

# Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

**Pfarrer Wetzel**  
in St. Christina-Ravensburg.



XX. Jahrgang.

1902.



Stuttgart.

Verlag des Kottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.  
Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedrich Alber) in Ravensburg.

Alle Rechte werden vorbehalten.

Stuttgart, Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“.

## Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

		Seite		Seite
Nr. 1.	Philipp Veit . . . . .	1	Die frühesten datirten Bilder Hans	
	Hans Multscher, Bildhauer und		Holbein des Älteren im Dom zu	
	Maler . . . . .	4	Augsburg. Eine Erwiderung . . . . .	77
	Antonius der Einsiedler, eine legen-		Ein Gang durch restaurirte Kirchen	78
	darisch = ikonographische Studie		Klein-Komburg, Pfarrei Steinbach	
	(Fortsetzung) . . . . .	8	bei Hall . . . . .	80
	Literatur . . . . .	10	Glockengießerkunst in den Reichs-	
Nr. 2.	Ueber die Bedeutung des Hans		städten Viberach, Hall, Heilbronn,	
	Multscher für die Entwicklung der		N Ravensburg, Neutlingen und Nott-	
	Ulmer Schule . . . . .	13	weil (Schluß) . . . . .	82
	Die neue Kirche zu Kirchberg, Ob.		Literatur . . . . .	82
	Viberach . . . . .	16	Nr. 8. Ein Gang durch restaurirte Kirchen	85
	Antonius der Einsiedler, eine legen-		Zur Entstehungsgeschichte der Del-	
	darische Studie (Fortsetzung) . . . . .	19	berge und ihren bildlichen Dar-	
	Mittheilungen . . . . .	22	stellungen . . . . .	90
	Literatur . . . . .	23	Die Mosaikmalerei in der deutschen	
	Annoncen . . . . .	24	Kunst . . . . .	93
Nr. 3.	Philipp Veit (Schluß) . . . . .	25	Klein-Komburg, Pfarrei Steinbach	
	Antonius der Einsiedler, eine legen-		bei Hall (Fortsetzung) . . . . .	95
	darische Studie (Schluß) . . . . .	28	Literatur . . . . .	96
	Einhornspuren . . . . .	33	Annoncen . . . . .	96
	Literatur . . . . .	36	Nr. 9. Ein Gang durch restaurirte Kirchen	
	Annoncen . . . . .	36	(Fortsetzung) . . . . .	97
Nr. 4.	Die kirchliche Kunst in der „Würt-		Zur Entstehungsgeschichte der Del-	
	tembergischen Metallwaarenfabrik“		berge und ihren bildlichen Dar-	
	und der galvanoplastischen Kunst-		stellungen (Schluß) . . . . .	99
	anstalt in Geislingen a. St. . . . .	37	Literatur . . . . .	102
	Die angeblichen Bilder Holbein des		Mittheilungen . . . . .	104
	Älteren im Dom zu Augsburg		Annoncen . . . . .	104
	Die Glockengießerkunst in den Reichs-		Nr. 10. Die christliche Kunst auf den Aus-	
	städten Viberach, Hall, Heilbronn,		stellungen im Glaspalast und dem	
	N Ravensburg, Neutlingen und Nott-		königlichen Ausstellungsgebäude zu	
	weil . . . . .	43	München . . . . .	105
	Klein-Komburg, Pfarrei Steinbach		Die Augsburger Buchmalerei im	
	bei Hall . . . . .	46	Zeitalter der Hohenstaufen . . . . .	108
	Literatur . . . . .	47	Zur Kimmernislegende . . . . .	109
Nr. 5.	Material zur Kimmernislegende . . . . .	49	Klein-Komburg, Pfarrei Steinbach	
	Die angeblichen Bilder Holbein des		bei Hall (Schluß) . . . . .	109
	Älteren im Dom zu Augsburg		Literatur . . . . .	111
	(Schluß) . . . . .	51	Annoncen . . . . .	112
	Glockengießerkunst in den Reichs-		Nr. 11. Die christliche Kunst auf den Aus-	
	städten Viberach, Hall, Heilbronn,		stellungen im Glaspalast und dem	
	N Ravensburg, Neutlingen und Nott-		königlichen Ausstellungsgebäude zu	
	weil (Fortsetzung) . . . . .	55	München (Schluß) . . . . .	113
	Literatur . . . . .	58	Ein metallurgisches Prachtstück . . . . .	116
	Annoncen . . . . .	60	Die Augsburger Buchmalerei im	
Nr. 6.	Das Bild „Maria Verkündigung“		Zeitalter der Hohenstaufen (Fort-	
	in der Pfarrkirche zu Hörbranz		setzung) . . . . .	118
	in Borarlberg . . . . .	61	Symbolik des Hagen . . . . .	121
	Material zur Kimmernislegende . . . . .	66	Literatur . . . . .	123
	Glockengießerkunst in den Reichs-		Annoncen . . . . .	124
	städten Viberach, Hall, Heilbronn,		Nr. 12. Ein metallurg. Prachtstück (Schluß)	125
	N Ravensburg, Neutlingen und Nott-		Was uns Handzeichnungen lehren	127
	weil (Fortsetzung) . . . . .	70	Die Augsburger Buchmalerei im	
	Literatur . . . . .	71	Zeitalter der Hohenstaufen (Fort-	
Nr. 7.	Darstellungen und Symbole der		setzung) . . . . .	131
	Evangelisten in altchristlicher Zeit	73	Pastora bona . . . . .	134
			Literatur . . . . .	135

## Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- Antonius der Einsiedler 8 ff.  
 Augsburgere Buchmalerei 108 ff.  
 Balde, Jakob, als Mariensänger 59.  
 Bayeris Kirchenprovingen 84.  
 Benediktus, Leben und Regel 10.  
 Bosch, Hieron. 30.  
 Breughel, Höllen= 31.  
 Buchmalerei, Augsburgere 108 ff.  
 Callot 31.  
 Campanile von S. Marco 104.  
 Dabraghauer, Hans 14.  
 Dante's Komödie 23.  
 Deilingen, D. A. Spaichingen 49.  
 Dürsch, Kirchenrath 13.  
 Dürer, A. 31.  
 Einhornspuren 33.  
 Efferatsweiler 51.  
 Evangelisten, Darstellungen und Symbole der 73.  
 Freiburg, das Münster zu 36.  
 Fugel, Gebh. 85.  
 Galvanoplastik 37.  
 Geislingen, Metallwaarenfabrik 37.  
 Glockengießerkunst 43.  
 Gmünd 49.  
 Grünwald, Matthias 30.  
 Haiden, Simon 13.  
 Hartsfeld, Führer über das 12.  
 Handarbeiten, kirchliche, Anleitung 111.  
 Handzeichnungen, was sie uns lehren 127.  
 Hasen, Symbolik des 121.  
 Himmelsleiter 11.  
 Holbein dem Älteren, Bilder von 40.  
 Höß, Kreszentia, die sel. von Kaufbeuren 60.  
 Hörbranz in Vorarlberg 61.  
 Jahrbuch der bildenden Kunst 82.  
 Jesu, das Leben 135.  
 Ikonographie des hl. Antonius 25.  
 Jubeljahr 1500 in Augsburg 12.  
 Keltenofer, Christoph 13.  
 Kirchberg, neue Kirche in 16.  
 Kirchheim im Ries 51.  
 Kirchen, ein Gang durch restaurirte 78 ff.  
 Kamburg, Klein= 46 ff.  
 Kraus, Fr. X., zur Erinnerung an 36.  
 Kümmerislegende 49. 109.  
 Kunstalterthümer, Grundriß der kirchlichen 102.  
 Kunst, Jahrbuch der bildenden 82.  
 Kunst, christliche, auf den Ausstellungen in München 105.  
 Kunst, Geschichte der christlichen 83.  
 Kunstgeschichte, Handbuch der 123.  
 Kunst, die, im Dienste der Kirche 71.  
 Kunst, Sozialismus und moderne 72.  
 Lindau 14.  
 Lochner, Stephan 15.  
 Manzell bei Fischbach a. A. 50.  
 Maria Verkündigung, das Bild in Hörbranz 61.  
 Martin, Hans 85.  
 Meisterbilder für's deutsche Haus 96.  
 Menningen 14.  
 Müller, Matthias 14.  
 Monstranz, Prachtstück 116 ff.  
 Mosaikmalerei in Deutschland 93.  
 Nühringen 49.  
 Nultscher, Hans 4. 13.  
 Oelberg, zur Entstehung des 90 ff.  
 Ornamentik, Kathizismus der 35.  
 Paradiesesströme 74.  
 Pastora bona 134.  
 Prachtstück, metallurgisches 116 ff.  
 Ravensburg 14.  
 Reliquien, Geschichte der, in der Schweiz 45.  
 Schnell, Theodor 85.  
 Schramm, Friedr. 13.  
 Schücklin, Hans 14.  
 Schweiz, die kathol. Kirche in der 84.  
 Sozialismus und moderne Kunst 72.  
 Steinbach b. Hall 43.  
 Stetten b. Hechingen 51.  
 Stilproben, kunstgewerbliche 102.  
 Striegel, Bernh. 14.  
 Syrlin, Jörg 14.  
 Teniers 31.  
 Tizian's Zinsgrofschen 58.  
 Trierer Dom 12.  
 Ulm, Münster 5.  
 Ulmer Schule 13.  
 Vater Unser, das, in Bild und Wort 58.  
 Weit, Philipp 1 ff.  
 Venezianisches Skizzenbuch 11.  
 Volto Santo im Dome zu Lucca 66.  
 Wangen i. A., Kirchenrestauration 78 ff.

## Kunstbeilagen.

- Nr. 2. Kirche in Kirchberg, D. A. Viberach.  
 Nr. 4. Kirchliche Bilder von der galvanoplastischen Kunstanstalt in Geislingen a. St.  
 Nr. 6. „Maria Verkündigung“ in der Kirche zu Hörbranz in Vorarlberg.  
 Nr. 8. „Die triumphirende Kirche Gottes“ von Gebhard Fugel in der Stadtpfarrkirche zu Wangen i. A.  
 Nr. 9. Hochaltar in der Stadtpfarrkirche zu Wangen von Theodor Schnell in Ravensburg.  
 Nr. 10. Chorgestühl in der Stadtpfarrkirche zu Wangen. Entworfen und ausgeführt von Th. Schnell in Ravensburg.  
 Nr. 11. Prachtmonstranz für die St. Nikolauskirche in Stuttgart. Entwurf und Ausführung von Jos. Fugger, Goldschmied in Rottweil.  
 Nr. 12. Decken- u. Wandgemälde von Gebh. Fugel in der Stadtpfarrkirche zu Wangen i. A.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;  
Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Ulber) in Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 1.95 durch die württembergischen, M. 2.02 durch die bayertischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.64 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.06 halbjährlich. **1902.**

## Philipp Veit.

Von Dr. J. Kahr, Stadtpfarrer in Geislingen  
a. d. Steig.

Der Besucher der Berliner Nationalgalerie kann sich eines Gefühls der Ernüchterung nicht erwehren, wenn er von den Bildern Böcklin's herkommt mit der Realistik ihrer Darstellung und der Leuchtkraft ihrer Farben, und dann Halt macht vor den Fresken aus der Casa Bartoldy mit der Einfachheit ihrer Anordnung und der Anspruchlosigkeit ihres Kolorit's.

Sie muthen einen an wie die schlichten und doch so gemüthsinnigen Märchen der Kinderzeit, und man hat das Gefühl, als müßte man wieder zum Kinde werden, um eine volle, ungetrübte Freude an ihnen zu haben. Man wird durch dieselben aber auch thatsächlich mitten hineinversetzt in das Kindesalter der neueren deutschen Kunst, und es geht einem wie dem feinsinnigen Grafen Naszyski: man meint vor der Krippe zu stehen, aus der einem das in Armuth geborene, aber im heiligen Geiste reiche Kind, die neue deutsche Kunst, mit lebensvollem Auge entgegenlächelt.

Bei oberflächlicher Betrachtung muthen die Bilder an, als stammten sie alle vom selben Meister. Bald aber zeigen gewisse, konstant wiederkehrende Vorzüge und Mängel, daß mehrere Hände thätig waren, und daß es ein Kollektivwerk einer von denselben Idealen getragenen, aber doch auch wieder durch persönliche Eigenthümlichkeiten, starke wie schwache Seiten individualisirten Schule ist: Wir stehen vor der Hauptleistung der Nazarener. Eine Schwäche

haftet ihr in allen ihren Theilen an: die Nüchternheit der Farbengebung; nur die Bilder zweier Meister franken an diesem Gebrechen nicht so, wie die der andern: der eine derselben ist Philipp Veit.\*)

\*) Die folgenden Ausführungen lehnen sich, soweit es sich nicht um die Wiedergabe persönlicher Eindrücke bei der Betrachtung der dem Verfasser erreichbaren Werke Veit's im Original handelt, hauptsächlich an die soeben als Band 51 der von H. Knackfuß redigirten Künstlermonographien (Leipzig, Velhagen und Klasing 1901, geb. M. 3.—) erschienene Arbeit von W. Spahn an. Dieselbe ist mit ebensoviel Wärme und Begeisterung, als Sachkenntniß und Gründlichkeit geschrieben. Sie lieft sich leicht, gibt in den Abbildungen fast das ganze Lebenswerk Veit's wieder, zeichnet in kurzen, aber scharfen Zügen die wechselnden Zeitverhältnisse, unter denen Veit sich entwickelte, wie die Kunstströmungen, mit denen er sich, sei es sympathisch, sei es antipathisch, berührte und führt spielend in das Verständnis der Präfazaeliten ein. Es ist darum nicht leibiglich die Pietät gegen einen Mann oder vielmehr Männer, die Geist von unserem Geist waren und die christliche Kunst wieder zu Ehren brachten, sondern es ist vor allem die Gebiegenheit des Inhalts, welche die Schrift empfiehlt. Sie zeigt den bereits als Historiker bekannten Verfasser von einer neuen Seite und weckt den Wunsch nach mehr dergleichen. Es war ein guter Griff der Redaktion, daß sie die Behandlung Veit's einem überzeugten Katholiken übertrug. Möchte sie ihm doch auch die übrigen, noch nicht behandelten Nazarener überlassen. Gewisse Richtungen auf unserer Seite werden die eine oder andere Aeußerung des Verfassers mißbilligen und sich durch dieselben an die Präferirierungen der letzten Wochen erinnert fühlen. Sie mögen jedoch nicht vergessen, daß einfach Thatsachen registriert oder Urtheile von Zeitgenossen angeführt werden. Auch der schärfste Kritiker wird Spahn die Anerkennung nicht versagen dürfen, daß er den Fehler so mancher Monographie, die unbegrenzte und unbedingte Verherrlichung des Gegenstandes, glücklich vermieden hat und ein feines Kunstverständ-

Das Leben wie die Kunst Veit's bewegt sich nicht in einer geraden, auf ein Ziel lossteuernden Linie, sondern in Windungen, in Hebungen und Senkungen. Aus einer unglücklichen jüdischen Ehe abstammend (geb. 1793), gehörte er schon von Geburt aus jenem intelligenten, aber lockeren Kreis an, den seine Mutter Dorothea Veit, Moses Mendelssohn's Tochter, mit ihren Freundinnen um sich zu bilden wußte.

Bald folgte sie mit ihrem Sohn Philipp, nach vollzogener Auflösung ihrer Ehe, dem „Götterbuben“ Friedrich Schlegel nach Jena, dann nach Paris, hierauf nach Köln, wo Schlegel und Dorothea zum Katholizismus übertraten. Da rief den kleinen Philipp (1806) sein jüdischer Vater wieder zurück, entließ ihn aber 1808 nach vielen vergeblichen Versuchen, ihn für den Glauben seiner Väter zu retten, zu seiner Mutter nach Dresden. 1811 siedelte Philipp nach Wien über, nachdem er 1810 schon vorübergehend dort gewohnt hatte, um sich durch Clemens Hoffbauer auf die heilige Taufe vorbereiten zu lassen. 1813 schließt er sich mit Eichendorff dem Lykowschen Freicorps an und avancirt zum Schwabronscher für den erkrankten Fouqué. Im Sommer 1814 treffen wir ihn in Berlin, im Januar 1815 wieder in Wien, im Sommer in München und dann in Oberitalien, endlich im November in Rom als Genossen der Nazarener. Dort vermählt er sich (1821) mit der Tochter seiner Hausleute. Im Herbst 1829 erhält er einen Ruf als Vorstand für das Städel'sche Institut in Frankfurt. Als solcher behauptet er sich bis 1843, wo er sich veranlaßt sieht, seine Stelle niederzulegen. Doch kann er sofort eine eigene Schule gründen in Sachsenhausen. Im Jahre 1854 siedelt er nach Mainz über. Der Tod rafft ihn dahin am 18. Dezember 1877.

Ist so sein äußeres Erdenbaisein ein Wandern, so ist noch viel mehr sein Innenleben ein beständiges Werden. Verhältnißmäßig früh hat er sich dem katholischen Glauben zugewandt und ihn sich schließlich

nitz und eine Kenntniß des kunsthistorischen Details in einem Maße besitzt, wie sie auf unserer Seite nicht allzu oft sich finden. Eine jugendliche Kraft hat sich erstmals auf einem neuen Gebiet versucht. Mögen noch viele solche Versuche folgen.

geradezu erstritten; aber mühsam mußte er ihn sich dann erst innerlich zu eigen machen und behaupten. Und noch viel heißer war sein Ringen um die Meisterschaft in der Kunst. Sie war nicht schon seine Genossin von früher Jugend an, sondern unerwartet, plötzlich entschied er sich für sie. Jena, Paris und Köln lagen bereits hinter ihm. Während der Kämpfe um den neuen Glauben fragte ihn sein Bruder, ein angehender Maler, dem er gerade Farben rieb, im Scherze, ob er wohl auch Künstler werden möchte. Er sagt ja, und damit war die Berufsfrage erledigt. Sein Lehrer wurde Matthäi in Dresden. Mit wahrem Feuereifer machte sich der fünfzehnjährige Kunstjünger daran, seiner Muse ihre Geheimnisse abzulauschen, und Hand in Hand mit seiner beruflichen Ausbildung ging die gesellschaftliche. Für die eine wie für die andere hatte die Natur wie die Erziehung eine gute Grundlage gegeben. Das Interesse für die Kunst wuchs mit dem Können, und dem schönen, frühreifen, gewandten jungen Mann mit den sprühenden Augen, den wallenden Locken, dem nie versiegenden Humor und dem soliden Wissen öffneten sich alle Kreise mit Freuden. So blieb es zwei Jahre, während welcher er hauptsächlich im Zeichnen sich geübt hatte. Da begann er auf einmal, sich einzureden, auch das rein Technische könne bloß bis zu einem gewissen Grade gelehrt und gelernt werden. Die Vollendung aber müsse von innen quellen, und so sagte er denn Dresden und dem Lehrer Valet und reiste in die Kaiserstadt an der schönen blauen Donau, wo sein Stiefvater eine Anstellung erhalten hatte.

Mit ein bißchen Sehnsucht nach dem, was er hinter sich zurückgelassen hatte, mit recht viel Hoffnung bezüglich dessen, was die Zukunft ihm bringen könnte, stand er nun vor der Staffelei, zeichnete, porträtirte, und zwar mit gutem Erfolg, seine nächsten Bekannten, piff sein Liedlein, machte dann und wann auch schon Versuche auf dem Gebiet der Farben, und wartete zukunftsgerichtet, wann einmal die Vollendung von innen heraus quellen würde — aber sie quoll eben nicht. Da und dort machte sich noch das Ungenügende seiner zeichnerischen Schulung fühl-

bar, aber in die Augen springend war das Manko, als er vom Zeichnen zum Malen überging. Zunächst halfen ihm allerdings die jugendliche Zuversicht, die gesellschaftlichen Zerstreungen und der Umgang mit geistreichen Frauen über das Unbehagliche dieser Wahrnehmung weg, aber auf die Dauer war eine Täuschung nicht mehr möglich. Der Verzicht auf die Deltechnik bekundete am besten die Stimmung des Künstlers. Den Kopf voller Gedanken, die Phantasie voller Bilder, aber nicht das technische Können ihnen Gestalt zu geben — das war eine schwere Krisis für den einst so hoffnungstrosen jungen Mann. Der Takt einer Frau half ihm über dieselbe weg. Die Gräfin Zichy saß ihm zu einem Porträt. Sie hoffte, die Sympathie, die sie mit ihm verband, würde ihm die nöthige Begeisterung für's Schaffen und den Opfermuth für die Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten geben, und so würde er aus der Verzagttheit wieder zum Glauben an die Kunst aufgerüttelt und die gewonnene technische Fertigkeit würde ihm fortan bleiben. Der Erfolg entsprach den gehegten Erwartungen fast in allen Punkten. Allerdings machte die Theilnahme an dem Befreiungskriege der Kunstübung vorerst ein jähes Ende, aber sie weitete doch den Blick, stählte den Körper und Geist, ließ die Bedenken und Sorgen des Alltagslebens zurücktreten hinter den Idealen, die jeden Patrioten beschäftigen mußten, versöhnte den wegen der Konversion immer noch grossen jüdischen Vater, knüpfte neue Freundschaften und Beziehungen und war schließlich auch der Anlaß zu zwei Gemälden, die von dauerndem Werthe sind.

Noch während Veit auf dem Gute seines Waffengefährten Fouqué sich von den Strapazen des Krieges erholte, erhielt er den ehrenvollen Auftrag, die durch Eigenschaften des Körpers wie des Geistes ausgezeichnete Prinzessin Wilhelm von Preußen zu porträtiren. Die Bewunderung für das Original half auch hier wie in Wien über die technischen Hindernisse weg, und seine Stellung in seiner Vaterstadt wäre wohl gesichert gewesen, hätte es ihn nicht mächtig nach Wien gezogen, zunächst um das Porträt derjenigen fertigzustellen, von der er eine Locke auf dem Herzen

getragen hatte in den Freiheitskämpfen, der Gräfin Zichy — und das Gemälde gelang. Noch eine andere Ehrenschild hatte er abzutragen. Als ihm in der Völkerschlacht bei Leipzig ein Granatsplitter den Mantel von der Schulter riß und er selber unter seinen Schimmel geschleudert wurde, gelobte er eine Madonna della pace im Falle der Errettung. Er hat sein Versprechen, nachmals in einem Notiobild für die Kirche in Heiligenstadt bei Wien eingelöst: nicht mit einer Madonna della pace, sondern Madonna mit Kind und Täufer. Das Bild hat leider durch Brand gelitten und in seiner äußeren Anlage und der Individualisirung der Figuren weist es auf italienische Vorbilder, aber alles in allem ist es eine tüchtige, zum Gemüthe sprechende Leistung. Das göttliche Kind auf dem Schooß der Mutter weist den kleinen Gefährten auf das Kreuz. Auch aus dem Auge Mariens spricht das Sinnen über dieses Wahrzeichen der Zukunft ihres Eingebornen. Eine anmuthige Abendlandschaft schließt Bild und Stimmung harmonisch ab.

Veit wartete die Aufstellung des Gemäldes an seinem Bestimmungsort nicht mehr ab, sondern gab dem Drang nach dem Süden nach. Damit tritt nicht nur sein Leben, sondern auch seine Kunst in eine neue Phase ein. Er traf dajelbst einen Kreis junger Künstler, welche der Ekel wider den Akademieopf von Wien über die Alpen getrieben hatte. Zur nüchternen Betrachtung der Natur, zur vollen Emanzipation von stereotyp gewordenen Schulregeln, zur freien Entfaltung der Individualität hatten sie sich noch nicht aufgeschwungen; aber eine Ausnahme vom großen Haufen machten sie, sofern ihnen die Kunst nicht lediglich im Fluß der Linien aufgieng, sondern die Farbe auch noch etwas galt und die Begeisterung für Vaterland und Glauben, die durch das Elend der Franzosenzeit wieder neu entfacht war, hatte auch sie mächtig ergriffen und wollte in ihrer Kunst zum Ausdruck kommen. Möchte es auch verfehlt sein, wenn ihr Führer Overbeck die Kunst der Alten unbedingt als Norm ansah, wenn er nur das Typische, nicht das Individuelle in Natur und Menschen

darzustellen erlaubte, und wenn er speziell die Darstellung des sinnlich Schönen schlecht hin verbot — ein guter Kern war in ihnen und er warb ihnen Freunde und Gönner. Zu ersteren zählt auch Veit und der bekannteste unter den letzteren ist Bartholdy. Er gab Cornelius und seinen Freunden den Auftrag, die Casa Bartholdy mit Fresken zu schmücken. Veit fielen „Joseph und das Weib des Putiphar“ sowie „die sieben fruchtbaren Jahre“ zu. Letztere Komposition, auch zeitlich die spätere, zeigt eine größere Sicherheit der Zeichnung und lebhaftere Freude an den Dingen dieser Welt, erstere dagegen hebt sich von ihr vorteilhaft ab durch die Harmonie des Kolorit's und es fehlte nicht an solchen, welche die Schöpfungen Veit's für die beste koloristische Leistung ansahen.

Paß ward ihm der ehrenvolle Auftrag, im Museo Chiaramonti das Verdienst des Papstes um die bauliche Sicherung des Kolosseums zu feiern. Er wandelte jedoch den Gegenstand um in einen „Triumph der Religion“: Vor der mit Kreuz und Palme im offenen Raum des Kolosseums thronenden Figur der Religion ist ein Pilger (Abbé Noirelieu, der Freund Veit's, hatte als Modell dienen müssen) auf die Kniee gesunken. Auf zwei von Engeln getragenen Tafeln wird der Verdienste des Papstes gedacht. Die Figur der „Religion“ ist ein ehrendes Denkmal des Künstlers für seine inzwischen verstorbene Freundin, Gräfin Zichy. Die Zeichnung ist noch korrekter als früher; das Zusammenspiel der Farben hat vielleicht kein anderes Bild Veit's mehr in dem Grade erreicht, wie „der Triumph der Religion“. Die Figur der Religion, in etwas anderer Fassung, wiederholte er für die Fürstin von Sigmaringen und gleichzeitig malte er einen heiligen Sebastian für Frau von Humboldt.

Seine Hauptarbeit aber in dieser Zeit waren die Dantefresken, welche Cornelius für die Villa Massimi übernommen, aber in Folge seiner Berufung nach München unvollendet gelassen hatte, und der größte Triumph der Nazarener überhaupt — leider auch der letzte, war die Ausstellung von 179 Kunstwerken in Rom im Jahre 1819. Als die Perle derselben

ward einstimmig Veit's „Religion“ für die Fürstin von Sigmaringen bezeichnet. Nun aber trat eine Wendung ein: Die Begeisterung der Freiheitskriege war veräuscht; das Reformationsfest 1817/18 hatte den konfessionellen Gegensatz verschärft und die Brandschrift des schon genannten Abbé Noirelieu gegen die protestantenfreundlichen Kundgebungen in Rom hatte ihre schlimmen Folgen auch für die Freunde des Verfassers. Dazu kam, daß die Nazarener sich in ihren religiösen und politischen Anschauungen enger berührten, als in ihren künstlerischen. All' das hatte zur Folge, daß die Wirkung der Ausstellung von 1819 weit hinter der der vorhergehenden zurückblieb.

(Schluß folgt.)

### Hans Multscher, Bildhauer und Maler?

Von Max Bach in Stuttgart.

Ueber Hans Multscher (Multscheler, Muttschler) und seine neu aufgetauchten Werke ist jetzt die längst erwartete Abhandlung von Max Friedländer im letzten Heft des Jahrbuchs der preussischen Kunstsammlungen (1901) erschienen. Ich gestehe, die Abbildungen haben mich nicht davon überzeugt, die Doppel-eigenschaft Multscher's als Maler und Bildhauer anzuerkennen. Das Hauptargument, die Inschrift auf dem Bilde des Pfingstfestes (linker Flügel unten bei geöffnetem Schrein), ist so ungewöhnlich und wie Friedländer selbst sagt: eher aus Laune oder aus dem Bedürfnis der Raumfüllung hingesezt. Die ohne alles Verhältnis großen Majuskelbuchstaben stehen in den Zwickeln der Bogenarchitektur der mittleren Gruppe, welcher als Hintergrund ein gothisches Chörlein dient, während zu den Seiten Ausblicke in die Seitenschiffe des dargestellten Kirchenraumes möglich werden. Die Schrift läuft über Eck in folgender Anordnung:

HAHS	NVOLTS	CERVO	RICHE
HOV	EH	HAVT	GE

Die Buchstaben sind untermischt mit gothischen Zeichen. N steht für M, H für N u. s. w.

Dieselben Eigenthümlichkeiten zeigt merkwürdiger Weise auch die Schrift des Karg'schen Altars im Münster zu Ulm. Es ist zunächst nothwendig, sich mit diesem Werk ausführlicher, als es gewöhnlich geschieht, zu beschäftigen.

Im südlichen Seitenschiff des Münsters neben dem Eingang zur Sakristei befindet sich eine Nische, umrahmt von gothischem Stabwerk. Oben ist ein vortretendes Gesims, auf dessen Mitte ein heraldischer Helm ausgehauen ist, unten steht eine lange lateinische Inschrift, deren Schriftformen Eigenthümlichkeiten bieten; während nemlich die zwei ersten Reihen in der gewöhnlichen Minuskelschrift gehalten sind, tritt auf einmal in der dritten Reihe Majuskelschrift auf und zwar letztere in den eigenthümlichen Formen, wie ich sie seither sonst nur kurz vor oder nicht zu lange nach 1500 beobachtet habe. Es sind die Formen der Renaissancechrift, das N ist wie ein H, das E hat mitten einen Einbug, das D ist ein verkehrt gestelltes C u. s. w. Die Inschrift lautet: „iste . labor . qui . ad instanciam . perfidi . ac circumspetti . viri . cuonradi . dicti . Karg . cive . ulmei . confectus . est . est | finitus . ipsa . die sancti . johannis . baptiste . anno . ab incarnatione . domini . millessimo . quadringentesimo . tricesimo . tertio | jetzt folgt in anderer Schrift: „per me johannem . multscheren . nacionis . de Richenhofen . civem . ulme . et . manu . mea . propria . constructus.“

Zu beiden Seiten stehen die Karg'schen Wappen, ein Arm mit einem Pfeil in der Hand, in strengen heraldischen Formen.

Um die ganze Nische zieht sich eine weitere Inschrift, welche eigenthümlicher Weise oben wieder in später Majuskelschrift ausgeführt ist. Die Inschrift bezieht sich auf das Kunstwerk, welches in der Nische angebracht war, nemlich die Gruppe der Verkündigung. „Saluto te, sancta Maria virgo Domina, coelorum regina, ea salutatione, qua salutavit te Gabriel angelus, dicens, ave Maria gracia plena, dominus tecum etc.“ In der jetzt wieder zugedeckten Nische sah man noch ein von Engeln mit vergolbten Flügeln ausgebreitetes Tuch, welches als Hintergrund zu dem wahrscheinlich

zur Zeit der Silberstürmerei im Jahre 1531 vandalisch zerstörten Bildwerk diente.

Auf Grund der erwähnten Schriftformen nehme ich an, daß um's Jahr 1500 eine Erneuerung und Ergänzung der Inschrift stattgefunden haben muß, was um so wahrscheinlicher ist, als bei derartigen Votivbildern gewöhnlich der ausführende Künstler inschriftlich nicht genannt ist, sondern höchstens durch ein Monogramm oder Wappen an untergeordneter Stelle seine Autorschaft bezeugt. Wahrscheinlich hat ein Sohn des Künstlers später bei der Familie des Stifters darum nachgesucht, das Andenken seines Vaters hier verewigen zu dürfen.

Die Familie Karg scheint übrigens schon im 15. Jahrhundert ausgestorben zu sein, ein Konrad Karg war 1476 Stadtmann in Ulm, das ist das späteste Datum, welches ich finde; einen Altar in's Münster stiftete schon Hans Karg der Ältere, gestorben 1394, mit seiner Frau Anna von Hall, sie hatten einen Denkstein im Münster, welchen der alte Münsterbeschreiber Frick noch erwähnt. Das Andenken an diese reiche Familie erhält die heutigen Tages noch bestehende Karg'sche Stiftung, welche auch das von derselben gestiftete Fenster im Münster unterhält, sowie ein Stipendium, nach welchem ein Theologie studirender Bürgerssohn jährlich 50 fl. erhält.

Nach diesem Abschweif kehren wir zurück zu den Berliner Bildern. Sie wurden, wie schon im „Archiv“ 1901 Nr. 7 kurz berichtet ist, durch die hochherzige Schenkung des Herrn Julius Wernher in London Eigenthum der K. Gemäldegalerie in Berlin. Schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts werden die Gemälde nebst einigen andern altdeutschen und flämischen Meistern in einem in London gedruckten Katalog erwähnt, welcher die Gemäldegalerie des Truchsessens von Waldburg mit einer für die damalige Zeit auffallenden Wissenschaftlichkeit verzeichnet. Damit bestätigt sich die von Jäger<sup>1)</sup> beigebrachte Notiz; Graf Sternberg hätte in der Galerie des Grafen

<sup>1)</sup> Ulms Leben im Mittelalter, S. 579.

Truchseß von Waldburg mehrere vor-  
treffliche Gemälde von Hans Multscher  
gesehen.

Die Bilder gehörten einst einem Flügel-  
altar an, dessen plastische Mittelgruppe  
verschollen ist, sie bestehen jetzt aus acht  
Tafeln und waren wie folgt angeordnet:  
Innere Seite:

Geburt	Anbetung der Könige
Pfingstfest	Tod Mariä
Außen:	
Christus am Delberg	Pilati Handwaschung
Kreuztragung	Inferstehung

Am inneren rechten Flügel beim Tod  
der Maria zieht sich über die ganze Breite  
des Bildes folgende Schrift in schönen  
gothischen Minuskeln: „bitte . got . für .  
hanßen . nuoltsherren . von . richenhofen .  
burger . ze ulm . hant . dz . werk . gemacht .  
do . man . zalt . M<sup>o</sup> . CCCC . XXXVII .  
Am Anfang links steht eine Hansmarke,  
wahrscheinlich das Wappen des Mult-  
scher, oder wenn man will, sein Steinmeß-  
zeichen.

In dem Zwickel über der Säule der  
Bogenarchitektur desselben Gemäldes be-  
findet sich ein Kreuz mit Doppelbalken,  
welches stets als das Wappen der Hospita-  
läler erscheint. Das würde darauf hin-  
weisen, daß Multscher seinen Altar in  
die Kapelle des Hospitals zu Ulm gestiftet  
hat. Aus der Art und Weise der An-  
bringung und Fassung der Inschrift, so-  
wie aus dem Fehlen irgend welcher Pa-  
trizier- oder Stifterwappen u. s. w. glaube  
ich mit Recht annehmen zu müssen, daß  
Multscher nicht allein der Fertiger, son-  
dern auch der Stifter des Altars ist.

Wie steht es aber nun mit der zweiten  
Inschrift? Friedländer glaubt darin ein  
untrüglisches urkundliches Zeugniß zu er-  
kennen, für die Doppelseigenschaft des  
Meisters als Maler und Bildhauer. Ich  
möchte dazu noch ein großes Fragezeichen  
setzen! Die Flüchtigkeit und Unvoll-  
ständigkeit der Schriftcharaktere, ihre für  
die Zeit ungewöhnliche Form, der Ort,  
wo die Schrift angebracht ist u. s. w. läßt  
Zweifel an der Gleichzeitigkeit der In-  
schrift aufkommen. Wäre es nicht mög-  
lich, an eine spätere Uebearbeitung, ähn-  
lich wie beim Marg'schen Altar zu denken  
oder bezieht sich die Inschrift lediglich

auf die plastische Mittelgruppe, welche  
das Hauptstück des Altars bildete? Das  
sind Fragen, die ohne genaue Facsimilir-  
ung und Untersuchung der Inschrift nicht  
gelöst werden können.

Auders liegt aber die Sache, wenn man  
die Berliner Bilder mit den Sterzinger  
Tafeln vergleicht. Die treffliche Publi-  
kation der photographischen Gesellschaft  
und die dem Friedländer'schen Aufsatze  
beigegebenen Photographien lassen das  
in einer Weise bewerkstelligen, wie man  
es nicht besser wünschen kann; dazu kommt  
noch der günstige Umstand, daß beide  
Altarwerke fünf Darstellungen gemeinsam  
haben und zwar: Geburt Christi, An-  
betung der Könige, Christus am Delberg,  
Kreuztragung und Tod Mariä.

Jeder unbefangene Vergleichende muß  
sofort auf den Gedanken kommen; ist es  
möglich, daß ein und derselbe Meister  
diese Bilder gemalt haben kann! So-  
weit man bis jetzt den Entwicklungsgang  
eines Meisters des 15. Jahrhunderts hat  
beobachten können, sind immer die fort-  
spinnenden Fäden seines Weiterreitens  
in sehr bescheidener Progression erkennbar  
gewesen. Niemals ist ein so drastischer  
Unterschied, eine so auffällige Weiter-  
entwicklung seines Schaffens und Kön-  
nens innerhalb 20 Jahren beobachtet  
worden.

Friedländer sagt: „Wenn fast alle  
Beobachtungen dem Malwerk des um  
1457 geschaffenen Sterzinger Altars  
höhere Reife, gewachsenes Können, ge-  
klärten Schönheitsinn, zugestehen, so hat  
die Schöpfung von 1437 doch etwas voraus  
— überjähmenden Reichthum, federnde  
Spannkraft und den Reiz des Wagnisses“.  
— „Die rein stilkritische Demonstration,  
daß beide Schöpfungen von einer Hand  
seien, scheint kaum möglich.“

Ganz richtig, aber Friedländer hat etwas  
Wesentliches übersehen; man beachte doch  
die Köpfe der Kriegsknechte bei der Kreuz-  
tragung, der Geißelung, der Delbergscene  
u. s. w. auf den Sterzinger Bildern;  
dieselben sind sab und langnasig, ohne  
Individualität, ohne Detaillirung der  
Formen, häßlich karikirt. Nun vergleiche  
man aber damit die analogen Köpfe der  
Berliner Bilder und nehme dazu noch die  
Köpfe der zuschauenden Menge bei der

Geburt, bei der Anbetung, bei der Pilatusszenen u. s. w., wie charakteristisch individuell, wie dramatisch sind diese Figuren. Ist es denkbar, daß ein und derselbe Meister sein ganzes Empfinden innerhalb 20 Jahren ändern kann? Ich will nicht sprechen von den Vorzügen der Sterzinger Bilder in anderer Beziehung, dem ideal schönen Madonnentypus, den prächtigen bärtigen Köpfen, der Ueberlegenheit in Haltung, Drapirung und Perspektive. Alles das läßt sich im Laufe der Entwicklung eines Künstlers recht wohl begreifen. Aber niemals wird ein Künstler in der Entwicklung zurückschreiten, niemals wird er einen Typus, den er einmal erfaßt hat, preisgeben, so wie es im Typus der Kriegsknechte auf den Sterzinger Tafeln der Fall ist.

Wir müssen angesichts dieser Thatfachen unbedingt zweierlei Meister voraussetzen, einen solchen der mit den Anfängen seiner Kunst noch ins 14. Jahrhundert zurückreicht und einen zweiten, welcher schon ganz dem 15. Jahrhundert angehört.

Aber wie steht es dann mit dem Bildhauer?

Mit ihm stehen wir auf streng historischem Boden: 1427 wird Hans Multscher als Bürger in Ulm aufgenommen, 1433 fertigt er für Konrad Rarz das leider zerstörte Steinbildwerk im Münster, 1447 stiftet Adelheid Mutschellerin Konrad Hermann's Wittve 100 fl. und drei Tagwerk Wiesmad zu einer Jahrzeit für ihn, ihren zweiten Mann Hans Mutscheler, ihren Sohn den Priester Herrn Konrad M., ihre Tochter Anna, Klausen Rizmann's Ehefrau, ihre Tochter Barbara, Hanses Goldschmied's Ehefrau und ihren Sohn Hans. Später erfahren wir noch, daß die Pfleger des Nachlasses des Meisters Hans „des Bildhauers“ und der Adelheid Rizin, seiner ehelichen Hausfrau, beurkunden, daß sie zu je einer am Sonntag Reminiscere zu begehenden Jahrzeit für das Seelenheil der Genannten und ihrer Nachkommen 1½ fl. jährlich ewigen Zins aus den Gütern in und um „Linhain“ gegeben haben. Diese Zinsen aus seinen Gütern verkauft Graf Hans von Linhain am 13. März 1467 um 37 fl. und 2 Ort an „Hansen Mult-

scherschen des Bildhauers zu Ulm u. s. w. selig Jahrzeit“. 1431 erscheint der Meister in einem steueramtlichen Protokoll als „Bildmacher“ und geschworener Werkmann; auch im Bürgerbuch wird er ausdrücklich als Bildhauer angeführt. In den Sterzinger Urkunden wird er als Tafelmeister bezeichnet, d. h. also, wie wir heute sagen würden, Altarbauer, Unternehmer für den ganzen Altar. Daß er in dieser Eigenschaft die Aufstellung des Altars an Ort und Stelle übernommen hat, beweist eben wieder, daß derselbe kein Maler, sondern Bildhauer, Werkmann war.

Wir haben zum Schluß noch die Inschriftenfrage zu besprechen. Schon mehrmals habe ich darauf hingewiesen und durch Beispiele belegt, wie vorsichtig man sein muß, beim Lesen und Deuten von Inschriften an Altären und Bildwerken. Es gab eine Zeit, wo Inschriftenfälschungen gang und gäbe waren und in die Litteratur übertragen wurden. Ich erinnere nur an den Fall Schramm und das Mickenhäuser Altarwerk von Zeitblom. Auch die Inschrift an den Weingarter Tafeln im Dom in Augsburg hatte ich stark angezweifelt, wurde aber dann von Dr. Schröder berichtigt.<sup>1)</sup>

Dies wäre wohl der einzige Fall, wenn Schröder Recht hat, wo zwei Künstler sich als Verfertiger eines Altarwerkes nennen; der Maler und der Bildhauer Michel Erhart und Hans Holbain. Gewöhnlich waren die Maler die Unternehmer des Altarwerkes und haben sich dann als solche auf Inschriften, in der Regel auf der Rückseite des Altars oder sonst an einem bescheidenen, nicht besonders auffallenden Ort, durch ihren Namen verewigt. Vielfach aber, sogar bei ganz bedeutenden Werken, wie z. B. beim Blaubeurer Altar, ist keine Künstlerinschrift vorhanden. Selbst beim Familienaltar des Friedrich Herlin in Nördlingen ist nur die Jahrzahl 1488 und dessen Wappen angebracht. Der Name Frie Herlen, Malle 1488, am rechten Flügel scheint gefälscht.

Die Multscher'schen Tafeln in Berlin haben, wie erwähnt, eine unzweifelhafte

<sup>1)</sup> Repert. f. Kunstwissenschaft 1901, 2. Heft.

ächte Dedicationsinschrift, nach welcher außer allem Zweifel steht, daß Hans Multscher von Ulm im Jahr 1437 das Werk gemacht hat, der Verfertiger nennt sich aber nicht Maler, wie z. B. Zeitblom und Herlin sich nennen, sondern läßt jede Bezeichnung seines Berufes weg; dagegen bittet er die Gläubigen, für ihn zu beten, wenn er am Anfang der Inschrift sagt: „bittet got für Hansen Multscheren“ (so und nicht „bitte“, glaube ich zu lesen). Durch diese Worte ist konstatiert, daß das Werk ein Familienaltar war und nicht auf die Bestellung eines Andern ausgeführt wurde. Das sehen wir auch an der Anbringung seines Künstlerwappens oder Steinmetzzeichens, welches in seiner Form wieder darauf hinweist, daß wir es mit einem Bildhauer und keinem Maler zu thun haben.

In unserem Fall ist eben ausnahmsweise einmal ein Bildhauer der Unternehmer gewesen, was nichts Auffallendes ist, da er auf eigene Kosten und zum Heil seiner Seele den Altar gestiftet hat. Wir wissen ja auch von Syrlin, daß derselbe in's Wengentloster und an verschiedene andere Orte, z. B. nach Zwielfalten, Ochsenhausen, Lorch, Altarwerke geliefert hat. Sein Antheil an dem berühmten Hochaltar in Blaubeuren ist leider noch nicht sicher gestellt, man bezieht aber eine Inschrift an dem sog. Levitenstuhl auf den Hochaltar, welche lautet:

Syrlin artificis nomen  
ex-tolere quia velis  
Figuris deificis pinxit  
qui dominum de celis 1496.

Wir hätten damit ein Beispiel dafür, daß derartige Inschriften nicht immer für die Stelle, an welcher sie angebracht sind, zeugen, sondern daß solche auch für daneben stehende Kunstwerke Bezug haben können.

In der Art ließe sich leicht die Inschrift am Pfingstfest der Berliner Tafeln erklären. Ich möchte aber lieber an eine spätere Uebearbeitung oder irgend eine Spielerei denken. Eine genaue Untersuchung der Schriftcharaktere und ein Vergleich mit der Ulmer Schrift am Rarg'schen Altar dürfte erst Licht in die Sache bringen.

Vorerst kennen wir Multscher nur als Bildhauer, an einen Maler ist so lange nicht zu denken, bis urkundliche Zeugnisse vorliegen. Unsere bisherigen Forschungen lassen mit großer Wahrscheinlichkeit erkennen, daß Multscher eine Werkstätte inne hatte, worin er auch Maler beschäftigt hat. Die große stilistische Verschiedenheit der Sterzinger und Berliner Tafeln weisen das überzeugend nach. Ein Bildhauer kann nicht zugleich Maler sein, das bedingt schon die ganz verschiedene Technik und die Art und Weise des Betriebes. Wer die herrlichen Figuren des Sterzinger Altars geschnitten hat, dem wird man nicht zumuthen, zugleich der Verfertiger der ohne alles Verständniß für Plastik und Proportion gemalten Figuren auf den Berliner Bildern zu sein.

### Antonius der Einsiedler.

Eine legendarisch-ikonographische Studie.  
Von Johannes Damrich in München.  
(Fortsetzung.)

Die inscirten Körpertheile der von der Krankheit Befallenen wurden feuerroth, begannen brandig abzustorben und abzufaulen und gaben einen entsetzlichen Geruch von sich. Viele Leute starben weg, andere hieben sich die Gliedmaßen ab, damit die Krankheit nicht weiterfresse, allenthalben sah man in den Straßen und Kirchen ganze Schaaren solcher elender Krippel<sup>1)</sup>. Die moderne Wissenschaft vermuthet, es habe sich dabei um Vergiftung durch sogenanntes Mutterkorn gehandelt, jene Zeit wußte sich das schreckliche Uebel nicht anders, als durch teuflische Einflüsse entstanden zu erklären. „Höllisches Feuer“, auch „heiliges Feuer“, „ignis sacer“ nannte es das Volk, man wollte kurz vor Ausbruch der Seuche einen feurigen Drachen durch die Luft haben fliegen sehen<sup>2)</sup>.

Guérin, der Sohn eines vornehmen französischen Ritters, suchte und fand durch die Fürbitte St. Anton's bei dessen Reliquien Heilung von seinen Leiden und er und sein Vater beschloßen nun, wie sie gelobt, sich von nun an der Pflege der

<sup>1)</sup> Buzelinus, *annales Gallo-Flandriae* I. IV.

<sup>2)</sup> Buzelinus a. a. D.

vom heiligen Feuer Verstümmelten zu widmen. Sie bauten ein Spital und sammelten Gefinnungsgeoffenen. Das waren die Anfänge der Antoniergenossenschaft, die 1297 von Bonifaz VIII. zu einem Orden erhoben wurde, der die Augustinerregel annahm. Das Hauptabzeichen des Ordens war ein blau emailirtes T, das auf der dunklen Ordensstracht getragen wurde. Der Orden, dessen segensreiche, zeitgemäß-soziale Wirksamkeit allgemeine Anerkennung fand, breitete sich bald weit aus und kam zu hoher Blüte.

In Deutschland war die wichtigste Niederlassung Istenheim im Elsaß, eine Zweigniederlassung war auch in Memmingen. Das Hauptkloster blieb immer in St. Didier la Motte. Da die Entwicklung des ikonographischen Charakters des hl. Antonius aufs engste mit dem Antonierorden zusammenhängt, so dürfte es nicht uninteressant sein, etwas näher auf denselben einzugehen, zumal er eine eigenartige Seite mittelalterlichen Lebens repräsentiert. Die Antoniter gewannen den Unterhalt für sich und ihre Kranken durch öffentliche Sammlungen, die sie durch Brüder ihres Ordens im ganzen Land vornehmen ließen. Um sich die mächtige Fürbitte St. Anton's und seinen Schutz für Mensch und Vieh zu sichern, gab das Volk gern, ganze Gemeinden verpflichteten sich zu gewissen, jährlich zu zahlenden Beiträgen. In einer Münchener Handschrift (clm 5681), aus dem Kloster Dießen stammend, findet sich eine deutsche Predigt aus dem 15. Jahrhundert, worin ein Pfarrer seine Gläubigen mahnt, dem nächstens kommenden Antonierbruder die gelobten Zinsen zu bezahlen. Er erinnert sie, daß die Mönche des „durchlichtenden fürsten“ des hl. Antonius „vil kloster und spital“ haben, „da man alle sichen in muß nemen, die do sind geplegent mit den peinliche erschronkenliche plegen sand Anthony der man sprüchet das heilige für“, daß man dort an diesen vollbringen müsse „die sechs werke der erbarmherzikeit“, und zwar geschehe dies „zu friburg zu poßdorf zu alezey zu frankfurt zu kollen zu britten zu ponthamose zu grünenberg und anderswo“. Der stationirende Antonierbruder pflegte eine Reliquie seines Ordensheiligen mit sich zu

führen, auch war, wie aus oben citirter Handschrift hervorgeht, dem Volk dabei Gelegenheit geboten, Ablässe zu gewinnen. Eine eigenthümliche Art des Almofens an den Antonierorden bestand darin, daß man in manchen Gemeinden, so z. B. in Memmingen, Regensburg zc. <sup>1)</sup> für diesen Orden ein Schwein auf öffentliche Kosten unterhielt, das „Antony-Schwein“, „Tönschwein“, <sup>2)</sup> das durch eine am Hals befestigte Glocke kenntlich gemacht, frei durch die Straßen der Stadt oder des Dorfes lief und sein Futter suchte.

Die Ensigkeit der kollektionirenden Antonierbrüder hielt sich übrigens vielfach nicht in den richtigen Schranken. So verfügt das Provinzialkonzil von Mainz, die Hospitalbrüder des hl. Antonius sollen nicht selbst, sondern durch die Ortsgeistlichen ihre jährlichen Sammlungen ankündigen, und zwar schlicht und einfach, „ohne daß dieserhalb geläutet oder darüber gepredigt werde“. <sup>3)</sup> Ebenso verbietet Erzbischof Wigbold von Köln im 13. Kapitel seiner Diözesanstatuten dergleichen Sammlern überhaupt „pulsare companulos manuales per vicos neque in ecclesia“. <sup>4)</sup> Das kleine Handglöcklein, womit sich der Antonierbruder auf den Straßen und Plätzen bemerklich machte, war eines seiner Hauptcharakteristika. In satirisch verzerrter, aber immerhin kulturgeschichtlich interessanter Weise schildert der Schusterpoet von Nürnberg, Hans Sachs, in seinem Schwank: „Der Pfarrherr mit dem Stacionierer“ das Auftreten eines solchen Antoniers:

„Der mönich auff die cangel tratt  
und macht sein gleichnerisch parat.  
nach dem sein sew-predig anfang  
erzelt vil wunderbarer ding  
wie sankt Anthoni durch sein güit  
die sew so guediglich behüt  
vor den wolffen und der krankheit  
so bey den säwen sich begent  
Welch bawrn ir opfer geben gern  
und in seiner bruderschaft wern.  
Welch bawrn nit zinst noch opfer geben  
der sew wütrns jar nicht überleben . . .

<sup>1)</sup> Schmeller, „Bayer. Wörterbuch“, f. unter „Antonius“.

<sup>2)</sup> Schmeller a. a. D.

<sup>3)</sup> Citirt bei Evelt a. a. D.

<sup>4)</sup> Citirt bei Evelt.

nachdem er über altar stahn  
in ein chormantel angethan  
liß sein Anthoniglöcklein klingen  
die bawrn theten gen opfer bringen  
die bawrnmaid und die bewerin  
den reicht er nach einander hin  
sein creutz zu küßten mit begirn  
und streich ins darnach an die stirn,  
welcher sein bruderschaft thet lieben  
der wurd denn von im eingeschrieben.“

Die Antoniusbruderschaften für Laien, von denen Hans Sachs hier spricht, hatten im Mittelalter eine außerordentlich weite Verbreitung. In clm 215 werden wir über dieselbe näher unterrichtet.

Demnach bestanden die Verpflichtungen dieser Bruderschaft hauptsächlich darin, den Antonierorden zu fördern und durch Almosen zu unterstützen, als Vorteile erhoffen die Mitglieder, daß sie durch Fürbitte St. Anton's und das Gebet seiner Ordensbrüder und -Schwestern (NB. demnach gab es auch Antonierinnen) vom „höllischen Feuer“ hier und im Jenseits bewahrt bleiben. Als Abzeichen trugen die Mitglieder der Bruderschaft „signum Tau et tintinnabulum pendens in torquete“. Ein Kupferstück eines unbekanntem Meisters des 15. Jahrhunderts<sup>1)</sup> zeigt uns dieses Abzeichen in Form eines T, an dessen Querbalken zu beiden Seiten je ein Glöckchen hängt, am Halße eines jungen Mannes, der übrigens in der dargestellten Situation seiner Sodalität wenig Ehre macht.

Durch den Antonierorden und die Antoniusbruderschaft, welch' ersterer im 16. Jahrhundert einging, wurde natürlich auch die Verehrung des Heiligen sehr gefördert und verbreitet. Ungeheure Schaa ren von Wallfahrern zogen zum Grabe des Heiligen, so noch im Jahre 1533 über zehntausend Italiener und große Massen von Deutschen und Ungarn<sup>2)</sup>, überall wurde sein Bild aufgestellt und verehrt.

Und zwar ist es vor Allen seine Eigenschaft als Patron gegen das oben geschilderte „höllische Feuer“, auch „Rose“ oder „Nothlauf“ oder wegen der Macht, die St. Antonius darüber besitzt,

<sup>1)</sup> Reproduziert in Schulz, „Deutsches Leben im 15. Jahrh.“ pag. 70.

<sup>2)</sup> H. J. Wander, „Deutsches Sprichwörterlexikon“ unter „Anton“.

„Antoniusfeuer“ genannt, die seine Verehrung beim Volke so beliebt machte. In einem alten Paderborner Brevier von 1513<sup>1)</sup> beginnt die Oratio des Heiligen: „Deus qui concedis obtentu beati Antonii confessoris tui morbidum ignem exstingui et membris aegris refrigerium praestari . . .“

(Fortsetzung folgt.)

#### Literatur.

Leben und Regel des heil. Vaters Benediktus. Mit 70 Illustrationen nach Kompositionen der Beuroner Kunstschule. Herausgegeben von der Abtei Emaus in Prag. 1901. Druck von Carl Wellmann. 208 S. Großoktav auf feinstem Kunstdruckpapier. Preis in Original-Ganzleinenband mit Goldpressung. M. 4.— (Kr. 5.—).

Der Text zerfällt in zwei fast gleiche Hälften: Die erste enthält auf ca. 90 Seiten das von Papst Gregor dem Großen im 2. Buch seiner Dialoge geschriebene Leben St. Benedikt's (Klostergründungen, Wunder und Weissagungen), die einzige zuverlässige Quelle über das Leben des großen Patriarchen des abendländischen Mönchtums, die zweite auf 96 Seiten die Regel St. Benedikt's, eine ergänzende Erklärung der ersteren, „da der heilige Mann unmöglich anders lehren konnte, als er selbst gelebt hat: *suit vir vitae venerabilis gratia Benedictus et nomine*“; sie läßt sich zusammenfassen in das ewig christliche *ora et labora*, das freilich nur begriffen im Geiste kindlich-demuthsvoller Glaubenshingebung „nicht allein eine Mönchsregel, sondern auch für Weltleute fernige Lebensgrundsätze und goldene Lebensweisheit enthält“, immerhin durch ihr vierzehn Jahrhunderte altes frucht reiches Bestehen eine ganz hervorragende kulturhistorische Bedeutung hat.

Schon in der Regel St. Benedikt's spielen neben der Würde und Schönheit des Gottesdienstes und Gotteslobes außerordentlich tägliche Handarbeit und Kunst eine hervorragende Rolle und letzterer entspricht der Cyklus der 70 fast ausschließlich nach Originalkartons aus Monte-Cassino, Beuroner und Emaus vorzüglich reproduzierten, darunter 30 ganzseitigen Illustrationen, die womöglich an passenden Stellen eingeschaltet sind. Der weitaus größte Teil derselben stellt Scenen dar aus dem Leben St. Benedikt's, andere veranschaulichen Klostergeist und Klosterleben: sie erzählen, „was die da drinnen in den Klostermauern thun und treiben“ — eine lebensvolle Geschichte des Ordensstifters und Ordenslebens. Es ist wahr, daß Beuroner Malerei mit ihrem klösterlichen Ernst und ihrer architektonischen und ascetischen Strenge nicht Jedermann zusagt; ist sie doch nicht auf dem

<sup>1)</sup> Evelt a. a. O.

Neben bloß realistisch Anschauung der irdischen Erscheinung und slavischer Nachahmung der von der Erbsünde verderbten, wenn auch virtuos wiedergegebenen Natur erwachsen, sondern dem Ideal acht christlichen Lebens, dem innerlichen, man möchte sagen metaphysischen Schauen der gottgewollten Ordnung und einfachen Gesetzmäßigkeit, dem geistigen Erfassenwollen der göttlichen Idee entsprossen; wo aber nur jene oberste Gesetzmäßigkeit der Kunst ist und letzteres unverstanden bleibt, da kann auch die erbauungsvolle Schönheit, würdebahnende Hoheit, ernsthafte Strenge und einfache Sparsamkeit keine Seite des Herzens berühren, so sehr idealer Geist der Konzeption, architektonische Klarheit der Komposition, Einfachheit in der Darstellung, Reinheit und Sicherheit in der Linienführung, Detailkenntnis in der Formengebung, vor allem die im feelischen Ausdruck der Gesichter meist sich ausprägende Individualisierung diesen Schöpfungen eigen ist; auch der reine wohlthuende Einklang der Darstellungen mit dem monumental einfachen Texte Gregors und der liebevollen Bestimmtheit und wohlthuenden Weisheit der Ordensregel, die eine Störung der geistfördernden Ruhe und des gleichmäßigen Gehorsams nirgends duldet, verdient besonders hervorgehoben zu werden: dies ist der neue Stil nach Beuroner Auffassung, acht löstlerische Schönheitsempfindung. Daß alle Darstellungen gleich gelungen seien, wer möchte das behaupten? wer tabeln, daß bei einigen z. B. der herrlichen Kreuzigungsgruppe S. 103 deutliche Anklänge an die Renaissance sich zeigen? Wer sich nicht durch eindringendes Studium dieser Kunstprinzipien und durch hingebende Betrachtung der Beuroner Bilder in ihren klösterlichen Künstlergeist hineinzuwenden gewöhnt hat, der wird freilich und soll an den bewegteren, abwechslungsreicheren, mehr unmittelbar ansprechenden Leistungen unserer nicht im Banne monastischen Lebens stehenden christlichen Künstler Gefallen finden und zu weiterer Prüfung das hochinteressante, warm und schwungvoll geschriebene Schriftchen des Grafen Franz v. Silva, Schola artist. Beuron. (Wien, Wilhelm Friedl, 1901) lesen. Mögen beide Richtungen unbeirrt das hohe Ziel: Förderung echter, gesunder Frömmigkeit erstreben und erreichen!

J. Schermann.

**Himmelsleiter.** Illustriertes Betrachtungs- und Erbauungsbuch für das christliche Volk, zugleich ein Bademeccum für Jünger der kirchlichen Kunst. Von Friedrich Beeß, Direktor in Weierdingen. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Regensburg, Pustet. 1902.

Dem Alerus wohlbekannt sind die hübschen Illustrationen, durch welche sich die Brevierausgaben des Pustet'schen Verlags so vorteilhaft vor andern auszeichnen. Diese schlichten und anspruchlosen Bilder, denen Originalzeichnungen des seligen Professors Klein in Wien (K) und des Benediktinerbrüder Max Schmalzl (F. M. S.) zu Grunde liegen, müssen trotz oder vielmehr gerade wegen ihrer äußerst einfachen Ausführung jeden aufmerksamen Beschauer ansprechen: sie kommen von Herzen und gehen zu

Herzen. Ihre ganze Auffassung, bei der es weniger auf Originalität und rein künstlerische Wirkungen als auf den erbaulichen Charakter abgesehen ist, macht diese Kompositionen in hohem Maße geeignet als Illustrationen zu einem für das Volk bestimmten Erbauungsbuch. Das erkannt und diese Bilder wirklich zum genannten Zwecke verwertet zu haben ist das Verdienst des Verfassers des vorliegenden Buches, das nach einem bescheidenen Versuch im Jahre 1889 nunmehr in zweiter, wesentlich vermehrter und verbesserter Auflage sich darstellt. Nicht weniger als 104 Vollbilder, 136 Kopfleisten und 82 Vignetten zieren dieses wirklich originelle Betrachtungs- und Erbauungsbuch, das trotz seiner 1012 Seiten das gewöhnliche Gebetbuchformat nicht überschreitet. Wort und Bild sind hier in denkbar innigster Weise ineinander verwoben und ergänzen sich gegenseitig. Denn die 49 Betrachtungen, welche den ersten Teil des Buches bilden — Betrachtungen über die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben Jesu und Maria sowie über einige weitere Geheimnisse unserer heiligen Religion — schöpfen ihren Inhalt hauptsächlich aus der bis ins einzelne gehenden Erklärung der Bilder, die einer jeden Betrachtung vorgelegt sind, nämlich eines Hauptbildes, der dieses umrahmenden Vignetten mit Darstellung typischer Vorbilder aus dem Alten Testament und einer Kopfleiste. So bietet das Buch einen für jedermann verständlichen Anschauungsunterricht für die Übung der Betrachtung. Allein ebenso werthvoll ist es als eine reiche Quelle der Belehrung. Denn einmal zeigt es „die alte Methode, im Vorbild das Urbild zu erkennen und dadurch den Zusammenhang des Alten und Neuen Bundes zu schauen, welche schon die Christen in den Katakomben angewandt haben“ (aus einem Schreiben des Kardinals Erzbischof Dr. Phil. Krementz an den Verfasser nach Prüfung der ersten Auflage). Sodann, und das kommt für uns hier namentlich in Betracht, ist es ein nicht hoch genug zu schätzendes Hilfsmittel zur Einführung des Volkes in das Verständnis der christlichen Kunst, deren Elemente hier auch der gewöhnliche Mann sozusagen spielend in sich aufnehmen kann. Auch der zweite Teil des Buches ist sowohl erbaulich als auch belehrenden Inhalts, indem er außer den gewöhnlichen Gebeten und sinnreichen Andachten für die einzelnen Feste und Festzeiten des Kirchenjahres und einer trefflich illustrierten Stationenandacht werthvolle Zusammenstellungen der wichtigsten alttestamentlichen Vorbilder Christi und Maria nebst Angabe ihrer Erfüllung, der alttestamentlichen Weissagungen und deren Erfüllung und der gebräuchlichsten christlichen Sinnbilder bietet. — Bei der hohen Bedeutung der Buchillustration für die künstlerische Erziehung des Volkes kann dieses Buch aufs Wärmste empfohlen werden, zumal da auch sein Preis angesichts des reichen Inhalts als ein äußerst mäßiger bezeichnet werden muß (broch. 5 M.; geb. in Halbklein 6,20 M., in Leder 8 M.). Vikar Dr. Fuchs.

**Kritische Studien über das Venezianische Skizzenbuch von Alexander Mwersdorf.** Mit 3 Tafeln und 3 Abbildungen

im Text. Berlin 1901. Mayer und Müller. Preis (71 S.) M. 2.50.

Die Akademie der schönen Künste zu Venedig besitzt Handzeichnungen, die unter dem Namen „Raffaels Venezianisches Skizzenbuch“ bekannt sind und in der Sala dei Disegni daselbst aufbewahrt werden; sie sind in aufgestellten Rahmen zwischen Glasplatten eingespannt und von beiden Seiten bequem sichtbar. Drei Jahrhunderte waren diese Skizzen unbekannt und tauchten erst im Anfange des 19. Jahrhunderts auf, indem sie im Besitze des Mailänder Professors Giuseppe Vossi erscheinen, der in einem hinterlassenen Tagebuch einen ausführlichen Bericht über ihre Erwerbung gibt. Darnach hätte er die 53 Blätter um 100 mailändische Thaler erworben. Erst nach und nach sei es zur Gewißheit geworden, daß er im Besitze eines ganzen Skizzenbuches des jungen Urbinate sei zum Theil Uebersetzungen nach Verugino, Pallajuolo, Leonardo und anderen Meistern. Erst Anton Springer bezweifelte die Urheberschaft Raffaels und der Senator Giovanni Morelli vindizierte das Skizzenbuch dem Benardino Pinturicchio. Andere widersprachen, wie Crowe und Cavalcazzelli, welche die Urheberschaft Raffaels aufrecht erhalten. Eine endgiltige Lösung der Frage will auch der Verfasser obiger Schrift nicht erreichen, er „will durch genaue Untersuchung der vielumstrittenen Blätter zu einer möglichst präzisen Konstatirung des That-sächlichkeiten kommen, das im Streite der Meinungen bisher immer zu sehr verbunkelt worden ist. Vielleicht, daß es auf dieser Basis dann gelingen könnte, Klarheit in die Skizzenbuch-Frage zu bringen, die auch für die Kenntniß von Raffaels Jugendentwicklung von so großer Bedeutung ist“. Der Verfasser kommt aber zu dem negativen Resultat, daß die sowohl für die Raffaelsche Autorschaft sowie für die Hypothese Morellis beigebrachten Beweise hinfällig seien. Man müsse annehmen, daß das Skizzenbuch längere Zeit in einem umbrischen Atelier benützt wurde und darnach in andere Hände überging, die dasselbe zur Aufnahme ihrer eigenen Zeichnungen weiter verwendeten. Die Lösung der Skizzenbuch-Frage ist also noch nicht vollständig erreicht.

Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst von Dr. F. E. Weis-Leibersdorf. Zweiter Theil. Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H. München 1901. Preis 5 M.

Wie in dem ersten Theil dieser kunst- und kulturhistorischen Jubiläumsschrift, die wir bereits in Nr. 3 des „Archiv“ angezeigt, behandelt der Verfasser auch in diesem zweiten Theile wieder eingehend verschiedene Themate aus der christlichen Monographie, aus der Kunst- und Kulturgeschichte sowie aus der heiligenlegende. Wir nennen nur die Erörterungen über die Entwicklung des Christusbildes, des Madonnen-typus, der Passion Christi in der deutschen Kunst, ferner St. Georg, kein verlappter Mithra, der Martyrer und Ritter, Ursprung des Weihnachtsfestes und der Kruppenfeier, Kompilger-

fahrten seit ältester Zeit u. s. w. Diese Themate bieten dem Verfasser die drei Vasillienbilder Hans Burgkmair's von St. Peter, vom Lateran und von Santa Croce, sowie das Doppelbild des Meisters L. F. von San Lorenzo und San Sebastiano. Aus der Kult- und Legenden-geschichte wird besonders die räthselhafte Geschichte der Nothhelfergruppe, die apokryphe Johannes-legende, die romantische Romwallfahrt der hl. Ursula und ihrer Jungfrauen, sowie die Ueberlieferung von St. Helena und dem hl. Kreuze auf Grund des jetzigen Standes der Wissenschaft einläßlich behandelt. Fast ein halbes Hundert meist vorzüglicher Abbildungen begleiten den Text und geben von den kostbaren Gemälden auch gute Details.

Der Trierer Dom vor hundert Jahren. Vortrag, gehalten in der Versammlung der Gesellschaft für nützliche Forschungen am 11. März 1901 in Trier von Joseph Hulley, Domvikar. 66 S. und 4 Abbildungen. Preis 40 Pfg.

Das Schriftchen hat bleibenden Werth, weßhalb wir, wenn auch ziemlich nachträglich, noch einige Worte darüber sagen. Der Vortrag erscheint hier nemlich bedeutend erweitert und vervollständigt und greift weit über die angegebene Zeit hinaus; er gibt kurz eine gedrängte Geschichte des Domes und seiner Monumente von der Römerzeit an. In der Form eines Rundganges im Dom wird zuerst dessen Baugeschichte kurz skizziert, dann werden die einzelnen Monumente, insbesondere die der Grabdenkmäler und Altäre, so wie sie vor hundert Jahren noch standen, geschildert. Die Darstellung des Verfassers ist anschaulich und zeugt von warmem Interesse, das er seinem Gegenstande entgegenbringt.

Führer über das Hardsfeld. Von R. Schips, Pfarrer in Schloß Neresheim. Herausgegeben zur Eröffnung der Hardsfeld-Eisenbahn Mit einer Ansicht von Stadt und Schloß Neresheim. Stuttgart. In Kommission bei W. Kohlhammer 1901.

Wie kommt dieser „Führer“ ins „Archiv“ hinein? Auf ganz rechtem Wege. Er beschreibt nemlich nicht bloß Wälder und Felder, Wege und Stege des Hardsfelds, sondern der größere Theil seines Inhalts ist der Beschreibung der Kirchen dieser Gegend und ihrer innern Ausstattung gewidmet. Mit Interesse lesen wir Baugeschichten und Einrichtungen der Kirchen von Unterkochen, Ebnat, Waldbausen, Etchingen, Dunstelingen, Stadt Neresheim, Großluchen, Auernheim, Demmingen, Eglingen, Dorfmerkingen, Köfingen, Dymenheim. Ganz besonders eingehend hat aber der Verfasser die herrliche Klosterkirche von Schloß Neresheim in ihrer Baugeschichte und innern Ausstattung behandelt; das Büchlein bietet hier einen ganz guten und zuverlässigen „Führer“, der im nächsten Sommer wohl unzweifelhaft vielfach benützt werden wird.



# ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Abel) in Ravensburg.

Pr. 2.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.02 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Franc. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einfindung des Betrags direct von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1902.

## Ueber die Bedeutung des Hans Multscher für die Entwicklung der Ulmer Schule.

Von Pfarrer Dr. J. Probst.

Bekannt ist, daß die Schulen von Köln und Nürnberg während ihrer ganzen Entwicklung auf die Mauern dieser Städte beschränkt waren. Bei der Schule von Ulm, die mit Recht den beiden vorgenannten an die Seite gestellt wird, trifft das nicht zu; bei ihr trat eine namhafte Verzweigung ein. Grüneisen und Mauch, später Häfner und zuletzt noch Pressel standen auf dem sehr nahe liegenden Standpunkt, daß auch die Entwicklung der Ulmer Schule keine Abweichung von jener zu Köln und Nürnberg durchgemacht habe und gab besonders das Buch: Ulm und sein Münster von Pressel 1877 einen verdienstvollen, kritisch geläuterten und gereiften Abschluß des Gegenstandes von diesem Standpunkt aus.

Außerhalb der Mauern von Ulm waren eifrige Sammler mittelalterlicher Gemälde und Skulpturen thätig (Hirschler, Laßberg, Dursch, Abel), die ein so reiches Material aus der gesammelten umgebenden Landschaft zusammenbrachten, daß der Gedanke sich dazumal schon nahe legen mußte, daß Ulm wohl nicht der einzige ausschließliche Ursprungsort sein könne, daß vielmehr mehrere Orte an der Produktion Antheil haben werden. Aber es bedurfte Jahrzehnte lang fortgesetzter Forschungen an verschiedenen weit entfernten Orten, bis darüber Klarheit gewonnen wurde.

Begreiflich! Die Enfinger, Böblingen,

Syrlin, Zeitblom, Schaffner, Schüchlin u. waren schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gefestigte und gefeierte Namen und bildeten zusammen eine Phalanx, die Achtung einflößte. Wenn nun da und dort auch noch andere Namen, aber örtlich zerstreut und zeitlich getrennt, aus dem Dunkel auftauchen wollten, so war die Aufnahme derselben eine sehr kühl, ablehnende, zumal da ihre Werke vielfach gar nicht mehr im Lande waren, sondern zerstreut in weit entfernten Sammlungen und andern Orten sich befanden. Man war so sehr gewohnt, Alles, was sich Gutes aus alter Zeit erhalten hatte, mit Syrlin und Zeitblom u. zu verbinden, daß es geradezu gewagt schien, noch weitere Meister denselben an die Seite stellen zu wollen. Man wagte auch nur mit großer Schüchternheit einen neuen Meisternamen zu nennen, weil man überzeugt war, daß derselbe mit größter Zurückhaltung aufgenommen werde.

Den ersten Schritt auf diesem Weg gethan zu haben, ist das Verdienst des Kirchenraths Dursch. In dem Anhang zu seiner Aesthetik der christlichen Kunst (1856) führte er mit einem gewissen Nachdruck drei Namen an, sämmtlich von Nicht-Ulmern: Friedrich Schramm, Christoph Keltenofer und Simon Haider in Konstanz, bei ersteren auch die Jahrzahl (1480) und Inschrift. Der Erfolg läßt sich denken; ein Widerspruch wurde zwar nicht erhoben, aber nach drei Jahrzehnten war die Sache so gründlich vergessen, daß Friedrich Schramm als eine apocryphe Persönlichkeit bezeichnet wurde.

Aber der Vorgang des Kirchenraths Durfch war doch nicht ganz umsonst; auch andere Leute suchten und fanden. Ueber eine Memminger Werkstätte veröffentlichte Bressel (1877) zwei Namen: Heinrich Stark und Hans Dabrahaufer um 1501, beide Plastiker in Holz; ihr Werk ist das Chorgestühl daselbst. Vorher schon hatte Woltmann (1870) den „Meister der Sammlung Hirscher“ als provisorische Bezeichnung für eine Anzahl Gemälde aufgestellt und Bode glückte es 1881, den wirklichen Namen desselben, Bernhard Striegel, ebenfalls von Memmingen, an einem Gemälde in Berlin vorzufinden. Dieser Meister war aber nur ein jüngeres Glied einer ganzen Familie von Malern, die bis in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts hinauf reicht, wie durch Vischer nachgewiesen wurde. Werke aus dieser Familie haben ihren Weg nach Graubünden gefunden.

Sodann wird von Rahn erwähnt (1876) Jakob Rueß als Verfertiger des Altars in Chur, und Roder fand (1886) für den gleichen Meister eine Urkunde über das Schnitzwerk desselben in Ueberlingen. Seine Werkstätte befand sich in Ravensburg um 1490.

Sodann gesellte sich Hans Luz von Schussenried zu der Reihe der Architekten, die um 1500 lebten, obwohl seine Arbeit ihn nach Bogen rief, woselbst er (anfangs unter der Leitung seines Gönners Burkhard Engelberger, später selbständig arbeitend) den Thurm der Kirche erbaute. In neuester Zeit hat sich auch noch Kunde ergeben von Matthias Miller aus Lindau (1502), von dem ein Altarwerk nach Zürich gekommen ist.

Das ist nun eine so stattliche Anzahl von Werkstätten, deren Existenz nicht bloß durch Namen, sondern auch durch noch bestehende Werke gesichert ist, die aber zugleich nach Zeit und Raum einander so nahe gerückt sind, daß man dieselben als Verzweigungen einer bedeutenden Werkstätte aufzufassen berechtigt ist; aber man befand sich längere Zeit in einiger Verlegenheit, wohin dieselbe zu verlegen sei. In Ulm bestanden die Werkstätten des Jörg Syrlin (Dreißig im Münster 1468, Chorgestühl daselbst 1469 bis 1474) und als älteste Malerwerkstätte

die des Hans Schüchlin 1469 (Altar in Tiefenbronn); für Ulm sprach ferner auch die Bedeutung als Handelsstadt.

Daß diese Stadt mit den benachbarten kleineren Reichsstädten und mit der gesamten Landschaft, besonders in der Richtung nach Süd und Südwest, in dauernder lebhafter Fühlung stand, dafür zeugen nicht bloß die mannigfaltigen Bündnisse in politischen und religiösen Angelegenheiten, sondern auch der außergewöhnliche Umstand, daß das kanonische Patronatsrecht der dortigen Pfarrei im Besitz des Klosters auf der Reichenau (Bodensee) seit unvordenklichen Zeiten sich befand. Aber es lag doch kein wirklicher Beweis vor, daß in Ulm die Ausübung der Malerei und Holzschnitzerei einer der Zeit nach bemerkenswerthen Vorsprung voraus gehabt hätte; hier gieng offenbar Memmingen voran, das mit der älteren Generation der Striegel'schen Familie in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts hineinreicht. Auch fanden die Arbeiten aus dieser Stadt frühzeitig Absatz bis nach Graubünden.

Wohl waren in Ulm archivalische Nachrichten und eine Inschrift seit längerer Zeit schon bekannt, daß ein Meister Hans Multscher, gebürtig aus Reichenhofen, 1427 als Bürger aufgenommen wurde, 1433 den Rarg'schen Altar erstellt habe und ungefähr 1467 dort gestorben sei; aber es war noch nicht gelungen, ein erhaltenes Werk desselben aufzuweisen, um über die Qualifikation seiner Werkstätte sich ein Urtheil bilden zu können.

Dieser Unsicherheit wurde auch dadurch noch kein Ende gemacht, daß Custos C. Fischwiler in Innsbruck das Werk eines Hans Multscher bekannt machte 1884, das derselbe 1457 für die Kirche in Sterzing (Tyrol) lieferte. Lübke, Kz, Vischer hatten sich nemlich dahin ausgesprochen, daß dieser Hans Multscher in Innsbruck seinen Wohnsitz gehabt haben müsse. Erst 1893 sprach der genannte hochverdiente Forscher seine Uebersetzung aus, daß nach Maßgabe der Dokumente der Altar in Sterzing ein Werk des Ulmer Hans Multscher sei.

Sobald nun diese Nachricht, wenn auch nur in Form einer ganz kurzen Notiz, durch den „Allgäuer Geschichtsfreund“ in unsere Gegend gelangt war, wurde die

Bedeutung derselben sofort erkannt und von 1893 an im „Archiv für christliche Kunst“ eine Reihe von Artikeln über die Person und Werke des Hans Multscher und andere Beziehungen zwischen Tyrol und Oberschwaben veröffentlicht mit dem erfreulichen Erfolg, daß der hervorragende Kunsthistoriker Franz v. Heber in München sich der Sache energisch annahm und durch seine Schrift: „Hans Multscher von Ulm“ 1898 den Vorstand der Ulmer Werkstätte als den Altmeister der Ulmer Schule vollwerthig in die Kunstgeschichte einführte.

Hiermit war Klarheit und eine feste Grundlage errungen, wenn auch zunächst noch die Frage, ob Multscher die Eigenschaft des Malers und Plastikers in seiner Person vereinigt habe, in der Schwebe blieb. Aber auch darüber wurde durch die Inschrift eines Gemäldecyclus (1437), der in neuester Zeit über London nach Berlin gelangte, Aufschluß gegeben, so daß jetzt allseitig Befriedigung und Klarheit besteht und ein Bild der kunstgeschichtlichen Entwicklung der Ulmer Schule sich gewinnen läßt.

Seit dem Jahre 1427 befand sich hienach daselbst eine rasch aufblühende Werkstätte, deren Vorstand in seiner Person die beiden Kunstzweige der Malerei und der Plastik vereinigte, so daß junge Talente, an denen es in jener Zeit und Gegend nicht fehlte, sich angezogen fühlen mußten, um so mehr, als bei der erwachenden Vorliebe für die Flügelaltäre eine Bekanntschaft mit den genannten beiden künstlerischen Techniken sich als sehr vortheilhaft erweisen mußte. Vierzig Jahre lang lebte der Vorstand dieser Werkstätte, die ihresgleichen im südlichen Deutschland nicht hatte. Die große Bedeutung derselben für Ulm selbst geht schon aus den Jahreszahlen unmittelbar hervor, welche den Arbeiten der schon betonten Meister zukommen; der Dreißig im Münster von Syrlin entstand 1468; das Chorgestühl daselbst 1469—1474; der Tiefenbrouner Altar von Schüchlin 1469. Ebenso leicht erklärt es sich, daß nunmehr in Memmingen, Ravensburg zc. Werkstätten eröffnet werden; es sind Verzweigungen der älteren in Ulm florirenden Anstalt, die jedoch ihre relative Selbstständigkeit sich bewahren.

Aber der Einfluß der Ulmer Werkstätte beschränkt sich nicht auf diese in den Mauern von Ulm selbst und in der Nachbarschaft ansässigen Betriebe.

Merlo hat nachgewiesen, daß der berühmte Meister Stephan Lochner, aus Meersburg bei Konstanz gebürtig, in Kölner Urkunden seit 1442 vorkommt und daselbst 1451 gestorben ist. Aus seiner eigenen Gegend fehlt jede Nachricht über denselben; man ließ es deshalb geschehen, daß er gänzlich für Köln in Anspruch genommen wurde, ohne auf ihn einen nachdrücklichen Werth, den er doch gewiß verdient, zu legen. Begreiflich! So lang Multscher nur ein Name war ohne Werke, wußte man Lochner gar nicht unterzubringen; er schwebte vollständig in der Luft. Andererseits wurde durch das ernste Studium der Kölner Schule und besonders des Dombildes erkannt, daß Meister Stephan es gelang, ein neues Ferment in die schon alternde Manier der dort ansässigen Schule (Meister Wilhelm, Herrmann Wynrich) hineinzuworfen und auch die Naturwahrheit zur Geltung zu bringen. Nachdem aber Professor v. Heber auch an den Werken Multschers schon einen ganz übereinstimmenden Zug nachgewiesen hat, so fällt damit auch auf Lochners Bildungsgang ein deutliches Licht. Er konnte in seiner Jugend in die Wirkungssphäre der Multscher'schen Werkstätte auf irgend eine Weise eintreten und so, wohl vorbereitet schon von der Heimath aus, seine ruhmvolle Laufbahn am Rhein vollenden.

An den Meister Stephan schmiegte sich, wie Merlo ferner nachwies, auch Hans von Memmingen an, der ein Jahr nach dem Tode desselben seine Wohnung käuflich erwarb. Er war jünger und starb in Köln 1491. Daß dieser Künstler seine Schule in Ulm gemacht habe, läßt sich bei der Nähe seiner Vaterstadt und bei dem Ansehen, das diese Werkstätte damals sich schon erworben hatte, sicher nicht in Abrede stellen. Werke sind von ihm zwar nicht bekannt, könnten sich aber leichtlich unter der größeren Anzahl von Gemälden befinden, die der Schule des Meisters Stephan zugeschrieben zu werden pflegen.

Es wäre geradezu ein psychologisches Räthsel, wenn eine so gut geleitete und

in den günstigsten Verhältnissen sich befindende Anstalt wie die des Multscher in Ulm keinen Einfluß und keine Anziehungskraft auf die jüngeren Leute der Gegend ausgeübt hätte.

Nur Lukas Moser von Wyl (dessen Wohnsitz von Ulm aber auch schon ziemlich ferne liegt und der auch 1431 schon eine eigene Werkstatt besaß) scheint auf dem Isolirhemel sich befunden zu haben, wie aus der Inschrift des Tiefenbronner Altars hervorgeht.

Aber noch ein weiterer Gesichtspunkt drängt sich auf. Nachdem 1457 das Sterzinger Werk, ein stattlicher Flügelaltar, aufgestellt worden war, konnte es nicht fehlen, daß schon durch den Anblick desselben junge Talente, die in ihrer eigenen Heimath ihre technische Ausbildung auf irgend einem Weg gefunden haben mögen, zur Bewunderung und Nachahmung angeregt wurden, um auch ihrerseits ähnliche Werke zu liefern, die an die Seite des Sterzinger Altars sich stellen, ja sogar denselben überbieten konnten. Und in der That tritt nun in Tyrol der Meister Michael Pacher in überraschender Weise auf, der schon 1471 das Altarwerk in Gries und vorzüglich 1481 den Altar in Sankt Wolfgang erstellte, Werke, welche der Tyroler Schule zu hoher Ehre gereichen. Daß nun in Pachers Werken die deutsche und die italienische Kunst sich in origineller Weise vereinigen, ist allgemein anerkannt. Die Frage ist aber noch offen, welche von den deutschen Schulen oder Werkstätten ihren Einfluß zur Geltung gebracht haben? Man dachte früher wohl an die Wohlgemuth'sche Werkstatt in Nürnberg, die seit 1473 einen bedeutenden Aufschwung genommen hatte; allein der Altar von Gries ist schon 1471 entstanden. Wenn man aber auch, nicht mit Unrecht, die Behauptung aufstellte, daß schon zur Zeit des Hans Pleydenwurf, des Vorfahren von Wohlgemuth, die Nürnberger Werkstatt eine Bedeutung gehabt habe, somit schon zwei Jahrzehnte zuvor, so ist auch diese Verlängerung unzureichend; denn gerade um diesen Zeitpunkt, auf welchen hiedurch hingewiesen wird, ergieng die Bestellung von Sterzing aus an die Ulmer Werkstatt des Multscher. Das dürfte genügen, um den Antheil des Ein-

flusses der deutschen Kunstweise auf Pacher für Ulm, genauer für Hans Multscher als am meisten der Wahrscheinlichkeit entsprechend in Anspruch zu nehmen. Erst später, im Jahr 1503, fanden auch Holzschneidereien des Veit Stof den Weg nach Tyrol (Schwab); wie durch neuere Forschungen Fischlalers konstatiert wurde.

Der von Schwaben nach Tyrol hinüberreichende Einfluß auf dem Gebiete der Kunst, der auch später noch nachweisbar ist, dürfte aber sogar schon lange vor der Zeit Multschers und Pachers vorbereitet worden sein; denn der Altar zu Stams (Tyrol) ist schon 1386, zwar in Tyrol selbst entstanden, aber von dem Cistercienser Abt Heinrich Gruffit aus Ueberlingen am Bodensee gefertigt worden, wie in den Schriften des Bodenseevereins 1901 dargestellt wurde.

Das Ende der Ulmer Schule ist durch den Bildersturm (1531) bezeichnet, der nahezu auch alle benachbarten Städte betroffen hat, mit Ausnahme hauptsächlich von Ravensburg. Hier bestanden nachweisbar noch Werkstätten bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Diese Periode wurde von Burkhart als „Bodenseeschule“ bezeichnet. Ungeachtet ihrer Beschränkung in Raum und Zeit sind noch Malereien und Schnitzwerke vorhanden, die auch für diese Uebergangsperiode ein recht günstiges Zeugniß ablegen. Die Untersuchungen darüber haben zwar begonnen, harren aber der Fortsetzung.

## Die neue Kirche zu Kirchberg, Ob. Biberach.

(Vergl. die Illustrationen auf der Beilage.)

Weithin sichtbar steht auf prächtiger Höhe die Kirche von Kirchberg; sie beherrscht das Allenthal hinauf und hinunter, und wer auf der bayerischen Seite — Ulm—Memmingen — dahinfährt, dem tritt das weithinschauende Bauwerk auf stolzer Höhe immer wieder vor Augen. Am Sonntag, 7. Oktober 1900, hat der hochwürdigste Bischof Dr. P. W. v. Keppler die neue Kirche konsekriert und der Gemeinde sammt ihrem Seelenhirten Pfr. Funk, sowie dem Architekten, J. Cades in Stuttgart, seine volle Anerkennung und seine Glückwünsche ausgesprochen, nachdem der

Bau selbst im Juni 1898 begonnen und noch im Herbst desselben Jahres unter Dach gebracht worden war.

Dieser Kirchenbau hat seine eigene Vorgeschichte, welche darum von allgemeinerer Bedeutung ist, weil in ihr der Gegensatz zwischen den praktischen Interessen des Innenraumes und den ästhetischen der äußeren Erscheinung zum Ausdruck kam und eine höchst beachtenswerthe, nach unserer Meinung sehr gelungene Lösung gefunden hat.

Dieser Kampf zwischen den Ansprüchen der Kirchenbesucher auf einen möglichst einheitlichen großen Innenraum mit allseitigem unbehinderten Blick in den Chor und zwischen dem künstlerischen Gewissen des Architekten, welches von der ganzen Anlage und Erscheinung des Baues eine harmonische Gliederung verlangt, wiederholt sich ja immer wieder und wird auch seiner Zeit bei einer der bedeutendsten Kirchenbauten der Diözese eine Rolle zu spielen versuchen. Darum soll die Vorgeschichte dieses Kirchberger Baues hier ihre Erwähnung finden.

Die alte Kirche, stillos (mit schönem romanischen Thurm, der ein charakteristisches Satteldach trug) und viel zu klein, mußte abgebrochen werden, um einem würdigen und geräumigen Neubau Platz zu machen; der Thurm sollte verbleiben: das war im allgemeinen der Bauplan, für dessen Ausführung die Gemeinde in eifrigster und opferwilligster Weise das nöthige Geld aufgebracht hatte.

Architekt Cades, der als Kirchenerbauer einen Namen von bestem Klang im ganzen Lande hat, wurde anno 1894 beauftragt, den Plan zum Neubau zunächst des Kirchenschiffes auszuarbeiten. Dasselbe sollte ca. 750 Sitz- und Knieplätze enthalten und demgemäß 33 Meter lang und 16 Meter weit werden.

Diese Grundrissdimensionen ließen eine Raumlagerung durch Anlage von Mittel- und Seitenschiffen, also eine regelrechte dreischiffige Kirche, als wünschenswert, ja nothwendig erscheinen. Bezüglich der raumabschließenden Theile waren aus Rücksichten auf die Kosten steigende und horizontale Holzdecken vorgesehen.

Allein dieser erste Plan fand nicht allseitige Zustimmung. Der Grund lag

darin, weil die Pfeiler zwischen Mittel- und Seitenschiffen den Blick von letzteren in den Chor hinderten. Aus diesem Grunde verlangte der Pfarrherr eine einschiffige Kirche mit ca. 12 Meter Spannweite. Der Kirchenstiftungsrath wollte massive Gewölbe haben, welche die Kirche jedoch nicht wesentlich vertheuern dürften. Dagegen hegte der Ortsvorstand in Anbetracht der das Illerthal beherrschenden Lage der Kirche berechnete Bedenken wegen des scheuerartigen riesigen Daches und der fastenartigen Erscheinung des ganzen Bauwerkes, wenn dieses einschiffig gehalten wäre und also nach außen soviel wie keine Gliederung hätte. Hieraus ergaben sich langwierige Verhandlungen über das Für und Wider einschiffiger Kirchenanlagen.

Es sei hier gestattet, die Stimme eines Fachmanns von bedeutendster Autorität zur Rechtfertigung des Standpunktes des Architekten bezüglich der harmonischen Gliederung und der ästhetischen äußeren Erscheinung der Kirche anzuführen.

Nach G. Dehio wird „der Hauptraum in katholischen Kirchen besonders in Deutschland oft zu kolossaler Weite gesteigert und übertönt alle accessorischen Theile. Das Organische tritt an diesen Bauten sehr zurück, die Formen sind im Verhältniß zur Größe der Räume mager und kommen nicht zur Geltung“. Für das Neußere bedeutet nach ihm „jeder andere Typus als der der kreuzförmigen Basilika, mag sein Werth für den Innenraum sein, welcher er will, nur Einbußen“. Ganz ungünstig für die Gestaltung des Neußern ist nach ihm die Hallenkirche mit nach innen gezogenen Strebepfeilern. Hierdurch entstehen Bauten von „öder Massenhaftigkeit ohne Gliederung, bedeckt von einem riesigen Dach. Aber auch wenn die Strebepfeiler ganz oder theilweise vortreten, bleibt die Gliederung doch unzulänglich“ (St. Lorenz, Nürnberg).

Diese von Dehio bezeichneten Mängel in der Gestaltung des Neußern bei dem Streben, vor allem das Innere möglichst weit und einheitlich groß zu schaffen, zeigen auch unsere schwäbischen Barockkirchen: die architektonische Ausbildung erstreckt sich nur auf die Westfassade, die anderen Seiten haben soviel wie keine Gliederung und keinen ästhetischen Werth.

Es ist selbstverständlich, daß das Gesagte nur für Bauten größeren Maßstabes gilt.

Bei Kirchen kleineren Maßstabes, welche dreischiffig angelegt werden, besteht die Gefahr, daß sie mehr wie Modelle wirken, fast kindisch, anstatt künstlerisch erscheinen. In diesem Falle ist und bleibt die einschiffige Anlage mit Bereicherung der perspektivischen Wirkung des Innenraumes durch hochgeführte Seitenskapellen die zweckmäßigste. Dabei ist von großer Wichtigkeit das Verhältniß der Länge zur Weite, für dessen Minimum 2:1 gelten kann. In Weingarten, der bestproportionirten einschiffigen Kirche, ist der Raum zwischen den Seitengalerien mehr als fünfmal so lang als weit!

Daß diese Ausführungen richtig sind, darüber besteht kein Zweifel, ebensowenig, wie darüber, daß auch das Äußere des Gotteshauses in möglichster Schönheit und Harmonie erscheine.

Andererseits kann man dem Verlangen einer Gemeinde, welche vor allem auf ein möglichst praktisches Kirchen-Inneres sieht, welches jedem Besucher zum Heiligsten im Chore freien Blick gewährt, die Berechtigung gewiß nicht abprechen. Es dürfte sogar die Frage naheliegen, ob nicht gerade unsere Gegenwart dahin drängt, daß man der letzteren Seite eine größere Aufmerksamkeit schenken muß, als in früheren Zeiten; vielleicht kann darüber gelegentlich ein andermal etwas gesagt werden.

Aber das muß betont werden: die Ansprüche dürfen weder hüben noch drüben überspannt werden. Es gibt Architekten, welchen die rein künstlerische Wirkung und Erscheinung eines Bauwerks über alles andere geht; es gibt Gemeinden und Geistliche, welche bestimmte rein praktische Rücksichten und Zwecke allem voranstellen. Es gibt aber auch genug kirchliche Bauten, welche die höchste ästhetische Wirkung mit der höchsten Zweckmäßigkeit vereinigen. —

Um nun auf unseren Kirchenbau zurückzukommen, so vereinigten sich schließlich Seelsorger und Kirchengemeindevertretung von Kirchberg mit dem Architekten Cades auf den Plan, eine gratgewölbte Basilika mit 9 Meter breitem und ent-

sprechend hohem Mittelschiff und möglichst kleinen Seitenschiffen zu schaffen und dem Architekten, dessen Stellung in diesem Widerstreit der Meinungen keine ebenrosige war, trotz gewisser Nebenströmungen treu zu bleiben.

Das Resultat dieses Kompromisses ist die neue Kirche, wie sie jetzt steht. Dieselbe erhielt nunmehr Proportionen, welche zwar dem praktischen Gebrauch der Kirche als Versammlungsort der Gläubigen zum gemeinsamen Gottesdienst wie überhaupt dem deutschen Raumgefühl recht wohl entsprechen, welche aber die ästhetische Erscheinung des Äußern nicht unwesentlich beeinträchtigen. Was für den Innenraum bei solchen Verhältnissen an behaglicher Breite gewonnen wird, muß dem Äußern an Grazie verloren gehen: die schmalen, streifenartigen Seitenschiffe stehen nicht mehr im richtigen und strengen Verhältniß zum übermäßig dominirenden Mittelbau.

Um hier noch mehr Gliederung anzubringen und ein besseres Verhältniß herzustellen, hat Architekt Cades von den Strebebögen der Seitenschiff-Mauern über das Dach der letzteren weg zu denen der Mittelschiffsmauern Strebebögen emporzuführen geplant (vergl. Querschnitt, sowie die Chor- und Westgiebel-Ansicht), welche reicheres Leben in das äußere Gesamtbild der Kirche bringen und dadurch die oben angeführten ästhetischen Mängel beheben würden. Außerdem würden dieselben von erheblicher konstruktiver Bedeutung sein. Leider aber mußte aus naheliegenden finanziellen Gründen die Anbringung dieser schönen Strebebögen vorerst unterbleiben und der Gewölbeschub durch Zuganker paralysirt werden. Möge aber die Zeit nicht allzu ferne sein, wo dieselben zur Ausführung kommen!

Was den Thurm betrifft, so blieb derselbe stehen; ihm wurde, wenn auch nicht ganz unter einem rechten Winkel (vergl. Grundriß) der Chor angegliedert. Da er aber für die neue Baumasse zu schwach und zu nieder erschien, so mußte er um ein Stockwerk erhöht werden (und zwar in der Weise, wie auf der Choransicht zu sehen ist). Das charakteristische, malerische Satteldach des alten Thurmes mußte — gegen den unferen

Erachten wohlberechtigten Rat des Architekten — fallen und durch einen hohen Helm ersetzt werden.

Uebersichten wir nun das Ganze, so haben wir an dem neuen Kirchberger Gotteshause eine imposante Kirche im frühen Spitzbogenstil mit sechs Traveen im Schiff, deren letzte an der Westseite noch für eine Vorhalle und Orgelraum zc. hinausgerückt wurde, deren erste, an den beiden Schmalseiten um je zwei Meter verlängert, das Querschiff bildet, wodurch ein großer, weiter Raum geschaffen ist, in welchem dank der Weite des Mittelschiffes fast alle Besucher den Blick in den Chor frei haben, und welcher auf lange Zeit hinein für die Gemeinde reichlich genügen wird. Zwei Thore an den Seiten und ein prächtiges Doppelthor an der Westseite geben Einlaß genug. Durch die Hochwerksfenster und die Fensterrose im Mittel- sowie die Fenster der Seitenschiffe flutet reiches Licht in's Innere. Der Chor ist zwar nicht quadratisch, aber bietet Raum übergenuß; die Chornische, ein halbes Zehneck mit hohen Fenstern und geripptem Gewölbe, macht sich sehr schön. Die Sakristei ist gleichfalls sehr geräumig und hat noch ein oberes Geschoß.

Schließlich theilen wir noch folgende Maße und Zahlen vom Kirchberger Bau mit:

Innere Mittelschiffweite	9,00	Meter
„ Gesamtweite	16,00	„
„ Chorweite	7,42	„
„ Schifflänge	32,90	„
„ Chorlänge	8,70	„
„ Mittelschiffhöhe	13,00	„
Sitz- und Knieplätze:		
für Erwachsene im Schiff	554	
„ „ „ Chor	10	
„ „ „ auf der Empore	36	
	600	
für Kinder	170	
	zusammen	770

Sitz- und Knieplätze.

Die Rohbaukosten von Kirche, Chor und Sakristei betragen rund 85 000 M. Die überbaute Fläche beträgt 700 Quadratmeter; die Kosten von 1 Quadratmeter 121 M. 40 Pf. Der überbaute Raum vom Terrain bis zur Höhe aller Haupt-

gesimse beträgt 8660 Kubikmeter; die Kosten von 1 Kubikmeter 9 M. 81 Pf. Die überbaute Fläche der alten Kirche war 274 Quadratmeter gegen 700 Quadratmeter der neuen Kirche. Die Erhöhung des Thurmes sammt neuem Helm kostete 5000 M., der von Maurermeister Göser in Kirchberg aufgeführte Bau wurde im Juni 1898 begonnen und im Herbst desselben Jahres unter Dach gebracht; als Hauptmaterial wurden graue Backsteine verwendet.

Die Gemeinde Kirchberg darf sich zu ihrem neuen Gotteshause gratulieren; möge es als Wahrzeichen des heiligen katholischen Glaubens und seiner Segnungen Jahrhunderte lang aus seiner herrlichen Höhe über das weite Allerthal hin schauen!

C. K.

Stuttg.

### Antonius der Einsiedler.

Eine legendarisch-ikonographische Studie.

Von Johannes Damrich in München.

(Fortsetzung.)

Antonius schützt nicht nur vor dem „heiligen Feuer“, sondern er schlägt auch nach der Vorstellung des Volkes mit diesem Feuer diejenigen, die gegen seine Ehre freveln. In diesem Sinn heißt das „heilige Feuer“ „St. Antonien räch“<sup>1)</sup> und ist es kein Segenswunsch, wenn einer dem Anderen wünscht, „daß dich St. Antoni ankomme!“<sup>2)</sup> In Rom, in der Kirche des hl. Antonius sieht man<sup>3)</sup> das Bild eines Menschen, der in Flammen steht, und eine Inschrift besage, daß 1573 ein Soldat, der einen Meineid geschworen, als er den Antoniusaltar berührte, so gleich vom heiligen Feuer ergriffen worden und daran gestorben sei. Molanus<sup>4)</sup> citirt das Distichon:

Magne pater ferum defendas fortior  
hostem  
sisque metus duris ignibus igne tuo.

Noch mehr! Im Anschluß daran wird Antonius auch der Schutzpatron derer, die

<sup>1)</sup> Schmeller, „Bayer. Wörterbuch“ unter „Antonius“.

<sup>2)</sup> Wander, „Deutsches Sprichwörterlexikon“.

<sup>3)</sup> So erzählen die Aa. SS.

<sup>4)</sup> „Historia imaginum“ L. III. c. v.

im Kriege den Feind mit ihrem Feuer schädigen, so in Belgien der Artillerie.<sup>1)</sup>

Cahier<sup>2)</sup> bildet eine Medaille ab, auf der das Bild unseres Heiligen geprägt ist mit der Unterschrift: „patron de Mrs. les arquebuziers de Reims“.

In einem Distichon aus einem alten Brevier<sup>3)</sup> findet die vor dem Feuer schützend und mit Feuer strafende Gewalt des Heiligen prägnanten Ausdruck: *percutit et sanat exstinguit et excutit ignes*

*ardentesque minas intonat Antonius.*

Antonius ist dann nicht bloß Patron gegen das „heilige Feuer“, sondern daran anknüpfend auch gegen sonstige ansteckende Krankheiten, besonders gegen die gefürchtete Pest. Molanus<sup>4)</sup> berichtet, man habe, um die Häuser vor der Pest frei zu erhalten, häufig das Bild unseres Heiligen auf der Thüre angebracht. Antonius ist der Patron der Krankenhäuser überhaupt, nach Eveltis<sup>5)</sup> Bericht war er da und dort auch Patron der Apotheker (? *colyriorum*).

4. Antonius ist — und dieser Umstand mußte ihn besonders beim Landvolk außerordentlich populär machen — der Patron der Hausthiere, besonders der Schweine. Der Zusammenhang ist ein ganz natürlicher: Hatte sich die Fürbitte des Heiligen gegen menschliches Elend und Leiden erfolgreich erwiesen, so mußte er auch helfen können, wenn eine ansteckende Krankheit das dem Landmann so theure Leben seiner Hausthiere bedroht. Nun tritt auch bei verschiedenen Hausthieren, und zwar besonders häufig und verberblich und vor Allem besonders auffällig gerade an Schweinen eine Krankheit auf, die sich ebenfalls wie die menschliche „Rose“ durch starke Rötthung der Haut ankündigt und die auch vom Volke mit dem gleichen Namen „Nothlauf“ bezeichnet wird. Weil man für dieselbe Krankheit am Thiere, die wohl auch denselben höllischen Ursprung haben mußte, auch den Schutz desselben Heiligen für besonders wirksam hielt, darin also liegt der Grund, daß St. Anton der Patron der Schweinezüchter und

so das Schwein geradezu das am meisten charakteristische Attribut des Heiligen wurde. Man pflegte den Schweinen zum Zeichen dafür, daß sie unter St. Anton's Schutz stehen, eine unter Anrufung seiner Fürbitte geweihte Glocke anzuhängen.<sup>1)</sup> In Rom werden nach älteren Berichten am 17. Januar, dem Feste des Heiligen, alle Hausthiere in seine Kirche gebracht und dort gesegnet. Bei deutschen Bauern gieng der Spruch: „Sankt Anton soll unser Heiliger sein, weil er uns hütet unsere Schwein“.<sup>2)</sup>

### III. Ikonographie des hl. Antonius.

Bevor wir auf die verschiedenartigen Darstellungen unseres Heiligen in der bildenden Kunst eingehen, dürfte es sich empfehlen, einen Blick zu werfen auf die drei wichtigsten Attribute, die ihm beigegeben werden: das T-Kreuz, das Schwein und die Glocke.

a) Das T-Kreuz (*crux commissa*) als Attribut unseres Heiligen hat bei den Archäologen die verschiedensten Erklärungen gefunden. Man wollte diese Form des Kreuzes zurückführen auf die eines Kreuzstabes, den der historische Antonius getragen,<sup>3)</sup> wollte es deuten als den Anfangsbuchstaben von Theos(!),<sup>4)</sup> ja, man gieng zurück auf die ägyptische Hieroglyphenschrift,<sup>5)</sup> auf die ägyptisch-heidnischen Götterbilder, in deren Händen wir thatsächlich öfter (auch in der Münchener Glyptothek) dasselbe Zeichen erblicken, das hier die Bedeutung „Leben“ hat. In Wirklichkeit sind diese Erklärungsversuche gesucht und unhaltbar. In den ältesten Antoniusbildern sehen wir den Heiligen bloß einen Stab oder eine Art Krücke tragen, das ausgebildete Antonius-T tritt erst mit dem Antonierorden auf, der es zu seinem Wappenzeichen erwählte. Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß dieses T nichts Anderes ist, als die heraldisirte Form einer Krücke.

Wenn wir uns ins Gedächtniß zurückrufen, daß die Antonier es sich zur Le-

<sup>1)</sup> S. Aa. SS.

<sup>2)</sup> „*Characteristique des saints*“ I. p. 379.

<sup>3)</sup> Cit. in Aa. SS.

<sup>4)</sup> „*Hist. imag. L. III. c. v.*“

<sup>5)</sup> A. a. D.

<sup>1)</sup> Molanus a. a. D.

<sup>2)</sup> Wander a. a. D.

<sup>3)</sup> Menzel und Stadler.

<sup>4)</sup> Wessely.

<sup>5)</sup> Molanus.

bensaufgabe machten, um Christi willen jenen Stab und Stütze zu sein, die durch die Seuche ihrer Glieder theilweise beraubt waren, so muß dieses T, dessen Gestalt Kreuz und Krücke in sich vereinigt, als ein sehr passendes Symbol des Ordens bezeichnet werden, zumal es auch die Erinnerung an den hl. Antonius wachrief, der schon in ältester Zeit fast immer mit einer Art Krückstock war abgebildet worden.

Schon die Hollandisten erwähnen diese Erklärung, doch nur nebenher, ohne ihr beizustimmen. Unter den neueren Ikonographen ist es eigentlich nur der viel zu wenig gekannte Cahier, der sie unbedingt vertritt.

Der Antoniermönch trug dieses T-Kreuz auf der Brust, es glänzte von den Giebeln und Thürmen der Antonierklöster und -Kirchen herab, der terminirende Antonierbruder trug sicher ein solches Kreuz mit sich, das er den Gläubigen zum Ruffe reichte (siehe die oben citirte Stelle aus Hans Sachs).

So wird denn auch St. Antonius sehr häufig, im Mittelalter fast immer mit dem T-Kreuz abgebildet. Vielfach trägt er es in der Weise eines Antoniermönches an der Schulter, öfter noch an der Spitze eines Stabes, den er gleichsam als Abtstab führt. Manchmal sind zwei T übereinandergestellt, so in dem Holzschnitt zur Antoniuslegende im „Leben der Väter“, Urach 1481. Häufig ist dem Heiligen auch das sogenannte Patriarchenkreuz beigegeben, so in dem berühmten Kupferstich Dürers von 1519 (hier hängt an dem Kreuz ein Glöckchen), und in einem anderen Blatt desselben Meisters, das „Antonius und Paulus im Gespräche“ darstellt. Nur ausnahmsweise, wie in einem Holzschnitt von Erh. Schön, führt Antonius das gewöhnliche lateinische Kreuz.

b) Ein wichtiges Attribut des Heiligen ist das Schwein. Abgesehen von der durch T. D. Weigel zurückgewiesenen unqualifizirbaren Behauptung, Antonius sei ursprünglich Schweinehirt gewesen, sind alle Ikonographen darin einig, dieses Attribut sei wenigstens ursprünglich nichts Anderes, als das Symbol der unreinen Luft, des Satans, der den Heiligen ver-

jucht. Ug<sup>1)</sup> sagt geradezu, dieses Schwein sei eine „Personifikation (!) des Teufels“.

Nun ist allerdings das Schwein schon in ältester, heidnischer Zeit das Symbol des innerlich Unreinen, des Dämonischen, und auch in der christlichen Ikonographie hat es öfter diese Bedeutung. Im vorliegenden Fall jedoch hat es absolut nicht dämonischen Charakter, sondern versinnbildet einfach, daß Antonius' Fürbitte mächtig sei gegen das „heilige Feuer“, gegen den „Rothlauf“, nicht nur beim Menschen, sondern auch bei den Schweinen.

Auf allen Darstellungen unseres Heiligen, auf denen ihm das Schwein beigegeben ist, sehen wir es nirgends denselben schrecken, oder von ihm als Teufelsphantom bekämpft werden, sondern es ist überall ein höchst harmloses Hauschweinchen, das zu Füßen des Heiligen spielt, drollig sich halb unter den Falten seines Mantels versteckt und sich dadurch unter seinen Schutz stellt, oder das zutraulich an ihm emporpringt und von ihm gesegnet wird (so auf einem von 1410--30 datirten Holzschnitt der K. Kupferstichsammlung in München). Daß das Schwein als Attribut St. Antonis nichts Dämonisches hat, zeigt unter Anderem deutlich ein Holzschnitt aus der Mitte des 15. Jahrhunderts,<sup>2)</sup> wo das Schweinchen friedlich zu Füßen des Heiligen steht, während ihn von beiden Seiten je ein Teufel in häßlicher Koboldgestalt bedroht.

Ein Metallschnitt von ca. 1500<sup>3)</sup> zeigt uns den Heiligen thronend. Rechts kniet ein Mann und streckt vertrauensvoll die in Flammen (vom heiligen Feuer) brennende Hand empor, während auf der anderen Seite zwei kniende Bauern für ein, offenbar von denselben Uebel befallenes Ferkel, das sie darboten, Hilfe erbitten.

c) Ein weiteres wichtiges Attribut St. Antonis ist die Glocke, die von den Ikonographen fast einstimmig aus der historischen Thatsache erklärt wird, daß der terminirende Antoniermönch mit einer

<sup>1)</sup> „Die christliche Kunst“ unter „Antonius“.

<sup>2)</sup> Abgebildet in W. Schmidt, „Die frühesten und schönsten Denkmale des Holz- und Metallschnittes“ Nr. 1.

<sup>3)</sup> Abgebildet in T. D. Weigel, „Die Anfänge der Buchdruckerkunst“.

Echelle sich den Einwohnern des betreffenden Ortes bemerkbar zu machen pflegte.

Die Handglocke des Antonierbruders hatte übrigens sicher nicht bloß diesen praktischen Zweck. Dieselbe ertönte auch in der Kirche, wenn der „Stationirer“ sammelte. Die Mitglieder der Antonierbruderschaft trugen ein kleines Glöckchen am Halse, und den Thieren, besonders den Schweinen, hieng man ein solches um, um sie dadurch unter Antons Schutz zu stellen. Um es kurz zu sagen: die Glocke als Attribut des terminirenden Antoniers und daran anschließend der bildlichen Darstellungen St. Antons selbst hängt zusammen mit dem Charakter des Heiligen als Teufelsbekämpfer und „Ueberwinder“. Der Klang der geweihten Glocke vertreibt den Satan und seine Einflüsse; „ante sonitum eius longius effugentur ignita jacula inimici . . .“ heißt es im Ritus der Glockenweihe. Alte Glockeninschriften geben diesem Gedanken den deutlichsten Ausdruck. Von einer Glocke in Erfurt galt der Spruch: „Die große Susanna treibet die Teufel von danna“. <sup>1)</sup> Auf anderen Glocken war zu lesen: „Susanna heiß ich, der böse Feind flieht mich“, <sup>2)</sup> oder: . . . pestem fugo . . . , fugo daemonia etc. <sup>3)</sup>

Da man sich nun die ansteckenden Krankheiten, wie Pest und auch das „heilige Feuer“ als von einer Vergiftung der Luft durch den Teufel herrührend dachte, so sollte der überallhin dringende Klang des geweihten Glöckchens durch St. Antons Fürbitte in doppelt wirksamer Weise gleichsam eine geistliche Desinfektion der Luft bewirken. Das „heilige Feuer“, das man durch das Antoniglöcklein fernzuhalten hoffte, hieß darum auch „glockfeuer“. <sup>4)</sup>

Wie eng in der Vorstellung des Volkes das Glöckchen mit unserem Heiligen verbunden war, zeigt die merkwürdige Unterschrift eines aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammenden in Holzen bei Altötting aufgestellten Andachtsbildes des Heiligen: „Der hl. Antoni 2ter ein siedler von

glöckl. . .“ In einem Holzkalender <sup>1)</sup> vom Jahre 1526—44, wo die Tage der verschiedenen Heiligen vielfach nur durch Zeichen angegeben sind, findet sich am 17. Januar, dem Feste unseres Heiligen, als Zeichen eine Handglocke.

Weitere, seltener vorkommende, oder einfach zu erklärende Attribute des hl. Antonius sind: das Buch, der Rosenkranz, der Totenkopf, eine Fackel <sup>2)</sup> u. s. w.

Wenn wir nunmehr auf die verschiedenen bildlichen Darstellungen, des Heiligen oder von Scenen aus seiner Legende eingehen, so kann es selbstverständlich nicht unsere Aufgabe sein, alle — auch nur uns bekannten — Antoniusbilder zu behandeln, sondern wir werden uns auf die bemerkenswerthesten beschränken.

Um zunächst von den Cyklen aus dem Leben St. Antons zu reden, so will das Malerbuch vom Berge Athos folgende acht Scenen dargestellt wissen:

1. Der Heilige wird von Teufeln geschlagen;
2. er findet die Silberchale und den Goldklumpen;
3. er bebaut die Erde;
4. heilt Besessene und überführt heidnische Philosophen;
5. er wird von einem Engel zu St. Paulus geleitet;
6. er begrüßt denselben;
7. er begräbt seinen Leichnam;
8. sein eigener Hingang.

In S. Sepolcro (Varletta), einer mit einem Hospital verbundenen Deutschordenskirche aus dem 12. Jahrhundert, bestand sich ursprünglich offenbar ein größerer Cyklus aus dem Leben unseres Heiligen. Jetzt sind nur noch drei Antoniusdarstellungen zu sehen, und zwar außer einem Andachtsbild eine Versuchung des Heiligen durch das Phantom eines psallirenden Mönches, und die Begegnung Antons mit dem Centauren. Die Bilder <sup>3)</sup> stammen wohl aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. (Fortsetzung folgt.)

#### Mittheilungen.

Das kgl. Württembergische Ministerium des Kirchen- und Schulwesens sendet uns folgendes „Aus schreiben“ zu:

Von einem Kunstfreunde ist zur Hebung der

<sup>1)</sup> F. X. Kraus, „Geschichte der christlichen Kunst“ II. 1 p. 417, theilweise abgebildet.

<sup>2)</sup> So in der A. Pinakothek in München Nr. 88.

<sup>3)</sup> Reproducirt in D. Salazaro, Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV. al XIII. secolo II.

<sup>1)</sup> Cit. in Otte, „Glockenkunde“.

<sup>2)</sup> Cit. in Menzel, „Symbolik“.

<sup>3)</sup> Otte a. a. D.

<sup>4)</sup> S. Fischart, Varg. 258. Cit. in Grimm, „Deutsches Wörterbuch“.

Freskomalerei eine Stiftung gemacht worden, deren jährliche Zinsen M. 3000.— betragen. Daron sollen in jedem Jahre ein oder mehrere Bilder in Freskomalerei ausgeführt werden. Der leitende Gedanke ist der, daß Privatleute in ihren Wohnräumen Bilder gemalt erhalten, zu welchen sie selbst den Gegenstand bestimmt haben. Es haben die fünf Akademien zu München, Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe, Dresden ihre Zustimmung zugesagt und wird abwechselnd in jedem Jahre eine derselben die Ausführung durch einen hervorragenden Schüler oder jungen Künstler leiten.

In diesem Jahre trifft es die Akademie zu Karlsruhe und werden Kunstfreunde, welche in Württemberg, Baden, Hessen, Hohenzollern, Elsaß-Lothringen wohnen und dort ein Haus besitzen, in welchem sie einen Raum durch Freskomalerei geschmückt haben möchten, aufgefordert, sich bis zum ersten April d. J. bei der unterzeichneten Behörde schriftlich zu melden und derselben Mitteilung zu machen über

1. Den darzustellenden Gegenstand und die gewünschte Art der Darstellung (Figurenbild, Landschaft, Dekoration).
2. Größe, Gestalt, Lage des Raumes bezw. der Wandfläche, durch Einsehung eines Grund- und Aufrisses.
3. Die Höhe der Summe, welche sie etwa bei größerer Ausdehnung der Arbeit beizusteuern gewillt sind.

Die Kosten für Vorbereitung der Wandfläche, Herstellung der Gerüste und der nötigen Requiriten hat der Besteller zu tragen.

Aus diesen Meldungen wählt die Akademie die am passendsten scheinende aus und beauftragt einen ihrer Schüler mit deren Ausführung.

Die geehrten Vorstände der Stadt- und Landgemeinden sowie die Herren Künstler- und Kunstfreunde werden ergebenst gebeten, in ihren Kreisen dieser Aufforderung möglichst weite Verbreitung zu verschaffen.

Karlsruhe, im Januar 1902.

Großh. Akademie der bildenden Künste.

### Literatur.

Dantes Göttliche Komödie in Wort und Bild den Deutschen gewidmet von Bernhard Schuler, socio onorario della Scuola Dantesca Napolitana, München, Eigentum und Verlag des Herausgebers 1900. S. 25 u. 302. Preis?

Ein niedliches, auf der Außenseite geschmackvoll mit Dantes feingepreßtem Bildniß geziertes Büchlein, das man mit höchstem Interesse liest und innerster Befriedigung genießt. Hat ja doch der Herausgeber, dessen Bild dem Titel vorangestellt ist, im Text „alles dasjenige, was nur für Dantes Zeit und Zeitgenossen geschrieben zu sein scheint und nur mit ermüdenden Anmerkungen hätte verständlich gemacht werden können, ausgeschieden, um demjenigen, was der große Dichter für alle Menschen und für alle Zeiten gepredigt und besungen hat, seine Aufmerksamkeit zuzuwenden“. Der nicht versiffizierte Stoff ist in vollsthümliche, allgemein verständliche, aber durch aus rhythmisch gleich Versen wohlklingende Erz-

zählung gegossen und gibt ebenso leicht verständlich die schönsten und markantesten Stellen „der heiligen Dichtung, an welcher Erd' und Himmel Hand anlegten“, in metrischer Uebersetzung wieder. Außerdem orientiert eine Einleitung genügend und klar über Dantes Leben und Bildung, sein Verhältnis zu Virgil und Beatrice und zu Bonifatius VIII., über die bis ins Einzelne durchgeführte Dreitheilung seiner Dichtung, deren Verständniß übersichtlich gezeichnete Skizzen der drei Reiche zu erleichtern suchen.

Der Reichtum und die Klarheit der Bilder und Gleichnisse, in denen das Niedrigste und Höchste, der größte Haß und die keuscheste Liebe, die tiefste Verworfenheit und vollendetste Heiligkeit, alle Qualen der Verdammten und alle Wonnen der Seligen geschildert sind, beschäftigten bekanntlich die berühmtesten Maler fast aller Zeiten von Giotto und Bernardo Orcagna an und reizten schon im 15. Jahrhundert dazu, die Handschriften mit Bildern zu versehen; so haben ja die Codd Laur., Paris., Riccard. etc. Illustrationen (vgl. das mustergiltige Monumentalwert von † Fr. X. Kraus, Dante, sein Leben und Wirken u. s. w. Berlin, Grote, S. 558—607). An diese lehnten sich vielfach die Illustrationen der Ausgaben an, welche — nicht illustrierte eingeschlossen — seit 1472 auf etwa 500 sich belaufen. Nach den Illustrationen der Handschriften und den Bildern altitalienischer Meister der ersten Florentinerausgabe dell' Ancora (1481?) entstanden allem nach auch die in vier Foliantenbänden gegebenen 125 Kupfertafeln (Florenz, 1817—1819?), nach denen die Firma Meisenbach, Riffarth u. Cie. in München die unserer Bearbeitung einverleibten 125 Vollbilder mittelst Autotypieverfahrens hergestellt hat; außerdem sind 70 Wignetten nach Federzeichnungen John Flaxmans in den Text eingeflochten.

Es ist begreiflich, daß ihrem allgemeinen Charakter nach die 44 Vollbilder, die auf das Inferno kommen, drastischer ausfallen mußten, z. B. die widerlichen Bilder des Erztrügers Geryon, ein „schwarzer Teufel“ u. s. w., von denen allen der Dichter sagt:

„Traun, als der Kunst, zu zeugen solche Wesen, Natur entsagte, handelte sie weise, Dem Mars derlei Vollstrecker zu entziehen!“

Milder schon sind die 40 des Purgatorio, obwohl sie im engen Anschluß an die kirchliche Lehre noch herb genug anmuthen; vom Trümmerhaufen Ilios heißt es:

„Wer ist des Pinsels oder Stifts so Meister, Daß er die Linien ober Schatten male, Droh selbst der feinste Sinn vor Staunen schwiege?“

Gar frohlockend aber und erquickend leuchten die 41 des Paradiso:

„Natur und Kunst läßt viele Schönheit prangen, Schafft manche Reize, unsern Blick zu fassen, Um Geist und Herz zu fesseln durch das Auge; Doch nichts steht im Vergleich mit jenem Lächeln Der holden Herrin mein, das sie ausstrahlte, Mit göttlich süßer Lust die Brust mir füllend.“

Wenn Künstlerlich betrachtet diese von hohem Idealismus durchwehten Bilder, so herrlich sie im Ganzen sind, nicht sämmtlich den gleichen Werth haben können und wenn auch die dem

sinnlichen Realismus herrschende Kunststrichtung, die auch dem Geiste der Dichtung kaum entspräche, daran nicht absonderlichen Geschmack finden mag, so entbehren sie doch wahrhaft künstlerischer Komposition, großer Lebendigkeit und historischer Wahrheit, namentlich in der Gewandung, nicht; scheint auch manchmal das Hofsto kaum noch überwunden, so lassen sie schon das große aus der Identiefe mittelalterlicher Kunst schöpfende Welt drama eines B. Cornelius ahnen, das dieser in seinem jüngsten Vericht aufrollt: jedenfalls sind sie vorzüglich geeignet, des Dichters Wort veranschaulichend zu unterstützen und vertiefend zum Gemüth zu reden.

Im Unterschied zu ihrer mehr malerischen Darstellung zeigen die schlichten, mit wenigen Strichen zuweilen die gleichen Szenen wiedergebenden, edeln und klassisch reinen Feder-

zeichnungen Marxmans, den wahren Erneuerer des klassischen Stils: auch diese wird man trotz nicht zu ungehender, aber auch nicht zu mißbilligender realistischer Auffassung nirgends bedenklich finden und sie jedem nach tieferer historischer, besonders religiöser Bildung strebenden und zum Genuß ersterer Gattung fähigen Menschen beruhigt in die Hand geben können; sie werden wie der Text des mit J. Settingers herrlichem Werk wohlvertrauten Herausgebers dem auf dem Höhepunkt einer weltgeschichtlichen Periode stehenden, Alterthum und Mittelalter verbindenden, scholastisch-mystischen Dichter überall gerecht und spornen gewiß — das muß man wünschen — zu einem eingehenderen Studium der katholischen Gottes- und Weltanschauung dieser unsterblichen Dichtung an.

J. Schermann.

Annoncen.

<b>Kunst- Werk ersten Rangas!</b>	Einladung zur Sub- skription auf Dr. P. Albert Kuhn, O. S. B., Professor der Aesthetik und klassischen Literatur,
---	---

**Allgemeine Kunst-  
geschichte.**

Die Werke  
der bilden-  
den Künste

vom Standpunkte der Geschichte —  
Technik — Aesthetik. Ca. 36 Liefe-  
rungen. Lex.-8°. Mit ca. 3600 Illu-  
strationen, darunter etwa 240 ein- und  
zweiseitige Kunstbeilagen in Typogra-  
phie, Lichtdruck und reicher polychro-  
mer Ausführung. — Die vorliegenden  
28 Lieferungen brachten bereits 3358 Illu-  
strationen, darunter 188 Kunstbeilagen.  
Von der Fachpresse sowie den Tages-  
zeitungen aller Richtungen ausnahmslos  
günstig beurtheilt.

*Erste Lieferungen und illustrierte Pro-  
spekte durch jede Buchhandlung sowie durch die*

**Verlagsanstalt Benziger & Co.,  
A.-G., in Einsiedeln,  
— Waldshut und Köln a.-Rh. —**

**Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. Br.**

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

**Glöhle, Ludwig, und Dr. Alois  
Knöpfler, Das Vater Unser im  
Geiste der ältesten Kirchenväter in Bild  
und Wort dargestellt. Zweite Auflage.  
Neun Heliogravüren. Folio. (VI u.  
44 S. Text in Schwarz- und Rothdruck.)  
In Original-Leinwandband M. 14.**

**Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G.,  
in Einsiedeln, Waldshut und Köln a.-Rh.**

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Roma.** Die Denkmale des Christlichen und  
des heidnischen Rom in Wort und  
Bild. Von Dr. P. Albert Kuhn, O. S. B.,  
Professor. Prachtwerk mit 680 Holz-  
schnitten, Einschaltbildern und 2 Porträts.  
Sechste Auflage. 576 Seiten. 4°.  
Gebdn. in Glanzleinwand, Rotzschnitt M. 12.—  
In Halbled., Goldpress., Feingoldschn. M. 16.—  
Das einzige Werk in dieser reichen Aus-  
stattung über die ewige Stadt.

**Der Vafikan.** Die Päpste und die Li-  
vifikation. Die oberste  
Leitung der Kirche. Von Georg Goyau,  
Andreas Pératé und Paul Fabre.  
Aus dem Französischen übersetzt von Karl  
Ruth. 800 Quartseiten mit 552 Auto-  
typien, 13 Lichtdruck-Beilagen und einem  
Lichtdruckporträt Sr. Heiligkeit Leo XIII.  
nach J. Gaillard.  
In elegantem Original-Einband, Feingolds-  
schnitt . . . . . M. 30.—  
. . . ein wahres Prachtbuch, ebenso aus-  
gezeichnet durch Gehalt wie durch Geschmack  
der Ausstattung. „Stimmen aus Maria-Laach.“

**Wiener Kunst-Auktion März 1902.**

Sammlung Sr. Excell. des Grafen F. C. \*\*\*  
enthaltend

**Kupferstiche alter und neuer Meister,  
Geschabte und in Farben gedruckte  
Blätter, Aquarelle u. Handzeichnungen**  
15. bis 19. Jahrhundert.

**Darunter Blätter allerersten Ranges.**  
= Katalog auf Verlangen gratis und  
franco von

**Gilhofer & Ranschburg  
in Wien, I., Bognergasse Nr. 2.**

Hiezu eine Kunstbeilage.  
Kirche in Kirchberg, O. U. Niberach.



# ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Alber) in Ravensburg.

Mr. 3.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.02 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frck. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1902.

## Philipp Veit.

Von Dr. J. Rohr, Stadtpfarrer in Geislingen  
a. d. Steig.

(Schluß.)

Die Gunst der Massen lenkte sich wieder den Gegnern der Nazarener zu, und die Huld ihrer eigentlichen Gönner wandte sich sachte von ihnen ab. Cornelius und Schadow kehrten nach Deutschland zurück. Veit litt unter diesem Umschwung und schloß sich um so inniger an Overbeck an, **leider auch in seinem künstlerischen Schaffen.** Die Folgen zeigten sich bald in einer gewissen Stumpfheit des Kolorits und Vernachlässigung des Zeichnens, und als er sie wahrnahm, getraute er sich beinahe nicht mehr an die Arbeit; er drohte wieder an sich selber irre zu werden wie vor dem Befreiungskriege.

Dazu kamen bange Sorgen für die Zukunft wegen mangelnder Aufträge, und wohl auch ein innerer Zwiespalt zwischen dem Ideal, das er sich von der Kirche gebildet, und dessen Realisirung in der Wirklichkeit, und die Vernichtung der politischen Hoffnungen durch die reaktionäre Zwingherrschaft. Ja er war an seinem Ziele so gründlich irre geworden, daß er sich sogar mit dem Gedanken trug, Priester zu werden. Langsam, mühsam fand er sich wieder. Die Freuden edler Geselligkeit, Wanderungen in der Campagna, das stille Glück einer traulichen Häuslichkeit, die Verehrung seitens des Nachwuchses der Nazarener und schließlich auch die mit den Jahren eintretende Ernüchterung und Klärung, all' das wirkte zusammen, so daß er wieder festen Boden

gewann. Zwar zeigen sein „Christus am Delberg“ in Raumburg und seine „unbefleckte Empfängnis“ für die Nonnen in Trinita del Monte zu Rom (später für Darmstadt wiederholt) noch deutliche Spuren dieser zweiten Sturm- und Drangperiode. Bald aber bahnte ein Wechsel in der persönlichen Stellung auch den in der künstlerischen Entwicklung an.

Durch die Vermittlung seiner Freunde in Deutschland erhielt er im Jahr 1829 einen Ruf als Leiter des Städel'schen Instituts in Frankfurt. Trotz mancher Bedenken nahm er ihn schließlich an, denn auf diese Weise war die Zukunft seiner Familie sichergestellt, auch die Gehaltsbedingungen und Bewegungsfreiheit schienen günstig, und zugleich war die Möglichkeit gegeben, den Nazarenern die Heimath zu erobern. Die Angewöhnung ward ihm leichter, als er sich gedacht hatte, und bald zeigte sich, daß die künstlerische Anregung doch nicht gerade so mangelhaft sei, als der neue Institutsvorstand befürchtet hatte. Allerdings machte sie sich in anderer Form geltend, als er erwartet. Veit arbeitete an einem Pendant zur „unbefleckten Empfängnis“ für Rom und zeigte seinem Freunde Klemens Brentano seinen Entwurf. Dieser faßte sein Urteil zusammen in einem ehrlichen: „Pfui Teufel!“ — und das half. Ähnliche Kritiken wiederholten sich. Veit wußte seine Konsequenzen daraus zu ziehen. Dazu kam, daß die projektierte Bemalung von Decken- und Wandflächen in dem Städel'schen Kunstinstitut ihn zu energischem Studium der Antike nöthigte. Durch die Ungunst der Verhältnisse kamen die Projekte

nicht über den Entwurf hinaus, aber für den Meister blieb ein dauernder Gewinn, der in den nächstfolgenden Werken sich sofort offenbarte. Ein „hl. Georg“ für die Pfarrkirche in Bensheim (Bergstr.) gibt nicht den Drachenkampf wieder; derartig bewegte und aufgeregte Scenen stimmten nicht zusammen mit dem Naturell des Künstlers, sondern das Sinnen und Träumen nach vollbrachter Heldenthat. Die für die Rettung Gott dankende Frauengestalt im Hintergrund schließt das Ganze harmonisch ab.

Auch in der „Taufe Jesu“ (Altarbild auf Schloß Johannisberg) ist nicht der biblische Vorgang selber, sondern die andächtige, sinnende Stimmung nach derselben dargestellt. Das Kolorit der beiden Hauptfiguren bedeutet einen Vorzug gegenüber der damals beliebten Richtung in der Delmalerei.

Ein Stimmungsbild wie die genannten ist auch die „Aussetzung Moßis“ (1835). Weit hat nicht den freudigen Moment gewählt, der die Pharaonentochter zum Kinde führt, sondern den schmerzzerfüllten Abschied der Mutter von ihrem Liebling. Wie sich dessen Zukunft gestalten wird, ist noch ungewiß. Sprechend ist dies ausgedrückt durch die Schwester des Kindes, welche an einem Felsblock kauert und die nahende Prinzessin bereits wahrgenommen hat, aber ungewiß, ob diese Begegnung zum Heil oder Verderben sein würde, und überrascht durch dieselbe die Hand fragend an den Mund legt.

Wie hier, so ist auch bei den „beiden Marien am Grabe“ (Federzeichnung) die Tiefe der Empfindung der Hauptvorzug, und ebenso bei zwei Bleistiftskizzen „Judas Makkabäus“ und „Moses beim Kampfe gegen die Amalekiter.“

Eine nachhaltige Förderung auf dem Weg nach oben erfuhr Weit durch seine Gegner. Hatten es die Nazarener als ihre Aufgabe angesehen, durch ihre Kunst zum Idealen emporzuziehen, so war die Düsseldorfer Schule, wenigstens in ihren Adepten, auf dem Weg, dem Wohlgefallen entgegenzukommen und die Menge für sich zu begeistern. Ein Grund dieser Begeisterung war die Eleganz der Technik und der Glanz des Kolorits, also gerade das, was in Weit von Natur aus Grund gelegt, aber wegen seiner lückenhaften

Schulung nie zur vollen Ausbildung gekommen war. Es galt also, dem Gegner die Geheimnisse seines Erfolges abzulauschen.

Der Direktor des Stäbel'schen Institutes hat es fertig gebracht. So rasch ging es freilich nicht: trug er sich doch eine Zeit lang allen Ernstes mit dem Plane einer Sezession nach Affisi; aber endlich gelang es doch, und erst diese Zeit des Zwistes und Zwiespaltes brachte es so recht an den Tag, wie hoch man den Meister nicht bloß in Frankfurt, sondern selbst in Düsseldorf stellte. Um wieviel sie ihn auch innerlich vorwärts gebracht, zeigt das 1834 bis 1836 gemalte Freskobild: „Einführung der Künste durch das Christenthum“. Die heidnische Göttereiche ist gefallen; heidnische Sängers- und Priesterthum räumen das Feld vor der Kirche, welche ihren Einzug hält mit den Künsten und Wissenschaften in ihrem Gefolge. Nichts Geringeres hat der Künstler hiemit zur Darstellung gebracht, als die gesammte Kultur Aufgabe, welche die Kirche — bald mit größerem, bald mit geringerem Geschick und Erfolg das ganze Mittelalter hindurch zu lösen bemüht war und gelöst hat. Und mit wie einfachen Mitteln, mit wie wenigen Gestalten hat er es erreicht; wie klar und anschaulich hat er es dargestellt, und wie schön hat er in den beiden Flügelbildern das Zusammenwirken von Deutschland und Italien zum Ausdruck gebracht, und wie trefflich hat er es verstanden, der Italia das schmerzliche Bewußtsein einstiger Größe und derzeitiger Niedrigkeit und trotz letzterer den Adelsstolz einer unsterblichen Vergangenheit einzuhauchen: der Dank des Künstlers für die während 16 Jahren genossene Gastfreundschaft, zugleich die Huldigung an's alte Rom und die Antike überhaupt.

Wüßte man dem Wilde, sowohl bezüglich der einzelnen Gestalten, als der Farbengebung noch mehr Individualität wünschen — man kann schließlich doch von jener Zeit nicht das verlangen, was die unsere als Frucht einer Dreivierteljahrhunderte langen Entwicklung zu bieten vermag.

Der Beifall der Zeitgenossen war ein ungetheiltes, die Huldigung eine weitgreifende und die Begeisterung des Meisters für die Ideale der Kunst eine derartige,

daß er die massenhaften Gesuche um Vortrags als eine Profanation seiner Muse abweisen zu müssen glaubte, es sei denn, daß Freundschaft und Dankbarkeit den Wittstellern ihre Empfehlung mitgaben. Diese Begeisterung verließ ihn auch nicht völlig, als Overbeck mit seinem Gemälde für das Städel'sche Institut Fiasco machte, als das Kölner Ereigniß den konfessionellen Haber zur hellen Lohe entfachte und er sich 1843 veranlaßt sah, seine Direktorsstelle niederzulegen. Konnte er doch sofort in Sachsenhausen eine neue Schule gründen und von da aus die Bemühungen um einen Nachfolger am Städel'schen Institut scheitern sehen. Gerade in jene Jahre fallen seine Kaiserbilder für den Römer — martige Gestalten, die seinem geschichtlichen Verständniß wie seinem malerischen Können gleichviel Ehre machen. Die „Himmelfahrt Mariens“ (Lüttich) reiht sich ihnen würdig an und sein Entwurf über die „Erwartung des jüngsten Gerichtes durch Friedrich Wilhelm IV. und sein Haus“ zeigt ihn auf der Höhe seiner Schaffenskraft; ein Augenblick beherrscht die Massen und die Farben sind von einer Zartheit und Stimmung, wie selten sonst. Die Bilder aus den Jahren 1844 — 1847 athmen Duft und Zartheit, „Genoveva“, der „ungläubige Thomas“, „Christus als barmherziger Samariter“, der „erste Schritt“ (Gehversuch des Jesuskinds), „Gottesmutter mit dem schlafenden Kinde“ — ein Werk von feinsten Empfindung und köstlicher Abrundung.

Sein erstes Muttergottesbild, „Madonna mit Kind und Täufer“ war uns wie ein Markstein einer Blüteperiode in seinem Schaffen; dieselbe Bedeutung hat diese Gottesmutter mit dem schlafenden Kinde; nur inauguriert sie keine Ära des Aufschwungs. Weit mochte seinen Kräften wohl etwas zuviel zugemuthet haben; er sah sie schwinden, sah die Zahl seiner Schüler abnehmen und fühlte sich nicht mehr heimisch in Frankfurt. So siedelte er denn im Jahre 1854 nach Mainz über in der Hoffnung, den Dom daselbst mit Fresken schmücken zu dürfen; allein lange wartete er vergebens, und als sein Hoffen sich endlich erfüllte, da war er inzwischen „ein alter Herr geworden“. Außerdem fehlte ihm die Anregung; den leitenden Kreisen

in Mainz stand er kühl gegenüber; die Gotomanie, welche jeder andern Kunstgattung abhold war, war nicht nach seinem Geschmack, und die Abneigung gegen dieselbe veranlaßte ihn sogar, unter die Redner und Schreiber zu gehen. Der Erfolg war freilich nicht durchschlagend. — All' das trug nicht dazu bei, die erlahmende Schaffenskraft aufzufrischen, und so stehen denn die Kartons für den Dom nicht mehr auf der Höhe, auf der wir den Meister in der vorigen Periode sahen. Dasselbe gilt von den Altarbildern jener Zeit. Dagegen sind die Kinder seiner einsamen Muse, Darstellungen aus dem Leben des hl. Sebastian, von dem Duft und der Anmuth, wie wir sie sonst an ihm wahrnehmen. Seine eigentliche Arbeitszeit aber gehörte unablässigen Versuchen auf koloristischem Gebiet. Die übliche Behandlungsweise in der Deltechnik hatte ihn nie befriedigt; er wollte klare leuchtende Farben; die Töne sollten der Wirklichkeit entsprechen und die Schatten sollten von Licht durchdrungen sein. Das Klärobsecur war sein Streben. Divinatorisch war er schon früher diesem Ziele nahe gekommen. Jetzt war es ein bewußtes Ringen nach demselben; aber ein dauernder Besitz wurde es nicht mehr. Jenes souveräne Beherrschen im Wechsel mit experimentirendem Tasten, das wir schon da und dort konstatieren konnten, begegnet uns auch hier wieder. — Eine Reihe von Jahren war vergangen, Zeit war zum Greise geworden und galt als verschollen, da trat er noch einmal mit einem Selbstporträt hervor, das mit der Freiheit der Farbenbehandlung, der einheitlichen Wärme des Gesamttons und der inneren Wahrheit als eine Meisterleistung erscheint.

Er hatte noch einmal seinen divinatorischen Zug verspürt, und der hatte ihn zum Erfolg getragen. Wir haben auch hier wieder den ganzen Zeit.

Mangelhaft ausgebildet, zu wenig zum beständigen Studium und zur rückhaltlosen Hingabe an die Natur gewöhnt, um zu voller Sicherheit zu gelangen, hatte er früh und später noch den alten Umbriern sich angeschlossen; andrerseits aber war er wieder zu selbständig und selbstbewußt, um mit ganzer Hingabe Schüler zu werden. Zu fest überzeugt von den Mängeln der zeitgenössischen Kunst, um sich von ihr

widerstandslos tragen zu lassen, und doch wieder nicht kraftvoll genug, um sich von ihr völlig zu emanzipieren, zu sehr begeistert für die Ideale der Kunst, um sich an Trivialitäten oder an den Geschmack des Publikums wegzumerzen, und andererseits zu sehr behindert in der Kunst der Darstellung, um das Empfundene immer in eine dem Schwung der Ideen entsprechende Form zu kleiden. Aber eben die Größe seiner Ideen stellt ihn den edelsten unter den Künstlern seiner Zeit würdig an die Seite, und die Vornehmheit, mit der er sie in seinen guten Stunden wiederzugeben verstand, hebt ihn über die meisten seiner Genossen hinaus. An Ernst und Tiefe der Erfindung überragt er die meisten seiner Zeitgenossen. In der Zeichnung hat er stellenweise die höchste Schönheit der Linienführung erreicht und in einzelnen koloristischen Anläufen steht er allen voran. Und wenn ihn auch ein Zug ablehnender Art vor der Zeit zum einsamen Mann machte, so ist und bleibt er doch den Späteren eine sympathische Erscheinung durch sein Interesse auch für das, was sich mit seinem Berufe nicht direkt berührte, durch die Wärme, mit der er den mühsam erstrittenen Glauben umfaßte, und die Begeisterung, mit der er dem deutschen Vaterland anhing. Muß man bei der Beurteilung seiner Kunst aus den oben genannten Gründen das eine oder andere Mal Konnivenz üben, bei der Werthung seines Charakters braucht man das nicht. Er war ein Mann.

### Antonius der Einsiedler.

Eine legendarisch-ikonographische Studie.

Von Johannes Damrich in München.

(Schluß.)

Den umfangreichsten Cyklus aus der Legende St. Anton's enthält ein wohl aus den Niederlanden stammendes Gemälde eines unbekanntes Meisters um 1500.<sup>1)</sup> In einer großen, abwechslungsreichen Landschaft mit Bergen, Thälern, Fluß und Meer sehen wir folgende Scenen, theilweise allerdings miniaturartig klein gemalt: Antonius tritt aus dem Thor eines (durch das T-Kreuz auf den Giebeln kenntlichen) Antonierklosters, zwei Wölfe be-

gleiten ihn; aus dem Gebüsch tritt ihm der Centaur entgegen; der Satan in Gestalt eines Jägers spannt ein Netz über den Weg; aus einem umbuschten Wasser tauchen nackte Frauengestalten auf, die dem Heiligen winken; die teuflische Königin in ihrer Kammer will ihm das Ordensgewand abziehen; mehrere Teufel prügeln ihn in der Luft, während Christus von oben zusieht; St. Paulus in seiner Zelle; Begrüßung der beiden Einsiedler; beide sitzen im heiligen Gespräch an der Quelle, während von oben der Haba das Brod bringt (diese Darstellung bildet den Mittelpunkt und Hauptgegenstand des ganzen Gemäldes); St. Anton begräbt den Paulus mit Beihilfe zweier Löwen; zwei gehörnte, schön gekleidete Frauen stehen vor ihm und bieten ihm einen Pokal und einen gefüllten Beutel an, während die Teufel seine Hütte verwüsten und verbrennen; er liegt auf den Feuerbränden und ladet die vor ihm stehende „Jungfrau“ auf sein Lager zu sich ein; der Heilige vor der feurigen Statue; sein Begräbniß; der Kaiser schlafend, ein Engel bringt ihm Botschaft; ein Bischof und mehrere Priester auf dem Weg zum Grab des Heiligen; sie werden vor dem Kloster desselben empfangen; die Antoniermönche bei Tisch; die beiden Löwen bringen das Brod; während die Messe gelesen wird, erscheint der Engel; die Gesandtschaft betend, während ein Engel vom Himmel ihnen nähere Kunde bringt; die von Teufeln bewohnte Insel, an der die beiden Schiffe vorüberfahren.

Einige fortlaufende Scenen aus dem Leben des Heiligen bietet die Umrahmung zu dem prächtigen Antoniusbild im Breviarium Grimani. Im heimlichen Walddämmerchein sehen wir den Klausner über sein Buch gebeugt, zwei Wölfe stehen vor ihm und scheinen ihn zum Mitgehen aufzufordern. Dann schauen wir ihn, wie er, eine gebeugte, gebrechliche Gestalt, an zwei Krüdstöcken mühsam durch den Wald sich fortbewegt, da tritt ihm ein vornehm aufgekupftes schönes Weib entgegen und will ihm einen Pokal darbieten, dessen Gold verführerisch durch's Walddunkel gleißt.

Unfern davon liegt eine Silberchale und ein Becher. Endlich sehen wir St.

<sup>1)</sup> Alte Pinakothek München Nr. 124.

Paulus und Antonius beim murmeln- den Waldbrünnlein plaudernd beisammen- sitzen, der Rabe bringt ihnen das Brod.

Einen größeren hierher gehörigen Cyklus bietet eine Tafel in der Blasiuskirche zu Kaufbeuren, von der wir folgende, sonst ziemlich ungewöhnliche Darstellungen er- wähnen möchten: Antonius gibt seine Güter den Armen; der Satan erscheint ihm in Gestalt eines schwarzen Knaben; ein Bruder trägt den von den Dämonen halb tod geschlagenen Anton in seine Zelle; die Teufel mißhandeln ihn in Gestalt von wilden Thieren; sein Leichnam wird von wilden Thieren ausgeharrt.

Hier wären auch zu erwähnen die mancherlei Illustrationen, Holzschnitte in alten Legenden, namentlich ist das „Leben der Altväter“ (Augsburg 1488) reich an Illustrationen überhaupt, wie auch in Be- ziehung auf St. Antonius. Darunter finden sich ziemlich merkwürdige Scenen, z. B. die Erscheinung des Teufels als Kröte mit Menschenkopf.

Die Legende unseres Heiligen bietet so manche für den bildenden Künstler, be- sonders den Maler, anziehende Scene, so namentlich das Beisammensein des An- tonius und Paulus, das unter Anderem auch in einem Dürer'schen Blatte, beson- ders groß- und eigenartig aber von M. Grünwald in seinem Jfenheimer Altar behandelt ist. Diese beinahe phantastischen verwirrten Anachoretengestalten passen so recht in die unheimliche schauerliche Wildniß, die sie bewohnen.

Keine andere Scene aber aus der Le- gende des Heiligen ist von der Malerei so viel behandelt worden, als die „Ver- suchung des hl. Antonius“. Ist ja doch der Stoff an sich schon künstlerisch sehr verlockend, mag man sich diese „Versuchung“ denken als einen Kampf gegen die schreden- den und qualenden Auswürflinge der Hölle, oder mag des Künstlers Phantasie dem asketisch-ehrwürdigen Greis ein üppiges, blühendes, verlockendes Weib gegenüber stellen, oder gar ihn von einem Bacchanale berauscher Lust umtost sein lassen, — Auffassungen, die beide, wie wir gesehen, in der Legende begründet sind. Dazu kommt, daß nicht bloß für gewisse Künstlerindividualitäten, sondern

selbst für ganze Zeiten, wie z. B. das ausgehende Mittelalter, der phantastische Zug, der zumal in den Dämonenkämpfen unseres Heiligen liegt, besonders anziehend wirken mußte.

Eine „Versuchung des hl. Antonius“ als dessen sinnliche Verlockung ist uns aus dem eigentlichen Mittelalter nicht bekannt, dagegen dürfte hier zu erwähnen sein jener Dürer'sche Stich, auf dem ein häßlicher Teufel einem schlafenden Mönche das Phantom eines nackten Weibes vorgaukelt und mit dem Blasebalg gleichsam das Feuer der Sinnlichkeit in ihm anblasen will.

Ganz verwandt ist eine Zeichnung Dürers in dem berühmten Gebetbuch des Kaisers Maximilian, wo eine mittelalterlich ge- kleidete Frau dem Einsiedler eine kostbare Schale anbietet, während gleichzeitig hinter ihm ein Teufel steht, der ihm mit dem Blasebalg ins Ohr bläst.

Ein Kupferstich von Luc. v. Leyden be- handelt ein ähnliches Sujet: Der Eremit hat eben in seinem Buche gelesen, da, wie er aufblickt, steht eine äußerst schmutze Dame vor ihm, die ihm einen Pokal kre- denzt. Freilich wird sie bei unserem Hei- ligen kein Glück haben, denn aus ihrem eleganten Kopfsputz ragen zwei feine krumme Hörnchen hervor, deren Sichtbarkeit ihr vor anderen eleganten Damen etwas eigen- thümlich Apathes gibt.

Humoristisch aufgefaßt ist eine andere Zeichnung Dürer's in Maximilian's Ge- betbuch, wo der Einsiedler vor ein paar Dubel'sack blasenden Musikanten eiligt da- vonläuft.

Außerordentlich häufig dargestellt wurde die „Versuchung des hl. Antonius“ in der bildenden Kunst als ein Kampf gegen die Hölle geister. Der Teufel, gleichsam als personifizierte Sünde, wurde von der christ- lichen Kunst immer häßlich gebildet und gerade das in Frage stehende Thema bot manchem Künstler willkommenen Gelegen- heit, in der Darstellung dämonisch-ge- spenstiger Häßlichkeit geradezu zu schwelgen. Nur die Hauptphasen der ikonographischen Entwicklung unseres Themas seien er- wähnt!

In einer legenda aurea des 14. Jahr- hunderts (clm. 10, 177) sehen wir Sanct

Anton in einem Buche lesen, während vier Dämonen in zottiger Thiermenschengestalt drohend auf ihn zugehen.

Schon mehr Leben und Phantastik zeigt eine Darstellung, die sich auf der Außenseite eines Altarflügels im bayerischen Nationalmuseum findet, und die wir als ein Beispiel aus den zahlreichen ähnlichen Bildern dieser Zeit, der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, anführen möchten. Hier ist der Einsiedler vor den Mißhandlungen einiger widerlich häßlicher Teufel halb zu Boden gesunken. Räthselhaft auf den ersten Blick erscheint die Gestalt eines Hahnes, dessen Schwanz in eine lange, widerhackige, mit feurigglühenden Stacheln besetzte, auf zwei Wagenrädchen gestützte Spitze ausläuft. Dieser Hahn, offenbar auch eine Ausgeburt der Hölle, quält den Heiligen in seiner Art, indem er ihn mit seinem Schnabel pickt, so daß seine Haut mit rothen Punkten ganz besät ist. Wir haben es in diesem Monstrum offenbar zu thun mit dem Basilisken, jenem mittelalterlichen Fabelwesen, das selbst giftige Schlangen vergiftet, das durch seine Gegenwart Luft und Erde verdirbt, so daß Baum und Pflanzen absterben und die Vögel tod aus der Luft fallen.<sup>1)</sup>

Ein Basilisk ist es demnach, der im vorliegenden Bilde unseren Heiligen quält. Die Krankheit, die er ihm hier offenbar verursacht, ist, wie uns von ärztlicher Seite versichert wurde, wohl keine andere, als die zu Ausgang des Mittelalters so häufig auftretende Syphilis. Daß unser Heiliger auch als Patron gegen dieses Leiden angerufen wurde, werden wir unten kurz erwähnen, jedenfalls ist es kulturgeschichtlich und ikonographisch nicht uninteressant, daß man diese Seuche dem verderblichen Einfluß des Basilisken zuschrieb, und von ihr als der ärgsten Plage, welche die Hölle verhängen kann, auch unseren Heiligen befallen sein läßt.

Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt ein Meisterwerk des Kupferstichs, das unseren Gegenstand be-

handelt. Es ist die berühmte „Versuchung des hl. Anton“ von M. Schongauer, ein Bild, an dem sogar der große Michelangelo solches Gefallen fand, daß er es kolorirt haben soll. Wir sehen St. Antonius von einer Horde Teufel in die Luft entführt und mißhandelt. Diese Teufelsgestalten! Diese borstigen, schuppigen, gehörnten, gerüßelten Gesellen, halb Molch, halb Vogel und Bock und Fische und Eidechse, in denen jede Art von Bosheit, von läppi-scher Rohheit bis zu giftiger Verbißtheit und grimmiger Wuth schillert, sind wahre geniale Prachtstücke ausgefuchter charakteristischer Häßlichkeit! Sie sind in ihrer Art unerreicht geblieben!

Matthias Grünewald, der große Zeitgenosse Dürer's, dessen Kunst aber total verschiedene Wege von der des Nürnberger Meisters geht, hat in dem schon erwähnten Ffenheimer Altar unseren Gegenstand ebenfalls behandelt.

Was uns dieser merkwürdige, erst von der neueren Kunstgeschichte gebührend geschätzte Künstler hier bietet, ist von Schongauer's Werk sehr verschieden. Während man sich an der ungeheuerlichen Häßlichkeit der Schongauer'schen Teufel, die uns nicht schrecken, sondern die wir als die Schöpfungen einer genialen Künstlerphantasie bewundern, eigentlich herzlich erfreuen kann, währenddem flößt uns das edelhaftige Gewimmel der höllischen Unthiere, wie sie Grünewald schildert, wirklich ein unheimliches Grauen ein. Diese schauerlichen Ungethüme mit gespenstischen Vogelköpfen, plumphen Nilpferdgestalten — auch der nach der Hand des armen Einsiedlers hackende Basilisk ist nicht vergessen — im Vordergrund wälzt sich ein mit Geschwürren bedeckter Aussätziger, alles von dem großen Realisten und Koloristen schier zu naturwahr geschildert!

Die größte Sympathie für das Thema der Versuchung des hl. Antonius hatten die Niederländer.

In dem Bilde des Hieron. Bosch in der kaiserlichen Gemäldegallerie in Wien drängt sich an den betenden Anachoreten ein bekränztes Weib heran, in einem Flusse nackte badende Weibchen, die ganze weite Landschaft, die hinten durch eine brennende Stadt und einen gigantischen unheimlichen Trichter (?) abgeschlossen wird, ist von

<sup>1)</sup> Wenn ein achtjähriger Hahn ein Ei in den Mist legt und eine Kröte dieses bebrütet, so entsteht ein Basilisk mit einem Hahnenkopf, acht Hahnenfüßen und einem Schlangenschwanz. Der von einem Engel bekämpfte Basilisk an der Münchener Mariensäule ist so dargestellt.

den jettfamsten Spudgestalten erfüllt: kleine Kerle mit Entenschnäbeln, Vogelfüßen, Skelettköpfen, Insekten, Gewürm; das surrt und watschelt und rennt und hüpfst und flattert, die tollsten Gebilde der mittelalterlich-gothischen Drolerieen sind hier wieder zum Leben erwacht — furchtsam wendet sich der Anachoret halb gegen die höllische Schaar um, und zitternd sucht er sich durch das Kreuzzeichen zu schützen.

Die „Versuchung St. Anton's“ des berühmten Hölken-Breughel ist der des Bosch sehr ähnlich, sie überbietet dieselbe nur noch an toller Phantastik. Hier ragt eine prächtige Stadt im Hintergrunde, in einer phantastischen Halle thront ein König, Erde, Luft und Wasser sind mit den abenteuerlichsten unglaublichen Gestalten bevölkert.

Ihren Höhepunkt erreicht die Phantastik in dem Bilde von Teniers (im Berliner Museum). Aber Teniers' Spudgestalten vermögen uns, so raffiniert sie gemalt sind, doch kein rechtes Interesse abzugewinnen, sie entbehren der inneren Wahrheit, Teniers glaubt selbst nicht an sie, und so wirkt das Ganze nicht gespenstisch, sondern höchstens als ein ziemlich kindischer Mummenchanz.

Den bekannten Kupferstich von Callot hat man einen wüsten Champagnerrausch genannt. Da rücken ganze Compagnieen teuflischer Gestalten auf den Heiligen los, eine höllische Artillerie feuert ihr Geschütz auf ihn ab, die Luft ist erfüllt mit feuer-speienden Drachen, fliegenden Hunden, Fischen, Vampyren, die Erde mit geradezu scheußlichen Kerls, die selbst das Schwein des Heiligen in nicht näher zu beschreibender Weise plagen. Alles in Allem: maßlos, übertrieben, abstoßend!

Verlassen wir das Thema der „Versuchung des hl. Antonius“ und wenden uns zu den Darstellungen des Heiligen als Einsiedlers, so wäre hier unter Anderem zu erwähnen ein prächtiges Flügelmal des bayerischen Nationalmuseums, das uns St. Anton in seiner Einsiedelei zeigt, umgeben von aller Art Waldgethier, das traulich um ihn spielt. Auch die ausgezeichnet lebensvolle Darstellung des Brevarium Grimani gehört hierher.

Die gemüthvollste Schilderung des Hei-

ligen als Einsiedlers gibt unser Dürer in dem bekannten Kupferstich, wo Antonius, eifrigt lesend, am Boden sitzt, neben ihm steckt der Kreuzstab mit dem Glöckchen daran, im Hintergrund baut sich in prächtiger malerischer Wirkung das alte Nürnberg auf mit Mauern und Thürmen, Wall und Stadtgraben.

Als Einsiedler wird Antonius gern zusammen mit Hieronymus und Maria Magdalena dargestellt, so in dem Bilde von St. Lochner in der Münchener Pinakothek. Auf dem großen Gemälde von C. Sarazeni<sup>1)</sup> ist noch Franz von Assisi beigefügt.

Die Darstellungen St. Anton's als Teufelsbekämpfer wurden oben besprochen, als Teufelsbesieger charakterisirt ihn der „Meister des Marienlebens“, resp. ein Künstler seiner Schule,<sup>2)</sup> er zeigt den Heiligen, wie er, die Schelle und eine brennende Strohfackel in einer Hand, den Kruckstock in der andern, den Fuß auf einen häßlichen Teufel setzt. Dasselbe Sujet bietet ein Kupferstich von Israel v. Meckenem.

Ziemlich häufig sind gegen Ausgang des Mittelalters die Darstellungen Anton's als Patron gegen das „heilige Feuer“.

So der bereits oben erwähnte Metallschnitt,<sup>3)</sup> wo außer dem bittenden Mann mit der brennenden Hand und dem Bauern mit dem Schwein auch die Hände und Füße bemerkenswerth sind, die über dem Heiligen, resp. seinem Bilde hängen. Es sind dies entweder wächserne Nachbildungen der betreffenden Gliedmaßen oder aber sind es die abgedorrtten wirklichen Gliedmaßen solcher, die nach Verlust eines Fußes, einer Hand, durch St. Anton's Fürbitte vom heiligen Feuer geheilt wurden. In demselben T. D. Weigel ist unter Nr. 329 ein Schrotblatt geschildert: „Vor Antonius lobert aus einer großen Strecke des Fußbodens Feuer empor.“ Die gleiche Auffassung bietet das „Livre d'heures de la reine de Bretagne“,<sup>4)</sup> wo ebenfalls zu Füßen des thronenden Heiligen unter

<sup>1)</sup> München, N. Pinak. Nr. 1161.

<sup>2)</sup> München, N. Pinak. Nr. 88.

<sup>3)</sup> In T. D. Weigel, „Anfänge der Buchdruckerkunst“.

<sup>4)</sup> Pag. 388.

seinem wallenden Mantel hervor eine Menge rother Flammen züngeln.

Als Patron gegen Pest und Krankheit wurde St. Anton gern auf Flügelaltären zc. dem hl. Sebastian und dem hl. Rochus gegenübergestellt; wegen der großen Macht, die seine Fürbitte bei Gott hat, wurde er auch mit St. Hubertus, Cornelius und Quirinus in Verbindung gebracht: „Die vier heiligen Diarschalke Gottes“. <sup>1)</sup>

Daß St. Antonius nicht bloß das heilige Feuer heilt, sondern auch mit demselben straft, das bringt künstlerisch sehr kraftvoll zum Ausdruck das Antoniusbild von Moretto. <sup>2)</sup> Hier thront der Heilige mit Kreuzstab und Glöckchen majestätisch, fast finster auf einem erhabenen Sitze. In der drohend erhobenen rechten Faust trägt er lodernbes Feuer, bereit, es auf seine Verächter zu schleudern, eine Charakteristik, die freilich eher für einen heidnischen Zeus, als für einen christlichen Heiligen passiv dürfte.

Dre Charakter St. Antons als Beschützer der Thiere, besonders der Schweine, zeigen die oben angeführten Blätter: „Der Heilige segnet ein Schwein“ <sup>3)</sup> und der in T. D. Weigel reproduzierte Metallschnitt: „Antonius als Patron gegen das heilige Feuer bei Menschen und Schweinen“.

Daselbe Thema behandelt ein überaus interessanter Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert, der sich im Kupferstichkabinett München befindet <sup>4)</sup>. Da sehen wir unseren Heiligen, den glöckchenbehangenen T-Stab in der einen, ein Buch in der anderen Hand, auf der rechten Schulter das T-Zeichen, auf einem Thron sitzen. Ueber ihm (es ist wohl ein Antoni-Gnadenbild dargestellt) hängen an einem Querbalken Hände und Füße. Eine Taube — offenbar das Symbol des heiligen Geistes, dessen Eingebung der hl. Abt seine Weisheit verdankt — schwebt über seiner Schulter. Ein kleines Schwein, mit der Glocke am Halse, steht zu Füßen des Heiligen, und blutigrothe Flammen brechen vor

seinem Throne aus dem Boden hervor. Eine ganz vorn knieende Frau hält ihre brennende Hand, ein liegender Mann seinen brennenden Fuß dem Heiligen bittend hin, weitere Väter scheinen für Abwesende zu bitten, einer hält stehend ein wächsernes Votivbild hin. Rechts steht ein Ritter mit Panzer und Schwert, auf seiner Hand ein schwarzer Hahn. Es ist höchst wahrscheinlich, daß dieser Hahn der Basilisk ist, resp. daß der adelige Herr um Befreiung von der Syphilis bittet. <sup>1)</sup>

Wenn wir noch von den Andachtsbildern des Heiligen reden sollen, so können wir uns hiebei kurz fassen, da dieselben sich alle sehr ähnlich sehen. Sehr oft ist der Heilige als Abt in patriarchalischer Würde thronend gebildet (so auf dem Hauptbild, der sitzenden Statue des Jenseheimer Altars), oft auch stehend; seine Attribute sind das T-Kreuz, das Schwein und die Glocke. Auf einem schwäbischen Bild des 15. Jahrhunderts in der Münchener A. Pinakothek trägt Antonius überdies am Gürtel einen Geldsäckel, der allerdings bei dem terminirenden Antoniermönch oft eine schier zu wichtige Rolle gespielt zu haben scheint.

St. Antonius, einst einer der populärsten Volksheligen, ist in unserer Zeit ziemlich in den Hintergrund getreten. In manchen Gegenden ruft der Bauer heute noch seine Fürbitte an, um Gottes Segen für seine Heerden zu erlangen, in „gebildeten“ Kreisen kennt man von ihm meist nur sein Attribut, das Schwein, über das sich zu leicht ein billiger, spöttelnder „Witz“ machen läßt — für den Geschichtskundigen ist und bleibt der historische Antonius eine der imposantesten, ehrwürdigsten Persönlichkeiten der Kirchengeschichte, sein Orden im Abendlande trotz aller menschlicher Schwächen, die sich auch hier anhängten, ein würdiges Glied in der segensreichen großen Kette mittelalterlicher Caritas, und seine Legende und Ikonographie bietet ein konkretes, überaus lehrreiches Beispiel mittelalterlicher Anschauungsweise auf den verschiedensten Gebieten.

<sup>1)</sup> Siehe Evelt a. a. D.

<sup>2)</sup> Abgebildet bei P. A. Ruhn, „Allg. Kunstgesch.“ Malerei pag. 648.

<sup>3)</sup> München, Kupferstichsammlung Sch. 1771.

<sup>4)</sup> Sch. 1215.

<sup>1)</sup> Auf dem einen Teppich des Regensburger Rathhauses, der die sieben Hauptünden zeigt, trägt die „Unterschwart“ als Helmzier einen hahnenartigen Vogel: den Basilisk.

## Einhornsspuren.

Von Pfarrer Reiter.

Im „Archiv“ wurde einmal das Ansuchen gestellt, nach den verdächtigen Urthieren des Physiologus zu fahnden und dieselben im Vetreteungsfalle an das Bestiarium der Nebaktion einzuliefern. Im Sinne dieser Bitte haben wir seit einiger Zeit verschiedene Reviere durchstreift und namentlich nach dem Einhorn gefahndet. Was wir hiebei gefunden, ist ziemlich unbedeutend; doch dürfte der guten Sache ein kleiner Dienst erwiesen werden, wenn wir das Gefundene zusammenstellen und im folgenden vorführen:

Das Einhorn, an dessen wirkliche Existenz jetzt wohl niemand mehr glaubt, hatte schon im frühesten christlichen Alterthum eine äußerst denkwürdige symbolische Bedeutung. Zunächst galt sein Horn als Symbol des Kreuzes Christi („Et erexit cornu salutis nobis“ Lukas 1, 69) und man erzählte von ihm, daß es Wunden heile und das Gift unschädlich mache. Diese Symbolik spielt in unserm Lande bei der Darstellung des Einhorns auf dem aus Alpirsbach oder Hirsau stammenden Taufstein der protestantischen Kirche zu Freudenstadt, über dessen Bildwerk der verewigte Stadtpfarrer Keppler im Jahre 1889 geistreiche Artikel geschrieben.

In denselben wurde auch die für die gedachte Darstellung bedeutungsvolle Stelle aus dem Physiologus angeführt, welche also lautet: „Die Thiere kommen zum Wasser und wollen trinken. Die Schlange aber hat das Wasser vergiftet. Da warten sie, bis das Einhorn kommt. Dieses begibt sich sofort in den Teich hinein und bezeichnet durch sein Horn den Wasserspiegel mit dem Zeichen des hl. Kreuzes und macht dadurch das Gift zu nichts. Nun können alle daraus trinken.“

Man könnte erwarten, daß es bei uns noch mehrere Taufsteine gebe, welche gleich dem in Freudenstadt das fabelhafte Einhorn aufweisen, allein dem ist nicht so. Der etwa noch in Betracht kommende Taufstein zu Klein-Bottwar zeigt nur einen Pferdekopf, und dieser ist als Wappen der Herren von Plieningen zu deuten. Auf die Heilkraft des Einhorns weisen sonst nur noch hin die mit dem Bilde des Wunderthieres geschmückten Schilder der Apotheken, wie eine solche Einhornapothek ehedem auch in Rottenburg anzutreffen war. (Oberamtsbeschreibung I S. 461.)

Wurde ursprünglich nur das Horn des Einhorns zu Christus in Beziehung gebracht, so verlor sich nach und nach diese Symbolik, insofern man anfangs, das ganze Thier als Sinnbild Christi, des starken Siegers über Tod und Hölle, zu betrachten. Hiebei wurde die Sage, daß sich das Einhorn nur von einer Jungfrau fangen lasse, in der ergiebigsten Weise verwertbet, so daß sich daraus die sogen. Jagd des Einhorns entwickelte. Dreves S. J. schreibt hierüber in den „Stimmen von Maria-Laach“ (Jahrgang 1892, Heft 6, S. 66): „Eine der ausgesprochensten symbolischen Darstellungen der christlichen Kunst des Mittelalters ist die sogen. Jagd des Einhorns. Während uns andere Symbole ein einziges konventionelles Zeichen bieten, unter welchem irgend eine Idee, Person oder That-

sache lebendig uns vor Augen tritt, eine Hieroglyphe, dem Adepten, aber auch nur ihm verständlich, wird uns in der Jagd des Einhorns eine ganze allegorische Reihe, ein symbolisches Tableau, eine hieroglyphische Scene entrollt, in welcher die Symbolik einen ihrer schönsten Triumphe feiert. Bei der Vorliebe des christlichen Mittelalters für diese ebenso tieffinnige als volksthümliche Geheimsprache kann es nicht Wunder nehmen, wenn gerade diese Darstellung sich einer besonderen Gunst erfreute, nicht nur der darstellenden Künstler, sondern auch des Volkes, dessen Verständnis oder Mangel an Verständnis ja von jeher leider einen nur zu wirklichen Einfluß auf die Jünger der Kunst geübt hat und noch übt.“

Ausführlich ist die der Jagd des Einhorns zu Grunde liegende Idee (nach Dr. Edel findet man die Allegorie auf italienischen Gemälden oder Stichen nicht, ausgenommen einen Stich nach Guido Reni) geschildert in dem schönen Lied: „Der geistliche Jäger“, von welchem wir die wichtigsten Strophen in der Fassung des Direktors Beer hier mittheilen wollen; sie lauten:

1. Es wollt' ein Jäger jagen,  
Wollt' jagen in Himmels Höh'n;  
Was fand er auf der Heiden?  
Maria, die Jungfrau schön!
2. Der Jäger, den ich meine,  
Der ist uns wohl bekannt,  
Der jagt das edle Einhorn:  
Gabriel ist er genannt.
3. Er führt in seinen Händen  
Vier Windspiel schnell und leis,  
Eins grau, das and're leibfarb,  
Eins salb, und eins schneeweiß.

(Die Farbe meist nach der Farbe der Kofse beim Propheten Zacharias 1, 8.)

4. Gerechtigkeit und Wahrheit,  
Barmherzigkeit und Fried;  
Das Einhorn ist Herr Jesus,  
Der unser Heiland ist.
5. Er jagt das edle Einhorn  
Mit seinem Windspiel,  
Er jagt es einer Jungfrau,  
Maria in den Schoß.
6. Der Engel blies sein Hörlein,  
Das lautet also wohl:  
Gegrüßt seist du Maria,  
Bist aller Gnaden voll.
7. Gegrüßt seist du Maria,  
Du edle Jungfrau fein,  
In Kraft des heil'gen Geistes  
Sollst Gottes Mutter sein.
8. Maria, die viel Reine,  
Ziel nieder auf die Knie,  
Dann hat sie Gott vom Himmel:  
Sein Will' gescheh' allhie.
9. Sein Will' der soll geschehen,  
Dhn' Pein und sonder Schmerz,  
Empfieng dann Jesum Christum  
In ihr jungfräulich Herz.
10. O heilige Maria!  
Nun bitt' für uns dein Kind,  
Daß es uns molle gnaden,  
Verzeihen uns're Sünd'!

Fragen wir nun, ob sich bei uns Spuren der Jagd des Einhorns finden, so können wir nicht

gerade mit einem vollen Ja antworten, doch sind wir in der Lage, wenigstens ein paar Darstellungen namhaft zu machen. Zuerst nennen wir das geschlagene Metallbeden von Kirchentellinsfurth, auf welchem Maria das Einhorn streichelt (Maria Verkündigung). (Das geschlagene Messingbeden in der Stiftskirche zu Tübingen mit dem Bilde des Einhorns auch Maria Verkündigung?)

Sodann können wir hinweisen auf das Kloster Maulbronn, wo man an der westlichen Ecke der Stühle auf der Epistelseite die heilige Jungfrau mit dem Einhorn erblickt. (Vergleiche auch Kloster Schönau bei Heidelberg.) Wie uns von Herrn Lehrer Buhl in Colmar mitgetheilt wurde, sollen sich noch zwei hierher gehörige Bilber in Stuttgart und Cannstatt befinden, eines im Besitze der Familie Töbler, und das andere im Besitze des Grafen Runo v. Ursull-Opfenband. Letzteres — eine aus dem Elsaß (Obtilenberg) stammende vortreffliche Nadelarbeit — sei im Jahre 1876 in München ausgestellt gewesen und stimme ganz mit dem von Martin Schongauer aus Colmar gemalten Bilde der Einhornjagd überein.

Inwiefern die Wappen einzelner adeliger Geschlechter oder hervorragender Familien (vergleiche unten) mit der Jagd des Einhorns bezw. den Weihenriten einzelner Kirchen in Zusammenhang gebracht werden können oder müssen (auch Ritterbund Eingehörne sei genannt), entzieht sich unserer Kenntniß. Doch wollen wir gleich hier ein paar interessante Vermuthungen in Kürze berühren. Die von Reifen (Neuffen) führten drei silberne Jagdhörner in ihrem Wappen und Mone vertritt die Meinung, daß man die Entstehung dieses Wappens nicht bloß auf die Belehnung mit dem Jägermeisteramte, sondern auch auf die Einhornjagd zurückführen könne; der Name Reifen selbst dürfte von dem Wort Nympharius abzuleiten sein, mit welchem in der kirchlichen Kunst der heilige Erzengel Gabriel bezeichnet wird. Ebenso sei die Mäglichkeit vorhanden, daß die drei Hunde auf dem Schilde der Hundsbis von Waltram, welche aus Ravensburg stammen, die drei Hunde der Einhornjagd wären, bei welcher allerdings auch vier (vergleiche das Lied), bisweilen sogar sieben Hunde (die sieben Gaben des heiligen Geistes) vorkommen. Vielleicht gehört auch noch hierher das Wappen der Dürner von Dürnau, OA. Göppingen, das ein Jagdhorn zeigt und eine außerordentliche Schnur, welche fast an eine Stola erinnern will (v. Alberti's Wappenbuch S. 140).

Wenn an der Basis des Sacramenthäuschens zu Walbalm von etwa 1480 das ruhende Einhorn in Relief angebracht ist, so muß das nicht beweisen, daß früher daneben die Figuren von Maria Verkündigung angebracht gewesen sind. — Weil die Sage das Einhorn sich zu einer Jungfrau flüchten läßt, wurde dasselbe zum Symbol der Jungfräulichkeit und Keuschheit. Auf Miniaturen zu Dresden fährt die Keuschheit auf goldenem Wagen mit Eingehörnchen. (Menzel, Christl. Symbolik S. 231.)

Als Symbol der Jungfräulichkeit ist das Einhorn Attribut der hl. Justina, der hl. Agatha und der hl. Klara von Assisi. Hierbei sei jedoch eine Frage gestreift. Wenn nemlich das Einhorn ohne weiteres als Symbol der Jungfräu-

lichkeit aufzufassen ist, wie hat man es dann zu erklären, daß dieses Attribut so selten bei Jungfrauen vorkommt? Ist nicht am Ende die Annahme berechtigt, daß in den Fällen, wo es den Heiligen beigegeben wird, noch andere Ideen durchschimmern sollen, so z. B. bei St. Justina die Idee der Taufe, bei St. Agatha die Idee ihrer wunderbaren Heilung durch einen Engel? Die Annahme, daß es sich möglicherweise um die Andeutung einer wunderbaren Heilkraft handeln könnte, dürfte einen Stützpunkt finden in dem Umstande, daß auf einem Pfennig der Sebastianbruderschaft in Walbsee neben St. Sebastian ein Einhorn angebracht ist (Wed., „D.-M.“, Jahrgang 1896, S. 181). Wie St. Agatha in wunderbarer Weise geheilt wurde, so kam bei St. Sebastian eine merkwürdige Heilung vor, hier wie dort wirkte der himmlische Arzt, an welchen das fabelhafte Thier mit seinem heilkräftigen Horn erinnern mag.

Setzen wir unsere Streife fort!

Bekannt ist das Sophokleische Wort vom gewaltigen Menschen:

„Ob die Welt an Wundern reich,  
So ist doch kein Wunder gleich  
Dir, o Mensch, dem wunderbaren.“

Aber gewaltiger als der wunderbare Mensch ist der vor dem Herrn schreitende oder reitende Tod, und als Symbol desselben erscheint bisweilen auch das unbezähmbare mächtige Einhorn. In Menzels christlicher Symbolik finden wir hierüber bei dem Worte Baum folgende Sätze: „Nach dem altdeutschen Gebicht Barlaam und Josaphat von Rudolf v. Montfort und in den gestis Romanorum Nr. 168 macht Barlaam vom menschlichen Leben folgendes Bild: Ein Mensch fürchtet sich vor einem Einhorn und fällt in einen Abgrund. Da hält er sich an einem Baume, zu dessen Füßen aber lauert in einem Brunnen ein Drache mit offenem Rachen auf ihn, eine weiße und schwarze Maus benagen des Baumes Wurzel, daß er wankt, und vier Vipern verpesten die Luft mit ihrem Athem. Aber oben aus dem Baume floß Honig, von dem er so viel genoß, daß er alle Gefahr über der Süßigkeit vergaß, dann aber in den Rachen des Drachen hinabstürzte. Das Einhorn ist der Tod, der Abgrund die Welt, der Baum das Leben, die Mäuse sind Tag und Nacht, die Vipern sind die Elemente, der Honig ist die Verlockung dieser Welt, der Rachen unten die Hölle. — Im Kloster Lorch in Schwaben befand sich ehemals ein Bild, auf dem der Baum mit den Mäusen ebenfalls abgebildet war, und zwar ganz so, wie das Bild in Barlaam angegeben ist, mit dem Einhorn (auf dem der Tod mit gespanntem Bogen reitet), mit dem Drachen, den Vipern, dem Honig. Crusius, schwab. Chronik III. 12, 35. Dasselbe Bild in einer andern altdeutschen Fassung bei Laßberg, Lieberjaal I. 252.“ — Das die Angaben von Menzel. Andere Darstellungen der berührten Art kennen wir nicht, und so begeben wir uns vom Kloster Lorch nach Gmünd. Dort treffen wir auf dem bekannten Salvator einen Schlussstein mit dem Bilde des Einhorns (Einhorn in einem Gewölbeflussstein zu Mühlbach in Baden). Man kann fragen, ob hier das Einhorn den Erlöser symbolisiren soll, oder ob wir es nur mit dem Wappen der Stadt Gmünd zu

thun haben. Letzteres dürfte wahrscheinlich sein, deshalb nehmen wir hievon Anlaß, den Blick auf einige Wappen zu lenken.

Zwei Städte giebt es in Württemberg, welche das fabelhafte Einhorn im Wappen führen, nemlich Gmünd und Giengen an der Brenz. Wie diese Städte zu einem solchen Wappen gekommen sind läßt sich nicht mehr feststellen. Die Vermutung, daß Hohenstaufischer Einfluß dabei thätig gewesen, scheint doch nicht so unbegründet zu sein, wie es schon dargestellt werden wollte. Soll das Bild des Einhorns ähnliches zum Ausdruck bringen wie der Reichsadler? Oder sollte eine Einhornjagd in der Marienkirche zu Lorch die Wahl des Thieres zum Stadtwappenschmuck veranlaßt haben? — Außer den genannten Städten führen das Einhorn (ob ganz oder nur den Kumpf, ob nur im Schild oder auch als Helmzier und dergl. bleibe unberücksichtigt) in Wappen oder Siegeln folgende Geschlechter oder Personen: Götz von Bachsenstein, OA. Rünzelsau, 1485, die von Billingsbach, OA. Gaildorf, die von Eröaria, die von Guechhausen in Bayern, welche in Württemberg Besitzungen hatten, die Fezer oder Bezer von Drogenhofen oder Bragenhofen (abgeg. in der Nähe von Vogelhöfe bei Gmünd), die Feurer in Hall und Heilbronn, Gall zum Rudolfssee, 1605 Obervogt zu Freudenstadt, die Gwärlisch zu Ulm, die von Haubert, von Hertenstein im Frankenland, von Hestenthal, OA. Hall, von Hirschfelden, OA. Gaildorf, von Hop in Reutlingen, Reichspostmeister Mittler auf seinem Grabstein zu Cannstatt, Cunrat Münzmeister 1408, Runo Kipstein, Richter in Eßlingen 1344, Walther von Kinderbach, Bürger von Gmünd 1309, Not, Ott von Ulm, und der Salerner Abt Emanuel Sulzer von Neutra bei Niedlingen (drei Einhornhälfe).

Sonst finden wir das Einhorn noch über dem Eingang des Geburtshauses des Philosophen Schelling zu Leonberg (Lutherus Einhorn) 1626, in der Friedhofs- oder Herrgottskirche zu Eßlingen, OA. Mergentheim (Hohenlohisches Wappenschilder mit Einhornstopp), in der unteren Stadtkirche zu Haigerloch und in der Gottesackerkapelle zu Lonzdorf bei Vollmaringen. Dort besieht man, auf Holz gemalt, das Bild des Erschöpfers mit der Weltkugel, unter ihm in einem Wappenschild auf rothem Grund ein weißes aufgerichtete Einhorn, darüber einen Kelch und die Buchstaben C. C. S. Wie im „D.-A. von Schwaben“ 1896, S. 168, ausgeführt wurde, handelt es sich hiebei um eine Stiftung des Pfarrers Casar Conrad Schott, das Wappen aber ist wohl als ein priesterliches Wappen zu betrachten, da sich das Einhorn wegen seiner symbolischen Bedeutung zu solcher Verwendung so gut eignen mag, wie Kreuz, Kelch, Anker, Peitsch und dergl. Freilich muß dieser Vermutung alsbald das Geständniß folgen, daß wir bis jetzt in den Büchern und Siegelverzeichnissen, welche wir durchgegangen haben, weitere Einhornwappen bei Priestern nicht finden konnten (Die Angabe, daß das Einhorn auf einem Grabstein des Pfarrers Erath zu Lonzdorf dargestellt sei, scheint nicht richtig zu sein). Vielleicht kann das oben genannte Wappen des Abtes E. Sulzer

von Salem in unserem Sinn gedeutet werden, ebenso das Wappen des Abtes Stephan Jung von Salem.

Nach einer Notiz in dem Auffatz Osterreichers über den Fußbodenschmud in der christlichen Kirche ist das Einhorn auf einer Bodenstiege zu Bebenhausen zu treffen („Archiv“ 1901, S. 10). Haben etwa die Cistercienser eine besondere Vorliebe für das fragliche Thier gehabt? Unmöglich wäre das nicht, aber man braucht nicht zu einer solchen Annahme zu greifen, um das Vorkommen des Einhorns in den Klöstern zu erklären. Abgesehen von der schon öfters genannten Bedeutung desselben überhaupt, kommt hier noch der besondere Umstand in Betracht, daß das Einhorn, weil es ganz allein in Wildnissen lebt, als Sinnbild der Einsamkeit und des klösterlichen beschaulichen Lebens anzusehen ist und sich mithin für die Klöster sehr gut eignet. Wie Menzel berichtet, ist das Einhorn auch im Wappen des tief in Einöden durch den hl. Sturmio gegründeten Klosters Fulda. Am elfenbeinernen Bischofsstab dieses Heiligen (kommt auch sonst gerne an den Hirtenstäben der Abte vor) sieht man das Einhorn vor einem Kreuze knieend dargestellt. Auf einem Miniaturbild daselbst verjagt das Einhorn Schafe, d. h. ausgeartete Mönche.

Hiemit ist die Vorführung beendet. Die Zahl derjenigen Exemplare, welche sich derselben zu entziehen mußten, dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach gering sein.<sup>1)</sup> Wir hatten ja von vornherein nicht die Absicht, alle Reviere zu durchstreifen (Vergl. Dezel, Ikonographie, Band I, S. 161), wir wollten vielmehr in erster Linie nur das Gebiet unserer Diöcese absuchen und so eine Art Einhornstatistik liefern. Wenn bisweilen die Grenzen überschritten worden sind, so geschah dies meistens nur insoweit, als es zur Erklärung der betreffenden Darstellungen nothwendig war.

Ob wir Spuren des Einhorns wohl auch noch in alten Predigten oder Gebetbüchern uneres Landes (sonst z. B. in den Initialen eines Stundenbuchs aus dem Jahre 1409 Colmar) entdecken würden? Aus der Neuzeit können wir ein Gebetbuch nennen, in welchem in einigen Zeichnungen das Einhorn wiederkehrt, wir meinen das sehr empfehlenswerthe Buch: „Himmelsteiter. Illustriertes Betrachtungs- und Erbauungsbuch für das christliche Volk, zugleich ein Vademecum für die Jünger der kirchlichen Kunst von Friedrich Beez, Direktor in Weiterdingen.“

### Literatur.

Katechismus der Ornamentik. Von F. Kaniz. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. In Originalleinenband 2 M.

<sup>1)</sup> Uebersetzen wurden folgende Wappenträger: Die v. Hierlinger (ein Hierlinger Rath des Reichsstifts Döfshausen), die Locher, die Müller (ein Müller war Kaiserlicher Rath und Amtmann zu Rottenburg), die Richter (ein Richter in Buchhorn, ein Herr v. Helmsdorf), die Salzfuß (v. Boddingen), Schiller v. Herdern, der Dichter Schiller und Karl Friedrich Ludwig Schiller.

50 Pf. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Die praktischen illustrierten Katechismen von Weber sind zu bekannt, als daß sie noch einer besonderen Empfehlung bedürften. Der rasche Abfaz der einzelnen Auflagen zeigt, daß diese Büchlein in immer weitere Kreise bringen und also einem wirklichen Bedürfnis entsprechen. So ist auch das vorliegende Werkchen über die Ornamentik schon in sechster, wesentlich verbesserter Auflage erschienen. Bildungsanstalten für Kunst und Kunstgewerbe finden hier eine gute Anleitung zum Verständnis der Entwicklung des Ornaments und auch dem einzelnen Kunstbesessenen und Kunstliebhaber bietet das Büchlein ein Hilfsmittel zur Kenntniß der Stilunterschiede in der Ornamentik. Der Verfasser des Katechismus hat in dem vorliegenden Werkchen besonders die Kunst des byzantinischen Kulturkreises und der Welt des Islam etwas weit behandelt; angezeigter, weil praktisch näher liegend, hätte uns erschienen, wenn er die Spätstile Barock, Rokoko und Empire etwas eingehender und namentlich in prägnanterer Unterscheidung behandelt hätte. Auch eine mehr augenfällige und namentlich für den Empiristil mehr charakteristische Abbildung wäre hier zu wünschen. Werthvoll ist der Anhang, der eine Erklärung aller im Katechismus vorkommenden kunsttechnischen Ausdrücken und ein Verzeichniß von Spezialwerken zum Studium der Ornamentik gibt.

**Zur Erinnerung an Franz Xaver Kraus.** Im Namen der theologischen Fakultät der Universität Freiburg i. B. von Dr. Karl Braig, Professor an derselben Fakultät. Mit dem Bildniß von Franz Xaver Kraus und einem Verzeichniß seiner Schriften. Freiburg i. B. 1902. Herder'sche Verlagsbuchhandlung. 70 S. Preis M. 1.50.

Unter all' den Lebensbildern, die uns bisher über den verstorbenen Professor Kraus zu Gesichte gekommen sind, verdient das vorstehende als durch Vornehmheit und Gerechtigkeit ausgezeichnet an erster Stelle genannt zu werden. Es ist ein wahrhaft schönes, ebenso weit von parteiischer Verehrung als Voreingenommenheit entferntes Denkmal, das unser Landsmann, Professor Dr. Braig im Namen der Freiburger Theologischen Fakultät seinem verstorbenen Kollegen gesetzt hat. Das Bild ist eine weitere Ausgestaltung der Worte, die Braig am Grabe des Verstorbenen gesprochen, eine zwar knappe, nur auf 70 Seiten zusammengedrängte Darstellung, aber doch von reichem Inhalte. Nachdem der Verfasser das hauptsächlichste aus dem äußeren Lebensgange des Verstorbenen vorausgeschickt und einige Bemerkungen über die glänzenden Begabungen gemacht, würdigt er ihn vor allem als Priester von fletenlosem Aufe, als geborenen akademischen Lehrer, als Forscher und Gelehrten von beispiellosem Fleiße und unge-

wöhnlicher Schaffenslust und gibt schließlich in knapper, aber wie uns dünkt, in gerechter und geistreicher Ausführung ein Bild des Kritikers und Politikers, sowie des Mannes der Selbsterkenntniß. Das Verzeichniß der Schriften von Kraus weist die stattliche Zahl von 129 Nummern auf. N.

**Das Münster zu Freiburg im Breisgau und seine Wiederherstellung.** Vortrag gehalten auf dem zweiten Tag für Denkmalpflege zu Freiburg i. Br. am 24. September 1901 von Friedrich Kempf, Münster-Architekt. Freiburg i. B. Herder. 1902. Preis M. 1.

Der Verfasser hat in vorstehender, 28 Seiten zählender Schrift ein Bild von den geschichtlichen und baulichen Verhältnissen des Münsters in der Vergangenheit und Gegenwart gegeben und einen Bericht über die Arbeiten seiner Wiederherstellung erstattet. Wenn die geschichtlichen Vorgänge des Münsterbaues hier auch nur in Hauptumrissen gegeben sind, geschieht das doch in einer Weise, die dem Leser Interesse für das Freiburger Kleinod einflößen muß.

**Annoncen.**

In der Herder'schen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Das Münster zu Freiburg im Breisgau und seine Wiederherstellung.** Vortrag gehalten auf dem zweiten Tag für Denkmalpflege zu Freiburg im Breisgau am 24. September 1901 von Friedrich Kempf, Münster-Architekt. gr. 8°. (24 S.) M. 1.—.

In der Herder'schen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Zur Erinnerung an Franz Xaver Kraus.** Im Namen der Theologischen Fakultät an der Universität Freiburg i. Br. von Dr. Karl Braig, Professor an derselben Fakultät. Mit dem Bildniß von Franz Xaver Kraus und einem Verzeichniß seiner Schriften. Lex.-8°. (IV u. 70 S.) M. 1.50.



# ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissionsverlag der Dornschen Buchhandlung (Friedr. Ulber) in Ravensburg.

Mr. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.02 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einleitung des Betrags direkt von der Dornschen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1902.

## Die kirchliche Kunst in der „Württemb. Metallwaarenfabrik“ und der galvanoplastischen Kunstanstalt in Geislingen a. St.

Von Stadtpfarrer Dr. J. Roth.

Als der Verfasser vor zwei Jahren einem Professor in Breslau seine Ernennung auf seine derzeitige Pfarrei mittheilte, schrieb ihm derselbe, er kenne wenigstens die Geislinger Industrie und habe in der dortigen Niederlage der württembergischen Metallwaarenfabrik schon manchen schönen Gegenstand gekauft oder für seine Bekannten besorgt. Ob er damit einen Salzstreuer oder einen Bowlefüßel, einen Brieföffner oder einen mykenischen Becher, ein Kokotofigürchen oder eine Statue gemeint, gab er nicht an; denkbar ist all' dies und noch viel mehr. Es können aber auch kirchliche Kunstgegenstände gewesen sein und die hat man gewöhnlich nicht im Auge, wenn die Geislinger Industrie erwähnt wird, und doch hat auch die kirchliche Kunst hier eine Heimstätte.

Manche Kelche und Messkännchen, Altar- und Vortragkreuze, Leuchter und ewige Lampen, Weihwasserkessel und Ciborien, Rauchfässer und Monstranzen, welche in Schlesien und Oesterreich benützt werden, sind in Geislingen gefertigt worden. Doch von all' dem sehen wir ab und verweisen Interessenten auf den Katalog der Fabrik über Kirchengerate. Was wir hier betrachten, sind nicht die Erzeugnisse des Kunsthandwerks, sondern eigentliche Kunstprodukte, und was wir im folgenden aus-

führen, berührt sich eng mit dem, was Herr Chefredakteur Rimmel im letzten Jahrgang des „Archivs“ behandelt hat und mag als Ergänzung dazu betrachtet werden, insofern es sich um eine moderne Errungenschaft der Metalltechnik handelt, nämlich um die Galvanoplastik oder Galvanobronce.

Die Galvanoplastik <sup>1)</sup> ist diejenige Technik, welche die Metalle aus den wässrigen Lösungen ihrer Salze mittels des galvanischen Stroms ausscheidet und zugleich in eine gewünschte Form bringt, so daß nur noch eine geringe mechanische Nachhilfe nöthig ist. Der Strom zerlegt die Lösung und es gliedert sich am einen Pol (der Kathode) das Metall, am andern (der Anode) der Säurebestandtheil an. Diese Angliederung ist bei reinem Metall so innig, daß die einzelnen Theilchen völlig miteinander verwachsen. Die ausscheidende Wirkung des Stroms wurde schon im Anfang des vorigen Jahrhunderts erkannt, im Jahre 1838 von Jacobi wissenschaftlich bestimmt, durch v. Krefz in Deutschland in großem Maßstab in die Technik eingeführt und auf seine derzeitige Höhe gebracht durch das Geislinger Etablissement. Es war dies früher nicht möglich, weil erst die Erfindung der Dynamomaschine die pekuniären und technischen Schwierigkeiten aus dem Weg räumte.

Die Galvanoplastik hat nunmehr ein doppeltes Arbeitsfeld: Die direkte Erzeug-

<sup>1)</sup> Herrn Fabrikdirektor Schaffler bin ich zu besonderem Dank verpflichtet für den mir gütigst verstatteten Einblick in den Betrieb und die gelieferten Arbeiten wie für die zur Verfügung gestellten Gleiches für die Illustrationen.

ung eines Kupferniederschlags an die Hohlform, von der er nachher wieder abgenommen wird — Hohlgalvano —, oder über einen Modellkern, welcher fortan in dem Stücke verbleibt — Kerngalvano. Die erstere Art ist die künstlerisch werthvollere, sofern sie eine Wiedergabe des minutiösesten Details ermöglicht, dagegen besteht kein Unterschied betreffs der Wetterfestigkeit. Eingehende wissenschaftliche Untersuchungen von Sachverständigen der technischen Hochschulen zu Stuttgart, München und Charlottenburg, gestützt auf umfangreiche Versuche über das Verhalten des Kupferüberzugs gegen Atmosphärien haben dies bis zur Evidenz bewiesen, und praktisch hat sich die Wetterfestigkeit bewährt in der großen Zahl von Denkmälern, Grabfiguren und Bauschmuck aller Art, welche die Anstalt theils nach eigenen, theils nach eingesandten Originalmodellen von hervorragenden Künstlern und Architekten ausgeführt hat. Für die Leser des „Archivs“ dürften die Erfahrungen von besonderem Interesse sein, welche man in Einsiedeln machte.

Eine auf einer Anhöhe erstellte Benediktusstatue (Hohlgalvano, 215 cm hoch) aus der Weislinger Anstalt (nach einem Beuroner Modell) wurde am 15. Mai 1901 vom Blitze getroffen, blieb jedoch völlig unversehrt, während aus dem marmornen Nidestal ein Stück herausgesprengt wurde. Mehr kann man von einem Standbild an Widerstandsfähigkeit nicht verlangen.

Und nun von der Produktionsweise zu den Produkten. Wir können dieselben der Uebersichtlichkeit halber eintheilen in Zimmer-, Gräber-, bezw. Straßen- und Kirchenschmuck.

Der

### Zimmerschmuck

gliedert sich in Reliefs (Wandbilder) und eigentliche Plastik.

Bei ersteren beschäftigen uns hier natürlich nicht die gelungenen und vielbegehrten Porträts Kaiser Wilhelmus und seiner Paladine, moderner Monarchen und literarischer Größen, auch nicht die anmuthigen Thierstücke, sondern wir beschränken uns auf die streng religiösen Sujets.

Voranstehen mag Lionardos mitlebliches Abendmahl, das mit Geschick ins Relief übertragen wurde. Jede einzelne Figur, das Vor- und Hintereinander ist ebenso getreu wiedergegeben, wie die Perspektive des Saales. Letztere kommt besonders zur Geltung, wenn die Figuren etwas heller gehalten sind. Ein bekanntes Bild ist Christus als guter Hirte von Blockhorst; ein Pendant dazu: Jesus der Kinderfreund, dürfte demnächst fertig werden.

Daran werden sich in absehbarer Zeit schließen (aus der Hand Alb. Mayers, des Vorstandes der Modelleurabtheilung): Christus, in der Wüsteneinsamkeit durch Sammlung und ernste Ascese sich auf seinen Beruf vorbereitend (en profil), ein seiner Idee entsprechend strenges Antlitz; dazu um so anmuthiger und lieblicher als Seitenstück Maria in jungfräulicher Sittsamkeit und Lieblichkeit, und doch nicht geziert und süßlich, sondern immer noch eine Figur aus dem Leben heraus.

Ein sehr umfassendes Gebiet ist das für plastischen Zimmerschmuck im engeren Sinn. Die vollendeten Reproduktionen antiker Denkmale: des Zeus von Otricoli, Apollo von Belvedere, der Venus von Milo, der Juno Ludovisi, der Diana von Versailles, des sterbenden Galliers, des Diskuswerfers seien nur nebenbei genannt.

Der Freund christlicher Kunst wird sich freuen, Michel Angelos Moses, oder seinen „Denker“, die Nürnberger Madonna, die Apostelfiguren vom Sebaldusgrab hier zu finden. Alb. Mayers heiliger Georg ist eine Zierde für Arbeitszimmer wie Salon. Wer sich mit Bildern von Zeitgenossen umgeben will, dem steht die Porträtbüste Leo's XIII. oder das Bild Windthorst's (sitzend) zur Verfügung. Auch an metallenen Steh- und Hängekreuzen fehlt es nicht. An Reliefmedaillons sind vorhanden: Christus mit der Dornenkrone (in doppelter Ausführung) und als Pendant zu beiden passend, die schmerzhaftes Muttergottes. Doch gehören dieselben streng genommen bereits zu einem andern Gebiet nämlich dem

### Gräberschmuck.

Wohl das bedeutendste Grabmonument ist der segnende Christus nach Thorwaldsen;

sichtlich von ihm beeinflusst ist der von Matt, ebenso die von Bohlmann und Nösch. Eine ergreifende, auch für Kirchen verwendbare Gruppe ist die über lebensgroße Pietà von Kramer = München. Eine zweite, etwas kleinere Pietà (Katalog Nr. 670) eignet sich gleichfalls für beide Zwecke. Daran schließt sich eine ganze Reihe von Engelsfiguren, Genien, Frauengestalten, in denen alle Stimmungen zum Ausdruck kommen, die das Grab umschweben: Schmerz, Trauer, Klage, Ergebung, Hoffnung, frohe Zuversicht.

Die Christusbüste, die Bilder der Apostelfürsten, von Maria und Joseph, der Auferstandene mit der Osterfahne, je mit entsprechendem Sockel, oder die Reliefs der dritten und fünften Kreuzwegstation, in einen entsprechenden Stein eingelassen, sind ein durchaus würdiger und sehr dauerhafter Schmuck, der später, wenn der Todte allenfalls ausgegraben wird, der Kirche vermacht werden kann und ihr noch auf Jahrhunderte zur Zierde gereicht. Grabplatten für Gottesackernischen, Mausoleen und Kirchenwände werden vom Adel mit Vorliebe bestellt. Die allerliebsten Kinder und Engelsfigürchen für Kindergräber dürfen nicht übergangen und die Urnen und Embleme (Kränze, Palmen, Symbole für Glaube, Hoffnung und Liebe) müssen gleichfalls erwähnt werden.

Der beste Beweis für den künstlerischen Werth der genannten Werke sind die vielen Bestellungen nach München, und ein Gang auf den Gottesacker daselbst lehrt, welch' angenehmen Eindruck sie machen.

Ein monumentaler und dauerhafter Schmuck für den Friedhof als solcher ist die Kalvariengruppe: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes zu seinen Füßen. Dasselbe gilt mehr oder weniger von den ca. 24 verschiedenen Christuskörpern in diversen Größen für Gottesacker-, Chorbogen- und Feldkreuze. Fast alle Stimmungen kommen in ihnen zum Ausdruck, welche in den sieben letzten Worten niedergelegt sind.

Beim

### Kirchen-schmuck

im engeren Sinne handelt es sich um Architekturtheile, sowie auch um größere Einrichtungsgegenstände. Zu den ersteren

gehören vornehmlich Kapitäle. Solche wurden (zehn Stück) gefertigt für die katholische Kirche in Bern. Auch zu einem Altar der neuen Elisabethkirche in Stuttgart wurden die Kapitäle hier gegossen. Aus der Schweiz wurden der Fabrik Modelle für die Stationen zur Ausführung in Hohlgalvano übergeben, welche es wohl verdienten, der Deffentlichkeit zugänglich gemacht zu werden.

Die Krone aller kirchlichen Arbeiten dürfte der Aufsatz des Hochaltars für die neue Rosenkranzkirche in Steglitz = Berlin sein, entworfen von dem Geh. Regierungsrath Christoph Gehl, Professor an der technischen Hochschule zu Charlottenburg. Die Altarretabel ist in Hohlgalvano, der Ciborienufsatz in Kerungalvano ausgeführt, ebenso vier freistehende Engel auf Säulen, welche sich um den Altar gruppieren, und den Stangen für Teppiche als Träger dienen. Der Altar ist nach mehr als einer Seite bemerkenswerth. Denkt man sich die von hohen Säulen gehaltenen und von kerzentragenden Engeln überragten Vorhänge weg, so erscheint er für seine Breite unverhältnißmäßig hoch. Durch die Draperie und die Engel jedoch wird das richtige Verhältniß wieder hergestellt und der Gesamteindruck der Dimensionen ist ein harmonischer. Die Mensa ist sehr einfach, aber doch vornehm. Der Altaraufsatz bedeutet wieder einmal etwas Neues gegenüber dem nachgerade stereotyp werdenden Nischenystem. Der Tabernakel mahnt in seiner schlichten Anlage an das Grab des Herrn; aber das Bild des oberhalb desselben thronenden Christus bringt uns sofort zum Bewußtsein, daß der Herr Tod und Grab überwunden — und ebenso, daß der in der unscheinbaren Brodsgehalt verborgene im Himmel thront in Herrlichkeit und dereinst die ganze Welt um seinen Richterstuhl versammeln wird. Das obere Drittel der beiden Retabelhälften links und rechts vom Tabernakel nehmen die Brustbilder der zwölf Apostel ein; nicht in byzantinischer Steifheit und Ruhe, sondern miteinander sich besprechend und ihre Rede mit Aktionen nach dem Mittelpunkt hin begleitend. Die unteren zwei Drittel haben das Abendmahl und die Hochzeit zu Kana, gleichfalls Reliefs, aufgenommen. Auch hier herrscht Leben, und

die Gestalten sind trotz des Adels der Formen und Züge reich individualisirt. Es war ein guter Gedanke, gerade die genannten zwei Vorgänge aus dem Leben Jesu zu wählen. So ist das allerheiligste Altarsakrament nicht nur der physische, sondern auch der ideale Mittelpunkt des ganzen Werkes. Der Baldachin über der Retabel birgt ein stilgerecht ausgeführtes Altarkreuz mit Kreuzigungs. Die vorderen Eckpfeiler sind flankirt von Statuetten des hl. Paulus und Johannes des Täufers. Sie haben nur einen Fehler: sie sind dem Auge zu fern, als daß die treffende Charakterisierung noch ganz gewerthet werden könnte. Doch mögen sie immerhin zur Geltung kommen, wenn man sie vom Suppedaneum aus betrachtet. Ein kleinerer achteckiger Baldachin baut sich auf dem Dach des ersten auf und ist mit einem einfachen Kreuze bekrönt. Die vier Säulen mit den Querstangen und dem daran befestigten Teppich erbreitern die Basis für den Hochbau und die vier Engel auf denselben vermitteln den Uebergang von der Breiten- zur Höhendimension. So ist der Altar nach der praktischen, der ästhetischen und wenn man will theologischen Seite eine vollauf befriedigende Arbeit; seiner Anlage nach nicht verwandt mit den gelungenen Altären der Stuttgarter Elisabethenkirche und doch auch wie sie vielleicht berufen, in das Schablonenhafte des Altarbaus in unserem Land wieder etwas Abwechslung zu bringen. Den Vorzügen der Anlage entspricht die Pünktlichkeit der technischen Ausführung. Professor Hehl bezeugt der Fabrik, daß sie die Retabel wie den Ciborienaufsatz nebst den vier freistehenden Engeln zu seiner „ganz besonderen Zufriedenheit hergestellt habe“. „Die technische Ausführung ist ein Meisterwerk von seltener Vollendung.“

Nun kommt allerdings noch ein wichtiger Punkt in Frage, nämlich der Kostenpunkt.

Wir können ihn kurz dahin erledigen: die Kosten sind selbstverständlich größer, als bei Holz- und Steinarbeit oder gar bei gepreßter Duzendmaare. Dagegen stehen sie immer noch niedriger als bei Erzguß. Für arme Kirchen kann die Galvanoplastik also nicht in Frage kommen. Wo jedoch reichere Mittel vorhan-

den sind, oder gar ein beglückter Stifter sich findet, wie es in Steglitz der Fall gewesen zu sein scheint — denn Sr. Eminenz Kardinal Ropp von Breslau ist schwerlich bloß seinen Gesichtszügen zu Liebe auf dem Ehrenplatz bei der Hochzeit zu Kana postirt worden — da kann man an die modernste der Metalltechniken denken. Ohnehin werden die Kosten insofern einigermaßen reduziert, als der Künstler Details, die öfter wiederkehren, wie Säulen, Ornamente etc., nur einmal zu modelliren braucht, während er sie in Holz oder Stein je einzeln ausführen und damit viel Zeit verlieren muß. Dann aber hat man die Garantie, daß weder der Holzwurm sich einstellen kann, noch nach ein paar Jahren oder Jahrzehnten eine neue Fassung nothwendig wird. Nur zwei Feinde sind zu fürchten: der Bildersturm, der nichts schont, und jene Stilwuth, welche der Stileinheit alles zum Opfer bringt oder am Ende gar in einer Barockkirche stil- und kunstgerechte Altäre entfernt, nur um gothische an ihre Stelle setzen zu können.

## Die angeblichen Bilder Holbein des Älteren im Dom zu Augsburg.

Von Max Bach.

Herr Professor Dr. Schröder hat im vorjährigen „Repertorium für Kunstwissenschaft“, II. Heft, auf meine Studie im „Archiv“ 1898, 51 ff. eine Entgegnung gebracht, auf welche ich mir erlaube, Folgendes zu erwidern.

Als ich die erwähnte Abhandlung schrieb, war mir die Dissertation von Franz Stoedtner über Hans Holbein den Älteren<sup>1)</sup> noch nicht bekannt, welche Dr. Schröder citirt; wäre das der Fall gewesen, so hätte ich noch eine ganze Anzahl weiterer Argumente gegen dessen Annahme ins Feld führen können.

Zur Entscheidung der Frage ist zunächst nothwendig, noch einmal die ganze Chronologie der über Holbein den Älteren feststehenden Daten uns zu vergegenwärtigen.

In den Augsburger Steuerregistern, welche Eduard His<sup>2)</sup> übersichtlich geordnet

<sup>1)</sup> Hans Holbein der Ältere, I. Th. 1478—1504. Berlin 1896.

<sup>2)</sup> „Jahrbuch für Kunstwissenschaft“ IV. Seite 209 ff.

und Stoeßner noch einer weiteren genauen Prüfung unterzogen hat, kommt der Name unseres Künstlers erstmals 1494 vor mit der Beifügung, daß er in diesem Jahr nichts bezahlt hat. Stoeßner begründet das durch Belege, denen zu Folge Holbein in diesem Jahre geheirathet habe und daher, wie es damals üblich war, von der Steuer befreit gewesen sei. Der Vater unseres Hans, Michel Holbein zahlt seine Steuern bis 1482, wo er gestorben zu sein scheint. Im Jahr 1472 finden wir, ganz ähnlich wie bei seinem Sohn, im Steuerbuch den Eintrag „Michel Holbain nihil“. Hier ist nun allerdings ein wunder Punkt in den Ausführungen Stoeßners; wenn Michel schon 1451 Steuer bezahlte und später, wie aus den Registern hervorgeht, in drei oder gar vier verschiedenen Straßen Häuser besaß, so kann er nicht erst 1472 geheirathet haben, schon deshalb nicht, weil er nach dem Eintrag „Vom Diepolt“ schon im Jahre 1478 eine verheirathete Tochter besaß. Wenn nun Stoeßner noch weiter beizieht, seit 1477 tauche außer dem Namen Michels noch eine „phleg Holbains“ auf, welche eine bedeutende Summe entrichte, die 1503 nach dem Tode der Mutter des Hans aufhöre, so weist das auf eine Trennung der Ehegatten, was noch dadurch wahrscheinlich wird, daß 1478 Mann und Frau in verschiedenen Quartieren wohnen. 1483 finden wir das Ehepaar wieder beisammen in ihrer alten Wohnung „zum Schlächtenbad“, 1484 steht unter „vom Bilgrimbhus“ Michel Holbain; hier dürfte aber schon seine Wittwe darunter zu verstehen sein, indem darauf folgt: „Anna ir Tochter“ und gleich darauf „Michel Holbainin“. Michel muß demnach schon vor 1484 gestorben sein, als sein Sohn Hans erst ein Alter von kaum zehn Jahren erreicht haben konnte. Das entspricht nicht den gegebenen Verhältnissen, wir dürfen hier nicht das Jahr 1472 als das Jahr seiner Verheirathung ansehen und können somit auch nicht bei seinem Sohn den entsprechenden Eintrag von 1494 als das Jahr seiner Verheirathung bestimmen. Es müssen diese Einträge irgend einen andern Grund haben, der uns vorerst verborgen bleibt.

Nun haben wir aber noch weitere Argu-

mente, denen zufolge man auf das Lebensalter Holbein des Älteren Schlüsse ziehen kann, nämlich die Porträts. Stoeßner legt darauf keinen Werth und behauptet, der Versuch, auf Grund von einigen Porträts eine Zeitbestimmung zu geben, sei völlig mißglückt. Er sagt uns nicht warum und aus welchen Gründen die daraus gefolgerten Schlüsse unhaltbar sind. Meines Wissens ist das Porträt Holbeins mit seinen beiden Söhnen auf dem Gemälde der Paulusbasilika von 1504 noch niemals bestritten worden, ich wüßte auch nicht, welche andere Familie hier in Betracht kommen könnte. Bekanntlich gehört dieses Bild zu dem Cyclus von Gemälden, welche die Nonnen des St. Katharinenklosters in Augsburg seit 1496 bei verschiedenen namhaften Künstlern der Stadt bestellt haben. Die Basilika des hl. Paulus wurde nach den Klosterannalen von Veronika Welser gestiftet, welche 1503 Priorin war und gleichzeitig auch noch ein anderes Bild „von heilig Creiz“ herstellen ließ, welches Burgmair 1504 gemalt hat. Sandrart erwähnt das Bild ebenfalls und theilt eine Inschrift mit, welche auf der alten Nische gestanden haben soll; sie lautet: „Praesens opus complevit Johannes Holbein civis Augustanus“. Wir dürfen hier Sandrart vollen Glauben schenken, da zu seiner Zeit Inschriftenfälschungen noch nicht gebräuchlich waren, und auch Paul von Stetten im Jahr 1765 die Inschrift bestätigt<sup>1)</sup>.

Die Urheberschaft Holbeins ist also hinlänglich dokumentirt und wird durch das Anbringen seines Porträts vollends zur Gewißheit. Eine Frage ist nur die, welches Alter man dem Künstler und seinen Söhnen beilegen will. Ist Holbein der Ältere erst nach 1472 geboren, so kann er auf dem dargestellten Porträt höchstens 32 Jahre sein, was unmöglich ist, besonders auch in Anbetracht des weiteren Porträts, was wir von ihm haben, auf dem Sebastianusaltar von 1515, wozu man eine gleichzeitige Studie hat, welche mit dem Namen des Künstlers versehen ist<sup>2)</sup>. Diesem Porträt ist mindestens ein Alter von 50 Jahren beizumessen. Holbein muß

<sup>1)</sup> Siehe dagegen unten (nächste Nummer).

<sup>2)</sup> Woltmann I. S. 41 und a. a. O.

demnach im Jahre 1504 ca. 40 Jahre alt gewesen und etwa 1464 geboren sein. Etwas schwieriger ist die Lösung der Frage nach dem Alter seiner beiden Söhne. Man hat früher, als man das Geburtsjahr Holbeins des Jüngeren auf 1495 fixirte, den jüngeren Knaben auf acht- bis neun-jährig taxirt, später, als das Jahr 1497 beliebt wurde, hat man das Alter des Jungen herabgesetzt. Ich glaube, daß die letztere Rechnung das Richtige getroffen hat und wir einen Knaben von sechs bis sieben Jahren vor uns haben; dieses Alter würde dann ungefähr zu der Zeichnung des Kupferstichkabinetts in Berlin stimmen, welche allerdings schon von 1511 datirt, die betreffende Ziffer jedoch so un- deutlich ist, daß ebenso gut 1514 gelesen werden könnte.

Dem älteren Bruder Ambrosius darf man ein Alter von 12—14 Jahren be- messen. Auch daraus Schlüsse auf die Zeit der Verheirathung Holbeins ziehen zu wollen, ist vergeblich und würde zu endlosen Verwirrungen führen.

Noch ein weiteres Datum steht uns aber zur Verfügung, ich meine die Notiz im Junftbuch der Maler, wo es auf Blatt 35a heißt: „Item Holbain hat sein' Knab vorgestellt mit Namen Steffan Kriech- baum von Passau am Sonntag, da man den Junftmeistern schenkt in dem Jahr 1496 <sup>1)</sup>. Wischer und nach ihm Stoedtner nehmen an, dieser Zeitpunkt beziehe sich auf die abgelauene Lehrzeit von drei Jahren, man müßte also das Jahr 1493 als dasjenige ansehen, wo der Lehrling eingetreten ist, was ja ganz schön zu dem angeblich 1493 gefertigten Weingartener Altar stimmt. Ich gebe darin also Herrn Dr. Schröder vollkommen Recht, wenn er das genannte Jahr nicht als Zeuge für ein jugendliches Alter von 20 Jahren gelten lassen will; nach dem eben Vorge- brachten muß Holbein damals schon ca. 30 Jahre alt gewesen sein.

Anders verhält sich's aber mit den sonstigen Dokumenten seiner Thätigkeit zwischen 1494 und 1500. Aus den Steuer- listen ergibt sich, daß Holbein in den beiden ersten Jahren seines öffentlichen Auftretens

im Quartier „vom Diepolt“ wohnte und zwar in der Miethe bei Hans Ruprecht Beck. Er versteuert 1495 45 dn. 63 dn.<sup>1)</sup>, was einem Einkommen von 8400 dn. entspricht. Die Steuer bleibt auf derselben Höhe für die nächsten Jahre, vermindert sich aber im Jahr 1497 auf 30 und 42 Denare, und steigt im nächsten Jahr plötzlich auf fast das Doppelte. 1499 und 1500 wird wieder die gleiche Summe verrechnet<sup>2)</sup>. Zwei Jahre wohnt Holbein im Quartier zum Diepolt, dann zieht er in's Quartier „zum Schlachtenbad“, dort wird seit 1498 auch seine Mutter auf- geführt, welche aber bloß das Wachtgeld mit 30 Den. zahlt. Holbein zahlt 1501 bis 1503 je 1 Pfund 15 Den., was einem Einkommen von 166<sup>2</sup>/<sub>3</sub> fl. entspricht. — 1501 findet sich der Eintrag: „sein Mutter stat bei Morhauvt dt. 30 <sup>3)</sup>“, Stoedtner's Meinung, Holbein habe in diesem Jahre in Frankfurt gewohnt, ist durch nichts er- wiesen, er zahlt auch nach wie vor seine Steuer fort, ebenso im Jahr 1499, wo er nach einer von Herberger aufgefundenen Urkunde<sup>3)</sup> in Ulm das Bürgerrecht er- warb. Aus diesen, wie wir gesehen haben, vielfach deutbaren Einträgen in die Steuer- register darf man keine bestimmten Folge- rungen auf die künstlerische Thätigkeit Holbein's gründen; Vieles ist noch dunkel, besonders auch das Fehlen aller weiteren Angaben im Augsburger Junftbuch der Maler und das angebliche Bürgerrecht in Ulm. Die vielen Gemälde, welche dem Meister vom Jahr 1493—1502 zuge- schrieben werden, sind keineswegs dokum-

<sup>1)</sup> Die Steuerbücher sind alljährlich im Oktober angelegt und enthalten die Namen der steuer- pflichtigen Bürger, nach Stadtbezirken geordnet. Hinter den einzelnen Namen finden wir meist die entrichtete Steuersumme angeführt, die in doppelter Form von den Bürgern erhoben wurde. Einmal hatte Jeder, ob arm oder reich, dieselbe Kopfsteuer, das sogenannte Wachtgeld, zu ent- richten, das nach den mehr oder weniger guten Verhältnissen der Stadt bald 30, bald 45, bald 60 Denare für ein Jahr betrug. Daneben existirte eine Vermögenssteuer, welche alle liegende Habe mit  $\frac{1}{4}$  %, die fahrende dagegen mit  $\frac{1}{2}$  % be- lastete. (Stoedtner S. 10/11.)

<sup>2)</sup> Hier scheinen die his'schen Tabellen nicht ganz zuverlässig zu sein. Vergl. darüber Stoedtner S. 33.

<sup>3)</sup> Mitgetheilt von Häßler im 9. und 10. Be- richt des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm 1855, S. 79.

<sup>1)</sup> Wischer, „Studien zur Kunstgeschichte“ Seite 538 f.

mentirt und die Laufe auf seinen Namen beruht zumeist auf Fälschungen von Handschriften, Monogrammen, ja sogar Urkunden, wie ich, *horribile dictum*, jetzt erst erkennen muß. (Fortf. folgt.)

### Die Glockengießerkunst

in den Reichsstädten Viberach, Hall, Heilbronn, Ravensburg, Neutlingen und Nottweil.

Von Theodor Schön.

Während des ganzen Mittelalters und auch in den folgenden Jahrhunderten lag die Pflege der edlen Kunst des Glockengusses in Schwaben und Franken in den Händen der Reichsstädte. Des Glockengusses in den Reichsstädten Ulm und Eßlingen ward in dieser Zeitschrift in den Jahrgängen 17, S. 97-99, 103-106, 18, S. 6-8, 35-40, 101-107 gedacht.<sup>1)</sup> Aber auch in andern, jetzt zum Königreich Württemberg gehörigen Reichsstädten blühte die Glockengießerkunst.

#### 1. in Viberach.

Bereits frühzeitig wird hier ein Glockengießer erwähnt. Die Reihe eröffnet Oswald Rißling. Die große Glocke in Langenau, N. Ulm, hat die Umschrift: D \* maria \* gotes \* celle \* hab \* in \* huot \* was \* ich \* überschelle \* Dsanna \* haiz \* ich \* maister \* oswalt \* von bibrach \* got \* mich \* anno \* domini \* MCCCC LXVI. Luz, Viberach, S. 75 meldet: anno 1476 hat Meister Dswald Rißling von Viberach den Memmingern ihre große Glock für deren Liebfrauen Kirch gegossen. Man gab ihm vom Zentner zu gießen 1 Gulden und hat die Glock ein Gewicht von 75 Centner 9 Pfund. Nach Ostermayer, Viberach S. 117 geschah dies 1474. Die Glockengießer genossen in Viberach hohes Ansehen. Am 19. Sept. 1485 ward bestimmt: jeglicher Bürger, welcher des Geschlechtes Gesellschaft incorporirt ist, mag fail haben Glocken-Spense (Luz, Viberach, S. 14 78). 1497 lebten in Viberach Dswald und Martin Rißling als berühmte Glockengießer (ebenda S. 82). Marx Hiller von Viberach goß angeblich 1520 die große 123 Zentner schwere Glocke im großen Thurm der Stiftskirche in Stuttgart. Doch ist Hiller wohl Lesefehler für Rißling. Nach andern Nachrichten goß nemlich Martin Rißling von Viberach 1520 die große oder Gulden-glocke auf dem großen Stiftskirchenthurm und die große Glocke auf dem kleinen Thurm, welche die Namen

<sup>1)</sup> Zu Jahrg. 1900, S. 103 ist noch nachzutragen: daß Pantlion Sybiler von Eßlingen 1497 eine Glocke zu Hofenstaufen, N. Göppingen, gegossen hat, auf welcher steht:

fulminis emittas cirille vernula cristi.

procul sagittas ne nos ledant necce tristi.

Zu Jahrgang 1899, S. 97 ist noch nachzutragen, daß 1439 vorkommt Hans Glockengießer, Bürger zu Ulm und sein Sohn Caspar (Prof. Wills, Nürnberg. Münzbelast. B. IV, Stüd XXXIV, Seite 324).

Dsanna und Singerin bekamen. Sene wiegt 123 Centner 13 Pfund, der Schwengel 1 Centner 90 Pfund, diese 78 Centner 97 Pfund, der Schwengel 1 Centner 72 Pfund. Die große Glocke auf dem großen Stiftskirchenthurm hat die Umschrift: „Jesus, Maria mater gratiae, mater misericordiae, tu nos ab hoste protege, in hora mortis suscipe. Mater virgo virginum deposce nobis omnium remissionem criminum, tuum placabo filium“ und „Dsanna heiß ich, der böse Feind fleucht mich;“ ganz unten aber: Ich bitt Herr Christ am Kreuz fron, Du wollst gesegnen meinen Ton, Daß er all Ungewitter vertreib Und bhüt Menschen Seel und Leib Durch Fürbitt der Mutter din, dann im Feuer ich gossen bin, Im 1520 Jahr das geschah durch Marx Hillern (wohl Lesefehler für Martin Rißling) aus Viberach. Ein Martin Billing, der die Heiligkreuz- oder Salve-Glocke im kleinen Thurm der Stiftskirche in Stuttgart gegossen habe, ist natürlich auch obiger Martin Rißling und Billing nur Lesefehler. Die Umschrift dieser Glocke lautet: Salvator mundi salva nos, qui per crucem et sanguinem redimisti nos, auxiliare nobis. Te deprecamur Deus nester. Darunter steht die Jungfrau Maria mit dem Jesuskinde, von Strahlen umgeben und weiter unten: Haylgen Creizeshlod ich genannt bin Und han eben meiner Schwester Dsanna Sinn, Daß wir mit einander gossen sind. Wir wollen Ungewitter und Wind mit Gottes Hülf vertreiben gar. Martin Billing von Viberach goß mich och. Eine weitere Glockengießerfamilie in Viberach waren die Bollmar. Auf dem Thurm der Kirche zu Tuttlingen hängt eine (die größte) Glocke, die nach dem Brande derselben von König Friedrich I. von Württemberg aus der früheren Kirche zu Altdorf (Weingarten) geschenkt ward und die Umschrift hat:

Anno domini 1572 ihesus nazarenus rex indaeorum miserere nobis.

Aus dem Feuer bin ich gestossen, Joachim und Felix Folmer Gebieder von Viberach haben mich zu Altdorf auf dem Kirchhof gossen.

Am untern Glockenrand steht:

Do man zelt 1572 jar  
dise glogg erneuert war.

Her iohann hablikel apt zu weingarten. Michel miller pfarrer. Adam Buler Aman zu Altdorf waren. Baltes Gulbi Hans Rosenheuser Hailgepfleger. Gott geb uns Allen ain gnadreich leben. Felix Bollmar starb vor 1575, in welchem Jahr seine Wittwe Amalie Locher den Wundarzt, Senator und Stadtbaumeister Ludw. Schopper heirathete. Joachim und Walter Bollmer, Glockengießer aus dem Geschlecht der Kupferschmid, gossen 1585 die 6 Glocken in der Pfarrkirche zu Viberach. Am 10. Mai 1584 hatte nemlich der Blitz in den Thurm geschlagen und waren 6 Glocken ein Raub der Flammen geworden. Joachim Bollmer in Viberach goß 1586 die große Glocke nach Thannheim (wohl Thannheim, N. Leutkirch), ebenso 2 Glocken in Eßern (?) für den Abt von Ottobeuren. Auf der zweiten Glocke in Neufra, preuß. N. Gammertingen, steht: Sebastian und Lucas Bollmer in Viberach 1591. Die erste Glocke in Levertz-

weiler, f. preuß. DL. Sigmaringen, hat die Umschrift: Ave. Maria. Gratia. Plena. Dominus. Tecum. 1621. Joachim Vollmer in Biberach goß mich. Unter einem kleinen Salemer Wappen das Wort Salem und die Jahreszahl 1621.

Einer dieser Glockengießer Vollmer (Folmer) war ein fanatischer Gegner der katholischen Kirche. Luz, Biberach S. 147 erzählt nemlich: „Vollmer habe keine Glocke mehr für die Paepstlichen gegossen, weil viel sonderbare Gebräuch dadurch verrichtet werden“. Es ist dieses wohl derjenige Glockengießer Johannes Vollmer, dessen Tochter der 1543 als Abendprediger in Biberach angestellte Jacob Schopper (+ 1547) 1543 heirathete.

Zu dieser Familie Vollmer mag auch Sebastian Vollmer gehört haben. Die zweite Glocke in Wolfenhausen, DL. Rottenburg, hat die Umschrift: Aus dem Feuer bin ich geflossen, Sebastian Vollmer hat mich gegossen. Sid Deus est pro nobis, quis contra nos? Anno Domini 1592; darunter eine Kreuzigungsgruppe.

Eine weitere Biberacher Glockengießerfamilie sind die Schmeltz. Beim großen Brande in Neutlingen, 24. Sept. 1726 waren die 6 Glocken des Hauptthurms der Marienkirche, worunter eine gegen 90 Centner wog, nebst den dreien des grünen Thurms herabgestürzt und alle bis auf die Stundenglocke geschmolzen. Den Guß neuer übertrug man dem Glockengießer Christoph Schmeltz. Die Biberacher Gießer kamen mit dem Kunstmeister Johannes Kurz, Glockengießer in Neutlingen, der, als sie im Zwinger goßen, sich zudringen wollte, in Ungelegenheit; auch die Obrigkeit kam nach erhobener Klage in solche. Allein die Sache wurde beigelegt. Am 19. Aug. 1728 wurde dem Glockengießer Christoph Schmeltz von Biberach ein Attestat ertheilt, daß er wieder Glocken in die Stadtkirche gegossen hätte und zwar eine von 56 Centner, die zweite von 34, die dritte von 23, die vierte von 13, die fünfte von 3 und die sechste von 1½ Centner. Nach einer andern Angabe wiegt die Gebetglocke 65, die Eilfeglocke 35, die Feierabend-Glocke 25, die Dreierglocke 11 Centner und wurde von J. G. Schmeltz aus Biberach 1727 und 1728 mit dem Rindsglöcklein, 125 Pfund schwer, gegossen. Letzteres ist entschieden falsch, da die 125 schwere Glocke in dem Attestat nicht erwähnt wird. Die Betglocke zeigt in gegossener Ueberschrift nicht nur die Zeit des Kirchenbrandes (1726) und des Gusses nebst dem Namen des Gießers (Joh. Georg Schmeltz von Biberach), sondern hat auch folgende Verse:

Laß Herr diese Glocken  
Uns stets zur Buße locken!  
Ach! Dein Wort laß schallen,  
Bis die Welt wird fallen  
In die letzte Flamm',  
Jesu, Gottes Lamm!

Laß dieser Glocken Schall, Herr in die Herzen  
bringen,  
Damit Gebet und Buß uns deine Gnad mög'  
bringen!

Am 21. Februar 1728 wurde die Eilfeglocke, den 22. März die größte, die Betglocke, an ihre Stelle gebracht. Am 26. Mai 1728 wurde bei

einer Beerdigung wieder zum ersten Mal mit allen Glocken geläutet.

In der Spitalkirche in Hechingen hängen zwei Glocken. Die Umschrift der einen, größeren, lautet: Sancta Maria mater dei ora pro nobis. Josephus Wilhelmus dei gratia. Princeps de Hohenzoller<sup>1)</sup>: Hechingen. In einer Cartouche: Johann Daniel und Johann Georg Schmeltz goßen mich in Biberach. Auf der zweiten steht: Sancte Johannes Baptista ora pro nobis. Das folgende, wie auf der ersten Glocke. Die zweite Glocke in Steinhilben, preuß. DL. Gammertingen, zeigt die Aufschrift: Marcus. Lucas. Matthaeus. Johannes. Johann Daniel und Johann Georg Schmeltz goßen mich in Biberach 1758. Benedicat virgo Maria. Die alte Achtuhrsglocke in Biberach wurde 1758 von Johann Daniel und Joh. Georg Schmeltz gegossen und trägt über dem Christusbild die Umschrift: „Christe Jesu, Rex judæorum miserere nobis.“ Von Joh. Daniel Schmeltz sind noch weitere Werke vorhanden. Die dritte Glocke in Bingen, preuß. DL. Sigmaringen, hat die Umschrift: Sit Nomen Domini Benedictum. Johann Daniel Schmeltz in Biberach. Darunter hübsches Fries: die Kundschafter tragen Trauben aus dem gelobten Lande. Auf dem Mantel die Jahreszahl 1761. Auf der andern Seite: Maria Regina S. S. Rosarii S. Regina Mater Dei.<sup>2)</sup> Die größte Glocke daselbst hat die Umschrift: Johannes + Osanna + Lucas + Marcus + Mattheus + Anno 1767, darunter Sanctus + Sanctus + Sanctus + Dominus Deus Sabaoth. Pleni Sunt Coeli Et Terra Gloria Tua. Osanna In Excelsis. Schönes Fries. Auf dem Mantel: Johann Daniel Schmeltz goß mich in Biberach. Cath. In einer Cartouche: J. H. S. Darüber: Sit nomen domini benedictum. Auf der zweiten Glocke daselbst steht: Angelus Domini Nuntiavit (!) Marie Et Conceptit De Spiritus (!) Sancto. A. 1769, darunter: Johann Daniel Schmeltz goß mich In Biberach. Cath. Die zweite Glocke in Inneringen, preuß. DL. Gammertingen, hat die Umschrift: Sub tuum praesidium confugimus sancta dei genitrix. Darüber die heilige Dreifaltigkeit. Dann: Der Allerhöchste hat sein Volk geheiligt. Tiefer: Karolus von Langen, Kapellan. Ignatius Freiherr von Laßberg. Unten: Iosefus Klecc und Iosefus Blatter, Heiligenpfleger, Abogastus Bögle, Schultheiß. A. D. MDCCCLXXXVIII. Johann Daniel Schmeltz goß mich in Biberach. Cath. Sit nomen domini benedictum in aeternum.<sup>3)</sup> Auf der

<sup>1)</sup> Regierte 1750—1798.

<sup>2)</sup> Die erste Glocke in Dillstetten, preuß. DL. Gammertingen, hat die Umschrift: J. Daniel a. Bib. a. 1764, ist wohl auch ein Werk Joh. Daniels Schmeltz.

<sup>3)</sup> Auch die vierte Glocke in Inneringen ist in Biberach gegossen, ohne daß der Gießer bekannt ist. Auf derselben steht: Ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum. Et verbum caro factum est et habitavit in nobis. Vicit deo de tribu Juda. Radix David ex Cant. 4.5. Alleluja! Biberach 1747. Mehrere Reliefs.

dritten Glocke in Steinhilben, preuß. OA. Gammertingen, steht: Semen mulieris contra caput serpentis. J. D. Schmelz in Wiberach 1787. Die dritte Glocke in der Pfarrkirche zu Wöblingen hat die Umschrift: aus dem Feuer bin ich geflossen, Johann Georg Schmelz hat mich gegossen 1765, die kleinere Glocke in Rommelbach, OA. Tübingen: benedictum sit nomen Domini vivos voco, mortuos plango. Georg Christian Schmelz goß mich in Wiberach. Sodann folgt das Relief des heiligen Georg und die weitere Aufschrift: Zum Andenken der Stifterin von der Glocke Anna Barbara Kaiser. Die mittlere Glocke in Unter-Deuffstetten, OA. Erailsheim, hat die Umschrift: Ave maria gratia plena, dominus tecum 1826. Karl Daniel Schmelz goß mich in Wiberach. Die größere Glocke in Pfessingen, OA. Balingen, goß 1830 C. D. Schmelz in Wiberach. In Winterlingen, OA. Balingen, goß 1832 und 1833 Ge. Christian Schmelz zwei Glocken mit den Inschriften: „Vivos voco, mortuos plango, ich läut zur Andacht, zur Ruhe, zur Eintracht“ und „zur Ehre Gottes.“

Werke der Familie Schmelz sind wohl auch die drei „Wiberacher“ Glocken von 1796 in Grundshelm, OA. Ehingen, und die drei „Wiberacher“ Glocken von 1808 in Rechtenstein, OA. Ehingen.

Die jüngste Wiberacher Glockengießerfamilie sind die Zoller. Die Kirche in Nasgenstadt, OA. Ehingen, soll Glocken von Zoller in Wiberach von 1750 haben (wohl Druckfehler statt 1850). Die beiden neueren Glocken in Oberstogingen, OA. Ulm, goß 1860 Zoller in Wiberach, eine mit dem Namen Pius und Bildern der Immaculata und St. Joseph, die andere mit Kreuzigungsgruppe und Maria Verkündigung. Ebenfalls von Zoller in Wiberach ist die große Glocke in Stetten ob Lonthal, OA. Wiberach. Die vier Glocken in Eschingen, OA. Neresheim, goß 1863 Konrad Zoller in Wiberach. Derselbe goß 1864 die größte und die kleinste Glocke in Straßdorf, OA. Gmünd, 1868 drei Glocken in Trugenhofen, OA. Neresheim. Die große Glocke in Nordhausen, OA. Ellwangen, hat die Umschrift: Sub tuum praesidium confugimus sancta Dei genitrix! Darüber eine Madonna. Auf der andern Hälfte: Gegossen von Konrad Zoller in Wiberach 1872. Darüber das Bild des heiligen Martin, wie er mit dem Schwert den Mantel durchschneidet. Auf der mittleren Glocke daselbst steht auf der einen Seite das Bild des heiligen Joseph mit der Lilie und dem Jesukind, darunter die Inschrift: Ora pro nobis beatissime Joseph! Auf der andern Seite: Verkündigung Mariae und darunter: gegossen von Konrad Zoller in Wiberach 1872. Auf der kleinen Glocke daselbst steht einerseits der heilige Vitus im Kessel stehend und darunter: Sancte Vitae Ora pro nobis! Andererseits: St. Georg, den Drachen besiegend. Darunter: gegossen von Konrad Zoller in Wiberach 1872. Die drei Glocken in Kengershausen, OA. Mergentheim, sind ebenfalls 1874 laut Umschrift von Konrad Zoller in Wiberach gegossen. Auf der ersten steht ferner noch: St. Leonharde, patrone

ecclesiae, ora pro nobis, dabei das Bild des heiligen Leonhard, auf der zweiten: Ave Maria gratia plena, dabei das Bild der Gottesmutter, auf der dritten: O bone pastor, implera nobis pietatem et tutelam pecudum, dabei das Bild des heiligen Wendelin. 1874 goß Zoller in Wiberach fünf Glocken in Kirchbierlingen, OA. Ehingen, 1883 eine neue in Donaurieben, OA. Ehingen, welche 1416 Mark kostete, 1874 das Refsglöckchen in der bischöflichen Kathedrale zu St. Martin in Rottenburg. Konrad Zoller in Wiberach goß zwei Glocken in Ergenzingen, OA. Rottenburg, 1879 um. Die Umschrift derselben lautet: Ave maria gratia plena, in cruce salus. O Maria sine labe concepta ora pro nobis. Die große Glocke in Bühl, OA. Rottenburg, hat die Umschrift: Mariae matri ter admirabili virgini immaculatae. Sub tuum praesidium confugimus. Gegossen von Konrad Zoller in Wiberach 1891. Zoller in Wiberach goß auch vier neue Glocken in Kupertshofen, OA. Ehingen, die 4800 Mark kosteten, zwei in Ellenberg, OA. Ellwangen, drei Glocken in Ziplingen, OA. Ellwangen. Auf der einen der letztern steht: Früh und spät ruß' ich euch Christen, sucht das Himmelreich. Gegossen 1868 Konrad Zoller; ferner das Bild der heiligen Barbara: Sancta Barbara, impetra nobis, ut s. s. sacramento muniti de vita decedamus. — Aus Liebe zu Gott und seiner hl. Mutter ein Beitrag von Anton Lechner in Ziplingen mit 600 fl. Auf der andern Glocke steht: A fulgure, grandine et tempestate libera nos, Domine. — Durch eifrige Anregung des hochw. S. Pf. Haslach in Ziplingen und seinen Beitrag von 1000 fl. — Dein Lob, o Herr und Gott, will ich verkündigen unter deinem Volke. Die aus Anlaß des Regierungsjubiläums Königs Karl I. von Württemberg gestiftete „König Karl-Glocke“ in Wiberach wiegt circa 14 Centner und trägt das Bild „Christus am Kreuz“ umgeben von der Jungfrau Maria und dem heiligen Johannes Evangelista, sowie die Inschrift: „Bis hieher hat der Herr geholfen“ und „Jesu Christe Rex noster miserere nostri.“ Um die Glocke steht: „Aus dankbarer Erinnerung an das 25 jaehrige Regierungsjubiläum des Königs Karl“, auf der andern Seite befindet sich das Stadtwappen mit dem Leiber und die Schrift: „Gegossen von Anton und Karl Zoller in Wiberach 1889“. Schöne Verzierungen und Karyatidentöpfe, prachtvoll modellirt, schmücken die Glocke, welche einen Beweis liefert von der Blüthe der Glockengießerkunst in Württemberg am Ausgang des 19. Jahrhunderts.

Wie in wenigen Städten Württembergs hat sich in Wiberach die Glockengießerkunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart mit geringen Unterbrechungen erhalten.

## 2. in Hall.

Nur ganz vorübergehend erscheinen in der Reichsstadt Hall Glockengießer. Die kleinste Glocke in Unter-Heimbach, OA. Weinsberg, ist 1704 von Joh. Martin Dieß gegossen. An ihr befinden sich die Worte: consumor aliis inserviendo . . . Mein Klang wird wohl gehört, ich aber werd verehrt. Die zweite Glocke in Forchtenberg, OA. Dehringen, trägt folgende Um-

Schrift: Gegossen in Schwäbisch Hall. Aliis inseruiendo consumor. Mein Klang wird wohl gehört, ich aber werd verzehrt. Johann Martin Dieß hat mich gegossen, anno Christi 1704 aus dem Feuer geflossen. E. Kirchtürfer in Hall goß 1878 die zweite Glocke in Honhardt, Dk. Crailsheim, an Stelle einer älteren von 1760. Die 1847 erschienene Oberamtsbeschreibung Hall kennt noch keinen Glockengießer in dieser Stadt. Es muß sich also E. Kirchtürfer erst nach 1847 dort als Glockengießer niedergelassen haben. Jetzt ist in Hall keine Glockengießerei mehr.  
(Fortsetzung folgt.)

### Klein-Komburg

Pfarrrei Steinbach bei Hall.

Von F. A. Mayer, Pfarrer in Ludwigsburg.

Gegenüber dem historisch interessanten Komburg, gleich einer „Königsburg aus fabelhaften Tagen“ erhebt sich auf einem kleineren, etwas niedrigeren Bergvorsprung Klein-Komburg, Kirche und Kloster zu St. Aegidien, gewöhnlich St. Gilgen (vom französischen St. Gilles-Aegidius) zum Unterschied von Komburg (welches auch Groß-Komburg und in neuerer Zeit Schloß Komburg genannt wird) Klein-Komburg geheißen. Von Steinbach führt ein Weg von 150 Treppen, in der oberen Hälfte von Linden beschattet, steil herauf oder ein Fahrweg, der bequemer zu gehen ist. Oben auf der Treppe überrascht den Wanderer neben einem schönen Ausblick auf Komburg, Steinbach, Limburg und Hall mit seinen gotthischen Kirchen und Thürmen und anderen interessanten alterthümlichen Bauten ein schlichtes frühromantisches Bauwerk, das gegenüber dem stolzthronenden Komburg bescheiden zurücktritt, aber von den Höhen der Umgegend gesehen, ein liebliches stilles Bild darbietet. Hier treffen wir „ein fast noch unberührtes Werk aus den Tagen der Stifter, jener mächtigen Grafen von Komburg-Rothenburg, deren frommen Sinne Kloster Groß- und Klein-Komburg (jenes für Benediktiner, dieses für Benediktinerinnen) ihre Entstehung verdanken“ („Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte“ 1878, S. 95). Ehrwürdig ragen die dunkelgrauen, mächtig verzierten Wände der Kirche über die Bäume und Gesträuche des Gartens hervor.

#### I. Geschichtliches.

##### 1. Gründung der Aegidienzelle.

Graf Heinrich von Komburg stiftete hier mit seiner kinderlosen Gattin Geba und der reiche Mainzer Bürger Wignand und dessen Gemahlin Adelheid, sammtlich Mitstifter Komburgs, die Aegidienzelle, Klein-Komburg. Von dieser Stiftung sieht heute noch die 1108 erbaute romanische Basilika mit Querschiff. Heinrich, mit seinen beiden Brüdern Burchard und Rigger der Gründer des Klosters Komburg, starb am 18. Februar nach 1108, in welchem Jahr er noch lebend aufgeführt wird als advocatus von Komburg (Komburger Schenkungsbuch N. 13. im Württ. Urkundenbuch, I

S. 400), nachdem er alle seine Güter der Nikolauskirche zu Komburg geschenkt hatte. In letzterer Kirche ist er unter dem Kronleuchter mit Burchard, Wignand und dem dritten Abt Hertwig begraben. Nach Boffert (in der Zeitschrift: „Württ. Franken“ 1888, S. 19) lebte er noch 1115. Seine Gemahlin Geba, eine Schwester der Gräfin Goswin von Mergentheim, Beschenkerin des Klosters Hirsau, urkundlich genannt in der Schenkungsurkunde ihres Gatten („cum manu et consensu conjugis suae Gebae“) (Württ. Urkundenbuch I. 392) trat als Wittve in das Aegidienkloster ein und ist daselbst begraben.

Wignand, welcher auch das Kloster Hirsau völlig neu aufbaute (Cod. Hirs. S. 6), wurde Mönch zu Komburg, wo er auch begraben wurde. Seine Gattin Adelheid trat als Klosterfrau in Klein-Komburg ein; wo sie auch begraben ist. Die Gebeine von Heinrich und Wignand, neben denen des Burchard und dritten Abtes Hertwig, ließ der achte Abt Hübiger ausgraben und einem steinernen Sarg beisetzen. Als 1468 in der Vigil von Bartholomäus (23. August) Abt Ernfried II von Wellberg und sein Konvent das Grab der Stifter öffneten, fanden sich die Gebeine dieser vier Stifter vor, die eines neben in eine besondere Kapel gelegt mit je einem Bleitafelchen, welches den Namen und den Tag des Todes, nicht aber das Todesjahr enthält, z. B. von Wignand: „12. Tag des Monats November starb der Mönch Wignand“. Ihre Gebeine ruhen unter einem romanisch verzierten Steine unter dem Kronleuchter der Stiftskirche.

Als erste Priorin berief Graf Heinrich Agnes aus Paris, welche wegen ihres löstlerlichen Lebens geschätzt war; sie sollte der neuen Stiftung vorstehen und die Nonnen in der Regel der hl. Scholastika, der Schwester des hl. Benedikt unterrichten. Als man 1513 im ummauerten Garten einen Keller grub, stieß man in einer Felsengruft auf eine Erplatte mit einem Wappen, das zwei Schaufeln und die Umschrift zeigte: „S. (Sigillum) Agnetis de Paris prioris Sanct. Egidii“ („Schriften des Württembergischen Alterthumsvereins, II. Bd., 1869). Als Schwestern werden genannt: Adelheid, Aeginlind, Ebillind, Sigelind, Friderun, 3 Methild, 1 Hedwig, Hilind, Kichgart, Lumbgart, Ebillind, Irnendrut, Irnengart, 2 Hildegart, 2 Bertha, 1 Minna, Drubba, Irnendrut, Heilige, Adelheid, Gertrutt, Agnes, Elisabeth, Zubietha, Diepura, Gebba, Gortha, Precissa, Niderit, Mergarth, Ebillunt u.; ca. 1104 wird Bertha, soror Engelhardi comitis de Lobenhausen daselbst begraben (Schannat, Vind. lit. II, 45).

Diese Namen von Klosterfrauen zählt der Chronist von Komburg auf: Gerhard Wacker aus Lippstadt in Westphalen, 13 Jahre Chorvitar in Komburg und von 1663 an Pfarrkurat in Steinbach, † 14. März 1675 und begraben neben der Nikolausstatue des Abtes Ernfried I. von Wellberg im Kreuzgang in Komburg, der Restaurator der Josephskapelle daselbst. Er schrieb sein Werk unter dem Titel: „Index

rerum memorabilium“ in den Jahren 1674 und 1675 unter dem 16. Propst Franz Konrad von Stadion (1642—85) (Präsenzbuch Komburgs in der Pfarregisteratur Steinbach).

## 2. Schenkungen

wurden an das Aegidienkloster gemacht von Konrad von Sanzenbach, Friedrich von Scheffach (Scheffave), Gottfried von Klingensfels, von Rutger von Sulz, Kraft und Albert von Reinsberg, von Graf Engelhard von Lobenhäusen, welcher vor seinem Tode Benediktiner in Komburg geworden war, wie eine Betha von Lobenhäusen in St. Aegidien starb („Württ. Franken“ 1888, S. 17).

## 3. Dauer.

Wie lang das Kloster St. Aegidius bestand, ist wohl nicht mehr sicher festzustellen. Schon 1149 wird in der Urkunde (Württ. Urkundenbuch III, S. 471), in welcher die Matrone Mechthild die von ihr erbaute und vom Bischof Adelbert von Würzburg konsekrierte Kirche in Kocherstein mit dem Altar des hl. Nikolaus in Komburg („Comberg“ geschrieben) vereinigte unter dem vierten Abt Albertus († 1156, Württ. Urkundenbuch II, S. 102), kommt als Zeuge vor Gebhardus Praepositus, wohl von St. Aegidien. Ist wohl damals das Kloster schon eingegangen gewesen und waren die Güter an Komburg gefallen und hatten als Propstei eine gesonderte Verwaltung? (Dazu kamen noch die Propsteien Kocherstein (1088 Kirche gegründet, von Adelbert geweiht), Gebfattel, Ruckbaum a. d. Jagst; letztere 3. September 1186 neu gegründet mit dem hl. Aegidius als Patron („Württ. Franken“ 1888, S. 34, noch 1457 als solche genannt). Deswegen zählt wohl Papst Innocenz IV. in seinem Schutzbrief vom 29. September 1248 (Württ. Urkundenbuch IV, S. 181) unter den Gütern des Klosters Komburg auch auf „ecclesiam S. Aegidii in Kamberg (= Klein-Komburg) cum pertinentiis suis“.

Das Kloster des hl. Aegidius hatte einen berühmten Markt. Schenk Walter v. Limburg verpflichtet nämlich: „forum anuale ad S. Aegidium ad alium locum nullatenus transferre“ (W. II, VI, S. 188 u. f.); 13. März 1265.

1283 wird ein Propst Berthold genannt und 1345 „Waltherus praepositus seu Capellanus coenobii S. Egidii in minori Camberg ad dictum monasterium (se. Komburg) immediate spectantis.“ Also war damals sicher das Benediktinerinnenkloster eingegangen (Vossfert vermuthet, nach Mistlau bei Kirchberg verlegt), war Komburg incorporirt, jedoch noch besonders verwaltet.

Ein Propst Rudolf wird von St. Gilgen erwähnt, welcher 1355 Zeuge ist und 1358 mit Konrad v. Neuenstein, Kommenthur des Haller Johanniter-Konventes und Prior Heinrich eine Kommission bilden zur Aufnahme der Habe und Schulden des Abtes und Konventes in Komburg („Württ. Franken“. Neue Folge, III). 1362 bestimmt der Konvent von Komburg der Propst von St. Aegidien soll jährlich 3 Pfund Heller dem Propst von Stein zur Steuer geben („J. W. F.“ III (1853) S. 63.

Nach der Oberamtsbeschreibung Hall vermachte 1371 Bruder Erkinger Waidner (Haller Geschlecht), welcher Mönch zu Komburg war, St. Gilgen seine Besitzungen zu Neunkirchen und Sanzenbach.

An einen Klein-Komburger Propst erinnert eine Jahrtagsstafel, die in der Josephskapelle in Komburg aufbewahrt ist, mit folgendem Inhalt:

„Anno dni 1424 starb der erwirdig vnd gaitlich Herr Konrat von Herborckheim Propst zu sannt Gilgen, der heren des bes convents zu lamberg zweinzig iarlang procurator vnd verwalcher gewesen. vil dorffer, Hofe, vnd andere nuzung dem stift zu gut erkaufft, ein gannz loblicher furtgenger gewesen, also das er billich der ander stifter dieses loblichen stifts genent wurd. welcher iartag man iarlichs am andern tag nach Bartholomei (= 25. August) beget vnd ein pfleger des stifts lamberg II Pfd. hlr. (= 2 Pfund Heller) Ewigs geltis geit. des sele der barmherzig got gnedig sei. A.“ Darunter befinden sich 2 Wappen eines mit einem rothen Gelskopf in Silber, das andere mit drei rothen Spitzen in Silber getheilt. Auch das Präsenzbuch Komburgs enthält diesen Jahrtag und zwar bis 1442 am Todestag des Propstes, am 19. Mai; von da an wird er auf Bartholomaei mit Vesper und den andern Tag mit „gesungener Vigil und seel-Meiß“ verlegt.

## 4. Hospital.

Die Ursachen des kurzen Bestandes des Aegidienklosters sind nicht bekannt. Es soll durch Feuersbrunst zerstört und wieder aufgebaut worden sein. 1566 ist wirklich zu St. Aegidien eine Scheuer abgebrannt und wieder erbaut worden (Archiv Komburg im Filial-Archiv in Ludwigsburg). Nach dem Eingang des Klosters wurden die Klostergebäude als ein Hospital benützt für arme Frauen (mulieres stipendiatae). 1673 fundirt der 16. Defan Franz Ludwig Faust v. Stromberg (1639—73) „dem Epithal zu Aegidib zu Comberg 100 fl.“ Dieser Zustand dauerte bis 1684, in welchem Jahre die armen Frauen „in den Flecken Steinbach transferrirt“ wurden (Confirmation der Pfürdt'schen Stiftung). Für diese Zeit enthält das Präsenzbuch die Notiz, daß von 1663 an jährlich an den Patrocinen in Klein-Komburg: an S. Aegidii (1. September) und S. Leonhard (Lienhard 6. November) die „geistlichen und Weltlichen Chorspersonen auf den St. Gilgenberg wallfahrten und obgemelte Patrocina celebrierten, wofür ihnen bey H. Schultheissen 1 fl. 15 Gr. und bey Baltbas Hörner 1 fl. 15 Gr. für Brod und Wein bezahlt“ wurde. (Fortsetzung folgt.)

## Literatur.

Berühmte Kunststätten Nr. 13. Karl Eugen Schmidt, Cordoba u. Granada. 131 S., 97 Abbildungen. Gebd. M. 3.—.

Die Namen „Cordoba“, „Granada“, „Alhambra“ allein wecken schon eine Menge sonniger Phantasiebilder und romantischer Klüfftionen.

Eine Reihe hervorragender Schüngeister wie der Engländer Irving, Graf Schack u. haben im Lauf der Zeit sich zum Cicerone hergegeben und wer z. B. Irvings Tales of the Alhambra gelesen und nachgeträumt hat, der wird neuen derartigen Publikationen skeptisch gegenüber stehen. Trotzdem kann auch einem solchen Schmidt's Arbeit mit gutem Gewissen empfohlen werden. Denn sie bietet vor allem annähernd 100 Illustrationen in einer Ausführung, wie man sie bei Seemann gewöhnt ist, sie wird der Landschaft wie der Architektur gerecht, sie redet eine Sprache, welche der Anmuth des Gegenstandes vollaus entspricht und weiß Verstand und Gemüth in gleicher Weise zu fesseln, verweht scharfsinnige sachmännische Untersuchungen mit prächtigen Landschaftsbildern und anmuthigen historischen Erinnerungen und wird jedem gute Dienste leisten, ob er nun selber „Granada in goldenem Schimmer und die Alhambra in sonnigem Brande“ gesehen hat, oder nur auf den Schwingen der Phantasie dorthin eilen kann. Was der Verfasser über die Eigenart arabischer Bau- und Dekorationsweise, ihr Verhältniß zur Antike und Gothik, über Pentantism, arabische Sculptur und Malerei sagt, das leuchtet ohne Weiteres ein. Die zahlreichen Vergleiche mit andern Bauten desselben Volkes in Asien und Afrika zeigen den weitgerissenen Forscher. Auszusetzen haben wir nur drei Dinge. 1. würde ein Grundriß der Alhambra die Orientirung wesentlich erleichtern — es hätte auch nicht geschadet, wenn die ohnehin wenig bekannte arabische Malerei mit einer Illustration bedacht worden wäre; 2. hat der Verfasser gut daran gethan, auf Controversen nicht näher einzugehen und den Text mit einer Menge Anmerkungen zu belasten, wohl aber hätte es sich empfohlen, am Schluß das Beste aus der Literatur für weitere Studien namhaft zu machen; 3. daß ein Kunstfreund wie Schmidt es verurtheilt, wenn arabische Moscheen in christliche Kirchen umgewandelt oder zerstört wurden, ist von seinem Standpunkt aus begreiflich, und ein Loblied auf die spanische Inquisition wird man von ihm auch nicht erwarten. Aber befremdend wirkt es, wenn bei den Christen Moscheenverwüstung gebRANDmarkt wird, während z. B. E. 15 sans phrase berichtet wird, daß die Araber eine Menge Architekturglieder zerstörten christlichen Gotteshäusern entnommen haben. Im hellsten Sonnenlicht des Humanismus hat der Bildersturm in Deutschland wahre Orgien gefeiert. Ob der Verfasser wohl deshalb der Reformation die Bildung absprechen wird? Aus seinem Abscheu über die Vergewaltigung der neuunterworfenen Mauren durch die Christen macht er kein Hehl — dagegen beschränkt er sich bei dem Bericht von den Martyrien der Kartäuser unter Heinrich VIII. einfach auf die Mittheilung der Thatsache. Warum hier so zurückhaltend? S. 113 glaubt er die Erhaltung arabischer Inschriften mit Lobpreisungen auf den Gott der Moslimen „der Unwissenheit der frommen Ordensbrüder“ zuschreiben zu sollen. Mag sein. Aber wie viel gab es denn uns Jahr 1492 z. B. in Deutschland Wissende in der arabischen Sprache? Am Werthe der kunsthistorischen Parthien und der Naturschilderungen im Buche ändern diese Mängel ja allerdings

nichts, wohl aber beweisen sie, daß wie viele andere so auch der Spruch vom Schwinden der Borurtheile durch Studium und Reisen seine Ausnahmen hat.

Geislingen a. St. Dr. Kohr.  
Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. I. Geschichte der Reliquien in der Schweiz von E. A. Stüdelberger CXVI u. 324 S. u. 40 Abbildungen. Zürich 1902. (Direkt zu beziehen — Frs. 10 durch Einzahlung oder gegen Nachnahme — von der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde. Borse. Zürich.)

Stüdelberger schildert in seinem Buche das posthume Leben aller in der Schweiz irgendwie verehrten Heiligen, besonders der einheimischen Blutzeugen. Bei der Sichtung des Materials läßt er die gedruckten, bequem zugänglichen Quellen bei Seite und erschließt dem Publikum mit um so größerem Fleiße die ungedruckten und zwar in Form von Regesten (S. 1—324). Zum Verständniß derselben verbreitet er sich (S. 1 bis CXVI) über die Terminologie, dann über die Beglaubigung in ihren verschiedenen Formen, Weitergabe, Aufbewahrung, Registrirung, öffentliche und private Verehrung sammt deren Begründung und Entwicklung, Rechtheitsgründe, Behältnisse und Aufbewahrungsorte, Fassung, Werthung im Volksglauben und öffentlichen Leben, Bekämpfung der Reliquien. So setzt er den Leser in den Stand, die folgenden Regesten zu lesen und zu deuten, bewahrt ihn vor den schweren Mißverständnissen, welche ungenügende Kenntniß da und dort bewirkt hat, und vermittelt ihm die Einsicht in die Haltlosigkeit so mancher Anklagen, welche gegen den Reliquienkult im Lauf der Zeit erhoben wurden. Mit seinem eigenen Urtheil hält er zurück, doch läßt sich daselbst aus dem Gebotenen unschwer erschließen. — Man sieht dem Buche beim flüchtigen Durchlesen nicht an, welche Ansumme von Reisen und archivalischen Studien demselben zu Grunde liegt; vertieft man sich jedoch in den Inhalt, so glaubt man's dem Verfasser gern, daß zur Beschaffung des Materials „der gute Wille, die Mithilfe und die Opferfreudigkeit vieler“ nöthig war. Besondere Anerkennung verdient Pfarrer Präfel von Schennis, der den Plan einer eigenen Ikonographischen Arbeit aufgab und viele Beiträge leistete. Welche Bedeutung das Werk für die Volkskunde hat, bewies die Schw. Ges. f. Volkskunde durch Uebernahme desselben. Aber auch die Theologie wird es freudig begrüßen, einmal wegen des Inhalts — und wir dürfen verrathen, daß die rein altentwässrige Geschichte der Reliquienverehrung sich vielfach von selber zu einer Apologie auswächst —, dann aber auch wegen der Methode und Methodik. Für ähnliche Arbeiten über andere Territorien ist damit eine solide Grundlage geschaffen. Möge es dem Verfasser vergönnt sein, noch recht lange in eigener Person auf derselben weiter arbeiten zu dürfen.

Geislingen a. St.

Dr. Kohr.

Hiezu eine Kunst-Beilage:  
Kirchliche Bilder von der galvanoplastischen  
Kunstanstalt in Geislingen a. St.



# ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissionsverlag der Dornschen Buchhandlung (Friedr. Alber) in Ravensburg.

Nr. 5.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.02 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 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 Dornschen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1902.

## Material zur Kimmernislegende.

Von Pfarrer Reiter in Bollmaringen.

Die heilige Kimmernis ist das Kreuz der Archäologen: ihre Legende und ihre Namen sind so räthselhaft, daß man vielfach schon die Hoffnung aufgegeben hat, Licht in das Dunkel hineinbringen zu können.

Und bei solchem Stande der Sache sollte man sich noch weiter um die Heilige Kimmern und sich bemüht fühlen, Material zur Kimmernislegende zusammenzutragen?

Wir glauben diese Frage bejahen zu dürfen und möchten in nachstehendem zuerst auf einige Stätten des Kimmerniskultes hinweisen, um uns dann im zweiten Theil über die Erklärung der fraglichen Legende zu verbreiten.

Die hl. Kimmernis oder Kumerana theilt sich mit dem hl. Gallus in das Patronat der Pfarrkirche zu Mühlingen. Seit wann sie dort besondere Verehrung genießt, kann nicht ermittelt werden. Ihr Bild wird in den kirchlichen Kunstalterthümern also beschrieben:

„Sc. Cumeranabild, die gefesselten Hände halten ein Kreuz (ältlich, bartlos), 18. Jahrhundert, künstlerisch werthlos; das frühere Cumeranabild von Mühlingen zeigte die Heilige bärtig mit einer Krone auf dem Haupt und einem bis zu den Knöcheln reichenden Vorderschurz; Abbildung in der Lebens- und Martirergeschichte der großen und Wunder wirkenden S. Cumerana, Schirm- und Schutzpatronin in der Pfarrkirche zu Mühlingen.“ Konstanz 1764. — Aus dem Jahre 1764 stammt auch das Mühlinger Wallfahrtslied („An-

dächtiges, Gesang zu der hl. Kumerana aus dem Jahre 1764“), welches von Herrn Lehrer J. B. Neher komponirt worden ist. Sein Inhalt, welcher uns freundlich anmuthet, enthält nur wenige Züge aus der Legende.

Die erste Strophe sei hier mitgetheilt:

„Heilige Kumeran! Laß dir jetzt stimmen an ein Lobgesang. Auf dieser Erden, in viel Beschwerden höret man überall, sonderz in Portugal dein Ehrenklang, dein Ehrenklang.“ — Erwähnenswerth ist noch das Kumeranabrünnlein. Auch über dieses Brünnlein können zuverlässige Angaben nicht gemacht werden. Solange es an Urkunden fehlt, mag man sogar vermuthen, ob es sich hierbei am Ende nicht um einen Gallusbrunnen handle, wie nachweisbar solche da und dort angetroffen werden. So sind z. B. in der Ortenau in Harmersbach, Hofweier und Ottenheim Kirchen und Brunnen dem heiligen Gallus geweiht. <sup>1)</sup> — Der Kirchenpatron St. Gallus stammt von dem Kloster St. Gallen, welches ehemals in Mühlingen Besitz hatte. Dasselbe Kloster war auch in Deilingen, Ob. Spaichingen, begütert, welches wir als zweite Stätte des Kumeranakultes anfügen. Die Pfarrkirche zu Deilingen ist jetzt der Immaculata geweiht; aber es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sie früher einen anderen Patron oder eine andere Patronin gehabt haben muß, etwa St. Gallus oder einen Benediktinerheiligen und vielleicht auch die hl. Kumerana? Ein Bild

<sup>1)</sup> Möglich, daß das Kumeranabrünnlein den Worten Christi entsprungen: „Si quis sitit, veniat ad me et bibat“. Joh. 7, 37.

der Letzteren ist noch vorhanden, welches nach dem Urtheil der Sachverständigen aus dem vorigen Jahrhundert stammen soll. Kumerana ist dargestellt als junges Mädchen an das Kreuz geheftet. Weitere pfadzeigende Einzelheiten können nicht aufgeführt werden.

Haben wir auch in Manzell, Filial von Fischbach, eine Stätte der Kumeranaverehrung zu suchen? Wenn unser Verzeichnis der Kirchenpatrone in Württemberg und Hohenzollern einer richtigen Fährte gefolgt ist, so wären in der im Jahre 1804 profanirten Kapelle zu Manzell St. Georg und St. Wilgefort (anderer Name für Kimmernis), gnädig gewesen. (Wahrscheinlich haben wir die Nachricht aus dem vom verstorbenen Pfarrer Schöttle angelegten Verzeichnis der Kirchenheiligen geschöpft.) Auch in Manzell hatte das Kloster St. Gallen schon frühzeitig Güter erworben. Ein Priester Madius oder Majo schenkte um 813 seinen Besitz in Manzell dem genannten Kloster; ein Priester Pero läßt sich 897 von St. Gallen die Kirche in Manzell, welche der Priester Engilbert besaß, verschreiben. Ueber ein Bild der hl. Wilgefort zu Manzell ist keine Nachricht zu finden.

Etwas besser werden wir mit Kimmernismaterial bedient, wenn wir die alte Reichsstadt Gmünd auffuchen. Dort bewahrt die Erhard'sche Sammlung im Spital ein sehr interessantes Gemälde, das wir aus Anlaß unserer Theilnahme am praktisch-sozialen Kurse im Jahre 1896 in Augenschein nahmen und das im „Gmünder Tagblatt“ in Nr. 242 desselben Jahres ausführlich beschrieben worden ist.

Diese Beschreibung mag im Folgenden mitgetheilt werden. Das Bildniß der bärtigen Gekreuzigten mit einer goldenen Krone auf dem Haupt, mit einem bis auf die Füße reichendem langen Gewande, ohne Gürtel, erhebt sich über einer Altarmensa, auf welcher der eine der goldenen Schuhe steht nebst zwei Leuchtern mit brennenden Kerzen. Neben dem Altartisch kniet der Geiger. Unter dem Bilde ist eine Inschrift angebracht, welche die Kimmernislegende zu ihrem Inhalte hat und in unserer Schreibweise wiedergegeben also lautet:

„Es war eines heidnischen Königs Tochter, die war schön und weise. Darum

wollt' sie ein heidnischer König zur Gemahlin haben. Das war ihr leid, denn sie hatt' ihren Gott zum Gemahl erwählt. Das that ihren Vater verdrießen und ließ sie fangen. Da rueste sie Gott an in ihren Leiden, daß er ihr zu Hilfe käme. Da erschien er ihr und tröstet sie. Da begehrt sie von Gott, daß er sie verwandle, daß sie keinem Mann gefiele auf Erden, als ihm allein. Da verwandelt er sie in seine Gestalt. Da das ihr Vater fragte, warum sie so (aus)sehe, da sprach sie, ihr auserwählter Gemahl hab' sie nach ihm gebildet, da sie keinen wollte, denn den Gekreuzigten. Da erinnerte sich der Vater und sprach: Du mußt nach ihm gekreuzigt werden. Darum war sie willig und starb am Kreuz. Wer sie anruft in seinen Kimmernissen, dem hilft sie mit ihrer großen Fürbitt bei Gott und heißt Kimmernus, liegt in Holland, in einer Kirche, heißt Stangberg. Wer sie will verehren, der laß ihre Bildnis in eine Kirche machen, wo sie nicht ist. Es kam ein armes Geigerlein und geiget so lang, bis ihm das Bild einen gülden Schuh gab. Den nahm er mit trug ihn zum Goldschmied zu verkaufen. Der Goldschmied sagte er habe ihn gestohlen. Er sprach: nein, das gekreuzigte Bild habe ihn gegeben. Man fing ihn und wollte ihn hängen. Da beehrte er wiederum zu dem Bild, so woll er geigen. Geb es ihm nit wieder den Schuh, so soll man ihn hängen. Er gieng wieder zu dem Bilde und geigte. Das Bild gab ihm wieder den Schuh. Da läßt man ihn frei und ledig nach Hause gehen.

Anno 1678.

Renoviert 1767. Ex: Voto.“

Ein zweites Kimmernisbild, — etwa hundert Jahre alt, war früher bei Kommerzienrath Erhard in Gmünd zu sehen, dasselbe ist aber jetzt nach einer gütigen Mittheilung des Herrn Rectors Dr. Klaus ebenfalls in der Erhard'schen Sammlung daselbst untergebracht. Die Figur der Gekreuzigten und dem entsprechend die des Geigers auf demselben ist größer als auf dem eben genannten Gemälde.

Das Kreuz steht auf dem Boden, kein Altartisch davor, der eine Schuh ebenfalls auf dem Boden. Die Gekreuzigte selbst ist auch bärtig, hat gleichfalls eine goldene

Krone auf dem Haupte und ein langes Gewand mit einem Gürtel.

Die Füße, wie bei dem ersten nicht durchbohrt, stehen nebeneinander auf dem Kreuzesstamm, während die Hände auf beiden Gemälden durchbohrt sind.

Das interessanteste Kimmernisbild bei uns dürfte wohl das im Kloster Kirchheim im Ries befindliche Wandgemälde sein, welches dem Ende des 14. Jahrhunderts angehört und im „Archiv für christliche Kunst“, Jahrgang 1892 Nr. 9, abgebildet ist. An den Stufen des Altars der Geiger, auf dem Altar ein Schuh, über dem Altartisch die Figur des oder der Gekreuzigten, mit langem, den ganzen Körper bedeckenden Gewande und Gürtel und gezackter Krone auf dem Haupte. Eigentümlich die viereckigen Kreuzesenden, und der oben um den Gekreuzigten sich ziehende Bogen, welcher in Klienornamenten ausläuft. Vgl. „Archiv“ 1892, Seite 76.

Wenden wir uns nach Hohenzollern, so stoßen wir auch hier auf einige Spuren des in Rede stehenden Kultes. Dem trefflichen Werke: „Die Bau- und Kunstdenkmale in den hohenzollern'schen Landen“ von Hofrath Dr. Zingeler und Architekt Laur entnehmen wir die Nachricht, daß im Pfarrhause zu Esseratsweiler, O.A. Sigmaringen, einige alte Delbilder aufbewahrt werden, dabei ein Delbild mit einer Figur in königlichem Schmuck, auf einem Kreuze stehend. Aufschrift: „Sancta Kvmernvs. 1640 copiert.“ Wir selbst haben im letzten Jahr bei einem Besuche der Klosterkirche zu Stetten bei Gehingen ein hierher gehöriges Bild daselbst angetroffen, wobei wir es leider versäumten, alle Einzelheiten genau zu studieren. Doch können wir auf Grund unserer Besichtigung und der uns von Seite des dortigen Herrn Lehrers gemachten Mittheilungen eine kleine Beschreibung liefern. Das Bild — ein Gemälde — scheint nicht alt zu sein; genannt wird es die göttliche Hilfe. Die bekleidete Figur am Kreuze hat eine gezackte Krone auf dem Haupte, auf der Brust ein kleines Kreuz, die Hände angenagelt, die Füße verwundet nebeneinander, nicht angenagelt. Die Kreuzesenden seien viereckig, auch befinde sich oben ein geschweifeter Bogen mit zwei Engelsköpfen, rechts und links wieder je zwei Engelsköpfe, etwas

weiter unten rechts und links je ein größerer Engel, ganz unten am Bild sei das Auge Gottes gemalt. Noch vor 25 Jahren seien die Leute zum Theil aus weiter Entfernung zu dem Bilde gewallt, um ihre Anliegen vor demselben vorzubringen. Auch habe man früher Kerzen und Wachsfiguren geopfert.

So viel über die Stätten des Kultes der heiligen Kimmernis; beschäftigen wir uns nun mit der näheren Erklärung ihrer Legende.

Ueber die Kimmernisfrage existiren allerlei, zum Theil ganz abenteuerlich klingende Ansichten. Mone sagt in seiner Beschreibung des Bruhrains: „Selten sind das aus Holland stammende Bild der heiligen Jungfrau als „Frau Kimmernis“ und die Sichemer Mutter Gottes. Dieselben kamen durch den Verkehr auf dem Rhein nach Speier und durch die Einwanderungen der Holländer im 18. Jahrhundert an den Bruhrain.“ Otte spricht in seinem „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie“ 3. Auflage S. 321 von einer Era, einer Jungfrau mit langem Bart, weil sie sich als Schutz gegen die Nachstellungen ihres eigenen Vaters Häßlichkeit erflachte; sie litt den Tod am Kreuze. Patronin der Krypta des Domes in Braunschweig. Seite 236 lesen wir: „Kimmernis oder Wilgefortis wird das Bild einer bärtigen gekreuzigten Jungfrau genannt, welche mit der hl. Era identisch zu sein scheint. Ein wunderthätiges Kimmernisbild findet sich in der Wasserkapelle zu Saalfeld. Dr. Pfeleiderer schließt sich in seinem Werke „Die Attribute der Heiligen“ so ziemlich an Otte an, wenn er Seite 11 schreibt: „Wilgefortis, angebliche Tochter des Königs von Portugal, Jungfrau, Martyrin. Auch Liberata, Entkommera (Entcommene), Kimmernis genannt. Gekreuzigt mit einem Schuh. Mythische, nie kanonisirte Heilige, aus Virgo fortis oder Venus barbata entstanden, identisch mit Era.“

(Schluß folgt.)

## Die angeblichen Bilder Holbein des Älteren im Dom zu Augsburg.

Von Max Bach.

(Schluß.)

Nun aber zum Weingartener Altarwerk. Dr. Schröder entrüstet sich zunächst

darüber, daß ich als Maler von Fach be-  
streite, in den Köpfen der Dombilder ir-  
gend welchen Naturalismus zu finden;  
das war insofern nicht ganz richtig aus-  
gedrückt, weil wirklich einzelne Köpfe, die  
ich für Porträts halte, offenbar nach dem  
Leben gemalt sind, vor allen jener junge  
Mann im Hintergrund bei der Darstellung,  
links und der alte bartlose Männerkopf  
zwischen Maria und Joseph, sowie der  
charakteristische Männerkopf im Hinter-  
grund des Tempelgangs. Im allgemeinen  
aber sind die Hauptpersonen konventionell  
behandelt, sowohl Frauen als Männer,  
die alte Magd bei der Geburt Mariä wie  
der hl. Joseph bei der Darstellung. Kon-  
ventionell im höchsten Grad ist namentlich  
auch die Krönung Mariä auf der Dar-  
stellung im Tempel, welche dem analogen  
Gegenstand auf der Marienbasilika im  
Großen und Ganzen entspricht.<sup>1)</sup> Die  
Gewandbehandlung, auf welche Schröder  
so großen Werth legt, war damals allen  
Künstlern gemeinsam und darf nicht als  
Kriterium benützt werden. Ganz verfehlt  
sind aber die Verweise auf die Eichstädter  
Grablegung der hl. Afra, denn dasselbe  
ist bloß irrthümlicherweise Holbein zuge-  
schrieben worden, wieder in Folge eines  
gefälschten Monogramms. Alle Formen  
sind hier runder, vollkommener, die Kom-  
position konzentrischer, die Figuren besser  
gezeichnet, die Technik ist feiner, klarer  
und das Durchbrechen einer neuen Zeit  
kündigt sich schon durch die Ornamentik  
auf dem Stuhle des Thronessels bei der  
Krönung an. Das alles kann nicht inner-  
halb drei Jahren anders geworden sein,  
die Entwicklung eines Künstlers kann in  
zwei bis drei Jahren keinen solchen pro-  
gressiven Fortschritt gemacht haben, wie  
wir es bei diesen Bildern sehen.

Der weitere Hinweis auf die Figur bei  
der Beschneidung im Augsburger Dom,  
welche ganz entsprechend, sowohl auf dem  
Kaisheimer Bild als auch bei der Taufe  
des hl. Paulus (Katharinenthron) dar-  
gestellt sein soll, ist unzutreffend, indem

<sup>1)</sup> Ganz richtig sagt Stoedtner S. 25: „Wir  
bemerkten schon in einigen Figuren andeutungs-  
weise, wie der Künstler sich bemüht, von den  
überkommenen Typen, welche ihm die  
kölnisch-flandrische Schule bot, abzusehen und  
Personen aus seiner Umgebung zu porträtiren.“

allerdings Holbein bei den zuletzt ge-  
nannten Bildern das gleiche Modell be-  
nützt hat, damit aber die entsprechende  
Figur des Dombildes keineswegs überein-  
stimmt. Die Figur ist den Kupferstichen  
Israels von Meckenen entlehnt, aus dessen  
Marienleben der Künstler den Vorwurf  
entnommen hat. Es ist ganz und gar  
unstatthaft, glauben zu machen, Meckenen  
habe seine Kompositionen den Original-  
entwürfen Holbeins entnommen, wie  
Stoedtner und mit ihm Lehms<sup>1)</sup> annimmt.  
Die Kupferstiche Schongauers und Mecke-  
nens gingen damals in alle Welt und  
wurden von den Malern ganz beliebig  
benützt. Auffallend ist allerdings, daß die  
Dombilder mit einer Ausnahme von der  
Gegenseite kopiert sind, doch kann das  
eine andere Ursache haben.

Aus den nächsten Jahren finden sich  
keine Gemälde Holbeins. Erst am Ende  
des Jahrhunderts tritt uns der Name des  
Künstlers wieder entgegen und zwar  
zwei Gemälden, nämlich auf dem Bilde  
der sog. Basilica Sa. Maria Maggiore  
in der Augsburger Gallerie und auf einem  
kleinen Madonnenbild in Nürnberg. Ein  
anderes, am gleichen Ort befindliches Bild,  
das Epitaphium der Geschwister Vetter  
aus dem Katharinenthron, wurde in Folge  
der von Eigner gefälschten Urkunden, gleich-  
falls mit Holbein in Verbindung gebracht,  
es kann sich hier aber nur um eine  
Gesellenarbeit handeln. Ganz treffend  
sagt Stoedtner: „In einem einzigen Jahre  
muß er dreimal seinen Stil ändern, dreimal  
mit seinen Typen wechseln, dreimal  
mit ganz verschiedenen Farbenqualitäten  
arbeiten. — Einmal soll er Anhänger der  
Eychschen Schule sein, dann Anleihen bei  
Schongauer machen und schließlich Alt-  
kölner von reinstem Wasser werden!“ —

Wir müssen die beiden mit Namen  
versehenen Bilder mit der kritischen Sonde  
betrachten und dann werden sofort Zweifel  
entstehen an der Richtigkeit der beiden In-  
schriften. Bekanntlich lesen wir an der  
Glocke auf dem Thurm der Marienbasilika  
die Inschrift HANS-HOLBA und auf  
der zweiten Glocke 1499. Eine weitere  
räthselhafte Inschrift steht oben an der

<sup>1)</sup> Katalog der Kupferstiche des Germ. Mu-  
seums 1888.

erst erwähnten Glocke, man kann sie etwa so lesen ALSIDS. Das Monogramm in der Mitte erinnert an dasjenige Schaffners. Sollte wirklich der große Meister sich mit solchen Spielereien abgegeben haben? seinen Namen an einem ganz unpassenden Ort angebracht und mit Schriftzügen versehen, die für diese Zeit ganz ungewöhnlich sind.

Noch mehr werden wir aber stutzig gemacht, wenn wir die Inschrift auf dem Madonnenbildchen im Germanischen Museum zu Nürnberg betrachten (163 des Katalogs von 1893), traut man dem Künstler wirklich zu, daß er seinen Namen nicht einmal richtig schreiben konnte! Die Fortschritte, die wir auf diesem Bilde erkennen, sind ganz enorm, technisch sowohl als inhaltlich. Wollen wir ihm das Bildchen zuschreiben, so dürfen wir das aber nicht auf Grund der offenbar gefälschten Inschrift thun, sondern auf Grund seiner technischen Vorzüge und dem porträtartigen Charakter des Kindes, in welchem ich den jungen Holbein erkennen möchte. Ob auch die zweite Nürnberger Madonna (162) dem Meister zuzuschreiben ist, ist fraglich. Die Arbeit ist zu verschieden von der vorhin genannten und weist in ihrer ganzen Formenbehandlung auf eine reifere, in der Zeit vorgeschrittenere Hand. Die ganz räthselhafte Inschrift ist werthlos und eben wieder eine der zahlreichen Fälschungen, welche die Herren Restauratoren und Kunsthändler sich haben zu Schulden kommen lassen, um dem Bild einen berühmten Namen zu geben.

Betrachten wir weiter die Gemälde, welche Dorothea Köllingerin auf den ersten der sieben Altäre stiftete, die nach einem Erlaß Papst Innocenz VIII. vom Jahre 1484 die Hauptkirchen Roms darstellen sollten und von denen die Gläubigen sich, ohne in Rom selbst gewesen zu sein, einen Ablass verschaffen konnten. Diese Bilder haben alle breit-spizbogiges Format und bestehen aus einem Mittelbild mit der betreffenden Kirche und zwei Seitenstücken. In der Mitte ist stets die betreffende Kirche, zu beiden Seiten eine Scene aus dem Leben der Maria und eine solche, welche sich auf die Schutzheilige der Stifterin bezieht. So sehen wir auf dem Köllin-

gerischen Bilde rechts das Martyrium der hl. Dorothea und links die Geburt Christi; über der Kirche Sta Maria Maggiore ist die Krönung der Maria dargestellt. Diese Krönung ist aber wesentlich verschieden von den beiden Seitendarstellungen, so daß man zweierlei Hände annehmen muß. Die Köpfe von Gott Vater, Sohn und heiliger Geist haben etwas Typisches, man möchte fast sagen Byzantinisches, auch der Faltenwurf ist sehr alterthümlich, so daß schon Passavant das Gemälde Holbein dem Großvater zuschreiben wollte. Ebenso alterthümlich findet es Woltmann, und Stoedtner glaubt ohne die Inschrift an den Glocken würde es Niemand in den Sinn kommen, dieses Bild in das künstlerische Lebenswerk Holbeins einzureihen. Die Seitendarstellungen und besonders die Enthauptung der hl. Dorothea verrathen dann wieder eine etwas mehr handwerksmäßige, doch immerhin gewandte Hand.

Wie schön ist das Spruchband komponirt mit dem Zwiegespräch »dorothea . ich . bring . dir . da . Jch . bit dich . herr . bringss theophilo . dem . Schreiber.« Wer diese schönen Minuskeln geschrieben, kann nicht die Renaissance-Majuskelschrift auf die Glocken hingefudelt haben.

Obgleich nun schon Sandrart im Jahre 1675 die Inschrift bezeugt, so muß doch in Anbetracht der großen stilistischen Unterschiede des Bildes mit den dokumentirten Holbeins eine Fälschung angenommen werden. Beachtet man ferner, daß Holbein im Jahre 1504 wieder eine Arbeit fürs Katharinenkloster lieferte, nemlich die Basilika des hl. Paulus, die stilistisch so ganz verschieden und plötzlich alles Alterthümliche abgestreift hat, so wird es um so leichter, uns von der Idee loszusagen, als sei Holbein zugleich auch der Maler der Marienbasilika.<sup>1)</sup>

Wenn die schon erwähnte Ulmer Urkunde von 1499 ächt, so muß sich der Meister in diesem Jahre in Ulm aufgehalten haben, was dadurch noch Bestätigung erhalten könnte, weil in den Augsburger Steuerregistern zu diesem Jahr plötzlich seine Mutter erscheint, gleichsam als an seiner Statt die Steuer entrichtend.

<sup>1)</sup> Man vergl. auch das was Schnaase VIII S. 4423 darüber sagt.

Wir haben also gesehen, daß seit 1493 kein Gemälde mit Sicherheit Holbein d. Ae. zugeschrieben werden kann, wir somit lediglich keine Anhaltspunkte stilkritischer Vergleichung in Händen haben um ein von allen feinen dokumentirten Arbeiten so weit zurück liegendes Bild für ihn in Anspruch zu nehmen. Mit den Arbeiten Zeitbloms haben aber die Weingartner Bilder am meisten Aehnlichkeit, das haben schon vor mir Bayerödorfer<sup>1)</sup> richtig erkannt, ebenso Dahlke<sup>2)</sup>. Das was Dr. Schröder gegen meine Beweisführung anzuführen weiß, ist nicht stichhaltig, die Augsburger Bilder sind so modern übermalt und zwar so stark, daß Stöedter sich von dem schönen Mädchen Gesicht hat täuschen lassen, welches bei der Geburt der Maria sich anschießt, die Thüre in den Keller zu öffnen um einen frischen Trunk zu holen. Das Köpfschen erinnert ihn stark an Deffregger'sche Gestalten und er hat recht. Niemals wird man Holbein oder Zeitblom einen solchen Anachronismus zuschreiben wollen.

Auch ich selbst habe mich früher täuschen lassen, indem ich die Bilder für moderne Kopien altdeutscher Gemälde hielt und denselben keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt habe. Also aus dem Colorit und den Gegensätzen von Licht und Schatten darf man keine Schlüsse ziehen, ein Studium der Photographien dagegen muß jeden Unbefangenen auf Zeitblom führen, dessen Arbeiten ungemein viel Uebereinstimmung zeigen.

Schließlich kommen wir noch zur Inschriftfrage. Leider läßt die Verwendung des betreffenden Bildes als Altargemälde eine genaue Untersuchung der Inschrift nicht zu, vom gewöhnlichen Standpunkt des Beschauers aus ist dieselbe gar nicht bemerkbar. Aber ich glaube, wir können auch ohne die Schriftcharaktere zu kennen, deren Fälschung nachweisen. Zunächst ist daran zu erinnern, daß die Bilder von Eigner um's Jahr 1860<sup>3)</sup> restaurirt worden sind; einer Erwähnung derselben in der kunstgeschichtlichen Literatur erfolgte meines Wissens erstmals in

<sup>1)</sup> Katalog der Gemälde im Germ. Museum S. 29.

<sup>2)</sup> Repert. IV. S. 362.

<sup>3)</sup> Lotz II. 1863 kennt die Bilder noch nicht.

Naglers Monogrammisten III. Bd. 1863, dort steht wörtlich zu lesen: „Merkwürdig sind zwei Gemälde, welche neuerlich durch den Archivar Th. Herberger nach Augsburg kamen und für den Dom erhalten wurden“. — Auf dem Bilde der Beschneidung bemerkt man unter den Zuschauern die Figuren eines Mannes und einer Frau, welche Porträte zu sein scheinen. „Vom Gürtel der Frau herab hängt ein schmaler Streifen bis zum Boden herab und auf diesem steht in goldenen Buchstaben: Paul. Erhart. Piltbauer. 1495. Hanns. Holbain. Maler. O Mater. M serere. Nobis. Dann wird noch die Madonna von Samm auf Mergenthan erwähnt, deren Inschrift wieder eine grobe Fälschung Eigners ist und schließlich wird gesagt der Name Holbeins finde sich auch in den Kirchenrechnungen von St. Moritz zu Augsburg von 1502—1508, zugleich mit dem Bildschnitzer Gregor Erhard und Adolph Dawher. „Erhard wohnte damals in Kaisheim sowie Holbein, was aus der Kaisheimer Chronik hervorgeht.“

Man sieht, Nagler war bezüglich dieser Mittheilungen ganz und gar auf Eigner angewiesen, denn man findet in den Rechnungen von St. Moritz keine Bildschnitzer Gregor Erhard und Adolph Dawher, und auch die Kaisheimer Klosterchronik weiß nichts von einem Bildhauer Erhard. Die betreffende Stelle lautet: <sup>1)</sup> „Dieweil aber dieser Abt Görg ein sonder lust hatt zu pauen und nemlich zu dem gottshaus zier, hat er im Jahr MCCCCCII ain costlich chortaffel laßen machen, daran die besten 3 Maister zu Augspurg haben gemacht, als sy zu der Zeit weit und prait mochten sein, der schreiner maister Adolff Kastner in Kaisheimerhof, pildhauer maister Gregori, der Maler Hans Holpain. Diese taffel gestond vil gelbts.“

Also auch hier wieder nichts als grobe Fälschungen Eigners. Ein Bildhauer Erhard ist mit Holbein nicht in Verbindung zu bringen und kommt in den Augsburger Künstlerregistern nicht vor. Dagegen ist in Ulm ein Michel Erhart als Bildhauer von 1469—1518 nachweisbar; er kommt speziell in dem Zinsbuch der Pfarrkirchenpflege von 1491—1496 vor

<sup>1)</sup> Woltmann I. S. 54 Anmerk.

und ist wahrscheinlich auch der Verfertiger der Figuren des berühmten Delbergs am Münster, zu welchem wir noch eine Pergamentzeichnung von Matthäus Böblinger vom Jahre 1474 besitzen. <sup>1)</sup>

Das würde nun zu meiner Annahme der Urmischen Provenienz der Dombilder stimmen, ich lege aber darauf keinen Werth, da ich der Inschrift überhaupt keinen Glauben schenke und sie nach wie vor für gefälscht halte.

Zu den schon früher vorgebrachten Indizien der Fälschung kommen noch dazu die oben angeführte abweichende Lesart von Nagler und die dort sich findenden großen Anfangsbuchstaben bei jedem Wort, die, wenn wirklich vorhanden, schon allein die Inschrift als Fälschung entpuppen würden.

Daß Eigner sich wiederholt ganz raffinierte Fälschungen zu Schulden kommen ließ, ist zur Genüge bekannt, ich erinnere nur an die ganz erfundene Inschrift auf dem Bilde der hl. Anna selbst dritt, durch die sich Woltmann täuschen ließ und die er mit schwachen Gründen in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft IV. S. 75 ff. zu vertheidigen suchte. Noch in demselben Jahre (1871) war er aber genöthigt, in der „Allgemeinen Zeitung“ seine Ansicht zurückzunehmen, nachdem durch den Nachfolger Eigners, Herrn v. Huber, die Fälschung in unzweideutigster Weise zu Tage kam.

Ich muß wiederholen, die von Dr. Schröder für die Richtigkeit der Inschrift beigebrachten Argumente, konnten mich nicht überzeugen, um so weniger, als ich jetzt erst einer ganzen Reihe der gemeinsten Fälschungen und tendenziös erfundener Unwahrheiten Eigners auf die Spur gekommen bin. Demselben lag offenbar daran, diese Bilder auf Holbein, als einem Augsburger Kind, zu taufen und kümmerte sich wenig darum, den wirklichen Urheber zu ergründen.

Gegen die von mir angefochtene Schreibweise Maler, möchte ich noch erinnern, daß sowohl das Augsburger Malerbuch, als auch das Kunstbuch „zum Himmel“ ganz ebenso die Inschrift auf der Rück-

seite des Zeitblom-Altars von Heerberg in Basel die Form „Maller“ schreibt, Stuttgart. Diese Schreibweise muß demnach am Ausgange des 15. Jahrhunderts üblich gewesen sein und darf keineswegs mir als kleinliche Nörgelei angerechnet werden.

Die sonstigen an Holbein'schen Werken angebrachten Inschriften sind theils nur aus schriftlicher Ueberlieferung bekannt, theils zweifelhaft. Es wäre eine dankbare Aufgabe, sie einmal zu sammeln und kritisch zu beleuchten. Bekanntlich gründet sich die ganze Frankfurter Thätigkeit Holbeins auf die Inschrift an der Tafel mit dem Stammbaum der Dominikaner im historischen Museum. Nachdem die Autorschaft Holbeins für die Passionsbilder ebenda so gut wie aufgegeben und man die vier Tafeln mit den Stammbäumen nicht mehr als die Rückseiten des ehemaligen Altars der Dominikanerkirche ansieht, sondern als besonderes Werk, welches im Refektorium des Klosters aufgehängt war. Die Inschrift, welche schon in der Klosterchronik von 1778 citirt ist, darf freilich nicht angefochten werden, doch möchte ich auf die Ungewöhnlichkeit der Schlussworte HANS . HOILBAYN <sup>1)</sup> . DE . AVGVSTA . ME . PINXIT aufmerksam machen. Keineswegs ist sie von Holbein selbst verfaßt und wahrscheinlich eine Zuthat des 17. oder 18. Jahrhunderts.

### Die Glockengießerkunst

in den Reichsstädten Biberach, Hall, Heilbronn, Ravensburg, Reutlingen und Rottweil.

Von Theodor Schön.

(Fortsetzung.)

3. in Heilbronn.

Erst verhältnismäßig spät kommen Glockengießer in der Reichsstadt Heilbronn vor. 1479 goß, wie schon in dieser Zeitschrift erwähnt wurde, der Eßlinger Glockengießer Bernhart Lachmann in der Gießhütte jenseits des Neckars am Glockengartengäßchen die zwei großen Glocken in der Kilianikirche zu Heilbronn. Die älteste Glocke in der Stiftskirche in Romburg von 1521 hat die Umschrift: Danna heis ich, in unjet Fraun er leut ich Bernhardt Lachman goß mich. I. a. L. I. Wan es wart nie so roth, Gewe St. Nicolaus uns berot. .

1493 goß Heinrich Ring von Heilbronn eine von den alten Glocken in der Stadtpfarrkirche zu Crailsheim, welche nach dem verheerenden Blutschlag 24. Januar 1648 neu gegossen wurden.

<sup>1)</sup> Klemm, Württemb. Baumeister und Bildhauer S. 80/81.

<sup>1)</sup> Waagen, Handb. 1862 liest Holbeyn.

Erst 85 Jahre später erscheint ein weiterer Glockengießer in Heilbronn. Die mittlere Glocke in der Pfarrkirche zu Laufen am Neckar hat die Umschrift: Anno 1578 Jar aus dem Feuer flos ich, Bechtold Meslang zu Heilbronn gos mich. Die kleinere Glocke an der Stiftskirche zu Romburg hat die Umschrift: Bechtold Meslang von Heilbronn gos mich 1582. Die größere Glocke in Schwabbach, DA. Weinsberg, trägt die Jahreszahl 1585 an sich, gegossen von Joh. Bechtold Meslang.

Von Paul Arnold von Heilbronn ist 1632 die mittlere Glocke in Steinsfeld, DA. Weinsberg, gegossen. Die dritte Glocke in Kleversulzbach, DA. Neckarsulm, hat die Umschrift: Joh. Georg Rohr zu Heilbronn gos mich, nacher Cleversulzbach gehor ich 1700. Die kleinere Glocke in Wingerhausen, DA. Marbach, soll die Umschrift haben: Georg Rohr in Heilbronn gos mich, in Gottes Namen leut ich, 1705. Rohr ist natürlich Lesefehler für Rohr. Ebenso ist der Joh. Georg Roth in Heilbronn, der 1705 die mittlere Glocke in Jäsfeld, DA. Besigheim, gegossen haben soll, niemand anders als Joh. Georg Rohr. Auf der mittleren Glocke in Wödmühl, DA. Neckarsulm, steht: In Gottes Namen gos mich Johann Georg Rohr in Heilbronn 1712. H. Joh. Stein, Pfarrer / H. Friedr. August Walbeisen, Vogt / H. Joh. Sebastian Löbert, Centgraf / H. Abraham Diener, Almosenpfleger 1712. 1712 und das Wödmühler Wappen. Auf der kleinen Glocke in Jagtsfeld, DA. Neckarsulm: Joh. Georg Rohr in Heilbronn gos mich anno 1717 vor die Gemeint Jaxtsfeld. Die mittlere Glocke in Unter-Griesheim, DA. Neckarsulm, mit Deutschorbenswappen hat die Umschrift: Zu des höchsten Gottes Ehren meinen Schall der Christenschar In Unter Griesheim thu vermehren und offnbaren Freud und Gsahr. Joh. Georg Rohr in Heilbronn gos mich 1714, die mittlere Glocke am Kranz in Dafenfeld, DA. Neckarsulm: In Gottes Namen gos mich Joh. Georg Rohr in Heilbronn 1719. D. 30. Aug. mit Kranzverzierung und drei halberhabenen Figuren (Kruzifix, Maria mit dem Kind, Bischof mit Stab und Buch), die kleinere Glocke in Bürg, DA. Neckarsulm: In Gottes Ehr gos mich Joh. Georg Rohr in Heilbronn. — Johann Bernhard und Eberhard Gebrüder von Gemmingen. Anno 1718, die kleinste Glocke in Langen-Beutingen, DA. Dehringen: 1718. In Gottes Namen gos mich Joh. Georg Rohr in Heilbronn. Ein Sohn dieses Joh. Georg Rohr wird wohl Joh. Daniel Rohr sein. Von den Glocken in Drendelsall, DA. Dehringen, hat eine die Umschrift: Durch das Feuer flos ich, Johann Daniel Rohr in Heilbronn gos mich. Anno 1722. Mich und die kleinste hier gos man an einem Tag, Gott geb, daß unser Klang zur Kirch viel loden mag. Johann Georg Müll, Pfarrer zu Drendelsall. 1742 gos der Glockengießer Neuhäuser in Heilbronn eine Glocke für das Glockenthürmchen auf der Nicolai-Kirche.

Die größte Glocke in Kochendorf, DA. Neckarsulm, hat die Umschrift: Soli deo gloria Me fecit Samuel Mezger Heilbronnensis, darunter auf einer Seite: Kochendorff. Als man zählt nach Christi 1765 Jahr. L. Herr Samuel August

Schöpf Amtmann war Georg Friedrich Schneider Schultheiß Martin Streckler Anwald und Georg Christian Elsäßer Gerichtsbürgermeister. Auf Nr. 2 und 3 steht: Soli deo gloria Me fecit Samuel Mezger Heilbronnensis 1765. Kochendorff. Mezger in Heilbronn gos 1767 die größte Glocke in Eschenau, DA. Weinsberg. Die zweite Glocke in Dutttenberg, DA. Neckarsulm, hat die Umschrift: Herr Joseph Freiherr Roth von Schredenstein, Kommenthur zu Horned. Franciscus Antonius, Amtmann in Heuchlingen, Franz Anton, Pfarrer in Dutttenberg, Samuel Mezger Heilbronnensis 1767, die größere Glocke in Klingenberg, DA. Bradenheim: Soli Deo Gloria Me fecit Samuel Mezger Heilbronnensis 1768, die größte in Erlenbach, DA. Neckarsulm: Fusa 1779 jussu communitalis O. T. in Erlenbach. Sanctissimae Trinitati uni deo patri filio et spiritu sancto Me fecit Samuel Mezger Heilbronnensis. H. J. Euklinger Pfarrer; H. J. W. Mosthaff St.; J. M. Kübel A. W.; G. A. Vogt und G. B. Leiz B. B. R. Samuel Mezger gos auch 1770 eine kleine Glocke in Schwaigern, DA. Bradenheim. Auf zwei Glocken in der Kirche auf dem Michaelsberg, DA. Bradenheim, steht: gestiftet von Conrad von Stadion, gegossen von Samuel Mezger in Heilbronn 1771 und daß sie ungegossen seien aus einer alten, 1821 gefertigten. Noch im vorigen Jahrhundert gab es einen Glockengießer in Heilbronn. Die kleinste Glocke in der ersten Etage in Willsbach, DA. Weinsberg, hat nemlich die Umschrift: gegossen Carl Hofer, Glockengießer in Heilbronn 1836. Die 1865 erschienene Oberamtsbeschreibung Heilbronn erwähnt keinen Glockengießer mehr in der Stadt.

#### 4. In Ravensburg.

Frühzeitig erscheinen in der Reichsstadt Ravensburg Glockengießer. Schon 1380 geschieht Erwähnung eines Glockengießers Meister Hansen. Es ist dieses wohl der 1385 genannte Johann Glogner von Buchau. 1418 wird Hainz Kottannecht oder Kottaknecht genannt. Am 22. Dez. 1480 schrieb der Bischof Albrecht von Straßburg, geb. Pfalzgraf bei Rhein, an Abt Kaspar (Schlegg) von Weingarten: Von Gotts Gnade Albrecht, Bischof zu Straßburg, Pfalzgraf by Rin und Kantgraf zu Elsaß: Unfern fruntlichen Grus zuvor. Würdiger lieber Anbedchtiger! Es kumpt zu Uch, Meister Jost, Glockengießer, Bringer bis Briefs, etlicher Glocken halber, so Ir zu gießen haben, als wir bericht werden Bitten Uch, nachdem er berumpter Geselle und auch sich by uns in sinen Werden wol gehalten, so wollen Uch ine empfolen lassen sin und im das Werk gonnen vor eim andern. Daran bewisen Ir uns sunder Gefallen, in Gnoden zu bedenden. Datum Ruffach uf Freitag nach sant Thomans tag apostoli (22. Dec.) 1480. <sup>1)</sup> 1483 wurde in Ravensburg ins Bürgerrecht aufgenommen Stöb, Glockengießer, vielleicht der vorhergehende.

#### 5. In Reutlingen.

Die Reutlinger Glockengießerfamilie Eger hat der Verfasser in Jahrgang 1898, S. 22—24

<sup>1)</sup> J. Hiesel im Diöces.-Archiv XII, 55—56.

behandelt. Zu demselben hat Caspart in den Neutlinger Geschichtsblättern IX, S. 36–39 Nachträge geliefert. Letzterer zählt ziemlich willkürlich die Familie zu einen Glockengießer Jos 1400 oder 1408. Die mittlere Glocke in Weiler, OA. Weinsberg, hat die Umschrift: MCCCCVIII. Joos, Glockengießer. Ave Maria. Caspart theilt mit die Umschrift der Betglocke des Ulmer Münsters: durch unser fromm er lut man mich, Hans eger von ruitlingen gos mich. lucas. marcus. matheus. iohannes. anno Domini m. cccc. l. llll. (1454) und daß Hans der Glockengießer in Ulm, 1454 20 fl. für Glocken erhielt. Ob die weiter von Caspart angeführten Glocken, so die zweite in der Heiligkreuzkirche in Gmünd, eine Glocke zu Kemmingsheim, OA. Rottenburg, und die zweite der sechs Glocken in der Stiftskirche zu Tübingen, welche alle, wie die von Hans Eger gegossenen Glocken, die Namen der vier Evangelisten lucas, marcus, matheus, iohannes enthalten, aber den Gießer nicht nennen, Werke des Hans Eger sind, ist doch sehr fraglich. Das gleiche gilt von der größten der vier Glocken der St. Peterkirche in Dufflingen von 1472, der größten der drei Glocken der St. Stephanskirche in Moehringen, OA. Tübingen, und der zweitgrößten daselbst sowie den beiden größeren in Bleshausen, welche alle die vier Evangelistennamen lucas, marcus, matheus, iohannes tragen und deshalb nach Caspart Werke der Familie Eger sein sollen. Caspart führt weitere Werke des Glockengießers Jos. Eger an. Die zweite der vier Glocken in Osterdingen hat die Inschrift: me resonante pia populo memento maria in XVC unt II jar (1502) gos mich jos eger, die große Glocke in Vinsdorf, OA. Sulz: 1507 gos mich Jos Eger von Rittingen<sup>1)</sup>, die größere der beiden Glocken zu Udingen, OA. Neutlingen, in gothischer Schrift: Johannes, matheus, lucas, marcus, MCCCCIX jar (1509) gos mich jos eger von ruitlingen. Die genauere Umschrift in deutschen Minuskeln am oberen Rande der größten der vier Glocken zu Steinhofen, preuß. Oberamt Hechingen, die unten einen Durchmesser von einem Meter hat und ebenso hoch ist, lautet: m † ccccc † und XII jar † deo † gratias † iohannes † matheus † lucas † marcus †, am untern Rande: alma † virgo † virginum † Intercedat † pro † nobis † ad † suum † dilectum † filium † gos † mich † ios † eger † von † rittingen.

Nachdem die Familie Eger aus Neutlingen verschwand, hört man lange nichts mehr von einem Glockengießer daselbst.

Johannes Kurz, geb. 23. Mai 1681 in Neutlingen, zog weit in der Welt umher, war in den Niederlanden, Frankreich und Spanien, um die damals neuen Verbesserungen aus dem Grunde kennen zu lernen. Er hatte unter anderm lange Zeit zu Lüttich als Geselle gearbeitet. Sept. 1709 lehrte er heim. Stolz ritt er auf einem stattlichen Friesländer in die Stadt. Der junge Meister war der einzige weit und breit. Aus allen Orten kamen Bestellungen. Bis dahin

verstand man die Glocken nicht so bequem zu gießen. Er mußte ein ganzes Haus von Gesellen und Lehrlingen annehmen. Der Verdienst überstieg alle Erwartungen. Doch hat sich keine der von ihm gegossenen Glocken erhalten. Von 1726 bis 1733 war er Junftmeister der Schmiedezunft. Er wurde reich, kam aber durch den großen Brand 1726 um sein ganzes Vermögen. Nach demselben richtete er sich mit seinem Handwerk ein, so gut es ging, goß wieder Glocken und nährte sich redlich. Auffallend ist, daß nicht er, sondern die Schmelz aus Biberach die Glocken nach dem Brande gossen. Doch war der damalige Amtsbürgermeister Philipp Schmied sein persönlicher Feind. Johannes Kurz starb 22. Juli 1762. Sein Sohn Franz Kurz, geb. 10. Sept. 1710 in Neutlingen, erlernte die edle Vieherei, ging 1732 in die Fremde, trat als Geselle beim Glockengießermeister Woltmann in Attendorn (preuß. Reg.-Bezirk Arnberg, Prov. Westfalen) ein, wurde nach seiner Rückkehr wie der Vater Glockengießer in Neutlingen, war 25. Okt. 1746–1749 Schmiedezunftmeister und starb 23. März 1798. Auch von ihm sind keine Glocken mehr erhalten. Sein Sohn Johannes Kurz, geb. 13. Dez. 1737 in Neutlingen, war ebenfalls in Neutlingen Glockengießer, 1791 bis 1792 Stadtrichter. Als 25. Juni 1803 der Neutlinger Rath reorganisiert wurde, kam er ins Stadtgericht, während die meisten Stadtrichter abtreten mußten, ein Zeichen, welches hohen Ansehens er sich bei dem neuen Regiment erfreute. Er starb 8. Januar 1824. Von ihm sind Glocken erhalten. Auf der großen Glocke in Bronnweiler, OA. Neutlingen, steht: „Hans Kurz, Spend- und Heilgenpfleger in Neutlingen hat diese Glocke gegossen anno 1782 unter Herrn Johann Jacob Baur, Pfarrer, Joh. Gg. Kemmler, Schultheiß, Sebastian Benz, Bürgermeister, Johannes Schäfer, Richter.“ Außer dem Kurzschen Wappen und dem von Bronnweiler (Drezel, worin die Buchstaben B. W.) sind noch eine Menge biblischer und weltlicher Darstellungen in den obern und untern Glockenfranz eingegossen. Johannes Kurz und Sohn in Neutlingen gossen 1811 die kleinste Glocke in Mößlingen, OA. Rottenburg, 1821 die größere in Fluorn, OA. Oberndorf, und 1823 die größte in Oberndorf, OA. Oberndorf. Dieser Sohn war Christoph Jacob, geb. 14. Juli 1775, † 13. März 1813 Nachmittags 12 Uhr nach beinahe einjähriger Krankheit an der Lungensucht. „Die künftig zu machenden Bestellungen unter der Firma Johannes Kurz u. Sohn sollen pünktlich besorgt werden“, heißt es in der Traueranzeige. Somit bestand nach seinem Tode die Firma Johannes Kurz und Sohn fort. Mit dem Tode des Johannes erlosch sie 1824. Diese Kurzsche Glockengießerei befand sich in der Wilhelmstraße im Hause, das später dem Kaufmann Joh. Jakob Fehrl gehörte. Der Bruder des Johannes Kurz und Sohn des Franz Kurz, Christian Adam Kurz, geb. 25. Dez. 1746 in Neutlingen, war ebenfalls Glockengießer in Neutlingen. Kurz in Neutlingen goß 1810 die dritte Glocke in Geislingen, OA. Balingen. Dieses wird wohl sein Bruder Johannes Kurz sein, denn erst am

<sup>1)</sup> Keppler, württ. kirchl. Kunstalterthümer S. 332.

8. April 1812 erwarb Christian Adam Kurz, Zinngießer in Neutlingen, durch Kauf von Martin Reichert, Metzger, das „Kirchlein“ (Gebäude Nr. 29 der Oberamtsstraße, nachher III. Stadttheil Nr. 121). Im Kaufvertrage ist gesagt, daß das „gewölbte Kirchlein im Marchtallischen Hof, welches zu einer Roth- und Glockengießerei eingerichtet werde, nie zu einem Wohnhaus eingerichtet werden dürfe und daß die vordere Thür an der Kapelle zugemauert werden müsse. Hingegen sei Herr Kurz berechtigt, eine andere Thür in die Kapelle und Hofmauer zu seinem Gebrauch brechen zu lassen, doch dürfe dieselbe nur allein zu den Röhstangen benützt werden.“ 1813 goß Kurz in Neutlingen eine Glocke in Södenhausen, DA. Tübingen. Dies kann aber auch Johannes Kurz sein. Dagegen datiert von 1818 das erste sichere Werk des Christian Adam Kurz. Auf der zweiten Glocke in Neuhäusen ob Ed., DA. Tuttlingen, steht: gegossen von Christian Adam Kurz in Neutlingen 1818, auf der größten Glocke in Würmlingen, DA. Tuttlingen: gegossen in Neutlingen von Christian Adam und John Franz Kurz für Würmlingen 1818, die größte Glocke in Trichtingen, DA. Sulz, ist 1823 von Christian Kurz in Neutlingen gegossen. Christian Adam Kurz und Sohn Franz gossen 1823 die zweite kleine Glocke in Edenweiler, DA. Rottenburg. 1824 goß Kurz die größte Glocke St. Margaretha in Margrethhausen, DA. Balingen. Die kleine Glocke in Obernau, DA. Rottenburg, mit den Namen von Pfarrer und Schultheiß ist 1825 von Christian Adam und Sohn Franz Kurz in Neutlingen gegossen. Am 13. März 1827 starb Christian Adam Kurz in Neutlingen.

Sein Sohn Franz Ludwig Kurz, geb. 24. Aug. 1776 in Neutlingen, erwarb 1827 vom Vater das „Kirchlein“ (die Glockengießerei im Marchtaler Hof in Neutlingen). Auch er war, wie schon erwähnt, Glockengießer in Neutlingen. Die dritte Glocke in Bliezhausen, DA. Tübingen, trägt die Umschrift: 1809 gegossen Franz Kurz in Neutlingen, ebenso die kleine 1828 gegossene in Bantheim, DA. Tübingen. Er goß auch 1828 die größere Glocke in Ueberberg, DA. Nagold. Er starb aber schon 9. Oktober 1831 in Neutlingen. (Schluß folgt.)

### Literatur.

Das Vater Unser im Geiste der ältesten Kirchenväter in Bild und Wort dargestellt von Ludwig Glöckle und Dr. Alois Knöpfler. Zweite Auflage. Neun Heliogravüren. Folio (VI u. 44 S. Text in Roth- und Schwarzdruck). Original-Leinwandband mit Goldschnitt. Freiburg, Herder 1901. M. 14.

Schon nach kurzer Zeit (3 Jahren) konnte eine zweite Auflage dieses warm ansprechenden Prachtwerkes in die Welt gehen. Der Verfasser des in der neuen Auflage revidirten und thunlichst vervollständigten Textes hatte ja mit seinem scheinbar so einfachen Gedanken einen guten

Griff gethan: sein Vater Unser nach den bezüglichen Schriftstellen alten und neuen Testaments und der Lehre der ältesten Kirchenväter beider Sprachen ist eine wahre Gebetschule egegetischen und paränetischen Charakters in durchaus originaler Form und wohlbedachter Anordnung, ein Belehrungs- und Erbauungsbuch ersten Rangs, das in richtiger Würdigung der menschlichen Bedürfnisse und Fähigkeiten auf reichen, tiefinnersten Gehalt, auf kurze und thunlichste Vermeidung von Wiederholungen bedacht war.

Atmet der Text die gesunde und stärkende Luft der ältesten christlichen Glaubenszeugen, deren Gedanken und Worte, so oft wiederholt, auch heute noch nicht durch bessere ersetzt werden können und es nie werden, so suchen auch die 9 Heliogravüren, deren schönsten eine in verkleinerter Form und anderer Herstellungsart auch die Außenseite zielt, den leitenden Grundgedanken des Textes zu entsprechen; auf Grund eingehenden Studiums gewissermaßen den Gedanken der Armenbibel weiterführend, wußte der Künstler die zweifache Beziehung zum Vorbild und Mittelpunkt alles Christenthums und zu dem Bedürfnis und den brennendsten Fragen der bedrängten Menschen der Jetztzeit in lebenswahrster Darstellung ad oculos zu demonstrieren: des Menschen Herz findet sein Glück nur in der Sonnensphäre Christi und seiner Kirche. Auffassung und Zusammenfassung der abstrakten Gedanken, so schwierig an sich, ist durchaus treffend, Komposition künstlerisch tabellos, Darstellung einfach und doch abwechslungsreich, leicht verständlich, edel, Ausführung außerordentlich sorgfältig und im höchsten Grade malerisch: — nahezu lauter wohlgelungene christliche Kunstwerke, wieder ganz dazu angethan, ächten Kunstsinne im Volke zu verbreiten und dessen Kunstgefühl zu veredeln. (Wenn ein ganz nebensächliches, kaum erwähnenswerthes Bedenken zu äußern erlaubt ist, so betrifft es allenfalls die weniger natürliche Stellung der kleinen Adamsfigur bei der sechsten Bitte.)

Die Ausstattung des Ganzen in Papier, Druck — man beachte besonders die stilvollen Initialen — und Einband ist eine dem Charakter des Inhalts entsprechende vornehme.

Das Werk empfiehlt sich, wo immer es bekannt wird, nach jeder Richtung hin selbst; bei so vielen Gelegenheiten wird man Einzelnen und Familien kaum einen liebwertheren und zuverlässigeren Führer zum richtigen Verstehen, tieferen Erfassen und andächtigen Verrichten des uns vom Erlöser selbst gegebenen Gebetes auf den Lebensweg mitgeben können.

J. Schermann.

Tizians Zinsgrofschen, in farbiger Reproduktion. Leipzig. C. A. Seemann.

Die Seemann'schen „Wandbilder“ wurden vor Jahren von den Freunden klassischer Malerei mit Freuden aufgenommen. Vermißte man auch die Farben des Originals, so hatte man doch im übrigen eine getreue Reproduktion desselben.

Nun ist der weitere Schritt zur Wiedergabe auch der Farben geschehen. Eine Probe hiervon liegt vor uns in Tizians Zinsgroßchen (Größe 40 × 50 cm; Bildfläche 25 × 33 cm). Der Zweck, dem Original möglichst nahe zu kommen, ist erreicht. Der Gesamttit, die feinen Uebergänge, auch die Patina, die das Alter dem Gemälde verliehen, sind getroffen. Man meint, man stehe vor der Perle der Dresdener Gallerie. Der Preis (2 M. ohne, 3 M. mit Passepartout) ist ein ungemein niedriger, niedriger als der für so manches „Kunstwerk“ zwölfter Güte, mit dem man bisher saute de mieux die Wände da und dort verzunzierte. Das neue Seemann'sche Unternehmen ist geeignet, hierin Wandel zu schaffen und dazu beizutragen, guten Geschmack und Verständnis für die alten Meister in weite Kreise zu tragen. Geislingen a. St. Dr. J. Rohr.

**Jakob Balde als Mariensänger.**  
Gesammelte Mariengebichte in freier Uebersetzung herausgegeben von P. B. B. Zierler O. Cap., Lektor in Sterzing. S. 239. München 1897. Verlag von J. Pfeiffer, ungeb. M. 1.70, in elegantem Leinenband mit Goldschnitt M. 2.20.

Was soll hier Dichtung, gar ohne Bilder? Nun, auch die Poesie ist ja eine der schönen Künste, eine Erscheinungsform des Schönen, bezeichnet eine Schönheitsstufe: neben das „Angenehme der Sinnlichkeit“ (Ton und Farbe) stellt z. B. Hermann Lohse auch das „Wohlgefällige der Anschauung“ (Takt und Metrum) und das „Schöne der Reflexion“ (Erhabenheit und Komisches“), und so glaubt auch der Kritiker keinen Anstand nehmen zu sollen, dem Ansuchen einer allerdings sehr verspäteten Empfehlung einer christlich-poetischen Gabe einmal so kurz ebenmäßig zu entsprechen.

Der 1604 im Elsaß geborene Jesuit Jakob Balde, der „bayerische Horaz“, will ja in unserer Sammlung Gott, den Urquell alles Schönen, in seinem göttlichen Sohne und die hl. Person der Gottesgebärerin durch Oden verherrlichen; freilich ist er ein Renaissancedichter, dem das lateinische Sprachkleid gar trefflich zu Gesichte steht und dem die lateinische Sprache mit ihrem Wortschatz, ihren Versformen und Bildern gewissermaßen Muttersprache geworden ist: das lag in jener Zeit; darum sagt auch der Hofstaifts-Kanonikus Johann Schrott bezeichnend: „Statt in heim'schen Zwitterlauten auszusingen seinen Schmerz, Goß er die pindar'sche Ode in der alten Römer Erz.“

Ach, die große deutsche Sprache wurde damals nicht gehört:

Wie das Vaterland, so war sie von Barbaren auch zerstört.“

Nur ein deutsches Mariengebicht „Ehrenpreis“ besitzen wir von Balde, seine beste, aber doch im Geist der lateinischen Oden gedachte deutsche Schöpfung, die als Dreingabe unserem Büchlein angefügt ist. Aber abgesehen von der treffenden und glänzenden Beurtheilung durch W. Menzel, G. Westermayer u. a. preist ihn trotzdem schon J. G. Herder als einen „Deut-

schon, einen Dichter Deutschlands für alle Zeiten“, unter dessen Oden manche von so frischer Farbe seien, als wären sie in den neuesten Jahren geschrieben; das bestätigt er selbst:

„Der Kuhl der Alten wärme ich nicht wieder,  
Noch tsich' ich auf der Griechen Fabellieder“ . . . .  
und:

„Trümmer der alten  
Und heidnischen Vorzeit  
Schaffet sich Rom

Um zu gesegnetem, heiligen Dienste.  
Aus den Ruinen erblühen die Künste  
Neu in St. Peters erhabenem Dom.

So sei denn dies Lied auch  
Bacchanten entrisfen,  
O Maid (Maria), deines Lobes  
Nun fortan beflissen.“

Man zählt nämlich in seinen zahlreichen lateinischen Gedichten etwa 70 Oden zum Lobpreis der seligsten Jungfrau und „in jeder derselben giebt er, fern ermüdender Wiederholung, in einer Sprache voll süßen Wohlklang einen morgländischen Reichthum von Gedanken“ und bietet in einer unerforschlichen Fülle von Bildern voll sinnlicher Anschaulichkeit gleich dem Psalmisten alle Schönheiten der Natur und ihrer Kräfte zum Ausdruck seiner glühenden Marienverehrung auf, so daß man mit Recht sagen kann: „Zeit den Tagen der Minnesänger war der Gottesmutter keine ähnliche Huldigung auf deutscher Erde gebracht worden.“

In dem Gesagten lagen für den Uebersetzer die Gründe, warum er sich gerade an Balde machte, aber auch die großen Schwierigkeiten, da von Balde's Dichtungen noch keine Uebersetzung vollkommen gelungen ist. Darum hat er in dem Bemühtsein, daß er nicht einen römischen Klassiker den Philologen, sondern einen Renaissancedichter dem deutschen Volke vorzuführen habe, die klassischen Verträge und ihre strophische Einteilung fallen lassen und den Reim angewendet; seine Strophen halten sich streng an den Inhalt, das Zusammengehörige; oft hat er — und zwar mit Recht — sehr frei übersetzt und umgedichtet, viele Gedanken in deutschen Geist gegossen, moderner Denkweise angepaßt und alles Fremde im Anhang durch kurze, leichtverständliche Anmerkungen, denen nur die betreffenden Seitenzahlen beigegeben sein sollten, erläutert. Nicht darf man tabeln, wenn Balde denn doch noch Balde bleiben soll, daß zuweilen viele Strophen lange Gedichte sich finden; sie waren eben für Balde's Dichtergeist nicht zu lang, wenn sie auch modernem Geschmack — man erklärt bekanntlich dieses Zeichen der Abnahme der Gefühlsstärke und Innigkeit künstlerisch anders — nicht strophig genug fladern. Diese 70 Lieder, in welchen sich ein glaubens- und liebevolles Kindergemüth voll Zuversicht an Mariens Mutterherz anlehnt, ordnet er gewissermaßen nach mariologischen Gesichtspunkten also an: „Königin der Herrlichkeit (19 Oden), Helferin der Christenheit (21), Deinem Namen sind geweiht Gnadenheim (Gnadenorte 14) und Gnadenzeit (16)“, und versteht sie theilweise mit gutgewählten Ueberschriften, insbesondere aber bringt er — von wenigen Ausnahmen abge-

sehen — zur Lösung seiner eigentlichen Aufgabe so viel poetischen Schwung, außerordentliche Sprachgewandtheit, ein so feines ästhetisches Gefühl mit, daß man ihn unbedenklich für den zur Zeit besten Valdeinterpreten erklären darf. Augesüß mag noch sein, daß, abgesehen von den herrlichen in Worten gezeichneten Bildern auch die Malergeschichte, wenigstens die bayerische, nicht ganz zu kurz kommt, sofern der kunstsinige Valde auch den zu seiner Zeit größten Künstlern, dem Maler Christoph Schwarz (geb. Ingolstadt 1550), dem Peter Candib (Weiß) und dem genialen Joachim Sandrart (c. 1630) in seinen Dichtungen ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat. Die Ausstattung ist eine durchaus würdige, wenn auch die Goldpressung mit Rücksicht auf den Inhalt stilgemäßer sein könnte.

J. Schermann.

„Die selige M. Kreszentia Höß von Kaufbeuren, eine Dichtung von F. X. Eßner, Wallfahrtspriester in Heiligkreuz bei Kempfen, mit Bildern von Aug. Müller (Warth) in München.“

„Die Schule der seligen Franziskanerin M. Kreszentia Höß von Kaufbeuren. Autor von Text und Bildern wie oben.“

Man muß in Kaufbeuren gewesen sein, das mit seinen Thürmen und alterthümlichen Häusern noch heute das Reichstädtchen des 18. Jahrhunderts vor unseren Augen erstehen läßt, muß durch die Gänge und den traulichen Hof des dortigen Klosterleins gewandelt sein, will man der anmuthenden Gestalt der seligen Kreszentia so recht menschlich nahe kommen. In der That, das ist der passende Rahmen für dieses Heiligenbild! Hier in diesen behaglichen krummen Gäßchen ist es herangewachsen das stille schwäbische Bürgersmädchen, und hier in den Mauern des anheimelnden Klosterleins können wir sie uns so gut vorstellen, wie sie gearbeitet, gebetet und geduldet hat.

Scheint es auch, auf den ersten Blick betrachtet, eine ziemlich undankbare Aufgabe zu sein, das in gewissem Sinne eintönige Leben einer Klosterfrau poetisch zu behandeln, aus dem Leben dieser sinnigen, lebenswürdigen Tochter des Schwabenlandes mußte sich gerade mit Berücksichtigung des örtlichen und zeitlichen Milieus wohl ein „Sang“ gestalten lassen, eine Idylle, verklärt und umwoben vom Duft der Legende.

Diese, überhaupt irgendwelche künstlerische Aufgabe hat sich F. X. Eßner in seiner „Dichtung“ nicht gestellt, dieselbe ist gereimte Prosa, gereimte Predigt, die weder durch hohen Schwung, noch durch Zartheit der Gedanken hervorragt, und noch weniger wie wir etwa gewünscht, den Ton des von der Seligen selbst gedichteten Liedes zu treffen sucht.

Die Prosa des kleineren Buches: „Schule der Seligen“ zc. scheint für Kinder des ersten Schuljahres bestimmt, für andere Sterbliche — das muß bei aller Anerkennung der guten Absicht und der mancherlei guten erbaulichen Gedanken,

die sich hier finden, gesagt werden — ist ein derartiger Saßbau, und dazu diese unmotivierte Verschwendung der Gedankenstriche einfach ungenießbar.

Die Bilder von A. Müller treffen manchmal, namentlich in den Scenen aus der Jugend der Seligen, den schlichten lebenswürdigen Ton der Legende besser. Ganz hübsch sind die Darstellungen: die erste Kommunion der Seligen, die kleine Kreszentia in der Schule, als Wohlthäterin der Armen, ihr Abschied vom Elternhause u. a. Die Ausführung der Lichtdrucke des großen und der Autotypen im kleineren Buche ist eine gute. Auch die sonstige Ausstattung beider Bücher ist vornehm. Das im kleineren Buche verwendete glänzende Papier macht die Lektüre bei Nacht zu einer augenmordenden.

München.

J. Damrich.

### Annoucen.

#### Hervorrag. Bücher-Novitäten.

für Studierende und Gebildete.

#### Weg zur Weisheit.

An-  
dachts-  
buch

für Studierende und Gebildete. Von Dr. Heinrich Rihn, Professor der Theologie an der R. Universität in Würzburg, Päpstlicher Hausprälat. Mit bischöflicher Druckbewilligung. Siebente, verbesserte Auflage. In zweifarbigen Druck. Mit 3 Stahlstichen. 488 Seiten. 24°. Gebunden à Mk. 1.60, 2.30 und Mk. 2.40.

Das Büchlein ist in erster Linie für die studierende Jugend bestimmt, es soll sie aber auch ins praktische Leben hinaus begleiten und ihren Bedürfnissen als Christ noch später auf jeder Altersstufe Rechnung tragen. Auch Gebildete überhaupt werden das hübsch ausgestattete Werklein mit Freuden begrüßen.

#### Der katholische Mann.

Religiöse Erwägungen und Uebungen für gebildete Laien. Von Dr. P. Albert Ruhn, O. S. B., Professor (Verfasser von „Allgemeine Kunstgeschichte“ und „Roma“). Mit bischöflicher Druckbewilligung. In zweifarbigen Druck. Mit 3 Stahlstichen. 704 Seiten. 24°. Gebunden à Mk. 2.— bis Mk. 4.60.

Ein herrliches, von der katholischen Presse vorzüglich empfohlenes Gebetbüchlein für die katholische Männerwelt. Auch Jünglinge werden dasselbe mit großem Nutzen lesen.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen sowie durch die

**Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G.,**  
in Emsfledeln, Waldshut und Köln.



# ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehler in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;  
Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Alther) in Ravensburg.

Nr. 6.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.02 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Franc. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1902.

## Das Bild „Mariä Verkündigung“ in der Pfarrkirche zu Hörbranz in Vorarlberg.

Von Pfr. Fr. A. Bickel in Hörbranz.

Seit dem 6. Dezember 1899 befindet sich in der Pfarrkirche zu Hörbranz bei Bregenz ein gar kostbares Gemälde, das viele Beschauer aus der Umgegend und den benachbarten Uferstaaten des schwäbischen Meeres herbeizieht. Es ist dieses Bild eine Kopie von dem Wunderbild in der Servitenkirche Maria Annunziata in Florenz.

Ueber den Ursprung und die Geschichte des Bildes zu Florenz sowie des Bildes in Hörbranz mögen folgende Zeilen Aufschluß geben.

Eine der schönsten Kirchen in Florenz ist unstreitig die der Maria Annunziata am Platze desselben Namens. Sie ist der ausgesprochene Liebling der Florentiner und auch die einzige Kirche der Stadt, die ihnen immer geöffnet steht, und nicht vergebens; denn von 5 Uhr morgens bis 8 Uhr abends gehen die Gläubigen ein und aus. Das was die Italiener am meisten in diese überaus reich ausgestattete Kirche zieht, ist die Kapelle der Maria Annunziata mit dem Freskobild, das „Mariä Verkündigung“ darstellt.

Das Bild ist verhängt und wird nur zu besonderen Festlichkeiten enthüllt. Die Entstehung des Bildes ist der Tradition nach von einer zarten Poesie umgeben. Im Jahre 1252 stand an Stelle der jetzigen, großartigen Kirche ein einfaches Oratorium der sogenannten Diener Mariens. Der Prior dieser frommen Ge-

nossenschaft gab dem damaligen seiner Kunst sowie seines heiligen Lebens wegen verehrten Bartolomeo den Auftrag, ein Bild der Verkündigung Mariens für das Oratorium zu malen.

Von religiösem Eifer begeistert, fieng Bartolomeo sein Werk an; doch als er die Umriffe des Engels, der verkündet, und der Jungfrau, die die Verkündigung in Demuth vernimmt, zu Stande gebracht hatte und er das Antlitz Mariä, wie es vor seiner Seele stand, beginnen wollte, ließ er entnuthigt die Arme sinken. Sein Pinsel war zu schwach, um dem himmlischen Gebilde, welches seinem Geiste vor-schwebte, Ausdruck zu geben.

Lange saß er da auf seinem Malergerüste, in Gedanken tief versunken und blickte zeitweilig zagend zum unvollendeten Bilde empor. Endlich neigte sich sein Haupt, die Augen schlossen sich und ein sanfter Schlummer bemächtigte sich seiner. Als er erwachte, galt sein erster Blick dem Bilde. Da stand es vor ihm vollendet, wie seine Seele geträumt, in zauberhafter Schönheit. Ein Freudenschrei entfloß seiner Brust. „Die Hand eines Engels hat mein Werk vollendet; was ich nicht konnte, hat eine höhere Kunst vermocht“, rief er entzückt aus.

Mit Blickesschnelle verbreitete sich das Wunder unter den Dienern Mariens, unter den Nächstwohnenden und von da in der ganzen Stadt. Von Nah und Fern eilten die Leute herbei, um das himmlische Bild zu schauen und betend vor demselben zu knien. Und so viele Gnaden erlangten sie, daß es allgemein unter dem Titel: »Maria santissima Madonna

delle grazie, angefleht wurde, welchen Namen es heute noch hat. Bald wurde der Zubrang so groß, daß das bescheidene Oratorium die Menge nicht mehr fassen konnte und immer erweitert und erweitert werden mußte. So entstand nach und nach die prachtvolle Kirche Mariä Verkündigung oder Annunziata, der Pius VII. den Titel Alma Basilika gab.

Die Tradition über die Entstehung des Gnadenbildes führt sich noch heutigen Tages von Mund zu Mund fort und wird von den Toskanern heilig gehalten. „Unsere wundervolle, liebe Madonna!“ rufen sie alle und die Augen vieler sind voll Thränen, wenn sie zum Bilde aufblicken. Männer und Frauen, Greise und Kinder sieht man da in Andacht versunken die Hilfe der Mutter Gottes anflehen.

Der Gelehrte Bocchi erzählt, daß Michelangelo Buonarroti, als er von dem damals in Florenz regierenden Herzog Alessandro de Medici gefragt wurde, was seine Meinung über das Bild Maria Annunziata in der Kirche gleichen Namens sei, antwortete: „Das Nützlich der heiligen Jungfrau auf diesem Bilde ist nicht das Werk menschlicher Kunst, es kann nur durch göttliche Macht hervorgebracht sein“. Die Meinung des Königs der Maler dürfte wohl maßgebend sein und kann den wundervollen Eindruck erklären, den das Bild auf den Beschauer macht.

Von diesem Bilde findet man viele Kopien in Italien und Deutschland, aber keine ist wohl mit solcher Meisterschaft ausgeführt wie die in Hörbranz, da diese das Original weit übertrifft.

Ueber die Entstehung dieser Kopie gibt Herr Benefiziat Engel in Hall in Tirol folgende Aufklärung.

Drei Töchter des Kaisers Ferdinand I., nämlich Magdalena, Margarethe und Helene gründeten mit Erlaubniß ihres kaiserlichen Vaters das Damenstift in Hall, traten selbst dort ein, führten in strenger Zurückgezogenheit von der Welt ein beschauliches Leben und starben im Ruße der Heiligkeit.

Zwei Nichten, Christierna und Eleonora, Töchter des Herzogs Karl von Steiermark, der ein Sohn des Kaisers Ferdinand I. war, folgten ihren kaiserlichen Tanten und traten im Jahre 1607

ebenfalls in das Damenstift zu Hall ein. Eine ihrer Schwestern namens Magdalena war vermählt mit dem Großherzoge von Toskana, der zu Florenz residirte. Eleonora, die jüngere Schwester war sehr beachtet auf die Ausschmückung der Stiftskirche. Auf ihr fortgesetztes Betreiben gelang es ihr auch, eine Kopie von jenem wunderbaren Bilde Mariä Verkündigung zu Florenz durch Vermittlung ihrer Schwester Magdalena zu erlangen.

Hippolytus Guarimoni, Leibarzt und Biograph der Eleonora, schreibt in seinen im Pfarrarchiv zu Hall aufbewahrten Aufzeichnungen über dieses einst in Hall, jetzt in Hörbranz sich befindliche Bild im holperigen Stile des 17. Jahrhunderts wörtlich Folgendes: „Als unter Anderem die in der ganzen Christenheit bekannte gewaltige Andacht des verwunderlichen und durch himmlische Hand gemalten Contrefeit Unserer lieben Frau Verkündigungsbild in der namhaften Stadt und Großherzogthum Florenz bei den Durchlauchten, den Stiftsdamen Christierna und Eleonora, wohlbekannt und der Zeit gute Gelegenheit dajelben Frau Schwester Erzherzogin Magdalena, Großherzogin zu Florenz, hatten, dächte es denselben eine erwünschte Gelegenheit zu sein, eine genaue und gerechte Copie des gewaltigen Bildes (so man sonst vom Original keineswegs herabbekommen kann) zu abermaliger Entzündung neuer Andacht zu überkommen, zumal deren Frau Schwester und Herr Schwager Ihrer Durchlaucht, der Großherzog, solches nicht abschlagen konnten und benannter Großherzog auch nebsthin sehr begierig gewesen, beiden Erzherzoginnen hierin ganz völlig und vollkommen zu willfahren und mit einem solchen Werk, daß unter den Augen des ganzen Deutschland wird bestehen mögen. Daher hat er zu solcher Abkopierung vom Original einen der Zeit durch ganz Italien weit berühmten Maler Bronzino (?)<sup>1)</sup> ver-

<sup>1)</sup> Bronzino, Angiolo, wäre 1502 zu Florenz geboren und 1572 gestorben; er war ein Schüler des Jacopo Carracci, genannt Pontorno (1498—1556), dem er bei einem großen Theile seiner Arbeiten und zuletzt noch bei seinen Fresken in St. Lorenzo zu Florenz, die er nach dessen Tode vollendete, hilfreiche Hand leistete und den er auch zum Verwecheln ähnlich nachahmen konnte. Er war hauptsächlich zu Florenz

mocht, der eben seiner hohen Malerkunst halber zu einem Ritter geschlagen worden ist und den Pinsel nicht mehr in die Hand nimmt, der gleichwohl auf des Großherzogs Begehren es aber nicht abschlagen konnte und es über sich genommen hat nach Lust und Gelegenheit es zu machen, zumal er (wie fast alle hohen Künstler) schürftig (empfindlich), hat ihm der Großherzog nicht einreden, noch ihn fragen dürfen. Gleichwohl hat er das Bild im zwölften Jahre vollendet, aber dergestalt, daß bisher die alterthümlichsten Maler daran vergaßen und nicht gemüßsam ansehen und die Kunst loben konnten, sündemalen er neben der wahren Contrefeiung nebenbei die Kunst mit eingebracht hat und die natürlichen Gebärden beider Personen, der heiligsten in den Himmel verzückten Mutter Gottes und des grüßenden Engels in seiner demüthigen Ehrerbietung, dergleichen noch in keinem unter tausend Gemälden der hl. Verkündigung einmal ist gesehen worden, zumal auch das Bild zehn hiesiger großer Werkschuh hoch und elf breit ist, der Maler zwar nicht elf Jahr, sondern nur 3 oder 4 mal in elf Jahren, wenn ihm die Lust ankam, daran gemalt hat. Solches köstliches Bildniß ist in der Stiftskirche zu Hall in die Kirchenwand eingesetzt und durch fürstliche Durchlaucht, regierenden Herzog Maximilian aus Baiern schön und zierlich mit gefärbter Steinarbeit gefassen worden.

Was dieses köstliche und amnuthige Bild für schöne und allgemeine Andacht verursacht, das ist täglich männiglich vor Augen, zumal auch die Fremden von weitem ihre Andacht und Kirchfahrten allher nehmen, ungeachtet daß das Bild mit dreifachem Tuch (Deckel) bedeckt und versperrt und nur zu gewissen Zeiten des Jahres den andächtigen Fremden geöffnet wird.“ So Guarinoni in der Biographie Leonoras.

Im Jahre 1619 ward das Bild vollendet und langte kurz vor dem Ableben

thätig, wo er vielfach für den Hof beschäftigt, eine große Menge kirchliche, auch einige historische Bilder und viele Porträts, worunter die der Familie Modici, in Fresko und in Del ausführte. Er ist besonders bedeutend als Bildnißmaler und man findet von ihm Porträts in den Gallerien von Dresden, Florenz, London, Madrid, Neapel, Paris, Rom, Turin und Wien. Anmert. d. Ned.

der beiden erzhertzoglichen Schwestern Christierna und Cleonora in Hall an, allwo es in der Damenstiftskirche, die wegen der prachtvollen heiligen Gefässe, der kostbaren Ornate und Paramente, der werthvollen Kunstgemälde und Reliquien die reichste und prächtigste Kirche in Tirol war, einen ehrenvollen Platz fand und bei den Stiftsfräulein, wie auch bei der Bevölkerung in Hall und Umgebung eine große Verehrung genöß.

Das große Gemälde hat mit dem kunstreich geschnitten Rahmen eine Breite von 3,78 Meter oder 12 Schuh und eine Höhe von 3,20 Meter oder über 10 Schuh. Dasselbe ist mit einem schön und reich verzierten Deckel versehen, um es vor Dampf, Kerzenrauch und Staub zu schützen. Auf diesem Deckel finden sich zwei gemalte, lebensgroße Kunstgenien, die in der einen Hand je eine Palme, in der anderen mit-sammen eine in lateinischer Sprache abgefaßte, in goldenen Buchstaben geschriebene und von Rosen umkränzte Inschrift halten. Dieselbe hat folgenden Wortlaut:

1619.

Deipara  
Angelico ore  
Salutatae

Acternum illæsum Numen quæ  
Rapto in cœlum ore concipit.  
Hæc quia manus nescit artifex  
Ora formare.

Hetrusca formavit in urbe Florentiæ  
Diva manus.

Apographum Halensis hæc habet ædes  
Gratia pictoris clarum,  
Clarius Virginis.

Ad has nemetue supplex aras accedere.  
Unam et Hala Matrem habet  
et Florentia.

Zu deutscher Uebersetzung dürfte diese Inschrift lauten:

1619.

Der Gottesmutter

von des Engelsmund gegrüßt!

Mit gen Himmel entzücktem Antlitß  
Empfing sie unverfehrt den ewigen Gott!

Keine Künstlerhand vermochte  
Dieses Antlitß zu bilden.

Und es wurde gebildet in Florenz,

Hetruriens Stadt,

Von himmlischer Hand.

Die Abbildung besitzt dieses Gotteshaus  
in Hall

Herrlich durch des Malers Annuth,  
Herrlicher durch die Annuth der Jungfrau.  
Scheue dich nicht hinzutreten vor diesen  
Altar.

Eine und dieselbe Mutter hat Hall  
Wie Florenz.

Unter dieser Widmung findet sich noch  
in deutschen, goldenen Lettern die Auf-  
schrift:

„Wahrer Abriß des wunderwirklichen  
und von himmlischer Hand gemalenen  
Englischen Gruß zu Florenz zu ge-  
mainer Andacht und volgenden Gnaden!“

Wird der inwendig mit weißem Seiden-  
stoff überzogene Deckel in die Höhe ge-  
zogen, dann erscheint das wunderliebliche,  
herrliche Bild „Maria Verkündigung“.  
Doch statt selbst ein Urtheil über dieses  
Gemälde abzugeben, will ich lieber den  
Kunstkritiker B. Späth reden lassen.  
B. Späth schreibt in seinem Buche:  
„Die Kunst in Italien“ (I. Theil, Mün-  
chen 1819), nachdem er von dem Original,  
dem wunderthätigen Gemälde in der Kirche  
Annunziata in Florenz Erwähnung ge-  
than, über dieses früher in Hall, dann in  
Augsburg, jetzt in Hörbranz befindliche Bild  
folgendes:

„Ich gedenke lieber einer Kopie von  
jenem wunderthätigen Bild in der Kirche  
Santa Annunziata in Florenz, die sich  
jetzt im Werner'schen Hause in Augsburg  
befindet. Dies Bild kam wohl kaum eine  
Kopie genannt werden, da es außer der-  
selben Anordnung der Idee in der Aus-  
führung nichts mit jenem alten Bilde in  
Florenz gemein hat und nach des Künst-  
lers origineller, eigenthümlicher Weise be-  
handelt ist.

Der Engel kniet, nein! schwebt knieend,  
die Hände zur Hälfte vom Mantel be-  
deckt, kreuzweise über die Brust gelegt, der  
Jungfrau gegenüber, die sitzend den er-  
wartenden Blick nach oben richtet, woher  
ihr die himmlische Botschaft gekommen.  
Die Hände ruhen im Schoße. Beide Fi-  
guren sind lebensgroß. Die Scene geht  
im Innern des Gemaches der Jungfrau  
Maria vor. Getrennt davon und außer-  
halb des Gemaches sieht man oben zur  
Seite Gott Vater in den Wolken; von  
ihm ist der Geist ausgegangen, der in

Taubengestalt durch eine Öffnung herein-  
schwebt und nun bald über Mariens Haupte  
ruht.

Dieses Bild hat wohl nie Wunder ge-  
wirkt, aber es ist selbst ein Wunder der  
Kunst. Einen Engel, so blühend, so schön,  
so reizend an Gestalt und wunderhold,  
und an Würde so erhaben wie diesen, be-  
kommt man nicht leicht wieder zu sehen.  
Das schillernde Gewand und der smaragd-  
grüne Mantel fließen großgefaltet über  
den hehren Wuchs hinab, der Füße irdische  
Gestalt völlig bedeckend. Von himmlischer  
Abkunft neigt der Bote sich in Demuth  
vor der sterblichen Magd, als der hoch-  
erlesenen Jungfrau mehr huldigend, nicht  
mehr verkündend, schon erkennend in ihr  
der Mutter höchste Würde. Ein neuer  
glücklicher Gedanke. Die Ruhe in Maria  
ist rührend. Sie hat die Kunde ver-  
nommen, alle Zweifel sind gelöst, sie  
vertraut dem Himmel und sieht jetzt mit  
stiller Hingebung der Erfüllung des Wortes  
entgegen. Wie Alles so sinnig und be-  
deutungsvoll die Einheit der Idee ver-  
kündet! Und wie gemalt, besonders der  
Engel! Als hätten ihn Engel gemalt  
und Raphael vor allen, dessen sich wohl  
auch der irdische Raphael rühmen dürfte.  
Blüthe, Kraft und Wahrheit der Car-  
nation, das Breite und Tüchtige der Be-  
handlung durchaus, die feste, richtige  
Zeichnung, die Lage der Gewänder, kurz,  
Alles spricht für die Epoche einer hohen  
Ausbildung der Kunst.“ So Späth.

Das „Morgenblatt“ von Augsburg  
Nr. 28, vom Jahre 1819 nennt das Ge-  
mälde „ein Bild aus der blühendsten Zeit  
italienischer Kunst, das einen durchaus  
selbständigen Meister verräth, dessen Ge-  
nialität selbst sein uraltes Vorbild vom  
Jahre 1252 in der Kirche Annunziata zu  
Florenz durch eine breite, geistreiche Be-  
handlung, Kraft und Blüthe des Kolorits,  
sowie an Ausdruck und Tiefe des Gefühls  
übertroffen hat.“

Der jetzige Galleriekonservator Herr von  
Huber in Augsburg schreibt von diesem  
Bilde: „Die Farbentechnik dieses Bildes  
zeigt ganz die Meisterschaft der Carracci-  
schen Richtung und dabei ist die strenge  
Stilrichtung der Giotto-Epoche beibehalten,  
wodurch das Bild einen außerordentlichen,  
ja hinreißenden Reiz erhielt. Für das

Schönheitsgefühl erhebt sich dieses Bild himmelhoch über das Original“.

Dieses Gemälde wurde, wie schon früher bemerkt, in der Damenstiftskirche zu Hall in Tirol aufbewahrt und zwar ca. 164 Jahre. Im Jahre 1783 mußte auch das so wohlthätige königliche Damenstift dem Sturme der Zeiten unterliegen. In diesem Jahre wurde das Stift, das von Habsburgern gegründet und reich ausgestattet, ein wahrer Segen für die Stadt Hall und die ganze Umgebung war, von Kaiser Joseph II. aufgehoben; die kostbaren Paramente, heiligen Gefässe, die Kunstgemälde und Reliquien schreine wurden öffentlich versteigert und vielfach um einen Spottpreis verschleudert.

Ein gewisser Herr Ignaz Bichler, Bürger in Augsburg, der Abstammung nach wohl ein Tiroler, kannte dies Bild, reiste eigens zur Versteigerung von Augsburg nach Hall, erstand dasselbe und ließ es nach Augsburg bringen, allwo es im Werner'schen Hause in nächster Nähe der Domkirche, aufbewahrt und in hohen Ehren gehalten wurde.

König Ludwig I. von Bayern, Otto I., König von Griechenland, Prinz Wilhelm von Preußen, der spätere deutsche Kaiser Wilhelm I., Bischöfe, hohe adelige Persönlichkeiten, hohe Militärs, Gelehrte und Künstler statteten gelegentlich ihres Aufenthaltes in Augsburg auch dem Werner'schen Hause einen Besuch ab, um dieses Bild zu besichtigen.

Ludwig I., König von Bayern, wünschte dieses Bild in seinen Besitz zu bringen und bot nicht weniger als 36 000 fl. für dasselbe; auch Kronprinz Wilhelm von Preußen, Fürst Radziwill, ein französischer Marquis und andere bemühten sich, dasselbe zu erwerben, allein vergebens. Herr Werner, der durch Verhehlung mit der Witwe des Ignaz Bichler in den Besitz dieses Bildes kam, hatte in seinem Testamente die Verfügung getroffen, das Bild habe fortwährend in der Werner'schen Familie zu verbleiben und dürfe nur dann veräußert werden, falls die Familie in große Noth gerieth. Im Jahre 1833 wurde das Bild von Professor Geyer lithographiert. Im Ganzen wurden 325 Abdrücke gemacht. 25 erhielt die Familie Werner, 300 wurden vom Kunstverein in

Augsburg seinen Mitgliedern als Jahresgabe ausgegeben. Diese Abdrücke haben heute einen bedeutenden Werth.<sup>1)</sup>

Herr Anton Werner jr. von Augsburg, der sich vor ca. zehn Jahren in Kronhofen, Gemeinde Hörbranz, Fräulein Maria Werle hieher als Braut geholt, ist nun endgiltig übersiedelt und ist jetzt alleiniger Besitzer dieses kostbaren Familienerbstückes. Herr Werner hat obbeschriebenes Bild mit nicht geringen Kosten von Augsburg nach Hörbranz überführen lassen, allwo es in der Pfarrkirche im Chore einen würdigen Platz gefunden und an Marienfesten geöffnet wird. Dasselbe wird aber auch zu jeder andern Zeit bereitwilligst geöffnet und gezeigt. Wer immer dasselbe sehen will, braucht sich nur an den Ortspfarrer zu wenden, der den Schlüssel dazu in Verwahrung hat.

So ist denn das Bild, das früher 164 Jahre auf österreichischem Boden in der Stadt Hall in hoher Verehrung stand, nachdem es 116 Jahre im Auslande war, wieder nach Oesterreich zurückgekommen, und zwar gerade zu der Zeit, in der der Seligsprechungsprozeß der im Ruße der Heiligkeit verstorbenen Kaiserstochter, der eigentlichen Gründerin des Damenstiftes zu Hall, durch den hochwürdigsten Fürstbischof von Brixen eingeleitet worden ist.

Seitdem das Bild von Augsburg in die Pfarrkirche zu Hörbranz gebracht worden, haben schon viele hohe Persönlichkeiten geistlichen und weltlichen Standes dasselbe besichtigt.

Dr. Werber, Dekan und Stadtpfarrer von Radolfszell, schreibt in seiner Zeitschrift „Freie Stimme am See“: „Das Bild ist außerordentlich schön und gut erhalten. Einem solchen Farbenschmelz begegnet man selten. Ich habe nie einen schönern Engelskopf gesehen. Man bekommt nicht genug am Schauen und Betrachten. Wer in die Nähe kommt, säume nicht, das Bild sich anzusehen.“

Hörbranz liegt am äußersten Ende Oesterreichs an der bayerischen Grenze und ist sowohl von Lindau, wie auch von Kregenz aus in einer guten Stunde zu erreichen.

<sup>1)</sup> Nach einem solchen Abdruck im Besitze des Verfassers ist unsere Abbildung gefertigt.

## Material zur Kimmernislegende.

Von Pfarrer Meiter in Bollmaringen.

(Schluß.)

Rehorn sieht in den Kimmernisbildern Reste der Verehrung des germanischen Gottes Thor. Ihm folgt Karl Albrecht Bernoulli in seinem 1900 erschienenen Buch über die Heiligen der Merowinger. Dr. Sepp äußert sich in seiner Religionsgeschichte von Oberbayern also: „Die hl. Kimmernis ist eine mannweibliche Jungfrau, sie stellt dar die Madonna der Urzeit, welche keinen Mann erkannte. Diese gekreuzigte bärtige Jungfrau hat dem Glauben an den Gekreuzigten Vorschub geleistet. Wir haben hier im Weltglauben eine crucifixa ante crucifixum. Sie hat langes Haar und Bart und dazu ein feuerrothes Gewand. Karl der Große und Bonifatius unterstellten einfach das Kreuzifix. Gaimenried (Unterгамmenried) bei Wörishofen besitzt sie.“

Wir wollen und können uns ein Urtheil über vorstehende Erklärungsversuche nicht erlauben, es will uns aber doch bedünken, daß mehr Beachtung verdiene die von Schäfer in seiner kleinen Schrift „Der Hülfensberg im Eichsfeld“ (1853) aufgestellte Vermuthung, daß die Bilder der bärtigen Jungfrau am Kreuze ursprünglich nichts anderes gewesen seien, als alterthümliche Kreuzfixe aus der Zeit, in welcher man den Heiland am Kreuze noch nicht nackt, sondern im langen Gewande darstellte. In späterer Zeit, als man schon die nackten Heilande gewohnt gewesen, seien jene älteren Bilder als fremdartig aufgefallen und das lange Gewand habe Veranlassung gegeben zu dem Glauben, hier sei nicht Christus, sondern eine bärtige Jungfrau gekreuzigt. Sofort sei denn auch aus dem Heiland und Helfer eine weibliche Hülf gemacht worden. Diese Hypothese von Schäfer theilt Menzel nicht, allein es wird kaum bestritten werden können, daß sie wenigstens theilweise das Richtige treffen mag. Manche als Kimmernisbilder angesehene und verehrte Kreuzbilder dürften in Wahrheit nichts anderes sein als wirkliche Kreuzfixe. So heißt es im „Archiv für christliche Kunst“ Jahrgang 1892 S. 87: „Wir haben in Württembergs kirchlichen Kunstalterthümern S. 312 aus

Wolfsartweiler ein romanisches Kreuzifix notiert, welches wohl wegen des starken Hervortretens und der Rundung der oberen Rippen der hier entblößten Brust auch für ein Kumeranabild gehalten wurde. Dagegen erscheint es wenig wahrscheinlich, daß derartige Kreuzifixbilder die ganze Legende von der hl. Wilgefort oder Kumerana erst veranlaßt hätten; vollends bliebe unerklärlich die Episode mit dem Weiger und dem Schuh.

Eben die letztere, welche in belgische Bilder der Heiligen und in das von Prag mit einverwoben ist, führte die bei den Holländern citirten Gelehrten Franz Bivarinus und Baron Heinrich Julius von Blun auf eine andere Fährte. Ihre Ansicht ist, daß die Kumeranabilder wohl ursprünglich nichts anderes gewesen seien als Kopien des sogenannten Volto Santo im Dome zu Lucca in Italien. Denn an dieses Kreuzbild heste sich eben die Sage, daß es einmal einem Armen oder unschuldig Verfolgten den silbernen Schuh zugeworfen habe.“

Diese Fährte hat in jüngster Zeit Professor Dr. Schnürer in Freiburg in der Schweiz weiter verfolgt und hat die Ergebnisse seiner Forschung in einem in der historischen Sektion der Generalversammlung der Görresgesellschaft zu Koblenz gehaltenen Vortrag veröffentlicht. Der Vortrag ist später in der literarischen Beilage der „Rölnher Volkszeitung“ (1901 Nr. 24) erschienen<sup>1)</sup>, und wir entnehmen demselben für unsere Zwecke Nachstehendes: Der Volto Santo ist ein im Mittelalter im ganzen Abendland hochberühmtes hölzernes Kreuzifix, welches den Heiland darstellt, wie er mit offenen Augen, langen, auf die Schultern herabfallenden Haaren, bekleidet mit einer den ganzen Leib bedeckenden Aermeltunika am Kreuze hängt. Dieses Kreuzifix wird noch heute in Lucca hoch verehrt und befindet sich in einem kunstvollen Tempietto in der Kathedrale von Lucca. Schon im Mittelalter war der Volto Santo mit werthvollem Zierath geschmückt. Noch heute trägt er eine mit Edelsteinen besetzte goldene Krone, um den Hals hat er werthvolles Geschmeide,

<sup>1)</sup> und neulich erweitert im Jahresbericht der Görres-Gesellschaft für 1901, S. 43. N. d. Red.

auf der Brust einen kostbaren Diamantenschmuck, von den Hüften ab einen Sammtrock, von goldenen Franzen eingefasst, der von einem meisterhaft gearbeiteten goldenen Gürtel gehalten wird.

Wie in jüngster Zeit der Schweizer Maler Wücher-Bechi bei dem Anblicke des Volto Santo in Lucca sogleich das Vorbild zu jenem Kimmernisbilde erkannte, das er mit anderen Wandgemälden zu Stein am Rhein restaurirt hatte, so hat schon im Jahre 1687 in einem Schreiben an den Jesuiten Papebroch Baron Julius von Blum, welcher den Volto Santo in Lucca gesehen hatte, die Meinung ausgesprochen, daß die Kimmernisbilder nichts anderes seien als Kopien des Volto Santo. Ebenso bestimmt sprach sich 1781 der gelehrte österreichische Jesuit Anton Pilgram aus, daß die Kimmernisbilder oder Wilgefortisbilder ursprünglich den Gekreuzigten darstellen. Daß die Kimmernisbilder ursprünglich auf den Volto Santo von Lucca zurückgehen, dafür lassen sich hauptsächlich folgende Gründe geltend machen. Eine Reihe von Einzelheiten, welche ganz charakteristisch für den Volto Santo sind, finden sich bei älteren Kimmernisbildern wieder, so zunächst der halbkreisförmige, in Lilienornamenten endigende Bogen, welcher das Haupt des Volto Santo umgibt. Wir finden denselben sowohl auf dem ältesten Schweizerkimmernisbild an dem Thurm von Oberwinterthur, wie an dem Bilde in Stein am Rhein und dem Bilde von S. Gangolf in Bamberg. Auch an dem späteren, wohl dem 18. Jahrhundert angehörenden Bilde von Dietersheim an der Nahe ist er noch angedeutet. Charakteristisch ist weiter, daß auf einer ganzen Reihe von Kimmernis- oder Wilgefortisbildern die Figur nur an einem Fuß einen Schuh hat, während der andere Schuh einem vor dem Bilde knieenden Manne — oft einen Geiger darstellend — zufällt. Dieser Zug weist auf den Volto Santo von Lucca hin. In einem Broncestege aus dem 14. Jahrhundert finden wir den Volto Santo abgebildet mit einem Kelch, durch den der rechte Schuh aufgehoben wird, und noch heute erblickt man so den Volto Santo in Lucca. Die Erklärung bietet uns ein Schriftsteller, welcher wahrscheinlich von den deutschen Kimmernisbildern

wird der an den Geiger anknüpfenden Legende keine Ahnung hatte: der Bischof Angelus Rocca in seinem 1609 zu Rom erschienenen Buch über die Kreuzpartikel. Dort lesen wir, daß der Volto Santo einst seinen rechten Schuh einem Mann, der vor ihm betete, zugeworfen haben soll. Zum Andenken daran wurde der herabgeworfene Schuh in einem Kelch aufgehoben; der Werth dieses silbernen, mit einem goldenen Kreuz gezierten Schuhes sei dem Väter seiner Zeit in Geld verabreicht worden.

Auf Lucca, als den Ausgangspunkt der Kimmernisbilder, weist auch die örtliche Verbreitung der letzteren. Aus den romanischen Ländern hauptsächlich wissen wir, daß die Lucchenser Tuch- und Seidenwaarenhändler, welche im 14. und 15. Jahrhundert das Abendland durchquerten, in ihren Hauptkolonien Kopien des Volto Santo verehrten, welche St. Vandeluc in Frankreich hießen. Ueber die Züge solcher italienischer Händler, besonders auch der Lucchenser, in Süddeutschland sind wir jetzt trefflich unterrichtet durch das sehr gründliche Werk von Professor Alons Schulte aus Breslau über die Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien.

Auf den alten Handelswegen, die von Italien über die Alpen führten, treffen wir nun gleichsam als alte Wegweiser nicht wenige Kimmernisbilder. So finden sich solche an der Gotthardstraße im Kanton Uri zu Erstfelden, zu Bürglen bei Altdorf, ferner in Schwyz, in Steinen bei Schwyz, in Baar und Schönbrunn im Kanton Zug, in der Nähe von Luzern zu Erlen und Rüdiswil, wie zu Wohlhusen, weiter in der zu dem Bodensee führenden Straße in Oberwinterthur. Am Fuße der westlichen Simplonstrafe befand sich bis vor etwa 20 Jahren ein Kimmernisbild zu Matters bei Brig, dann weiter nach Norden eins zu Freiburg in der Schweiz, wo eine urkundlich bezeugte St. Vultkapelle von dem 14. bis 17. Jahrhundert nachweisbar ist. Daß auf diesen Straßen große Lücken jetzt vorhanden sind, darf uns nicht befremden. In den protestantischen Gegenden fielen die Bilder in den Zeiten der Glaubenskämpfe des 16. Jahrhunderts wohl bald dem Bildersturm

zum Opfer. Andererseits ist es natürlich auch vorgekommen, daß die ursprünglichen Bilder an den alten Handelsstraßen Veranlassung boten, sie an anderen Orten, die ferner ablagen, zu kopiren, oder daß Personen, die zum Volto Santo gewallfahrt waren, in ihrer Heimat Kopien desselben anfertigen ließen. Aber betrachten wir weiter die alten Handelsstraßen. Dort, wo eine solche aus Graubünden dem Rhein entlang zum Bodensee zog, finden wir ein bekanntes Kimmernisbild zu Kaufweil in Vorarlberg. Mit mehreren Kimmernisbildern ist auch die Bremerstraße belegt, wir verfolgen sie weiter in den von den Alpen durch Bayern zur Donau führenden Straßen und darüber hinaus bis Lübeck. Sodann sind sie besonders stark vertreten vom Mittelrhein nach Belgien. Das ist die Richtung, in welcher der deutsch-italienische Handel vornehmlich sich bewegte. Flandern, wo so viele Wilgefortisbilder sich noch vorfinden, war im 14. und 15. Jahrhundert der Mittelpunkt des Handels nicht nur zwischen Italien und England, sondern schlechthin zwischen Süden und Norden, dem Osten und Westen Europas.

Bezeichnend ist, daß mit dem Erlöschen des alten deutsch-italienischen Handels am Ausgang des 15. Jahrhunderts auch die Legende anfängt aufzutreten. Die deutschen Kimmernis- oder Hülfsbilder, die belgischen Wilgefortisbilder sind meines Erachtens ursprünglich nichts als Kopieen des Volto Santo, welche zunächst durch oberitalienische Händler verbreitet wurden, ähnlich wie die Muttergottesbilder von Czestochau heute durch Polen verbreitet werden.

Als die italienischen Händler aus Deutschland und Belgien verschwanden, zugleich ein neuerer Typus des Gekreuzigten allgemein wurde, — der leidende mit der Dornenkrone gekrönte Heiland, der, nur mit einem Lententuch bekleidet, die Füße übereinander angenagelt, am Kreuze hing — da verstand man nicht mehr den älteren Typus von Lucca, und kaum fand sich noch jemand vor, um ihn zu erklären. Das war der Boden, auf dem die Legende sich entwickeln konnte. Besonderen Werth muß es für uns haben, wenn es gelingt, die einzelnen Phasen der Legendenbildung

aufzudecken. Nächst der eigenthümlichen, später nicht mehr verstandenen Form des gekreuzigten Erlösers muß auch der Name des Bildes Veranlassung gegeben haben zur Legendenbildung. In Süddeutschland nennt man jetzt das Bild die hl. Kimmernis. Man erklärt den Namen als den einer Heiligen, die, selbst voll Kummer, viele von Kimmernis befreit. Ich stelle die Behauptung auf, daß in dem Namen nichts Anderes steckt, als die Benennung, welche die welschen Kaufleute früher dem Bilde gaben: Sanctus Dominus. Das Bild von Kaufweil hat die viel besprochene Aufschrift: Sanctus Cummernus. Es spricht alles dafür, daß diese befreundete männliche Namensform die ältere ist gegenüber der verständlicheren weiblichen: Die hl. Kimmernis. Noch weiter führt uns eine Legendentafel, die sich bei dem Bilde in Gundihausen unweit Landsshut in Bayern befindet. Dort wird die Heilige genannt: Romina auff Teisch Bekummernuß oder Ansechtung. Die Tafel trägt die Jahreszahl 1656. Sie lehrt uns, daß der Name damals noch als ein nicht deutscher, sondern als ein welscher aufgefaßt wurde. Der Name zeigt hier noch deutlich, wenn wir von der weiblichen Endung absehen, die Vokale, welche wir in Dominus vorfinden. Wir sehen auch den Uebergang, welchen die Volksetymologie sich zu Kimmernis schafft. Als Analogon führe ich den finsternen Stern an in den Wallfahrtsberichten und Wallfahrtsliedern von S. Jago de Compostella. Der finstere Stern entstand aus Finisterre. Auch die flämischen Bezeichnungen Dntkommene oder Dntkommere gehen wahrscheinlich auf Dominus zurück. Dominus Salvator war der eigentliche Name, den man dem in Volto Santo dargestellten Erlöser in Lucca gab.

Auf ähnliche Weise, vermuthe ich, wird auch der Name Wilgefortis zu erklären sein, den man jetzt mit virgo fortis gleichsetzt. Einen Ausgangspunkt für die Erklärung gewährt uns hier eine Münze, die bei Dnoit im Hennegan, unweit Valenciennes, wo ein altes Wilgefortisbild war, um 1700 bekannt war und in dieser Zeit beschrieben wird. Diese Münze erinnert auffallend an die alten Luccheser Volto-Santomünzen. Auf der Münze von Dnoit

soll gestanden haben um die oder neben der gekreuzigten Figur: „S. Wilfor“. Ich vermute, daß dies nichts Anderes war, als die auf den Luchsefer Münzen zu beiden Seiten des Gekreuzigten befindliche Aufschrift: „Sanctus Vultus“ mit Abkürzung der Endung „us“.

So Dr. Schnürer. Was haben nun wir zu diesen hochinteressanten Ausführungen zu sagen?

Vor allem sei konstatirt, daß der charakteristische dem Volto Santo eigenthümliche ? ogen auch das Kirchheimer Bild umgibt. Mithin ist dasselbe geeignet, eine von den Lücken in der Beweisführung Schnürers auszufüllen. Wenn sodann in dem eben angeführten Aufsatz die örtliche Verbreitung der Kümmerisbilder in's Auge gefaßt und auch die Straße aus Graubünden zum Bodensee genannt worden ist, so mag als Seitenstück zum Bilde von Rankweil das Kümmerisbild in der uralten Martinskapelle zu Bregenz aufgeführt werden, welches nach einer Notiz des „Deutschen Volksblattes“ Nr. 215 vom 22. September 1897 unter den dortigen Wandmalereien gefunden worden ist.

Schnürer hofft, daß, wenn einmal alles Kümmerismaterial gesammelt sein wird, sich uns dann ein interessanter Einblick eröffne in die Andacht zum göttlichen Erlöser, wie sie am Ausgang des Mittelalters gepflegt wurde. Man kann mit ihm diese Hoffnung theilen. Allein wenn es auch dahin kommen sollte, daß alle Lücken in Schnürers Beweisführung ausgefüllt wären und seine Annahme auf's glänzendste gerechtfertigt wäre, so blieben doch noch einige dunkle Punkte übrig, welche gar sehr der Aufhellung bedürfen. So will man unter Anderem immer wieder fragen, wie wohl die Sage mit dem Schuh entstanden oder wie sie zu deuten sei. Hat man mehr den Armen oder den Sohn der Lieder (vergleiche die Pifferari in Rom) in das Auge zu fassen, oder ist es gleichgiltig, welchen von beiden man als Beschenkten betrachtet. Und beim Geschenke selbst — kommt mehr das Metall oder der Schuh in Betracht? Läßt sich etwa aus alten Rechtsanschauungen oder aus dem Psalmwort „In Idumaeam extendam colceamentum meum“ (Ps. 59, V. 10) ein Ausgangspunkt für die Weiter-

führung der Betrachtung gewinnen? Was ist zu halten von der im „Frankfurter Anzeiger für die katholische Geistlichkeit“ (Nr. 17, Jahrg. 1897) veröffentlichten Auffassung von Professor Hausmann in Dillingen? Nach ihm sind die Kümmerisbilder Bilder des Leidens Christi, ein griechischer Christus mit Rock statt Lendentuch. Das Geigerlein opfert dem lieben Heiland sein lustiges Handwerk auf, denn viele Wasser konnten nicht auslöschten die Liebe. Der Heiland gibt ihm nun den Gegenlohn und zwar denjenigen Lohn, welcher allein ihm wahrhaft nützt: seinen goldenen Schuh, d. h. die Gnade der Nachfolge Christi, das ist der gediegene Weg der Abtötung, der goldene Weg des Kreuzes. Ohne den Schuh der Gnade — auf einem alten Abendmahlbild zieht der Satan dem Judas die Schuhe aus: das nämliche Gleichniß — kann man diesen Weg nicht gehen, und doch führt nur dieser Weg zum Heile.

Gedenken wir noch in einigen Sätzen des „Geigers von Gmünd“, welcher durch das herrliche Gedicht von Justinus Kerner und die musikalischen Kompositionen von Krug-Waldsee und Göpfart in ganz Deutschland bekannt geworden ist. Das volksthümliche Gedicht von Kerner hebt also an:

„Einst ein Kirchlein sondergleichen —  
Noch ein Stein von ihm steht da —  
Baute Gmünd der sangestreichen  
Heiligen Cäcilia.“

Ein Kirchlein zu Ehren der hl. Cäcilia hat in Gmünd wohl noch nie existirt, und so kann man leicht auf den Gedanken kommen, daß der Dichter durch den Anblick eines Kümmerisbildes die Anregung zu seiner Dichtung bekommen habe. Diese Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man weiß, daß der oben erwähnte Kommerzienrath Erhard nicht nur ein Kümmerisbild, sondern auch die Originalhandschrift des „Geigers von Gmünd“ in seinem Besitz gehabt hat.

Die Frage, ob man im Mittelalter der hl. Cäcilia auch Kirchen geweiht hat, ist wohl in bejahendem Sinne zu beantworten. Von Köln wissen wir, daß die Cäcilienkirche eine der ältesten der Stadt ist und daß von ihr wahrscheinlich das Patrozinium dieser Heiligen auf die übrigen Pfarrkirchen der Erzdiözese verbreitet wurde.

Bei uns war Cäcilia Patronin in der alten Kirche zu Untergriesheim, welche auf dem Kirchhofe stand und jetzt abgebrochen ist (Beziehungen zu Mosbach oder Mainz?), ebenso in Ubingen, N. Göppingen. Ein Cäcilienkloster bestand zu Pfullingen bei Neutlingen.

Reliquien der hl. Cäcilia wurden an mehreren Orten verehrt, so in Erstein im Elsaß, welches von der Kaiserin Irmen-gard, Gemahlin Lothars, einen Theil des Hauptes der hl. Cäcilia erhielt, und in Dijon, wo die Kirche Sainte Benigne ebenfalls das Haupt der Heiligen zu besitzen wähnte. Die Reliquien in Erstein sollen später von einer Lebtsüßin dem Erzbischof von Mainz, von welchem sie die Bestätigung ihrer Wahl erlangte, geschenkt worden sein.

Schürer schließt seine Abhandlung über die hl. Kimmernis mit folgenden Sätzen:

„Schon jetzt können wir erkennen, wie eine nicht mehr verstandene Verehrung des am Kreuze hängenden Erlösers im Heiligenkult untergegangen ist. Vergebens versuchten kritische Geister, die nicht das ganze Material beherrschten und es kaum beherrschen konnten, Klarheit zu verschaffen. Sie halfen nur dazu, daß die Legende, der es freilich an schönen Zügen nicht fehlt, desto tiefer sich festwurzelte. Aber andererseits winkt doch gerade hier jetzt dem kritischen Forscher, der die Legende als solche aufdeckt, eines der schönsten Ergebnisse. Sein Ziel ist ein noch viel schöneres als das des Kunstarchäologen, der den alten Goldgrund eines Gemäldes wieder aufdeckt. Wir können hier als Devise die Worte des Psalmisten nehmen, welche den Introitus zum Sonntag nach Christi Himmelfahrt bilden: »Tibi dixit cor meum, quaesivi vultum tuum. Vultum tuum Domine requiram.«“

Auch wir wollen uns mit diesen Worten vom Leser verabschieden und noch anfügen, daß die Legende der hl. Kimmernis nicht vor Ende des 15. Jahrhunderts bezeugt ist, und daß die Verschmelzung mit der den Zeiten der römischen Christenverfolgungen angehörenden portugiesischen Martyrin Liberata erst Anfangs des 17. Jahrhunderts erfolgte.

## Die Glockengießerkunst

in den Reichsstädten Vöberach, Hall, Heilbronn, Ravensburg, Neutlingen und Kottweil.

Von Theodor Schön.

(Fortsetzung.)

1829 wurde die Glocke in Boll, Oberamts Nagold, von Kurz in Neutlingen gegossen. Darunter ist doch wohl Franz Ludwig Kurz zu verstehen. Von ihm erhielten dessen Brüder Heinrich und Christian Kurz je hälftig 1831 das „Kirchlein“. 1833 empfing Christian Gottlob Kurz senior, Glockengießer, das Kirchlein im Marchtaler Hof hälftig von seinem Vater Heinrich Kurz, Glockengießer in Stuttgart und erkaufte 1838 die andere Hälfte von seinem Oheim Christian Kurz, Seifensieder in Neutlingen.

Es scheint nach dem Tode von Franz Ludwig Kurz die Firma Christian Kurz und Sohn in Neutlingen fortbestanden zu haben. Von derselben ist gegossen 1831 die zweitgrößte, schön verzierte Glocke in Schweningen, N. Kottweil. Die kleinere Glocke in Großenstingen, N. Neutlingen, ist 1832 von Christian Adam Kurz gegossen, hat Namensinschriften des damaligen Geistlichen und des Schultheißen des Ortes. Die drei Glocken in Seebronn, N. Rottenburg, wurden 1832 und 1834 gegossen von Christian Adam Kurz Sohn in Neutlingen. Die vierte Glocke in Ruspelingen, N. Spaichingen, wurde 1835 in Neutlingen von Christian Adam Kurz gegossen. Die kleinste Glocke in Pfalzgrafenweiler, N. Freudenstadt, ist 1835 von Kurz in Neutlingen gegossen. Zwei Glocken in Oniebel, N. Tübingen, sind von demselben 1835 umgegossen worden und 1835 die kleinere in Oberdiggesheim, N. Balingen, gegossen worden. Auf der einen Glocke in Dettenhausen, N. Tübingen, steht: gegossen in Neutlingen von Chr. Adam Kurz und Sohn 1836. Sie ist schön verziert. Die größere Glocke in Neuweiler, N. Vöblingen, hat die Umschrift: Christian Adam Kurz und Sohn in Neutlingen 1837. Die zwei Glocken auf dem Thurm in der Pfarrkirche zu Altenburg, N. Tübingen, sind 1837 von Christian Adam Kurz und Sohn in Neutlingen gegossen worden; ebenso 1837 die mittlere in Osdorf, N. Balingen, von Kurz und Sohn in Neutlingen. Die größere Glocke in Hagelloch, N. Tübingen, ist 1838 von Kurz und Sohn in Neutlingen gegossen worden. Die größte, mit Luthers Bildniß versehene Glocke in Schura, N. Tuttingen, hat die Umschrift: gegossen in Neutlingen von Christian Adam Kurz und Sohn 1838. Die größte Glocke in Erlaheim, N. Balingen, ist 1838 von C. A. Kurz und Sohn in Neutlingen, die kleinere in Weßstetten, N. Balingen, 1839 von Kurz in Neutlingen gegossen. Christian Kurz in Neutlingen goß 1839 auch die größere Glocke in Wachsenort, N. Forb.

Christian Gottlob Kurz, geb. 24. Oktober 1805 in Neutlingen, Sohn des dortigen Glockengießers Heinrich Kurz, und Enkel des Neutlinger Glockengießers Christian Adam Kurz, ließ sich in Neutlingen als Glockengießer nieder.

Die größere, schön verzierte Glocke in Schlaitdorf, OA. Tübingen, ist 1842 in Neutlingen von K u r z gegossen worden. Die zweitgrößte Glocke in Neuren, OA. Tübingen, ward 1853 gegossen in Neutlingen von K u r z und hat die Umschrift: Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden. Die dritte dafelbst ward 1848 von demselben gegossen. Auf der vierten Glocke in der Pfarrkirche in Spaichingen liest man: gegossen in Neutlingen von Kurz. 1844. Die dritte Glocke in Kirchentellinsfurth, OA. Tübingen, ward 1845 zu Neutlingen gegossen von K u r z. Von demselben wurde 1846 eine Glocke in Deschingen, OA. Rottenburg, umgegossen. Derselbe hat auch 1849 die dritte Glocke in Rusterdingen, OA. Tübingen, gegossen. Auf der dritten Glocke in Oferdingen, OA. Tübingen, steht: gegossen in Neutlingen von Kurz 1850. Auch goß er 1850 und 1852 zwei Glocken in Spielberg, OA. Nagold, und 1851 eine Glocke in Boll, OA. Sulz, 1851 und 1852 die Glocken in Peterzell, OA. Oberndorf, 1860 die große in Wankheim, OA. Tübingen, und 1864 die zweite Glocke in Jünnehausen, OA. Tübingen. Die drei Glocken in Big, OA. Balingen, sind sämtlich aus neuerer Zeit von Kurz aus Neutlingen. Christian Gottlob Kurz starb 9. Dezember 1881 in Neutlingen. Sein Sohn Gottlob Christian Kurz, geb. 15. Mai 1841 in Neutlingen, † 21. Februar 1885 dafelbst, war der letzte Glockengießer in Neutlingen. 1885 gieng die Marktalertafel aus dem Besiz von dessen Wittwe um 3500 M. an Carlos Majer, Privatier in Neutlingen, für die Freimaurerloge-glocke am Fuße der Alb über.

### 6. In Rottweil.

In der Reichsstadt Rottweil war der Glockenguß sehr alt. Die größere Glocke in Burgfelden, OA. Balingen, hat die Umschrift: o rex . glorie . Criste . veni . cum . pace . bis glogg . macht hans . klain . und . oswalt . ze Rotwil 1418, die kleinere Glocke in Weiler unter der Rinnen, OA. Spaichingen: o rex glorie criste veni cum pace . hans klain un oswalt . lucas . marcus . matheus . iohannes, die zweitgrößte Glocke an der Kapellenkirche zu unrer lieben Frauen in Rottweil in gothischen Minuskeln: o rex glorie criste veni cum pace . lucas . marcus . matheus . iohannes . anno 1418 hans klain. Oswalt Klein erscheint 2. August 1449 als Richter zu Rottweil<sup>1)</sup>. Die eine Glocke in Bergfelden, OA. Sulz, hat die Umschrift: o rex glorie veni cum pace . Osanna haiß ich, Klein von Rotweil goß mich. Lucas, Marcus, Matheus, sanctus Johannes. Am unteren Rande steht anno und eine „eigenthümliche“ Jahreszahl, die aber nicht 1527, sondern 1470 gelesen werden darf. Unter der Umschrift ist zweimal Christus am Kreuz mit Maria und Johannes abgebildet. Diese Glocke ist 40 Zentner schwer und wegen ihres schönen Tons in der ganzen Gegend bekannt. Ein Leute halten viel von der Glocke. Die Sage geht, sie sei im dreißigjährigen Krieg in der Decke vergraben worden. Die mittlere Glocke in Sulz, OA. Sulz, hat die vier Evangelisten ohne s und fügt zu dem o rex glorie noch hinzu: lienhart

<sup>1)</sup> „Württ. Geschichtsquellen“ III, 481.

klain a. d. CCCCL (1450). Auf der dritten Glocke in Frittlingen, OA. Spaichingen, steht man in gothischen Minuskeln die Namen der vier Evangelisten und ferner: anno domini MCCCCXI oswalt klain. Ein weiterer Gießer war Paul Zwolfer. Auf der zweiten Glocke in Gosheim, OA. Spaichingen, steht: Paulus Zwolfer goß mich in Rotweil. Anno 1653, auf der dritten in Flöcklingen, OA. Rottweil: Paulus Zwolfer in Rottweil 1657.

(Schluß folgt.)

### Literatur.

Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst von Dr. G. Jakob, Domdekan und Bischöfl. Geistl. Rath in Regensburg. 5. A., Landshut 19 1 (XX und 535 S., Titelbild und 20 Tafeln; Preis brosch. M. 8.—, geb. M. 10.—).

Wenn Jemand, der noch nie etwas vom „Jakob“ gehört haben sollte, die nunmehr erschienene 5. Auflage des Werkes mit den alt-ehrwürdigen Kupfertafeln in die Hand bekommt, wird er sicher glauben, ein Buch aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts vor sich zu haben, und wird nicht wenig erstaunt sein, wenn er bei näherer Prüfung auf dem Titelblatt die Jahreszahl 1901 entdeckt. Einigermassen begreiflich wird ihm dieser Anachronismus erst werden, wenn er aus den abgedruckten Vorworten zu den vorausgegangenen Auflagen erfieht, daß das Buch im Jahre 1857 zum ersten Mal erschienen und seither ohne wesentliche Aenderungen nach Inhalt, Anlage oder Ausstattung immer wieder neu aufgelegt worden ist. Daß der Verfasser durch die ersten Auflagen seines Werkes sich um die Verbreitung kunstgeschichtlicher Kenntnisse namentlich unter dem Kleris große Verdienste erworben hat, wird von Jedermann dankbar anerkannt werden. Ob aber das Buch auch heute noch in dieser Hinsicht großen Nutzen stiften wird, muß mehr als fraglich erscheinen, zumal nachdem in den letzten Jahren durch eine Reihe neuer trefflicher und dabei doch nicht zu theurer Lehr- und Handbücher der Kunstgeschichte allen Bedürfnissen nach kunstgeschichtlicher Belehrung Rechnung getragen ist. Gegenüber dem reichen Material an guten Illustrationen, das alle diese Werke in richtiger Würdigung des hohen Wertes der Anschauung für das Studium der Kunstgeschichte bieten, bedeuten die wenigen Abbildungen auf den 20 Kupfertafeln (die „aus Pietät“ beibehalten wurden!) im Buche von Jakob so gut wie nichts, und es ist daher letzteres schon aus diesem Grunde zur Einführung in die Kunstgeschichte ungeeignet und ungenügend, ganz abgesehen davon, daß es ausschließlich „die Kunst im Dienste der Kirche“ behandelt, ein rechttes Verständnis derselben aber ohne vorausgegangenes Studium der Antike und ohne Berücksichtigung der gleichzeitigen künstlerischen Thätigkeit auf profanem Gebiet unmöglich zu gewinnen ist. Diese Mängel scheint der Verfasser selbst wohl gefühlt zu haben und rechtfertigt dem gegenüber die Neuauflage mit dem Bedürniß nach einem

Handbuch, „in welchem der Geistliche für sämtliche Zweige der kirchlichen Kunst und für deren einzelne Schöpfungen in übersichtlicher Zusammenstellung kurz die Anschauungen der Kirche, die Vorschriften der Kirche und die Praxis der Kirche kennen zu lernen im Stande ist“ (S. XV). Allein diese praktische Tendenz, „sämmliche Zweige der kirchlichen Kunst“, also außer der bildenden Kunst auch die kirchliche Poesie, Gesang und Musik für den Gebrauch der Geistlichen in einem Buche vereint zur Darstellung zu bringen, konnte nur auf Kosten der Einheitlichkeit des Werkes durchgeführt werden und mußte überdies den Verfasser verleiten, Gegenstände aufzunehmen, die wohl in ein liturgisches Handbuch gehören, die aber mit der Kunst leiblich nichts zu thun haben. Andererseits aber muß anerkannt werden, daß gerade die praktische Seite, die Zusammenstellung der verschiedenen kirchlichen Bestimmungen über die einzelnen liturgischen Geräthe und die aus einem Schatz reicher Erfahrung geschöpften Winke für deren Anschaffung und Behandlung dem Buch auch heute noch einen Werth verleihen, und es wäre nur zu wünschen gewesen, daß diese Parthien, losgelöst von dem in der gebotenen Form beinahe werthlosen kunstgeschichtlichen Ballast, allein für sich in einem handlichen Büchlein unter anderem Titel zusammengestellt worden wären. Außer diesem praktischen Werth hat das Buch noch ein besonderes lokales Interesse für die Angehörigen der Diözese Regensburg, deren kirchliche Kunstdenkmäler im Text und in den Tafeln die weitgehendste Berücksichtigung gefunden haben.

Dr. Fuchs.

**Sozialismus und moderne Kunst.**  
 Von Franz Walter. Gr. 8° (V u. 102 S.) Freiburg. Herder 1901. Preis M. 1,50.

Den rühmlich bekannten Sozialethiker Dr. Walter, Privatdozenten an der kath.-theol. Fakultät in München, hat die Thatsache, daß seit dem Parteitage in Gotha (1896), insbesondere zur Zeit der Leg.-Heinze-Bewegung der deutsche Sozialismus sich mit großer Entschiedenheit auf die Seite der modernen Kunst geschlagen hat, veranlaßt, das Verhältniß des Sozialismus zur Kunst im Allgemeinen und dann zur modernen Kunst zu untersuchen und seine zerstreut in den „Histor.-polit. Blättern“ und der Veilage zur „Germania“ hierüber veröffentlichten Artikel in theilweise umgearbeiteter und bedeutend erweiterter, systematisch geordneter Form herauszugeben. In ruhiger, gefälliger, durchaus objektiver Darstellung prüft er an der Hand der sozialistischen Literatur, welche die Stellung des Sozialismus wissenschaftlich begründen will, zuerst den Marxismus in seinem Verhältniß zu Kunst und Geistesleben“, da die materialistische Geschichtsauffassung, welche das ganze Geistesleben unspannen will, auch wichtige prinzipielle Hinweise auf dieses Verhältniß enthält. Während gemeinhin man das Geistesleben der Völker als die edelste und herrlichste Blüthe des Völkerlebens betrachtet, ist dasselbe nach der sog. materialistischen Geschichtspraxis eines Marx

nur „der ideologische Ueberbau über der ökonomischen Struktur“, das Erzeugniß der Produktionsweise, „welche den sozialen, politischen und geistigen, also auch künstlerischen Lebensprozeß überhaupt bedingt“; die ökonomische Entwicklungsstufe ist also Grundlage und Mutterboden, Maschine, Dampf und Elektrizität sind (nicht notwendige Bedingung, sondern) Quelle und Ursache für das Geistesleben der Völker. In der Geschichte der kulturellen Entwicklung sind die Perioden großen sozialen Aufschwungs (z. B. im klass. Alterthum) Blüthezeiten der Philosophie und Kunst, die Perioden großer Männer; die Frage nach Ursprung der Arbeit und Kunst hängt mit der ersten ökonomischen Lebensbetätigung zusammen; Kunst und Wissenschaft haben ihren Ausgangspunkt in der Materie. Nach diesen für den Sozialismus grundlegenden Gedanken kommt der Verfasser im zweiten größeren Teil auf „die moderne Kunst im Lichte der neueren sozialistischen Literatur“ in fünf Kapiteln zu sprechen. Die Kunst ist darnach ein Erzeugniß der kapitalistischen Produktion, also besonders in ihrer modernsten Form von der Laune und Gunst der ideallosen Bourgeoisie abhängig, die bezahlte Magd des kapitalistischen Geldsacks, der sie nach seinem Geschmack beeinflusst, sie ist plutokratisch; darum die Ueberproduktion an Künstlern und das Künstlerproletariat, darum die Unfreiheit, das Virtuosenenthum der nackten Sinnlichkeit, die Schmeichelei und Unwahrheit, die Gedankenarmuth, kurz der Tiefstand derselben. Unter dem Magnatenthum der Kirche und Fürsten war es noch erträglich; „im Frondienst des Kapitalismus kommt (die Kunst) um alle Würde und allen Verstand.“ Diese bürgerliche Kunst „ist nie diejenige, welche dem Gefühl des Proletariats entspricht und sie wird sich nie dazu entwickeln. Die moderne Kunst hat einen tief pessimistischen, das moderne Proletariat, das voll froher Hoffnung in die Zukunft blickt, einen tief optimistischen Zug; es kann dadurch mit seiner Lage nur noch unzufriedener werden.

Wenn trotzdem die hervorragendsten Führer (der Politiker Bebel, einer der ersten Künstler moderner Richtung, Wandervogel u. s. w.) die Vertheidigung der modernen Kunst übernehmen, so zeigen sie damit, daß entweder jenes oberste Prinzip sozialistischer Weltanschauung, die materialistische Geschichtspraxis, ein verfehltes ist, . . . oder daß sie von den Stimmungen der kapitalistischen Gesellschaft angekränkt sind, . . . oder aber, daß die warme Vertheidigung der heutigen Kunst ihnen nichts anders ist als ein agitatorischer Schachzug,“ daß sie Propaganda machen wollen für ihre Ideen durch die Mittel der Kunst.

Diese wenigen theilweise abgerissenen Gedanken mögen eine Vorstellung geben von der künstlerischen, ethischen und sozialen Bedeutung der sehr empfehlenswerthen Schrift.

J. Schermann.

Hierzu eine Kunstbeilage:

„Maria Verkündigung“ in der Kirche zu Hörbranz in Vorarlberg.



# ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Ulber) in Ravensburg.

Mr. 7.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.02 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1902.

## Darstellungen und Symbole der Evangelisten in altchristlicher Zeit.

Von Dr. Theodor Schermann.

Eine Statistik, welche über die Verwendung biblischer Personen oder Szenen an altchristlichen Kunstdenkmälern angestellt wurde, besagt, daß unter den Gemälden der Katakomben das Bild des guten Hirten die erste Stelle in jenem Bildervorrath einnimmt, während unter den Sarkophagdarstellungen Jonas am häufigsten sich abgebildet findet.<sup>1)</sup>

Es ist selbstbegreiflich, daß die häufige Verwendung einzelner Bilder im Verhältniß steht zu der Vielseitigkeit ihrer Auffassung und Accomodation auf das Leben der Christen. Solcherlei praktische Gedanken boten nun die Darstellungen der Evangelisten nicht. Deshalb kam es uns nicht verwundern, wenn an 22 noch erhaltenen Deckengemälden der Katakomben, wie auch an 55 Sarkophagen des Lateranmuseums kein einziges Bild der Evangelisten sich befindet.<sup>2)</sup> Während die allegorischen Bilder der Katakomben die Gläubigen an den Erlöser, die gottesdienstliche Feier der christlichen Religion und den Schutz Gottes erinnern sollten, stellen die Bilder der Sarkophage die Gedanken dar, welche die Christen an den Särgen und Leichen ihrer Angehörigen beseelten, um sich daraus Trost und Erleichterung im Schmerze zu verschaffen.

Mußten zwar die Christen der ersten Jahrhunderte aus Klugheitsrückichten die Särge von heidnischen Steinmetzen beziehen, an welchen gar oft einige Worte außer dem Namen des Verbliebenen nur trostlose Resignation oder in schlichter Form unter Beeinflussung von griechischen oder bereits christlichen Gedankenkreisen eine Fortdauer der Seele und ein Jenseits verkündeten<sup>1)</sup>, so waren doch schon mit Ende des 3. Jahrhunderts die christlichen Sarkophage mit allegorischen Bildern geschmückt. Aber erst in späterer Zeit vom 4. Jahrhundert an, als auch die Allegorien mehr den historischen Szenen der heiligen Schrift wichen und in gemeinverständliche Bilder umgewandelt wurden, finden sich Darstellungen der Evangelisten.

Während in der altkirchlichen Literatur schon seit dem 2. Jahrhundert<sup>2)</sup> die geheimnißvollen Thiergestalten Ezechiel's (1, 4 f.) auf die Evangelisten gedeutet wurden, sind dieselben in der Kunst erst Ende des 4. oder zu Beginn des 5. Jahrhunderts in Anwendung gekommen. Wurden Evangelisten überhaupt mit Symbolen geschmückt, so geschah dies durch Buchrollen, welchen nicht selten die Namen jedes einzelnen beigefügt waren. Dieser Darstellungsgattung gehören drei Sarkophagereliefs an, deren Auffindung wir den größten Archäologen Italiens und

<sup>1)</sup> S. die Tabelle bei St. Beissel S. J., Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien (Freib. 1899) 31.

<sup>2)</sup> S. die Zusammenstellung der Szenen bei Kraus, Roma Sotteranea, 326.

<sup>1)</sup> K. M. Kaufmann, die Jenseitshoffnungen der Griechen und Römer nach den Sepulcralinschriften (Freib. 1897) 44, 61.

<sup>2)</sup> Iren. haer. III 11, 8; vergl. Kraus, *KE.* d. christl. Alterth. I (Freib. 1882) 456.

Frankreichs, J. B. de Rossi und Edm. le Blant, verdanken. In dem von ihm gegründeten *Bulletino* <sup>1)</sup> veröffentlichte de Rossi eine Sarkophagdarstellung von Spoleto, welche dem 4. Jahrhundert angehört und den Charakter des Uebergangs aus der symbolischen zur historischen Darstellung an sich trägt. Das Fragment stellt die Kirche in dem bekannten Bilde einer vom Sturme getriebenen Barke dar. Am Steuer sitzt Christus. Die Ruder werden von drei bartlosen Männern (einer ist abgebrochen) bedient, welche ebenso wie der Steuermann durch die Namen Jesus, Markus, Lukas und Johannes kenntlich gemacht sind. Die beiden andern späteren Sarkophagdarstellungen berühren sich mit dieser ersten in Komposition des Bildes. Um den Erlöser gruppieren sich die Apostel und Evangelisten, wovon der eine zum Theil bartlos auf dem einen Bild ein aufgeschlagenes Buch in der Hand, in welchem die Namensunterschrift angebracht ist, oder auf dem andern eine Rolle zu ihren Füßen haben <sup>2)</sup>.

Während noch ein Freskogemälde eines an das Cömeterium der hl. Eoteris angrenzenden Kubikulums aus dem 4. Jahrhundert an diese einfache Darstellung, in welcher die Evangelisten um den Herrn sitzen oder stehen <sup>3)</sup>, erinnert, treten mit der Folgezeit, in welcher allmählig in den Basiliken der Schönheit des Gottesdienstes Rechnung getragen wurde, auch reichlichere Darstellungen der Evangelisten in historischen oder symbolischen Auffassungen hervor. Unter den Dekorationsmitteln wurden Mosaikdarstellungen am häufigsten, welche im 4. Jahrhundert ihre Ausbildung nicht zum wenigsten dem kaiserlichen Mäcen Konstantin und seinen Töchtern verdanken, während im 5. Jahrhundert die Geschichte der Mosaiken mit dem Namen des Theodosius, insbesondere aber dessen Tochter, Galla Placidia, der Reichsverweiserin des Abendlandes (425 bis 445), verwebt ist.

Die Mosaiken, welche in den herrlichen Kirchen Rom's und Ravennas

durch die Kunstliebe ihrer Herrscher erhalten sind, bieten uns zugleich die Symbole der Evangelisten. Die eigentlichen symbolischen Darstellungen knüpfen sich an zwei alttestamentliche Vorbilder und eine neutestamentliche Schriftstelle.

Der erste Typus ist in der christlichen Symbolik mehreren vierzähligen Gedankeneinheiten gemeinsam. Die vier Paradieseströme sinnbilden in der christlichen Ikonographie bald die vier großen Propheten, bald die vier Evangelisten, bald die vier großen abendländischen Kirchenväter, bald die vier ersten Konzilien. Nicht selten wird aber auch von den Vätern Christus mit dem Felsen verglichen, aus dem durch Moses Berührung mit dem Stabe Wasser floß, damit das ganze auserwählte Volk sich erquicke. Dieser doppelte Gedanke ist in dem Bilde vereinigt, in welchem sich die Evangelisten als Lämmer einem Felsen nähern, aus dem vier Quellen entspringen. Das zeigt die Grabkirche der Töchter Konstantins, Konstantia und Helena, deren Kuppelmosaik, das erste monumentale Mosaikwerk, von Garrucci in einer Zeichnung im *Escorial*, der großen berühmten spanischen Bibliothek, gefunden wurde <sup>1)</sup>. In der Zeichnung, welche das Muster für viele ähnliche Mosaikdarstellungen war, steht der Herr zwischen den Apostelfürsten, den Städten Bethlehern und Jerusalem als Repräsentanten der Juden und Heidenwelt, zwischen zwei Palmen auf einem Berge, dem vier Ströme als die Symbole der Evangelisten entspringen.

Das gleiche Schicksal, daß Mosaiken nur durch Zeichnung erhalten blieben, erlebten die erst im 16. Jahrhundert untergegangenen der Apsis der alten Peterskirche, deren Entstehung wohl auf das 4. Jahrhundert in ihren Grundzügen zurückzuführen sind, vielleicht auf eine Anordnung Konstantins. In der Hauptdarstellung stand das Lamm Gottes auf dem mythischen Berge, woraus wieder vier Flüsse entsprangen <sup>2)</sup>. Daß diese Darstellung häufig war, zeigen zwei andere römische Apsidenmosaiken des 5. Jahrhunderts, die von S. Agatha und

<sup>1)</sup> *Bulletino di archeol.* 1871, 120 f. Garrucci, *Storia dell' arte cristiana* tav. 396.

<sup>2)</sup> Le Blant, *sarcoph. d'Arles* 7 f.; *inscript. chrét. de la Gaule* n. 624; Garrucci tav. 343 u. 330.

<sup>3)</sup> Garrucci tav. 17, 2.

<sup>1)</sup> Garrucci tav. 204.

<sup>2)</sup> Beiffel 130.

S. Andrea in Cata Barbara Patrizia <sup>1)</sup>. In der letzteren steht der Herr mit einer Rolle in der Hand zwischen den Apostelfürsten und vier Evangelisten auf dem mystischen Berge, welchem wie gewöhnlich vier Ströme entspringen.

Ein an die Einfachheit der Sarkophagdarstellungen erinnerndes Evangelistensymbol tauchte wiederum in der Zeit auf, wo gerade die Mannigfaltigkeit der Szenen in Mosaiken beliebt war. Die Evangelisten werden durch ein Buch oder eine Rolle charakterisirt, welchen der Name der Evangelisten eingezeichnet ist. An der Apfiss der Kirche San Giovanni, deren großartige Mosaiken einer Anordnung Galla Placidias ihr Entstehen verdanken, reicht Christus dem hl. Evangelisten ein Buch oder eine Rolle <sup>2)</sup>. In einer Fensternische der Kapelle der Heiligen Nazarius und Celsus <sup>3)</sup>, wo diese edle Dame beigelegt war und deren Mosaiken von ihr gestiftet sind, ist der hl. Laurentius, der Patron der Kaiserin, abgebildet mit einem Buch in der Hand, dem Symbol seiner Diakonatswürde, und einem großen Kreuz, dem Sinnbild seines Martyriums. In einem Schrank, welcher daneben steht, liegen die vier Evangelien; im oberen Fache findet man die Bücher der Jünger Markus und Lukas, in einem tiefern die der zwei Apostel.

Die Frage, ob die ravenatischen Mosaiken byzantinischen oder italienischen oder altchristlichen Charakter und Ursprung haben, entscheidet St. Beiffel zu Gunsten der zweiten Ansicht aus der Gemeinsamkeit der in Rom und Ravenna auftretenden Symbole. Für die soeben besprochene einfache Art des Symbols findet sich auch in der zweitreichsten Kirche Ravennas S. Apollinare, welche unter byzantinischer Herrschaft reiche Mosaiken erhielt, ein Beispiel. An einer der zehn großen Wandflächen <sup>4)</sup> waren die vier großen und 12 kleinen Propheten, die Apostel und Evangelisten angebracht. Letztere stehen auf einem Fußbrett, haben Nimbus, Buch oder Rolle. Wie in der Offenbarung die heilige Schrift ein mit sieben Siegeln verschlos-

senes Buch genannt wird, so stellen auch die Mosaik von S. Prisco, von Capua Vetere die Evangelisten mit vier Rollen dar, zwischen denen ein Vogel schwebt, in dem Garrucci eine Taube, das Symbol des heiligen Geistes, sieht <sup>1)</sup>.

Die dritte Art der Darstellung hat ihren Grund in Ezechiel I, 45 f.; Apok. 4, 6, aus welchen die eigentlichen volksthümlichen Symbole der Evangelisten, die Thiergestalten, zuerst in die Literatur Eingang fanden, dann aber auch in der Kunst zur Verwendung kamen.

In der Kirche S. Pudenziana, dem ursprünglichen Hause des alten Senators Pudens, den der hl. Petrus getauft haben soll, befinden sich großartige Mosaiken aus dem 4. Jahrhundert. In der Apfiss ist der Heiland dargestellt, sitzend auf einem Throne, neben ihm die Apostel. Ueber dem Haupte des Herrn erhebt sich auf einem Berge ein großes, mit Edelsteinen besetztes Kreuz, neben welchem die malerisch aufgefaßten geflügelten Brustbilder der Evangelistensymbole erscheinen, der geheimnißvollen Thiere <sup>2)</sup>. Evangelistensymbole treffen wir in den Mosaiken der gewaltigen Basilika des hl. Paulus zu Rom <sup>3)</sup>.

Im Mittelpunkt des sonst verstümmelten Cyklus brachte der Mosaicist ein großes Brustbild Christi an, neben dasselbe stellte er auf jede Seite einen Engel und je zwei Evangelistensymbole.

Eine kleine Abweichung von der Auffassung der Apokalypse zeigt das Mosaikbild in der Basilika der Heiligen Cosmas und Damian (c. 530) beim Forum Romanum. Im Triumphbogen, über der Mitte der Apfiss, sehen wir die Figur Christi, das Lamm Gottes; neben ihm zu beiden Seiten je zwei Engel und Evangelistensymbole. Das Symbol des hl. Matthäus bildet der Zeichner aber nicht als Thier mit menschlichem Antlitz, sondern als geflügelten Menschen. Ihm und den drei andern Symbolen gab er ein Buch; jedes Evangelistensymbol hat nicht, wie

<sup>1)</sup> Beiffel 131.

<sup>2)</sup> Richter, die Mosaiken von Ravenna 110.

<sup>3)</sup> Das Bild bei Beiffel 102.

<sup>4)</sup> Beiffel 156; Garrucci tav. 242.

<sup>1)</sup> Garrucci tav. 234, 1.

<sup>2)</sup> de Rossi, bulletino 1867, 49. Garrucci tav. 208. Beiffel 129.

<sup>3)</sup> Garrucci tav. 237. Grisar, Geschichte Rom's I 328.

die Apokalypse sagt, sechs, sondern der Natur entsprechend nur zwei Flügel.

Das Maßvolle und Feinsühlige der altchristlichen Kunst, welche bei Schilderung biblischer Texte nicht Versuche wagt, die unmöglich von künstlerischem Erfolge gekrönt sein können, wie sich hier zeigt, scheint in den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna nicht hervorzutreten. So sehr Ravennas Kunstwerke wesentlich römisch sind, so tritt doch in der prachtvollsten Kirche der morgenländische Einfluß in der reichlichen, beinahe übermäßigen Fülle von Symbolen zu Tage, welche daher nicht selten, so auch in den Evangelistensymbolen etwas Geschmackloses an sich hat. Die Kirche des hl. Vitalis (546 bis 556 vollendet) hat noch im Chore seine Mosaikausstattung<sup>1)</sup> erhalten, während Kuppel wie Gewölbe ihren Schmuck verloren. Die ganze Dekoration des Chores bedeutet die Verherrlichung des geopferten Gotteslamms. Das Gewölbe stellt das Lamm dar, um das sich die Thierwelt mit den Engeln sammelt. Auf den Wänden erscheint die Menschenwelt. Die Evangelisten und ihre Symbole, von denen drei Thiere sind, waren geeignet, den Uebergang von der im Gewölbe dargestellten Thierwelt zur Menschenwelt zu bilden. Hier sind die realen Personen und deren Symbole in einer Darstellung vereinigt. Die Evangelisten sitzen mit aufgeschlagenen Büchern in felsigen Landschaften; in ihren Büchern liest man *secundum Marcum* u. s. w. Zu ihren Füßen entspringen Wasserquellen, Vögel der Paradiesesflüsse, aus denen allerlei Vögel trinken.

Vom 6. Jahrhundert an sind die Evangelistensymbole häufig um ein Monogram<sup>2)</sup>, oder ein Brustbild<sup>3)</sup>, oder das Kreuz Christi gruppiert<sup>4)</sup>. Ueberhaupt scheinen in späterer Zeit einzig die Symbole verwendet worden zu sein, wie die

<sup>1)</sup> Garrucci tav. 258 f.

<sup>2)</sup> So in den Mosaiken der früheren erzbischöflichen Kapelle in Ravenna. Vergl. Garrucci tav. 222 f., Schnaase, *Gesch. der bildenden Künste* III 203.

<sup>3)</sup> In S. Apollinare in Classe: Garrucci tav. 265 ff. 275.

<sup>4)</sup> In der Kirche der Heiligen Nazarius und Celsus. Beiffel 129.

Mosaiken von S. Benanzio in Ravenna<sup>1)</sup> und S. Marco in Rom<sup>2)</sup> zeugen.

Daß auch in der Kleinkunst die Evangelisten und ihre Symbole Verwendung fanden, dafür zeugen das Titelblatt des Evangelariums des Cod. Rossanensis<sup>3)</sup> (saec. V), welches die Brustbilder der Evangelisten in Medaillons darstellt, ein Deckelbild eines Evangelariums zu München und in dem Museum zu Ravenna<sup>4)</sup> (saec. V).

Kraus stellt in seiner *RG.* I 456 alle Stellen der Kirchenschriftsteller zusammen, in denen die vier Thiergestalten (Ezech. 1, 4 f., Apokal. 4, 6 f.) auf die Evangelisten bezogen werden. „Die Deutung war freilich nicht immer die gleiche.“ Irenäus und Augustin, welchem Beda und Primas folgen, weichen von der gewöhnlichen Auffassung ab, welche sich bei Hieronymus, Gregor dem Großen, Sedulius, Juvenius und Alcuin findet. Nach letzterer hat Matthäus das Symbol des Menschen oder Engels; denn er beginnt mit der menschlichen Abstammung Christi, Markus den Löwen, weil er mit Johannes, der Stimme des Rufenden in der Wüste, anhebt, Lukas ein Kind als Symbol des Opfers des Priesters Zacharias, das der Evangelist zu Beginn seines Evangeliums schildert; Johannes den Adler, der sich in erhabenem Fluge über die Erde zur Betrachtung des ewigen Vaters empor schwingt.

Man sollte nach dieser beinahe beispiellosen Tradition in Bezug auf die Bedeutung der Symbole — denn nur in der Zueignung der einzelnen Symbole an die Evangelisten besteht die Verschiedenheit der Auffassung der Väter — glauben, die Symbole wären den Evangelisten wegen des Anfangs ihrer Evangelien gegeben worden; allein einige bis jetzt noch nirgends in diesem Zusammenhang citirte Stellen des hl. Ambrosius erkennen in den vier Gesichtern bei Ezechiel die vier Kardinaltugenden: Menschengesicht — lo-

<sup>1)</sup> Aus den Jahren 640—642. Beiffel 197.

<sup>2)</sup> Beiffel 129. Kraus, *Gesch. der christlichen Kunst* I 423.

<sup>3)</sup> Gebhardt und Harnad: *Evangelarium des Cod. Rossan.* (Leipzig 1880.) Taf. 18.

<sup>4)</sup> Kraus, *RG.* der christl. Alterthümer I 459. Siehe daselbst auch über Verwerthung der Symbole in Brustkreuzen, Elfenbeinarbeiten, Damastiken. Vergl. Beiffel 245. 279.

γισικόν — Klugheit. Löwengesicht — *δωρητικόν* — Starkmuth. Kind — *ἐπιδωρητικόν* — Mäßigkeit. Adler — *διορατικόν* — Gerechtigkeit <sup>1)</sup>. Während an der einen Stelle Ambrosius die vier Gesichte als das Leben der Seele, das von den vier Kardinaltugenden getragen wird, die vier Räder als das Leibliche und Erdenleben auffaßt, ohne irgendwie zu ver-rathen, daß er etwas von der Deutung der vier Gesichte auf die Evangelisten wisse, so dürfte doch durch ihn die Ueberlieferung nicht ganz durchbrochen werden.

An einer zweiten Stelle <sup>2)</sup>, an der er beinahe im Wortlaut diese neue Erklärung wiederholt, erwähnt er ausdrücklich die Beziehung auf die Evangelisten als herkömmlich, jedoch mit wesentlich neuer und von der gewöhnlichen Deutung verschiedener Auffassung. Er sieht in Ezech. 1, 3—11 die Vereinigung der begnadigten Seele mit Christus in der seligen Anschauung, welche da den Besitz der vier Kardinaltugenden in sich schließt. Diese bildeten den Inhalt der Lehre Jesu Christi, also auch der Evangelien, so daß den einzelnen Evangelisten mit Recht je ein Gesicht Ezechiels, als das Symbol des Inhaltes ihrer Evangelien, beigegeben wird.

### Die frühesten datirten Bilder Hans Holbeins des Aelteren im Dome zu Augsburg.

(Eine Erwiderung. <sup>3)</sup>)

Von Dr. A. Schröder.

Auf die Ausführungen des Herrn Max Bach in Nr. 5 dieser Zeitschrift (oben S. 51 ff.) habe ich folgendes zu erwidern:

1. Herr Bach gibt zu, daß er gegenüber den Dombildern in der Ablehnung jeglichen Naturalismus zu weit gegangen sei; es finden sich, sagt er, einzelne Köpfe, die offenbar nach dem Leben gemalt sind. Einen völligen Konventionalismus hält er also nicht mehr aufrecht, einen theilweisen habe ich selbst ausdrücklich anerkannt und

behauptet. Wir sind also einander schon ganz nahe gekommen, und es erübrigt nur, daß Herr Bach nun auch die Schlußfolgerung ziehe. Denn wo fänden sich bei Zeitblom Köpfe, die so viel individuelle Eigenart zur Schau trügen! Ich kann Herrn Bach noch ein weiteres Bedenken benehmen, das ihn von der Anerkennung der Urheberschaft Holbeins abhält. Gerade das kleine Nebenbild „Mariä Krönung“ in der Darstellung der Beschneidung Christi, das für das Vorherrschen des Konventionalismus besonders beweiskräftig sein soll, ist bei der Restauration erst neu hinzugemalt worden <sup>1)</sup>, wie mir Herr Konservator v. Huber mittheilte.

2. Die Gewandbehandlung möchte ich als stilkritisches Kennzeichen nach wie vor festhalten und glaube darin des Beifalles sämtlicher maßgebenden Kunsthistoriker sicher zu sein.

3. Ebenso ruhig überlasse ich die Entscheidung darüber, ob zwischen der weiblichen Nebenfigur im Dombild der Beschneidung und den entsprechenden Figuren der „Paulsbasilika“ und des Kaisheimer Bildes der „Darstellung“ eine Uebereinstimmung bestehe, der vergleichenden Betrachtung der drei nebeneinander gehaltenen Figuren. Hiesfür Beweise häufen zu wollen, wäre umsomehr eine Wortverschwendung, als Herr Bach schließlich doch durch das Hinterthürchen der Eigenerischen Restauration ent schlüpfen möchte. Wenn er aber diese Figur im Dombild der Beschneidung aus Mekenems Kupferstichen entlehnt sein läßt, so bleibt er auf halbem Wege stehen; denn nicht nur diese Einzelfigur des einzelnen Bildes, sondern die ganze Komposition aller vier Dombilder wäre in diesem Fall den Stichen Mekenems entlehnt, mit denen sie sich bis herab zu Kleinigkeiten decken, und wir kämen damit zu einer ganz neuen Auffassung über Mekenem: dieser sonst fast nur als Kopist von Gemälden bekannte Stecher wird zum hervorragenden produktiven Künstler, während der Meister der Augsburger Dombilder, den man bisher unter allen Umständen für einen bedeutenden Künstler hielt, zum kleinlichen Kopisten herabsinkt.

<sup>1)</sup> de Abraham II 8, 54 edit. C. Schenkli in Corpus script. eccl. lat. XXXII (Vind. 1897) 607.

<sup>2)</sup> De virg. 18, 113 (Migne 16, 295 B).

<sup>3)</sup> Vergl. „Archiv für christliche Kunst“ 1898, 51 ff.; „Repertorium für Kunstwissenschaft“ 24 (1901), 137 ff.

<sup>1)</sup> Vergl. mein Schriftchen: „Die Domkirche zu Augsburg“, 1900, S. 18.

4. Das von mir zur Stilvergleichung herangezogene Bild: Bestattung der hl. Afra wird von Herrn Bach nunmehr ebenfalls Holbein abgesprochen. Ich erwähne dies, nicht als ob ich den Beweis für die bisher anerkannte Echtheit dieses mit Holbeins Namen bezeichneten Bildes liefern wollte, sondern lediglich deshalb, weil sich meine Beweisführung in einigen Punkten auf jenes Bild stützt. Sie auch in diesen Punkten aufrecht zu erhalten, genügt mir vorerst die Entdeckung, daß sämtliche Gründe, womit Herr Bach die Urheberschaft Holbeins bestreitet, den Ausführungen Stoedtners entnommen sind, der durch diese Gründe nicht einmal zu einem Zweifel an der Richtigkeit der Bilder versucht wird.

5. Was gegen die Richtigkeit der Inschrift neu vorgebracht wird, beweist nicht ihre Unächtheit. Wenn Nagler statt Michl Erhart Paul Erhart wiedergibt, so ist doch die nächstliegende Annahme die, daß er sich die Inschrift nicht genau angesehen oder notirt hat; das zeigen auch die großen Anfangsbuchstaben, die Nagler bei Wiedergabe der Inschrift verwendet.

Wie aus meinen Ausführungen im Repertorium klar hervorgeht, finden sich in der Vorlage nur Majuskelbuchstaben. Daß die Form „maller“ vorkommt, habe ich nicht in Abrede gestellt; was zu beweisen gewesen wäre, ist, daß die Form „maler“ nicht vorkommt.

Endlich habe ich noch zu bemerken, daß gerade Herr v. Huber, der die Fälschungen Eigners ans Licht brachte, seine lebhafteste Entrüstung äußerte, als ich ihm von dem Versuch erzählte, die Bezeichnung der Augsburger Dombilder als eine Fälschung hinzustellen; er hat mich auf die im Repertorium geschilderte Technik des Inschriftauftrages als auf einen Beweis für die Richtigkeit der Inschrift aufmerksam gemacht.

## Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfr. Deßel.

(Fortsetzung.)

### 20. Wangen im Allgäu.

Eine der bedeutendsten Kirchenrestaurationen in unserer Diözese, welche mit Aufstellung des neuen Chorgestühles ihrem

Abschlusse entgegengeht, ist an der katholischen Stadtpfarrkirche in Wangen im Allgäu durchgeführt worden, eine Restauration bedeutend an Umfang und Kunstwerth. Keine Kirche der Umgegend war auch der Erneuerung in ihrem Innern bedürftiger als dieses den Heiligen Martinus, Gallus und Magnus geweihte Hauptgotteshaus der ehemaligen Reichsstadt Wangen.

Ueber die Zeit der Erbauung unserer Kirche finden sich in den Pfarrrakten keine Nachrichten, dagegen ist über dem Haupteingange in das Schiff der Kirche die Jahreszahl 1468 in den Stein eingehauen. Es bezieht sich diese Zahl aber nicht, wie die alte Oberamtsbeschreibung meint, auf eine Erweiterung, sondern auf einen Neubau dieser Kirche, wobei freilich einzelne Mauerreste stehen geblieben sein mögen. Denn der Charakter der ursprünglichen Bauart läßt sich trotz der neuen Veränderungen ganz genau bestimmen und weist auf keine andere Zeit hin als die mit obiger Jahreszahl bezeichnete. Die Kirche ist nemlich eine gothische Säulen-Basilika mit einem gleichfalls gothischen gewölbten und im Achteck geschlossenen Chore, ganz in der Konstruktion, wie das Oberamt Wangen deren mehrere aus dem Ende des 15. Jahrhunderts aufweist, z. B. Untzell und Rohrdorf bei Isny, welche die gleiche Bauweise und wohl auch den gleichen Meister wie Wangen gehabt haben mögen. Das Hauptschiff wird durch sieben Arkadenbögen und durch je acht Säulen aus Sandstein getrennt, die unten auf gewaltigen, an den Ecken abgekanteten Sockeln ruhen und oben ganz nüchterne Kapitäle haben. Die Nebenschiffe sind in ihrer jetzigen Gestalt aus neuerer Zeit und haben wie auch das Hauptschiff kein Gewölbe, sondern sind flach gedeckt. Das Gewölbe des Chores ist so konstruirt, daß es zur einen Hälfte ein Keggewölbe bildet, dem polygonen Chorschlusse zu aber in ein Sterngewölbe übergeht; seine Rippen ruhen auf einfachen, lanzettartig geformten Konsolen oder gehen ohne Vermittlung in die Wand über. Die Strebepfeiler außerhalb des Chores wurden offenbar entfernt, wie noch einzelne Spuren zeigen, und die Fenster, welche Fischblasen als

Maßwerk haben, sind an ihren Ausladungen innen und außen erweitert worden, um alles möglichst glatt und eben zu machen. Im rechten Seitenschiffe befinden sich mehrere Epitaphien, von denen besonders das folgende interessant ist, das die Inschrift trägt: „Anno dom. MCCCC nd. zu dem XI. jar (1511) starb der edel vnn vest hans rudolf vogt vom Altensumero zu Crasberg dem got gnad.“ Es ist ein vorzügliches Werk der Skulpturarbeit aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und schon im Renaissancestil gehalten. Zwei schwebende Engel halten über dem Haupte des Ritters ein Spruchband „Homo bulla“; der Ritter selbst ist bis an die Zähne gewappnet und seine Gesichtszüge sind sehr markirt ausgedrückt. Auch die Beiwerte, wie Wappen und dergl. sind ins Detail schön gearbeitet. Die zwei Chorfenster haben sehr schöne Glasgemälde, die noch vom alten Mittermaier in Lauingen stammen und zu den besten derartigen Arbeiten aus den 1860er Jahren gehören; das eine ist eine Stiftung des „Jof. Anton Gegenbaur, R. W. Hofmaler in Stuttgart 1860“, das andere des „Anton Lott Sohn des letzten Bürgermeisters dieser Stadt 1862“.

Das Äußere der Kirche gibt durch seine flachen Seitenschiffdächer und in Folge Mangels fast jeder Gliederung kein günstiges Architekturbild, und wenn auch bei der früheren baulichen Veränderung wieder sämtliche Fenster im Spitzbogen gehalten wurden, so sind sie doch ohne alles und jedes Maßwerk geblieben. Besonders nüchtern erscheint die Westfacade, und wenn auch an Portal und Fenstern nicht viel zu ändern gewesen wäre, so hätte doch eine Gliederung der Fläche dieser Giebelfacade und eine Betonung des Mittelschiffes etwa durch zwei Strebe Pfeiler ein besseres Architekturbild gegeben. Der Kirchenstiftungsrath wollte aber auf keine baulichen Veränderungen sich einlassen und die freiwilligen Beiträge — allerdings im Sinne wohl sämtlicher Geber — auf die innere Erneuerung der Kirche verwenden. Stattlich dagegen ist der Thurm der Kirche, der der Frühgothik angehört; er baut sich in drei Stockwerken auf und es ist diese Eintheilung auch äußerlich durch horizontale Gurten angezeigt.

stein Thurm des Allgäues aus dieser Zeit zeigt eine solche Lebhaftigkeit der Architektur wie dieser, indem er auf allen vier Seiten und in allen drei Stockwerken gleichmäßig durchbrochen ist, und zwar haben die unteren Arkaden den Rundbogen, die oberen den Spitzbogen. Trotzdem ist nicht eine verschiedene Bauzeit wahrzunehmen, sondern der Meister wollte offenbar dadurch eine größere Lebhaftigkeit und Abwechslung erzielen, was ihm auch gelungen ist. Leider, daß der Abschluß nach oben ein so geschmackloser ist, und seine nicht unbedeutenden Dimensionen nicht recht zur Wirkung kommen läßt. Diesen Abschluß erklärt eine Notiz, welche ein in der Pfarr-Registratur zu Pfärrich aufbewahrtes und aus dem Jahr 1523 stammendes Anniversarienbuch mit Kalendarium enthält: „Ao. 1739 dn 6 Juny am Samstag abends um halb 9 vhr hat ds Hochgewitter zu Wangen in den Pfarr Kirch Thurm geschlagen, und abgebrunnen bis auf ploggen herund: ist ein spiziger Thurm gewesin, wie alhier.“

Was nun die innere Restauration der Stadtpfarrkirche in Wangen anlangt, so wandte sich schon im Oktober 1884 der seitdem verstorbene Herr Dekan Stemmer an den Verfasser dieses, um bei Einleitung der Renovation mitthätig zu sein, und übergab zugleich aus eigenen Mitteln 5000 Mark an die Kirchenpflege als Beitrag zu diesem Unternehmen. Es sollte vor allem — das war seine Absicht — in der Pfargemeinde eine Kollekte veranstaltet werden und zu diesem Zwecke sollten am Kopfe des Sammelbogens möglichst kurz die Fragen beantwortet werden, was aus der Kirche werden soll, was bleiben, was entfernt werden soll, wie hoch die Kosten sein werden u. s. w. Allein diese Fragen in dieser Weise zu beantworten, wäre nicht wohl möglich gewesen und hätte auch nicht zum Ziele geführt. Unser Vorschlag gieng vielmehr dahin, vor allem, bevor noch mit der Kollekte begonnen würde, einen Plan mündlich zu besprechen und schriftlich abzufassen und in diesen Plan verschiedene Bestimmungen oder Abänderungen als möglich aufzunehmen, je nachdem die Beiträge reichlicher oder sparsamer fließen würden. Weiter aber als zu dieser

vorgeschlagenen Einleitung zur Restauration kam es zunächst nicht.

Zu Anfang des Jahres 1889 wurde ein zweiter Anlauf zum Unternehmen begonnen und zugleich noch ein weiteres Ausschußmitglied des Diözesan-Kunstvereins, Herr Dekan Jäggle in Herlazhofen, zur Berathung beigezogen.

Es handelte sich hier vor allem um die Frage, was von der inneren kirchlichen Einrichtung entfernt und was beibehalten werden sollte und je nachdem diese Frage gelöst würde, konnte eine größere Einheitlichkeit in der stilistischen Ausstattung der Kirche erzielt werden. Es ward nun die Meinung geltend gemacht, die Restauration sollte sich an das Vorhandene, an Altäre, Kanzel und Chorgestühl anschließen, der Hochaltar also belassen oder in einen Baldachin umgewandelt und die ganze Fassung und Ausmalung des Innern im Renaissancestile ausgeführt werden. Es war auch bereits von einem Künstler ein Baldachin-Altar, an dem die vorhandenen Altarblätter Verwendung finden könnten, entworfen und dem Kirchenstiftungsrat in Wangen vorgelegt worden. Allein gegen diese beabsichtigte Art der Restauration, welche den architektonischen Stil der Kirche ganz aus dem Auge gelassen hätte, mußte entschiedener Widerspruch eingelegt werden. Der Hochaltar war nichts weniger als ein Kunstwerk und zudem noch aus Theilen zweier Stile zusammengesetzt: der obere Theil stammte aus der Renaissancezeit und war eine völlig kunstlose und in den Ornamenten rohe Arbeit, der untere Theil mit Tabernakel und Predella gehörte dem Zopf an. Auch das Chorgestühl war aus dieser Zeit und nur eine bessere Schreinerarbeit. Mit Entfernung dieser Einrichtungen und der der Apostelfiguren im Schiffe der Kirche, die völlig unwürdig waren, wäre also der christlichen Kunst kein Eintrag geschehen. Allein man wollte auf Erstellung eines neuen Hochaltars und eines neuen Chorgestühles vorerst nicht eingehen und so unterblieb die Restauration abermals.

Im Frühjahr 1898 wurde dann ein dritter und endlich zum Ziele führender Schritt zur Restauration der Kirche gethan. Es wurde, was allein das Nützliche war, aber leider vorher nicht geschah,

von dem neuen Herrn Stadtpfarrer Schmid der Vorstand des Diözesan-Kunstvereins zu einer Sitzung des Kirchenstiftungsrates eingeladen, um hier vor allem eine eingehende, mündliche Darlegung über die Einleitung und Durchführung der Restauration in allen einzelnen Theilen zu geben, namentlich die Gründe darzulegen, warum die zopfigen Einrichtungen der Kirche entfernt und der Architektur derselben entsprechend auch die neue innere Dekoration in gothischem Stile gehalten werden soll. Und nun erfolgte ein einstimmiges Eingehen auf die gemachten Vorschläge und konnte mit der Restauration begonnen werden.

(Fortf. folgt.)

### Klein-Komburg

Pfarrei Steinbach bei Hall.

Von F. A. Mayer, Pfarrer in Ludwigsburg.

#### 5. Kapuzinerkloster.

„Wenn das nachmalige Kapuzinerkloster hier eingerichtet worden, ist unbekannt. Es bestand bis 1803.“ (Schriften des Württ. Alterthumsvereins 1869.) — Ueber diese Entstehung und Einrichtung Klein-Komburgs als Kapuzinerkloster haben wir Urkunden (in der Pfarregistratur Steinbach) aufgefunden, deren Inhalt wir hier folgen lassen.

#### a) Stiftung Osteins.

Im Jahre 1684 ließ der 17. Dekan von Komburg: Johann Heinrich von Ostein Klein-Komburg zu einem Kapuzinerkloster einrichten. Dieser Stiftsdekan, aus rheinischem Adel im Oberelsaß stammend, lebte von 1642 bis 1695. Zum Dekan von Komburg war er gewählt am 2. April 1674; am 5. Mai kam er in Komburg an, am 6. Mai, Sonntag Craudi nach der Predigt nahm er Besitz vom Chor. Den Unterthaneneid leisteten die Komburg'schen Patronatspfarrer mit den Unterthanen am Donnerstag den 28. Mai; die von Gepsattel am 20. August 1674. Er war zugleich „hoher Dom- und Ritterstifter Würzburg und Komburg, regierender Dekan und Kapitularherr, auch hochfürstlich Würzburg'scher Geistlicher Rath“. Er wird gerühmt als ein Mann von Tugend und von Eifer für das Heil der Seelen. Dieser Dekan ließ nun aus der bayerischen Kapuzinerprovinz anno 1682 (1681 hatten sich die P. P. Franziskaner zu Schillingsfürst in einem Memorial „um reception auf den St. Egidiberg“ an ihn gewandt, Arch. Komburg) 4 Patres mit einem Laienbruder nach Komburg kommen, hielt dieselben 2 Jahre in seinem eigenen Haus, ehe das Hospital in Klein-Komburg übergeben wurde. In diesen 2 Jahren bezogen sie die Vicariats competenz von 81 fl. 6 Gr., nebst 25 Scheffel Dinkel, 24 Eimer Wein und 5 Klafter Holz. 1684 war Klein-Komburg für sie

zur Wohnung eingerichtet, worauf sie dahin überfiedelten. Damit hatte der Defan von Oftein den Anfang zur Gründung des Kapuzinerkonventes in St. Gilgen gemacht.

Dieser Defan v. Oftein hat viel für die katholischen Stiftsunterthanen gethan. In Großallmerspenn baute er eine Kapelle und das Pfarrhaus (1691) und stiftete die Pfarrei (Stiftungsurkunde in der dortigen Pfarregistratur und sein Delbild im Pfarrhaus). In Hausen an der Roth ließ er einen Aufbau für den Gottesdienst auf das Pfarrhaus setzen (daher sein Wappen im Pfarrhaus daselbst). In Steinbach gründet er den Gottesacker jenseits des Kochers aus seinen Mitteln, umgab ihn mit einer Mauer und baute in demselben die Kapelle in der Gestalt der heiligen Grabkapelle in Jerusalem im 16. Jahrhundert. In die Stiftskirche stiftet er zwei Ornate, sechs größere und vier kleinere silberne Leuchter mit einem Krucifix; in die Josephskapelle in Romburg den Hochaltar 1674 mit dem Bilde des hl. Joseph von Schwab Duchers (1674); das Engelsamt mit seinen zwei Büdern; einen Jagrtag mit Geldvertheilung an die Armen. Er starb in Würzburg an Lichtmeß 1695 und ist daselbst begraben. In sein Grab will nach seinem Testament von 1716 sein Bruder Franz Karl nach seinem Tode beigelegt werden.

b) Stiftung Pfürdts.

Von 1684—1713 waren nach dem Bisherigen vier Patres Kapuziner mit einem Laienbruder in Klein-Romburg. Im Jahr 1713 kommt die Stiftung Pfürdts und der Neubau des Klosters.

Friedrich Gottfried Ignatius Freyherr von Pfürdt (im Birsthal in der Nähe von Basel ist der Stammsitz derselben, auch „Pfort“ geschrieben), war „Cantor und Capitular in Romburg, jegleichen des hohen Dombstift zu Aichstett, Bassil und wiederum des Ritterstifts ad S. Burchardum in Würzburg Domb- und Kapitularherr, resp. Domcantor und Capellanus Honoris, Herr zu Wiengen, Krödingen und Schwarzwald“. Er ist mit dem Bruder des Defan von Oftein, Franz Karl, der Erbauer der Wallfahrtskirche zu den 14 Nothhelfern auf dem Einhorn, am 25. August 1683 geweiht von dem Würzburger Weihbischof Stephan Weinberger. Pfürdt starb in Eichstädt am 10. 7bris (Sept.) 1726. Sein Wappen, ein rechtssteigender Löwe, ist am einstigen Konvertitenbau, jetzt Schul- und Rathhaus in Steinbach, und an den Capilastern der Stiftskirche zu sehen.

Dieser Choherr stiftet „zur sonderbahren (besondern) Ehren Gottes und erspriechlichen Nutzen der katholischen Religion“ für das Kapuzinerhospitalium S. Jlg (S. Gilgen) 1000 fl. zur sofortigen Verwendung, nemlich zur „Ergrößerung des vorhandenen Klosterbaues“ und 10 000 fl. für Sustentation von weitem sieben Kapuzinern „zur Einrichtung eines beständigen und regulierten Klosters von zwölf Personen“.

Das Ritterstift Romburg nimmt diese Stiftung an. Im Kapitel waren damals anwesend: Franz Karl v. Oftein, Senior und Jubilans; Hartmann Theobald Ignatius von Reinaich; Joh.

Ad. Zobel von Siebelstadt und Christoff Franz v. Gutten zu Stolzenberg (1699 Capitular, 1724—29 Fürstbischof von Würzburg, † 23. März). Das Bittgesuch um Vestätigung dieser Stiftung vom 23. Mai 1712 wird am 7. März 1713 gewährt von dem Fürstbischof Johann Philipp v. Greifenklau.

6. Bau des Kapuzinerhospizes.

In der Zwischenzeit ließ Freiherr von Pfürdt den Klosterbau ausführen. Maister Jos. Graißling von Würzburg übernimmt am 20. Xbris (Dezember) 1711 den Klosterbau nach dem übergebenen Riß; er verspricht, „den alten bam abzubrechen, den Platz Räumen zu lassen, auch den alten Thurm ahn der alten Kirchen daselbst abzubrechen. (Daraus folgt, daß der Thurm der romanischen Basilika neben der Kirche stand, nicht als Bierungsthurm oder Dachreiter auf derselben. Dieser Thurm war 1528 nach einem Blitzschlag am Tage Laurentii kürzer gemacht. Durch die Kapuziner bekam die Kirche später einen Dachreiter. Mejer, „Beiträge zur Geschichte Romburgs“ S. 59.) Dieser romanische Kirchturm war entweder baufällig, oder dem Klosterbau im Wege und wurde deswegen von Graißling abgetragen. Weiter verspricht er: nach vorgedachtem Riß den „Neuen“ Bau aufzuführen und zwar alles auf seine Kosten; die Wohnung und Beschaffung der Materialien: „Sant, Kalch, blattenstein, Backstein sambt der fuhr — der santführen ausgenohmen — aus eignen mittlen“. Dafür erhält er vom Baron v. Pfürdt 1800 fl. auf drei Termine: zum Anfang 500 fl., nach „verfertigter Helfte 700 fl. und nach gesteltem völligen bam“ den Rest von 600 fl. Weiter erhält der Baumeister versprochen: „bam- und Ristholz und bretter auf den Platz geliefert“. Er scheint den Bau nicht nach Wunsch betrieben zu haben; denn am 23. September 1713 beklagt sich der Stiftsprediger Brennsled (1693—1730 Chorvikar) in einem Schreiben an eine mit „Magnificenz“ angeredete, nicht näher bekannte Persönlichkeit, daß der Meister nicht zum Bau komme, die gravamina nicht entgegennehme „und die guten patres nur suche mit langer nasen herumzubuziehen, massen (= da) er dem Bernehmen nach örst kürzlich zu Cünkelsaw sich eingefunden, wo er dan ohne anhero zu Kommen, sich verlautten lassen: er hätte nichts zu Romburg zu thun, noch sei er gesinnet, einen heller mehr wegen des geführten bamés aufzulegen“. Die Kapuziner lassen die Magnificenz bitten, ihnen an die Hand gehen zu wollen. Sie wollen die 250 von ihm zu viel eingenommenen Gulden ad redimendam sexam cebiren, wenn er nur seine Schuldigkeit thue. Ob diese Bitte von Erfolg gewesen, ist den Akten nicht zu entnehmen. (Dieser Meister war auch vorher beim Bau der Stiftskirche thätig, wo er nach dem Accord von 1706 das Gewölb, den Dachstuhl und Dachwerk übernimmt um 1236 Thaler, 6 Malter Korn und 6 Eimer Wein und „Mr. Joseph greißling, burger und Stadtzimmermann in würzburg“ unterschreibt (cf. „Archiv für christliche Kunst“ 1897 Nr. 3, S. 28).

Endlich war der Bau mit 14 Zellen an der Nordseite der Kirche mit drei Flügeln, welche

mit der Kirche einen rechtwinkligen Hof einschließen, fertiggestellt. Er hat zwei Stockwerke mit zehn Fenstern in jedem Stock (resp. Doppelfenster nach Norden, und mit je acht nach Osten. Nach Westen schließen sich die Dekonomiegebäude in einiger Entfernung an.

7. Unterhalt der Patres.

Dazu hatte Pfürdt 10 000 fl. Kapitalien gestiftet und dem Ritterstift Romburg übergeben. Dieses verpflichtet sich, aus den Zinsen dieses von ihm verwalteten Kapitals jährlich an die zwölf Kapuziner, da sie nicht für sich in deren „urkatholischen Territorio“ terminiren können und sollen, folgendes zu leisten:

- 200 fl. bares Geld,
- 46 hallischer Cymer Wein,
- 24 Malter (auch Scheffel) Korn,
- 5 Malter Dinkel,
- 25 Malter Gerste zum Bierbrauen,
- 21 fl. an Geld zur Kirchenfabrik, Bau, Reparation und Anschaffung von Paramenten.

(Ein Haller Eimer = 50 Liter, etwas weniger; 46 Eimer = etwa 7 Eimer.)

Das Ritterstift liefert diese ausgeheckten Maten „ohne alle Reflexion und Absicht auf etwa fallenden oder steigenden Preys“.

(Schluß folgt.)

Die Glockengießerkunst

in den Reichsstädten Biberach, Hall, Heilbronn, Ravensburg, Reutlingen und Kottweil.

Von Theodor Schön.

(Schluß.)

Die dritte, ganz kleine Glocke in Gößlingen, DA. Kottweil, ist 1657 gegossen von Paulus Zwolfer in Kottweil. Ein dritter Glockengießer in Kottweil war August Hügger. Dieser August Hügger in Kottweil goß 1842 und 1864 zwei Glocken in Weigheim, DA. Tuttlingen, 1844, 1845 und 1854 drei Glocken in Wellendingen, DA. Kottweil, 1845 die kleinere in Sigmarswangen, DA. Sulz, 1846 die zweite in Trossingen, DA. Tuttlingen. Auf der größten Glocke in Deilingen, DA. Spaichingen, steht: August Hügger goß mich in Kottweil 1846. Die drei Glocken in der 1848/49 neu erbauten Pfarrkirche in Zrendorf, DA. Tuttlingen, sind ebenfalls von Hügger gegossen. August Hügger goß 1852 die zweite und 1857 die größte Glocke in Mariazell, DA. Oberndorf, 1852 die vier Glocken in Fridingen, DA. Tuttlingen. Die größte Glocke in Bessendorf, DA. Oberndorf, hat die Umschrift: gegossen von A. Hügger in Kottweil 1857. Maria ist mein Name. 1857 und 1868 goß er zwei Glocken in Sulgen, DA. Oberndorf. Die größte Glocke in Rothenzimmern, DA. Sulz, ist 1858 von Hügger gegossen worden. Die kleinere zu Haußen ob Berena, DA. Tuttlingen, hat die Umschrift: Gegossen von A. Hügger in Kottweil 1859 und

Zu Gott empor!  
Auf' ich in's Ohr.

Die größte Glocke in Flöcklingen, DA. Kottweil, wurde 1859 gegossen von A. Hügger und hat die Inschrift: Jauchzet Gott mit fröhlichem Schall. Auch die zweite Glocke in Schura, DA. Tuttlingen, ist 1860 von A. Hügger gegossen und hat die Umschrift: „Ein' feste Burg ist unser Gott“, desgleichen im selben Jahr die dritte dasselbst mit der Inschrift: „Lobet den Herrn in seinem Heiligthum“, ferner wurde eine uralte Glocke aus dem Egelsee gezogen und für die Kirche in Riethheim, DA. Tuttlingen, 1864 von ihm umgegossen. Diese hat die Umschrift: Gegossen von A. Hügger in Kottweil 1864. Gott zu Ehr und den Menschen zum Heil. A. Hügger goß 1866 drei neue Glocken für Stetten ob Kottweil, DA. Kottweil, und 1877 die vierte Glocke in Hirrlingen, DA. Kottburg. Einige Jahre vor 1875 goß A. Hügger eine kleinere, 1697 gegossene Glocke in der Heiligkreuzkirche in Kottweil um. Auch goß er die drei Glocken in der Kirche zu Dürbheim, DA. Spaichingen, und zwei in der zu Schörzingen, DA. Spaichingen, und drei in der zu Mühlhausen, DA. Tuttlingen. Nach der 1875 erschienenen Oberamtsbeschreibung von Kottweil lebten Glockengießer (nämlich August Hügger) und drei Gehilfen in Kottweil.

Eine stattliche Reihe von Glockengießern hat in diesen verschiedenen Reichsstädten gewirkt. In zweien derselben (Biberach und Kottweil) erhielt sich die Glockengießerkunst bis auf die Gegenwart hinab.

Literatur.

Jahrbuch der bildenden Kunst 1902. Früher Almanach für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Unter Mitwirkung von Dr. Woldeemar von Seidlitz-Dresden herausgegeben von Max Martensteig. Verlag der Deutschen Jahrbuch-Gesellschaft. Berlin SW. 4<sup>c</sup>. — 1902.

Bei der großen Produktivität, die sich seit mehreren Jahren auf dem Gebiet der Schriftstellerei über bildende Kunst geltend macht, ist es auffallend, daß es bisher immer noch an einem Werke gefehlt hat, wie es heuer in diesem „Jahrbuch“ zum ersten Mal geboten wird. Wie schon der Titel sagt, will dasselbe „Bericht erstatten über das Kunstschaffen des abgelaufenen Jahres 1901“. Es geschieht dies in einer Reihe von frisch geschriebenen Aufsätzen aus der Feder namhafter Fachschriftsteller. Siehei will das Jahrbuch weder einen einseitig konservativen, noch einen übertrieben modernen Standpunkt vertreten, sondern „beruft sich auf den hl. Augustin, indem es mit ihm sagt: Kunst ist, was die großen Künstler gemacht haben“ (Vorwort). Der bei aller Hochachtung vor den Koryphäen der Kunst immerhin verhältnißmäßig nüchterne Ton in der Besprechung ihrer Werke macht einen guten Eindruck, und doppelt erfreulich muß der Aufsatz über den großen Todten des Jahres 1901, über Böcklin, für alle diejenigen sein, welche die schwulstigen und phrasenreichen, wie Apotheken klingenden Metrologe auf diesen modernen Heiden in den verschiedensten Zeitschriften im vorigen

Jahre gelesen haben. Außer der Malerei, die ja heutzutage unter den bildenden Künsten dominiert, und welcher deshalb auch im Jahrbuch der größte Raum gewidmet ist in der Form von Berichten über Kunstausstellungen und in einzelnen Monographien, kommen auch die Plastik, die Architektur und das an Bedeutung immer mehr gewinnende Kunstgewerbe zu ihrem Rechte, und namentlich sind die so hoch entwickelten graphischen (reproduzierenden) Künste in gebührender Weise berücksichtigt. Von dem Stande der letzteren erhalten wir überdies interessante Proben in den 15 Kunstbeilagen (Heliogravüren, zum Theil nach Radierungen; Vierfarbendrücke nach Delgemälden und Aquarellen; Lichtdrucke nach Zeichnungen und Lithographien; Zweifarbenholzschnitt), die im Verein mit 53 weiteren Illustrationen (in Autotypie) und 10 originellen Initialen und Wignetten den Text in wirksamster Weise unterstützen und ergänzen. Von unserem Standpunkt aus können wir es mit Freuden begrüßen, daß in der Auswahl der Abbildungen die geschmacklosen Albernheiten und frivolen Obszönitäten des modernen sogenannten Jugendstils so gut wie ganz übergegangen sind, und so auf den gesunden Sinn und das natürliche Anstandsgefühl weit mehr Rücksicht genommen ist, als in manchen Familienzeitschriften.

Während das Jahrbuch in seinem ersten Theil auf 116 Seiten einen Ueberblick über den gegenwärtigen Stand der bildenden Kunst giebt, will der zweite Theil praktischen Bedürfnissen Rechnung tragen, indem er auf 327 Spalten eine Reihe von Verzeichnissen bietet über Vereinigungen, Sammlungen, Schulen, Firmen u. s. w., welche für die Kunst und das Kunstgewerbe von Bedeutung sind, vor Allen aber über noch lebende Künstler und Kunstschriftsteller des deutschen Sprachgebietes mit kurzer Angabe ihrer Personalien und ihrer Hauptwerke. Bei der Unmasse der hierfür erforderlichen einzelnen Angaben wollen diese Zusammenstellungen, welche im vorigen Jahre zum ersten Mal unter dem Titel „Almanach für bildende Kunst und Kunstgewerbe“ veröffentlicht wurden, natürlich noch keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen, sondern es rechnet der Herausgeber auf Beiträge aus dem Leserkreis, und so möchte auch hier vorgeschlagen werden, unter die „Kunstverlage und Kunsthandlungen“ die für kirchliche Kunst bedeutsame Firma Benziger in Einsiedeln und unter die „Kunstvereine“ die österreichische Leogeseellschaft (zur Verbreitung künstlerischer Andachtsbilder; Wien und Stuttgart) und den „Rottenburger Diözesanverein für christliche Kunst“ aufnehmen zu wollen (das „Archiv“ ist bereits unter den „Kunstzeitschriften“ angeführt). — Das reichhaltige und schön ausgestattete Werk mit seinem von Künstlerhand entworfenen Einband kann bei dem verhältnißmäßig äußerst billigen Preis von 8 M. allen Künstlern und Kunsthandwerkern und allen Freunden der bildenden Kunst bestens empfohlen werden.

Dr. Fu ch s.

Gradmann, Dr. Eugen: Geschichte der christlichen Kunst, herausgegeben vom Calwer Verlagsverein. Mit 320 Abbil-

dungen. Calw und Stuttgart. Verlag der Vereinsbuchhandlung. 1902. 616 S. brosch. M. 10.— gebd. M. 12.—.

Gradmann will nicht eine Kunstgeschichte der christl. Zeit, sondern eine Geschichte der christl. Kunst geben, mit vertiefter und am rechten Ort auch weiter ausgreifender, umfassender Behandlung des Stoffes vom protestantischen und evangelischen Standpunkt, und zwar sollen die Kunstergewnisse aus den Bedürfnissen des Gottesdienstes, die Bildwerke aus den religiösen Idealen und Stimmungen erklärt, der Bilderkreis eingehend erörtert, die altchristliche und byzantinische Kunst als Basis für die spätere Entwicklung gründlich dargestellt, die Typen und Kunstvorstellungen womöglich auf ihre litterar. Quellen zurückgeführt, die eigenthümlichen Kunstformen der Reformation mit der einem Sohne der evangelischen Kirche natürlichen Vorliebe geschildert, das Große und Schöne, was die kathol. und die orthodoxe Kirche aufzuweisen haben mit freudiger Bewunderung anerkannt werden. Dies die wichtigsten Sätze aus dem in der Vorrede niedergelegten Programm. Der Text hält, was das Programm verspricht. Die einzelnen Kunstidentmaler werden nicht von irgend einem äußerlichen Gesichtspunkt aus aneinander gereiht, sondern sie wachsen von selber aus dem mit Sorgfalt und Geschick gezeichneten Hintergrunde heraus. Auch die Charakteristiken einzelner Meister oder Meisterwerke sind mitunter wahre Prachtstücke einer bei aller Kürze des Ausdrucks treffenden Darstellung und dem Leser eröffnen sich psychologische Tief- und kulturgeschichtliche Fernblicke, die man in manchen, wenn auch nicht in allen Werken ähnlicher Art vergebens sucht. Jedoch sind wir's unsern katholischen Lesern schuldig, auf einen Mangel hinzuweisen. Die Calwer Kirchengeschichte mußte sich seiner Zeit eine vernichtende Kritik in den „Historisch-politischen Blättern“ gefallen lassen; und der hochverdiente Otte glaubte in der Vorrede zur 5. Auflage seines vortrefflichen Hauptwerkes seinen evangelischen Kollegen gegenüber schreiben zu müssen: „Zu konfessioneller Polemik habe ich bei aller Entschiedenheit meiner protestantischen Gesinnung auf diesem Gebiete weder Veruf noch Neigung, muß aber einer gewissen modernen Strömung in der evangelischen Kirche gegenüber nachdrücklichst betonen, daß ich durch meine Bestrebungen romanistischen Tendenzen irgend Vorschub zu leisten, durchaus nicht gewillt bin.“ Es muß demnach auf evangelischer Seite Leute geben, die das Los schlagen auf die Katholiken, ihre Kirche zc. auch in solchen Werken als etwas Pflichtmäßiges ansehen. Wir gestehen gerne zu, daß wir auf Grund der Vorrede uns auf mehr konfessionelle Voreingenommenheit gefaßt machten, als wir nachher im Text fanden, und daß insbesondere die von Gradmann selber bearbeiteten Theile fast durchweg auch von einem Katholiken ruhig hingenommen werden können. Er wird zwar die These von der Umwandlung der Kirche in eine Sakramentsanstalt (S. 26) nicht ohne Kopfschütteln hinnehmen; allein wenn Theologen von Fach sie verfechten, so kann man von einem Laien nicht erwarten, daß er sie umstößt. Man wird es auch

freudig begrüßen, daß die Nazarener mehr Gnade finden, als anderswo (S. 587 ff.), wenngleich wir Verwahrung einlegen müssen gegen die Behauptung, der künstlerische Glaube des Cornelius sei in dem Grundthema Erlösung und Sündenvergebung rein evangelisch (S. 589). Dagegen muß es doch sehr befremden, daß bei den Kunstprodukten des Jesuitenstils als einziger Erklärungsgrund für die nicht zu leugnende reiche Kunstthätigkeit das Streben zugestanden wird, durch die Pracht der weiten Hallen die Frömmigkeit zu wecken und die Menge an den Wehaltar zu locken (S. 550). Ebenso muß es verwundern, daß die Barbarei des Bildersturms so überaus mild beurteilt wird: „Wo die Bevölkerung in Stadt und Dorf der Mehrzahl nach sich dem neuen Glauben zuwandte, richtete sie sich in den katholischen Kirchen ein, allerdings manches Kunstwerk zerstörend, das bisher ein Symbol des katholischen Kultus gewesen war, nun aber dem protestantischen Gefühl zum Anstoß gereichte“ (S. 563). Nicht minder ansehnlich ist die Erklärung der Sterilität des Protestantismus auf künstlerischem Gebiet durch den Hinweis auf die materielle und geistige Verarmung in Folge des großen Kriegs (S. 564), während die üppige Produktivität auf katholischer Seite lebendig dem Gelde der reich gewordenen Geistlichkeit zugeschrieben wird (Seite 550). Wertwürdig, daß der Krieg den Geldsack der katholischen Geistlichkeit so schonend behandelt, die Protestanten dagegen materiell und ideell rein ausgeplündert haben soll. Werthvoll ist das Geständniß, daß die Kirchen des Jesuitenstils eben doch zur Andacht stimmen (S. 550), ebenso das andere, daß auf evangelischer Seite die innerliche Frömmigkeit erst dem Pietismus ihr Wiedererwachen verdankt (S. 565). Den Jubel über den Subjektivismus als der Errungenschaft des ausgehenden Mittelalters (S. 171) vermögen wir nicht zu theilen, und vielleicht mähtigt er sich auch noch auf evangelischer Seite, wenn seine neueste Entwicklungsphase konsequent sich weiter bildet. Dagegen haben wir uns gefreut, daß der Verfasser den Muth hatte, der Renaissance und unsern Modernsten entgegenzuhalten, sie opfern die Religion oft der Kunst (S. 146). Nur vermögen wir damit das unverkümmerte Lob nicht zusammenzureimen, das später den Modernsten gesendet wird. Doch sind ja die letzteren nicht vom Verfasser des 1. und 2. Theils behandelt. Die auch von Gradmann recipirte These von der Selbständigkeit der irischen Kirche auf ihr richtiges Maß zurückzuführen, ist hier nicht der Ort. Alles in allem: Das Buch ist gut gemeint und in den streng sachmännischen Partbeien wohltempföhlen; wo es hinübergreift auf das historische und kulturhistorische Gebiet, da zählt es dem konfessionellen Standpunkt des Verfassers oder vielmehr seiner Mitarbeiter seinen Tribut, doch haben wir auf diesem Gebiet schon Schlimmeres erfahren, als hier geboten wird. Gleichwohl kann ein katholisches, fast ausschließlich von Geistlichen geleitetes Organ für christliche Kunst ein Buch nicht oder nur mit Reserve zur Anschaffung empfehlen, das von „römischem Pfaffenhum“ oder „römischer Pfaffenherrschafft“ redet

(S. 544 und 546) und außer der „Geburt Christi“ und „Anbetung der Könige“ als Specimen der Kunst Holbeins d. J. auch den „Ablasshandel“ bringen zu müssen glaubt.

Geislingen a. St.

J. Mohr.

**Bayerns Kirchen-Provinzen.** Ein Ueberblick über Geschichte und Bestand der katholischen Kirche im Königreich Bayern, unter Benutzung amtlichen Materials bearbeitet von Dr. Joseph Schlecht. — X und 170 Seiten Groß-8<sup>o</sup> mit 1 Karte, 10 Tafelbildern, 158 Textabbildungen und einem Verzeichniß sämtlicher katholischen Pfarreien. — Preis broschirt M. 3.— in vornehmem Einband M. 4.50. — München 1902. Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H.

**Die Katholische Kirche in der Schweiz.** Ihr gegenwärtiger Bestand nebst einem historischen Ueberblick über die Vergangenheit, bearbeitet von A. Büchi. — VIII und 106 Seiten Groß-8<sup>o</sup> mit 1 Karte in Buntdruck, 8 Tafelbildern, 85 Textillustrationen und 8 statistischen Tabellen. — Preis gebunden M. 3.50. München 1902. Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H.

Zwei werthvolle literarische Gaben bietet uns hier kurz nacheinander die rührige „Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München“ in den obigen prächtig ausgestatteten Büchern. Beide Verfasser derselben haben sich die Aufgabe gestellt, eine möglichst vielgestaltige Darstellung der kirchlichen Organisation und des kirchlichen Lebens in den betreffenden Diöcesen zu geben. Wir haben in den Werken eine Kirchengeschichte Bayerns und der Schweiz in volkstümlicher Fassung, bei der nicht nur der Bestand des Historikers, sondern auch jeweils der begeisterte Patriot das Wort führt. Die Statistiken sind in beiden Werken nach offiziellen Angaben gefertigt und geben daher einen wahrheitsgetreuen Ueberblick über den Bestand der behandelten Diöcesen: sie machen, den Bedürfnissen auch der Gegenwart Rechnung tragend, verlässliche Angaben über den Personenstand der Geistlichkeit, die religiösen Orden und Kongregationen, die Bildungsanstalten, über soziales Wirken, vermischt mit kunstgeschichtlichen Notizen und kirchenpolitischen Bemerkungen. Eine besondere Zierde in beiden Werken bildet die reiche künstlerische Illustration. Wir treffen in sorgfältiger Auswahl außer den vorzüglichsten Porträts der Bischöfe, Äbte u. s. w. interessante Initialien aus den Werken von Klosterbibliotheken, Landschaftsbilder, dann aber besonders viele und gelungene Darstellungen aus dem Gebiete der Architektur, Plastik und Malerei, Abbildungen von kirchlichen Geräthen, Gewändern, Reliquien u. s. w. Die Werte sind nicht bloß den betreffenden Diöcesanen, sondern auch Geistlichen und Laien unseres nachbarten Bisthums Rottenburg bestens zu empfehlen. D.



# ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;  
Kommissionsverlag der Dorrischen Buchhandlung (Friedr. Alber) in Ravensburg.

Mr. 8.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.02 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dorrischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1902.

## Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfarrer Dezel.

(Fortsetzung.)

Die erste eigentliche Einleitung zur Restauration der Stadtpfarrkirche in Wangen begann jetzt damit, daß der Stadtbaumeister daselbst beauftragt wurde, einen Kostenüberschlag über Gerüste, Ausschreibung und Ausbesserung der defekten Theile der Kirche, überhaupt über alle zur Ausföhrung der Restauration nöthigen Vorbereitungen zu machen. Das viele zum Gerüsten nöthige Stangenholz, Pretter u. s. w. wurde von Pfarrangehörigen bereitwillig und unentgeltlich geliefert. Im Laufe des Herbstes und Winters (1898) wurden durch Gypfermeister Bitschman von Wangen die sämmtlichen Wände ausgebessert und geglättet, überflüssige Stuccaturen und Statuen entfernt, um die Flächen für das Bemalen fertig zu stellen. Im Frühjahr 1899 wurden durch Glasermeister Manal in Leutkirch in der ganzen Kirche neue Fenster eingesetzt aus Kathedralglas in Nautenformen mit gemalten und eingebrannten Vorbüren nach Zeichnungen, die vom Dekorationsmaler der Kirche eigens entworfen und zu der folgenden Bemalung der Kirche im Einklang stehen mußten.

Während im Herbst 1898 mit der Aufstellung der Gerüste begonnen wurde, sollten jetzt zugleich auch diejenigen Meister, welche mit der eigentlich künstlerischen Ausstattung der Kirche beauftragt werden sollten, berufen und ihnen die Ausarbeitung von Plänen übertragen werden. Es

sollten natürlich nur tüchtige und in ihrem Fache erprobte Künstler bestellt werden und fiel die Wahl des Stiftungsrathes einstimmig auf den Dekorationsmaler Hans Martin in München, den Historienmaler Gebhard Fugel daselbst und den Bildhauer und Altarbauer Theodor Schnell jun. in Ravensburg. Im April 1899 waren die Pläne und Kartons für die Ausmalung der Kirche fertig gestellt, und nachdem dieselben von der kirchlichen Oberbehörde genehmigt waren, konnte am 2. Mai dieses Jahres mit der dekorativen Ausmalung der Kirche begonnen werden, an welcher Arbeit bis in den Herbst hinein ununterbrochen 8 bis 10 Mann thätig waren.

Was nun diese Dekorationsmalerei von Martin betrifft, so wird jedem Sachverständigen beim Betreten der Kirche sofort auffallen, daß hier nirgends nach den gewöhnlichen, überall zu findenden Schablonen gearbeitet wurde, sondern lauter eigene Motive zur Ausführung kamen.

Der angenehme, helle Lokaltou der ganzen Kirche, die farbig fein gestimmte, ganz originelle, auf den ersten Blick etwas fremdartig, fast modern erscheinende, aber doch kirchlich würdige Ornamentik überrascht uns in diesem Gotteshause und wir besinnen uns vergeblich, etwas Aehnliches in den neuen Kirchenausmalungen gesehen zu haben. Wie wird die Sache zu den projektirten Bildern stimmen? — mußte man sich nach Fertigstellung der Dekorationsarbeiten fragen. Aber es stimmt herrlich!

Es würde schwer fallen, uns hier die leitenden Gedanken und die dieselben verwirklichenden Ornamentformen näher zu vergegenwärtigen. Nur einige Bemerkungen hierüber. Der Plafond des Mittelschiffes ist in drei große, rechteckige Felder und in vier Medaillons eingeteilt, welche durch Gemälde ausgefüllt wurden. Die Flächen zwischen diesen Bildern sind in breitere und schmalere Frieße zerlegt, welche mit in Form und Farbe stilisirten Blumen z. B. der Distel, dem Löwenzahn, der Kapuzinerblume bedeckt sind, Blumen, die sich vorzüglich zum Gothischen eignen und auch einige Symbolik nahelegen, wie etwa den beschwerlichen Weg durchs Leben, Muth, Stärke, Entfagung u. dgl., Eigenschaften und Tugenden, die auch dem hl. Martinus, dessen Lebensdarstellungen diese Blumen umgeben, in so hohem Grade zukommen. Diese Ornamente, wie überhaupt alle in der Kirche, sind in bunten Farben mit ganz leichter Schattirung und mit Konturen auf gelbgrauem Grunde ausgeführt, und ihre Mannigfaltigkeit, ihre malerische Anordnung und auch die Größenverhältnisse wirken originell. Direkt unter dem Plafond zieht sich entlang den Wänden ein auf dunklem Grunde stark wirkendes Ornament hin, um als tragendes Glied zu erscheinen; die gleiche Anordnung findet sich in den Seitenschiffen, wo das Frießornament als tragendes Glied in der Art der Goldblume mit ihren für die Gothik so geeigneten Blättern nachgeahmt ist. Die Plafonds sind hier in den Seitenschiffen in verschiedenartig geformte geometrische Felder eingetheilt, welche Symbole und Wappen enthalten. In nicht gewöhnlicher Art sind auch die Fensterleibungen behandelt, wo wir auf energisch grünem Grunde verschiedene, der Blume entlehnte Motive, wie solche von der Flaschenkürbis, der wilden Rose, den Maiglöckchen u. s. w. sehen.

Es ist selbstverständlich, daß die wichtigsten und hervorragendsten Architekturtheile, wie die Arkadenbögen, Säulen und dergleichen in einer Kirche auch in hervorragender Weise decorirt werden sollen, und so finden wir denn auch hier einen großen Reichthum in der Ornamentik der Arkadenbögen: die untersten Flächen derselben haben geometrisches Ornament und

die schrägen Seitenflächen geschwungenes Rankengebilde auf dunklem Grunde mit Goldeinfassung, während die Außenseiten mit grün gemalten Krappen und Kreuzblumen abschließen, aber nicht in gewöhnlicher Form, sondern aus Blättern und Blumen des Eisenhutes und der Distel gebildet. Einfacher ist der Chorbogen gehalten, der nur in sandsteingetönte Quadern eingetheilt ist und in seiner Leibung ein einfach stilisirtes Nebenornament hat, um so das Tympanongemälde um so mehr zur Geltung kommen zu lassen. Im Chore selbst ist wie im Schiffe der Wandton ebenfalls gelbgrau gestrichen und führen in Sandsteinton gestrichene, weiß quadrirte und mit grünen Ornamenten versehene Frieße unterhalb der Gewölbeansätze bis zum Boden, während abwärts der Fenster ein farbig gut gestimmter, aus freier Hand aufgemalter und im Ornament dem Löwenzahn nachgebildeter Teppich gleichsam den Hochaltar umgibt. Bei dieser nicht bloß durch Sauberkeit und Pünktlichkeit in ihrer Ausführung, sondern auch durch ihre Eigenart und Selbständigkeit sich auszeichnenden dekorativen Ausmalung der Kirche ist noch beachtenswerth, daß sämtliche Ornamente der Natur entlehnt und gothisch stilisirt sind, eine Aufgabe, die nur ein Meister in seinem Fache lösen konnte.

Gehen wir nun über zur Betrachtung der bildlichen Ausmalung der Kirche. Die Stadtpfarrkirche in Wangen ist unserem Diöcesanpatron, dem hl. Martinus, geweiht und es lag daher von selbst nahe, bei der bildlichen Ausmalung derselben in erster Linie an diesen Heiligen zu denken. Man konnte, wie es zuerst unser Vorschlag war, die Bilder so vertheilen, daß drei Darstellungen in das Mittelschiff und je zwei kleinere Scenen in die Seitenschiffe gebracht würden, oder auch so, daß in den Seitenschiffen je zwei Medaillons dem Leben der Heiligen Gallus und Magnus, den verehrten Patronen des Allgäus, gewidmet würden. Es wurde aber nach Vorschlag des ausführenden Künstlers bestimmt, daß sämtliche Darstellungen aus dem Leben des hl. Martinus, sieben an der Zahl, an dem Plafond des Mittelschiffes angebracht werden sollen. Nun, wir denken, daß vielleicht

später an die Stelle der etwas ungewohnten Wappen ebenfalls figurale Malereien kommen werden, um bezüglich der Vertheilung der Bilder in der Kirche die einem kunstgeübten Auge etwas auffallende Disharmonie verschwinden zu lassen.

Und nun zu den Bildern des Mittelschiffes! Hier tritt uns ein Werk der kirchlichen Malerei entgegen, wie es weder in unserer Diözese, noch in weiterem Umkreise an Umfang und Gebiegenheit zu finden ist, ein Werk, das seinen Meister, unsern Landsmann *G e h a r d F u g e l* ganz auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens zeigt. Da hält den Besucher der Kirche gleich bei seinem Eintritte eine großartige, religiös tiefempfundene Komposition am Tympanon des Chorbogens gefesselt, die in ihrer Gesamtheit nach der Bezeichnung und Erklärung des Künstlers selbst die „triumphirende Kirche Gottes“ darstellt. Die Mitte der umfangreichen Konzeption nimmt die heilige Dreifaltigkeit in Gestalt ein, wie Gott Vater auf dem Regenbogen thront und mit ausgebreiteten Händen den Kreuzesbalken hält, an welchem sein eingeborener Sohn hängt; darüber schwebt der heilige Geist in Gestalt einer Taube und in goldenen Nimbus gehüllt. Diese Art der Darstellung der allerheiligsten Dreifaltigkeit, bekannt auch unter dem Namen „Gnadenstuhl“, vereinigt das unerforschliche Geheimniß der Trinität mit dem der Menschwerdung Jesu Christi und unserer Erlösung. Es zeigt also in sinnigster Weise dem in das Gotteshaus Eintretenden gleich den Jubegriff aller Geheimnisse unseres heiligen Glaubens, das Fundament der ganzen christlichen Lehre. Zwei in lieblich naiver Form gegebene und mit weißen Gewändern angethane Engeln, welche eine Wolke tragen, die den Schemel der Füße Gottes bildet und das symbolische Bild eines Brunnens darunter, die von der heiligen Dreifaltigkeit ausgehende Gnadenquelle anzeigend, schließen das Ganze nach unten ab. Unmittelbar um das Bild der Trinität selbst schweben anbetende Engel mit Rosarien und Rauchfässern, die Erfüllung der Befehle Gottes und Gebete andeutend, welche vor den Thron des Allerhöchsten gebracht werden.

Links vom thronenden Gnadenstuhle der heiligen Dreifaltigkeit — vom Beschauer aus rechts — sieht man die Hauptvertreter des alten Bundes in der Anschauung Gottes vereinigt und zwar zunächst am Throne das erste Elternpaar, Adam und Eva, sodann Moses und Johannes den Täufer, diesen folgen der König David, Abraham und Noe, letzterer ohne Attribut, darunter der Prophet Isaias, welcher die Erlösung durch den Kreuzestod Christi vorausschaut. Rechts vom Throne Gottes — vom Beschauer aus links — ist die Kirche des neuen Bundes vereinigt. An erster Stelle kniet hier die hl. Jungfrau, die neue Eva, neben ihr der hl. Joseph, sodann kommen Papst und Bischof, die Stifter des Benediktiner- und Franziskanerordens und zuletzt erscheint ein König als Vertreter der von Gott gewollten weltlichen Macht. Darunter sieht man den emporschwebenden Schutzengel, welcher die ihm anvertraute Seele in den Himmel geleitet. Es ist also diese unterste weibliche Gestalt die Personifikation einer armen Seele, nicht die heilige Magdalena, wie man auf den ersten Blick glauben könnte. Der Künstler wollte jedenfalls mit dieser abschließenden Gruppe andeuten, wie durch die streitende Kirche hier auf Erden fortgesetzt der Himmel bevölkert werde, indem die heiligen Engel Gottes diejenigen Seelen, die hier auf Erden den guten Kampf gekämpft und den Glauben bewahrt haben, in den Himmel geleiten. Das Gegenstück zu dieser Gruppe bildet am anderen Ende des Bogens der Erzengel Michael, wie er den Satan überwindet, eine Erinnerung zugleich an das Kirchengebet nach der heiligen Messe, worin der heilige Himmelsstreiter im Kampfe gegen die höllischen Mächte angerufen wird. Durch diese beiden abschließenden Gruppen rechts und links am Chorbogen hat der Meister zugleich eine Erinnerung an das jüngste Gericht gegeben, wie ja auch dieser gewaltigste Gegenstand der christlichen Kunst im Mittelalter so oft gerade an dieser Stelle gemalt war. Mehr den Hintergrund abschließend, sieht man noch die neun Chöre der Engel mit ihren Attributen, zunächst am Throne Gottes rechts den Cherub mit dem Flammenschwert und dem mit

Augen besäten Gewande, in der rechten eine Kugel haltend, in welcher der Sündenfall dargestellt ist und wodurch die Stammeltern in ihrer Jugend und im Falle einerseits und im Alter und der Erlösung andererseits sich gegenüber gestellt sind. Links vom Throne steht der Seraph mit den sechs Flügeln, in den Händen eine Kugel mit dem dreimal „Heilig“. Hinter den Vertretern des alten Bundes ragt der Tempel Jehovas empor, während links St. Peter als Symbol der christlichen Kirche sichtbar ist. Was die Technik des großen Tympanon-Bildes anlangt, so ist es in Temperafarben auf die Wand gemalt, während der Untergrund sämtlicher Vergoldungen wie bei dieser, so auch bei allen anderen Darstellungen in Stück aufgetragen ist.

Der Plafond des Mittelschiffes enthält, wie schon gesagt, sieben Darstellungen aus dem Leben des hl. Martinus, des Patrons der Kirche; er ist zur Aufnahme dieser Bilder in drei große Bildflächen und vier Medaillons abgetheilt. Die erste große Konzeption am Eingange der Kirche stellt die bekannte Legende aus dem Leben des Heiligen dar, wie er mit einem Bettler seinen Mantel theilt. Martinus mußte nach dem Willen seines Vaters in den Kriegsdienst eintreten und wurde mit 15 Jahren in die römische Reiterei eingereiht. Er wurde nach seinem Lebensbeschreiber Sulpitius Severus bald Offizier und machte im Jahre 351 die Felzüge des Kaisers Konstantius gegen den Usurpator Maxentius mit. Noch als Soldat empfing er, wahrscheinlich zu Amiens, wo er die Winterquartiere bezogen hatte, die heilige Taufe. Kurz vorher hatte er einem vor Kälte zitternden, halbnackten Bettler, der ihn an einem Thore der Stadt Amiens um ein Almosen angefleht hatte, unbekümmert um den Spott der Umstehenden, die ihn verlachten, die Hälfte seines Mantels geschenkt. Diesen Vorgang haben wir in unserem ersten großen Bilde gemalt. Es ist Winterzeit und frisch gefallener Schnee bedeckt die Straßen, Häuser und Bäume und deutlich haben Hufe von Pferden in dem weichen Schnee auf der Straße vor den Thoren der Stadt ihre Spuren zurückgelassen. Weiter des römi-

sehen Heeres nämlich nähern sich den befestigten Stadthoren Amiens, während sie ein halbnackter Bettler um ein Almosen anfleht; die drei ersten Soldaten ziehen an ihm vorüber, während der letzte, unser Heiliger, kurz entschlossen mit seinem Schwerte seinen Soldatenmantel zerschneidet und die eine Hälfte dem zitternden Alten reicht. Daß die vorausreitenden Kameraden seine wohlthätige Handlung verlachen, läßt unseren christlichen Helden unberührt. Dieser Vorgang nun ist von Meister Fugel ebenso naturwahr als einfach und würdig geschildert. Der jugendliche römische Offizier mit dem goldenen Heiligenschein bildet den Mittelpunkt des Bildes und in herrlicher Perspektive verfolgen wir seine Begleiter und die Stadthore im Hintergrunde.

In der dieser edlen Handlung folgenden Nacht sah, wie die Biographie des Heiligen weiter erzählt, der junge Krieger im Traum den Heiland mit seinem dem Bettler geschenkten Mantel bekleidet vor sich stehen und hörte ihn die Worte sprechen: „Martinus, obwohl noch Katechumene, hat mich mit diesem Mantel bekleidet.“ Diesen Vorgang schildert das erste der zwei folgenden Medaillons: man sieht, wie sich der jugendliche Mann, überrascht von der Erscheinung, von seinem Lager halb erhebt und den Heiland mit erschrockenem Blicke ansieht. Christus, bekleidet mit dem halben Mantel, steht wirklich wie eine Erscheinung aus höherer Welt vor ihm.

Das zweite Medaillon zeigt uns den Heiligen in der Einsamkeit. Als der heilige Bischof Hilarius im Jahre 360 die Erlaubnis erhielt, in seine Diözese zurückzukehren, folgte ihm der hl. Martinus nach Poitiers nach. So wie die Einsamkeit von Jugend an Martins Wonne bildete, so errichtete er nun, von Hilarius mit einem Stück Land beschenkt, zwei Stunden von Poitiers das Kloster Logugé (Locociagense), das erste Kloster in Gallien und eines der ältesten im ganzen Abendlande. Wir sehen den Heiligen mit aufgehobenen Händen vor einem von ihm in der Einsamkeit aufgepflanzten Kreuze beten und damit den Ort bezeichnet, wo das erste Kloster Galliens entstehen soll. Mehr im Hintergrund sieht man bereits

Schüler, die sich ihm zugesellt und die mit ihm die erste Klostergemeinde bilden, eine ebenso einfache als vielsagende Darstellung, fein durchgebildet in Komposition und Zeichnung.

Als zwischen den Jahren 371 und 372 Lidarius, der zweite Bischof von Tours starb, wünschten sich die Touronenser niemand anders zu ihrem Bischof als Martinus; aber wie ihn aus seiner Zelle locken, die er so ungern verließ? Ein Bürger von Tours bat ihn zu seiner mit dem Tode ringenden Frau; doch kaum hatte Martinus den Fuß über die Schwelle des Klosters gesetzt, als die im Hinterhalt verborgenen Schaaren von Bürgern aus Tours sich seiner Person bemächtigten und ihn nach Tours brachten. Hier empfing man ihn mit Jubel. Diese That führt uns in einer meisterhaften Komposition Jügel im zweiten, dem mittleren Hauptbilde des Plafonds vor Augen. Mit Lanzen bewaffnete Männer zu Pferd haben den heiligen Gottesmann vor die Thore der Stadt Tours gebracht und halten hier an, in Erwartung der Dinge, die da kommen sollen. Bereits aber ist in großer feierlicher Prozession mit Kreuz und Fahnen die gesammte Geistlichkeit der Stadt Tours erschienen und bietet dem demüthigen Klostermann, der zu Pferde sitzt und von einem Schüler begleitet ist, die Bischofsmitra an. Wie wird er sie ausschlagen können, da auch alles Volk der Stadt sich der Prozession angeschlossen hat und voll Jubel seinem künftigen Bischof entgegenzieht! Das alles ist nun in so naturwahrer und doch hochfeierlicher, würdiger Weise geschildert, daß es jeden Beobachter fesseln muß. Der Meister suchte in dieser wie in den anderen Darstellungen namentlich auch den Kostümen der Zeit getreu zu bleiben, und man sieht wohl, daß er in dieser Beziehung eingehende Studien gemacht und daß ihm selbst die neueste Literatur über die altchristliche Gewandung nicht entgangen ist.

Der hl. Martinus wirkte viele Wunder, die seinen Ruhm im ganzen Occidente und Oriente verbreiteten und über die uns sein intimer Freund und Biograph Sulpitius Severus berichtet, der theilweise selbst Augenzeuge derselben war. Er bediente sich dabei theils des heiligen Kreuzes-

zeichens, theils geweihten Oeles, manchmal auch der Haubauflegung oder der Auslegung eines Stückchen Tuches, das er von seinen Kleidern abgeschnitten hatte. Besonders stark bewährte sich die Kraft des Namens Jesu in ihm durch zahlreiche Heilungen besserer Personen. Einen Aussätzigen heilte er, als er einst in Paris einzog, durch einen liebevollen Kuß. Diesen letzten Vorgang zeigt uns das folgende Medaillon, das darstellt, wie der hl. Martinus mit dem Bischofsstab in der Linken vor den Thoren vor Paris sich zu einem Aussätzigen niederbeugt und ihn küßt, während die ihn begleitenden Schüler entsetzt zurückweichen.

Das vierte Medaillon stellt den Tod des Heiligen dar. Es kam endlich die Zeit, in der Gott dem hl. Martinus die himmlische Krone reichen wollte. Er erkrankte auf einer Reise, die er nach Condé, einer Pfarrei an der äußersten Grenze seiner Diözese gemacht hatte und verlor plötzlich alle seine Kräfte. Weinend sprachen seine ihn umgebenden Schüler: „Vater, warum verläßt Du uns? Warum läßt Du uns Trostlose zurück? Reisende Wölfe werden Deine Heerde überfallen!“ Martinus entgegnete betend: „Herr, wenn ich noch Deinem Volke nothwendig bin, ich weigere mich nicht der Arbeit, Dein Wille geschehe!“ Ganz in Gott gesammelt starb er am 11. November 397 oder 400 auf einem mit Asche bestreuten Bußsack. Wir sehen den heiligen Greis mit langem Barte auf dem Strohlager gerade ausgestreckt liegen, die Augen gen Himmel gerichtet und die Hände schwach wie zum Sprechen erhoben. Seine Schüler stehen und knien um ihn voll Trauer und erwarten weinend seinen Tod, während vom Himmel herab ein Engel mit dem Palmenzweig erschien, die Aufnahme des Heiligen in den Himmel andeutend.

Die Bürger von Poitiers und Tours stritten sich um den Leichnam des Entschlafenen und die Touroner siegten. Sie holten ihn feierlich in der Provinz ab und brachten ihn auf dem Flusse Loire nach Tours herauf. Als der Leichnam des Heiligen sich der Stadt nahte, strömte ihm, wie der Biograph erzählt, die ganze Stadt und Umgegend entgegen, 200 Mönche sollen sich eingefunden haben, ebenso eine große

Anzahl gottgeweihter Jungfrauen. Diesen großen, ernsten Leichenzug des hl. Martinus auf der Loire nach Tours nun führt die dritte und letzte große Darstellung uns vor. Wir sehen wie eine mächtige Anzahl von Klerikern und Mönchen den Sarg auf dem Flusse begleitet und wie eine noch größere Schaar von Gläubigen nachfolgt voll Trauer über ihren großen verstorbenen Bischof. Durch die ganze große Menge geht eine weisevolle ernste Stimmung und der Künstler verstand es, selbst die umgebende Natur durch ein entsprechendes Kolorit so zu sagen dieser Stimmung einzuverleiben.

Was die technische Ausführung dieser Kompositionen anlangt, so sind bloß die drei großen Historienbilder polychrom gehalten, während die vier Medaillons grau in grau gemalt sind und so gleichsam nur die Begleiter der größeren Darstellungen und die Ergänzung der Lebensgeschichte des Heiligen sein wollen. Durch diese Art des farbigen Unterschieds in den Bildern wollte der Meister offenbar eine Farbenüberfüllung am Plafond verhindern und darauf hinwirken, daß die großen polychromen Bilder und die einfarbigen in Verbindung mit der Ornamentik eine ernste, ruhig stimmende und doch schön wirkende Farbenharmonie erzielen, was ihm auch vollständig gelungen ist. Dieser Plafond ist ein herrliches Denkmal christlicher, sagen wir mit Recht — katholischer Kunst, vor der sich jede kleinliche Kritik lächerlich machen müßte.

Au den Wänden oberhalb der Arkaden sind im Mittelschiff die zwölf Apostel angebracht, welche die früheren Statuen ersetzen, die jetzt wohl niemand mehr vermessen wird. Es sind prachtvolle Gestalten voll Kraft und Würde, die aber einzeln zu schildern uns hier zu weit führen würde, nur das eine sei bemerkt, wenn wir diese herrlichen Apostelgestalten eingehend betrachten, werden wir finden, daß der Künstler in sinniger Erfindung einen Unterschied gemacht hat, gegenüber Gemälden, wie sie an Altären sind oder sein sollen. Während der christliche Künstler in letztere und zwar mit Recht eine mehr fromme, zur Andacht stimmende Empfindung legen muß, zeigen die Apostel an den Wänden einen gewissen edlen Realismus, eine mehr

historische Auffassung, ganz harmonierend mit den Deckengemälden. Solche Bilder an solchen Orten haben ja auch einen ganz anderen Zweck als die Bilder auf den Altären. Haben letztere mehr einen erbaulichen Charakter und treten sie gleichsam mit der Liturgie in Verbindung, so ist die Aufgabe und der Zweck der ersteren mehr der der frommen Erinnerung und Belehrung.

## Zur Entstehungsgeschichte der Delberge und ihren bildlichen Darstellungen.

Von Pfarrer Reiter-Vollmaringen.

Der erste Akt der Passion des Gottmenschen hat auf dem Delberge gespielt, dem Berge des Mergernisses und der Himmelfahrt. Dort stellte Jesus seine menschliche Natur zwischen die göttliche Gerechtigkeit und die Schuld der Menschheit und ließ, um jene zu sühnen und diese zu tilgen, Leib und Seele von ihnen zermalmen, wie das Weizenkorn vom Mühlstein zerrieben und die Traube vom Kelterbaum gepreßt wird. Ein ergreifendes Schauspiel dieser in Gethsemani mit Todesnoth ringende Menschensohn! Kein Zweifel, daß die Christenheit von Anfang an gerne und oft sich zu ihm geflüchtet und in Kummerniß und Trübsal, in brennendem Schuldgefühl und grimmiger Todesnoth vertrauensvoll ihr Auge auf ihn gerichtet hat.

Allein wenn auch die Andacht schon in den ersten christlichen Jahrhunderten sich manch' ein Bild von Christus am Delberg geschaffen, die Kunst hat — von vereinzelt Fällen abgesehen, Dezel I, 351 — lange gewartet, bis sie sich an die Darstellung jenes ergreifenden Vorgangs im Delgarten gewagt. Noch die Konstanzer Armenbibel aus dem Jahre 1300 (?) zeigt kein Bild von Jesus am Delberg, indem sie auf die Bilder des Abendmahls und der Verschwörung gegen den Heiland alsbald seinen Verrath durch Judas folgen läßt. Erst im 15. und 16. Jahrhundert werden die Delbergsdarstellungen immer häufiger und allgemeiner, und manche von ihnen, welche aus jener Zeit stammen, verrathen ein ganz bedeutendes künstlerisches Können, wie z. B. der ehedem als Weltwunder

angestaunte Delberg von Speier, welchen Bischof Ludwig von Helmsüdt (1478 bis 1504) und sein Domkapitel haben errichten lassen.

Was hat nun die Errichtung der Delberge im 15. und 16. Jahrhundert besonders gefördert?

Man sagt in seiner Geschichte der bildenden Künste im Bruchrain und im Kraichgau S. 54: „Vollständig richtig ist die Behauptung: Die Bruderschaften, Wallfahrtsorte und Heiligenverehrungen eines kleinen Landes haben in hohem Grade anregend und fördernd auf die bildenden Künste eingewirkt. Sie haben weit mehr Künstler beschäftigt und für die Kunst und Poesie Wichtigeres geleistet als die größten Universitäten in Deutschland. Leider ist dieser Theil der lokalen Kirchengeschichte viel zu wenig wissenschaftlich behandelt worden.“ Wir brauchen diese Behauptung nicht in allweg zu unterschreiben, werden aber doch jedenfalls daran festhalten müssen, daß in der That die religiösen Bruderschaften schon manches Kunstwerk in's Leben gerufen haben. Wir machen hier besonders die Dreifaltigkeits- und Rosenkranzbruderschaften namhaft, ferner die Bruderschaft zur hl. Ursula, welche letzterer die deutsche Kunst die vorzüglichsten Holzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts zu verdanken hat. Eine Bruderschaft war es auch — die Bruderschaft zu U. l. F. —, welche den berühmten Hochaltar in Kalkar in Bestellung gegeben (Feißel, Historisch-politische Blätter 1. Heft 1902). In ähnlicher Weise haben nun auch die Todesangst-Christi-Bruderschaften, welche sich die Verehrung der im Mittelalter sogenannten Noth Gottes zum besonderen Zwecke setzten, in weiten Kreisen das Kunstleben in vortheilhafter Weise beeinflusst und sich manche Verdienste um die Kunst erworben.

Die confraternitates agoniae haben die Andacht zu dem in Gethsemani leidenden und betenden Heiland allenthalben beliebt gemacht und für die bildliche Darstellung desselben Herzen und Hände gewonnen. Unter ihrem theils direktem, theils indirektem Einfluß sind sicher zahlreiche Delberge entstanden, und es müßte eine wahrhaft lohnende Aufgabe sein, den

Spuren dieses Einflusses in den einzelnen Ortschaften und Städten nachzugehen.

Bei Peantwortung der Frage, was die Errichtung von Delbergen in den genannten Jahrhunderten besonders begünstigt habe, müssen wir in zweiter Linie hinweisen auf die Beziehungen zwischen dem Delberge und der hl. Messe. Die hl. Messe ist eine Gedächtnißfeier des bitteren Leidens Jesu Christi — »recolitur memoria passionis ejus«. Dieser Gedanke hat frühzeitig dazu geführt, daß man die einzelnen Scenen des Leidens Christi mit dem Ritus der hl. Messe in Zusammenhang brachte und z. B. sagte: Wenn der Priester zum Altare hintritt, betrachte, wie Christus in den Garten Gethsemani geht. Wenn der Priester am Fuße des Altars die hl. Messe anfängt, betrachte, wie Christus am Delberg zu seinem himmlischen Vater betet. Wenn der Priester sich zum Confiteor niederbeugt, betrachte, wie der niedergebeugte Christus vor Angst blutigen Schweiß vergießt. Wenn der Priester hinaufgeht und den Altar küßt, betrachte, wie Christus von Judas mit einem Kusse verrathen wird. Wenn der Priester zur Seite tritt, betrachte, wie man Christus gefangen wegführt u. s. w. So kam es nun, daß der Delberg, welcher gerne am Haupteingang angebracht war, vielfach als Symbol des Staffelsgebetes und des hl. Messopfers überhaupt angesehen wurde, ja daß man durch eine Andacht vor diesem plastischen Bildwerke das Anhören einer hl. Messe ersetzen zu können glaubte. Solche Vorstellungen waren gewiß dazu angethan, den Bau von Delbergen zu fördern und die Zahl derselben zu vermehren, und auch hier müssen wir wieder hervorheben, daß es ohne Zweifel eine schöne Aufgabe wäre, die Geschichte der Delberge unter diesem Gesichtspunkte in's Auge zu fassen und zu prüfen. — Dafür, daß die Andacht am Delberg ein Ersatz sein solle für die Anhörung der heiligen Messe, können wir einen Beleg nicht anführen. Dagegen möchten wir einen Zug einflechten, welcher immerhin Beachtung verdienen dürfte. Wir erinnern uns noch gut, wie ehemals beim Religionsunterricht im Gymnasium zu Gmünd immer wieder gesagt wurde, daß man am Sonntag dem

Kirchengeböt nicht genüge, wenn man nur auf den Salvator gehe, man müsse auch der hl. Messe anwohnen. Es hat also damals wohl in einzelnen Köpfen die Anschauung geherrscht, daß ein Gang auf den Calvarienberg und ein Gebet daselbst von der Anhörung der hl. Messe dispensire. Sehr leicht möglich, daß es sich hier mehr nur um eine faule Ausrede handelte, aber auch das wäre möglich, daß in jener Meinung noch ein Stück Tradition aus alter Zeit fortgelebt hätte, wo man, ohne sich dessen recht bewußt zu werden, einfach so kalkuliren mochte: Die Kreuzwege und Labyrinth ersezen einen Gang nach Jerusalem, die Loretokapellen einen Gang nach Loreto, sieben Altäre in einer Kirche (Augsburg) einen Gang in die Hauptkirchen Roms und die Calvarienberge bezw. Delberge einen Gang in die Kirche.

Groß ist die Zahl der Delberge, welche die Liebe zum leidenden Erlöser gebaut hat; daneben sind aber auch noch andere zu nennen, deren Erbauung in einem gewissen Sinne in Aufruhr und Sünde wurzelt. Infolge der Bündschuh-Verschöpfung 1502—1504 und des Bauernaufstands von 1525 soll nämlich manchen hiebei beteiligten Gemeinden die Errichtung von Delbergen oder Kreuzwegstationen als eine Art Strafe oder öffentliche Buße zur Pflicht gemacht worden sein. Solche Sühneölsberge kennen wir allerdings nicht, wollen aber gleichwohl die ausgesprochene Vermuthung durchaus glaubwürdig finden. Kam es früher nach Ausweis der alten Dokumente öfters vor, daß solche, welche sich eine Uebertretung oder ein Vergehen oder Verbrechen zu Schulden kommen ließen, ihren Frevel mit einem Wachsopfer oder mit Stiftung eines ewigen Lichtes oder einer Pfründe büßen mußten (Reutl. Geschichtsblätter Nr. 1 Jahrg. 1902), so mochte man wohl auch die in die Empörung besonders verwickelten Gemeinden dadurch strafen, daß man sie zwang, zur Sühne für ihre Greuel mit dem Bau eines Delbergs eine religiöse Stiftung zu machen und damit vielleicht noch ein Monument zu errichten, welches geeignet war, an Blutvergießen und Todesnoth in eindringlicher Weise zu erinnern.

Erwähnenswerth ist noch, daß in jenem

an kirchlichen Bauten so überaus reichen Zeitalter unmittelbar vor der Reformation Geistliche und Laien sich an Delbergstiftungen beteiligten, und daß an dieselben oft noch besondere Bestimmungen geknüpft wurden. So wurde z. B. bestimmt, daß der Seelsorger neben dem Delberge die Leidensgeschichte verlesen solle. In diesem Sinne ist die Inschrift an dem im Jahre 1477 erstellten Delberg zu Oberöwisheim in Baden zu deuten: „Pie evangelisator incita populum orare pro fundatore harum figurarum.“

Daß auch in den späteren Jahrhunderten der Delberg und die Delbergstiftung eine außerordentliche Anziehungskraft ausgeübt haben, kann leicht bewiesen werden. Wir berufen uns diesfalls nur auf die bildlich dramatische Darstellung der Todesangst Christi mit der Pfingstpredigt (Donnerstagspredigt, vgl. „Relig. Volksgebräuche im Bisthum Augsburg“, Katholik, Februarheft von 1902) sowie auf die Thatsache, daß wir immer wieder Stiftungen zur Förderung der Delbergstiftung begegnen. Nach der Oberamtsbeschreibung von Rottenburg stiftete z. B. im Jahre 1658 Ferdinand von Hohenberg, Hauptmann der Herrschaft Hohenberg, hundert Gulden, damit alle Donnerstags Abend mit der großen Glocke in der Pfarrkirche zu Ehingen und Rottenburg ein Zeichen zum Gedächtniß an die Angst Christi auf dem Delberg gegeben werde. Eine weitere Stiftung haben wir dann verzeichnet gefunden unter anderem in dem Buche: „Franconia sacra Kapitel Lengfurt“. Dort wird S. 313 berichtet, daß im Jahre 1775 die Wittve des Joseph Horn von Carlstadt 500 Gulden geschenkt habe zur Stiftung einer Todesangstandacht an allen Donnerstagen mit Aussetzung des Allerheiligsten u. s. w.

Wir kämen nun an die bildlichen Darstellungen der Delberge, müssen jedoch unserer Besprechung erst einige Sätze vorausschicken über den Ort, wo die Delberge angebracht waren. — Nach einer mystischen Auffassung gilt das Schiff oder Langhaus einer Kirche als Simbild des Lebens im Glauben — *vita in fide*, das Querschiff als das der *mors justi* in spe und der Chor als der *resurrectio* in charitate.

Deswegen will es scheinen, daß die Darstellung der Noth Gottes in dem Querschiff eine besondere Berechtigung und Bedeutung habe. Steht der Delberg in der Vorhalle — Reichenau, Eberzell, Mittelzell — oder am Haupteingang der Kirche, so mag man besonders an das denken, was oben über die Beziehungen zwischen Delberg und Mesopfer ausgeführt worden ist. Die Darstellungen Christi am Delberg auf den Gottesäckern bedürfen keiner weiteren Erklärung, da sie sich selbst erklären. Dagegen muß noch hervorgehoben werden, daß die genannte Darstellung außen an den Kirchen, am Westportal, am Querschiff oder am Chor bisweilen auch mehr dekorativ verwendet worden sein mag. Hierbei haben wir noch eines besonderen Umstandes zu gedenken. Man spricht in Nekarjulum von einem Delberg und meint damit eigentlich einen Calvarienberg. Ebenso verhält es sich mit dem weitberühmten Delberg an der Leonhardskirche in Stuttgart, wo wir nicht Christus am Delberg, sondern eine wundervolle Kreuzigungsgruppe erblicken. Umgekehrt soll man, wenn wir recht unterrichtet sind, in Frankreich auch für Delberg fast ausschließlich den Ausdruck *calvaire* = Calvarienberg haben oder gebrauchen. Es scheint, daß früher vielfach außen an den Kirchen das Leiden Christi von seiner Todesangst am Delberg bis zu seinem Tode auf Golgatha dem Volke in Bildern vorgeführt wurde. Die Kirche in Remshardt bei Günzburg wird uns als solche bezeichnet, welche noch jetzt diese Eigenthümlichkeit aufweist, indem daselbst in der nordwestlichen Ecke neben dem Thurm Christus am Delberg, in der südwestlichen Ecke Christus am Kreuze und dann rings um die Kirche herum Christus auf den bekannten Stationenbildern zu sehen ist.

(Schluß folgt.)

## Die Mosaikmalerei in der deutschen Kirche.

Von Theodor Dsterritter in Stuttgart.

In den letzten zehn Jahren ist in Deutschland ein uralter Kirchenschmuck wieder zu neuer Bedeutung und Blüthe gelangt — die Mosaikmalerei, und wer-

den einige Worte hierüber wohl die Leser des „Archiv“ interessieren.

Die Mosaikmalerei ist grundverschieden von dem Begriff, was man gewöhnlich unter Malerei versteht, sie ist keine Malerei mit Pinsel, Del- oder Wasserfarben, sondern mit farbigen Stein- oder Glaswürfeln.

Die Mosaikmalerei mittelst natürlichen farbigen Steinwürfeln war im Alterthum ganz allgemein, jedoch wurde dieselbe fast ausschließlich nur zum Schmuck des Fußbodens angewandt. Erst als unter Kaiser Augustus die Glasplatten aufkamen, wurde das Mosaik auch zur Verzierung von Gewölben angewandt. Diese Mosaiken waren aber nach den erhaltenen Resten nur dekorativer Natur, zu wirklicher monumentaler Malerei wurde das Mosaik erst in der altchristlichen Kunst angewandt. Im 4. Jahrhundert n. Chr. trat die Mosaikmalerei in den Dienst der Kirche und hier war es, wo sie sich in den nächsten zwei Jahrhunderten zu den höchsten Leistungen emporshawang, zu Werken von einer Erhabenheit und einfachen Größe, wie sie in den späteren Jahrhunderten und in der Renaissance nie mehr erreicht wurden.

Die Mosaikmalerei ist sozusagen die Malerei für die Ewigkeit, denn wo es sich darum handelt, ein Bauwerk mit einem Schmuck zu versehen, der ebenso zeit- und wetterbeständig wie das Bauwerk selbst ist und sich demselben organisch einfügt, da ist die Mosaikmalerei der prächtigste und durch seine leuchtende Farbenfülle wirkungsvollste Schmuck.

Die Reste von Mosaikmalereien in deutschen Kirchen, die sich bis auf unsere Zeit erhalten haben, sind gering, da ja auch die Mosaikmalerei und ihre Technik in Deutschland so ziemlich ganz unbekannt war. Wollte nun irgend ein geistlicher oder weltlicher Fürst in seine Kirche oder Kapelle Mosaikmalereien, so mußte er die Künstler und das Material aus Italien kommen lassen, was natürlich damals eine überaus kostspielige Sache war. — Die Mosaikmalereien, die einst Karl der Große in seiner Palastkapelle zu Aachen an der Kuppel und den Wänden anbringen ließ, wurden 1656 durch Brand zerstört. Von großem künstlerischem Werth waren sie

jedenfalls nicht, da ihre Herstellung in eine Periode fällt, wo die Mosaikmalerei wenig künstlerische Bedeutung besaß und ihre Anwendung auch verhältnißmäßig selten war. — Aus dem 14. Jahrhundert stammt das Mosaikbild am Dome zu Marienwerder, das auf Goldgrund die Marter des Evangelisten Johannes darstellt. Ein eigenthümliches Kunstwerk befindet sich in der Nähe, in Marienburg. Es ist dies die Kolossalstatue der Maria mit dem Christuskinde in einer Nische der Kirche des dortigen Hochschlosses. Ursprünglich aus bemaltem Stuck wurde dieselbe später, jedenfalls durch die Verrfertiger des Marienwerder Mosaikbildes, mit Glasmosaik überzogen und gewährt jetzt in ihrem schimmernden Mosaikgewand einen farbenprächtigen, imposanten Anblick.

In den Zeiten der Frührenaissance verlor die Mosaikmalerei durch die Fresko- und Tafelmalerei immer mehr an Boden. Wo es auf monumentalen Schmuck durch farbiges Glas ankam, wurde die Glasmalerei, welche aus der Mosaikmalerei hervorgegangen war, angewandt, aber auch diese verfiel dem Schicksal der Vergessenheit. Erst als die monumentale deutsche Kunst am Anfange des 19. Jahrhunderts wieder zu neuer Blüthe gelangte und das Interesse für die großartigen monumentalen Schöpfungen des Mittelalters geweckt war, da hielten auch bald längst vergessene Künste, wie die Glasmalerei, wieder ihren Einzug. Lange dauerte es aber noch, bis auch die Technik der Mosaikmalerei in Deutschland gefunden war. Zwar wurde schon in den 70er Jahren und schon früher manche Mosaikmalerei in deutschen Kirchen angewandt, wie z. B. die Ausschmückung der Aachener Domkuppel oder die 6,40 Meter große Figur der Maria am Erfurter Dom, doch waren diese Arbeiten fast ausschließlich italienischer Herkunft. In Italien, der Heimat der Mosaikmalerei, erstarbte zuerst wieder ihre Technik, besonders durch das Verdienst Salviatis.

Erst als deutsche Techniker und Dekorationsmaler nach unermüdlicher Arbeit und mancher Enttäuschung sich der Technik bemächtigt hatten, erstand die deutsche Mosaikmalerei, die ihre Thätigkeit nicht

nur auf die Reproduktion klassischer Werke erstreckt, sondern auch unserm heutigen modernen Empfinden Rechnung trägt. Und daß die deutsche Mosaikmalerei sich in wenigen Jahren zu hoher, künstlerischer Bethätigung aufschwang, das bezeugen die in den verschiedensten Kirchen Deutschlands angebrachten Mosaiken. In Berlin sind z. B. die meisten der neueren Kirchen mit größeren oder kleineren Mosaikmalereien ausgeschmückt, auch für den neuen Dom sind Mosaikmalereien vorgesehen. In Württemberg ist die Anwendung von Mosaikmalereien in der Kirche noch ziemlich selten, da dieser neue Kirchenschmuck in unserm Architektenkreise noch ziemlich unbekannt zu sein scheint. — Erwähnt sei hier die vor einigen Jahren neu erbaute katholische Kirche in Böblingen bei Stuttgart, die ein einfaches, aber schönes und wirkungsvolles Kuppelmosaik besitzt.

Gegenüber der Freskomalerei hat die Mosaikmalerei den Vortheil der besseren Wetter- und Temperaturbeständigkeit. Manche der herrlichen Mosaikmalereien in Italien sind über 1000 Jahre alt und haben sich in ihren Farben prächtig erhalten und im Gegensatz dazu die vielen, theils unersehblichen Fresken, die dem Untergang nach nur wenige Jahrhunderte dauerndem Bestand entgegengehen! Was die Mosaikmalerei besonders auszeichnet, ist der eigenartige Glanz, der durch die vielen kleinen und kleinsten Reflexlichter der Glaspastein hervorgerufen wird, der Reichthum und die Stärke und Leuchtkraft der Farben, für die architektonische Verwerthung spricht vor allem ihre Anpassungsfähigkeit.

In der Herstellung des Mosaikbildes ist gegenüber den früheren Jahrhunderten ein bedeutender Unterschied eingetreten. Während der Mosaikünstler früher an Ort und Stelle das Bild ausführte, indem er die Glaspastein nach der Vorlage direkt in den frischen Bewurf einfügte, ist jetzt die Hauptarbeit in die Werkstatt verlegt. Der Künstler trägt die Glaspastein mit Hilfe von Kleister auf die in Originalgröße angefertigte Zeichnung, das dadurch entstehende Bild ist ein Spiegelbild der Darstellung, welche das Mosaik am Orte ihrer endgiltigen Verwendung zeigen soll. Denn die dem Papier der

Zeichnung aufliegende Bildfläche ist später dem Beschauer zugekehrt. Ist das ganze Bild vollendet, so wird es an der papierfreien Seite mit nassem Cement bestrichen und mit der Cementfläche an die gleichfalls cementirte Fläche, die das Mosaikbild aufnehmen soll, angebrückt. Ist der Cement getrocknet und das Bild mit der Wand fest verbunden, so wird das Papier der Zeichnung durch Waschen entfernt und das Mosaik zeigt das beabsichtigte Bild. Durch diesen Prozeß der Herstellung ist die Mosaikarbeit um vieles erleichtert worden.

### Klein-Komburg

Pfarrei Steinbach bei Hall.

Von F. X. Mayer, Pfarrer in Ludwigsb. (Fortsetzung.)

Vom Chorherrnstift bezogen die Kapuziner außer den aufgezählten Asten zum Unterhalt nach der Bogtrechnung von 1737 unter der Rubrik: „Ausgaabeldt auf Almosen denen RR. PP. Capucinis jährlich 18 fl. für Unterhaltung herkommender fremden“, welche Abfindungszahlung ihnen am 4. Juni 1697 bewilligt und von da an ausbezahlt wurde (Stiftungsbuch Bl. 13) und für „War“ 20 fl., welche ihnen seit 1716 gegeben wurden.

#### 8. Pastorationsthätigkeit.

So waren in Klein-Komburg über 120 Jahre bis zur Aufhebung die Kapuziner, welche an der Pastoration der Katholiken der Umgegend Theil nahmen und auch den Gottesdienst in der Kirche zu den 14 Nothhelfern auf dem Einkorn versahen.

1694 am 5. November beklagt sich Stättmeister und Rath der Reichsstadt Hall bei Komburg: ein Kapuziner habe die Tochter des Kommenthursverwalters im Haller Kommenthurs Hof (jetzt Bierbrauerei „zum Ritter“) kopulirt und Messe gelesen ohne Ansuchen und Konsens von Hall, worauf sich das Chorherrnstift entschuldigt: es sei ohne Wissen des Dekans geschehen, da er abwesend gewesen. („Archiv Komburg“, Pfarr- und Kirchenachen Nr. 33 im Filialarchiv Ludwigsb.)

1706 verlangt Hall, das Chorherrnstift solle den Kapuzinern untersagen, ohne Ansuchen und obrigkeitliche Erlaubniß die franke Verwaltersfrau der Kommente in Hall zu besuchen, worauf die Chorherrn am 20. April 1706 erwidern: sie haben in geistlichen Dingen den Kapuzinern nichts zu sagen, sondern dieselben hängen a celsissimo domino ordinario Herbipolensi ab (ibidem).

1736 hält der Kapuziner-Guardian Gangolph den „Leichenfermon“ für den verstorbenen Komburger 18. Dean Wilhelm Ulrich von Guttenberg (1695—1736) in der Stiftskirche bei dessen Beerdigung am 9. Mai auf der Epistel-seite des Chors beim Dekanatsstuhle, wie die

Inschrift der Grabplatte und die Beschreibung des ganzen Leichenkonduktes ausweist.

Bei dem Tode von Kapitularchern in Komburg erhalten die Kapuziner oft den Auftrag, eine Anzahl Messen zu lesen; so 1716 für Franz Karl v. Dstein, 25 heilige Messen um 10 Thlr.; 1767 für Phil. Theodor Sigismund v. Erthal, 100 heilige Messen; 1768 für den 19. Dean Joh. Phil. Heinrich von und zu Erthal 100 fl. zu Messen à 20 fr., welcher als vorletzter Dean von 1736—71 regierte und auf der Evangelien-seite gegenüber seinem Vorgänger in der Stiftskirche begraben ist.

#### 9. Aufhebung.

Im Jahr 1803 wurde das Kapuzinerkloster aufgehoben zugleich mit dem Konvertiteninstitut in Steinbach und ersteres von den arbeitsunfähigen Konvertiten, welche dorthin eingewiesen wurden, bemohnt.

Die Inassen des Klosters wurden wie auch die Chorvikare vom Chorherrnstift Komburg als Pfarrer im Lande verwendet. So finden wir den Martin Gläß aus Lambe (geb. 1772), frühern Kapuziner von Klein-Komburg, als Stadtpfarrer in Ludwigsb. 1805—12; dann als Pfarrer in Zimmerbach, Waltershofen, Laupheim und als Martinskaplan in Ravensburg; † 1838. („Diözesanarchiv“ Jahrgang I. S. 38.)

#### 10. Uebergang der Gebäude an die (katholische) Stiftung in Steinbach.

Der Stifter v. Fürdt hatte seiner Stiftungsurkunde die Klausel angefügt: Sollten vi majori nicht mehr zwölf Kapuziner erhalten werden, so sollen die 10 000 fl. seiner Stiftung vom Ritterstift zum Hospital in Steinbach zur Unterhaltung armer, presthafter Leute herausgegeben und verwendet werden. Nachdem nun vom württembergischen Staate das Ritterstift säkularisirt und damit auch die 10 000 fl. eingezogen waren, wurde ein Prozeß anhängig gemacht durch Procurator Zimmerle in Ellwangen als Anwalt, und nach längeren Verhandlungen die 10 000 fl. Kapital an die Stiftung Steinbach herausbejehlt durch Befehl der Finanzkammer vom 31. März 1821, und zwar wurde der Stiftung Steinbach statt des Geldes übergeben: der Konvertitenbau (nachheriges Rath- und Schulhaus), das Kapuzinerkloster mit Kirche und Garten im Anschlag von 4700 fl., die vier Thorthürmchen an den Straßen von auswärts (Hall, Hestenthal, Brezinger Steige und nach Klein-Komburg) und der Rest des Kapitals in oft sehr kleinen Pachtraten. Die Uebergabeprotokolle sind unterschrieben von Oberamtman Lepold, Pfarrer Joh. Bapt. Burkhardt, Schultheiß Philipp Anton Kayser und Gemeindevorath Zink und Müni.

#### 11. Mutterhaus der Kongregation vom III. Orden des hl. Franziskus v. Assisi.

1849 wurde das frühere Kapuzinerkloster mit der Kirche von Pfarrer Hueß in Steinbach der Stiftung dajelbst abgekauft um 4400 fl. zum Mutterhaus der Kongregation vom III. Orden des hl. Franziskus; so wurde dasselbe seiner früheren Bestimmung wiedergegeben und von dem Orden mit einem Aufwand von ca. 12 000 fl. reparirt. Dieß dauerte bis 1877.

### 12. Filiale des Landesgefängnisses in Hall.

In diesem Jahre gieng Klein-Romburg durch Kauf in die Hände des Staates über. Bei der Restauration der Kirche unter der kundigen Leitung des Landesgefängnisdirektors Zeitter kamen die 1717 übertünchten alten Gemälde aus dem 12. Jahrhundert zum Vorschein und wurden die wieder entdeckten Wandfresken durch Maler Loofen 1882-86 restaurirt, auch die ganze Kirche renovirt und zwar auf Staatskosten (4800 M.). (Schluß folgt.)

### Literatur.

Meisterbilder fürs deutsche Haus, herausgegeben vom Kunstwart, verlegt von G. D. W. Kallwey, München. Preis je 25 Pf. Blatt 4, 11, 19/20, 21, 40, 46.

Die Meisterbilder wollen gute und ausreichend große Wiedergaben von ächten Meisterwerken der bildenden Kunst für billiges Geld ins Haus bringen. Getragen vom Bewußtsein, daß die Meisterwerke der Kunst bestimnt sind, Gemeingut des ganzen Volkes zu werden, berufen, in die Alltäglichkeit einen idealen Zug zu bringen, in's Dunkel des Erdenlebens einen lichten Schein zu werfen, daß ihr Genuß jedoch bisher das Sonderrecht der Begüterten war, will der Kunstwart die Kerlen der Kunst in's Haus, auch in das der Minderbegüterten, einführen. Dazu gehören zwei Dinge: einmal gute Reproduktionen zu einem billigen Preis, und das wird hier geboten. Der Besteller erhält um 25 Pf. je ein Blatt, das bisher 3 M., 1 1/2 M., 8 M. kostete oder im Buchhandel überhaupt nicht oder nur in photographischer Reproduktion zu haben war. So ist Jebermann in Stand gesetzt, sich eine kleine Kunstsammlung anzulegen. Mappen zum Aufbewahren und Rahmen zum Aufhängen sind bereits in Aussicht gestellt. Aber mit dem Besitz eines Kunstwerks ist noch nicht dessen Genuß ohne Weiteres gegeben. Wie der Eine sich in der Natur ergeht und allenfalls die Entfernung oder die Temperatur beobachtet, während der Andere genau denselben Weg macht und dabei in Entzücken geräth über die Landschaft, so ist's mit der Kunst. Man muß zuerst sehen lernen, ein Verständniß und ein Gefühl dafür bekommen, was eigentlich die Schönheit eines Kunstwerks ausmacht. Auch dafür haben die Herausgeber gesorgt. Jedes Blatt hat einen bedruckten Umschlag. Dieser dient theilweise der Neklamé, bietet aber jedes Mal zunächst eine eingehende Besprechung des eingelegten Bildes und einen kurzen Lebensabriß seines Urhebers. Auch technische Fragen werden erörtert, wie z. B. auf Blatt 11 die: Wie macht man Holzschnitte? So wird man spielend in den Betrieb, die Geschichte und das Verständniß der Kunst eingeführt. Die Sache hat ja freilich ihre Schattenseiten. Schon die vielen Nichtigungen unter den Kunstjüngern zeigen, daß man über denselben Natur- oder Kunstgegenstand sehr verschiedener Ansicht sein kann. Was man nun vom Umschlag der „Meisterbilder“ abliest, das ist eben auch nur die indi-

viduelle Ansicht des betreffenden Kunstinterpreten, und man bewegt sich zunächst mit Krüden auf dem Gebiet der Kunst. Das ist jedoch für den papierfreundlichen Deutschen keine Schande. Wenn jährlich Hunderte oder gar Tausende in den Hallen des Glaspalastes oder der Sezession wandeln und andächtig und frommgläubig aus den „Münchener Neuesten“ oder der „Frankfurter Zeitung“ zc. herauslesen, was sie vom einzelnen Gemälde oder Standbild jeweils zu halten haben, warum soll man sich Aehnliches nicht innerhalb seiner vier Wände erlauben dürfen? Hat man nur erst einmal ernstlich versucht, das Gelesene zu überdenken und nachzueempfinden, so wird man bald am betreffenden Bild noch weitere, selbständige Wahrnehmungen machen, vielleicht solche, die sich mit denen des Umschlags gar nicht zusammen reimen oder über dieselben hinausführen. In jedem Fall bildet man seinen Geschmack und hat einen ganz anderen Genuß an einem Bild, als vorher, und wenn man mit dem Werthurtheil desselben schließlich auch vereinzelt dastehen sollte, so hat man immer noch den Trost: de gustibus non est disputandum.

Geislingen a. St.

J. Kohr.

### Annonce.

#### Serder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. Br.

Esobien sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Der alte Fenstersturz des Freiburger Münsters.** Ein Beitrag zu dessen Kenntniß und Würdigung von Frh. Geiges. Erster Teil. 13. und 14. Jahrhundert. Lieferung 1. Folio. (64 S. Text, 94 Abbildungen und 2 Tafeln in Farbendruck.) M. 5.

Das vorliegende Werk wird fünf Lieferungen zum Preise von je M. 5 umfassen und im Laufe von zwei bis drei Jahren vollständig erscheinen. Dasselbe wird neben 350 bis 400 Textabbildungen 8 Tafeln in Farbendruck enthalten.

Eine Fortsetzung, die Glasgemälde des 15. bis 17. Jahrhunderts behandelnd, soll sich später anschließen.

**Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters.** Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis Sicardus und Durandus. Von Dr. Joseph Sauer. Mit 14 Abbildungen im Text. gr. 8°. (XXIV u. 410 S.) M. 6.50; geb. in Halbfranz M. 8.40.

Hiezu eine Kunzt-Beilage:

„Die triumphirende Kirche Gottes“ von Gebh. Fugel in der Stadtpfarrkirche zu Wangen i. A.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;  
Kommissionsverlag der Dornschen Buchhandlung (Friedr. Alber) in Ravensburg.

Mr. 9.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.02 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 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 Dornschen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1902.

## Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfarrer Dezel.

(Fortsetzung.)

Wenn nun, wie wir bisher gesehen haben, die dekorative und bildliche Ausmalung unserer Stadtpfarrkirche in Wangen einen so hohen künstlerischen Rang beanspruchen darf, so war es selbstverständlich, daß auch die übrige Ausstattung des Gotteshauses nicht zurückbleiben durfte, und wenn, wie wir oben gesehen, die Entfernung des alten Hochaltars, der Chorstühle u. s. w. eines so langen und hartnäckigen Kampfes bedurft hatte, so konnten diese nur durch Werke ersetzt werden, welche einerseits harmonirend mit der Ausmalung der Kirche, andererseits aber hinsichtlich ihres Zweckes — vorab was den Hochaltar betrifft — Prachtwerke der christlichen Kunst sein mußten. Wir geben über diese Werke dem Herrn Pfarrer Schöniger in Söflingen das Wort, der uns über den Hochaltar und das Chorgestühl Folgendes schreibt:

„Vor Jahrhunderten mag in dem spätgothischen Chor der Kirche ein ähnliches Werk seine Aufstellung gefunden haben; es wurde in späterer Zeit verdrängt, aber nicht ersetzt durch einen Barockbau. Der richtige Ersatz kam erst in unseren Tagen durch ein im Geiste der Alten geplantes, aber im Geiste des Fortschritts ausgeführtes Altarwerk, das wahrhaftig beiden Strömungen in idealer Weise gerecht wird.

Der ausführende Künstler, Theodor

Schnell jun. in Ravensburg, hatte ein doppeltes Problem zu lösen. Es sollte ein Altarwerk erstellt werden, das den spätgothischen Formen sich anschließt, dieselben aber nicht in so übertriebener und extravaganter Weise darstellt, wie es in Werken aus spätgothischer Zeit hervortritt. Ein eigentlicher Flügelaltar wurde wegen der gemalten Chorfenster nicht gewünscht; andererseits sollte der Tabernakel eine dominirende Stellung erhalten. Das zweite Problem war aber das, daß das Werk weder eine Kopie eines alten Altarwerks, noch ein modern gothischer Aufbau mit der bekannten Dreigliederung sein, sondern ein Originalwerk sein sollte, bei dem das Beste der Alten verwerthet und die Geistlosigkeit der Neuen vermieden würde.

Dieses doppelte und doppelt schwierige Problem hat Theodor Schnell in Plan und Ausführung glücklich gelöst.

Ueber den vier Stufen des Unterbaues erhebt sich die einfache, in drei Felder getheilte mensa, die keinen weiteren Schmuck, als fein- und scharfprofilirtes Stab- und Maßwerk zeigt, weil nach altem Gebrauch eventuell ein Antependium vorgefetzt werden soll. Die auf der mensa ruhende durchlaufende Leuchterbank hat ebenfalls feinprofilirtes spätgothisches Maßwerk in eigenartiger Anordnung. Ueber der Leuchterbank erhebt sich die wegen der Eingliederung des Tabernakels ziemlich hohe Predella. Der von zarten Säulenbasen und Schäften eingefasste Neopositionstabernakel tritt ziemlich stark vor, seine Doppelthüren zeigen zierliches Gitterwerk, in der

oberen Füllung ein sehr feines Traubenornament. In der um die Tiefe der Leuchterbank zurücktretenden Predella flankieren zwei Nischen den Tabernakel, durch Stabwerk wiederum zweigetheilt. Sie enthalten die Reliefs der Hochzeit zu Kanaa und der Brodvermehrung in reicher Fassung und Vergoldung.

Von der Predella strebt nun der eigentliche Kasten des Altars empor. Den Uebergang und die Angliederung dieses ziemlich seitwärts ausladenden Aufbaues und der den eigentlichen Altarschrein flankierenden Nischen vermittelt ein halber Dreipaßzwickel mit Endrossetten und ein aus diesem rankenartig kühn hervorschießender gebogener Stab, der die Blätterkonsole der Seitenmischen trägt.

Der Altarschrein hat in seiner Eintheilung Ähnlichkeit mit dem mustergültigen in Blaubeuren, nur daß statt der dortigen Mittelnische mit der Madonna hier der Tabernakelthronus herrlich hervortritt und doch wieder so harmonisch dem Ganzen eingegliedert ist. Unter überaus zierlichen Baldachinen stehen an den Pfeilern des hohen Thronus zu unterst paarweis die Heiligen Norbertus und Alphonfus, Dominikus und Bernardus, darüber einzeln Juliana und Klara. Im Innern des Thronus tragen zwei schwebende Engel eine Krone über dem ausgelegten Sakrament. Die Hinterwand zeigt das beliebte damaszenirte Teppichmuster. Den oberen Abschluß bildet wiederum ein originelles Trauben- und Nebgewinde, in dem die Vögel des Himmels wohnen, und die Schlußfiale krönt ein anbetendes Engelsfigürchen. Im, wie die Predella, gegen den thronus zurücktretenden Altarschrein stehen in herrlicher Originalfigur die vier Patrone der Kirche: Martinus und Magnus, Ulrich und Gallus mit ihren herkömmlichen Abzeichen. Es sind prächtige und markige Gestalten, fast überreich gefaßt, ganz in der Art der Alten und doch neu gedacht und modellirt von Hofbildhauer Schädler in Sigmaringen, der in dem Figurenwerk dieses Altars als Meister sich verewigt hat. Ausgeführt wurden alle diese Statuen im Atelier von Theodor Schnell in Ravensburg.

Zur Vermeidung eines allzu nüchternen Seitenabschlusses wegen des Fehlens der

Flügel sind dem Altarschrein zwei Nischen angehängt, deren Linien aber wieder so harmonisch zusammenlaufen mit dem Schrein, daß sie als Anhängsel durchaus nicht störend hervortreten, vielmehr als notwendig erscheinen. In den zierlichen Baldachinen stehen unten die größeren Figuren der Heiligen Barbara und Katharina, je über ihnen in kleineren Abschlußbaldachinen die heiligen Diakonen Stephanus und Laurentius. Ueber den Figurennischen des Schreins und der Flankierung durchschlingt und rankt sich ein Blätter-, Neben- und Rosengewinde um die Wimbergformenlinien, das diese ganze Parthie wie eine wunderliebliche Laube erscheinen läßt. Den oberen Abschluß des Schreines bildet statt eines nüchternen und starrenden Zinnen- oder Maßwerkfranzes eine ebensolche Laubenkrömmung, vor der sich auf jeder Seite ein knieendes Engelspaar mit dem päpstlichen und bischöflichen Wappen präsentirt. Hinter der Krönung steigen die auch sonst sich vorfindenden drei Baldachine mit der Kreuzigungsgruppe empor. Trotz allen Reichthums in den Formen, vermeiden dieselben die gerade an dieser Stelle sich findende, etwas wild wuchernde, oft verknöcherte Art des spätgothischen Rankenwerks und bilden durch das ruhiger wirkende Maßwerk der Füllungen einen soliden und doch duftigen Abschluß.

Das ganze Altarwerk ist polychrom gefaßt mit überaus reicher Glanz- und Mattvergoldung und dem hervortretenden festlichen Roth als markantester Farbe: wiederum ganz im Sinne der Alten, bei welchen die Bemalung der Altäre die Regel, die Belassung in der Naturfarbe des Holzes die Ausnahme war.

Wollen wir die Hauptvorzüge dieses Altarbaues und seine Characteristica zusammenfassen, so können wir als solche bezeichnen: 1. das feine Ebenmaß zwischen Figurenwerk und architektonischem Schmuck, 2. die in der Silhouette, wie in der scharfen Einzelprofilirung hervortretende, wahrhaft künstlerische Auffassung und Originalität, 3. die ebenfalls originale und der Natur nachgebildete Darstellung des Pflanzenornaments in einer Fülle und Abwechslung, die bewunderungswürdig ist. Auch seine Kleider — und deren hat der Künstler

sicher — werden es ihm lassen müssen, daß er mit diesem Werk weit vorangeschritten ist und daß wohl eine solche Ausführung ein Studium und ein Eindringen in mittelalterliche und moderne Kunstformen erfordert, das jahrelanges Ringen und Betrachten voraussetzt. Wir können aber zugleich versichern, daß dieses Eindringen und Studiren nicht auf die Gothik sich beschränkt, sondern daß ebenso die romanische Kunst von ihren Anfängen und Anklängen an die altchristliche und klassische Kunst, wie die Renaissance mit ihren Abarten, namentlich durch eine neuerliche Kunstreise des Meisters nach Italien ihm vertraut geworden ist.

Beifügen wollen wir, daß das neue Chorgestühl<sup>1)</sup> — in der Naturfarbe des Eichenholzes, wie es hier angezeigt ist — dieselben Formen und Ornamente aufweist, wie der Hochaltar, dieselben eleganten Lösungen, dieselbe prächtige Profilierung.

So besitzt nun die Stadtpfarrkirche in Wangen ein Werk so eigenartig und doch so passend für diesen glänzenden Raum, daß viele bewundernd davor stehen, viele mit wahrer Erhebung und Erbauung es betrachten werden. Die freundliche und anmuthende Allgäustadt, die in ihrem Innern so manches reizende Architekturbild darbietet, hat im Innern ihrer Stadtkirche einen Schmuck, den zu beschaun eines Besuches und einer Reise in den dunkelsten Erdtheil werth wäre.“

So steht denn die katholische Stadtpfarrkirche in Wangen in ihrer gesammten Ausstattung als ein Werk schönster und eigentlich christlicher Kunst vor unseren Augen, wirklich werth, selbst von weiter Ferne besucht zu werden. Herr Stadtpfarrer Schmid und sein Kirchenstiftungsrath haben durch Berufung tüchtiger Künstler und durch Eingehen auf die Vorschläge und Beratungen unseres Diözesankunstvereins ein Werk ermöglicht, das nicht nur der opferwilligen Gemeinde zu Ruhm und Ehren, sondern auch der christlichen Kunst selbst und ihrem Gedeihen ein bleibendes Andenken sein wird.

<sup>1)</sup> Von dem wir in nächster Nummer eine Abbildung bringen werden. Anmerkg. der Red.

## Zur Entstehungsgeschichte der Delberge und ihren bildlichen Darstellungen.

Von Pfarrer Reiter-Vollmaringen.

(Schluß.)

Behält man das im Auge, so wird es leicht verständlich, wie der Begriff „Delberg“ (auch Calvarienberg) sich nach und nach erweiterte, so daß Dr. Gerlach in seinem illustrierten Wörterbuch der mittelalterlichen Kirchenbaukunst sagen kann: „Delberg heißt ein Aufbau mancher Kirchen, welcher durch die darin aufgestellten Bildwerke an die Nacht von Gethsemani erinnern soll. Christi Leiden, Grablegung und Auferstehung finden sich dort mitunter in Gruppen von lebensgroßen Steinbildern aufgestellt. Ihrer Bestimmung nach kann man die Delberge zu den Stationen rechnen.“ Aehnlich drückt sich Otte aus (Handb. der kirchl. Kunstarchäologie des deutschen N. N. 3. Aufl. S. 48): „Delberge, d. h. Leiden Christi (in Steinbildern) von Gethsemani bis zur Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung — gewöhnlich in Nebenräumen oder außerhalb der Kirchen (Domkreuzgang zu Speier, Sakristei des Domes von Worms, Außenseite des Domes zu Xanten).“

Nun zu dem Bildwerk und den Beigaben auf den Darstellungen der Todesangst Christi!

Die ältesten Delbergbilder zeigen den Heiland entweder zur Erde niedergeworfen oder tief zur Erde gebeugt, in der Haltung inbrünstigen Gebets. Seine Stärkung von oben wird vielfach angedeutet durch eine aus dem Himmel ragende segnende Hand, an deren Stelle später das Brustbild des himmlischen Vaters tritt, wie wir das auch an dem Bilde der „Himmelsleiter“ von Direktor Benz sehen, nur daß dort noch die Taube des hl. Geistes wahrgenommen wird. Die Stärkung durch den Engel wurde in der frühesten Zeit so dargestellt, daß der Himmelsbote dem Heiland die Hand reicht, über ihm schwebend eine Spruchrolle trägt oder aus der Höhe seine Hände gegen ihn ausstreckt. Die Ausleger der hl. Schrift fragen, was denn das für ein Engel gewesen sei, welcher den Herrn im

Delgarten gestärkt habe, und wollen bald den Erzengel Gabriel, bald den Erzengel Michael nennen. Die Tradition bezeichnet Chamael oder Chamael als den stärkenden Engel und sagt, dieser Chamael sei es auch gewesen, welcher ehemals mit dem Patriarchen Jakob gerungen (*«Ecce vir luctabatur cum eo usque manet»* Gen. 32, 24), weshalb auch auf Delbergbildern das Ringen Jakobs und des Engels typisch zur Darstellung gebracht wird („Himmelsleiter“).

Vom 14. Jahrhundert an trifft man bei Wiedergabe der Delbergscene den Kelch, über dessen Berechtigung und Bedeutung wir keine weitere Betrachtung anstellen wollen, dagegen glauben wir hervorheben zu dürfen, daß derselbe früher gerne auf dem Felsen, vor welchem Christus betete, angebracht war. So finden wir ihn beispielsweise auf dem alten Wandgemälde der Gottesackerkapelle zu Bieringen, Ob. Horb, auf dem Altarbild in Blaubeuren, bei dem Delberg in Großflüssen und neuerdings in den Wandverzierungen der bei Max Huttler in Augsburg erschienenen „Himmelsstraße“. Auf den Delbergdarstellungen aus der späteren Zeit wird der Kelch meistens vom Engel getragen, welcher ihn auf einigen Gemälden dem Heiland wie zur Erfrischung und Stärkung zum Trinken reicht, was als fehlerhaft bezeichnet werden muß. Der Kelch bedeutet ja nach den Worten des Heilandes selbst sein Leiden, seine Passion, wie das auch ausgedrückt wird, wenn der Kelch von einem Dornenkranz umwunden ist, oder wenn aus demselben Ruthe, Weiseln, Nägel — oder überhaupt Leidenswerkzeuge ragen. „Ein Schrotblatt in Weigels Sammlung von ca. 1460 hat das Eigenthümliche, daß ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln einen Kelch hält, aus welchem eine runde Hostie hervorragt.“ Auch erinnern wir uns, einmal ein Bild gesehen zu haben, auf welchem Christus selbst in der rechten Hand den Kelch trägt, während er die Linke vor die Brust hält. Statt des Kelches trägt der Engel dann und wann ein Kreuz (Delberg in Großflüssen, in vorreformatorischer Zeit eine berühmte Wallfahrtsstätte).

Richten wir unseren Blick auf die schlafenden Jünger, so haben wir zunächst

ein Bedauern auszusprechen darüber, daß dieselben öfters so unbeholfen erscheinen. Kein Wunder, wenn auf diese Weise der Ausdruck „Delgöhen“ einen pessimistischen Beigeschmack empfängt, welchen er an und für sich nicht haben muß, da früher jedes hölzerne oder steinerne Bild Göthe hieß. Neben diesen oft mißlungenen Gestalten trifft man aber auch schön gruppierte und trefflich charakterisirte Apostelfiguren, welche in die Nähe Christi passen, deren „Lider Trauer beschwert und geschlossen hat“.

— In ihren Händen halten die Jünger bisweilen geöffnete Bücher, womit wohl ein Hinweis auf ihre Briefe gegeben sein soll. Ihr Haupt schmückt bald ein Nimbusreif (Perugino, Dettel I S. 355), bald ein Strahlennimbus (Holbein d. Ae., Donauessingen), bald ein Scheibennimbus (Giotti, Uffizien Florenz).

Bei Fiesole (S. Marco in Florenz) sind noch die Namen der Apostel in den Scheibennimbus eingeschrieben, was nach Menzel nur bei heiligen Königen und Kaisern vorkommt. Wenn die Apostel keinen Nimbus tragen (Sterzling, „Archiv“ 1899, Beilage zu Nr. 9), so ist das auf eine mehr geschichtliche Auffassung des denkwürdigen Vorgangs im Delgarten zurückzuführen. Oder sollte hier die im 16. Jahrhundert besonders beliebte Auffassung zur Geltung kommen, wornach die Maler sich darauf verließen, daß die Genialität, welche sie in die Köpfe, namentlich in die Apostelköpfe, hineinlegten, den Nimbus entbehrlich machen würde? — Gestaltet wird es, wenn die schlafenden Apostel zur Hauptgruppe gemacht und zu sehr in den Vordergrund gerückt werden. Die Künstler haben sich zwar dieses Mittels gerne bedient, um die Gestalt Jesu mehr in die Ferne zu rücken und so der Schwierigkeit der Darstellung derselben entgegen zu können; selbst Fiesole hat diese Erleichterung nicht verschmäht. Aber es kann das nicht gebilligt werden, weil dadurch die Hauptsache zur Nebensache gemacht und das rechte Verhältnis verkehrt wird. Bekannt ist, daß der Volksmund öfters in spöttischem Sinne von den schlafenden Jüngern redet, wie denn auch die Ueberlinger am Bodensee Delberger genannt werden, weil sie am 30. Januar 1643 beim Ueberfall der Stadt

geschlafen haben gleich den Jüngern am Delberg.

Nach den drei ersten Evangelien waren bei der Gefangennehmung Jesu keine römischen Soldaten oder Landsknechte, sondern eine Rote dienstbarer Leute des Hohenpriesters; nur Johannes 18, 3, 12 erwähnt Soldaten: deshalb werden die Soldaten wohl gerne außerhalb des Gartens gestellt, während die von allen Evangelisten genannte Rote in den Garten eindringt. Die große Zahl der Häsher ist eine Satyre auf die Juden, welche auch in den altdeutschen Schauspielen vorkommt. Erscheinen die Männer im Delgarten im Gegensatz zu den edlen Gestalten Christi und seiner Apostel als elende, kranke und verkrüppelte Leute, so soll auch damit das Judentum verspottet und gesagt werden, daß dasselbe sich dieser Kranken bediente, um den Arzt gefangen zu nehmen, welcher sie allein heilen konnte. Bei größeren Delberganlagen gewahrt man meistens etwas Trümmerhaftes, Störendes und Zerstücktes; wir meinen da die zerbrochenen, aus den Fugen gegangenen Mauern, aus welchen Pflanzen mit stehenden Blättern hervorstechen, den aus Brettern, Staketen u. dergl. zusammengefügten Zaun mit seinen Lücken und durchbrochenen Pfählen, womit wohl der Zerfall und die Verwerfung des jüdischen Volkes angedeutet sein soll. Der Garten oder Weinberg des Herrn ist zum Klagelied geworden, es ist, als ob über ihm geheimnißvolle Stimmen flüstern würden: „Ich will ankünden, was ich meinem Weinstock thun will. Wegnehmen will ich seinen Zaun, daß er geplündert, niederreißen seine Mauer, daß er zertreten wird. Und zur Wüste will ich ihn machen; nicht wird man ihn beschneiden und bebauen. Disteln und Dornen werden aufschießen, und den Wolken will ich befehlen, daß sie keinen Regen auf ihn herabgießen.“ Jf. 5, 5.

Hierher gehören auch noch andere charakteristische Beigaben. Im Buche der Katharina Emmerich über das Leiden Christi lesen wir, daß der Herr am Delberge allerlei Thiere, Schlangen u. dergl. geschaut habe. In Wirklichkeit kann man dieselben an manchen alten Delbergen abgebildet sehen, so auf einem in Holz ge-

schmigten Delberg des 16. Jahrhunderts in der Lorenzkapelle zu Rottweil, welcher früher in Markdorf gewesen sein soll. Auf dem Offenburger Delberg, 1523/4?, welchen Andreas von Urach gemacht hat, findet sich nur ein einziges Thier. Andere Delbergdarstellungen weisen sechs oder zwölf oder noch mehr Thiere auf — meistens Reptilien<sup>1)</sup>. Was diese Thiere auf dem Boden und an der Umzäunung des Delbergs zu bedeuten haben, läßt sich leicht errathen. Die Schlange erinnert zunächst an die Schlange im Paradiese. Sodann mag sie wegen ihrer Giftzähne die Verleumdung symbolisiren. Ebenso kann der Erdmolech, welcher als giftig galt, auf Verleumdung hinweisen. Die Eidechse, öfters als Sinnbild des Lichtes aufzufassen, wird bei den Delbergen überhaupt an dunkle Mächte erinnern sollen. Vielleicht ist auch zu beachten, was in einem alten Thierbuch über sie geschrieben steht. Die Eidechse, wenn sie alt und blind wird, strecke den Kopf aus der Erde, bis die Sonne sie bescheint, worauf sie wieder sehend wird. Also soll der Mensch, der die alte Sünde an sich hat, sich zu Christo bekehren, welcher die rechte Sonne ist. Die Schnecke (Delberg in Großjüssen) betrachten wir als Sinnbild der Trägheit. Bezüglich der Kröte sei darauf aufmerksam gemacht, daß die Kröte besonders als ein Geldteufel gedacht wird, wie sie denn auch in deutschen Volksjagen häufig über unterirdischen Schätzen brütet. Die Darstellung am Delberg kann überdies im Hinblick darauf, daß die Kröte in der Nacht zum Vorschein kommt, die Gesinnung des Judas Iskariot bezeichnen, welcher mit den Rathsdienern Nachts am Delberge erschien. Auf den Wandgemälden in der Jakobskirche in Leutschau in Ungarn ist der Geiz (Judas) auf einer Kröte reitend dargestellt.

Im allgemeinen wird man sagen dürfen, daß die nächtlichen Thiere am Delberg einen Hinweis auf Judas und seine Rote bedeuten, und daß der Eindruck für den Beschauer des Delbergs dann besonders günstig ist, wenn Christus auf der Spitze des Berges knieend über alle Bosheit erhaben erscheint und sie beherrscht.

<sup>1)</sup> Illic reptilia, quorum non est numerus Ps. 103. 25.

An den Delbergen Thiere und Thiere auch bisweilen an den Calvarienbergen (Leonhardsgruppe in Stuttgart). Die Thiere sprechen also nicht bloß in der Fabel, sondern auch an und in den verschiedenen Kunstgebilden, zumal aus der Vergangenheit. Und in diese ihre Sprache mischt sich in unserem Fall auch noch das, was die Entstehungsgeschichte der Delberge und ihre bildlichen Darstellungen überhaupt zu sagen wissen. Wird einmal eine Geschichte des nach außen kontrollbaren Gebetes geschrieben, dann muß jedenfalls auch dem Delberg ein Kapitel gewidmet werden — im Interesse der Religions- und Kulturgeschichte.

### Literatur.

Grundriß der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert. Von Dr. Heinrich Bergner, Pfarrer in Pfarrkeßlar, S.-M. Mit 228 Abb., meist nach Federzeichnungen des Verf., im Text. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1900. 374 S. Preis 7 M., geschmackvoll in Leinen gebd. 8 M.

Mit unliebsamer Verspätung bringen wir diesen Grundriß zur Anzeige, der von einem protestantischen Pfarrer stammt, aber verdient, auch in unserem Archiv genannt und auch auf katholischer Seite berücksichtigt und benützt zu werden. Man kann ihn zunächst einen handlichen, übersichtlich geordneten Auszug aus Ottos großer Kunstarchäologie nennen, muß jedoch sofort anfügen, daß er durchaus selbständiger Auffassungen, eigener Stellungnahme zu den Grundfragen und ergänzender Zuthaten nicht ermangelt; zu letzteren gehört vor allem die Einbeziehung der von Otte nicht berücksichtigten Spätstile. Was man von einem tüchtigen Grundriß verlangen kann, wird hier geboten: präcise Fixirung der wesentlichen Punkte, klare Aufzeigung der Entwicklungsmomente, weise Auswahl des Details, knappe, konkrete Darstellung, eine Sprache, welche den Anfänger instruiert und den Kenner nicht langweilt, eine Accurateße, welche eine Nachprüfung des einzelnen trägt, endlich eine glückliche und sachgemäße Disponirung und Anordnung des weit-sichtigen Materials. Die Illustrationsweise ist auffallend: Der Verfasser hat die Mehrzahl der Bilder selbst in Federzeichnung ausgeführt und will dieselben nicht als Kunstwerke, sondern als Unterrichtsmittel betrachtet wissen, welche das Charakteristische „groß und deutlich“ wiedergeben; bei weiteren Auflagen dürfte doch wohl manches weniger Gute eliminirt und des Guten mehr gethan werden; auffallend ist, daß aus der reichen Kunstwelt der Monstranzen gerade das Monstrum auf S. 271 der Ehre einer Abbildung theilhaftig wurde.

Was das rebliche Ringen nach Verständniß, nach Eindringen in das Denken und Fühlen der katholischen Vergangenheit, die Pietät gegen die Vorzeit, den liebenden Sammeleifer anlangt, kann man den Verfasser als einen Geisteserben des edlen Otte bezeichnen. So ist er auch in konfessioneller Hinsicht ziemlich unbefangen; er gesteht die Superiorität der katholischen Kirche auf diesem Boden unumwunden zu und vermag den Enthusiasmus über den Kirchenbau des Protestantismus nicht zu theilen. Darum ist das Buch auch für einen katholischen Leser wohl genießbar; durch gelegentliche einfließende spöttische oder thörichte Bemerkungen darf man sich den Genuß nicht verderben lassen. So, wenn S. 8 ganz allgemein gesagt wird, die „reichen und in ihren Sünden reifen Klöster“ hätten den ersten Ansturm im Bauernkrieg auszuhalten gehabt; wenn wir S. 17 lesen, beim Anwachen „superstitiöser Vorstellungen und priesterlicher Absonderung“ seien beim christlichen Gotteshaus aus dem Gemeindefraum eine besondere Cella, Altarhaus und Priesterchor herausgewachsen; wenn S. 286 von einer „pietätslosen“ (!) Translation und Zertheilung der Märtyrereiser“ geredet wird; wenn S. 7 gewißelt wird: „am Ausgang des 15. Jahrh. erschrad die Christenheit nicht wenig, daß die hl. Anna, des Herrgotts Großmutter noch so wenig geehrt war“. Die Definition von Ciborium S. 274 („eine Kassette, oder Schachtel, welche auf einem Fuße steht und mit einem Deckel verschlossen ist“) reizt zum Lachen; die Verfehlaterne leuchtet nicht nur bei Nacht (S. 284) dem Priester voran; das Pluviale ward keineswegs vom 15. Jahrhundert an „zum Neh- und Brunkgewand der Bischöfe an Stelle der Casel“ erhoben S. 300 u. a. Derartige gereicht dem Buche nicht zur Zierde und sollte so rasch als möglich eliminirt werden. Davon gereinigt wird es hüben und drüben manchen Nutzen stiften können. Dr. K.

Kunstgewerbliche Stilproben. Ein Leitfaden zur Untersuchung der Kunststile für Schulen und zum Selbstunterricht. Mit Erläuterungen von Prof. Dr. K. Berling. Auf Veranlassung des Kgl. Sächsischen Ministeriums des Innern herausgegeben von der Direktion der K. Kunstgewerbeschule zu Dresden. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. 4°. 33 Seiten Text und 248 Abbildungen auf 32 Tafeln. Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig, 1902. Preis 2 M.

Als dem Referenten vorstehender Titel zu Gesicht kam, freute er sich über das zweifelloso Zeitgemäße der Arbeit, die sich ausschließlich auf das Kunstgewerbe beschränken will; als Gegenstück dazu, sagen wir besser: als notwendige Grundlage erschien im gleichen Verlag der Leitfaden „Architektonische Stilproben“ von Max Bischof (5 M.); beide gehören ja zusammen: die konstruktive Anlage der Architektur ist doch wohl, wenigstens im Abendland, die typenbildende, gewissermaßen tonangebende Führerin für viele Erzeugnisse des Kunstgewerbes, wenn es auch nicht angeht, die für mächtige Bauten

gedachten architektonischen Formen bloß verkleinert auf Möbel u. s. w. zu übertragen. Während aber das letztere Werk weit mehr Vorarbeiter, auch zur Demonstration geeignete Muster und einen scharfen Konturcuten in dem bekannten, schon in 12. Auflage erschienenen trefflichen „Katechismus der Baukunst“ von Dr. C. v. Sacken (Leipzig, F. J. Weber, 2 M.) hat, so ist für das Kunstgewerbe ein gleich reichhaltiges Werk wie das im Titel genannte kaum vorhanden. Ueberblicken wir den Inhalt: die Einleitung des Textes berührt Entstehung und Begriff des Kunsthandwerks (Zweckmäßigkeit und „Verschönerung“ zunächst mittels des „primitiven“ — geometrischen — Ornaments —); dann finden Ägypten, Babylonien und Äthiopien (letztere ohne Figurentafel) kurze Besprechung, worauf als erster Haupttheil die von diesen Ländern beeinflusste Kunst des Abendlandes folgt: im heidnischen Alterthum zunächst natürlich der griechische Stil, der in vorzüglicher Weise wie auf Stoff und Technik, so auf Zweckmäßigkeit Rücksicht nimmt, dann der römische <sup>1)</sup>. Das christliche Mittelalter betonte bei künstlerischer Darstellung durch seine Symbolik den Gedanken vor der Form, zuerst in Byzanz und Ravenna noch mit viel Farbensreubigkeit und größter Leppigkeit, worin sich bedeutender orientalischer Einfluß auf das ästhetische Empfinden kund gibt; in der germanischen Kunstübung sodann, so gering sie anfänglich bei aller Selbstständigkeit austrat, begann sich bald mit Auflösung des Reiches Karls des Großen das Deutschtum in Gemeinschaft mit dem Christenthum eigentliche Geltung zu verschaffen: es erstarkte der von der Geistlichkeit getragene romanische Stil (1000—1250) und darauf erblühte der gothische (1250—1450), wenn auch des letzteren Ursprung aus Frankreich herzuleiten ist. Die Reuzeit, welche mit den mittelalterlich-christlichen Anschauungen über Kunstformen gänzlich brach, griff wieder auf die alten der Antike zurück in italienischer, französischer und deutscher Renaissance (etwa innerhalb 1420—1650), deren Ornament aber nicht so wie das griechische aus der Zweckmäßigkeit entstanden, sondern mehr als dekoratives Beiwerk erscheint; ihr folgten ab- und ausartend nach einander der Barock-, Rokoko-, Louis XVI-, Empire- und schließlich der Biedermeierstil bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts, in dessen 60er und 70er Jahren wieder ein erfreulicher Aufschwung des Kunstgewerbes in den meisten europäischen Staaten sich anbahnte. Im zweiten Haupttheil wird behandelt das weit mehr äußeren, reizvollen Farbenschnuck und blendenden Glanz als Schönheit der Linienwirkung erstrebende und darum vorzugsweise in Fayencen, Metall- und Textilarbeiten sich be-

thätigende Morgenland, das seine charakteristischen Vertreter in den künstlerischen Erzeugnissen des Islam (persisch-türkischen wie spanisch-maurischen Artefakten), in den Arbeiten der indischen und chinesisch-japanesischen Kunst hat. Dieses Eintheilungsprinzip, welches sich auf Religion und Beschaffenheit der Landschaft stützt, scheint entschieden vor dem des bloß äußerlichen, zeitlichen Verlaufes den Vorzug zu verdienen. Ein „Anhang“ zeigt schließlich an neun verschiedenen Formen der Rosette den ganzen Entwicklungsengang der Ornamentik. Das Ornament, selbstverständlich zuerst in jeder Periode nach seinen unterscheidenden Grundformen als geometrisches, pflanzliches und figürliches, als flaches oder plastisches, möglichst kurz, aber treffend charakterisirt, muß sich aus seiner Verwendung an den verschiedenen Stoffen: Holz und Elfenbein (Antarkia), Eisen, Bronzen und Edelmetallen, Fayencen und Porzellanen, in der Stickerei, Textil- und Ledertechnik u. s. w., welche durch die 248 Abbildungen veranschaulicht wird, ergeben; manch' treffliche Winke und bezeichnende Merkmale hebt dazu der Text in knappster Form hervor. Auch die Erklärung der allernothwendigsten technischen Ausdrücke verdient besonders erwähnt zu werden.

Der rückhaltlosen Anerkennung, die wir dem ungewöhnlichen Reichthum an geschichtlichem Gehalt und leitenden Gedanken zollen, meinen wir doch einige Bedenken und Wünsche, meist die Abbildungen betreffend, anfügen zu sollen. Wenn auch dem Verfasser zugegeben werden soll, daß „sich jetzt noch nicht — wir sagen: schwer — feststellen läßt, worin die Eigentümlichkeiten des Stils um 1900 bestehen“, so erscheint doch der gänzliche Mangel einiger kunstgewerblicher Muster aus der Moderne und wenige Andeutungen ihrer technischen Ausführung mißlich, da Kunstgewerbeschülern eine Anleitung zur Bethätigung in neuester Richtung jetzt nicht mehr wohl ganz vorenthalten werden darf, Kunsthandwerkern vollends mit bloßer Kenntnis der historischen Stilsformen für erfolg- und gewinnreiches Arbeiten wenig gebietet sein wird. Die alten gefunden Grundsätze dafür: jeder kunstgewerbliche Gegenstand entspreche durch die Formgebung seinem Zweck, repräsentire Wahrheit in seiner Konstruktion, Wahrheit in seinem Material, halte sich von sklavischer Nachahmung fern und zeige Originalität (S. 6) — sind ja bekannt. Wollen sodann die hier als Muster verwendeten Zeichnungen von Kunstgewerbeschülern nicht getadelt werden, obwohl manche gar zu klein ausgefallen sein dürften, so ist immerhin das Fehlen von Farben, zum wenigsten der Materialfarben, ein ebenso begreiflicher als entschiedener Mangel, der bei dem angegebenen Zwecke des Werkes durch Worte nicht ersetzt werden kann. Das Gebotene ist ein Lehrgang, wenn man will, ein zu freierer Ausführung geeignetes Kollegienheft über die geschichtliche Entwicklung des Kunsthandwerks für einen Lehrer, der möglichst durch Demonstration seinen Vorträgen nachhilft, und kann jedenfalls Kunstgewerbeschülern als Fixirung des wesentlichen Inhalts der Vorträge zur Repetition recht gute Dienste leisten; für gewerbliche Fortbildungs-

<sup>1)</sup> Die Ausführungen hierüber finden sich hier in Baden i. Nargau, wo ich das schreibe, durch die neuerdings in einem römischen Militär Lazareth gemachten zahlreichen Funde in allem Wesentlichen bestätigt; man kann auf Grund derselben höchstens der römischen Glasgießerei und -Bläsererei eine noch höhere, der unsrigen fast gleichkommende Bedeutung zuschreiben.

und auch noch für Fachschulen (S. 4) scheint es, wenigstens von unsern Verhältnissen aus angesehen, trotz und wegen seines historischen Standpunktes im Durchschnitt zu hoch zu sein und zum Selbstunterricht für Kunsthandwerker des praktisch Verwerthbaren doch zu wenig zu bieten. Vielleicht wären auch die Abbildungen besser im Texte selbst an geeigneten Stellen angebracht, damit schrittweises Betrachten erleichtert und das unbequeme Umschlagen erspart wäre. Das Alles wohl aus Ersparnißgründen. Darum: für 2 Mark ist quantitativ zu viel geboten; qualitativ kann das Gebotene nicht allen angestrebten Zwecken genügen, das Werk ist zu wohlfeil; nur bei höherem Preise könnten die angebotenen Gedanken gehoben werden. J. Schermann.

Unter dem Campanile von San Marco. Ein Nachruf zur Erinnerung an Venedigs stolze Tage von Dr. Paul Schubring. Mit künstlerischer Umschlagszeichnung, drei Illustrationen im Text und sieben Bildtafeln. Halle a. S., Gebauer-Schwetschke, 1902. 4<sup>o</sup>. 43 S. M. 1.20.

Einen letzten Feriengenuß bereitete mir die Prüfung dieses gelungenen Essays; er erzählt dem von dem tragischen Geschehe des Campanile von San Marco schmerzlich berührten Leser den Bau und die Geschehe der Basilika und des Campanile, malt auf dem hellen oder roten Widerschein der Tage des Festes und der Klage und im Dufte der Sage in neun leicht hingeworfenen Bildern (Abschnitten) das Aufsteigen der stolzen Beherrscherin der Adria und des Orients zur Höhe ihrer Macht und ihres Glanzes und läßt dann wieder die auf dem lauwarmen Nährboden wirtschaftlicher Hypertrophie wuchernde, in luxuriösen Umzügen, Prozessionen, Meerfahrten, Schaustellungen sich darstellende leichte Lebensauffassung und den feinsinnlichen Frauenkult, wie auch die durch drei weltgeschichtliche Ereignisse: die Entdeckung des Seewegs nach Ostindien, die Eroberung Konstantinopels durch die Türken und die Ligue von Cambrai notwendige Schicksalswendung politischer Delabenz an unserm Auge vorüberziehen, um schließlich vor dem melancholischen Nachspiel der letzten drei Jahrhunderte „des großen Löwen“, der von 1000—1600 triumphierte, den Vorhang zu heben. Die stolze, selbstbewußte Kraft der vornehmen Geschlechter, ihre Freude an dem Glanze und der Lust des Daseins, der fabelhafte Reichtum der Lagunenstadt spiegelt sich begreiflicher Weise in der Farbenschönheit, dem Schmelz und der Weichheit der ganzen Venetianerschule von Giovanni Bellini an, aber auch in den scharfen Gegensätzen und der ausdrucksvollen Charakteristik ihres Hauptmeisters Tizian wieder. Von den beigegebenen sieben Tafeln (Autotypen) helfen die fünf ersten dem Verständnis des Textes bis ins XIX. Jahrhundert nach, während die zwei letzten, das Urteil Salomos am Dogenpalast um 1420 und der Apollo des Jacopo Sansovino aus der nummehr zerstörten Logetta, zeigen, daß die venetianische Plastik wie die Malerei im Cinquecento das im Quattrocento der gleichzeitigen

florentinischen gegenüber Verjämte einholt. Daß Venedigs Schönheit auf Besucher wie Albrecht Dürer befruchtend wirkte und Göthe u. a. begeisterte, ist ein Beweis für den bedeutungsvollen Gehalt des ganzen Sujets. Abgesehen von der Verzierung durch „die heilige Trinität“ des Domes, Dogenpalastes und des Campanile und „den schnellen Dolchstößen der päpstlichen Kämmerer“, die einen generalisierenden Eindruck machen, kann man das prächtige Kulturbild nur loben und es als sehr anregende, nicht schwere Lektüre wohl empfehlen.

R.

J. Schermann.

### Mittheilung.

Herrn L. in T. Ueber Kirchen- gestühl, wie es sein und nicht sein soll, finden Sie das Nöthige sammt Zeichnungen in „Archiv“ 1887 Nr. 8 und 9 (S. 73 ff.).

### Annoncen.

#### Schubersche Verlagshandlung, Freiburg i. Br.

Soeben sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

#### Der alte Fensterstumpf des Freiburger Münsters.

Ein Beitrag zu dessen Kenntniß und Würdigung von Frh. Oeigres. Erster Theil. 13. u. 14. Jahrhundert. Lieferung 1. Folio. (64 S. Text, 94 Abbildungen und 2 Tafeln in Farbendruck.) M. 5.

Das vorliegende Werk wird fünf Lieferungen zum Preise von je M. 5 umfassen und im Laufe von zwei bis drei Jahren vollständig erscheinen. Dasselbe wird neben 350 bis 400 Textabbildungen 8 Tafeln in Farbendruck enthalten.

Eine Fortsetzung, die Glasgemälde des 15. bis 17. Jahrhunderts behandelnd, soll sich später anschließen.

#### Symbolik des Kirchengebäudes

und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis Sicardus und Durandus. Von Dr. Joseph Sauer. Mit 14 Abbildungen im Text. gr. 8<sup>o</sup>. (XXIV u. 410 S.) M. 6.50; geb. in Halbfranz M. 8.40.

Hiezu eine Kunjt-Beilage:

Hochaltar in der Stadtpfarrkirche zu Wangen i. A. Von Theodor Schnell in Ravensburg.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Detgel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;  
Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Alber) in Ravensburg.

Er erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.02 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. **1902.**

## Die christliche Kunst auf den Ausstellungen im Glaspalast und dem königlichen Ausstellungsgebäude zu München.

Von Dr. J. Nohr, Stadtpfarrer in Geislingen.

„Unter den Künstlern ist eine Bewegung entstanden, die darauf hinausläuft, die Kunstkritik abzuschaffen“, so schreibt E. N. Pascent im Augustheft von Bruckmanns Zeitschrift „Die Kunst“ und theilt den von Künstlern gemachten Vorschlag mit: Jeder Künstler schreibt zu seinen Bildern eine Selbstanzeige, in der er sich darüber äußert, was er gewollt und gemeint; diese Anzeigen werden in einem Katalog gesammelt. Wird derselbe dann auch etwas umfangreich (man denke an Ausstellungen mit 2755 Nummern, wie die heurige im Glaspalast), so ist man doch der Mühe überhoben, erst die Tagespresse um ihre Meinung über ein Kunstwerk fragen oder sich über dessen Tendenz in Gedanken wälzen zu müssen; man hat ferner die Veruhigung, daß in jedem dieser zweitausend und mehr Werke ein Stück redlicher und tüchtiger Arbeit steckt, und man geht schließlich mit dem tröstlichen Bewußtsein von dannen 1. daß man ein an Objektivität bisher unerreichtes Urtheil schwarz auf weiß in der Tasche trägt, und 2. daß es um die Kunst in unseren Tagen geradezu glänzend bestellt ist, ja, daß die Dürer und die Rembrandt und andere alte Herren, dürften sie eine solche Ausstellung besichtigen, bescheiden das Barett oder den Hut abnehmen und sich freuen würden, wenigstens zu den Ahnen einer so großen Sippe zu zählen. Schade,

daß die Sache auch ihre Schattenseiten hat. Ueber wen sollen denn die armen Künstler noch schimpfen, wenn die Grünschnäbel von Kunstschreibern nicht mehr den Stoff dazu liefern? Man kann doch nicht von ihnen verlangen, daß sie sich mit dem Streit im eigenen Hause begnügen. Und was soll dann der Kunstfreund thun, und wohin soll er halten, wenn eine Kunstschule der andern jegliche Berechtigung abspricht, oder wenn die Berliner vom Niedergang der Münchener Kunst wie von einer vollendeten Thatsache reden, oder wenn eine Arbeit, welcher die Selbstanzeige im Zukunftskatalog alle möglichen Vorzüge nachzurühmen weiß, von andern Künstlern als Schund oder Verächtlichkeit deklariert wird? Und wenn vom Künstler selbst das unbefangenste und zutreffendste Urtheil über sein Werk zu gewärtigen ist, warum hat es bei so manchem Stern erster Größe so lange gebraucht, bis man in der Künstlerwelt selbst ihn wahrnahm? Und — last not least — wenn der Besucher der Ausstellung sich kein Urtheil bilden darf über das, was er sieht, warum läßt man dann in den Katalogen für den Glaspalast und das Kunstausstellungsgebäude je vier Seiten frei zu „Notizen“, und warum bekommt man mit dem Sezessionskatalog an elegantem Bande ein zierliches Bleistift? Doch wohl dazu, um sich Bemerkungen zu machen.

So treten wir denn auch heuer wieder den Gang in die Sophienstraße und zum Königsplatz an und beobachten, was die Kunst seit Jahresfrist geschaffen. Unsere Landsleute werden sich besonders ange-

zogen fühlen durch die Kollektivanstellung von Werken Ottos von Faber du Faur (†, 1901). Man hat in derselben ein sprechendes Bild vom Lebenswerk und einen tiefen Einblick in den Verdegang dieses hochbedeutungsvollen Koloristen und bekommt Respekt vor einer so überaus fruchtbaren Thätigkeit. Ist das Gebiet derselben auch ein nicht besonders umfassendes, so sind Wiederholungen doch selten. Daß auch die Lebenden nicht unthätig waren, bekunden die 2755 und 261 Nummern. Was die Sujets betrifft, so überwiegen wie in früheren Jahren Landschaft, Portrait und Genre.

Welch' große Rolle auch in der Kunst die Individualität spielt, zeigt schon ein Blick auf die ausgestellten Landschaften. Man hört so oft die Rückkehr zur Natur als die Panacee und die Natur selber als den Nährboden und das Abschreiben der Natur als die Aufgabe der Kunst anpreisen. Wir sind weit entfernt, Einsprache dagegen zu erheben; aber warum sieht dann der Eine dieselbe stets grün, der Andere braun, der Dritte roth und der Vierte blau? Von Burne-Jonas existirt ein Bild Green Summer, und Sommer wie Herbst und Frühling haben ja wirklich ihr Grün, aber doch nicht immer wieder dasselbe oder ein ganz ähnliches wie bei Palmie (Nr. 961 ff.). Warum begegnet man sodann bei den Modernen so oft dem Häßlichen? Warum so mancher unnatürlichen Stellung oder Gruppierung? Der verstorbene König von Sachsen soll einen Künstler gefragt haben, ob er denn die Natur wirklich so sehe, wie er sie male. Es wird zwar von verschiedenen Seiten versichert, es sei nur eine Anekdote, aber Vielen wäre jene Frage ganz gewiß aus dem Herzen gesprochen gewesen. — Doch genug der „unzeitgemäßen“ Reflexionen, und nun zu den Werken selber.

Durch Ueberraschungen in früheren Jahren belehrt, forschen wir zuerst nach unsern Kollegen und sind erfreut, gleich beim Eintritt eine Wüste und bald nachher die volle Figur des neuen Weihbischofs von Straßburg, Dr. Franz Jörn von Bulach — eine elastische, vornehme Erscheinung — von Jos. Limburg in Rom (Nr. 2187 und 2190) zu sehen. Don Ugo vom selben Künstler (Nr. 2189) will

uns weniger imponiren. Zwar entspricht seine Soutane vollständig der kirchlichen Kleiderordnung, und seine Miene steht im Einklang mit Luther's „mach's Maul auf“. Allein wenn ein Portrait den Moment festhalten soll, der die betreffende Persönlichkeit am besten kennzeichnet, so ist Don Ugo etwas auffällig portrairt, denn er hat den Mund offen und zudem noch krumm verzogen. Torggler's Bildniß des Prälaten Dr. Zimmern ist eine tüchtige Arbeit; nur die Haltung ist etwas gesucht. Der Vater in N. Linderum's „alter Handschrift“ (Nr. 789) hat zwar eine etwas breite Nase, allein das Behagen, mit dem er das alte Pergament betrachtet, verleiht ihm doch einen idealen Zug. Etwas realistischer sind die Mönche in Nr. 788 vom selben Meister. Denn trotz des Schreckens, den ihnen „die Botschaft“ der Reitermänner eingejagt hat, ist eine verdächtige Röthe auf der Nase nicht ganz verbläßt. Einen gemüthlichen Eindruck machen die Klosterbrüder in Nr. 153 (Thure v. Cederström). Sie haben einen Weltgeistlichen in ihrer Mitte und stellen offenbar sein theologisches Wissen mit einer „täglichen Frage“ auf die Probe. Vielleicht ist es die, wie viele Engel auf einem Fingernagel Platz haben. Daß sie interessant ist, bezeugt der Gesichtsausdruck der weißen Herrn, und daß die Leiblichkeit auch zu ihrem Recht kommt, deutet das Kaffeesevice und die Flasche daneben an. Der Pfarrer bei D. G. Engel's „Kinderbegräbniß in der Oberpfalz“ (Nr. 268) beweist, daß auch die Oberpfalz nahrhafte Pfründen hat, aber das Bild als Ganzes geht recht wohl an und behält seinen Werth auch dann noch, wenn man sich's neben ähnlichen Werken von Meister Ludwig Knaut denkt. A. von Courten's „im Gebet“ (Nr. 177) wie Viktor Sieger's „Morgengebet“ (Nr. 1218) zeigen uns in anmüthiger Darstellung die Weihstunden im Leben der Töchter der Berge. Namentlich Nr. 177 zeichnet sich aus durch seine intime Lichtwirkung. W. Geffken's Eremit (Nr. 374) ist etwas summarisch behandelt. Gr. Hurst's Mönch (Nr. 569) hat mehr zu bedeuten. Schmerzensscenen von Leichenbegängnissen haben Walther Firlé („allein“ Nr. 316), Arthur Kampf („Abschied“ Nr. 592) und G. Men-

teffi („traurige Stunde“ Nr. 856) nach der technischen wie nach der psychologischen Seite in ergreifender Weise wiedergegeben. A. Kieger's „Mönche“ (Nr. 1072) wie A. Tomassi's „betender Mönch“ (Nr. 1325) und A. Wirth's „am Studirtisch“ (Nr. 1430) sind würdige Darstellungen. Karl Kronberger's „Hochwürden“ (Nr. 686) und „im Dienste der Humanität“ (Nr. 687 — betende Nonne —) sprechen an durch die Feinheit der Ausführung. A. Egger-Lienz hat in Nr. 248 und 249 („Herbstsonne“ und „im Klostergarten“) wiederum das Spiel der durch Laubwerk dringenden Sonnenstrahlen behandelt, ohne dem viel variierten Thema eine neue Seite abzugewinnen oder ihm in dem Umfang gerecht zu werden, wie andere vor ihm. Höher steht A. Guttschrenther's „im Klosterhof“ (Nr. 570).

Und nun zu den Bildern positiv christlichen Inhalts, oder besser zu denen mit einem Gegenstand aus der Bibel oder Legende, denn christlich kann man nicht gerade alle nennen.

In der Homiletik und in der Aufsatzlehre pflegt man den Rath zu geben, man solle nicht mit Adam und Eva anfangen. Bei einem Kunstbericht ist ein Abgehen von dieser Regel nicht nur erlaubt, sondern oft geradezu geboten, denn hat man einmal Adam und Eva, dann allenfalls noch den verlorenen Sohn, die keusche Susanna und die Büßerin Magdalena betrachtet oder besprochen, so hat man in den meisten Fällen das Schlimmste hinter sich. Eine Magdalena findet sich nun dieses Jahr glücklicherweise nicht. Eine Susanna fürchteten wir schon entdeckt zu haben, als uns der Katalog zu unserer Freude belehrte, es seien bloß „lüsterne Faune“ (A. Achtenhagen Nr. 4). Ob vor Jahren die Nomenklatur nicht anders gelautet hätte? Dagegen begegnet uns die Stammutter des Menschengeschlechts drei Mal, bald mit, bald ohne Stammvater. Die Künstler scheinen dies Thema deshalb zu begünstigen, weil es ihnen Gelegenheit gibt, das Nackte unverhüllt und den Schmerz, eventuell auch das Begehren in ihrer ganzen Allgewalt darzustellen, und wer sich damit allein zufrieden geben kann, der mag Nr. 51 von W. v. Beckerath, Nr. 1073a von Paul Rieth, Nr. 1076

von C. Ritter mit Wohlgefallen betrachten. Insbesondere ist Rieth's Bild von kompetenter Seite aus sehr beifällig besprochen worden — aber bezeichnenderweise als „große, breit und sicher gemalte Aktfiguren“ (G. Habich im laufenden Jahrgang von „Die Kunst“ S. 518). Uns will bedünken, als ob damit das Thema doch noch nicht völlig erschöpft sei. Und dann will es uns doch auch nicht genügen, wenn man von Eva nur die Rückseite sieht wie bei Ritter, oder den zur Erde gebeugten Körper und vom Haupt nur einen tüchtigen Büschel aufgelöster röthlicher Haare wie bei Rieth. Im Antlitz prägt sich doch vor allem der Schmerz aus und es wäre für einen Künstler gewiß eine lohnende Aufgabe, das Weh über das größte Unglück der Weltgeschichte in einem edlen Antlitz zur Darstellung zu bringen. Wenn im Stammland des Emmenthåler Käses ein biederer Schweizer seinem Aerger über ein Plakat (Dame mit wallendem, die Füße bedeckendem Kleid) in den Versen Ausdruck verlieh:

„Ach Drell, lieber Drell mein,  
Laß doch einmal das Malen sein;  
Denn du malst Damen ohne Füßli  
Bloß mit Händli,  
Und das ist schändli“ —

was soll man dann sagen, wenn man Figuren ohne Angesicht zu sehen bekommt! Ein boshafter Kritiker hat einmal von den modernen Künstlern behauptet, sie malen bei Bäumen mit Vorliebe den Stamm ohne die Krone, weil die Darstellung des Blätterwerks über ihre Kräfte hinausgehe. Nun zeigt die ganze Art Rieth's, daß es nicht am Können fehlt; warum aber dann dem Schaffen unnöthige Grenzen setzen? Nach dieser Seite ist wenigstens etwas besser C. G. Barth's Pönitentia (Knieende) und E. Riemlens Neue (sitzende Mädchenfigur). Auch G. Schwegerle's „verlorner Sohn“ weiß unverhüllten Angesichts seine Neue zum Ausdruck zu bringen (Nr. 2229), während D. Stooker's Kain wieder auf dem Angesicht liegt (Nr. 2237); doch ist diese Stellung durch die Angst vor Verfolgung eher motivirt, als bei Eva.

(Schluß folgt.)

## Die Augsburger Buchmalerei im Zeitalter der Hohenstaufen.

Von Dr. Joh. Damrich in München.

Das Zeitalter der Hohenstaufen ist eine Blüthezeit geistigen Lebens für Deutschland. Niemals haben sich die geistigen Kräfte der deutschen Nation so harmonisch entfaltet, wie in jener Epoche, die uns ein Nibelungenlied und einen Parsival geschenkt, in der ein Walthar von der Vogelweide gesungen, ein Otto von Freising und Albert der Große gedacht und geschrieben haben, in der Dome gebaut wurden, wie der in Bamberg und Limburg a. d. L., und Bildwerke gemeißelt, wie die der goldenen Pforte in Freiberg und der Wechselburger Kreuzigungsgruppe.

Nicht als ob dem genialen Staufergeschlechte das Verdienst dieses Aufschwunges auch nur zum größeren Theile zufiele, die Keime selbständigen geistigen und künstlerischen Schaffens waren eben jetzt herangereift und kamen zur Entfaltung, wie etwa ein schöner Frühlingstag die Knospen aufblühen läßt, die ein langes, stilles Walten der Naturkräfte hatte sich entwickeln und schwellen lassen.

Auch die Malerei erhebt sich in dieser Periode zu einer hohen Stufe, das lassen uns die Reste der Wandmalereien, zumal in den Rheinlanden, mehr ahnen, das lassen uns die Miniaturmalereien der Zeit deutlich erkennen.

Was die Buchmalerei anlangt, scheint es das bayerische Gebiet, Salzburg und namentlich Regensburg an der Spitze, gewesen zu sein, wo der stilistische Fortschritt am frühesten und entschiedensten einsetzte, doch auch Franken hat glänzende Zentren der Buchmalerei aufzuweisen an Würzburg und Bamberg, in Sachsen-Thüringen arbeitet eine hervorragende Miniatorenschule<sup>1)</sup> und im Elsaß schrieb und malte schon im Jahre 1175 die Aebtissin Herrad von Landsberg den vielgenannten hochbedeutenden hortus deliciarum.

Auffallend wäre es, wenn der schwäbische Stamm, dessen künstlerische Anlage im 15. und 16. Jahrhundert so sehr hervortritt, wenn zumal Augsburg, un-

bedingt die künstlerische Hauptzentrale Schwabens im Mittelalter, unberührt geblieben wäre von dem allgemeinen Aufschwung auch der Buchmalerei.

Versuchen wir es, die Augsburger Miniaturmalerei unserer Periode nach ihren Denkmälern zu würdigen.

Als erstes recht bescheidenes Produkt der Augsburger Buchmalerei wäre hier zu nennen der codex germanus 94 der Münchener Staatsbibliothek, der das „Leben des hl. Ulrich“ enthält, und nach einer wohl noch aus dem 13. Jahrhundert stammenden Notiz einstmals im Benediktinerkloster St. Ulrich in Augsburg war, wo er auch entstanden sein wird.

Die beiden kleinen, ängstlich und befangen gezeichneten Bilder des hl. Ulrich entsprechen der zweiten Hälfte, näherhin dem Ende des 12. Jahrhunderts und zeigen Deckmalerei, die aber nicht konsequent durchgeführt ist, sondern in ihren deutlich betonten Konturen eher den Eindruck bemalter Federzeichnung macht.

Die nächst zu besprechende Augsburger Miniaturenhandschrift ist erheblich später. Clm 2640, ein Breviarium, kam bei der Säkularisation aus Kloster Uldersbach in die K. Staatsbibliothek in München. Die in Kalendarium und Vitanei besonders hervortretenden Heiligen: Afra, Hilaria Digna, Eunomia, Entropia, Afer verweisen aber mit Bestimmtheit auf Augsburg. Nur ein Fest ist in Noth hervorgehoben, das des hl. Franziskus, der auch in den figurlichen Darstellungen des Buches eine wichtige Rolle spielt. Dieser Umstand sowie die im „Confiteor“ fol. 60 sich findenden Worte: „ego peccatrix . . .“ berechtigen wohl zu dem Schluß, daß unser Brevier einstmals für ein Franziskanerinnenkloster, oder da dort ein solches damals nicht bestanden zu haben scheint, vielleicht für eine vornehme Tertiarin in Augsburg bestimmt war.

Der Coder ist nicht nur im Innern reich an Miniaturen, sondern selbst die Außenseite der Buchdeckel ist mit Malereien geschmückt, die mit durchsichtigen Hornplatten geschützt sind.

Der Vorderdeckel zeigt in vier durch Messingstäbchen getrennten Feldern einen segnenden Christus, eine Madonna mit Kind, ferner die beiden Apostel Petrus

<sup>1)</sup> Siehe Haseloff, Eine sächsisch-thüringische Malerschule.

mit den Schlüsseln und Paulus. Auf dem hinteren Deckel: zwei Bischöfe im Ornat, einer einen mächtigen Schlüssel haltend, und zwei palmentragende Jungfrauen; eine derselben ist durch den Blumenstrauch als St. Dorothea charakterisirt, die Deutung der übrigen Heiligen ist zweifelhaft.

Die Innenbilder weisen folgende Darstellungen auf, von denen wir der Kürze halber nur dann eine nähere Beschreibung bieten, wenn sie für ihre Zeit Ungewöhnliches enthalten:

1. Mariä Verkündigung.
2. Christi Geburt.
3. Darstellung, merkwürdigerweise verbunden mit der Verkündigung an die Hirten.
4. Anbetung der Könige.
5. Kindermord. Ein Engel nimmt oben die Seelen der getödteten Kinder auf.
6. Flucht nach Aegypten; Maria reitet mit dem Kinde auf dem von Sankt Joseph geführten Esel. Die Mutter zeigt auf eine fruchttragende Palme, und das Kind streckt darnach seine Händchen aus. Es ist hier offenbar auf die Legende angespielt, wonach der Palmbaum sich vor dem Jesuskinde gebeugt und seine Früchte dargeboten habe. Hinter der heiligen Familie folgt — was ziemlich ungewöhnlich ist — eine Magd, die das Reisegepäck trägt.<sup>1)</sup>
7. Taufe Christi. Christus ist bartlos, ein ungeflügelter, nimbirter Engel hält ihm ein Tuch dar.
8. Einzug in Jerusalem.
9. Abendmahl. Dem Judas fährt ein Teufelchen in den Mund.
10. Christus am Delberg knieend; aus einer Wolke erscheint Gott Vater, als kurzbärtige, jugendliche Gestalt und segnet Christum. Im Vordergrund liegen säumtliche zwölf Apostel schlafend.
11. Gefangennahme Jesu, Kuß des Judas, Petrus schlägt den Malchus.
12. Jesus vor Herodes.
13. Geißelung.
14. Kreuztragung mit Simon von Cyrene.
15. Christus am Kreuz, mit drei Nägeln angeheftet, schon todt.

<sup>1)</sup> Im hortus deliciarum ist es eine als servus Joseph bezeichnete männliche Gestalt.

16. Kreuzabnahme; hier sind die Füße Jesu wieder mit zwei Nägeln angeheftet.

17. Grablegung.

18. Auferstehung.

(Fortsetzung folgt.)

## Zur Kümmerislegende.

Von Pfarrer Reiter.

Es sei uns gestattet, das „Material zur Kümmerislegende“ mit etlichen Sätzen zu bereichern.

Ein Theil der Schwierigkeiten, welche die Episode mit dem Geiger schafft, würde wohl am einfachsten beseitigt werden durch die Annahme, daß das Bild, welches ein kostbares Gewand und kostbare Schuhe an den Füßen trug, einem armen Geigerlein oder einem armen Manne durch Zuwerfen eines goldenen Schuhes aus seiner Noth geholfen habe, daß in der Noth dem Manne des Vertrauens Hilfe geworden sei. Die gleiche Idee ist auch in einer Mariensage zum Ausdruck gebracht, in welcher erzählt wird, daß ein Bild der Mutter Gottes einem armen Manne beide Pantoffeln zugeschlendert habe. Dichterisch verwerthet ist diese Sage in einem Gedichte, welches Eusebius Emmeran in seine Sammlung: „Die Glorie der hl. Jungfrau Maria“ (Münchberg 1841) aufgenommen hat. Das Gedicht hat die Ueberschrift: „Die Muttergottes-Pantoffeln“ und schildert die wunderbare Hilfe, welche ein „armer Mann voll Noth und Drang“ vor dem Bildniß unserer lieben Frau erfahren. Er muß zum Tode geh'n.

„Da steht er eine letzte Hulb:  
Nur einen Augenblick Geduld,  
Bis er dem Bild an heiliger Statt  
Die neue Noth gebeichtet hat. . . .  
Mit einem holden Lächelgruß  
Bewegt das Bild den zweiten Fuß  
Und schleudert auch den andern Schuh  
Dem weinenden Brechrer zu.“

## Klein-Komburg

Pfarrei Steinbach bei Hall.

Von F. A. Mayer, Pfarrer in Ludwigsburg.

(Schluß.)

## 13. Kapuzinergruft.

Bei der Einrichtung des Klosters zum Gefängniß wurde auch die Kapuzinergruft, ein halbunterirdischer Anbau mit vergittertem Fenster

nach außen und einer Treppentucht zum Innern der Kirche, vor dem südlichen Portale (1878 oder 1879) abgebrochen. Dieselbe enthielt etwa zwölf Gräber, 3—4 Reihen in der Vorderseite übereinander. Auf einem Brett auf Walzen war der Leichnam ohne Sarg in die Wand eingeschoben und vermauert. Als beim Öffnen der Verschluss- (Platten)Steine die Luft eindrang, verfielen die wohlherhaltenen Leichname gänzlich zu Staub, auch Kleider und Bücher; erhalten blieben nur die Sterbekreuze und Stäbe von einigen. Diese irdischen Ueberreste wurden in der Kirche im Chore in einem Sarge unter Einsegnung von Pfarrer Schwarz verrent. Eine Grabinschrift auf ovalem Meißelfelsen von einem Grab aus der allerersten Zeit des Kapuzinerklosters ist erhalten und lautet: „F. Januarius Straubinganus Capucinus Sacerdos 1685.“

Die letzten Reste von den Kapuzinern außer dem Klosterbau bilden zwei Tafeln in der Kirche, je eine in jedem Querschiff, mit schön gemalten Porträten von je acht Kapuzinern, Provinzialen und Generalen des Ordens, mit der Angabe ihres Lebensganges, ihrer Würde und ihrer zum Theil auf Keherbefeuerung im großen Stil gerichteten Thätigkeit (Z. W. F. 1892.) und die große schöne Monstranz in der Stiftskirche zu Romberg, welche nach dem Chronogramm 1474 (Jo h. Georg Weislinger von Gschlachtenbrekingen (noch Hausname daselbst) um 400 fl. den Kapuzinern in Klein-Romberg gestiftet und welche bei der Aufhebung des Konventes die Erben des Stifters zurückverlangt hatten. Diese silberne Monstranz trägt am äußersten Rand des Fußes nach innen folgende Inschrift: „Me esse se Clt A. V. P. Engelbert Vs. — p. t. G. Largo e X Dono I. G. Wels Linger.“ Nach dem Zeichen des Goldschmieds stammt sie aus Augsburg und ist hergestellt von Georg Ignaz Daur von Augsburg, der auch 1767 den silbernen Altaraufsatz für die Stiftskirche lieferte. Der Grabstein des Stifters der Monstranz befand sich im Chor der Pfarrkirche in Steinbach auf dem Boden (über dem Grab?) und wurde bei der Neubelegung des Bodens im Chor (1893) an die Umfassungsmauer zwischen Kirche und Pfarrhaus angebracht. Derselbe hat folgende Inschrift: „Hier ruht . . . ehrfame Johan Georg Weislinger, Com. . . Schultzeiß in Pekingem, gebohr. 5ten Apr. 1707. gestorb. 23. Dez. 1783. Seine Seele ruhe in Frieden.“ Zwischen den zwei letzten Worten ist ein Todenschädel in den Stein eingehauen.

Beim Verkauf an den Staat wurde von der Verkäuferin das dingliche Benützungsrecht der Kirche S. Egidii der katholischen Gemeinde in Steinbach unzulänglich gewahrt und vom Staat anerkannt, wie auch der Staat die Pflicht auf sich nahm, die Kirche zu unterhalten.

## II. Beschreibung a) der Kirche.

Die romanische Kirche, dem hl. Aegidius 1108 geweiht, ist eine mittelgroße, flachgedeckte, dreischiffige Säulenkasilika mit einem einschiffigen Querschiff und innen halbrunden, nach außen geraden Chorabschluss. „Ehemals erhob sich ein achteckiger Thurm mit Steinhelm über der Vierung, der aber 1528 zertrümmert wurde“, heißt

es in den Schriften des württembergischen Alterthumsvereins 1869 II. Bd. S. 30 f. Doch ist nach dem Bauvertrag von 1711 der Thurm an der Kirche gestanden. Die Kirche wird von Dtte („Romanischer Baustil“ S. 429) im Antheil der Diözese Würzburg als das älteste Denkmal dieser Periode bezeichnet; sie ist ein Beispiel vom streng romanischem Stil, „ein Denkmal, nur die Grundlinien dieser Bauweise zeigend und dabei mit durchaus gesetzmäßigem, man möchte sagen, mit antik ruhigem und klarem Bewußtsein durchgeführt. Wieder ein Beweis von der hohen Ausbildung, welche die Baukunst im 11. Jahrhundert in Deutschland erreicht hatte“. (S. W. A. ib.)

Die Kirche hat eine Länge von 120 Fuß, eine Breite von 64 Fuß,  $3\frac{1}{2}$  Quadrat à 19 Fuß im Langschiff, je 7 Quadrate in den Nebenschiffen von halber Breite =  $9\frac{1}{2}$  Fuß. Der Chor bildet ein Quadrat, die Apside  $\frac{1}{2}$  Quadrat, während das Querschiff aus 3 Quadraten besteht.

Sämmtliche Schiffe haben flache Holzdecken, während der Chor ein Tonnengewölbe aufweist mit halbrunder Apside; da aber der Chor nach außen rechteckig abschließt, so ist die Form des lateinischen Kreuzes streng gewahrt. Fünf ungliederte halbrunde Arkadenbögen tragen die Wand des Mittelschiffes auf drei schön verjüngten Säulenpaaren, während an der Vierung massige Pfeiler stehen. Die Säulen ruhen auf attischer Basis (ohne Stäbchen zwischen den Gliedern), woran Kehle und unterer Pfühl steil und mächtig gehalten ist, wodurch eben die Frühzeit des romanischen Stils bekundet wird. Die Basis ist ohne Verblattrverzierung und hat eine runde Plinthe (Fußplatte). Die starken Schäfte der Säulen sind je aus einem Stein gehauen und tragen einfache Würfellokapitale. An den Pfeilern der Vierung ist als Kämpfer die geschrägte Deckplatte der Kapitale. Am Anfang der Apsis im Chor sind zwei schlanke Wandpfeiler.

Im Aeußern ist der Bau sehr einfach, ohne jegliches rein dekorative Element; nur schlichte Rundbogenfriese mit zugespitzten Konföcken und Halbsäulen gliedern die Mauern zwischen den einfachen kleinen Fenstern, die glatt eingeschrägt sind (fünf im Mittelschiff, vier in den Nebenschiffen, je eines auf den drei Seiten der Querschiffe, zwei an den Seiten des Chores und eines in der bis zur Chorthöhe reichenden Apsis).

Die Würfellokapitale der Halbsäulen reichen in die Schräge des Gesimfes hinein, wie auch die attische Basis in den Sockel. Die Ausladungen des Querschiffes hatten ehemals zwei Apsiden. Das Portal nach Süden hat eine Umrahmung von drei Wulsten. Die Westfassade ist besonders fein und zart gegliedert, hat eine klare Scheidung und Betonung von Haupt- und Nebenschiffen, Unter- und Oberbau und Giebel. Am ganzen Bau ist kein Ornament, keine Frage; auf den vier Giebeln der Kirche fehlen die Steinkreuze, die auf Kugeln ruhten. Der ganze Bau zeigt nach Keppler („Württembergische Altertümer“) die Einflüsse der Hirsauer Bauregel und Bau- schule unverkennbar (wie auch die Kirche in Alpirsbach mit ihren  $3\frac{1}{2}$  Quadraten im Langschiff). Der Bau wirkt durch seine Steinfarbe, Wohlvertheilung seiner Massen, durch die edle Anlage

und den Einklang aller Verhältnisse mächtig auf den Beschauer.

b) Wandgemälde.

Die Kirche war 1717 weiß getüncht worden. Bei der Restauration wurden Versuche nach Fresken angestellt und 1877 im November solche im Chor entdeckt (während die Schiffe unbemalt waren): eine Fülle von heiligen Gestalten, Heilige in etwas mehr als Lebensgröße, in freier edler Bewegung, ungeziert, feierlich in den Gewandungen, weich und voll in der Körperbildung, einfach und großartig in der ganzen Anordnung, voll Erhabenheit, Majestät und Würde. Sie stimmen trefflich zu den klaren Bauformen der Kirche. Diese Gestalten, die dem kalten Leichentuch der weißen Lünche entstiegen sind, tragen weder byzantinisches Gepräge, noch zeigen sie gotthischen Stil, es durchweht sie ein antiker Hauch. („Württ. Vierteljahrshefte“ 1878. S. 95 f.)

Alter derselben: Diese farbenreichen Fresken an den Chorwänden und dem Tonnengewölbe reihen sich der Zeit nach an denen der Georgskirche auf der Reichenau und denen von Burgfelden und galten vor Auffindung der Iekttern als die ältesten unseres Landes. Sie stammen nemlich wahrscheinlich aus der Zeit des dritten Abtes Hartwig in Korbung, 1108—38 urkundlich nachweisbar († wahrscheinlich 1141), des Stifters des Kronleuchters und Antependiums in der Stiftskirche, des Bestellers eines ähnlichen Antependiums in eben diese Regidentkirche, das leider verloren gieng, und der höchst wahrscheinlich auch die Münsterkirche in Korbung mit Gemälden schmückte (vier Balken mit romanischen Ornamenten in der Schenkenkapelle). Im „Archiv für christliche Kunst“ 1885, S. 37—40 sind diese Gemälde nach Photographien von Sinner beschrieben. Betrachten wir noch die Concha näher, theils um die reiche Farbenpracht zu zeigen, theils um eine andere Vermuthung auszusprechen. Ueber dem neugemalten Vorhang in gelber Farbe zieht sich ein bläulicher Maeanerfries hin mit drei anbetenden Engeln in priesterlicher Kleidung und vier wachhaltenden in Kriegsrüstung, je in Brustbildern. Von diesen Engeln ist nur der mittlere in der Mitte im Quadrat des Mäanders gemalt, die andern sind in ihrem Quadrat nach der Seite gerückt, und zwar je mehr, je weiter sie von der Mitte der Apfiss entfernt sind, um so die Rundung derselben in den Bildern zum Ausdruck zu bringen. Ueber diesem Frieze steht ein Bilderstreifen auf blaugrünem Grunde mit sechs Figuren. Davon ist erkennbar Papst Gregor der Große mit Taube mit Nimbus in rother Casula, gelbrother Dalmatik, mit Pallium und Mitra, welche höher ist als die Insule der Bischöfe zu seinen Seiten, nemlich rechts von ihm: der hl. Augustinus (? hält die Hände wie um ein Herz in denselben zu tragen) in violetter Casula und grüner Dalmatik, und links von ihm: ein Bischof mit Buch in grüner Casula und rother Dalmatik. Diese drei Gestalten sind wohl drei lateinische Kirchenväter und sind auf der Evangelienseite gemalt. Auf der Epistelseite sehen wir drei Bischöfe, je mit einem Buch in den Händen, und mit Pallien, aber ohne Mitren: in violetter Casula und grüner Dalmatik und

Buch mit gelbem Einband in der Mitte der Concha, dann in grüner Casula und gelb-röthlicher Dalmatik und Buch mit rother Decke, endlich in rothem Netzgewand und grüner Dalmatik und gelbem Buch. Es sind dies wohl drei griechische Kirchenväter. Wo aber ist je der vierte angebracht, da der Raum für eine vierte Figur nicht reichte? Wir meinen, daß derselbe je eine Reihe höher gemalt worden sei; nemlich über den lateinischen Kirchenvätern ist noch ein Bischof ohne Mitra und Pallium mit Buch in rother Casula und violetter Dalmatik und ihm entsprechend über den morgenländischen Kirchenvätern ein anderer Bischof mit violetter Casula und rother Dalmatik und mit Pallium, aber ohne Mitra. Dieselben bilden die äußersten Figuren der obersten Darstellung und finden nicht leicht eine andere Erklärung.

Die Mitte der Concha und dieses obersten Bildes zeigt Christus in der regenbogenfarbigen Mandorla, die Rechte zum Segen emporhaltend, in der Linken ein Spruchband tragend. Auf beiden Seiten von ihm sind die Evangelienensymbole oben und unten an der Mandorla, dann kommt je ein Heiliger und endlich der vermuthete vierte Kirchenvater. Links von Christus sehen wir einen Priester mit gelber Casula, weißer Stola und gräulicher Albe, vielleicht Benediktus, dessen geistige Töchter das Kloster bewohnten, oder St. Leonhard, auch Lienhart geschrieben, der als zweiter Baron der Kirche, allerdings erst später, genannt wird. Die Gestalt rechts vom Heiland hat ein grünes Obergewand, ein braunes Untergewand, bloße Füße; es ist der hl. Regidius, welcher mit seinem Mitpatron oder dem Ordensstifter den Ehrenplatz zur Seite des Herrn einnimmt trotz seiner ärmlichen Kleidung und bloßen Füßen. Diese Gestalten schauen aus blauem Grunde auf den Beschauer hernieder.

Dazu kommen einzelne Prophetenfiguren (und Reste solcher) zwischen den Fenstern des Chors, die schönen Figuren der Apostel darüber am Tonnengewölbe zu beiden Seiten und in der Mitte desselben Christus als Keltertreter, am Kreuze, der Auferstandene, die Auferstehung der Menschen (c. „Archiv für christliche Kunst“). Alles in prächtiger Farbenharmonie, so erhalten, wie es dem Grab der Lünche entstieg.

Literatur.

Glassen, F. M. Anleitung zur Anfertigung kirchlicher Handarbeiten. Mit 84 Textillustrationen. Donauwörth, Ludwig Muer, 1903. Kl. Fol. 72 S. geb. M. 4.

Es ist immer ein mißlich Ding, wenn ein Mann, dem Uebergriffe jeglicher Art zuwider sind, sich der Besprechung einer ausschließlich auf dem weiblichen Gebiet liegenden Frauenarbeit unterziehen soll: man ließe da am besten die nicht so worttargen und wortstrengen Frauen sich aussprechen; fordert man es doch von ihm, so muß man männlicher Art zu denken und zu reden Raum geben. Vorliegende Schrift kann's übrigens wohl ertragen.

Die Verfasserin, der unverkennbar ein geübtes Auge und eine geschickte Hand für kirchliche Arbeiten eigen ist, führt ihr in erstem, kirchlichem Geist und mit warmer Liebe für die Zierde des Gotteshauses entworfenes und Frau Emg Gordon und Fr. Zimmerer, Redactrice der „Monika“, gewidmetes Opus in fast zu großer Bescheidenheit als „kleines Werkchen“ ein; sie hat das ihm von Lante Emg mitgegebene „Begleitwort“, wonach „es einem dringenden, vorhandenen Bedürfnis“ entspricht, nicht vergessen und richtet durch den Mund des hl. Vaters selbst und eines „hohen Kirchenfürsten“ vor allem „an die Frauen und Töchter höherer Stände, welche ohne bedeutende häusliche Beschäftigung sind“, begeisternde Worte, ihrer Hände Fleiß und Kunst der Kirche zur Verfügung zu stellen. Als leitender Grundsatz soll gelten: „würdig und schön, aber einfach und dauerhaft“! Das Werk selbst zerfällt etwa in drei Theile; der erste (S. 9—34) handelt von Stoff und Verzierungsweise der kirchlichen Leinewäsche; er bietet Inskriften für Altäre, bespricht die verschiedenen Spitzenarten und Sticereien zur Verzierung der kirchlichen Leinewäsche (Stiel-, Stepp-, Kreuz-, Plattstich, Weißhochstiderei und Nadelmalerei u. s. w.), handelt von dem kleineren kirchlichen Weißzeug (Korporale, Palla, Ketz- und Handtücher u. s. w.), dann von dem größeren Altar-, Kommunionbank-, Kanzeltuch, Kredenz-, Schuh-, Messpultdecken) und endlich von den priesterlichen Leinengewändern (Schultertuch, Albe, Cingulum, Chorrock, Rochet, dazu Chorknabenhemdchen). Der zweite Theil (S. 34—49) spricht von den Seidenparamenten, ihrem Grundstoff und ihren Verzierungsarten: vom priesterlichen Messornat (Casula — goth., Borromäus- und Bernardusform — Stola, Manipel, Ketzvelum, Bursa), von den bischöflichen Gewändern und Levitenkleidern (Tunicella, Dalmatica, Schultervelum) und den übrigen Seidenparamenten (Rauchmantel, Segens-, Sacraments-, Ciboriumsvelum, Verschbursa, Tabernakelvorhängen und Decken, Antependium, Bestühlen, Kirchengewölben, Kirchenglockenzug). Den dritten Theil bildet ein „Anhang“ (S. 50—71), welcher besondere Erklärungen zu allen Mustervorlagen gibt, vom Aufzeichnen (Pausen) der Muster zu Sticereien, Vergrößern von Zeichnungen aus kleinerem Maßstab, vom Zusammenheften und Einarbeiten einer Inskrift in Spitzen, von Aufbewahrung und Heimerhaltung der Paramente, von Geschenken zu Primizen, Pfarrjubiläen u. dgl., von Rissen und Fahnen, vom Waldbachin, Zieren der Häuser bei Prozessionen und schließlich von künstlichen Blumen, deren Anfertigung und vorsichtiger Verwendung handelt: in der That ein reichhaltiges, mit besonderer Sach- und Fachkenntniß und nur von der praktischen Seite aus bearbeitetes Programm; überall sind Stoffe und Maße, Formen und Farben, Bezugsquellen und Preise, Schneiden, Nähen und Besorgen („Eingehen“) der Stoffe ausgiebig besprochen, überall die kirchlichen Vorschriften streng berücksichtigt, wohlbedachte Warnungen vor Fehlern angebracht und bei den einzelnen Gewändern und ihrer Aus-

stattung ist die sinnreiche symbolische Deutung in leichtverständlicher Form angegeben. Dem technischen Verständniß wie der populären und ansprechenden Befehrungsweise — und das ist ja die Hauptsache — weiß Ref. nur volles Lob zu spenden; ob aus der schriftlichen Anweisung und ihren guten Rathschlägen alle in trotz ihrer Einfachheit sich überall die praktische Anwendung machen läßt, mag die Frauenwelt erproben; auch unseren Paramentengeschäften, auf welche die Verfasserin selbst ihr Publikum sehr oft verweist und die wir schon um der Sache selbst willen nicht verkürzt sehen möchten, wird ein Nachtheil kaum erwachsen. Da aber bei seinem erstmaligen Erscheinen kein Buch tabellos ist, so dürfte gestattet sein, noch einige Bedenken anzubringen. Wenn auch die zahlreichen und vielfache Verwendung zulassenden Muster meist Kopien älterer Arbeiten sind, so mag man doch über die Schönheit einzelner abweichende Ansichten haben, darf wohl auch den Zweifel aussprechen, ob nicht unbeschadet kirchlicher Korrektheit einige durch neuere und schönere ersetzt werden könnten, ja sogar sollten (diese Frage sei auch ohne Rücksicht auf vorliegendes Werk an künstlerische Fachmänner gerichtet). Bei einer Neuauflage könnte das öfters wiederkehrende Fremdwort „egal“ mit „gleichmäßig“ und „apart“ mit „besonder“ gegeben, die Fehler „kirchliche Parlamente“ (S. 19), Antependium (statt Antependium), humoram libidinis (S. 32 statt humorem) verbessert, bursa, das unrichtig in bursa gallisirt ist, geschrieben und die dem nachfolgenden Inhalt materiell und formell nicht angemessene Ueberschrift (S. 12): „Marien- und Heiligen-Altären entsprechende Inskriften“ in „Inskriften für Altäre“ oder kurz „Altarinskriften“ abgeändert werden. Ausstatung sammt Einband ist gut und geschmackvoll.  
J. Schermann.

Annoucen.

**Kupferstichauktion Wien Nov. 1902.**

Collection Julius Stern,

versteigert im Auftrage der Besitzer Joseph Baer u. Co. in Frankfurt a. M. Alte Meister (Beham, Dürrer, Rembrandt, Van Dyck, Rubens, Stecher etc.) in hervorragenden Blättern und Abdrücken. — Kupferstiche des 18. Jahrhundert, französ. u. engl. Schule, zum Theil in Farben. — Prachtvolle Portraits berühmter Stecher. — Arundel-Society (complete Suite). — Reichhaltige Kunstbibliothek enthaltend die bedeutendsten Werke. Kataloge versendet gratis und Auskünfte ertheilt

die Auktionsleitung:

**Gilhofer & Rauschburg,**  
Wien, I., Bognergasse 2.

Hiezu eine Kunst-Beilage:

Chorgestühl in der Stadtpfarrkirche zu Wangen i. Allg. Entworfen und ausgeführt von Theodor Schnell, Bildhauer in Ravensburg.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissionsverlag der Doruschens Buchhandlung (Friedr. Alber) in Ravensburg.

Mr. II.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.62 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.64 in Oesterreich, Fr. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Doruschens Verlagshandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.06 halbjährlich.

1902.

## Die christliche Kunst auf den Ausstellungen im Glaspalast und dem königlichen Ausstellungsgebäude zu München.

Von Dr. J. Rohr, Stadtpfarrer in Geislingen.  
(Schluß.)

Aus dem Leben Jesu haben wir mehrere und zwar fast durchweg tüchtige Darstellungen. E. Zimmermann schildert in seinem „Kommet her zu mir alle . . .“ (Nr. 1566), wie die Mühseligen und Beladenen, von Leiden gebeugt und doch von Vertrauen gehoben, sich zum großen Wunderthäter schleppen oder schleppen lassen. Auch Christus mit Joseph, der ungläubige Thomas und die übrigen schon von früher bekannten Nummern aus der Kollektivausstellung des am 15. November des vorigen Jahres verstorbenen Meisters reißen sich würdig an. Erolfi Erulo's „Ecce Agnus Dei“ stellt einen Moment aus der heiligen Nacht dar. Maria und Joseph knien vor dem von einem Engel gehaltenen Kinde. L. Fahrenkrog (Nr. 294a) bietet einen „Jesus von Nazareth, predigend“. Bei A. Hertels „Ruhe auf der Flucht“ (Nr. 509) verschwinden die Personen in einer an Rembrandt gemahnen Weise in der groß gedachten landschaftlichen Umgebung; die Technik ist anerkanntenswerth. Mit besonderer Genauigkeit registriren wir E. Müller's „Darstellungen aus einem Cyklus in der Leidensgeschichte — Kreuzwegstationen“ (Nr. 2197a—c). Sie verbinden Adel der Figuren mit Individualität, Leben mit Klarheit der Komposition, Schönheit der Form mit Tiefe des Gemüths, und wenn

wir für eine galvanoplastische Kunstanstalt auf die Suche nach Modellen für einen Kreuzweg zu gehen hätten, so wären wir keinen Augenblick im Zweifel, wohin wir uns wenden müßten. Schuster-Wolbau hat mit seiner „Phantasia zum hl. Dreikönigsabend“ (Nr. 1205) schwerlich ein religiöses Bild liefern, sondern nur wiedergeben wollen, was die Kinderphantasie sich denkt, und dann ist es ein treffliches Bild. Aehnlich ist K. Hartmann's „Christnacht“ (Nr. 451) zu rangiren. Willi Fingelberg's Christuskopf („letzter Blick“ Nr. 2167) ist etwas gar zu düster.

Marienbilder finden sich eine größere Anzahl. Zart empfunden ist G. Eckhardt's „Ave Maria“ (Nr. 245), anmuthig G. Barison's „Madonna“ (Nr. 37), ähnlich E. Göbeler's „Maria lebend“ (Nr. 395), sonderbar H. Grocholsti's „Stabat mater“ (Nr. 418): Maria hat offenbar eine Leiter am Kreuz erstiegen und küßt den Gekreuzigten auf den Mund, man sieht jedoch von beiden Figuren je nur Haupt und Oberkörper. Volksthümlich gedacht ist „Marias Erscheinen“ (bei einer zum Essen versammelten Familie) von J. Radl (Nr. 1035), nur ist die Beleuchtung der Muttergottes mangelhaft; in mittelalterliches Milieu gerückt ist van Hove's „heilige Maria“ (in einer Fensterische, das Kind stillend Nr. 1355). Ein anmuthiges Bild ist W. Wrage's „Andacht“ (Nr. 1447). Der mit dem Kind auf einem Thron sitzenden Madonna nähert sich ein Veter — oder soll's der hl. Joseph sein? Im Aufbau gut, in der Auffassung abstoßend ist A. K. v. Otterstedt's Pietà (Nr. 955). Das ist kein

gottergebenes Dulden, sondern Verzweiflung im Angesicht der Schmerzensmutter.

An Heiligenbildern ist kein Mangel. J. Mogk hat in seinem „Christophorus“ (Nr. 889) den Gegensatz zwischen dem mit Mühe sich dahinschleppenden Hühnen und dem fröhlich auf seinen Schultern sitzenden Kinde zum sprechenden Ausdruck gebracht. Auch S. Granitsch hat in ihrem St. Rochus (Nr. 407) ein anschauliches Bild von schwerem Leiden und festem Gottvertrauen geschaffen. W. Wirner giebt in seiner „Legende“ (Nr. 1425) eine etwas eigenartige, aber technisch gut durchgeführte Darstellung der Stigmatisation des hl. Franz v. Assisi. F. Keller's „Cäcilia“ (Nr. 610) mahnt an Guido Reni. Schiefl's St. Georg (Nr. 2063) zeigt dieselbe Eigenart, die wir schon früher kennen gelernt haben.

Auch unter den plastischen Werken sind die Heiligen zahlreich vertreten. Zwar würde man K. Burger's St. Petrus (Nr. 2159 a) am besten den Heiligenschein und den Himmelschlüssel nehmen und den Rest als Modell zu einem Ruffknacker deklarieren; W. Amort's St. Ludmilla (Nr. 2148 b) möchte man etwas weniger bauschige Kleider wünschen; mit seinem St. Vaclav dagegen kann man um so eher zufrieden sein. In G. Busch's St. Georg (Nr. 2160) fühlt man die Kampfeskraft, nur trägt er für gewöhnlich ein um ein kleines jugendlicheres Gesicht. N. Pfrejschuer's St. Georg (Nr. 2202), im Kampf mit dem Drachen begriffen, ist eine fast gar zu schneidige Reiterfigur, aber sie stammt ja aus der Nähe von Berlin. H. Heberbacher's St. Antonius von Padua (Nr. 2242 a) hat dem Beschauer doch zu wenig zu sagen. J. Möstl's St. Barbara (Nr. 2196) ist eine Jungfrau mit Kelch, und es gilt von ihr dasselbe, wie von Heberbacher's Werk. F. Christi's Grabengel (Nr. 2162) geht noch an; gehaltvoller ist der Posamentengel in L. Gamp's „Auferstehung“ (Nr. 2167 b).

Damit haben wir den Rundgang im Glaspalast vollendet und wenden uns zur Seceffion.

Was uns diesmal bewegt, ist nicht jenes gewohnte Gemisch von Neugier und Bangen vor dem zu erwartenden „Genuß“, denn ein Bekannter, dem wir unsere Ab-

sichten auf die Seceffion mittheilten, hat uns bereits verrathen: „da sind ein Paar ganz lustige Sachen drin“, und er hat Recht gehabt. Es ist doch lustig, daß es so sphinxartige Gesichter giebt, wie Stucks „Carmen“ (Nr. 192), oder wenn eine breitmäulige — sit venia verbo —, kazenängige, stumpfnasige Dame sich „in der Laube“ präsentirt wie bei Leo Putz (Nr. 164), oder wenn die Schauspielerin Conjuelo sich von Zuloaga malen läßt mit intensiv rosarothem Kleid und dito rosarother Nase (Nr. 223), oder wenn Angelo Janz (Nr. 105) ein „Fräulein K.“ zu Pferde portrairt und den Gaul ins helle Tageslicht stellt, den Kopf der Reiterin dagegen in den dichten Schatten eines Baumes hüllt, oder wenn Jean Weber „unser kräftiges Bergvolf“ karikirt (Nr. 210), oder wenn Hugo Freiherr von Habermann in einem „decorativen Familienportrait“ (Nr. 70) einen Mann mit der Flinte auf dem Rücken darstellt und dazu die Frau und drei Kinder, alles „sehr bizarr, sehr lustig und lebendig“, . . . „in altfränkisch aristokratischer, gesunder Häßlichkeit“, wie Papa aus dem Bild herausängt, als zielte er in Gedanken schon auf ein Stück Wild, und wie Mama und die kleinen Rangen wohl oder übel lachen müssen, weil Papa gar so ein komisches Gesicht macht. Ernster wird die Sache schon, wenn die Komik auf's religiöse Gebiet übertragen wird — nicht als ob wir etwa dem von den „Fliegenden Blättern“ her sattfam bekannten Ad. Hengeler seine Madonna mit dem urgemüthlichen alten Männlein dabei, oder seinen St. Nikolaus verübeln wollten (Nr. 92 und 93), denn die sind so naiv gedacht und so brillant mit der Umgebung zusammengemalt, daß man ihnen überhaupt nichts übel nehmen kann. Aber bedenklich ist es doch, wenn in Alb. Keller's „Auferweckung“ (Nr. 112) der Auferweckende — soll wohl Christus sein? — dem oder der Aufzuweckenden vor dem im Hintergrund sich drängenden Publikum die Hände in einer Stellung entgegenkralle, daß man mit gutem Recht eine Aufforderung zum Kaufen herausinterpretiren kann, oder wenn bei dem „Wunder“ vom selben Maler (Nr. 113) eine Stigmatisirte mit entblößtem Oberkörper auf einer Bank ruht und zwei

Reihen — Gott sei Dank — ziemlich undeutlich gemalter Mönche mit allerdings überdeutlich großen Mäulern sie umstehen. Ebenso bizarr wirkt es, wenn H. B. Wieland in seiner „armen Seele“ (Nr. 215) den Teufel sein Opfer über die Gipfel der Berge schleifen, mit der einen Kralle sie an den Haaren ziehen, mit der andern ihren Kopf so halten läßt, als gälte es, Regel zu schieben. Wahrlich, da ist die Seele des Künstlers noch ärmer, als die arme Seele in den Teufelskrallen. Eigenthümlich berührt auch M. Greiffenhagens Illustration zum Bibelwort „die Söhne Gottes erblickten die Töchter der Menschen und sahen, wie schön sie waren“ (Nr. 67). Fritz v. Uhde's „barmherziger Samaritan“ (Nr. 206) reiht sich seinen früheren Bildern würdig an, und seine Verehrer jubeln ihm zu, daß er sich bis heute tren gelieben und sein Können immer auf's Neue zu erweitern und zu vertiefen gestrebt, daß er die erstarrte biblische Malerei mit neuem Leben und neuen seelischen Ausdrücken beschenkt hat und dem Studium des Lichts mit Liebe und Eifer nachgeht. In letzterem Punkt ist er eben auch Einer von Vielen, und was Ersteren betrifft, so mahnt gerade sein barmherziger Samaritan doch recht deutlich an alte Vorgänger und Vorbilder, und über den Charakter des letzten, wenn man will erfreulichen Aktes einer Schlägerei vermag er seinen Gegenstand nicht hinauszuhoben. — Mit Bedauern sehen wir unsere Hoffnung auf religiöse Bilder von Leo Samberger enttäuscht. Einigermassen entschädigt sind wir durch seine fast hingeworfenen Portraitzeichnungen (Nr. 170 a—m). Wie hoch sie von sachmännlicher Seite geschätzt wurden, bekundet die Thatsache, daß sie der Staat angekauft hat. In seiner Pietà (Nr. 246), Relief in Untersberger Mar-mor, hat Balthasar Schmitt ein Werk geschaffen, für welches nur ein recht vornehm ausgestattetes Gotteshaus als würdiger Schrein gedacht werden kann. Ernst Pfeifer hat sich in den ausgestellten Grabsteinen (Nr. 244 f) mit Erfolg bemüht, für altehrwürdige Gedanken und Bedürfnisse Formen im Sinne des modernen Geschmacks zu schaffen.

Ueber Albert Bernard's zwölf Kartons (Nr. 8—19) für die Malereien einer

Hospitalkapelle können wir uns nur mit Reserve äußern. Sie sind ja nicht als Werke für sich gedacht, sondern eben Kartons, zu denen erst die Farbe hinzukommen muß; und sie könnten erst vollauf gewürdigt werden an dem Ort und in der Umgebung, für die sie bestimmt sind. Aber daß sie dort zu den durch Leiden des Körpers und Qualen der Seele disponirten Gemüthern eine gewaltige Sprache zu reden vermögen, das ahnt man selbst an dem denkbar ungünstigsten Standort, den sie in München haben.

Auch auf die Gefahr hin, daß wir zuletzt nicht gerade das Beste bringen, müssen wir noch Ch. Cottet's Prozeßion (Nr. 34) anreihen. Das Bild ist aus dem Leben herausgegriffen, aber die grellen Farben desselben stehen doch etwas schreiend und breitspurig nebeneinander. Es ist ja allerdings katholisches, farbenfreudiges Bauern-volk, das mit der Prozeßion geht, und gewiß keine helle Freude hat, wenn es möglichst viel Roth und Weiß und Blau sieht; vielleicht stecken auch noch nationale Liebhabereien hinter diesem Farbentrio, aber ein Künstler sollte anders urtheilen, als das Landvolf.

Mit gemischten Gefühlen haben wir die Seceßion aufgesucht, mit gemischten Gefühlen scheiden wir von ihr. Wir haben auf rein religiösem Gebiet Voll- und Minderwerthiges nebeneinander gesehen. Auf dem profanen Gebiet entspricht den Arbeiten, gegen die wir uns ablehnend verhalten mußten, eine mindestens ebenso große Zahl von solchen, die man rückhaltlos anerkennen kann, auf die wir jedoch nicht einzugehen brauchen, weil sie sich mit unserm Gegenstand nicht berühren. Auch da, wo wir tadeln mußten, gelten die Klagen oft mehr der Sache, als der Mache, und auch auf rein technischem Gebiet haben sich die Seceßionisten doch nachgerade recht bedeutend gehäutet. Wagestücke, wie sie die Besucher der Ausstellungen noch vor einigen Jahren erschreckten, verschwinden mehr und mehr, und so hoffen wir, daß im Laufe der Zeiten sich aus dem bisher noch nicht gehobenen Mißverhältniß zwischen dem Ueberschuß an Können und Mangel an Kunst doch noch die Harmonie herausentwickelt und mit ihr das, wessen man sich seit Jahren schon, wenn

auch mit zweifelhaftem Rechte, rühmt: neues Leben.

### Ein metallurgisches Prachtstück.

(Vgl. die Kunstbeilage zu dieser Nummer.)

Die Besucher der Stuttgarter Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und des Rottenburger Diözesankunstvereins vom vergangenen Sommer erinnern sich noch zweifellos daran, wie auf der Gallerie der König-Karls-Halle im Landesgewerbemuseum, vor dem Eingang zum Versammlungs-saale eine Monstranz ausgestellt stand, welche das besondere Interesse der Künstler wie der Laien erregte und eingehende Besichtigung fand. Dieses Werk, in Folge engerer Konkurrenz in dem Atelier des Meisters Hugger zu Nottweil angefertigt, ist Eigenthum der St. Nikolauskirche zu Stuttgart. Es ist eine Stiftung aus edler Hand, und es mag dabei bemerkt werden, daß bezüglich des Kostenpunktes wie bezüglich der Zeit für Fertigstellung des Werkes dem Meister verhältnismäßig weite Grenzen gesteckt waren: das beste Zeichen des richtigen künstlerischen Verständnisses für solch' eine Arbeit. Am 8. September d. J. wurde die neue Monstranz ihrer hl. Bestimmung übergeben anlässlich der „Ewigen Anbetung“ — gewiß die würdigste Einführung in den Dienst des Heiligthums — zur großen Freude der Gemeinde. Wirkte sie schon von ferne auf dem dunkelrothen Hintergrund des Tabernakels prachtvoll, so entzückte sie wahrhaft jeden Beschauer bei der näheren Besichtigung; und nicht bloß die Laienschaft der gesammten Gemeinde, sondern auch die kunst- und sacherständigen Beurtheiler sind der Ueberzeugung, daß die bescheidene St. Nikolauskirche in Stuttgart in dieser Monstranz ein Werk von hohem und bleibendem künstlerischem Werthe besitzt. Und noch mehr: man kann mit gutem Gewissen behaupten, daß sie zum Allerschönsten und Besten gehört, was in den letzten 100 Jahren in unserer Diözese in dieser Branche an Originalarbeiten angefertigt worden ist. Dies ist auch der Grund, warum die nachstehende Besprechung des Kunstwerkes für das „Archiv“ geschrieben wurde. Es

handelt sich hier gewiß nicht etwa bloß um eine Ehrung des bescheidenen Meisters, der dies Werk mit unsäglichem Hingabe ausgearbeitet hat, sondern vielmehr und vor allem um die Sache der kirchlichen Kunst selber auf dem Gebiete der Metallarbeiten, und damit um eine Sache, die in ganz besonderem Maße der ernsten Beachtung, der Anregung und Förderung zum Besseren und Vollkommeneren bedarf. Die näheren Beweise für letzteren Satz können und sollen bei anderer Gelegenheit vorgebracht werden. Hier handelt es sich um den Nachweis dafür, daß die neue Monstranz von St. Nikolaus in Stuttgart wegen ihrer originalen Zeichnung und Erscheinung wie wegen ihrer streng künstlerischen Ausführung ein hervorragendes Werk und hochehrwürdiges Zeugniß für die Entwicklung der kirchlichen Metallurgie in der Diözese Rottenburg ist.

Beginnen wir mit der Komposition der Monstranz, so ist sofort zu sagen, daß etwas Neues darin gegeben ist, aber etwas, was eigentlich so einfach und nächstliegend war, daß man sich förmlich wundert, warum man nicht längst auf die gleiche Idee gekommen ist. Bei einer Monstranz, welche dazu bestimmt ist, das heiligste Sakrament des Leibes unseres Herrn nicht bloß in sich aufzunehmen, sondern es so zu bergen, daß es dem Volke gezeigt und vom Volke leicht gesehen wird — daher eben der Namen „Monstranz“ —, kommt es doch vor allem darauf an, daß das Allerheiligste wirklich und thatsächlich den Haupt- und Mittelpunkt der „Monstranz“ bildet, so zwar, daß alles, was an und in derselben ist, moralisch und künstlerisch auf diesen heiligsten Kernpunkt hinführt und hinweist.

Das kann auf verschiedene Weise erreicht werden. Die alten gothischen Monstranzen erzielten diese Wirkung dadurch, daß sie, als Altäre oder Sakramentshäuschen en miniature, den Thronus an der Stelle des Tabernakels haben, über welchem sich dann in reichster Pracht der Hochbau als Baldachin erhebt, während er zu beiden Seiten von Figuren-Nischen flankiert ist. Ist hier das Sanktissimum auch nicht der mathematische Mittelpunkt der Monstranz, so weist doch die ganze Konstruktion auf den Thronus als den

Kern des gesammten Aufbaues hin. Und wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es vom künstlerischen und stilistischen Standpunkte verfehlt erscheint, an Stelle der ursprünglichen oblongen Throni (meistens mit Cylindergestalt), welche sich so meisterhaft in's Ganze des gothischen Aufbaues eingliedern, ein Kreisrund mit aufgesetztem Ornamentenrand als Expositionsräum in die Architektur der Monstranz einzuzwängen — natürlich nur in der wohlgemeinten Absicht, dadurch das Zentrale der Monstranz mehr markant zu machen. Wir behalten uns vor, bei Gelegenheit auf die künstlerische Unmöglichkeit solch' einer Verquickung zweier völlig fremder Konstruktionen zurückzukommen. Die in den Spätzeiten der Renaissance — Barock und Rokoko u. s. w. — entstandenen Monstranzen (die meisten Werke der eigentlichen Renaissance schließen sich noch an die gothischen Grundformen des Aufbaues an, gleich den Altären dieser Periode) kommen der eigentlichen Idee des ganzen hl. Gefäßes bei all' den Schwächen der Entwürfe noch weit näher, als die Erzeugnisse der gothischen Kunst; denn hier ist die ganze Monstranz eben nur die Umrahmung des Thronus; bei den „Sonnenmonstranzen“ tritt dieser Gedanke noch entschiedener heraus. Nicht umsonst sind gerade Werke dieser Stilarten besonders populär bis auf den heutigen Tag. Was nun den romanischen Stil betrifft, so liegen hier aus bekannten Gründen überhaupt keine alten Monstranzen vor. Als das Fronleichnamäfest eingeführt wurde, da herrschte ja bereits die Gothik. Es blieb also der modernen Zeit vorbehalten, sich um das Problem zu bemühen, möglichst „ächte“ und stilgemäße romanische Monstranzen zu konstruiren. Man kann eben nicht sagen, daß die betreffenden Entwürfe besonders glücklich sind. Wir haben verschiedene Kataloge sehr bedeutender Firmen durchblättert und darin eine Reihe von angeblich romanischen Monstranzen gefunden, welche trotz ächter Details auch keine Spur von wirklich romanischer Kunst an sich tragen. Wir behalten uns einen kritischen Spaziergang durch dieses Gebiet für ein andermal vor, um nun auf die

Monstranz zu kommen, welche Meister Huger in Mottweil für die St. Nikolauskirche in Stuttgart, der betreffenden Verbindung für die Konkurrenz entsprechend im romanischen Stil entworfen und angefertigt hat. Ehe wir aber auf die Frage eingehen, ob dieses durch und durch originale Werk den Anspruch darauf erheben kann, als stilgemäß und ächt zu gelten, wollen wir es uns etwas näher ansehen. Damit der Leser sich eine um so genauere Vorstellung machen kann, ist mit ausdrücklicher Erlaubniß des Meisters und unter selbstverständlicher Wahrung seines Urheberrechtes (wir weisen ausdrücklich gegenüber unbefugter gänzlicher oder theilweiser Nachahmung dieses Werkes auf die neuesten sehr verschärften gesetzlichen Bestimmungen über den Schutz des geistigen Eigenthums hin) diesem Artikel ein Photographie-Lichtdruck beigegeben, auf welchen wir verweisen.

Wie man auf den ersten Blick sieht, ist die Grundform der eigentlichen Monstranz denkbar einfachst: ein gleichseitiges Kreuz, welches in einen Kreis konstruirt ist; die Mitte des Kreuzes und Kreises bildet der Thronus. Diese drei Theile: Kreis, Kreuz und Thronus, sind stark markirt, so daß sie sofort als dominirend heraustreten. Der Thronus hat die Gestalt eines wichtigen Quadrats, in welches durch Ueberschneidung der Ecken ein Achteck eingegliedert ist: der Uebergang zum inneren Kreisrund für die Exposition des Allerheiligsten. Die Kreuzesbalken sind wie der sie einschließende Kreis von erheblicher Breite, und zwar so, daß sie äußerst markant das überaus sinn- und geistvolle Gerüste und Gerippe des Ganzen bilden. Die vier Zwickelfelder zwischen je zwei Kreuzesbalken und dem betreffenden Kreissegment sind mit fein durchbrochener, rein ornamentaler Arbeit ausgefüllt.

Sehen wir uns zunächst diese Theile näher an. Der Thronus, in welchem die heilige Gestalt von einem Goldreifen vollständig eingefast und gehalten ist, zeigt eine überaus feine Perlschnur im Achteck; die Ecken des Vierecks, welche überschritten sind, tragen den feinsten und düftigsten Silberfüllgranschnuck auf Goldgrund mit je einer lapis-lazzuli-Perle in der Mitte;

das ganze Viereck umzieht wieder die Perlschnur. Die vier Kreuzesbalken, in ihrer Breite je einer Rechtecke des Thrones entsprechend, enthalten je ein Feld mit Emailleornamentik: dunkelrother Grund mit einer Doppelreihe von Vierpaßkreisen in Hell, Dunkelblau und Weiß; ebenso klar und einfach, als wirksam und technisch bedeutend. Die Kreuzbalken gehen über den sie umschließenden Kreis hinaus und erbreitern sich dort rasch zum entsprechenden Abschluß. Da, wo sie auf den Kreis treffen, ist je ein größeres Kreuzmedaillon aufgesetzt, welches in seiner Mitte einen anbetenden Cherub in farbigem Schmelze trägt. Diese vier Medaillons tragen ebenso zur Hervorhebung, wie zur Belebung des Kreuzes bei, welches in seiner Mitte den Thronus mit dem Santissimum trägt. Der Kreis, welcher das Kreuz umfängt, ist gleich breit, wie die Kreuzbalken, aber weit mehr belebt und abwechslungsreich. Abgesehen von den vier eben genannten, auf ihm sitzenden Medaillons trägt er nicht weniger als 20 Felder, von welchen acht im Emailleschmelz prangen, während zwölf mit Silberfiligran besetzt sind, das in der Mitte je einen ovalen Stein — abwechselungsweise rothglühende Granaten und grüne Obsidiane, à la Cabouchon geschliffen — trägt. Man mag sich die Wirkung dieses Wechsels von Goldgrund, Silberfiligran, funkelnden Steinen und farbenschillerndem Emaille vorstellen. Die acht Emailfelder sind unter sich wieder verschieden: die einen haben auf rothem Grunde Blatt-, die andern Ringornamente. Vergoldete Perlschnüre bilden den inneren und äußeren Saum des Kreises. Außen auf dem Kreise sitzt aber noch ein überaus duftiges, feines Kranzwerk von stilisirten Blättchen und Blüthen, welche vergoldet sind. Auf den 36 Blüthenköpfen sitzt je eine Opalperle von mattweißem, in Grün und Rosa schillerndem Farbenglanze: ein wundervoll zarter Kranz von köstlicher Wirkung — daß auch der materielle Werth dieser gerade in der Gegenwart so sehr gesuchten und geschätzten Edelsteine nicht gering ist, sei nur heiläufig angefügt. Dieser mit unendlicher Mühe und Sorgfalt gearbeitete, aus zahllosen Stückchen zusammengesetzte duftige Kranz ist der

schönste Abschluß des Kreises nach außen, zugleich ein Ersatz für die Strahlenkrone bei anderen Monstranzen, und eine wesentliche Bereicherung des ganzen Kreises. Dieser erhält durch den geschilderten Reichtum der Details den Charakter des prachtvollsten Nimbus, welcher im Feuer und Glanze aller Farben und Metalle Kreuz und Thronus umspielt. Die vier Felder in den Zwickeln zwischen Kreuzbalken und Kreissegmenten sind mit überaus feiner, durchbrochener Arbeit in vergoldetem Silber gefüllt. Zunächst zieht sich innerhalb des geschilderten äußern Kreises ein zweiter mit stilisirten und kreuzweise gelegten Palmen ringsum; der übrige Theil des Feldes enthält eine im Detail überreiche Fülle durchbrochener romanischen Ornamentenwerkes, das mit unendlichem Fleiße aus der Silberplatte herausgearbeitet ist. Diese Viertelskreisfelder erfüllen ihren Zweck der Vermittlung zwischen Kreuz und Kreis in trefflicher Weise und bilden zugleich einen ebenso prachtvollen und reichen wie duftigen und feinen nächsten Hintergrund des Allerheiligsten.

Oben auf der Monstranz sitzt als Krönung das alte ehrwürdige konstantinische Monogramm Christi in Gold blinkend; es ist umgeben von zwölf kleinen Opalen in Strahlenform. Das ist der eigentliche Corpus der Monstranz.

(Schluß folgt.)

## Die Augsburger Buchmalerei im Zeitalter der Hohenstaufen.

Von Dr. Joh. Darnich in München.

(Fortsetzung.)

19. Höllenfahrt; die Hölle ein offenes, flammengefülltes Haus, darin der Satan an eine Säule gefesselt. Aus der schwarzen Finsterniß tauchen die Köpfe eines Königs, Bischofs, Mönches zc. auf. Zu unterst sind die Juden. Christus führt den Adam bei der Hand aus der Hölle heraus, die demnach mit der Vorhölle identisch erscheint.

20. Das Gericht. Christus zeigt thronend mit erhobenen Armen die Wundmale; von seinem Munde gehen zwei Schwerter aus. Unten sehen wir die Gestalten von Maria und Johannes.

21. Christi Himmelfahrt.

22. Mariä Tod.

23. Mariä Begräbniß; vier Apostel tragen die Wahre, andere Kreuz und Leuchter zc.

24. Messe eines Priesters, der eben die Wandlung feiert. Aus der Hostie in den Händen des Priesters fliegt eine Kindergestalt in die Hände eines Engels (?), der sich von oben herabneigt. Hinter dem Priester ein betendes Ehepaar; ein Sakristan zieht die Wandlungsglocke. (Vielleicht soll die Erlösung einer Seele aus dem Reinigungsort durch die Kraft der heiligen Messe geschildert werden.)

25. Christus, jugendlich, kurzhärtig, mit Kreuzimbus hält sitzend ein großes Tuch vor sich auf dem Schoß, worin sieben gekrönte jugendliche Köpfe sich zeigen. Von beiden Seiten neigt sich eine Blumenranke herein — die Palme des Friedens; eines der gerade in dieser Zeit so beliebten Paradiesbilder.

26. St. Michael, den Drachen tödtend.

27. Michael als Seelenwäger hält eine große Waage. In der einen Schale sitzt eine Seele, bei ihr ein paar kleine, runde Scheibchen (Hostien? Die für den Verstorbenen dargebrachten Messopfer?), in der anderen ist ein Etwas (natürlich die Sünden), hoch aufgeschichtet. Diese Schale steigt in die Höhe, trotzdem zwei komisch-häßliche Teufelchen, das Eine sich an diese Schale hängt, das Andere den Waagbalken hinabzudrücken sucht.<sup>1)</sup>

28. Enthauptung des hl. Johannes.

29. Zwei gekrönte Frauengestalten, eine Palme in der einen, ein Buch in der andern Hand, vielleicht Sankt Astra und Hilaria.

30. Zwei Männer im Ordensgewand von der Form des Franziskanerordenshabits (aber von grauer Farbe), der Eine zeigt die fünf Wundmale — Franziskus, der Andere ist vielleicht Antonius v. P.

Die Bilder sind durchaus nicht gleichwerthig, aber doch wohl von Einer Hand. Am besten sind wohl die Deckelbilder, unter den übrigen zeichnen sich Nr. 24 bis 28 aus.

<sup>1)</sup> Siehe hierzu die Erzählung des Jacobus a voragine in der legenda St. Laurentii.

Die Technik ist überall dieselbe: eine kräftige Deckmalerei auf Goldgrund, der in den Nischen zc. vielfach patronirt ist. Die Zeichnung tritt in kräftigen schwarzen Konturen sehr deutlich hervor — ein Charakteristikum, das wir bei allen Augsburger Arbeiten dieser Zeit finden werden.

Auch Weiß findet vielseitige Verwendung zur Anbringung von Gewandmustern (bes so häufigen Dreipunktes), freilich ohne jede Rücksichtnahme auf die Tuchfalten, und besonders zur Aufhöhung der Lichter, zumal an den Gewändern. Die eigenartige Schraffurung mit Deckweiß, die in allen Miniaturen des Codex durchgeführt ist, ist ein Anzeichen dafür, daß wir es wohl bei Allen mit ein und demselben Meister zu thun haben.

Auf die mehrfach hervortretenden ikonographischen Eigenheiten haben wir bereits aufmerksam gemacht. Die Zeichnung weist im Allgemeinen keine groben Unrichtigkeiten, wohl aber oft große Oberflächlichkeit und Flauheit auf. Die Bewegungen sind theils, namentlich in den ersten Bildern, sehr steif, theils aber auch sehr gut beobachtet, s. z. B. den Drachentöchter Sankt Michael und denselben als Seelenwäger. Ein Gesichtsausdruck ist kaum irgendwo angedeutet, so ist der Ausdruck Christi in den Passionscenen immer ein ganz gleichmüthiger. Die geschlossenen Augen machen einen unangenehmen archaischen Eindruck. Ebenso wirkt es höchst seltsam, daß die Gestalten keinen festen Boden unter den Füßen haben, sondern, ohne irgendwo aufzutreten, in ihrem Goldgrund mehr hängen.

Ganz unerquicklich ist, abgesehen von den Deckelbildern, die Färbung. Die entweder kraftlos-schimmeligen, oder bänerisch-grellen, ohne jeden koloristischen Sinn nebeneinander gestellten Farben beleidigen geradezu das Auge.

Der ganze Charakter dieser Miniaturen läßt vermuthen, daß unser Buchmaler wahrscheinlich zwei ältere Vorlagen vor Augen hatte, die er zwar nicht mit besonderer Sorgfalt und Genauigkeit kopirte, über deren archaische Mängel er aber doch, weil persönlich künstlerisch zu unselbständig, nicht hinwegzukommen vermochte.

Die Initialen sind höchst unbedeutend,

lahme goldene Ranken, stil- und charakterlos auf farbigen Grund gesetzt.

Da die Litanei, wie bemerkt, die Heiligen Franziskus und Dominikus<sup>1)</sup> enthält, so kann unser Codex nicht vor 1234 entstanden sein. Ihn um Vieles später zu setzen, verbietet der Stil, so wird er auf ungefähr 1240 zu datiren sein.

Die nächste Augsburger Miniaturhandschrift ist zeitlich nicht viel später, als die eben besprochene, doch verkörpert sie eine ganz erheblich fortgeschrittenere Stufe.

Clm. 16137, ein Psalterium, befand sich zur Zeit der Säkularisation in der Kollegiatkirche St. Nikolaus bei Passau. Die Litanei weist die spezifischen Augsburger Heiligen: Afra, Hilaria, Digna, Eunomia und Eutropia, das Kalenderium unter Anderem die Heiligen Afra, sowie »Hilaria et. soc« als Feiertage und als unwiderleglichen Beweis der Provenienz wenigstens aus der Augsburger Diözese unter'm 28. September »Dedicatio matris ecclesiae in Augusta« auf. Doch dürfen wir wohl Augsburg selbst als Entstehungsort annehmen, da z. B. in einem Kloster außerhalb Augsburgs nicht ausschließlich die speziellen Augsburger Heiligen und vollends die Einweihung des Augsburger Domes so sehr in den Vordergrund gestellt worden wären.

Dem von einfachen Kanonesbögen eingefaßten Kalenderium sind die Thierkreisbilder beigelegt, die in farbig umrahmten Medaillons auf Goldgrund in Deckfarbe gemalt sind. Die kräftigen schwarzen Konturen fallen schon hier etwas auf. Die Zwillinge sind als zwei sich mit Keulen bekämpfende, gewappnete Ritter dargestellt.

Der übrige Miniaturenschmuck des mit großer Sorgfalt geschriebenen Psalters besteht in Initialen. Und zwar ist unter den Initialen ein zweifacher Typus vertreten. Zunächst die großen Prachtinitialen, die uns die alte, seit dem 11. Jahrhundert eingeführte Rankeninitialis in ihrer späteren Entwicklung vor Augen führen. Die Initialen sind in rechteckigen Rahmen eingeschlossen und zeigen farbiges Rankenwerk auf gutem Goldgrund. Die Blätter sind schon recht spärlich und treten meist

nur am Ende einer Ranke in Form der bekannten blattartigen Lappen auf. Dagegen finden sich — ebenfalls ein Charakteristikum der Spätzeit dieser Initialenform — in den reicher ausgeführten Initialen der Art eine Menge Drachen und greifenartiger Thiere.

Besonders hingewiesen sei auf eine Eigenthümlichkeit, die für Augsburger Initialen geradezu charakteristisch zu sein scheint, die in dem zuvor besprochenen Codex zwar auch angedeutet, aber hier erst völlig ausgebildet ist. Wir sehen nämlich nicht nur den ersten Buchstaben z. B. eines Psalmes als Initialis besonders ausgezeichnet, sondern vielfach auch die folgenden Buchstaben des ersten oder der ersten paar Worte, und zwar so, daß sie einzeln, jeder in einem eigenen rechteckigen Feld der rechten Vertikal- oder der unteren Horizontalseite des Hauptinitialis entlang aneinander gereiht werden. Die Buchstaben selbst sind dann gern in Gold, die Grundfelder in Farben gehalten, die schachbrettartig vertheilt sind.

In der ersten Initialis „B“ sehen wir zwei getrennte figürliche Darstellungen, den thronenden König David, auf der Harfe spielend, und darüber einen schreibenden Bischof mit grünem Nimbus. Stellt dieses Bild etwa gar den Schreiber unseres Psalteriums — einen Bischof vor? Oder ist es eine Schmeichelei des Schreibers gegenüber seinem Bischof, den er als lebendige Illustration zu dem gerechten Manne, wie ihn der Psalm »Beatus vir...« preist, hinstellen will? Am wahrscheinlichsten ist die Vermuthung, St. Ulrich sei hier als das Prototyp des Gerechten dargestellt.

Auf fol. 49 ist in einem Quid gloriaris... dessen Endschnörkel als Drache gebildet und St. Michael als Drachentöchter dargestellt. Neben Michael erhebt sich, wohl nur um den Raum etwas besser zu füllen, ein röthlicher Berg, darauf ein als naturalistisches Blatt gebildeter Baum.

Die folgende Seite zeigt eine weitere figürliche Darstellung, in einem „D“ (ixit insipientis...), einen stehenden Heiligen im Dominikanerhabit, der eine vor ihm knieende, weltlich gekleidete Frau segnet. (?)

Haben wir in der bisher geschilderten Art von Initialen die späte Entwicklungs-

<sup>1)</sup> Franziskus kanonisiert 1228, Dominikus 1234.

form eines alten Typus betrachtet, so stellt sich die zweite Art als Vertreterin einer neu anbrechenden Epoche der Initialornamentik dar.

Der Buchstabe selbst ist ganz einfach, ohne Verzierung, nur in Gold gehalten. Er steht in einem durch eine schwarze Kontur gebildeten Rahmenrechteck, dessen Grund ein mildes Roth zeigt, während der vom Buchstaben umschlossene Raum zartblau ist. Diese Farben sind öfters auch vertauscht und immer durch feine Deckweiß-Arabesken belebt.

Was sowohl bei den Initialen als bei den figürlichen Bildern noch mehr als in der zuvor besprochenen Handschrift hervortritt, sind die kräftigen, ja derben, tief-schwarzen Konturen, durch welche die Zeichnung hervorgehoben ist. Beobachten wir genauer, so finden wir, wie im Figürlichen diese kräftige schwarze Kontur nur da sich findet, wo Gold von Farbe oder eine Farbe von einer anderen geschieden werden soll, während beispielsweise selbst die am deutlichsten ausgeprägten Falten eines Gewandes nicht in Schwarz, sondern in einer dunkleren Nuance der betreffenden Lokalfarbe eingezeichnet sind. Kurz, wir werden an den Eindruck alter Glasmalereien erinnert, in denen jede Farbe ein Glasstück für sich darstellt, das von der anderen durch die schwarze Linie der Verbleiung geschieden ist.

Wir möchten es nicht für unwahrscheinlich halten, daß die Glasmalerei, damals eine jung aufstrebende, in ihrer farbigen Wirkung zumal damals so eindrucksvolle Technik, hier wirklich einen gewissen Einfluß ausgeübt hat, den wir auch bei anderen Augsburger Miniaturen der nächsten Zeit noch öfter wahrnehmen werden.

Was die Färbung anlangt, ist gegenüber Cln 2640 ein ganz gewaltiger Fortschritt zu verzeichnen. Hier sind die schreienden Mißklänge jener Farben ausgeglichen und ist auch in koloristischer Hinsicht ein Uebergang zu den farbig so vorzüglichen Leistungen der unmittelbar folgenden Zeit gegeben.

In stilistischer Beziehung sei auf die für die Mitte des 13. Jahrhunderts so sehr charakteristischen, scharfantigen und edigen Gewandsäume hingewiesen, die schon gegen Ende desselben Jahrhunderts den runden

gothischen Formen weichen werden. Die im Kalendarium vorkommenden Heiligen Franziskus und Dominikus weisen in der That zusammengehalten mit dem Stil dieser Miniaturen auf die Mitte des 13. Jahrhunderts.

Eine weitere Augsburger Miniaturhandschrift unserer Zeit liegt in der fürstlichen Bibliothek zu Mähingen als I. 2 lat. 19. Wiederum ein Psalterium.

Für die Herkunft aus Augsburg spricht das Kalendarium, das unter Anderem wieder unter'm 28. September »Dedicatio matris eccle Auguste« und die Vitanei, welche die spezifisch Augsburgerischen Hilaria, Digna, Eunomia und Eutropia aufweist.

Den das Kalendarium umrahmenden Kanonesbögen sind die Thierzeichen und die Monatsarbeiten beigelegt.

(Fortsetzung folgt.)

## Symbolik des Hasen.

Von Pfarrer Reiter.

Der Hase, welcher nach der Bibel (Lev. 11, 6 und Deut. 14, 7) zu den unreinen Thieren zählt, hat eine mehrfache symbolische Bedeutung. Beschäftigen wir uns einige Augenblicke mit demselben.

Im Kreuzgang des Domes zu Paderborn ist eine Skulptur, wo drei Hasen mit zusammen drei Ohren in einem Kreise abgebildet sind.<sup>1)</sup> In ähnlicher Weise findet man im Kloster zu Moutathal in der Schweiz drei Hasen so gegen einander gestellt, daß das rechte Ohr eines jeden zugleich das linke des andern ist, alle drei zusammen also auch nur drei Ohren haben.

Nach gewöhnlicher Annahme soll diese bildliche Darstellung die heilige Dreifaltigkeit symbolisieren. Uns hat von jeher eine solche Auffassung etwas befremdet, allein wir können uns doch mehr und mehr mit derselben versöhnen, wenn wir bedenken, wie auch sonst der Hase zu der Gottheit in Beziehung gebracht wird. Da ist es einmal das griechische Wort Logos (= Hase), welches ähnlich lautend wie Logos eine Verbindung mit der zweiten Person in der Gottheit herstellt. Sodann mag hingewiesen werden auf das, was Oberle in seinem Werke: „Das germa-

<sup>1)</sup> Dezel I, 38.

nische Heidenthum im Christenthum“ über den Hasen schreibt. „Wahrscheinlich ist der Hase das heilige Thier der von Beda Venerabilis erwähnten Ostara gewesen; in der That haben auch die Germanen den Hasen nicht getödet und nicht gegessen, weil er als heiliges Thier galt.

Noch heute hat der Hase seine mythologische Bedeutung. Viele Kräuter werden nach dem Hasen benannt. Es ist ein sehr alter und weitverbreiteter Glaube, daß ein quer über den Weg eines Wanderers springender Hase eine schlimme Vorbedeutung sei und die Mahnung zur Umkehr enthalte, woraus hervorgeht, daß unsere Voreltern annahmen, daß der Hase im Dienste einer Gottheit stehe, welche den Menschen warnen will, seinem Willen zu folgen. An vielen Orten ist von gespenstischen Hasen jedoch meistens von dreibeinigen die Rede, was deswegen besonders beachtenswerth ist, weil ein dreibeiniges Gespenst immer auf eine Gottheit hindeutet.“ Die Leute von Wolfshausen, O. A. Mottenburg, betrachten den dreibeinigen Hasen als den bösen Feind.<sup>1)</sup>

Wenden wir uns zu einer anderen Darstellung.

In Thüningenthal, O. A. Hall, sieht man auf einem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Bilde der Mutter Gottes einen Hasen (N. I. F. zum Hasen). Nach der Sage wäre einmal ein von den Hunden verfolgter Hase auf den Altar geflohen, worauf dann die Hunde demüthig vor dem Altar stehen geblieben. In Wirklichkeit dürfte es sich bei diesem Bild wahrscheinlich nur um eine Illustration handeln zu dem bekannten, an Maria gerichteten Gebete: „Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei genitrix. Der gehegte Mensch sucht Schutz und Hilfe bei Maria. Der Hase galt ja schon seit Tertullian als Symbol des Menschen: „Auf uns, als wären wir Hasen, ist die Jagd abgesehen; wir werden von Ferne eingekreist, und in der Nähe wüthen unsere Feinde gegen uns nach ihrer Gewohnheit.“ Auch Geiler von Kaisersberg vergleicht das Leben des Christen mit dem des Hasen, hauptsächlich weil er beständig verfolgt wird. Der hl. Augustinus deutet

den Hasen (wie auch den Igel) auf den reinigen Menschen.

Wie nun aber in dem bekannten Liede neben den Hasen auch die Hirsche genannt werden, so erscheint bisweilen in der Legende der Hirsch ebenfalls als ein bei Maria Schutz suchendes Thier, so z. B. in Maria Eich bei München. Poetisch verwerthet ist diese Legende in einem in den „Mariensternen“ von Dr. Himmelstein veröffentlichten Gedichte, wo es unter anderem heißt:

„Und wo ein Hirsch gefunden  
Ginst Schutz vor Jägers Erz,  
Da findet Schutz und Zuflucht  
Manch müdgehegtes Herz.“

„Die acht christliche Legende vom Schutzbedürftigen, welchen Gott durch Maria rettet,“ spielt indessen nicht bloß bei Maria, sondern auch bei anderen Heiligen, theilweise sogar bei gewöhnlichen Personen. So flüchtete ein Hase zur hl. Dringa, in den Armel des hl. Albert v. Siena (abgebildet einen Hasen neben sich oder auf dem Arme), in die Kapuze des hl. Markulph und Philippus Presbyter, zum hl. Bernhard, zum hl. Fructuosus und zum hl. Martin. Der hl. Franziskus rief den Hasen, und sie liefen freundlich zu ihm herbei. Ottokar von Steyermark, in dessen Schooß einmal ein Hase floh, baute zum Andenken das Kloster Seiz (slavisch Hase). — Wenn Ludwig Seiz die hl. Kosa von Lima zeichnet, wie sie knieend die Hände ausbreitet, neben sich zwei Hasen (vgl. Deyel II, S. 625), so darf man wohl annehmen, daß damit der kindliche Verkehr mit der Thierwelt überhaupt dargestellt sein soll (an eine bloße Spielerei wie etwa auf dem berühmten Gemälde Tizians „La Vierge au lapin“ im Louvre ist nicht zu denken). Es mag aber auch beachtet werden, daß nach Cloquet „Eléments d'iconographie chrétienne“ S. 329 der Hase als Symbol der Fruchtbarkeit und Weisheit gilt, weswegen man ihn oft angebracht findet unter den Füßen der Jungfrauen, um damit den Sieg auszudrücken, welchen sie über die Versuchungen des Fleisches davongetragen haben.

In der altchristlichen Kirche galt der Hase wegen seines schnellen Laufes als

<sup>1)</sup> Birlinger, Volkstüm. I, 108.

Sinnbild der Vergänglichkeit des irdischen Lebens (Bilder des Hasen auf Grabsteinen), wegen seiner Furchtsamkeit als Sinnbild der Furcht (Bild in der Taufkapelle zu Pefaro), und wegen seiner besonderen Art des Schlafens als Sinnbild der Wachsamkeit (Bilder des Hasen auf den Lampen). Näheres in der Real-Enc. von Kraus I 651.

Die Hasen in dem Wappen des Bischofs von Basel-Lugano sind aus seinem Namen zu erklären — (Leonhard Has). Ebenso verhält es sich mit dem Hasen in dem Wappen der Familie Has in Kottenburg, wo Hans Has von 1499—1512 Bürgermeister war.

Oberamtsbeschreibung II S. 46.

### Literatur.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. 6. Auflage. 4 Bde. Leipzig 1901/02, Verlag von E. V. Seemann. (Zus. 1511 Seiten, 1919 Abbildungen im Text und 40 Farbendrucke. Preis geb. 30 M.)

Das bekannte „Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer“ liegt nunmehr in 6. Auflage vollständig vor, nachdem vor Kurzem auch der 4. Band erschienen ist. Das Werk ist aus dem „Textbuch“ hervorgegangen, mit welchem Springer seit 1879 die Seemann'schen „Kunst-historischen Bilderbogen“ begleitete. Nach des Verfassers Tode (1892) wurden Text und Illustrationen vereinigt, so daß sich das Buch erstmals in seiner 4. Auflage 1895 als selbständiges „Handbuch“ darstellte. Schon 1898 ff. folgte eine 5. und nunmehr nach weiteren drei Jahren 1901/02 die 6. Auflage. Diese rasche Aufeinanderfolge von neuen Auflagen in so kurzen Zwischenräumen ist allein schon angesichts der vielen kunstgeschichtlichen Hand- und Lehrbücher, mit welchen in letzter Zeit der Büchermarkt förmlich überflutet wurde, ein klarer Beweis für die außerordentliche Brauchbarkeit und Gebiegenheit dieses Werkes. Am besten bürgt uns aber dafür der Name Springer's, der so recht eigentlich der Meister und Begründer der deutschen Kunstgeschichte genannt werden darf. Denn in seinen „Grundzügen der Kunstgeschichte“ hat er ein geradezu klassisches Werk geschaffen und damit zum ersten Mal bei einem größeren Kreis der Gebildeten Sinn und Freude für das bisher so vernachlässigte Studium der Kunstgeschichte geweckt. Springer verdankte diesen Erfolg seiner umfassenden Gelehrsamkeit, welche den gewaltigen Stoff vollständig beherrschte, und dem sicheren historischen Verständnis, mit welchem er aus dem reichen Schatz seines Wissens das Wesentliche und für den späteren Entwicklungsgang Bestimmende auswählte und klar darzustellen wußte, nicht weniger aber auch seiner vornehmen und glänzenden Sprache, die auf jeder Zeile von dem feinen Ge-

fühl und der warmen Liebe des Verfassers zum wahrhaft Schönen Zeugnis ablegt, ohne dabei in den phrasenreichen Ton der modernen Kunstschriftstellerei zu verfallen.

Diese allgemein anerkannten Vorzüge der Springer'schen Darstellungsweise zieren auch die späteren Ausgaben des feinen Namen führenden „Handbuches“ und so auch die vorliegende 6. Auflage. Denn die Verlagsanstalt hat es verstanden, für die Bearbeitung derselben Gelehrte zu gewinnen, welche, zum Theil durch persönlichen Verkehr mit Springer, mit dessen Anschauungen und Sprache wohl vertraut, in schonendster Pietät Alles unverändert gelassen haben, was sich irgendwie halten ließ, dabei aber eifrig bestrebt waren, die sicheren Ergebnisse der in den letzten Jahren so regamen kunsthistorischen Forschung in die Darstellung einzureihen und so das Werk auf der Höhe der Zeit zu erhalten. Da es bei der wie in allen Wissenszweigen so auch hier weitgehenden Spezialisierung für den Einzelnen jetzt nicht mehr leicht möglich ist, auf allen Gebieten gleichmäßig zu Hause zu sein, wurde die Umarbeitung der einzelnen Bände verschiedenen Spezialgelehrten anvertraut.

Aber auch seinerseits hat der Verleger Alles aufgeboten, um dem Werke eine möglichst würdige Ausstattung zu geben. Papier und Druck lassen Nichts zu wünschen übrig. Namentlich aber ist für ein ausgiebiges Anschauungsmaterial reichlich gesorgt durch zahlreiche und gut ausgewählte Abbildungen. Gegenüber den früheren Auflagen sind die Textillustrationen nicht nur bedeutend vermehrt, so daß nunmehr deren gegen 2000 die vier Bände schmücken, sondern es sind auch an die Stelle der älteren Holzschnitte mehr und mehr die zuverlässigeren Autotypien getreten. Zur besonderen Zierde aber gereichen dem Werke die 40 farbenprächtigen, in technischer Beziehung hochvollendeten Tafeln in Dreifarben- und Vierfarbendruck.

Was die einzelnen Bände betrifft, so besorgte die Bearbeitung des ersten das Alterthum umfassenden Bandes der als Archäologie bekannte Straßburger Professor Ab. Michaelis, der sich selbst wieder für die Darstellung der ägyptischen Kunst der Beihilfe eines Ägyptologen bediente. Michaelis hat überall die Ergebnisse der neuesten Ausgrabungen und Entdeckungen verwertet, so daß dieser Band gegenüber der letzten Auflage um ein volles Drittel vermehrt worden ist. Er bietet nun mit seinen 378 Seiten Text, 652 Textillustrationen und acht Farbendrucke eine wenn auch knappe, so doch für das Studium mehr als genügende Darstellung der antiken Kunst, an der jeder Freund des klassischen Alterthums seine Freude haben muß. Deshalb wird auch dieser Band, der, wie auch die übrigen, einzeln käuflich ist, von kompetentester Seite, von Universitätsprofessoren, den angehenden Philologen als das brauchbarste diesbezügliche Buch empfohlen.

Der zweite Band (414 Seiten, 529 Illustrationen, 6 Farbendrucke), neu bearbeitet von Professor Dr. Joseph Neuwirth in Wien, ist der Kunst des Mittelalters gewidmet. In ihm nimmt natürlich die Baukunst den weitaus größten Raum ein; doch kommen auch die Plastik und Malerei zu ihrem Rechte, und, wenigstens in der

romanischen Periode, auch das Kunsthandwerk. Auffallend vernachlässigt finde ich das gewiß doch auch beachtenswerthe gothische Kunsthandwerk. Die ganze Innenausstattung der gothischen Kirchen, also Altar, Sacramentshäuschen, Kanzel, Taufstein (das Chorgestühl wird überhaupt nicht erwähnt) wird in zusammen 15 Zeilen abgemacht und all' diesen Gegenständen auch nicht eine Abbildung gewidmet, nachdem die einzige Abbildung eines gothischen Altars, die sich noch in der 4. Auflage vorfindet, nunmehr weggelassen ist. Ebenso sind den Goldschmiede- und Schlosserarbeiten wohl zwei allerdings ungenügende Abbildungen, aber auch nur einige wenige Zeilen gewidmet. Auch die Altäre läßt der Verfasser beim Bearbeiter „in ihrer überwiegenden Zahl nur für Produkte des Kunsthandwerks“ gelten. Allein einerseits muß er doch selbst zugeben, daß sich unter ihnen „wahre Prachtwerke“ finden, welche „der Antheil tüchtiger Künstler über den durchschnittlichen Werth hebt“, und daß hier „häufig die Grenzen zwischen Kunst und Kunsthandwerk sich verwischen“ (S. 357), wie sich ja thatsächlich z. B. die größten Künstler dieser Zeit ihren Ruhm gerade in der dekorativen Plastik geholt haben; man denke nur an Jörg Syrlin d. J.! Andererseits aber ist in der Springer'schen Kunstgeschichte selbst dem Kunsthandwerk sowohl im Alterthum als auch in der Neuzeit die gebührende Berücksichtigung zu Theil geworden, so daß diese stiefmütterliche Behandlung des gothischen Kunsthandwerks um so weniger verständiglich ist.

Der dritte Band (316 Seiten, 323 Abbildungen im Text und 12 Farbendrucke) behandelt die Renaissance in Italien, während der vierte (408 Seiten, 415 Textillustrationen, 14 Farbendrucke) die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zur Darstellung bringt. Die eingehendste Behandlung hat in diesen beiden Bänden die Malerei gefunden, weshalb auch auf sie die meisten Farbentafeln fallen, zusammen 26, so daß beinahe ein jeder der großen Meister des Binsels mit einem charakteristischen Werk in farbiger Ausführung vertreten ist. Während die Architektur in der Zeit der Renaissance eingehend dargelegt wird, ist der spätere Entwicklungsgang derselben in einigen wenigen Seiten abgemacht. Mag man über diese Stilarten nun urtheilen, wie man will, mag man in Barock und Rokoko auch „Abarten“ erblicken, so viel ist jedenfalls sicher, daß auch sie in ihrer Art Großes geschaffen und in einer Kunstgeschichte von dem Umfange der Springer'schen schon deßhalb eine bessere Berücksichtigung verdient hätten, weil wir Bauten in diesen Stilformen in unserem Vaterland, namentlich in Süddeutschland, auf Schritt und Tritt begegnen und wir doch non scholae, sed vitae Kunstgeschichte studiren.

In der Aufnahme von Rubrikaten erlaubt sich das Werk erheblich größere Freiheiten, als z. B. die Kuhn'sche Kunstgeschichte. Damit soll keineswegs ein Tadel ausgesprochen sein, zumal da Springer nach der ganzen Art seiner Darstellung sich an ein gebildeteres und gereifteres Publikum

wendet und keineswegs „für Haus und Familie“ im gewöhnlichen Sinn dieses Ausdrucks schreibt. Allein immerhin wird damit der Kreis der Leser, denen das Werk ohne Bedenken in die Hand gegeben werden kann, in etwas verengt. Von einer tendenziösen Verherrlichung der Rubrikaten, wie sie sich heutzutage in der Kunstgeschichte so breit macht — auch einzelne Bände der Knackfuß'schen Künstlermonographien sind von diesem Vorwurf nicht frei zu sprechen — ist das Springer'sche Werk wie in der Auswahl der Abbildungen so auch in der Darstellung weit entfernt. Auch dadurch unterscheidet es sich vortheilhaft von so manchen anderen kunstgeschichtlichen Werken, daß es vollständig frei ist von Ausfällen gegen Religion und Kirche.

So können wir auch von unserem Standpunkte aus das Werk auf's Beste empfehlen. Es ist nicht nur in Anbetracht seines Reichthums an Abbildungen die wohlfeilste Kunstgeschichte größeren Umfangs — gebunden in vier Halbleinwandbänden zusammen 30 M. —, sondern es genießt vor Allem den Ruhm, zu den klassischen Schöpfungen deutscher Geschichtsschreibung zu gehören.

Dr. Fuchs.

## Annoncen.

Soeben beginnt in der Herderschen Verlagshandlung in Freiburg i. Br. zu erscheinen und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

## Geschichte der bildenden

### Künste.

Von Dr. Adolf Föh.

Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage.  
Mit farbigen Tafeln und Abbildungen im Texte.

Erscheint in zwölf monatlichen Lieferungen à M. 1.70. — Die erste Lieferung liegt bereits vor. Lex.-8°. (VIII u. 64 S. und 4 farbige Tafeln.)

Der Verfasser und die Verlagshandlung waren bestrebt, dem Werke durch wiederholte Durchprüfung von Text und Bildermaterial neben weitgehenden Verbesserungen und Ergänzungen eine grössere Ebenmässigkeit zu geben, als sie bei der ersten Auflage der Umstände wegen erreicht werden konnte. Besondere Sorgfalt ist der Illustration zugewandt worden, so dass das Werk hinter den berechtigten Erwartungen nicht zurückbleiben dürfte.

Hiezu eine Kunstbeilage:

**Prachtmunzkranz** aus Feinsilber, gestiftet für die St. Nikolanskirche zu Stuttgart, Entwurf und Ausführung — sämtliche Theile Handarbeit — von Jos. Hügler, Goldschmied, Rottweil a. N.

(Sämmtliche Rechte vorbehalten.)



Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;  
Kommissionsverlag der Dornischen Buchhandlung (Friedr. Ulber) in Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.02 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einfindung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. **1902.**

## Ein metallurgisches Prachtstück.

(Schluß.)

Sehen wir uns nun den Fuß und Schaft der Monstranz etwas an, wobei wir unten beginnen.

Der Fuß der Monstranz ist in seiner Anlage ein Kreisrund, entsprechend ihrem Haupttheil; er ist überaus reich gegliedert: umschlossen von einem Kranze von 30 Amethysten und von verschiedenen lapislazzuli-Steinen, hat er acht Felder, von welchen vier die Brustbilder der Evangelisten tragen. Der Grund der Felder ist hellblaues Email, aus demselben glänzen in Gold die Namen heraus; die Figuren selbst sind Gold mit schwarz ausgegossenen Gravierlinien; die Heiligenscheine innen rothes Email. Die vier anderen Felder tragen wieder das feinschimmernde Silber des Filigrans: je ein Kreuz (mit lapislazzuli), umgeben von Kreis und Zwickeln: ein herrlicher Wechsel neben den vorgeordneten kräftigen Feldern. Aus diesem Fuße steigt über einem Wulste von dickem vergoldetem Silber, welcher vollständig durchbrochen ist — aus Einem Stück Silber alles ohne Naht und Loth herausgearbeitet, ein prachtvoll wirkendes, lebendiges Zwischenglied — das *P i e d e s t a l* zum Schaft empor, gegliedert in acht sich nach oben verjüngende Felder, die wieder eine reiche Bekrönung aus Treibarbeit und Email tragen; daraus geht der eigentliche, schlicht in Mattgold und ohne Verzierung gehaltene glatte, starke Schaft heraus, der eben dadurch höchst praktisch und handjam ist. Ein runder Knopf, der etwas flach gedrückt ist, übersponnen mit dem düf-

tigsten und elegantesten Filigran, bildet seine einzige Unterbrechung und Gliederung, aber auch seine ungleichlich prachtvoll wirkende Zierde. Ein Horizontalreif, welcher das üppige Filigran durchschneidet, theilt den Knopf in zwei Hälften. Nach oben endet der Schaft in einem dunkelroth emailirten Wulst, mit der Goldinschrift: »*Ecce panis Angelorum*« und in dem leichtesten Uebergang zum Corpus der Monstranz selber.

Ueberschauen wir nun das ganze Werk, so ist vor allem hervorzuheben, daß Meister Hugger seine Monstranz dem Programm gemäß im Sinn und Geist der alten romanischen Kunst erfaßt hat. Die gothische Kunst hat es verstanden, die Ornamentik organisch mit der Konstruktion zu verbinden und ihr so einen architektonischen Charakter zu geben. Die romanische Zeit beschränkte sich darauf, die Oberfläche ihrer massigen Konstruktionen durch Reliefs und eben überhaupt durch *Flächen*dekoration zu ornamentiren und zu beleben. Das zeigen die Altartafeln, die Reliquiarien, die Kelche und Leuchter ebenso wie die Ornamente an den Friesen, Portalen u. s. w. der Kirchen. Eben dieses Prinzip ist aber in der Hugger'schen Monstranz in meisterhafter Weise vertreten. Nichts klingt wahrscheinlicher, als der Gedanke, daß, wenn zu Zeiten der romanischen Kunst die Aufgabe gegeben worden wäre, eine Monstranz zu konstruiren, der Glaube des damaligen Künstlerthums das Kreuz mit dem Nimbus als maßgebend gewählt und die künstlerische Bildung desselben auf eine möglichst reiche *Flächen*dekoration durch Steine, Email, Treibarbeiten u. s. w. hin-

gezielt hätte. Und das eben ist hier angewendet. Wohl haben Einige die „Scheiben“-Form der Monstranz etwas kritisch angesehen. Dagegen ist zu sagen, daß die Kreisform (der Kreis ist indessen durch das dominirende Kreuz überschritten) derselben ganz im Wesen des romanischen Stiles liegt, und es ist wahrlich nicht einzusehen, warum die romanische Kreisform etwa weniger für eine Monstranz passend sein soll, als die Oval- oder Eiform der Spätzeit. Noch kein Mensch hat z. B. das berühmte Degenknopfbild des Kaisers Max, noch den Schild des Achilleus oder die Madonna della Sedia u. d. d. deshalb beanstandet, weil sie „Scheibenform“ haben. Wir denken, es kommt einzig auf den künstlerischen Gehalt und die künstlerische Ausgestaltung und Durchdringung des Ganzen an, nicht auf den Außenrand. Zu alledem ist es unrichtig, von einer Scheibenform bei der Monstranz Suggers zu sprechen. Die Grundgestalt ist vielmehr, wie sofort ersichtlich, die des vom Kreis umschlossenen Kreuzes. Und es dürfte unferes Erachtens überhaupt keine würdigere und tiefinnigere Monstranzanlage geben, als die, nach welcher der Thronis mit dem eucharistischen Geheimniß von dem Kreuz, dem Zeichen der Erlösung gehalten und getragen, und von dem Kreis, dem Symbol der Ewigkeit und Göttlichkeit, umgeben ist. Wenn dann dazu kommt, daß die Lösung dieser Aufgabe in solch' meisterhafter Weise, in solcher Harmonie der Erscheinung, in solchem Verständniß des Stiles, in solcher Zartheit der Ausfüh- rung, in solcher Pracht der Wirkung gelungen ist, dann darf man wahrlich gerade vom kirchlichen wie vom technischen Standpunkt aus sich freuen, daß endlich auch in diesem Fache etwas geschaffen wurde, das von bleibendem Werthe sein wird, das der kirchlichen Edelmetallkunst in der Diözese Rottenburg zur besonderen Ehre gereicht.

Dem Corpus der Monstranz entsprechend ist der ihn tragende Schaft und Fuß gehalten. Die zwei technischen Prachtstücke außer der reichen Oberfläche des Fußes sind der durchbrochene Wulst im Uebergang vom Schaft zum Fuß und der Knopf mit dem überreichen Filigran- gewebe. Letzterer, welcher manchem auf den

ersten Blick erheblich groß erscheinen wollte, zeugt besonders von dem sicheren harmonischen Empfinden des Meisters. Wenn man den ganzen Aufriß der Monstranz vor sich hat, und vollends wenn man die Silhouette derselben prüft, so ergibt sich gerade diese Größe und Form als nicht zu groß und nicht zu klein — als nothwendig. Da es weit schwieriger ist, für einen Monstranz-Corpus mit der strengen Form des Kreises und gleichseitigen Kreuzes einen harmonischen und künstlerischen Fuß und Schaft zu entwerfen, als etwa für einen gothischen Aufbau oder für ein Barockwerk, so sei dies besonders hervor- gehoben. Auch hier hat Suggers, von dessen überaus feinem Formeninn seine bekannten Kelchsilhouetten sprechen (leider haben sich für die zwei schönsten Kelche aus Suggers' Atelier und für das Pracht- ciborium keine Kirchen oder Stifter als Käufer gefunden, vielmehr ruhen dieselben, wegen ihrer hervorragenden künstlerischen Schönheit vom Staate angekauft, als Meister-Schauwerke kirchlicher Kunst im K. Gewerbemuseum zu Stuttgart), wieder sich vollaus bewährt, so daß ihm mit Recht die Anerkennung gebührt, daß er sowohl auf dem Gebiete der metallurgischen Kunst-Technik, wie auf dem der künstlerisch-stilgemäßen Komposition ein Meister ersten Ranges ist.

Daß die ganze Monstranz bis ins Einzelste hinein ausschließlich Handarbeit ist, soll noch ausdrücklich angeführt werden; kein Wunder, wenn der Meister über ein Jahr dem Werke gewidmet hat. Das Material für das ganze Werk ist ausnahmslos Feinsilber; das Gesamtgewicht beträgt ca. 12 Pfund; die Höhe der Monstranz mißt über 80 Centimeter.

Der Preis ist überaus mäßig gewesen; nur schade, daß die Mittel nicht dafür ausreichten, um auch die Rückseite der Monstranz, der Vorderseite entsprechend, in gleicher Weise mit Email, Filigran, Steinen u. s. w. reich auszustatten wie das im Entwurfe geplant war. Im Uebrigen bietet auch so die Rückseite wegen der reichen durchbrochenen Arbeiten einen sehr schönen Anblick.

Schließlich soll noch ein Gedanke angeregt werden. Der Appell an die Diözese behufs der Erbauung einer neuen Dom-

Kirche in Rottenburg ist bereits ergangen und es darf erhofft werden, daß in nicht allzulanger Frist der Bau erstehen wird. Er soll u. W. in romanischen Formen gehalten werden. Wie wäre es, wenn sich ein oder mehrere Stifter fänden, welche die im Vorstehenden beschriebene Monstranz, mit entsprechenden Abänderungen und in reicher, vollständiger Ausführung auf der Schauseite wie auf der Rückseite ausführen und dann dem Schatz des neuen Domes einverleiben lassen würden? Durch die Verwendung von eigentlichen Edelsteinen könnte natürlich das Stück noch viel prachtvoller werden.

Wir schließen mit dem Wunsche, daß in allen beteiligten Kreisen unserer Diözese das wetteifernde und steigende Bestreben vorhanden sein möge, auf dem Gebiete kirchlicher Edelmetallurgie mit allem bloß Handwerks- und Fabrikmäßigen, mit allem wenn auch herkömmlichen Meister-, Stil- und Kunstwidrigen ganz entschieden und energisch zu brechen und überall auf das Höchste und Vorzüglichste in Entwurf und Technik hinzuarbeiten.

### Was uns Handzeichnungen lehren.

Von Stadtpfarrer Dr. Mohr, Geislingen a. St.

Halb hoffend, halb zagend stieg der Verfasser vor Jahren in der Kaiserstadt an der Donau den Wall zum Palais hinan, das die Albertina birgt. Nur durch eine Mauer getrennt sein von all den Herrlichkeiten, die ein hochherziger Kunstfreund hier vereinigt, und scheiden müssen, ohne sie gesehen zu haben, weil die Sammlung zufällig geschlossen war, das wäre doch gar zu hart gewesen. Der gefällige Kastellan rieth einen Gang zu einem der Vorstände, versprach sich aber selber keinen Erfolg. Doch hatte er sich glücklicherweise getäuscht. Herr Custos Dr. Meder entsprach meiner Bitte aufs bereitwilligste, und so setzte ich mich denn in eine der Nischen, zu denen das alte Wien und der Rabenberg hereingrüßen, ließ mir die wirklich praktisch konstruirten Kapseln von den Regalen herübergeben und schwelgte ein paar Stunden im Genuß ihres köstlichen Inhalts. So ganz fremd ist er ja selbst dem Kunstdilettanten nicht, und Dürers grüne Passion oder sein

Triumphzug des Kaisers Maximilian ist nicht mehr allzuschwer zugänglich. Allein damit ist auch nur ein kleiner Bruchtheil der Albertina genannt. Thatsächlich weisen dort Deutsche und Italiener, Franzosen, Engländer und Spanier dem Besucher „die Hand“. Und dann ist trotz des riesigen Fortschritts der modernen Technik das Original eben doch mehr werth als die Kopie, und das Gemüth fühlt sich mächtig angeregt und bewegt, wenn die Hände das selbe Blatt entfalten, auf dem ein Rembrandt die blitzartigen Intuitionen eines schöpferischen Augenblicks fixirt, ein Raffael um den Wohlklang der Formen gerungen, ein Dürer sich in die Schönheit der Natur versenkt hat. Man glaubt den Nürnberger Künstler selbst in seiner ganzen kindlichen Schlichtheit und männlichen Schönheit vor sich zu sehen, wenn man auf einem Blatt die eigenhändige Bemerkung liest: „Das ist Kaiser maximilian. Den hab ich Albrecht Dürer zw. awgspurg hoch oben auff der psalz in seine kleinen stüble kunterfett do man zalt 1518 am mandag noch Johannis tawsser“, oder auf einem andern: „Dz hab ich awß ein spygell noch mir selbs kunterfett im 1484 jar do ich noch ein kind was.“ Man fühlt heute noch seine Freude über eine Handzeichnung Raffaels nach, wenn man die Notiz auf derselben entziffert: „1515. Raffahell de Urbin der so hoch peim pohnst geacht ist gewest hat die hat dyse [sic!] nackette Bild gemacht und hat in dem Albrecht Dürer gen Norberg geschickt im sein Hand zw weysen.“ Leider genügen ein paar Stunden nicht, um alles Gebotene auch nur überfliegen zu können, und sind sie veronnen, so legt sich Wehmuth aufs Gemüth wie beim Scheiden von einem lieben Bekannten. Aber die Erinnerung kehrt doch dann und wann zurück zum Erlebten und Geschaunten und führt die bekannnten und liebgewonnenen Bilder, wenn auch etwas verblaßt, wieder vor die Seele. Seit sechs Jahren jedoch ist hierin ein bedeutamer Wechsel eingetreten. Man braucht nicht mehr das Gedächtniß zu zermartern und die Phantasie abzuquälen, um die Gemälde der Albertina nachzukösten. Denn von da an erscheinen unter der Leitung von Gallerieinspektor Schön-

brunner und Dr. Meder bei Gerlach und Schenk in Wien „Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina“; es wurden aber auch die Schätze von andern Sammlungen herangezogen. Fürst Liechtenstein, Erzherzog Franz Ferdinand Este, Graf Wilczek, Baron Teuffenbach, die Akademie der bildenden Künste in Wien, die Nationalgalerie in Budapest, das Museum in Basel, das Städel'sche Institut in Frankfurt und einige Private stellten ihre Kunstblätter zur Verfügung, in einem knapp bemessenen, aber gehaltvollen Text geben die Verfasser Winke für das Verständnis und die derzeitigen Resultate der Kunstforschung sammt der einschlägigen Literatur; stilvolle Einbände schützen die Blätter und sichern ihnen das Eintrittsrecht auch in die Salons, und so ist ein Werk geschaffen, das für den Forscher wie für den Liebhaber von dauerndem Werth ist, den Facsimileausgaben anderer größerer Sammlungen sich würdig anreihet und das vom Italiener Senator Morelli mit Recht so energisch betonte Studium der Handzeichnungen wesentlich erleichtert und rüstig fördert. Die neuerdings in Angriff genommene Edition des Nachlasses von Leonardo da Vinci wandelt auf den gleichen Pfaden, und der durch dieselbe angebahnte Umschwung in der Beurtheilung des Meisters lehrt deutlicher als Worte die Wichtigkeit derartiger Publikationen. Das Gekritzte, wie es Raffael oder das Geklere, wie es Rembrandt dann und wann beliebte, scheint ja allerdings mehr das unbewußte Spiel der Künstlerlanne als das zielbewußte Schaffen des Genius wiederzugeben und das Papier nicht werth zu sein, auf dem es reproduziert wird, noch die Mühe, welche die Vervielfältigung kostete, noch das Geld, das man für dieselbe zahlt. Allein auch diese Blätter haben ihren tiefen Sinn und darum ihren dauernden Werth, andere aber sind so klar in der Auffassung und trefflich in der Durchführung, daß sie rein für sich genommen eine künstlerische That bedeuten, gleichviel ob sie zu einem Gemälde in Beziehung stehen oder über den Entwurf nicht hinausgekommen sind.

Wenden wir bei ersteren stehen, so ist es ungemein interessant, zu verfolgen,

welche Wandlungen die Eingebung eines glücklichen Moments, oder irgend eine flüchtige Erscheinung in der Außenwelt durchmachen, bis aus ihnen ein vollendetes Meisterwerk sich herauskrystallisiert hat, wie viele Nebeneindrücke und Nebenfiguren gesammelt, geordnet, nivelliert werden mußten, bis sie sich ebennmäßig in die Harmonie eines Kunstwerks eingliederten. So ist der Reitermann, den Dürer aus Pirckheimers Reifigen in ein paar Feder- und Pinselstrichen konterfeite, eben auch einer von den vielen, die damals ihr Glück der Spitze des Schwertes anvertrauten: aber etwas mehr Fluß in der Gestalt des Reiters, eine entschiedener Haltung, eine leise Drehung des helmgedeckten Kopfes nach links, ein kräftiger gehaltenes und ruhig dahinschreitendes Pferd — und wir haben das Urbild deutschen Kraftbewußtseins und deutscher Unererschrockenheit, wie es ein für allemal festgelegt wurde in der Hauptfigur des berühmten Blattes: „Ritter, Tod und Teufel“. Ein in wenigen Strichen skizzirter, auf einem andern Blatt etwas genauer charakterisierter Jüngling begegnet uns wieder in der Vermählung der hl. Katharina von Fra Bartolommeo, der definitiven Ausführung steht viel näher Raffael's Skizze zur Madonna mit dem Granatapfel, ebenso die zur Esterhazy-madonna und die zur Madonna im Grünen. Dagegen zeigen uns andere Blätter vom selben Meister, wie viele, allerdings sehr summarisch gehaltene Proben er machte, bis sich ihm die Figuren zu dem Wohlant und der Rundung der Umrisse zusammenordneten, die allen seinen Werken eigen ist. Die Proben zu einer Gruppe erreichen dann und wann beinahe die Zahl eines halben Dutzends. Sehr peinlich ausgeführte Vorstudien hat Francesco Morone gemacht, ebenso Cesare da Sesto. Ein Unikum sind Rembrandt's Skizzen. Man sieht ihnen heute noch die Eile an, mit der der vielseitige Mann die Gestalten und die Stimmungen festzuhalten suchte, die ihm seine unerschöpfliche Phantasie eingab. Ein paar Bisterlinien, einige Pinselstriche mit Tusch, vielleicht noch einige Höhungen mit Farben und das — Geschnitten ist fertig. Als solches präsen-

tirt es sich thatächlich auf den ersten Blick. Sieht man jedoch näher zu, so kann man nur staunen, wie mit solch' primitiven Mitteln und in so wenigen Zügen sich ein Gemälde in allen seinen wichtigsten Theilen festlegen, oder wie mit ein paar flüchtigen Strichen eine Gestalt, eine Handlung, eine Stimmung sich wiedergeben läßt. Daß es sich hier um eine einzigartige Veranlagung handelt, zeigt ein Blick auf die Versuche der Schüler Rembrandts, es dem Meister gleich zu thun. Man kann sie nicht als mißlungen bezeichnen, aber an ihr Vorbild reichen sie nicht hinan. Der Meister selber scheint sich völlig klar gewesen zu sein über den Werth derartiger Studien. Er hat seinen Namen gewöhnlich nicht eingezeichnet, aber eines der glänzendsten Bravourstücke flotter Zeichnung und prägnanter Charakterisirung, den jungen Elephanten, hat er signirt. Ganz anders gehen Rubens oder gar Dürer zu Werke. Athmen schon die Entwürfe des ersteren deutlich die Liebe und das Interesse für's Detail, die Sorgfalt auch im Kleinen, so ist die Gründlichkeit, mit der Dürer sich in die Einzelheiten versenkt, und die Feinlichkeit und Sauberkeit, mit der er dieselben zu reproduziren sucht, geradezu typisch für den Deutschen in seiner Sinnigkeit, Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit. Er hat ja zur Genüge bewiesen, daß das großzügige Wiedergeben einer Person, eines Vorgangs in wenigen Strichen auch innerhalb seines Könnens lag; aber für gewöhnlich begnügt er sich damit nicht, sondern führt Gewandstudien, Hände, Arme, Pflanzen und ganze Akte mit einer Sauberkeit aus, als wären sie direkt für die Oeffentlichkeit und für die Probe auch gegenüber der bissigsten Kritik bestimmt, — nebenbei bemerkt könnten wir uns kaum trefflichere und instruktivere Zeichenvorlagen denken, als Dürers Handzeichnungen. Es giebt ja allerdings einen sehr prosaischen und trivialen Erklärungsgrund hiefür. Die Freude an seinen Bildern beim Publikum war groß, die Kauflust jedoch klein, und es ist sehr bezeichnend, daß er wohl das Beste, was er geschaffen, die vier Apostel, gewöhnlich die vier Temperamente genannt, nicht absetzen konnte, sondern seiner Vaterstadt

wohl oder übel schenken mußte. Man kann also sagen, er hatte Zeit für Pünktlichkeit. Allein wenn er trotz unangenehmer wirtschaftlicher Erfahrungen die Freude an der Kunst und die Begeisterung für das Schöne unverkümmert bewahrte, so ist dies für ihn um so ehrenvoller, ein Zeichen, daß sie ihm Herzenssache war. Wie hätte er sonst nur sich die Zeit und Mühe nehmen können, einen Veilchenstrauch, ein Nasenstück bis aufs minutöseste Detail zu kopieren, den Flügel einer Blaurake so zu zeichnen, daß er heute noch in seiner naturalistischen Vollendung einzig dasteht, einen Hasen so genau aufs Papier zu zaubern, daß man kühnlich sagen kann: „es ist wohl niemals ein Wesen besser und naturbelauschter abgebildet worden.“ Derjenige hat es fertig gebracht, der als Fundamentalsatz seiner Kunstauffassung das Wort niedergeschrieben, daß die Kunst in der Natur drinnen steckt und daß der sie hat, der sie heraus kann holen. Er hat damit seiner Kunst die Natürlichkeit und die Wahrheit gesichert. Er bleibt ja allerdings der Natur auch dann treu, wenn sie in's Burleske und Bizarre geht, und nimmt manche Figur auf, die mehr interessant als schön ist und dem antiken oder dem klassicistischen Geschmack nicht behagen will; daneben aber stehen wieder Gestalten von idealer Schönheit, und eine Vorliebe für's Häßliche, wie wir sie bei manchen Modernen treffen, kann man ihm nicht nachsagen.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß die Handzeichnungen oft die Vorstudien oder den direkten Entwurf für ein eigentliches Gemälde repräsentiren, also zu ihm sich verhalten wie das Unvollkommene zum Vollkommeneren. Sie und da ist jedoch das Verhältniß ein umgekehrtes. In der Handzeichnung haben wir den Künstler wie ihn Gott und die Natur gemacht, in der definitiven Ausführung muß er dem Genius ab und zu durch Geschmacksverirrungen der Zeitgenossen oder der Besteller die Schwingen beschneiden lassen; oder er wird verkannt und läßt sich dadurch von weiteren Schritten in die Oeffentlichkeit abhalten. In einem wie im andern Fall ersteht ihm in dem, was er ohne alle äußere Hülfe

oder Anregung geschaffen, ein energischer Anwalt für seine endgiltige Werthung in der Kunstgeschichte. Ja es kann Fälle geben, wo dieser Anwalt geradezu für sein Eigenthumsrecht in die Schranken tritt. Bei manchen Gemälden ist die Momentklatur eine schwankende. Bald werden sie dem, bald einem andern Meister zugeschrieben. Um Gründe pro und contra ist man nie verlegen und der Streit kann recht erbittert werden. Läßt sich nun aber eine sicher datirte oder signirte Handzeichnung, sei es als Entwurf, sei es als Vorstudie, nachweisen, so ist dem Gezänke endgiltig ein Ende gemacht. Auf diesem Wege sind neuerdings Meister, deren Namen man nicht einmal sicher kannte, zu Ehren gekommen. — Und mit den Meistern teilt sich ihre ganze Zeit in den Gewinn, der aus den Handzeichnungen fließt.

Wenn die Natur im weitesten Sinne, das Leben so wie es sich auf den verschiedenen Gebieten entfaltet, die Lehrerin des Künstlers sein soll, so ist damit von selber gegeben, daß sich letzteres aus den Kunstwerken herauslösen und rekonstruieren läßt, daß die Malerei ein Zeitspiegel ist und eine ausgiebige Fundgrube namentlich für den Kunsthistoriker. Die Modernen wollen sich das Recht nicht bestreiten lassen, ihre Gestalten, auch die aus der heiligen Geschichte in unser Zeitkostüm zu kleiden und sie damit dem Bewußtsein des Volkes näher zu bringen. Sie legitimiren sich mit dem Hinweis auf Rembrandt, Dürer, Holbein zc. Nun läßt sich ja die Thatsache nicht in Abrede ziehen. Die Werke der genannten Meister sind wirklich eine gute Quelle für die Kostümkunde. Hat doch Dürer geradezu Entwürfe gefertigt für Hofkleider und uns anschaulich geschildert, wie die Frauen in Venedig sich kleiden, oder wie sie in Nürnberg für die Kirche, für den Tanz, für's Haus sich schmücken, wie die Bäuerinnen auf den Markt gehen. Sein Triumphzug Maximilians ist für jene Zeit das, was Adolf Menzel's Werke für die fridericianische. Nur sollte man — wenn wir uns zum strittigen Punkt eine Bemerkung erlauben dürfen — nicht vergessen, daß jene Regel keine so ausnahmslose war, wie man manchmal behauptet,

ferner daß der ehrenfeste Bürgermeister Mayer auf Holbeins Marienbild in seiner Schaubude oder ein hl. Georg oder Michael im mittelalterlichen Harnisch, wie sie auf so vielen Bildern wiederkehren, sowohl was den „Schnitt“ als die Farbe betrifft, sich doch ganz anders präsentiren, als wenn man den einen im Königsfestanzug eines modernen Oberbürgermeisters mit Bügelfalten an den Beinkleidern, weißer Weste und dito Halsbinde und Handschuhen, mit chapeau claqué und Schnurrbart à la „Es ist erreicht“, oder den hl. Georg in einer modernen Uniform — und wäre es die eines Gardeleutnants — auch nur auf einem für den Salon berechneten Bild religiösen Inhalts darstellen würde. Und man sollte ebenso wenig übersehen, daß das Volk am Ende des Mittelalters von den religiösen Schauspielen, besonders den Passionsspielen her gewohnt war, die Heiligen im Zeitkostüm zu sehen.

Gehen wir von der Kleidung zur Wohnung, so läßt schon der Umstand eine reiche Ausbeute hoffen, daß gerade die größten italienischen Meister nicht bloß Maler und Bildhauer, sondern auch Architekten waren. Diesseits der Alpen liegen die Dinge anders; aber auch hier sind die Räume, in welche die Bilder hineinkonstruirt sind, deutliche Zeichen einer kühnen Gestaltungskraft und, sofern sie sich anlehnen an Vorbilder in der unmittelbaren Umgebung, zugleich das beste Illustrationsmaterial zur Geschichte der Architektur. Die Wohnlichkeit der Innenräume und der feine Geschmack, mit dem sie die Künstler bis in's minutiöseste Detail auszustatten verstanden, ist der modernen Innenkunst so oft als Muster vorgehalten worden, daß wir darüber kein Wort mehr zu verlieren brauchen. Auch für die Innenausstattung der Kirchen, Paramentik zc. wäre hier noch viel zu holen. Und achtet man erst einmal darauf, wie sich das Leben innerhalb dieser Räume gestaltet, so entdeckt man so manchen individuellen Zug, der auf den ersten Blick verräth, daß er der Wirklichkeit abgelauscht ist, also Leben und Sitten auch wieder illustrieren kann. Obnehin hat ein ganzer Euflius von Handzeichnungen die für jeden Monat charakteristische Thä-

ligkeit des Volkes direkt zum Gegenstand, etwa so wie die heutigen Kalendervignetten (Meister in H. S. Behams Art.). Hans Springinklee schildert auf dem Blatt „Muthith und der Kampf vor der Stadt Vethulia“ eine Belagerung und einen Kampf zwischen Landsknechten bis auf die Kanonen, Trommeln und geschlitzten Kleider der zeitgenössischen Heere. Nimmt man etwa den Bauernbrueghel und ein paar Schweizer Maler fünfter und sechster Güte aus der Landsknechtszeit aus, so wird man zugeben müssen, daß die Künstler das Volksleben etwas idealisirt haben; aber gerade hier treten wieder die Handzeichnungen ein. In denselben haben die Künstler ihre Umgebung porträirt, wie sie sich ihnen wirklich darbot, vielleicht manchmal derber, aber dann auch wahrer, als sie es nachher auf ihren Gemälden schilderten. Nur darf man über den derben Jüngen nicht auch die anmuthigen und sinnigen vergessen. Ja, da und dort könnte sogar unsere hyperkultivirte Zeit noch bei den Alten in die Schule gehen. Es sei mir Eines erwähnt. Ob das ausgehende Mittelalter die Neujahrswunsch-enthebungskarten kannte, vermag ich nicht zu kontrolliren. Dagegen lassen sich Neujahrskarten nachweisen, und zwar von keinem Geringeren, als von Dürer, und so schön und so sinnig, wie es eben nur Dürer kann: ein holdseliger Jesusknabe in schlichtem Kleidchen, mit der Weltkugel in der Hand, blickt dem Beschauer aus einer Fensternische freundlich lächelnd entgegen, gleich als wollte er selber seinen Neujahrswunsch darbringen und durch die Weltkugel, das Sinnbild der Weltherrschaft, die beruhigende Versicherung geben, daß er auch im neuen Jahr die Geschicke zum Besten lenken wolle. Ist das, ganz abgesehen vom künstlerischen Werth, nicht ganz anders als eine Karte mit dem öden „Profit Neujahr“, nicht zu reden von denen mit dem Wunsch „Profit Neujahr alte bzw. alter“, und daneben eine Krab- bürfte oder ein Drache, oder ein noch niedrigerer Vertreter des Thierreichs. Auch hier kann die Befolgung des Dichterwortes nur von Nutzen sein:

„Was du ererbt von deinen Vätern hast,  
Erwirb' es, um es zu besitzen.“

## Die Augsburgische Buchmalerei im Zeitalter der Hohenstaufen.

Von Dr. Joh. Damrich in München.  
(Fortsetzung.)

Bei letzteren fällt der Januar auf, bei dem der greise Mann, der seinen Fuß über dem Feuer wärmt, durch den Tstab und die Glocke deutlich als St. Antonius der Einsiedler gekennzeichnet ist, sicher auf deutschem Boden eine der frühesten Darstellungen dieses Heiligen mit den betreffenden Attributen. Der Februar zeigt das Beschnneiden der Aeben, dann folgt das Säen, das Hacken, der Mai als allegorische Jünglingsgestalt mit grünen Zweigen, dann das Pflügen, das Mähen, die Getreideernte, Weinlese (Einstampfen und Pressen der Trauben). Für den Oktober ist das Aderlassen, für den November die Obsternte (?), für den Dezember das Schweineschlachten dargestellt.

Verschiedene dieser Bildchen stellen sich, was genrehafte Auffassung anlangt, als Vorläufer des eigentlichen Sittenbildes dar.

Unsere Handschrift bietet ferner eine Reihe prächtiger Vollbilder:

1. Zwei weibliche Figuren, die Eine eine brennende Lampe, die Andere einen Palmzweig tragend (Jungfrau und Martyrin).
2. Mariä Verkündigung.
3. Christi Geburt.
4. Thronende Madonna mit Kind.
5. Kreuzigung. Christus, mit vier Nägeln angeheftet, ohne Suppedaneum und Dornenkrone.
6. St. Ulrich und St. Nikolaus, beide in bischöflicher Gewandung, Sankt Ulrich hält ein kleines Buch, darin die Worte stehen: Pax vobis.
7. St. Jakobus und St. Johannes Ev., beide ohne Abzeichen. Johannes als Greis gebildet.
8. Herabkunft des hl. Geistes. Dreizehn Apostel; Maria ist nicht dabei; oben die Taube des hl. Geistes.
9. Das jüngste Gericht. Ein großartiges Bild: Christus sitzt auf goldenem Regenbogen, hinter ihm ragt das große goldene Kreuz empor, sowie Lanze und Schwammrohr; zwei Engel halten mit verhüllten Händen die Arme Jesu, um

die Wundmale aller Welt zu zeigen, zwei weitere Engel tragen die Dornenkrone und die Geißelruthen.

Unten erscheinen rechts die fünf klugen Jungfrauen, freudig ihre brennenden Lampen emporhaltend, links die fünf thörichten mit gesenkten Lampen und dem Ausdruck des Schmerzes.

Die Technik all' dieser Bilder ist Deckmalerei auf Goldgrund. Auch hier fallen die öfter in Schraffirmanier aufgesetzten weißen Lichter (wie in Clm 2640), und vor Allem wieder die ungewöhnlich derben, schwarzen Konturen auf.

Was die Auffassung anlangt, überragt das großartige jüngste Gericht mit der majestätischen Gestalt des Richters das Meiste, was gleichzeitig gemalt wurde. Auch an Feinheit der Zeichnung und Ausfüh- rung zeichnet sich dieses Bild vor den übrigen aus. Im Uebrigen finden wir noch vielfach in der Bildung der Haare zc. eine gewisse feine Stilisirung. Die Zeichnung ist meist etwas derb, die Bewegungen sind gut beobachtet, auf den Gesichtsausdruck ist wenig Mühe verwendet.

Die Farben sind kräftig, doch kommen auch gebrochene Töne vor, die Zusammenstellung ist wirksam und nicht ohne Geschmack.

Die Hervorhebung des hl. Nikolaus, der sogar mit dem hl. Ulrich im Bilde und in der zugehörigen Oration zusammengestellt erscheint, läßt darauf schließen, daß unser Psalterium ursprünglich wohl für das Benediktinerinnenkloster St. Nikolaus in Augsburg geschrieben war.

Das Fest der hl. Elisabeth, <sup>1)</sup> das sich im Kalender erwähnt findet, giebt einen gewissen Anhaltspunkt für die Datirung des Werkes, für das wir ebenfalls etwa die Mitte des 13. Jahrhunderts als Entstehungszeit annehmen möchten.

Die Initialen unseres Codex stellen sich als farbige Ranken auf goldenem Grunde in rechteckiger Umrahmung dar. Auch hier zeigt sich wiederum dieselbe Eigenthümlichkeit, die wir schon in Clm 2640, voll entwickelt aber in Clm 16 137 beobachten konnten, daß nämlich nicht nur Ein Buchstabe als Initialis, sondern sämtliche des ersten oder der ersten paar Worte vor den

übrigen ausgezeichnet und mit der eigentlichen Initialis koloristisch sehr wirksam zusammenkomponirt werden.

In der Münchberger Stadtbibliothek liegt ein Psalterium Solg. mss. quart Nr. 2, dessen Augsburger Provenienz auch keinem Zweifel unterliegen dürfte, denn das Kalendarium enthält die Feste Ulrich, ferner »Hilarie et. aliar.«, Afre, Narcissi, dedicatio matris ecclie in augusta in rother Schrift hervorgehoben. In der Litanei finden sich Franziskus, Dominikus und Elisabeth als Anhaltspunkte für die Datirung der Miniaturen, die übrigens, rein stilistisch betrachtet, sich kaum vor die Mitte des 13. Jahrhunderts zurückversetzen ließen. Das Kalendarium enthält die Thierkreisbilder in Deckmalerei auf ungefärbtem Grunde — rein technisch eine ganz vereinzelt dastehende Ausnahme.

Darauf folgende Darstellungen:

1. Mariä Verkündigung; Maria macht eine abweisende Handbewegung.
  2. Christi Geburt in einer abenteuerlich zerklüfteten Höhle eines bannbewachsenen Felsens.
  3. Anbetung der Weisen; Maria reicht dem Kinde einen goldenen Apfel.
  4. Kreuzigung; Christus ohne Dornenkrone und Suppedaneum mit drei Nägeln angeheftet; Maria faltet die Hände, Johannes wüchelt sich mit dem Mantel die Thränen ab.
  5. Initialis »B« mit harfendem David.
  6. »Q« mit St. Michael als Drachentödter.
  7. Das jüngste Gericht. Christus thront, das Kreuz auf seinen Knien haltend, und zeigt die Wundmale. Der Engel rechts hält Dornenkrone und Speer, ein anderer links Nägel und Ruthen. Unten in der Mitte schmachtet in einer Felsenhöhle der Teufel; links sind die Guten, die froh zu Christus aufblicken, rechts die Bösen, fünf Personen mit schmerzlichen Gebärden, darunter eine Frau mit einem Spiegel.
  8. »D« mit lehrendem Christus.
- Werfen wir einen Blick auf die Technik unserer Miniaturen, so beobachten wir eine sehr gewandte und ebenso sorgfältige Deckmalerei auf Goldgrund. Wie an

<sup>1)</sup> Manonij. 1235.

allen bisher betrachteten Augsburger Miniaturen fallen uns auch hier die kräftigen, schwarzen Konturen auf, und was wir schon bei Clm 16 137 beobachteten: eine Verwendung der schwarzen Konturen nach Art der Verbleinungen in Glasgemälden, das sehen wir hier mit voller, offenbar bewußter Konsequenz durchgeführt. Sowohl in den satten, glühenden Farben, als auch in diesen dicken, schwarzen Linien, die niemals in ein Farbenfeld eindringen, sondern dasselbe stets nur umrahmen, ist auf die Wirkung von Glasgemälden hingearbeitet. Nase, Mund u. sind in feinen schwarzen Linien nach Art des Schwarzlots eingezeichnet.

Die Miniaturen unserer Handschrift sind nicht nur stilistisch mit denen von Clm 16 137 verwandt, die Bilderinitialis mit dem drachentödtenden St. Michael ist offenbar eine Copie nach jenem etwas älteren Psalterium, selbst der Berg mit dem Baumblatt darauf ist nicht vergessen. Vielleicht haben wir es hier sogar mit einem späteren, reiferen Werk desselben trefflichen Meisters zu thun.

Die Gestalten sind richtig gezeichnet und gut in der Bewegung, der Gesichtsausdruck ist etwas nebenächlich behandelt, doch zeigt z. B. der Ausdruck der Madonna in der Anbetung der Könige einen Zug huldvoller Lieblichkeit, wie überhaupt in den Gesichtern eine gewisse Formschönheit angestrebt und auch erreicht ist.

In den Gewandfalten tritt auch hier, wenigstens in den äußeren Umrissen, die Vorliebe für scharfe, spitze Linienführung hervor.

Nicht nur auf Richtigkeit und eine gewisse Anmuth der Formen strebt unser Meister hin, sondern vor allem auch auf glänzende farbige Wirkung, darin liegt seine starke, aber auch andererseits seine schwache Seite, indem er darüber z. B. den Gesichtsausdruck weniger beachtet.

In den Initialen macht sich die bereits mehrfach erwähnte Eigenart, die Buchstaben des ersten Wortes mit der Initialis zu einer farbigen Gesamtwirkung zusammenzukomponiren, wieder sehr deutlich bemerkbar.

Das Germanische Museum in Nürnberg besitzt ebenfalls ein Psalte-

rium, das vermuthlich Augsburgerischen Ursprungs ist: Nr. 56 632 (Alte Nr.). In der Litanei werden unter Anderem die Heiligen Ulrich, Othmar, Afra, Digna, Hilaria angerufen, die mit ziemlicher Sicherheit auf Augsburg weisen. Jeder Seite des Kalendariums (zwei Monate enthaltend) sind zwei stehende Apostelgestalten gegenübergestellt. Ueber jedem hält ein Engel ein Schriftband mit dem betreffenden Namen. Abgesehen von Petrus, der durch die Schlüssel ausgezeichnet ist, tragen alle Uebrigen entweder eine Schriftrolle oder ein Buch. Außer diesen Apostelbildern enthält das Psalterium folgende Darstellungen:

1. Mariä Verkündigung.
2. Christi Geburt. Maria reicht dem Kinde die Brust.
3. Darstellung im Tempel.
4. Anbetung der Könige.
5. Taufe Jesu. In den beiden oberen Ecken erscheint je ein Engel, von denen der Eine ein Tuch darreicht.
6. Einzug in Jerusalem.
7. Initialis „B“, darin David mit der Harfe.
8. Gefangennahme Christi.
9. Bilderinitialis mit Christus vor Pilatus.
10. Geißelung.
11. Kreuztragung.
12. Kreuzigung. Christus ohne Krone und Suppedaneum, mit drei Nägeln angeheftet.
13. Bilderinitialis mit Kreuzabnahme und Grablegung.
14. Auferstehung.
15. Initialis, darin das Brustbild eines psallirenden Mönches in weißem Gewand mit schwarzem Mantel.
16. Höllenfahrt. Hier ist zwischen der eigentlichen und der Vorhölle unterschieden. In einem Berge sind zwei Höhlen übereinander. In der unteren sieht man den Teufel gefesselt, und bei ihm eine Anzahl nackter Männer und Frauen. Auch in der oberen Höhle sind solche nackte Gestalten, deren eine — Adam — Christus bei der Hand hinausführt.
17. Initialis mit der Himmelfahrt Christi. Nur die Füße des Herrn sind noch zu sehen und auf dem Felsen seine Fußspuren.

18. Pfingstfest. Der heilige Geist in Gestalt einer heraldisirten Taube. Maria nicht anwesend.

19. Initialis mit jüngstem Gericht. Christus zeigt die Wundmale, zwei Engel Kreuz, Speer und Krone.

Die Technik all' dieser Bilder ist Deckmalerei auf prächtigem Goldgrund. Die Ausführung ist nicht so sorgfältig wie beim vorigen Psalterium, doch finden wir auch hier die auffallend kräftigen schwarzen Konturen, wenn sie auch nicht ganz so konsequent als Glasverbleimung behandelt sind wie dort.

In der Auffassung tritt auch hier schon manche Konzeßion an die mehr gemüthsvolle Art der neueren Zeit hervor, man sehe z. B. die Betonung des rein menschlich-mütterlichen Verhältnisses in der Scene der Geburt Christi, oder in der Anbetung der Könige, wie das Kind zärtlich seine Wange an die der Mutter schmiegt und ihr Kinn streichelt. Andererseits macht sich z. B. in den Schergen bei der Geißelung ein für unsere Zeit ziemlich weitgehender Realismus geltend.

Die Zeichnung ist gut, die Bewegungen sind richtig wiedergegeben, wenn auch die Formen nicht besonders fein und elegant sind. Der Gesichtsausdruck ist einige Mal nicht übel gelungen, so wenn wir Maria ihr Kind lieblos und Christus die Geißler vorwurfsvoll anblicken sehen. In den Gewändern kommt die für's 13. Jahrhundert charakteristische Eckigkeit und Spitzigkeit namentlich in herabhängenden Gewandzipfeln stark zur Geltung. Von den gebildeten abgesehen, vertreten die übrigen Initialen einen sehr fortgeschrittenen Standpunkt. Der rechteckige Rahmen, der früher das Rankenwerk umschloß, ist jetzt durchbrochen, und die Ranken kriechen oft fast die ganze Buchseite herab.

An den Bilderinitialen ist die bekannte Art der in die Initialis einbezogenen weiteren Buchstaben breiter als je ausgeprägt, die quadratischen Grundfelder dieser Buchstaben sind in verschiedenen Farben schachbrettartig angeordnet.

Wir möchten diese Miniaturen auf etwa 1260 ansetzen, womit wir also eigentlich schon über die Staufenzzeit hinausgehen, vielleicht sind sie noch etwas später.

Vielleicht stammt auch das Psal-

terium A 1. 33. in Bamberg aus der Augsburger Schule; die Erwähnung von »Hilaria c. soc.«, sowie die stark betonten schwarzen Konturen weisen wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit dorthin. Die Handschrift enthält an Malereien einen majestätischen segnenden Christus, eine Verkündigung, eine thronende Madonna mit Kind, einen David mit der Harfe, zu dessen beiden Seiten je eine Frau kopfunter hinabstürzt. Es ist hier offenbar an die aus dem Fenster gestürzte Jezabel gedacht, und diese Scene, die übrigens als Illustration zum Psalm »Quid gloriaris . . .« ganz vereinzelt dasteht, knüpft an die Worte dieses Psalmes » . . . di lexisti omnia verba praecipitationis« an. Die recht gut gearbeiteten Bilder sind in Gold und Deckfarben sicher und gewandt ausgeführt, die Initialen ungefärbte Federzeichnung auf Gold- und Bonachegrund. Wie bemerkt, ist die Augsburger Provenienz dieses Psalters nicht gänzlich gesichert.

Zwischen Regensburg und Augsburg liegt das einstige Benediktinerinnenkloster Hohenwart. Politisch — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — zu Bayern gehörig, gehörte es der kirchlichen Eintheilung nach von jeher zum Bisthum Augsburg.

Aus Hohenwart besitzen wir zwei Miniaturhandschriften unserer Zeit von sehr verschiedener Technik und Qualität. Die erste ist Clm 7383, sie zeigt auf fol. 1 das Bild des hl. Georg, des Hauptpatrons von Hohenwart. Der Heilige sitzt gekrönt in feierlicher Haltung da, in der Linken den Schild, in der Rechten die mit einem Fähnchen versehene Lanze, aus der Zweige mit Blättern hervorwachsen.

Die nächste Seite zeigt in sechs Rundbildern die Bildnisse von ebenso vielen Kirchenvätern. Es sind rohe, künstlerisch werthlose Federzeichnungen in Roth und Schwarz aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts.

Das andere Denkmal der Hohenwarter Buchmalerei unserer Periode weist unbedingt auf augsbουργischen Einfluß hin, weshalb wir Hohenwart auch zum Augsbουργer Gebiet ziehen.

Es ist Clm 7384, Quartuor Evangelia. Daß diese Handschrift

ursprünglich für Hohenwart geschrieben wurde, unterliegt keinem Zweifel. Nicht nur befand sie sich nachweislich schon in frühester Zeit daselbst, sicher schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts, wie verschiedene ins Buch eingetragene Notizen zeigen, sondern wir finden auch unter den ersten Bildern die von Maria, St. Petrus und Georg, den speziellen Patronen des Klosters Hohenwart.

Höchst wahrscheinlich wurde der Coder auch in Hohenwart selbst geschrieben und gemalt, die zu Füßen der Madonna knieende Nonne ist sicherlich die Künstlerin, denn stellte sie die Klettsüßin dar, so hätte man nicht unterlassen, ihr ein diesbezügliches Abzeichen oder den Namen beizugeben. Leider ist nicht mehr recht zu erkennen, ob diese knieende Gestalt in den vorgestreckten Händen, wie es scheinen könnte, das Schreibrohr gehalten hat.

Das erste Bild des herrlichen Coder zeigt eine thronende Madonna mit Kind, unten kniet eine Nonne in bläulichem Gewand und weißem und darüber schwarzem Schleier.

Auf einem weiteren Bilde sehen wir die beiden Heiligen Petrus, den mächtigen Schlüssel in der einen, ein Buch in der anderen Hand, neben ihm St. Georg, eine prächtige, gewappnete Rittergestalt mit Schwert, Speer und Schild.

Die nächste Seite bietet eine majestas Domini: Christus in einer Mandorla thronend; in den vier Ecken je die Halbfigur eines anbetenden Engels.

Die folgende Bildseite ist viergetheilt und enthält die vier Evangelistensymbole in Verbindung mit den Paradiesesflüssen, die, als kleine Knaben personifiziert, den betreffenden symbolischen Gestalten je aus einer Urne Wasser einflößen.

Zu Beginn jedes Evangeliums ist sodann das Vollbild des betreffenden Evangelisten eingefügt: Matthäus greis, kurzbartig, Markus mit braunem Haar und weißem Bart, Lukas als junger Mann mit braunem, langen Locken und gleichfarbigem kurzem Bart, Johannes mit wallendem greisem Haar und Bart gebildet.

Die Evangelisten sitzen unter oder neben einer Architektur, in einer oberen Ecke des Bildes erscheint ihr Symbol in den Wolken, das als inspirierend gedacht ist. Neben den

Evangelisten sehen wir ein paarmal zur Belebung und Füllung des Raumes auch einen Blumenstrauch aus der Erde wachsend.

Die Technik dieser Bilder ist eine ebenso sorgfältige als von hoher Gewandtheit zeugende Deckmalerei auf Goldgrund, dessen Glanz sich unverfehrt erhalten hat, wie auch der leuchtende Schmelz der Farbe. Die Köpfe sind gut modellirt, man sehe den Kopf des Matthäus. Ueberall finden sich auch die charakteristischen schwarzen Konturen, wenn auch nicht in der stotten Verbtheit der eigentlichen Augsburger Arbeiten.

Die Auffassung verräth die Spätzeit unserer Periode und ein ganz hervorragendes Talent der Künstlerin. Die Madonna ist von einer Frische, Innigkeit und Naivetät der Auffassung, die geradezu staunenswerth ist. Und wie real und ritterlich-prächtig steht St. Georg da! Auch die Bilder der Evangelisten sind gerade, was Auffassung und Charakterisierung anlangt, hervorragende Leistungen.

Nicht nur in der verschiedenen Behandlung und Färbung von Haar und Bart ist eine gewisse primitive Individualisirung angestrebt, nein, auch in Haltung und Bewegung sind die einzelnen Evangelisten verschieden charakterisirt.

Wir sehen den ernst in seine Arbeit vertieften Matthäus, den beweglicheren Markus, der eben einen inspirirenden Gedanken aufsaßt, den milden, bedächtigen Lukas, der eben sinnend die Feder spitzt, und den visionär emporschauenden Johannes.

(Schluß folgt.)

### Pastora bona.

Von Pfarrer Reiter.

Vor einiger Zeit wurde uns ein altes, nicht gedrucktes, sondern geschriebenes Buch geschenkt: „Geistliche Goldgrube, in welcher sehr kostbare geistliche Schatz der äußersten Andachtsübungen begriffen seind. Womit ein jeder gar leichtlich Gott, was Gottes ist, gebe und seine Seel mit geistlichen Verdiensten sehr bereichern kan. Eingrichtet von P. F. Joseph von Breybach, Capuciner Vorder-Oesterreichischen Provinz Prediger. Geschrieben durch Fidelis Thadeus Barth, Scol.-Provisore in Markdorf, anno 1781.“

In dieser Goldgrube lag ein ebenfalls aus alter Zeit stammendes Bildchen, welches eine Schächerin mit mildem Gesichtsausdruck zur Darstellung bringt. Dieselbe hat die Hirtentasche

umgehängt; die rechte Hand ist leicht erhoben, die linke hält eine Schäferschippe. Neben ihr sieht man ein Lamm, im Hintergrund wieder eine Schäferin mit Schafen. Also wirklich eine Schäferinbild? Doch nicht ganz. Dagegen sprechen die Engelköpfe, welche oben zu beiden Seiten auf Wolken schweben, dagegen spricht der das Haupt umstrahlende Nimbus mit seinen sieben besonderen Zaden, dagegen auch die unten angebrachte Legende: „Pastora bona“ —. (Könnte spanisch, wird aber frei lateinisch sein.) Diese pastora bona oder gute Hirtin ist offenbar Niemand anders, als die gebenedeite Gottesmutter Maria, welche die siebenfachen Gaben des heiligen Geistes besaß. „Ich sehe Dich in tausend Bildern Maria lieblich ausgedrückt.“ (Novalis.)

Auf was gründet sich nun unsere Darstellung? Ohne Zweifel auf eine Stelle aus dem ersten Kapitel des Hohenliedes. Die Braut möchte ihren Geliebten allein, ferne von äußerem Gepränge, in der Stille der einsamen Flur zu eigen haben. Darum sieht sie, der ihr noch fremden Königspracht vergessend, den königlichen Bräutigam in dem Bilde des Hirten. „Sage Du mir, welchen lieb hat meine Seele, wo Du rastest, wo du lagerst am Mittage, damit ich nicht umherzugehen brauche bei den Weerden deiner Genossen.“ Der Chor der Frauen antwortet: „Wenn Du nicht zurecht Dich findest, o Schönste der Frauen, so gehe und folge den Spuren der Heerde und weide Deine Zicklein bei den Wezeten der Hirten (B. 7), d. h. wenn Du nicht zurecht Dich findest in Glanz und Hoheit, dann freilich mußt Du als Hirtin den Hirten suchen. Hier erscheint also die Braut als Hirtin, und diese Hirtinidee wurde dann von der Braut des Hohenliedes auf Maria übertragen und von der christlichen Kunst in besonderer Weise verwertet.

In der kirchlichen Liturgie begegnet uns keine pastora bona, dagegen finden wir in den neueren Messbüchern und Brevieren ein festum matris divini pastoris, welches von Paps Pius VII. eingeführt wurde und am ersten Sonntag im Mai oder am 3. September gefeiert wird. Die Gedanken, welche dabei zum Ausdruck kommen, erinnern ganz und gar an die pastora bona. „Maria möge ihre Schäflein weiden, auf den rechten Weg führen, über sie wachen, sie gegen die Feinde vertheidigen und zur himmlischen Heimath geleiten!“

Ergänzt wird die eben besprochene Abbildung der Mutter Gottes durch eine andere, welche wir kürzlich in Neukirch bei Nottweil gesehen haben. Im Chor der dortigen Kirche hängt nämlich ein Gemälde, welches Maria ebenfalls als Hirtin zeigt, aber neben ihr nicht ein Lamm, sondern einen — Ziegenbock. „Pasce hoedos tuos“ liest man darunter und zugleich noch 1 Cant. 7. Unter diesen hoedi sind hier die Sünder zu verstehen, und es ist mithin Maria als Hirtin oder Zucht der Sünder dargestellt, wie das auch aus einer besonderen Inschrift auf dem Gemälde hervorgeht.

Neukirch hat vor der Säkularisation zu dem Cistercienserinnenkloster Nottenmünster bei Nottweil gehört. Haben die Cistercienser, deren Kirchen regelmäßig der seligsten Jungfrau Maria geweiht

sind, dieselbe auch unter dem Bilde einer guten Hirtin verehrt?

### Literatur.

Das Leben Jesu von Phil. Schumacher und Joseph Schlect. 56 Seiten mit 52 Haupt- und 23 Nebenbildern in reichem Mehrfarbendruck. Preis in vornehmem dunkelrothem Molestin = Einband 20 M. Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H. München.

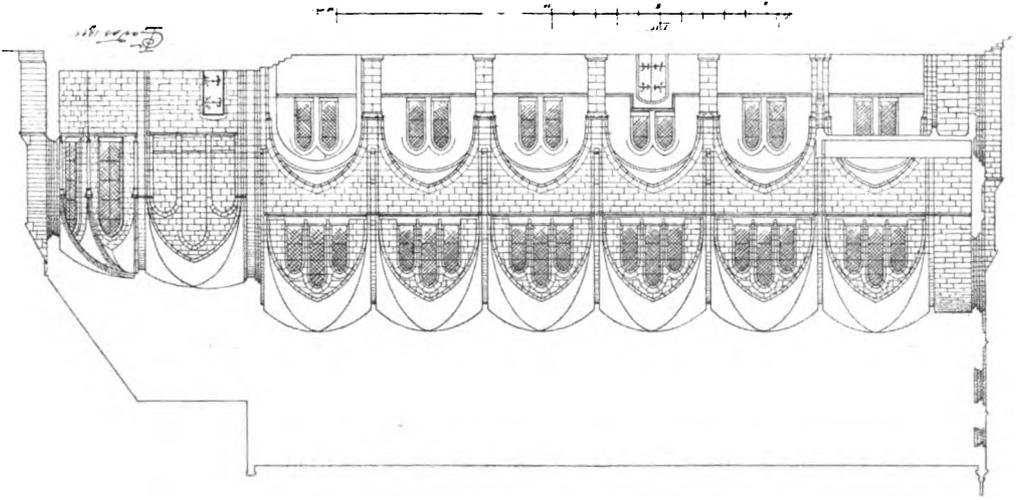
Wir wüßten auf den diesjährigen Weihnachtstisch einer jeden christlichen Familie kein schöneres und prächtiger ausgestattetes Werk als das vorliegende zu wünschen, ein Werk, das auch auf dem katholischen Büchermarkt wohl schwerlich seines Gleichen finden wird. Wir sehen von dem Texte ab, zu dessen Bearbeitung der bekannte geistvolle Schriftsteller, Professor Schlect aus Freising, beigezogen wurde, und der alsbald schon nach Erscheinung des Buches von Zeitschriften und Tagesblättern hoch gewerthet wurde. Er schließt sich, wie besonders hervorgehoben wird, sehr eng an die heilige Schrift an, bedient sich auch der kirchlichen Hymnologie und der religiösen Poesie. Wir haben es hier hauptsächlich mit der bildlichen Ausstattung des Werkes zu thun und hier muß ohne allen und jeden Rückhalt ausgesprochen werden: da ist einmal auf diesem Gebiete etwas wirklich Neues und Originelles geschaffen worden. Der geniale Kunstmalers Phil. Schumacher, der mehr als zwei Jahre an der Vollendung dieser Bilder gearbeitet hat, erzählt uns in einer Reihe von Darstellungen, herrlich in der Komposition und prächtig in der Harmonie der Farben, das Leben Jesu, angefangen von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt, wobei er die wichtigsten Episoden aus der Jugendgeschichte Jesu, aus dem öffentlichen Wirken und der Leidensgeschichte ausgewählt hat. Auffassung und Gruppierung der Bilder ist eine wahrhaft künstlerische, das Ganze ein katholisches Prachtwerk ersten Ranges. [Ueber das schöne Buch liegt der heutigen Nummer ein Prospekt bei.] C.

B. Kühnens Kunstverlag in M. Gladbach hat einige neue Serien von Darstellungen des Jesusknaben erscheinen lassen, so sechs größere und kleinere Darstellungen in reicher Chromolithographie mit Gold, die den Jesusknaben als Gärtner, stehend vor dem Kreuze, sitzend mit ausgebreiteten Armen, als guten Hirten u. s. w. zeigen. Anziehend und geschmackvoll erscheint uns besonders die Serie 1081. Die in deutlichem und feinem Farbendruck hergestellten Figürchen haben hübsch kolorirte Handeinfassungen aus Aehren, Trauben, Lilien und Rosen. Wir werthen diese Serie in ihrem einfachen Glattdrucke entschieden höher, als die Reliefferie 3000 mit den gleichen Darstellungen, die in farbiger Relieffprägung mit durchbrochenem Hintergrunde nur den Vorzug der Mehrkosten haben. m.

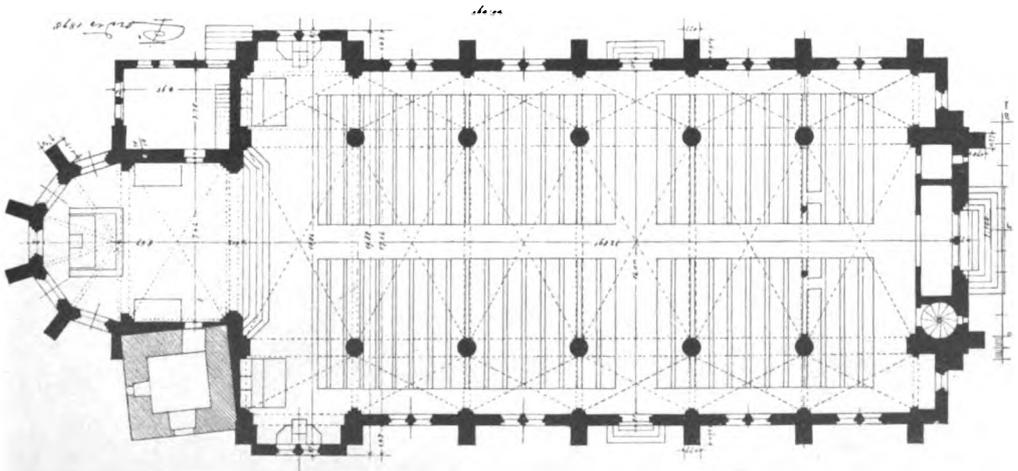
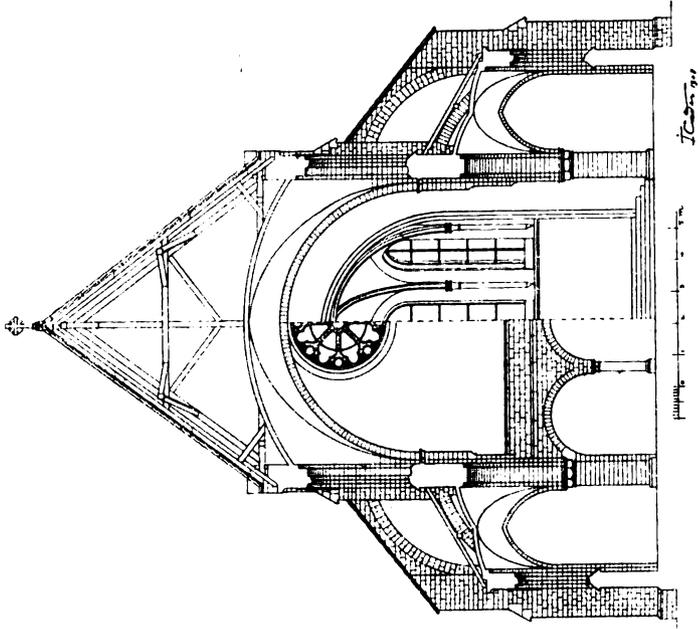
### Hiezu eine Kunstbeilage:

Decken- und Wandgemälde von Gebb. Jügel in der Stadtpfarrkirche zu Wangen i. A.

Längenschnitt.

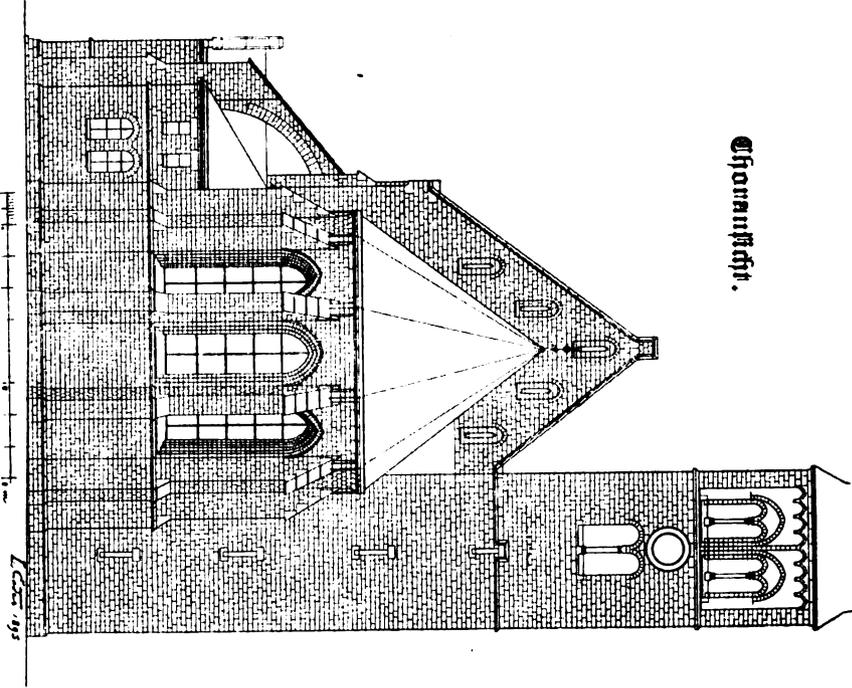


Querschnitt.

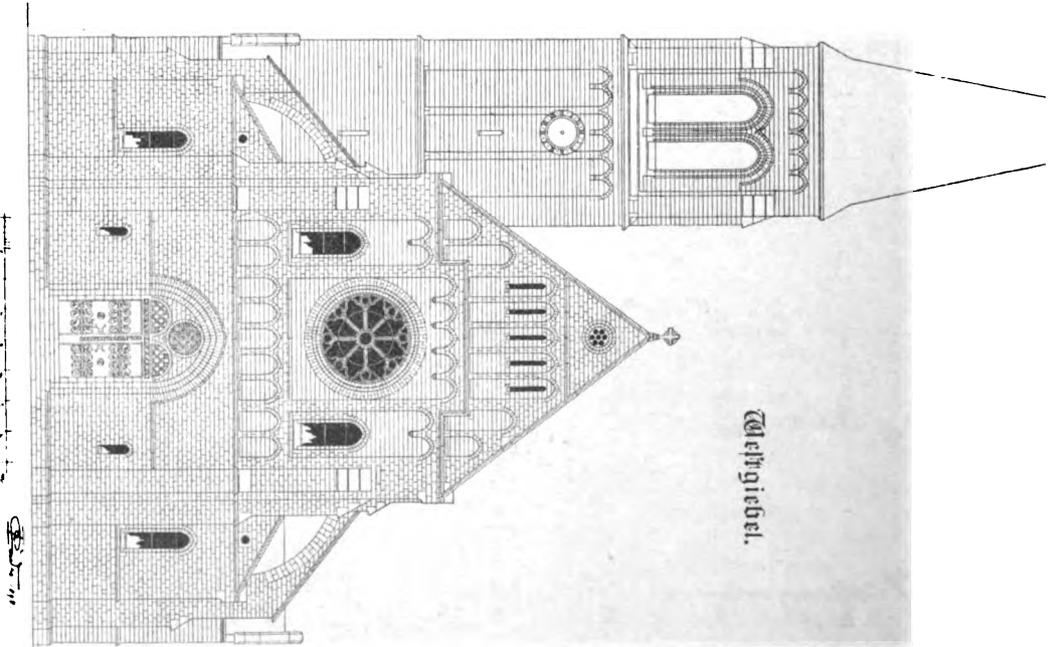


Grundriss.

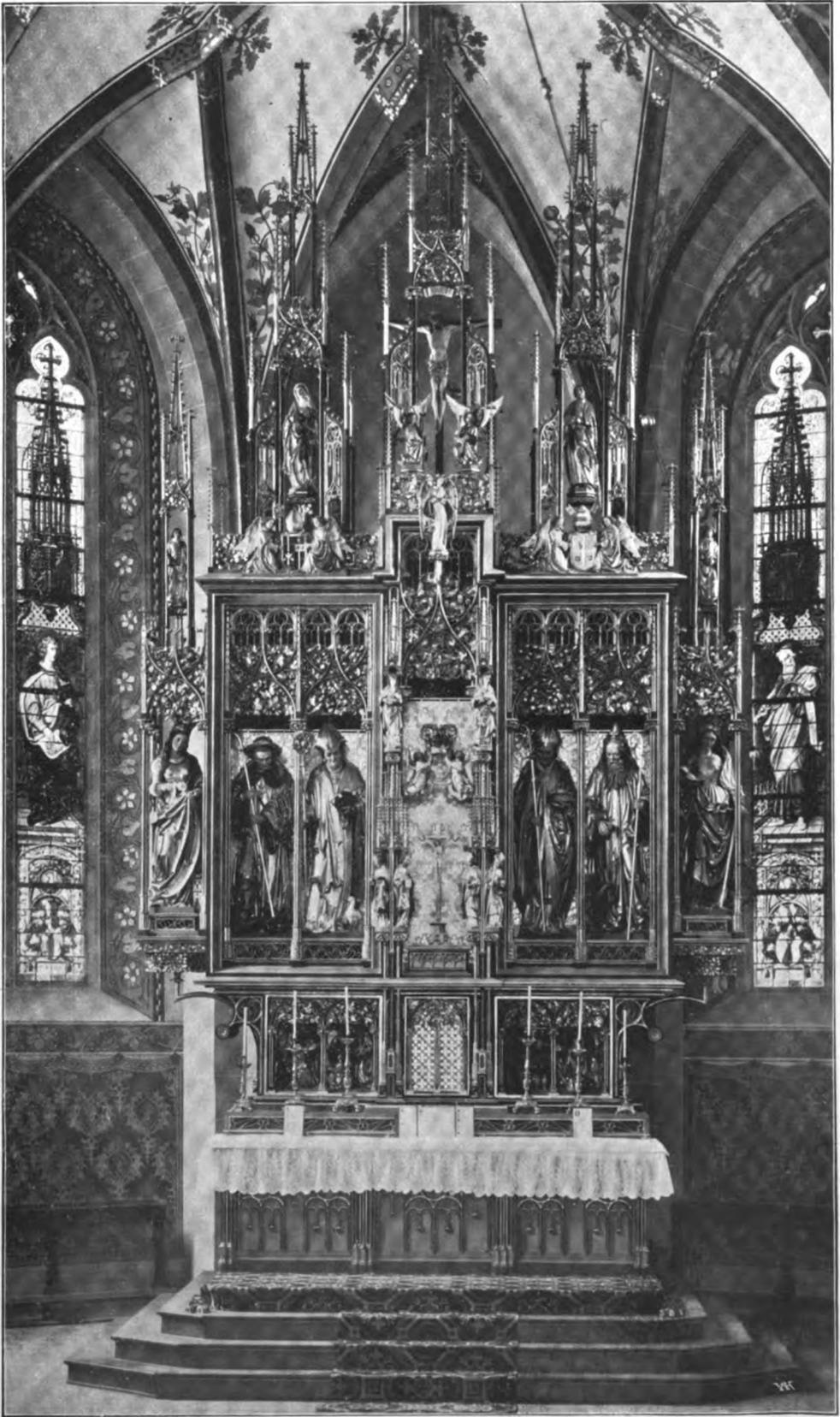
Wormansicht.



Altargiebel.



**B**riefe 1902. Pl. 2.  
 Briefe in Birkberg, 1902. Birkberg.



Jede Nachbildung verboten.

**A**nst. 1902. Nr. 9.

**H**ochaltar in der Stadtpfarrkirche von Wangen. Ausgeführt von Theod. Schnell in Ravensburg.

Digitized by Google







Archiv 1902.

„Die triumphierende Kirche Gottes“  
in der Stadtpfarrkirche zu U



n. 8.

in Gebhard Hugel  
ingen i. A.

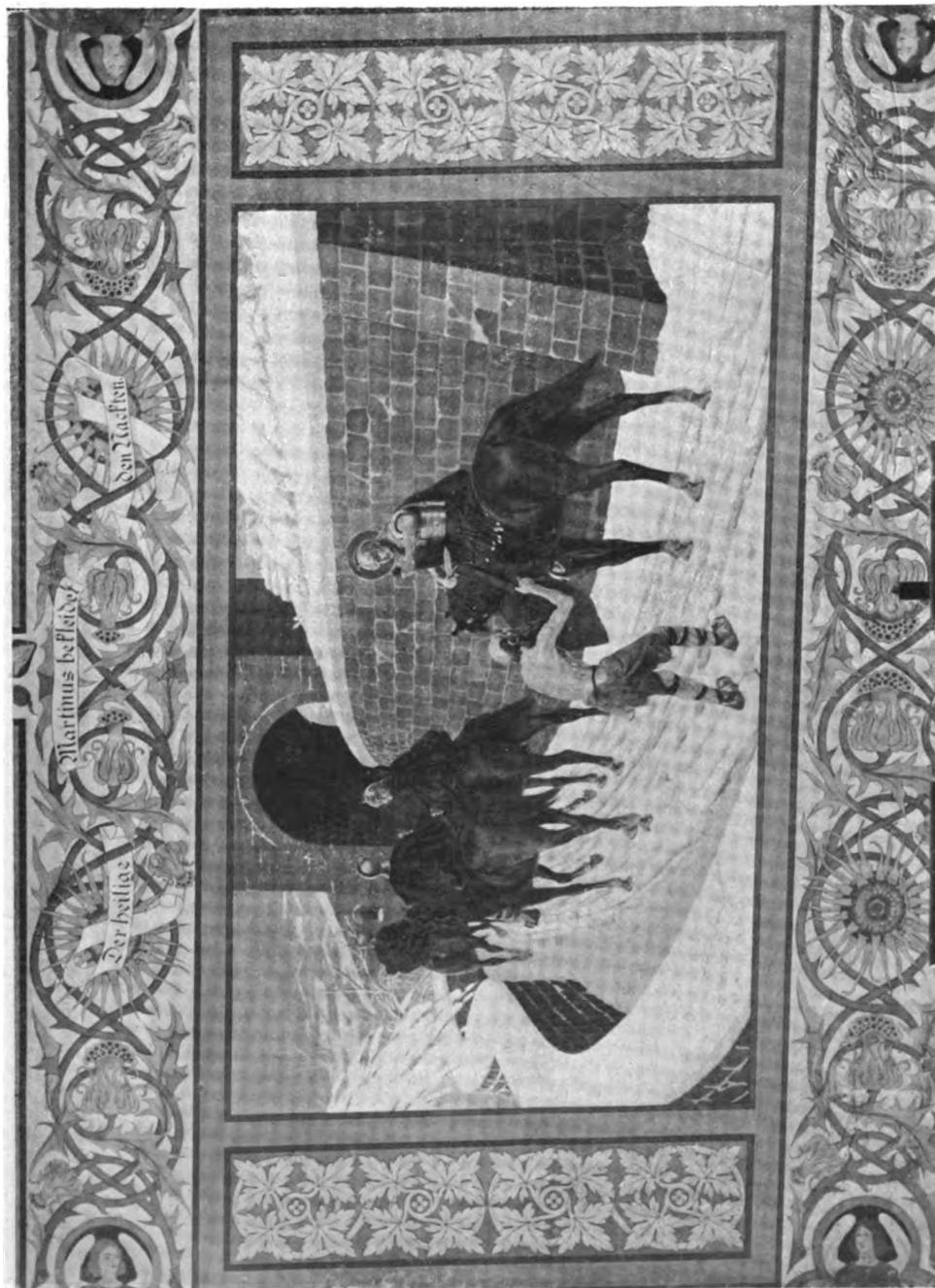
Rebe Nachbildung verboten.







**A**nno 1902. Pl. 6.



I. Haus dem Leben des hl. Martinus von Gerhard Engel  
in der Stadtpfarrkirche in Wangan i. F.

Jede Nachbildung verboten



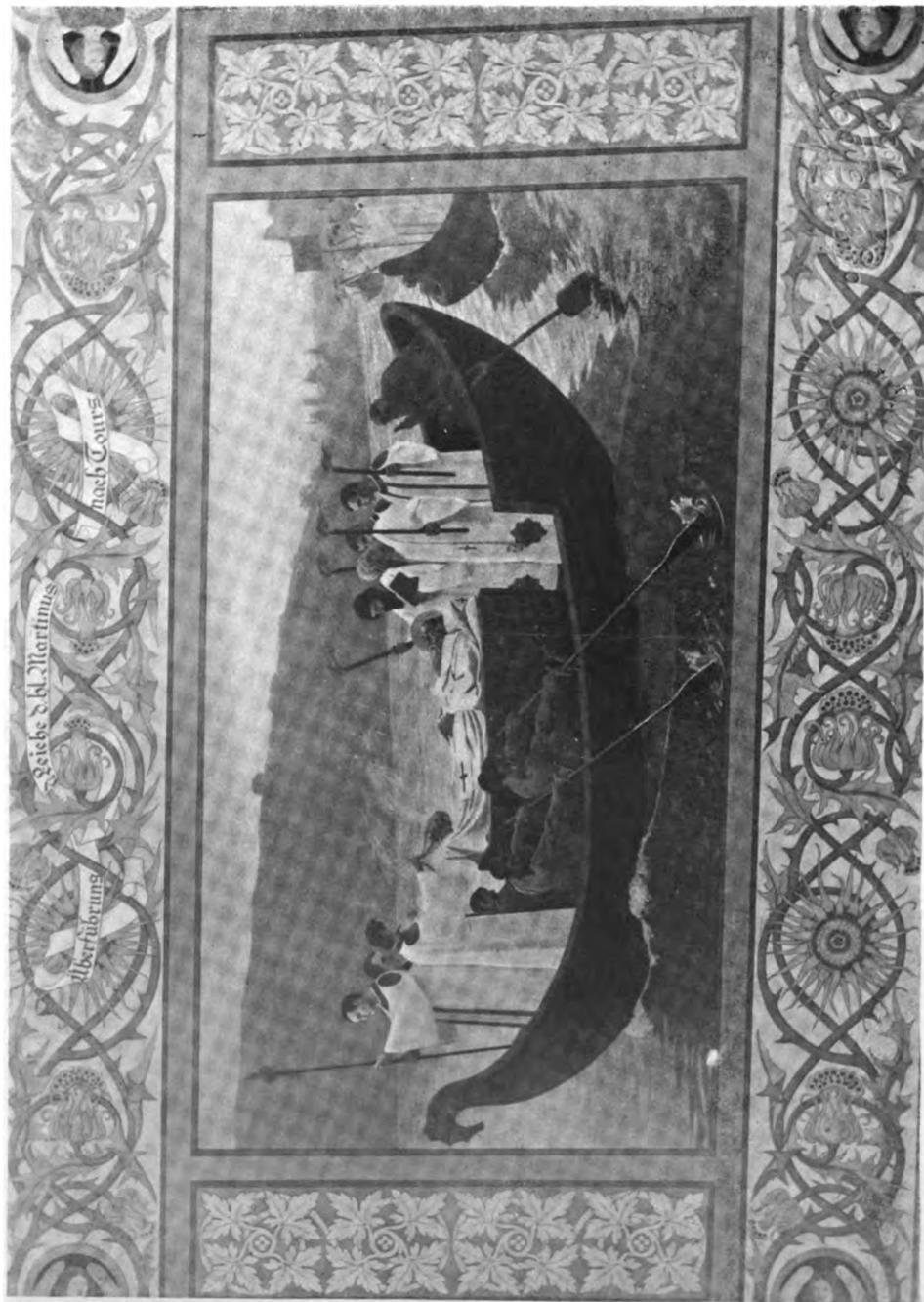


Beilage zum Festschrift für die h. Kirche 1902. Nr. 12.



Sehe Abbildung verboten.

II. Festschrift der h. Martinus von Conre und Festschrift  
in der Stadtpfarrkirche in Conre i. F.



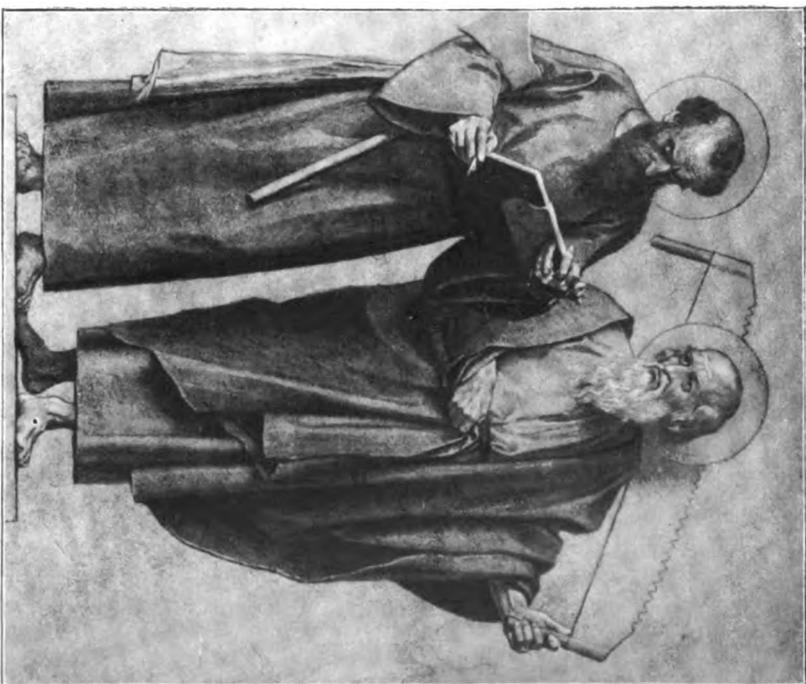
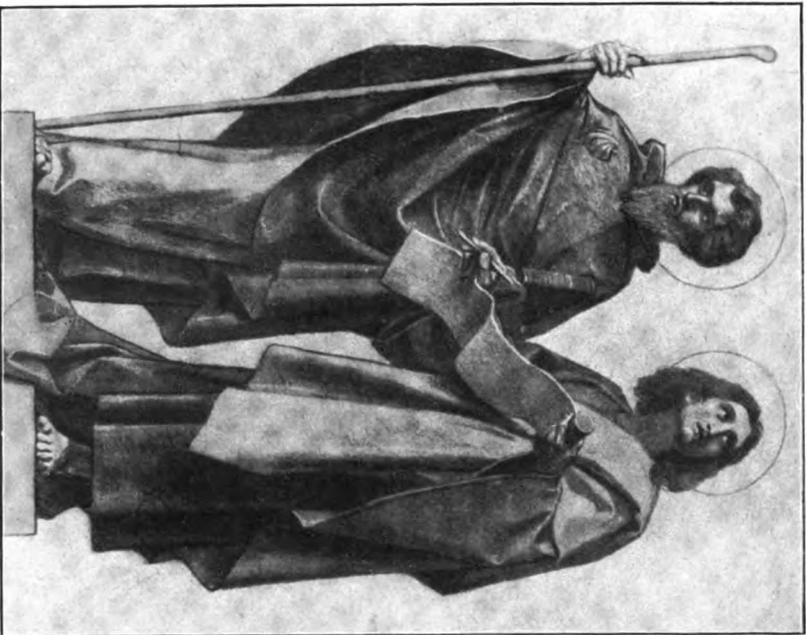
III. Aus dem Leben des hl. Martinus von Gerhard Hügel  
in der Stadtpfarrkirche in Wengen i. F.

Siehe Stichbildung verboten.



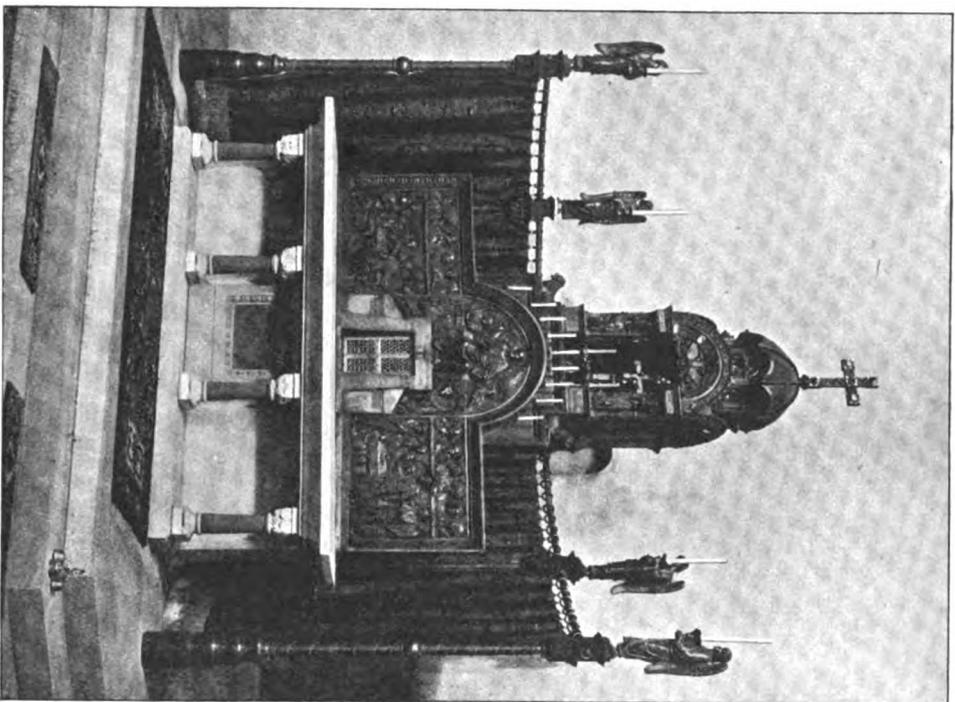


Beilage zum Festschrift für kirchliche Kunst 1902. Nr. 12.



Jede Nachbildung verboten.

IV. Jakobus, Johannes, Petrus und Simon) von Oberhandlung  
in der Stadtpfarrkirche zu Aachen i. N.



**Thür für die Hofenhauskirche in Steglitz-Bezirk**  
 von Geh. Regierungsrat Professor Gustav Sehl, Grottenburg-  
 Altona; Thürl mit dazu gehörigem Eisenständer und vier freistehenden Säulen.



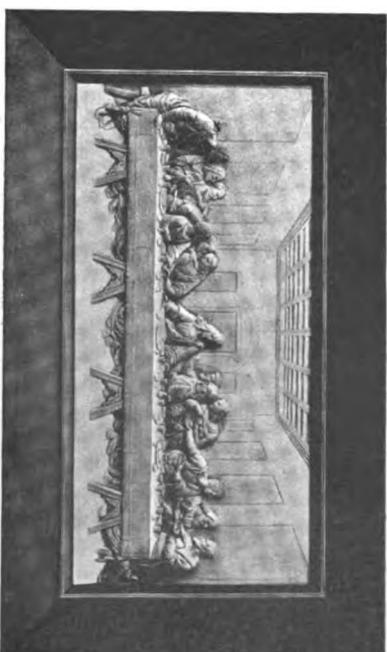
**Erneuerungs-Statue in Eisenstein.**  
 2,15 m hoch.



**Kapitel für die Kirche in Ebern.**

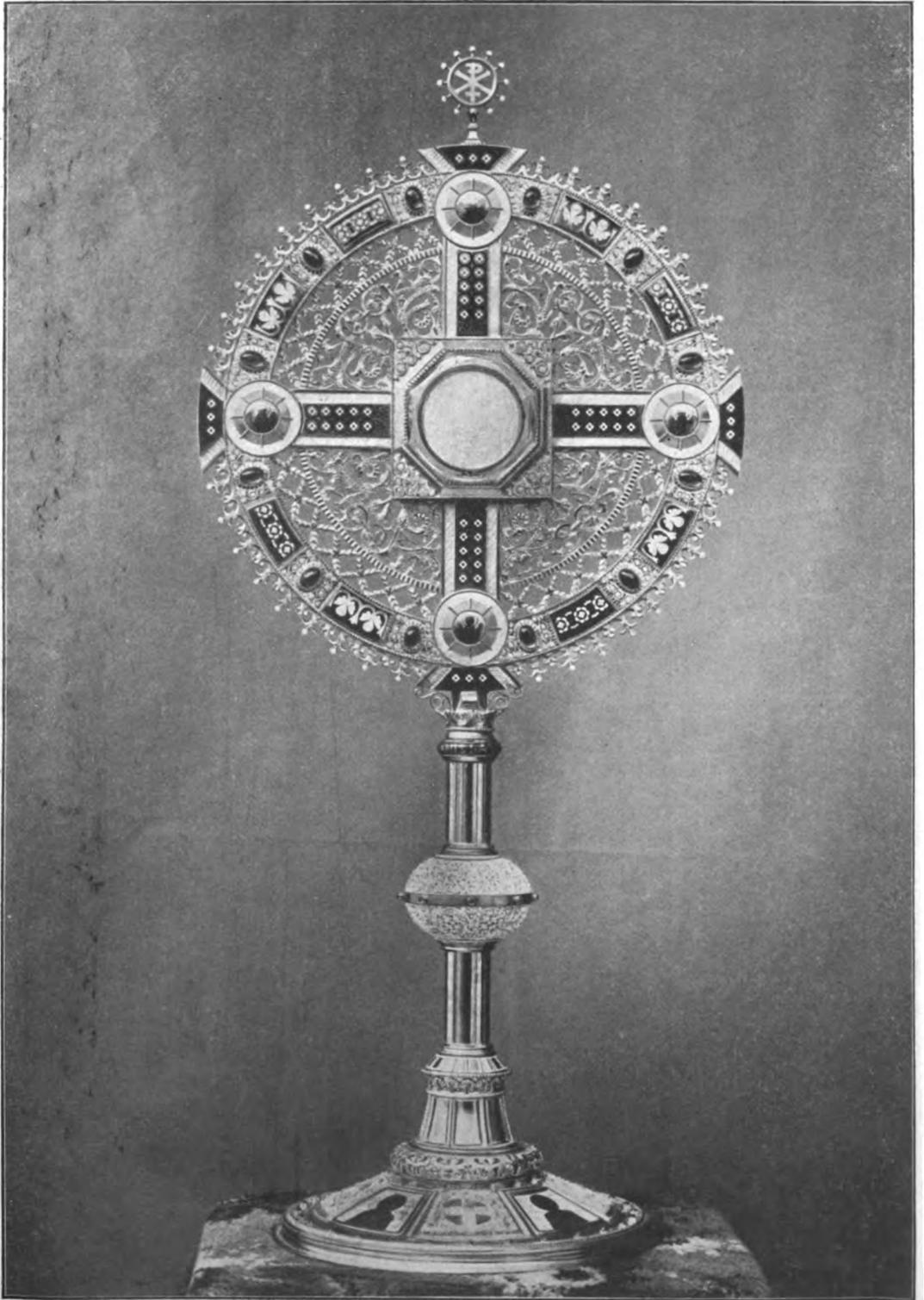


**Gründerfest der Kommunität in Eisenstein.**  
 Relief-Gruppe, überlebensgroß, in Gussguss nach Modell von Professor J. v. Armer.



**Wiederholte Erneuerung.**





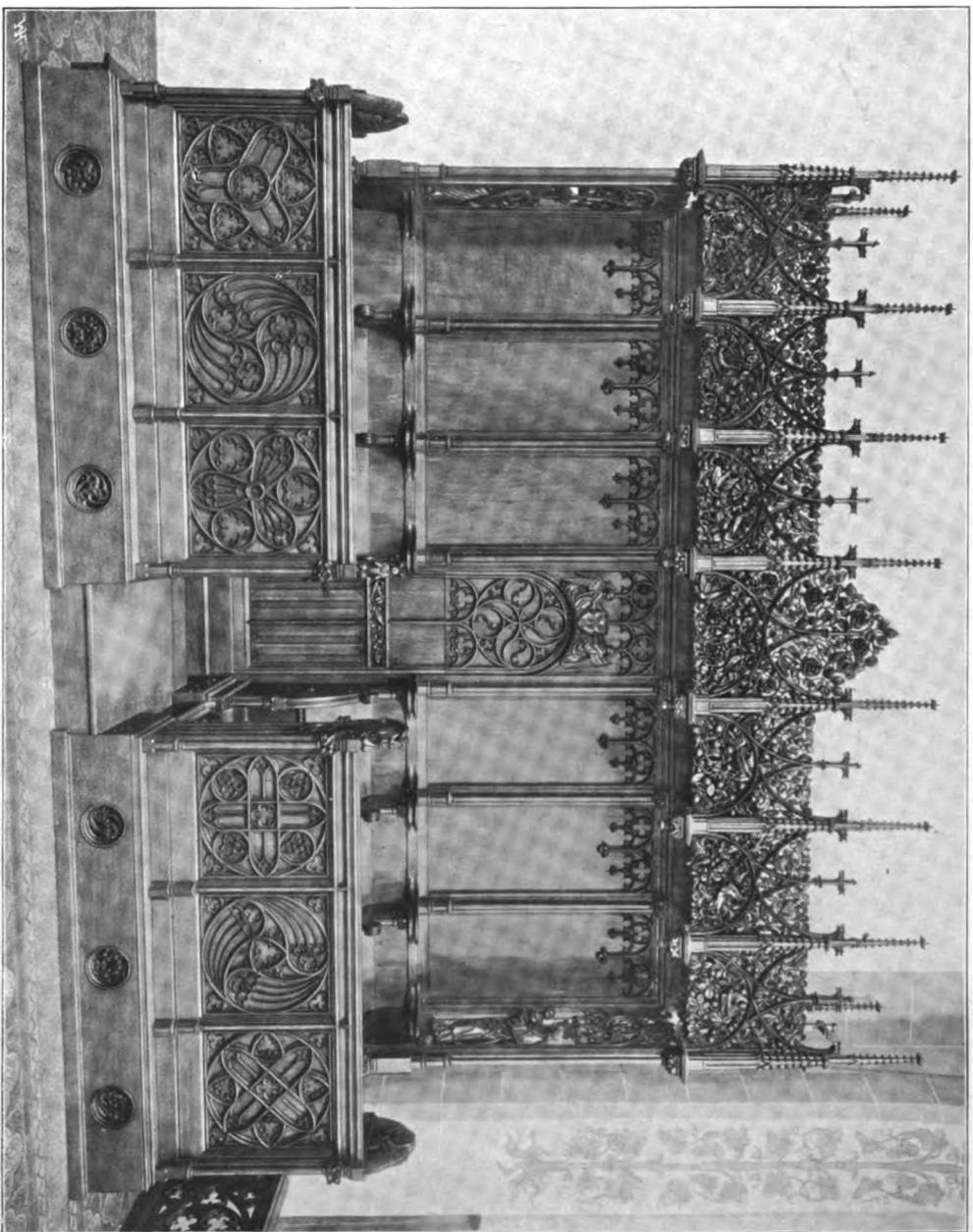
(Sämtliche Rechte vorbehalten.)

**A**nstich 1902. Hn. 11.

Prachtmonstranz aus Feinsilber.

Geltirer für die St. Nikolanskirche in Stuttgart. Entwurf und Ausführung sämtlich  
Teile Handarbeit — von Jos. Högger, Goldschmied, Rottweil a. N.





Siehe Stadtbildung verboten.

## Altar für 1902. Pl. 10.

Ornamental in der Stadtpfarrkirche in Wanger i. A.  
 Entwurf und Ausführung von Theodor Schmell, Bildhauer in Ravensburg.