

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Pfarrer Detzel
in St. Christina-Ravensburg.



XXIV. Jahrgang.

1906.



Ravensburg.

Kommissionsverlag von Friedrich Ulber.

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichnis der einzelnen Nummern.

	Seite		Seite
Nr. 1. Die Bedeutung des Nachener Otto-	1	Geschichte des katholischen Gottes-	
gong als Zentralbau		dienstes in Ludwigsburg (Schluß)	62
Die Glockengießerkunst in Stuttgart	4	Inventarstücke des Münsters in Ulm	64
Mitteilung über die Bildervermehrung		Nr. 7. Ein neuentdecktes Totentanzgemälde	
in Ehlingen während der Reforma-	7	aus dem Mittelalter in der deut-	
tion		schcn Reichshauptstadt	63
Literatur	7	Die Entstehung der christlichen Basi-	
Nr. 2. Der neue protestantische Dom in		liken (Schluß)	72
Berlin	9	Ueber die Historienzyklen der Sig-	
Ueber die Historienzyklen der Sig-		tinischen Kapelle (Schluß)	74
tinischen Kapelle	18	Christus am Kreuz	75
Die Bedeutung des Nachener Otto-		Literatur	76
gong als Zentralbau (Schluß)	17	Anzeigen	76
Die Glockengießerkunst in Stuttgart		Nr. 8. Ein neuentdecktes Totentanzgemälde	
(Fortsetzung)	19	aus dem Mittelalter in der deut-	
Kunstnotiz	20	schcn Reichshauptstadt (Fortsetzung)	78
Nr. 3. Geschichte des katholischen Gottes-		Die gotische Kirche in Eglosheim	81
dienstes in Ludwigsburg	21	Literatur	83
Der neue protestantische Dom in		Anzeigen	84
Berlin (Fortsetzung)	25	Nr. 9. Ein neuentdecktes Totentanzgemälde	
Ueber die Historienzyklen der Sig-		aus dem Mittelalter in der deut-	
tinischen Kapelle (Fortsetzung)	29	schcn Reichshauptstadt (Fortsetzung)	85
Literatur	32	Umwanger Kirchenschiff	87
Zur Darstellung der heiligen Drei-		Goldschmiedearbeiten in der Stifts-	
faltigkeit	32	Kirche in Kumburg	91
Anzeigen	32	Literatur	91
Nr. 4. Geschichte des katholischen Gottes-		Anzeigen	92
dienstes in Ludwigsburg (Fort-		Nr. 10. Die Jagd des sagenhaften Einhornß	
setzung)	33	als Sinnbild der Menschwerdung	94
Der neue protestantische Dom in		Ein Nebenaltar in der Kirche zu	
Berlin (Schluß)	36	Glatt in Hohenzollern	95
Ueber die Historienzyklen der Sig-		Ein neuentdecktes Totentanzgemälde	
tinischen Kapelle (Fortsetzung)	41	aus dem Mittelalter in der deut-	
Die Glockengießerkunst in Stuttgart		schcn Reichshauptstadt (Fortsetzung)	97
(Schluß)	43	Anzeigen	100
Ein Ciborium	44	Nr. 11. Frühgotische Dekorationsmalereien	
Anzeigen	44	in der Martinskirche zu Ehingen	101
Nr. 5. Eine Ausstellung von Goldschmiede-		Ein neuentdecktes Totentanzgemälde	
arbeiten	46	aus dem Mittelalter in der deut-	
Geschichte des katholischen Gottes-		schcn Reichsstadt (Schluß)	103
dienstes in Ludwigsburg (Fort-		Eine neue Monstranz	106
setzung)	49	Anzeigen	108
Ueber die Historienzyklen der Sig-		Nr. 12. Die Monstranz von Zettenhausen	
tinischen Kapelle (Fortsetzung)	53	bei Friedrichshafen	109
Ein Brief Gegenbaurß	55	Zur Geschichte des Glockengusses in	
Die Aufstellung der Zwiefaltener		der Reichshauptstadt Vöhrach	110
Orgel in der Stuttgarter Stifts-		Eine neue Monstranz	112
Kirche 1807/08	56	Ein Beitrag zu dem Kapitel „Mystik	
Kunst	56	und Volkskunst“	113
Anzeigen	56	Chronik des Diözesanmusikvereins	115
Nr. 6. Die Entstehung der christlichen Basi-		Literatur	115
liken	57	Anzeigen	116
Ueber die Historienzyklen der Sig-			
tinischen Kapelle (Fortsetzung)	59		

Alphabetisches Sachregister.

Nachener Oktogon als Zentralbau 1 f.
Altar in Glatt 95.
Ausstellung von Goldschmiedearbeiten 45.
Basiliken, christliche 57.
Berlin 9 f. 65.
Biberach 110.
Böcklin 8.
Christus am Kreuz 75.
Dekorationsmalerei, frühgotische 101.
Dom, der neue in Berlin 9 f.
Dreifaltigkeit, hl., Darstellung 32.
Ebingen 101.
Eglosheim 81.
Einhorn 93.
Elwangen 87.
Ehlingen, Bildersturm 7.
Fiesole 114.
Freiburg i. Br. 76. 83.
Gegenbaur 55.
Glatt 95.
Glockengießerei in Stuttgart 4 f.
Glockenguß in Biberach 112.

Goldschmiedearbeiten 45. 91.
Historienzyklen der Sirtinischen Kapelle 137.
Jettenhausen 109.
Kapelle, Sirtinische 13 f.
Komburg 91.
Kräutle, Franz 75.
Kunst, moderne 32.
Ludwigsburg, katholischer Gottesdienst 21 f.
Michelangelo 8. 13. 75.
Monstranz 109.
Oelmalerei, Geschichte 114.
Oktogon, Nachener 1 f.
Pfalzkapelle 1.
Reichenau 114.
Sirtinische Kapelle 13 f.
Stuttgart, Glockengießerkunst 4 f.
Totentanzgemälde 65.
Ulm 64.
Weißenhorner Historie 7.
Ziborium 44.
Zwiefalten 56.

Kunstbeilagen.

- | | |
|--|---|
| Nr. 2. Hauptansicht und Grundriß des neuen Berliner Domes. | Nr. 7. Christus am Kreuz. Nach einem Gemälde von Franz Kräutle. |
| Nr. 4. Silbernes Ziborium. Gesamtansicht und Fuß. | Nr. 11. Silberne Monstranz. |
| | Nr. 12. Die neue Monstranz in Jettenhausen. |



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Kottener Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

Verlag des Kottener Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Mr. I. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsabteilung Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10. 1906.

Die Bedeutung des Aachener Oktogons als Zentralbau.

Von H. Vogner = Regensburg.

Die vorfränkische Zeit hat die verschiedenartigsten Grundrissanlagen für Zentralbauten geschaffen. Es könnte nun der Gedanke Platz greifen, ob das Aachener „Oktogon“, wie zweifellos in äußerer auch in innerer Abhängigkeit von jenen Grundrissformen stand, oder ob es lediglich der Willkür des Baumeisters, dem Spiel des Zufalls seine zentrale Disposition verdankt. Derselbe Gedanke läßt, so ungewöhnlich es auch bei einer „Kapelle“ zunächst klingen mag, sogleich nach dem Zweck der Pfalzkapelle fragen.

Der „Zweck“ der Pfalzkapelle wird bezeichnet mit Nolten's¹⁾ Worten: „Es ist bekannt, daß Karl der Große die jetzige Münsterkirche zu seiner Grabkapelle erbaut und dabei Geistliche angestellt hat, um den Gottesdienst zu verrichten“, oder wenn es bei Dehio und v. Bezold²⁾ heißt: „Der Aachener Bau hat die zweifache Bestimmung, Grabkirche und Palastkirche zu sein“, eine Erklärung, welche in Bezug auf den letztgenannten

¹⁾ Nolten, Ferd., Archäologische Beschreibung der Münster- oder Krönungskirche in Aachen nebst einem Versuch über die Lage des Palastes Karls des Großen. Mit einem Grundriß und Durchschnitt der Kirche. Neuer, durch biographische und sachliche Zusammenstellung vermehrter Abdruck, bes. von Johannes Chorus. Aachen 1886. S. 70.

²⁾ Dehio, G., u. v. Bezold, G., Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, historisch und systematisch dargestellt. I. Bd., hierzu Bildatlas von 360 Tafeln. Stuttgart 1892. S. 152.

Zweck selbst für die Form von S. Vitale sowie die der Sophienkirche in Konstantinopel in Anspruch genommen werden darf.¹⁾

In diesem doppelten Zweck der Pfalzkapelle²⁾ ist nicht zu zweifeln, so viel und mit so geringem Erfolg auch über die Lage des Grabes Karls d. Gr. diskutiert worden ist, und so sehr sich auch dessen Anordnungen in dieser Hinsicht selbst widersprechen.³⁾

Zu welchem innerem Zusammenhang, kann man nun fragen, steht der zweifache religiöse Zweck der Pfalzkapelle mit der Form. Was bewog Karl d. Gr. gerade zur Wahl des Zentralbaues, während doch die Hauptkirchen der Christenheit in Rom Langhausbauten sind? Sollte die Anlage von S. Vitale in Ravenna als Grabkirche Karls besonderes Interesse erweckt haben? Oder sollte ein beabsichtigter Anschluß an die Hagia Sophia, die große Hofkirche des oströmischen Kaisertums, vorliegen? Sollten ihn etwa die zahlreich erhaltenen römischen Grabbauten, namentlich die eines Augustus und Hadrian, veranlaßt haben, für die eigentliche Grabkirche ebenfalls die Rundform zu wählen? Oder der Einfluß des nachmals der Gottesmutter geweihten Pantheons zu Rom, wie Beißel im Gegensatz zu

¹⁾ Lübke, W., Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Dritte, stark vermehrte Auflage. Leipzig 1865. S. 251.

²⁾ Kein deutscher Kaiser der nachfränkischen Zeit hat sich eine solche Grabkirche errichtet.

³⁾ Vergl. Zeitschrift des Aachener Gesch.-V. Bd. 14. S. 143, Anmerk.

Strzygowski will? ¹⁾ Dohme ²⁾ meint, vielleicht wirkte alles zusammen. — —

Nach Kreuzer ³⁾ wissen es die Kenner des Christentums längst, daß in ihm nichts ohne tiefere Bedeutung sei, daß also notwendigerweise auch die Formen der christlichen Baukunst nicht so bedeutungslos sein könnten, als man gewöhnlich annimmt, und daß sie keineswegs dem Zufall ihren Ursprung verdanken, vielmehr in den Schriften beider Bündnisse ihre heilige und oft vielfache Begründung hätten. Gewisse Gesetze sind denn urchristlich. Auch für den Zentralbau wußte man die Beziehung zur heiligen Schrift herzustellen: „Ist die Kirche weder Biered noch Kreuz, sondern Rundbau, so sind beide doch darin enthalten, außerdem deutet die runde Kirche an, daß sie über den ganzen Erdkreis verbreitet ist“ (!), ⁴⁾ und was dergleichen Deutungen der Kreisform und des Achtecks mehr sind. ⁵⁾

Von solch symbolischer Deutung ist, wie fast selbstverständlich, auch die oktogone Form des heiligen Grabes nicht frei geblieben. Unger ⁶⁾ glaubt, daß sie zur Zeit des hl. Petronius (um 430) noch nicht maßgebend gewesen sei, später jedoch allgemein geworden sein mag. Er vermutet, dies beruhe darauf, daß der Weihbrunnen im Vorhofe der griechischen Kirchen und Klöster regelmäßig unter einer oktogonalen Säulenhalle steht. Mag Unger recht haben oder nicht, der reale Hintergrund, von dem sich die schöne Form der Symbolik kräftig abhebt, dürfte hier gleichfalls nicht fehlen.

Auch die Maßverhältnisse und Formen des Aachener Oktogons samt dem gotischen Chore wurden Gegenstand symbolischer Auslegung. Zweifellos würde man sich

¹⁾ Vergl. Zeitschrift des Aachener Gesch.-V. Bd. 12 (1890). S. 317. — Strzygowski, Jof., Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Ein Protest. Leipzig 1904. S. 3.

²⁾ Dohme, H., Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887. S. 10.

³⁾ Kreuzer, J., Der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik etc. 1. Bd. Bonn 1851. S. 466.

⁴⁾ Ebenda selbst, S. 541.

⁵⁾ Ebenda selbst.

⁶⁾ Unger, Ueber die christlichen Rund- und Oktogonbauten (Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland, Heft 41 von 1866. S. 86).

heutzutage lächerlich machen, wollte man ähnlich wie einst Debey ¹⁾ vielleicht die Beziehung des Oktogons zu seiner die doppelte Seitenzahl zählenden Umfassungsmauer weiter symbolisch deuten, etwa derart, daß sich daraus als arithmetisches Mittel die Zwölfzahl ergibt. — —

Dem so wahr es ist, was schon Augustinus sagt: „Nimm den Dingen Zahl und Gestalt und sie sind nicht mehr“, ebensowenig dürfen wir annehmen, daß in ihnen der Schlüssel göttlicher Geheimnisse und Vorbildungen gesucht werden muß. ²⁾ Freilich gibt es Formen, die sich mit der Symbolik sehr wohl vertragen; allein die symbolischen Beziehungen, welche man der Form und den einzelnen Teilen von Bauten untergelegt hat, sind architektonisch bedeutungslos, aus den üblichen Formen abgeleitet und, von Kleinigkeiten abgesehen, ohne Einfluß auf deren Aus- bildung.

Die Symbolik bestimmt wohl in gewissem Grade Zahl und Maß der architektonischen Glieder, sie dekoriert auch, wo sich dafür ein geeignetes Feld bietet, aber sie schafft keine architektonische Anlage, die weiter keine Bedeutung hätte. ³⁾ Die Priorität der Form vor ihrer symbolischen Deutung liegt auf flacher Hand. Durch langjährige Übung und Erfahrung im baulichen Tun und Denken kristallisiert sich von selbst für einen bestimmten Zweck eine bestimmte, stereotype Form heraus. Kreuzer und seine Anhänger vertauschen, ohne daß sie es wahrscheinlich gewahr werden wollen, Kon- fusion und Prämissen.

Die Geschichte der Baukunst im Zusammen- schluß mit rein verstandesmäßigen Erwägungen belehrt uns eines anderen.

Wie für so manches Bauwerk des Altertums und der altchristlichen Zeit, so war auch für die Aachener Pfalzkapelle gleich- zeitig mit dem Zwecke als Grabkirche nach altem Herkommen die Hauptform bestimmt; denn schon im hohen Altertum war die runde Form, der Tholos, dem Grab-

¹⁾ Debey, M. H., Die Münsterkirche zu Aachen und ihre Wiederherstellung. Mit einer Stein- drucktafel. Aachen 1851. S. 12.

²⁾ Kreuzer, J., Wiederum christlicher Kirchen- bau. Brigen 1868. S. 543.

³⁾ Unger, S. 31.

denkmal eigentümlich,¹⁾ und im Abendlande bildete für solche die Zentralform von jeher die Norm.²⁾ Um dies zu erkennen, braucht man sich nur an die bereits erwähnten Grabdenkmäler eines Augustus, eines Hadrian zu erinnern. Ferner legt sich die Vermutung nahe, daß manche Cellae in den Katafomben kreis- und e oder polygonale Form hatten.³⁾ Die einmal begonnene Nachbildung des antiken Grabmals erheischte aber auch weiterhin dessen Form, umsomehr, als Grab und Tempel im absterbenden Heidentum ganz verwandte Begriffe waren, insofern schon die Tempel der alten Götter Tempelgräber kannten, das Grab selbst immer mehr zum Tempel wurde und später Grab und Tempel fast unzertrennbare Begriffe waren: »Templum et sepulcrum dici potest veterum auctoritate«. Der strenge Arnobius konnte so schlechtthin von heidnischen Gotteshäusern behaupten: „Wird es nicht durch Aufschriften und Tempelstifter bezeugt, daß viele dieser Tempel mit goldenen Tholen und hochragenden Dächern Asche und Gebeine bedeckten und Gräber bestatteter Körper seien?“⁴⁾

Im auflebenden Christentum war es nicht anders. Und dieser Begriff von Grab und Kirche blieb später noch lange verbunden, ja die Kirchen wurden von älteren Schriftstellern (Eusebius, Chrysostomus etc.) geradezu Begräbnisplätze (coemeteria) oder Gräber genannt.⁵⁾

Den sich fortentwickelnden antiken Anschauungen entsprechend war die von Gregor von Diocæsarea († 374) erbaute, von Gregor von Nazianz erwähnte Grabkirche ein Zentralbau.⁶⁾ Zeitlich näher liegt

Jodann z. B. das Grabmal des Theodorich in Ravenna.

Zu allem dem kam, daß sich nach christlicher Anschauung über dem Grabe, zumal über dem der Heiligen, das Land der Verheißung, das Himmelreich öffnete. Als daher Konstantin d. Gr. dem Kultus öffentliche Wohnstätten errichtete, sah er sich an die Gräber der Märtyrer als an die unzweifelhaften Bauplätze gewiesen. Ueber dem Grabe des Heiligen baute sich der Altar auf, und um den Altar her reichten sich die Gräber der Seligen. Hatten früher die Gräber als Kirchen gedient, so waren nun die Kirchen immer noch Gräber und zwar nicht allein die Gräber der Heiligen, sondern allgemeine Begräbnisorte, wenigstens solange, bis die Gefahr für die Lebenden eine Beschränkung notwendig machte.¹⁾

Wie fest die Vorstellung von Grab und Kirche im Bewußtsein der frühchristlichen Zeit haftete, geht u. a. daraus hervor, daß ein Schriftsteller von der durch Konstantin d. Gr. erbauten Kirche der göttlichen Weisheit zu Konstantinopel sagt: „Der Altar dienet statt des Grabes, wo Christus liegt, das mystische und blutige Opfer.“²⁾ Diese feste Verbindung bezeugt weiterhin genugsam die Antwort, welche Laurentius de Leodio dem Bischof von Verdun gibt auf die Frage, warum den Heiligen des alten Testaments keine Kirchen erbaut wurden: „Weil man ihren Geburtstag (d. i. Todestag) nicht kennt und keine Reliquien von ihnen hat.“³⁾

Als im Laufe des vierten Jahrhunderts die öffentliche Verehrung der Glaubenshelden eine immer größere Ausdehnung gewonnen hatte, wurden über ihren Gräbern oder Leidensstätten Gedächtniskirchen (Votivkirchen, Wallfahrtskirchen, martyria, memoriae) erbaut und an den Todestagen der betreffenden Märtyrer große Feierlichkeiten unter dem Zustromen bedeutender Volksmassen abgehalten. Das Ganze war gleichsam Mausoleum des betreffenden Heiligen.⁴⁾ Aber auch zu

¹⁾ Heber, Jrz. v., Geschichte der Baukunde im Altertum. Leipzig 1866. S. 33.

²⁾ v. Quast, Ueber Form, Einrichtung und Ausschmückung der ältesten christlichen Kirchen. Mit Kupfertafeln. Berlin 1853. S. 26.

³⁾ Weingärtner, W., System des christlichen Turmbaus. Göttingen 1860, Vorrede. — Stodbauer, J., Der christliche Kirchenbau in den ersten Jahrhunderten. Mit 5 Tafeln. Regensburg 1874. S. 83.

⁴⁾ Weingärtner, S. 44; Stodbauer, S. 83.

⁵⁾ Weingärtner, Vorrede (nach Förster, Geschichte der deutschen Kunst. S. 7).

⁶⁾ Krauß, Jr. X., Geschichte der christlichen Kunst. II. Bd. S. 262.

¹⁾ Förster, G., Geschichte der italienischen Kunst. I. Bd. Leipzig 1869. S. 78.

²⁾ Ebenbaselbst, S. 79.

³⁾ Unger, S. 35.

⁴⁾ v. Quast, S. 4 u. 15. — Bod, Jrz., Der

anderen Zeiten waren diese Orte von Andächtigen und Wallfahrern besucht. Ein Rund- oder Polygonalbau eignete sich für derartige Zwecke ganz besonders, wenn es auch nicht der ausschließliche Typus war, indem man nebenbei zu der ungleich bedeutameren Kreuzgestalt griff.

Die Mitte eines solchen Zentralbaues bot einen schicklichen Platz für Aufstellung eines Sarkophags oder sonstigen Denkmals, wie sich denn bekanntlich auch das heilige Grab in der Mitte des Rundbaues zu Jerusalem befand. In letzterem sollte die Erinnerung an die Erlösung gefeiert werden, er hat deshalb die durch die Rücksicht auf das Opfer bedingte Anlage erhalten,¹⁾ die Form eines architektonischen Grabdenkmals — die Zentralform.

Manchem sonst noch vorhandenen kirchlichen Gebäude dieser Art mag die Idee des Martyriums zu Grunde liegen. Es ist eine für das Einzelgebäude oder für besondere Feierlichkeiten bestimmte Form; denn noch nicht zur regelmäßigen Darbringung des heiligen Opfers, nicht zur Teilnahme der ganzen Gemeinde ist dieser Raum vorhanden. Die Grabkirche ist noch nicht Gemeindefirche. Kein selbständiger Ort für die Kathedra und die Stube eines zahlreichen Presbyteriums, kein Ambo, auch nicht das für die Aufnahme der ganzen Gemeinde berechnete langgestreckte Schiff, noch die Halle der Häuser ist da erforderlich. Es ist auch kein ausgedehnter oder gar geteilter Chor nötig; die Grabkirche nähert sich noch, wie z. B. S. Lorenzo in Mailand, dem reinen, konsequenten Zentralbau und ist keineswegs den liturgischen Vorschriften konform. Erst durch ein besonderes Altarhaus, wie es die Kirche der heiligen Sergius und Bacchus in Konstantinopel und S. Vitale in Ravenna zeigen, werden die Grundlinien des Zentralbaues zerstört, wird gewissermaßen eine Trübung des reinen Formengedankens hervorgernsen.

(Schluß folgt.)

Reliquienschatz des Liebfrauenmünsters zu Aachen. Aachen 1860. S. 43.

¹⁾ Jakob, G., Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst. Vierte, verbesserte Auflage. Nebst Titelbild und 20 Tafeln. Landsküt 1885. S. 31.

Die Glockengießerkunst in Stuttgart.

Von Theodor Schön.

In der Residenz der Grafen von Württemberg, Stuttgart, begegnen uns frühzeitig Glockengießer. Die größte Glocke in Württemberg, die 138 Zentner schwere „Hosanna“ in Weingarten, Dtl. Ravensburg, wurde im Jahre 1490 von Johann Ernst in Stuttgart gegossen. Sie trägt die Inschrift:

Hosanna heiz ich
den Todten pfus ich.¹⁾

Erst im Jahre 1552 erscheint wieder in Stuttgart ein Glockengießer. Die besonders große und schön klingende Glocke in Böblingen, Dtl. Böblingen, hat die Inschrift:

Alma Hosanna heiz ich
aus dem Feuer flos ich
Friedrich Kessler von Stutgarten
gosz mich. 1552.

Auf der mittleren Glocke in Weil im Schönbuch, Dtl. Böblingen, steht:

Hosanna heiz ich
Friedrich Kessler von Stutgarten
gosz mich.

ANNO IVSZ (1552?).

Die erste Glocke in der Stadtpfarrkirche zu Balingen hat die Inschrift:

aus dem Feir flos ich.
Friderich Kessler zu Stutgart gosz mich
Anno 1557.

Die größere Glocke in Dürrenmetteten, Dtl. Sulz, trägt die Inschrift:

Gott allein die Er.
In Stutgart gosz mich Friedrich
Kessler. 1563.

Auch gosz Friedrich Kessler 1568 eine Glocke zu Leidringen, Dtl. Sulz.

Die Hauptgüßstätte für Alt-Württemberg scheint in jenen Jahren die des Friedrich Kessler in Stuttgart gewesen zu sein.²⁾

Nach v. Georgii-Georgenau, württ. Dienerbuch, S. 564 war: „uff Georgii 1607 Bichhengießer Friedrich Kessler, † 1616 22. Sept. Mittags zwischen 11 und 12 Uhr.“

¹⁾ „Diözesanarchiv“ 10. 44. — Nach Pfister, Uebersicht der Geschichte von Schwaben, Seite 331, war dieser Hans Ernst von Heimsheim, Oberamt Leonberg.

²⁾ H. Klemm in „Aus dem Schwarzwald“ II, S. 94.

Die zweite Glocke in Weßlingen in Hohenzollern hat die Inschrift:

Friedrich Kessler goß mich anno MDCXIII.

Friedrich Kessler goß also von 1552 bis 1613. Er war nach einer archival. Nachricht von Urach.

Die größte Glocke in Unterweißach, N. N. Backnang, welche einen bedeutenden Umfang und eine schlanke Form hat, hat in lateinischen Majuskeln die Umschrift:

Aus dem Feyer floß ich

Johann David Stich in Stuttgart.

Den 31. März goß mich Anno 1600. und unten steht Gott Fried Stimel.

Nach v. Georgii-Georgenau, württ. Dienerbuch S. 564, war „Nischengießer zu Stuttgart Wolfgang Reithardt (aus der Ulmer Glockengießerfamilie). Abkommen uff Georgii 1621, desgleichen Nicolaus Martini erlassen uff Georgii 1629.“ Der zuletzt genannte ist mit Nikolaus v. Campen identisch und mit dem 1641 genannten Stückgießer Martin.

Nikolaus v. Campen goß 1625 die vierte Glocke in der Kirche zu Wehenhausen, welche 1864 als zerprungen umgegossen werden mußte. Die größte Glocke in Haiflingen, N. N. Kottenburg, hat die Inschrift: Nicolaus Martinus von Campen goß mich zu Stuttgart 1628.

Sie ist mit reichem Laubwerk verziert und hat 2 Reliefs: Laurentius und Krucifixus.

Herzog Ludwig Friedrich, der 1628 bis 1631 Vormund für Herzog Eberhard III. war, überließ dem Dromen- und Wertmeister Johannes Kregmayer das Gießhaus im Zeughaus in Stuttgart auch zum Gießen von Glocken. 1657 war Hans Georg Herold bestellter Stückgießer in Stuttgart.

Die größere Glocke in Meßstetten, N. N. Balingen, hat die Inschrift: Da pacem domine in diebus nostris; me fecit Hans Georg Herold in Stuttgart anno 1658.

Die mittlere Glocke in Tübingen, N. N. Balingen: Da pacem domine in diebus nostris. Anno 1658 in Stuttgart. Nacher Tübingen Hans Georg Herold.

Die große Glocke an der Stadtkirche zu Eßlingen: Gegossen im Jahre des Heiß 1421, umgegossen 1661 durch Johann Georg Heroldt. Mehrere um den

Schlag laufende Bänder geben „den Stand der beiderseitigen Verwaltung der freien Reichsstadt Eßlingen im Jahre 1661“ mit den Namen der höchsten weltlichen und geistlichen Beamten an. Diese Glocke zerprang im Jahre 1745 bei Beerdigung eines Eßlinger Patriziers Paul Heinrich Bürgermeister von Deizisau, nicht, wie die Sage geht, beim Tranergeläute für Kaiser Rudolf II. im Jahre 1602. Da der Rat die Kosten des Umgusses schenkte, ließ man den Riß ausmeißeln; so wurde das üble Klirren gehoben, das die Bänder des Rißes verursachten, aber der Ton der Glocke wurde dumpf und matt.¹⁾

Auch in Nürnberg gab es einen Glockengießer des Namens Herold. Die zweite Glocke auf der Salvatorkirche in Gmünd hat die Umschrift: Goß mich Christian Viktor Herold in Nürnberg 1763.

Auf dem Südturm der Stiftskirche in Backnang hängen zwei Glocken, beide im Jahre 1695 gegossen von Georg Lehner von Stuttgart. Die kleinste Glocke in der Kirche zu Großbottwar, N. N. Marbach, ist 1696 von Georg Lehner in Stuttgart gegossen. Die kleinste Glocke in Darmsheim, N. N. Böblingen, hat angeblich die Inschrift: anno 1609 goß mich Georg Lehner in Stuttgart. 1609 ist jedenfalls Lesefehler wohl für 1690 oder 1709. Die zweite Glocke in Dietersweiler, N. N. Freudenstadt, hat die Inschrift: Me fecit Stuttgardiae Johann Friedrich Zwinger anno 1733.

¹⁾ Im Stadtarchiv zu Eßlingen, Lade 89, Fach 136, finden sich folgende Nachrichten über Glocken. 1567 verhandelte die Stadt mit einem Glockengießer zu Kaufbeuren. Am 4. Mai und am 19. Mai 1600 korrespondierte sie mit Heinrich Schickard, dem berühmten Baumeister, wegen Aufhängung der großen Glocke. Am 7. Juni 1624 bot H. Wissenbauer, Glockengießer, seine Dienste an H. Herold. Der Stuttgarter Glockengießer Hans Georg Herold supplizierte 12. April 1659 wegen eines neuen Gießofens. Vom 9. Mai bis 7. Juni 1667 datieren Akten betreffend die Aufhängung der Mittagsglocke im Wendelsteinturm. Grüninger bat am 28. August 1706, ihn für den Guß von Glocken 5 Gulden nachzulassen. Am 2. November 1750, 29. Januar und 9. Februar 1765 wurde wegen Umgießens der zerprungenen Glocke verhandelt. Die Stadt Heidingsfeld schrieb 10. Oktober 1774 an Eßlingen, wie sie ihre große Glocke wieder hatte reparieren lassen, worauf Eßlingen 15. Oktober antwortete.

Die mittlere Glocke in Rottfelsen, N. Magold, hat die Umschrift:

Die Glocke lockt zur Kirche,
Der Pfarrer zu Gottes Wort,
Wer diese beid veracht,
Der muß zur Höllempfort.

Christian Rechlin in Stuttgart goß mich anno 1721.

Die kleinste Glocke in Weil im Schönbuch, N. Böblingen, hat die Umschrift: Johann Jakob Rechlin goß mich in Stuttgart anno 1738.

Zwei Glocken in Großaspach, N. Backnang, haben die Umschrift: Jakob Rechlin goß mich in Stuttgart. Anno 1737.

Die größte und jüngste Glocke in Echterdingen, N. Stuttgart Amt, aus dem 17. Jahrhundert (soll wohl heißen 18. Jahrhundert.) nennt den Jacob Rechlen als Gießer.

Die zwei Glocken, die sich auf dem Dachreiter der Totenkirche in Backnang befanden, hatten die Umschrift: Gottlieb Jakob Rechlen goß mich in Stuttgart. Anno 1732, die vierte Glocke in der Pfarrkirche in Calw: Gottlieb Jakob Rechlin goß mich in Stuttgart anno 1735, die dritte Glocke in der Stadtkirche in Backnang: Gottlieb Jakob Rechlen goß mich in Stuttgart. Gloria in excelsis Deo. Anno 1739.

Die kleinere Glocke in Döbingen, N. Leonberg, wurde 1743 von Gottlieb Jakob Rechlin in Stuttgart gegossen.

Die mittlere Glocke in Walddorf, N. Tübingen, hat die hübsche Umschrift:

Aus dem Feuer floß ich,
Nach Walddorf gehe ich.

Gottlieb Jakob Rechlen goß mich in Stuttgart. Anno 1745.

Die kleinere Glocke in Lohsburg, N. Freudenstadt, ist von Gottlieb Jakob Rechlen in Stuttgart gegossen worden.

Auf dem Turm der Kirche in Oberbrüden, N. Backnang, hängen zwei verzierte Glocken mit der Inschrift: Gottlieb Jacob Rechlen goß mich in Stuttgart. Anno 1745.

Auf der kleineren Glocke in Schafhausen, N. Böblingen, steht:

Komm zum Gotteshaus mit Freuden,
Da kam deine arme Seel sich weiden.
Gottlieb Jakob Rechlin goß mich in Stuttgart anno 1746.

Am 22. September 1750 starb in Stuttgart Gottlieb Jakob Rechlen, Bürger und Glockengießer, 43 Jahre alt (also geboren 1707).

Die größte Glocke in Ohrenbach, N. Brackenheim, hat die Umschrift:

Aus dem Feuer floß ich,
Nach Ohrenbach gehor ich.

Gottlieb Rechlen goß mich in Stuttgart. Anno 1742.

Eine Glocke in Niederhofen, N. Brackenheim, ist von G. Rechlen in Stuttgart gegossen.

Die kleinere Glocke in Tamm, N. Ludwigsburg, trägt die Umschrift: Jakob Friedrich Rechlin goß mich in Stuttgart anno 1741.

Christian Ludwig Neubert goß, wie man weiter unten sehen wird, 1753 und 1754 auch zwei Glocken in Stuttgart.

Die mittlere Glocke in Deufringen, N. Böblingen, hat die Umschrift: Johann Philipp Magnus goß mich in Stuttgart anno 1757.

Die beiden größeren Glocken in Kleingartach, N. Brackenheim, sind gegossen von „Johann Philipp Magnus in Stuttgart. Anno 1760“.

Die kleinste, 1766 ungegessene Glocke in Talheim, N. Rottenburg, hat die Umschrift: Joh. Ph. Magnus goß mich in Stuttgart 1766.

Am 6. Mai 1766 starb in Stuttgart Joh. Phil. Magnus, Bürger und Glockengießer, 50 Jahre alt, also geboren 1716.

Die größere, reich verzierte Glocke in Dürrenzinmern, N. Brackenheim, hat die Umschrift: Anno 1767 goß mich Georg Peter Becker in Stuttgart.

Die größte Glocke in Isfeld, N. Besigheim, goß 1769 Georg Peter Becker in Stuttgart und 1770 eine Glocke in Degerloch, N. Stuttgart Amt. Auf der zweitgrößten Glocke in Meinsheim, N. Brackenheim, steht: Anno 1772 goß mich Peter Becker in Stuttgart.

Am 2. Mai 1773 starb in Stuttgart Georg Peter Becker, Bürger und Glockengießer, 41 Jahre alt (also geboren 1732).

C. F. Blüher in Stuttgart goß 1777 drei Glocken in Heimerdingen, N. Leonberg, und die größere Glocke in Lomers-

heim, D. Maulbronn, und 1782 die größte Glocke in Delbrom, D. Maulbronn. Auch die mittlere Glocke dajelbst scheint aus gleicher Zeit und vom gleichen Meister zu stammen. Die größte Glocke in Dagersheim, D. Böblingen, trägt außer dem Namen der damaligen geistlichen und weltlichen Vorstände die Inschrift „1783 gegossen in Stuttgart von C. F. Blüher“, die eine Glocke in Degeröchlacht, D. Tübingen: „gegossen in Stuttgart von C. F. Blüher 1784“. C. F. Blüher goß auch 1784 die größte Glocke in Detisheim, D. Maulbronn, um. Die größere Glocke in Unter-Reichenbach, D. Calw, wurde 1784 von C. F. Blüher in Stuttgart gegossen und 1785 die mittlere in Altdorf, D. Böblingen. Auch goß er 1786 die vierte Glocke in Deckenpfromm, D. Calw, um. Die größte Glocke in Alt-Hengstett, D. Calw, wurde im Jahre 1789 von C. F. Blüher in Stuttgart gegossen, ebenso hat die größte Glocke in Wernsheim, D. Maulbronn, die Umschrift: gegossen von C. F. Blüher 1789. Die größere Glocke in Enzberg, D. Maulbronn, wurde 1791 von C. F. Blüher in Stuttgart gegossen. Blüher in Stuttgart goß 1796 vier Glocken in Dornhan, D. Sulz. Am 20. März 1799 starb in Stuttgart Karl Friedrich Blüher, Stuck- und Glockengießer, 58 Jahre alt (also geboren 1741).

Die eine Glocke in Breitenstein, D. Böblingen, hat die Umschrift: Breitenstein, umgegossen in Stuttgart von L. E. C. Blüher 1800.

Im Jahre 1803 erwarb die Blüher'sche Glockengießerei Johann Heinrich Kurß, geb. 29. Oktober 1779 zu Neutlingen und siedelte nach Stuttgart über, wo seine Nachkommen, jetzt seine Enkel die Glockengießerei fortsetzten.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilung.

Wir haben vor einiger Zeit den Führer durch die Stadt Eßlingen von G. Ströhmfeld in einer besonderen Frage zu Rate gezogen und haben dabei Notizen gefunden, welche auf die unsinnige Bilderfälschung in den Tagen der Reformation ein großes Licht werfen und von den Lesern des Archivs wohl nicht ungerne werden gelesen werden. Der Führer meldet nämlich folgendes: „Aus diesem Bildersturm überliefert uns die „Weissen-

horner Historie“ von Nikolaus Thoman, St. Bernhardskaplan zu Weissenhorn, vom Jahr 1533 (abgedruckt in der Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Band 128, S. 185) neben der Notiz, daß die Eßlinger „einst vor purificationis Marie (2. Februar) 1532 ihre Kirchen „plindren und errennen“ ließen, in einer drastischen Scene das Beispiel gründlicher Arbeit. Nach Osiern hatte ein „Pfaff zu Eßlingen“, der sogar „custos“ der Kirchen gewesen sein soll, eine Nonne zum Weib genommen und auf dessen Hochzeit nun ward „alle Speiß mit den Widern, die man in den Kirchen erschlagen hat, gekochet“. Mit dem Bildersturm in Eßlingen scheinen die Metzger und „etlich from Christen“ nicht einverstanden gewesen zu sein. „Sie wollten in sollich Handlung nicht verwulligen und von dem christenlichen Glauben fallen.“ Das erregte das Mißfallen ihres Predigers, des „Plarer“, und dieser sagte: „man sollte die bei dem Haar dazu ziehen“. Darauf ließen sich alle glatt raderen, und als sie der Rat vor sich beschied urfragte, „was sie damit meinten, daß sie sich hätten beschoren“, lautete die Antwort: „Der Prediger hätte gesagt, man sollte sie bei dem Haar darzu ziehen, sie aber wollten darvor sein, daß man sie nit bei den Haaren darzuchen kunte“.

Vollmaringen. Reiter.

Literatur.

Der Altarbau im Erzbistum München und Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts von Dr. Richard Hoffmann, Kurat bei St. Johann Nepomuk in München. Mit 59 Abbildungen. München 1905. J. Lindauer'sche Buchhandlung (Schöpping). Preis 4 Mk.

Das vorliegende Werk ist der neunte Band von „Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising“, welche in einzelnen Bänden in zwangloser Folge herausgegeben werden. Der Verfasser stellt sich die Aufgabe, innerhalb eines lokal beschränkten Gebietes den Altartypus nach den verschiedensten Stilphasen einer näheren kritischen Betrachtung zu unterziehen und macht den Versuch, denselben in seinem architektonischen Aufbau, seiner figürlichen und ornamentalischen Plastik, sowie in seinem malerischen Schmuck innerhalb der heute bestehenden Grenzen des Erzbistums München und Freising zu schildern und darzulegen, auf welche Weise die Kunstformen des Altars im 16., 17. und 18. Jahrhundert, also in den Perioden der Renaissance, des Barocks und Rokoko, sich gestaltet haben. Es soll gezeigt werden, wie die einzelnen Altartypen der jeweiligen Stilphasen aus der vorausgehenden Kunstperiode sich entwickelten und wie im Rahmen des allgemeinen Typus sich eine Menge von Variationen herausgebildet hat. Der Verfasser findet, daß neben italienischem Einflusse zum weitaus größten Teil der schon vorhandene Altartypus der späten Gotik für den neu aufkommenden Altarbau bestimmend

gewesen ist. Er hat deshalb auch schon die spätgotische Altaranlage des ausgehenden 15. Jahrhunderts mit in den Kreis der Betrachtung gezogen.

Es hat, wie auch anderwärts, in dem Erzbistum München und Freising einen stamenswerten Reichtum von Barock- und Rokokoaltären gegeben, und sie wurden auch hier, wie anderwärts, von den Kunstkritikern vollständig mißkannt und mit dem Namen „Zopfaltäre“ schlecht hin bezeichnet. Eine Unterscheidung zwischen Barock- und Rokoko und der innerhalb derselben bestehenden Abstufungen kannte man nicht. Kein Wunder daher, wenn man viele Altarwerke der damaligen Zeit, die oft hohen künstlerischen Wert enthielten, einfach unbeachtet ließ oder gar zusammenerschlug und verbrannte. Das ist jetzt anders geworden. „Seit ungefähr zwei Dezennien ist eine Wendung zu Gunsten des Barock- und Rokokoaltars eingetreten. Man weiß jetzt die vielen beachtenswerten Schönheiten an solchen Anlagen mehr zu schätzen, man bewundert allmählich die Meisterkraft in der Holzschnitzkunst, das hohe Geschick im Dekorieren, die Phantastiefülle im Ornament, die Monumentalität im Aufbau, die vorzügliche Beherrschung des Materials, die imposante Wirkung der Gesamtkomposition, — lauter Momente, die auf eine hochentwickelte, selbständig-produktive Kunst schließen lassen. Man läßt sich jetzt sogar herbei, Altäre des 17. und 18. Jahrhunderts, die einst so verachtet waren, mit einer großen Sorgfalt zu restaurieren, wobei man sich genau an die ursprüngliche Formgebung des betreffenden Stiles zu halten sucht. Man setzt neue Retabeln und Tabernakelanlagen anstatt den ruinös gewordenen alten unter die kolossalen Hochbauten der alten Barockaltäre und ist bemüht, dieselben in Einklang mit den Formen des ursprünglichen Hochbaues zu bringen.“

Der Verfasser teilt sein Werk in sechs Abschnitte ein, wovon der erste den Altarbau der späten Gotik behandelt, dann werden die Altarbauten der Renaissance, des Barock, des Rokoko und des Klassizismus besprochen, und der letzte Abschnitt ist den Marmoraltären gewidmet. Bei Restaurationen von Altären oder bei neuer Auf- führung von Retabeln und Tabernakeln ist das Buch ein Hilfsmittel für Künstler, sich in das Wesen und den Geist jener Kunstperiode des Altarbaues zu versetzen und einzuleben. Die vielen Abbildungen, die allerdings nur in kleinem Maßstabe gegeben werden konnten, mögen hierbei manchmal eine erwünschte Unterstützung bieten.

II.

Böcklins Kunst und die Religion.

Von J. Manskopf. 8°. Mit 21 Bildertafeln. Brosch. 2 M. München, Bruckmann.

Ueber seine persönliche Stellung zur Religion hat sich Böcklin bekanntlich niemals deutlich ausgesprochen, das vorliegende Buch von Manskopf läßt auch diese Frage offen, weist aber darauf hin, daß in Böcklins Kunst das Religiöse eine gar nicht unbedeutende Rolle spielt. Im ersten Teile wird der tiefe Stimmungsgehalt der gesamten Kunst des Basler Meisters dargestellt. Wenn allerdings der Verfasser aus Böcklinschen

Waldern wie die „Villa am Meer“, „Toteninsel“, „hl. Dain“, „Vita somnium breve“, „Drachenschlucht“, „Tritonen“ u. s. w. einen religiösen Grundton heraus hören will, so kann ich ihm nicht ganz beipflichten. Die Gefühle von Lebensfreude, von Wehmut über die Vergänglichkeit des Irdischen, vom Geheimnisvollen der einsamen Natur, von der Unerbittlichkeit der Naturkräfte, — das sind doch eigentlich nicht religiöse Empfindungen, wenigstens nicht im Sinne des Christentums.

Im zweiten Teil werden Böcklins religiöse Bilder im engeren Sinn besprochen und es ist unstreitig ein Verdienst der vorliegenden Schrift, daß sie uns mit fast vergessenen religiösen Schöpfungen des Meisters bekannt macht wie z. B. der „Frankfurter Pietä“, der „bischenden Magdalena“, dem Triptychon, „lux tertur in tenebras“ u. a. Aber zur eigentlichen religiösen Kunst fehlte dem sinnenfreudigen Schweizer doch das tiefere religiöse Gefühl, am besten ist ihm noch das religiöse Genie gelungen, der geizende Klausner, die büßenden Eremiten und Ähnliches, und einen „Wegweiser zu einer großen monumentalen religiösen Kunst“ können wir in ihm keineswegs erkennen.

Ganz vorzüglich sind die Autotypien und Mezzotintodrucke womit der Verlag das Schriftchen ausgestattet hat und um dertwillen ich allein schon dasselbe empfehlen möchte. 1).

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben.

Band VII: Michelangelo. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 6 M.

Ein neuer Band der „Klassiker der Kunst“ darf jedesmal einer freudigen Aufnahme seitens der Kunstfreunde versichert sein, man möchte in der Tat diese ebenso praktischen als billigen Gesamtausgaben nicht mehr missen. Auch des Titanen Michelangelo Werke liegen uns nunmehr vor, gesammelt in einem solchen schmucken Bande. Besonders zu begrüßen sind die vielen Detailaufnahmen, so werden von der Sixtinischen Decke deren 70 geboten und 11 vom „Jüngsten Gericht“. Damit allein ist ein Material für Studium und Genuß gegeben, wie es bisher in keinem für weitere Kreise zugänglichen Werke über Michelangelo geboten werden konnte. Die Aufgabe, in knapper und doch erschöpfender Darstellung Leben und Entwicklung des Künstlers zu schildern, hat Fritz Knapp in der Einleitung zu diesem Band sehr gut gelöst, nur hätte das für Michelangelos Charakter sehr wesentliche religiöse Moment etwas mehr in den Vordergrund gerückt werden dürfen. Michelangelos Werk, wie wir es jetzt so bequem an uns vorüberziehen lassen können, ist das Denkmal einer fast übermenschlichen künstlerischen Gestaltungskraft, eines großen einzigartigen Zeitalters und auch ein Ruhmesdenkmal der Kirche, in deren Dienst dieser Geistesriese sein Genie gestellt hat. Mögen die „Klassiker der Kunst“ und speziell der vorliegende prächtige Band sich einen recht zahlreichen, stets wachsenden Freundeskreis erwerben! 1).



Organ des Rottenerburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dögel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenerburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Nr. 2. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10. **1906.**

Der neue protestantische Dom in Berlin.

Von H. K.

Es wird wohl keiner Rechtfertigung bedürfen, wenn das genannte Bauwerk, der weitans bedeutendste protestantische Kirchenbau seit der Reformation, im „Archiv“ behandelt wird. Abgesehen davon, daß dem Freund und Kenner der christlichen Kunst solch ein Monumentalbau, von dem ganz Deutschland sprach und spricht, schon an und für sich interessant sein muß, ist der neue Berliner Dom es noch speziell dadurch, daß er in allen Besprechungen und Kritiken mit der katholischen Kirchenbaukunst (sogar mit St. Peter in Rom) in recht nahe Verbindung gebracht worden ist. Wir verweisen hierfür u. a. auf den Artikel im Stuttgarter, also uns nächstliegenden (protestantischen) „Christlichen Kunstblatt“ vom Herausgeber desselben und haben auch Veranlassung, auf denselben zurückzukommen.

Zunächst soll eine kurze, übersichtliche Beschreibung des neuen Berliner Doms an der Hand des Grundrisses und der Frontansicht gegeben werden. (Dabei bemerken wir, daß die beiden Illustrationen — s. Beil. 2 — im gleichen Maßstab gehalten sind; der Grundriß ist mit der Hauptfront gleichfalls dem Leser zugewendet.)

Die Vorgeschichte des Dombaues darf nicht ganz übergangen werden; sie gehört zum Verständnis desselben. Bekanntlich steht der neue Dom auf dem Platz des alten, auf der Spree-Insel im sogenannten Lustgarten zwischen dem Residenzschloß

(rechts) und der Nationalgalerie samt Neuem Museum (links). Der alte Dom, erbaut unter Friedrich II. anno 1747, später mehrfach verändert, sollte schon unter Friedrich Wilhelm IV. durch einen Neubau ersetzt werden. Hatte doch dieser edle König, welcher als begeisterter Kenner und Bewunderer der altchristlichen Baukunst bekannt ist, selbst einen Plan entworfen: eine riesige, fünfschiffige Basilika mit einem Kamposanto nach dem Pisaner Vorbild; Meister Cornelius, welcher damals sich durch die Fresken der Münchener Ludwigskirche einen Weltruf erworben hatte, wurde nach Berlin berufen, um die Mauern des Kamposanto mit Bildern aus der Apokalypse zu schmücken. Anno 1845 begann man dann auch mit dem Bauwerk, das kolossale Fundamentierungen längs der Spree erforderte, aber das Jahr 1848 setzte dem Werke ein Ziel. Nach 1866 tauchte das Domprojekt wiederum auf, und mehr als fünfzig Architekten reichten Pläne dazu ein; Kaiser Wilhelm I. überließ die Aufgabe seinem Sohne, und von diesem, Kaiser Friedrich, stammt das Programm für den neuen Dom: es sollte eine Predigtkirche (Hauptraum) geschaffen werden, außerdem eine Kirche für festliche Anlässe (Tausen und Trauungen im kaiserlichen Hause) und eine Gruf- und Denkmalskirche für Verstorbene. Kaiser Wilhelm II. blieb diesem Gedanken und dem von seinem Vater aus Köln berufenen Architekten Julius Raschdorf (wenn wir uns nicht ganz täuschen, ein Katholik) treu; der preussische Landtag gewährte auf Antrag Windthorst's, des Zentrumsführers,

ein für allemal zehn Millionen Mark zum Bau, und am 17. Juni 1894 fand die Grundsteinlegung statt; am 27. Februar vorigen Jahres aber fand die feierliche Weihe des Domes statt.

Und nun zur Beschreibung desselben. Von Berlins Hauptstraße „Unter den Linden“ herkommend, hat man die Hauptansicht des Doms, so wie sie unser Bild wiedergibt, direkt vor sich. Da präsentiert sich derselbe großartig. Der Vorkhallenbau ist 80 Meter lang, ca. 20 Meter hoch, mit imposantem Mittelportal, flankiert von je einem mächtigen Paar Säulen (à 16 Meter Höhe!) und weiteren zwei Portalen rechts und links, wird nach oben abgeschlossen durch ein massiges, die ganze Länge durchziehendes Hauptgesims, welches gekrönt ist von einer mächtigen Christusstatue (in hoher Nische) und den zwölf Apostelstatuen; aus seinen beiden Enden erhebt sich je ein Turm mit Kuppeldach und verhältnismäßig großer und reicher Laterne darüber (jeder dieser beiden Westtürme ist 65 Meter hoch, von der Erde gerechnet); in der Mitte aber ragt hinter dem Vorkhallenbau und zwischen den beiden Türmen gewaltig der Kuppelbau, das Zentrum des Domes, mit seinem Ueberreichtum an Architektur wie an figuraler und sonstiger Zierarbeit empor; die Kuppel selbst, mit Kupfer gedeckt, ist umstellt von riesigen Engelsgestalten in Kupfer (getrieben), unterbrochen von zwei Reihen Linnetten, und oben trägt sie gleich einer Krone eine verhältnismäßig breite Rundgalerie, aus welcher dann sehr schlank und hoch die Laterne aufsteigt. Zwischen dieser Hauptkuppel und den vorderen Ecktürmen werden dann auch noch die hinteren Ecktürme (Ostseite) sichtbar; dieselben stehen nämlich nicht in der Achse der vorderen, also nicht genau hinter denselben, sondern weiter einwärts, auch sind sie um je 10 Meter tiefer. So macht das Bauwerk einen imponierenden Eindruck, und derselbe wird noch durch das reiche, fast überreiche Spiel der Ornamentik wie der Farben gesteigert. Vor allem steht der Dom hier als eine völlig geschlossene Einheit da mit großartigster Wirkung. Er präsentiert sich als ein gewaltiges quadratisches Massiv, mit der Kuppel in der Mitte, die Vorhalle an der

Westseite, welcher auf der entgegengesetzten Ostseite der Chor entspricht, mit den vier Türmen an den vier Ecken — als ein durchaus regelmäßiger Bau von ganz zentraler Anlage.

Sieht man aber den Grundriß an: dann steht man vor einer Reihe scheinbarer Unbegreiflichkeiten und unlösbarer Widersprüche. Da sieht man groß und mächtig einen Halbrundchor mit fünf Kapellen (Figur B), daran anschließend den Mittelraum (A) und endlich eine Art Vestibül mit Vorsaal u. s. w. (C); hier haben wir also, von B—C, vollständig keinen Zentralbau mehr, sondern einen Bau von ca. 105 Metern Länge und ca. 75 Metern höchster Breite; die Vorhalle aber mit der prachtvollen Schaufseite liegt an der einen Längsseite des Domes, scheinbar ohne jeden organischen Zusammenhang mit demselben! Einen unklarerer Grundriß hat wohl kein zweiter Dom mehr auf Erden — so wird das Verdikt lauten. Eine sachmännische Feder hat denn auch in der „Frankfurter Zeitung“ offen die ganze Schaufseite des Domes, den Vorkhallenbau (D), ein bloßes „Kulissenwerk“ genannt.

Ohne die absolute Einheitslosigkeit und Disharmonie des Grundrisses im mindesten verteidigen zu wollen, müssen wir gleichwohl sofort anfügen: der Grundriß täuscht auf den ersten Moment; der Dom ist in der Tat ein Zentralbau, der Chor desselben gegen Osten gerichtet (Nr. 10), und die Westseite mit der prachtvollen Vorhalle ist nicht eine Längsseite der Kirche, sondern wirklich die Eingangsseite, und dieselbe hat also durchaus ihre Berechtigung hier. Der mächtige Halbrundbau B aber und der entgegengesetzte Bau C sind weder Chor noch Atrium, sondern das sind niedrige, verhältnismäßig einstockig zu nennende bloße Anhängel an den Zentralbau des Domes. Und zwar ist B die sogenannte Gruft- oder Gedächtniskirche, C aber der kirchliche Festsaal (samt Zubehör) für Tausen und Trauungen am Kaiserhofe. Dieselben kommen denn auch, besonders auf der Hauptseite, soviel wie gar nicht zur Geltung gegenüber dem Mittelbau; man vergleiche auf dem Bild dieser Hauptseite die beiden kleinen, scheinbar Anbauten: links die Gruftkirche,

rechts, überhaupt kaum sichtbar, das Vestibül zur Taufkirche: das kommt also nicht auf gegen den kolossalen Zentralbau; es wird kaum bemerkt und kann also auch nicht eigentlich störend wirken. Der Hauptgrund ist allerdings der, daß der Vorkhallenbau (D) sehr viel breiter angelegt ist, als dies dem eigentlichen Dom, d. h. dem Zentralbau, entsprechend gewesen wäre; er ist ca. 27 Meter breiter als dieser. Dadurch, nämlich durch die vorderen Ecktürme, werden die beiden Anhangbauten B und C, letzterer fast ganz, ersterer zum großen Teil dem Auge des Beschauers von der Westseite entzogen, wozu noch kommt, daß ihre Höhe so gering ist, daß sie niemals in eine Konkurrenz mit dem Zentralbau treten kann.

So löst sich das Rätsel des Grundrisses.

Denken wir uns nun die Anbauten B und C ganz weg — verdecken wir dieselben auf dem Grundriß —, dann haben wir einen durchaus regelmäßigen Bau, dessen Hauptachse von Osten nach Westen geht (dort Chornische, Nr. 10), hier der Eingang mit der ihm vorliegenden pompösen Vorkhalle und Schauseite; die Querachse läuft von Norden nach Süden in gleicher Länge wie jener. Genauer gesagt, haben wir also einen Zentralbau, in welchem das Längsschiff und das Querschiff gleich groß sind; sie bilden ein gleichseitiges Kreuz von je 56 Metern Länge und 15 Metern Breite; die Kreuzarme aber stoßen nicht senkrecht aufeinander, sondern werden durch vier tief einbuchtende Diagonalnischen vermittelt. So erhalten wir dann ein den ganzen Raum des eigentlichen Domsinnern umfassendes gewaltiges Achteck, aber ungleichseitig, indem das Längs- und das Querschiff erheblich breiter sind, als die verbindenden Diagonalabsiden. In dieser Anlage hat der neue Berliner Dom Verwandtschaft mit der Dresdener „Frauenkirche“, welche (nach Gurlitt) „die am meisten protestantische Kirche der Welt“ ist. Auch diese ist eine Zentralanlage, deren Hauptraum ein Oktogon bildet; auch dort sind die vier in den Achsen liegenden Gewölbekanten breiter, als die Diagonalbögen; auch dort sind Emporen sowohl in den Diagonalnischen wie in dem sich kreuzenden Schiff angebracht.

Näherhin gliedert sich das Innere des Berliner Domes also: Auf der breiteren Westseite ist unten der Eingang in das Innere des Domes, oben ist die große, glänzende Kaiserloge angebracht; ihr gegenüber, auf der Ostseite, befindet sich eine Halbkreisnische mit dem imposanten Altarraum, auf dem rechten Querschiff ist sowohl unten als oben auf der Tribüne der Hauptplatz für die Gemeinde; gegenüber im linken Querschiff oben die riesige Orgel mit 114 Registern (ein Geschenk des Fürsten Genkel von Donnerstark), unten wieder Raum für die Gemeinde. Das sind die in Kreuzform sich gegenüberliegenden Hauptseiten des Achtecks. Die sie verbindenden Diagonalen tragen (provisorisch links von der Altarnische) die Kanzel und kleinere Emporen. Die Zahl der Sitzplätze ist 1960, die der Stehplätze 1600; der Dom faßt also in seinem Hauptraum 3560 Personen.

Rings um diesen Kirchenraum gruppieren sich dann (in den vier Ecktürmen des Zentralbaues sowie in den zwischen ihnen und dem Mittelraum liegenden Partien) eine außerordentliche Zahl von Nebenräumen: Sakristeien, Küstlerzimmer, Domchorübungsäle, Verwaltungsräume, Archiv, Museum, Registratur des Domes, Konfirmandensaal, Amtszimmer, Wartezimmer u. s. w. u. s. w. samt vier prächtigen Treppenhäusern für die Emporen, alles prächtig entsprechend eingerichtet.

Soviel über den eigentlichen Dom, den Zentralbau; und nun zu den beiden niederen, wenn auch geräumigen und prachtvoll geschmückten Anbauten desselben.

Die sogenannte Tauf- und Trauungskirche (s. Grundriß C mit Umgebung) liegt an der Südseite des Domes (also rechts vom Dome, wenn man in denselben eintritt von der Front her, dem Schloß zu gelegen). Sie stellt sich dar als ein mächtig großer Raum mit Tonnengewölbe, das leicht getönt ist; ein Altar und Taufstein sind angebracht. Die Zahl der Sitzplätze ist 150. Dieser Raum ist für Feierlichkeiten in der kaiserlichen Familie reserviert. Die Taufen und Trauungen in der übrigen Domgemeinde finden in der großen Predigtkirche statt, wo hinter dem Altar ein Taufstein steht.

Die sogenannte Denkmalskirche (Grundriß s. B) ist auf der entgegen-
gesetzten Nordseite dem Dome angebaut.
Sie ist bestimmt, als Kirche für Trauer-
feierlichkeiten und zugleich als Denkmals-
halle für verstorbene große Tote der
Nation zu dienen, ähnlich wie das Pantheon
in Rom, die Westminsterabtei in London
u. s. w. Dieser Anbau ist also weit
größer, als die Taufkirche. Er mißt in
der ganzen Länge 38 Meter, in der Breite
sogar 42 Meter; also ein Raum, welcher
der Fläche des Dominneren, ohne die vier
großen Nischen, gleichkommt. Von seinen
fünf Kapellen ist jede so groß wie das
Mansoleum Kaiser Friedrichs in Potsdam.
Dieser Prachtraum, welcher mit dunkel-
rotem, schwarzem, gelbem und anderem
Marmor wunderbar ausgekleidet wurde,
ist noch leer. Nur eine Gruppe: die
Kreuzabnahme in Marmor, schmückt die
Mitte; dazu kommt das Denkmal Bismarcks.
In der östlichen Kapelle ist der Eingang
zur Hohenzollerngruft, welche unten liegt.
Diese Gruft ist ein gewaltiger Raum.
Sie zieht sich nicht bloß unter die Denk-
malskirche, sondern unter dem ganzen Dom
und bis unter die an der entgegengesetzten
Seite liegende Taufkirche hin in einer
Länge von 100 Metern und mit einer
Höhe von 4½ Metern. 78 mächtige,
einfache Granitsäulen in langen Fluchten
tragen die Gewölbe dieses ernsten, stillen
Raumes. 97 Särge sollen von den bis-
herigen Ruhestätten hieher übertragen
werden; jeder ist durch ein Gitter von dem
andern getrennt.

Wenn auch die geschilderten beiden An-
bauten nicht eigentlich streng organisch mit
dem Dom verbunden sind, so führt gleich-
wohl von dem Inneren des letzteren ein
Prachtportal sowohl zu der Trauungs-
und Tauf- wie zu der Denkmals- und
Gruftkirche der Hohenzollern. Und so
kann man die ganze gewaltige Dombreite
durchschreiten mit ihren drei Abteilungen;
es ist das ein Weg von ca. 107 Metern.
Nur auf diesem Wege kommt Einem ganz
zum Bewußtsein, daß der neue Berliner
Dom nichts Einheitliches, sondern ein
Aggregat von drei unter sich verschiedenen,
bloß in der Stilform gleich gehaltenen
Banwerken ist. Da aber die Abteilungen
B und C nur bei besonderen Anlässen

benützt werden, und dann nur vom Hofe,
sonst aber nicht zugänglich sind, während
der Hauptraum, die sogenannte Predigt-
kirche, für den regelmäßigen Gottesdienst
dient, so bleibt der einheitliche und groß-
zügige Eindruck des Zentralbaues gewahrt.

Fassen wir die Sache zusammen, so
kommen wir zu dem Urteil: Der neue
Berliner Dom wirkt imponierend und
großartig durch seine äußere Erscheinung,
durch die stolze, breite Frontseite, durch
die inmitten der vier kleineren, laternen-
geschmückten Kuppeltürme hoch aufragende
Hauptkuppel und das sie umschließende
Massiv des Zentralbaues. Ferner wirkt
er außerordentlich prächtig durch das be-
reits angeführte reiche Leben seiner
äußeren architektonischen Gliederung
wie des ebenso reichen plastischen Schmuckes
und den Wechsel der Farben dabei. Diese
Pracht aber entfaltet sich im Innern erst
zu großartigster Fülle. Die von gekup-
pelten kannelierten Säulen und Pilastern
korinthischer Ordnung mit entsprechenden
Attiken getragenen hohen Bogen der vier
Haupt- und der vier Nebennischen der
Kreuzesform, welche überreich mit Stuck-
ornamenten und Figuren versehen sind,
die prachtvollen Reliefs in den kolossalen
Zwickeln, die Marmorsäulen in verschie-
denen Farben, die gemalten Fenster (das
Fenster hinter dem Altar hat die Kreuzigung
Christi gleichsam als mächtig wirkendes
Altarbild), die von Pracht strotzende Altar-
nische mit Gemälden und plastischem Fi-
guren Schmuck in der sie überwölbenden Halb-
kuppel, die Glasmosaikfelder mit ihrem
berückenden, fast orientalisches anmutenden
Farbenspiel, dann die mächtige Hauptkuppel
mit doppeltem Umgang, mit den Riesen-
gemälden der acht Seligkeiten in den Fel-
dern, darüber und daneben Frieße und Krö-
nungen in üppigem Skulpturwerk (Stucca-
turen), darüber das von kolossalen Engels-
gestalten (Plastik) getragene Oberlicht mit
den goldenen Strahlen in der Glasfläche,
in der Mitte das Symbol des heiligen
Geistes, dann rings auf den acht Pfeilern
die Monumentalstatuen der Stifter des
Protestantismus, die Orgel, fast schon im
Stil des Barock mit der in die Brüstung
eingegliederten Vororgel (ähnlich wie z. B.
auch in Weingarten), der hohe Königs-
chor mit dem Marmoranfgang — all das

viele, leuchtende Gold neben der Farbenpracht des Marmors, des Stücks, der Bilder: das wirkt in der Tat fast überwältigend; es zwingt den Beschauer zur Bewunderung; es kündigt in lautesten Siegestön die Macht und die Würde des ersten protestantischen Domes der Welt und zugleich die Hoheit und den Glanz des deutschen protestantischen Kaiserhauses. (Fortsetzung folgt.)

Ueber die Historienzyklen der Sixtinischen Kapelle.

Von Dr. A. Groner in Freiburg i. Br.

Verfloffene Weihnachten ist das aus Mitteln des Deutschen Reichs ermöglichte Prachtwerk über die Sixtinische Kapelle mit dem 2., über Michelangelos Deckenmalerei und sein Jüngstes Gericht handelnden Teil zum glücklichen Abschluß gelangt, nachdem der 1. Teil, welcher Bau und Schmuck der vatikanischen Raffaelkapelle unter dem Noverepapst Sixtus IV. behandelt, schon im Jahre 1901 in die Öffentlichkeit getreten war. Wenn einmal die berühmten Malereien dem unabwendbaren Untergange werden anheimgefallen sein, dann wird man die prächtige Publikation erst recht zu würdigen wissen. Der jetzige Schweriner Museumsdirektor, Dr. Ernst Steinmann, der Verfasser der umfangreichen Monographie über die Kapelle¹⁾, hat sich um die Sixtinaforschung bleibende Verdienste erworben, aber „als nach jeder Richtung abschließend“ dürfen seine Ergebnisse naturgemäß nicht gelten. Was Hofrat Pastor von der Camera della Segnatura im Vatikan mit ihren berühmten Werken Raffaels (Disputa, Schule von Athen) gesagt hat, daß sie an Schönheiten unerschöpflich sei wie der Himmel, an welchem sich immer neue Sterne entdecken lassen (Papste III 761, 3. Aufl.), das gilt eben in noch höherem Maße von dem weltberühmten Kunstheiligtum, das den tiefstinnigsten historisch-typologischen Bilderzyklus der italienischen Frührenaiss-

fance und die genialste Schöpfung Michelangelos birgt. Gerade da, wo Steinmann sichtlich alles anbot, abschließende Resultate zu liefern, in der inhaltlichen Erklärung des Wandfreskenzyklus, hat er ohne Zweifel mehr verwirrt als aufgeklärt. Der Nachweis, daß Steinmanns Erklärungsversuch ein bloßes Fantasiestück, die Hoffnung des Verfassers, auch positiv zur Deutung des Bilderkreises beizutragen, endlich die feste Ueberzeugung, daß das richtige Verständnis des Wandzyklus zugleich ein überraschendes Schlaglicht auf Michelangelos Deckenmalereien werfe, möge ein nochmaliges Aufrollen der Frage rechtfertigen. Wir können uns im engen Rahmen eines Zeitschriftsaufsatzes selbstverständlich nicht auf eine eingehende Auseinandersetzung mit Steinmanns Ausführungen einlassen. Wir ziehen es vor, die positive Erklärung des Bilderkreises zu entwickeln und dann kurz zu zeigen, wo Steinmann in die Irre gegangen und zu welchen Konsequenzen das geführt hat.

Themate und Anordnung der Fresken.

Der Wandfreskenzyklus der Sixtinischen Kapelle stellt Ereignisse aus dem Leben Moïses (auf der Evangelienseite) und Christi (auf der Epistelseite) einander gegenüber.

Nachdem die Auffindung Moïses durch die ägyptische Königstochter und die Geburt Christi, beides Werke Peruginos, welche ursprünglich den Bilderkreis auf der Altarwand eröffneten, dem Jüngsten Gerichte Michelangelos (1536/41) zum Opfer gefallen sind, beginnt heute die Christusreihe auf der Langwand mit der Taufe Christi, ebenfalls von Perugino (zusammen mit seinem Schüler Pinturicchio) gemalt. Im Jordan vollzieht der Täufer eben die Zeremonie an Jesus, über welchem der Heilige Geist schwebt und Gottvater als Halbfigur in einer von Engeln umgebenen Aureole sichtbar wird. Mehrere andere Busfertige warten schon entkleidet auf den Empfang der Wassertaufe. Beiderseits füllen den Vordergrund andächtige Zuschauer, meist Porträtgestalten. Im Hintergrund predigt auf der einen Tafel- seite Johannes, auf der anderen auch schon Jesus einer lauschenden Volksmenge. Die Predigt Jesu steht nicht im Einklang mit

¹⁾ E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. 1. Band: Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV. 1901. Gr. 4°, XIX u. 710 S. 2. Band: Michelangelo. 1903. XX u. 812 S. Beide mit vielen Abbildungen nebst Tafel-Mappe. München, Verlagsgesellschaft J. Bruckmann.

dem Evangelium; denn diese wissen nichts davon, daß Jesus schon vor seinem Wüsten-aufenthalt, der im nächsten Bild geschildert wird, öffentlich lehrte.

Eine merkwürdige Darstellung hat Botticelli im 3. Fresko geschaffen: Während an jedem Seitenrand der Fläche ein Berg sich erhebt, ragt in ihrer Mitte die Tempelzinne, das hohe Eingangstor des Tempelhofes, empor und davor, den ganzen Vordergrund einnehmend, vollzieht sich eben das Reinigungsopfer, durch welches ein vom Ausatz Geheilter nach dem moaischen Gesetz (Lev. 14, 1 ff.) der menschlichen Gesellschaft zurückgegeben wird. Den Altar, auf welchem schon das Feuer brennt, umstehen Neugierige, unter denen wiederum viele als Bildnißfiguren zu erkennen sind. Während rechts hinter dem Altar der Geheilte, von zwei Freunden gestützt, und gegenüber seine Frau mit einem Korb, aus welchem zwei Hühner hervorlugen, vorne rechts eine andere Frau mit einem Bündel Zedernholz naht, schickt sich vor dem Altar eben der Priester an, aus der von einem Acoluthen hingehaltenen Schüssel das Blut auszuspritzen. Auf dem linken Berg naht sich der Teufel in einer Franziskanerkutte dem hungernden Herrn. Auf der Plattform der Tempelzinne erblicken wir die 2., auf dem rechten Bergesgipfel die 3. Versuchung Jesu. Während dieser hier in heiligem Zorn den Versucher davonjagt, decken hinter ihm Engel auch schon den Tisch. Aber der Herr tritt in dem Bilde noch ein 4. Mal auf. Im linken Mittelgrund schreitet er, im Gespräch mit den Engeln, die ihn bedient hatten, in der Richtung auf den Priester in der Opferscene zu.

In dem folgenden Bilde hat uns Ghirlandajo die Berufung der ersten Jünger am See Genesareth und zwar nach dem Bericht des Matthäus (4, 18 ff.) geschildert. Im Hintergrund links ruft Jesus, an der Spitze seiner ersten Zuhörer, den Simon (Petrus) und den Andreas aus ihrem Fischerfahn aus Land. Im Vordergrund lädt er das vor ihm knieende Bruderpaar noch einmal feierlich ein, ihm nachzufolgen. Zeugen der Begebenheit (rechts das Gruppenbild der Florentiner Kolonie) füllen den Vordergrund. Schon von den beiden ersten Jüngern begleitet, holt Jesus

am rechten Ufer des Sees die beiden Brüder Jakobus und Johannes, die im Kahn bei ihrem Vater Zebedäus Netze flicken, zu seiner Nachfolge (Mt. 4, 21 f.).

Zu 5. Gemälde hat Rosselli gleichfalls mehrere Vorgänge vereinigt und bei seiner Schilderung sind Züge aus dem Lukasevangelium und aus dem Matthäusevangelium verschmolzen. Auf dem Berg in der Mitte des Hintergrundes erhebt sich ein Kirchlein, das uns erzählen soll, daß der Herr die Nacht im Gebete mit Gott zugebracht (Lk. 6, 12). Ganz nach freier Erfindung läßt der Künstler sodann Jesum, von einem einzigen Jünger gefolgt, den einsamen Felsenweg, der von dem Kirchlein talwärts führt, betend herabwandeln. Da wo der Weg am Fuß des Berges das Tal erreicht, sehen wir Jesum dann wieder, aber jetzt von den zwölf Aposteln begleitet, die er in der Frühe desselben Tages auf dem Berg ausgewählt hatte (Lk. 6, 13 ff.). Links im Vordergrund trägt der Herr, auf einem künstlichen Hügel stehend, der Volksmenge, die gekommen war, ihn zu hören und von ihren Krankheiten geheilt zu werden, die Bergpredigt vor (Lk. 6, 18 ff.; Mt. 5, 1 ff.). Rechts im Vordergrund heilt er den Ausätzigen, ein Wunder, das sich nach Mt. 8, 2 ff. an die Bergpredigt anschloß.

Es folgt in der Reihe die Schlüsselübergabe an Petrus (Mt. 16, 18 f.), das Werk Peruginos. An Christus und Petrus, der knieend die beiden Schlüssel entgegennimmt, schließen sich in einer geraden Linie die übrigen Apostel und ein paar weitere Zuschauer (Bildnisse) an. Im Hintergrund steht mitten der Tempel, ein prächtiger Kuppelbau mit symmetrischen Anbauten rechts und links, daran reihen sich beiderseits in gleicher Entfernung zwei ganz gleiche Torbauten, Nachbildungen des Konstantinsbogens, die wieder gleichweit vom Rand des Bildes abstehen. In dem weiten Raum zwischen der Apostelreihe und der ihr parallelen Linien des architektonischen Hintergrunds hat Perugino zwei Miniaturscenen, die in gar keinem Verhältnis zu den übrigen Figuren des Bildes stehen, unschön hingezettelt, links die Begebenheit mit dem Stenerdenar (Mt. 22, 15 ff.; Mt. 12, 13 ff.; Lk. 20, 20 ff.), rechts den Versuch der Juden, Jesum zu steinigen,

(No. 10, 39; vgl. dazu No. 8, 59: Jesus erscheint eben im Tempelportal).

Auf dem letzten Feld der Langseite führt uns Roselli in den Abendmahlsaal, wo der Herr mit seinen Jüngern das Passah als Abschiedsmahl genießt. Durch die drei großen Fensteröffnungen (von links nach rechts) zeigt uns der Künstler den Herrn, wie er in Todesangst auf dem Delberg eben von dem Engel gestärkt wird, wie er sich von Judas küssen läßt und sich den Schergen gefangen gibt, endlich wie der zwischen zwei Mördern am Kreuze hängende Leichnam von Maria und ein paar Getreuen beklagt wird.

Die Auferstehung Christi, gleichfalls von Roselli, ging beim Einsturz der Rückwand unter Papst Hadrian VI (1522/23) zu Grunde.

In den beiden ersten Szenen, mit denen der Moseszyklus heute beginnt, ist die Chronologie verlassen. Im 3. Bild erzählt Botticelli das Leben Moses vom 40. bis zum 80. Lebensjahr, wobei der Held nicht weniger als siebenmal auftritt. Der Adoptivsohn der ägyptischen Königstochter erschlägt in einer Zornesauswahlung den ägyptischen Fronvogt, den Peiniger seiner Volksgenossen, und flieht dann, da er sich von zwei Hebräern beobachtet sieht, — der Künstler vereint hier die zwei Vorgänge Ex. 2, 12 und 2, 13 f. — einsam in die Wüste. In der Mitte des Bildes finden wir den Bringen wieder in Lande Madian, wo er ritterlich die rücksichtslosen Hirten vom Brunnen verjagt und den Töchtern Jethros die Schafe trinkt (Ex. 2, 16 ff.). Nachdem der Flüchtling im Hause Jethros Aufnahme gefunden und sogar seine Tochter Zippora zur Frau erhalten, sehen wir ihn zum 5. und 6. Mal, wie er willig seine Schuhe auszieht und von dem aus dem brennenden Dornbusch redenden Jahwe knieend seine Berufung zum Befreier seines Volkes vernimmt (Ex. 3, 1 ff.). Links im Vordergrund zieht Moses getreu dem Befehl des Herrn mit Weib und Kind (sowie ein paar Knechten und Mägden) zurück nach Aegypten (Ex. 4, 20).

Daran schließt sich zeitlich die 2. Darstellung unmittelbar an. Moses wird auf dem weiteren Marsch an der Spitze der kleinen Karawane, die wir schon im

3. Bilde kennen lernten, durch den Engel des Herrn mit gezücktem Schwert (nach Ex. 4, 24 durch Jahwe selber!) angehalten und mit dem Tode bedroht, falls er die bis dahin unterlassene Beschneidung seines Jüngsten nicht nachhole. Den rechten Vordergrund nimmt die Scene ein, wie die Mutter Zippora im Beisein Moses und vieler Zuschauer (Bildnisse) die Zeremonie an ihrem Söhnlein vornimmt. Im Hintergrund findet am „Berge Gottes“ die von Jahwe im Dornbusch vorhergesagte Begegnung Moses mit seinem älteren Bruder Aaron statt (Ex. 4, 14 ff.; 4, 27). Alle diese Vorgänge sind hier das einzige Mal in der Kunstgeschichte dargestellt. Das Fresko ist von Perugino mit mehreren seiner Schüler, namentlich Pinturicchio, ausgeführt.

Mit Uebergehung der Wunder, die Moses und Aaron vor dem Aegypterkönig wirkten, schildert das 4. Bild, aus Rosellis Werkstatt, gleich den Auszug Israels. Rechts ganz im Hintergrund berät unter den Festungsmauern einer ägyptischen Stadt der Pharao mit den Seinigen, wie das flüchtige Volk wieder zurückgebracht werden könnte (Ex. 14, 5). Den rechten Vordergrund füllt der Untergang des Pharao und seines stolzen Heeres in den Fluten des Roten Meeres. Auf der linken Bildhälfte zieht das gerettete Hebräervolk landeinwärts, während am Ufer noch eine Gruppe Vornehmer das fürchterliche Gottesgericht beschaun: zuvörderst Moses zwischen der psallierenden Maria und dem betenden Aaron, hinter ihnen eine Anzahl Vorträtgestalten, mehrere mit Reliquiengefäßen (darunter Kardinal Bessarion) und einige in blinkender Rüstung.

Das folgende Fresko, gleichfalls von Roselli, gibt wieder, entsprechend dem Gegenbild, eine ganze Reihe von Darstellungen. Auf dem Gipfel des Sinai, der sich in der Mitte des Bildes erhebt, empfängt Moses knieend aus der Hand des von einem Engelschor und einer Wolke umhüllten Gottvaters die Gesekestafeln (Ex. 31, 18) und steht zu Gott für sein Volk (Ex. 32, 7 ff.) während etwas tiefer sein Begleiter Josue die 40 Tage und Nächte schlafend verbringt (Ex. 24, 13 ff.). Den rechten Vordergrund nimmt der Vorgang ein, wie das während des Moses

langer Abwesenheit abtrünnig gewordene Volk anbetend den auf seinen Altar erhobenen goldenen Stier umsteht und umtanzt, (Ex. 32, 1 ff.) und Moses, der von Josue begleitet, eben unten am Berg ankommt, angesichts der Abgötterei seines wankelmütigen Volkes die Tafeln Gottes zerstückt. Im Hintergrund des Tales rechts vollzieht Moses die Bestrafung der Verstockten und die Auswählung des Stammes Levi zum Priesterstamm (Ex. 32, 29). Dann aber opfert sich Moses wieder für sein Volk und erlangt von Jahwe Begnadigung (Ex. 33, 7 ff.). Um dieses anzudeuten, hat der Künstler in der oberen linken Ecke des Bildes (über dem Lager im linken Tal, wo wir noch den Steinaltar vom Bundesluß erblicken) einen merkwürdigen Vorgang, der freilich dem Auge des unten in der Kapelle stehenden Beschauers kaum erkennbar ist, das Vorüberziehen der Herrlichkeit Jahwes (Ex. 33, 17 ff.), angebracht: Moses kniet in der Felsenspalte und die Erscheinung Jahwes zieht in den Farben des Regenbogens vorbei. Den linken Vordergrund füllt die Erzählung, wie Moses mit seinem Begleiter Josue zum 2. Mal von dem Berg zurückkommt und die Söhne Israels sich vor ihm fürchten, da sein Anblick noch die Herrlichkeit Jahwes widerstrahlt (Ex. 34, 29 ff.).

Das 6. Gemälde, von Botticelli, schildert in der Mitte (vor dem Konstantinsbogen als Hintergrund) zum erstenmal in der Kunstgeschichte den Untergang der Rote Koro. Der Künstler hat den biblischen Stoff (Num. 16, 1 ff.) in sehr freier Weise behandelt. Nach Moses Vorschlag haben sich Koro und ein paar seiner Anhänger (nach Num. 16, 35 waren es 250!) um einen kleinen Altar versammelt, die brennenden Rauchfässer schwingend, und Aaron im hohepriesterlichen Ornat hat sich mit seinem Rauchfaß daneben gestellt. Den Blick himmelwärts gerichtet, gibt Moses mit dem Stabe Gottes das Zeichen zum Gottesurteil zwischen Aaron und den Koraiten und siehe, während Jener vom Himmel die aufrührerischen Priester vertilgt, schwingt Aaron unverleht sein Rauchfaß ruhig weiter und wird so als der gottgewählte Hohepriester kund (Num. 16, 5). Arons Sohn Eleasar trägt die Rauchfässer der Verbrannten weg, um sie nach

Gottes Weisung am Rauchopferaltar aufzuhängen (Num. 16, 36 ff.). Links von der Hauptgruppe hat der Künstler das mit der Empörung Kores zusammenhängende Strafgericht über Dathan und Abiron (Num. 16, 12 ff.) und das freisprechende Urteil Moses über Eldad und Medad (Num. 11, 26 ff.) zu einer überaus wirkungsvollen Kontrastszene verbunden: während Dathan und Abiron auf das Zeichen Moses hin jählings von dem Erdboden verschlungen werden, stehen die beiden vom Geiste Gottes erfaßten Propheten wie Traumwandler auf einer Wolke ahnungslos über dem Abgrund. Rechts von der Hauptgruppe läßt Moses einen Frevler zur Steinigung abführen.

Zu 7. Fresko, das gewöhnlich als „Testament Moses“ bezeichnet wird, schildert Signorelli die letzten Erlebnisse des Moses. Links im Vordergrund erneuert er den Josue durch Uebergabe seines Stabes zum Führer (Deut. 31, 3). Rechts verläßt der scheidende Führer den versammelten Volk (Deut. 31, 12; rechts von seinem erhöhten Sitz die Männer, links die Frauen) noch einmal das von ihm verfaßte Gesetz (Deut. 31, 24 ff.), seinen Lobgesang und seine Weissagungen (Deut. 32) und den Segen über die 12 Stämme (Deut. 33). Deren 12 Vertreter füllen die Mitte des Vordergrundes. Zu vorderst sitzt ein nackter Jüngling, der mit einer rührenden Hingabe den letzten Worten des Propheten lauscht. Es ist der Stamm Levi, der bei der Landverteilung leer ausgeht, dessen Los der Priesterdienst Jahwes ist. Der Hintergrund zeigt drei weitere Szenen. Auf dem Berg Nebo läßt der Engel des Herrn den Moses hineinblicken in das verheißene Land Kanaan, dann steigt der Hundertzwanzigjährige einsam, mit dem Stabe tastend, den Abhang herab und endlich im Tale des linken Hintergrundes betrauern einige Juden den Leichnam ihres großen Führers. Alle drei Szenen stehen im Widerspruch mit der Hl. Schrift. Es war Gott selbst, nicht ein Engel, der dem Moses das verheißene Land zeigte (Deut. 34, 1), Moses starb auf dem Nebo selbst (Deut. 32, 49; vgl. 34, 5 f.) und kein Mensch hat den Moses nach seinem Weggang lebend oder tot oder sein Grab gesehen (Deut. 34, 6),

so daß die Beweiung Dent. 34, 8 nur von einer allgemeinen Volkstrauer verstanden werden kann.

Das Gemälde der Eingangswand, von Signorelli, der Kampf des Erzengels Michael mit Satan um den Leichnam des Moses, ging gleich dem Auferstehungsbild beim Einsturz der Wand zu Grunde und wurde später in einer greulichen Ausföhrung neu gemalt. (Fortsetzung folgt.)

Die Bedeutung des Nacher Oktogons als Zentralbau.

Von H. Vogner = Regensburg.

(Schluß.)

Man hat jedoch auch eigentliche Kirchen nach dem Vorbilde der heiligen Grabeskirche aufgeföhrt. Von der Kirche des Kurator in Konstantinopel wird dies ausdrücklich bezeugt.¹⁾ Zudem macht Unger²⁾ auf die merkwürdigen Rundkirchen in Aethyrien aufmerksam, bei welchen die Aehnlichkeit mit dem Felsendom oder der Moschee Omar in Jerusalem auffallend ist. Weiter sind solche Rund- oder Oktogonkirchen zu beachten, welche den Titel des heiligen Grabes föhren, obgleich damit noch keineswegs gesagt ist, daß alle solche Grabkirchen auch genaue Wiederholungen des heiligen Grabes in Jerusalem seien.³⁾

Die Nachbildung des heiligen Grabes bei Grabkirchen kann uns nicht mehr überraschen, nachdem wir wissen, daß sogar die Grabstätten der beiden Apostelfürsten, die des heiligen Petrus und die des heiligen Paulus, die Vorbilder waren, nach welchen sich die Sendboten des Christentums bei ihren Gründungen richteten.⁴⁾

Die altchristliche Zeit kennt anfänglich nicht die Beweiung von Laien in der Gemeindefirche. Sie erlaubte ihnen nur, sich Einzelkirchen, Grabtempel, Monasterien für ihre irdischen Ueberreste zu erbauen.⁵⁾

¹⁾ Salzenberg, B., Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom 5.—12. Jahrhundert. Berlin 1854. S. 4 (Eusebii vit. Const. lib. III cap. 25).

²⁾ Unger, S. 38 (n. Heider, S. 56).

³⁾ Springer, A. H., Die Baukunst des christlichen Mittelalters. Bonn 1854. S. 45.

⁴⁾ Effenwein, Aug., Handbuch der Architektur. Darmstadt 1886. S. 35. — Förster, C., Die deutsche Kunst in Bild und Wort u. Zweite Lieferung. Leipzig 1877. S. 27.

⁵⁾ Weingärtner, S. 44.

Erst als später die Beerdigung von Laien in den Kirchen gestattet wurde, lag kein Hindernis mehr vor, Grabbauten zugleich als Gemeindefkirchen zu errichten. Es erscheinen daher etwa vom 6. Jahrhundert an einzelne Zentralbauten, welche, den altheidnischen Grabbauten ähnlich, über den Gräbern der Vornehmen aufgeföhrt wurden und mit einem Chore für die Priesterschaft sowie einem Altarraum versehen waren. Das Grabmal ward damit zur Kirche, die Grabkirche zur Gemeindefirche.¹⁾

So erfolgt denn die Anwendung des Zentralbaues auf kirchliche Nebenformen, wie Grab- und Denkmalkirche genannt werden, im engen Anschluß an die neuen Bedürfnisse.²⁾

Da nach dem Dargelegten die Grab- und Denkmalkirche nur einen Sinn hat, wenn irgend ein Gegenstand den sachlichen und idealen Mittelpunkt bildet, um dessentwillen das Gebäude errichtet ist, wenn gewissermaßen als Aufbewahrungsort, als äußere Hülle eines in der Mitte befindlichen Gegenstandes (Grab, Stein, Fußspur u. dgl.), ein Raum geschaffen werden soll,³⁾ so wurde die Zentralform für Grabkirchen schon in früherer Zeit gegenüber der Basilikalform bedeutend bevorzugt.

So selten nun Oktogonbauten im klassischen Altertum waren, einer um so auffallenderen Beliebtheit erfreuten sie sich bei den Galliern, deren Werken die oktagonale Form geradezu eigentümlich war.⁴⁾ Das Gleiche gilt allgemein für Grab- und Denkmalkirchen.

Daß die so alte, so ausgebreitete und so dauernde Gewohnheit der baulichen Anwendung des Oktogons sich auf eine damit verbundene, tiefliegende Vorstellung gründe, deren Ursachen wir wohl gar in der Zeit vor der christlichen Gottesverehrung suchen müßten, ist indes kaum anzunehmen.⁵⁾

¹⁾ Effenwein, S. 94.

²⁾ Dehio, G., und v. Bezold, G. S. 20.

³⁾ Effenwein, S. 50.

⁴⁾ Montfaucon, Bern. de, L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Tome IV. Première Partie. Le culte des Grecs et des Romains. Paris 1729. p. 1757.

⁵⁾ Büsching, Joh. Gust., Der Deutschen Leben, Kunst und Wissen im Mittelalter. 1. Bd. Breslau 1817. (Ueber die achteckige Gestalt der alten

Solche Gewohnheit basiert jedenfalls auf den Eigenschaften des Oktogons, es für einen größeren Bau geeignet erscheinen zu lassen, zumal auf der Eigenschaft, sich von der eintönigen Kreisform ebensoweit zu entfernen wie von der starren, wenig Unterstützungspunkte bietenden Quadratform. Im Oktogon ist danach in gewissem Sinne eine Vollkommenheit erreicht. Und darauf mag das Sprichwort *'Ανατοκίω* in der Bedeutung „es fehle nichts“ zurückzuführen sein, angewendet zunächst auf das Grabmal des lyrischen Dichters Stesichorus vor dem Tore der Stadt Catania, ein Grabmal, welches acht Säulen und acht „Winkel“ hatte und zu dem acht Stufen hinaufführten.¹⁾

Es ist nach vorstehenden Ausführungen anzunehmen, daß die Wahl des Zentralbaues im Aachener Münster durch seinen Zweck als Grabkapelle bestimmt wurde und lag in diesem Falle als Vorbild die Grabkirche S. Vitale in Ravenna nahe.

In diesem Sinne möchte sich Verfasser die Worte von Heber²⁾ aneignen: „Es wäre befremdend, wenn Karl der Große, der in Rom gekrönte, römische Kaiser, der treue Sohn der römischen Kirche, welcher jedenfalls mehr Grund hatte, auf eine der römischen Hauptbasiliken, zumal auf jene, in welcher er die Kaiserkrone empfing, sein Augenmerk zu richten, auf den Gedanken gekommen wäre, eine abseits befindliche Anomalie als Vorbild zu erwählen.“

Noch mehr Übereinstimmung mit dem Grundriß der Pfalzkapelle — innen Achteck, außen Sechzehneck — als S. Vitale bekundet freilich die ungewöhnliche Kombination von Rotunde und Oktogon, welche bei den zwei Kumbbauten zu Jerusalem gefunden wurde.

Die andere Bestimmung der Pfalzkapelle als Hof-, als Palastkirche beeinflusste wahrscheinlich weit weniger die Gesamtform, war nur Veranlassung zur Einrichtung von Emporen.

Kirchen mit bes. Berücksichtigung von Breslau. S. 225—262) S. 227.

¹⁾ Ebendasselbst, S. 226.

²⁾ Heber, Frz. v., Der karolingische Palastbau. I. Die Vorbilder. (Aus den Abhandlungen der f. h. Akad. d. Wissensch. 3. Kl. XIX. Bd. 111. Abteilung. München 1891.) S. 11.

Mit dem erstgenannten Zwecke, dem als Grabkirche, welcher freilich das wesentliche Erfordernis einer solchen, nämlich die Krypta,¹⁾ fehlt, läßt sich die ganze Physiognomie der Pfalzkapelle entfernt in Einklang bringen.

Diese hat gewiß nicht das Gepräge eines lustigen, von leichten Stützen getragenen und selbst leichten Baues. Im Gegenteil! Sie erscheint von außen verhältnismäßig gedungen, innen in ihren unteren Partien derart, daß sie auch ohne besondere Vorkehrungen, wie es die zahlreichen Verankerungen²⁾ sind, welche man zwar beispielsweise auch in den Abseiten der Sophienkirche zu Konstantinopel für notwendig erachtete, in S. Vitale dagegen infolge der Ezedrenbildung entbehrt werden konnten,³⁾ eine mehr als genügende Sicherheit gegen Einsturz geboten hätte. Kurz, eine monumentale Durchführung steht in Aachen einer mehr eleganten Bauweise der Gemeindefirche (Basilika) gegenüber. Es scheint sogar, daß es der fränkische Kaiser mehr als die griechischen Souveräne auf die Eigenschaft der Festigkeit abgesehen hatte, denn sein Werk hat sich wohl erhalten, ohne wie die Sophienkirche der Ausbesserungen oder der Konsolidation zu bedürfen.⁴⁾ Der Eindruck der Monumentalität ist gewiß durch eine sichtbare Steinkuppel, welche Verfasser aus verschiedenen Gründen annehmen zu dürfen glaubt, erhöht worden. Waren doch schon, um nur dies eine zu betonen, im Altertum im Gegensatz zu der architravartigen Decke und der Längsrichtung der eigentlichen Göttertempel die Grabtempel durch die Kuppelform ausgezeichnet und im Vergleich zu den niedrigen Formen der übrigen Tempel mehr turmartig gestaltet.

¹⁾ Weingärtner, S. 31.

²⁾ Ahoen, C., Die Kapelle der karolingischen Pfalz zu Aachen. (Zeitschr. d. Arch. Gesch. 8. Bd. 1886.) Bl. 2. Fig. 5 und 6; Nolten S. 13. —

³⁾ Hübsch, H., Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmälern und älteren Beschreibungen und der Einfluß des altchristlichen Baustils auf den Kirchenbau aller späteren Perioden. Karlsruhe 1862—1863. S. 50.

⁴⁾ Dartein, F. de, Etude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine. Paris 1865—1882. p. 110 bis 116.

Wer scharf zusieht, wird einen tieferen inneren Grund, nicht eine bloße Zufälligkeit in solchem Aufbau erkennen:¹)

„Es war sicher nicht bloß die leichtere technische Möglichkeit, bei kleinen Dimensionen eine Kuppelwölbung auszuführen, noch die technische Schwierigkeit auf der anderen Seite, oblonge Hallen von der Größe der Peters- und Paulskirche in Rom zu wölben. In der Gemeindefirche sah man vielmehr einen Bau, welcher den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechen sollte, Dauer und monumentale Haltung kamen nicht in Betracht. Der Grabbau dagegen sollte die Ruhestätte der Beigesetzten sein bis an das Ende der Tage, bis zur Wiederauferstehung des Fleisches. Die monumentale Haltung mußte also durch das Programm gefordert werden.“

Die Glockengießerkunst in Stuttgart.

Von Theodor Schön.

(Fortsetzung.)

Die Glockengießerkunst in Stuttgart kann auf eine über 400jährige Vergangenheit zurückblicken. Seit 350 Jahren lassen sich Glockengießer dort ohne Unterbrechung nachweisen, seit 100 Jahren befindet sich die Stuttgarter Glockengießerei in den Händen einer Familie, der von Rentlingen eingewanderten alten Glockengießerkunft Kurz. Schon frühzeit haben die Landesfürsten von Württemberg der Glockengießerkunst ihre Fürsorge zugewandt, namentlich derjenigen in ihrer Residenz. Es galt namentlich, dieselbe vor fremder Konkurrenz zu schützen und fremden Glockengießern den Guß von Glocken im Herzogtum Württemberg zu unterjagen. Entsprechend den monopolistischen Anschauungen jener Zeit war von einer freien Ausübung der Glockengießerkunst keine Rede. Nicht der tüchtigste Meister, sondern nur einheimische Meister erhielten den Guß von Glocken zugewiesen.

Am 24. September 1631 erließ der Administrator Herzog Julius Friedrich folgendes Generalreskript: Obwohl in unserer Vormundschaft aufgekündter Landesordnung

Fol. 5 § : es soll auch — bey Straff 20 Gulden, wie auch etlichen unbeschidlichen, bevorab undern dato den 24. Juli 1620 ergangenen General-Außschreiben hailfamlich versehen und dem Beaupten, sowol Burgermaistern und Gerichten, insgesampt anbevohlen (werden), keinen, weß Stands oder Wesens der seye (er were vor zum Burger angenommen) weder in Stätten noch Flecken dieses unsers Vormunds-Herzogthums ohne Vorwissen und Bevelch zu wohnen, einzulassen oder gedulden, noch Fol. 353: denn Ungehulbigten die Aufhaltung darinnen u. s. w., vilweniger Fol. 112 §: und dieweil u. s. w. zu gestatten, daß die Frembde, Teutsche oder Welsche in den Land hin und wider ziehen und ohne außgebrachte Spezialbewilligung, in Sonderheit bey den Dörffern gießen, werden oder Gewörb treiben (werden), sondern dieselbe wa (=wo) sie betretten, alsbalde wegzuweyßen und mit Ernst abzuschaffen, auch darob steiff zu halten, auff daß die Burger und Underthanen im Land durch solliche Straiffer nicht mehr belästigt oder mit ihrer Arbeit hinderföhrt und ihnen kein Beschwehrnuß zugezogen oder an ihrer Nahrung und Handthierung Abbruch und Hinderung beschhe, inmassen auch angegebente Rescripta zu Thail in specie klärlich mit sich bringen, wie es mit Gieß- und Fertigung der Glocken und dergleichen Gewercken gehalten und daß darzu Außlaendische nicht gebraucht werden sollen: so langt uns jedoch bestaendig an, daß besagter Lands-Ordnung, sowohl derselben angehendten und andern verschaidenlich publicirten Mandatis allerdings entgegen und zuwider sich abermahlen und von Neuem außwertige, lothringische Gießer ohne vergehend nderthänig Ansuchen und von uns ihnen erhaltte fürstliche Concession in diesem unserm Vormunds-Herzogthumb einschleichen, hin und wider darinnen unstreichen, sich deß Glocken- und andern Gießens (dessen sie doch kein gungsame Erfahrung oder Notturfft berichtet (haben)) nderziehen, beneben die Gemeinden und einfältige Baurschafft ihres Gesallens schäßen und übernemmen und noch über das die Leut, als ob sonst Niemand im Land sich umb das Gießer-geschafft verstände und Glocken gießen oder

¹) Esfenwein, S. 53.

auch anders dieser Kunst anhängig fertigen und zu Weg bringen köndte vergebentlich zu bereden und abzufahren nicht Sthen tragen.

Wenn wir dann sollich Vorgehen zu Nachtheil und Abgang unsers diß Orts nicht wenig nachziehenden Vormunds-Cammerngutß und denen Underthanen (denen hieran ebenso wol mercklich gelegen (ist), daß sie der Wehrschafft halber sich versichert (haben) und das Ihrig, auff den Fall der Guch nicht bestand, weder einzukommen wissen) zu Scheden nachzusehen keineswegs, sondern vilmehr gemaint (sind), offtberührte Landsordnung und Rescripta, gleich wie in allen andern, also und nicht weniger in diesem Puncten vestiglich handhaben, zu welchem Ende wir denn auch beede den 6 und 29 December nachstverwichenen 1630 Jahres wegen Vermehrung des jaehrlichen Cammer-Gesaeß und Gelt-Einnam in Truck gegebene Erinnerung anhero erfrischen und widerhollen thun, zumahlen es an dem, daß von weyland — Herrn Ludwig Friderichen Herzogen zu Württemberg und Teck hochseeligen Liebden (1628—1631 Vormund für den minderjährigen Herzog Eberhard III.) unsrer Vormundschafft verordneten Bronnen- und Werkmaistern alhier, Johann Kremayer das große Gießhaus im Zeughof¹⁾ mit gewisser Maß und under andern auch mit diesem anstreichlichen Beding überlassen und eingeräumt (worden ist), daß diesen Vormunds Staat er nicht allein mit Bilder, Glocken, Rohren, Teucheln und andern nothwendigen Gießen jedesmahls der Gebühr versehen (soll) und darauff vermög deren mit ihme auffgerichter Capitulation und darumb empfangenen schriftlichen Staats bestellt und angenommen (worden ist), sondern auch befügt sein solle, sowol denn Stätten und Communen als Privatis inn und auffer Lands, was von obigen und andern der Bronnen- und Wasserkunst anhängenden Güssen an ihne begehret wurde, alhier in erwehntem großen Gießhaus zu gießen und zu fertigen, gestalt er

¹⁾ Herzog Christoph ließ 1566 das Zeughaus in Stuttgart, welches in der Gae, welche die Kanzleistraße mit der Königstraße bildet, lag, abbrechen und dafür den Zeughof aufführen (Waff, Gesch. der Stadt Stuttgart I, 61).

dann allbereit auff gelaipte gute, bewehrte Proben hierzu bestättigt und beenydet worden (ist).

Als ist hiemit unser Bevelch, ihr wölen dieses ohnerlängt in Statt und Ampt, sonderlichen bey haltenden Vogt- und Knoggerichten menniglichen zur Nachrichtung verkünden und zu wissen machen, auch mit allem Ernst darob und daran sein, daß alle außlaendische und unverbürgerte Gieser, wo sie sich einschlaichen moechten, den naechsten ab- und fortgeschafft und nirgend passiert, hinwiderumb alle von umb- oder neuen Gießen der Glocken obhandene Gieß- und dergleichen, auch von der Bronnen- und Wasserkunst dependierende Arbeiten obbesagtem Johann Kremayer ange- tragen und verdingt werden, welcher bevehligt, auch erbietig (ist), gegen billichmäßigen, beeden Theilen ertraeglichem Lohn sowohl die Communen als Privat-Personen hierunder meglichst zu befürdern und gute Wehrschafft zu machen.¹⁾

Hans Kremayer der Jüngere, seit Georgii 1619 herzoglicher Werkmeister starb indessen schon am 15. Sept. 1635.²⁾

(Schluß folgt.)

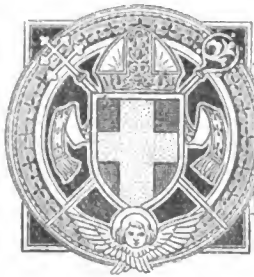
Kunstnotiz.

Die königliche Akademie der bildenden Künste in München wird in diesem Wintersemester 1905/06 von 441 Studierenden besucht, von denen 344 sich dem Studium der Malkunst, 82 dem der Bildhauerei und 15 der Nubiarkunst widmen. Nach Ländern ausgeschieden, stammen davon 131 aus Bayern, 143 aus den übrigen deutschen Bundesstaaten und 167 aus den übrigen Staaten, darunter 85 aus Oesterreich, 26 aus der Schweiz, 23 aus Rußland u. s. w.

¹⁾ Kepscher, Sammlung der württ. Gesetze XII, 1019—1021.

²⁾ Georgii-Georgenau, württ. Dienerbuch S. 208. Nach einer Urkunde des Kgl. geh. Haus- und Staatsarchivs in Stuttgart war vor 1641 Martin Studgießer in Stuttgart. Es ist dieses Nikolaus Martin von Campen.

Hiezu eine Kunstbeilage:
Der neue Berliner Dom.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 3. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbandlung **1906.** Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Geschichte des katholischen Gottesdienstes in Ludwigsburg.¹⁾

Von Dr. Siegel.

A. Bis zum Tode Herzogs Eberhard Ludwig 1733.

Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg (geb. 18. Sept. 1676, † 31. Okt. 1733), der im Jahre 1704 den Grundstein zum Ludwigsburger Schloß gelegt hatte, faßte schon wenige Jahre nachher den Entschluß, bei seiner neuen Gründung eine Stadt zu erbauen. Zu diesem Behufe ließ er unter anderm am 10. Jan. 1710 in den Zeitungen verbreiten, „daß den fremden Religionsverwandten, welche sich hier etablieren würden, das freye exercitium religionis und das Recht, Kirchen erbauen zu dürfen, gestattet seyn solle“. Das Geh. Ratskollegium und Konsistorium führten daraufhin verschiedene Punkte an, die gegen die Konzession der freien Religionsübung sprechen sollten. Sie erreichten damit, daß die Sache zur Zeit in suspenso gelassen wurde. Einer vornehmen Dame erlaubte damals der Herzog aus Gnaden das exercitium privatum religionis romanae catholicae, wozu sich aber bald auch andere Katholiken aus der Stadt einfanden, so daß aus dem Privatgottesdienst ein öffentlicher wurde. Ein Messpriester hielt sich damals beständig hier auf. Bei der Messe

finden sich schon 200—300 Personen ein. Ein weiteres herzogliches Reskript vom 18. Sept. 1712 setzte fest, daß den Katholiken in Religionsfachen kein Gewissenszwang auferlegt werde. Den katholischen Gottesdienst verfahren damals hier die Kapuziner von Weilderstadt. Das Privilegium völlig freier Religionsübung für die im heiligen römischen Reich rezipierten Religionen brachten die beiden Reskripte vom 18. Febr. 1715 und 19. April 1724. Gegen diese Privilegien wurde nun von seiten des größeren landschaftlichen Ausschusses Verwahrung und Protestation eingelegt, worauf der Herzog unterm 23. Juli 1715 erklären ließ, zu Erweiterung Ludwigsburgs brauche er fremde wohlbemittelte Handels- und Handwerksleute und solche seien nur dann hieher zu bekommen, wenn man ihnen Toleranz in Religionsfachen gewähre. Um aber der Landschaft doch entgegenzukommen, wolle er unter der in gedachten privilegiis erteilten Religionsfreiheit den Papisten absolute kein anderes exercitium religionis als nur privatim zugestanden haben. Eberhard Ludwig hatte den Katholiken zu ihrem Gottesdienst anfangs einen Saal im Schloße und dann den zweiten Pavillon von der Orangerie (daher der Name Pomeranzentischlein) im Lustgarten (Schloßgarten, östlich vom See) zur Verfügung gestellt. Hier blieben die Katholiken bis zum Jahre 1715. Damals wurde das Lokal denselben genommen und den Protestanten zugewiesen. Die Katholiken waren nun gezwungen, ihren Gottesdienst bald da bald dort zu halten.

¹⁾ Quellen: M. Staats-Archiv, M. Finanzarchiv in Ludwigsburg, Chronik der katholischen Stadtpfarrei Ludwigsburg und Akten der ehemaligen Gewölbsverwaltung im Alten Schloß in Stuttgart.

Unterm 27. Sept. 1720 aber schenkte der Herzog dem Baumeister Frisoni $\frac{3}{4}$ Morgen Platz zur Erbauung eines zweistöckigen Hauses. Auf diesem Platze Schorndorferstraße zwischen dem Eckhaus (hintere Schlossstraße) und Geh. Kat von Schütz Hause (kleiner Mathildenhof) sungen die Katholiken im Jahr 1724 theils auf eigene Kosten, theils aus mildtätiger Beistener anderer Katholiken an, ein eigenes Haus — 100 Schuh lang und etliche 40 Schuh breit — mit einem großen Saal und langen wie in den Kirchen gebräuchlichen Fenstern nebst einigen Anbauten in möglichster Schnelle aufzubauen. Bei der Grundsteinlegung des kirchenartigen Gebäudes, das in dem von Eberhard Ludwig unterschriebenen Stadtriß verzeichnet ist, war viel Geistlichkeit anwesend. Die drei Hammerschläge vollzogen Anna Katharina, Frisonis Frau, Anna Barbara, Kettis Frau, die Frau des Marmorsteinmetzenmeisters Joh. Matthei aus München. Die Einweihung vollzog 1725 Joh. Jakob Gioja de Malessco, Propst zu Fino bei Como. Das Haus wurde bekannt unter dem Namen „Frisonisches Gartenhaus“ und diente den Ludwigsburger Katholiken, obwohl der Herzog schon am 23. Nov. dem Baudirektor Frisoni untersagte, dasselbe einem beständigen Gottesdienste zu widmen, beinahe 50 Jahre zu ihrem Gottesdienste. Gegen Morgen stunden in dem Gebäude in einer Reihe drei Altäre, oben und seitwärts eine Kanzel, kleine Orgel, mobile Kirchenstühle, eine Emporkirche, in den vier Ecken Anbauten des Hauses und unten und oben Zimmer zu Sakristeien und Wohnungen. In einem neben dem „Gartenhaus“ errichteten Bau wohnten der Geistliche und Mesner. Ersterer hatte um das Jahr 1723 angefangen, eine eigene Schule für die katholischen Kinder zu halten. Das Frisonische Gartenhaus bildete von nun an den Gegenstand des hitzigsten Kampfes zwischen den hiesigen Katholiken und dem damals noch ganz evangelischen Lande. Das Regierungskollegium machte 1725 den Vorschlag, man möge den Katholiken den cultus religionis mit Messelesen und Predigen ambulatorie in aedibus privatis mit gänzlicher Ausschließung aller Fremden

gestatten.¹⁾ Dabei würde aber die Stadt eine unangenehme Aufgabe erhalten. Sie müßte, um den Vorschlag ins Werk setzen zu können, eine Wache vor dasjenige Haus hinstellen, worin gerade der katholische Gottesdienst gehalten wurde. Solches dürfte aber die Erbitterung zwischen beiden Religionsverwandten noch steigern. Außerdem wollten die hiesigen evangelischen Bürger, die nun einmal unter den Katholiken wohnen und mit ihnen arbeiten müßten, zu solchem Wachtdienst sich nicht gerne gebrauchen lassen. Kein Ordensgeistlicher sollte hier mehr geduldet, sondern ein Petriner oder weltlicher Geistlicher zu Vernehmung des Gottesdienstes bestellt werden. Außerhalb des Messelesens und Predigens dürfte ein solcher zu Hause und in der Stadt nur in politischen Kleidern gehen und in einem bürgerlichen Hause wohnen und allda die Kost genießen, da dann dessen Hauswirt als ein hiesiger Bürger angehalten werden könnte, darüber zu wachen, daß dieser Messpriester nichts als was ihm erlaubt war, richte. Der Geistliche sollte von den hiesigen katholischen Vorstehern ernannt werden, da, wann solches der Herzog tun würde, er damit gleichsam die abgöttische Messe gutheißern würde. Daß der Herzog im Hinblick auf die Toleranzreskripte von 1715 und 1724 auf solche Ideen nicht eingehen konnte, liegt auf der Hand. Dazu kam noch ein weiterer Umstand. Oberbaudirektor Frisoni und Oberlandbaumeister Ketti hatten Ludwigsburger Stadtpläne in Händen, die der Herzog unterschrieben hatte und in welche, wie schon oben gesagt, eine katholische Kirche eingezeichnet war. Zwar hatte Eberhard Ludwig den Legationsrat Jacquin beauftragt, „den alten und neuen Riß zurückzufordern“. In den Akten ist nirgends die Rede davon, daß die Baumeister die Riße aus den Händen gegeben hätten. Einigermassen aber mußte der Herzog doch dem Drängen der Protestanten entgegenkommen. Er resolvierte daher am 29. Mai und 4. Juni 1726, daß bis zu Ausgang des Kettischen Accords die Katholiken

¹⁾ Während des Baus des Frisonischen Gartenhauses war den Katholiken im Sommer 1725 wieder die Orangerie zum Gottesdienste eingeräumt worden.

interimistisch und auf Wohlverhalten hin, ohne es zur Konsequenz anziehen zu können, ihren cultus exercieren dürfen.

Die Klagen der Protestanten über Ausschreitungen der Katholiken bei Ausübung ihrer religiösen Handlungen hörten nicht auf. Da waren es in erster Linie die katholischen Handtaufen, deren vorschriftsmäßige Anzeige beim evangelischen Dekanatsamte immer unterlassen wurde. So ließ der Schloßkastellan Veit Schuiel sein Kind von einem Kapuziner im Schloß taufen. Taufzeugen waren Oberstleutnant Frisoni und die Hofmalerin Colomba. Großes Aergernis erregte es angeblich, daß bei der Beerdigung einer katholischen ledigen Weibsperson ein Kreuz vorangetragen wurde oder daß bei ihren Beerdigungen überhaupt die Katholiken so zahlreich erschienen. So waren in einem Falle 230 Personen gezählt worden. Auch ließen die Katholiken ihre Toten nicht auf dem ihnen angewiesenen Plage in Ludwigsburg, sondern in Desfingen begraben. Gegen letzteres wollte man zwar keine Klage erheben, aber es sollte immer in aller Stille und ohne die gewöhnlichen Ceremonien vor sich gehen. Mit dem Läuten eines Glöckleins nächst dem Schloß sollten die Katholiken das Zeichen zur Messe und nicht von und zu der Arbeit gegeben haben. „Dem Frisoni,“ so entschied der Herzog, „könne man nicht verwehren, jemand zur Aufsicht seines Gartens zu bestellen. Es mußte dies aber nicht gerade ein Meßner sein.“ Weiter verlangten die Protestanten, der Herzog möge für die Zukunft die katholische Schule und Kinderlehre nicht mehr dulden. Die größte Beunruhigung aber rief eine Aeußerung Frisonis hervor, er beabsichtige, wegen starken Anwachsens der katholischen Gemeinde, sein Gartenhaus erweitern zu lassen. Damit brachte man ein an den Herzog i. J. 1729 gerichtetes Bittgesuch des Oberbaumeisters Paul Ketti, seinem Bruder Leopold den zwischen des Geh. Rats von Schüb Hans und des Oberstleutnant Frisoni Gartenhaus gelegenen Platz zum Bauen zu überlassen, in Verbindung. Ein Ludwigsburger Chronist schreibt über diese Periode: Wirft man einen Blick auf den abgelaufenen Zeitraum, in dem

Ludwigsburg gegründet wurde, zurück, so sieht man, daß die Katholiken, angelockt durch die Privilegien, zahlreich nach Ludwigsburg kamen — 1733 waren es gegen 600 Seelen —, in der Hauptsache aber, in Sachen der Religion, kam es durch die Intoleranz der Regierung und Landschaft so weit, daß statt des oft und feierlich zugesicherten liberi et publici cultus und des Rechts, eine Kirche zu bauen, die Katholiken nur noch toleriert wurden.

B. unter Herzog Karl Alexander (31. Okt. 1733 -- 12. März 1737).

Karl Alexander war am 28. Oktober 1712 in Venedig zur katholischen Kirche übertreten. Dieser Schritt hatte wie natürlich in Württemberg große Beunruhigung hervorgelerufen. Er hatte daher am 28. November 1729 von Belgrad aus sich schriftlich verpflichtet, zu keiner Zeit mit der evangelischen Religion eine Aenderung vornehmen zu wollen. Diese Erklärung wiederholte er mehrmals, zuletzt in den Religionsreversalien vom 17. Dezember 1733.

Die Protestanten hegten bald Befürchtungen wegen ihres Glaubens, die Katholiken durften aber nicht viel hoffen, denn ein katholischer Fürst in Altwürttemberg konnte von der Landschaft scharf bewacht in der Tat seinen Glaubensgenossen weniger Freiheit gewähren, als ein protestantischer Fürst, denn was bei diesem Milde und Nachsicht war, das erschien bei jenem alsbald als ein Attentat gegen den evangelischen Glauben.

Zu der Frage, ob die hiesigen Katholiken ein Recht auf Ausübung ihres Gottesdienstes hätten, sollte der Herzog bald veranlaßt werden, Stellung zu nehmen. In Ludwigsburg hatte nämlich der Spezial Stahlegger und Stadtvogt Glafer im Auftrag des Geh. Rats den Katholiken¹⁾ am 24. Dezember 1734, ohne solches vorher dem Herzog anzuzeigen, die öffentliche Ausübung des katholischen Gottesdienstes untersagt. Nicht ohne großes Befremden, schrieb der Herzog am 20. Januar 1735 an den Geh. Rat, sei ihm zu Ohren gekommen, wie sie sich ermächtigt hätten, die den Ludwigsburger Katholiken konzee-

¹⁾ Die Anzahl der Katholiken hatte sich von 600 (1733) in diesem Jahre auf 170 vermindert.

dierte Uebung ihres Gottesdienstes niederlegen zu wollen. „Wir hätten geglaubt, die in Unserm Brot, Eid und Pflicht stehenden Räte würden Unsere höchste landesfürstliche Auctorität, insonderheit aber Unser bisher ratione religionis bezeugtes generosés Verfahren mit mehrerem Respect ihrer Schuldigkeit gemäß verehren, als daß sie sich gegen diejenige Religion, welche Wir proßitiren, in Umständen, die Uns hochgedacht Unsers der protestantischen Religion zugethanen Herrn antecessoris Liebden hinterlassen, ohne Uns vorher darüber zu befragen, eine eigenmächtige Veränderung zu tentiren sich einfallen lassen könnten. Wir müssen Uns hierüber um so mehr verwundern, als dieses Verfahren auch ex capite prudentiae von niemanden, was für einer Religion derselbe zugethan sein mag, zu justifiziren, da natürlicher Weise ein solch gegen die kathol. Religion gebrachter ungemessener Eifer auf der andern Seite kein gut Gebliit zengen kann, vielmehr aber zu andern mißliebigen Weiterungen, an welche man sonst nicht gedacht haben würde, Anlaß geben muß.

Wir gestimmen daher an Euch gnädigt und ernstlich, Ihr wolleet in Religions-sachen die behörige Moderation gebrachen und in Fällen, da Ihr glaubt, daß die Reichs = constitutionsmäßigen Schranken überschritten werden, an Uns mit geziemendem Respect die pflichtmäßige und unpassionirte Vorstellung thun; da Wir dann befindenden Umständen nach eine untadelhafte und justizmäßige Auskunft darüber zu geben, niemals entstehen werden.

Inzwischen habt Ihr in Ludwigsburg die Sache in statu quo zu lassen, den unlängst dahin abgelassenen Befehl aber uns copialiter einzusenden.“

Das Geheimratskollegium entschuldigte sich mit der Erklärung, „es hätte keine andere Absicht gehabt, als den zu weit extendirten katholischen Gottesdienst in die Schranken einer Privat-Devotion zurückzuweisen“. Mit dem Ende des Kettischen Accords aber habe der Gottesdienst im Trifonischen Gartenhaus überhaupt anzuhören. Bei dieser Erklärung verblieb es bis zum Tode des Herzogs.

Viel wichtiger, aber auch viel schwieriger war die Lösung der Frage, ob der katho-

lische Herzog die evangelische Schloßkapelle in Ludwigsburg, deren Bau 1716 begonnen und 1723 vollendet worden war, dem katholischen Gottesdienst einräumen werde. Die Kapelle war seit dem Tode Eberhard Ludwigs, der testamentarisch festgesetzt hatte, daß dieselbe niemals den Katholiken eingeräumt werden solle, geschlossen. Die Verordneten des engeren Ausschusses baten am hl. Abend des Jahres 1734, man möge den Evangelischen den Schlüssel zur Schloßkirche wieder geben, damit sie auch bei Abwesenheit des Herzogs im Ludwigsburger Schloß ihren Gottesdienst darin halten können. Habe ja der verstorbene König von Polen die kurfürstliche Hofkapelle zu Dresden auch den Protestanten belassen und eine neue gebaut! Im Sommer 1736 war die Kapelle dem katholischen Gottesdienste eingeräumt. Schon wurde die Frage wegen Errichtung einer andern Hofkapelle im Ritterjaale oder in dem auf solcher Seite gelegenen Pavillon erörtert. In einem solchen Bau würde ja die Landschaft geru etliche Tausend Gulden hergeben. Unter Herzog Karl Eugen wurde die neue evangelische Schloßkapelle (jetzige Ordenskapelle) erbaut und 1748 eingeweiht. Die Katholiken aber blieben unter der Regierung Herzog Karl Alexanders im ruhigen Besitz ihrer „Gemeindefirche“, wie das Trifonische Gartenhaus genannt wurde, und Religionsübung.

Unter des letztern Regierung starb am 30. Nov. 1735 der um die katholische Gemeinde vielverdiente Oberstleutnant und Baudirektor Trifoni. Es war erlaubt worden, daß er in der Stille nach Döffingen begraben würde. Da bat Ketti, es möge gestattet werden, wegen der besonderen Verdienste Trifonis um Ludwigsburg, daß man beim Abführen eine kleine Viertelstunde lang in der Stadtkirche läute, was aber abgeschlagen wurde.

C. Unter der vormundschaftlichen Regierung 1737—1744 und unter Herzog Karl Eugen 1744—1793.

Unter der Landesadministration erging ein Reskript vom 20. Februar 1740, worin die actus parochiales, das Halten einer Schule und von Kirchenbüchern untersagt wurden. Desgleichen wurde im Jahre 1741 den Katholiken insbesondere

der actus baptizandi in ihrer Kirche nicht mehr gestattet. Dieses Verbot gab wiederholt Anlaß zu Streitigkeiten zwischen der Ludwigsburger geistlichen und weltlichen Behörde und den Katholiken, indem diese immer wieder den Versuch machten, ihre Kinder in ihrer Kirche taufen zu lassen. So kam es aus Anlaß der Morellischen Kindstaufe sogar zu Gewalttätigkeiten zwischen den Katholiken und Protestanten. Die Obervormünderin Herzogin-Witwe Maria Augusta schickte ihren Hofgeistlichen, den Vater Adalbert, nach Ludwigsburg, damit derselbe gegen den Gewaltakt förmlichen Protest einlege. Nachher gab die Herzogin die schriftliche Erklärung ab: „Ich bezeuge hiemit, daß mir diese Protestation unterschoben ist worden, indem sie directe wider meine Intention lauft, indem ich resolvirt bin, die Reversalien zu halten.“ Selbst als der Graf v. Gabelitzky auf Andringen des jungen Herzogs Karl, der die Patenstelle übernahm, sein Kind nach vorher dem Spezial gemachter Anzeige in der Schloßkapelle durch den Hofkaplan des jungen Herzogs taufen ließ, protestierte der Spezial und Stadtvogt. Die Sache blieb aber nach einigem Hin- und Herschreiben auf sich beruhen. Nicht so leicht ging es dem Kaufmann Mainone. Ihm wurde so lange eine Wache vor das Haus gestellt, bis er sein neugeborenes Kind in die evangelische Kirche zur Taufe tragen ließ. Im übrigen veränderte sich an der bisherigen Lage nichts. Es waren damals drei katholische Geistliche in Ludwigsburg, welche alle theils öffentlich in der Kirche, theils privatim in ihren angewiesenen Häusern ohne Widerrede die Messe lasen, Beicht hörten, Gesunden und Kranken die hl. Sacramente spendeten. Einer war bei der Gemeindefirche, ein anderer bei General v. Phull und ein dritter bei Frisoni (Sohn), als er im Hausarrest war, angekielt.

Kurz darauf (18. Juni 1741) wurden von der herzoglichen Landesadministration vier Weltgeistliche als Hofkapläne¹⁾ angenommen, drei davon Joseph Holzwarth, Joseph Kolb, Franziskus Herlikofer an

¹⁾ Die Hofkapläne stunden unter der Subordination des fürstlichen Beichtvaters.

dem Stuttgarter Hofe aufgestellt, einer aber namens Joh. Döbler mit einer jährlichen Kompetenz zum Gottesdienste in die Ludwigsburger katholische Gemeindefirche verordnet, denselben auch die Wohnung in einem dabei befindlichen Pavillon angewiesen.

Im Jahre 1744 hatte der für mündig erklärte 16jährige Herzog die Zügel der Regierung selbst übernommen. Er bestätigte nicht nur die Religions-Reversalien seines Vaters, sondern willigte auch auf Verlangen der Landschaft in die gänzliche Aufhebung des katholischen Gottesdienstes im Frisonischen Gartenhause. Auf das weitere Verlangen, die Hofkapelle zu dem evangelischen Gottesdienste zurückzugeben und für sich und seinen Hofstaat einen andern Platz auszusuchen, ging er nicht ein, gab aber dabei die Versicherung ab, daß er bei seinem Privatgottesdienste kein Geläute oder sonst andere nur zum öffentlichen Gottesdienste gehörige Zeichen und Handlungen gebrauchen oder vernehmen und den Gottesdienst durch keinen andern besondern Priester, sondern durch seinen Hofkaplan versehen lassen wolle. Zu künftiger Haltung des dem evangelischen Hofstaate gebührenden öffentlichen Gottesdienstes im Ludwigsburger Schloß ließ er, wie schon oben gesagt ist, eine evangelische Hofkapelle erbauen und 1748 einweihen. Dagegen werde die Landschaft nichts einzuwenden haben, daß die wenigen katholischen Einwohner zu Ludwigsburg die zum herzoglichen Privatgottesdienste gewidmete Hofkapelle auch bei Abwesenheit des Herzogs besuchen mögen. Die Landschaft hatte nämlich an den Herzog das Ansuchen gestellt, er solle die Katholiken zur Privat-Devotion in ihren Häusern und zum Besuche des auswärtigen Gottesdienstes in der Nachbarschaft anweisen.

(Fortsetzung folgt.)

Der neue protestantische Dom in Berlin.

Von M. K.

(Fortsetzung.)

Das Gesamtergebnis aus den gegebenen Darlegungen liegt eigentlich auf der Hand. Der neue protestantische Berliner Dom ist, soweit es sich um das

zum regelmäßigen Gottesdienst bestimmte Bauwerk handelt, ein regelrechter Zentralbau und entspricht in dieser allgemeinen Form auch den protestantischen Auforderungen an eine „Predigtkirche“. Daneben hat er einen Altarraum, nicht in einem eigentlichen und regelrechten Chor, sondern in einer der vier Hauptnischen; der Altar hat die alte Form der Mensa mit Kreuzifix und mächtigen Leuchtern; hinter ihm leuchtet gleichsam als Altarbild die schöne Kreuzigungsgruppe des mächtigen Mittelfensters dieser Chornische hernieder. Der Platz der Kanzel ist noch nicht definitiv bestimmt; man will Proben machen; vom Architekten ist er auf die rechte Seite des Chores geplant gewesen. Die Domgemeinde hat ihren Platz im Fonds des ganzen Domes, in den Kirchenstühlen sowie auf den Emporen mit Ausnahme der Kaiserempore. Das ganze Innere der gewaltigen kreuzförmigen Halle ist im Geschmack der späten Renaissance mit zahlreichen Anklängen an das Barock — aber auch an moderne Kunst fast überreich ausgestattet. Und doch ist es keine Renaissancekirche im katholischen Sinne, wie so vielfach behauptet wurde, vor allem kein Petersdom, auch nicht im Kleinen, eher ein Pantheon im Gewande der Spätrenaissance. Wohl fehlt es nicht an religiösen Bildern und Emblemen in den gemalten Fenstern und in den Kuppelfeldern, wohl mitter der Altarraum eher katholisierend als protestantisch an durch das Glasfenster-Altarbild, wohl schauen von der Höhe des Hauptgesimses und der Pfeilerkapitälre riesige Engelsfiguren hernieder und von allen Kuppelgurten das Kreuz; wohl hat so auch das Innere der herrlichen Kuppel wirklich religiöses, kirchliches Gepräge; aber das Uebrige, vor allem die drei großen und die vier kleineren Nischen mit den Emporen, prunkvollen Balustraden, mächtigen Massenkandelabern u. c.: all' das hat mehr den Charakter einer gewaltigen Fest- und Ruhmeshalle, die Emporen speziell sind eben mächtige Logen, und die vier Reformationsfürsten in der historischen Tracht ihrer Zeit, mit Rüstung und Schwert, Philipp von Hessen die Faust feck in die Seite gestemmt, sehen auch nicht eben aus wie religiöse Vorbilder. Die Lutherstatue

ist unter denen der vier Reformatorenbilder insofern noch hervorzuheben, als sie — im Gegensatz zu dem förmlich pöbelhaften rohen Kopf Luthers in der Lutherkirche zu Speier — auffallend (und setzen wir bei unhistorisch) weiche und milde Züge trägt. Auch das Orgelwerk (mit 6724 Pfeifen — fast genau so viele wie die Weingartener Orgel) vermag an diesem Eindruck nicht viel zu ändern; hat doch jede große moderne Konzerthalle auch ihre Orgel. Daß die prachtvollen Treppenhäuser, vor allem das für die Kaiserempore, diesen Eindruck noch vermehren, liegt auf der Hand. Zu einer großen, sagen wir religiös-monarchischen Manifestation, zur gebührenden Repräsentation des Kaisers als des Oberhauptes der preussischen, protestantischen Landeskirche ist dieser gewaltige, hochfestlich ausgestattete und mit Pracht fast überladene Raum ganz vorzüglich geeignet; aber eine Kirche im wirklichen Sinne ist der Berliner Dom nicht. Ist ein rein durchgeführter Zentralbau schon an sich mehr angetan, Reminiszenzen an klassisch-heidnische Tempelideale zu wecken, weshalb so angelegte Kirchen auch förmliche Ausnahmen (vergl. Maria di Carignano in Genua, Luca et Martina und S. Agnese auf Piazza Navona in Rom, S. Maria della Salute in Venedig) und auch für den Kult nicht anreichend zweckdienlich sind, so fehlt naturgemäß in einer so angelegten protestantischen Kirche so vieles, was selbst z. B. das heidnische Pantheon-Innere doch christlich anmutend erscheinen läßt, nämlich die Altäre mit den Bildern und dem Kreuzifix in der Mitte u. s. w. u. s. w. Aber regelmäßig sind die Kirchen trotz mächtiger Kuppeln nicht zentral durchgeführt, sondern sie haben ein Langhaus, wofür St. Peter ja das klassische Beispiel ist, und die Kuppel hat dann die Aufgabe, von der Vierung aus, wo sie steht, zunächst zur besondern Betonung, Beleuchtung und Vermittlung des Hauptteils, des Chores mit dem Hochaltar und der nächstbedeutendsten Altäre des Querschiffes zu dienen; sie steht also gewissermaßen im Dienste des Kultus, während das Langschiff der Gemeinde dient. Oder aber hat die Kuppel direkt den höchsten Zweck zu erfüllen, den Hauptaltar des Domes

zu überwölben, das Hauptheiligtum, wie das bei den beiden gewaltigsten Kuppeln der Welt, der von St. Peter in Rom und der des Doms von Florenz, zutrifft. Ueberall ist es hier eine besondere Beziehung der Kuppel zum Heiligen, zum Kultus, welcher ihr eine besondere Berechtigung und gleichsam eine höhere Weihe verleiht. Bei dem protestantischen Dom in Berlin fehlen diese Beziehungen. Hier wölbt sich die prachtvolle, reichgeschmückte Kuppel mit der Laterne über dem Publikum, das ihren Fonds füllt; sie bildet also die Bedachung des Kirchenschiffes. Es ist ja dies ganz entsprechend der protestantischen Anschauung über Geistliche und Laien und dem protestantischen Gottesdienste, aber niemand wird sagen, daß darin eine große Berechtigung liegt für solch einen Bau von eminenter Höhe, Pracht und Kostbarkeit. Die Kuppel Michelangelos kündigt auf Stunden weit hinaus: unter mir ruht Petrus, der Apostelfürst, der Fels, auf den der Herr Seine Kirche gebaut, dem Er die Schlüssel des Himmelreichs gegeben, und so erscheint sie dem Pilger wirklich als ein Heiligtum, dessen Anblick ihn im Innersten ergreift, tröstet und erhebt. Solche oder eine ähnliche Wirkung bleibt dem protestantischen Dom versagt; er spricht lediglich mit den Zungen natürlicher Sprechweise, durch die Wucht und die Pracht der Verhältnisse, durch die Schönheit seiner äußeren Erscheinung.

Und auch hierin kontrastiert der Berliner Dom sehr gegen den Dom von St. Peter, mit dem er so gerne in Vergleich gestellt wird. Wir meinen natürlich nicht die Größenverhältnisse. Aber wenn man die Kuppel Michelangelos schaut, an welcher alles Erhabenheit und Leichtigkeit ist, an welcher alles mit unaussprechlichem Drange aufwärts strebt: die wunderbare Säulenstellung, welche den Zylinder umfängt und darüber oder eigentlich daraus unaufhaltjam emporsteigend die ungeheure Kuppel selbst mit den wuchtigen Rippen, alle hinauflaufend, während die Linnetten dazwischen einzig zur Belebung dienen, — und dann, zu oberst, wo sich alles zusammenwölbt, die Laterne frei aufsteigend, wie ein Springquell über die anderen Kaskaden: wer dies unübertrefflich einheitliche und in seiner höchsten Einfachheit

erhabenste Werk vor seinen Augen hat, und wer daneben hält die Eigentümlichkeiten der Berliner Domkuppel mit ihren starken und vielen Horizontallinien, mit dem unklaren Zylinderbau, mit den die Ansatzlinie der Kuppel so unruhig überschneidenden Engelpostamenten und Fensterkrönungen, mit dem auffallend weiten Kranz der oberen Galerie, dann hat man den Eindruck: dieser Kuppel fehlt das, was eigentlich ihre wesentlichste Eigenschaft sein sollte: das ungehemmte Aufsteigen und die große, imponierende Ruhe. Die Zierglieder herrschen zu sehr vor, und die Monumentalität büßt dadurch erheblich ein. Hat man dann die ganze Hauptseite des Domes vor sich, dann kommt zu dem überreichen Wechsel an architektonischen Gliedern des Kuppelunterbaues noch der Triumphbogen vor dem Hauptportal mit den flankierenden ehernen Engeln, der gleichfalls metallenen breiten Gruppe über dem Bogen und dann die ganze architektonische Krönung mit Christusfigur in abermals überreich abschließenden Mittelnischen und mit vier Apostelfiguren, hinter ihnen pyramidale Abschlüsse. Das alles blendet, berückt durch seine Massenwirkung, aber es wirkt zugleich höchst unruhig, unklar und unmonumental. Von weiter Ferne, wo alle Details verschwinden: da mag die Domkuppel majestätisch und wirklich groß über das moderne Berlin aufragen. Zweifellos ist, darüber ist alles einig, dem ornamentalen Teile bei diesem Bauwerk ein außerordentliches Vorzugsrecht eingeräumt worden, nicht eben zum Vorteil der Architektur selbst.

Wie verhängnisvoll die beiden ganz ungleichartigen Anbauten zur Rechten und Linken des eigentlichen Domes, nämlich die Gedächtnis- und Gruftkirche sowie die Kirche für Feste des Lebens, für das Ganze wurden, das ist bereits angedeutet. Zwar ist mit — man möchte sagen genialer Hand eine Beeinträchtigung der Gesamterscheinung des Domes vermieden worden, aber einerseits mußten doch die Größenverhältnisse desselben darunter sehr leiden. Das ist am deutlichsten ausgesprochen in folgenden Zahlen: Die gesamte überbaute Grundfläche beträgt 6270 Quadratmeter; hiervon entfallen aber auf das eigentliche

Dom = Innere nur etwa 2400 Quadratmeter, also bloß ein starkes Drittel. Ueber 1600 Quadratmeter kommen allein auf die riesige Vorhalle, der Rest auf die beiden Anbauten, auf die Osttürme und die um das Dom = Innere sich gruppierenden Eckzwicfel.

Daß der Grundriß einzigartig ist, das ist auch schon angegeben: einzigartig in der Art, wie die vier ganz verschiedenen Teile, der Dom selbst, die Gedächtnishalle, die Tauf- und Trauungskirche und die Vorhalle mit dem Aufwand alles Scharfsinn zusammenkombiniert wurden, so daß jedes für sich ein Meisterwerk ist, aber gleichwohl die organische Einheit absolut dem Plane fehlt. Das Kühnste und Eigenartigste ist dabei die große Vorhalle mit den Türmen an beiden Enden. Sie deckt mit ihrem imposanten, breitspürigen Riesenleib die Einheitslosigkeit des eigentlichen Dombauwerkes, und sie gibt den Eindruck, daß der Dom viel größer sei, als er ist, und doch hat sie selbst weiter gar keinen praktischen Zweck, als eben den, Vorhalle und glänzende Kuppel und Folie für die Kuppel zu sein. Trotz alledem muß man sagen: der Architekt, Geh. Rat Kaschdorff, hat geleistet, was menschenmöglich war, angesichts des gegebenen und genau abgegrenzten Bauplatzes, angesichts der Mittel, angesichts des Hauptprogrammpunktes, den Dom als Zentralbau zu erstellen, angesichts der vorgeschriebenen Anbauten und angesichts der Erwartung der ganzen Öffentlichkeit, daß der neue Dom sich trotz alledem als ein möglichst imponierendes, geschlossenes Ganzes präsentiere; die Auszeichnungen und Ehren, welche er dafür empfing, sind wohlverdient gewesen.

Wir können uns nun nicht versagen, noch in einigen Sätzen darauf zurückzukommen, wie man auf der nächstbeteiligten protestantischen Seite den Berliner Dom beurteilt. Wir sehen hierbei ab von den Reize von Tagesblättern und Zeitschriften, besonders illustrierten, geschriebenen Artikeln, deren Tendenz ja recht durchsichtig ist. Ueberschauen wir aber die Gesamtstimmung auf protestantischer Seite, besonders außerhalb Berlins, so sehen wir wenig, sehr wenig Verteidigung, dagegen sehr tihle, frostige

Urteile, die bis zum Pessimismus sich verlieren. Der protestantische Pastor Hr. Naumann vergleicht böshaft in seiner „Hilfe“ den Dom mit dem „Tempel des Herodes“: „viel Marmor und Gold, aber keine Frömmigkeit“, und kommt zu dem Endurteil: „Das ist keine protestantische Kirche, sondern eine katholische; das ist kein deutsches Gotteshaus [ist denn aber „evangelisch“ gleichbedeutend mit „deutsch“?], sondern ein romanisches. Sollten einmal . . . die Hohenzollern zum Katholizismus übertreten, so würden sie an dieser Hofkirche wenig verändern müssen.“ Und der orthodox-protestantische „Alte Glaube“ urteilt, der Dom sei weder eine „Tat der deutschen Kunst, noch des evangelischen Glaubens“. „Deutsche Protestanten werden sich niemals in ihm heimisch finden. . . In Wahrheit muß diese Schöpfung Berliner Hofkunst dem protestantischen Bewußtsein ebenso fern bleiben, wie die meisten Fürstengestalten der Hohenzollernallee dem deutschen Volke“. Wohin diese mehr als scharfen, bitteren Worte eigentlich zielen, das liegt auf der Hand. Zu der „Täglichen Rundschau“ aber schilt und wettert ein „W. Pastor“ erst recht fürchterlich. „Der Dom sollte die Kirche aller Kirchen sein, sie sollte dienen dem Christentum in der reinsten Uebersetzung, die ein Vossjagen von Rom ist,“ so beginnt es, und dann kommt die Klage, die Anschuldigung, die zorngefüllte Konstatierung: „und dieser Dom ist gebaut im Stil der Gegenreformation!“ „Das kann nicht oft genug gesagt werden.“ Dann kommen die Tiraden: „Die Messe zu zelebrieren, Weihrauch zu schwingen (?!), die Sinne zu betäuben (!!!): es kann keine bessere Gelegenheit geschaffen werden“. . . Pastor „bedauert“ den Geistlichen, der hier predigen soll, er bedauert die Gemeinde, er konstatiert, daß „die deutsche Sprache allein schon ein Protest ist gegen diese Hallen und Gewölbe“. (!!!) „Erbarmungslos zerstückelt“ ist das Innere von einem wimmelnden Durcheinander, „eine Enzyklopädie der romanischen (sic!) Baukunst, das stilistisch Unmögliche hat sich hier ereignet, die Bauglieder sind höchst unglücklich, hier zu mächtig, dort zu schwach“. . . Und so weiter und so weiter. Das punctum saliens aber ist

für den hochentrusteten Referenten der „Täglichen Rundschau“, deren Redakteur bekanntlich Herr Graf Hoensbroech ist, die Tatsache, daß der protestantische Berliner Dom — sage und schreibe es mit Schaudern! — im Stil der Gegenreformation gebaut ist! Ueber diesen Witz der Welt- bzw. Kunstgeschichte ist das Organ der „Los von Rom“-Bewegung geradezu außer sich. Es ist auch begreiflich. Indessen behalten klügere Leute solche Dinge mehr für sich und machen sich nicht lächerlich durch Argumente des Jorneß, der tendenziösen negativen Kritik in unverhülltester Form.

(Schluß folgt.)

Ueber die Historienzyklen der Sixtinischen Kapelle.

Von Dr. H. Groner in Freiburg i. Br.

(Fortsetzung.)

Die Idee des Bilderkreises.

Der Sixtinische Wandfreskenzyklus ist in der Auswahl und Anordnung der biblischen Begebenheiten einzigartig. Die chronologische Aufeinanderfolge ist wiederholt durchbrochen, ein Bild behandelt ein einziges Ereignis, ein zweites deren eine ganze Reihe, die oft zeitlich weit auseinander liegen oder sächlich nichts gemein zu haben scheinen; während einige in der Kunst sonst beliebte Gegenstände, wie die Speisung Israels mit Manna und die wunderbare Brotvermehrung auffallenderweise ganz fehlen, finden wir Szenen, die hier das erste oder gar das Einzige mal in der Kunst begegnen, ja die Urheber des Zyklus tragen kein Bedenken, bei der Behandlung eines Ereignisses ganz nach Bedarf Züge aus den biblischen Parallelberichten zu vermengen, den Bibeltext zu korrigieren, einzelne Szenen nach eigener Erfindung in die Erzählung einzufügen und sich wiederholt in Widerspruch mit der hl. Schrift zu setzen. Derlei Eigentümlichkeiten beweisen sonnenklar, daß es den Künstlern und ihren theologischen Beratern gar nicht um den Nachweis der Konkordanz im Leben Moses und Jesu zu tun war, sondern daß sie durch die typologische Gegenüberstellung des Moses- und des Messiaslebens eine ganz bestimmte Idee zum Ausdruck bringen wollten. Und

wenn wir uns erinnern, daß der Bilderkreis die päpstliche Palastkapelle schmückt, so liegt auf der Hand, daß diese Idee auf das Papsttum abzielt. Ein Problem kann im Ernste erst bei der Frage beginnen: in welcher Weise ist in dem Bilderkreis die offenbar auf das Papsttum abzielende Idee durchgeführt?

Bei Behandlung dieser Frage können zwei Wege eingeschlagen werden, der vom Teil zum Ganzen und der vom Ganzen zum Teil fortschreitende. Der erstere wurde bisher begangen. Man legte ein möglichst großes Maß theologischen Lehrgehalts in jedes Fresko hinein und adbierte schließlich die einzelnen Posten. Hofrat Pastor, der im zweiten Band seiner Papstgeschichte (3. und 4. Aufl., 1904, S. 706 ff.) diese Methode am konsequentesten durchgeführt hat, kam zu dem Ergebnis, daß der Zyklus das höchste Priestertum, das höchste Lehramt, die höchste Regierungsgewalt des Papstes lehre. Der priesterlichen Tätigkeit seien als der wichtigsten drei Fresken gewidmet, nämlich zwei dem sakramentalen Sündenmachlaß in der Taufe (Taufe Christi und Beschneidung des Mosesknaben) und im Bußsakrament (Reinigungsopfer des Ausläsigen), eines der eucharistischen Vereinnigung mit Christus (Abendmahl, vorgebildet im Testament Moses). Im Durchgang durchs Rote Meer, dem althergebrachten Typus der Taufe und der Buße zugleich, sei noch einmal die Aufgabe der Apostel, die Gläubigen für das Reich Gottes zu erretten, zusammengefaßt. So erkläre sich auch das Gegenstück, die Berufung der ersten Jünger am See Genesareth. Wie Moses als Erretter des auserwählten Volkes beim Durchzug durch das Rote Meer ersehe, so sollen die Apostel das Wort Christi, die Erlösung und Entführung der Welt in seinem Auftrag vermitteln, Menschensünder werden und die Auserwählten vor dem Untergang im Roten Meere erretten. Das oberste Lehramt der Kirche sei durch die Bergpredigt und die Gesetzgebung auf Sinai, die Regierungsgewalt durch die Schlüsselübergabe mit ihrem Gegenbild zum Ausdruck gebracht. Daneben ziehe sich ein zweiter Grundgedanke her, die Lehre von der Notwendigkeit einer rechtmäßigen Berufung, Sendung

und Vorbereitung auf die Ausübung der Befugnisse des heiligen Amtes.

Allein gegen diese Ergebnisse erheben sich hauptsächlich zwei Bedenken. Einmal sollte Steinmanns Monographie nicht ohne Nachprüfung die Grundlage für eine inhaltliche Deutung des Zyklus bilden. Andererseits kann die angewandte Methode kein einwandfreies Resultat liefern. Abgesehen davon, daß eine Anzahl Bilder als bloße Lückenbüßer für die Idee des Zyklus bedeutungslos werden, ist nicht einzusehen, warum wir uns, wenn einmal der Grundsatz, möglichst viel Dogmatik und Symbolik in jedes Fresko hineinzulegen, Geltung hat, mit drei Sakramenten begnügen sollten. Ebenfogut als in dem Opfer des Ausjägigen das Bußsakrament, dürfen wir in der Schlüsselübergabe das Sakrament des Ordo, in der Heilung des Ausjägigen, welche den halben Vordergrund neben der Bergpredigt einnimmt, das Krankensakrament, in der vom Herrn unter jegender Gestalt vollzogenen Berufung der Jünger zu mannhafter Nachfolge die Firmung versinnbildet sehen; schließlich hat der Gottessohn dadurch, daß er im Schoß der Familie geboren werden und 30 Jahre lang vor der Welt als der Sohn des heiligen Ehepaars von Nazareth gelten wollte, die Ehe geheiligt und zu einem Sakrament erhoben; Taufe und Eucharistie sind in der Taufe Christi und im Abendmahl dargestellt. Und doch möchten wir uns nicht zu der Deutung des Zyklus als einer katholischen Sakramentenlehre bekennen.

So bleibt denn für eine befriedigende Lösung des Problems nur der andere Weg gangbar, welcher vom Ganzen zum Einzelnen fortschreitet. Die Taufe Christi kann tausendmal sonst als Begründung des Taussakraments dienen, aber hier kann sie dennoch einen prägnanteren Sinn haben, das Reinigungsoffer des Ausjägigen mag wohl sonst einmal als Symbol des Bußsakraments erscheinen, aber hier ist dieser Gedanke ausgeschlossen und ebenso beim Durchgang durchs Rote Meer die althergebrachte Bedeutung als Typus der Taufe und Buße, denn hier ist jedes Bild als ein Glied in dem kunstvoll angelegten Zyklus von vornherein inhaltlich in doppelter Richtung bestimmt, durch sein Ge-

genbild und durch seine Stellung in der Längsreihe.

Ueberblicken wir die Aufeinanderfolge der Bilder in beiden Reihen, so springt sofort in die Augen, daß die ersten drei Freskenpaare sich mit Jesus und Moses bis zum Austritt ihres providentiellen Amtes befassen. Wenn wir sodann bedenken, daß der ganze heilsgeschichtliche Entscheidungskampf zwischen Abendmahl und Auferstehung nur in den Fensterdurchsichten des Cönaculum, gleichsam nur als Bild im Bilde, gezeigt wird, und daß das Abendmahl selber als Gegenstück zum Abschied Moses von seinem Volk an der Grenze des Verheißungslandes erscheint, so ist gleichfalls leicht ersichtlich, daß die beiden letzten Freskenpaare ihrerseits zu einer Gruppe zusammengehören und eine Art Epilog zu den vorhergehenden Darstellungen bilden, wie die drei ersten Paare die Einleitung zum Folgenden. Somit verbleiben in der Mitte noch drei Freskenpaare als Kern und Hauptsache des ganzen Bilderkreises.

Da andererseits je eine Scene aus dem Mosesleben und eine aus dem Leben Christi typologisch einander gegenübergestellt sind, müssen notwendig beide den gleichen Gedanken enthalten. Wir dürfen also ohne weiteres auf ein Fresko, das an und für sich mehrdeutig ist oder seine Idee nicht unmittelbar deutlich erkennen läßt, den klareren Gedanken des Gegenbildes übertragen.

Durch diesen äußeren Rahmen ist der Sinn jedes einzelnen Fresko im voraus festgelegt und innerhalb dieses Rahmens haben wir uns bei der Deutung der einzelnen Bilder zu halten. Versuchen wir danach, den genaueren typologischen Zusammenhang festzustellen.

Von den beiden Bildern, die ursprünglich den Zyklus auf der Altarwand eröffneten, wissen wir nur, daß sie die Geburt Christi und die Auffindung Moses durch die ägyptische Königstochter enthielten, ob daneben noch andere Parallelszenen aus dem Jugendleben der beiden Propheten Gottes, entzieht sich unserer Kenntnis.

Der oben festgelegte äußere Rahmen schließt eine Beziehung des ersten erhaltenen Bildes der Christusreihe auf das Taussakrament aus. Es handelt sich hier viel-

mehr um die Johannestaufe, die von Gott dem Prediger in der Wüste als Vorbereitung auf das nahe Himmelreich anbefohlene (nichtsakramentale) Zeremonie. Aus der Taufstätigkeit des Johannes ist der Moment herausgegriffen, wo eben der Gottessohn unter anderen Bußfertigen, die sich durch den Empfang der Wassertaufe auf das Himmelreich vorbereiten wollen, die Zeremonie an sich vornehmen läßt, „um jegliche Gerechtigkeit zu erfüllen“ (Mt. 3, 15).

In dem Gegenbilde ist es allerdings nicht Moses, sondern dessen Sohn Gerson, welcher der Beschneidung unterworfen wird. Trotzdem besteht zwischen Christus und Moses eine persönliche Beziehung. Die Beschneidung ist das Erfordernis der Zugehörigkeit zu dem Volk, das Gott aus dem Elend Ägyptens ins verheißene Land führen will (Gen. 17, 4 ff.; vgl. Ex. 3, 8. 17). Und die persönliche Typologie besteht nun darin, daß Moses und Christus auf Antrieb Gottes durch tätliche Anerkennung der von Gott anbefohlenen, auf die nahen Heilsveranstaltungen vorbereitenden Zeremonie „jegliche Gerechtigkeit erfüllen“ (Mt. 3, 15). In den Hintergrundscenen werden Aaron, nach Jahwes Versprechen „der Mund Moses“ vor dem israelitischen Volk und vor dem Pharao (Ex. 4, 13 ff.), und der Vorläufer des Herrn, „die Stimme des Rufenden in der Wüste“ (Lk. 3, 4), einander verglichen. Durch Gegenüberstellung der beiden Predigtscenen in der Taufe scheint der Künstler dem Zeugnis des Täufers: „er muß wachsen, ich aber muß abnehmen“ (Jo. 3, 30) Ausdruck geben zu wollen.

Im nächsten Paar ist die Idee des alttestamentlichen Bildes unschwer zu verstehen. Die empörende Knechtung Israels ist es, welche den Moses zu seiner Muttat hinreißt; aus Erbarmen über das Elend Israels in Ägypten kauft Jahwe den Moses nach seiner vierzigjährigen Läuterung am brennenden Dornbusch zum Befreier seines Volkes, und Moses zieht nun an der Spitze seiner in der Wüste ihm gewordenen Familie (deshalb auch die Brunnenzene!) nach Ägypten zurück, um im Auftrag und in der Kraft Gottes sein Volk wegzuführen aus dem Lande der

Bedrückung „in ein Land, das von Milch und Honig fließt“ (Ex. 3 und 4).

Nach dem Grundriß, daß das klarere Bild das weniger leicht verständliche Gegenbild erkläre, heißt der Inhalt des Mosesbildes in das Neue Testament übersezt: Gott hat endlich angesehen das Elend seines Volkes, der unter dem Fluch der Sünde seufzenden Menschheit, und sendet nun den von ihm berufenen Erlöser nach seiner vierzigstägigen Vorbereitung in der Wüste zurück in die Welt, damit er sein Volk herausführe aus dem Lande der Sündenknechtschaft in das Land, das von Milch und Honig fließt, in das nahe „Himmelreich“. Wie sollte der Künstler diese Idee versinnlichen? Leicht war die Aufgabe, welche der Theologe dem Künstler stellte, entschieden nicht. Umso bewundernswerter ist das Geschick, mit welchem der junge Botticelli seine Aufgabe löste. Das ganze Elend der Menschheit illustriert der Künstler sehr überzeugend durch die fürchterlichsten aller Krankheiten, den Ausfuß. Die Möglichkeit, den Ausfuß in einen äußeren Zusammenhang mit den übrigen Darstellungen des Bildes zu bringen, ward geboten durch die zweite Versuchung, wo der Teufel Jesus überreden will, sich von der Tempelzinne herabzustürzen, d. h. ein bloß der Schaulust dienendes Wunder zu wirken. Der Künstler brauchte also die Tempelzinne, d. h. das hohe Eingangstor des Tempelhofs, und davor eine schaulustige Menge. Ein ganz ungezwungener Zusammenhang ergab sich dadurch, daß Botticelli eben das Reinigungsoffer eines vom Ausfuß Geheilten vor der Zinne vor sich gehen läßt in dem Augenblick, wo Jesus mit dem Versucher auf der Plattform der Zinne steht und dazu verleitet werden soll, den unten Stehenden ein Wunder zum besten zu geben. Die ideelle Bedeutung der Opferszene für das Gesamtbild ist dadurch ausgedrückt, daß Jesus aus dem linken Mittelgrund auf die Opferszene zuschreitet. Wir könnten die Idee dieser bedeutungsvollen Gruppe nicht besser charakterisieren als mit den Worten des Täufers: „Siehe das Gotteslamm, da kommt es, das auf sich nimmt die Sünden der Welt“ (Jo. 1, 29). Unmöglich ist die Deutung der Gruppe als

Abschied Jesu von den Engeln. Sie bildet das wohlbedachte Gegenstück zu Moses, wie er mit seiner Familie nach Ägypten wandert. Ganz in der gleichen Weise wie Moses, über die Schulter mit den Seinigen redend, schreitet Jesus seiner ihm in der Wüste gewordenen Familie, den Engeln, die ihn bedient hatten, voran.

Damit erreicht die erste Freskengruppe ihren Abschluß und zugleich ihren wirkungsvollen Höhepunkt: Die beiden von Gott berufenen Befreier ihres Volks ziehen aus, Israel und die Menschheit heranzuführen aus dem Lande der Knechtschaft und hinein in das herrliche Land der Verheißung.

Die zweite Triade beginnt in der Christusreihe mit der Berufung der ersten Jünger. Das Fresko läßt schlechterdings keine verschiedene Auffassung zu. Dagegen sei den außerhalb des Bildes begründeten unklaren Vorstellungen gegenüber bemerkt, daß diese Begebenheit (Jesus gewinnt die ersten Anhänger) mit der Berufung zum Apostolat nichts zu tun hat und daß insbesondere die Schlüsselübergabe nicht eigentlich eine bloße Verschärfung dieses Vorgangs ist. (Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Geschichte der modernen Kunst.

I. Französische Malerei des 19. Jahrhunderts, von Karl Eugen Schmidt. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann.

Wie auf allen Gebieten des Lebens und Wissens, so hat auch auf dem der Kunstgeschichte die Jahrhundertwende Anlaß dazu gegeben, auf die Leistungen im vorliegenden Säkulum in spezieller Behandlung einen Rückblick zu werfen. Gerade hier ist dies umso mehr angezeigt und kommt wirklich einem gewissen Bedürfnis entgegen, weil ja die gebräuchlicheren kunstgeschichtlichen Handbücher größtenteils mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts abbrechen. Der rührige Verlag E. A. Seemann in Leipzig läßt nunmehr eine „Geschichte der modernen Kunst“, d. h. der Kunst des 19. Jahrhunderts, erscheinen in 14 einzeln käuflichen Bänden zum Preis von 3—4 Mk. für den geschmackvoll in Leinen gebundenen, reich illustrierten Band. Der Stoff ist in der Weise zerlegt, daß in den einzelnen Bänden nur die Kunst eines Landes behandelt wird und zwar je von einem besonderen Fachmann, der in dem betreffenden Lande geboren oder doch seit längerer Zeit anässig ist. Einigen für die Entwicklung der modernen Kunst bedeutenderen Ländern sind dabei zwei bis drei Bände zugeteilt.

Der vorliegende erste Band ist der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts gewidmet (ein

zweiter Band soll die Plastik und Architektur dieses Landes behandeln). Der Verfasser, Karl Eugen Schmidt, hat es verstanden, auf dem immerhin beschränkten Raum von 160 Seiten, der zudem noch gut zur Hälfte durch die 138 Abbildungen eingenommen wird, in einfacher, vornehmer Sprache ein anschauliches Bild von dem Entwicklungsgang der modernen französischen Kunst zu geben. Wenn man bedenkt, daß Frankreich während des ganzen 19. Jahrhunderts in der bildenden Kunst die führende Stellung eingenommen hat und noch heute behauptet, und daß namentlich die deutsche Malerei bis auf unsere Tage nur allzuviel nach Paris schielt und von dorther nach Stoff und Technik sich beeinflussen läßt, dann muß man es begrüßen, sich über die neuere französische Malerei und über den Ursprung der verschiedenen Richtungen, wie Pleinairismus und Impressionismus, nunmehr so leicht und rasch orientieren zu können, wie es an der Hand des vorliegenden reich illustrierten Buches möglich ist. Daß die äußere Ausstattung allen zeitgemäßen Anforderungen entspricht, braucht bei dem guten Ruf der Verlagsanstalt kaum besonders betont zu werden. Bei dem billigen Preis von 3 Mk. darf das Buch daher allen Freunden der modernen Kunst aufs wärmste empfohlen werden.

Hottweil.

Dr. Fuchs.

Mitteilung.

Zur Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit.

(Vgl. „Archiv f. Christl. Kunst“ Nr. 6, Jahrg. 1905.)

Die Zeitschrift „Die Welt“ (Nr. 20, 4. Februar 1906) bringt eine überaus merkwürdige biblische Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit, welche in Eens in Oberösterreich aufgefunden worden sein soll. Es ist ein Porträt mit einem Kopf und drei Gesichtern. Letztere sind so geordnet, daß sie zusammen nur vier Augen haben, indem das rechte Auge des mittleren Gesichtes auch das linke Auge des rechten Antlitzes und das linke Auge des mittleren Gesichtes auch das rechte Auge des linken Antlitzes bildet. Das Haupt trägt eine goldene Krone; rechts und links sind schematische Wolken angedeutet, während vom Kopfe nach allen Seiten Strahlen ausgehen. Um den Hals zeigt das Bild einen Goldsaum.

Weiter.

Annoncen.

Altarleuchter,

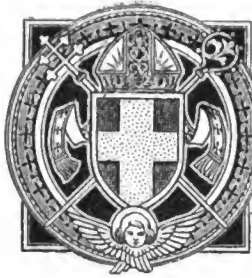
feinst polierte, in Messing und Rotguth, nach Zeichnung des + Herrn Präl. Schwarz, von 19 cm Höhe an;

Osterkerzenleuchter,

bis zu 1,80 m hoch, verfertigt

Joseph Sedlmayr,

Metallgießer, Ellwangen a. d. Jagst. Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zu Diensten.



Geschichte des katholischen Gottesdienstes in Ludwigsburg.

Von Dr. Giefel.

(Fortsetzung.)

Trotz der Zugeständnisse, die der junge Herzog der Landschaft gemacht hatte, blieb hinsichtlich des katholischen Gottesdienstes in Ludwigsburg alles beim alten. Eine kurze geschichtliche Darstellung, die Edmund Schreyer, katholischer Hofkaplan, und J. Mainone, Bürger zu Ludwigsburg, im Namen der Ludwigsburger katholischen Bürgerschaft über die Zustände ihrer Gemeinde an den Kurfürsten von Bayern 1771 schickten, gibt uns hierüber Aufschluß. Hier heißt es unter anderem beim Jahre 1744: Es wäre damals um das katholische Religionswesen in Ludwigsburg geschehen gewesen, wenn sich nicht der französische Gesandte am herzoglich württembergischen Hofe, Marquis de la Noue, auf Ansuchen der hiesigen Katholiken der Sache angenommen und es an dem französischen Hofe dahin gebracht hätte, daß Ludwig XV. durch den Marquis erklären ließ: „wie der königliche Hof, wenn mit der Ludwigsburger Kirche auf so harte Art sollte verfahren werden, auf Repressalien bedacht sein und jene unter französischer Souveränität gelegenen lutherischen Kirchen auf gleiche Weise behandeln lassen wolle.“ So blieb die Sache in statu quo.

Im Jahre 1749 wurde zum erstenmal die Fronleichnamsprozession im Schloßhofe gehalten. Damit solches allgemein bekannt werde, ließ der Herzog am 14. Juni 1749 durch seinen Kammerdiener Mitt-

mann dem Hof- und Kanzleibuchdrucker Joh. Georg Cotta in Ludwigsburg einen Artikel über die hiesige Fronleichnamstagsfeier zur Veröffentlichung in dem hier wöchentlich zweimal erscheinenden Blatte „Das Merkwürdigste von politischen Neuigkeiten“ überreichen. Trotz der Vorstellungen, welche die Geh. Räte v. Wallbromm und Bilsfinger dem Herzoge darüber machten, erschien der Artikel am 17. Juni und lautet:

„Ludwigsburg vom 12. Juni. Heute früh um 10 Uhr wurde die Solemnität des die Oktav hindurch gehaltenen hohen Fests des Fronleichnamens Unseres Herrn Jesu Christi in hiesiger hochfürstl. katholischer Hofkapelle mit einem Hochamte unter dreimaliger Abfeuerung der Kanonen beschlossen. Diese Solemnität nahm den Anfang den 5. d. M. als an dem hohen Festtag. Um 10 Uhr morgens wurde eine erbauliche Predigt von tit. Herrn Hofkaplan Kolb¹⁾ gehalten, nach welcher die Prozession aus der hochfürstl. Hofkapelle in Begleitung Sr. hochfürstlichen Durchlaucht unsers gnädigsten Landesfürsten und Herrn, Sr. Durchlaucht der jüngern verwitweten Frau Herzogin, auch Prinzessin Durchlaucht, und der katholischen Herrn Kavaliere und Offiziere über die Galerie des alten Corps de Logis durch die 5 Höfe des dasigen hochfürstl. Schlosses gehalten wurde. In den Höfen, wo die Prozession ging, paradierte das

¹⁾ Derselbe war der Erzieher der drei Brüder Karl Eugen, Ludwig Eugen und Friedrich Eugen und deren Schwester Augusta Elisabeth Maria Luise, hauptsächlich auch am Berliner Hof, woselbst die Geschwister längere Zeit zubrachten.

Regiment der Garde du Corps zu Fuß, 2 Bataillons von „alt Kreis“ und 2 Bataillons von Prinz Louis. Bei einem jeden Evangelio, welche unter den 4 Portalen der drei innern Höfe abgesungen wurden, senkerten die Regimenter, wie dann auch die in dem hochfürstl. Schloßgarten aufgeführten Stücke während der Prozession beständig abgefeuert wurden. Nach geendigter Prozession wurde das Hochamt der hl. Messe unter dreimaliger Abfeuerung sowohl der Kanonen als kleinen Gewehre abgesungen, abends um 4 Uhr aber die Solemnität dieses Festtages mit einer solennen Vesper unter abermaliger Abfeuerung der Kanonen beschlossen.“

Die Landschaft brachte die Sache bis vor den Regensburger Reichstag. Die evangelischen und katholischen Reichsstände nahmen sich der Sache an. Im übrigen aber blieb es in Ludwigsburg die nächsten 20 Jahre, welche die schweren Kämpfe des Herzogs mit der Landschaft ausfüllen, beim alten. 1764 drang diese wieder auf Aufhebung des Gottesdienstes in der katholischen Gemeindekirche und gänzliche Schließung derselben. Der Herzog aber sollte gehalten sein, das Geläute in seiner eigenen Hofkapelle zu Ludwigsburg abzustellen, den Gottesdienst durch keinen fremden Priester verrichten zu lassen und seine Hofkapellen zu Grafenegg und auf der Solitude abzutun.

Die Stellung des Herzogs der Landschaft gegenüber ward mittlerweile immer gespannter. Hauptfächlich waren es auch die Ludwigsburger Religionsverhältnisse, welche die Stände unter den Hauptbeschwerden bezeichneten und weshalb sie den Herzog bei dem Kaiser verklagten. Da verließ der Herzog Stuttgart mit seinem ganzen Hofstaat und schlug seine Residenz in Ludwigsburg auf.

Am 25. Juli 1767 reisten auf besondern Befehl des Herzogs alle Hofkapläne nach Ludwigsburg ab, mit Ausnahme des Hofkaplans Seiz, welcher zu Stuttgart zurückbleiben mußte, um den Gottesdienst daselbst zu besorgen.

Der Gottesdienst wurde damals hier in folgender Ordnung gehalten: An Werktagen war täglich hl. Messe um 8 Uhr, von Allerheiligen bis zum Matthiastag

8¹/₂, auch 9 Uhr. An Sonn- und Feiertagen beginnt die Messe um 11 Uhr, wenn gepredigt wird, so geschieht dies vorher nach 10 Uhr. An höheren Festen wird 3 Uhr nachmittags die Vesper gesungen, an kleineren Festen wird ein Rosenkranz mit Vitanei gebetet. Am Mittwoch und Freitag wird nach der Messe in der Sakristei mit den Kleinen eine Katechese gehalten. An Festtagen, wenn nicht gepredigt wird, singen die Italiener mit hoher Stimme (castrati) nach 9 Uhr einen Rosenkranz. Außerdem waren die Ludwigsburger katholischen Geistlichen da und wurde in der katholischen Gemeindekirche für die katholischen Gemeindeglieder Gottesdienst gehalten.

Der Sturm aber kam bald zum Ausbruch. Am Hof zu Wien wurde unterhandelt. Der Herzog, der Geld brauchte, mußte nachgeben, und so kam unterm 27. Februar und 2. März 1770 ein von Kaiser Joseph sanktionierter, zwischen dem Herzog einerseits und der Landschaft anderseits abgeschlossener Vertrag zu stande, durch welchen die Landschaft erreichte, was sie seit beinahe 50 Jahren angestrebt hatte: Schließung der Gemeindekirche und Entfernung der Glocken aus der Hofkapelle. Die Ludwigsburger Katholiken sollten sich für die Zukunft an dem Gottesdienste in der herzoglichen Hofkapelle begnügen lassen. In dem schon oben angeführten Verichte des Hofkaplans Schreyer und J. Mainone von Ludwigsburg vom Jahre 1771 heißt es: „Es könnte doch auch der Fall eintreten, daß ein in der Regierung nachfolgender Herzog seine Hofkapelle nicht zur Gemeindekirche machen lassen wollte. Vielleicht gehen aber die Absichten der Landstände gar dahin, daß, wenn ein Herzog protestantischer Religion nach ihren sehnlichen Wünschen in der Regierung folgen sollte, auf einmal das katholische Religionswesen ausgetilgt werden solle.“

Die gänzliche Schließung der katholischen Kirche zog sich bis in den Sommer 1772 hinein. Noch am 18. Januar 1771 baten die katholischen Ludwigsburger Bürger Joh. Friedrich Banhardt,¹⁾ Bren-

¹⁾ Eine aus Rottenburg a. N. stammende Familie. Der Ludwigsburger Maurermeister

tano, Joseph Tamborino, Friedr. Ludwig Karl Probst, Premm und Michael Friedrich Vanhardt den Herzog, er möge ihnen, da sie zu arm seien, den auf Verlangen der Landschaft abberufenen Hofkaplan Weidmann oder einen andern auf seine Kosten anstellen. Die katholische Gemeinde scheint auch in diesem Fall wieder die Fürsprache des Königs von Frankreich nachgesucht zu haben. Der würzburgische Geh. Rat und Universitätsprofessor Hindemahler schreibt darüber an den Hofkaplan Niedmiller: „Solches dürfe weder am kaiserlichen Hofe in Wien noch beim Reichstage bekannt werden, weil der Kaiser, wenn man mit dessen Beiseite-Setzung fremde Götter anbetete, hiedurch sehr aufgebracht und seine oberstrichterliche Hilfe gewiß versagen würde.“

Herzog Karl gab sich alle Mühe, daß ihm wenigstens die Glocken auf seiner Schloßkapelle in Ludwigsburg belassen würden. Vergebens suchte er die Vermittlung des päpstlichen Stuhles, des kaiserlichen Hofes, der Kaiserin, der Kurfürsten von der Pfalz, Bayern und Mainz, der Bischöfe von Konstanz, Bamberg und Würzburg an.

Die völlige Schließung der Gemeindekirche, gegen welche die Hofgeistlichkeit in erster Linie sich immer wieder wehrte, die Uebertragung des Allerheiligsten, Löschung des ewigen Lichtes und Einhändigung des Kirchenschlüssels an das Oberhofmarschallamt erfolgte erst im Herbst 1772. Zwar hatte die Landschaft die Demolierung des Altars verlangt. Davon wurde aber wieder mit Rücksicht auf den Herzog Abstand genommen. In den Nächten vom 21. bis 29. Sept. wurde das ganze Kirchengeschloß in aller Stille unter der Leitung des Trabanten- und Schloßhauptmanns v. Phull in das nahe Schloß überführt und dort im Vogelzimmer und den beiden anschließenden Garderoben niedergelegt. Die Kirche selbst, über welche die katholische Gemeinde vergebens ein Eigentumsrecht beanspruchte, wurde erst 1800 abgebrochen und das Abbruchmaterial zur Herstellung der Mauer, welche das jetzige Zuchthaus mit der ehemaligen

Vanhardt baute unter Aufsicht des Braters Regidius 1739 auf Kosten des Grafen v. Stadion das Hofpiz auf dem Michaelsberg bei Bönnigheim.

Porzellanfabrik verbindet, verwendet; das Areal aber, zu Bürgerstücklein unter die katholischen Bürger verteilt, blieb damals Eigentum der katholischen Gemeinde.

Hören wir den Bericht des vorgenannten Herrn v. Phull selbst, den er schriftlich über den Hergang an den Herzog erstattete: „Am 21./22. September habe ich von dem Herzog die Ordre erhalten, das Frisonische Gartenhaus zu leeren, worauf ich dem Kastellan Clesca den Auftrag erteilte, die zur Aufnahme der Kirchengeschloßschaften bestimmten Zimmer im Schloß mit Umhängen zu verhängen. Nachmittags 4 Uhr holte ich bei dem Grafen von Montmartin die Kirchenschlüssel ab und abends um 10 Uhr gingen ich, der Trabantenleutnant Graf Fugger, Sergeant Schwebel, der garçon de meuble und die drei katholischen Portiers separatim und ohne Licht zu dem Frisonischen Gartenhaus. Zwischen den beiden Türen ließ ich Licht schlagen, um die Fenster inwendig gegen die Straße hinaus mit Tüchern verhängen zu lassen, um das Aufsehen der Vorübergehenden und hart nebenan Wohnenden dadurch nicht zu wecken und mit dem Auszug einen Anfang zu machen. Ich konnte aber keinen von den empfangenen Schlüsseln finden, welcher die Kirchthüre öffnete, indem an derselben ein französisches Mahlschloß angebracht war, welches der Herzog selbst ausgewählt und durch den Kastellan Clesca hatte anschlagen lassen. Die zwei hinteren Türen aber von der Sakristei her waren nach des Kastellans Aussage mit Nägeln verwahrt. Um nun aber den Gang nicht unsonst gemacht zu haben, so nahm ich alles in Augenschein, brachte damit bis nachts 11½ Uhr zu und dann gingen wir in möglichster Stille und ohne Licht nach Hause.

Am 23. ging ich um 9 Uhr in der Früh zu dem Grafen von Montmartin, um ihn zu benachrichtigen, daß mir der Kirchenschlüssel nicht übergeben worden sei, welcher dann befohlen, dem Herzog zu melden, daß dieser höchst notwendige Schlüssel abgehe. Um 10½ Uhr gingen ich und Graf Fugger nochmals in die Zimmer, die geöffnet waren. In den oberen, wo der Hofkaplan Weidmann gewohnt, fanden wir in einem Kasten eine

Monstranz, ein Ciborium, ein Kreuz mit einem Kreuzpartikel, ein Kreuz mit Reliquien, zwei Kelche mit Zubehör, zwei silberne Leuchter, ein silbernes Rauchfaß, ein Glöcklein, neun Messgewänder samt zugehörigen Korporalen, Kelchtücher und überhaupt zum Altar gehörige Effekten, von welchem allem bei der Transportierung ein genaues Inventar begriffen werden soll. Um 1 Uhr verließen wir in möglichster Stille das Haus.

Samstag den 26. Sept. nachmittags 3¹/₂ Uhr ließ mich Graf Montmartin zu sich rufen und eröffnete mir, der Herzog lasse mir sagen, das Schloß am Frisonischen Gartenhaus, wozu der Schlüssel fehle, wegmachen zu lassen und die erhaltene Ordre zu vollziehen.

Darauf machte ich meine Anstalten. Den Trabantenleutnant Graf Fugger, Sergeant Schwebel vom Trabantenkorps, Sergeant Rose von den Schloßportiers samt allen noch hier in sechs Mann bestehenden Portiers kommandierte ich, bis abends 8¹/₂ Uhr im Schloßhof zu erscheinen. Desgleichen erhielt der Kastellan Glesca, sein Sohn, der Lichterjunge, zwei Kastellaneinmägde, der Wächenträger Sparrer und Johannes Dreyler diesen Befehl. Um 9 Uhr mußte der Sergeant Rose nebst drei Portiers den bestimmten Posten im Schloß besetzen. Einer hatte den Posten, die zwei andern hingegen mußten fleißig im Schloßhof patrouillieren, um in Zeiten allem vorzubeugen. Des Kastellans Sohn hingegen hatte in den zum Depot gewidmeten Zimmern zu verbleiben, um sogleich alles, was hereingeschafft wurde, genau aufzuschreiben.¹⁾

(Fortsetzung folgt.)

Der neue protestantische Dom in Berlin.

Von H. K.

(Schluß.)

Soviel geht aus allen ernst zu nehmenden Äußerungen und Urteilen von protestantischer Seite über den neuen Berliner Dom unzweifelhaft hervor, daß dort die Freude nicht ungemischt ist. Ja man befindet sich förmlich in Verlegenheit, wenn

¹⁾ Der Lichterjunge war, wie aus dem nachstehenden erhellt, auch bei der Leerung der Kirche.

man über dieses Prachtbauwerk im Verhältnis zu seinem Zwecke sprechen soll. Sehen wir uns zu diesem Behufe den Aufsatz im „Christlichen Kunstblatt“, Organ des protestantischen württembergischen Kirchenkunstvereins, etwas an. Darin ist gar alles und noch Einiges gesagt, und schließlich hat man trotz alledem nichts Positives, nichts Klares, kein Urteil: der beste Beweis dafür, daß in den nicht höfischen Kreisen des Protestantismus die Enttäuschung über den Berliner Dom nicht gering, das Mißbehagen groß ist — was würde erst alles gesagt und nicht verschwiegen werden, wenn es sich nicht um die Rücksichten auf das protestantische Kaiserhaus handelte!

Zunächst wird darin protestiert gegen die „Ueberschätzung der nationalkirchlichen Bedeutung des Domes“ und mit Nachdruck erklärt: „Die Idee eines im Deutschen Reich obersten Kirchengebäudes ist unprotestantisch; vom evangelischen Kirchenbegriff aus hat der Berliner Dom lediglich keine Sonderbedeutung. Er ist nicht einmal primus inter pares.“ In diesem Satz steckt die schärfste Kritik des Domes; würde der Bau mit den Vorstellungen und Anschauungen protestantisch-theologischer Kreise übereinstimmen, würde er einen glänzenden Erfolg der spezifisch protestantischen Kirchenbaukunst darstellen, dann wollten wir sehen, wie ihn dieselben Kreise als den ersten deutschen protestantischen Dom feiern und erheben würden!

Dann wird konstatiert: „im neuen Berliner Dom scheint nicht die geringste Spur von modernem evangelischen Kirchenbaubegriff zum Ausdruck gekommen zu sein“, und es wird dies damit motiviert, dieser Kirchenbaubegriff sei zur Zeit, da man die Pläne des Domes beriet, noch nicht an den grünen Tisch gelangt; ja er sei zu jener Zeit noch überhaupt kaum vorhanden gewesen.

Dann werden verschiedene Stimmen aus anderen Blättern zitiert, darunter auch der rabiate Zorneserguß Willy Pastors in der „Täglichen Rundschau“ Goensbroechs (die im gleichen Atemzuge, und nicht einmal in Parenthese, vom Verfasser des Artikels, dem Herausgeber des „Christlichen Kunstblatts“, Pfarrer D. Koch, den Lesern empfohlen wird), wobei

verschiedene Bosheiten und Ausfälle gegen die Katholiken abfallen, so z. B. der Satz: „Sollte es Zufall sein, daß auf evangelischem Boden fast ausnahmslos, in katholischen Völkern fast nirgends die Solidarität zwischen Fürst und Volk den Stürmen der Geschichte standgehalten hat“ — ein Satz, dem man bloß das Jahr 1848 entgegenhalten darf, um ihn ad absurdum zu führen; anderes haben wir schon letztesmal angeführt.

Nachdem sodann konstatiert ist, man möge ja nicht glauben, der Berliner Dom „sei wohlgetan zu Vorbildern fernerer Monumentalkunst“, wird der Satz aufgestellt: „Der deutsche Kaiser war damals, als er den Bauplan genehmigte, zwölf Jahre jünger, als heute; er würde vielleicht heute anders entscheiden. . .“

Dann wird aber sofort der Nachsatz angehängt: „Er hat eine Kirche zur Repräsentation gewollt und geschaffen“, und schließlich „können wir ja doch auch als evangelische Kirche nicht ganz ohne Repräsentation leben“.

Hierauf wendet sich die Erörterung weiter rückwärts gehend gegen den azeitlichen Geist des evangelischen Kirchenbaubegriffs. „Ganz azeitlich mögen nur Kirchen sein, wie die der Sekten in England,“ heißt es, und es wird gefragt: „soll unsere evangelische Staatskirche (sic!) immer nur puritanisch sein? soll ihr jeder festliche Charakter genommen werden?“ Und die Antwort erfolgt prompt: „Kirche und Gotteshaus ist etwas Festliches. Christus ging gerne in die Synagoge, die des künstlerischen griechisch-römischen Stils (?!?) nicht entbehrete.“ Ja, die Antwort geht noch weiter: „Christus hat sich am See und auf dem Berg eine noch tausendmal festlichere Umgebung aufgebaut, als die blühendste Kokotokirche“!!

Und noch weiter geht's in der wunderbaren Argumentation: „Ist denn das evangelische Volk . . . so azeitlich und tragisch gestimmt, daß es eine festliche Kirche als antidogmatisch empfinden müßte? Ist es nicht gemachte Angst vor der Ähnlichkeit mit katholischen Kirchen, wenn man festlich-frohe Kirchen ablehnt? Evangelische Schriftsteller triefen in ihren Worten von der Erlösung aus katholi-

schen Finsternissen — und wir sollen Gott nicht anbeten dürfen in einem Hause, das schön ist?“

Nun kommt allmählig die Neuanwendung auf den Berliner Dom. „Er mag geschmacklos überladen sein . . .; lassen wir uns aber nicht hineinreißen in ein azeitliches Lebens- und Kunstideal, das wir selbst nicht durchführen. . .“

Und immer weiter geht's, immer näher dem Dom zu. „Wo ist die Freude an den modernen Kunstfragen größer, als in den evangelischen gebildeten Kreisen? Und nun soll auf einmal ein in Festpracht jubelnder Dom bloß gegenreformatorisch sein? Die Jesuiten, die Veneriner der Lebensfreude (?!), sollen uns auf einmal der Ansporn zur Lebens- und Freude sein bei der Ausprägung unserer Kultuskirchen?“ „Der Pomp des Berliner Doms mag unprotestantisch sein — übrigens hält das Innere nach dem Kritiker Stork mehr, als das Äußere verspricht.“

Unter fortwährenden Protesten ist die Beweisführung nun doch zunächst daran angekommen, daß der Berliner Dom eigentlich seine gute Berechtigung und seinen Sinn selbst als „evangelische Kirche“ habe.

Es geht aber noch weiter. Die Argumentation kommt plötzlich auf St. Peter in Rom zu sprechen (trotzdem sie kurz vorher ganz entschieden dagegen protestiert hat, daß der Berliner Dom mit dem Petersdom in eine Parallele gebracht werden dürfe), und stellt den Satz auf: „Auch die Peterskirche in Rom ist nicht der vollendetste Ausdruck der katholischen Kirche.“ Damit kann sich also der Berliner Dom trösten.

Und unaufhaltsam schreitet's voran zu dem kühnen Satze: „Wenn ich boshaft sein wollte gegen Leute, die ihre Weisheit nur aus den Büchern der Kunstgeschichte beziehen, anstatt im Angesicht der Kunstwerke ihre eigenen Gedanken zu haben, wollte ich den Nachweis erbringen, daß die Peterskirche in Rom viele protestantische Elemente enthält.“ „Michelangelo, der sich darin verewigte, ist ein Protektionsgeist,“ und der Verfasser jener Deduktionen „konnte“, wie er erzählt, „im letzten Frühjahr in

Petersdom alle katholischen Weigaben vergessen“. Er schied kurzerhand „die Seitenkapellen und Kreuzarme, diese unwesentlichen Accidentien“ von St. Peter, ans und behielt nur noch „die Riesenkuppel Michelangelos“ und unter ihr „eine protestantische (!) Allsicht, Allhörbarkeit (man denke: unter der Riesenkuppel!!), ein Sursum corda, dessen sich keine protestantische Kirche zu schämen brauchte“. Wie schade, daß der alte Michelangelo schon tot ist und diese herablassenden Gönnerworte nicht mehr in Empfang nehmen kann! Er hätte zweifellos das Lang- und Hauptquerschiff samt den dieselben im Quadrat durchschneidenden weiteren vier Querschiffen mit ihren entzückenden und nie erreichten Kurven im Grundriß, das er alles zu Einem Ganzen zusammenkomponiert hatte, bereitwillig als „unwesentliche Accidentien“ fallen lassen, wenn er das Glück gehabt hätte, die Meinung des Herrn Herausgebers des Stuttgarter „Christlichen Kunstblatts“ anzuhören zu können, der weder böshaft sein, noch seine Weisheit nur aus den Handbüchern der Kunstgeschichte beziehen will, sondern „seine eigenen Gedanken“ hat.

Aber es geht noch immer weiter in dem gleichen Geleise: nach dem A folgt gleich das B, das ist die Ordnung im Abc.

„Ob ein derartiger lichter, hörjamer (!) Kuppelbau gerade katholisch ist, darüber läßt sich streiten,“ behauptet Herr David Koch angesichts der Kuppel von St. Peter in Rom, „denn die katholische Kirche hat das Wesentliche dieses Kuppelstiles (!) gar nicht erkannt oder zum mindesten nicht ansgenügt.“

Ja, es ist wie Herr David Koch sagt, „eine noch sehr diskutabile Frage“, ob die evangelische Kirchenbaukunst nicht sagen kann: „Kuppelbau ist bloß eine architektonische Idee: sie hatte keine spezifisch konfessionelle Tendenz; jedenfalls nicht bei Michelangelo.“

Von hier aus ist es nicht mehr weit, besonders wenn man logische Siebenmeilenstiefel hat, bis zu dem nächsten Satze desselben Herrn: Da, wie ich bewiesen habe, die Großkuppel Michelangelos keine konfessionelle Tendenz hatte, so „nehmen wir Protestanten mindestens die Hälfte von derselben (die

Idee und Erfindung der Großkuppel) in Anspruch“. Das ist ja ganz einleuchtend, nicht wahr? Was rein architektonischen Charakter hat, was rein künstlerisch und nicht konfessionell ist, das ist mindestens zur Hälfte protestantisch! Das liegt doch auf der Hand!

Aber das ist immer noch nicht genug. Herr David Koch argumentiert „gottesfürchtig und dreist“ zugleich unentwegt weiter: „Und so kann uns niemand hindern, auch den halben Michelangelo zu nehmen. Wir nehmen allerdings nicht den Michelangelo des Brunkes? der Laterankirchendecke [die wahrscheinlich gar nicht von Michelangelo ist, sondern von seinem Schüler della Porta, und die im übrigen zum Schönsten und harmonisch Vollkommensten gehört, was an derartigen Kunstwerken vorhanden ist], sondern den Michelangelo des Kuppelstils im Petersdom.“

So, jetzt haben wir's, schwarz auf weiß, und Herr David Koch hat den Vogel abgeschossen.

Sehen wir uns, nachdem die „Beweisführung“ bei diesem Höhepunkt angelangt ist, die wunderbaren Schritte derselben nochmals an: 1. Ob der Kuppelbau von St. Peter gerade katholisch ist, darüber läßt sich streiten; 2. „es ist sehr diskutabel, ob der Kuppelbau nicht bloß eine rein architektonische Idee ist“; 3. „der Kuppelbau von St. Peter hatte keine spezifisch konfessionelle (d. h. katholische) Tendenz“; 4. er ist also konfessionslos, rein künstlerisch; 5. „wir Protestanten nehmen aber mindestens die Hälfte (dieses konfessionslosen) Kuppelbaues in Anspruch“; 6. „wir Protestanten nehmen den halben Michelangelo für uns“; 7. „und zwar nehmen wir den Michelangelo der Peterskuppel für uns“. So ist es also im Handumdrehen fertig gebracht, daß Herr D. Koch den alten Michelangelo samt der Peterskuppel und dem „Großkuppelbau“ überhaupt glücklich in seinen großen „evangelischen“ Sack gesteckt hat; natürlich gehört auch der eigentliche Vater desselben, Brunellescho mit der Florentiner Domkuppel dazu, die rund 50 Jahre, um welche er seinen Plan machte, ehe Luther geboren wurde, machen nichts mehr aus. . . .

„Wir Kritiker sind . . . enfants terribles“, sagt der Verfasser des Artikels von sich; hier stimmt es. Und vielleicht wäre es doch besser gewesen, derselbe hätte hier etwas weniger „eigene Gedanken“ gehabt, und etwas mehr die Kunstgeschichte zu Worte kommen lassen. Sie hätte ihm gesagt, daß der ganze Petersdom, einzig die Verlängerung des Schiffs ausgenommen, dieser wunderbare Zentralbau, mit der Kuppel organisch ein einheitliches und absolut geschlossenes Ganzes bildet samt dem Kreuzarme- und Querschiffsystem, und daß niemals die katholische Einheit auf Erden und die lückenlose, harmonische, konsequente Geschlossenheit des katholischen Glaubens, daß niemals die Katholizität der Kirche Gottes, jene Eigenschaft, vermöge deren sie für alle Völker und für alle Zeiten bestimmt ist, in einem irdischen Bauwerk so vollkommen verkörpert worden ist, als im Petersdom zu Rom. Gerade diese wunderbare innere und äußere Einheit der katholischen Kirche auf Erden bildet das hervorragendste Charakteristikum derselben gegenüber dem Protestantismus mit seinem Ueberfluß an Glaubensunterschieden, an Sonder- und Landeskirchen, an Sekten und Privatmeinungen. Und wollte man im Ernste einen Vergleich anstellen zwischen St. Peter in Rom und dem Dom in Berlin, dann müßte man ausgehen von dem abgrundtiefen Unterschiede der konsequenten Einheit des ersteren und der, wenn auch noch so glänzend verdeckten Zerrissenheit des letzteren bezüglich des Grundrisses.

Zu der gewaltigen Schöpfung Michelangelos aber vor allem nur die „Allsicht“, das Licht und die „Allhörbarkeit des Predigers“ finden, das heißt denn doch den idealen Niefengehalt derselben in das Prokrustesbett der nüchternsten Nützlichkeitäprosa zwingen; um die immer wieder so sehr betonte möglichste „Allsicht“ und „Allhörbarkeit“ den protestantischen Kirchen zu geben, genügt es vollständig, exempli gratia die alte Stuttgarter Eberhardskirche im Zinieren zu studieren und entsprechend zu bewerten, wie das bereits von dem vielgenannten Stuttgarter Architekten Fischer mit volstem Erfolg in seinem Plan zur protestan-

tischen Garnisonkirche in Ulm betätigt worden ist.

Wollte man aber nun meinen, der Aufsatz im „Christlichen Kunstblatt“ ziehe bestimmte praktische Folgerungen aus dem „Nachweis“, daß der Kuppelbau eigentlich „evangelisch“ sei, so würde man weit fehlgehen. Es genügt dem Verfasser deselben offenbar daran, die Peterskuppel zur protestantischen Konfession umgetauft zu haben (obgleich er zwischenhinein wieder behauptet: „diese Kuppelanlagen dienten in Rom von Anfang an dem Bedürfnis der Prachtliebe und der Selbstverherrlichung der Kirche“!), um den Ruhm dieses Baues den Katholiken nicht belassen zu müssen.

Zu Beziehung auf den eigenen protestantischen Kirchenbau aber schwebt der Artikel über einem wahren Tohuwabohu. Zwar ist anfangs großtönig eingeleitet worden, daß die Frage des Kirchenbaus des Protestantismus durch eine Reihe von sachmännischen Untersuchungen und Studien so gut wie gelöst sei und daß, wenn der Berliner Dom heute gebaut würde, er zweifellos der idealste Ausdruck des modernen protestantischen Kirchenbaubegriffs werden würde; die Einweihung des Berliner Domes wäre ein Ereignis von kirchenbaukünstlerischer Bedeutung geworden, wenn schon vor zwölf Jahren die modernen Kirchenbaufragen an den maßgebenden Stellen hätten mitsprechen können; heißt es ungefähr.

Fragt man aber: was ist denn jetzt eigentlich für eine Lösung gefunden, so erhält man nicht bloß keine Antwort, sondern zwischenhinein das Geständnis: „Die Begriffsverwirrung ist groß! Die Extreme scheinen die Morgengabe der modernen evangelischen Kirche auch auf künstlerischem Gebiete zu sein.“ Und dann heißt es wieder: „Evangelischer Kirchenbau ist eine Sache freier Entwicklung.“ Was soll das eigentlich heißen, wenn man's praktisch nimmt? Daran reiht sich, noch durch Sperrdruck hervorgehoben, die Mahnung: „Möge der Berliner Dom einen neuen Anstoß geben, daß jede Gemeinde, die baut, sich klar wird über ihre neuzeitliche Aufgabe und Verantwortung.“ „Einfach und doch groß,“ heißt es weiter, „erhaben und doch traulich, ernst und

doch festlich — das muß der protestantische Kirchenbaustil der Zukunft sein. Er muß erwachsen auf der Unterlage eines Grundrisses, der dieselben inneren Gesetze aufweist.“ Das sind ja sehr schöne Worte, aber es sind auch weiter nichts als Worte. „Wat koop ich mich davor?“ würde der Berliner dazu sagen. Und nun kommt die folgende wunderbare, aber konsequent protestantische Stelle: „Ueber die Frage der Choranlage entscheidet die jeweilige Stellung der Gemeinde zum Sakramentsbegriff. Die reformierte Kirche braucht keinen Chor, die lutherische Kirche wird einen besonderen, festlichen Raum für die Spendung des Abendmahls nicht entbehren wollen. In Gemeinden, wo die Begriffe neuerer Theologie zum Ausdruck gekommen sind, wird man um die Choranlage kämpfen. Der Stärkere von beiden Teilen wird siegen. Da, wo man gegen diese Begriffe indifferent ist, entscheidet häufig entweder der Pfarrer oder der Architekt.“ Diese „empirischen Sätze“, heißt es weiter, „entspringen der Erfahrung der neuesten Gegenwart. In dieser Zeit einen kategorischen Imperativ für eine einheitliche protestantische Kirchenbaukunst aufstellen zu wollen, ist zum mindesten verfrüht. . . Ich kann es nicht als die Aufgabe des „Christlichen Kunstblatts“ betrachten, nach einem bestimmten Kanon die Kirchenbauten zu rezensieren. . . Wer eine Kirche der Allsicht und der Allhörigkeit der Kanzel zu stande gebracht hat, hat eine protestantische Kirche geschaffen.“

Diese Sätze sprechen Bände. Wir widerstehen der Versuchung, dieselben kritisch zu beleuchten, und beschränken uns darauf, zu konstatieren, daß das vorstehende „Programm“ eigentlich eine künstlerisch-architektonische Bankrotterklärung ist. Der Protestantismus ist jetzt bald 400 Jahre alt, und wenn er in dieser Zeit nicht weiter gekommen ist, als bis zu diesem Kirchenbauprogramm, dann ist das gewiß nicht imponierend. Zu seiner Entschuldigung darf er allerdings anführen, daß er in den ersten 300 Jahren seines Bestehens nur selten mit solchen Fragen zu tun hatte, da ja „unser teurer Luther in katholischen Kirchen das Evangelium trotz Seitenstellung der Kanzel und überlauter Sprache des Sakramentschores

zum Sieg gebracht hat“, oder auf gut deutsch gesagt: da die alten frommen katholischen Kirchen einfach per vim majoris in den Dienst des Protestantismus genommen worden waren.

Wenn wir kürzlich gelesen haben, wie in einem protestantischen Pfarrersorgan eine größere Abhandlung in vier Fortsetzungen das neue Gesangbuch der Diözese Rottenburg kritisch behandelt hat, so wird es begreiflich erscheinen, wenn sich angesichts des gegenwärtigen Standes des protestantischen Kirchenbaues die Frage auf unsere Lippen drängt: wäre es nicht besser, der betreffende Herr hätte seine Zeit und Geistesstärke lieber auf dieses Problem im eigenen Hause verwendet? Wichtiger als die Untersuchungen über die katholischen Marien- und Heiligenlieder und über die tröstlichen und freundvollen protestantischen Sterbeesänge scheinen uns doch vom Standpunkt der protestantischen Konfession die Fragen zu sein: Wenn in einer protestantischen Gemeinde „die Begriffe neuerer Theologie zum Ausdruck gekommen sind“, wie steht es a) in dem Fall, daß die kleinere im Kampf um die Choranlage unterlegene Hälfte der Gemeinde sich weigert, zum Bau des Chores mitzuwirken — oder im Gegenteil? b) in dem Fall, daß die nächste Generation nach dem Kirchenbau wieder ihren Sakramentsbegriff ändert, sei es im Sinn Luthers oder der Reformierten? c) in dem Fall, daß ein einsichtiger und frommgläubiger Pfarrer gegenüber einem modern angehauchten Architekten unterliegt, oder umgekehrt? Und sodann: ist es wirklich evangelisch, die Entscheidung über den Charakter des protestantischen Kirchenbaus, bzw. über den Sakramentsbegriff einfach in die Hände des „stärkeren Teils“, der numerischen Mehrheit zu legen? Wie hat man sich sodann zu der Frage zu stellen: eine beliebige Mehrheit irgendwelcher protestantischen Gemeinde baut eine Kirche nach modern-protestantischen Begriffen; die Enkel und Urenkel haben aber noch daran zu zahlen, obgleich sie wieder ganz anderer Richtung sind: kann man das billigen? Das sind nur so einige Fragen, welche gewiß weit tiefer ins protestantische Leben hineingreifen, als die, in welchem Verhältnis dies und

jenes Lied des neuen katholischen Gesangbuches zum protestantischen Lehrbegriff siehe. . . .

Und nun kommen wir noch auf den Programmsatz des Artikels im „Christlichen Kunstblatt“ zurück, welcher lautete: „Einfach und doch groß, erhaben und doch traulich, ernst und doch festlich — das muß der protestantische Kirchenbaustil sein.“ Dazu können wir Katholiken ruhig, im Besitze des allgemeinen Erfolges sagen: Wir wissen nicht, ob einmal für katholischen Kirchenbau solch ein „Programm“ aufgestellt worden ist; wir zweifeln aber daran, denn es sind darin Inponderabilien enthalten, welche auf keinem Polytchnikum gelehrt werden. Aber das wissen wir mit absoluter Sicherheit, daß jede katholische Kirche, mag sie dann ein Dom oder eine einfache Dorfkirche, ein Wallfahrtsmünster oder eine stillverborgene Kapelle inmitten einer Großstadt, ein einsam weltentrücktes Bergkirchlein oder ein Prunkbau in Rokoko und Barock sein, eben die Verwirklichung dieser Forderungen von Anfang an in sich getragen hat und daß dafür das katholische Volk bis zum letzten Mann als Zeuge einsteht. Das Geheimnis aber liegt nicht auf der Seite der katholischen Architekten, sondern es liegt auf der Seite Desjenigen, welcher den Ur- und Grundplan zu Seiner heiligen Kirche von Ewigkeit selbst gemacht hat, und Welcher mit Seiner sakramentalen Gegenwart jede Kirche ohne Unterschied des Stils wirklich zum Hause Gottes selbst erhebt und weiht. Diese Weihe aber, diese Wärme und wunderfame Traulichkeit, dieser Ernst bei allem Festcharakter wird nicht durch Architektenkunst der Kirche gegeben; sie kommt allein von Demjenigen, welcher zugleich der Stifter, der Bräutigam und der ewige Mittelpunkt Seiner Kirche ist.

Ueber die Historienzyklen der Sirtinischen Kapelle.

Von Dr. A. Groner in Freiburg i. Br.
(Fortsetzung.)

Uebertragen wir die Berufung der ersten Jünger auf Moses und halten daneben, daß Moses im Auftrag Gottes

dem Pharao sagen mußte: „Israel ist mein Erstgeborener, laß ziehen meinen Sohn, daß er mir diene“ (Ex. 4, 22 f.), dann kann über den Gedanken des alttestamentlichen Gegenstücks und über den typologischen Zusammenhang der beiden Bilder nicht der geringste Zweifel mehr bestehen. Bisher hat dieses Fresko allen Versuchen, den typologischen Zusammenhang herzustellen, getrotzt, weil man aus Voreingenommenheit sehr mit Unrecht in dem Fresko in erster Linie den Untergang der Ägypter sah (Zusammenstellung der Deutungsversuche bei Pastor, Pápste II, 699 f.). In Wirklichkeit tritt dieser für den sinnlichen Eindruck neben der Mosesgruppe — Maria und Aaron treten wie die beiden Jünger — sehr zurück. Wie würden wir über einen Künstler urteilen, der bei der Gestaltung des Themas: „Moses beruft den Erstgeborenen Gottes (Israel) zu dessen besonderem Dienst“ auf die Katastrophe am Roten Meer ganz verzichtet hätte, zumal da der See (Genesareth) im Gegenbild die Verlegung des Vorgangs an das Rote Meer schon aus künstlerischen Rücksichten geradezu forderte? Ein so trauriger Geselle, der den großen Führer seines Volkes an der Spitze einer kleinen, friedlich und unbehelligt abziehenden Karawane hätte dahermarschieren lassen, war nicht unter den Künstlern der Sirtina.

Um die Bergpredigt ganz unzweideutig und allgemein verständlich als die Offenbarung Gottes durch Jesus und als das neutestamentliche Gesetz zu charakterisieren, hat Roselli in dem neutestamentlichen Bild des folgenden Paares auf den mittleren, dem Sinai entsprechenden Berg die Kirche gemalt, welche dem Beschauer sagen soll, daß Jesus die Nacht vor der Bergpredigt im Gebet mit Gott zubrachte, und aus dem gleichen Grunde läßt er auf dem von der Kirche talwärts führenden Felsenweg Jesus, von einem einzigen Jünger begleitet, betend herabwandeln, — das frei erfundene Gegenstück zu Moses und seinem Diener Josue. Wie Moses in dem Dekalog das unmittelbar von Gott überkommene Grundgesetz der alttestamentlichen Theokratie, so verkündet Jesus in der Bergpredigt das in der Nacht auf dem Berg von Gott empfangene Grundgesetz seines neuen geistig-sittlichen Reichs.

Die beiden Darstellungen des Vordergrundes sind — nicht zufällig — so angeordnet, daß der Bergpredigt die erste, der Heilung des Aussätzigen die zweite Ankunft Moses mit den Gesetzestafeln symmetrisch gegenüberliegt. Nicht zu dem mächtigen Egyptervolk oder zu einer anderen Großmacht sendet Gott seinen Propheten mit seiner Offenbarung und dem Gesetz, sondern zu dem kleinen, schwachen und wankelmütigen Völkchen, um durch seine Auserwählung zum Gottesvolk und seine Führung die göttliche Allmacht um so deutlicher in die Menschheitsgeschichte einzuschreiben. Nicht zu den Großen und Weisen dieser Erde hat Gott seinen Sohn vom Berge herab gesandt, sondern zu den Armen, Kranken, Schwachen und Einfältigen, welche den Berg umlagern, daß er ihnen die Grundsätze seines Reichs entwicke; die aufgeblasenen zwei Schriftgelehrten, die sich mit jüdischer Aufdringlichkeit zuwörderst breit machen und auf jedes Wort des Redners spannen, um ihn später in der Rede zu fangen, werden sicher nicht eintreten in das neue Reich, das bestimmt ist, den Erdkreis zu erobern.¹⁾ Wie Jesus in der Bergpredigt als der höchste Lehrer und Gesetzgeber der Menschheit, so wird Moses in der Uebermittlung des Gesetzes als der große Lehrer und Gesetzgeber seines theokratischen Volkes verherrlicht. Wohl zertrümmert dieser Gesetzgeber angesichts des Unbanns seines Volkes in heiligem Zorn die Gesetzestafeln und hält ein strenges Strafgericht; aber er zeigt sich auch gerade hier in seiner ganzen Seelengröße, indem er Gott wegen der Missetat wieder zu versöhnen sucht und sich selbst und seine

¹⁾ Diesem Pharisäerpaar entspricht im Vordergrund der Gegenseite das vor dem goldenen Stier tanzende Paar, gegen welches sich der Zorn des vom Berg zurückkehrenden Moses vor allem zu richten scheint. Es ist wenig glaubhaft, daß in dem tanzenden Paar Verwandte des Papstes verherrlicht seien (Sizilianische Kapelle I, 426), und umso weniger überzeugend, daß in dem mit aufdringlicher Rückansicht gemalten spionierenden Pharisäer der Rhodeseeritter Jakob von Alncida porträtiert sei (ebd. I, 399), als daselbe Modell in der gleichen Auffassung nebenan als Judas mit dem Teufel im Nacken erscheint. Die von Steinmann angeführten Scheingründe beweisen doch nur, daß der Künstler die Figur als reichen, vornehmen Orientalen charakterisieren wollte.

Seligkeit rückhaltlos als Sühnopfer anbietet. „Verzeih ihnen ihre Sünde oder, wenn du dies nicht tun willst, lösche mich aus deinem Buch, das du geschrieben“ (Ex. 32, 31 f.). Und er ruht nicht, bis er vom Herrn Gnade für sein geliebtes Volk erlangt hat und bis ihm der Herr als Bekräftigung neuer Huld seine Herrlichkeit zeigt (Ex. 33, 13 ff.). Nur deswegen malte der Künstler das Vorüberziehen der Herrlichkeit Jahwes auf dem Berge über dem Lager (irrtümlich steht weiter oben der Altar vom Bundeschluß sei sichtbar) und dem davorstehenden Volk, welchem Moses eben von dem wiederversöhnten Jahwe die neuen Gesetzestafeln überbringt. Danach erklärt sich auch die Heilung des Aussätzigen: der Aussatz ist auch hier wie im Reinigungsopfer zugleich Symbol für die Sünden der Menschheit, für welche sich Christus Gott zum Sühnopfer anbietet. Auf diese Weise kommt zugleich neben der Lehr- und Regierungsgewalt Christi und des Moses ihre priesterliche Tätigkeit zur Darstellung.

Ueberaus reich ist also der Idengehalt dieses Freskenpaars, und doch ist er damit noch nicht erschöpft. Die Scene im rechten Hintergrund des alttestamentlichen Bildes bedeutet neben dem Strafgericht zugleich die Auserwählung des Stammes Levi zum Priesterstamm, und im Gegenbild schreitet Jesus mit den 12 Aposteln, die er am frühen Morgen vor der Bergpredigt auf dem Berg aus der Jüngerschar ausgewählt hatte, vom Berg aus dem Hintergrund her, und die Zwölfe haben während der Rede des Herrn hinten an dem kleinen Hügel Aufstellung genommen. Das Bildpaar lehrt also zugleich die Berufung des alt- und des neutestamentlichen Priestertums zur Fortsetzung des Lehr-, Regierungsgewalt und Priesteramtes, welches die beiden Stifter des alt- und neutestamentlichen Gottesreichs ausübten.

Aus der Schar der Apostel, welche Jesus hier zu seinen Nachfolgern mit den ganz gleichen Befugnissen zur Fortsetzung seines dreifachen Amtes beruft, erwählt er im folgenden Bild einen, den Petrus, und übergibt ihm die Schlüssel des Himmelreichs, die höchste Gewalt in geistlichen Dingen, welcher auch die übrigen Apostel unterstehen. (Fortsetzung folgt.)

Die Glockengießerkunst in Stuttgart.

Von Theodor Schön.

(Schluß.)

Die Mißbräuche, die das Generalreskript rügte, rissen bald wieder ein. Am 20. Juli 1657 erfolgte ein weiteres Reskript Herzog Eberhards III.: bey uns hat sich unser bestellter Stuckgießer Hans Georg Herold unterthaenigt beschwehrt, wasgestalten viler Drthen unserz Herzogthums unterschiedliche Fremde, sonderlich lotharingische Gießer sich einschleichen, welche hin und wieder Communen und Privatis Glocken oder andere mössine Gefäß gießen, darbey die Leuth in dem Wahn stecken, als ob sie dergleichen Waar um ein namhaftes naeher und wohlfeiller von diesen Fremden, als von ihme Herolden haben könten, welches aber seines bestaendigen Davorhaltens mehr in einer vermeinten, Opinion und Einbildung, alß auf rechtem wahren Grund bestehet, sintemahlen er sich anktruckenlichen dahin vernemmen läßt, daß er mit denjenigen, so bey ihme einige Glocken oder andere mössine Geschirr gießen lassen werden, eben so wohl und etwan zuweilen um ein Ergiebigs leydenlicher, als die Fremde, tractiren, auch wo es den Cösten ertragen moege, die Glocken gleichfalls, wo jene in loco gießen, da sie aber zu klein (sind) und es stüglicher allhie geschehen kömte, welche auf eigenen Cösten an sein behörig Ort führen und lüßern lassen wolle. Nun seynd wir zwar den fremden Glockengießern, sonderlich wann dieselbe bey ohne das großer Geldt-Kleumen sich etwas billichers und leydenlicherz, als andere, behandeln lassen, das Gießen nicht allerdings niederzulegen gemeint; auf den Fall bemelt unser Stuckgießer aber obigen seinem Anerbieten würdlich nachseyt, die Unterthanen auch mit ihme besser zurecht zu kommen verspühren werden, so ist hiemit unser gnediger Befelch, du sollst diß unser Außschreiben in Statt und Amt publicieren und die Gemeinden aller Drthen dahin erinnern, daß, da sie hiemaechst Glocken oder anders zu gießen haetten, sie sich vorderijt bey ihme Stuckgießer alhie anmelden und vermerkende getroestete; billichmäßige Tractation demselben das Geldt, damit solches auch in Land

bleibe, vor andern Fremden goemmen sollen. Du hast aber von den Lotharingern oder andern fremden Gießern, da selbige ja unterweilen in deinem dir auvertrauten Statt und Amt gebrauchen werden sollen, und zwar von jedem Zentner dessen, so sie an Glocken gießen werden, 20 Kreuzer einzuziehen und solche Geldter zu Handen unserz Zeugschreibers Wolff Adam Neussens anhero zu lüßern. Falls hingegen unser Stuckgießer ein oder andern Glockenguß, was Drts das waere, verrichten solte, sollestu die Verordnung thun, daß nach fürgenommenen Abwägen deß eigentlichen Halts halben ihme ein beglaubter Schein ertheilt (werde), selbigen ernant unserm Zeugschreiber haben fürzuweisen und demselben gemäß die Gebühr darauf haben zu erstatten.¹⁾

Nachdem 1694 das herzogliche Hans den Selbstbetrieb des Eisenwerks Koenigsbromm DA. Heidenheim wieder selbst übernommen hatte,²⁾ entstand dort eine eigene herzogliche Glockengießerei. Auß Veranlassung hoechster Anwesenheit (Herzog Eberhard Ludwig) in Königsbromm wurde am 28. Febr. 1709 verfügt: es sollen keine fremde Stuck- oder Glockengießer im Herzogthum geduldet (werden), sondern, wo Glocken oder Anderes zu gießen (sind), solches entweder bei den Factoren oder durch die fürstlichen Stuckgießer in loco geschehen.³⁾ Am 26. Mai 1732 erließ derselbe Herzog folgendes Generalreskript: Fremde Glocken- und Hahnen-Gießer sollen im Lande nicht geduldet, sondern die Communen, welche Glocken und andere Metallwaaren gießen lassen wollen, angewiesen werden, sich der herzoglichen Glockengießerei zu Königsbromm oder anderer im Lande verbürgter Meister zu bedienen.⁴⁾ Uebrigens scheint die herzogliche Glockengießerei in Koenigsbromm nicht lange bestanden zu haben. Unter der Regierung Herzog Karl Alexanders († 12. Maerz 1737), als unter Joseph Süß-Oppenheimer in Württemberg alles künstlich war, wurde 19. Febr. 1737 die Erlaubniß, Glocken in Schaffhausen gießen und

¹⁾ Reskript XIII, 319 - 320.

²⁾ DA. Heidenheim S. 82, Anmerkung.

³⁾ Reskript XIII, 866.

⁴⁾ Reskript XIV, 111.

umgießen zu lassen, erteilt.¹⁾ Dadurch war das Generalreskript vom 26. Mai 1732 thatsächlich aufgehoben und das Monopol der einheimischen Glockengießer durchbrochen.

Ein Ziborium

von Hugo Zieher, dem Neffen des bekannten Inhabers der Werkstätte für kirchliche Geräte und Gefäße, Eduard Zieher in Wiberach, angefertigt von ersterem Herrn als „Meisterstück“ zum Antritt seines Geschäftes, bringt die heutige Nummer des „Archivs“ als Kunstbeilage.

Das Ziborium ist in romanischem Stile gehalten, wobei freilich die im Sechseck aufgebaute krönende Turmpyramide mit den Krabben schon ganz dem Uebergangsstil zumeigt. Das Material ist Feinsilber, die Kuppel gedrückt, alles übrige Handarbeit, so insbesondere der Aufsatz, der durchbrochene Knauf, welcher rein romanische Motive zeigt, und der Schaft, welcher teilweise ungewöhnlich reich geschmückt ist, endlich der Fuß mit seiner ebenfalls reichsten Fülle von Ornamenten in Tiefgravierung, Email, Filigranschmuck und Steinen verschiedener Art und Farbe. Das alles zusammen hat eine prachtvolle Wirkung, und, was noch weit mehr wert, was die Hauptsache ist: es ist alles solid und streng nach den Regeln des Kunsthandwerks gearbeitet. Das läßt sich leider durchaus nicht von jedem Stücke moderner kirchlicher Metallkunst sagen, wenn es auch nach Umständen recht prächtig „wirkungsvoll“ in die erste Erscheinung tritt. Man kann die Details an dem Ziborium genauestens auch mit der Lupe ansehen, so besonders die überaus korrekten Filigranornamente, man wird finden, daß dies eine Muster- und Meisterarbeit ist. Nur schade, daß die — von einem betreffenden Geschäft bezogenen drei Figurenmedaillons auf dem Fuße (Herz Jesu und Mariä, der hl. Joseph) auch gar so modern, sagen wir fast sentimental gehalten sind — z. B. der Kopf von St. Joseph — und mit dem Stil deshalb nichts gemeinsam haben. Auch darauf sei der junge, fleißige und

arbeitsbegeisterte Künstler aufmerksam gemacht, daß die gravierte Umschrift um die Kuppel modern ist, nicht aber im romanischen Stil gehalten. In diesem Punkte wird ja, wie wir das schon früher einmal im „Archiv“ beklagt haben, von Malern und Bildhauern wie von den Metallkünstlern immer noch oft gegen die primitivsten Grundsätze der Stilkunde gesündigt; eine bezügliche gedruckte kleine Anweisung mit Illustrationen wäre dringendst zu wünschen.

Schließlich noch Eines. Wenn wir mit Freude und aus vollster Ueberzeugung konstatieren können, daß Herr Zieher jr. an dem prachtvollen Ziborium, das aus seinem Atelier hervorging, sich als Meister in der praktischen Ausübung seines Kunsthandwerks bewährt hat, so möchten wir hoffen und wünschen, daß er in der geistigen Beherrschung der Stilformen und in der selbständigen Verwertung derselben, wie in der noch größeren Kunst der Komposition in reinen und vollkommenen Verhältnissen, in wirklicher Harmonie aller Teile es auch zur vollen Meisterschaft bringt. Diese Vereinigung der Meisterschaft im Entwerfen wie in der Technik findet sich selten; in unserem Lande bezw. im Gebiete der kirchlichen Metallkunst steht Goldschmied Higger in Rottweil nach dem Urteil aller Kenner hierin immer noch unerreicht obenan; das soll nicht aus persönlichen Motiven, sondern im Interesse der wirklichen Kunst konstatiert werden.

Annoncen.

Altarleuchter,

feinst polierte, in Messing und Rotguld,
nach Zeichnung des † Herrn Prät. Sit, warz,
von 19 cm Höhe an;

Osterkerzenleuchter,

bis zu 1,80 m hoch, fertig

Joseph Sedlmayr,

Metallgießer, Ellwangen a. d. Jagst.
Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen
zu Diensten.

Hiezu eine Kunstbeilage: Silbernes
Ziborium von H. Zieher, Wiberach.

¹⁾ Handschriftliche Notiz.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Mr. 5. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellsgeb. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung 1906. Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Eine Ausstellung von Goldschmiedearbeiten.

Von Prof. Dr. Nohr in Breslau.

Unter den Mitteln, um einzelnen Kunstzweigen einen neuen Aufschwung zu geben, nehmen die Ausstellungen einen Ehrenplatz ein. Sie zeigen, was geleistet werden kann, oder, wenn sie sich auf die Vergangenheit beziehen, was geleistet worden ist, was an Fortschritt und Rückschritt zu verzeichnen ist, unter Umständen auch, was erst noch geleistet werden mußte; sie regen die Diskussion und wohl auch die Kauflust an, und wenn sie frühere Zeiten in ihren Bereich ziehen, bieten sie einen Beitrag zur Kulturgeschichte.

Diese und ähnliche Gründe mögen die Direktion des Schlesienschen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer veranlaßt haben, eine Ausstellung von Goldschmiedearbeiten schlesienschen Ursprungs oder aus schlesienschen Besitz zu veranstalten. Es stand den Arrangements jedoch ein Komitee hoher geistlicher und weltlicher Würdenträger zur Seite, als deren verdienstleustes Mitglied die Direktion selber Se. Eminenz Herrn Kardinal Kopp nennt. Zu der Tat dürfte es ohne sein Eingreifen kaum möglich gewesen sein, den ganzen reichen Besitz der katholischen Kirchen zu erschließen. So aber stand er zur Verfügung und überwog derart, daß er das fast völlig in den Schatten stellte, was die protestantische Kirche, die Synagoge, das Herrenschloß und die Zunftstube boten. Damit war von selber gegeben, daß die Ausstellung aus einer allerdings bedeutenden Provinz trotzdem kein abge-

rundetes Gesamtbild der Entwicklung der einschlägigen Kunst in ihren Hauptperioden bot. Die vorromantische und romanische Periode fehlten fast vollständig. Die kulturellen Voraussetzungen waren damals noch nicht vorhanden. Einige Funde aus vorhistorischer, vorrömischer und römischer Zeit und der Völkerwanderung sowie aus dem Zeitalter des nordisch-arabischen Handels sind hierfür eher eine Bestätigung, als eine Gegeninstanz. Sobald aber die Kultur einmal Boden gewonnen hatte, betätigte sich auch die Goldschmiedekunst, und zwar gleich mit einer Gewandtheit und einem Geschick, als wäre sie schon längst heimisch gewesen. Ihrer Bestimmung nach waren die Erzeugnisse zunächst kirchlicher Art und blieben es ausschließlich bis gegen das Ende der Gotik. Erst von da an tauchen auch profane Gebrauchsgegenstände aus Edelmetall auf und gehen zunächst bescheiden, dann immer zahlreicher neben den kirchlichen her, um sie schließlich im Empire beinahe völlig zu verdrängen.

Zunächst zogen die Messelche die Aufmerksamkeit auf sich. Sie verteilten sich auf sämtliche Ausstellungsräume. Die Direktion hatte jedoch gleich in der Eintrittshalle ein Arrangement der wichtigsten Typen aus allen Stilgattungen zusammengestellt vom einfachsten frühgotischen Kelch bis zum zierlichsten Gebilde des Rokoko und dem nüchternsten Vertreter des Empire. Der Fuß ist zunächst rund, bald aber treten der Fünf-, Sech- und Achteck auf, kombinieren sich zuweilen mit dem Polygon und beherrschen nicht nur die Gotik, sondern reichen her-

auf bis in die Rokokozeit. Die Näfte zwischen den einzelnen Feldern sind entweder glatt, oder — und zwar manchmal in sehr aufdringlicher und schwerfälliger Weise — durch Wand- und Flechtwerk hervorgehoben. Der einfachste Schmuck für den Fuß ist die Gravierung. Der Gegenstand derselben sind Ranken, Spruchbänder mit Stifternamen, manchmal aber auch mit recht sinnigen Anrufungen, Bilder vom einfachen Brustbild bis zum figurenreichen Gruppenbild. Einzelne derselben sind in ihrer Art wahre Meisterwerke und stehen an Vollendung in nichts zurück hinter den Gravierungen auf einer gleichfalls ausgestellten Monstranz aus Obberglogan, bei denen man Anklänge an einen Wohlgenutischen Holzschnitt gefunden hat. Eine andere Art des Schmuckes sind Email, Unterglasmalerei und Niello. An plastischem Dekor finden sich: getriebene Ornamente jeder Stilgattung, Figuren und Kompositionen in derselben Technik, aufgelötete Körnchen und Schnüre, aufgeschraubte Heiligenfigürchen oder Wappenschilder mit Inschriften, Halbedelsteine, Edelsteine und deren Imitationen in entsprechender Fassung. Für Ungarn ist charakteristisch das reiche, farbenfrohe Drahtemail, für die Grafschaft Glas die Besetzung mit Granaten. Der Rodus hat zunächst die schlichte Form eines einfachen Knotens; bald aber bemächtigt sich die Architektur desselben, treibt Stangen hindurch, versieht sie an den Enden mit Rägeln, Rosetten, Niello und Inschriften, arbeitet ihn wohl gar zum Hänschen um als Schrein für Figürchen und flankiert ihn das eine- und anderemal mit Vialen und anderen Ziergliedern in einer Fülle, daß er bei unsern modernen, spizenbesetzten Albenärmeln direkt die Gefahr des Hängenbleibens involviert und den Kelch praktisch unbrauchbar macht. Die Renaissance zwingt ihn wieder in strengere Formen; Barock und Rokoko dagegen bieten neue Möglichkeit zu freierer Behandlung. Insbesondere ermöglicht es der Naturalismus des Barock, ihm einfach die Trauben- oder Birnform zu geben. Die Cuppa macht sowohl in der Form als im Ornament alle Stilwandlungen mit. In der Frühgotik ist sie niedrig, aber nach oben weit aus-

ladend, im Lauf der Zeit wird sie schlanker, nach oben enger und bis über die Mitte hinaus mit Ornamenten mannigfachster Art bedeckt, das eine- und anderemal geradezu überladen. Die verwendeten Motive sind denen des Fußes ähnlich: Gravierung, Rankenwerk der verschiedenen Stilarten, Email, Medaillons, Engelsköpfe, Engel als Schildhalter, Reliefs und Halbfiguren. Als Unikum möge genannt werden ein Kelch, den König Maximilian von Bayern an Kardinal Diepenbrock schenkte: auf dem Fuß baut sich völlig naturalistisch behandeltes Wurzelwerk auf; die Cuppa ist mit zwölf Blumenkelchen garniert, aus denen je die Halbfigur eines Apostels hervorragt. Auch ein Kelch aus Pawontau aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verdient besondere Erwähnung: die Stelle des Ständers vertritt eine feine weibliche Gewandfigur, die mit erhobenen Händen die Cuppa trägt.

In größeren Dimensionen ausgeführt kehren die Formen der Kelche bei den Ziborien wieder. Eine eingehendere Behandlung derselben ist deshalb nicht nötig, nur sei betont, daß fast nie gegen das Ebenmaß gesündigt wurde, obgleich die Größenverhältnisse diese Gefahr unmittelbar nahelegten. Die Krone auf dem Deckel erscheint manchmal unverhältnismäßig groß, ist aber auf die Bekleidung mit dem Mäntelchen berechnet.

Die *Monstranzen* zeigen eine bunte Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit in der Ausföhrung, obgleich allen zusammen eigentlich nur zwei Typen zu Grunde liegen: die Turmform und die Sonnenform. Eine Sonderstellung innerhalb der erstern Gattung nimmt die Monstranz von Ratibor ein. Der Turm ruht nicht auf Fuß und Schaft mit Rodus ähnlich dem Unterbau der Kelche, sondern baut sich im Sechseck auf sechs gegossenen Löwen auf. Das Untergeschoß birgt Christus als Schmerzensmann in der Art der gregorianischen Messe, das Obergeschoß den zylindrischen Tabernakel. Nebengeschoße mit Pfeilern, Säulen, Vialen und Heiligenfiguren flankieren den Kern; ein Pelikannest krönt ihn. Man vermutet Veit Stoß als Urheber des Entwurfs. Gewißheit ist vor-

erst nicht zu erzielen; aber das Werk würde ihm alle Ehre machen. Bei den Sonnenmonstrangen sind vier Besonderheiten zu nennen: die noch tief in die Barockzeit hinein reichende Zentralanlage des Fußes, die wiederholte Anwendung des Stammbaumes Christi als Grundidee für die Ausgestaltung, die häufige Anwendung von Heiligenfiguren und das Ebenmaß bei aller Größe der Dimensionen. Die Zentralanlage des Fußes (im Vier-, Sech- und Achteck) steht eigentlich im Widerspruch mit der sehr in die Breite, aber eben nur nach zwei Seiten ausladenden Sonnenmonstranz und ist nur zu erklären als Nachklang der Gotik. Der Stammbaum Christi ist in der Weise verwendet, daß Jesse entweder am Fuße liegt und von da aus sich der Stammbaum mit den signifikantesten Zwischengliedern aufbaut, oder daß der Stammvater karyatidenartig den Schaft maskiert. Die Heiligenfiguren sind entweder als Nischenfiguren oder in voller Figur angeschraubt bzw. genietet, oder als Halbfiguren in Kartuschen und anderer passender Fassung angebracht. In einem Fall bedeckt die Halbfigur der Muttergottes fast den ganzen Sonnenkern und trägt in der durchbrochenen Brust den Kristalleinsatz für das Allerheiligste.

Die Reliquiarien finden sich in Hand-, Arm-, Kopf-, Brust-, Kreuz-, Monstranzform und Vollfigur und kehren in allen Stilperioden wieder. Hier war besonders reiche Gelegenheit zur Verwendung von Juwelen und Halbedelsteinen, und es zeigt sich auch hier das lange Nachwirken der Gotik.

Die vorhandenen Taufbecken fallen auf durch die Größe der Dimensionen und einzelne durch plastische Darstellungen, sogar von Szenen aus der griechischen Mythologie.

Der Größe nach nimmt die erste Stelle unter allen Ausstellungsobjekten das Antependium aus dem Breslauer Dom ein mit den Martyrien der Patrone der Kathedrale (1,02 × 3,20 Meter, in Silber getrieben) aus dem Jahr 1704, und die von dem schwäbischen Bischof Jerin für den Hochaltar desselben Doms beschaffenen Figuren der Patrone sowie des Gekreuzigten mit Maria und Johannes aus dem

Jahr 1590, gleichfalls aus Silber. Letztere Gruppe von Figuren ist ein interessantes Beispiel des Ringens zwischen der strengen Linienführung der Gotik und der freieren Art der späteren Zeit.

Leuchtkäppchen, Ewiglichtlampen und Weihwasserbecken aus der Barockzeit und später sind mehrfach vertreten. Die Teller zu den Käppchen weisen zum Teil prächtige Ornamente in getriebener Arbeit auf.

Was protestantische Kirche und Synagoge ausstellten, das geht mit dem Stil der Entstehungszeit. Interessant waren die Kelche protestantischer Kirchen aus katholischer Zeit. Die Gemeindegelbe sind teilweise schwerfällig und das von dieser Seite Ausgestellte trat sehr zurück gegenüber den katholischen Paramenten. Gerade auf protestantischer Seite wurde dies in der Ausstellung selber wiederholt konstatiert. Rechnet man zum heutigen Besitz auf katholischer Seite noch das, was ihr die Säkularisation entzogen hat, so ist sie völlig hors de concours.

In profanen Gegenständen waren neben einigen wenigen Schmucksachen vor allem eine stattliche Anzahl teilweise vortrefflicher Becher, Humpen und Waffen sowie der Besitz von Gilden und Zünften zu sehen, letzterer mehr kulturhistorisch als künstlerisch interessant.

Wo die Meister (oder mittels der Beschauzeichen) wenigstens der Ort der Anfertigung angegeben werden konnte, da geschah es. Die meisten Arbeiten stammen aus Schlessen selber; doch wird auch eine Reihe anderer deutscher Städte, wie München, Nürnberg, Augsburg, ja selbst Paris und Rom genannt.

Der Eindruck der Ausstellung war der denkbar vorteilhafteste. Es war nicht nur die Menge des Gebotenen, welche imponierte (981 Nummern), ebensowenig der Metallwert (Uebersiegen des Silbers gegenüber vergoldetem Kupfer), sondern vor allem die Reichhaltigkeit der Motive, die Harmonie der Verhältnisse, der individuelle Charakter der Einzelarbeiten trotz der Uebereinstimmung des Stils im allgemeinen. Es dürfte wohl selten die Möglichkeit wiederkehren, so vieles und so Gediegenes vereint zu sehen. Dasselbe wurde denn auch reichlich ausgenützt.

Obgleich der Termin für die Schließung der Ausstellung von der Mitte auf das Ende des Monats November verlegt wurde, war der Besuch aus der Stadt und der Provinz ein gleichmäßiger und zahlreicher bis zum letzten Tag.

Ob die Veranstaltung Vorurteile zerstreut und Achtung erworben hat für katholisches Können und die kulturelle Bedeutung der katholischen Kirche auf künstlerischem Gebiet, das muß die Zukunft lehren. Der momentane Eindruck wenigstens läßt es hoffen. „Aber das ist ja alles katholisch,“ sagte eine offenbar nicht katholische Dame beim Eintritt in den ersten Ausstellungsraum. „Natürlich Reklame,“ erwiderte prompt ihr Begleiter. Und „da merkt man unsere Armut“, gestand eine andere (protestantische) Dame angesichts eines Glaschranks mit meist protestantischen Paramenten. In der Tat war der Abstand quantitativ und teilweise auch qualitativ ein sehr großer. Man muß ja freilich das geringere Bedürfnis des evangelischen Kultes mit berücksichtigen. Andererseits ist aber auch zu bedenken, daß von katholischer Seite ein stattliches Kontingent von Paramenten für den Gottesdienst während der Dauer der Ausstellung zurückbehalten werden mußte. Insbesondere aber ist zu erwägen, wie viel der Krieg und namentlich die Säkularisation als Beute mitgenommen, und gewiß war es nicht das Minderwertigste, was auf diesem Wege der Kirche abhanden kam. Es war eine — sicher nicht intendierte — Nebenwirkung der Ausstellung, daß in der Erinnerung des Volkes die Szenen teilweise wieder auflebten, die sich damals abspielten, und daß die Werte wenigstens schätzungsweise nachgerechnet wurden, die damals dem ursprünglichen Eigentümer entzogen wurden. Die künstlerischen Werte traten bei dieser Berechnung hinter den materiellen zurück. Vom Kulturstandpunkt aus fallen jene in erster Linie ins Gewicht, und da kann man bei ruhigem Urteil ihre Beseitigung nur bedauern, denn gerade die künstlerischen Werte sind in den weitaus meisten Fällen unwiderbringlich verloren und waren bei der Säkularisation sicher auch Nebensache oder wurden total ignoriert; sonst hätte man

nicht die Prachtstücke ihres Schmuckes berauben und einfach zum Einschmelzen verurteilen können. Es liegt ein Stück Vandalismus in diesem Vorgehen, das jenem Zeitalter der „reinen Vernunft“ und der „Humanität“ sehr schlecht zu Gesicht steht. Die Verluste jener Zeit sind nicht Verluste der Kirche allein, sondern zugleich Verluste der Gesellschaft und der Kunst überhaupt.

Unfomehr steigt das, was geblieben ist, im Wert, und die Ausstellung hat ganz sicher dazu mitgewirkt, diesen Wert wieder zum Bewußtsein zu bringen und das Verständnis für denselben zu wecken und zu schärfen. Und wenn auch die Zusammenrottungen der Besucher um Ausstellungsobjekte, die mehr auffielen durch Absonderlichkeit als durch Eleganz, dem Geschmack derselben kein besonders günstiges Zeugnis ausstellten, so muß doch der gute Wille, sich belehren zu lassen, anerkannt werden. Und die Wehmut, mit der Vergleiche angestellt wurden zwischen der sorgfältigen Handarbeit an den Ausstellungsobjekten aus der Vergangenheit und der summarischen und schablonenhaften Behandlung fabrikmäßig hergestellter Paramenten, wie sie gegenwärtig vielfach angeboten werden, sie bekundet doch einen gesunden Sinn, und, was wichtiger ist, den Anknüpfungspunkt für die Besserung. Sind erst die Besteller wählerisch geworden, so müssen sich die Produzenten von selber danach richten und insbesondere werden die wirklich künstlerisch veranlagten und geschulten Goldschmiede und Juweliere, die wir trotz der Massenproduktion immer noch haben, wieder mehr Beachtung und lohnende Arbeit finden. Es kann ja nicht jeder bei ihnen seine Bestellungen machen. Ein armer Diasporapfarrer ist froh, wenn er überhaupt einen Kelch, eine Dionstrynne und ein Ciborium hat; aber unter günstigeren Verhältnissen kann man andere Ansprüche machen. Und hat man erst dem Volke das Verständnis beigebracht für das Künstlerische, so wächst der Opfer Sinn, und die Verhältnisse werden von selber günstiger. Das läßt sich erreichen durch Belehrung, durch Vorträge und Demonstration an Bildern, durch Vorzeigen besonders wertvoller Objekte in

natura oder in effigie — die künstlerischen Beilagen zum „Archiv“ bieten für sich schon ein ganz respektables Repertoire für solche Zwecke —, durch periodische Eröffnung der Kirchenschätze für allgemeine Besichtigung, wie dies in einzelnen großen Kirchen bereits der Fall ist; namentlich aber durch Anstellungen. In der Diözese Rottenburg macht eine solche insofern keine Schwierigkeit, als die Wertobjekte der Kirchen bereits alle gebucht sind. Zeitgenössische Arbeiten können denen aus der Vergangenheit angereicht werden und erfahren in solcher Umgebung eine viel richtigere Wertung, als an anderer Stätte. Schickt man im Katalog am Eingang auf 2—3 Seiten eine kurze Belehrung über künstlerische Grundfragen voraus, so wachsen die Besucher von selber in das Verständnis hinein und lernen selbständig urteilen, und man bekommt dann nicht so oft, wie es in Breslau der Fall war, Fragen zu hören wie die: was ist Niello? was sind Putten? was sind Kartuschen? was ist Bierpaß? was ist der Unterschied zwischen Renaissance, Barock, Rokoko, Louis XVI. und Empire? Geistige Güter der Vergangenheit werden auf diesem Wege der Gegenwart wieder zum Bewußtsein gebracht und dienen damit von selber „dem Ahn zur Ehre, dem Enkel zur Lehre“.

Geschichte des katholischen Gottesdienstes in Ludwigsburg.

Von Dr. Giesel.
(Fortsetzung.)

Nun ging ich mit den übrigen in größter Stille und zwar separatim ohne Licht in das Frisonische Gartenhaus. Im Vorbeigehen schickte ich den Grafen Jagger zum Hofkaplan Weickmann, ihm den Schlüssel zum Tabernakel abzusondern. Der Schlüssel wurde dem Grafen nicht in die Hand gegeben, sondern auf den Tisch gelegt. Wie wir dann nach und nach vor der großen Türe des Hauses angekommen waren, öffnete ich die erste Türe und ließ zwischen der ersten und zweiten Licht schlagen. Sodann befahl ich dem Kastellan, das Schloß der zweiten Türe wegzuschlagen, welches auszuführen aber weder er noch wir alle im Stande

waren. Da es einen zu großen Lärm gemacht hätte, wollte ich nicht mit Gewalt die Sache anpacken, sondern ließ die Türe aus den Angeln wiegen. Als sie nun geöffnet war, stellte ich sogleich inwendig einen Portierposten auf und ließ durch den Lichterjungen mit den dazu mitgebrachten Tüchern die Fenster gegen die Straße hinaus auf das genaueste verhängen, so daß von außen nicht die geringste Helle bemerkt werden konnte. Darauf sagte ich: Herr Kastellan! so fangen Sie denn in Gottes Namen an, den Hauptaltar abzubringen, worauf dann der Abbruch mit möglichster Dezerz vor sich ging. Ich hatte zwar den Maschinisten insgeheim zu mir in das Schloß kommen lassen und wollte ihn und seine katholischen Zimmerleute dazu gebrauchen, damit weniger ruiniert werden sollte, dieser aber und seine Leute wollten keine Hand anlegen. So mußte ich dann alles mit meinen Lenten besorgen.

Ohne Licht und ohne die mindeste Helle habe bei der Nacht getragen: Portier Maier, kathol., Portier Grauffer, kathol., Lichtträger Sparrer, kathol., Johannes Drexler, kathol., der Lichterjunge, evangel., die zwei Kastellaneinmäde, kathol., zwei meiner Bedienten, evangel. Mit den drei Altären und vasa sacra habe ich wohl bis morgens 4 Uhr zugebracht und da mir der Tag auf den Hals kommen wollte, so mußte ich abrechnen. Nachdem alles wieder wohl verschlossen war, ging ich mit meiner Gesellschaft nach Hans.

Der andere Tag (Sonntag) wurde mit Wiederherstellung der Altäre im Schloß und genauer Aufnotierung dessen, was des Nachts herantransportiert worden war, zugebracht. Abends 9 Uhr ging wiederum alles in großer Stille und einzeln zum Rendezvous, wo alles so wie Tags zuvor traktiert wurde. Johannes Drexler hat sich die vorige Nacht das Knie verfallen. So mußte der Portier Lindemer, evangel., statt seiner tragen. Nachts wohl nach 12 Uhr war Feierabend.

Montags wurde mit Rangierung und Aufschreibung der Sachen im Schloß zugebracht. In der Kirche aber ließ ich die Schloßer und Wänder von den Kirchthüren los schlagen und sie selbst losmachen und zum nächtlichen Transport rangieren und

präparieren, alles bei verschlossenen Türen, wozu noch zur Vorsorge inwendig eine Schildwache gestellt worden war.

Abends 9 Uhr versammelte sich wiederum alles auf dem nämlichen Platz. Und da nichts mehr vorhanden war, was einer Irreverenz unterworfen, zudem der diesmalige Transport unter das Dach im Schloß geschafft werden mußte, so nahm ich noch weiters zum Tragen: Zimmermeister Dornauer, evangel., zwei Zimmergesellen, kathol., Portier Klitz, evangel., zwei Tagelöhner, welche sonst bei Hof schaffen, evangel. Morgens 2 Uhr wurde Feierabend gemacht.

Der Dienstag wurde wiederum mit Rangieren, Notieren und Abkopieren zugebracht. Nachts 9 Uhr ging der Transport wieder an. Nach 12 Uhr nachts war das ganze Haus leer. Darauf ließ ich alle äußeren Türen teils verriegeln, teils vernageln. Die Schlüssel aber steckte ich an die inwendigen Türen, ließ die mitgebrachten Tücher abnehmen und schloß das Haus hinter mir zu. Den Schlüssel schide ich hiemit wieder ein. Wie das zerstörte Haus aussieht, ist nicht glaublich. Ich kann Eure Herzogl. Durchlaucht versichern, daß nicht mehr ein Nagel darin, der hindern würde. Zu mehrerer Versicherung ist das Haus nochmals bei Tage durchvisitiert worden. Vor die Zimmer des Depots im Schloß habe ich ein Schloß gelegt und dem Kastellan den Schlüssel petischirt davon gegeben. Gleiche Bewandnis hat es mit dem Dachboden. Den Sohn des Kastellans aber habe ich zum Schreiben gebraucht. Neues ist bei diesem Transport nicht das mindeste vorgefallen, welches mir den Namen Anstand verdiente oder daß nur ein Lutheraner ein Maul aufgetan hätte, außer daß sie gesagt haben: das ist ein böses und hartes Geschäft!

Das schon oben erwähnte Inventar hat folgende Ueberschrift:

Inventar von dem Kirchengeraät des römisch-katholischen Gottesdienstes in dem Frijonischen Gartenhaus, dormalen aber in dem herzogl. Schloß und zwar in dem Vogelzimmer und den zwei daran stoßenden Garderoben:

(unterschrieben von dem Trabanten- und Schloßharrmann v. Phull)

Es folgt hiemit ein Auszug desselben:

Im ersten Zimmer:

Hochaltar. Vergoldeter hl. Geist. Baldachin von gestreiftem Zeug. Gemalte Arkade von Holz, worauf oben die Weltkugel und vergoldetes Kreuz. Gemaltes Altarblatt mit einer Rahme. Darauf ist gemalt ein Krucifix, Maria und Johannes. Tabernakel. Fanence-Blumenkrüge, worin federne mit Gold und Silber garnierte Blumen sind. Hölzerne Figuren, darstellend den hl. Rochus und Sebastian. Baldachin von grünreichem Zeug. Konvivientafeln mit Spiegelglas eingelegt. Zimmerne große Leuchter. Altare portatile. Im Tabernakel befindet sich: Ciborium mit Deckel. Kelch mit Patene. Linnula in die Monstranz.

Muttergottes = Altar. Baldachin von gestreiftem Kordon. Die Muttergottes von Bildhauerarbeit auf einem blau und weiß gefärbten Postament auf einer Erbkugel stehend.

St. Joseph = Altar. Baldachin von rotem Kordon. Geschnitzter hl. Joseph. Versilberte Pyramiden. Porzellanleuchter.

In dem Kasten des ersten Zimmers befinden sich: Monstranz, silberne Ewiglichtampel, Kreuzpartikel, kupfern und vergoldet, auch versilbert, Partikel aus dem Schleier der Muttergottes, kupfern und vergoldet, silberne Leuchter, große Messbücher, Seeleußebücher, Tafel, worauf die lauretanische Litanei, Vesperbücher, vier Baldachine, vier Antependien, Muttergotteskleid, Rauchfaß, Schiffelein, Ewiglichtampel, Glocken, Porzellanleuchter, Porzellanblumenkrüge, Porzellanblumenscherben, Orgel mit vier Kegelfistern und zwei Glasbälgen, Gemälde, teils mit, teils ohne Rahmen, Kupferstiche, darunter Herzog Eberhard Ludwig als Protektor des Gottesdienstes im Frijonischen Gartenhaus. Hinter dem Hochaltar: geschnitzter Herrgott zur Auferstehung, geschnitztes Krucifix.

Im zweiten Zimmer: Stationentafeln, auf Leinwand mit Wasserfarben gemalt.

Im dritten Zimmer in einem großen Kasten: Pluvial von geblühtem Seidengewand mit leonischen Goldborten, elf Messgewänder, darunter ein schwarzes mit Manipel und Stola von starkem Stoff mit leonischen Silberborten. Auf dem

Meßgewand befindet sich das toskanische Wappen.

Im herzoglichen Schloß auf dem obern Boden des vorderen Geheimsekretariats befinden sich: die zum heiligen Grab erforderlichen Bögen, Kugeln, Lampen und was noch dazu gehört; die zu Auführung einer Krippe erforderlichen Requiriten.

Bald kamen wieder bessere Zeiten für die hiesigen Katholiken. Die Aufklärungsperiode des ausgehenden 18. Jahrhunderts ging auch an Altwürttemberg nicht spurlos vorüber. Vom Jahre 1776 an finden wir hier ein förmlich geführtes Totenregister, die Kranken und Sterbenden werden rechtmäßig versehen und überhaupt stellen sich auch die Zeichen der öffentlichen Religionsübung wieder ein. Die Leiche der 1777 † 19jährigen Maria Katharina Tamburini begleiteten sowohl Katholiken als Protestanten, bei 400 Personen. Ihr Todestag wird in der Kapelle öffentlich verkündet und mit einer heiligen Messe gefeiert. Ebenso wurde es bei der 1799 † Frau Margareta Ringler, geb. Walcher, Frau des Direktors der Porzellanfabrik, die in Hofen beerdigt wurde, gehalten.

Am 26. Februar 1783 starb das Fräulein Luise von Martinengo, des Grafen von Martinengo Tochter, und am 21. März dessen Sohn Alexander. Auf seine Bitte wurde gestattet, bei beiden Leichen mit der großen Glocke (zum erstenmal bei einem Katholiken) auf der Stadtkirche läuten lassen zu dürfen. Am 26. Januar 1784 erhielt Hofprediger Probst (wohnte im Pavillon der eingegangenen katholischen Kirche) durch den Hofkaplan Schluß die Willensmeinung des Herzogs, daß man sich für die Zukunft der Kapuziner enthalten solle. Der Chronist setzt bei: Nec Stutgardiae nec hic observatur. Ueberhaupt spürte man auch hier den Geist des Josephinismus. Es durfte kein heiliges Grab mehr errichtet werden, Kerzen dagegen könne man anstecken, so viel man wolle. Die Feierlichkeit Corporis Christi soll auf die gewöhnliche Art hier abgehalten werden.

Unterm 20. Juni 1785 erhielt die Hofkapelle vom Herzog die Erlaubnis, die Orgel schlagen lassen zu dürfen. Das erstemal wurde sie geschlagen am Feste Johannis des Täufers.

d) Vom Tode des Herzogs Karl Eugen 1793 bis zum Wiedereinzug in die Schloßkapelle 1829.

Mit dem am 23. Dezember 1797 erfolgten Absterben des letzten katholischen Herzogs Friedrich Eugen hörte der katholische Gottesdienst in der Schloßkirche auf und an Pfingsten 1799 wurde der erste evangelische in derselben gehalten.

Den Katholiken Ludwigsburgs aber wurde mit Defret vom 19. Februar 1798 zu ihrem Gottesdienste ein Saal in der jetzigen Kanzeleikaserne (Kasernenkirchlein im Ringhof) eingeräumt. „Das gerade Unentbehrlichste an kirchlichen Gerätschaften und Ornat“ durften die hiesigen Katholiken und die Katholiken Stuttgarts aus der Ludwigsburger Schloßkirche in ihre Besitztümer mitnehmen. Der größte Teil aber des Kirchenschatzes wurde laut Zeugnisse des katholischen Hofpredigers Mercy am 25. Mai 1798 an die Gewölbsverwaltung in Stuttgart abgegeben:

1. Ein reicher Ornat, bestehend in 1 Pluvial von schönem Zeug ohne Vorten mit einem silbervergoldeten Schloß und einer großen, goldenen Kreppinquaste; 1 Meßgewand, 2 Levitenröcke mit bunten Blumen, ohne Vorten, an jedem 3 goldene Kreppinquasten nebst 2 Stolen, 2 Manipeln, Kelchtuch und Zubehörde. 1 Meßgewand, 2 Stolen, 2 Manipel und Kelchtuch wurden zur Ausstattung des Sarges der totgeborenen Prinzessin abgegeben.

2. 2 Levitenröcke, mit bunten Blumen und goldenen Vorten besetzt, nebst 1 Manipel. Laut Urkunde vom 20. August 1798 an den Juden Reit Hahn für 132 fl. verkauft.

3. Ein reicher roter Ornat mit goldenen Blumen und goldenen Vorten, bestehend aus 1 Meßgewand, 2 Levitenröcken, 2 Stolen, 2 Manipeln und 1 Kelchtuch nebst Zubehörde.

4. 2 Levitenröcke, mit bunten Blumen und goldenen Vorten besetzt.

5. 2 Levitenröcke, mit goldenen Vorten besetzt.

6. 2 grüne Levitenröcke, mit silbernen Vorten besetzt.

Nachdem von Nr. 3, 4, 5 und 6 die Vorten abgetrennt und zur Münze abgegeben worden waren, wurden die Meß-

kleider samt Quasten laut Urkunde am 22. August 1798 an Kollmann Seeligmanns Söhne verkauft.

7. 2 blaue Levitenröcke von gros de tour mit silbernen Vorten. Wie bei Nr. 6 an den Juden verkauft.

8. 1 Ornat von schwarzem Samt und silbernen Vorten: 1 Pluviale mit Quaste, schwarz, mit Silber, 2 Levitenröcke, an jedem 3 Quasten.

9. 1 Ornat von rotem Samt, ohne Quasten und Schloß: 1 Pluvial, 1 Messgewand, 1 Kelchtuch. Von diesen dreien wurden die Treffen abgetrennt und der Münze übergeben. 1 Stola und 1 Manipel.

10. 1 Ornat von reichem Zeug und goldenen Vorten: 1 Messgewand, 2 Levitenröcke, an jedem 3 Quasten, 1 Kelchtuch, 2 Stolen und 2 Manipel. Von diesem Ornate wurden die goldenen Vorten abgetrennt und in die Münze abgeliefert.

11. 1 Ornat von reichem Zeug und mit goldenen Vorten: 1 Messgewand, 1 Stola, 1 Manipel und 1 Kelchtuch. Wie bei Nr. 6.

12. 1 Ornat von reichem Zeug mit goldenen Vorten: 1 Messgewand, 1 Stola, 1 Manipel und 1 Kelchtuch.

13. 1 Ornat von reichem Zeug mit goldenen Vorten: 1 Messgewand, 1 Stola, 1 Manipel und 1 Kelchtuch.

14. Desgleichen.

15. Desgleichen.

16. 1 „grüßetner“ Balдахin.

Nr. 13—16 wie bei Nr. 6.

17. 1 zugeschnittenes Pluviale von reichem Zeug, ohne Vorten und Futter.

18. 2 Kissenüberzüge von reichem Zeuge.

19. 2 Vassen, mit goldenen Spitzen besetzt.

20. 2 Korporalüberzüge, 2 Kelchtücher, 2 Stolen, 2 Manipel.

21. 2 Messgewänder von reichem Zeug.

1. 2 karmoisin-samtne Altarkissen, mit breiten, goldenen Treffen besetzt, jedes mit 2 goldenen Kreppin und 2 goldenen Quasten behängt.

2. 1 blausamtene Kissen, mit breiten, silbernen Vorten einfach, und 4 silbernen Quasten besetzt.

3. 1 desgleichen Kissen, mit breiten silbernen Spitzen und 4 silbernen Kreppinquasten besetzt.

4. 1 Ciborium, silbervergoldet, mit einem Deckel und einem kleinen Kreuz samt der Bekleidung.

5. 1 silbervergoldeter Kelch mit Email, vom Herzog Karl Alexander herrührend.

6. 1 silbervergoldeter Kelch.

7. 1 Garnitur sehr schöner Messkännlein auf einem Teller, nebst einem Glöcklein, alles silbervergoldet.

8. 1 Paar silberne Messkännlein samt Teller.

9. 1 große silberne Glocke mit Handhabe.

10. 1 kleines silbernes Glöcklein.

11. 1 großes silbernes Kreuzifix mit einem breiten silbernen Postament.

12. 1 etwas kleineres silbernes Kreuzifix mit einem silbernen Postament.

13. 2 große silberne Ampeln mit Handhaben, an welchen solche mit 4 Ketten hängen.

14. 2 kleinere Ampeln, auch mit Handhaben und Ketten.

15. 6 große silberne Altarleuchter.

16. 6 kleinere silberne Altarleuchter.

17. 3 Stücke Kanonentafeln mit breiten silbernen Rahmen.

18. 1 großes silbernes Rauchfaß mit einem Deckel, Handhaben und Ketten von getriebener Arbeit, nebst einem Schiffein und silbernem Löffel.

19. 1 kleiner silberner Weihessel.

20. 1 Zeughand, ganz von Silber.

21. 7 Stücke rottüchene Ministrantentalare mit schwarzplüschenen Anschlägen und Krägen, mit seidenen Vorten besetzt.

22. 2 Stücke blautüchene Ministrantentalare nebst Krägen, mit Wandvorten besetzt.

23. 3 Stücke Kanonentafeln mit schmalen silbernen Rahmen.

24. 1 silberner Weihwasserkessel.

25. 1 Garnitur Messkännlein samt Teller, silbervergoldet.

Nr. 1, 2 und 3 wurde von der Gewölbsverwaltung, Nr. 21 und 22 von Kollmann Seeligmanns Söhnen am 22. August 1798 gekauft, alles massive Silber dagegen zur Münze behufs der Einschmelzung abgeliefert. Aus den an die Münze, die Gewölbsverwaltung und die Juden abgegebenen Gegenständen wurde die Summe von 6300 fl. gelöst.

Ein Inventar von c. 1783 enthält

noch weiter: 1 Kruzifix von Kristall samt einem Lavoirteller; auf die alte Mode gemacht, mit Steinen besetzt und stark vergoldet; 4 silberne und vergoldete Kelche samt 4 Patenen, worunter einer mit Emaille und Steinen besetzt ist; 1 Monstranz samt der Linnula, mit Steinen besetzt; 1 Hostienbüchse von Silber und vergoldet, dem Herzog gehörig; 1 Himmel von weißem Krifet mit goldenen Vorten und Franzen nebst 4 Quasten; 1 blaues Antependium von reichem etoffe mit goldenen Vorten; 1 rot-samtenes Antependium, mit goldenen Vandvorten eingefaßt, die Stickerei, Franzen und die breiten Vorten sind leonisch; 1 Tabernakel von rotem Samt mit leonisch gelben Vorten und Stickerei; 1 Balbachin von schwarzem Samt mit silbernen Vorten und Franzen.
(Fortsetzung folgt.)

Ueber die Historienzyklen der Sixtinischen Kapelle.

Von Dr. A. Groner in Freiburg i. Br.
(Fortsetzung.)

Das Gegenbild muß daher folgenden Inhalt haben: Moses beruft aus dem Stamm Levi, den er am Sinai zur Fortsetzung seines Lehr-, Regierungs- und Priesteramts berief, einen Leviten zu einer höheren geistlichen Gewalt, überträgt ihm die hohepriesterliche Würde. Um diesen Gedanken konkret zu verwirklichen, hatte der Künstler doch schlechterdings keine Möglichkeit als die, welche er gewählt hat. Was wollen aber die Nebenscenen besagen? Wir haben eine sehr beachtenswerte zeitgenössische Erklärung derselben. Dem bekannten Inquisitor Heinrich Inquisitoris O. Pr. schwebten ganz offenbar diese beiden Fresken vor, als er am 10. August 1482 an den abtrünnigen Erzbischof Zamomeic schrieb: „Du appellierst vom Papst an das Konzil und an die allgemeine Kirche? Welch ein Wahnsinn; weißt Du denn nicht, daß Gottes Urteil eins ist mit dem Urteil des Papstes, daß alles, was der Papst bindet oder löst, auch vor Gott los oder gebunden ist? Weißt Du nicht, daß jede Appellation vom Papst an Gott nichtig ist, da Gott und der Papst nur Ein Konsistorium, Ein Gericht und Eine Kurie haben, daß

der Papst des ewigen Lebens Pfortner ist durch die Gewalt der Schlüssel? Sicherlich, wer dieses Privileg der römischen Kirche, das Christus selbst ihr übertragen hat, anzugreifen wagt, verfällt zweifellos der Häresie. Was muß seine Strafe sein?“ Inquisitoris erinnert daran, daß die Erzkezer Dathan und Abiron vom Erdboden verschlungen wurden und nennt den Zamomeic jene Bestie, die gesteinigt werden muß, weil sie den Berg Sinai berührt (d. h. den Papst angegriffen) hat. So erklärte man also Ende 1482 an der Kurie das Freskenpaar und seine Beziehung zum Papsttum. Nach den Worten des Inquisitors erblicken wir in den vier Nebenscenen die Ausübung der höchsten Binde- und Lösegewalt durch Jesus und Moses, welche in der Mittelgruppe die von ihnen ausgeübte Gewalt dem alt- und neutestamentlichen Hohenpriester übertragen. Jesus verpflichtet auf die Frage, ob es erlaubt sei, dem Kaiser Zins zu geben, kraft höchster Autorität dazu, dem Kaiser zu geben, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist. Moses verurteilt als höchster Richter den Mann, welcher während der Gesetzgebung den Sinai berührte, zur Steinigung. Jesus entscheidet auf die Anklage der Juden, daß er Gott gelästert, durch ein Wunder in freisprechendem Sinn und Moses erklärt die Propheten Eldad und Medad für unschuldig. Die Bestrafung Dathans und Abirons hat Botticelli wohl nur aus dem Grunde mitverarbeitet, weil sich das Urteil über Eldad und Medad (ähnlich wie die Auswählung Aarons) so am leichtesten verständlich und am wirkungsvollsten darstellen ließ. Wenn wir die Art und Weise beachten, wie Botticelli seine drei Themate zu einem monumentalen Ganzen verbunden hat, dann sehen wir erst, daß Perugino im Gegenbild bei dieser Aufgabe völlig versagte, denn nur durch einen Analogieschluß erkennen wir heute, daß die beiden Miniaturscenen nicht bloße Staffage sind (wie in ähnlichen Darstellungen der umbriischen Schule), sondern den beiden Nebenscenen des Gegenbildes entsprechen.

So gipfelt die Ideenreihe der zweiten Freskengruppe in der Uebertragung der höchsten Binde- und Lösegewalt auf den

Hohenpriester und auf Petrus. Wenn es nicht selbstverständlich wäre, daß Petrus in der päpstlichen Palastkapelle eben nur als der erste Papst erscheint, dessen Gewalt sich in der legitimen Papstreihe vererbt, daß also der jeweilige Papst die gleiche Gewalt besitzt wie Petrus, dann brauchen wir nur auf Justitoris' Worte hinzuweisen, die mit aller wünschenswerten Klarheit aussprechen, daß dieses Freskenpaar, in welchem die Ideenreihe des ganzen Bilderkreises gipfelt, in der Auffassung der damaligen Kurie auf das Papsttum abzielt.

Hier hat der Zyklus seinen Höhepunkt erreicht. Die noch übrige Freskengruppe bildet zu den vorhergehenden eine Art Rück- und Ausblick. Moses und Christus haben ihre Reihe, die alttestamentliche Theokratie und das neutestamentliche Himmelreich, konstituiert, sie haben zur Fortsetzung ihres dreifachen Amtes die Hierarchie eingesetzt und ihr im Hohenpriestertum und im Papsttum eine einheitliche Spitze gegeben, sie sind mit ihrem Volk an den Grenzen des gelobten Landes angelangt, das sie selber nicht betreten. Zum letztenmal versammelt nun der scheidende Erzieher und Führer Israels sein Volk, übergibt ihm als sein Vermächtnis das von ihm niedergeschriebene Gesetz Jahwes und spricht seinen Segen über die zwölf Stämme, unter denen der Priesterstamm Levi noch einmal besonders hervorgehoben wird.¹⁾ Jesus versammelt die Zwölf zum Abschiedsmahl und setzt als sein Testament die hl. Eucharistie ein. Der Künstler war nach dem Zusammenhang des Zyklus in der Auffassung des Vorgangs von vornherein auf den Moment verpflichtet, da Jesus den Aposteln gebietet: „Tut dies zu meinem Andenken“. Deshalb ist auch hier, was in keinem andern Abendmahlsbild der Fall ist, der Tisch vollständig abgeräumt; nur Jesus hat vor sich den Kelch und das Brot.²⁾ Das viel dankbarere Motiv der Ankün-

¹⁾ Die gleiche Symbolik findet sich auch in den Raffael-Voggien, wo der nackte Levite bei der Landverteilung für andere Stämme die Landlose aus der Urne zieht.

²⁾ Um der Typologie willen steht vor dem Herrscherthron des Moses die Bundeslade mit einem Behälter voll Manna und den Gesetzestafeln.

digung des Ferrats war für Roselli vollständig ausgeschlossen, was bei der Würdigung seines Wertes billigerweise in Betracht gezogen werden sollte.

Der Hintergrund gibt (in der Richtung des Zyklus fortschreitend einander symmetrisch gegenüber) drei Vorgänge nach dem Abschied: vom Berg Nebo aus zeigt der Engel Gottes dem Moses das Land Kanaan, den auf dem Ölberg in Todesangst zagenden Christus stärkt der Engel durch einen Blick in das „Himmelreich“, in welches sein Volk in kurzem einziehen soll; einsam waukt Moses den Berg herab, um zu sterben, verlassen von allen läßt sich Jesus den Berg herabführen dem Tode entgegen; einige Juden betrauern den Leichnam ihres großen Führers und unter dem Kreuz beweinen einige Getreue den toten Christus, nachdem es „vollbracht“, das Land der Verheißung, das Himmelreich oder die Kirche, erobert ist.

Das letzte Bild enthält die Auferstehung Jesu, den stärksten Beweis für seine göttliche Sendung und für die Göttlichkeit seiner Stiftung, zugleich das Unterpfeiler unserer künftigen Auferstehung. Das Gegenstück dazu bildet der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um den Leichnam des Moses (Jud. 9).

Ueber die zeitgeschichtlichen Anspielungen.

Das ist in knappen Worten ungefähr der Ideengehalt des gedankentiefen Bilderkreises. So einfach und großmütig schreitet der Grundgedanke in den beiden Reihen voran, daß man sich über seine Verkenning wahrlich wundern muß. Das genial angelegte Werk erklärt sich demjenigen ganz von selbst, der unbefangen, mit offenem Auge und etwas theologischem Empfinden, das eben bei einem derartigen Werk der religiösen Kunst das kunsthistorische Gefühl notwendig unterstützen muß, an dasselbe herantritt.

Unbegreiflich erscheint es insbesondere, wie die Wissenschaft Steinmanns Auffassung des Zyklus adoptieren konnte. Danach wäre der wohl ursprünglich vorhandene einheitliche Plan während der Ausführung durch gewaltsame Eingriffe des Papstes Sixtus IV. zum Zweck seiner Selbstverhimmelung vollständig zerstört

worden. Natürlich können unter dieser Voraussetzung eine Menge Einzelheiten, welche bei dem bis ins kleinste durchdachten Zyklus hätten beachtet und gewertet sein wollen, gar nicht oder nicht richtig mehr verstanden werden. Es ist überflüssig, auf alle diese Dinge hinzuweisen, da schließlich die ganze Auffassung des Bilderkreises auf ein merkwürdiges Versehen zurückzuführen ist.

Steinmann hat nämlich auf dem Bilde, das die Vernehmung des Moses behandelt, die kleine (etwa zwölfköpfige) Karawane (Moses kehrt mit seiner Familie nach Aegypten zurück, Ex. 4, 20) für den Auszug des (nach Ex. 12, 37) über 600 000 Männer zählenden Volkes Israel aus Aegypten gehalten (Sixtinische Kapelle I, 494 f., vgl. 232, 235; Voticelli, 1897, S. 51 ff.; Rom in der Renaissance, 2. Aufl. 1902, S. 69). Er hätte sehen können und müssen, daß es dieselbe Karawane ist, die auf dem vorhergehenden Bilde von dem Engel Gottes angehalten wird.¹⁾ Der unglückliche Wurf hat trübe Wellen aufgewirbelt.

Natürlich war der Gedanke des einen Bildes, das die fragliche Karawane enthält, so nicht mehr zu verfehen. Aber ohne auf den Gedanken zu verfallen, daß ihm vielleicht ein Rechenfehler unterlaufen sei, baut Steinmann auf seiner Deutung dieser Gruppe die abenteuerlichsten Hypothesen auf. So erblickt er in der Brunnenszene die Hauptsache des ganzen Bildes und läßt den Künstler in dem ein-

¹⁾ Steinmann hat den Mann mit dem orientalischen Typus, der neben Sippora geht, ohne weiteres Aaron benannt (Sixtinische Kapelle I, 494; Voticelli S. 53), weil er dem Aaron des Auszugs (im nächsten Fresko) ähnelt. Allein aus dieser Ähnlichkeit ist höchstens auf das gleiche Modell zu schließen, nicht aber auf die Identität der dargestellten Personen. Ghirlandajo — oben hat der Verfasser dieses Fresko mit Steinmann dem Roselli bezw. seiner Werkstatt zugewiesen, glaubt aber jetzt mit trühtigen Gründen, die an anderer Stelle zur Aussprache kommen, die Auffassung in dieser Frage redressieren zu müssen — trug sicherlich gar kein Bedenken, ein vorzügliches Modell, das Voticelli schon vorher verwertet hatte, seinerseits als Aaron nochmals zu verwenden. Hatte doch auch z. B. Roselli den Kopf des spronierenden Juden in der Bergpredigt einfach als Judaskopf ins Abendmahl übernommen und Signorelli das Modell des Andreas in Peruginis Schlüsselübergabe als Moses (im Abschiedsbild) benützt.

fachen biblischen Vorgang, daß Moses den Schafen der Töchter Jethros einen Kübel Wasser in den Trog schüttet, die erhabensten soteriologischen Geheimnisse vermittelnden (Sixtinische Kapelle I, 251 ff.), — weil Sixtus IV. früher einmal ein paar Zeilen über die Psalmstelle „Sicut aqua effusus sum“ geschrieben hatte! In Wirklichkeit will die Brunnenszene nur erzählen, wen die kleine Karawane vorstellt und wie Moses zu dieser Familie und Dienerschaft kam. Und eben diese dem Moses in der Wüste dienenden Geister brachte der Künstler wieder als Seitenstücke zu den Engeln des Gegenbildes.

Selbstverständlich war auch das Verständnis des Gegenbildes dahin. Steinmann ist aber nie verlegen. Von langer Hand hat er dem Leser das Milieu suggeriert, aus welchem heraus der Zyklus entstand — natürlich so, wie er es nachher braucht —; er hat ihm schonend beigebracht, daß er bei Sixtus IV. von vornherein auf einige starke Kunstbarbarismen, welche der Selbstverhimmelung dienen, gefaßt sein muß. Hier also konstatiert er einen gewaltsamen Eingriff in den ursprünglichen Plan. Der Papst hat den ursprünglichen Gegenstand, die dreifache Versuchung Christi, in den Hintergrund verwiesen und den Zusammenhang durch die von ihm anbefohlene Opferszene durchbrochen. „Was bedeutet nur die Wahl dieser Zeremonie, deren Darstellung Sixtus seinem Throne gerade gegenüber darstellen ließ? Die Tempelfassade im Hintergrund gibt uns die Antwort: es ist die aus alten Zeichnungen und Stichen bekannte Fassade des damals eben vollendeten Spitals von S. Spirito.

(Schluß folgt.)

Beck. Ein Brief Gegenbaur's.

Aus den jüngst zur Versteigerung gelangten Kupferstich- bezw. Vortragsammlungen des Kunsthändlers und Sammlers Heinr. Lemperk sen. in Köln fiel mir u. a. ein Brief (auf 1 Blatt Briefpapier, 19 cm breit und 23 1/2 cm hoch) des Kunstmalers Jos. Anton Gegenbaur aus Wangen i. A. (1800—76) an einen Waterfreund in Rom namens Bravo, über welchen, insbes. dessen Vaterland und Schicksale, mir nichts bekannt ist, zu. Das im Wortlaut folgende Schreiben ist nach der Rückkehr Gegenbaur's von einem 63jährigen, abermaligen Aufenthalt zu Rom in die Heimat geschrieben und enthält die Bitte

um Besorgung verschiedener Aufträge in Rom. G. hatte einen Teil seiner Effekten in Rom zurückgelassen, für deren Verpackung und Rücksendung er nun die guten Dienste seines Freundes in Anspruch nimmt. Ist die Zuschrift auch nicht von besonderer Bedeutung, so lernt man doch daraus G. als einen froh- und gutmütigen, liebenswürdigen Mann kennen. Die Handschrift Gegenbaur's ist klein und zierlich.

„Wangen, den 4. Dez. 1835.

Lieber Bravo!

Um Dir nicht eine langweilige Wiederholung von einem Briefe zu machen, welchen ich so eben an den H. C. Kolb¹⁾ schrieb, und welcher Dir zugleich auch diese Zeilen von mir überbringen soll, ersuche ich Dich, Dir denselben zeigen zu lassen, damit Du aus dem Inhalte dessen erkennen mögest, in welcher fatalen Verlegenheit ich mich befinde, mir nehmlich einen großen Theil meiner in Rom liegenden Effekten hieher kommen lassen zu müssen. — Du bist der einzige, von dem ich überzeugt bin, daß er mir hierin mit Rath und That an die Hand gehen kann. Ich bitte Dich also, und beschwöre Dich beim heiligen St. Antonius, mir dieses Opfer zu bringen, und Dich mit H. C. Kolb und seinen Leuten über die Verpackung meiner Sachen gefällig besprechen zu wollen, und wenn es Dir alsdann gelegen seyn sollte, bei Anordnung derselben, ein paar Cigarren auf meinem Zimmer zu rauchen, so überlasse ich Dir für Dein gütiges Bemühen

1. Die kleine Skizze zu einer liegenden Venus,
2. einen auf weißen Mauergrund, etwas unter Lebensgröße, gemalten weibl. Kopf, so wie verschiedene vorhandene Proben in Fresko, wenn Du sie annehmen willst, und
3. ein paar Staffeleien, wenn Du sie brauchen kannst, nebst einer runden blechernen Büchse voll des köstlichsten Rauchtabaks, mit meinem herzlichsten Danke.

In der Hoffnung, daß Du meine Bitte nicht zurückweisen wirst, grüße ich Dich freundschaftlichst, und bitte zugleich noch alle meine Freunde daselbst recht herzlich von mir zu grüßen.

Dein

treuer Freund
Gegenbaur.

NB. Noch ersuche ich Dich, wenn Du mit meinen Hausleuten sprichst, wegen meines²⁾ . . . das mit denselben sehr gut bekannt ist, die in H. C. Kolb's Schreiben²⁾ . . . bezeichnete Vorsicht streng zu beobachten!!!

adio!"

Adresse (auf der Außenseite):

Eciner

Wohlgeboren des Herrn Bravo,
Malers

p. Einschuß.

in

Rom.

¹⁾ Karl Kolb, geb. zu Aachen 1800, Kunstfreund und langjähriger württembergischer Konsul zu Rom, in dessen Hause Gegenbaur viel verkehrte, † in Rom i. J. 1868.

²⁾ Die hier gestandenen Worte sind im Originale des Briefes herausgeriffen.

Die Aufstellung der Zwiefaltener Orgel in der Stuttgarter Stiftskirche 1807/08.

Von Dr. Giesel.

König Friedrich von Württemberg hatte im Herbst 1807 verfügt, daß die große Orgel der 1803 aufgehobenen Klosterkirche Zwiefalten in die Stiftskirche nach Stuttgart veretzt werde. Abbruch und Ueberführung derselben vollzog sich 1807/08 unter der Aufsicht des Stuttgarter Hofmusikdirektors Knecht, dem 4 Orgelmacher beigegeben waren. Die Aufstellung selbst in der Stiftskirche war dem Hoforgelmacher Pfeiffer in Stuttgart übertragen. „Sollte bei diesem Geschäfte wider Vermuten ein schwieriger Fall eintreten, so sei der Orgelmacher Walter in Cannstatt, welcher der beste Orgelmacher im Königreiche sei, zu Rate zu ziehen.“ Transport- und Aufstellungskosten beliefen sich auf 7955 fl.

Die Orgeltribüne in Zwiefalten war mit einem eisernen Brustgeländer, das ein Meisterstück der Schmiedekunst war, umgeben. Auch dieses machte die Wanderung nach Stuttgart mit.

Kunst.

In der Kunstzeitschrift „Die christliche Kunst“ waren kürzlich verschiedene Werke von Jos. Guntermann veröffentlicht worden. Dieser Künstler, ein Westfale, verdient es, daß auf sein Schaffen auch weitere Kreise aufmerksam gemacht werden. Sein Deckengemälde in der Aussegnungshalle des östlichen Friedhofs in München ist ein grandioses Werk, nicht minder wirkungsvoll sind seine Wandmalereien in der Kirche zu Schloßberg bei Rosenheim. Zur Zeit arbeitet Guntermann an einem Kreuzweg für eine katholische Kirche in Zerlohn i. W. Von all diesen Bildern hat die Gesellschaft für christliche Kunst in München, die auch die genannte Zeitschrift herausgibt, eine Auswahl in Form von Künstlerpostkarten in Mezzotinto Gravure erscheinen lassen. Es ist dies sehr zu begrüßen, da durch solch billige Reproduktionen sich jeder leicht mit hervorragenden Kunstwerken bekannt machen kann. Die vorliegenden Karten sind vorzüglich ausgeführt und werden gewiß viele Freunde finden. Preis à 15 Pfennig (die ganze Serie, 10 Nummern umfassend, kostet 1.35 Mk.).

Annoncen.

Altarleuchter,

feinst polierte, in Messing und Rotguld,
nach Zeichnung des † Herrn Präl. Sülzwarz,
von 19 cm Höhe an;

Osterkerzenleuchter,

bis zu 1.80 m hoch, verfertigt

Joseph Wedlmayr,

Metallgießer, Ellwangen a. d. Jagst.
Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen
zu Diensten.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Mr. 6. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung **1906.** Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Die Entstehung der christlichen Basiliken.

Von Stadtpfarrer Dr. Ehrhart in Heidenheim.

I.

Die Frage nach der Entstehung der christlichen Basiliken ist in den letzten Dezennien in der gelehrten Welt viel besprochen und eingehend wie wenige Kunstgeschichtliche Fragen behandelt worden. Eine völlige Klärung der Ansichten und definitive Lösung der Frage ist bis heute nicht eingetreten. Noch steht Hypothese gegen Hypothese, Autorität gegen Autorität: die älteren Kunstforscher gegen die neueren, Zestermann, Hübsch, Mothes gegen Kugler, Lübke u. a.; Weingärtner, Meßmer, Meber und Stockbauer gegen Richter. Einen besonderen, von den andern abweichenden Standpunkt vertreten je wieder Krauser, Martigny und F. X. Kraus, Dehio und endlich Konrad Lange. Forensische Basilika, selbständige christliche Basilika, ägyptischer Saal, Privatbasilika, Katafombenkirche, erweitertes Atrium und schola sind die Schlagwörter der verschiedenen Parteien und stellen ebenso viele auseinandergehende Lösungsversuche dar.¹⁾

¹⁾ Sehr gut orientiert über den Stand der Frage und die Literatur Kraus' Real-Enzyklopädie I S. 109 ff. Die neueren Abhandlungen von Dehio (Sitzungsberichte der k. b. Akademie der Wissenschaften, 1882, 11) und Konrad Lange in „Haus und Halle“ sind nicht berücksichtigt. Seit dem Erscheinen von Langes Werk (1885) ist ein gewisser Stillstand in der Kontroverse eingetreten. Crostarosas' *Le basiliche cristiane* (Rom 1892) ist bereits vergriffen. Almers, die altchristliche Basilika (Oldenb. 1894), kann wissen-

Die erste Untersuchung über den Ursprung der christlichen Basiliken hat L. V. Alberti angestellt. Er leitete sie ab von der öffentlichen forensischen Basilika, welche zugleich dem kaufmännischen Verkehr und der bürgerlichen Rechtspflege diente. Name und Anlage schienen die Richtigkeit dieser Ansicht unzweifelhaft darzutun, so daß sie vier Jahrhunderte unangefochten blieb. Da aber der christliche Gottesdienst in den ersten drei Jahrhunderten meist in Privathäusern und nur ausnahmsweise in den Cömeterien abgehalten wurde, da es wenigstens für Rom unwahrscheinlich ist, daß in der vor-konstantinischen Zeit eigentliche Kirchen innerhalb der Stadt bestanden, da ferner nicht nachgewiesen werden kann, daß selbst unter Konstantin und seinen Nachfolgern eine forensische Basilika in eine christliche umgewandelt worden wäre, ist man außerhalb Italiens von jener Ansicht Albertis abgegangen.

Zestermann war der Erste, welcher Albertis Hypothese erschütterte und an deren Stelle folgende setzte: „Es schuf sich der christliche Geist für die Bedürfnisse seines Kultus, der als eine neue Erscheinung in die Welt eintrat, eine neue entsprechende Stätte, die man darum Basilika nannte, weil sie durch den Portikus der Seitenräume und durch den über dieselben sich erhebenden

schaftlichen Wert nicht beanspruchen. Die Basilika soll nach Almers der Idealtypus für das protestantische Gotteshaus sein, während doch St. Jakob in Berlin und die Friedenskirche in Potsdam beweisen, daß die Basilika sich für den protestantischen Kultus nicht eignet.

bedeckten Mittelraum eine Neulichkeit mit den Basiliken der Alten hatte. Sonach muß man ebensowohl den heidnischen wie den christlichen Römern nachrühmen, daß beide Teile für ihre großartigen Zwecke sich Gebäude schufen, deren Formen nicht erborgt, sondern aus dem klaren Bewußtsein eines bestimmten Zweckes hervorgegangen waren.“¹⁾

bleibt es auch ein Verdienst Zestermanns, neue Wege gesucht zu haben, so war seine neue These wenig glücklich und stieß alsbald auf vielseitigen Widerspruch. Denn es ist ganz und gar unzulässig, eine neue Kunsterscheinung wie die christliche Basilika, aus dem zeitlichen und kulturellen Zusammenhang vollständig herauszulösen. Wenn auch nicht zu bezweifeln ist, daß die Gemeindebedürfnisse und der christliche Geist bei Schaffung der Kultusstätten formend und bildend mitwirkten, so steht andererseits ebenso sicher fest, daß das Christentum auch hier wie in anderem an Vorhandenes und Gegebenes anknüpfte, wie es ja überhaupt die alte Kultur in kluger Weise sich dienstbar machte.

Im weiteren Suchen und Forschen glaubte Wefner den richtigen Anknüpfungspunkt für die älteste christliche Kultusstätte in der Privat-Basilika, dem Haupt- und Prachtaal der Paläste römischer Großen in der Kaiserzeit, gefunden zu haben. Fast gleichzeitig und ähnliche Wege gehend sah Weingärtner das Vorbild der christlichen Basilika in dem „ägyptischen Saal“ des römischen Palastes.

Die These Wefners wurde von Heber weiter entwickelt und eingehender begründet. Einen neuen Gesichtspunkt führten Martigny und F. K. Kraus in die Untersuchung ein, indem sie auch die Katakombenkapellen und die über der Erde gebauten Cömeterialbasiliken in den Kreis der Betrachtung zogen und sie als Uebergang zu den Basiliken nachzuweisen versuchten. Auch J. P. Richter knüpfte an die Katakomben an. Einen weiteren originellen Lösungsversuch der Frage verdanken wir Dehio (Sitzungsberichte der k. b. Akademie der Wissen-

schaften zu München, 1882, S. 301 bis 341). Dehio findet den Ursprung der christlichen Basilika in dem Atrium des römischen Wohnhauses. Das Basilikenquerschiff führt er zurück auf die alae des Atriums; „der oblonge Grundplan mit der festen perspektiven Richtung auf das Sanktuarium, ja selbst alle einzelnen Züge des Grundplanes erweisen sich als ein Gegebenes: Querschiff und Chor im italienischen Cavadium, die dreischiffige Teilung des Langhauses im griechischen Peristil und die Verschmelzung beider im spätrömischen Säulenatrium“. Damit ist nach Dehio der ganze Grundriß für die Basilika gegeben. Auch die Ueberhöhung des Hauptschiffes der Basilika über die Seitenräume soll insofern mit dem Atrium, näherhin mit seinem Grundriß zusammenhängen, als „die Ueberdachung des Compluviums nur in Verbindung mit Ueberhöhung desselben ausführbar sein konnte“. Das Tablinum des Atriums, der Ehrenplatz des Hausherrn, findet Dehio in dem Priesterchor der entwickelten Basilika, den steinernen Tisch zwischen Tablinum und Impluvium des antiken Hauses findet er in dem Altar, die clipeatae imagines des römischen Atriums in den Wanddekorationen der Kirchen, Papst- und Bischofsporträts. — Die Begründung der These wirkt für den Augenblick bestechend. K. Lange weist indes die These Dehios mit Recht zurück. Denn die kleineren Basiliken, für die doch das Atrium vor allem als Vorbild in Betracht kommen würde, haben ein Querschiff nur in seltenen Fällen. Das Tablinum ist stets viereckig und hinten geöffnet, der Chor der Basilika aber fast immer halbrund und geschlossen. Der Nachweis eines Zusammenhangs der basilikalen Dachüberhöhung mit dem Atrium erscheint auf den ersten Blick als gekünstelt und erzwungen. Sodann ist das Atrium nur ein Hof, die Basilika aber eine Halle, ein Haus.

Weit mehr Wahrscheinlichkeit als Dehios Lösungsversuch hat derjenige Konrad Langes für sich und erscheint uns in Verbindung mit den Thesen Wefners, Martignys und Kraus' die eigentliche Lösung der Frage zu bedeuten, da wir nicht einsehen können, wie gerade ein

¹⁾ Die antiken und die christlichen Basiliken S. 171.

bestimmtes Gebände oder ein einzelner Gebäudeteil das alleinige Vorbild der Basilika sein soll. Wir sind vielmehr der Ansicht, daß bei ihrer Entstehung mehrere Faktoren mitwirkten und mehrfach ähnliche Vorbilder ihre Gestalt und Form bestimmten. (Schluß folgt.)

Ueber die Historienzyklen der Sixtinischen Kapelle.

Von Dr. A. Groner in Freiburg i. Br.
(Fortsetzung.)

„An diese Schöpfung, die größte Wohltat, welche er der Stadt Rom überhaupt erwiesen, wollte also der Papst beim Anblick von Botticellis Fresko erinnert sein“ (Rom in der Renaissance, S. 67). Was ist daran richtig? Nur das, daß Botticelli, der nun einmal die Tempeljinne nach einem römischen Baumotiv (wie der Konstantinsbogen in dem Zyklus viermal erscheint) oder nach eigener Phantasie malen mußte, die prächtige Renaissancefassade des neuen Heiliggeistspitals nachahmte und damit Sixtus IV. ein artiges Kompliment machte. Mit dem gleichen Recht dagegen, wie Steinmann die Personen um den Opferaltar mit der Kongregation des genannten Spitals, könnte man etwa die Zuschauer bei der Beschneidung des Mosesbübleins mit dem römischen Ghetto in Zusammenhang bringen. Auch die Opferszene ist wieder eine bloße Verherrlichung der Gelehrsamkeit des Papstes, der in dem Streit der Franziskaner und Dominikaner über das Blut Christi eine Rolle gespielt hatte und in seiner Schrift gelegentlich auch vom Blut der alttestamentlichen Opfertiere spricht (Sixtinische Kapelle I, 249 ff.). Also zwei Mücken auf einen Schlag! Nun ist immer noch nicht erklärt, was denn der Aussatz hier soll; denn die Aussätzigen hatten ja ihre eigenen Leprosenhäuser vor den Städten und wohnten nicht im Stadthospital. Nun, Sixtus IV. war früher Franziskaner, Stifter des Franziskanerordens ist der hl. Franziskus und dieser hat gelegentlich einen Aussätzigen gepflegt!

Mit einer apodiktischen Sicherheit, als ob es sich um die Wiedergabe einer authentischen Urkunde handelte, erklärt uns Steinmann weiter (Sixtinische Kapelle I,

239 ff., 254 ff.): Tatsächlich war die Verteilung der alttestamentlichen Szenen ursprünglich so geplant, daß die Berufung des Moses und der Auszug aus Ägypten mit dem Durchzug durchs Rote Meer auf einer Fläche dargestellt werden sollten. Auch hier haben äußere Verhältnisse störend in die Ausgestaltung des Bilderkreises eingegriffen. Am 21. August 1482 siegten die Päpstlichen und ihre Bundesgenossen, die Venezianer, unter dem venezianischen Feldherrn Roberto Malatesta auf dem Feld von Campo Morto, wodurch Rom vor einer Plünderung bewahrt blieb. Sofort befahl der Papst dem Botticelli, alle übrigen Szenen im vorausgehenden Gemälde mitzuverarbeiten, darunter auch die Berufung Moses, die doch ursprünglich erst im folgenden Gemälde als Typus der Berufung der ersten Jünger dienen sollte. Steinmann hätte sich darüber klar sein müssen, daß dies überhaupt gar nicht möglich gewesen wäre, weil Moses der Berufung der ersten Jünger gegenüber als der Berufende und nicht als der Berufene auftreten mußte.

Eine gleich gewaltsame Deutung unterlegt Steinmann dem Untergang der Kotte Koro. Auch dieser ist ein späteres Einschleusen des gewalttätigen und ruhmstüchtigen Papstes und richtet sich gegen den Erzbischof Andreas Zamometic, der am 25. März 1482 ein allgemeines Konzil nach Basel berief. Steinmann glaubt sogar, Zamometic habe aus Basel seine Photographie nach Rom geschickt, damit er dort als „die Bestie, welche den Berg Gottes berührte“, in effigie gesteinigt werden könne.

Es wäre überflüssig, über diese angeblichen zeitgeschichtlichen Anspielungen ein Wort zu verlieren, weil sie eben nur das Ergebnis des fast ungläublichen Versehens Steinmanns und der dadurch bewirkten Ratlosigkeit dem Zyklus gegenüber sind, wenn nicht Steinmann seine Erklärung wenigstens des einen dieser Fresken, des Untergangs Kores, positiv erwiesen zu haben glaubte, nämlich durch die oben verwerteten Anspielungen des Heinrich Justitoris (bei Steinmann heißt der berühmte oder berühmte Mann durchgehends Justitoris) in seinem offenen

Brief an Jamometric vom 11. Aug. 1482 (Sixtinische Kapelle I, 265 ff.), und wenn nicht Pastor diese Auffassung dadurch für gesichert hielt, daß auch der päpstliche Referendar Chierigati in einem Brief nach Basel vom Oktober 1482 den Jamometric an das Schicksal Nores, Dathans und Abirons erinnerte (Päpste II, 704, Anm. 2). Allein beide Belege beweisen gar nichts. Zwischen den litterarischen Anspielungen und dem Fresko muß an und für sich gar nicht notwendig ein Zusammenhang bestehen. Denn solche Vergleiche waren vermutlich in dem Inquisitionskressort der päpstlichen Kurie geläufig. Wenn aber eine Abhängigkeit angenommen wird — und der Brief des Inquisitoris zwingt wohl dazu —, dann beweisen die beiden Briefe doch gewiß nicht, daß das Fresko erst später als ein Denkmal des päpstlichen Sieges über Jamometric in den Bilderkreis eingeschoben worden ist. Viel näher liegt der Gedanke, daß die beiden Brieffsteller die fertigen Gemälde kannten und die in der Sixtinischen Kapelle in rein historischer Bedeutung verwendeten Vorgänge in ihrem Fall polemisch verwerteten.

Es war ein ungemein erfindereicher Geist, der den Plan zu dem Bilderkreis entwarf. Bis ins kleinste und einzelste sind die Darstellungen erwogen und auf einander abgestimmt. Man versuche einmal, einzelne Vorgänge unbeschadet der Idee durch andere zu ersetzen, und man wird sich bald überzeugen, daß dies kaum bei irgend einer Nebenscene, geschweige denn bei einem ganzen Fresko gelingt. So sehr tritt jede Einzelscene in den Dienst der Gesamtidee, daß man dem Urheber zugestehen muß, er habe seiner klaren und großen Idee den bestmöglichen Ausdruck gegeben.

Daraus folgt mit Notwendigkeit der Schluß, daß der ganze Plan entworfen war, ehe an die Ausführung einzelner Fresken geschritten wurde. Nun wissen wir aber, daß am 27. Oktober 1481 bereits sechs Fresken ausgeführt waren und daß sich die Künstler an diesem Tage bei einer außerordentlich hohen Geldbuße verpflichteten, die übrigen zehn Bilder bis Mitte März 1482 fertigzustellen. Die Arbeit hat also sicherlich schon im Anfang des Jahres 1481 begonnen und der

Plan muß spätestens anfangs 1481 fertig vorgelegen haben. Damals gab es noch keinen Kezer Jamometric und keinen Sieg von Campo Morto.¹⁾

Die Deutung des Untergangs Pharaos als Verherrlichung des Tages von Campo Morto wurde denn auch aus chronologischen Gründen von verschiedenen Seiten beargwöhnt (vgl. Pastor, Päpste II, 699, Anm. 2). Pastor, welcher den Auszug aus Aegypten im vorhergehenden Bilde von Steinmann unbefehet übernimmt (II, S. 702) und insolgedessen für die Störung des Gedankengangs eine Erklärung braucht, ersetzt die Campo Morto-Hypothese durch Anspielung auf die Türkengefahr. Beweiskräftig ist von den Momenten, welche für die Annahme angeführt werden, kein einziges. Um etwas Abwechslung in die Mosesgruppe zu bringen, macht sich Ghirlandajo verschiedene biblische Notizen zunutze. Er illustriert Ex. 13, 18 („Die Söhne Israels zogen bewaffnet aus Aegypten“) dadurch, daß er in die Gruppe mehrere Krieger stellt. Freilich macht er dafür keine archäologischen Studien, sondern steckt sie in Rüstungen modernster Art. Außerdem halten mehrere Personen Reliquiengefäße in der Hand, und zwar von der Art, wie man solche eben am Ende des 15. Jahrhunderts am meisten sah. Das größte trägt ein Kardinal, der wohl mit Recht mit dem seit Jahren verstorbenen Griechen Bessarion identifiziert wird. Dieser soll nach des Künstlers Absicht wohl die mitgeführten Reliquien Josephs enthalten. Dagegen erinnerte Pastor (II, 707), daß sich Josephs Gebeine in einem Sarg, nicht in einem Behälter befanden (Gen. 50, 25).

¹⁾ In Wirklichkeit ist freilich die ganze Entstehungsgeschichte des Zyklus, die ja nur auf den Urkunden vom 27. Oktober 1481 und vom 17. Januar 1482 beruht, in Steinmanns Monographie ebenso unrichtig als die inhaltliche Auffassung. Ein in der Zeitschrift für christl. Kunst erscheinender Aufsatz wird nachweisen, daß der Durchzug durchs Rote Meer im März 1482 vollendet war und der Untergang Nores schon damals begonnen und im Sommer 1482 vollendet wurde, daß also von den „zeitgeschichtlichen Anspielungen“ auch aus chronologischen Gründen keine Rede sein kann; ebendort werden auch zur inhaltlichen Auffassung des Zyklus neue Beiträge geboten werden, die manches Mißverständnis überraschend einfach aufhellen.

Allein Gen. 50, 25 steht nur, daß die Juden Joseph nach seinem Tod in einen Sarg legten. Sie könnten seine Gebeine ja vor dem Anzügen in Behälter gelegt haben, wie denn wohl alle Heilige, deren Reliquien später in Reliquiare kamen, ursprünglich im Sarge lagen. Und selbst wenn in der Hl. Schrift stünde, die Juden hätten Josephs Gebeine in einem Sarg mitgeführt, wäre der Künstler doch daran für seine Darstellung nicht gebunden. Die Urheber des Zyklus haben sich genau so lange an den Wortlaut der Bibel gehalten, als er ihnen günstig war. Andernfalls kimmerten sie sich nicht um den Wortlaut und setzten sich in Gegensatz zum biblischen Text. Demnach stellte er auch hier die mitgeführten Gebeine Josephs einfach so dar, wie man Ende des 15. Jahrhunderts die Reliquien in Prozession mittrug.¹⁾ Nach Pastor (II, 699) trug deshalb Bessarion das Reliquiar, weil er 1462 das Haupt des hl. Andreas bei der Prozession getragen hatte. Zur Erklärung seiner Anwesenheit genügen auch Gründe persönlicher Natur, die näher liegen. Immerhin ist eine Hindeutung Bessarions auf die Türkengefahr möglich, doch wäre eine solche Andeutung, wie man sieht, nur sehr versteckt. Jedenfalls müssen wir daran festhalten: der Bilderkreis stellt einen wunderbar harmonisch ausgebildeten Organismus dar, der keineswegs durch später eingetriebene Fremdkörper zerrissen worden ist.

Verhältnis der Deckenbilder zum Wandzyklus.

Mußten wir uns notgedrungen zu der Steinmannschen Monographie und damit zu der augenblicklich herrschenden Auffassung in entschiedenem Gegensatz stellen, so wissen wir uns andererseits in Übereinstimmung mit derjenigen Autorität, der hier allein das entscheidende Wort zukommt, mit Michelangelo.

Dieser schloß sich mit seinen Deckengemälden aufs engste an den Wandfreskenzyklus an. Das genauere Verhältnis wird nach dem Vorgang Lübkes (Geschichte der

¹⁾ Daß wir in der Tat an die Gebeine Josephs denken müssen, beweist die Tatsache, daß auch Aaron im Sinaibild bei der zweiten Rückkunft Moses, wo sicher jede zeitgeschichtliche Auspielung ausgeschlossen ist, ein Reliquiengefäß trägt.

italienischen Malerci II, 97) gewöhnlich in der Weise angegeben, daß man sagt, Michelangelo habe sich an die bei typologischen Bilderkreisen üblich gewordene Dreiteilung des Stoffes gehalten, indem er als Ergänzung zu den Wandbildern, welche die Geschichte Moses (Zeitalter unter dem Gesetz, sub lege) und Christi (Zeitalter der Gnade, sub gratia) seinerseits in den neun Hauptbildern das Zeitalter vor dem Gesetz (ante legem) geschildert habe, während die drei übrigen in dem architektonischen Prachtgerüst nach einer idealen Raumvorstellung abgestuften Zyklen (Propheten und Sybillen als Verkünder des Messias im Gottesvolk und in der Heidenwelt, die vier Rettungen Israels und die Vorfahren des Messias) die Ideenreihe zum Wandzyklus überleiten. Allein wenn wir selbst glauben wollen, daß neben dem gewöhnlichen und natürlichen typologischen Parallelismus wirklich eine solche Dreieckstypologie herging, dann trifft das sicher auf die Sixtinische Kapelle nicht zu. Von den acht Fresken der Mosesreihe liegen doch genau die Hälfte nicht unter, sondern vor dem Gesetz (ante legem). Andererseits versteht man bei der genannten heilsgeschichtlichen Dreiteilung unter dem Zeitalter vor dem Gesetz die Zeit vom Sündenfall (im allerweitesten Sinn von der Erschaffung Adams) bis zur Gesetzgebung am Sinai. Hätte also Michelangelo wirklich die „Zeit vor dem Gesetz“ schildern wollen, dann hätte er die ersten drei Mittelbilder weglassen müssen und neben der breiten Schilderung der Geschichte Noés die heilsgeschichtlich sehr wichtige Geschichte Abrahams und Jakobs doch nicht ganz übergehen können.

Des Rätsels einfache Lösung liegt darin, daß Michelangelos genialer Prolog zum Wandzyklus sich nicht bloß darin, daß er dessen Stoffkreis nach rückwärts ergänzte, sondern auch in der Auswahl und Anordnung der Historien aufs engste an die Disposition des Wandzyklus anschließt. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Anordnung des Wandbilderkreises. In den drei ersten Bilderpaaren schreitet die Reihe zu ihrem ersten Höhepunkt. Doch die ganze Triade enthält inhaltlich nur die Vorbereitung zur zweiten Triade,

die gleichfalls in drei Stufen den Höhepunkt dieser Bildergruppe und zugleich der ganzen Reihe erreicht. Dazu verhält sich der Rest der Bilder wie ein Rückblick und ein Ausblick in die Zukunft. Ganz genau in derselben Weise verläuft die Mittelfreskenreihe der Decke.

(Schluß folgt.)

Geschichte des katholischen Gottesdienstes in Ludwigsburg.

Von Dr. Giesel.

(Schluß.)

Aus dem Umstande, daß unter den oben aufgeführten kirchlichen Gerätschaften keine Monstranz genannt wird, darf wohl geschlossen werden, daß die bisherige Monstranz der Schloßkirche damals den Katholiken in ihren Vetsaal überlassen wurde, in deren Besitze sich dieselbe bis auf den heutigen Tag befindet.

Der Vetsaal in der Kanzleikaserne erwies sich im Laufe der Jahre als zu klein. Wegen seiner Beschränktheit nannten ihn die Leute „Hundestall“. Durch den Reichsdeputationshauptschluß, den Preßburger und Pariser Vertrag waren große katholische Gebietsteile an Württemberg gefallen, die jährlich ihre Rekruten zu den in Ludwigsburg garnisonierenden Regimentern abgeben mußten, wodurch sich die Zahl der hiesigen Katholiken rasch vermehrte. Daher bestimmte König Friedrich mit Reskript vom 20. Februar 1810¹⁾ die hiesige (protestantische) Garnisonkirche für die Protestanten und Katholiken gemeinsam.

Um alle Kollisionen beider Religionsverwandten zu vermeiden, wurde von seiten des K. Konsistoriums der Oberhofprediger Prälat v. Eißkind und von seiten des K. katholischen Geistlichen Rats der Geistliche Rat Keller nach Ludwigsburg zu einem lokalen Augenschein abgeordnet, welchen dieselben mit Beziehung des dortigen Garnisonpredigers und des katholischen Stadtpfarrers sowie des Landbau- meisters Kämmerer einnahmen.

Für den katholischen Gottesdienst war

ein eigener, während des protestantischen Gottesdienstes mit einem Vorhang zu bedeckender Altar nebst Taufstein, sodann eine besondere Sakristei zu Aufbewahrung der Paramenten 2c. 2c., ein abgeonderter Raum für die Beichtstühle, ein schmücklicher Platz zu den Kirchenstühlen, welche zum Knien eingerichtet waren, und zwei Glocken auf den Turm erforderlich.

Da übrigens der Altar, das Tabernakel, die kirchlichen Gerätschaften, Ornate, Paramente, die Beichtstühle, Kirchenstühle 2c. 2c. in der bisherigen katholischen Kirche in der Kanzleikaserne teils durch den Gebrauch abgenützt waren, teils die Veränderung des Lokals neue Bedürfnisse für die katholische Kirche in Ludwigsburg verursachte, so wurde das Abmangelnde aus dem in der Stuttgarter Gewölbekammer aufbewahrten Borräte der aufgehobenen Klöster Wiblingen, Billingen, Rottenburg a. N., Weingarten und Mergentheim (Deutschorden) genommen und den Ludwigsburger Katholiken zugeteilt.

Von Wiblingen, Billingen und Rottenburg waren damals vorhanden:

Meßgewänder . . .	73	Stücke
Levitentröcke . . .	23	„
Rauchmäntel . . .	14	„
Stolen	46	„
Manipel	87	„
Kelchtücher	98	„
Zinful	1	„
Muttergottesröcke .	8	„
Christkindsröcke . .	8	„
Altartücher	17	„

Vom Kloster Weingarten: Standarten von rotem Samt mit reicher Goldstickerei. Auf jeder Standarte war auf der vorderen Seite ein kupfervergoldeter Löwe und auf der hinteren Seite das Bild des heiligen Blutes in Gold gestickt 4 Stücke, Pandeliere von rotem Samt 4 Stücke, Baldachine von rotem Damast 3 Stücke, Tunizellen von rotem Damast 2 Stücke, Schabracke von rotem Samt, mit Gold gestickt 1 Stück, Gremial von rotem Samt, mit Gold gestickt 1 Stück, Antependien von rotem Samt, reich mit Gold gestickt 2 Stücke, Samtkissen, darunter eines reich mit Gold gestickt und mit Perlen und Steinen besetzt, 4 Stücke, Bluviale 10 Stücke, Meßgewänder 8 Stücke,

¹⁾ In meiner Arbeit „Die alte Garnisonkirche in Ludwigsburg“ („Ludwigsburger Zeitung“ 1903, Nr. 123) ist fälschlicherweise das Jahr 1804 angegeben.

Belum 1 Stück, Levitenröcke 5 Stücke, Manipeln 18 Stücke, Stolen 19 Stücke, Kelchdeckel 45 Stücke.

Von Mergentheim (Deutschorden und Klöster): Meßgewänder 175 Stücke, Levitenröcke 38 Stücke, Pluviale 19 Stücke.

Zu bemerken ist, daß nur die Prachtstücke aus den aufgehobenen Klöstern nach Stuttgart abgeliefert werden mußten. Das Minderwertige blieb an Ort und Stelle zurück. Der damalige Hoftapezier Richard benützte die kostbaren kirchlichen Gewänder und Paramente zu Drapierung der Thronhimmel, Sessel, Fenstervorhängen u. d. Schlösser in Stuttgart und Ludwigsburg.

Eine Gottesdienstordnung wurde damals festgesetzt. Sonntag morgens 8 Uhr wird eine Messe gelesen, sodann der evangelische Gottesdienst von 9—10½ Uhr gehalten. Die übrigen Vormittagsstunden werden den Katholiken zu einer Predigt und zweiten Messe wenn solche von nöten, überlassen. Nachmittags wird der evangelische Gottesdienst von 1—2 Uhr gehalten, worauf die katholische Vesperandacht beginnt. Diese zwischen der protestantischen Militärgemeinde und den hiesigen Katholiken gemeinsame Benützung der Kirche dauerte bis zum Jahre 1829. Am 11. Oktober dieses Jahrs wurde den Katholiken Ludwigsburgs vermöge höchster Entschliesung die, wie oben gesagt ist, bis zum Jahre 1798 zum katholischen Gottesdienste benützte Schloßkirche als Pfarrkirche eingeräumt. Vorausichtlich zieht im Laufe des Jahres 1906 die katholische Gemeinde Ludwigsburgs in die alte Garnisonkirche — seit 1903 ist von der evangelischen Militärgemeinde die neu erbaute Garnisonkirche auf dem Karlsplatz bezogen — als in ihre nunmehrige Pfarrkirche wieder ein. Somit sind 77 Jahre verflossen, seitdem diese Kirche aufgehört hat, katholische Pfarrkirche zu sein.

Die Ludwigsburger katholische Gemeinde ist die älteste altwürttembergische katholische Gemeinde, da seit 1710 hier ununterbrochen katholischer Gottesdienst gehalten wurde. Von den katholischen Familien, die im 18. Jahrhundert hier ansässig waren, gehören noch bis auf den heutigen Tag die Familien Probst und Brentano der katholischen Kirche an,

während die Familien Frejoni, Ringler, Walcher, v. Phull und Proff schon bei Schluß des 18. Jahrhunderts infolge von Mißgehen zur evangelischen Kirche zählen; ein Mainone von hier war 1785 Reichskammergerichtsprokurator in Weßlar.

Weiter wurde im Zucht- und Waisenhaus und für die Soldaten auf dem Nisperg katholischer Gottesdienst eingeführt.

Im Jahre 1746 um die österliche Zeit wurde der Hofkaplan in das Zucht- und Waisenhaus berufen, um die dortigen Katholiken Beicht zu hören. Seit Anfang des Jahres 1811 wurde auch hier ein eigener Gottesdienst eingeführt und der Garnisongeistliche mit Haltung desselben beauftragt. Die noch abgängigen kirchlichen Gerätschaften und Paramente wurden aus aufgehobenen Kirchen und Klöstern geliefert. So stammen aus der Schloßkapelle zu Rapsenburg ein altare portatile, drei Meßgewänder und zwei Chorröcke, aus der Schloßkapelle in Neckarfulm drei Meßgewänder, ein silbervergoldeter Kelch und ein hölzernes Kreuzifix und aus der Schloßkapelle in Kochendorf ein weiteres Kreuzifix.

Am 27. Mai 1779 wurde Hofkaplan Seiz von dem Oberst und Kommandanten v. Rieger auf die Festung Nisperg befohlen, um daselbst nebst einigen Soldaten die Galioten Beicht zu hören und zu kommunizieren. „Das war der erste Akt dieser Art.“ Derselbe wiederholte sich am 29. Dezember desselben Jahres, wo in einem dazu bestimmten Zimmer ein Altar aufgeschlagen und Messe, auch eine Anrede gehalten wurde: Alles clausis januis und in möglichster Stille. Hofkaplan Seiz bemerkte: *Gratiosissimo d. de Rieger sit honor et gratiarum actio pro tanta pietate!*

Der Kaisersheimer Exkonventual Cölestine Sacher, Stadtpfarrer von Ludwigsburg 1812—1832, benühte sich gleich im ersten Jahre seiner Anstellung, die lästige Pastoration der Festung Hohenasperg abzuwälzen, die damals 356 Katholiken zählte. Unterm 24. Dezember 1812 wurde ihm ein beständiger Vikar beigegeben, der die Seelsorge auf Hohenasperg übernehmen mußte. Zum ersten Pfarrvikar wurde Ludwig Dohs aus Dedheim, Vikar in Neuhausen auf den Filibern, ernannt. Das

Einkommen von 500 fl. wurde aus der aufgehobenen St. Michaelskaplanei in Mengen geschöpft. Für die Wohnung sollte derselbe selbst sorgen, entweder auf der Festung oder in einem benachbarten Orte. Unterm 10. Februar 1814 wurde der im Kommandantenbau befindliche Bet- saal auch für die Katholiken eingerichtet.

Es war schon im Sommer 1813 ein portatiler Altar, der aus der vormals katholischen, späteren Garnisonkirche in Stuttgart stammte, aufgestellt worden. Die nötigen Paramente wurden teils neu angeschafft, teils wurden sie aus dem Vorrat der aufgehobenen Mönster abgegeben. Drei Kanonentafeln wurden aus der hiesigen Schlosskirche geliefert.

Für die Witwe des am 20. Mai 1795 † Herzogs Ludwig Eugen, Sophie Albertina, Tochter des Grafen August Gottfried Dietrich von Weichlingen, die im hiesigen Schloß ihren Witwensitz aufschlug und am 10. Mai 1807 starb, wurde im alten Corps de Logis ein Zimmer zum katholischen Gottesdienst eingerichtet.

Inventarstücke des Münsters in Ulm.

Von Dekan Reiter.

Durch die Güte des Herrn Baurat Held in Tübingen wurde mir neulich ein Auszug aus seiner von seinem Urgroßvater angelegten Hauschronik übergeben, welcher im folgenden veröffentlicht werden soll.

Auszug aus der Chronik

oder Beschreibung

der alten löblichen Reichsfreyen Stadt Ulm, im Schwäbischen Creyß an der Donau gelegen, ihren Ursprung, Herkommen, Wachstum, und Zunahme, auch was darinnen sonder und merkwürdiges sich begeben im Jahr 1786 mit eigener Hand aus glaubhaften Chroniken geschrieben, und in Ordnung zusammen getragen von Johann Gottlieb Samuel Insprucker Kauf und Handelsmann alhier.

Seite 189:

1785 d. 15. Febr. sind vom Löbl. Pfarr-Kirchen Bau Pflög Amt, auf dem Rathhaus in der Gerichtsstube, die in beiliegender gedruckter Anzeige enthaltene päpstliche Reliquien an die meistbietende verkauft worden, welche Stücke man einige Wochen vorher auf der Hütten (Bauhütte) im Archiv gesehen konnte.

Verzeichniß (dieses Verzeichniß ist gedruckt) einiger Kirchengefäße, und anderer Sachen, welche auf nachgemelten Tag dahier zu verkaufen stehen, als:

1. ganz silberne ziervergoldete Decke über ein geschriebenes Evangelienbuch, mit getriebenen

Figuren, ohngefähr geschätzt auf 134 Loth Silber.

1. silberne Monstranz, im Gewicht 116 Loth.
1. dergl. silbern Gefäß, schwer 60 Loth.
1. dergl. Monstranz, 43 Loth.
1. dergl. von 57 Loth.
1. silbernen Marienbild mit einem Kelch, von 78 Loth.
1. dergl. mit 3 großen Perlen, 51 Loth.
1. dergl. mit Stein, 84 Loth.
1. Bischöfl. silbernes Bild, mit 3. andern Figuren, 38 Loth.
1. silbernen Marienbild, 19 Loth.
1. dergl. Engel, 24 $\frac{1}{4}$ Loth.
1. Crucifix, mit 2. Neben-Figuren, 97 Loth.
1. Silber und vergoldeter Kelch, 40 Loth.
1. dergleichen, 24 $\frac{1}{2}$ Loth.
1. dergl. von 13 Loth.
1. dergl. von 9 $\frac{3}{4}$ Loth.
1. dergl. von 7 Loth.
1. silbernen Altärlein, 12 $\frac{1}{2}$ Loth.
1. Wey-Kesseln, 5 $\frac{1}{2}$ Loth.
1. silberner Postien-Becher, sammt Patenen, 13 $\frac{1}{2}$ Loth.
1. dergl. Postien-Büchlein, 3 $\frac{1}{4}$ Loth.
1. dergleichen, 3 $\frac{1}{2}$ Loth.
1. Heilig Del-Büchlein, 3 $\frac{3}{4}$ Loth.

Die 12 Apostel, nebst dem Herrn Christus, und ein Leichterlein, also 14 Figuren, silber und vergoldt, in einem schön gemachten und vergoldeten Kästlein, noch wie neu, 26 $\frac{1}{2}$ Loth.

26. Stück silber und vergoldete Kugeln, 55 $\frac{1}{4}$ Loth.
3. dergl. Schrauben-Blättlein mit Löwengefigter, 6 $\frac{1}{4}$ Loth.

1. Kelch, 29 Loth.
 3. Patenen, 18 $\frac{1}{2}$ Loth.
 1. silbernen Postien-Schächteln, 1 $\frac{3}{4}$ Loth.
 1. dergl. ohne Deckel, ebenfalls 1 $\frac{3}{4}$ Loth.
 1. silbernen Wein-Kännlein, 6 $\frac{3}{4}$ Loth.
 1. dergl. ebenfalls 6 $\frac{3}{4}$ Loth.
 1. zerbrochen Kreuz, 7 $\frac{1}{2}$ Loth.
- Unterschiedliche Kleinigkeiten von Silber, 18 Loth.
Ausgebrennt und schlechtes Silber, 15 Loth.
2. silberne alte Bettgeschaffen, 8 Loth.
 8. Ulm. Thaler von a. 1622.
 2. kleine alte Gold-Münzen.
 1. ganz golden Crucifix, am Gewicht 36. Cronen.
 2. Loth. Perlen.
 1. Perlen Messgürtel, nebst 2 dergl. Laub und Zetteln.
 1. kleiner künstl. gemahlte- und innenwendig vergoldter Altar.

Vorbemeldte Sachen gedenket man auf Dienstag, den 15. Febr. nächstkünftigen Jahrs, Vormittags 9. Uhr, dahier auf der Hütten, einzeln oder zusammen, im Auktion, jedoch unter Vorbehalt des letzten Schlags, zu verkaufen, in dessen selbige von Kaufsliebhabern nach ein paar Tag zuvor bel. Anmelden, von jetzt an in Augenschein genommen werden können.

Ulm, den 13. December 1784.

Pfarr-Kirchen-Bau-Pflög-Amt.

P. S. Auch sind unterschiedl. mit ihren angehängten Original-Inscriptionen beurkundete Reliquien vorhanden, die ebenfalls zu beliebigem Kauf stehen.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Nr. 7. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung **1906.** Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Ein neuentdecktes Totentanzgemälde aus dem Mittelalter in der deutschen Reichshauptstadt.

Von Dr. Anton Nägele in Niedlingen.

Wer zum erstenmal die Berliner Marienkirche im Zentrum der Millionenstadt betritt, dem bietet sich gleich in der Vorhalle ein ungeahnter Anblick dar. Name und Bauart dieses alten Mariendomes verraten jedem Kundigen alsbald die katholische Vergangenheit; die Bewunderung, mitten im Häusermeer der modernen Großstadt am „Neuen Markt“ solch mittelalterliches Bauwerk zu finden, steigert sich zum Staunen und zur Bewunderung. Wie gebannt bleibt das Auge des fremden Beschauers an den scheinbar neu bemalten Wänden der Vorhalle haften; wo er eben noch das frisch pulstrende Leben in seinen tausend Gestalten gesehen, wo der Lärm des Großstadtverkehrs noch über der Schwelle der Kirche an sein Ohr dringt, tritt ihm auf einmal das Bild des Todes in der die Kinder der Neuzeit so seltsam anmutenden Totentanzgestalt entgegen. *Media vita in morte sumus!* Ein erschütterndes, denkwürdigeres *Memento mori* könnte ich mir kaum denken; und doch, wie um den starken Gegensatz in der mittelalterlichen Idee vom Tanz des Todes mit den Lebenden unverjöhlich zu verschärfen, tönt das *Memento vivere* hier mehr als sonst in allen Tonarten aus Ohr. Diesen Kontrast hat sicherlich auch das Mittelalter trotz seiner wesentlich anderen Lebensanschauung gefühlt, auch die Vorfahren der heutigen ange-

klärteren Berliner, die einst glücklich im Besitze des ererbten Väterglaubens das im 13. Jahrhundert mit Stadtrecht ausgestattete Fischerdorf an der Spree bewohnten. Nur haben diese, nach der wachsenden Beliebtheit jener grausen Todesdarstellungen zu schließen, diesen Kontrast nicht als so schrecklichen Mißton in Welt und Leben empfunden, wie ihre im Glauben und wohl auch in den Sitten meist anders gearteten Nachkommen. Dieser veränderten Geistesrichtung und nicht weniger der auf historischen und künstlerischem Gebiet herrschenden Unproduktivität und Verstandnislosigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts, die ja der höchsten Kunstwerke nicht geschont, verdankt der altehrwürdige Bilderzyklus der Marienkirche aus dem 15. Jahrhundert seine blendend weiße Ueberhöhung und damit sichere Erhaltung. Seine Auferstehung nach mehr als hundertjähriger Vergessenheit am Ende des letzten Jahrhunderts, mag sie der Umschwung der geschichtlichen, kunsthistorischen oder der religiösen Interessen in weiteren kirchlichen und bürgerlichen Kreisen der heutigen Reichshauptstadt veranlaßt haben, begrüßen alle, wenn's auch nicht alle verstehen und verstehen wollen — eine der merkwürdigsten Darstellungen der Totentanzidee ist so neben wenigen anderen mittelalterlichen Kunstwerken ins 20. Jahrhundert hinübergerettet worden.

Es wäre verlockend, im Lichte neuerer und neuesten Forschung den neuentdeckten Totentanz der Berliner Marienkirche zu betrachten und unserem Gemälde die Stellung anzuweisen, die ihm in der eigenartigen mittelalterlichen Ausgestaltung

des Todesgedankens in dichterischer und künstlerischer Form, in der wechselvollen Entwicklungsgeschichte der Totentanzbilder überhaupt zukommt. Hat doch die Idee von der Allgewalt des Todes zu allen Zeiten, besonders genährt in den Schreckenszeiten außergewöhnlicher Tyrannie des Imperator Mors in Pest-, Kriegs- und Hungersnot, ihren Ausdruck in Wort und Bild gesucht und gefunden und Maler, Bildhauer und Dichter haben die Neigung, das Menschenleben in seinen vielgestaltigen Ausprägungen von seinem Endpunkt aus zu überschauen und zu erfassen, aufgegriffen und in der Vereinigung der beiden höchsten Kontraste düsteren, schauerlichen Ernstes und intensivster Lebensfreude die Vorstellung vom Totentanz ausgeprägt: im tollen Wirbeltanz des Lebens der Tod als Reigenführer. In Wandgemälden und Reliefbildern, auf Stuckereien und Glockenrändern, in den Hallen und Kapellen von Kirchen, an den Wänden von Klosterkreuzgängen, in den Palästen und Schlössern begegnen wir der Chorea Maccabaeorum (Danse macabre), durch alle Jahrhunderte, seit ihrem ersten künstlerischen Erwachen in der Schlussepöche des Mittelalters, hat sie die Künstlerphantasie beschäftigt und wenn auch in der Großkunst seltener als ehemals, festgehalten auch in dem Zeitalter, da der „Wille zum Leben“ stärkere Impulse fordern soll. Von besonderem Interesse für uns dürfte die Tatsache sein, daß in der langen Reihe von Darstellungen des Totentanzes während fünf Jahrhunderten wohl die allerjüngste in unserer Heimat sich befindet: es ist der von Professor Tobias Weiß, dem gefeierten Nürnberger Künstler, gemalte Totentanz in der St. Michaelsfriedhofkapelle in Mergentheim, nach den Originalkartons 1893 herausgegeben von W. Kreiten S. J. auf 15 Quartfolio-Blättern, betitelt Sceptra mortis, ein Werk, nach Auffassung und Ausführung durchaus originell; es führt die Macht des Todes nur an biblischen Gestalten vor.

Während die bildenden Künste alle sich des gewaltigen Stoffes bemächtigt haben, scheint bis jetzt gerade die Musik, „die geborene Darstellerin des Tanzes“, an

diesem dankbaren Vorwurf vorübergegangen zu sein, wenn wir von St. Saëns' Danse macabre absehen. Erst die allerjüngste Vergangenheit hat uns mit einem Chorwerk von gewaltiger Kraft und Dimension beschenkt, das dem erhabenen Gegenstand nach Text und Musik gewachsen zu sein scheint. Am 6. Februar 1906 fand im Gürzenich in Köln die Uraufführung von Felix Woyrsch's „Totentanz, ein Mysterium für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel“, statt. Das alte Lied von der Eitelkeit und Vergänglichkeit alles Menschlichen hat hier ergreifendsten Ausdruck gefunden. In fünf Bildern, der König (Sardanapal), Landsknecht, Kind, Spielmann, Greis, wird die Allgewalt des Todes mit seinen Schrecknissen, aber auch seinen Tröstungen vorgestellt; jedes einzelne Bild ist ein Drama für sich, in Wort und Ton jeder betreffenden Situation angepaßt, getragen vom Geiste der alten deutschen Totentanzdichtung. Der Komponist war sein eigener Dichter. Wie eine musikalisch-poetische Illustration unserer Totentanzgemälde nimmt sich der von Woyrsch gedichtete Eingangschor aus, in dem der Tod zum Tanze einladet:

„Herbei kommt alle, groß und klein,
In meinen Reigen tretet ein,
Die Fiedel will ich rühren.
Hier gilt nicht vornehm, nicht gering,
Wir wollen alle guter Ding'
Ein'n lust'gen Tanz vollführen!
Komm Reicher, komm, komm Bettelmann,
An meinen Reigen schließt euch an,
Wir woll'n gar sein stolzieren!
Mit deinem Krummstab, Bischof, komm,
Komm mit dem Blondzopf, Mägdelein
fromm,
Sollst meinen Reigen zieren!

Das Blatt verwelkt, die Blum vergeht
Und sinket zu der Erden,
Kein' Menschenmacht vor mir besteht,
Staub muß zu Staube werden!“

Indes die Idee der Totentänze und ihre geschichtliche Entwicklung in der Kunst des Mittelalters und der neueren Zeit darf uns hier, so belehrend ein solcher Ausblick auch wäre, nicht länger beschäftigen; älterer Forscher Arbeiten, wie Maßmann, Lübke, Wackernagel, Wessely,

Naumann, der Franzosen Beignot und Langlois, der Italiener Fiorillo und Valardi, des Engländers Douce haben für ihre Zeit das Material hinlänglich erschöpft, ohne daß die Folgezeit mit ihnen gleichen Stand gehalten hätte. Beginnen wir alsbald mit der Beschreibung unseres Berliner Totentanzes, der erfreulicherweise dank seiner merkwürdigen Schicksale zu den besterhaltenen Darstellungen dieser Art gehört.

Tritt man, vom großen Berliner Rathaus oder dem ebenfalls nicht weit davon entfernten R. Schloß unter den Linden herkommend, am westlichen Hauptportal in die altehrwürdige Marienkirche ein, so fesselt den Blick gleich in der Vorhalle linker Hand der lange Reigen der mit dem Tode tanzenden 28 Gestalten, welche die Flächen der Strebepfeiler und der dazwischenliegenden Wandfelder ihres nordwestlichen Flügels bedecken. Es ist ein langer, ergreifender Zug der Repräsentanten aller menschlichen Stände; dem einen schauerlichen Ziele, dem Grabe, führt sie alle der Tod zu, eine dürre Gestalt mit nacktem Totenschädel, ein weißes Leichentuch über Kopf oder Schulter geworfen, ein Totengerippe in wenig wechselnder Gestalt und Haltung, die noch wenig Kenntnis der Anatomie verrät. Jeden einzelnen ladet er zum Tanze auf einer grünen Ebene ein, mitten aus dem Leben führt er seine Opfer — die einen ergreift er bei der Hand, die andern schiebt er an der Schulter vorwärts, alle folgen ihrem Führer widerstandslos in stiller Ergebung.

Unser Totentanz, die stumme Predigt von Sterben und Vergehen, beginnt mit dem Bilde eines Predigers auf der Kanzel; ein Franziskaner in brauner Kutte, mit Tonsur und zurückgeschlagener Kapuze wendet sich an den links von seiner gotisch geschmückten, zierlich gelben Kanzel an den, dem Range nach aufsteigenden Reigen von 14 Geistlichen und den durch eine Kreuzesgruppe getrennten 14 weltlichen Personen. Seine Linke hat der Redner mit bezeichnendem Gestus erhoben und auch heute noch, nach fast fünf Jahrhunderten, scheint er die Kirchenbesucher auf die gemalte Predigt, das Bild und seine Bedeutung hinzuweisen.

Den ernsten Inhalt seiner Predigt lassen die wenigen erhaltenen, unter seinem Bilde angebrachten niederdeutschen Verse ahnen. Er spricht „von des Todes Pfeifen schrillen Ton, der Glocken Klang am Grabe und der Freunde schnellem Vergessen“. Auffallenderweise gehört der Prediger des Berliner Totentanzes nicht dem eigentlichen Predigerorden, den Dominikanern, an; die fratres predicatores, die heute in der Reichshauptstadt eine klösterliche Niederlassung besitzen, hatten im 15. Jahrhundert in der brandenburgischen Stadt Berlin kein Kloster, wohl aber in dem später mit diesem vereinigten Nachbarstädtchen am andern Spreenfer, Cölln. Unterhalb der Kanzel liegen zwei abschreckende Gestalten, Mißbildungen aus menschlichem Oberkörper und drachenartigem Unterkörper; die eine der fragenhaften Gestalten bläst die Dübelsackpfeife, wohl symbolische Darstellung des Teufels, des Musikers des Todes, der mit höllischer Musik zum Tanz aus dem Diesseits aufspielt.

Der Kanzel zunächst beginnt den Reigentanz der Rüstler, eine jugendliche Gestalt in langen, blauem Untergewand und weißem Chorhemd darüber, in der Rechten den Schlüsselbund. Der ihn zum Tanze abholende Tod faßt ihn an der linken, wohl ein Buch haltenden Hand, redet ihn im folgenden, aus dem Niederdeutschen ins Hochdeutsche übersehten, unter dem Bild erhaltenen Versen an:

„Herr Rüstler von der Kirchen, kommet her,
Ihr seid hier gewesen als ein Vorbeter.
Ich will voran den Tanz mit Euch springen,
Daß Euch die Schlüssel alle sollen klingen.
Leget das Zeitenbuch (Tidebuch) schnell
aus der Hand,
Ich bin der Tod, ich nehme niemandes
Pfand.“

Flehend erwidert der Ueberraschte:

„Ach, guter Tod, früste mir doch noch ein
Jahr,
Denn mein Leben ist noch gar unklar!
Hätte ich wohl viel Gutes getan,
So möchte ich nun fröhlicher mit dir
gan (gehen).
Ach, nun soll ich nicht länger bleiben!
Das Leiden Jesu mög' helfen meinem
Scheiden.“

Die zweite Gestalt, fast vollständig vernichtet durch Ausbrechen des Stüdes, ist nach einer Stelle des ebenfalls sehr beschädigten Textes ergänzt, stellte aller Wahrscheinlichkeit nach einen Kapellandar, wie auch der Lübecker Totentanz an dieser Stelle den untersten, geistlichen Würdenträger anführt. Dann folgt der Offizial, von dem nur der untere Teil des feinen Stand als geistlicher Richter charakterisierenden roten Gewandes erhalten war. Von Interesse ist das Wechselgespräch zwischen ihm und dem ihn am Arm fassenden Tod:

„Ihr kluger, weiser Mann, Herr Offizial, Euer Zeitenbuch ist in dem Dekretal.

Gott hatte Euch viele Willfür gegeben,

Möchtet Ihr hier nun ewiglich leben.

Was hilft Euch das viele Appellieren, Ihr müßt mit mir in den Tanz spazieren.“

(Oh muthen met my an Dank banieren.)

„Ach, Tod, ich habe das wohl eher gelesen,

Daß deines Gerichtes niemand kann genesen;

Der Richter ist ein so hoch gestellter Mann,

Daß von ihm niemand wohl appellieren kann.

Was hilft's, daß ich viel blase den Wind, Doch hilf mir nun Jesu, Maria Kind.“

An vierter Stelle folgt der Augustiner in grauer Kutte mit einem schwarzen Strick umgürtet. Der Tod spricht zu ihm:

„Herr Augustiner, geistlicher guter Mann, Folget mir auch nach und scheidet davan! Die Begabung (beghistunge) ist Euch nicht gegeben,

Daß Ihr hier könnt ewiglich leben.

Drum seht, wie ich Euch vor kann reihen
(= vortanz den Reihen)

Die Geistlichen sterben gleich wie die Laien
(abestligen, leggen).“

Der Augustiner spricht:

„Ach, lieber Tod, wie kommst du so bald
(drade),

Wart doch so lange, bis daß ich dich lade.
Aber du bist ein seltsam wunderlicher

Kumpan;

Ob ich will oder nicht will, ich muß mit dir gahn.

Dazu sind alle Menschen außerkoren.

Hilf, Jesus, daß ich nicht geh verloren.“

Neben ihm steht der Prediger, ein Dominikanermönch mit schwarzem Mantel und weißem Habit:

„Herr Prediger, Ihr sollt Euch nicht wehren,

Und Euch nicht zu sehr gegen mich sperren.

Ich bin der Tod, Euer höchster Gesell',

Tanzt nun mit mir und machet schnell.

Viele Predigten (scarmam) habt Ihr von mir gemacht (gedan),

Nun müßt Ihr auch mit mir an den Tanz gahn.“

„Ach, guter Tod, gib mir doch noch länger Frist,

Wenn du mein alter, liebster Kumpan bist.
Ach, mich dünket, ich kann nicht mit dir gewinnen.

Ach was soll ich armer Mann nun beginnen!
Schnell sterben ist ein großer Unfall.

Hilf mir, Jesu, und den Geistlichen all.“

Nun kommt der Kirchherr (kerkher) in rotem Gewand, unter dem ein lichtgrauer Talar hervorragt, eine stattliche Erscheinung mit Lockenhaar und Barett, wie alle bisherigen Gestalten, ganz porträtmäßig, vielleicht als Konterfei des würdigen Pfarrherrn der Marienkirche gedacht:

„Herr Kirchherr, Euch ist viel empfohlen; Ich bin der Tod, ich will Euch nun auch holen.

Es ist Euch über die Maßen wohl gelungen,

Wenn Ihr das Requiem habt gesungen.

Hebet es nun auch Euretwegen an,
Ich will Euch vortanzen, also ich mah'n.“

„Ach, allmächtiger Gott, was ist das Leben,
Daß uns allen dieses ist gegeben,

Wenn der Tod kommt, schnell zu sterben!

Ach, möchte ich Gottes Guld erwerben,
So wollt ich fröhlich mit dir gehen;

Hilf mir, Jesus, so mag's mir wohl gelingen!“

Der siebte im geistlichen Totentanzreigen ist der Kartäuser in weißem Habit und dunkelrotem Mantel, die Kapuze über den Kopf gezogen; den Mönch mit feinen ernst, nachdenklichen Zügen mahnt der Tod in den teilweise verstümmelten Versen:

„Herr Kartäuser und geistlicher Vater,
Die Menschen müssen sterben insgesamt

(De mensken muthen sterven alle gader),
Den Regeln und Gesetzen folgen nach.

Seht, wie säuberlich (suverläßen) ich Euch
vortanzen mag!
Verlasset Eures Klosters Bequemlichkeit (!)",
worauf der Kartäuser klagt:
„Ach, guter Tod, Sterben ist ein gemein-
fames Recht,
Denn sterben müssen beide, Herr und
Knecht.
Geistlich, weltlich, auch Mönche . . . Mann
und Frau . . ."

Die nächste Gestalt ist der Arzt, der
im Mittelalter zum geistlichen Stand ge-
rechnete Doktor, in scharlachrotem, am
Hals und an den Ärmeln mit grauem
Pelz besetzten Mantel und rotem Varet
auf dem Kopfe; nachdenklich prüft er in
merkwürdiger, ganz charakteristischer Hal-
tung, ähnlich dem Doktor im Lübecker
Totentanz, das vor sein besonders schön
gemaltes Angesicht emporgehaltene Glas,
das uralte Mittel ärztlicher Diagnose bis
in unsere Zeit herein. Der Konkurrenten
des Todes faßt der zum Tanz abholende
Tod ganz besonders fest und energisch an
in Haltung und Wort:

„Herr Doktor, Meister in der Arznei,
Ich hab Euch aufgefordert nun wohl schon
drei (mal) (rede gheschiet wol dryge).
Noch meinest Ihr leider länger zu leben
Und wollt Euch nicht zu Gnade geben.
Nun scheidet von dann'
Und seht, wie wohl ich Euch vortanzen
kann."

Arzt:

„Ach, allmächtiger Gott, gib du mir nun
Rat,
Denn das Wasser ist über die Maßen
quat (= matt?).
Ich sollte wohl in die Apotheke gehen,
Denn ich sehe den Tod hart vor mir stehen.
Da hilft kein Wasser, kein Kraut im
Garten,
Herr Jesu, willst du meiner warten!"

Weiter folgt der Mönch in lehmgelbem
Mantel, dunkler Kutte und rotem Varet,
obwohl verschiedene einzelne Orden in
unserem Totentanz auftreten, ganz allge-
mein als Mairk, Mönch, ohne Unterschied
des Ordens bezeichnet, ähnlich wie im
Lübecker Totentanztext von 1520. (Bro-
der Mönck von watt orden dattu byst.)
Am Gürtel trägt er einen blauen Ventel.
Zu ihm spricht der Tod:

„Herr Mönch, ich will Euch etwas sagen:
Den blauen Ventel mögt Ihr mir von
Euch legen,
Und auch dazu das Varetchen weiß.
Versuchet nun, wie wohl Euch das Tanzen
sei,
Das ihr oft getan habt mit Ehren.
Folget nach; Ihr müßt den Zug ver-
mehren!"

Darauf antwortet der überraschte Mönch:
„Ach, guter Geselle, taste mich nicht an,
Denn ich bin ein ergebener geistlicher
Mann.
Ich wußte gar wohl, daß du wolltest
kommen,
Doch konnte ich der
Denn niemand weiß, wann der Tod tut
kommen.
Hilf mir, Jesu, wie ich mir nun soll raten,
Amen."

Eine besonders feine und zierliche Ge-
stalt ist der Domherr mit zartem,
jugendlichem Angesicht, braunem Haupt-
haar und rotem Varet, schwarzem Män-
telchen über weißem Unterkleid, unter dem
ein blaugrünes hervorschaut; Maler und
Dichter haben hier ganz charakteristische
Züge in Bild und Wort angebracht:

Tod:

„Herr Domherr von hohem Staat,
Zu dem Tanz der Toten ich Euch lad',
Darüber Ihr wohl nicht viel habt nach-
gedacht,
Derweil Ihr Euch das Leben leicht ge-
macht.
Leget mit Gulb nieder das Varetchen rot,
Folget mir schnell nach, ich bin der Tod."

Domherr:

„Ach, du himmlischer König der Ehren,
Nun ist die Zeit, daß ich muß sterben
lern',
Hätte ich das gelernt in jüngeren Jah-
ren"

Es folgt der Abt mit dem gotisch ver-
zierten Krummstab, in blaues Untergewand
und schwarze, weitärmelige Kutte gekleidet
und ein rotes Varet auf dem Kopfe,
eine hohe, energische, fast derbe Gestalt;
das Gespräch zwischen Tod und dem als
reich angerebeten Abt ist nur ganz frag-
mentarisch erhalten, ebenso die Verse unter
dem Bild des nun folgenden Bischofs,
bekleidet mit weißem Talar, damastnem,

violetten Gewand mit dunkelblauen Rankenmuster, hellblauem, mit breiten Goldborten eingefasstem Mantel, roter, goldgefäunter Mitra auf dem feingeschnittenen, schwarzhhaarigen Kopf. Ihn folgt der Kardinal in blauem Untergewand, rotem Mantel und Hut. Der Tod spricht zu ihm:

„Herr Kardinal mit dem roten Hut,
Ihr müßt jetzt mit, wie ich vermut’.
Der Gewalt kommtet Ihr gar wohl vor-
stehn,

Dafür müßt Ihr nun mit mir an den Tanz
gehn.

Wartet nicht lange, sondern kommet mit,
Ich will Euch nun lehren des Tanzes
Sitt’.“

Die Antwort des ob seines mächtigen, hohen Amtes berühmten Kardinals ist bis auf ein „ap“ und „ja“ verloren. Den Schluß des geistlichen Reigens bildet die Gestalt des Papstes mit der dreifachen Krone, der Tiara, auf dem Haupt, in der Rechten das Doppelkreuz. Die edle, schlanke Gestalt mit dem ernstesten Gesichtsausdruck schmückt besonders reiche Gewandung: blaugrünes Damastgewand über weißem Talar und roter, gemusterter Mantel mit breiter Goldborte. Ihn schieben der vorausgehende und der nachfolgende Tod, letzterer allein ohne das umgeworfene weiße Grabsuch, mit gewisser Anstrengung, mit schrecklicherem Grinsen und höhnischeren Grimassen von beiden Seiten fort.

Mit diesen 14 Paaren endet der erste Teil des Gemäldes, der Reigen der Geistlichen. Der zweite Teil, der Reigentanz der Weltlichen, ist von diesem durch ein Mittelbild an der schrägen Fläche des nordwestlichen Giebelers getrennt, eine Kreuzesgruppe, etwa ein Drittel kleiner als die übrigen Totentanzbilder, durch braune Streifen, ähnlich den um das ganze Gemälde sich ziehenden Rahmen von den beiden Reigen geschieden. An dem aus bräunlichem Felsen aufragenden Kreuze hängt Christus mit gesenktem Haupte und herabwallendem, dunklem Haar, rotem Kreuznimbus auf grünem Grund, darüber unmittelbar die Kreuzesinschrift: I. N. R. I. Zur Rechten des Kreuzes steht Maria in blauem Obergewand, weißem Untergewand und Schleier;

alles in reichem Faltenwurf; das Haupt ist schmerzlich gesenkt, die gefalteten Hände sind nach oben gerichtet, Schmerz und Ergebung trefflich malend. Zur Linken steht der blondgelockte Lieblingsjünger Johannes, mit gefalteten Händen zum Heiland aufblickend. In rotem Mantel über blauem Untergewand steht er in anbetender Stellung da. Goldgelber Nimbus strahlt über dem Haupte von Maria und Johannes. Unten zu beiden Seiten des Kreuzes stehen sechs winzige Gestalten, nur in den dürrigsten Umrissen in Regelform angedeutet, wohl die Stifter des Gemäldes. Rührend ist die noch teilweise erhalten gebliebene Inschrift unter dem Kreuzbild:

O Christenmenschen, arme und reiche, seht,
wie ich für euch leide
Und williglich gestorben bin. Ihr müßt
alle mit.

Wie muß ich tragen von scharfem Dorne
solchen Kranz!

Kommt alle mit mir an den Totentanz!
Ihr geistlichen Christen, groß und kleine . . .
. . . . seht, wie ich für euch leide den
bitteren Tod. Ihr

Müßt alle sterben, — das ist not — an
dem Totentanz.

. . . . Ihr müßt auch tanzen

Nun zieht sich von hier aus, während der geistliche Reigen dem Kreuze zugewandt war, in einer der Kreuzesgruppe abgewandten Richtung zur Linken der Totentanz der Laien hin. Und wie dort mit dem höchsten Würdenträger geschlossen, so eröffnet hier die Reihe der höchste Weltliche. Ob in dieser auffallenden Abwendung vom Kreuze die geistige Abwendung der Weltlichen vom Himmel symbolisiert werden soll, oder ob die Rücksicht auf die Dertlichkeit des Gemäldes hiefür bestimmend war, läßt sich nicht wohl entscheiden. Wahrscheinlich ist letztere Annahme; suchen ja alle Teilnehmer am Totentanze aus beiden Reihen in ihren Klagen an den Tod Trost und Hilfe beim Gekreuzigten, dessen Bild in der Mitte zweier Reihen eine Ausnahmestellung gegenüber den anderen Totentanzgemälden einnimmt.

Der Kaiser ist mit Krone und Scepter und dem Reichsapfel, goldgelbem, weit-

ärmeligem, gemustertem Obergewand und weißem Untergewand, dunklem Haar und Bart geschmückt. Schonungslos redet ihn der zum Tanz auffordernde Tod an:

„Herr Kaiser stolz, edel und mächtiglich,
Auf Erden habt Ihr gehabt das Himmelreich.“

Ein gutes, treffliches, stattliches Weib, dazu

Pferde schöne,
Nun legst nieder schnell die goldene Krone.
Haltet Euch zu dem Totentanz bereit;
Ihr müßt mit, es sei Euch lieb oder leid.
O gütiger Christ, barmherziger Gott!
Ich muß sterben des Todes, es ist kein Spott.
Und gehe an diesen Tanz der Betrübtheit.
Verlassen alle dieser Welt Herrlichkeit.“

Ihm folgt zunächst die Kaiserin, eine jugendliche, schlankte Gestalt mit weißem Schleier unter der Krone, das rote, schleppende Obergewand mit der Rechten emporraffend, so daß das blaue Untergewand hervorschaut. Auch sie verschont der unerbittliche Tod nicht:

„Kaiserin, als hohe Frau geboren,
Ich habe Euch sonderlich auserkoren:
Ihr müßt zu des Todes Tanze ja mit,
Nachdem Ihr gerne getragen all' die neuen Kleider,
Macht Ende und tut mich fassen an die Hand,
Ihr müßt schnell mit mir in ein anders Land.“

Die Klage der Kaiserin ist nur in Bruchstücken der zwei ersten Zeilen erhalten.

O weh mir armen Weibe . . .
Daß ich gelebt hab . . .“

Der Kaiserin folgt die ehrjuchtgebietende Gestalt des Königs, auf dem blondgelockten Haupt die Krone, in der Rechten das Scepter, in kurzem, ornamentenreichen Goldgewande, mit weißen Strümpfen und blauen Schnabelschuhen. Aus der Anrede des Imperator Mars an den Herrscher sind nur die folgenden vier Zeilen erhalten:

„Herr König, mit manchem goldenen Stück,
In dieser Welt habt Ihr gehabt groß Glück.
Alle Menschen sind nach Eurem Willen gewesen.“

An den Tod dachtet Ihr nicht ein wenig.“

Neben ihm steht der Herzog in stolzer Haltung, vom Kopf bis zum Fuß ein geharnischter Ritter, in der Rechten ein großes Schwert; der Tod, der seinen Arm mit der rechten Hand ergreift, streckt auch die andere Hand nach seinem Opfer aus, als wollte er etwa bewaffnetem Widerstand des Ritters vorbeugen:

„Herr Herzog (Hertog), mächtig, tüchtig
zu Felde,
Manchen (Armen) unterdrückt Ihr mit Gewalt,
Manchen Reichen wußtet Ihr zu bezähmen (bethemen),
Ich will Euch auch bei dem Leibe nehmen.
Ich lad Euch schnell an den Totentanz (Todendank).“

Die Antwort des Herzogs, wie die des folgenden Ritters ist, wie an vielen andern, weit nach unten reichenden Stellen, fast ganz zerstört.

Der Ritter, ein blond gelockter, junger Mann ohne Helm, in einer, an Schultern, Ellenbogen und Kniescheiben vergoldeten Rüstung, wird vom Tode also angerebet:

„Herr Ritter, mit Eurem Harnisch stolz,
Hier habt Ihr getragen das rote Gold,
Habt Euch an Ehren genug getan;
So mögt Ihr nun fröhlich mit mir gan;
Leget das scharfe Schwert von Eurer Seiten,
Ihr müßt mit mir an den Totentanz gleiten.“

Nach diesen Vertretern des Adels folgt der Bürgermeister, ein würdiger Herr in dunklem, pelzverbrämtem Mantel und schwarzem Barett, vom Tode also angesprochen:

„Herr Bürgermeister von großem Staat,
Ihr seid der Oberste in dem Rat.
Das gemeine Beste stand in Eurer Gewalt,
Dazu das Recht der Armen wohl tausendfalt.“

Seid Ihr dem Allen wohl vorgewesen,
(= gut vorgestanden)
So mögt Ihr dieses Tanzes genesen.“

Bürgermeister:

„Ach guter Tod, ich kann Dir nicht entweichen,
Du holst den Armen und den Reichen,

Wenn sie hätten gelebt wohl tausend Jahr,
So müßten sie noch folgen tausend Jahr.
Niemand ist, der deiner Gewalt lebzig
gewesen,

O Christe Jesu, hilf mir nun, daß ich
des Tanzes genesse.“

Der nächste ist, auffallenderweise in
dieser Aneidung, der Wucherer, in
feinem, dunkelrotem Gewand mit gelbem
Kragen, auf dem dunklen Haar ein rotes
Baret mit aufgeschlagenem Rand, grauen
Strümpfen und Schuhen, an dem Gürtel
eine, mit metallnem Bügel versehene Tasche.

Tod:

„Herr Wucherer mit Eurem blauen Sack,
Für Geld hattet Ihr guten Geschmac,
Ihr gabt dem Armen einen Schock für
zwei,

Dafür müßt Ihr nun leiden großes Weh.
Legt von Eurer Seiten den Geldsack schwer,
Ihr müßt nun mit in den Tanz her.“

Wucherer:

„Ach, wo soll ich armer Mann nun bleiben,
Da ich keinen Wucher mehr kann treiben!
Meine Kinder sollen es wiedergeben,
So mögen sie mit Gnade ewig leben;
Des helfe mir auch, Jesus, Du ewiger Gott,
Denn von der Erde zu scheiden ist kein Spott!“

An ihn schließt sich bessere Gesellschaft
wieder an, der Junker, mit kurzem
blauen Wams und rötlichgelben, engan-
schließenden Hosen, ein kurzes Schwert
vorn am Gürtel.

Tod:

„Herr Junker, mit Eurem Habicht fein,
Ihr woltet allezeit der schönste sein.
Manchen habt Ihr gebracht zu Fall,
An den Tod dachtet Ihr nicht einmal;
Waidwerken, hofieren war Eure Art.
Folget nun diesem Tanz und der Fahrt!“

Junker:

„Ach, lieber Tod, warte noch eine Stunde!
Ich wollte gern leben, wenn ich könnte.
Damit ich noch könnte meine Sünden
beichten,
Und mich mit Gottes Leichnam versehen
lassen.
Ohne Zaudern willst Du leider nicht länger
weilen;
Ach, Christus, laß mich von Dir nimmer
scheiden!“

Der Kaufmann mit grünem Rock,
rotem Mäntelchen, grauen Weinkleidern,

hoben Schuhen, an der Seite einen Degen,
auf dem gelockten Haupte eine Mütze,
gleicht durchaus einem Kavalier, der eben-
falls zum Totentanz abgeholt wird.

Tod:

„O Kaufmann, was Ihr gewonnen, nun
zerrinnt,
Ihr sparet und rechnet nur noch für den
Wind;

Der Markt ist doch sicher hier abgetan,
Ihr müßt eine lange Weile mit mir
tanzen gan.

Behret Euch nicht, leget ab die Sporen,
Denn Sterben ist auch Euch angeboren.“

Kaufmann:

„O guter Tod, wie kommst du so hastig an,
Wohl bin ich gewesen ein teurer Kauf-
mann;

Doch ist meine Rechenschaft noch gar unklar,
Das klage ich dir, Christus, ganz offenbar.
Wollst sie nun machen klar, des hast du
Macht,

Ich hab' sicher nicht viel an dich gedacht.“
(Fortsetzung folgt.)

Die Entstehung der christlichen Basiliken.

Von Stadtpfarrer Dr. Ehrhart in Heidenheim.
(Schluß.)

II.

Das eigentlich Neue und Verdienstliche
an Langes¹⁾ Lösungsvorschlag liegt nun
darin, daß er die Scholae, die Ver-
sammlungsorte der verschiedenen
Kollegien oder Vereine mit Nachdruck
in den Vordergrund der Diskussion stellt.
Solche Scholae sind noch mehrfach er-
halten. Der wichtigste Teil dieser Ver-
sammlungslokale war die halbrunde Apsis.
Die Apsis mit ihrem Halbrund ist aber
das eigentlich Charakteristische des Basilika-
baus. Zu den Scholae waren auch
Statuen und Bilder angebracht, wie aus
folgender, in einer jetzt im Louvre befind-
lichen Schola angebrachten Inschrift her-
vorgeht: „Pro salute Aug(ustorum)
optiones scholam suam cum statu et
imaginibus domus [di]vinae, item diis

¹⁾ „Haus und Halle“. Konrad Lange. Leipzig
1885. Auffallenderweise nimmt Holzinger in
seiner „Mittelchristlichen Architektur“ zu der Frage
keine Stellung.

conservatorib(us) eorum. . . . Auch Altäre scheinen in den Scholae aufgestellt gewesen zu sein. Eine Schola aus Lambaesa trägt die Inschrift: »Genio scholae L. Jul(ius) Crescentian(us) q(uaestor) scil. collegii) arulas cum statunculis coll(egio) donavit.«

Diese Scholae, oblonge Räume mit anschließender Apsis, waren nach Lange die Vorbilder der ältesten christlichen Betställe und Kirchen. Langes Standpunkt in der Frage ist von Einseitigkeit insofern frei, als er auch den antiken öffentlichen Basiliken einen hervorragenden Einfluß auf die Bildung des christlichen Basilikenstiles einräumt. „Das epochenmachende Ereignis für die kirchliche Baukunst“ war nach seiner Ansicht der „Uebergang von dem einschiffigen Saale zu dem dreischiffigen, von der Schola zur Basilika“ (S. 309). Ob freilich die beiden Bauarten zeitlich so streng geschieden werden können, wie Lange dies tut, scheint uns fraglich zu sein. Wenn er meint, daß die ca. 40 Kirchen, welche in den ersten Jahren Konstantins in Rom bestanden, nur einschiffige Räume mit halbrunden Apsiden, also Nachbildungen der Scholae gewesen seien, so scheint uns dieses eben nur eine Vermutung zu sein. Aber darin können wir mit Lange übereinstimmen, wenn er nicht nur die öffentlichen, sondern auch die privaten Basiliken, d. h. die Prachtställe des römischen Hauses als ein Glied in der Entwicklung der altchristlichen Basilika gelten läßt. „Die Kombination von einschiffigem Oblong und halbrunder Apsis war in der römischen Architektur überhaupt vollkommen gang und gäbe. Abgesehen von den Scholae kam sie auch in Thermen, Gymnasien, Villen, Palästen (Villa Adriana, Villa zu Herculanum, Flavierpalast und dem Palatin, sog. „Auditorium“ des Maecenas, Villen des jüngeren Plinius), besonders auch in Tempeln (Venus und Roma in Rom, Fortunatempel in Pompeji, Pseudobasilika von Palmyra) so oft vor; es wurden in diesem Schema selbst Säle in so großem Maßstabe („Basilika“ von Trier, Pergamon, Argos u. s. w.) hergestellt, daß die Christen sich lange Zeit mit Gebäuden dieser Art behelfen

konnten, ohne auch nur an die Nachahmung einer andern Gebäudegattung denken zu müssen“ (Lange l. c. S. 297).¹⁾ Dieser Standpunkt scheint nicht bloß sehr weitsichtig zu sein, sondern auch den Tatsachen und der Wirklichkeit am besten zu entsprechen.

Messmer und Reber haben das Verdienst, namentlich auf die Bedeutung der privaten Basilika für die Urform der christlichen Kirche hingewiesen zu haben. Daß die Basilika des römischen Privatpalastes den christlichen Gemeinden in der Zeit vor Konstantin als gottesdienstlicher Versammlungsort diente, ist durch mehrfache geschichtliche Zeugnisse außer Zweifel gestellt. Die Häuser des Senators Pudens, der hl. Cäcilia, Lucina, Anastasia u. s. w. waren nach der Tradition die Stätten für die Zusammenkünfte und den Gottesdienst der römischen Christen. Im Jahre 1862 wurde die Privatbasilika eines römischen Hauses neben der Flavianischen Domus auf dem Palatin aufgedeckt, die sog. Basilika Jovis. An der westlichen Schmalseite zeigte dieselbe eine halbkreisförmige Apsis; an der Rückseite führten zwei Treppen zu dem erhöhten Podium. Von den Enden der Apsis gingen zwei fünfgliedrige Säulenstellungen aus. Aus diesem einen Beispiel lassen sich freilich allgemeine und sichere Folgerungen nicht ableiten. Aber als Entwicklungsglied in der Entstehung des christlichen Basilikenstiles muß die private Basilika auf Grund der genannten Tatsachen doch angesehen werden, wenn sie auch nicht als ausschließliches Muster bezeichnet werden kann. Das gleiche trifft zu bei der joversischen Basilika, welche die Stileigentümlichkeiten der christlichen Basilika, soweit sie in größerer und reicherer Anlage ausgeführt war, in ausgeprägter Form aufweist: Apsis im Halbkreis und oblonge Grundfläche, umgeben von Säulenhallen. L. B. Alberti, der die christliche Urkirche als Erster von der joversischen Basilika ableitete, hat nur darin gefehlt, daß er zu einseitig andere Entwicklungsfaktoren außer Rechnung läßt. Auch das Fehlerhafte von Zestermanns

¹⁾ Dagegen erscheint uns der kirchengeschichtliche-
egetische Exkurs Langes zu der Frage in vielen
Punkten sehr ansehnlich.

Ausicht liegt nur in deren Einseitigkeit und Ausschließlichkeit. Denn er hat den richtigen Gedanken ausgesprochen, daß der christliche Geist und das Bedürfnis des Kultus bei dem altchristlichen Baustil schöpferisch und bildnerisch tätig waren. Aber sie waren eben nicht die alleinigen Schöpfer und Bildner.

Das Ergebnis der bisherigen Forschungen in der Frage dürfte demnach folgendes sein. Die christliche Basilika verdankt ihre Entstehung und Entwicklung verschiedenen Faktoren ästhetischer und praktischer, geschichtlicher und technischer Art; ihre Vorstufen und Vorbilder hat sie besonders in den Scholae der Kollegien, in den privaten und forensischen Basiliken.

Ueber die Historienzyklen der Sirtinischen Kapelle.

Von Dr. A. Groner in Freiburg i. Br.
(Schluß.)

Bis heute bemüht man sich, aus den sechs ersten Bildern das Sechstagerwerk herauszufinden bzw. diesen Bildern das Heraemeron nach dem 1. Kapitel der Genesis anzukleben. Alle diese Versuche waren erfolglos und müssen es sein, weil Michelangelo gar nicht das Sechstagerwerk nach der Bibel schildern wollte, sondern ganz frei Momente aus dem Schöpfungsbericht für seine Zwecke zusammengestellt und verwertet hat.

Im ersten Bild sehen wir, wie Gottvater das Chaos, die Materie, erschafft und zu scheiden beginnt. Von der Seite taucht die Halbfigur des Schöpfers auf und mit einer Armbewegung, wie man sie beim Schwimmen macht, treibt er die belichtete Materie nach links, die unbelichtete nach rechts. Im nächsten Bild setzt sich der gleiche Schöpfungsakt fort. Von der Seite fliegt der Schöpfer durch den Raum daher und durch seinen allmächtigen Willen ballt er mit der Rechten den unbelichteten, mit der Linken den belichteten Stoff zu Weltkörpern. Daneben erscheint die Figur des Schöpfers in dieser Fläche ein zweites Mal. In genialer Verkürzung nach rückwärts mit Gedankenschnelle davonjhebend, hat er auf die Erde das Leben gesät und nun sproßt aus dem Erbreich die Flora. Im dritten Bild schwimmt der Schöpfer von

rückwärts in den Lüften über dem Wasser daher, so daß er zu ruhen scheint. Während der Künstler im vorhergehenden Bilde im Antlitz Gottvaters in unmaßähnlicher Weise das „Es werde“ ausgeprägt hat, schaut Gottvater hier befriedigt und sinnend zugleich auf die Wasserfläche herab. So erreicht die Erzählung in diesem Akt einen Ruhe- und ersten Höhepunkt. Den Stoff, die Weltkörper, das Leben hat Gott geschaffen, und er sieht, daß alles gut ist, aber er sinnt auch schon, wie er noch Wunderbareres hervorbringen könne.¹⁾ Das alles war nur ein Vorpiel.

„Laßt uns den Menschen machen nach unserm Bild und Gleichnis.“ Mit diesem göttlichen Entschluß beginnt die zweite Triade. In Sturmeseile naht wieder von der Seite der Schöpfer und läßt in den Leib des ersten Menschen aus seinem Zeigfinger die Lebensfunken überspringen. Es ist sein Meisterwerk, dieser idealschöne, gottebenbildliche Adam. Doch nicht genug. „Es ist nicht gut, daß der Mann allein sei, wir wollen ihm eine Gehilfin machen.“ Nachdem Michelangelo in dem folgenden Bild die Erschaffung des Weibes geschildert, ein Werk von ergreifend kindlicher Auffassung, führt er uns im sechsten Bild auf den Höhepunkt der ganzen Reihe. Das Paradiesesglück des ersten Menschenpaares, seine Uebertretung des göttlichen Gebots und die jähe Verstoßung des gefallen Menschen ins Elend sind zu einem Werk von erschütternder Tragik verbunden.

In der Sünde Adams, „in welchem wir alle gesündigt haben“, gipfelt die Ideenreihe des Zyklus. Der Sündenfall des ersten Menschenpaares und die Erbsünde sind Grund und Grundlage der im Wandzyklus verherrlichten Heilsveranstaltungen Gottes.²⁾ Die letzte Triade gibt eine Art Rück- und Ausblick.

¹⁾ Nur als Ruhe- und erster Höhepunkt in der Reihe läßt sich das dritte Bild erklären. Denn von den Fischen und Seetieren, die bis heute in hergebrachter Weise in die Wasserfläche hinein gesehen werden, läßt auch die schärfste photographische Aufnahme keine Spur entdecken.

²⁾ Wie hier die gemeinsame Schuld des Mannes und Weibes an der Störung der göttlichen Heilsordnung, so kommt in den vier Historien der Erzwickel der beiderseitige Anteil an ihrer Wiederherstellung zum Ausdruck. Ein Bild der Eingangswand schildert den Sieg Davids über

Die frühere Deutung der Opferscene im siebten Feld als Opfer Kains und Abels wie die frühere Annahme, daß Michelangelo ursprünglich das Opfer der beiden Brüder darstellen wollte und erst später seinen Plan änderte, sind beide gleich unbegründet. Vielmehr hat Michelangelo, dem es gleich den Urhebern des Wandzyklus weniger auf die Chronologie als auf die Sache und den Gedanken ankam, hier die chronologische Folge einfach verkehrt, weil er für die Sündflut die größere Fläche brauchte und zudem so sein Gedanke, die Neuschaffung des Menschengeschlechts, schärfer hervortrat.

Die Nachkommenschaft des aus dem Paradies verflohenen Menschenpaars war ihrem Gott bald so sehr entfremdet, daß dieser die Vernichtung und Neupflanzung der Menschheit beschloß. Die einzige gottgetreue Familie ist dem Strafgericht entgangen und bringt Gott dafür ein Dankopfer dar. Man sollte meinen, der Mensch sei nun belehrt und gewarnt. Aber noch die gleiche Generation fällt wieder in Sünden (Noes Trunkenheit und das Verhalten seiner Söhne). Der Mensch im Zustand des verlorenen Paradieses vermag sich eben nicht auf sittlicher Höhe zu halten. Es bedarf eines besonderen Eingreifens Gottes, der in der „Fülle der Zeit“ das Menschengeschlecht wieder zurückführt ins Paradies, ins „Himmelreich auf Erden“, die Kirche.

So bildet Michelangelos Deckenzyklus

Goliath, das zweite die Heldentat der Judith, das eine Fresko an der Altarwand die Rettung Israels durch den Ausblick zu der am Kreuz erhängten ehernen Schlange, das andere die im Estherbuch erzählte Rettung des Gottesvolkes. Im letztgenannten Bild verherrlicht Michelangelo nicht den an seinem wohlverdienten Galgen hängenden Aman als Vorbild Christi, wie Steinmann meint (Sirtinische Kapelle II, 217, 376, 423), sondern natürlich die Esther, die ihr Volk vor der ihm durch Aman zugebachten Ausrottung bewahrte. Die ehernen Schlange und David als Sieger über den Riesen waren von jeher Typen Christi, des „zweiten“ oder „wahren Adams“, Judith und Esther dagegen Marias, der Gottesmutter, der „zweiten“ oder „wahren Eva“. Die gleiche Idee, Betonung des gemeinsamen Anteils des Mannes und des Weibes an der Verwirklichung des göttlichen Heilsplans, nicht ein bloßes Abwechslungsbedürfnis, liegt auch den Ahnenbildern sowie der Propheten- und Sibyllenreihe zu Grunde.

den besten Beweis für die Wichtigkeit unserer Deutung des Wandzyklus, und umgekehrt läßt das richtige Verständnis des Wandbilderkreises, das allerdings seit den Tagen Michelangelos verloren war, die größte und genialste Schöpfung des Künstlertitanen Michelangelo in einem ganz neuen Lichte erscheinen.¹⁾

Christus am Kreuz.

(S. Beilage.)

Wir bringen hier als Beilage die Reproduktion eines Gemäldes „Christus am Kreuz“, das sich als Altarbild — es ist in Dreiviertellebensgröße gemalt — für eine Kirche oder Kapelle vorzüglich verwenden ließe. Die Auffassung ist, wie schon unsere Abbildung zeigt, eine sehr ernste und würdige. Es hat sich, wie mir scheint, der junge Künstler die Situation folgendermaßen gedacht: Christus der Erlöser, dessen Körper so viel Qualen und Marter erdulden mußte, ist eben gestorben; der Aufruhr der Elemente, wie ihn die Leidensgeschichte der Evangelisten erzählt, hat sich gelegt, die Wolken teilen sich und es beginnt auch in der Natur die Ruhe einzutreten, wie sie nach den Worten: „Es ist vollbracht“ beim Heiland am Kreuze eingetreten ist. Das Licht kommt von oben und konzentriert sich auf dem Oberleibe des Gekreuzigten, der sich deshalb auch aus dem dunkleren Raume leuchtend und sehr wirkungsvoll abhebt. Die Lichtfläche am Horizonte ist auf dem Gemälde rot und soll den Beschauer noch ahnen lassen, wie schrecklich der Aufruhr der Natur beim Tode Jesu gewesen sein mußte.

Der junge Meister des Werkes ist unser Landsmann Franz Kräntle, ein Sohn des als Meister in seinem Fach weithin

¹⁾ Eine glänzende Bestätigung findet unsere Deutung des Wandfreskenzyklus zugleich durch die Raffaelschen Sirtinatapeten. Deren ursprüngliche Anordnung und Idee, die freilich gleichfalls seit Jahrhunderten verloren war, wird ein Aufsatz in der Monatschrift „Die christliche Kunst“ nachweisen. Auch der neuestens von Steinmann gemachte Versuch zur Lösung dieser Frage (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstf. XXIII 186 ff.), der auch in die Pastorsche Papstgeschichte (IV 1, 1906, 505 f.) überging, ist aus verschiedenen Gründen von vornherein unmöglich.

bekanntem Professor Kräutle, Vorstand der Kupferstecherschule und des Kupferstichkabinetts an der K. Kunstschule in Stuttgart. Franz Kräutle, unser Künstler, hat in München (bei Gall, Moor und Seig) studiert, wo er 1898 die höchste Auszeichnung erhielt; nach einem Jahre Aufenthalts zu Paris (an der Akademie Julien) kehrte er in seine Heimat zurück und hat sich nun in München niedergelassen. Es war in den letzten Jahren schon einmal von dem jungen Künstler im „Württembergischen Kunstverein“ ein Bild religiöser Art, eine „Madonna“, ausgestellt, die sehr auerkennende Kritik gefunden hat. Wir wünschen dem jungen Meister, daß er diese jetzige schöne Arbeit bald an den richtigen Ort bringe und weitere künstlerische Aufträge erhalten möge.

Debel.

Literatur.

Das Freiburger Münster. Ein Führer für Einheimische und Fremde von Friedrich Kempf, Münsterarchitekt, und Karl Schuster, Kunstmaler. Mit 93 Bildern. 12°. (VIII u. 232 S.) Freiburg 1906. Herdersche Verlagshandlung. Preis gebd. in Leinwand 3 M.

Die Freunde der Kunst und Geschichte empfinden es seit langem schwer, daß ein eingehender, dem heutigen Stand unseres Wissens entsprechender Führer für das Freiburger Münster fehlte. Das Büchlein des Domkapitulars J. Marmon (1878) ist längst vergriffen und auch veraltet. Nun hat das hehre Wahrzeichen der Stadt Freiburg und das vornehmste Baudenkmal des badischen Landes durch zwei berufene Fachleute, die sich seit Jahren mit demselben beschäftigen, eine ausführliche und gebiegene literarische Bearbeitung erfahren. Der neue Führer legt im ersten Teil die Geschichte des Münsters von seinen Anfängen bis herauf zu unsern Tagen vor, beschreibt und erklärt im weiteren den Bau und seine Merkwürdigkeiten geschichtlich, künstlerisch und vielfach auch technisch. Nichts ist vergessen, von den Bodenplatten bis zum Stern auf der Turmspitze, von den Inschriften am Eingang bis zum Schmuck der Pfeiler am Ende des Chores. Die mit großer Sorgfalt ausgewählten Illustrationen, welche dem Büchlein einen besonderen Reiz verleihen, unterstützen die Beschreibung in instruktiver Weise. In dieser Hinsicht dürfte kaum eine ähnliche Publikation ihm gleichkommen. Die offensbaren Vorzüge dieses Führers und das allgemeine Interesse für das altehrwürdige Bauwerk bürgen dafür, daß er in weitesten Kreisen Eingang finden wird.

Annoncen.

In der Herderschen Verlagshandlung zu Freiburg i. Br. ist soeben erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Das Freiburger Münster.

Ein Führer für Einheimische und Fremde von

Friedrich Kempf, Münsterarchitekt und Karl Schuster, Kunstmaler.

Mit 93 Bildern. 12° (VIII u. 232) Geb. in Leinwand M. 3.—.

Das vornehmste Baudenkmal Badens hat in diesem Führer durch zwei berufene Fachleute eine ausführliche literarische Bearbeitung erfahren. Der Führer legt im ersten Teil die Geschichte des Münsters vor, beschreibt und erklärt im weiteren den Bau und seine Merkwürdigkeiten geschichtlich, künstlerisch und technisch. Die mit grosser Sorgfalt ausgewählten Illustrationen unterstützen die Beschreibung in instruktiver Weise.

Altarleuchter,

feinst polierte, in Messing und Holzguß, nach Zeichnung des † Herrn Prälat Schwarz, von 19 cm Höhe an;

Osterkerzenleuchter,

bis zu 1,80 m hoch, verfertigt

Joseph Bedlmayr,

Metallgießer, Ellwangen a. d. Jagst. Präzisions-, Entwürfe, Empfehlungen stehen zu Diensten.

Verlag von Friedrich Albers, Ravensburg.

Vom „Archiv für christl. Kunst“ sind noch zu haben die Jahrgänge: 1883, 1884, 1885 redig. vom † hochw. Herrn Prälat Dr. Fr. J. Schwarz.

1887, 1888, 1890, 1892, 1894 redig. vom hochwürdigsten Herrn Paul Wilhelm v. Keppler, Bischof von Rottenburg.

1895, 1896, 1897 redig. vom † hochw. Herrn Stadtpfarrer Eugen Keppler.

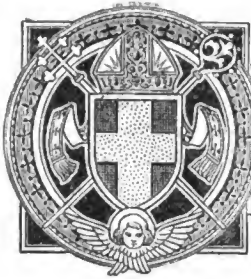
1898 bis 1905 inkl., redig. vom hochw. Herrn Pfarrer Debel.

Preis pro Jahrgang 4,10 Mk.

Von den Jahrgängen 1903, 1904, 1905 ist noch eine größere Anzahl vorrätig, die bis auf weiteres zu à 2 Mk. abgegeben werden.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Christus am Kreuz von Franz Kräutle.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 8. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-handlung **1906.** Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Ein neuentdecktes Totentanzgemälde aus dem Mittelalter in der deutschen Reichshauptstadt.

Von Dr. Anton Rägele in Niedlingen.

(Fortsetzung.)

Unter eigenartigem Titel, ähnlich wie auf dem Dresdener Totentanzrelief und im Berner Totentanzgemälde, erscheint der Handwerksmann in der Reihe der zum Totentanz Abgeholtten: „her amptman“, so hießen im Mittelalter die Handwerker. In hellvioiolettem Rock, dunklen Hosen und Barett und blauer Tasche am Gürtel. Sarkastisch klingt manche Anspielung in dem Vers:

Tod:

„Herr Amtmann, gut, von Wohlgebahren,
Ihr seid gewesen ein Mann, wohl-
fahren;
Ihr konntet wohl Euer Amt behende
leiten,
Jetzt müßt Ihr mit in den Totentanz
gleiten.
Springet auf, ich will Euch vorsingen;
Seid Ihr gut gewesen, so mag's Euch wohl-
gelingen.“

Amtmann:

„Ach, mächtiger Gott, was ist meine
Kunst,
Da ich nun gekriegt habe Gottes Un-
gunst!
Den heiligen Tag hab' ich nicht gefeiert,
Sondern in dem Kruge herumgebracht.
Ach, Christus, wollst mir das vergeben,
So möchte ich mit Dir nun ewig leben.“

Der Einzige, der in unserm Berliner Totentanz gar fordistal mit „Du“ und „Herr Better“ (Herr wedder Dure) angerebet

wird, ist der Bauer. Ein armer Mann, auf plumpen Holzschuhen einherstolpernd, in grauem Kittel und Barett; er ist der Einzige, der als „dummer“ Bauer den Tod durch einen „Ruhhandel“ zu bestechen sucht:

„Herr Better, Bauer, Du mußt mit,
Und tanzen nach Deiner alten Sitt'.
Deines Aßers Arbeit ist ganz verloren,
Die Du über Gott hattest außerforen.
Leg nieder die Pflugschar und den Stachel
Du mußt sicher mit in den Reigen.“

Bauer:

„Ach, guter Tod, ich versäumte Gottes
Tugend
Spare ein wenig noch meiner jungen
Jugend,
Und gib mir wenigstens noch den ersten zu,
Ich geb' Dir dafür auch eine fette Kuh.
Doch ich seh' wohl, Du willst nicht da-
nach fragen,
Ach, hilf, Christus, es geht mir an den
Kragen.“

Die drei letzten Figuren sind leider teils über, teils unter der Hälfte, teils bis auf geringe Farbspuren vernichtet und ebenso hat der Text sehr gelitten. Die nächste Gestalt nach dem Bauer ist der Betrüger, der nach der neuesten Restauration allerdings größtenteils wieder sichtbar geworden ist, das erste Beispiel für die Verwendung dieses Typus im Totentanzreigen. Er trägt ein talarartiges Gewand mit weißen und roten Streifen und weiße Schuhe. Mit einigen sicheren Ergänzungen lauten die Verse:

Tod:

„Betrüger, Ihr müßt jetzt mit,
Falsch zählen, abziehen ist ja Eure Sitt',

Leget das falsche Maß aus Eurer Hand,
Eure Falschheit ist ja bekannt;
Eure Zeit ist um, legt ab das blaue
Varett,
Folget nach, Ihr seid wohl zum Tanz
bereit!"

Betrüger:

"Ach, grenlicher Tod, bist du schon hier?
Nimm den Toren in Gnaden und komme
her.

So doch zu kurz war mir die
Zeit,

Ach, wäre ich dieser falschen Maße quitt,
Dafür ich nun leiden muß große Pein!
Hilf mir, Christus, aus dieser Not! mag's
so sein!"

Estrittig zwischen dem ersten Entdecker
und dem späteren Beschreiber des restaurierten
Bilderzyklus ist die Auffassung der
nächsten Figur, von der nur zwei Beine,
das eine grün, das andere gelb, und
Nermelzipfel mit Kugeln, Reste eines
Schellengewandes, sichtbar sind, sowie ein
Gefäß, das einem Kochkessel oder eher
einer Pauke ähnlich sieht. Wenn das
Wort haverech nach Haltaus, Glossarium
Germanicum medii aevi richtig
= Hofrecht = Ständchen gedeutet ist, und
nicht wie Lütke sehr problematisch als
Haferbrei aufgefaßt wird, so hätten wir
als zweitletze Figur den Narren.

Die Auredede des Todes ist nur frag-
mentarisch erhalten. Der Narr ant-
wortet:

"Ach, was wollt Ihr machen, Ihr fauler
Knochen,
Laßt mich doch noch leben, wenn das sein
mag;

Ich will Euch ein Ständchen bringen.
Das mag leider nicht helfen, mir armen
Knecht.

Drum ruf ich zu dir: „Christe, hilf mir
recht,

Ich bin gewesen ein fauler Knecht!"

Von der letzten Figur sind nur noch
einige Spuren zimmerroter und grauer
Farbe sowie die Anfangsworte einiger
Zeilen erhalten. Bild und Text genügen
durchaus nicht zu einer Ergänzung, da-
gegen berechtigt eine Vergleichung mit
anderen erhaltenen Totentänzen zu der
sicheren Annahme, daß die 28. vom Tod
abgeholtte Gestalt ein Kind oder die

Mutter mit einem Kinde war. So
heißt es z. B. im Lübecker Totentanz:

„Dch, wat schal ik dib kind vorlaen
wente thu danzen en mag et nicht vor-
staen

Mit diesem letzten stummen, stillen Wilde
endet der Totentanzreigen der Weltlichen,
und überhaupt das ganze Gemälde, das
in seiner Idee wie in deren Durchführung
ein eigenartiges Denkmal mittelalterlicher
katholischer Kunst in unserer modernen
Reichshauptstadt bildet.

Im südlichen Teil der Vorhalle sah ich
zur Zeit meines Besuches noch zwei andere
althehrwürdige Zeugen des früheren Väter-
glaubens: zwei herrliche Tafelbilder, die
Schmerzen Mariä darstellend. Wie viele
Besucher der heutigen, im Glauben von
jener Zeit geschiedenen „Mariengemeinde“
mögen, wenn sie durch diese so eigenartig
geschmückte Vorhalle zur Anhörung des
Evangeliums gehen — es waren ihrer an
dem damaligen Sonntag in den weiten
gotischen Hallen nur wenige zu sehen —
über jenes Monument mittelalterlicher
Weltanschauung, mit oder ohne besseres
Wissen, spötteln, wie viele bedenken, daß
über allem Wechsel der Zeiten religiöser
und künstlerischer Weltanschauung eines
unverändert geblieben ist und bleiben wird:
der Imperator mors wird auch sie mit
derselben Unerbittlichkeit wie jene Vor-
fahren einst zum Totentanzreigen abholen.

Die chronologische Fixierung
unseres althehrwürdigen Bilderzyklus hängt
in erster Linie von der Einsicht in die
Baugeschichte der Kirche ab, die
jenen seltenen Schmuck in ihrer Vorhalle
trägt. Keine Inschrift, keine Chronik,
keine Urkunde meldet uns vom Namen
und Werk des Künstlers, aber ebenso
wenig vom Ursprung und Baumeister der
Marienkirche. Der älteste kirchliche Bau
im ehemaligen wendischen Fischerdorf an
der Spree ist die Nikolaikirche, die
in ihrem westlichen Teil Spuren uralter
Anlage, den massigen und schlichten Gra-
nitbau der Mitte des 13. Jahrhunderts
aufweist, das erste Denkmal christlichen
Glaubens und Lebens der zukünftigen
Großstadt. Ihr Propst Symeon wird als
erster Geistlicher Berlins 1244 genannt,
das unter der gemeinsamen Regierung der

Markgrafen Johann I. und Otto III. (1220—1267) mit seinem Nachbarstädterdorf Kölln, dessen Pfarrer Symeon vorher war, Stadtrecht erhalten hat. Nicht ohne pietätsvolles Gedenken hat Kaiser Wilhelm II. in der von ihm geschaffenen Siegesallee im Tiergarten neben dem Marmorstandbild dieses Askanienerbrüderpaares den ersten katholischen Berliner Propst in einer Nische verewigt. Die zweitälteste ist die Klosterkirche, mit deren Erbauung um 1271 begonnen ward, einer jener im Norden seit dem 12. Jahrhundert bis heute beliebten kunstgeübten Backsteinbauten. Beider Eigentümlichkeiten, Wechsel von noch romanisch angelegten, viereckigen Pfeilern mit schön gegliederten achteckigen gotischen, finden sich an der Marienkirche; Wilhelm Lübke (Totentanz S. 7) will letztere einem Neubau vom Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts aufschreiben, in dem Reste eines früheren Baues, namentlich in der Nordmauer des Schiffs, verwendet worden seien.

Wie dem auch sei, das erste sichere literarische Zeugnis über die Existenz der Marienkirche hat uns ein Ablassbrief aus dem Jahr 1294 aufbewahrt. Derselbe ist von sechs Bischöfen ausgestellt und in dem Quellenwerk von E. Hübner, Historisch-Diplomatische Beiträge zur Geschichte der Stadt Berlin (III, 29) mitgeteilt. Mit blutigen Lettern ist der alt ehrwürdige Bau in den Annalen der Geschichte des Mittelalters eingetragen und jedem mit der Kirchengeschichte im Zeitalter eines Johann XXII., des babylonischen Exils des Papsttums und seines Kampfes gegen Kaiser Ludwig den Bayer Vertrauten bekannt. Im Kampf des zweiten in Avignon residierenden Papstes gegen den nach seinem Sieg über den Gegenkaiser Friedrich den Schönen von Oesterreich bei Mühldorf 1322 triumphierenden Ludwig den Bayer ward die Marienkirche der Schauplatz einer bekannten schrecklichen Mordtat. Die aufgehegte Bürgerschaft ermordete im Jahre 1327 den Propst Nikolaus von Bernau, einem benachbarten, seit kurzem wieder mit einer katholischen Kirche geschmückten Städtchen, einem Wallfahrtsort der neuen Katholiken Berlins und der Mark Brandenburg. Dieser hatte die päpstlichen Bullen,

wonach Ludwig der Bayer exkommuniziert und aller Rechte auf das Reich für verlustig erklärt und alle jenem anhängenden Städte mit dem Interdikt und deren einzelne Bewohner mit dem Banu belegt sein sollten, verkündigt und dadurch den Unwillen der Anhänger des vom leidenschaftlichen Gegner in Avignon vorischnell gebannten Kaisers erregt, ähnlich wie in Magdeburg. Hatte ja der Bayer die durch den Tod Waldemars, des letzten Askaniers, erledigte Mark und Kur Brandenburg 1322 seinem achtjährigen Sohn Ludwig übertragen und sich so zum Landesherren über „des hl. Römisch Reichs Streusandbüchse“ erklärt. Sympathien muß sich der ritterliche, tragisch heimgesuchte, junge Kaiser auch im Norden erworben und auch nach der Absetzung durch den Papst bewahrt haben, wie selbst in den Kreisen der Minoriten; so erbitterte und spaltete die Gemüter auch in Preußen der Kampf der habsburgischen und bayerischen Gegenkaiser wie der Streit zwischen der Kurie und dem Träger der deutschen Kaiserkrone. Die Anhänger des letzteren rissen den Dolmetscher der Bannbulle gewaltjam aus der Marienkirche heraus und erschlugen den Bernauer Propst unmittelbar vor dem Hauptportal. Heute noch zeigt der Ort der Untat ein Steinkreuz links am Haupteingang (West) an. Ähnliche Sühnekreuze finden sich auch bei uns, namentlich in den ehemals vorderösterreichischen Gebieten, zahlreich, z. B. um Ehingen a. D. Durch Stiftung dieses Kreuzes nebst einer ewigen Lampe, eines Altars mit Seelenmessen für den Ermordeten wurde das über Kirche und Bürgerschaft verhängte Interdikt im Jahre 1335 gelöst und erst 1347 fand die völlige Entsühnung statt. Eines beweist dieser blutbefleckte Marktstein in der Geschichte der Marienkirche jedenfalls: um diese Zeit mußte als stattlicher Bau schon bestanden haben. Sonst fällt aus dem Dunkel dieser Periode kein Licht auf die Entstehung und Entwicklung vor dem grauenvollen Ereignis. Inbes könnte aus dieser dunklen Vergangenheit doch auch ein Fingerzeig in die Zukunft weisen. Ein von den späteren Erforschern und Darstellern der Baugeschichte und Kunstwerte der Marienkirche übersehener Gedanke Lübkes verdient hervorgehoben zu

werden: Der erste Interpret des neu entdeckten Totentanzes findet es merkwürdig, daß das Gemälde in demjenigen Teile der Kirche sich findet, welcher dem Schauplatz der Tat am nächsten liegt (Totentanz S. 7), verneint jedoch stillschweigend die Berechtigung, einen inneren ursächlichen Zusammenhang dafür anzunehmen. Der einzige Einwand dürfte wohl die öfters gemachte Beobachtung sein, wonach man häufig die Totentänze an der Nordseite der Gebäude anbrachte, so in St. Paul in London, in Cherbourg, Chaise-dien, Lübeck, Straßburg u. a. (s. Prüfer, Totentanz 10, 1); als Grund dieser Gewohnheit wird vermutet, der kalte dunkle Norden habe den finstern kalten Tod in dem gerne symbolisierenden Mittelalter am besten entsprochen (Prüfer 10, 1), die lichtlose, der Sonne abgeneigte Himmelsgegend habe man dem Kultus des Todes bestimmt (Lübke 9). Indes abgesehen von manch anderen symbolischen, wie besonders praktischen und paränetischen Gründen legt doch die vermutungsweise wahrscheinlichste Stiftung des späteren Totentanzbildes durch die Kalandsbruderschaft obige Annahme sehr nahe. Diese im Norden, z. B. in Stralsund, u. a. einst bestehende Konfraternität hatte ja als Hauptzweck die Pflege der *Commemoratio defunctorum*; der Berliner Kaland besaß 5 Altäre in der Marienkirche und bewahrte sicherlich das Andenken (in Gebet und Opfer) an den so schrecklich aus dem Leben gerissenen Mitbruder. Dazu half auch die Stiftung von Kreuz, Lampe, Altar und Sterbemeßsen zum „ewigen Gedächtnis“ der Erinnerung an die Bluttat in der Bürgerschaft nach. Wie fest dies heute noch in der Millionenstadt bei Katholiken wie Protestanten auch in weniger geschichtskundigen Kreisen fortlebt, konnte ich aus eigener Erfahrung der letzten Jahre öfters erproben. Und wenn nach anderer Vermutung die Bürgerschaft Berlins das Gemälde zur Erinnerung an das an und bei der Kirche verübte Unrecht an einem geistlichen Würdenträger gestiftet haben sollte, so legt sich unsere Beweisführung noch mehr nahe und erklärt in etwa auch die von allen Forschern als beispiellos angestaunte strenge Durchführung der Staudestremung von

Klerikern und Laien in den Berliner Totentanzgruppen. Das *Memento mori* in stiller monumentaler und lauterer farbenprächtiger Gestalt könnte nicht einbringlicher den Gläubigen zugerufen werden, wenn das Bild des Todes vor der Schwelle und über der Schwelle beim Eintritt ins Gotteshaus sie begleitete. Das Mittelalter ließ sich gerne öfter an das Unvermeidliche und Ungewisse erinnern.

Neue Nachrichten erfahren wir erst wieder nach dem großen Brand, der 1380 die Stadt Berlin mit ihren zwei Pfarrkirchen und dem Rathaus einäscherte (Angelus, *Chronicon March.* 250). Die Baugeschichte der neuen, alsbald nach der verheerenden Feuersbrunst wieder aus der Asche sich erhebenden Kirche ist nun maßgebend für unser in Rede stehendes Kunstwerk.¹⁾ Schon ein Jahr danach erteilt der Kardinal Milens im Auftrag des Papstes Urban VI. allen, die zum Aufbau der abgebrannten Berliner Marienkirche beisteuern, einen Ablass von 100 Jahren (Fidicin III, 26, 2). Dieser jedenfalls gleich begonnene *Neubaum* muß im Jahre 1405 im wesentlichen bereits vollendet gewesen sein, denn in diesem Jahre schenkte der Bischof von Lebus, einem alten Bischofsitz in der Mark, der Kirche mehrere Reliquien, unter anderem „ein Stück vom Kreuze Christi, von der Erde, darauf Christus niedersiel, lac der heiligen Maria“ und andere in Fidicins Urkundensammlung (III, 287) aufgeführte, mehr oder weniger ansehbare Reliquien, und nach einer anderen Urkunde von 1418 verkaufen die Kirchenvorsteher an mehrere Personen eine Rente, um das Geld „in vnser liven (frouwen) klok-torne gebuw und beste“ zu verwenden (Fidicin III, 295; I, 223). Aus dem Wortlaut dieser Urkunde schließt Lübke (Totentanz S. 8), daß „man um 1418 die letzte Hand an die Vollendung des *Glockenturms* gelegt zu haben scheint“.

¹⁾ Reste dieser ersten romanischen Bauperiode glaubt Lübke noch in der jetzigen Gestalt der Marienkirche in den pilasterartigen, an den Ecken abgeschragten und mit Halbsäulchen geschmückten Vorlagen der östlichen Polygonpfeiler, deren einfachen Sockel zu finden; der Brand von 1380 müsse die Gewölbe zerstört, die Pfeilergesimse beschädigt und den Turm bedeutend getroffen haben. (Totentanz S. 8.)

Indeß noch im Jahre 1490 spricht ein Ablassbrief des Bischofs Joachim von Brandenburg, dem einstigen kirchlichen Mittelpunkt der Mark, mit seinem noch erhaltenen herrlichen Dom, von einer Nova turris in parte edificata (Fidicin II, 302) und fordert die Gläubigen zur Beisteuer „ad turris completam constructionem campanaeque empcionem“ auf, zur Fertigstellung des Turmes und zum Ankauf von Glocken (oder einer Glocke?). Um den nur scheinbaren Widerspruch dieser beiden Nachrichten zu heben, nimmt Nibke zu einer wohl ganz unnötigen und unstatthaften Vermutung seine Zuflucht: man könne nicht annehmen, daß der gegen 1418 erbaute Turm damit (mit der Nova turris in parte aedificata von 1490) gemeint sei, sondern man müsse vielmehr vermuten, daß eine Zerstörung den damals errichteten betroffen habe, die dann zu einem Umbau in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geführt zu haben scheine; diesen zu vollenden habe man 1490 Hand angelegt und darunter werde wohl nichts anderes zu verstehen sein als der Bau der Spitze, die 1661 durch den Blitz zerstört, im Renaissancestil wieder aufgeführt, heute noch in ihrem abgeschlossenen Blechdach die Augen der Fremden auf sich zieht. (Fortf. folgt.)

Die gotische Kirche in Eglosheim.

Von Pfarrer F. X. Mayer in Ludwigsburg.

Wie eine Henne ihre zahlreiche Schar Küchlein überragt, so erhebt sich die Kirche in Eglosheim, der neueingemeindeten Vorstadt von Ludwigsburg, über die zahlreichen Häuser der Parochianen, da dieselbe auf einem kleinen Hügel erbaut ist, während in der Ebene die Gebäude der Pfarrangehörigen sie umlagern. Mit ihrem niedrigen Turme, ihrem erhöhten Chore bietet sie von weitem dem mit der Eisenbahn von Ludwigsburg nach Asperg oder Warbach fahrenden Kunstverständigen einen eigentümlichen Anblick, wie er allen jenen Kirchen mit höherem Chore eigen ist und weckt zugleich das Interesse und die Neugierde, die alle jene Kirchen in dem Kunstkenner erregen.

Diese spätgotische Kirche mit ihrem frühgotischen Chore, der hl. Katharina ge-

weiht, wird von Keppler (Württ. kirchl. Altertümer S. 204) eine „stattliche einschiffige Dorfkirche“ genannt und von E. Paulus „zu den schönsten Dorfkirchen des Landes“ gerechnet („Staatsanzeiger“ 1898 S. 181—82).

Das Schönste an ihr ist allerdings nicht ihr Turm, an der Nordseite des Chors; denn er war 1652, am 24. Febr. vom Blitz entzündet, zum Teil abgebrannt, wobei seine Glocken zerschmolzen. Für den zerstörten Teil erhielt er nur mehr ein viereckiges Stockwerk mit niederem achteckigem Helmdach 1845, während er vordem auf dem mit Schießscharten versehenen massiven quadratischen Unterbau über das Dach der Kirche und des Chors weiter emporging durch ein Stockwerk im Achteck, wozu die Schrägen mit 3 schönen Wasserpeiern noch überleiten. An der östlichen und nördlichen Seite hat derselbe im Unterstock (Sakristei) je ein schönes rechtwinkliges, zweigeteiltes abgetreppetes Fenster mit Ueberstabungen.

Der hohe Chor hat schlanke Streben mit Maßwerkverzierungen (= Paneelwerk) und gefällige musterhafte Maßwerkfenster und schließt im Achteck. Derselbe ist nach der bei einem Meisterzeichen außen angebrachten Zahl 1440 erbaut.

Das Langhaus hat ebenfalls Strebepfeiler, aber ohne Paneelwerk und dreiteilige Fenster mit spätgotischen Maßwerken (Fischblasenmuster). Um die ganze Kirche mit Chor und Strebepfeilern führt zur Ableitung des Regen- und Schneewassers ein Wasser Schlag, der die Wandfläche unterbricht und beim Turm noch die einzelnen Stockwerke anzeigt.

Ueber dem südlichen Portale mit Ueberstabung nahe beim Chor ist eine Vorhalle (Vorzeichen, Paradies) angebracht zwischen den beiden ersten Streben (vom Chor aus), mit einem Keggewölbe, in dessen Schlüsselstein ein Christuskopf skulptiert ist. Die 3 weiteren Tore des Schiffes, noch eines nach Süden, nach Westen (zugesamauert), und nach Norden zeigen den Spitzbogen mit Ueberstabungen. An den beiden Seitenwänden der Vorhalle ist je eine Nische (für das Weihwassergefäß?). Ueber dem Portale zeigt die Zahl 1487 = 1487 das Jahr der Erbauung des Schiffes an (die Zeit des Herzogs Eber-

hard im Wart). Das schöne alte schmied-
eiserne Beschlag an der Türe ist nicht
zu übersehen.

Ist das Äußere des Baues interessant,
so bietet das Innere dieser Kirche des
Betrachterswerten gar vieles. Allerdings
darf unser kunstgeübtes Auge sich nicht
stoßen an fast undenkbareren Zutaten: im
Chor amphitheatralisch eingebaute Kirchen-
bänke, so daß die schönen Formen des
Sakramentshauses verdeckt und die Se-
dilien-Nische unsichtbar gemacht ist. Nur
der obere Teil des Wandtabernakels schaut
über die Kirchenbänke hervor. Der Altar
ist unter dem Chorbogen aufgestellt, das
Antlitz der im Chor sitzenden Gläubigen
nach der Kanzel an der Nordwand des
Schiffes gerichtet. Der Chor ist innen
überspannt durch ein Kreuzgewölbe, dessen
Rippen auf dreiviertelrunden Diensten
ohne Capitelle ruhen. Einige Dienste
sind für die Aufstellung von Statuen her-
gerichtet, welche aber fehlen. (Stein-
mengenzeichen sind an den Diensten und
im Chor zu sehen.) In den drei skulp-
tierten Schlußsteinen sehen wir ein Agnus
Dei über dem früheren Hochaltar an der
Ostwand, dann Christuskopf, das Wappen
des Herrn v. Speth (drei Rämme oder
Schlüssel, das wir überhaupt in dieser
Gegend öfter treffen, z. B. in Hoheneck,
ebensfalls im Schlußstein des Chors am
Chorbogen; in der Alexanderkirche in
Marbach an der Nordwand des Chors
in einem alten Gemälde; in der Kirche
in Schwieberdingen an einem Marmor-
epitaph an der Südwand der Kirche).

Dieser Chor birgt in sich verschiedene
Neste von alten Glasgemälden aus
gut gotischer Zeit, welche von den alten
gemalten Fenstern sich auf unsere Zeit
gerettet haben. Im Ostfenster sind die
zusammengestellten Neste zu sehen: Ma-
donna mit Jesuskind, Christus am Kreuz,
Erbärmdebild mit Scepter und Palm-
zweig, Flucht nach Aegypten (etwas ver-
dorben), zwei Heilige, Donatoren mit
ihren Wappen (Wappenschild der Herren
v. Waldeck, im blauen Felde ein silberner,
rechtspringender Hund, als Helmkleinod
der gleiche Hund; Otto v. B., Burgherr
von Alperg, kauft 1440 einen Anteil von
Eglosheim). Auch Neste von Wand-
malereien erhielten sich auf der Epistel-

seite, zu beiden Seiten einer großen
Wandnische, vielleicht für die Sedilien
oder für ein heiliges Grab bestimmt (was
öfters der Fall ist). St. Katharina und
St. Barbara sind noch durch die Tünche
zu erkennen, in halber Größe ausgeführt.
Außer diesen Ueberresten von Malereien
erfreut unser Auge ein reicher Wand-
tabernakel oder Sakraments-
haus, gegenüber der genannten Nische
auf der Evangelienseite. Dieser Taber-
nakel ruht auf einer Säule als Fuß mit
dem württembergischen Grafenwappen.
Ueber dem Tabernakel erhebt sich eine
Fiala mit schönen Krabben und einer
Kreuzblume. Links und rechts davon
sind noch Konsole und Baldachin erhalten
für einstige, jetzt fehlende Figuren (Hei-
ligenstatuen).

Durch den reichgegliederten, dreifach
abgetreppten gotischen Chorbogen treten
wir in das Schiff der Kirche. Das-
selbe ist überspannt von einem schön
konstruierten Netzgewölbe, dessen
Rippen auf Konsolen mit den Brust-
bildern von Propheten, die Gewölbe-
gurten auf solchen mit den Bildern der
Evangelisten, während in den Schluß-
steinen die Apostel, ebenfalls in Brust-
bildern, abgebildet und bemalt sind;
wahrlich eine herrliche Symbolik: die
Kirche, erbaut auf die Propheten und
Evangelisten, gehalten von den Aposteln!
Dieses Netzgewölbe hat noch die alte
Bemalung, hauptsächlich Strahlen- und
Bänderornamente. Die Strahlen in den
Winkeln der Netzmaschen zeigen folgende
Farben: grün, rot, blau in kräftigen,
starken Strahlen, getrennt durch gelb
(Gold?) in dünnen, kleinen Strahlen. Die
Kreuzungen des Rippengewölbes haben
folgende Farbengebung: an den Seiten
rot und blau; im Scheitel: gelb. Auch
die Apostelkreuze an den Umfassung-
mauern sind noch in der alten Bemalung
erhalten, wie auch an der Nordwand des
Schiffes ebenfalls Spuren von Gemälden
zu erkennen sind unter der Tünche.

Ganz besonders fesselt das Auge die
an der Nordwand des Schiffes aufgestellte
herrliche, kunstvoll aus Stein gearbeitete
Kanzel vom Jahre 1498 (an der
unteren Ausladung angebracht). Auf ge-
wundener Säule erhebt sich die Kanzel

selber mit sehr schönen Statuen: der Mutter des göttlichen Wortes und der vier lateinischen Kirchenväter — herrliche Musterstatuen — unter spätgotischen Baldachinen und auf Konsolen, welche Engelsbrustbilder darstellen. (Der Schalldeckel ist neu und von Holz, ebenso Treppe mit Geländer.) Neben der Kanzel steht auf einem ähnlichen Konsol eine Engelsfigur.

Die frühere große Altarmensa ist unter den Triumphbogen verlegt mit geöffnetem Sepulchrum auf der Oberfläche, aber auffallenderweise nicht in der Mitte der Deckplatte, sondern seitwärts nach der Evangelienseite nach vorne gerückt (ist auf dieser Seite vielleicht ein Teil des Steines abgenommen worden?). Auch die Konsekrationskreuze auf dem Stein sind noch sichtbar. Vom früheren Altaraufsatz ist in der Sakristei noch die Predella vorhanden: Christus und die 12 Apostel in Brustbildern dargestellt, einzelne, nicht unschöne Köpfe, andere nach unten ziemlich in der Malerei verborben.

Besehen wir noch die Sakristei im untern Stockwerk des Turmes, auf der Nordseite des Chors, in welche wir durch eine Türe mit alten schmiedeeisernen Bändern treten. Sie hat ein Kreuzgewölbe, dessen Rippen auf Wandkonsolen mit skulptierten Wappen ruhen — : Württemberg, Mömpelgard (zwei Fische) sowie zwei weitere: eines mit silbernem Kreuz im blauen Feld und das andere mit zwei Lilien in Silber. — Sein Schlussstein zeigt ein eingehauenes Kreuz (wie in Schwieberdingen). An der Wand ist eine kleine Lavabonische mit einer einfachen Konsol.

Nach einer Veröffentlichung des Evangelischen Kirchengemeinderats Ludwigsburg soll die notwendige Wiederherstellung dieser Kirche im nächsten Jahre, 1907, in Angriff genommen werden. Dazu hat schon Professor Theodor Fischer in Stuttgart Plan und Kostenüberschlag vorgelegt. Möge diese angestrebte Restauration, die durch Eingemeindung von der Vorstadt mit Ludwigsburg, 1901, so bald ermöglicht wird, zur Tat werden und im Geiste des Stiles und mit möglichst liebender Schonung des Alten durchgeführt werden! Diese Kirche kann auch als Muster gelten für eine Dorfkirche im spätgotischen Stile. Sind doch die Formen und Ver-

hältnisse des hohen Chors von einer Feinheit und Schärfe, die man bewundern muß und kaum genug betrachten kann, und zeigt doch das Schiff so recht die Kunst der Spätgotik, angewandt auf einfache Verhältnisse, eine Kunst, welche nachgeahmt werden kann und nachgeahmt zu werden verdient.

Literatur.

Freiburger Münsterblätter. Halbjahrschrift für die Geschichte und Kunst des Freiburger Münsters, herausgegeben vom Münsterbau-Verein. Erster Jahrgang, erstes Heft. Freiburg im Breisgau. Herdersche Verlags-Handlung. 1905.

Das Freiburger Münster nimmt sowohl wegen der Originalität, Kühnheit und Schönheit seiner Konstruktionen als wegen des Adels seiner Kunstformen unter den kirchlichen Bauwerken des Mittelalters eine der ersten Stellen ein. Sein himmelanstrebender Turm schon wird mit Recht als der schönste der Welt gepriesen und in seinen übrigen Bauten sind so viele und große Ritzel der mittelalterlichen Baukunst in allen Phasen ihrer Entfaltung niedergelegt, daß sowohl der praktische Fachmann als der Kunstgelehrte wie nicht minder überhaupt jeder Kunstfreund aus der eingehenden Betrachtung desselben den größten Nutzen ziehen kann. Wie schon andere Städte, welche mit mittelalterlichen Domkirchen ausgestattet sind, wie Köln, Metz, Ulm, und in jüngster Zeit Straßburg, eigene Zeitschriften zur Erforschung ihrer herrlichen Dome ins Leben gerufen haben, so ist es mit Freuden zu begrüßen, daß in ihre Fußstapfen nun auch Freiburg getreten ist und ein eigenes Organ, diese Münsterblätter, gegründet hat, um die Erforschung der Vergangenheit seines Münsters wie die Untersuchung seiner Kunstformen und Kunstschätze zu bewerkstelligen. „Zweck und Ziel dieser Zeitschrift soll es sein, das gesamte literarische, gedruckte und ungedruckte wie bildliche Material zur Bau- und Entwicklungsgeschichte des Münsters zu sammeln, die Struktur des Ganzen wie die dekorative Ausstattung im einzelnen zur Beschreibung und Würdigung zu bringen und in Verbindung damit alle Fragen von Bedeutung, die sich in der einen oder anderen Beziehung ergeben, zu erörtern und der Lösung entgegenzuführen.“ Es sollen zu diesem Zwecke jährlich zwei Hefte in Großquartformat zu mindestens fünf Bogen = 40 Seiten mit zahlreichen Abbildungen und Kunstbeilagen, das Heft zu fünf Mark, erscheinen. Es liegen die zwei Hefte des ersten Jahrganges vor uns, und schon ein flüchtiger Blick in dieselben überrascht uns durch ihre vorzügliche Ausstattung, die voll auf der Höhe der Zeit steht sowohl durch den Reichtum der Abbildungen als auch der Schärfe, Größe und Schönheit der einzelnen Bilder. Die verschiedenen Abbildungen des Turmes, die Vollblätter des Lukas Cranach'schen „Barinherzigkeitsbildes“, des Schutzmantelbildes am Altare der

Lochererkapelle und die Detailbilder vom Lettner im zweiten Hefte sind Reproduktionen, wie man sie vorzüglich nicht wünschen kann. Auch der literarische Inhalt, an dessen Spitze wir den geistreichen Vortrag unseres hochwürdigsten Bischofs Dr. Paul Wilhelm v. Keppeler über die ästhetische Würdigung des Freiburger Münsterturnes finden, verspricht sehr, was „Zur Einführung“ gesagt ist: „Ein Hauptgrund, warum die bisherigen Forschungen trotz der aufgewandten hohen Mittel und Mühen nach keiner Richtung hin angemessen entsprochen haben, lag in erster Linie mit daran, daß die Forscher das Quellenmaterial teils nicht hinreichend gekannt, teils auch nicht genügend verwertet haben. Aber freilich, das archivalische, literarische und illustrative Material über das Freiburger Münster, zur Geschichte seines Baues wie seines inneren Lebens ist noch

so wenig erschlossen und sachmännisch gesammelt und veröffentlicht, daß ihnen hieraus kein allzuschwerer Vorwurf gemacht werden kann. Diefem Mangel abzuhelpfen und in erster Reihe den gesantten Quellenstoff so vollständig als nur immer erreichbar zusammenzutragen und jedermann zugänglich zu machen, das soll eine der ersten Aufgaben der Münsterblätter sein“. Die Lösung dieser Aufgabe zeigen denn auch schon die Aufsätze in dem ersten Jahrgange, wie „das Freiburger Münster im Lichte der neuen Forschung“, „Ordnungen und Satzungen der Freiburger Münstergeistlichkeit“, „das Rechnungs- und Finanzwesen des Freiburger Münsters“, „Urkunden und Regesten zur Bau- und Kunstgeschichte des Freiburger Münsters“ u. s. w. Wir empfehlen danach die Freiburger Münsterblätter zur weitesten Verbreitung. H.

Annoncen.

In der Herderschen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau ist erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Freiburger Münsterblätter. Halbjahrschrift für die Geschichte und

Kunst des Freiburger Münsters. Herausgegeben vom Münsterbauverein.

II. Jahrgang, 1. Heft. Gross-Quart. (48) Mit 48 Textabbildungen M. 5.—

Jährlich zwei Hefte zu je M. 5.— mit zahlreichen Abbildungen und Kunstbeilagen.

Diese neue Publikation hat sich zur Aufgabe gemacht, das herrliche Bauwerk nach jeder Richtung zu würdigen und bis in die kleinsten Details zu erforschen. Der allgemein verständlich gehaltene Text wird durch ein ausserordentlich reiches Bildmaterial erläutert.

Eduard Zieher, Biberach a. R.

Werkstätte für kirchliche Geräte.

Größtes Lager in

Monstranzen, Keldien, Ciborien, Kreuzen, Leuchtern etc.

Renovieren, Vergolden, Versilbern billigt.

—== **Auswahlendungen und Kataloge gratis.** ==—

Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt Innsbruck

(Gegründet 1861)

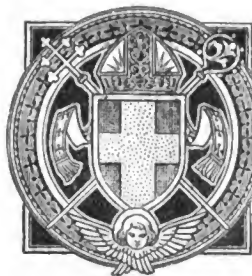
empfehl't sich zur Herstellung aller Gattungen **Kunstverglasungen, gemalter Fenster** sowie von wetterbeständigen **Glasmosaiken** für Kirchen und Profanbauten aus selbst-erzeugten Antik-Kathedralgläsern und Mosaikpasten.

„ Kunstgerechte Ausführung bei billigen Preisen. „

Kostenvoranschläge gratis und franko.

Für das Königreich Württemberg wurden bereits vielfach Arbeiten geliefert, u. a. für Stuttgart Marienkirche und St. Nikolauskirche, Deggingen Pfarrkirche, Disingen Pfarrkirche, Gutingen Pfarrkirche, Mergentheim Pfarrkirche, Stein Pfarrkirche, Ravensburg Pfarrkirche, Schramberg Pfarrkirche, Wiesensteig Pfarrkirche u. s. w.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.



Ein neuentdecktes Totentanzgemälde aus dem Mittelalter in der deutschen Reichshauptstadt.

Von Dr. Anton Nägele in Niedlingen.

(Fortsetzung.)

Zu solcher Hypothese geben aber weder literarische noch monumentale Zeugnisse eine Handhabe, noch ist aus dem Rentenverkauf zu Gunsten „unserer lieben Frau Glockenturmgebäu“ eine Vollenbung des Turmes zu folgern, vielmehr erklärt sich das lange Unvollendetbleiben des Glockenturms sehr leicht aus der Not der Zeit, der Sorge für den Aufbau der Häuser, Kirchen, Klöster und anderer öffentlicher und privater Bauten nach dem schrecklichen Brandunglück, dessen Folgen im Lauf von 70 Jahren ganz zu beseitigen die Mittel nicht reichlich genug alsbald flossen. Man mußte wahrlich viele Kirchenzerstörungen annehmen, wenn man aus der einige Jahrzehnte langen Stagnation des Turmausbaues gleich auf elementare Hindernisse schließen wollte. Garren ja doch heute noch nach Jahrhunderten viele Kirchen der Vollenbung ihres in die Lüfte ragenden Schmuckes oder müssen sich wie manche in unserm Heimatlande mit einem armseligen Stumpf- abschlusß begnügen. Wie Jahrhundert auf Jahrhundert berühmtere Bauwerke auf ihren liven kloktorne warten mußten, mag man auch aus des verewigten Stadtpfarrers Eugen Keppler Abhandlung in unserm H. H. Bischofs neuem glänzenden Werk: „Aus Kunst und Leben“ ersehen.

Wir haben uns diese kurze Auseinander- setzung über die Baugeschichte des Turmes der Berliner Marienkirche nicht ganz

ersparen können, weil an ihrem Ergebnis die chronologische Fixierung des Totentanzgemäldes wesentlich mitbestimmt wird; in der Turmhalle befindet sich nämlich dieser eigenartige Schmuck, der die durchs westliche Hauptportal Eintretenden begrüßt. Mag man nun Lübkes Hypothese beistimmen oder nicht, jedenfalls stand vom Neubaue nach der Brandkatastrophe der untere Teil des Turmes schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts urkundlich vollendet da und konnte mit Malereien und Altären geschmückt werden. Die Vorhalle des 1418 genannten „Kloktorne“, der sich über deren Mitte erhebt, war ursprünglich durch 3 hohe Spitzbogen nach den 3 gleichhohen, durch 6 Paar durchgegliederte Pfeiler getrennten Schiffen hin geöffnet, an ihrer nördlichen Seitenabteilung war um die Wand und die vorspringenden Pfeiler unserer Totentanz angebracht in einer Länge von 22,67 m und einer Höhe von 1,98 m. In derselben Zeit müssen nach allerwahrscheinlichster Berechnung von den urkundlich überlieferten 16 Altären der Marienkirche mindestens zwei in den kapellenartig gestalteten Seitenräumen der Turmhalle gestanden haben. Im 16. Jahrhundert bald nach Einführung der Reformation erfuhr diese ganze herrliche Ausstattung des prächtigen Atriums durch bauliche Veränderungen und den Wechsel des Glaubensbekenntnisses von Fürst und Volk teilweise Zerstörung. Es wurden nämlich die drei Öffnungen der Turmhalle gegen das Schiff hin vermauert, durch eine Fachwerkwand wurde nach Lübkes Worten (S. 9), was bisher ein integrierender Teil des geweihten Innern war, von

den Kirchenschiffen der ganzen Breite nach getrennt, zur bloßen Vorhalle herabgesetzt und die ursprüngliche Bedeutung des herrlichen Raumes verwischt. Emporen wurden hier angelegt, zu denen je eine breite Treppe von den beiden Seitenflügeln der Mittelhalle aus hinaufführte. Durch Auf- führung von Emporen und Treppe mußten aber manche Teile des Totentanz- gemäldes teils zerstört, teils verdeckt werden. Erst nach der Wiederentdeckung des Bildes im letzten Jahrhundert wurde die eine Treppenwange von der Wand der nördlichen Turmhalle etwas abgerückt und so der durch die Treppenanlage verdeckte Teil des Totentanzes freigelegt. Von den Altären ist jede Spur verschwunden. Viel- leicht — es ist nur reine Vermutung meinerseits — stammen die zwei in ihrer alten Farbenpracht restaurierten Tafel- bilder mit Darstellungen aus dem freudenreichen und schmerzhaften Rosenkranz, die Pietät, Konservatismus und ein den Toten- tanz freilich nicht verschonender Kunststimm in der Vorhalle hängen gelassen, von einem der Altäre des Vorraums oder vom Schiff und Chor. Letzterer hat auch ein ehernes Taufbecken aus katholischer Zeit aufbewahrt, das auf vier lebendig charakterisierten Drachen ruht, und mit den halb erhaben gearbeiteten Gestalten Christi, Mariens und der Apostel geschmückt ist, und in gotischer Minuskel die Inschrift trägt:

Anno dom. MCCCCXXXVII ik heffe
ene dope werlicken ik dene den armen
also den riken.

Alle übrigen Kirchenschätze sind den Stürmen der Reformation zum Opfer gefallen, doch der Name der Marienkirche, unser lieben Frauen Kirk, ist geblieben, heute noch ein Denkmal des alten Väterglaubens der Hohenzollernlande. Ihr merkwürdigstes Denkmal echt mittelalterlichen Glaubenslebens, ihr Totentanz, verdankt ebenso wie in unserem Land manch bedeutames Gemälde seine Erhaltung nur der gründlichen Tünche, die öfters auf- gefrischt, drei Jahrhunderte den Blicken es entzogen. Mag das Bild des Todes oder das Denkmal des alten verdrängten Pa- pistenglaubens an der Vorhalle der Ma- rienkirche die Anhänger des neuen Evan- geliums in Berlin einst abgeschreckt haben,

die modernen Berliner schreckt es nicht — die Tausende zieht auch das reine Evangelium nicht mehr in die alten und nicht in die neuen katholizismus- und oft christentumzreinen Tempel der Mil- lionenstadt. Immerhin ist von Interesse Mübkes, des gelehrten Kunsthistorikers, Urteil über Berlins drei mittelalterliche Kirchen, wonach die Klosterkirche (Fran- ziskaner) die baugeschichtlich merkwürdigste und älteste, S. Nikolai die stattlichste (wegen der reicheren Choranlage mit Aus- gang), S. Marien die schönste ist in Hinsicht auf die Verhältnisse des Innern (Totentanz S. 8).

Das ist also der geweihte Raum, der mitten in einer Großstadt des 20. Jahr- hunderts ein altehrwürdiges Totentanz- gemälde aus ferner Vorzeit Tagen birgt. Ein verborgenes Dasein, und nur diesem hat es seine leidliche Erhaltung zu verdanken, mußte es drei Jahrhunderte lang führen. Während von den mittelalter- lichen Denkmälern dieser eigenartigen reli- giösen und künstlerischen Anschauung nur fünf gemalte und vier plastische Dar- stellungen, meist noch sehr beschädigt, auf uns gekommen sind, gehört der neu- gefundene Berliner Totentanz zu den best- erhaltenen wie auch edelsten Wand- gemälden jener Art. Merkwürdig ist die Entdeckung des vollständig seit der Reformation verschollenen Kunstwerkes. Die Tünche, die nach der späteren Los- schälung viele Jahresringe verriet und wohl aus der Reformationszeit stammt, hatte jede Spur verwischt, an den Wänden des Gotteshauses sowohl wie in der Er- innerung der Gemeindeglieder. Selbst die von Douce, *The Dance of Death*, London 1833, p. 48, erwähnte, bis jetzt nicht bestätigt gefundene Hindeutung auf das Werk in dem Reisewerk eines anderen Engländers Wilson führte zu keinerlei Nachforschungen. Im Herbst des Jahres 1860 führte ein Zufall den ausgezeichneten Architekten A. Stüler auf eine Stelle in der Wand der Turmhalle, welche unter der modernen Tünche einen alten Stucküberzug verriet. Dem Scharfsinn des von Lübbe gerühmten Herrn fiel der friesartige Stuckstrifen gegenüber den sonst unverputzten und später nur über- tünchten Teilen der Backsteinwände auf

und erweckte in ihm die Vermutung einer Wandmalerei, die sich denn nach wenigen alsbald angestellten Versuchen als richtig erwies. Nach planmäßiger Losschälung der dicken, offenbar mehrmals erneuerten Lössrinde kam der so lang verschwundene Totentanz zum Vorschein, ein friesartiges Wandbild auf den Flächen der vorspringenden Strebepfeiler und den dazwischen liegenden Wandfeldern der nördlichen Seite der Turmvorhalle; im ganzen 326 Quadratfuß bemalter Flächenraum nach Lübkes Berechnung (S. 10). Wir sehen einen engen Reigen von 14 geistlichen und 14 weltlichen Personen, dem Range nach geordnet und nach beiden Ständen streng geschieden, jede der 28 Gestalten vom Tode aufgeführt; die zwei Reigen scheidet ein Kreuzifix an der Wand mit Maria und Johannes. Die Darstellung beginnt mit dem geistlichen Reigen vom Papst bis zum Küster an der Schrägseite des einen nördlichen der zwei Hauptstrebepfeiler der westlichen Turmhalle, setzt sich an den übrigen Seiten desselben Polygonpfeilers und an der Westwand bis zu der schmalen Pfeilerseite fort. Die schräge Fläche des Schpfeilers nimmt das Kreuzifix ein, dann folgt der Reigen der Laien vom Kaiser bis zur Mutter oder Amme mit Kind an der Nordwand und an den Seiten des folgenden Pfeilers. Unter jeder 7 Fuß 2 Zoll über dem Fußboden auf feinem aber nicht immer eben aufgetragenem Stuck angebrachten Figur ist ein 20 Zoll hoher Streifen mit je 12 Verszeilen, ausgenommen das Bild des predigenden Franziskaners mit 14 und des Gekreuzigten mit 8 Zeilen. Das ganze Gemälde ist von einem breiten, schwarzbraunen Streifen rahmenartig eingefasst.

Die Farben sind unter der schützenden Lünche leidlich erhalten geblieben, jedoch etwas abgeblaßt; sie haben nach Lübke (12) an ursprünglicher Kraft, keineswegs aber an Harmonie eingebüßt; die Zeichnung der Gestalten in einfachen Umrissen ohne Schattenangabe mit wenig Faltenwurf oder anderen Beigaben hat vielfach, besonders an den Gestalten des Todes, an Deutlichkeit verloren. Diesen ursprünglichen Eindruck nach erstem Fingerglück kann ich nicht konstatieren, da

ich die Wandbilder nur in ihrer wohl zwei Jahrzehnte nach Lübkes Aufnahme restaurierten Gestalt gesehen habe. Zur Zeit ihrer Entdeckung muß der erste Eindruck ein weit schwächerer gewesen sein. Einmal hat die oben erwähnte Aufrichtung von Empore und Treppen einen Teil der Gestalten im Laienreigen fast ganz zerstört, andere haben durch das vom Fenster her einströmende Regenwasser gelitten; stellenweise war die Grundierung bis auf das nackte Ziegelwerk verschwunden; im Geistlichenreigen ist so die Gestalt des Offizials und Kaplans sehr zu Schaden gekommen. Durch andere unbestimmte Einflüsse ist das Ende des Wandbildes mit den Figuren des Bauern, Betrügers, Kochs bzw. Narren oft bis zur Hälfte nur unverlezt geblieben; die allerletzte Gestalt aber kann nur nach Analogie mit anderen Totentänzen mit größter Wahrscheinlichkeit als die von Mutter (oder Amme) und Kind erraten werden, da an der Stelle sich nicht einmal mehr eine Kontur, nur rote und graue Farbspuren, vorfanden. Trotz alledem fanden die ersten Entdecker das Ganze bei seiner großen Ausdehnung und den vielen ungünstigen Ereignissen, die das Bild getroffen, besser erhalten, als man nach all dem vermuten sollte.

(Fortsetzung folgt.)

Ellwanger Kirchenschatz.

Von Rechnungsrat Marquart, Ludwigsburg.

Daß der Ellwanger Kirchenschatz sowie die Kirchenparamente, welche zur Zeit der Säkularisation im Jahre 1803 an Württemberg kamen, einen hohen Wert darstellten, ist bekannt. Erzberger führt in seiner bezüglichen Schrift vom Jahre 1902 S. 201 nur die allwertvollsten an; ein vollständiges Verzeichnis des Silbers, der Pretiosen und reichen Paramente der Ellwanger Stiftsparrkirche — wie das folgende — dürfte noch nirgends veröffentlicht sein, und doch ist dies von allgemeinem hohen Interesse.

Es war vorhanden:

1. Ein Kreuz von Gold, mit guten Steinen und Perlen besetzt.

Das Gold am Kreuz	192 fl. — fr.	12. Ein ebensolches, dessen Stamm und Postament mit Silber verziert war	105 fl. 24 fr.
Die Perlen	26 " — "	13. Zwei in rot Samt gebundene, silberbeschlagene Messbücher	44 fl. — fr.
Die Tafelsteine	50 " — "	14. Die größere Monstranz mit goldener Lunula	482 fl. 40 fr.
Die Rubinen	1 " 12 "	15. Eine kleine Monstranz	240 fl. — fr.
Die goldenen Zieraten am Postament	96 " — "	16. Drei silberne Kanontafeln	156 fl. 24 fr.
Das silberne Postament	58 " 56 "	17. Ein neu silbernes Rauchfaß	96 fl. 20 fr.
	<u>424 fl. 8 fr.</u>	18. Ein silberner Altar, so in schwarzgebeiztem Holz stand, mit dem Bild des Erlösers.	729 fl. 36 fr.
2. Eine ganz silberne Statue beatae virginis Mariae	1083 fl. 28 fr.	19. Sechs schwarzgebeizte Leuchter mit silbernen Verzierungen	290 fl. 8 fr.
Der kupferne Schrein und das Kupfer am Postament	27 " — "	20. Eine vergoldete silberne Kapfel mit Reliquien, Silberwert	11 fl. 40 fr.
	<u>1110 fl. 28 fr.</u>	21. Ein silbernes Prozessionskreuz samt zwei Leuchtern, Wert zus.	320 fl. 44 fr.
3. Ein silbernes Brustbild St. Viti	580 fl. 16 fr.	22. Eine silberne vergoldete Kapfel	9 fl. 37 fr.
Das Kupfer am Postament	8 " — "	23. Acht silberne Figuren, von hölzernen Altären genommen	31 fl. 44 fr.
	<u>588 fl. 16 fr.</u>	24. Ein getriebenes silbernes Lavoirbecken samt zwei Wasserkannen und zwei Kännchen, doppelt vergoldet	178 fl. 36 fr.
4. Ein hohes, ganz silbernes Kreuzifix samt silbernen Stangen und Postament	529 fl. 16 fr.	25. Ein hiezu gehöriger Kelch von getriebenem Silber	81 fl. 23 fr.
5. Ein silberner Arm St. Johannis Baptistae mit dem Zeigfinger dieses Heiligen	217 fl. 36 fr.	26. Zwei vergoldete silberne Opferbecken samt vier Kännchen, Wert	149 fl. 14 fr.
Silber am Postament und Kupfer	49 " 20 "	27. Zwei Paare vergoldete Opfertännchen samt 2 Tellern	122 fl. 24 fr.
	<u>266 fl. 56 fr.</u>	28. Ein silberner vergoldeter Kelch mit Granaten nebst solchem Lavoir und zwei Kännchen, zus.	233 fl. 4 fr.
6. Sechs silberne große Leuchter	1339 fl. 36 fr.		
7. Zwei silberne Maienkrüge mit silb. Blumen	128 fl. 4 fr.		
8. Eine silberne Tafel, worauf die Geburt Christi	24 fl. 56 fr.		
Der Rahmen von Kupfer	1 " 30 "		
	<u>26 fl. 26 fr.</u>		
9. Eine weitere silberne Tafel, worauf St. Sebastian	10 fl. 48 fr.		
10. Ein Becher mit Deckel von Silber	17 fl. 47 fr.		
11. Ein kleines silbernes Kreuzifix mit schwarz gebeiztem Stamm	27 fl. 46 fr.		

29. Ein ganz goldener Kelch mit Patene und Löffel	2311 fl. — fr.	tüchlein und 1 Korporaletasche	200 fl. — fr.
30. Eine große, ganz silberne Ampel, Wert	532 fl. 40 fr.	50. Ein Messgewand von Silbermoor mit großen Blumen samt 1 Kelchtüchlein und Korporaletasche	25 fl. — fr.
31. Eine ebensolche kleinere Ampel	44 fl. 12 fr.	51. Ein Pluvial von Silbermoor mit kleinen Blumen, 1 Messgewand, 2 Levitenröcke, 1 Kelchtüchlein, 1 Korporaletasche, Wert	110 fl. — fr.
32. Ein silberner vergoldeter Kelch mit Patene und Löffel	81 fl. 42 fr.	52. Ein ditto Pluvial	40 fl. — fr.
33. Ein ebensolcher, Wert	69 fl. 21 fr.	53. " " "	40 fl. — fr.
34. " " "	59 fl. 32 fr.	54. Ein Pluvial von Silbermoor mit großen Blumen, 1 Messgewand, 1 Kelchtüchlein und 1 Korporaletasche	70 fl. — fr.
35. " " "	49 fl. 24 fr.	55. Ein ditto Pluvial	48 fl. — fr.
36. " " "	39 fl. 16 fr.	" " "	48 fl. — fr.
37. " " "	63 fl. 58 fr.	56. Ein rotes damastenes Pluvial mit breiten Goldtressen	70 fl. — fr.
38. " " "	49 fl. 24 fr.	57. Ein ditto	70 fl. — fr.
39. " " "	52 fl. 30 fr.	58. Der sog. rote Tiger, bestehend in 1 Pluvial, 1 Messgewand mit 1 großen Kreuz und 2 Levitenröcken	40 fl. — fr.
40. " " "	53 fl. 24 fr.	59. Ein Pluvial von weißem Damast mit roten Streifen samt 1 Messgewand und 2 Levitenröcken	36 fl. — fr.
41. " " "	80 fl. 45 fr.	60. Der fürstl. Blausche Ornat von weißem Seidenzeug mit roten Blumen, bestehend in 1 Messgewand und 2 Levitenröcken	18 fl. — fr.
42. " " "	48 fl. 54 fr.	61. Ein Pluvial aus weißem Damast	15 fl. — fr.
43. " " "	52 fl. 30 fr.	62. Das fürstl. Gauische Goldstück, bestehend in 1 Messgewand, 2 Levitenröcken mit großen Wappen und 1 rot-	
44. Eine silberne Einfassung von dem katholischen Wappen	2 fl. 32 fr.		
45. Ein silbernes Postament zu einem Kreuzfixe	116 fl. 44 fr.		
46. Eine Halsbinde nebst Ohrgehänge und einigen Nadeln von Lapis lazuli	11 fl. — fr.		
47. Der fürstl. Freibergsche Ornat, bestehend in 1 Pluvial, 2 Levitenröcken, 1 Messgewand, 1 Kelchtüchlein, 1 Korporaletasche, 1 Balla, sämtliche mit Gold gestickt, Wert	230 fl. — fr.		
48. Ferner der rote Goldmoor mit roten Samtblumen, bestehend in 1 Pluvial, 1 Messgewand, 2 Levitenröcken, 1 Kelchtüchlein und 1 Korporaletasche	110 fl. — fr.		
49. Ein Pluvial von Silbermoor mit großen Blumen, 1 Messgewand, 2 Levitenröcke, 1 Kelch-			

63. Ein altes, rotes Pluvial von Goldstück, mit Tafet gefüttert	40 fl. — fr.	79. Ein ditto	24 fl. — fr.
64. Ein ditto, mit Leinwand gefüttert	18 fl. -- fr.	80. Ein blauesamtenes Messgewand mit Goldborten	18 fl. -- fr.
65. Ein gründamastenes Messgewand und 2 Levitenröcke, mit Goldborten und silb. Haken	70 fl. — fr.	81. Ein grünes ditto	20 fl. — fr.
66. Der Fürst Franz Georgische Ornat, von Goldstück, mit roten Blumen, bestehend in 1 Pluvial, 1 Messgewand, 2 Levitenröcken mit breiten Silberborten und 1 silb. Schloß, Wert	412 fl. — fr.	82. Ein rotdamastenes mit Goldborten	22 fl. — fr.
67. Ein Messgewand von Goldstück mit roten Blumen nebst ebensolchem Kelchtüchlein und Korporaletasche	100 fl. — fr.	83. Ein ditto	22 fl. — fr.
68. Ein ditto	100 fl. — fr.	84. Ein schwarzes Messgewand, mit Silber gestickt, nebst Kelchtüchlein, Korporaletasche u. Palla	30 fl. — fr.
69. Ein Messgewand von Silberstück mit breiten Silbertressen nebst Kelchtüchlein und Korporaletasche	44 fl. — fr.	85. Ein gründamastenes mit Goldborten	25 fl. — fr.
70. Ein ditto	44 fl. — fr.	86. Ein ditto	25 fl. — fr.
71. Ein ditto ohne Kelchtüchlein und Korporaletasche	36 fl. — fr.	87. Ein ditto	25 fl. — fr.
72. Ein ditto	36 fl. — fr.	88. Ein goldgesticktes Messgewand nebst Kelchtüchlein, Korporaletasche und Palla	110 fl. — fr.
73. Ein Messgewand von Goldstück mit goldenen Borten samt Kelchtüchlein und Korporaletasche	44 fl. — fr.	89. Ein blaues Messgewand von reichem Stoff mit goldenen Borten samt Kelchtüchlein und Korporaletasche	70 fl. — fr.
74. Ein ditto mit silbernen Borten	36 fl. — fr.	90. Ein ditto von schwarz geschnittenem Samt mit weißer, reicher Säule samt Kelchtüchlein, Korporaletasche und Palla	44 fl. — fr.
75. Ein Messgewand von geschnittenem rotem Samt mit Goldborten	28 fl. -- fr.	91. Ein ditto	44 fl. — fr.
76. Ein ditto	28 fl. — fr.	92. Zwei rotdamastene ditto mit Goldbörtchen	56 fl. — fr.
77. Ein Messgewand von rotem Silbermoor mit 1 Kelchtüchlein	28 fl. — fr.	93. Ein ditto mit größeren Goldborten samt Kelchtüchlein und Korporaletasche	55 fl. -- fr.
78. Ein ditto ohne Kelchtüchlein	24 fl. — fr.		

Hauptsumme 14334 fl. 17 fr.

Die in vorstehendem Inventarium verzeichneten Geräte, deren Gesamtwert auf 14334 Gulden 17 Kreuzer angegeben ist, entstammen alle der Stiftskirche in Ellwangen. Der Schätzungswert war bekanntlich meist viel zu nieder angegeben; in Wirklichkeit hatten die Gegenstände meistens den doppelten Wert. In den Akten ist sodann noch davon die Rede, daß das Verzeichnis über das Mobiliar des ehemaligen Collegium Ignatianum und über die Kapitelsgerätschaften nach-

folgen werden, allein dieselben liegen nicht bei den Archivalien.

Sämtliche Wertgegenstände der Ellwanger Stiftskirche wanderten im Januar 1803, in sieben Kisten verpackt, in das herzogliche Palais nach Ludwigsburg, wofür seitens des Kastellans bescheinigt wurde.

Goldschmiedarbeiten in der Stiftskirche in Kromburg.

In der Stiftskirche in Kromburg sind noch drei silberne Kelche von dem einstigen großen Kirchenschatz vorhanden aus der Zeit des adeligen Chorherrnstifts. Alle drei Kelche tragen die Augsburgische Marke: Pinienzapfen.

Der eine dieser Kelche (für den Kaplan daselbst bestimmt) trägt das Meisterzeichen CXS = Caspar Xaver Stippelbeyer. Unter dem Beschauzeichen ist der Buchstabe E eingepreßt, was auf die Jahre 1741—43 seiner Entstehung hinweist (cf. „Archiv“ 1904 S. 99 n: 48). Derselbe zeigt Barockform.

Der zweite Kelch, welcher an den Sonntagen zur Verwendung kommt, hat das Kontrollzeichen mit dem Buchstaben O, das Meisterzeichen $\begin{matrix} G & I \\ & B \end{matrix}$; wurde also von dem Augsburgischen Goldschmied Georg Ignaz Bauer in den Jahren 1759—61 ausgeführt und zwar in Rokokoform. (Auch der Kelch in der Spitalkapelle in Steinbach ist aus seiner Werkstatt hervorgegangen.)

Der dritte Kelch für die Festtage, ebenfalls in Rokokoform, trägt auch die Augsburgische Marke und dazu das Meisterzeichen I. V., welches wir nicht in Rosenberg (Marc. der Goldschmiede Merkzeichen 1890) auffinden konnten.

Die Monstranz in der Stiftskirche, welche in die Klosterkirche der Kapuziner in Klein-Kromburg von Johann Georg Weißlinger von Wschlachtenbrezingen gestiftet worden war, ist nach dem Chronogramm 1774 von Johann Georg Bauer, Goldschmied in Augsburg, angefertigt (cf. „Archiv“ 1902, S. 110).

Ein einfacher Kreuzpartikel von Silber, mit vergoldeten Strahlen in den Kreuzwinkeln, trägt das Beschauzeichen von

Hall; eine Hand, daneben den Buchstaben W oder M. Ein Goldschmied mit diesem Namensanfang bringt Rosenberg l. c. unter den Haller Goldschmieden nicht.

Zwei silberne Messkännchen mit Lavaboteller stammen ebenfalls noch aus der Zeit des adeligen Chorherrnstifts, und zwar aus der Zeit des Dekans Wilhelm Ulrich von Guttenberg (aus fränkischem Adel 1695—1736, † 5. Mai), dessen Wappen: eine fünfblättrige Rose, sowie das von Kromburg in der Mitte des Längsrandes des Tellers sich befindet. Auf der Rückseite desselben ist wieder das Guttenbergische Dekanswappen (komponiert mit dem von Kromburg) eingraviert. Als Meisterzeichen tragen Teller und Kännchen die Buchstaben I E und als Beschauzeichen eine Ziful mit je einem kleinen Kreuz über beiden Spitzen, ein Zeichen, dessen Erklärung wir bei Rosenberg l. c. leider nicht finden konnten. Somit können wir den Entstehungsort von Teller und Kännchen nicht nennen.

Fügen wir noch die Beschauzeichen unserer heimatlichen Städte mit früheren Goldarbeitern an: Schwäb. Gmünd: Rechtspringendes Ross. Schwäb. Hall: Hand, meistens mit Kreuz darin oder darunter. Heilbronn: Adler. Ludwigsburg: Fahne mit Adler darauf.

Literatur.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Bd. VIII Rembrandt, des Meisters Radierungen in 402 Abbildungen. Herausgegeben von H. Wolff. Singer. Preis gebd. 8 M.

Anlässlich der seinerzeitigen Besprechung des zweiten Bandes der „Klassiker der Kunst“, der Rembrandts Gemälde in 565 Abbildungen enthält, erlaubte sich Referent, in diesen Spalten an die rührige, opferwillige Deutsche Verlagsanstalt mit der Anregung heranzutreten, es möchten uns in einem späteren Bande auch desselben Meisters Radierungen geboten werden. Ist doch Rembrandt unstreitig der erste Radierer aller Zeiten und spricht sich gerade in seinem radirten Werk seine oft seltsam anmutende Eigenart, aber auch seine einzigartige Größe noch deutlicher aus als in seinen Gemälden. Nunmehr liegen uns diese Radierungen Rembrandts in einem stattlichen und doch verhältnismäßig sehr billigen Bande von 402 durchweg trefflichen Abbildungen vor. Es ist ein unvergleichlicher Hochgenuss, diesem „Magus des Nordens“ unter den bildenden Künstlern in sein geistiges Wunderland zu folgen, über das oft derbe, scheinbar nichterne „Platt“ seiner For-

mensprache hinweg einen tieferen Blick zu tun in seine im Grund tiefmystisch-innerlich veranlagte Künstlerseele. Wir brauchen die Großstädter um ihre Museen nicht mehr zu beneiden. Hier ist Schönheit, Anregung in reichster Fülle, ein unerschöpflicher Vorrat stiller Freuden, die sich auch dem Provinzler und dem auf dem einsamen Lande Wohnenden erschließen. Nimm, und — schaue!

Der Text enthält nichts Biographisches, die notwendigen Daten sind schon in Band II der Klassiker gegeben. H. W. Singer erörtert in der kurzen, aber gehaltvollen „Einleitung“ die schwierige Frage der Echtheit des rabinischen Werkes unseres Meisters, kennzeichnet seine technische Eigenart und seine künstlerischen Absichten. Der vorliegende Band verdient nach allen Seiten

uneingeschränktes Lob und die wärmste Empfehlung. Das ist die beste Ehrung großer Männer, daß wir ihr Lebenswerk kennen und schätzen lernen. Möge dem großen Meister Rembrandt anlässlich der Feier seines 300. Geburtstages eine Ehrung in diesem Sinne von seiten unseres deutschen Volkes zu teil werden!

Dieses Ziel strebt auch eine andere Publikation desselben Verlages an, der „Rembrandt-Almanach 1906–1907“ (geheftet 1 M.). Diese aufs vornehmste ausgestattete Festschrift ist schon allein durch ihren prachtvollen, zum Teil farbigen Illustrations Schmuck wertvoll, sie bietet überdies lesenswerte Essays von Muther, Lichtwark, Förcke u. a., und wir möchten auch ihr hiemit ein empfehlendes Wort mit auf den Weg geben. D.

Annoncen.

Eduard Zieher, Biberach a. R.

Werkstätte für kirchliche Geräte.

Größtes Lager in

Monstranzen, Keldien, Ciborien, Kreuzen, Leuchtern etc.

Renovieren, Vergolden, Versilbern billigt.

—== Auswahlendungen und Kataloge gratis. ==—

Die Anstalt für kirchliche Kunst

von

CARL WALTER, Bildhauer

Südallee 59 — TRIER — Südallee 59

liefert

**Statuen, Gruppen, Reliefs, Kreuzwegstationen,
Krippenfiguren**

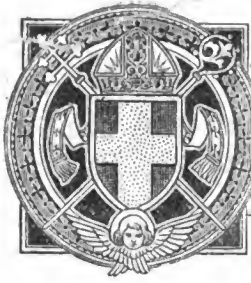
(letztere in 5 verschiedenen Grössen) aus **Terracotta**, in jeder gewünschten Darstellungsweise und Grösse, **einfach** oder **reich** polychromiert.

Diese **ausschliesslich** in **Terracotta** ausgeführten **Kunsterzeugnisse** können infolge ihrer ausgezeichneten Haltbarkeit **im Freien** oder **in den feuchtesten Kirchen** Verwendung finden, wofür jede Bürgschaft geleistet wird.

Auf Wunsch werden in meiner **Kunstanstalt Statuen, Reliefs** u. s. w. auch in **Stein** oder **Holz** ausgeführt.

Zu sämtlichen Kunsterzeugnissen werden die **Modelle** entweder nach **alten, guten Vorbildern** oder nach **eigenen Entwürfen** von mir selbst angefertigt. — Kataloge, nach Wunsch auch Zeichnungen, stehen gern zu Diensten.

Meine Kunsterzeugnisse aus **Terracotta**, welche seit vielen Jahren sich einer sehr günstigen Aufnahme und grosser Verbreitung erfreuen, wurden auf verschiedenen Ausstellungen, unter anderen in **Rom, Dublin**, auf der **Trierer Kunst- und Gewerbeausstellung** mit der **goldenen Medaille** und zuletzt auf der **Brüsseler Weltausstellung (1897)** mit dem **Grand prix d'honneur in Kollektiv-Ausstellung der trierischen Kunst** ausgezeichnet.



Die Jagd des sagenhaften Einhorns als Sinnbild der Menschwerdung.

Von C. A. B., Benefiziat in Terlan.

Das Einhorn, heißt es bekanntlich, sei ein wildes, unbezähmbares Tier, aber von einer Jungfrau lasse es sich fangen, ja eile ihr zu, lege sich friedsam in ihren Schoß und schlafe ein.

Diese Sage benützte auch ein alter Maler zum Wandschmucke der Kapelle in der ehemaligen Burg Aunstein bei Deutsch-Matrei in Nordtirol und stellte rechts und links von einem Fenster ein darauf bezügliches Gemälde her. Auf der einen Seite erscheint der Jäger, d. i. der Erzengel Gabriel, der auf die Jagd geht. Wir finden ihn in langer wallender Albe und darüber trägt er eine violette Dalmatika, als Diakon, als Diener Gottes. Zu der Rechten führt er die Lanze, das edle Wild zu erlegen. Zugleich hält er die Schnur fest, mit welcher seine vier Jagdhunde gekoppelt sind. Ein jeder derselben trägt ein Spruchband mit seinem Namen. Der schwarzgefärbte heißt: Pax (Friede); der rötliche: Veritas (Wahrheit); der weiße: Justitia (Gerechtigkeit); der braune: Misericordia. Die Namen dieser Hunde sind dem 84. Psalm entnommen, in welchem die Stelle vorkommt: „Misericordia et veritas obviaverunt sibi, justitia et pax osculatae sunt“. Diese Hunde symbolisieren die Gründe, welche den Sohn Gottes bewogen haben, auf die Welt zu kommen.

Zu der linken Hand hält der himmlische Jäger das Waldhorn, auf welchem er eine bisher nie gehörte Weise bläst,

nämlich: „Ave gratia plena dominus tecum, ne timeas, invenisti gratiam apud dominum“, wie auf dem Spruchband geschrieben steht, das sich aus der Öffnung des Hornes herauswindet. Entsprechend seiner hochwichtigen Botschaft macht der Gesichtsausdruck wie die ganze Haltung des vornehmen Jägers einen erhebenden Eindruck.

Im Hintergrund der blumigen Landschaft sieht man die Stadt Nazareth mit ihren Mauern und Türmen. Am Fenster eines Hauses steht der Prophet Isaias und hält ein Schriftband hinaus, worauf die Worte stehen: „Ecce virgo concipiet et periet filium et vocabitur nomen eius emanuel“; als wollte er sagen: was ich vor langer Zeit voraus sagte, geht jetzt in Erfüllung.

Im Mittelgrunde des Gemäldes brachte der alte Meister zwei Sinnbilder an; nämlich das des Pelikans, der seine Jungen mit dem eigenen Blute nährt, wodurch Christi Liebe symbolisiert wird und das der Löwin mit ihren Jungen, welche die Liebe Mariens darstellt. Oben über den dunkelblauen Höhen erscheinen Engel auf Wolken und nehmen an unserem Vorgange hier unten regen Anteil.

Auf dem zweiten Wandgemälde rechts vom Fenster ist der Ausgang der geheimnisvollen Jagd wiedergegeben. Oben in der Höhe thront auf Wolken die allerheiligste Dreifaltigkeit; rechts der Vater mit dreieckigem Nimbus; mitten schwebt der heilige Geist in Taubengestalt und zur Linken hat hier der Sohn seinen Thron angewiesen, weil das Sitzen zur Rechten erst als Auszeichnung und Lohn für die vollbrachte Erlösung

angesehen werden soll. Gott Vater hält ein Spruchband in der Hand mit den Worten: „Vox turtura audita est in terra nostra“ (der Ruf der Turteltaube ist in unserem Lande gehört worden). Mit diesen Worten ladet der Bräutigam im Hohenliede seine Braut zur Hochzeitsfeier ein, da dies die Zeit der Erfüllung seines Versprechens ist. Als der Sohn Gottes Mensch wurde, war auch die Zeit der Erfüllung der Verheißungen, die Fülle der Zeit, die innigste Vereinigung des Sohnes Gottes mit der menschlichen Natur gekommen. Auf dem Spruchband des Sohnes ist nichts zu lesen; war es stets leer? Ließ es der Maler absichtlich leer?

Der untere Teil des Gemäldes zeigt den glücklichen Ausgang der Jagd. Von dem Jäger und seinen Hunden hat sich das Einhorn, der Sohn Gottes, in den „hortus conclusus“ (den verschlossenen Garten) geflüchtet und zwar ist es durch die „Porta clausa“ (das verschlossene Tor) eingetreten, und ruht bereits auf dem Schoße des unschuldigen Mägdeleins, der allerheiligsten Jungfrau Maria. Wir erblicken einen mit festen Mauern umgebenen und von Türmen beschützten Garten. Dieser sorgfältig gesicherte Garten ist ein Sinnbild der seligsten Jungfrau, dem Hohenliede entnommen: Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut (4, 12). Wie ein so geschützter Garten gegen alle Verwüstungen von Menschen und Tieren verwahrt ist, so auch die Braut im Hohenliede oder Maria gegen alle schädlichen Einflüsse der Sünde und dafür voll der Tugenden wie der schönste Garten angefüllt mit Blumen. Solche hat der Maler um Maria herum in Hülle und Fülle auf unserem Bilde angebracht. An den Tortürmen verkünden Inschriften, was sie zu bedeuten haben. So heißt das Tor unten links: „Porta coeli“ (die Himmelspforte), um anzudeuten, daß durch Maria der Himmel geöffnet wurde. Jenes unten rechts heißt: „Porta aurea“ (goldenes Tor), welches sich sowohl auf die persönliche Herrlichkeit als auch auf den Segen Mariens für die Menschheit bezieht. Oben links erhebt sich die bereits genannte „Porta clausa“ und höher oben steht ein fünfstöckiger mächtiger Turm und rechts davon ein ähnliches Gebäude,

beide ohne Inschrift, vielleicht der Turm Davids, der elfenbeinerne Turm. Nun wollen wir uns das Hauptbild im schönen Garten näher ansehen. Das blendend weiße Einhorn (der Herr Gott Israels), hat ohne Scheu seine Vorderfüße auf den Schoß Mariens gelegt, diese dieselben mit der Linken und mit der Rechten das stattliche Horn erfaßt und an die Brust gelegt. Das Einhorn hat die Gestalt eines kleinen Pferdes, auf dessen Stirne ein gewundenes gerades Horn hervorstößt. Maria sitzt auf blauem Kissen, in weißem grün gegürtetem Kleide und blauem Mantel mit goldener Verbrämung, der sich weit ausbreitet. Das kräftige Haar fließt in reichen Locken über die Schultern weit hinab. Seitwärts vom Kopfe ist ein Spruchband angebracht und enthält die Worte: „Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbum tuum“, als kurze, aber treffende Erklärung der Situation. In der Richtung von Gott Vater nach der seligsten Jungfrau schwebt die Gestalt eines kleinen Kindes, Sinnbild der Seele des menschgewordenen Sohnes Gottes, welchem Bilde wir in vielen mittelalterlichen Gemälden auch in Tirol begegnen. Das Kindlein trägt ein Kreuz.

Auch ein paar alttestamentliche Vorbilder fügte der Maler bei, um die übernatürliche Empfängnis des Sohnes Gottes und die unverletzte Jungfräulichkeit Mariens anzudeuten. So stellte er oben rechts im Garten die „Bundslade“ dar mit der Inschrift: „Virga Aron“ (Rute Aarons); wie nämlich diese Rute in dem hl. Zelte zu grünen anfang und Blüten zu treiben, ohne daß sie Wurzeln hatte und bewässert wurde, so ist auch der Sohn Gottes seiner menschlichen Natur nach auf wunderbare Weise im Schoße Mariens ins Dasein getreten. Rechts unten im Garten sieht man einen kleinen viereckigen Bau mit pyramidalem Dache mit beigefügter Inschrift: „Areha (area) Gedeon“ (Tenne Gedeons). Von Gedeon berichtet das Buch der Richter 6, 36—40, daß er sich als Zeichen seiner Sendung zum Führer Israels eine Andeutung vom Himmel erbeten habe, indem er sprach: „Ich will dieses Wollenvlies auf die Tenne legen; wird an diesem Blicke allein Tau sein und

der ganze Boden herum trocken, so weiß ich, daß Du durch meine Hand Israel befreien wirst". Dieses Wies, das allein gegen den Gang der Natur durch Tau vom Himmel benetzt, ist den hl. Vätern und der Liturgie der Kirche ein Bild der wunderbaren Empfängnis Christi im jungfräulichen Schoße Mariens. Zwischen beiden genannten Sinnbildern läßt sich ein Gefäß entdecken, auf dessen verborgenen Spruchbände die Spuren der Inschrift: „Mannae urna aurea“ (goldenes Gefäß des Manna) zu stehen scheinen; dies kann insofern auf Maria Bezug haben, daß sie das Manna des neuen Bundes, den Leib und das Blut Christi in ihrem Schoße getragen hat. Oben (außerhalb des Gartens) kniet auf einem Flügel Moses, wohl an den brennenden und nicht verbrennenden Dornbusch erinnernd, da Pfarrer Ziel noch dabei die Inschrift las: „Rubus Moysis“. So wurde auch Maria eine Mutter ohne Verlust ihrer Jungfrauschaft. Von ihrer wahren Mutterschaft belehrt uns noch ein von ihr zur Dreifaltigkeit emporschwebendes Spruchband mit den Worten: „Qui me creavit, requievit in tabernaculo meo“ (der mich erschaffen hat, wohnt in meinem Zelte). [Eccles. 24, 12.] D. h. Maria hat nicht allein den Menschen Jesus, sondern auch ihren Schöpfer, Gott geboren, ist in Wahrheit Mutter Gottes. Endlich ist noch ein Sinnbild zu erklären, das neben dem Einhorn auf dem Mantelbaum Mariens steht, das einen roten Kelch mit der Hostie darüber darstellt; über der Hostie erhebt sich ein reich behälterter Bau von 7 Säulen, durch einen Querbalken unter einander verbunden. Die Deutung auf den im Altarsakramente verborgenen Erlöser, den das Einhorn sinnbildet, liegt nahe.

Was das Alter dieser beiden Fresken anbetrifft, so gehören sie nach den Formen in denselben zu urteilen z. B. der Nimbus von Gottvater, die Wolkenformen und nur mehr Engelsköpfe auf denselben und dgl. der neueren Zeit an, etwa den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts. Leider mußten sie sich wenigstens zum Teil eine Uebermalung gefallen lassen. Schließlich sei noch bemerkt, daß eine ähnliche sinnbildliche

Darstellung der Menschwerdung Christi aus dem 15. Jahrhundert auf einem Flügel des Hochaltars der Deutsch-Ordenskirche in Friesach sich findet, abgebildet mit einem Relief aus dem Klagenfurter Museum im trefflichen Aufsatz: Das Einhorn und seine Jagd in der mittelalterlichen Kunst von Dr. Jos. Graus, Kirchenschnitz, Graz 1894, Nr. 7.

Ein Nebenaltar in der Kirche zu Glatt in Hohenzollern.

Von Stefan Reiter.

Vor einigen Wochen habe ich von Neckarhausen aus einen Ausflug in das wirklich schöne Tal der Glatt gemacht und dabei auch der Kirche zu Glatt einen Besuch abgestattet. Ich wußte aus den im Jahre 1893 und 1894 im „Archiv für christliche Kunst“ erschienenen Artikeln, daß die Kirche anfangs der neunziger Jahre eine gelungene Restauration erfahren und daß sie schon wegen ihrer Altertümer jedem Altertums- und Kunstfreund ein kräftiges »*esta viator*« zürufe. Allein ich war beim Betreten derselben doch in der angenehmsten Weise überrascht und besonders erfreut über den von P. Hausch in Horb erbauten Nebenaltar auf der Evangelienseite. Derselbe wurde in diesem Jahre aufgestellt und hat nun von den in einer früheren Rezension genannten armjeligen Inventarstücken wieder eines — das vorlegte — verdrängt. Soll ich den Altar beschreiben? Derselbe hat viel Ähnlichkeit mit dem spätgotischen Flügelaltar in Horb („Archiv für christliche Kunst“, Jahrgang 1906, Nr. 11), und mit Rücksicht darauf könnte ja von einer Beschreibung Umgang genommen werden. Allein er weist doch auch wieder besondere Eigentümlichkeiten und Schönheiten auf, und da überdies jedes wahre Kunstwerk Anspruch hat auf Beachtung und Würdigung, so mögen auch dem spätgotischen Seitenaltar in Glatt einige Worte gewidmet sein.

Wir haben dort keinen Flügelaltar vor uns, weil der Kirchenstiftungsrat einen solchen ablehnte, sondern einen gewöhnlichen Altar, dessen Hochbau — mit drei Kompartimenten — sich über einer bescheidenen Mensa erhebt. Seine Archi-

tekturteile sind aus Eichenholz, die von W. Klink geschnittenen Figuren sind vornehm gefast und verraten in ihrer Gewandung durchweg altdeutsche Motive.

Die Predella enthält in ihrer Mitte einen kräftig vorspringenden Karwochentabernakel, ihre Seitennischen zieren zwei überaus schöne, altdeutsch gehaltene Engelsfiguren in reicher Gewandung, welche in Zeit Stokfschen Engeln ihre Vorbilder haben. Der Engel auf der Epistelseite präsentiert dem frommen Beschauer den Stiftungsbrief der Rosenkranzbruderschaft, welche im Jahre 1684 in Glatt eingeführt und im Jahre 1890 durch den gegenwärtigen Pfarrer Raible erneuert worden ist. Angehängt ist naturgetreu wie bei den alten Urkunden — an einem Siegelstreifen — ein Siegel in einer Siegelbüchse, welches das Wappen des Dominikanerordens (Hund mit Fackel, Kreuz, Palme, Rosenkranz) zeigt. Der Engel auf der Evangelienseite hält eine päpstliche Pergamenturkunde, welche auf den von Papst Leo XIII. 1892 errichteten und in Glatt im Jahre 1895 eingeführten Verein zu Ehren der heiligen Familie von Nazareth hinweist und in dem Siegel das Wappen des Papstes erkennen läßt. Bedenkt man, daß früher nur Fürsten mit rotem Wachs siegelten, und daß später dieses Recht als Symbol einer ganz besonderen Gerechtfame verliehen wurde, so hat der Umstand, daß beide Siegel unserer Urkunden die rote Farbe zeigen, noch eine spezielle Bedeutung. Auch der kleine, aufblühende Rosenstock, welcher die beiden Engel umrankt, führt eine besondere Sprache, sofern er die Rosenkranzbruderschaft versinnbildeln will. Die Präsentation beider Urkunden durch Engel soll sowohl beide fromme Vereinigungen der Pfarrgemeinde als besondere Gnadengeschenke des Himmels charakterisieren, als auch letztere verewigen, das heißt ihren Bestand sichern.

Diese und noch andere Inspirationen der Künstler durch den Ortspfarrer wollen uns als recht glücklich erscheinen.

Wie der Hauptschrein des Horber Altars ein Pietäbild aufgenommen hat, ähnlich ist es bei dem Altare in Glatt: auch hier erblicken wir in der mittleren Nische die Muttergottes mit dem Leichnam ihres

Sohnes, nur daß die Pietà alt ist und Johannes und Magdalena fehlen. Der Christus spricht uns recht an: die Haare erinnern in ihrer Behandlung teilweise an die romanische Zeit, der Mund ist geöffnet, auf den Lippen schwebt noch der Ausdruck des Schmerzes. Maria, welche einen Kopfbund und einen weißen Kinnfchleier trägt und eben Tränen abwischt, hat in ihren Zügen etwas Kräftiges, Tief-schmerzliches. — Dieses Vesperbild, welches die Größenverhältnisse des Altars wesentlich bestimmt hat, stammt aus einer ehemaligen, jetzt abgebrochenen Allerheiligenkapelle bei Glatt, wozu ich bemerken möchte, daß die alten Allerheiligen-Kirchen oder -Kapellen oder -Altäre eigentlich Marienkirchen, Marienkapellen oder Marienaltäre sind. Genau läßt sich das Alter des Bildes nicht bestimmen, doch dürfte es nicht weit gefehlt sein, wenn man es dem Ende der spätgotischen Zeit zuweist. Erwähnenswert ist noch, daß der Hintergrund der Nische einen goldenen Teppich birgt, und daß auf den Schlüsselsteinen des Baldachins pietätvoll zwei Wappen angebracht sind und zwar das Neunecksche Wappen und das Hohenzollernsche. Das alte Vesperbild selbst, früher als Gnadenbild verehrt, verleiht dem Altare eine merkwürdige Anziehungskraft. Oft und gerne finden sich Väter davor ein.

In der Seitennische auf der Evangelienseite ist in erhabener Arbeit die heilige Familie in mehr moderner Auffassung dargestellt. Das Jesuskind ist so anzusehen, wie wenn der Künstler in die Züge seines Antlitzes eine gewisse Reife hätte hineinlegen wollen. Maria hält den Spinnrocken, welches Motiv nach Grisjar (Geschichte Roms) schon im 5. Jahrhundert vorkommt bei der Darstellung von Mariä Verkündigung.

Die Gruppe in der Nische auf der Epistelseite ist recht hübsch und traditionell: Maria reicht dem hl. Dominikus den Rosenkranz, während das Jesuskind, welches Maria hält, der hl. Katharina von Siena den Brautring gibt. Beim hl. Dominikus fehlt das Evangelienbuch und der Hund mit der Fackel nicht. Auf dem Fuße des Thrones liegen drei Kränzchen mit weißen, roten und goldenen Rosen, welche die Mitglieder der Rosenkranzbruderschaft an

ihre wöchentliche Verpflichtung erinnern sollen. Alle Figuren dieser Komposition sind überaus edel und anziehend, dagegen will es scheinen, daß der schwarze Mantel vom hl. Dominikus und das schwarze Gewand der hl. Katharina fast zu viel Körper geben und monoton wirken, so daß die Harmonie des Gesamteindrucks etwas darunter leidet.

Die Bekrönung des Schrankes bilden drei Engelsfiguren: ein Weihnachtengel, ein Osterengel und ein tiefempfundener Passionsengel mit dem Kreuz und noch einigen Leidenswerkzeugen. Letzterer nimmt die Mitte ein und steht unter einem Baldachin, während ein solches bei den beiden anderen Engeln fehlt. Die Dalmatik des Passionsengels ist rot, die des Weihnachtengels silberweiß und die des Osterengels golden, womit auf die drei Rosenkränze angespielt werden will. — Die Rückwand über dem Altarschrein zeigt eine Fülle von Fischblasenmotiven und weckt den Eindruck, daß die Ueberleitung vom Schreine zur Bekrönung fast zu rasch und zu lustig sei. (Vielleicht aus finanziellen Gründen?) Das kann aber nichts ändern an unserem Urteil, daß der Altar in Glatt (Kosten 2800 M.) ein herrliches Kunstwerk ist, welches die Gemeinde wirklich erbaut und Jahrhunderte zu überdauern verdient.

Ein neuentdecktes Totentanzgemälde aus dem Mittelalter in der deutschen Reichshauptstadt.

Von Dr. Anton Rägele in Niedlingen.
(Fortsetzung.)

Von Interesse ist auch die mühevollen, aufopfernde Art der Aufnahme, die den Dank aller Freunde von Kunst und Kirche noch heute verdient. In trüber Winterzeit, oft unter großer Kälte, hat der uns Schwaben auch nahestehende Kunsthistoriker Wilhelm Lübke (1866—85 in Stuttgart) die Entzifferung von Bild und Vers unternommen. Ein junger Künstler, Rudolf Schick, hat bei ihm ausgeharrt und mit größtem Fleiß und Eifer, mit Geschick und Gewissenhaftigkeit im engsten Anschluß an Gestalt und Geist des Originals ohne modernisierende oder verschönernde Tendenz, wie der Altmeister versichert, das merkwürdige Gemälde in

zehnfach verkleinertem Maßstabe wiedergegeben. Auf drei Tafeln des Lübkeschen Werkes sind diese ersten Ausnahmen in farbloser Konturenzeichnung reproduziert nebst einem Anhang mit drei besonders sprechenden Charakterköpfen, des Arztes, Mönchs und Domherrn.

Doch sollte es noch einige Zeit anstehen, bis der neugefundene Schatz der Marienkirche in seinem alten Glanze und Ernst wieder erstrahlte. Mit welcher Empfindungen werden die Kirchenbesucher des heutigen Berlin zu diesem von den Toten auferstandenen Todesbild aufgeschaut haben, als die katholischen Märker der guten alten Zeit! Immerhin zeugt es von Pietät und Opfer Sinn und Glaubensgeist des letzten Jahrhunderts, daß eine kunstgemäße Erhaltung und Renovation des so „unmodernen“ Wandgemäldes beschlossen und durchgeführt worden ist. Lübke erlebte sie noch und hat wohl auch seine Stimme in die Wagchale fallen lassen. In den 80er Jahren hat der Düsseldorfer Maler Fischbach die Aufriechung und teilweise Ergänzung mit glücklicher und geschickter Hand durchgeführt; er hat den unter der Lünche abgeblassten Linien wieder das Leben der Farbe gegeben, und so kann das Werk des Eindruckes auf die Gemüter wie ehedem sicherlich nicht verfehlen, und auch das an die Technik der modernen Malerei gewöhnte Auge wird über dem typisch steif gehaltenen Unrhythmus der vom Fresco noch weit entfernten Bilder individuelle Züge, reale, dem Leben entnommene Gestaltung, milden Ernst und ideale Stimmung nicht übersehen.¹⁾

Und wie die Bilder des Totentanzes in ihrer alten eindrucksvollen Feierlichkeit wieder auf die Kirchenbesucher herabschauend, so redet auch die stumme Poesie

¹⁾ In dieser neuen bzw. erneuerten Gestalt ist das Kunstwerk der Marienkirche von dem Architekten Theodor Prüfer in Berlin im Jahre 1888 im Selbstverlag herausgegeben, kurz beschrieben und auf vier farbigen Lithographien reproduziert worden. — In seiner Uebersicht über die Totentanzbilder und -Literatur hat der verdienstvolle Sammler den interessantesten Totentanz in der St. Michaelskapelle auf dem alten Friedhof zu Freiburg i. Br. an der Hand des Malers, Bildhauers und Architekten Wenzinger aus dem Jahre 1757 übersehen (herausgegeben von A. Prinsignon, Freiburg 1891).

der unter den einzelnen Figuren angebrachten Verse in niederländischer Mundart wie ebendem zu empfindlichen Herzen. Das Geschick der Bilder mußte auch der Text in noch höherem Maße teilen. An vielen Stellen war er ganz unleserlich geworden, an anderen ganz verschwunden: „Für die Entzifferung des Textes habe ich alle Mühe und Hingebung aufgewandt, welche eine so umfangreiche und durch häufige Zerstörung, stellenweises Ausbleichen und undeutliche Züge bedeutend erschwerte Arbeit erfordert“, berichtet ohne Ueberhebung und Selbstlob der erste Entdecker (Lübke, S. 25). Geradezu rührend ist es zu hören, welche Mühen und Gefahren mit Lübke besonders der als Stütze gewonnene gebiegene Kenner der Totentänze, Professor *M a s s m a n n*, geteilt hat. Trotz der grimmigen Kälte des Winters 1860 habe der von einem Schlaganfall noch nicht erholte Professor — ich kenne von ihm ein Werk über die Baseler Totentänze (Stuttgart 1847) und über Literatur der Totentänze (Leipzig 1840) — manchen Tag in der eisigen Turmhalle zugebracht und mit größter Gewissenhaftigkeit Lübkes Entzifferungen unterstützen, ergänzen, berichtigen und vollenden helfen. Trotzdem sind bei den mannigfachen Zerstörungen durch den Zahn der Zeit und Menschenhand zahlreiche Lücken geblieben. Manches konnten nach späteren Zeugnissen diese ersten beiden Pfadfinder noch deutlich lesen, was für kommende Forscher unleserlich geworden ist; anderes dagegen ist bei der späteren Renovation wieder zu Tage getreten. Sowohl durch neue Untersuchungen als auch durch Heranziehung anderer, besser erhaltener oder handschriftlich überlieferter Totentanztexte, besonders des alten Lübecker, gelang es dem Architekten Prüfer, weitere Stellen zu ergänzen und einige der Lübkeschen Lesarten zu berichtigen. Doch fehlte fast die Hälfte von den ursprünglichen 362 Versen von denen zweimal 6 Zeilen auf jede Person, auch die Kreuzesgruppe (acht sichtbar), auf den predigenden Franziskaner 14 als Einleitung zum Ganzen dienende Verse kommen. Der Anfangsvers jeder Person, auch jeder Todesgestalt, die jedesmal mit

den ersten 6 Versen die Aneide beginnt, ist durch rote Initialen bezeichnet. Die Schrift, von der unsere lithographische Reproduktion Proben stets beigibt, ist die gotische Minuskel des 15. Jahrhunderts in einfacher, kräftiger unverzierter Form, eine monumentale Schriftprobe aus der gleichen Zeit wie das Gemälde, von urkundlicher paläographischer Bedeutung, ohne jede Spur von Ueberarbeitung, „ein schriftliches Denkmal jener Zeit, das auch in sittengeschichtlicher, sprachlicher und dichterischer Hinsicht manches Belehrende darbietet“ (Lübke, S. 24).

Nach seiner inhaltlichen Seite betrachtet, entbehrt der Text in manchen Partien nicht eines gewissen poetischen Reizes, der über einzelne naive, originelle Züge einer dann und wann zu Tage tretenden individuell subjektiven Auffassung des Lebens und seiner vielgestaltigen Beziehungen ausgegossen ist. Beweis dessen ist z. B. die kräftige, urwüchsige Hervorhebung charakteristischer Züge aus dem Leben des Pfarrherrn, Predigers, Junkers, Wucherers, Kaufmanns und Bauers. Das Poetische wird natürlich durch das Ethische aufgewogen und manchmal aufgejogen, ohne in die verwässernde Breite und den „kapuzinerhaften Predigtton der späteren 24zeiligen Lübecker Drucke von 1496 zu verfallen“ (vgl. Lübke, S. 36). Solche Volkskunst in Malerei und Dichtung hält sich nicht immer an die Regeln der Schule. Neben einer gewissen Einförmigkeit kommt auch die Abwechslung, neben dem Typischen das Individuelle, neben der moralischen Paränese auch das Dramatische und Charakteristische zum Durchbruch. Das letztere Element finde ich nicht nur in dem stäten Wechsel von Aneide und Antwort, der öfters schlagfertigen Begründung von Einladung und Weigerung im Dialog, der an manchen Stellen an die Stichomythien der klassischen Dramen erinnern möchte; der Dichter hat auch die tragischen Momente oft hervorgehoben, in denen die Katastrophe eintritt, *πάθος* und *ελεος* bringt auf uns ein aus Bild und Wort, die die stärksten Kontraste aus Leben und Sterben uns vor Auge und Herz stellen, Abschiedsruf und Abschiedsleid in den schmerzlichsten Situationen: *media vita mors!*

Die Ansprache des Todes beginnt immer mit dem Titel des zum Totentanz Aufgeforderten; höflich und respektvoll redet der Tod mit den Repräsentanten der geistlichen und weltlichen Stände per „Ihr“, Gy plattdeutsch, nur der Bauer muß sich das „Du“ gefallen lassen trotz des Herre wedder bure (Herr Better Bauer). In der Antwort an den Tod bedienen sich die Lebenden des vertraulichen Du. Sie alle stimmen Klage an über ihr unerwartetes Geschick, gedenken ihrer Sünden, trauern über das unvermeidliche Schicksal, ergeben sich indes meist unter Empfehlung an Gottes Barmherzigkeit dem Ruf des Todes. Die in vielen mittelalterlichen Texten und Bildern oft über die Schranken des nach unserer Begriffe Erlaubten hinausgehenden Karikaturen, ironischen und satirischen Darstellungen fehlen im Berliner Totentanz fast gänzlich. Nur an zwei Gestalten tritt diese Neigung hervor. Der Bauer und der (nach Lübbe) Koch oder (nach Prüfer eher) Narr machen einen Bestechungsversuch am Tod, ähnlich wie auf einem Reliefbild in San Pietro Martino zu Neapel der Kaufmann zum Tode in des diabolischen Versuchers Rolle sagt: „Tutto ti voglio dare, se mi lasci scampare“ (Lübbe S. 26).

Eine von den bisherigen Forschern und Herausgebern des Berliner Totentanzes auffallenderweise nicht gemachte Beobachtung verdient wohl noch angefügt zu werden. Gleich wie ein brauner Streifen um alle Bilder einen einzigen gleichförmigen Rahmen bildet, und die Anfänge der Dialoge gleiche Initialen kennzeichnen, so hat der Dichter das Schematisierende auch im Wortlaut zum Ausdruck gebracht und vermehrt so den Eindruck des allgewaltigen, alle in gleicher Weise überwältigenden Todeslosers. Die sechs Antwortverse der Lebenden an den Tod beginnen nämlich alle mit dem Klageruf och (plattdeutsch = ach); sicherlich ist deshalb die einmalige Lesart Prüfers in Vers 273 (ach) auch abgesehen von paläographischen Gründen unrichtig. Nicht so ganz ausschließlich gleichlautend ist die Aneide des Todes, die meist mit Her und der Nennung des Lebensberufes anfängt. Jene an sich mechanisch klingende

Gleichmäßigkeit fügt sich indes trefflich in die Gesamtanlage von Malerei und Dichtung unseres Werkes ein. Wie mit der porträtartigen Auffassung zahlreicher Köpfe der Totentanzgestalten die typische Behandlung von Gestalt und Gewand sich paart, so vereint sich auch im Text mit den lebensfrischen Zügen eines erwachten Naturgefühls und individueller Charakterzeichnung eine gleichmäßige, ernste Ruhe: alle Unterschiede nivelliert der Tod. Die Schatten des alle treffenden Todesgeschicks breiten sich über alle Höhen und Tiefen des Menschenlebens aus; die wenigen Wellen und Einzelschattierungen stören nicht die ernste, feierliche Stille am Gestade der Ewigkeit: „Staub ist alle Erdengröße.“ Gediegene Kenner von Bild und Text der Totentänze, wie Maximilian Lübbe u. a., bewundern diese eigentümliche Auszeichnung gerade unseres Werkes mit seiner „stummen Poesie und redenden Malerei“ und heben die schlichte, gemütvolle Grundstimmung hervor, die sich durch das Einzelne und Ganze mit kleinen Schattierungen hindurchzieht, „wie dieselben Gedanken mit verschiedenen Wandlungen stets wiederkehren, gleich einer schlichten Volksweise, die aus mancherlei Umwandlungen doch immer unverkennbar dem Hörer entgegentönt. Wie vortrefflich stimmt mit dieser ruhigen Gesamthaltung im Texte die künstlerische Grundtönung des Gemäldes in seiner anspruchlosen Einfachheit — es ist, als ob beide verwandte Erscheinungen aus gleicher geistiger Anlage sich hier mit Notwendigkeit ergeben hätten“ (Lübbe S. 38).

Welch hohe Bedeutung diesem monumentalen Sprachdenkmal in neuester Zeit beigelegt wird, ersehe ich aus zwei Publikationen. In einem vorjährigen Programm wird es sogar unter die Quellen zur Geschichte der Mark Brandenburg für den Geschichtsunterricht an höheren Schulen aufgenommen von Dr. Spatz, „Quellenstellen zur älteren märkischen Geschichte als Hilfsmittel für den Geschichtsunterricht“, Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Hohenzollernschule in Schöneberg-Berlin, Ostern 1904. Seite 42 f. sind als Proben aus der Dichtung mitgeteilt und mit Anmerkungen

abgedruckt. Schon vor zehn Jahren hat Professor Seelmann im Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung XXI (1895), S. 81 ff., sich eingehend mit der sprachlichen Seite der niederländischen, mit einigen wohl mit den neuen Hohenzollernherrschern eingebürgerten hochdeutschen Formen gemischten Versen beschäftigt. Ich fügte bei Besprechung des Gemäldes die jede Figur begleitenden schlichten und doch genütvollen Verse an, soweit sie nach dem Stand ihrer Erhaltung ein einheitliches Sinn Ganzes bilden. Beider vereinte Betrachtung wird auch beim heutigen Beschauer den Schluß rechtfertigen, den der weiland Stuttgarter Kunsthistoriker am Ende seines Werkes

(S. 38) einst gezogen, daß unserm Totentanz in Bild und Text, im malerischen wie im dichterischen Gepräge der geistige Stempel einer und derselben Zeit deutlich aufgeprägt ist.¹⁾ (Schluß folgt.)

¹⁾ Aus der Betrachtung der Texte, der Worte, Gedanken, Reihenfolge der Anordnung der Personen ergibt sich dem Forscher, daß der Text des Berliner Totentanzes durch gemeinsame Ueberlieferung mit den beiden Lübecker Texten von 1496 und 1520 verbunden ist und diese norddeutschen Texte selber wieder Anklänge an die älteren süddeutschen enthalten, die aber den Urtexten verwandt bleiben und die alte Kürze gegenüber der an Versen schließlich zu üppig wachsenden nordischen Totentanzpoesie; vergl. besonders Maßmann die Baseler Totentänze in getreuen Abbildungen nebst geschichtl. Untersuchung Stuttgart 1847.

Annoncen.

Eduard Zieher, Biberach a. R.

Werkstätte für kirchliche Geräte.

Größtes Lager in

Monstranzen, Kelchen, Ciborien, Kreuzen, Leuchtern etc.

Renovieren, Vergolden, Versilbern billigt.

==== Auswahlendungen und Kataloge gratis. ====

Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt Innsbruck.

(Gegründet 1861)

empfehl't sich zur Herstellung aller Gattungen **Kunstverglasungen**, gemalter Fenster sowie von wetterbeständigen **Glasmosaiken** für Kirchen und Profanbauten aus selbst-erzeugten Antik-Kathedralgläsern und Mosaikpasten.

•• **Kunstgerechte Ausführung bei billigen Preisen.** ••

Kostenvoranschläge gratis und franko.

Für das Königreich Württemberg wurden bereits vielfach Arbeiten geliefert, u. a. für Stuttgart Marienkirche und St. Nikolauskirche, Deggingen Pfarrkirche, Disingen Pfarrkirche, Gutingen Pfarrkirche, Mergentheim Pfarrkirche, Stein Pfarrkirche, Ravensburg Pfarrkirche, Schramberg Pfarrkirche, Wiesensteig Pfarrkirche u. s. w.

Verlag von Friedrich Ueber, Ravensburg.

Vom „**Archiv für christl. Kunst**“ sind noch zu haben die Jahrgänge: 1883, 1884, 1885 redig. vom † hochw. Herrn Prälat Dr. Fr. J. Schwarz.

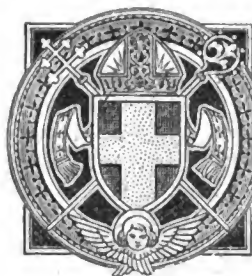
1887, 1888, 1890, 1892, 1894 redig. vom hochwürdigsten Herrn Paul Wilhelm v. Keppler, Bischof von Rottenburg.

1895, 1896, 1897 redig. vom † hochw. Herrn Stadtpfarrer Eugen Keppler.

1898 bis 1905 inkl., redig. vom hochw. Herrn Pfarrer Dežel.

Preis pro Jahrgang 4,10 Mk.

Von den Jahrgängen 1903, 1904, 1905 ist noch eine größere Anzahl vorrätig, die bis auf weiteres zu à 2 Mk. abgegeben werden.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Kottener Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

Verlag des Kottener Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne
Nr. II. Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung 1906.
Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Frühgotische Dekorationsmalereien in der Martinskirche zu Ebingen.

Von Stadtpfarrverw. Alb. Pfeffer
in Balingen.

Von Jahr zu Jahr mehrten sich die Funde mittelalterlicher Wandmalereien. Sie verdienen hohe Beachtung, da sie bescheidene Reste sind einer künstlerisch hochstehenden Kultur. Jedes Bild, das von der Lücke befreit seine Auferstehung feiert, ist erwünscht als neuer Zeuge, der unsere Kenntnis vom Aussehen der mittelalterlichen Gotteshäuser erweitern und vertiefen kann. Immer noch fehlt eine zusammenfassende Darstellung der in Württemberg gefundenen Wandmalereien. Die mittelalterlichen Wandgemälde der Rheinlande haben kürzlich eine glänzende Publikation gefunden (Paul Clemen, die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, Düsseldorf, Schwann, 1905), während die badischen Monumente von Max Ringenroth übersichtlich dargestellt worden sind (Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, N. F. XX (1905) 293—309; 428—461). Die mittelalterliche Monumentalmalerei der Schweiz wurde neuestens zusammengestellt von Konrad Escher in „Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom 9. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts“ (Straßburg, Heib, 1906.)

Den bedeutenderen Werken mittelalterlicher Malerei in Württemberg reiht sich die dekorative Ausstattung der Martinskirche in Ebingen, W. Balingen, an, die im Sommer 1905 bei Gelegenheit des Abbruchs der Kirche zu Tage

trat. Die Bedeutung des Fundes liegt in der Fülle von dekorativen Malereien, von welchen wir aus älterer Zeit nicht zu viele besitzen.

Ursprünglich war die St. Martinskirche eine dreischiffige Basilika, in den herben, ernstesten Formen der frühesten Gotik, etwa ums Jahr 1250 gebaut, während der Chor um einige Jahrzehnte jünger ist. Das Material ist Tuffstein, der in der Umgebung mehrfach vorkommt und schon bei dem alten Burgfelder Kirchlein in Verwendung kam. Das poröse Material läßt keine reichere skulpturelle Gestaltung zu. Daraus erklären sich die überaus primitiven, felsartigen Kapitelle über den wichtigen Rundsäulen, welche die spitzbogigen Mittelschiffarkaden tragen. Der Uebergang zu den Arkadenbögen ist durch eine glatte achteckige Platte gewonnen. Bei dem Mangel aller Skulpturen war eine umso reichere Bemalung erforderlich, und zweifelsohne ist eine Bemalung von Anfang an vom Baumeister vorgesehen worden.

Die Kapitelle erhielten eine einfache Bemalung: braune Kreise, Linien, Zahnschnitte auf weißgelbem Ton, den auch die Säulen ohne jegliche Zeichnung aufweisen. Umso reicher wurden die Leibungen der fünf Arkadenbögen behandelt. Da schwelgt der Maler noch einmal in der reichen, üppigen Ornamentik der romanischen Zeit, aber noch mehr Behagen bereiten ihm die neuen naturalistischen Formen, welche zu Beginn der Gotik aufkommen. Aus einem reichen Formengedächtnis kann er schöpfen; Schablonen kennt er nicht. Red und frisch wirft er die Ornamente auf

die Wand; mit vollendeter Sicherheit und feinem Geschmac führt er sie aus. Ganz flüchtig werden die Ornamente aufgetragen. Als Farben kommen blau, braun, rot, selten grün und gelb zur Verwendung. Es ist staunenswert, welch große einheitliche Wirkung durch diese sparsame, aber geschickte Ausnützung weniger Farben erreicht wurde. Besonders bemerkenswert ist, daß überall der weiße Grund ausgepart ist; das bewirkt in Verbindung mit den wenigen lasierenden Farben, daß die Malerei nirgends schwer oder grell wird und daß sie nicht zu selbständig hervortritt, vielmehr sich als dienendes Glied unter die Architektur unterordnet.

Was den Inhalt der Dekorationen betrifft, so ist man überrascht durch die Fülle der Motive. Jeder Arkadenbogen zeigt wieder eine andere Ornamentik. Bald ist der Raum in Quadrate aufgelöst, bald in Kreise, Ellipsen, Vierpässe, bald ist er mit Laubwerk zugebedeckt. Die heimische Flora liefert dem Künstler als Material Blätter und Blüten, die er flott und frisch für Flächendekorationen stilisieren kann. So reich ist er an Motiven, daß er nie ein Ornament zweimal verwendet.

Besonders bemerkenswert ist der erste Arkadenbogen auf der Epistelseite. In dem Rankenwerk tummelt sich die Fabelwelt des Mittelalters: Bock, Affe, Weib (mit modernster Friitur!), Löwe, Mann, Hase, Einhorn, Eber, Fuchs. Das Vorkommen von Mann und Weib dürfte den Gedanken nahelegen, daß der Künstler den Sündenfall darstellen wollte. Affe und Löwe sind Symbole des Teufels, der die Menschen versuchte (N. Krenser, der altchristliche Kirchenbau, II, 263 ff.), während die übrigen Tiere die Sünden der Menschen symbolisieren sollten (vergl. den Taufstein im Brandenburger Dom, wo Bock, Eber, Fuchs, Hase und andere Tiere als Sinnbilder der durch die Taufe ausgetriebenen Sünden erscheinen, bei Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, II, 1, 407). Möglicherweise sind diese Tierdarstellungen lediglich Spielereien und dienen nur zur ornamentalen Ausfüllung des Raumes. Bei der weiten Verbreitung und großen Beliebtheit, welche der Physiologus und die Bestiarien im Mittelalter genossen,

ist der Gedanke an einen tieferen, lehrhaften Sinn nicht von der Hand zu weisen. Diese Vermutung, es könnten durch die verschiedenen Tiere die Laster und Sünden seit dem Sündenfall dargestellt werden, durch welche der Mensch Gott entehrt, legt sich dadurch nahe, weil auf dem gegenüberliegenden Bogen auf der Evangelienseite musizierende Engel dargestellt sind, wie sie Gott loben und verherrlichen, eine Illustration des 150. Psalmes. Jeder Engel ist in einen Vierpaß eingeschlossen; bald en face, bald von der Seite her traktiert er sein Instrument: Trompete, Posaune, Mandoline, Harfen, Trommeln und Pauken. Diese Engel sind edle, zarte und duftige Gestalten, lebhaft bewegt, mit reichster Abwechslung, in wenigen sicheren Strichen gemalt. Das Engelskonzert stellt der Phantasie, künstlerischen Gestaltungskraft und der technischen Sicherheit des Malers ein hohes Zeugnis aus.

An den Scheiteln der Arkadenbogen finden sich sehr beachtenswerte Medaillons. Zweimal je am vordersten Bogen kommt ein jugendlicher, tief und edel aufgefaßter Christuskopf mit Kreuznimbus vor; an den übrigen Bogenabschlüssen sind die Evangelistensymbole, Gott Vater als eine mit dem Kreuznimbus umrahmte aus den Wolken kommende segnende Hand (in der älteren Form mit drei segnenden Fingern), das Lamm Gottes mit Fahne, Pelikan und Adler.

Beim Niederlegen der Außenwände der Nebenschiffe kamen fast überall Spuren von Wandfresken zum Vorschein. Remtlich war allein ein Stück eines ca. 1 m hohen Frieses, ein Bischof mit Mitra, auf seinem Throne sitzend und dem vor ihm stehenden Volke predigend: vielleicht ein Teilstück von einem größeren St. Martinus-Zyklus. Der Technik und Auffassung nach dürften diese Malereien auch gleichzeitig mit den obigen dekorativen Malereien entstanden sein.

Aus erheblich späterer Zeit sind die um die Arkadenbogen gemalten Krabben und Kreuzblumen und die in den Arkadenwickeln stehenden Apostel mit Spruch-

bändern, letztere mächtige Spätrenaissancearbeiten. Auch im Chor zeigen sich Spuren von späteren Malereien.

Was die Zeitbestimmung angeht, so ist einmal das sicher, daß die Ebinger Malereien auf der Wende vom romanischen zum gotischen Stil stehen. Die zu hoher Blüte gekommene romanische Verzierungs-kunst wird nicht plötzlich aufgegeben, sondern wirkt noch lange nach. Daneben erwacht ein neues naturalistisches Ornamentationswerk, das sich ganz an die heimische Flora anschließt. Diesen neuen Formen gehört die Liebe des Künstlers, in ihnen lebt und schwelgt er; er kann sich kaum genug tun, immer neue Formen und Ornamente aus der neu entdeckten Pflanzenwelt herauszuholen und an den Wänden zu verwerten. Nur ein Werk kann sich in Württemberg mit diesen Ebinger Malereien messen, das sind die Dekorationen des Sommerrefektoriums in Bebenhausen, etwa 1335 entstanden: diese stehen schon ganz auf dem Boden der Gotik, während die Ebinger Ornamentik noch den romanischen Geist atmet und in der Stilisierung der neuen Ornamente noch nicht so geschickt und gewandt ist, wie die in Bebenhausen. Schon der Umstand, daß die primitive Tuffsteinarchitektur gebieterisch eine Bemalung verlangt, das Schiff der Martinskirche aber um etwa 1250 entstanden sein dürfte, weist für die Entstehung der Malereien auf die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hin; spätestens dürften sie im Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden sein. Darum kommt der dekorativen Ausstattung der Martinskirche eine hohe Bedeutung zu, weil aus dieser frühen Zeit keine Dekorationsmalereien von solchem Umfang außer denen in Bebenhausen in Württemberg erhalten sind.

Sehr bedauerlich ist, daß die Malereien nicht erhalten worden sind. Mit dem Schiff der altehrwürdigen Martinskirche sind auch sie gefallen. Durch Maler Wennagel sind im Auftrag des Landeskonservators farbige Kopien angefertigt worden, und so sind die Malereien der Nachwelt wenigstens erhalten geblieben. Sehr erwünscht wäre ihre Veröffentlichung in einer Publikation der württembergischen Wandmalereien.

Ein neuentdecktes Totentanzgemälde aus dem Mittelalter in der deutschen Reichshauptstadt.

Von Dr. Anton Kägele in Riedlingen.

(Schluß.)

Wenn wir nunmehr den kunsthistorischen Charakter unseres eigenartigen Totentanzgemäldes erkennen wollen, so ergibt sich uns als Maßstab die annähernd feststehende, oben untersuchte chronologische Bestimmung, die aus der Vorgeschichte der Marienkirche hervorgeht, ferner die technische Ausführung der altüberlieferten Totentanzidee und endlich das Verhältnis zu den älteren Darstellungen desselben Inhalts. Wenn wir unser Kunstwerk, das durch ein günstiges Geschick mit fast urkundlicher Treue erhalten geblieben, im Rahmen der Malerei des 15. Jahrhunderts betrachten, so fügen sich die einzelnen künstlerischen Faktoren trefflich in diesen Zeitraum. Bereits als ein Denkmal der vorwärtstrebenden, aufsteigenden Entwicklungsphase erscheint unser Bild im Lichte seines Doppelcharakters, der Vereinigung von steifem Typischen und freier Naturwahrheit. Flandern und Brabant waren ja der Ausgangspunkt eines solchen Aufschwungs der Malerei im 15. Jahrhundert und ihre ersten großen Vertreter die Brüder van Eyck. Wenn wir auch für das Eindringen der neuen flandrischen Richtung in Deutschland kein festes Datum angeben können, so zeigt sich doch ihr Einfluß bereits in mittel- und norddeutschen Nachbargebieten, sicherlich auch im Berliner Totentanz. Die Individualität der Beobachtung und Darstellung tritt deutlich hervor in der wechselnden Haltung der Oberkörper, in den allerdings wenigen Andeutungen anatomischer Kenntnisse in einigen Todesbildern, in der meist treffenden Abwägung des richtigen Verhältnisses der Körper, in der lebendigen Charakteristik der Köpfe, die mehrmals den Unterschied der Altersstufen und selbst feinere geistige Eigentümlichkeiten zum Ausdruck bringt. Deutlicher als unsere Farblithographie nach Prüfers Aufnahmen lassen die nach Lübkes Anweisungen genau durchgezeichneten Köpfe auf einer Separatabbildung die bewunderungswürdige Wiedergabe individueller Züge

wiedererkennen, so im demütigen Blick des Mönchs, in dem klugen, scharf beobachtenden Gesicht des Arztes, in dem behaglichen, vergnügten, üppigen Aussehen des Domherrn. Auch beim Blick auf die Gesamthaltung einzelner Gestalten fällt dieser Sinn für individuelle Auffassung und charakteristisches Gepräge auf. Wenn auch nicht bei allen, doch bei den meisten Vertretern einzelner Stände und Berufe ist die Charakteristik ihrer eigentümlichen Standeseigenschaften, Tugenden oder Untugenden gelungen, und zwar mit so armseligen Mitteln der Maltechnik. Die Repräsentanten der verschiedenen Orden sind nicht übel unterschieden; man vergleiche nur das intelligente Gesicht des Predigermönchs mit dem schwerfälligen rauhen Augustiner, und man wird die Geschichte des Ordens im einzelnen und im ganzen gezeichnet finden. Rang und Würde und deren Anforderungen sind in den äußeren Erscheinungen ihrer Träger meist trefflich zum Ausdruck gebracht: die würdevolle Haltung des Vaters der Christenheit, die edle Repräsentation der Pfarrkirche der märkischen Residenz im lebendig gezeichneten Kirchherrn, der Ernst, das charaktervolle Bewußtsein des Vertreters der aufblühenden Spreestadt im Bürgermeister kontrastiert mit der leichtlebigen flotten Ritters jugendlicher Gestalt; die Züge der Schlanheit des „dummen Bauern und der Verschmittheit des Wucherers“ grenzen an realistische Darstellungen der späteren Satiren in Wort und Bild. Die Unmut der Kaiserin mit ihrem schlanken Wuchs und stattlichen faltenreichen Gewand vertragen wie die liebliche Zeichnung der halb in Ergebung, halb in Gram versenkten Schmerzensmutter unter dem Kreuz das nahende Erwachen aus mittelalterlicher Formlosigkeit. Umso mehr müssen wir jene leicht noch zu vermehrenden Züge individuellen Lebens bewundern, wenn wir nach den bei der Abnahme des Bildes gemachten Beobachtungen, Verzerrungen und deren Korrekturen, besonders an den Todbildern konstatieren können, daß der Künstler ohne große Vorbereitungen sicher oder eher (gegen Lübbe) wahrscheinlich ohne Kartons und Entwürfe gearbeitet, seine gemalte Predigt an die Wand frischweg hingeschrieben hat.

Den eigenartigen, ja anziehenden Ein-

druck vermehrt die Rehrseite jenes Bildes. Denn mit diesen neuen Anfängen individueller, realistischer bzw. naturalistischer Auffassung und Darstellung vereinigt und verengt sich die alte typische, anspruchslose Einfachheit und Einfalt mittelalterlicher Kunstweise, deren Naturstudium noch in den Kinderschuhen steckt, deren Vorrat an Motiven (vergl. Gewand und Fußstellung), an Malmitteln — hier Leinwandfarbe auf trockenem Bewurf — an Modellierungen und Schattierungen — meist Umrisse mit Farbenanzufüllung — sich auch in unserem Bilde bald erschöpft zeigt. Bleibt so die Phantasie und Gestaltungskraft des Künstlers hinter der Erfindungsgabe und dem Humor des Dichters der Verse zurück, so kommt dem Gemälde die gleichmäßige Ruhe über dem Ganzen, der Ernst in Haltung und Gebärden der einzelnen Figuren, die Gemessenheit ihrer Anordnung sehr zu statten. Keine Spur verrät die Neckheit, die oft über die Grenze des Schicklichen hinausgehende Humoristik und Satire früherer und späterer Totentänze, keine Spur jener sonst in diesem Genre so beliebten Neckereien und Grimassen, jener jähen Sprünge von der Komik zum Schauer, jener Kontraste von höhnischem Tod und sträubenden Menschenen: „Der stille Zug sanfter Ergebung, gelassener Fügsamkeit breitet sich gleichmäßig über alle, über Geistliche und Laien aus und hält jede dramatische oder gar drastische Wirkung fern. Liegt dieser Behandlung wohl ein künstlerischer Mangel zu Grunde, so läßt sich doch nicht verkennen, daß unser Totentanz ihm zugleich eine fast gemüthliche Ruhe, eine stille Feierlichkeit der Stimmung verdankt, eine Einfachheit wahrhaft monumentaler Anordnung, die unter allen bekannnten Darstellungen dieser Art keine an sich rühmen kann. Er ist daher vorzugsweise geeignet, uns in den schlichten Ernst einzuführen, der den frühesten Behandlungen dieses Stoffes eigen ist und den hier ein Künstler der Spätzeit des 15. Jahrhunderts teils vielleicht aus Anhänglichkeit an alte Uebersieferungen, teils aus geringer Begabung festgehalten hat.“ Diesem Lob fügt Lübbe noch die Konstatierung der Tatsache an, daß ein Hauch der neuerwachten flandrischen Kunst den schlichten Berliner Meister berührt habe, im ganzen wenig, im einzelnen

genug, um die neue Zeit überhaupt darin zu entdecken, und führt schließlich zusammenfassend den besondern Wert und die kunstgeschichtliche Bedeutung des Totentanzes der Berliner Marienkirche darauf zurück, daß auf der gesamten Anordnung und Auffassung noch der milde Ernst, die ideale Stimmung mittelalterlicher Kunst ruht, wozu sich jedoch im einzelnen schon ein frischer Sinn für das Charakteristische der individuellen Erscheinung gesellte: „Unser Totentanz gehört zu jenen Werken, die im Wendepunkt zweier Epochen stehen, und gerade durch die Verschmelzung von entgegengesetzten Richtungen eine besonders anziehende Wirkung erhalten. Das Allgemeine einer früheren bloß typischen Kunstweise empfängt durch die Ausnahme individueller Züge ein frischeres Leben, während die scharfe Bestimmtheit naturalistischer Auffassung sich durch den Nachklang der idealen Stimmung des älteren Stils mildert.“ (S. 20.)¹⁾

Diese Ausführungen über ein so hochbedeutungsvolles Denkmal mittelalterlicher Kunst und Weltanschauung glaube ich nicht besser schließen zu können, als wenn ich die Leser auf einen in der schwäbischen süddeutschen Heimat wohl weniger bekannten italienischen, in Berlin lebenden Dichter hinweise, G. A. di San Giorgio; dessen Gedicht „La Campana di Marienkirche“ in dem aus einer der Berliner sogenannten „fliegenden Buchhandlungen“ mir einst auf einem Universitätszuge zugewandenen Händchen Giorgio, Fiori d'autunno. Con traduzione in tedesco ed. sec Berlino

¹⁾ Die künstlerische Seite des Bildes führt zweifellos auf das 15. Jahrhundert und zwar mehr, selbst nach Lübkes Zugeständnis, in den Anfang als das Ende dieses Jahrhunderts; auch die baugeschichtlichen Nachrichten betreffend des Turm(aus)baus im Jahr 1490 nötigen nach unserer Auslegung nicht zu einer Aenderung dieses chronologischen Ansatzes. Die Vergleichung mit anderen Totentanzbildern beweist die meiste Ähnlichkeit mit dem ältesten Lübecker Totentanz von 1463 nach Ausdehnung (mit 24 Paaren — die ältesten haben 24 —, der Lübeks, Druck von 1496, hat 28 Paare, der Kleinbafeler in seiner späteren Fassung 34) und Anordnung, er erscheint als dessen weitere Ausgestaltung. Selbständig, zum Teil allein stehend, ist der Berliner in der strengen Teilung in einen geistlichen und einen weltlichen Reigen, und zwar durch Kreuzgruppe, der eingehendsten Abstufung der Geistlichen (Rücksicht auf die Stüter, die Holandsbruderchaft?), die fast völlige Ausschließung des weiblichen Elements.

1891 S. 74 ff. drückt auch unsere Empfindungen lebenswahr aus:

Dinverno a la tranquilla
Malinconia d'una gelata sera,
Quando in gravi rintocchi
Di nostra Donna la campana squilla,
Per la prossima festa
Invitando i fedeli alla preghiera,
Quel suono ripercosso,
Che par lamenti l'agonia del giorno,
Sempre nel cor mi desta
Un' anda di pensieri. A me d'intorno,
Larve contemplo in ricordanza mesta
D'un evo morto, e mi revien presente
Della fede la lotta e della mente.

Un di venia da Roma
Ai sacerdoti in quelle mura il verbo,
Dove i fedeli ancora
Di famiglia e di patria il santo
idioma
Non rivolgeano a Dio;
Ma il linguaccio dei Cesari superbo,
Onde ha gloria Marone.

A quella pace allora
Invitavi il fedel, mesta campana
Co tuvi rintocchi lenti,
Quando le parte al sol dischiude
aurora,

Dalle dita di rosa
E quando a notte l'astro s'allontana.

E questo un altro culto,
In teandrico verbo a Dio concesso,
Ne tempio di Maria,
Se all' orecchio non suona il detto
oculto,

Onde a Roma si prega?
Non è questo di prece il suono stesso,
Che m'addormia fanciullo!
Ma grave echeggia il canto di Lutero,
Come al latin si niego.

Questa tombe è romana;
È il cavalier che sovra par vi dorma,
S'ebbe romano il credo.
Suona dunque a mestizia, o
mia campana,

Sopra i morti di Roma,
È sugli estinti de la sua riforma.
Se pari han quiete ormai,
Nell' eterno dormio di morte cose,
Che morte unisce e doma.
Gli squilli tuoi non vanno all' ossa
ascose,

In quel silenzio d'un eterno aspima.
Dove di Pietro i figli e di Lutero,
Tiene, stanchi di lotta, il cimitero.

Eine neue Monstranz

aus dem Atelier des jungen strebsamen Biberacher Meisters E. Zieber bringt das „Kunst-Archiv“ heute in Abbildung. Das Werk ist eine Stiftung des Pfarrers Han für Diepoldshofen (Leutkirch), ist ganz in Silber (mit Vergoldung) gearbeitet (2550 Gramm schwer), hat eine Höhe von 60 cm und eine größte Breite von 30 cm und kommt im Preise auf M. 1500 zu stehen.

Die Arbeit darf wohl als überaus fleißig und sorgfältig, in ihrer Art als tabellos bezeichnet werden; sie lobt ihren Meister als einen die Technik vollständig beherrschenden Fachmann. Natürlich ist (mit Ausnahme der gegossenen und feinnachgearbeiteten Figuren) alles Handarbeit, zumeist Treibkunst, so der Fuß, der Knopf, die sämtlichen Flachornamente der ganzen Monstranz mit dem feinen, düstigen Blatt- und Rankenwerk u. s. w. Mit der Vergoldung wechselt die schimmernde Silberfarbe der sämtlichen Figuren über und neben dem Mittelraum des das mittlere Spatium umgebenden reichen Kranzes von Nebenlaub und Trauben. Der Fuß hat sechs blaue Transparent-Emailplatten mit Gravierung, der Knopf ist mit sog. Amandiu und mit Jaspis geschmückt; ebenso trägt das Mittelstück auf der Gravierung des äußeren Kreises Knöpfe von Jaspis und Lapis lazuli; dessen innerer Kreis hat blauen Emailgrund, was zu dem Silberkranz trefflich stimmt; nur schade, daß der letztere etwas zu reich und ippig gehalten ist, so daß das glänzende Silberweiß den Hintergrund zu stark dominiert. Unter, über und neben den beiden Seitennischen (mit den Figuren des hl. Joseph und des hl. Johannes d. T.) sind Amethysten in seiner Fassung als Anhänger angebracht; der sog. Efselrücken, der die oberste Partie abschließt, ist mit aus Goldblättern herausquellenden Malachitkugeln geschmückt; außerdem sind die dortigen Ornamente mit sog. Granatialschalen, Lapis lazuli und Amethysten — so namentlich auch das Kreuz — versehen. Das ist ein

reicher, aber nicht aufdringlicher Wechsel von Gold, Silber und andern Farben, der noch erhöht wird durch den weiteren Wechsel von Matt und Glanz in den Metallpartien.

Sehen wir uns nun das Ganze der Monstranz an, so haben wir zunächst in demselben die Verbindung des Kreisrundes für die Exposition mit der gotischen Architektur der Monstranz. Aus guten Gründen wird seit geraumer Zeit an der Lösung dieser Aufgabe gearbeitet; die Kreisform für den Thronus ist zweifellos für die Monstranz des Sanktissimums das Richtige; die Zylinderform der alten gotischen Monstranzen erinnert eben doch mehr an bloße Reliquien-Ostentorien. Wir haben seinerzeit auf die große Schwierigkeit hingewiesen (bei der Besprechung der Suggerschen romanischen Prachtmonstranz für die St. Nikolauskirche in Stuttgart), welche sich einer organischen Verbindung der beiden stilistisch heterogenen Formen entgegenstellt, und haben dabei hingewiesen auf die meistens völlig verunglückten Versuche, eine gotische „Sonnenmonstranz“, um es kurz zu sagen, zu konstruieren. Dabei hatten wir jene Monstranzen im Auge, bei welchen der streng gotischen Architektur einfach ein mächtiges Kreisrund mit entsprechendem Ornamentenkranz auf- und vorgesetzt wurde, ohne daß die geringste konstruktive logische Verbindung zwischen den beiden vorhanden war — Monstranzen, wie sie noch in jedem neueren Kataloge der Lieferanten in vor-derster Reihe prangen.

Die neue Monstranz für Diepoldshofen bietet aber nun einen Aufriß, den wir — von Einzelheiten abgesehen — als die Lösung der schwierigen Frage in nuce bezeichnen möchten. Und zwar ist die Sache — wie die meisten wirklich treffenden Gedanken — höchst einfach. Anstatt des bloßen, puren Kreisrundes für den Expositionsraum, der bisher genommen wurde, hat der Meister, welcher das Werk entworfen hat, das Quadrat gewählt als Träger der Kreisform; dadurch hat er einerseits die Schrankform und andererseits die absolut notwendigen Horizontal- und Vertikallinien gewonnen; das Mittelstück seiner Monstranz ist nun ein Viereck, und mit diesem zu arbeiten, ist für die Gotik selbstverständlich. Der Expositionskasten

sieht nun ohne weiteres auf dem oberen Teile des Fußes auf; an ihn gliedern sich von selbst die Seitennischen mit parallelen Fialen u. s. w. und auf ihn baut sich, wie auf einen gotischen Altarschrein, mühelos und leicht die Bekrönung auf. Jetzt geht alles zusammen: die Horizontalen und Vertikalen der Expositionen, das Viereck hat es gemacht; das scheinbar Einfachste — ein Quadrat — ist die geniale Lösung geworden.

Hierzu kommt aber noch ein zweites und das ist ebenso neu, fast möchte man sagen „modern“ — aber nicht im zweifelhaften Sinne — das ist die dekorative Behandlung des Werkes. Wenn wir die schönsten alten, gotischen Monstranzen sehen, so haben wir an ihnen eigentlich kaum etwas anderes als gotische Turm- oder Altarkonstruktionen, die en miniature in Silber oder Kupfer ausgeführt sind, Monstranzbauten in Montierungsarbeit, welche einen manchmal sogar ziemlich komplizierten Grundriß, besonders für die Mittelpyramide, zeigen. Die alte gotische Monstranz ist ein Bauwerk im kleinen mit Miniaturmanern, Pfeilern, Streben, Fialen, Turmhelmen, Baldachinen, kurz mit allen architektonischen Einzelheiten und bis ins feinste Detail hinein ausgegearbeitet, ein Sakramentshäuschen in Metall. Ihre ganze dekorative Wirkung ist architektonischer Natur; es gibt keine Flächen, dieselben sind überwunden und aufgelöst. In der neuen Monstranz aber ist dies Verhältnis wesentlich anders geworden. Man sieht auf den ersten Blick, daß hier die Architektur zurücktritt und daß die Flächen- und Dekoration dafür zur Geltung kommt. Der Aufbau geht nicht in die Tiefe: keine architektonische Konstruktion, keine wirklichen Nischen mit wirklichen Baldachinen und konstruktiven Gliedern; seitwärts und oben dienen die ganzen sechs Säulchen nur dazu, um die Flächenornamente zu tragen, welche die Bekrönung bilden, ähnlich wie ein Staffeleigerüste das Bild trägt. Die ganze Monstranz ist — mit Ausnahme des für die Zwecke der Exposition entsprechend tief gehaltenen Mittelstücks — ein metallisches Flächenwerk, ein Retabelwerk. Und das hat der Entwurf gerade gewollt. Der unbestreitbaren Tatsache entsprechend, daß nun einmal Silber und Kupfer kein Stein ist,

sondern in Blechform verarbeitet wird, hat der Künstler, der den Entwurf machte, auch den Schwerpunkt darauf gelegt, daß die Hauptsache des Werkes schöne, feine, dem Material entsprechende Flächen- und Dekorationen sein und werden müssen. Und so ist es auch geschehen. Sehen wir die Bekrönung über den beiden Seitennischen an: es ist flaches, stilisiertes Blattwerk, das eben zur Ausfüllung und Dekoration des Raumes zwischen den zwei Fialen dient. Und bei der Bekrönung des Mittelstücks sieht man es erst recht deutlich; es ist alles nur ein Relief gehalten, und damit der Flächencharakter recht hervortritt, bildet dieser oberste Teil mit seinem oberen Querabschluß und den beiden Seiten ein kompaktes, einheitliches Ganzes, das wie eine Art Transparent auf den vier Fialenstangen droben hängt. Auf diese Weise kommt der obere Teil auch zur Geltung gegenüber dem Massiv des Mittelstücks.

In dieser originellen Anlage des Ganzen kommt sodann das Detail, welches auch abweicht von den landläufigen gotischen Ornamenten, die oft eine nur plumpe und schülerhafte Wiederholung der alten Zieraten sind. Die stilisierten Blatt- und Blumenornamente in der Krönung der Monstranz wie in den Seitenteilen sind streng und einheitlich gehalten, sie entsprechen dem gotischen Stile und doch haben sie etwas Modernes an sich; das sieht man auf den ersten Blick. Es ist eine moderne Hand, welche in diesen Zeichnungen mit den alten Formen operiert, aber sie hat selbständig operiert, sie hat sie beherrscht, sie hat sie ihrem eigenen Empfinden dienstbar gemacht, sie hat mit ihnen Originales, Neues geschaffen; sie hat gewagt, sie mit dem eigenen künstlerischen Inhalt zu füllen. Das ist entschieden etwas Neues; es ist aber nur die Weiterführung des Gedankens, welchen seinerzeit der Meister des Leutkircher Chorgestühls leitete in den köstlichen gotischen Ornamenten derselben, welche gleichwohl sein eigenstes künstlerisches Eigentum sind. Das ist wieder ein Beweis für die Originalität dieses Werkes, mag man nun derselben zustimmen oder nicht. (Schluß folgt.)

Hierzu eine Kunstbeilage:
Silberne Monstranz von E. Zieher in Biberach.

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau.

Soeben sind erschienen und können durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Beissel, Stephan, S. J. **Geschichte der Evangelienbücher** in der ersten Hälfte des Mittelalters. Mit 91 Bildern. (Auch 92. und 93. Ergänzungsheft zu den »Stimmen aus Maria-Laach«.) gr. 8° (VIII u. 366) M. 6.50.

Grisar, H., S. J. **Die angebliche Christusreliquie im mittelalterlichen Lateran (Praeputium Domini).** Sonderabdruck aus der »Römischen Quartalschrift«. gr. 8° (16) M. 1.—.

Künstle, Dr. Karl, Professor an der Universität Freiburg i. Br., **Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert** und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Ueberlingen. **Festschrift zum 80. Geburtstage Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs Friedrich von Baden.** Mit Unterstützung des Grossherzoglichen Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts. gr. 4° (VIII u. 62, 4 Tafeln) M. 20. —.

Eduard Zieher, Biberach a. R.

Werkstätte für kirchliche Geräte.

Größtes Lager in

Monfranzen, Keldien, Ciborien, Kreuzen, Leuchtern etc.

Renovieren, Vergolden, Verfilbern billigt.

==== **Auswahlendungen und Kataloge gratis.** ====

Die Anstalt für kirchliche Kunst

von

CARL WALTER, Bildhauer

Südallee 59 ◊ **TRIER** ◊ Südallee 59

liefert

Statuen, Gruppen, Reliefs, Kreuzwegstationen,

==== **Krippenfiguren** ====

(letztere in 5 verschiedenen Grössen) aus **Terracotta**, in jeder gewünschten Darstellungsweise und Grösse, **einfach** oder **reich** polychromiert.

Diese **ausschliesslich** in **Terracotta** ausgeführten **Kunsterzeugnisse** können infolge ihrer ausgezeichneten Haltbarkeit **im Freien** oder **in den feuchtesten Kirchen** Verwendung finden, wofür jede Bürgschaft geleistet wird.

Auf Wunsch werden in meiner **Kunstanstalt Statuen, Reliefs** u. s. w. auch in **Stein** oder **Holz** ausgeführt.

Zu sämtlichen Kunsterzeugnissen werden die **Modelle** entweder nach **alten, guten Vorbildern** oder nach **eigenen Entwürfen** von mir selbst angefertigt. — Kataloge, nach Wunsch auch Zeichnungen, stehen gerne zu Diensten.

Meine Kunsterzeugnisse aus **Terracotta**, welche seit vielen Jahren sich einer sehr günstigen Aufnahme und grosser Verbreitung erfreuen, wurden auf verschiedenen Ausstellungen, unter anderen in **Rom, Dublin**, auf der **Trierer Kunst- und Gewerbeausstellung** mit der **goldenen Medaille** und zuletzt auf der **Brüsseler Weltausstellung** (1897) mit dem **Grand prix d'honneur** in **Kollektivausstellung der trierischen Kunst** ausgezeichnet.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Vogel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne
Nr. 12. Bestellgeb. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsabteilung 1906,
Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Die Monstranz von Jettenhausen bei Friedrichshafen.

Von Alb. Pfeffer.

Reich war einmal die katholische Kirche Deutschlands an kostbaren Werken der Goldschmiedekunst. Viel ist davon erhalten, noch mehr verloren: es wurde zu Grunde gerichtet im Sturm der Zeitläufte, in Kriegsnot oder durch Unverstand. Man weiß aus den „Heilthumsbüchern“, aus Inventarien, aus Rechnungen, welche stattlichen Schätze einst so manche Kirche, so manches Kloster besaß. Sie sind zum guten Teil in den Schmelztiegel gewandert oder in alle Winde zerstreut und stehen jetzt ihrem Zwecke entfremdet in Museen und jüdischen Antiquitätenläden. Manches köstlich Kleinod, das künftige Goldschmiede zum Schmuck der Kirche gefertigt, steht noch in unsern Kirchen und gibt Zeugnis von dem Sinn unserer Vorfahren für große Schöpfungen.

Zu den interessantesten Goldschmiedearbeiten des Landes zählt die Monstranz von Jettenhausen bei Friedrichshafen wegen ihrer Renaissanceformen und ihrer Geschichte. Entstanden ums Jahr 1629, ist sie im Aufbau noch vollständig gotisch; besonders zeigt sich das in der scharf ausgeprägten Vertikalgliederung: ein Beweis, wie lange die gotischen Grundformen noch nachwirken und nachleben. Die Details dagegen sind im Charakter der Spätrenaissance gehalten.

Außerordentlich fein, abgerundet und handlich ist der Fuß; nichts hindert beim praktischen Gebrauch. Die Fußplatte ist rechteckig, die Seiten ausgerundet, ge-

schmückt mit Fruchtschnüren und aufgesetzten Engelreliefs. Wie die Platte, zeigt auch der Knauf vorzügliche Renaissance-Ornamentik. Die Monstranz selber erhebt sich über einer rechteckigen Platte, der rechts und links je ein Halbkreis angefügt ist, um als Postament für zwei Statuen zu dienen. An den vier Ecken der Platte erheben sich vier Säulen, mit Blumengewinden geziert; sie bilden das rechteckige Gezelt zur Aufnahme des Sakramentsnische. Die moderne Einfassung der Sakramentsnische ist schwerfällig und paßt sich nicht gut dem Stil des Ganzen an. Neben dem Repositorium stehen auf zierlichen, reich durchbrochenen Postamenten zwei silbergetriebene, 12 cm hohe Statuetten des hl. Konrad und des hl. Nikolaus, des Kirchenpatrons. Das Ostensorium schließt mit einem reingotischen Zinnenkranz ab. Darüber steht in einer von vier Säulen getragenen Nische eine 11 cm hohe, zarte und edle Madonna mit Kind, von Strahlen umgeben, in Silber getrieben. Die Madonna ist bekrönt von einem sehr reichen, von Engeln getragenen, durchbrochenen Baldachin. Den Abschluß des Baldachins bildet ein silbernes Kreuzchen, während die beiden seitwärts stehenden Säulen abschließen mit kleinen Figuren der Mater dolorosa und des hl. Johannes.

Charakteristisch an der Monstranz ist der gotische Aufbau mit Renaissance-details. Die Ornamente sind zart und düstlich, nicht überladen; sie verleihen dem ganzen Werk eine eigenartige Zartheit und Durchsichtigkeit; alles Schwere ist ihm genommen, alle Flächen sind auf-

gelöst in Säulen und Ornamentik. In der Struktur ist so die Monstranz noch durch und durch gotisch; sie ist eine der letzten Ausläufer dieser Stilperiode; nachdem die hohe Kunst ermattet und versiegt war, erlebt die Kleinkunst noch einmal eine glänzende Nachblüte.

Die Zettenhauser Monstranz ist in Konstanz entstanden. Sie trägt das Konstanzer Beschauzeichen (Wappenschild etwas verschieden von dem bei Marc Rosenbergs, die Goldschmiedemerkzeichen, Frankfurt, Keller, 1890, unter Nr. 913 abgebildet). Das Meisterzeichen ist ein Pflugeisen in einem Schild (Rosenberg liest es als ein in einem V stehendes I, l. c. Nr. 923). Der Name des Goldschmieds ist bis jetzt noch nicht zu eruieren. Vom gleichen Meister stammt die Monstranz der Pfarrkirche zu Eugen (Ausstellung in Karlsruhe 1881, Kat. Nr. 288; Abb. in „Ältere Kunstgewerbl. Arbeiten auf der Ausstellung in Karlsruhe“, Frankfurt, Keller, 1882, Nr. 39). Die Eugener Monstranz ist größer, 82 cm hoch, während die Zettenhauser die Höhe von 64 cm hat. Auf den ersten Blick zeigt sich die Verwandtschaft, vertikale Anlage, dieselben gegossenen Ornamente, dieselben Silberfiguren. Erstere ist schlanker in der Form und etwas reicher in den Details. Ein Vergleich der beiden Werke lehrt auch, wie ungeschickt und schwerfällig die moderne Einfassung des Repositoriums ausgefallen ist. Auch zeitlich liegen sie nicht weit von einander: die Monstranz von Eugen ist eine Stiftung vom Jahre 1623, während die Zettenhauser im Jahre 1629 gestiftet worden ist.

Höchst merkwürdig ist die Geschichte der Monstranz. Nach der auf die Unterseite des Fußes eingravierten Inschrift: RMVS . DN . D . IO . IACOBVS . MIRGEL . EPS . SEBAST . SVF . FRA CVSTOS . ECLIAE . CATHEDR . CONSTANT . PA . ROCIHALI . SVAE . BERGENSI TES A . D . 1 und dem Wappen am Fuße (vierteiliger Schild, mit Mitra und Bischofsstab darüber, in den Feldern rechts oben und links unten Mitra und Bischofsstab, links oben Pelikan, rechts unten drei Kronen) mit der Jahreszahl 1629 ist der Stifter der

Weibischof Johann Jakob Mirgel von Konstanz. Derselbe, 1559 in Lindau geboren von patrizischen Eltern, die zur Zeit des allgemeinen Glaubensabfalles dort fast als die einzigen der katholischen Kirche treu geblieben waren, wurde 1598 Weibischof an Stelle des sehr verdienten Balthasar Wurer, 1602 Domkustos, gestorben 1629, ein um die große Konstanzer Diözese und ihre Reform sehr verdienter Mann (Konst. Holl, Fürstbischof Jakob Fugger von Konstanz, Freiburg, 1898; Freib. Diöz.-Arch. 9 (1875), 8 f.). Im Gedächtnis der Nachwelt blieb er besonders durch seine Freigebigkeit. Was er von seinem Vermögen bei seinen Lebzeiten noch nicht den Kirchen und Klöstern, besonders dem neugegründeten Jesuitenloster in Konstanz geschenkt, das vermachte er zu Stiftungen für Studenten, da nach seinen Worten alles, was er von Gott empfangen habe, auch wieder zu Gottes Ehre verwendet werden müsse (bei Holl, l. c. 193 f.).

Weibischof Mirgel schenkte die Monstranz im Jahre 1629 als Domkustos seiner Pfarrei Berg bei Friedrichshafen, die nach dem Liber Taxationis (ed. Haid in Freib. Diöz.-Archiv 5 (1870), 38) schon 1353 zur Domkustodie gehörte. In Berg verblieb diese Schenkung des Domkustos bis zum Jahre 1791. In diesem Jahre verkaufte sie die Pfarrgemeinde aus unbekanntem Gründen an die benachbarte Pfarrei Zettenhausen dem Gewichte nach, 180 Lot à 1 fl. 10 kr., in Summa 210 fl., über welche Summe Pfarrer Joh. Nep. Weltin von Berg am 24. Oktober 1791 quittiert (Pfarrarchiv Zettenhausen). Auf die Rückseite der Quittung schrieb Franz Martin Rees, der als Pfarrverweser Berg und Zettenhausen verfuhr: „Preis allen Regierungen, die durch weise Anstalten Kirchen und Stiftungen väterlich vor Eigenmächtigkeiten vorstehender Art schützen. 1. Januar 1826.“ Der Pfarrverweser dürfte recht haben.

Zur Geschichte des Glockengusses in der Reichsstadt Viberach.

Von Theodor Schön.

Im Jahrgang 1902 Nr. 2, S. 43 dieser Zeitschrift wurde der Viberacher

Glockengießfamilie Schmeltz gebacht. Die Tätigkeit derselben erstreckte sich bis aufs Unterland, die Reichsstadt Neutlingen. Beim großen Braude gingen die Glocken der dortigen Marienkirche zu Grunde. „Es war ohngefaer 8 Uhr Abends am 24. September (1726), als man die Stundenglocke zum letzten Mal vom großen Thurm herab ertönen hörte. Nicht im untern Theil der Kirche, sondern über dem Glockenstuhl in einer Höhe von wohl 180 Fuß wurden die ersten Flammen anfangs wie ein kleines Lichtchen sichtbar. Das dortige Holzwerk hatte der von allen Seiten herbeiwogenden Hitze nicht laenger widerstehen koennen. Von dem glühenden Luftzug geschaukelt, begannen die Glocken sich gleichsam selbst zu Grabe zu laenten.¹⁾ Der Glocken waren 6 und unter denen 1, die man gegen 100 Centner schwer geschätzt (hat). Sie wurden alle mit entsetzlichem Knall und Krache abgeworfen, so verderbt und verbrannt, daß von allen noch bis dato nichts weiter, als von der größten Beetzglocke ein ringes Stück finden koennen.“²⁾ Es gingen zu Grunde vier groeße und wei kleine Glocken. Feyer im Zurückblick auf das große Brandunglück (S. 47) sagt: diese Glocke (die Silbeglocke) sei nach dem Braude lange Zeit über die einzige gewesen, mit welcher das Zeichen zu allen Gottesdiensten habe gegeben werden müssen, nachdem man sich anfangs der Trommel bedient hatte, um die Gemeinde in der St. Nikolai-Kirche (der jetzigen katholischen Kirche) zu versammeln. Man bedurfte neuer Glocken, und diese gossen Joh. Georg und Christoph Schmeltz. Das veranlaßte Streitigkeiten mit dem einheimischen Glockengießer Johannes Kurzen.³⁾ Das Rathsprotokoll vom 14. Juli 1727 meldet: die beide Herrn Schmeltzer klagen wieder Herrn Kunstmeister Kurzen, daß er am Samstag mit Gewalt in den Zwinger (wo die Glocken gegossen wurden) hineintringen wollen. Weilen sie es aber nicht zugelassen (haben), haette (er) sie

— sit venia — Hundsfutter gescholten und gesagt, daß die Glocke nichts nutz und eine schetterigte Ruhglocke seye, welche nicht 2 Jahr lang dauern, sondern Stücke heranspringen werden. Als verlangen sie beide Schmeltzer Satisfaction und eine unpartheyische Besichtigung und Augenschein auff Dhurechts Kosten einnehmen zu lassen, zu diesem Ende sie 50 Reichsthaler zur Caution der Obrigkeit hinterlegen und bitten wollen, den Kurzen gleichfalls dahin anzuhalten, weilen sie zumahlen als Stimppler (nichtzünftische Pfuscher) von ihme gescholten worden (seien). Zeugen, welche des Kurzen Injurien gehoert haben sollen, (seien) Hans Jacob Koengott, Herr Viceschultheiß Hipp, Balthasar Mutschler, Johannes alt Beck, Sailer und Sohn, Herr Kunstmeister Knapp. Der Rathsbescheid lautete: in entstandener Klage zwischen denen beeden kunstverfahrenen Stück- und Glockengießern Herrn Schmeltzern von der loeblichen Reichsstadt Wieberach. Mlaegern, eins entgegen und wieder Herrn Kunstmeister Johann Kurzen, Beklagten, am andern Theil puncto vorgeloffener sehr harten und schmaehlichen Injurien erkennt ein loeblicher Magistrat, daß sowohl der klagende, als geklagte Theil in Zeit von 2 Tagen jeder 50 Reichsthaler der Obrigkeit als eine Caution paar hinterlegen und daraußhin einer ganz unpartheyischen Besichtigung und Augenscheins auff Dhurechts Kosten gewaertig sein sollen. Enzzwischen sollen biß zu Austrag der ganzen Sache alle Injurien listiert und hiemit dem Herrn Kurzen bey 20 Reichthalern Straff ernstlichen verboten seyn, sich in den Zwinger und zum Gießen zu Verhütung weitem Handels nimmer zu verfügen, wie dann auch biß zu Austrag der ganzen Sache die beide Herrn Schmeltzere mit ihrer Arbeit ferner surgehen und der gebührenden Satisfaction halber von Obrigkeit wegen vollkommen gesichert seyn sollen. Weiter heißt es im Rathsprotokoll vom 4. August 1727: die beide Kunst- und Glockengießer übergeben ein Memoria, und bitten um Abschriefft des in ihrer bewußten Sache erteilten Rathsbescheids, so aber zu Verhütung größern Handels abgeschlagen worden (ist). Herr Kunstmeister

¹⁾ Feyer, Zurückblick auf das große Brandunglück, S. 21.

²⁾ Pregelzer, Gottgeheiligte Poesie, 1726, S. 389 ff.

³⁾ Laut Rathsprotokoll wurde 19. Juli 1723 der neu erwählte Schmidkunstmeister Herr Johannes Kurz, Roth- und Zinngießer, beedigt.

Kurz aber solle bey seiner Ankunft ge-
bührend depreciieren, und sie Herrn
Schmelzer vor ehrlche Leuthe erklären.
Am 19. August 1728 wurde dem Glocken-
gießer Christoph Schmelzer (sic!) von
Biberach ein Attestat ertheilt, daß er statt
der alten in anno 1726 im Brande ver-
schmolzenen Glocken wieder neue in die
hiefige Stadtkirche gegossen (hat) und zwar
ein Glocken von 56 Centner, die zweite
von 34 Centner, die dritte zu 23 Centner,
die vierte zu 13 Centner, die fünfte zu
3 Centner, die sechste zu 1½ Centner.
An der großen sogenannten Bettglocke stehet
folgende Umschrift:

Ach! Herr laß die Glocken
uns stets zur Ruß locken!
Ach Dein Wort laß schallen,
biß die Welt wird fallen
in die letzte Flamme,
Jesu Gottes Lamm!
Laß dieser Glocken Schall, Herr,
in die Herzen bringen,
Damit Gebet und Buß uns
deine Gnad moeg bringen.

Diese Glocke zeigt in gegoffener Um-
schrift die Zeit des Kirchenbrandes und
des Gusses und den Namen des Gießers:
Johann Georg Schmelz von Biberach.
Am 21. Februar 1728 war die Gils-
glocke, am 22. März die größte, die Bett-
glocke, unter Freudentränen der Zuschauer
an ihre Stelle gebracht worden, dann folgten
die andern Glocken. Am 25. Mai 1728
wurde bei einer Beerdigung zuerst wieder
mit allen Glocken geläutet.¹⁾ Die Werke
des Oberländer Gießers machen ihrem
Meister Ehre durch schönen Klang und
Dauerhaftigkeit des Gusses.

Eine neue Monstranz.

(Schluß.)

Wir sind nun auf die Frage gekommen:
welches ist das künstlerische Endurteil über
diese Monstranz?

Das ist zum Teil bereits gesagt. Das
Werk bietet zum erstenmale eine künstle-
rische Lösung des Problems einer organi-
schen Verbindung der Kreisform der Ex-
position mit dem gotischen Aufbau der
ganzen Monstranz. Das ist ein bleibender
Erfolg, mag man dann in der Be-

¹⁾ Gayler, Denkwürdigkeiten S. 301.

handlung der übrigen Teile mit dem
Meister dieses Werkes gehen, oder mag
man daran festhalten, daß für wirklich
gotische Monstranzen, entsprechend den
historischen Tatsachen, der architektonische
Grundriß und Aufbau bleiben müsse.
Unseres Erachtens läßt sich auch nach diesem
letzteren Grundsatz ein einheitliches Ganzes
herstellen, ja, es gibt gerade für die ent-
sprechende architektonische Einkleidung und
Umrahmung des Mittelquadrats mit der
Kreisform neue Aufgaben und gewiß neue
Lösungen. Ob man nun nach der alten,
strengen architektonischen, oder nach der
mehr modernen, sagen wir: mehr maleri-
schen Weise das Kreisrund im Quadrat
gotisch umspinn: in jedem Fall muß
der Meister selbständig arbeiten, selbstän-
dig denken, probieren, zeichnen und ent-
werfen. Und das ist die zweite Errungen-
schaft. Dem Zeichner dieses Werkes aber
können wir, wenn wir auch nicht mit
allen einverstanden sind, nur dazu gratu-
lieren, daß er frisch und frei vorgegangen
ist und, anstatt die alten Kadenz zu
wiederholen, auch einmal eine eigene Melo-
die — im Rahmen der alten Kunst —
uns vorgetragen hat.

Was nun speziell die vorliegende Arbeit
betrifft, so haben wir zum Abschluß noch
einiges anzuführen. Zunächst das Ver-
hältnis der Breite zur Höhe; da erhält
man sofort den Eindruck: die Monstranz
ist zu breit. Der Fuß, vor allem dessen
Hälfte über dem Knopf, erscheint etwas
kurz, der Uebergang zum Korpus der Mon-
stranz zu wenig vermittelt, und auch der
Aufsatz oben ist im Verhältnis zur Höhe
etwas sehr in die Breite geraten. Bei
dieser Kritik der Verhältnisse spielt aller-
dings zuerst die bisherige Anschauung und
Gewohnheit des architektonischen
Aufbaues der gotischen Monstranzen mit;
auf den veränderten Charakter der ganzen
Anlage als eines Flächenwerkes läßt sich
dieser Maßstab aber nicht mehr ohne wei-
teres anwenden und man wird zugeben
müssen, daß etwas mehr in die Breite
gegangen werden darf. Allerdings wird
uns das als notwendig erscheinen, daß
der Mittelpunkt der Monstranz mit der
Lunula etwas höher zu stehen kommt, als
in dem ausgeführten Werke. Der obere,
das Viereck krönende Teil muß irgendwie

paralysiert werden durch eine entsprechende Basis des Vierecks. Unseres Erachtens liegt eine Lösung hier sehr nahe: man braucht bloß den Sockel der beiden Seitenteile durchlaufen zu lassen und den Viereckkasten mit dem Kreisrund darzustellen. Die Einheitlichkeit der ganzen Erscheinung könnte dadurch gewiß nur gewinnen.

Der Hauptteil der Monstranz, der Expositionsräum mit der Lunula, ist von einer Reihe konzentrischer Kreise umgeben, die wieder in sich reich und abwechslungsreich geschmückt sind. Das wirkt in gewissem Sinne imposant, glänzend; aber wir möchten zu bedenken geben, ob nicht hier das Wort angewendet werden könnte: weniger wäre mehr. Wenn etwa der äußerste Kreis mit seinen Steinen und Gravierungen wegfiele und dafür die Zwischfelder des Vierecks mit ihrem Schmuck größer würden, oder wenn dieser äußerste Kreis überschritten würde von den letzteren — man denke an die so reichen und brillanten Ornamentierungen der gotischen Altarschränke —, dann dürfte damit dem Charakter des Stils nähergekommen und auch eine einheitlichere, ruhigere Erscheinung des Ganzen erzielt sein.

Die auf dem Mittelteil aufliegende Verkronung scheidet sich in zwei Teile: den oberen Abschluß mit den brillanten Treibe- und Durchbrucharbeiten zwischen den vier Fialen — das ist ein Meisterwerk im kleinen —, und die darunter angebrachten fünf Figuren: Gottvater mit vier Engeln; letztere gegossen und ganz in Silberweiß gehalten. Diese letzteren wirken entschieden nicht ruhig, nicht harmonisch. Der Fehler liegt unseres Erachtens darin, daß sie alle nebeneinander direkt auf das Mittelstück der Monstranz aufgesetzt sind, ähnlich wie Porzellan- oder andere Figürchen auf einem Schranke stehen. Dazu kommt, daß zwischen der Mittelfigur und den beiden ihr zur Seite knieenden Engeln kein Zusammenhang, keine Verbindung und Vermittlung gegeben ist. Es steht jede Figur allein für sich droben neben der andern, ohne aus dem Ganzen herauszuwachsen. Der glänzende Silberschimmer vermehrt noch diesen Eindruck. Unseres Erachtens hätten jedenfalls die Figuren der Mittelnische (wenn man sich damit zufrieden geben will, daß die beiden stehenden Engel

bleiben, wie sie sind) einheitlicher und organischer zusammen- und in den Raum hineinkomponiert werden sollen; zum mindesten müßte die Figur von Gottvater höher gestellt werden.

Vielleicht wäre auch das krönende Kreuz noch etwas reicher zu halten gewesen.

Wenn wir an das hiemit besprochene Werk den strengsten Maßstab angelegt haben, so wissen wir uns darin eins mit den Intentionen des Meisters, der dasselbe entwarf: in dem Streben nach dem Höchsten und Besten auf dem Gebiete der kirchlichen Metallurgie, speziell für die Herstellung der Gefäße, die zum unmittelbaren Dienste des Allerheiligsten bestimmt sind. Das beschriebene Prachtwerk ist ein weiterer Beweis dafür, daß man im Schwabenlande beginnt, sich von handwerksmäßigen und schablonenhaften Arbeiten für diese Zwecke mehr und mehr loszumachen und tüchtig selbst zu denken, selbst zu entwerfen, selbst zu gestalten. Und nachdem Meister Sigger-Rottweil mit seiner Prachtmonstranz (für St. Nikolaus-Stuttgart) vorangegangen ist, im romanischen Stil ein durch die Reinheit der Verhältnisse, die Geschlossenheit der ganzen Erscheinung und die Pracht des Details ein neues, dem Charakter der Metallurgie genau entsprechendes Monstranzwerk zu schaffen, so dürfen wir in der Monstranz aus der Zieherischen Werkstatt ein neues, originales, wenn auch noch mehrfach verbesserungsfähiges Werk von künstlerischer Bedeutung im gotischen Stile begrüßen. Wir können nur hoffen und wünschen, daß auf diesen Wegen frisch und ernst weitergeschritten werde, und ganz speziell, daß die Besteller, d. h. die Kirchenverwaltungen und der Klerus, dieses Streben praktisch unterstützen und mit demselben konsequent zusammengehen, indem sie nach Möglichkeit von der Bestellung nach Katalogen und Duzendstücken absehen!

St.

K.

Ein Beitrag zu dem Kapitel: Mystik und Volkskunst.

Die Aufgaben, die heute der kunsthistorischen Forschung gestellt sind, sind weit umfassender, als sie es noch vor 20 Jahren waren. Die Kunst wird jetzt

nicht mehr als ein Ding für sich genommen, sondern als ein Exponent der gesamten kulturellen Bedeutung einer Zeit, jedenfalls in dem Sinn, daß sie aus den allgemeinen Kulturbedingungen nicht losgelöst betrachtet werden darf. So erwächst aus dieser veränderten Auffassung die Aufgabe, die verbindenden Fäden zwischen Kunst und Kultur im weitesten Sinn aufzuzeigen.

Für die religiöse Kunst spezifiziert sich die Aufgabe dahin, daß die Beziehungen zur hl. Schrift, zur Legende und Volks- sage, zur Typologie, Symbolik und Aesetik, zur Mystik, Liturgie, Theologie und zum religiösen Schauspiel näherer Beachtung gewürdigt werden müssen. In unübertrefflicher Weise hat z. B. Schrörs diese Arbeit für Gemälde des Fra Angelico geleistet. R. Tschenschner in Bonn hat überraschende Beziehungen zwischen der deutschen Passionsbühne und der deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts aufgedeckt im Repertorium für Kunstwissenschaft 27 (1904) und 28 (1905). A. Pelzer schrieb über Deutsche Kunst und deutsche Mystik. Straßburg, 1899. C. Hinke hat in seinem Buche „Der Einfluß der Mystiker auf die ältere Kölner Malerschule“ (Breslau, 1901) behandelt. Fr. Schneider wies solche Einflüsse bei dem seltsamen Matthias Grünewald nach in einem ungewöhnlich feinsinnigen Essay: „Matthias Grünewald und die Mystik“, 1905.

In dieses Kapitel gehören nun auch drei Holzschnitte vom Ende des 15. Jahrhunderts, die von Schreiber in seinem Manuel de l'amateur de la gravure sur bois I, Berlin, 1891, Nr. 821—823, näher beschrieben werden. Diese Holzschnitte stellen das Jesuskind dar mit einem Tragkorb voll Rosen. Darüber die Inschrift: „Patientia“. Dabei stehen die Verse:

„Ich will rosen brechen
Und will leyden¹⁾ uff min Frnd²⁾ trechen.³⁾
Wer hunder lieb zu gott will han,
Der sol billich allzit in leyden stan.
Leyden sol er haben vil
Wer gottes freunttschaft haben wil.“

¹⁾ Leyden.

²⁾ Frnd = Frund, Freunde.

³⁾ trechen = ziehen.

Die Holzschnitte stammen zweifellos aus Süddeutschland. Der eine davon läßt sich genau verifizieren. Es ist der dritte, dessen Holzstock heute noch vorhanden ist (Germ. Mus.). Er stammt aus dem Kloster Söflingen bei Ulm. Der erste derselben ist nach der Annahme Schreibers entweder zu Nürnberg oder zu Augsburg um das Jahr 1470 entstanden.

Soweit es sich dabei um Einblatt- drucke handelt, haben wir es hier vielleicht mit Holzschnitten zu tun, die für Kranke als Trostmittel bestimmt waren, oder zu ajetischen Zwecken in Klöstern dienten. — In der „Zeitschrift für katholische Theologie“, 30 (1906), 595 f. wird nun darauf aufmerksam gemacht, daß wir in der Darstellung wahrscheinlich eine Anspielung auf die Vision zu erkennen haben, welche eine „heilige Tochter“ über Senje hatte. Der selige Heinrich Senje erzählt sie uns in seiner Selbstbiographie folgendermaßen¹⁾: „Dieselbe heilige Tochter sagte ihm, daß sie einmal im Geist einen schönen Rosenbaum gesehen hätte, wohlgeziert mit roten Rosen, und auf dem Rosenbaum erschien das Kindlein Jesus mit einem roten Rosenkränzlein. Unter dem Rosenbaum sah sie sitzen den Diener (= Senje). Das Kindlein brach der Rosen viele ab und warf sie auf den Diener, so daß er zumal mit Rosen bestreuet war. Da sie das Kindlein fragte, was die Rosen bezeichneten, da sprach es: „Die Menge der Rosen, das sind die mannigfaltigen Leiden, die ihm Gott zusenden will, die er freundlich von Gott empfangen und geduldiglich leiden soll.“

Diese Deutung des Holzschnittes gewinnt an Sicherheit noch erheblich dadurch, daß diese Stelle bei Senje auch sonst durch Holzschnittbilder ausgezeichnet wurde. Ein anderer stellt den seligen Suso knieend dar; das Jesuskind steht auf einem Rosenstrauch und wirft Rosen auf ihn. Dabei stehen Verse, die sich auf das Grab Senjes beziehen.²⁾

¹⁾ H. S. Denifle, Die Schriften des seligen Heinrich Senje, I. Band. München, 1876, S. 151.

²⁾ Einblattdruck im Germanischen Museum zu Nürnberg, publiziert in: „Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen

Alle diese bildlichen Darstellungen gehen aber auf ein Bild zurück, das Senfe selbst zum 14. Kapitel des Büchleins der ewigen Weisheit entworfen hatte. Darauf stehen die Verse: „Ich wil rösen brechen“ u. s. w. Dasselbe ist in der ersten Druckausgabe von Senfes Werken (Mugsburg, 1482, Bl. 59 v) zu finden. Herr Dr. Bihlmeier, dem ich letztere Mittheilung verdanke, wird das Bildchen in seiner kritischen Senfe-Ausgabe nach einer alten Handschrift des 14. Jahrhunderts publizieren. L. B.

Chronik des Diözesankunstvereins.

Am 19. November 1906 starb der seitherige Vorstand des Rottenburger Diözesankunstvereins, der hochw. Herr Pfarrer Dezel in St. Christina bei Ravensburg. Die großen Verdienste, die sich der Vereingte unter Aufwendung all seiner körperlichen und geistigen Kräfte um die Hebung der kirchlichen Kunst in unserer Diözese erworben, werden unvergessen sein. Ihre Würdigung muß einem eigenen Artikel in unserem Organ vorbehalten bleiben.

Am 22. November, dem Begräbnistage des Verstorbenen, versammelten sich die Ausschußmitglieder zu einer Sitzung unter dem Vorsitz des Schriftführers, Mgr. K. Kümmler. Anwesend waren sechs Mitglieder. In derselben wurde beschlossen, die Vorstandschaft Herrn Chefredakteur Mgr. K. Kümmler, die Redaktion und Leitung des „Archiv für christliche Kunst“ Herrn Universitätsprofessor Dr. L. Vaur in Tübingen zu übertragen. Mgr. Kümmler nahm auf eindringliche und einstimmige Bitte sämtlicher anwesenden Ausschußmitglieder die Vorstandschaft provisorisch an. Professor Dr. L. Vaur erklärte sich zur Uebernahme der Organleitung bereit. — An ihn sind von jetzt ab alle Manuskripte und Bücher sendungen (Rezensions exemplare) zu richten.

Die Rechnungsablage zum Zwecke der Dechargeerteilung an den Kassier, Herrn Stadtpfarrer Nigetlinger, wurde für die Generalversammlung angelegt.

Literatur.

Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Ueberlingen. Festschrift zum 80. Geburtstag Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs Friedrich von

Museum“, 1874, fol. XCII., etwa 1470–90. — Ein Facsimile in Denisfes Senfe-Ausgabe, I. Band (Titelblatt). Ein Exemplar dieses Holzschnittes ist in der Landesbibliothek zu Stuttgart. — Das Original war einst im Besitz von

Baden. Mit Unterstützung des Großherzoglichen Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts von Dr. Karl Künstele, Professor an der Universität Freiburg i. Br. gr. 4° (VIII und 62, mit 4 Tafeln) Freiburg 1906, Herdersche Verlagshandlung, 20 M.

Karolingischer Gemäldezyklus wird man erstaunt fragen! Bisher las man in den Handbüchern der Kunstgeschichte, daß wir leider von der karolingischen Wandmalerei nur noch aus literarischen Quellen Nachricht hätten. Der Verfasser erbringt aber den Beweis, daß die im Sommer 1904 in der Kapelle zu Goldbach bei Ueberlingen aufgedeckten und hier publizierten Bilder (Heilung des Aussätzigen, Jüngling von Naim, Christus mit zwei Pharisäern, Sturm auf dem Meere und zwei Totenbilder) der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts angehören. Im ersten Teil gibt er eine Uebersicht über die Reichenauer Kunstgeschichte im IX. und X. Jahrhundert, die bisher noch nicht im Zusammenhang mit der Geschichte des Klosters behandelt wurde, und kommt bei der Untersuchung der reichenauischen Kirchen zu dem Ergebnis, daß St. Georg auf Oberzell nebst dem Wunderzyklus an seinen Wänden dem IX. und nicht dem X. Jahrhundert zuzuweisen sei. Damit ist eine sichere Grundlage gewonnen für die Datierung der Goldbacher Bilder, die im zweiten Teil behandelt werden, und die, wie der Augenschein lehrt, aus der gleichen Schule und derselben Zeit, wie jene in Oberzell stammen: beide Zyklen sind noch karolingisch. Dieses wichtige Resultat dürfte nicht nur bei den Kunsthistorikern, sondern bei allen, die sich um die deutsche Vergangenheit interessieren, Aufsehen erregen und so bildet das Werk eine würdige Weihgabe zum 80. Geburtstag des Großherzogs von Baden.

Mag Wingenroth, Angelico da Fiesole. Mit 109 Abbildungen. Wiesfeld und Leipzig, Belhagen und Klasing. 1906, 4 M.

Es ist da erzählt von einem stillen Mönch, der in der Sturm- und Drangzeit der Arnstadt einer stillen Dase des Friedens gleich, wo die Palmen sich neigen und himmlische Gespräche mit einander führen, wo die Leidenschaften verbannt sind und süßer Friede weht. Seine Kunst war diesem Frate „Gottesdienst im heiligsten Sinne des Wortes, sein Leben war nur ein Gedanke und sein Herz hatte nur einen Schlag, er lebte und webte in Christus allein“. Sein Lebensinhalt war, in Bildern von zartestem Empfinden die Nachfolge Christi zu predigen: Der Mönch gehörte ja zum Predigerorden. Es ist Fra Giovanni da Fiesole. In warnen liebebegeisterter Worten führt Wingenroth den Leser in Giovanni's Heimat, die auch Giotto's Heimat ist, in die Klosterzelle nach Fiesole (Konvent San Domenico), zwischen Cypressen und Selbäumen in der klaren durchsichtigen Luft Toskanas gelegen, wo er zuerst Miniaturen malt und von da den Weg zur großen Kunst findet, zu den zarten, sinnenden Madonnen und den wunderlieblichen Engeln in

strahlender himmlischer Fröhlichkeit; nach San Marco, wo der Frate jedem seiner Mitbrüder eine duftende Blüte heiliger Poesie mit dem Pinsel in die stille Zelle hineinbichtete (Kraus, Gesch. d. Chr. Kunst, II, 2, 256), das schmerzliche ernste Lied der Passion; nach Rom, wo er den vom Geist der Antike angehauchten St. Stephanus- und Laurentius-Byklus schafft: sein Schwanengesang. Neben dem Darlegen des Inhalts, des Gegenständlichen in dem oeuvre des Fra Angelico betont W. mit Recht auch das Formale, Komposition, Linienführung, Technik. Der Zusammenhang seines Kunstschaffens mit dem Geist des Dominikanerordens, mit dem religiös-asketischen Leben, mit dem tiefen innerlichen Miterleben und Mitempfinden der religiösen Wahrheiten, mit der hingebenden Andacht, mit einer stillen vieljährigen Sammlung und einem stillen reichen Innenleben wird dargelegt: das ist der Nährboden von Angelicos innerlich tiefer, kerniger, charaktervoller Kunst. Es ist ein schönes populäres, mit Herzwärme geschriebenes Buch; auf den kritischen Apparat ist verzichtet. Eine kleine Entgeißelung dürfte es sein, wenn der Verfasser auf Seite 70 Florenz eine anbetungswürdige Stadt nennt. Treffend sind die 'Parallelen' mit der Kunst der Gegenwart. Alb. Pfeffer.

Die Erkenntnis bringt immer mehr durch, daß es für die gute Erhaltung der Delbilder von größter Wichtigkeit ist, welches Farbenmaterial und welche Bindemittel dabei zur Verwendung kommen. Bekanntlich war es großen alten Meistern, wie den van Eyck, Leonardo, Dürer und den Barockmeistern nicht zu wenig, sich eingehendst mit der Maltechnik, mit der Zusammensetzung der Farben zu beschäftigen und über ihre technischen Eigenschaften zu experimentieren. In einem um die Mitte des letzten Jahrhunderts erschienenen Werke hat sich der Engländer Castlake die Mühe genommen, nach alten kunsttechnischen Handschriften zu forschen, die alten Rezepte aufzusöbern, die erhaltenen Nachrichten zu untersuchen und zu sichten. Eine Fülle von maltechnischem, historischem, philologischem Wissen ist in dem Werke aufgespeichert. Die bedeutendsten Handschriften sind im Auszug mitgeteilt. Bedeutsame Bausteine zu einer Geschichte der Delmalerei und der anderen Maltechniken sind in diesem Werke geliefert. In einer gewandten Uebersetzung bietet Dr. Julius Hesse das Castlake'sche Werk. Wenn erforderlich gibt der Uebersetzer Ergänzungen und Berichtigungen durch neuere Forschungen. Auch die Literaturangaben hätten einer Ergänzung bedurft. Alb. Pfeffer.

Charles Doct Castlake, Beiträge zur Geschichte der Delmalerei. Uebersetzt von Dr. Julius Hesse. Hartleben, Wien, 1907. 8°. 305 S. 7. M. 50 Pf.

Hierzu eine Kunstbeilage:
Die Monstranz in Jettenhausen bei Friedrichshafen
und: Titel und Inhaltsverzeichnis.

Annoncen.

Eduard Zieher, Biberach a. R.

Werkstätte für kirchliche Geräte.

Größtes Lager in

Monstranzen, Kelfien, Ciborien, Kreuzen, Leuchtern etc.

Renovieren, Vergolden, Versilbern billigt.

==== **Auswahlendungen und Kataloge gratis.** ====

Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt Innsbruck

(Gegründet 1861)

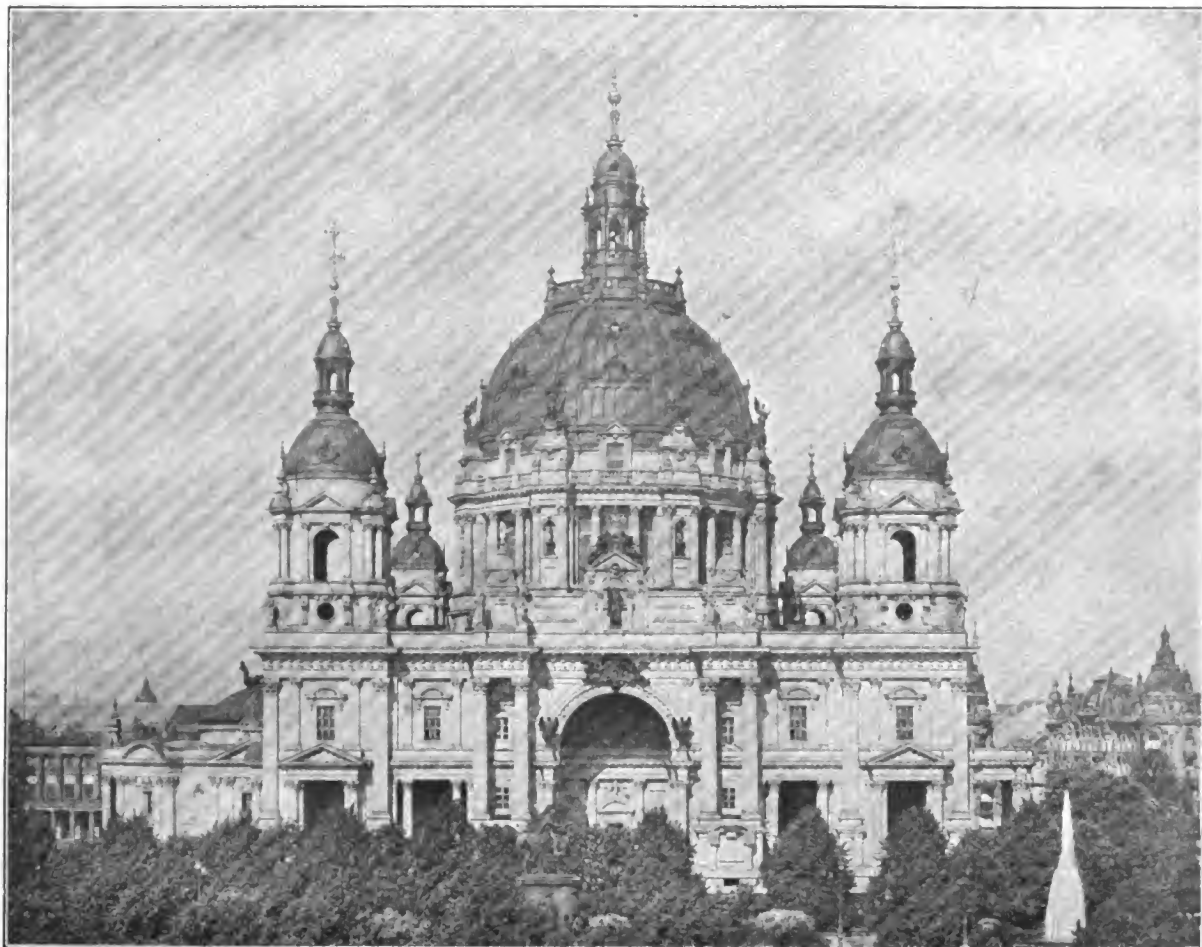
empfehlen sich zur Herstellung aller Gattungen **Kunstverglasungen, gemalter Fenster** sowie von wetterbeständigen **Glasmosaiken** für Kirchen und Profanbauten aus selbst-erzeugten Antik-Kathedralgläsern und Mosaikpasten.

•• **Kunstgerechte Ausführung bei billigen Preisen.** ••

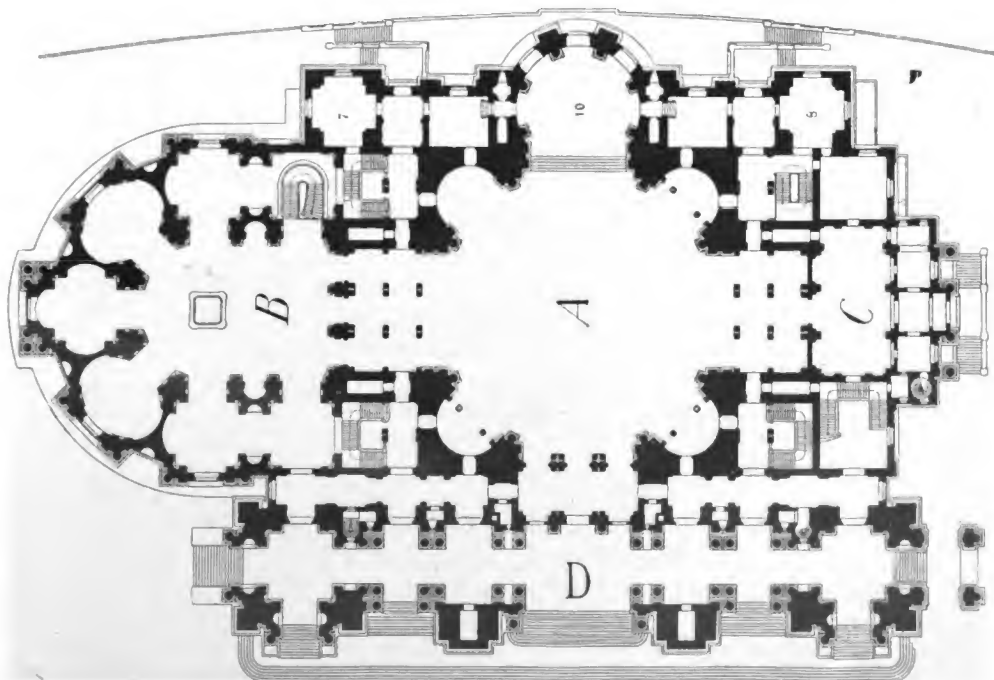
Kostenvoranschläge gratis und franko.

Für das Königreich Württemberg wurden bereits vielfach Arbeiten geliefert, u. a. für Stuttgart Marienkirche und St. Nikolauskirche, Deggingen Pfarrkirche, Dischingen Pfarrkirche, Gutingen Pfarrkirche, Mergentheim Pfarrkirche, Etein Pfarrkirche, Ravensburg Pfarrkirche, Schramberg Pfarrkirche, Wiefensteig Pfarrkirche u. s. w.

Stuttgart, Buchdruckerei der Mt.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.



Hauptansicht des neuen Berliner Domes.



Grundriß des neuen Berliner Domes. Digitized by Google



Silbernes Ciborium von H. Sieser, Biberach (Gesamtauficht).



Silbernes Ciborium von Th. Sicher, Biberach (den Fuß).



Christus am Kreuz.
Nach einem Gemälde von Franz Kränke.



Silberne Monstranz von C. Sichen in Biberach.



Die Monstranz in Bettenhausen bei Friedrichshafen.