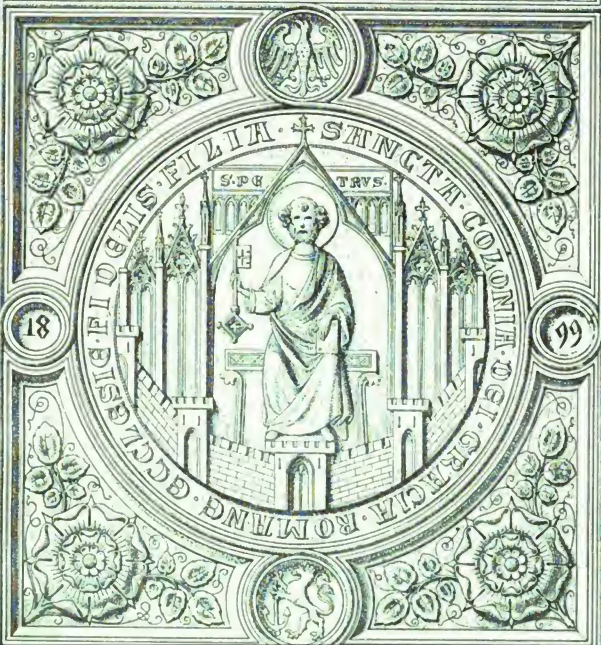
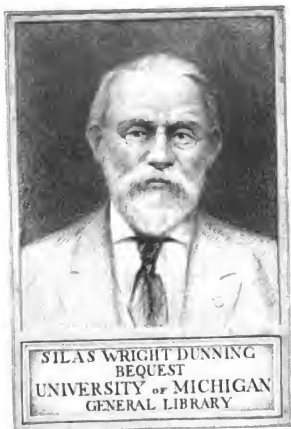


ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST



Zeitschrift für
christliche Kunst ...



SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST



HERAUSGEBER: ALEX. SCHWETGEN, COELN

JAHRGANG XII

DRUCK- u. VERLAG: L. SCHWANN, DESSAU-DORF.

ZEITSCHRIFT
FÜR
CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN
VON
ALEXANDER SCHNÜTGEN
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1899. ❖ XII JAHRGANG. ❖ 1899.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1900.

Fine Arts

N
7810
.Z48
v.12

Eine Arts }
 Drawing }
 Hacker
 6. 3. 54
 84005

INHALTS-VERZEICHNISS

zum XII. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst“.

I. Abhandlungen.

	Spalte		Spalte
Ein altchristlicher Silberkasten. Von Hans Graeven.	1	Das Prager Synagogenbild nach Barthel Regenbogen. Von Joseph Neuwirth	175
Vasa diatreta. Von Anton Kisa. 15, 37, 79		Spätgothische Leinenstickereien. Von Schnütgen	187
Die sogen. Sixtus-Kasel von Vreden. Von Joseph Braun	23	Romanische Madonnenfigur in Solsona. Von Schnütgen	191
Der Hauptaltar zu Witting. Von Richard Haupt	33	Ein Elfenbeindiptychon aus der Blüthezeit der byzantinischen Kunst. Von Hans Graeven	193
Die moderne Kunst und die Gothik. Von F. Luthmer	43	Spätgothische Ornamentstickerei auf Sammet. Von Schnütgen	207
Flandrische Figurenstickerei der frühesten Renaissance. Von Schnütgen	51	Die silbervergoldete hochgothische Monstranz des Kölner Domes. V. Schnütgen	225
Nachrichten über rheinische Glasmalerei des XVI. Jahrh., insbesondere über die Glasgemälde in der Burgkapelle zu Ehreshoven, ein spätes Werk monumentaler Glasmalerei in den Rheinlanden. Von Heinr. Oidtmann . 55, 67		Die Kirche U. L. Frau zu Trier. Von Stephan Beissel	231
Gestickte Reliquienhülle des XIV. Jahrh. Von Schnütgen	65	Zwei neue bischöfliche Chormantelgraffeen. Von Schnütgen	257
Noch ein paar Bettelbretter. Von Richard Haupt	75	Der Meister des heiligen Bartholomäus. I. Von E. Firmenich-Richartz	261
In welchem Stile sollen wir unsre Kirchen bauen? Von Joseph Prill	83, 247	Der Domkreuzgang in Augsburg. Von Jos. Ant. Endres	273
Gothische Nachblüthler. Von Joseph Hoffmann	87	Die neue St. Petrusfahne des Kölner Domes. Von Schnütgen	289
Neue Leinendamaste für den Altargebrauch. Von Schnütgen	97	Der Paramentenschatz zu Castel S. Elia. Von Joseph Braun	291, 343
Zur Baugeschichte frühmittelalterlicher Krypten. Von P. J. Meier	109	Die Schweizer Glasmalerei vom Ausgange des XV. bis zum Beginn des XVIII. Jahrh. I. Von Heinr. Oidtmann	301
Zur Kritik der ältesten Nachrichten über den Dombau zu Hildesheim. Von A. Bertram	117, 147, 171, 209	Inschriften und Bilder des Mantels Kaiser Heinrichs II. Von Ernst Maass	321, 361
Grabmäler in der St. Ursulakirche zu Köln. Von Jakob Marchand	123, 183	Die sog. Dalmatik des hl. Lambertus in der Liebfrauenkirche zu Maestricht. Von Joseph Braun	375
Das gothische Bürgerspital in Braunau am Inn. Von G. Hager.	129	Ein gothisches Trinkhorn. Von Fritz Minkus	383
Mittelalterliche Kirchhofkapellen in Altbayern. Von G. Hager	161		

II. Nachrichten.

	Spalte		Spalte
Franz Bock †. Von Schnütgen	93	Emaillplättchen des alten St. Kuniberts-Schreines im Museum zu Darmstadt.	
Die Alterthümer-Ausstellung in Paderborn.		Von Anton Ditges	219
Von Schnütgen	157		

III. Bücherschau

Spalte 29, 63, 93, 223, 255, 279, 288, 317, 355, 387. (S. Alphabetisches Verzeichniß Seite IX.)

IV. Abbildungen.

	Spalte		Spalte
Altchristlicher Silberkasten in Mailand (Lichtdrucktafel 1 und 4 Abbildungen)	1, 5—6	Spätgotische Leinenstickereien im Museum zu Wien (4 Abbildungen)	189—191
Vas diatretum in Pest	17—18	Romanische Madonnenfigur in Solsona	191—192
Der Hauptaltar zu Witting (Lichtdrucktafel II)	33	Elfenbeindiptychon aus der Blüthezeit der byzantinischen Kunst (Lichtdrucktafel IV)	193
Flandrische Figurenstickerei der frühesten Renaissance. Maria Magdalena	53—54	Spätgotische Ornamentstickerei auf Sammet	207—208
Glasgemälde in der Burgkapelle zu Ehrenhoven	57—58	Die silbervergoldete hochgothische Monstranz des Kölner Domes (Lichtdrucktafel V)	225
Gestickte Reliquienhülle des XIV. Jahrh. in Köln (Lichtdrucktafel III)	65	Schema zum Grundriß und Grundriß der Liebfrauenkirche zu Trier (2 Abb.)	237—238
Drei Bettelbretter (3 Abbild.)	75—76, 77—78	Zwei neue bischöfliche Chormantelgraffen (2 Abbildungen)	257—258, 259—260
Neue Leinwandmaste für den Altargebrauch (10 Abbildungen)	101—102, 103—104, 105—106, 107—108	Der Meister des heiligen Bartholomäus: Madonnenbild mit Stifterpaar (Lichtdrucktafel VI, Anbetung der hl. drei Könige, (Lichtdrucktafel VIII) und 2 Textabbildungen	257, 267—268, 269—271
Zur Kritik der ältesten Nachrichten über den Dombau zu Hildesheim (8 Abbild.): Die Apsis des Domes, Grundriß der Domkrypta, Krypta und Westthurm, Hezilo's Domthurm, Thurm der Andreaskirche, Domthurm in Minden, Durchschnitt des Domthurms Hezilo's, Säulen im Domthurm Hezilo's (119—120, 151—152, 173—174, 211—212, 213—214, 215—216, 217—218)		Die neue St. Petrusfahne des Kölner Domes (Lichtdrucktafel VII)	289
Grabmal der hl. Ursula zu Köln (13 Abbild.)	123—124, 125—126, 185—186	Der Paramentenschatz zu Castel S. Elia (14 Abbild.) Drei Pontifikalsandalen, gewirkter Kaselbesatz, sechs Kaseln, vier Alben	293—294, 295—296, 297—298, 347—348, 349—350
Grundriß und Längenschnitt des gotischen Bürgerspitals in Braunau am Inn (2 Abbildungen)	135—136, 137—138	Zwei spätgotische Schweizer Glasscheiben	307—308, 309—310
Grundriß und Längenschnitt der ehemaligen Michaelskapelle in Regensburg (2 Abbildungen)	163—164, 165—166	Rück- und Vorderseite des Mantels Kaiser Heinrichs II.	327—328, 329—330
Sarkophag der Viventia in St. Ursula zu Köln (6 Abbildungen)	185—186	Die sogen. Dalmatik des hl. Lambertus in der Liebfrauenkirche zu Maestricht (2 Abbildungen)	377—378
		Gothisches Trinkhorn in Linz	383—384

Alphabetisches Register.

* zeigt an, daß der Text illustriert ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung.

Verweisungen in eckigen Klammern beziehen sich auf die früheren Bände der Zeitschrift und sind Berichtigungen oder Ergänzungen der vorhergehenden Register. Die römischen Ziffern führen in diesen Fällen auf die Jahrgänge.

- Aachen**, St. Michaelskapelle am Münster. Glasmalerei des XVI. Jh. 58.
 Suermondt-Museum. Netzglas 44.
 Agraßen, 257* [II 235*, 395*, VI 249*, XI, 343*]
 Ahaus, Schloss 92.
 Alben im Paramentenschatz zu Castel S. Elis 352*.
 Alderkerk (Kr. Geldern), Franziskanerkloster, Glasmalerei d. XVI. Jh. 57.
 Altar zu Witting 33*
 Altartücher 97*.
 Angeldorf (Kr. Bergheim), Glasmalerei 56.
 Antwerpen, Sig. Meyer van den Bergh, Spätgotische Ornament-Schneiderei 207*.
 — Flandr. Figurenschneiderei der Frührenaissance 51*.
 Arezzo, Dom-Glasmalerei 74.
 Assisi, Albe d. hl. Franziskus 354.
 Augsburg, Domkreuzgang 273.
 Ausstellung des Vereins für Geschichte u. Alterthumskunde zu Paderborn 157.
 Avenfont (Kr. Tondern), kleiner Marienaltar 36.
Bamberg, Dom. Mantel Kaiser Heinrichs II. 321*, 361.
Baukunst, Zur Kritik der ältesten Nachrichten über den Hildesheimer Dombau 117*, 147*, 171*, 209*.
 Zur Baugeschichte frühmittelalterl. Krypten I 109.
 Mittelalterl. Kirchhofkapellen in Altbayern 161*.
 Liebfrauenkirche zu Trier 231*.
 Domkreuzgang in Augsburg 273.
 Goth. Bürgerhospital in Braunau a. Inn 129*.
 Goth. Nachbühler 87.
 Stütze 83, 217.
Belte 75*.
Berlin, Museum, Kugelbecher aus Köln 21, 84.
 Slg. Hainauer, Anbetung d. Christkundes v. Meister d. hl. Bartholomäus 265*, 272.
Bern, Glasmalerei, Geschichtliches 303, 305.
 Berendörfer (Kr. Bergheim), Glasmalerei 56.
 Bettelbrötter, 75* [II 393*, XI 143*]
 Bildhauerkunst, Byzantin. Elfenbeindiptychon 193*.
 Roman. Madonnenfigur in Solsona 191*.
 Gemälde in der St. Ursulakirche zu Köln 123*, 183*.
 Statuetten v. d. alten Hochaltarmensa des Kölner Domes 222A,
 Hauptaltar zu Witting 33*.
 Werke auf der Althütter-Ausstellung Paderborn 1899. 158.
 Bock, Franz, Kunstschriftsteller 93.
 Bodingen (Siegburg), Glasmalerei 59.
 Bonn, Provinzialmuseum, Kugelbecher von Hohenülzem 20, 21, 41.
 Borckart, Wilh. v., Glasmaler, 74.
 Bottenbroich (Kr. Bergheim), Glasmalerei 57.
 Braine, St. Yved, 233, 245.
 Brandea 4.
 Braun, Heinr., Vater und Sohn, Glasmaler, 74.
 Braunau a. Inn, Bürgerhospital 129*.
 Brüssel, St. Gudule, Glasmalerei 61 A. 8, 62, 71.
 Kgl. Gallerie, Sforza-Altären 272*.
 Budapest, National-Museum, Vasdiatrem 21*, 22, 84.
 Castel S. Elis, Paramentenschatz 291*, 343*.
 Chammbüster (Oberpfalz), roman. Beinhaus 166.
 Chormantelagraffen 257*.
 Cortona, Kreuzreliquiar 202.
 Coesfeld, Jesuitenkirche 91, 92.
 Cues, Spital 134.
 Dalmatiken im Paramentenschatz zu Castel S. Elis 356.
 des hl. Lambertus in Maastricht 272*.
 Darmstadt, Museum, Emailplatten des alten St. Kuniberts-Schreiners 219.
 — Marmorbüchchen v. d. alten Hochaltarmensa des Kölner Domes 222A.
 Daruvar (Ungarn), Kugelbecher 20.
 Diatreta 15*, 37, 79.
 Diptychon, byzantinisches 193*.
 Dresden, grünes Gewölbe, Byzantinisches Elfenbeinrelief 193*.
 Drove (Kr. Düren) Glasmalerei 61.
 Düren, St. Marienkirche, Glasmalerei 60, 62 A. 8.
 Ehreshoven (Kreis Wipperfürth) Glasmalerei in der Burgkapelle 67*.
 Eltz, Burg, Glasmalerei in der Ribbenachkapelle 59.
 Email vom alten St. Kunibertschreiner zu Darmstadt 219, auf einem goth. Trinkhorn zu Linz a. D. 383*.
 auf zwei Agraßen v. Hermeling 257*.
 auf d. Ausstellung Paderborn 158.
 Emporen 141.
 Engelberger, Burkhardt, Architekt 276.
 Enkolpion 4.
 Erding (Oberbayern), Stadtpfarrkirche 169.
 Erkelenz, Slg. Vohl, Glasmalerei 57.
 Fabricius, Maler 91.
 Fahren. Neue St. Petrus-Fahne, Köln, Dom 289*.
 Frankfurt a. M., Dom, Glasmalerei 70.
 Freising, St. Georg, Krypta 170.
 Friedhofkapellen, mittelalterliche, in Altbayern 161*.
 M.-Gladbach, Abteikirche, Reste von Glasmalereien d. XVI. Jh. 57.
 Glagafische, Vasa diatreta 15*, 37, 79.
 Glasmalerei, Schweizer Glasmalerei v. Ausgabe des XV. bis Beginn d. XVIII. Jh. 301*.
 Nachrichten über rhein. Glasmalerei des XVI. Jh. 55*, 67.
 Goldschmiedearbeiten, Alchrisil Silberkasten v. S. Nazaro, Mailand 1*.
 Hochgoth. Monstranz des Kölner Domes 225*.
 Goth. Trinkhorn zu Linz a. D. 383*.
 Zwei neue bischöfl. Chormantelagraffen 257*.
 Gondorf (Kr. Mayen), Slg. v. Liebig, Glasmalerei 60.
 Gonther, Jean u. Leonard, Glasmaler 73.
 Gouda (Niederlande), Glasmalerei 62, 72.
 Grabmaler der hl. Ursula in Köln 123*.
 der Vivienta in St. Ursula zu Köln 183*.
 in Augsburg Domkreuzgang 276.
 Gunst, J., Leinenfabrikant 99*.
 Handorf (Kr. Münster), Kirche 92.
 Hannover, Welfen-Museum, Byzantin. Elfenbeinrelief 197.
 Hatzenport (Kr. Mayen), Glasmalerei 60.
 Helmstedt, St. Ludgeri-Klosterkirche 116 A. 12.
 Herbern (Kr. Lüdigenhausen) Kirche 90.
 Hermeling, G., Hofgoldschmied 257*.
 Hildesheim, Dom, Zur Baugeschichte 117*, 147*, 171*, 209*.
 Domgruft 109.
 Andreaskirche 220.
 Kollegiatkirche auf dem Moritzberg 115.
 Kreuzstift 115.
 Hüterfingen (Schweiz), Glasmalerei 309.
 Hindelbank (Schweiz), Glasmalerei 310, 311.
 Hochelten (Kr. Rees), Pfarrkirche Frühgoth. Monie 257.

- Hohensülzen** (Hessen), Kugelbecher 20.
- Honnef** (Sieger), Landhaus Schaufhausen, Glasmalerei 59.
- Hopsten** (Kr. Tecklenburg), Kirche 94.
- Hospital zu Braunau 129***.
- Jones, Inigo**, Architekt 87.
- Iven** (Oberbayern), Basilika 166, Friedhofskapelle 169.
- Iven, A.**, Bildhauer 222 A.
- Kapelle i. W.**, Kirche 92.
- Karner 161***.
- Kaseln, Sixtus-Kasel v. Vreden 23**, Paramentenschatz zu Castel S. Elia 343*.
- Sog. Mantel Kaiser Heinrichs II.** in Bamberg 321*, 361.
- Kirchhofkapellen**, mittelalterl., in Altbayern 161*.
- Köln, Dom, Statuetten v. d. alten Hochaltarmensa 222 A.**
— Hochgoth. Monstranz 225*.
— St. Petrus-Fahne 289*.
- St. Kunibert, Ehemal. St. Kunibertschrein 219.**
- St. Ursula, Grabmal d. hl. Ursula 123***
— Grabmal der Vivientia 183*.
- Wallfahrtskirche-Museum, Thomasaltar u. Kreuzaltar v. Meister des hl. Bartholomäus 264.**
— Statuetten von der Hochaltarmensa d. Kölner Domes 222 A. Kunstgewerbemuseum, Geästigte-Reliquenhülle XIV. Jh 65*.
- Ehem. Slg. Dormagen, Madonna v. St. Bernhard verehrt v. Meister d. hl. Bartholomäus 271.**
- Slg. Schmittgen, Statuetten v. d. alten Hochaltarmensa des Kölner Domes 222 A.**
- Slg. Thewalt, Netzglas 44.**
- Körbecke** (Westf.), Kirche 90, Korporalien 97*.
- Krankechtzauer 129***.
- Kreuzgang, Augsburg, Dom 273.**
- Kreuzenauer, Stephan, Architekt 145.**
- Krypten, frühmittelalterliche 109.**
- Kyllburg, Kr. Büdingen, Stiftskirche, Glasmalerei d. XVI. Jh. 59.**
- Lendersdorf** (Kr. Düren), Glasmalerei 60.
- Lindlar** (Kr. Wipperfürth), Spätgoth. Glasmalerei 59.
- Linnich** (Kr. Jülich), Pfarrkirche Glasmalerei des XVI. Jh. 58.
- Linz a. D., Museum Francisco Carolinum, Goth. Trinkhorn 383*.**
- Lipp** (Kr. Berghelm), Glasmalerei 56.
- Liverpool, Karoling. Elfenbeintafel mit Kreuzigung und den Frauen am Grabe 200.**
- Luzern, alte Glasmalerei 302*, 304, 305, 314.**
- Mailand, San Nazaro, Altchristl. Silberkasten 1*.**
- Slg. Cagnola, Kugelbecher 22, 82.**
- Slg. Trivulzio, Becher Neros 20.**
- Mainz, Michaelskapelle auf dem Quintinskirchhof 161.**
- Museum, Bruchstücke eines Kugelbechers 20.**
- Malerel. Das Prager Synagogenbild nach Barthel Regenbogen 175.**
- Der Meister des hl. Bartholomäus 261* und Tafel VIII.**
- St. Margarethenthal, Karthause (Schweiz), Glasmalerei 312.**
- Maria Thalheim (Bez.-A. Erding) Seelenkapelle 160.**
- Mariensstatt (Oberwesterwaldkr.), Abteikirche 246.**
- Maastricht, Liebfrauenkirche, Dalmatik des hl. Lambertus 375*.**
- Meister des hl. Bartholomäus 261* und Tafel VIII.**
- Melle, Kirche 94.**
- Memling, Hans 273.**
- Mengelberg, Otto 99*.**
- Mengelberg, W. 289*.**
- Meisgewänder s. Kaseln.**
- Minden, Domburn 220.**
- Mitren zu Castel S. Elia 300.**
- Monstranz, hochgoth., d. Kölner Domes 225*.**
- Mülhausen i. E., Rathhausaal, Wappen-Stammbaumscheibe 71.**
- Mülheim a. d. Möhne (Kr. Amsberg), Deutschritterkirche 91, 92.**
- München, Antiquarium, Faden-netzglas, angeblich aus Pompei 43, 44.**
— Kugelbecher aus Köln 21.
- Kgl. Pinakothek, Altar des hl. Bartholomäus 263.**
- Mündt** (Kr. Jülich), Glasmalerei 57.
- Münster i. W., Dom, Galensche Kapellen 89.**
- Diffranz-Museum Sixtus-Kasel 23.**
- Münster b. Bingen, Glasmalerei d. 16. Jh. 59.**
- Murer, Christoph, Glasmaler 71.**
- Neuhaus** (Kr. Paderborn), Kirche 50.
- Niello 158.**
- Nordkirchen** (Kr. Lidinghausen), Kirche 62.
- Notzing** (Oberbayern), Seelenkanelle 170.
- Nürnberg** (Kr. Adenau), Reste v. Glasmalereien 59.
- Nürnberg, German. Museum, Glasmalerei Christoph Murers 71.**
- Oidesloe** (Kr. Stormarn), Belt 75*.
- Paramente s. auch unter den Einzelheiten, alte, zu Castel S. Elia 291*, 343*.**
— auf der Altbühner-Ausstellung Paderborn 159.
- Paris, Louvre, Triptychon Harbaville 202.**
- Paruren 187*, Geschichtliches 354.**
- Pelting b. Schongau** (Oberbayern), Krypta 170.
- Pest s. Budapest.**
- Peterslar** (Kr. Altenkirchen), Glasmalerei 59.
- Pictorialer, Peter, Architekt 90.**
- Pluviale, Spätgoth. 207*.**
- Pontifikalsandalen, mittelalterl., zu Castel S. Elia 293*.**
- Prag, Ehemal. (roman.) St. Veit-dom und ehemal. Synagogenbild dasselbst 175.**
- Parifikatorien 97*.**
- Quinken, Architekt 92.**
- Regensburg, Alte Kapelle, Heinrichsdalmatik 379 A*.**
— St. Michaelskapelle auf dem Emmerams-Friedhof 163*.
- Reliquare, Einkulpen der alten Christen 4.**
- Reliquienkästchen vom Grabmal der hl. Ursula, Köln 128*.**
- Rheineck, Burg** (Kr. Ahrweiler), Glasmalerei 60.
- Rieinsteln, Burg** (Kr. St. Goar), Glasmalerei 60.
- Roding** (Oberpfalz), Friedhofskapelle 161.
- Rom, S. Martino ai Monte, Pontifikalschuh 229.**
- Ruppichteroth** (Sieger), Glasmalerei 58.
- Sandalen, mittelalterl., zu Castel S. Elia 293*.**
- St. Saphoria** (Schweiz), Glasmalerei 310.
- Sassenberg** (Kreis Warendorf), Kirche 90 (2).
- Sauermanns, H., Bildhauer 36.**
- Schleiden, Glasmalerei-61, 62 A. B. Schleswig, Stadt, Alterthumslsg. Belt aus Siewerstedt 78*.**
- Schongauer, Martin 65*, 270.**
- Schweizer-scheiben 301*.**
- Sigmaringen, Fürstl. Museum, Madonna u. Stifterpaar v. Meister d. hl. Bartholomäus 266*.**
— Anbetung der hl. drei Könige von demselben, Tafel VIII.
- Solsona** (Spanien), Roman, Madonnafigur 191*.
- Soest, Domschatz, Kissen mit Säckerei XIII, Jh. 159.**
- Spital zu Braunau a. Inn 129*.**
- Stans, Alte Rathshäuser m. Glasmalereien 303*.**
- Steinfeld** (Kr. Schleiden), Abteikirche, Monstranz 230.
- Stickerien, Mantel Kaiser Heinrichs II. in Bamberg 321*, 361.**
- Mittelalterl. Paramente zu Castel S. Elia 291*, 343*.**
- Reliquenhülle XIV. Jh. 65*.**
- Spätgoth. Leinwandstickerei 187*.**
- Spätgoth. Ornamentstickerei auf Sammet 207*.**
- Flandr. Figurenstickerei der Frührenaissance 51.**
- Alterthümer-Ausstellung Paderborn 1899 157.**
- Neue St. Petrus-Fahne d. Kölner Domes 289*.**
- Stilfrage 43, 83, 87.**

Stolzenfels, Burg (Kr. Koblenz), Glasgemälde 60.	Szekward (Ung.), Kugelbecher 21 .	Sog. Dalmatik des hl. Lambertus in Maestricht 375* .
Stommel (Ldkr. Köln), Bruch- stücke v. Glasgemälden 37 .	Trier, Kirche U. L. Frau 231* .	Neue Leinwandmaste für den Altar- gebrauch 97*.
Strassburg, Bibliothek, Vas- diatretum 22 .	St. Mathias, Glasgemälde 59 .	Weyden, Rogier van der 273 .
Straubing, St. Jakobikirche. Mo- saefenster 62 A, 9 .	Trinkhorn, goth., zu Linz 383* .	Wien, K. K. Hofmuseen, Kugel- becher von Daruvar 20 .
Südkirchen (Kr. Lüdinghausen), Kirche 92 .	Ulsnis (Kr. Schleswig), Belt 78* .	K. K. Museum für Kunst u. In- dustrie, Spätgoth. Leinenatlicke- reien 187* .
Suppligenburg (Braunschweig), Kollegiat- u. Templerkirche 116 A. 12 .	Ursula, Grabmal der hl., in Köln 123* .	Vas diatretum 22, 40 .
Synagogenbild, ehemal., in Prag 175 .	Vasa diatreta 15*, 37, 79 .	Witting, Hauptaltar 33* .
	Venedig, S. Marco, Vas diatretum 21, 42, 82 .	Wren, Architekt 87 .
	Viventis, Grabmal in St. Ursula zu Köln 183* .	Zürich, Alte Glasmalerei 304, 313 .
	Weberel, Sixtus-Kasel zu Münster 23 .	

Verzeichniß der besprochenen Bücher und Kunstblätter.

Alte u. neue Welt XXXIV 288 .	Henner, Altfränkische Bilder VI. Jahrg. 392.	Recueil d'estampes et d'images artistiques par Desclée 287 .
Baer, Katalog der Bibliothek de Rossi's 392 .	Hessling, Verlagskatalog 320 .	Rosenthal, 100. Katalog 224 .
Andachtsbilder, klassische, her- ausgegeben von der Leo-Gesell- schaft 360 .	Keppeler, Die 14 Stationen des hl. Kreuzwegs III. Aufl. 257 .	Schäfer, Kirchenbauten d. Mittel- alters in Deutschland III. u. IV. 282
Aufleger, Dom zu Bamberg 31 .	Kirche, die kathol., in Deutsch- land, Oesterreich-Ungarn etc., II. bis XIV. Heft 255 .	Schider, Plastisch-anatomischer Atlas 32 .
Baedeker, Spanien u. Portugal 64 .	Kirchenmalerei, moderne, Lief. I u. II 390 .	Schlie, Kunst- u. Geschichtsdenk- mäler von Mecklenburg-Schwerin III. Bd. 283 .
Beissel, Bilder aus d. Geschichte d. altchristl. Kunst u. Liturgie in Italien 357 .	Kirchendecoration, moderne, Lief. I u. II 391 .	Schmidt, Religiöse Sinnsprüche 284 .
— Das Leben Jesu Christi auf den Altarfüßeln von Jan Joest 359 .	Kronthal, Lexikon der techn. Künste 63, 286 .	Schmidt, J., Kunstverlag, St. Bar- bara nach Palma Vecchio 287 .
Benziger & Co., Religiöse Bilder 96.	Kühlen's Andachtsbilder 359, 391 .	— Botticelli's Madonna della Mela- grana 96.
Bergner, Die Glocken d. Herzogth. Sachsen-Meinigen 358 .	Kunst, die Monatschrift 358 .	Schmitz, Der mittelalterliche Pro- fanbau in Lothringen 389 .
Bertram, Gesch. des Bisth. Hildes- heim I. Band 93 .	Kunst- u. Dekoration, deutsche, herausgegeben v. A. Koch 319 .	Schneider, Domdekan F. Werner 320 .
Bilderbogen für Schule u. Haus (Wien) II. III 224 .	Kunst- u. Geschichtsdenk- mäler des Grossherzogth. Meck- lenburg-Schwerin von Schlie Bd. III 283 .	Vopel, Die altchristlichen Gold- gläser 388 .
Borrmann, Mittelbiterliche Wand- und Deckenmalereien V. und VI. Lief. 390 .	Lübke-Semrau, Grundriss I. Bd. 281 .	Weese, Dom zu Bamberg 31 .
Botticelli's Madonna della Mela- grana in Farbenholzschnitt 96 .	Maie, l'art religieux du XIII ^e siècle en France 95 .	Weimar, Monumental-Inschriften vergangener Jahrhunderte 285 .
Day, Alte u. neue Alphabete 226 .	Mallet, l'art chrétien 279 .	Welt, Die katholische XII. 288
Feuerstein, Der hl. Kreuzweg 223 .	Münzenberger-Beissel, Altar- werk, XV. Lief. 392 .	Wolff, Die Abteikirche von Maura- münster 29 .
Gietmann, Allgemeine Aesthetik und Musik-Aesthetik 387 .	Palma Vecchio, hl. Barbara in Far- benholzschnitt 287 .	Woermann, Cranach-Ausstellung Dresden 1899 64 .
Glücksrad-Kalender 1900 288 .	Pastor, Aug. Reichensperger 317 .	— Katalog der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 224 .
Gottlob, Formenlehre der nordl. Backsteingothik 355 .	Popp, der Kreuzweg Feuersteins 223 .	Wytzman, Wenig bekannte alte Malereien in Belgien I. Lief. 284 .
Hammel u. Leisching, Maleri- sche Ausschmückung von Kirchen- und Profanbauten 282 .		





Deckel des Silberkastens in San Nazaro zu Mailand.
(Christus lehrend inmitten der Apostel.)

Abhandlungen.

Ein altchristlicher Silberkasten.



Mit Lichtdruck Tafel I u. 4 Abbildungen.
In der Mailänder Kirche San Nazario sollte am 10. Mai 1884 die fünfzehnhundertjährige Wiederkehr des Tages gefeiert werden, an dem die Gebeine des Märtyrers in das Gotteshaus überführt worden sind. Das Heruntergehen dieses Festes machte die Mittelbläsigg zu einer Ausgrabung, die der Patrona der Kirche, der ehrwürdige Padre Pozzi seit Langem erselnt hatte,

um die irdischen Ueberreste seines hohen Patrons, die unter dem Hauptaltare ruhten, der Verehrung der Gläubigen zugänglich zu machen.¹⁾ In der Tiefe von etwa einem Meter stieß man auf eine große römische Graburne (2.30 × 1.70 m) die mit schwerem Steindeckel geschlossen war. Nach seiner Entloosung zeigte sich ein prächtiges Plaviale, von welcher Seite die Goldverzierung, das bei der Beerdigung in der Erde zerfiel; unter ihm standen sich ein eiserner Rest, der zum Schutz gegen die Feuchtigkeit in halber Höhe der Urne angebracht war, vier Leierne und ein silberner Kasten. Den Inhalt nach enthielt der eine Bleikasten die Gebeine des hl. Nazario, die übrigen drei bargen Knochen der Bischöfe Valerius, Marcellus, Glycinius und Lazarus, die bei Ambrosius seine Stuhlfeier gehalten wurden. Auch ihm ist eine Anzahl wertvoller Metallplättchen mit Ionen des Silberkastens bezeichneten Inhalt als „Cassidulae SS. Apostolorum“. Padre Pozzi, der der Wirth der Bildwerke, die diesen Kasten schmückten, zu wissen wünschte, liefs nicht allein Photographien, sondern auch Abdrücke,²⁾ son-

dem auch eine galvanoplastische Nachbildung, die im letzten Jahr zur „Beschreibung des Saeculi“ nach Turin gesandt war, nach dem Auftragsauftrag auf die „Beschreibung des zeugniss altchristlicher Kunstwerke“.

Für die Datirung des Monumentes gibt uns die Geschichte der Kirche, in der es gefunden ist, einen bestimmten Anhaltspunkt. Sie ist das älteste der Mailänder Gotteshäuser, gegründet vom hl. Ambrosius im Jahr 382,³⁾ noch bevor er die nach ihm benannte Basilica erbaute. Seiner älteren Gründung hatte er die Kreuzform gegeben, und gewahrt im Mittelpunkt des Kreuzes die alte Kirche, in der seine Werdung erfolgt war. In demselben geborgenen Kreuz, in dem Ambrosius im J. 384 pflanzte nämlich, von Augustin von Rom gesandt hatte, um die Stiche zu machen, welche die dortige Kirche entwerfen, schickten zu helfen, brachte bei seiner Rückkehr Reliquien des Petrus und Paulus mit nach Mailand und Ambrosius suchte ebensolche von anderen Aposteln zu erlangen, durch den Augustin bezogene er die Kirche.⁴⁾ Als in spät im Lebensjahre dem Ambrosius das Alter zu werden

worden war, erkrankte er, und starb am 4. April 430 in Mailand, im Alter von 87 Jahren.

Die Beschreibung des Ambrosius über die Kirche wird. Sie wird oft abgedruckt, zuletzt von Ponzella e Scelti (Scrittura Cristiana in Milano anterior al IX secolo (Cologna 1897) Nr. 229, wo die Litteratur über die Kirche sorgfältig aufgezählt ist). Die ersten Verse des Epigramms lauten:

ONDIBI AMBROSIO TEMPLUM DOMINO SACRARIUM
NOMINE APOSTOLICO MUNERE RELEGITUM
FORMA CAECI TEMPLUM EST TEMPLUM VICTORIAE
SACRA TRISMITHALIS SIGNAT LIGIO LOYVM
IN CAECI EST TEMPLUM VITAE NAZARIUS ALMUM
ET SVBLIME SOLVM MARTYRIS PAVLI

CAECI VII SACRARIUM CAEPI EXIMII ORBE REPLETO
HOC CAEPI EST TEMPII NAZARIO DOMUS

Die bestimmte Angabe, dass Stephanus (Stephanus) der Reliquien gewesen sei, findet sich erst in der Historie Methodianensis (Lib. I, 6) des Landobertus Senior, der kurz nach 1100 geschrieben ist. Hier (Scrip. VIII p. 32 ff.) Reliquien der Apostel erwähnt aber schon die angeführte Inschrift und Paulus, die

¹⁾ Ein Bericht über die Ausgrabung ward vom Padre Pozzi verfertigt, aber nur als Manuscript gedruckt (Breve Storia di S. Nazario e della scoperta delle sue Reliquie). Das Datum des Impudaturs ist 24. Juli 1884.

²⁾ Die Abbildungen sind gemacht vom Photogravirer G. Noeda, Via S. Eufemia 21 Mailand, der gemäß der Veranlassung, die ich mit ihm geteilt habe, photographische Kopien der Aufnahmen, das Stück für 50 cent. bezahlt wird. Leider sind seine Photographien nach dem unsere Abbildungen gemacht



Deckel des Silberkrases in San Nazario. M.
Stempelwerkstätte in Apulien.

Abhandlungen.

Ein altchristlicher Silberkasten.

Mit Lichtdruck Tafel I u. 4 Abbildungen.
In der Mailänder Kirche San Nazaro sollte am 10. Mai 1894 die fünfzehnhundertjährige Wiederkehr des Tages gefeiert werden, an dem die Gebeine des Märtyrers in das Gotteshaus überführt worden sind. Das Herannahen dieses Festes machte die Mittel flüssig zu einer Ausgrabung, die der Parroco der Kirche, der ehrwürdige Padre Pozzi seit Langem ersehnt hatte, um die irdischen Ueberreste seines hohen Patrons, die unter dem Hauptaltare ruhten, der Verehrung der Gläubigen zugänglich zu machen.¹⁾ In der Tiefe von etwa einem Meter stiefs man auf eine große römische Graniturne (2,30 × 1,70 m), die mit schwerem Steindeckel geschlossen war. Nach seiner Entfernung zeigte sich ein prächtiges Pluviale, von rother Seide mit Goldverzierungen, das bei der Berührung in Staub zerfiel; unter ihm standen auf einem Eisenrost, der zum Schutz gegen die Feuchtigkeit in halber Höhe der Urne angebracht war, vier bleierne und ein silberner Kasten. Den Inschriften nach enthielt der eine Bleikasten die Gebeine des hl. Nazarius, die übrigen drei bargen Knochen der Erzbischöfe Venerius, Marolus, Glycerius und Lazarus, die nach Ambrosius seinen Stuhl innegehabt haben und gleich ihm als Heilige verehrt werden. Ein Metallplättchen im Innern des Silberkastens bezeichnete seinen Inhalt als „Reliquiae SS. Apostolorum“. Padre Pozzi, der den Werth der Bildwerke, die diesen Kasten schmückten, zu würdigen wufste, liefs nicht allein Photographien desselben herstellen,²⁾ son-

dern auch eine galvanoplastische Nachbildung, die im letzten Jahr zur „Esposizione di Arte Sacra“ nach Turin gesandt war und dort meine Aufmerksamkeit auf das hochwichtige Erzeugnis altchristlicher Kunst lenkte.

Für die Datirung des Monuments gibt uns die Geschichte der Kirche, in der es gefunden ist, einen bestimmten Anhaltspunkt. Sie ist das älteste der Mailänder Gotteshäuser, gegründet vom hl. Ambrosius ums Jahr 382.³⁾ noch bevor er die nach ihm benannte Basilica erbaute. Seiner älteren Gründung hatte er die Kreuzform gegeben, und gerade im Mittelpunkt des Kreuzes ward der Altar errichtet, der seine Weihe empfing durch die darunter geborgenen Reliquien. Der Archidiacon Simplicianus nämlich, den Ambrosius nach Rom gesandt hatte, um die Streitigkeiten, welche die dortige Kirche entzweiten, schlichten zu helfen, brachte bei seiner Rückkehr Reliquien des Petrus und Paulus mit nach Mailand und Ambrosius suchte ebensolche von anderen Aposteln zu erlangen, denn den Aposteln dedizierte er die Kirche.⁴⁾ Als in späteren Lebensjahren dem Ambrosius durch göttliche Ein-

worden sind, nicht scharf genug; ich werde noch in diesem Sommer bessere herstellen lassen, deren Bezugsbedingungen hier zur Zeit bekannt gegeben werden sollen.

¹⁾ Von der Gründung der Kirche und ihren ersten Schicksalen erzählte eine alte metrische Inschrift, deren Abfassung dem Ambrosius selbst zugeschrieben wird. Sie ward oft abgedruckt, zuletzt von Forcella e Seletti „Iscrizioni Cristiane in Milano anteriori al IX secolo“ (Codogna 1897) Nr. 229, wo die Litteratur über die Kirche sorgfältig aufgezählt ist. Die ersten Verse des Epigramms lauten:

CONDIDIT AMBROSIVS TEMPLVM DOMINOQ. SACRAVIT
NOMINE AFOSTOLICO MYNERE RELIQVIES
FORMA CRVCIS TEMPLVM EST TEMPLVM VICTORIA XPI
SACRA TRIVMPHALIS SIGNAT IMAGO LOCVM
IN CAPITE EST TEMPLI VIGNAE NAZARIVS ALME
ET SVBLIME SOLVM MARTYRIS XXVIII
CRVX VBI SACRATVM CAPVT EXTVLIT ORBE REFLECO
HOC CAPVT EST TEMPLO NAZARIOQ. DOMVS

²⁾ Die bestimmte Angabe, das Simplicianus Ueberbringer der Reliquien gewesen sei, findet sich erst in der Historia Mediolanensis (Lib. I, 6) des Landulfus Senior, der kurz nach 1100 schrieb („Mon. Germ. Sript.“ VIII p. 32 ff.). Reliquien der Apostel erwähnt aber schon die angeführte Inschrift und Pausanias, d. r.

¹⁾ Ein Bericht über die Ausgrabung ward vom Padre Pozzi veröffentlicht, aber nur als Manuskript gedruckt „Breve Storia di S. Nazaro e della scoperta delle sue Reliquie.“ Das Datum des Imprimatur ist 24. Juli 1894.

²⁾ Die Aufnahmen sind gemacht vom Photographen G. Nosedà, Via S. Eufemia 21 Mailand, der gemäß der Verabredung, die ich mit ihm getroffen habe, unaufgezogene Kopien der Aufnahmen, das Stück zu 90 cent., liefern wird. Leider sind seine Photographien, nach denen unsere Abbildungen gemacht

gebung die Stelle kund gethan ward, wo der in Mailand hingerichtete Märtyrer Nazarius begraben lag, brachte er dessen Leichnam in feierlicher Procession in die Kirche der Apostel und bereitete ihm im oberen Kreuzarm die Ruhstätte.⁵⁾ Ueber ihr erhob sich jetzt ein zweiter Altar und der Name des neuen Bewohners, verdrängte allmählich die alte Bezeichnung der Kirche.

Die von Ambrosius geschaffene Grundform der Kirche ist, obgleich im Laufe der Jahrhunderte manche Erneuerung nöthig ward und verschiedene Anbauten zugefügt wurden, bis zum heutigen Tage dieselbe geblieben,⁶⁾ die beiden ursprünglichen Altäre haben bis in die Zeit Carlo Borromeos bestanden. Er veranstaltete gelegentlich seiner fünften Provinzialsynode 1579, nachdem vor der Chornische ein neuer Hauptaltar aufgebaut war, eine feierliche Translation der Reliquien, die man im Jahre zuvor den beiden alten Altären entnommen hatte. Ueber deren Oeffnung liegt uns der Bericht eines Augenzeugen vor, des Carolus a Basilica Petri, der ihn seiner Biographie Carlo Borromeos einverleibt hat.⁷⁾ Unter dem Altar am Kopfbende der Kirche kamen die Gebeine des hl. Nazarius, sorgsam zwischen Marmorplatten gebettet, zu Tage, unter dem Altar der Mitte standen stark beschädigte Steinkisten mit den Resten des hl. Venerius, Glycerius, Marolus und Lazarus, deren Knochen nicht mehr deutlich zu scheiden waren. Daraus ist es zu erklären, daß Carlo Borromeo nicht für jeden der Erzbischöfe ein besonderes Bleikästchen anfertigen ließ, sondern die Reste von zweien in einem Kästchen vereinigte. In der Nähe der heiligen Ueberreste lagen Knochen anderer unbestimmbarer Leichen, in der Mitte zeigte sich unser Silberkasten, der einige Stoffreste enthielt und einen kleinen Silberball mit einem in Stoff gewickelten Knochensplitter darin.

Sekretär und Biograph des Ambrosius. Die spätere Legende nennt unter den Reliquien den rechten Arm des Petrus.

⁵⁾ Ueber die Translation haben wir den Bericht des erwähnten Paulinus, der ihr beiwohnte.

⁶⁾ Ein Plan der Kirche bei Paolo Rotta, »S. Nazaro«, (Milano 1882) Taf. 1; Dehio u. Bezold »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« I, p. 44.

⁷⁾ »De vita et rebus gestis Caroli S. R. E. Cardinalis« (Ingolstadt 1592) p. 196 Lib. V. 6 De translatione reliquiarum Basilicae Apostolorum; vgl. desselben Verfassers »Fragmenta Historiae Mediolanensis« (Mediolani 1628) p. 3.

Bei der Translation scheint das kleine Geräth nicht in den Kasten zurückgelegt zu sein, es fand sich aber bei der Wiederöffnung 1894 am Boden der Graniturne unterhalb des Rostes. Der Silberball trägt das Monogramm Christi eingravirt zwischen dem *A* und *Ω* sowie die Inschrift *DAEDALIA VIVAS IN CHRISTO*; es ist also ein Enkolpion, das einer Christin Namens Daedalia geschenkt ward. Die kleinen Reliquienbehälter, welche die alten Christen zum Schutz gegen die Macht des Bösen am Halse trugen, sind bald kreuzförmig, bald viereckig, bald von kugelhähnlicher Gestalt,⁸⁾ welche die Verwandtschaft mit den Bullen römischer Kinder besonders deutlich durchschimmern läßt. Diese Form hat außer dem Enkolpion der Daedalia z. B. das im Grabe der Maria, der Gattin des Honorius, gefundene,⁹⁾ dessen Inschrift sich auch mit der unsrigen nahe berührt. Man hat die Daedalia identifizirt mit der Gott geweihten Jungfrau Manlia Daedalia, »der Mutter der Armen«, deren Grabschrift wir in der Basilica Ambrosiana an der Wand der Krypta des hl. Satyros lesen.¹⁰⁾ Als Verfasser des Epigramms gilt Ambrosius selbst; sicher ist, daß Manlia Daedalia seine Zeitgenossin war, denn ihr Bruder und Erbe, der die Grabschrift einmeißeln ließ, war Theodorus Manlius, Konsul i. J. 397. Wir dürfen daher annehmen, daß Daedalia jenes Enkolpion dem Ambrosius gegeben hat, weil der darin enthaltene Knochen als Reliquie eines Apostels galt.

Die Bedeutung der Stoffreste in dem Silberkasten hat bereits Carolus a Basilica Petri richtig erkannt. Er erinnerte sich der in älterer Zeit von den Päpsten beobachteten Maxime, die Leiber der Heiligen, insonderheit der Apostelfürsten, nicht zu verletzen, um Theile derselben zu verschenken. Diejenigen, die um solche Reliquien baten, erhielten in einer Pyxis ein »brandeum« genanntes Tuch, das mit den hl. Leibern in Berührung gebracht war und dadurch deren Wunderkraft angenommen hatte.¹¹⁾

⁸⁾ S. den Artikel »Enkolpion« in Kraus »Real-Encyclopadie der christl. Alterthümer« I, 419.

⁹⁾ S. G. B. de Rossi »Bull. di arch. crist.« (1863) p. 54.

¹⁰⁾ S. Forcella e Seletti a. a. O. Nr. 13.

¹¹⁾ Die charakteristische Stelle für diesen Brauch ist Gregors Brief an die Kaiserin Constantina (Migne »Patr. Lat.« 77, 702). Vergl. den Artikel »Reliquien« bei Kraus a. a. O. II, 686.



1



2

Seitentheile des Silberkastens in San Nazaro zu Mailand.
 1. Urheil Salomos. 2. Urheil Daniels. 3. Männer im Feuerofen. 4. Anbetung der Magier.

Gerade der Umstand, daß der Silberkasten, abgesehen von dem Enkolpion nur Stoffreste enthält,¹³⁾ macht es zur Gewißheit, daß wir hier eben dasjenige vor uns haben, was Ambrosius der Ueberlieferung nach als Reliquien aus Rom erhalten hat. Carlo Borromeo hat demnach mit Recht die oben erwähnte Inschrift „Reliquiae SS. Apostolorum“ im Kasten anbringen lassen. Zweifelhaft muß es bleiben, ob der Kasten als die Pyxis aufzufassen ist, in der die Brandea von Rom gekommen waren, oder ob diese erst in Mailand in unseren Kasten gelegt wurden.

Daß der Silberkasten mindestens gleichaltrig ist mit der Kirche San Nazaro, lehren Stil und Typen seiner Bildwerke, die auf das IV. Jahrhundert weisen und sich dem Besten, was uns von Schöpfungen altchristlicher Kunst erhalten ist, würdig an die Seite stellen. Zum Schmuck der Seitenwände sind drei alttestamentliche Szenen gewählt, denen sich die Magieranbetung anreihet, erst der Deckel zeigt den erwachsenen Christus.

Der Erläser sitzt mit der Linken ein Buch auf's Knie stützend, die Rechte im Redegestus erhebend als Lehrer unter den ihm umstehenden Jüngern. Er ist unbärtig, jugendlich, aber er hat nicht den anmuthigen Typus mit langlockigem Haar, den ihm die Sarkophaggrößen theils geben, sein Kopf unterscheidet sich nicht von den meisten der übrigen unbärtigen Personen, bei allen erinnern die glattsträhnigen Haare, die breiten Gesichtsformen an die Porträts aus der Zeit Constantins und seiner Nachfolger. Sowohl der Herr als auch die Apostel sind in Tunica und Pallium gekleidet, die sich frühzeitig als Tracht der heiligen Personen festgesetzt haben. An der Tunica sind die üblichen Clavi, zwei von den Schultern abwärts laufende Streifen, durch punktirte Linien eingezeichnet, besonders deutlich an dem bärtigen Apostel links. An seinem Gegenüber lassen sich die Sandalenbänder beobachten, während es unsicher ist, ob sie an den Füßen der übrigen wegen der beschädigten Oberfläche des Reliefs nicht mehr erkennbar sind, oder ob sie vom Künstler nicht angegeben sind, der die unwesentlichen Dinge vielfach

ignoriert hat. Daraus erklärt es sich auch, daß die Zahl der Jünger nur elf beträgt; falsch wäre es deshalb an die Erscheinung des Auferstandenen unter den Elfen zu denken. Der Künstler wollte, wie es in vielen anderen altchristlichen Werken geschieht, die Lehrthätigkeit des Herrn im allgemeinen vor Augen führen, zugleich aber hat er seine Wunderthätigkeit angedeutet im unteren Theil des Reliefs, da bei der größeren Höhe des Deckels die Figuren nicht wie an den Seiten den ganzen Raum ausfüllen. Wegen der Beziehung zur Eucharistie war es beliebt die Wunder der Brodvermehrung und der Verwandlung des Wassers in Wein zu vereinigen, einer derartigen Darstellung hat der Silberarbeiter die Brodkörbe und die Krüge entnommen.

Die Apostel sind untereinander wenig differenziert, die Unbärtigkeit der Mehrzahl entspricht der durchgehenden Vorliebe für jugendliche Gestalten. Eine Benennung der einzelnen Jünger ist unnötig; nach Analogie ähnlicher Darstellungen könnte man versucht sein, in den Figuren des Vordergrundes Petrus und Paulus zu sehen, aber mit den früh ausgebildeten Porträts der Apostelfürsten haben die beiden nichts gemein. Ein Apostelkopf wie der des links stehenden, hat unter den bisher bekannten altchristlichen Werken überhaupt nicht seinesgleichen, der flotte langgewellte Bart gemahnte einen trefflichen Kunstkenner, dem ich die Photographie vorlegte, sofort an den Barocco, doch die antiken profanen Silberwerke bieten ebenfalls Parallelen für solche Bartbehandlung,¹⁴⁾ und sie war dem christlichen Künstler daher geläufig.

Zwischen den Brodkörben und Krügen sind zwei Bügel aufgenietet, die auf die Vorderseite des Kastens überfallen und mit ihren Oesen in ein Schloß eingriffen. Da die Lötung der Zeit nicht widerstanden hat, fand sich das Schloß auf dem Boden der Graniturne. Ebenso wie dieses haben sich auch die Hespenglöste, die dierneinst den Deckel an der Rückseite befestigten und ihre Ansatzspuren hinterlassen haben. Der äußere Zwang, für das Schloß einen Platz auszusparen, hat seinen Einfluß geübt auf die Vertheilung der Bildwerke. Wir würden die einzige neustament-

¹³⁾ Nach Pozzis Angabe fanden sich auch zusammengeballte Haare; gewiss wurden von ihm Fasern der jetzt so viel mehr zersetzten Stoffe fälschlich als Haare angesehen.

¹⁴⁾ Vergl. z. B. den Kentauren des Pariser Bechers bei Babelon «Cabinet des Antiques à la Bibliothèque Nationale» Taf. 14.

liche Darstellung an der Vorderseite erwarten, aber dann hätte der Künstler die Madonna tiefer rücken und alle Figuren der Szene kleiner bilden müssen, weswegen er sie lieber auf die Rückseite verlegte.

Die Mutter Gottes sitzt auf einem vornehmen mit Polster belegten Lehnstuhl, aber ihr Haupt ist nicht vom Nimbus umgeben, der allein der Christusfigur des Deckels vorbehalten blieb. Der Mantel der Maria ist wie üblich, wenn wir von wenigen älteren Katakombenbildern absehen, über den Kopf gezogen, da die altchristliche Sitte den Frauen nicht gestattete, unbedeckten Hauptes vor Männern zu erscheinen. Das Christkindlein ist nackt, während es die Sarkophage schon durchgehends bekleidet zeigen. Die Hauptverschiedenheit zwischen unserem Relief und allen anderen Darstellungen derselben Szene macht sich in der Gestaltung der Magier geltend. Daß sie nicht in der gewöhnlichen Dreizahl erscheinen, ist weniger befremdlich, da auch anderswo aus Raummangel oder gleich wie hier aus Symmetrierücksichten von der Regel abgewichen wurde, aber überall sonst ist den Magiern orientalische Tracht gegeben. Die Männer, welche hier dem Christkind ihre Gaben darbringen, sind nur mit einem Pallium bekleidet. Wie es scheint, hat der Künstler ihren Charakter als Magier betonen wollen und ihnen deshalb das Gewand der griechischen Philosophen geliehen, seine Kollegen dagegen haben sich an die evangelische Angabe gehalten, daß die Magier aus dem Morgenland gekommen seien, und haben deshalb für sie das Kostüm der Orientalen gewählt.

Die sechs Figuren, die im Hintergrund aufragen, müssen, wenn sie überhaupt einen Namen haben sollen, als Begleiter der Magier bezeichnet werden. Die Hirten, an deren Anwesenheit sich ebenfalls denken ließe, wären gewiß durch die Tracht als solche kenntlich gemacht. Wahrscheinlich ist, daß der Künstler, da zu seiner Zeit eine große Freiheit herrschte in der Verwendung von Hintergrundsfiguren, die lediglich zur Raumfüllung dienen, sich selbst nicht klar gemacht hat, was die sechs Figuren hier vorstellen sollten; daher ist auch für uns die Frage nach ihrer Bedeutung eine nüssige.

Passende Füllfiguren bot die Szene, die auf der angrenzenden Kastenseite zur Dar-

stellung kam, das Urtheil Salomos, dessen Thron seine Trabanten umgeben. Der König selbst ist nach dem Muster der damaligen Kaiser gebildet. Constantin hat wieder begonnen, den Bart zu rasiren, und seine nächsten Nachfolger übernahmen diese Sitte. Ihre Porträts zeigen das starke weit in die Stirn herabfallende und hochaufliegende Haar und oftmals als dessen Schmuck einen edelsteinbesetzten Goldreifen der gleichen Form, wie ihn Salomo trägt; auch seine Kleidung entspricht genau der kaiserlichen, bestehend aus Schuhen und trikotartigen Beinkleidern, aus einer Tunica mit laugen Aermeln, an deren Ansatz auf der Schulter die Goldstickerei durch Gravirung wiedergegeben ist, und aus einer Chlamys, die auf der rechten Schulter durch eine Agraffe gehalten wird. Das dem Kaiser zukommende Szepter fehlt dem israelitischen Herrscher nicht. Selbst an seinen Trabanten ist ein des Kaisers Umgebung entlehnter Zug zu beobachten. Sie tragen den Panzer, ein kurzes Mäntelchen, einen Schild, aber keinen Helm. In antiken Darstellungen mythologischer Stoffe pflegen die Trabanten der Könige behelmt zu sein, ihnen entsprechen in manchen christlichen Bildwerken die Trabanten hinter Herodes, hinter Saul, hinter Josua. Da aber das Gefolge des Kaisers bei friedlichen Aktionen unbehelmt war, ist die Barhäuptigkeit auf die Soldaten Salomos übertragen.

Zu Füßen des Richters liegt das tote Kind, in Binden eingewickelt nach Art der Mumien, die auch für die Darstellung des Lazarus allgemein verwandt wurde. Auf jeder Seite steht eine der beiden streitenden Frauen; in eifriger Rede sind sie einander zugekehrt, die Knie gebeugt, den Oberkörper vorlehnd; der einen ist beim hitzigen Wortkampf der Mantel vom Kopf herabgeglitten. Durch die Befreiung von der lästigen Vermummung, welche die christliche Kunst den weiblichen Wesen auferlegt hat, ist gerade diese Frau zu einer der anmuthigsten Gestalten unserer Reliefs geworden und zeigt das Können des Silberarbeiters in hellstem Lichte. Er hat in der ganzen Szene ein treffliches Bild eines heftigen Auftritts zwischen zwei Weibern geliefert, eine Illustration zu dem Bibelvers (I Kön. 3. 22.) „Das andere Weib sprach: Nicht also, mein Sohn lebt, und dein Sohn ist todt. Jene aber sprach: Nicht also, dein Sohn ist todt und mein Sohn lebt.“

Als Prolepse ist es aufzufassen, wenn wir zugleich das lebende Kind schon von zweien der Trabanten ergriffen sehen, deren einer über dem Haupt des Knaben sein Schwert erhebt — das Kurzschwert römischer Legionare.

Besser als das Jesuskindlein auf dem Schooß der Maria, das verdrückt zu sein scheint, eignet sich der Knabe hier zur Beurtheilung der Kunst, Kinder darzustellen. Die Antike hat erst verhältnißmäßig spät gelernt, richtige Bilder der kleinen Wesen zu schaffen, und früh ging diese Errungenschaft wieder verloren. Wir sehen in unserem Relief, daß der Silberarbeiter noch ziemlich richtiges Verständniß besaß für die dicken wulstigen Formen des kindlichen Körpers mit den kleinen Extremitäten und großem Kopf. Eine Vergleichung des Urtheils Salomos mit anderen altchristlichen Darstellungen desselben Gegenstandes ist nicht möglich, da in dem bisher bekannten Typenvorrath diese Darstellung fehlte.

Sehr zahlreich sind die altchristlichen Reliquien der Szene, welche für die gegenüberliegende Kastenseite gewählt ist, die drei Männer im Feuerofen. Charakteristisch für das Relief ist es, daß weder der Ofen noch Flammen angegeben sind. Als Analogie mögen uns antike Skulpturen dienen, die Tritonen und Meerkentauren vorführen, ohne das Wasser plastisch darzustellen, weil das Bild der Meerwesen an sich zeigt, daß sie schwimmend zu denken sind. Der Silberarbeiter, der noch vom Geist der antiken Kunst erfüllt war, liefs die Flammen fort, weil er darauf rechnen durfte, daß dem Beschauer durch die Zahl, Haltung, Gewandung seiner Figuren die Szene völlig klar würde. Drei der Personen haben die orientalische Tracht, die sogen. phrygische Mütze, Schuhe, Hosen, eine Aermeltunica, die bei Zweien in Zipfel endigt. Nach der Angabe eines antiken Schriftstellers¹³⁾ diente ein einzelner Purpurstreifen in der Mitte diesen Gewändern als Schmuck, er ist in dem Relief nicht vergessen worden. Fast alle Monumente geben den drei Männern im Feuerofen dieselbe Tracht, und gewöhnlich die Stellung der Oranten. Diese ist auch in unserem Relief zu erkennen, nur hat der Künstler, um die

Figuren enger aneinander rücken zu können, die nach oben geöffneten Hände nicht seitwärts ausgestreckt, sondern vor die Brust gelegt. Zwischen die Opfer Nebucad-Nezars tritt ein barhäuptiger Jüngling in Tunica und kurzer Chlamys, unter der die einen Stab haltende linke Hand verborgen ist. Die Tunica ist besonders reich verziert, sie hat sowohl ein kreisrundes „Segment“ auf der Achsel, als auch ein von der Schulter zur Brust herabreichendes „Lorum“.¹⁴⁾

In der Erzählung des Daniel heißt es (III, 24): „Da entsetzte sich der König Nebucad-Nezar, und fuhr eilends auf, und sprach zu seinen Räten: Haben wir nicht drei Männer gebunden in das Feuer lassen werfen? Sie antworteten und sprachen zum Könige: Ja, Herr König. Er antwortete und sprach: Sehe ich doch vier Männer los im Feuer gehen, und sind unversehrt; und der vierte ist gleich, als wäre er ein Sohn Gottes.“ Der Künstler suchte den Worten der Schrift gerecht zu werden, die ideale Jünglingsfigur mit dem lockigen Kopf soll würdig sein, einem Gottessohn verglichen zu werden. Andererseits hatte der Künstler offenbar die Auffassung, welche frühzeitig bei den Christen aufgekommen ist, daß jene Erscheinung im Ofen ein Engel gewesen sei. Als aber der Silberkasten entstand, war noch kein fester Engeltypus ausgeprägt, vielleicht war die Beflügelung der Engel in der bildenden Kunst damals noch etwas ganz Unbekanntes. Wo indeß in altchristlichen Bildwerken unbeflügelte Engel auftreten, pflegen sie gleich anderen heiligen Personen in Tunica und Pallium gekleidet zu sein. Der Silberarbeiter hat sich eng an den Begriff des Wortes ἀγγέλιος gehalten, dem „Boten“ ein für seinen Beruf geeignetes Kostüm gegeben und ihn mit dem Wanderstab ausgerüstet. Die Figur hält nämlich einen einfachen Stecken in der Hand, nicht das Szepter, das geflügelte Engel in späteren Zeiten führen. Ein Wanderstab war geradezu das Attribut der öffentlichen Boten, welche die Aufträge der Beamten auszurichten hatten, und sie wurden von den Griechen daher *ἀσπιδόχοι*, Stabträger, genannt. Als eine aus dem Leben gegriffene Gestalt erscheint uns in dem Relief der himmlische Bote.

¹³⁾ Herodian Hist. V 5. 10 in der Beschreibung eines Opfers des Flagabal, wobei römische Vornehme in dem Kostüm phoenikischer Priester assistirten.

¹⁴⁾ Ueber diesen Gewandschmuck vgl. Wilpert „Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten“ p. 26.

Die Vorderseite des Kastens bietet das einzige Bildwerk, über dessen Deutung Zweifel herrschen können. Wir sehen hier auf einem Thron, der dem der Maria gleicht, einen Jüngling, der die phrygische Mütze trägt, im Uebrigen aber wie Salomo gekleidet ist. Seine Linke stützt ähnlich dem Christus auf das Knie ein Buch, das hier mit einer Handhabe versehen ist, ein „codex ansatus“. Diesen Namen kennen wir aus einem Decret des L. Helvius Agrippa,¹⁶⁾ der 68 n. Ch. Prokonsul Sardinien war, Abbildungen derartiger Bücher begegnen uns auf den Schrauben der römischen Rostra¹⁷⁾ und in der Notitia dignitatum¹⁸⁾ unter den Emblemen der magistri scriniorum. Auf dem Relief bezeichnet der codex ansatus die Richterwürde des Jünglings. Vor sein Tribunal wird von jeder Seite ein Gefangener geführt, rechts ein älterer Mann, dessen Bart dieselbe Form hat wie die fälschlich Julian getauften Büsten,¹⁹⁾ links ein Jüngling, beide nur mit der Tunica bekleidet. Ihre Führer und die Zuschauer des Hintergrundes tragen orientalisches Kostüm. Ich hatte daher zunächst vermuthet, daß hier zwei Märtyrer dargestellt seien, die im Orient zum Tode verurtheilt wurden. Solche Annahme lag um so näher, als die Szene den bevorzugten Platz an der Vorderseite hat, doch dieser ward ihr offenbar nur deshalb zu Theil, weil sich ihre Mittelfigur am besten unter das Schloß fügte. Deshalb ist es wahrscheinlich, daß auch hier ein alttestamentlicher Gegenstand vorliegt; das kann kein anderer sein als der Richterspruch Daniels.

Auf einer Reihe altchristlicher Denkmäler, die in Rom oder in anderen Theilen des lateinischen Westens entstanden sind, finden sich Szenen aus dem Leben der Susanna, sowohl ihre Ueberraschung im Garten, ihre Verurtheilung, ihr Gebet als auch die endliche Verurtheilung der beiden Aeltesten. Diese sind bald bärtig, bald unbärtig gebildet, so daß die jugendliche Bildung des Einen in unserem Relief nichts besonders Auffallendes hat. Ihre Tracht pflegt Tunica und Pallium zu sein, und ebenso ist Daniel gekleidet, wenn

er als Richter fungirt oder den Drachen zu Babel bezaubert, während er in der Löwengrube ganz unbekleidet erscheint. Dagegen zeigen ihn verschiedene im griechischen Osten entstandene Bildwerke, wozu wir die ravennatischen Sarkophage rechnen müssen, in der letztgenannten Situation mit orientalischer Gewandung. Es ist nur eine richtige Konsequenz, wenn den drei jüdischen Männern, die in Babylon dem Feuertode geweiht werden sollten, die orientalische Tracht gegeben ward — dies geschah auf Grund der Bibelstelle Dan. III 21 — dies Kostüm auf Daniel und seine Umgebung zu übertragen, wie der Silberarbeiter gethan hat. Was die beiden Aeltesten anbelangt, so ist anzunehmen, daß ihnen die charakteristische Kopfbedeckung und der Mantel abgerissen worden ist, als sie gebunden wurden. Der Künstler benutzte dies Motiv, um eine angenehme Abwechslung in die gleichförmigen Gestalten zu bringen. Für die Art, die Gefangenen darzustellen, waren ihm antike Triumphalmonumente Vorbilder, auf denen gebundene Barbaren von Soldaten herbeigeführt werden.

Das Gericht Daniels bildet eine passende Parallele zu dem Urtheil Salomos. Sonst vermag ich keinen stofflichen Zusammenhang zwischen den Kastenreliefs zu entdecken, der sich ungesucht ergibt. Die Darstellungen, welche zum Schmuck der Grabstätten und Sarkophage gewählt wurden, sind in den meisten Fällen durch einen einheidlichen Gedanken verbunden. Bei den Werken der Kleinkunst, die größtentheils ursprünglich nicht für Kultuszwecke gearbeitet wurden, war die Wahl eine freiere, erfolgte mehr nach äußerlichen Gesichtspunkten, z. B. nach Aehnlichkeit der Kompositionen, und nach persönlicher Laune. Wer überall Zusammenhänge sucht, wird in manches Bildwerk Gedanken hineininterpretiren, die der Schöpfer nicht gehabt hat.

Die Heimath des Silberkastens läßt sich mit absoluter Genauigkeit nicht bestimmen. Unsere Betrachtung hat gezeigt, daß seine Reliefs nicht unerheblich abweichen von den Typen, die im Abendland geläufig waren, manche Einzelheit, wie die Tracht Daniels, die Auffassung des Engels als Bote weist direkt nach dem griechischen Osten, drängt zu der Vermuthung, daß der Kasten von dort nach Italien exportirt und später zur Aufnahme der

¹⁶⁾ Herausgegeben von Mommsen »Hermes« II, p. 102.

¹⁷⁾ Abgeb. »Monumenti dell' Istituto« IX, Taf. 47.

¹⁸⁾ ed. Seecck, p. 161.

¹⁹⁾ S. Bernoulli »Röm. Ikonographie«, III 2, p. 247.

Brandea benutzt ward. Ob er indess in Constantinopel selbst, ob er an einem anderen Kulturcentrum des Ostens gearbeitet ward, darüber ist bei dem heutigen Stande unseres Wissens ein Urtheil unmöglich. Die frühchristliche Kunst dieser Gebiete ist noch in tiefes Dunkel gehüllt, dessen Aufhellung nur erfolgen kann, wenn wir mehr gesicherte Erzeugnisse der einzelnen Stätten kennen lernen.

Dafs der Kasten nicht erst kurz vor 382 eigens zu dem Zweck, dem er seither gedient hat, angefertigt worden ist, dafür spricht z. B. die Nimbuslosigkeit der Madouna im Gegensatz zum nimbiten Christus, und die Freiheit in der Gestaltung des Engels in der Ausstattung der Magier, für die frühzeitig auch im Osten die orientalische Tracht üblich wurde. Vor allem rath zu möglichst früher Datirung die Güte der Arbeit. Der Silberarbeiter, in der lebendigen Ueberlieferung der antiken Kunst fußend, war noch im Stande, schöne, in Proportion, Form und Bewegung richtige Figuren zu schaffen, sie zu gefälligen Kompositionen zu vereinigen. Andreerseits verbietet die Anlehnung der Salomofigur an Kaiserdarstellungen, die erst seit Constantin möglich waren, den Kasten vor dieser Zeit anzusetzen. Auch darf uns die Bewunderung vieler wohlgelegener Einzelfiguren nicht blind machen gegen die Mängel, die dem Werk anhaften. Das Ornament, das z. B. an den für Secundus und Procula im Anfang des IV. Jahrh. gearbeiteten Hochzeitsgeschenken²⁰⁾ wiederkehrt, ist grob und roh. Plump sind die Formen der Sessel und gerade die in Vorderansicht thronenden Figuren sind die am wenigsten erfreulichen. Für sie nämlich war es schwer, im Vorrath

²⁰⁾ Gefunden 1793 in Rom, gelangten sie später in's British Museum. Abgeb. Visconti «Opere varie» I Taf. 7, d'Agincourt «Histoire de l'art. Sculptures» Taf. IX.

antiker Reliefs geeignete Vorbilder zu finden, während dem Künstler für die übrigen Gestalten gute Muster in großer Zahl zur Verfügung standen. Die Handbewegungen dagegen mußten gewöhnlich von ihm geschaffen, der Situation angepaßt werden; sie sind daher schematisch und wenig ausdrucksvoll, wie ein Vergleich der beiden streitenden Frauen untereinander, ein Vergleich Salomos und Daniels zeigt. Schematisch sind auch die Kompositionen. Die symmetrische Gruppierung um eine thronende Mittelfigur, an sich anmuthig, wird durch viermalige Wiederholung langweilig.

Mit all seinen Mängeln und Vorzügen ist der Kasten gerade eine treffliche Probe von dem, was die constantinische Zeit auf dem Gebiet der Silberschmiedekunst noch leisten konnte. Auch für die Kenntniß der damaligen Technik wird das Werk sehr wichtig sein, wenn erst eine genaue Untersuchung des Originals vorgenommen werden kann. Welche bedeutende Rolle die Bearbeitung der Edelmetalle in Constantins Zeit spielte, erhellt zur Genüge aus den Berichten des Eusebius und des Liber Pontificalis über die unermesslich reichen Gaben, welche der Kaiser seinen Kirchengründungen im Westen und Osten zukommen ließ. Bisher war unser Bestand an Silberwerken mit altchristlichen Darstellungen ein äußerst dürftiger;²¹⁾ keines derselben läßt sich an Gröfse und an Reichthum nur entfernt vergleichen mit dem neugefundenen Kleinod von San Nazaro.

Rom.

Hans Graeven.

²¹⁾ Die Turiner Ausstellung zeigte den Besuchern noch ein anderes bisher unbekanntes altchristliches Silberkästchen, das etwa 100 Jahre jünger sein mag als das von San Nazaro. Abbildungen desselben bietet Venturis Bericht über die Ausstellung «L'Arte, già Archivio storico dell'arte» I p. 455.

Vasa diatreta.

(Mit Abbildung.)

I.



Die Entwicklung der antiken Glasindustrie, welche sich spielend vieler keramischer und metallischer Techniken bemächtigt hatte, machte nicht Halt vor der im III. Jahrh. n. Chr. blühen-

den durchbrochenen Arbeit, dem opus interrasile. Metallplatten wurden nicht blofs durch Sianzen, sondern aus freier Hand mittelst Punzen durchbrochen, so mit figurlichem und ornamentalem Schmucke versehen und auf einen farbigen Untergrund aufgelegt. Das größte Werk dieser

Art ist die Cista Castellani, in deren Silberbekleidung auf ehemals farbiger Folie Figuren eingeschnitten sind. Durchbrochene Arbeiten in Bronze fanden sich schon in Pompei. Von Italien aus ist die Technik leicht bei den metallgeübten Kelten heimisch geworden, welche sie zu Beschlägen und Schmucksachen aller Art verwandten. Zwei Schwertscheiden, die im Rheine bei Mainz gefunden wurden, die Gürtelbeschläge der Sammlung Thewalt, ein Gürtelschmuck der Sammlung Forst und ein anderer des Museums Wallraf-Richartz in Köln bezeichnen die Höhepunkte ihrer Entwicklung. Sie sind kunsthistorisch vom größten Interesse, weil sich in ihnen die Anfänge des Arabeskenornamentes zeigen, welches man lange Zeitalter eine dem Oriente eigenthümliche Schöpfung angesehen hat. Ich habe über diese Arbeiten im Bonner Jahrbuche XCIX ausführlich berichtet, kann aber den daselbst angeführten Stücken heute zwei andere an-



Fragment eines neu aufgefundenen Diatrum im Pester Nationalmuseum.

fügen, welche meine Vermuthung, daß das Opus interrasile am Rheine selbst gepflegt wurde, verstärken. Das eine ist ein goldener Fingerring mit zierlichen Durchbrechungen in der Art des bei W. Forst befindlichen, seiner Zeit vom Trierer Museum als nicht antik zurückgewiesenen Ringes. Er enthält eine Glascamee mit dem widertragenden Mercur, ist in der Kölner Vorstadt Bayenthal gefunden und jüngst von mir für das Museum Wallraf-Richartz erworben worden. Das andere ist ein goldener Gürtelbeschlag aus Kleve, dem gleichfalls das Mißgeschick widerfuhr, von Philologen verkannt zu werden und der jetzt in das Berliner Kunstgewerbemuseum verschlagen ist. Da er un-

vollendet ist, hat man es wohl sicher mit heimischer Arbeit zu thun. Als Folie solcher durchbrochener Metallarbeiten diene andersfarbiges Metall, gefärbtes Holz, Leder, aber auch Glas. Gläser in durchbrochener Silberfassung sind an verschiedenen Orten erhalten. Im Britischen Museum befindet sich ein Kugelbecher aus Italien, der mit einem silbernen, durchlochtem Mantel umgeben ist. Das Glas erscheint in das bereits vollendete Metallgefäß eingblasen, so daß die flüssige Masse in die Ausschnitte des Mantels eingedrungen ist. Aus Georgien stammt ein in der Eremitage in Petersburg befindlicher Pokal, ein Carchesium, dessen äußere Hülle vergoldetes Silber bildet. In sie ist eine Jagdszene in Relief getrieben, die von Ornamentbändern mit Rosetten, Muscheln und Laubwerk eingeschlossen ist. Der Hintergrund der Figuren, sowie einzelne Rosetten der Umrahmung sind ausgeschnitten, so daß das tiefe Violettroth des Glasgrundes mit prächtiger

Wirkung zum Vorschein kommt. In einem Grabe zu Varpelev in Dänemark wurde mit Münzen des Probus (276 bis 282) ein Becher aus kobaltblauem Glase gefunden, der am Rande und zu zwei Dritteln des Körpers von einer getriebenen und durchbrochenen Silberfassung umgeben ist. Ursprünglich sollte diese metallische Fassung wohl nicht bloß zum Schmucke, sondern praktischen Zwecken dienen und das Anfassen der Gläser erleichtern, wenn sie mit heißer Flüssigkeit gefüllt waren, ähnlich den Metallfassungen unserer Punschgläser. Das Motiv mögen Umspinnungen mit Bast oder mit netzförmigem Drahtgeflecht gegeben haben, wie es noch heute in Oesterreich und den

Balkanländern bei Thon- und Glastöpfen üblich ist.

Aus praktischen Bedürfnissen entwickelt das Kunstgewerbe seine Luxusformen. Der Metallmantel, welcher das Glas schützte, wurde als rein dekoratives Motiv zur Herstellung von Ueberfanggläsern verwertet, welche das Opus terrasilie und das Drahtgeflecht nachahmten. Von dieser Art war die dem Bacchus geweihte Schale des Hippas von Tyrus, welche Achilles Tatiüs, ein Schriftsteller des III. Jahrh., in seinem Geichte, „Leucippe und Clitophonies“ beschreibt. Sie war ganz aus Glas und in geschnittener Arbeit mit einer Figur des Bacchus und Weinreben verziert. Die Trauben sahen grünlich und unreif aus, wenn der Becher leer war, schimmerten jedoch purpurroth, sobald man Wein hineingofs. Nach dieser Beschreibung haben wir uns ein Gefäß aus grünlichem Glase mit einem opaken, vielleicht weissen Ueberfange vorzustellen, welcher bis auf die untere durchsichtige Schichte durchbrochen war und an den ausgeschnittenen Stellen die Farbe des Weines hindurchleuchten liefs. Im Gegensatze zu den früher besprochenen, cameenartig behandelten Gläsern im Stile der Portlandvase war also hier der Intaglioschliff, das negative Relief bis zur völligen Durchbrechung der Ueberfangschichte zur Anwendung gekommen. Aehnliche Arbeiten hat die böhmische Glasindustrie des XVIII. Jahrh. zu verzeichnen, am geschicktesten erweisen sich in ihr die Chinesen, welche einzelne Stellen des Ueberfanges durchbrechen und den an ihnen zum Vorschein kommenden andersfarbigen Untergrund seinerseits wieder cameenartig, in positivem Relief, bearbeiten. Manche dieser prächtigen Stücke reichen noch in das Mittelalter hinauf, hatte ja die Glasindustrie, vom römischen Oriente ausgehend, schon im V. Jahrh. im Reiche der Mitte Wurzel gefafst. Die in chinesischen geschliffenen Gläsern gegebenen Anregungen wurden in neuester Zeit von Tiffany, Gallé, Wolfers u. A. raffiniert ausgenutzt und fortentwickelt, so dafs auch auf diesem Gebiete der „Kreislau der Kunst“, von dem Wickhoff spricht, geschlossen erscheint. — Die Chinesen stellen auch rosetten- und netzförmig durchbrochene Gläser her, in welche ein kleineres andersfarbiges Glas gestellt ist. Die Vorbilder hierzu lieferte die Metall- und Thonindustrie, namentlich das Porzellan. Netzförmig durchbrochene Mäntel finden sich schon

in der altorientalischen Keramik, das Assyrisch-Museum in London bewahrt zwei grün glasiert Vasen dieser Art.

An solche Arbeiten aus verschiedenen Materialien müssen wir anknüpfen, um die berühmtesten Schöpfungen der antiken Glasindustrie zu verstehen, welche man seit Winkelmann gewohnt ist als *Vasa diatreta* zu bezeichnen. Es sind meist Kugelbecher, deren Außenseite zur unteren Hälfte oder zu zwei Dritteln ein gläsernes Netzwerk umgibt. Die Maschen des Netzwerkes erinnern an Drahtgeflecht. Sie sind kreisrund (selten oval oder sechseckig), dünn und flach zugeschnitten und an den Stellen, wo sie sich berühren, mit rosetten- oder maschenartigen Bündeln versehen, die gleichfalls flach gehalten und blattartig gravirt sind. Mit dem Glaskörper hängt das Netzwerk, welches auch den abgerundeten Boden umgibt, nur mittels feiner Stifte zusammen. Unter dem Rande läuft gewöhnlich eine Inschrift, deren Buchstaben frei gearbeitet und gleichfalls durch Stifte mit dem Glaskörper verbunden sind. Dieser besteht immer aus farblosem Glase, während Netzwerk, Inschrift und verbindende Stege auch aus farbigem Glase hergestellt sind. Zum Aufstellen bediente man sich goldener oder silberner Untersätze, der *Angytheca*. Nur wenige dieser kostbaren Arbeiten sind auf uns gekommen:

1. Der sogen. Becher *Neros* in der Sammlung des *Marchese Trivulzio* in Mailand, gefunden 1725 bei *Novara*. Er ist ein Kugelbecher aus farblosem irisirendem Glase, ungefähr 13 cm hoch, an der Oeffnung 12 cm breit. Das zwei Drittel des Körpers umgebende Netzwerk ist hell kobaltblau, die Inschrift unter dem Rande „*Bibe vivas multis annis*“ smaragdgrün. Die Länge der Stifte, welche sie mit dem inneren Glaskörper verbinden, beträgt 6 mm, die Länge der am Netzwerke befindlichen 1 cm.

2. Ein Kugelbecher aus farblosem Glase, gefunden 1875 zu *Daruvar* in *Slavonien*, jetzt im *Kunsthistorischen Hofmuseum* in *Wien*. Er ist etwa 12 cm hoch und 9 cm breit. Das Netzwerk und der Rest der Inschrift *FAVENTIB . . .* bestehen aus demselben Glase wie der Kern.

3. Ein Kugelbecher aus farblosem Glase, gefunden 1869 bei *Hohensulzen* (*Hessen*) in einem *Sarkophage* zu *Fufens* des *Skelettes*. Er

war zerbrochen; der kleinere Theil der Bruchstücke kam in das Museum zu Mainz, der größere in das Bonner Provinzialmuseum, wo sie wieder zusammengesetzt wurden. Der Becher war von ungewöhnlicher GröÙe, 15 cm hoch, 21 cm breit. Das Netzwerk, welches mehr als zwei Drittel des Gefäßes umzieht, ist gleichfalls farblos, oben aus eiförmig erweiterten, in der Mitte und unten aus kreisförmigen Maschen zusammengesetzt. Eine Inschrift war nicht angebracht.

4. und 5. Zwei Kugelbecher aus farblosem Glase, gefunden 1844 in der Benesisstraße zu Köln in zwei Steinsarkophagen, zu Häupten der Gerippe von männlichen Leichen. Beide hatten noch Münzen im Munde, von Traian die eine, die andere vom jüngeren Constantin. Der größere von beiden Bechern, 12 cm hoch und 10 cm breit, wurde für 800 fl. von König Ludwig I. für das Münchener Antiquarium angekauft, der kleinere, etwa 10 $\frac{1}{2}$ cm hoch und 8 $\frac{1}{2}$ cm breit, kam in das Berliner Museum. Das Netzwerk ist an beiden farblos und ist in derselben Art, wohl von einer Hand, gearbeitet. Das Münchener Exemplar trägt die Inschrift „Bibe multis annis“, das Berliner die griechische *Πιε ξήσους καλώς*.¹⁾

6. Ein Kugelbecher aus farblosem Glase, gefunden 1845 in Szekszard in Ungarn, aufbewahrt im Nationalmuseum zu Pest-Ofen. Er ist 12 cm hoch und 15 $\frac{1}{2}$ cm breit. Von den bisher genannten unterscheidet er sich dadurch, daß er kein Netzwerk hat, sondern nur eine Inschrift, welche die Mitte des Körpers umgibt. Er bedurfte keines Untersatzes, sondern steht, ähnlich den Fischgläsern in Trier und im Vatican, auf drei schön geformten Schnecken und gleich viel Delphinen mit aufgesperrtem Rachen. Sie sind für sich geblasen und an das Gefäß angesetzt. Die Inschrift ist fragmentirt *AEIB . . . OIMENI ΠIE ΖΗΓ . IF* und vielleicht zu ergänzen: „*Αἰβὲ ὁ Ποίμενι πίε ξήσους*“, d. h. „Bringe die Spende, Poimenis, trink und sei glücklich!“

7. Ein eimerartiges Gefäß unbekannter Herkunft im Schätze von S. Marco in Venedig. Es ist eine Situla aus grünlichem Glase, von konischer, nach oben erweiterter Form, 25 cm hoch, 19 cm breit, mit einem Bronzehenkel versehen. Das Netzwerk aus gleichem Materiale wie der Kern, welches die untere Hälfte umgibt, besteht aus sechseckigen Maschen, zwischen

welchen kleine Rauten angeordnet sind. Den oberen Theil nimmt eine in Hochrelief geschnittene Jagdszene ein, zwei Reiter und Hunde, die einen Panther verfolgen. Der Boden ist flach und ohne Netzwerk. Eine Inschrift war nicht angebracht.

8. Ein Kugelbecher aus farblosem Glase, unbekannter Herkunft, in der Sammlung Cagnola in Mailand, 18 cm hoch, 11 $\frac{1}{2}$ cm breit. Er ist nicht von Netzwerk, sondern von einer eigenartigen Hülle aus farblosem Glase umgeben: Vier breite geriefte Pilaster mit Kapitellen biegen sich um die Rundung des Gefäßes, unten durch eine kleine Platte, am Rande durch einen gezahnten Reifen verbunden. Zwischen ihnen sind ziemlich roh gezeichnete tragische Masken ausgeschnitten, die durch gewundene und geriefte Streifen mit den Pilastern und dem oberen Reifen verbunden sind.

Außer diesen acht mehr oder weniger gut erhaltenen, echten Diatreten gibt es noch Bruchstücke von solchen. Das Ungarische Nationalmuseum erwarb, wie mir J. Hampel mittheilt, vor Kurzem ein im Komitate Feyer gefundenes Fragment, welches er nächsten veröffentlichten will.¹⁾ Das Oesterreichische Museum besitzt ein angeblich aus dem Römischen stammendes Bruchstück von farblosem Krystallglase, an welchem anstatt des Netzwerkes flache Bügel aus kobaltblauem Glase angebracht und durch etwa 4 mm lange Stege mit dem Körper verbunden sind. — Aus Abbildungen und Beschreibungen kennen wir das Diatretum, welches 1826 zu Straßburg in einem Steinsarge gefunden wurde, bis 1870 im Besitze der dortigen Bibliothek war, aber zur Zeit der Belagerung spurlos verschwand. Es war ein farbloses Gefäß von schlanker Eiförmigkeit, das bis zum Rande in einem purpurfarbigen rundmaschigen Netze steckte und darüber den Rest der Inschrift in smaragdgrünem Glase XIM . . . NE AVG . . . aufwies, die „Salve, Maximiane Auguste“ zu ergänzen ist. Der leider verlorene Becher war von gleicher Farbenpracht und von gleicher Arbeit wie der bei Trivulzio befindliche und wohl neben diesem der schönste. Die Samm-

¹⁾ Nach der von J. Hampel zur Verfügung gestellten Abbildung ist das den Aufsatz begleitende Cliché hergestellt. Unter der Inschrift zeigt sich eine Ausbuchtung mit füsenerförmigen Durchbrechungen. Vgl. den inzwischen erschienenen Aufsatz von J. Hampel in „Archaeologiai Ertésítő“ Jahrg. 1899, S. 16—18.

lung Maler in Rom (jetzt zum größten Theile dem großherzoglichen Museum in Karlsruhe einverleibt) besaß ein Diatretum mit azurblauem Netzwerke, das gleichfalls verschwunden ist. Vielleicht war es identisch mit einem 1680 in einem Grabe zu Novara gefundenen Becher, welcher die azurblaue Inschrift „Bibe diu vivas“ zeigte. Winkelmann berichtet von Bruchstücken

antiker Diatreta, die in Isola Farnese, dem alten Veji gefunden worden waren. Auch sonst wollte man derartige Funde in der Nähe Roms gemacht haben, die meisten wurden jedoch nachträglich widerrufen, oder stellten sich bei Untersuchung der Stücke als irrtümliche Zeichnungen heraus. (Schluß folgt.)

Köln

Anton Kiss.

Die sogen. Sixtus-Kasel von Vreden.

In bischöflichen Museum zu Münster befindet sich eine werthvolle Sammlung alter Kaseln. Die meisten gehören dem XV. oder XVI. Jahrh. an und sind durchweg sowohl durch den Stoff, aus dem sie angefertigt sind, als durch die Stickereien, die ihre Ausstattung bilden, ausgezeichnet. Leider sind sämtliche Mefsgewänder, soweit sie dem Mittelalter oder dem Beginn der Neuzeit entstammen, in späterer Zeit stark beschritten worden. So bedeutsam daher auch die Kaseln des Münsterischen Diözesan-Museums für das Studium der kirchlichen Stickereien und des zu den liturgischen Paramenten ehemals verwendeten Materials sind, für das Studium der Form der spätmittelalterlichen Mefsgewänder sind sie leider, wie so zahlreiche andere, welche ebenfalls im XVIII. Jahrh. der Scheere zum Opfer fielen, unbrauchbar. Höchstens, daß die Kreuze noch Zeugniß für die Länge ablegen, welche einst den Kaseln eignete, vorausgesetzt, daß nicht auch sie durch einen unbarmherzigen Schnitt verstümmelt wurden. Nur eine Kasel der Sammlung bildet eine Ausnahme; es ist die allerdings nicht erst dem ausgehenden Mittelalter entstammende, höchst interessante sogen. Sixtus-Kasel aus Vreden. Eigenthum der dortigen Stiftskirche, kam sie durch Pfarrer Lorenbeck unter dem für die Pflege der christlichen Kunst begeisterten Bischof Johann Georg nach Münster.

Die Sixtus-Kasel ist eine der sogen. Glockenkaseln im vollen Sinne des Wortes. Ringsum gleich weit bis zum Boden hinabreichend, hat sie allenthalben, vorn, im Rücken und auf den Armen eine Länge von ca. 1,40 m. Um den Saum zieht sich ein Besatz, der aus einem mit streifenartigen Mustern versehenen und zu Streifen zerschnittenen rothen Seidenstoff hergestellt ist. Das eigenthümliche Längsmuster desselben

ist durch zwei schmale, ca. 2 cm von einander entfernte Linien von gelber Farbe gebildet, zwischen denen sich allenthal nach einem kleinen Zwischenraum von etwa quadratischer Gestalt langgestreckte, ebenfalls durch gelbe Linien gebildete Rechtecke folgen. Diese Rechtecke selbst sind wieder mit zwei Quadraten und sieben dazwischenliegenden Achtecken ausgefüllt. Die Quadrate sind von grüner Farbe und haben einen rothen quadratischen Kern; die Achtecke sind gelb; ihr gleichfalls achtseitiger rother Kern ist mit einer grünen Raute verziert. Zwischen den Streifen befand sich ein damastartig gewebtes, in die Länge verlaufendes Thiermuster, von welchem der Besatz noch Reste aufweist.

Was den Stoff anlangt, so scheint die Kasel für den oberflächlichen Blick aus einer dünnen, bläulichgrünen, ins rothe schillernden Taffetseide und einem braunen ziemlich groben Futter zu bestehen. Bei genauerm Zusehen entdeckt man indessen, daß sie sich aus einer vierfachen Zeuglage zusammensetzt. Zwischen Ober- und Innenstoff befinden sich nämlich noch ein zweiter bläulichgrüner ungemusterter Taffetstoff und die Reste eines rothen seidenen Brokatells. Die beiden oberen Lagen sind, weniglich sehr verschlissen und voller Risse, doch noch vollständig erhalten. Ueber das Muster des zur Zeit nur mehr bruchstückweise vorhandenen Brokatells läßt sich bei der augenblicklichen Beschaffenheit des Gewandes nichts feststellen. Was von den olnehin nur noch zu einem sehr geringen Theil sich vorfindenden Ueberbleibseln des Zeuges sichtbar wird, ist zu wenig, um die Zeichnung erkennen zu lassen. Es wäre zu diesem Behufe nöthig, die beiden obersten Stoffe zu entfernen. Und die Halsöffnung zieht sich zwischen der dritten und vierten Stofflage ein breites Pergamentstück, welches auf einen ehe-

mahlen Besatz hinweist, wie er uns bei mittelalterlichen Kaseln mehrfach begegnet.

Der braune Innenstoff endlich ist wiederum, wengleich brüchig und schadhaf, so doch noch in seiner Ganzheit vorhanden. Aus Seide bestehend und von kräftiger, fast grober Struktur hat er die gewöhnliche Taffetbindung, nur setzt sich der Einschufs allemal aus zwei nebeneinander liegenden Fäden zusammen, während die Kette abwechselnd durch einen einfachen und einen doppelten Faden gebildet wird. Dabei sind die Kettenfäden locker und dick, die Einschusffäden fest und fein.

Besondere Beachtung verdient eine ca. 3 1/4 cm breite Borte, welche an der Innenseite des braunen Stoffes die Halsöffnung umgibt und sich ähnlich wie an der Willgis-Kasel zu St. Stephan in Mainz etwa eine Spanne lang vom Kopfdurchschluß über die Mitte des Rückens hinabzieht. Dem Fond von leuchtend rother Seide ist ein Goldmuster von geometrischer Bildung eingewebt. Leider verhindert die mangelhafte Erhaltung des Besatzes in Verbindung mit dem Umstand, daß der grünlichblaue Taffetstoff nach Innen um den Rand der Halsöffnung umgenäht wurde und in Folge dessen den Besatz verdeckt, eine genaue Feststellung des Musters. In dem kurzen Streifen, der sich den Rücken hinabzieht, bemerkt man neben geometrischen ein Rankenmotiv. Zur Herstellung der Borte sind zwei Ketten, eine obere und eine untere, verwendet worden, die nicht nur nach Einführung des bindenden Einschusses ihre Lage wechselten, sondern sich gleichzeitig umeinander drehten, eine Technik, wodurch die Borte eine ungemeine Festigkeit erhielt. Die Herstellung des Musters ist dadurch bewerkstelligt worden, daß vor dem Wechsel der beiden Ketten aus der jeweiligen oberen ein Fach gebildet und der Goldfaden in denselben eingeschoben wurde. Dieser Faden setzt sich aus einer seidenen Seele von rother Farbe und einem um dieselbe gewickelten Metallriemen zusammen.

Daß die beiden obern Stofflagen mit der ursprünglichen Sixtus-Kasel nichts gemein haben, braucht nach dem Gesagten kaum noch bemerkt zu werden. Sie sind offenbar nur Ueberzüge, die man nacheinander über dem eigentlichen Mefsgewand angebracht hat. Indessen kann nicht einmal der rothe Oberstoff unseres Erachtens den Anspruch erheben, die Sixtus-Kasel darzustellen. Als solche hat vielmehr lediglich

der jetzige braune Innenstoff zu gelten, während der Brokatell gleich den beiden Taffetstoffen als spätere Schutzdecke oder als Ueberzug anzusehen ist. Schon das Material besagt, daß wir es bei ihm nicht mit einem bloßen Futterzeug zu thun haben. Nicht bloß, daß die Kaseln aus der Frühzeit unseres Jahrtausends sehr gewöhnlich eines Unterfutters entbehren, jedenfalls geht es nicht recht an, einen so schweren und werthvollen Seidenstoff, wie er uns hier entgegentritt, als bloßes Futter zu betrachten. Ganz klar ergibt sich aber aus der Borte, welche sich um den Rand der Halsöffnung herum und theilweise den Rücken hinabzieht, daß der braunseidene Innenstoff als die eigentliche Sixtus-Kasel zu gelten hat. Wie diese Besätze beweisen, bildete seine jetzige Innenseite ehemals die Außenseite, während die jetzige Außenseite ursprünglich nach Innen gekehrt war. Weil im Lauf der Zeit gerissen und verschlissen, wird die Kasel gewendet worden und in dem rothseidenen Brokatell gerade so einen Ueberzug erhalten haben, wie dieser ihn später in Gestalt des untersten der beiden Taffetstoffe und letzterer dann in derjenigen der gegenwärtigen obersten Zeuglage bekam.

Wir haben über die Sixtus-Kasel einen beachtenswerthen, wengleich leider nicht ganz klaren Bericht aus dem Beginn des vorigen Jahrhunderts. Contexta est, so schreibt der Vredener Kanonikus, Scholaster Nünning, bezüglich des Mefsgewandes, *haec casula ex fusci coloris holoserico, sed fere atria, quam purpureus ad digitorum duorum latitudinem circumornat limbus (der Besatz des unteren Randes) est que ad bina latera pannus tam amplus, ut brachia sacerdotis ad manus usque tegat; reliqua horum temporum figura est, nisi quod ad cervicem in dorso capuccio lum defluat capiti forte dum convenit, imponendum*) . . . Vredensis (casula) holoserica est, rubei coloris.²⁾

Die Angaben Nünnings sind in doppelter Beziehung von Belang. Zunächst erhellt aus ihnen, daß im Anfang des XVIII. Jahrh. die beiden grünlichblauen Oberstoffe sich noch nicht an der Sixtus-Kasel vorfanden. Dieselben stammen also aus dem Laufe des vorigen Jahrhunderts, und zwar dürfte der unterste derselben

¹⁾ Tenhagen „Der Pfarrkirchenstreit zwischen Stift und Stadt Vreden im XV. Jahrh.“ (Zeitschr. für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde) Bd. 49 S. 139.

²⁾ Ebenders. „Die Sixtus-Kasel“ (a. a. O. Bd. 46, S. 210).

die Folge der 1717 in päpstlichem Auftrag erfolgten Revision des Stifts sein. Es heißt nämlich bezüglich der Mefsgewänder in dem darüber aufgestellten Protokoll: *Casulae pro festis sollemnioribus sunt numero septem cum illa, in qua Sixtus dicitur celebrasse . . . omnes vero adeo antiquae, ut debeant renovari et reparari.*⁴⁾

Was uns dann zweitens in Nünnings Bericht interessiert, ist die Angabe, die Kasel sei mit einer kleinen Kapuze ausgestattet. Ist diese Mittheilung zutreffend, so hätten wir in der Vredener Sixtus-Kasel ein ziemlich vereinzelt dastehendes und sehr seltenes Beispiel für die Anbringung einer Kapuze an einem Mefsgewand. Leider läßt sich die Notiz des Scholasters in Folge des gegenwärtigen Zustandes der Kasel nicht auf ihre Richtigkeit prüfen. Es wäre darum sehr wünschenswerth, daß man von dem Gewand die beiden grünlichblauen Oberstoffe lostrenne — natürlich nicht, um sie bei Seite zu werfen, — damit eine gründliche Untersuchung des Thatbestandes vorgenommen werden könnte. Wir halten es nicht für ausgeschlossen, daß Nünning den breiten kapuzenartigen Besatz, mit dem der rothe Oberstoff um die Halsöffnung ausgestattet gewesen sein muß, für eine wirkliche Kapuze gehalten hat. Angesichts des sehr defekten Zustandes, in dem sich das Mefsgewand zur Zeit des Kanonikus befand, wäre ein solcher Irrthum sehr leicht begreiflich.

Wie es sich aber auch mit der Angabe des Scholasters verhalten mag, jedenfalls ist die Sixtus-Kasel dadurch bemerkenswerth, daß sich bei ihr an der rechten Seite dem untern Rande zu ein Schlitz zum Durchstecken des rechten Armes befindet. Derartige Kaseln sind selten. Eine Glockenkasel des Klosters Melk hat außer der Oeffnung für den Kopf noch zwei für die beiden Hände. Die Liturgiker des Mittelalters pflegten die Mefsgewänder ihrer Zeit als *undique clausa, una et integra* zu bezeichnen. Daß es sich in unserm Falle nicht um einen zufälligen Riß oder um eine aufgesprungene Naht handelt, zeigt sowohl die Vernähung der Säume, als auch ein mit kleinen über Eck gestellten gelben und rothen Quadraten gemustertes Börtchen, das sich auf der jetzigen Außenseite des braunen Innenstoffes nach Art einer Einfassung am Schlitz vorbeizieht. Derselbe findet sich übrigens nicht in den beiden tafteidernen Ueber-

zügen. Ob der rothe Oberstoff mit dem Schlitz versehen gewesen sei, ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen, doch scheint das erwähnte Börtchen dafür zu sprechen.

Die Kasel galt als Reliquie des hl. Papstes und Martyrers Sixtus II. († 258). Man erzählte, es sei der Heilige einstmals in Vreden gewesen und habe daselbst die Frühmesse gelesen. Dann habe er noch an demselben Tage wunderbarerweise zu Rom das Hochamt gesungen. Er habe aber zu Vreden das Mefsgewand, in welchem er dort celebrirt habe, zurückgelassen, und es sei selbiges eben unsere Kasel.

Die Legende begegnet uns schon in einem Aktenstück aus dem Ende des XV. Jahrh., ja bereits in einem Ritual der Vredener Stiftskirche aus dem XIV. Jahrh. Ersteres, eine in Sachen des Pfarrkirchenstreites zwischen Stift und Stadt Vreden angefertigte Zusammenstellung der althergebrachten Rechte, Privilegien und Gewohnheiten des erstern gibt für den Sixtistag an: *Am Tage des Papstes und Martyrers Sixtus wird durch den Rektor der Stiftskirche am St. Michaelsaltar in derselben . . . in einer Kasel die Messe gelesen, welche St. Sixtus daselbst zurückließ, als er wunderbarerweise an ein und demselben Tage dort die Frühmesse und zu Rom das Hochamt hielt.*⁴⁾ Der *Libellus rituum ecclesiae manuscriptus catenatus* aber bemerkt nach dem handschriftlichen Nachlaß Nünnings († 1753): *In die festo Sixti sollemnitas celebrari antiquitus consuevit sequenti modo. . . pastor virginum ibidem (am St. Michaelsaltare) cantabit missam et induet casulam, quam S. Sixtus papa dimisit hic in Vreden, dum caneret hic suam primam missam et Romae suamnam missam uno die, quam casulam cum magna reverentia in ecclesia nostra adhuc in memoriam ipsius habemus et rependimus. Finita missa fit benedictio panis et pomorum et fit pistatio panis de nova saligine . . . Quibus finitis presbyter exuet casulam ante altare et volentes veniunt ad osculandum dictam casulam et presbyter imponit casulam capitibus hominum.*⁵⁾

⁴⁾ Tenhagen „Der Pfarrkirchenstreit“ (a. a. O. Bd. 49, S. 138).

⁵⁾ Ebendort Anm. I. Die Legende ist gegen Ende des XV. Jahrh. auch im Bilde verewigt worden. Ein Gemälde auf der Sakristei Thür der Vredener Stiftskirche, das ehemals dem Flügel des nunmehr verschwundenen Hochaltars angehört haben dürfte, stellt Papsi Sixtus am Altare dar, wie er die hl. Hostie emporhebt, während ein Engel als Meßdiener mit der Schelle das Zeichen gibt.

⁵⁾ Ebenders. „Die Vredensche Sixtus-Sage“ (a. a. O. Bd. 52, S. 2. Anm. 1).

Das Alter und die Entstehungszeit der Legende ist völlig ungewiss. Es ist jedoch beachtenswerth, daß das Rituale die Feier am Sixtustage als althergebracht bezeichnet. Freilich darf man dem antiquitus in spätmittelalterlichen Angaben keine allzugroße Bedeutung beilegen, da es darin vielfach nicht mehr als das eine oder andere Menschenalter bedeutet. Immerhin wird man in unserm Fall nicht fehl gehen, wenn man spätestens das XIII. Jahrh. als Entstehungszeit der Legende betrachtet. Es hätte demgemäß bereits vor dem XIV. Jahrh. unser Mefsgewand als casula S. Sixti gegolten.

Was nun aber das wirkliche Alter der Sixtus-Kasel anlangt — daß sie Papst Sixtus nicht zugeschrieben werden kann, bedarf kaum der Erwähnung —, so dürfte dieselbe unseres Erachtens wohl nicht über das XI. Jahrh. hinaus zu datiren sein. Die Form, der Stoff und die Farbe des Mefsgewandes lassen die Sache allerdings unbestimmt. In all dieser Hinsicht kann es ebensowohl dem IX. und X., wie dem XII. und selbst XIII. Jahrh. angehören. Indessen bietet einen sehr bemerkenswerthen Anhaltspunkt für die Altersbestimmung der Kasel der die Halsöffnung umstümende Besatz. Reste einer Borte ganz derselben charakteristischen Art finden sich nämlich an den Ueberbleibseln des Bischof Meinwerk von Paderborn († 1036) zugeschriebenen Mefsgewandes in der Busdorfkirche zu Paderborn, sowie an der St. Willegis-Kasel in St. Stephan zu Mainz. Wir werden daher die Sixtus-Kasel wohl in dieselbe Zeit zu setzen haben, wie diejenige Willegis' und Meinwerks.

Die Ueberlieferung, wonach die Mainzer Kasel dem Erzbischof Willegis angehört hat, unterliegt unseres Erachtens keinem Bedenken. Das Mefsgewand Meinwerks soll im Grabe des Bischofs gefunden worden sein, als 1376 dessen Gebeine erhoben wurden. Es wäre demnach aus der ersten Hälfte des XI. Jahrh. Indessen läßt die äußerst vortreffliche Erhaltung des Futterstoffes — der Oberstoff (weiße Seide) und die Besätze sind fast völlig im Lauf der Zeit abhanden gekommen — diese Angabe als wenig zutreffend erscheinen. Es dürfte sogar zweifelhaft sein, ob die Kasel überhaupt Bischof Meinwerk angehört hat. Wenigstens weist das Gabelkreuz, mit dem sie geschmückt ist, eher auf das Ende des XI. oder den Beginn des XII. Jahrh., wie auf den Anfang des XI. als die Entstehungszeit der Kasel hin. Jedenfalls wird man sie nicht über das XI. Jahrh. zurückdatiren können.

Es wird demnach die Vredener Sixtus-Kasel etwa als Erzeugniß des XI. Jahrh. anzusehen sein. Daß bei einer solchen Datirung für die Bildung der Legende noch zur Genüge Zeit übrig bleibt, braucht kaum bemerkt zu werden. Wann das Mefsgewand wegen Verschleifs mit dem rothen Oberstoff versehen und zu dem Behufe so gewendet wurde, daß seine Außenseite zur Innenseite wurde, läßt sich besten Falls erst dann näher bestimmen, wenn, was wir nochmals als sehr wünschenswerth bezeichnen möchten, die beiden Aufsenderken entfernt worden sind und die Ueberreste des rothen Zeugs eine genaue Untersuchung auf ihre Musterrung hin erfahren haben.

Rom.

Joseph Braun S. J.

Bücherschau.

Die Abteikirche von Maursmünster im Unter-Elsafs. Eine Monographie von Felix Wolff, Architekt. Berlin 1898. Kommissionsverlag von Ernst Wasmuth. (Preis 10 Mk.)

Unter den herrlichen classer Kirchen nimmt die von Maursmünster eine hervorragende Stelle ein, und die Monographie, die der Verfasser ihr mit Recht widmet, hat namentlich den Zweck, das ganze auf ihren Bau und ihre Baugeschichte bezügliche Material in großen tadellosen Abbildungen zusammenzustellen. Sie zeigen auf 19 Tafeln West-, Südfront und Grundrisse, die verschiedenen Schnitte und eine ganze Fülle sehr interessanter romanischer, auch frühgothischer Details, wozu noch eine Tafel mit Steinmetzzeichen kommt, wie eine gute Chromolithographie der merkwürdigen Stiftungsurkunde des unter Abt Richwin 1115 gegründeten Frauenklosters Siedelsberg, welche

für die epigraphische Behandlung eines solchen Aktenstückes sehr schätzenswerthe Anhaltspunkte bietet. Die baugeschichtlichen Untersuchungen, welche der Verfasser an diese mit großer Sorgfalt aufgenommenen Zeichnungen knüpft, haben zu verschiedenen neuen Ergebnissen geführt, die sich namentlich auf den ältesten Westbau beziehen. Unter den Äbten Adelo und Meinhard 1123 bis 1146 ausgeführt (zwischen welche gemäß der vom Verfasser beigegebenen „vergleichenden Chronik“ die kurze Regierungszeit des aus dem Mutterkloster Hirsau, dem Vorort der von Cluny eingeführten Reform gekommenen Abtes Kuthard fiel), läßt sie die älteren und jüngeren Theile, die hier zum ersten Male nachgewiesen werden, mit Sicherheit erkennen. Auch in Bezug auf das in den Jahren 1250 bis 1280 entstandene Langhaus, welches konstruktiv noch romanisch gedacht, in den Details einen großen

Reichthum gothacher Formen höchster Vollendung aufweist, fehlt es nicht an neuen Feststellungen, die sich auch auf die Rekonstruktion der Seitenschiffmauern im 1800 beziehen. Leider ist der alte Chor 1709 durch einen Neubau ersetzt worden, dessen gothisirende Formen in dieser Zeit eine große Merkwürdigkeit sind.

Durch diese an der Hand guter Aufnahmen vorgenommene Analyse erscheint das vor 20 Jahren restaurierte Bauwerk in neuem Lichte, und vielleicht sind mit Hilfe derselben in Bezug auf den Ursprung einzelner Bauteile und Formen, namentlich der zwischen die beiden Thürme gelegte Vorhalle, wie der romanischen Fenstereinfassungen und Kapitälé noch weitere Resultate zu erwarten.

Schnüging.

Der Dom zu Bamberg. Photographisch aufgenommen von Otto Aufleger, Architekt, mit geschichtlicher Einleitung von Arthur Weeae, Privatdozent an der Universität München. 60 Tafeln in Lichtdruck. München 1898. Verlag von L. Werner. (Preis 60 Mk.)

Der mit zwei Chören und Krypten, mit vier sie flankierenden schlanken Thürmen ausgestattete Kaiserdom darf zu den bedeutendsten Anlagen der an erhabenen Bauwerken so überreichen Uebergangszeit in Deutschland gezählt werden, und die Einheitlichkeit, mit der sie durchgeführt und erhalten ist, verleiht ihr noch einen besonderen Werth. Obwohl von Kaiser Heinrich gegründet, ist er von dem thätendürstigen, glanzliebenden Bischof Ekbert 1208—1217 derart umgebaut worden, daß er im Wesentlichen als das Werk dieses einen Mannes erscheint. Wenn es trotz dieser kurzen Bauzeit an der größten Mannigfaltigkeit der Formen nicht fehlt, so hat das seinen Grund vorwiegend in dem ungestümen Drang dieser Periode, in der die spätromanischen Formen von den gothischen gewaltsam verdrängt wurden. Gerade in dieser Hinsicht gibt es kein lehrreicherer Denkmal als den Bamberger Dom, zumal an ihm die Plastik mit der Architektur weitest, und die älteren mit den neueren Formen nirgendwo zu einer so glänzenden und charakteristischen Zusammenstellung sich vereinigt finden. — Es ist daher ein großes Verdienst, von dem, wenigstens in Bezug auf die Bedeutung seines plastischen Schmuckes, erst in der neuesten Zeit gewürdigten Bauwerke neue photographische Aufnahmen besorgt zu haben, die in Bezug auf Auswahl und Ausführung nichts zu wünschen übrig lassen. Aufleger bietet auf 60 Großfoliotafeln vortrefflich beleuchtete scharfe Aufnahmen von den verschiedenen Seiten, Chören, Thürmen, und widmet den einzelnen Porten, zu deren Ausstattung das Bildwerk zumeist gehört, ganze Reihen von Darstellungen, bei denen die hervorragenden Figuren mit Recht durch größere Detailaufnahmen ausgezeichnet werden und so kostbare Beiträge liefern für die allmählig heranreifende Geschichte der deutschen Plastik. Nacheinander erscheinen die Adampforte, die Gnadenpforte, die „Goldene Pforte“, der Georghoch mit seinen architektonischen und ornamentalen Details, wie mit seiner merkwürdigen figurale Ausstattung, endlich der Peterschor mit seinem prächtigen Gestühl, also unter Ver-

zicht auf das vielgerühmte Riemen Schneidersche Grabmal der Heiligen Heinrich und Kungunde, welches freilich an innerem Gehalt hinter den Erzeugnissen des XIII. Jahrh. weit zurücksteht und dessen Abbildung daher die einheitliche Wirkung des ganzen Werkes immerhin heinträchtigt haben würde. — Dieses erhält durch den geschichtlichen Kommentar, welchen Weeae ihm in Form einer mit verschiedenen, namentlich für Vergleichungszwecke wichtigen Textillustrationen versehenen Einleitung beigegeben hat, einen besonderen Werth. Bestimmt gehalten und flott geschrieben informiert sie über die Entstehungsgeschichte des Domes, über die Einflüsse, die seine bauliche Gestaltung bestimmt haben, wie besonders über die Eigenart der figurlichen Ausstattung, in welcher der Verfasser zwischen den älteren Arbeiten von dem „Meister des Georghoches“ unterscheidet, mit denen er auch noch den Portalschmuck der Gnadenpforte und zum Theil der „Goldenen Pforte“ in Verbindung bringt, und zwischen der jüngeren Gruppe, die zumeist in der Adampforte und im Inneren der Kirche vertreten ist. Diese nur um einige Jahrzehnte jüngere Gruppe ist von jener trotzdem wesentlich verschieden, und wenn der Verfasser ihre Vorbilder in Reims sucht, so wird ihm darin beigegeben werden müssen, wie es an Analogien der älteren Erzeugnisse mit den Bildwerken der burgundischen Schulen nicht fehlt. Mit den achtziger Jahren des XIII. Jahrh. hatte die Ausstattung großen Stils ihren Abschluss gefunden, denn das zierliche Chorgestühl bezeichnet nur eine kleine Nachblüthe.

G.

Plastisch-anatomischer Handatlas für Akademien, Kunstschulen und zum Selbstunterricht von Dr. Franz Schider, Maler und Lehrer in Basel. 100 Tafeln und Text. Leipzig 1898. Verlag von Seemann & Co. (Preis 10 Mk.)

Ein recht nützliches Werk, weil es in knapper Zusammenstellung, aber vortrefflicher Ausführung an zeichnerischem Material und erklärendem Text Alles bringt, was geeignet ist, dem Künstler auf dem Gebiete der Anatomie die notwendigen Kenntnisse zu vermitteln. An der Hand von 100 zum Theil zweifach behandelten Tafeln bietet der Verfasser zuerst die Knochen-, dann die Muskellehre, zuletzt die Proportionen des menschlichen Körpers und entnimmt seine Vorlagen theils der Natur, theils den Kunstwerken, wie aus der Antike, so aus der späteren Zeit. Die Zeichnungen, wie ihre Erklärungen, sowohl die beigezeichneten, wie die textlich angeschlossenen sind sehr verständlich, und auch der Rücksicht, mit der die Abbildungen ausgewählt und die Beschreibungen formuliert sind, darf ein gutes Zeugnis ausgestellt werden. Mögen auch die kirchlichen Künstler auf dieses Hilfsmittel nicht verzichten, welches sie in den Stand setzt, bei ihren stilistischen Gebilden die für die Weiterentwicklung der mittelalterlichen Plastik und Malerei unentbehrliche Rücksicht auf die Anatomie zu nehmen, von der Ueberzeugung geleitet, daß diese Berücksichtigung mit jedem Stil vereinbar ist, auch mit dem gothischen, seinen fein empfindenden Bewegungen und anmuthvollen Gewandungsverhältnissen.

B.

ANZEIGEN.

Verlag von L. Schwann in Düsseldorf.

Sobald erschienen:

DIE

BUSSBÜCHER

und das

Kanonische Bussverfahren.

Nach handschriftlichen Quellen dargestellt von

Weihbischof Herm. Jos. Schmitz,

Doctor der Theologie und des K. Rechts.

Die Bussbücher und die Bussdisciplin der Kirche.

Zweiter Band.

XII und 744 Seiten gr. 8^o. — Preis geheftet M. 30

Dieses Werk ist die Frucht langjähriger Forschungen auf einem der schwierigsten Gebiete der Wissenschaft. Die Anschauungen über Entstehung und Art der verschiedensten Bussbücher erfahren durch die Forschungen des Herrn Verfassers eine wesentliche Klärung; die seitherigen, zum Teil schiefen Urteile werden dadurch richtig gestellt und vorgefasste Meinungen endgültig beseitigt. Das Werk liefert aber auch einen wertvollen Beitrag zu der geschichtlichen Thatsache, dass sich die Kirche bezüglich ihrer Gesetzgebung stets mit der socialen Entwicklung in dem betreffenden Zeitabschnitt im Einklang befunden hat. In der Bussdisciplin erscheint das sittlich-religiöse Leben der Vergangenheit, abgetönt nach den Einflüssen der stetig fortschreitenden und sich abklärenden christlichen Kultur, wie in einem Spiegel. Nicht nur der Theologie, der Kanonik, sondern auch der Kulturhistoriker und die Religionswissenschaft finden in den Bussbüchern eine reiche Quelle zur Bearbeitung des profanen und kirchlichen Lebens der Vergangenheit.

— Durch alle Buchhandlungen zu beziehen. —

Anlässlich der bevorstehenden heil. Firmung empfehle ich das

Firmungsbüchlein

welches der hochwürdigste Herr

Weihbischof Dr. Herm. Jos. Schmitz unter dem Titel „Büchlein vom heil. Geist zur Vorbereitung auf den Empfang des heil. Sakramentes der Firmung“ bearbeitet hat.

Das Büchlein fördert die wünschenswerte Ordnung beim gemeinsamen Festgottesdienst und bildet zugleich ein vortreffliches kleines Andenken an den Empfang dieses heil. Sakramentes.

Preis 25 Pf., bei gleichzeitigem Bezug von 50 Exemplaren 5 Freie Exemplare.

Firmungs - Andenken

in schöner zweifarbiger Ausführung.

Preis 100 Stück M. 1.20.

über 100—500 Stück M. 1.— pro 100.

„ 500—1000 „ „ 0,80 „ 100.

L. Schwann in Düsseldorf.

Das Leben unseres lieben Herrn und Heilandes

Jesus Christus und seiner jungfräulichen Mutter Maria, zum Unterricht und zur Erbauung für alle katholischen Familien und heilsbegierigen Seelen im Sinn und Geiste des ehrw. P. Martin von Cochem. 23. Auflage. Mit Farben-Titeln u. Einschaltbildern, sowie 575 Illustrationen. 1064 Seiten. 4^o. Gebunden Mk. 9.—. Rot mit Goldschnitt Mk. 12.—

„Was den Inhalt anbetrifft, so spricht einerseits der Geist des grossen Asceten und Volkslehrers, dieses Sterns des Franziskanerordens, getreu aus diesem „Cochem redivivus“, anderseits bildet derselbe gleichsam einen neuen „Cochem unserer Tage“, indem Herr Businger den alten Cochem für die Bedürfnisse und in der Sprachweise unserer Tage neu bearbeitet hat.“

(Schweizer. Kirchenzeitung)

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, sowie von der

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

Ant. Richard, Düsseldorf

fabriert als Specialitäten:

Gerhardt's

Casein-Bindemittel

zur Selbstanfertigung von Caseinfarben.

Gerhardt's Casein-Aquarellfarben,

Petroleumcaseinfarben und

Punische Wachsfarben in Tuben,

Anstrichfarben, Tränkungsmitel

zur Befestigung und Anfrischung alter

Wandmalereien, Casein-Mal-

leinewand etc.

Gerhardt's Caseinmalerei auf dem ältesten Malmittel der Welt beruhend, seit mehr als 50 Jahren angewandt und unter Gerhardt's Hand beständig vervollkommenet, ist absolut matt, dauerhaft und unveränderlich; sie zeichnet sich aus durch edlen sympathischen Reiz, Feuer und Tiefe; eignet sich zu künstlerischer und dekorativer Malerei, sowie zu Anstrichen auf Mörtelwand, Stein, Holz, Leinewand, Metall etc. und fand mit hervorragendstem Erfolg Anwendung bei ersten Kunstwerken, Hunderten von Kirchen und anderen öffentlichen und privaten Gebäuden, ist besser als Öl-, Ölwachs- u. Ei-Temperamalerei.

Ausführliche Auskunft, Zeugnisse und Muster gratis und franco.

Man vermeide minderwertige Nachahmungen.

Clemen, Dr. Paul, Die Kunstdenkmäler der Rhein-
provinz. Im Auftrage des Provinzialverbandes herausgegeben.

Bisher erschienen:

- I. Band. Die Kunstdenkmäler der Kreise Kempen, Geldern, Moers, Kleve. gr. 8°. Mit 25 Taf. und 250 Abbildungen im Text. Pr. brosch. M. 17.—, geb. M. 20.—.
- II. Band. Die Kunstdenkmäler der Kreise Rees, Duisburg (Stadt), Mülheim a. d. Ruhr, Ruhrort, Essen (Stadt und Land). gr. 8°. Mit 13 Taf. und 150 Abbildungen im Text. Pr. brosch. M. 13.50, gebunden M. 16.50.
- III. Band. Die Kunstdenkmäler der Städte und Kreise Düsseldorf, Barmen, Elberfeld, Remscheid, Lennep, Mettmann, Solingen, Neuss, M.-Gladbach, Crefeld und Grevenbroich. gr. 8°. Mit 37 Tafeln und 319 Abbildungen im Text. Preis broschiert M. 24.50, gebunden M. 27.50.
- IV. Band. I. Abteilung. Die Kunstdenkmäler des Landkreises Köln. gr. 8°. Mit 16 Tafeln und 89 Abbildungen im Text. Preis broschiert M. 6.—, geb. M. 7.—.
- IV. Band. II. Abteilung. Die Kunstdenkmäler des Kreises Rheinbach. Mit 10 Tafeln und 70 Abbildungen im Text. Preis brosch. M. 5.—, geb. M. 6.—.
- IV. Band. III. Abteilung. Kreis Bergheim a. Erf. Mit 10 Tafeln und 82 Abbildungen im Text. Preis brosch. M. 5.—, geb. M. 6.—.

Demnächst erscheint:

IV. Abteilung. Kreis Euskirchen.

Jede Kreisbeschreibung ist auch einzeln käuflich.

Aus den Urteilen über die erschienenen Bände:

Die Gediegenheit des Textes und die Pracht der Ausstattung machen die Clemen'sche Denkmäler-Statistik in ihren bisher erschienenen Teilen zu einem eben so wertvollen wie lehrreichen Festgeschenk. **Köln. Volkszeitung.**

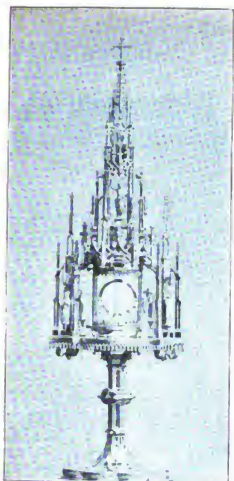
Man kann nur wünschen, dass die Publikation so weiter fortschreitet, dass ihr von allen beteiligten Seiten Förderung und Unterstützung zugewandt werde und dass ihrem

Herausgeber auf viele Jahre und Jahrzehnte hinaus Kraft und Mut gewahrt bleiben mögen, um einer Aufgabe zu genügen, die in Ansehung des herrlichen Stoffes — welcher andere Provinz in Deutschland hätte Städte wie Köln, Aachen, Trier aufzuweisen? — die anziehendste ihrer Art darstellt und deren glückliche Lösung ein Leben wert ist.

F. X. Kraus
in der Deutschen Literaturzeitung.



Ausgeführt für das Dominikanerkloster (Mutterhaus) Huissen (Holland).



Gross Silber, Feuer-vergoldet, N^o. 3600.

Anstalt
zur
Anfertigung
Christlicher
**Kunst-Silber-
waren**

in
strengsten Stilen und
feinster Handarbeit



Janssen & Co.

(Gegründet 1864)

Tilburg (Holland).

Verlag von L. Schwann in Düsseldorf.

Beissel, St., Der Entwurf von Prof. Ludwig Seitz zu der von den deutschen Katholiken gestifteten Ausmalung der päpstlichen Kapelle in Loreto. Mit 2 Lichtdrucktafeln. M. 1.—.

Bock, Dr. Fr., Das monumentale Rheinland. Auto-graphische Abbildungen der hervorragendsten Baudenkmale des Mittelalters am Rhein und seinen Nebenflüssen. In kurzgefasster Beschreibung herausgegeben und Sr. Königlichen Hoheit dem deutschen Kronprinzen (späteren Kaiser Friedrich III.) gewidmet. 4 Lieferungen. Imp.-Folio. Preis je M. 3.—.

Bock, Dr. Fr., Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters. Ein Führer zu den merkwürdigsten mittelalterlichen Bauwerken am Rheine und seinen Nebenflüssen Mit einer grossen Zahl erklärender Holzschnitte. Lex. 8^o. Preis broschirt M. 10.—, in luxuriösem Leinenband geb. M. 15.—, in 3 Bände geb. M. 18.—.

Für den Mai-Monat.

Kirchen-Musikalien
aus dem Verlage von
L. Schwann in Düsseldorf.

2. leicht ausführbar, 3. = mittelschwer ausführbar.

Allmendinger, B., op. 9. Vier Marienlieder
Kirchensonnen für Sopran, Alt, Tenor und Bass.
Part. 80 Pf. Jede Stimme 10 Pf. [G.-B.-G. 1852.] 2.

Ceijen, C., op. 9. Quatuor Antiphonar
Beatae Mariae Virginis ad duam et tres
voces (zwei- und dreistimmig) mit Orgelbegleitung.
Part. Nr. 1.20. 3 Stimmen je 15 Pf.
[G.-B.-G. 1891.] 2.

Diebold, Joh., op. 18. Marienlieder Antiphonar
f. 4 Stimmen, gem. Chor. Part. Nr. 1. —
Jede Stimme 15 Pf. [G.-B.-G. 1864.] 2.

Diebold, Joh., op. 38. Treibig litara. Gesang
l. fröhlichere und mildere Gesänge. Zeit 6
l. 4 Stimmen, gem. Chor. (Alma Redemptoris
Mater; Ave regina caelorum; Regina coeli;
Salve Regina; Ave Maria.) Part. Nr. 1. —
Jede Stimme 20 Pf. [G.-B.-G. 1882.] 2.

Fiebel, G., op. 4. Acht Marienlieder f. Sopran,
Alt, Tenor und Bass. Part. Nr. 1. — Jede Stimme
25 Pf. 2.

Groth, Hof., op. 27. „Weisheit ist das Erbthum“
abgeschlossen mit dem Texte „Gegrüßt sei Du
Maria“ etc. Marienlieder verarbeitbar, f. Sopran, Alt,
Tenor und Bass oder 4 Stimmen, Trauendruck mit Orgel.
Part. Nr. 1.00. Jede Stimme 25 Pf.
[G.-B.-G. 1284.] 2.

Groth, Hof., op. 28. „Acht Gesänge an Unsere
Herrn“ f. Sopran, Alt, Tenor und Bass mit oder
ohne Orgel oder auch für eine Singstimmige mit Orgel.
Part. Nr. 1.00. Jede Stimme 15 Pf.
[G.-B.-G. 1281.] 2.

Hämel, A., op. 8. Litanias Lauretanas
super „Salve Regina“ IV vocum inaequalium
et 1. Tantum ergo V vocum. (Sonnet,
Ständel für vier ungleiche Stimmen und Tantum
ergo für fünf Stimmen.) Part. Nr. 1.50. Jede
Stimme 50 Pf. 2.

Hauslich, Hof., op. 21. Quatuor Antiphonar
Mariarum ad duas voces (zweistimmig) mit
Orgel- oder Pianofortbegleitung. Part. Nr. 1.50.
Jede Stimme 20 Pf. [G.-B.-G. 611.] 2.

Hauslich, Hof., op. 30. Zwei drei- und vier-
stimmig und ein Marienlied „C. Hochgebenedeite“ f. Sopran,
Alt, Tenor und Bass. Part. Nr. 1.50. Jede Stimme
20 Pf. [G.-B.-G. 1184.] 2.

Jäfers, C., op. 6. Acht Marienlieder mit
deutschem und lateinischem Text, das ganze Jahr
hindurch verwendbar, f. 4 Stimmen gem. Chor. Part.
Nr. 1. — Jede Stimme 15 Pf. [G.-B.-G. 57.] 2.

Koenen, Fr., op. 13. Katechetische und deutsche
Niedergesung, f. 3 gleiche Stimmen (einstimmig
für Frauen- resp. Knabenchor) mit und ohne Orgel-
begleitung. Zeit 4, 2- bis 3stimmige Melodiechor.
Part. Nr. 1.50. Jede Stimme 25 Pf.
[G.-B.-G. 231.] 2.

Koenen, Fr., op. 20. Venite adoremus.
Sammlung lateinischer und deutscher kinderehrer
f. gleiche Stimmen. IV Zeit: Ober zu Ehren der
Wattergottes, des hl. Joseph und für die Abgetrennten.
Magnificat und Vitanen. Nr. 2.50 (neu
10 Exempl. ab je 1.25 Pf.). [G.-B.-G. 519.] 2.

Koenen, Fr., op. 40. Venite adoremus.
Neue Folge. Sammlung lateinischer und deutscher
Kirchenlieder f. gleiche Stimmen. IV. Zeit 1. —
Wattergotteslieder, Ober zu den Engeln und
Sittigen, Ober für die Abgetrennten. Part. Nr. 2. —
(neu 10 Exmp. ab je 1. — Pf.). [G.-B.-G. 843.] 2.

Koenen, Fr., op. 51. Ave mater ama-
bilib. Sechs Marienlieder in leichter Ausfüh-
rbarkeit f. 2 gleiche Stimmen mit Begleitung des
Pianofortes oder der Orgel. Part. Nr. 1. —
Jede Stimme 15 Pf. [G.-B.-G. 1016.] 2.

Koenen, Fr., op. 60. Ave maris stella.
Dreizehn Marienlieder für Frauenchor. Part.
Nr. 1.20. Bei Absendung von vierziglos 10 Exempl.
à 80 Pf. (Einsichtstimmen zu diesem Preis sind nicht
berechnet worden.) [G.-B.-G. 1633.] 2.

Meyer, G., op. 78. Ave Maria! Acht
deutsche Gesänge an Ehren der allersüßesten Marien-
mutter f. gem. Chor. Part. Nr. 1. — Jede Stimme
30 Pf. [G.-B.-G. 1245.] 2.

Mollat, D. G., op. 25. Ritornelle Gesänge f.
gem. Chor. III. Abtheilung. 8 Magnificat und
4 Marienlieder f. Singstimmigen. Part. Nr. 1.00.
Jede Stimme 30 Pf. [G.-B.-G. 1011.] 2. bis 2.

Mollat, D. G., op. 27. Sechs Marienlieder
f. gem. Chor. Part. Nr. 1. — Jede Stimme 15 Pf.
[G.-B.-G. 1024.] 2.

Piel, P., op. 3. Marienlieder Antiphonar f. 4,
6 und 8 Stimmen. Trauendruck. Part. Nr. 1.20. Jede
Stimme 20 Pf. [G.-B.-G. 171.] 2.

Piel, P., op. 27. Marienlieder Antiphonar f.
gem. Chor. Part. Nr. 1. — Jede Stimme 15 Pf.
[G.-B.-G. 171.] 2.

Piel, P., op. 44. Gesänge an Ehren der allersüß-
testen Gottesmutter Maria. Alle 2stimmigen Stimmen
mit Begleitung der Orgel oder des Pianofortes.
I. Abtheilung. Part. Nr. 2. — Stimmenheft, beide
Stimmen enthalten, 30 Pf. [G.-B.-G. 863.] 2.
— II. Abtheilung. Part. Nr. 2.50. Stimmenheft,
beide Stimmen enthalten, 30 Pf. [G.-B.-G. 861.] 2.

Schiffels, Hof., op. 18. A. Die vier Maria-
nischen Antiphonar f. 4stimmigen Stimmen. (Zerest,
Hilftraut o. d. Heilig-Geist oder aller. Marien-
Zukunft, op. 18 beidseitigen Kompositionen.) 75 Pf.
von 10 Exmp. ab je 50 Pf. 2.

Schulz, Hof., op. 1. Quatuor Antiphonar
Mariarum f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Part.
Nr. 1. — Jede Stimme 20 Pf. [G.-B.-G. 345.] 2.

Seller, Joh. Selbständige Melodiechor
fröhlichen Liedern, Nachgelassenes Werk. Gesang
gegeben von Friedr. Koenen, mit Beistand
von E. Piel, Fr. W. u. dem Gesangschor.
Part. Nr. 2. — Überaus schön Stimmen und Orgel.
[G.-B.-G. 422.] 2. bis 2.

Seller, Joh. Selbständige Melodiechor
allerhöchsten Jungfrau Maria. Gesungen von
„Katholischen Melodiechor“. 7. Vereins- u. Männer-
chor. Part. Nr. 1. — Jede Stimme 15 Pf.
[G.-B.-G. 701.] 2.

Stein, D., op. 82. Eine Abendglocke zur
allerhöchsten Jungfrau Maria. Gesungen von
„Frauen- oder Männerchor“. Part. Nr. 1.20. Jede
Stimme 25 Pf. [G.-B.-G. 1872.] 2.

Strubel, D., op. 40. Vesperae votivae
Beatae Mariae Virgine per annum. Vesper-
Lieder an Ehren der allersüßesten Jungfrau Maria
Nach dem vollständigen Betsbuch f. Singstimmigen
gem. Chor. Part. Nr. 1.00. Jede Stimme 30 Pf.
[G.-B.-G. 2142.] 2.

**Teresius a Sancta Maria, F. Graf, Carmelit
desual.** Hundert Marienlieder, 8 Stimmen, 8. Zeit.
Teil I. Part. (umfasst III. Abtheilung) Nr. 1.00
l. II. Abtheilung umfasst Nr. 1. — Zeit II. Part.
(umfasst III. Abtheilung) Nr. 1.20; l. II. Abtheilung
umfasst 40 Pf. [G.-B.-G. 721.] 2.

Uebel, Carl., op. 16. Acht Marienlieder f.
Stimmigen gem. Chor. Part. Nr. 1.20. Jede Stimme
20 Pf. 2.

Willberg, Aug., op. 54. Die marienlichen
Antiphonar f. 4stimmigen Männerchor. Part. Nr. 80 Pf.
Jede Stimme 15 Pf. [G.-B.-G. 1791.] 2.

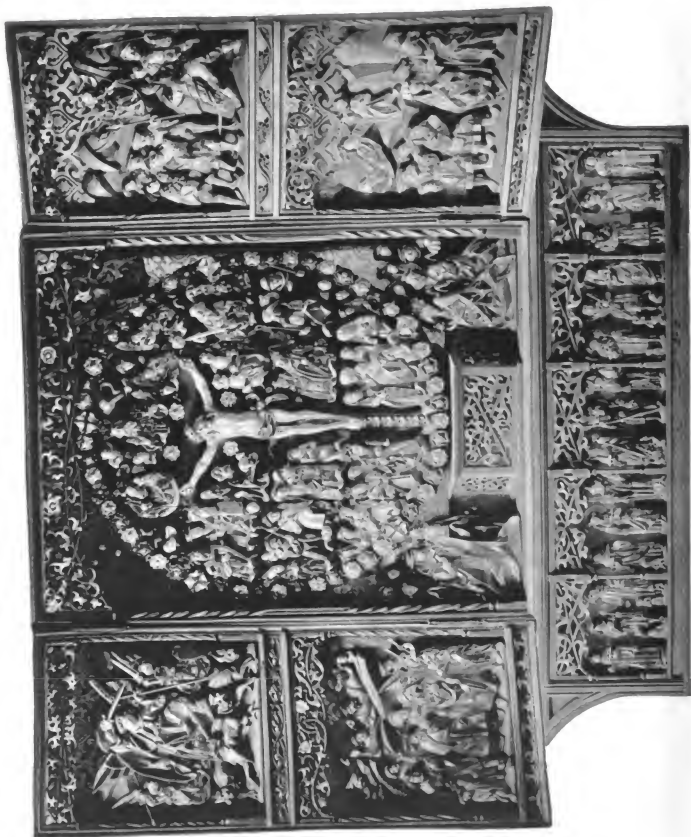
Willberg, Aug., op. 57. Sechs Lieder
von der allersüßesten Jungfrau Maria f. 4 Stimmen
Männerchor. Nr. 1.50 von Hochdruck ab je Nr. 1. —
[G.-B.-G. 1793.] 2.

Willberg, Aug., op. 72 „Ave Maria“.
Marienlieder f. dreistimmigen Frauen- oder Männer-
chor mit Orgelbegleitung. Part. Nr. 2. — Jede
Stimme 25 Pf. 2.

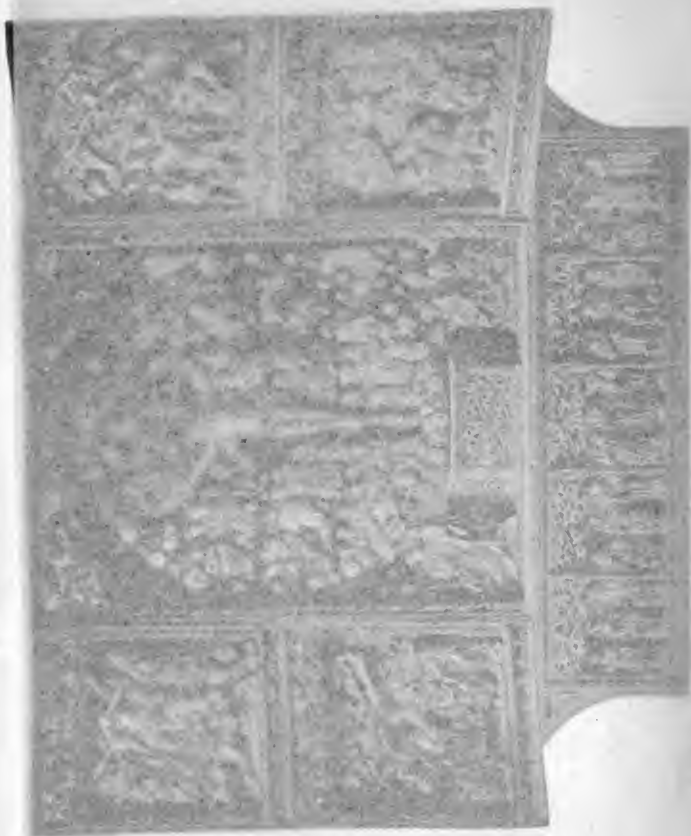
Will, Franz., op. 51 b. Marienlieder Antiphonar
f. gem. Chor. Part. Nr. 1. — Jede Stimme
20 Pf. [G.-B.-G. 1223.] 2. bis 2.

Zimmermann, D., op. 6. Täglichen Lieder
Ehren Frau von der allersüßesten Jungfrau Maria
mit Begleitung der Orgel oder des Pianofortes.
Part. Nr. 1.50. Eintheilung (I. u. II.) 2. Stimme je
f. 4 Stimmen) 20 Pf. [G.-B.-G. 1866.] 2.

Laurenatische Litanien von Cohen, Eskert,
Grath, Koenen,
Koenig, Nokes, Plat, Pfland, Schenk, J. Stein,
Aug Willberger, Will.



Der Hauptaltar zu Witting.



Abhandlungen.

Der Hauptaltar zu Witting.



Mit Lichtdruck (Tafel II).

ine Meile südlich von Ripen, hart an der jetzigen Grenze, sind die Sitze einer kleinen Gemeinde, die zu der Kirche von Witting gehört. Der Bau aus rheinischem Tuff, um das Jahr 1200 aufgeführt, liegt absondert auf sanfter Anhöhe. Er enthält, neben anderen anziehenden Gegenständen, einen Altar, der in mehrfacher Hinsicht der Betrachtung werth ist. Da er nirgends veröffentlicht ist, und sich bei der vollständigen Abgeschiedenheit des Ortes der Beachtung und Besichtigung fast ganz entzieht, so dürfte eine Wiedergabe im Bilde willkommen sein. Der Altar ist im Schreine hoch 2,10 und breit 1,60 m. Eine Beschreibung findet man in den »Schlesw.-Holst. Baudenkmalern« I, S. 427.

In Bezug auf den dargestellten Gegenstand steht das Werk unter denen der Herzogthümer ganz allein. Es enthält keine Einzelstatuen noch Einzelgruppen außer in der Staffel, und die Reliefs in den Flügeln gehören einem Gebiete an, von dem sich Darstellungen überhaupt sehr selten finden. Dabei ist die Behandlung des Figürlichen, zumal da, wo sich der Künstler an Gegenstände wagte, für die es ihm ganz an Vorbildern fehlte, vielfach theils ungeschickt, theils lässig. Er hatte sich die Aufgabe gestellt, rein geistige Vorgänge zur Anschauung zu bringen, und darüber vernachlässigte er die körperliche Durchbildung und Ausgestaltung zum Theile in ungewöhnlicher Weise. Aber gerade jener geistige Inhalt des Werkes ist bedeutend.

Es bedarf für den Betrachter nicht der Bemerkung, dafs wir es mit einem Werke des spätesten Mittelalters zu thun haben. Die Kunst der Plastik hatte ihre Höhe erklommen; nach unerhörten Leistungen kam die Zeit, da man die künstlerische Durchbildung des Körperlichen als Nebensache ansehen und sich der Mittel der Plastik spielend für einen neuen Zweck bedienen mochte. Der äufsere Anlafs zur

Stiftung des Werkes dürfte daran zu erkennen sein, dafs in der Staffel zu den Nothhelfern der hl. Leonhard — ein sonst hierlandes nicht nachweisbarer Heiliger — hinzugefügt ist. Er steht jetzt an erster Stelle. In künstlerischer Hinsicht stellen diese leicht bewegten Gestalten den Höhepunkt des Ganzen dar. Die Figuren, von schönen Verhältnissen, sind trefflich durchgebildet. Als eigenartig ist zu beachten, dafs St. Blasius (der 10.) ein wildes Thier neben sich hat; St. Pantaleon (der 16.) Schwert und Arzneikräuter trägt. Die beiden Bischöfe an der sechsten und vorletzten Stelle haben ihre Attribute, als Blasius und Achatius, an Stelle von längst verschwundenen erst durch die neueste Restauration erhalten.

Der Schrein mit den Flügeln soll uns Gottes Weltregierung durch seine Boten, die Engel, und die Vollendung der göttlichen Heilthat vor Augen führen.

So erblicken wir in den Flügeln zuerst den Sieg der himmlischen Schaa ren über die Mächte der Hölle Dann die Führung des Volkes Gottes durch das Rothe Meer, trockenen Fußes. Im Hintergrunde wölpen Rofs und Mannen mit den Wellen. Weiter erscheint den hilfsbedürftigen Streitern des Herrn ein Engel aus den Bergen (vergl. 2. Macc. 11, 6, 8 und 15, 23). Endlich: der Herr erscheint segnend, von Engeln geleitet (denn es waren ihrer vordem hier zwei vorhanden), seiner Mutter, ihren Tod verkündigend¹⁾.

¹⁾ Es darf nicht verschwiegen werden, dafs das Kunstwerk, gerade darin seine Schwäche offenbarend, auch andere Deutungen zuläfst. Eine andere wäre die, dafs rechts oben als Antitypus des Sieges St. Michaels der Sieg Jesu über Tod und Hölle, die Auferstehung, und unten sein Durchgang zu den Höhen des Himmels, die Himmelfahrt, dargestellt sein sollte. Unzweifelhaft hat sich dann der Künstler, bei seiner Absicht, Gottes Engel in ihren Thaten zu schildern, in der Behandlung der Auferstehung und der Himmelfahrt höchst seltsam und missverständlich ausgedrückt. Es ist aber zuzugestehen, dafs auch die oben vorgesehene Deutung keineswegs auf der Hand liegt, und dafs es deshalb mit Freuden zu begrüßen wäre, wenn es dem verehrten Herrn Herausgeber dieser Zeitschrift oder einem seiner Mitarbeiter möglich wäre und gefallen würde, andere, und hoffentlich

Es war dem Künstler nicht möglich, den Herrn nach den Worten der goldenen Legende darzustellen, wie er Marien den Heimgang ankündigt, „begleitet von den Chören der Engel, der Versammlung der Patriarchen, der Schaar der Märtyrer, dem Heere der Bekenner, und der Jungfrauen.“ Aber den Gekreuzigten selbst, zu den Himmeln erhöht über die anbetende Welt, und umgeben von jenen Schaaeren, eingeschlossen von einem Rosenkranz, der mit den am Kreuzesstamme angebrachten Rosen zusammen soviel Blüten zählt, als Mariä Lebensjahre waren, zeigt die Mitte des Ganzen. Die besondere Umschließung der eigentlichen Darstellung und ihre Erhebung auf ein prächtig geschmücktes Postament, unterhalb dessen die Vertreter der Welt anbeten, während der Kranz oben von zwei palmenschwingenden Engeln umschwebt ist, hebt sie augenscheinlich noch absichtlich aus dem Reiche des Sinnlichen heraus, läßt uns fühlen, daß hier für die Anschauung zusammengedrängt ist, was die Himmel nicht fassen. Die Vierzahl der Rosen um das Haupt Christi dürfte das Weltall bedeuten sollen.

Die Zahl der Engel (von denen zwei ungeflügelte die Krone über dem Haupte Gottes halten) ist zehn — plenitudo sapientiae. Daß eine Taube ausgefallen sei, ist nicht ausgeschlossen aber nicht wahrscheinlich. Neben Gott Vater erblicken wir die Jungfrau mit dem Kinde als Himmelskönigin. — Unter dem Kreuze folgen Patriarchen und Propheten (David, Elias, Moses, Abraham, Johannes der T.), Apostel und Evangelisten (Petrus, Johannes, Philippus, Paulus, Markus); Märtyrer aus verschiedenen Ständen, anscheinend absichtlich sämtlich aus der Zahl der Vierzehn gewählt, wobei aber der Künstler recht gefissentlich die Figuren originell gestaltet (Bischof, Christophorus, Georg, Marga-

wahrscheinlichere Erklärungen zu geben. Erschwert wird die Aufgabe leider dadurch noch, daß die Bilder der Außenseiten der Flügel verschwunden sind. Es war schon vor der letzten Restauration nichts mehr davon zu sehen. Ob außerdem noch Außenseitel vorhanden waren, die dann nur Gemälde gezeigt haben können, steht dahin. Es ist eher wahrscheinlich als nicht, obwohl, nach eingezogener Nachricht, jetzt keinerlei Spur der Scharniere zu finden und auch früher nicht beobachtet worden ist.

[Eine zusammenfassende Behandlung der Rosenkranz-Altäre, welche in Aussicht genommen ist, bietet vielleicht Gelegenheit zu einem solchen Versuche.]

D. H.

retha, Cyriacus mit einer Besessenen vor sich), Kirchenlehrer und Bekenner (Hieronymus, Gregorius, Mamertus? Wendelin? Eduard? Bernhard?), Jungfrauen, Wittwen aus der Sippe Mariä. — Die Auflösung wird hier dadurch erschwert, daß sich der Künstler nicht auf die in diesen Gegenden allgemeiner bekannten Heiligen beschränkt hat. In den unten knienden Figuren bietet er rein typische Gestalten: Papst, Kardinal, Bischof, Weltgeistlichen, Mönch, Nonne — Kaiser, König, Edelmann, Edelfrau, Bürger, Bürgerfrau. — Die Anbetung durch diese Vertreter der Stände findet sich im Schleswigischen auch auf dem kleinen Marien-Altar zu Aven-toft; doch ist hier die Schnitzarbeit weit besser. Die Figuren, deren einige verloren sind, knien dort zu Füßen der auf dem halben Monde stehenden Maria. Ein Rosenkranz ist vielleicht zu Grunde gegangen. Siehe »Schlesw.-Holst. Baudenkmal« II, 640 mit Abb. der Anbetenden, III, 88. 210.

Während die Reliefs der Flügel, in denen der Künstler wohl auf sich selbst angewiesen war, nicht das mindeste Lob verdienen, vielmehr in ihren kurzen, plumpen Figuren, den klumpig gearbeiteten Händen und Füßen, der ungewöhnlich grob- und großfaltigen Gewandung einen Tiefstand gothischer Skulptur des XVI. Jahrh. bezeichnen, finden sich in der Mitte viele feine anmuthige Züge, durchgebildete Gestalten, und besonders trefflich behandelte Gesichter. Mehrere Hände an dem Werke anzunehmen, liegt daher nahe; doch wird das Ganze aus derselben Werkstatt stammen. Das Ornament ist durchaus gleichartig; es zeugt von vollendeter Beherrschung der Formen und freier Verfügung darüber, ist aber weder fein noch reich noch kühn. Im Zwischenfries des südlichen Flügels athmet nichts mehr vom Geiste der Gotik; man könnte ihn auch in der Frührenaissance finden.

Der Altar war 1678 oder 1682 neu ange-malt;²⁾ doch waren die alten Farben geschont. Im Jahre 1894 ist er in der weitbekanntesten Schnitzschule Heinr. Sauer-manns zu Flensburg nach der ursprünglichen Färbung und Vergoldung neu hergestellt worden; auch die Grundirung ist damals erneuert, anscheinend etwas

²⁾ Vermuthlich damals hat man auch die hohe Staffel untergesetzt, auf der das Ganze jetzt steht. Ihre glatte Vorderfläche ist recht hübsch mit Blumen bemalt und trägt den Spruch: „*Pax Pastor gregem.*“

stark. Der Altar macht jetzt, wieder in der Kirche aufgestellt, einen trefflichen, im Ganzen ohne Zweifel bis auf den Umstand, daß die Farben nicht glatt genug sind, dem ursprünglichen ziemlich gleichen³⁾ Eindruck. Es ist Aussicht, daß in Balde auch der kleine Altar mit gotischen Bildern und das Triumphkreuz, das noch an richtiger Stelle auf seinem Balken im Chorbogen prangt, hergestellt werde.

Ein gütiges Schicksal hat uns diese Werke bis jetzt erhalten und vor den Händen bilder-

³⁾ Allerdings ist die etwas aufdringliche Darstellung der Hintergründe ungewöhnlich und von unwahrscheinlicher Echtheit. Früher war von ihr nichts zu sehen, und auch betreffs der Staffelfiguren findet sich (1864) ausdrücklich angemerkt, sie hätten keine Heiligenscheine. Die Rückwände sind übrigens nach der Mittheilung des Herrn Herstellers, sämtlich neu, ebenso wie manche Körpertheile, Attribute und andere Stücke an Figuren und Ornamenten.

stürmender Eiferer, dumpfer Barbaren und selbstbewußter Neuerer bewahrt. Im XVII. Jahrh. einer wohlgemeinten Herstellung unterzogen, erhielt der kleine Altar die bezeichnende Inschrift: *sancti venerandi non adorandi*. Gleichviel, ob der Pfarrer damit die Uebereinstimmung mit dem Geiste, der die Werke geschaffen hatte, oder einen Gegensatz ausdrücken wollte, diese Gesinnung hat es verhindert, daß man an die frommen Werke der Vorzeit Hand legte. Und welche Gefahren wiederum von dem Unverständniß drohen konnten, dafür ist bezeichnend der Umstand, daß ein späterer Pastor loci, unseres erleuchteten Jahrhunderts, in seiner Beschreibung des Altarblattes, wo er auch einige Deutungen angibt, Gott Vater für Herodes, die Kaiser- und Papstgruppe für Gruppen der Apostel halt.

Schleswig.

Richard Haupt.

Vasa diatreta.

(Mit Abbildung.)

II.

Ueber die Technik der Diatreta sind die Ansichten noch immer nicht geklärt. Winkelmann sagt in seiner Beschreibung des jetzt bei Trivulzio befindlichen Bechers: „Zuverlässig sind weder die Buchstaben, noch das Netzwerk auf irgend eine Weise angelöthet, sondern das Ganze ist mit dem Rade aus einer Masse Glas auf die Weise gearbeitet, wie bei den Cameen geschieht. Die Spur des Rades gewahrt man deutlich.“ Winkelmann, und mit ihm Andere, nahm also an, daß der farblose Glaskörper farbig überfangen und aus der oberen Schichte das Netzwerk und die Buchstaben durchbrochen und unterarbeitet wurden, wobei nur einzelne verbindende Stege in dem Zwischenräume stehen blieben. An der Richtigkeit dieser Erklärung begannen Schultz und de Rossi zu zweifeln. Jener meint, daß das Netz in einer Metallform gegossen, nachträglich abgeschliffen, iselirt und mit kleinen Stiften an den Kern angelöthet worden sei. De Rossi unterscheidet zwei Arten von Diatreta, echte, thatsächlich nach der von Winkelmann angegebenen Methode durchgeführte, und sogen. Pseudodiatreta, bei welchen das Netz selbständig geformt und nachträglich angefügt sei. Er hält sowohl den

Becher bei Trivulzio, wie alle anderen Netzgläser für Pseudodiatreta, für Arbeiten des III. und IV. Jahrh. und für Nachbildungen der echten aus Neros Zeit, von welchen wir leider keines mehr besäßen. Marchese d'Adda, Schweighäuser, Fröhner sind ähnlicher Ansicht. Letzterer wartet noch mit einer besonderen Erklärung über die Bildung des Netzwerkes seiner „gelötheten Gläser“ (*verres soudés*) auf. Er meint, daß die Ringe, aus welchen es zusammengesetzt ist, einzeln geformt und aneinander gelöthet seien. Den Zweiflern gegenüber ist K. Friedrich nach wiederholter genauer Untersuchung des Münchener Diatretums wieder zu der Winkelmann'schen Erklärung zurückgekehrt. Er hat sich überzeugt, daß Netz und Inschrift bei diesem mit Punzen und Schleifrad hergestellt sind, indem der Diatretarius zuerst in die dicke Glaswand Löcher bohrte, diese allmählich ausweitete, unterschmitt und mit dem Schleifrade die Arbeit vollendete. Auch ein anderer technischer Fachmann, der Wiener Glasindustrielle Lobmeyr, ist — wohl durch die Untersuchung des Wiener Netzbechers — zu der Ueberzeugung gekommen, daß es mittels Bohrers und Rades hergestellt ist. Er sagt: „Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Diatreta geschliffen und eine jener fabelhaften Geduldarbeiten sind

wie solche vielleicht nur noch in China vorkommen, in der übrigen Welt aber ohne Sklavenarbeit überhaupt nicht zu leisten sind, ja nach der heutigen Entwicklung der Verhältnisse geradezu eine strafliche Thorheit wären. Solche Diatreta werden nach meiner Ueberzeugung hier nimmermehr gemacht werden.“ Lobmeyr hat Recht, wenn er die Diatreta eine fabelhafte Geduldarbeit nennt, aber Unrecht, wenn er sie Sklaven zuweist, denn Glasmacher und Glasschleifer waren freie Handwerker und seit dem Edicte Constantins von 337 sogar den Künstlern gleich gestellt und von Abgaben befreit. Auch seine Prophezeiung, daß sie hier nimmermehr gemacht würden, ist nicht eingetroffen. — K. Friedrich mußte seine Erklärung noch einmal gegen Alexander Schmidt verteidigen. Diesem erschienen zwei Methoden leichter und wahrscheinlicher. Nach der ersten sollte das Netz aus dicken Glasfäden unmittelbar auf den Becher aufgelegt und dann unterarbeitet und zugeschliffen worden sein. Nach der zweiten, schon von Schweighäuser bei Besprechung des Straßburger Diatretums ausgesprochenen Ansicht, sollten die Stege aus dem Glase wie die Stacheln an den sogen. Stachelbechern ausgezogen und dann auf sie das Netz aus dicken Fäden aufgesetzt worden sein. Jenes ist unmöglich, schon deshalb, weil der Zwischenraum von Netz und Kern zu groß ist, dieses, weil ausgezogene Stacheln selbst in dickem Glase auf der Rückseite eine leichte Einsenkung erzeugen, die aber bei den Netzgläsern fehlt. Im Uebrigen würde es wohl sehr schwer fallen und durchaus keine Erleichterung der Arbeit bedeuten, dicke runde Fäden von allen Seiten mit dem Rade so zu bearbeiten, daß sie flach und kantig werden, namentlich die rosetten- und schleifenartigen Bünde herzustellen.

Die gegen Winkelmanns Erklärung gerichtete Kritik setzte im Grunde immer nur bei dem Punkte ein, daß es geradezu unmenschlich, ein ersonnlicher Barbarismus sei, Diatreta aus dem Vollen herzustellen. Aber nachdem Friedrich seine Ansicht über die Herstellung des Münchener Diatretums nochmals ausführlich begründet und die Glasschleifer zu einer Nachbildung aufgefordert hatte, gelang es einer bayrischen Glashütte in Zwiesel, den praktischen Beweis für die Richtigkeit seiner und Winkelmanns Erklärung zu liefern. Die Wandung wurde mit Stiften vorgebohrt und die Höhlungen

dann mit dem Rade ausgearbeitet. So wurden mehrere Stücke erzeugt, deren jedes etwa halbjährige Arbeit kostete und auf der Nürnberger Ausstellung von 1884 für 600 Mk. verkauft wurde. Die Nachbildung war also ohne unmenschliche Mühe und in verhältnismäßig kurzer Zeit gelungen. Vielleicht wäre der kaufmännische Erfolg ein besserer gewesen, wenn die Glashütte ein wirkliches Künstlerhonorar gefordert hätte, anstatt sich mit einem Preise zu begnügen, der gegen Tiffany'sche und Salsviatische Glasschliffe ein recht niedriger zu nennen ist.

Mir selbst ist es durch das freundliche Entgegenkommen der Professoren v. Christ, Loeschke und R. v. Schneider möglich geworden, einige Diatreta genauer zu untersuchen. Was Friedrich über die Herstellung des Münchener Stückes mittheilt, unterschreibe ich Wort für Wort, es gilt auch vollkommen für das Exemplar aus Daruvar im Wiener kunsthistorischen Hofmuseum. Beide sind aus einem Stücke mit Bohrer und Rad ausgearbeitet. Das Netz kann unmöglich aus Fäden gearbeitet oder aus einzelnen Ringen zusammengelöthet sein, denn es ist vollkommen flach, auch an jenen Stellen, welche die Bünde andeuten, d. h. dort, wo Fäden oder Ringe zusammengestoßen wären. Es hätten sich gerade dort ründliche Verdickungen gebildet, welche auch bei der sorgfältigsten nachträglichen Abschleifung als leichte Erhebungen hervortreten würden. Die äußere Wandung des Kernes zeigt deutlich die Spuren des Schleifrades, die Form der verbindenden Stege ist entschieden durch Schliff hervorgehoben, sie sind kantig und setzen gegen das Netz wie gegen den Kern hin scharf ab. Beim „Anlöthen“ würde sich ein kleiner Wulst gebildet haben. Wollte man dennoch annehmen, daß Löthung vorliegt, deren Spuren nachträglich auf das peinlichste bis in die kleinsten und verborgensten Ecken und Winkel hinein mit Schleifrad und Grabstichel entfernt worden sind, so wäre nicht einzusehen, worin dann eigentlich die Erleichterung der Arbeit läge. Uebrigens bestehen bei beiden Diatretum Netz, Stege und Kern aus derselben Glasmasse.

Von größtem Interesse ist das Studium des kleinen Glasfragmentes im Oesterreichischen Museum in Wien, dessen Kenntniß ich Custos Folnesics verdanke. Es zeigt in seiner vereinigten Form deutlich die Bearbeitung über-

fangenen Glases. Die flachen Bügel, welche es anstatt des Netzwerkes schmücken, stehen weit genug auseinander, um auch eine genaue Prüfung ihrer Rückseite und der Stege zu gestatten. Darnach ist der Ueberfang durchbrochen und sowohl von diesem auf der Rückseite, wie von dem inneren Glaskerne auf der Außenseite eine Schichte von je 2 mm abgeschliffen. Die verbindenden Stege bestehen zur Hälfte aus der kobaltblauen Masse des Ueberfanges, zur anderen Hälfte aus der farblosen des Gefäßes. Es kann daher keine Rede davon sein, daß sie nachträglich angelöthet wären. Für die Entscheidung der Frage, ob auch die anderen Diatreta aus Ueberfangglas, das bei Trivulzio und der verlorene Straßburger Becher echte Diatreta sind, wäre es von großer Bedeutung, zu wissen, ob die verbindenden Stege gleichfalls zweifarbig sind. In diesem Falle wäre die Winkelmann'sche Diagnose ohne Weiteres bestätigt. Immerhin könnten die Stege, wenn sie auch nur eine Farbe haben, aus dem Vollen herausgeschliffen sein, sei es aus dem Ueberfange oder aus dem Kerne.

Meine Untersuchung des großen Bruchstückes des Hohensülzer Diatretums im Provinzialmuseum zu Bonn ergab Folgendes: Das innere Gefäß ist für sich gearbeitet und zwar geblasen, und vom Schleifrade vollkommen unberührt. Es ist gleichmäßig dick, farblos, jedoch irisirt und im Bruche leicht grünlich. Das umgebende Netzwerk hingegen besteht aus feinem Krystallglase, ist gleichfalls irisirt, jedoch im Bruche gelblich trübe. Seine Rundung folgt nicht genau der des Kernes, sondern ist am oberen Rande näher angeschlossen, als unten. Waren beide aus einem Stücke geschnitten, so hätte der Künstler, wie an dem Wiener und Münchener Exemplare, die Entfernungen gleich gehalten. Der Kern ist nicht tief genug in das Netz eingesetzt worden. Die verbindenden Stege haben runden Querschnitt und sind an beiden Enden leicht verdickt; einzelne an dem Kern anhaftende Stege sind zu kurz gerathen, sie sind nicht etwa abgebrochen, sondern haben eine rundliche Spitze, welche offenbar das Netzwerk gar nicht berührt hat. Daneben gibt es aber auch scharfkantig abgebrochene Stege, die ursprünglich bis an das Netz reichten. Fast alle zeigen nur nachträgliche, wenn auch nicht durchgehende Ueberarbeitung mit dem Schleifrade. Das Netz ist ganz mit dem Rade aus

einer Krystallschale von größerem Umfange als der Kern geschliffen, flach und scharfkantig, mit sorgfältig ciselirten Bündeln. Das Ganze ist in der Art hergestellt, daß auf den inneren geblasenen Kern in regelmäßigen Abständen Spitzen aufgesetzt wurden, wie an Stachelbechern, worauf man ihn in die bereits fertige, durchbrochene Krystallschale einfügte.

Dieselbe Technik scheint mir bei der Situla von S. Marco angewendet zu sein. Ich mußte mich freilich damit begnügen, sie in der Vitrine zu studieren, aber wiederholte Beobachtungen bei guter Beleuchtung lassen kaum einen Zweifel darüber, daß auch hier das Netz für sich aufgesetzt ist. Es ist weniger sorgfältig gearbeitet, als bei anderen Diatreten, hat auch Maschen anderer Form, größere im Sechseck und dazwischen kleinere in Gestalt über Eck gestellter Quadrate. Es wurde in erhittem Zustande auf die Stege des Kernes aufgedrückt und zwar am oberen Rande ziemlich dicht, so daß die Stege daselbst theilweise auf ein Minimum zusammengepreßt erscheinen. — Von dem Pester Diatretum theilt mir J. Hampel mit, daß die Inschrift zweifellos aus einem Stücke mit dem Kerne gearbeitet sei.

Wir haben darnach unter den antiken Netzgläsern, die man als Diatreta bezeichnet, drei Arten zu unterscheiden: Erstens solche, welche aus einer homogenen, mittels Bohrers und Schleifrades bearbeiteten Krystallwand bestehen, dann solche, welche auf dieselbe Art aus Ueberfangglas hergestellt sind und drittens Diatreta, bei welchen das Netz für sich geschliffen und mittels Stegen um ein kleineres Gefäß befestigt ist. Es ist wohl kein Zufall, daß die beiden größten erhaltenen Exemplare solche Pseudodiatreta sind. In der That ist es eine Erleichterung der Arbeit, wenn der Künstler nur ein verhältnißmäßig dünnes Glas zu durchbrechen hat und es bequem von allen Seiten bearbeiten kann, ehe er es den Stegen anfügt. Immerhin ist auch diese Leistung bewundernswerth und peinlich genug.

Die früher erwähnte Theorie von A. Schmidt und Schweighäuser über die Bildung der Diatreta aus Rundfäden mit nachträglicher Bearbeitung durch Schliff, ebenso die Fröhners über die Zusammensetzung des Netzwerkes aus einzelnen Ringen, sind zwar unhaltbar, schon deshalb, weil beide den Prozeß nur noch komplizierter gestalten würden, aber sie sind nicht völlig

aus der Luft gegriffen. Netzwerk aus aufgelegten Rundfäden findet sich ja häufig an mittelrheinischen antiken Gläsern des III. und vom Anfang des IV. Jahrh., ebenso aufgelegte, mit einem kleinen Knopfe verbundene Ringe; an den sogenannten Kettenhenkeln ist es sogar à jour angebracht. Es unterliegt wohl kaum einem Zweifel, daß man es auch zu größeren oder kleineren korbbartigen Bildungen verwendet haben wird. Im Antiquarium zu München sah ich ein kleines, angeblich aus Pompei stammendes Glasgefäß, dessen Fuß à jour mit einem Netzwerke aus schwarzen Glasfäden umgeben war. Diese Fäden sind aber niemals mit dem Schleifrade überarbeitet, sondern rund gezogen und so nebeneinander gelegt, daß sich Berg und Thal berühren. Häufiger sind jedenfalls spätere Arbeiten dieser Art, wie z. B. der aus der Sammlung Disch in Köln zu Basilewsky übergegangene Cantharus. Er ist ein Kelch aus farblosem Krystallglas, auf schlankem Fuße, geschmückt mit Amoretten und Blumenranken in aufgelegtem Blattgold. Die Kupa ist von einem Fadennetze von gedrückt kugelförmiger Form umkleidet, welches nicht mit Stegen, sondern nur an den Rändern anhaftet. Die Fäden bestehen aus dickem rundgezogenem Krystallglase, ebenso die beiden derben Henkel. Obwohl schon E. aus'm Weerth den antiken Ursprung dieses Gefäßes, allerdings aus unzureichenden Gründen, bezweifelte, wird es noch immer in den meisten Listen antiker Diatreten mitgezählt. Gegen antike Arbeit spricht nicht sowohl der Mangel einer durchsichtigen Ueberfangschicht über der Vergoldung, denn diese fehlt auch

andern römischen Goldgläsern, als vielmehr die Zeichnung des Bildes, die Form des Fußes und der Henkel. Vielleicht gelingt es mir, der Ansicht aus'm Weerth's mehr Geltung zu verschaffen, wenn ich den Namen der Fabrik nenne, aus welcher das Glas hervorgegangen ist. — Es ist die berühmte Firma Briati in Venedig. Sie hat im XVIII. Jahrh. mehrere derartige Netzgläser hergestellt, von welchen einige im Museo vetrario in Murano zu sehen sind, in der Form und Technik vollkommen dem Disch'schen Glase gleich, nur ohne Goldbild. Das angeblich in Pompei gefundene Fadennetzglas des Münchener Antiquariums dürfte eine Arbeit des IV. Jahrh. sein, also einer Zeit entstammen, welche viel mit dicken farbigen Glasfäden operierte. Das Korbmotiv, welches sich an ihm zeigt, ist sehr dauerhaft. Ob es sich an fränkischen Arbeiten findet, ist mir nicht bekannt, am Niederrhein taucht es jedoch im späten Mittelalter häufig auf. Das Netzwerk, aus dicken, schmutzig braunen oder grünen Fäden gebildet, legt sich um den Hals und Fuß der Gefäße, an den Rändern haftend und oft von platten gerieften Bandern begleitet. Ein Glas dieser Art befindet sich in der Thewalt'schen Sammlung, mehrere Fragmente wurden 1897 am Domhofe in Köln gefunden, andere in Aachen. Das Netzglas im Suermondtmuseum, das aus'm Weerth als antik veröffentlichte, gehört derselben Klasse nieder-rheinischer Arbeiten an und stammt aus dem XVI. Jahrh. Schon das Material muß selbst bei kleinen Bruchstücken einen Irrthum ausschließen. Die venezianischen Nachbildungen zeigen freilich feines farbloses Krystallglas. (Schluß folgt.)

Die moderne Kunst und die Gotik.

Wenn die »Zeitschrift für christliche Kunst« durch ihre Zwecke und die Interessen ihres Leserkreises auch im Allgemeinen dazu geführt wird, ihren Aufsätzen einen rückwärtsblickenden Charakter zu geben, so hat sie doch in vielen Fällen bewiesen, daß sie auch den Fragen der Gegenwart nicht fremd gegenübersteht. Ist doch auch die Kunst, die der Kirche dient, nichts weniger als fertig und abgeschlossen, und die Pietät gegen das Alterwürdige schließt sicher nicht das Interesse für das »Moderne« aus, sollte sich selbst dies Interesse nur als Kritik betätigen.

So werden auch die Leser dieser Zeitschrift nicht unberührt geblieben sein von dem Drängen nach neuer Formgestaltung, die sich in den dekorativen Künsten nicht ohne Geräusch geltend macht. Darin unterscheidet sich dieses Drängen nach Neuem von früheren Stilwandelungen. Wie uns die Kunstgeschichte lehrt, haben sich neue Stil- und Formgedanken fast immer lange Zeit als kaum bemerkte Unterströmungen unter der Oberfläche der herrschenden Anschauungen bewegt, bis sie bei besonderem Anlaß, meist durch einen großen Monumentalbau, an die Oberfläche gehoben wurden.

Anders die neuen Erscheinungen unserer Tage: selbst dem aufmerksamen Beobachter kaum in ihren Anfängen bemerkbar, sind sie plötzlich, man möchte sagen mit jugendlichem Ungestüm vor die Öffentlichkeit hingetreten, unterstützt durch eine Phalanx von schön ausgestatteten, augenscheinlich gut fundirten Zeitschriften, deren Entstehen faßt gleichzeitig in das letzte Quartal des Jahres 1897 fällt. Bruckmann's »Dekorative Kunst«, Koch's »Deutsche Kunst und Dekoration« — »Kunst und Kunsthandwerk«, vom österreichischen Museum herausgegeben, das ebenfalls in Wien erscheinende »Ver sacrum«, die Pariser »Art et Décoration« bekennen sich einhellig als Vorkämpfer eines neuen Kunstideals in den dekorativen Künsten, das bis dahin einzig in der englischen Zeitschrift »The Studio« Vertretung gefunden hatte.

Es tritt hierbei die merkwürdige Erscheinung zu Tage, daß die litterarische Propaganda der praktischen Einführung vorangeht. Denn selbst die begeistertsten Anhänger der neuen Richtung werden kaum behaupten, daß das, was in letzterer tatsächlich geschaffen worden ist, mit dem Siegeszug Schritt hält, den dieselbe in der Phantasie ihrer Wortführer durch die Werkstätten unseres Kunstgewerbes angetreten hätte. Was uns in den Ausstellungen von München, Dresden, Berlin an „modernen“ Werken der Möbel- und Metallkunst, theilweise selbst der Keramik geboten worden ist, geht noch nicht über die Grenze tastender Versuche, einzelner geistreicher Künftlereinfälle hinaus. Einzig auf dem Gebiete der Flächendekoration, in Tapeten, Stoffen, Stickereien, Glasgemälden etc. zeigt sich der Ansatz einer neuen Ornamentik, die sich in bewußten Gegensatz zu allem bisher bekannten stellt.

Zu Allem? Das wäre gegenüber den bisherigen Gesetzen der Kunstgeschichte ein so unerhörter Vorgang in der Entwicklung der Kunstformen, daß es sich wohl vorher einer genaueren Prüfung verlohnt, ehe man sich dazu versteht, eine solche Anomalie anzunehmen. Irgendwo in der Vergangenheit werden sich wohl die Keime finden, aus welchen die Neuerer — bewußt oder unbewußt — das Ornament der modernen Kunst entwickelt haben.

Wenn sich in uns nun die Ueberzeugung befestigt hat, daß die Frühgothik dieser Ausgangspunkt ist, so sind wir hierfür natürlich den Beweis schuldig. Nehmen wir aber einen

Augenblick an, dieser Beweis wäre erbracht, so könnte mit Recht die Frage aufgeworfen werden: wie kommt es dann, daß die moderne Dekorationskunst uns in so vieler Beziehung als etwas durchaus Neues anmüthet — daß sie sich nicht von selbst Jedem als Weiterbildung der Formsprache des XIII. Jahrh. ankündigt? Hierauf ist zunächst zu erwidern, daß im Publikum — wir sprechen natürlich nur von demjenigen, welches sich überhaupt für Kunstfragen interessirt — und selbst bei vielen ausübenden Künstlern die Kenntniß der Frühgothik auf überaus schwachen Füßen steht. Wohl wird von den Eklektizisten unserer Tage auch in „Gothik“ gearbeitet, ebenso, wenn auch nicht ganz so häufig wie in Barock und Rokoko. Aber sehen wir die Hefte unserer Fachschriften aus dem letzten Jahrzehnt durch: im besten Falle besteht das, was man in dieser Richtung findet, in wörtlichen Anlehnungen an die frische und konstruktive „Tiroler Gothik“, sehr oft aber in Versuchen, mit Beiwirk der Spätgothik des XV. u. XVI. Jahrh., dem äußerlichen, noch dazu mißverständenen mit Diensten, Fialen, Maßwerk und Kreuzblumen das moderne Mobiliar auszuputzen — Versuche, die mit den Entwürfen des guten alten Heideloff eine bedenkliche Aehnlichkeit besitzen. Einzig die kirchliche Kunst hat zu einem strengeren Studium der eigentlichen Bildungsgesetze des gotischen Stils in seiner schöpferischen Periode geführt.

Dann muß aber auch zur Ehre der Neuerer ausgesprochen werden, daß der Einfluß, den nach unserer Ueberzeugung die Formen- und Bildungsgesetze der Frühgothik auf ihr Schaffen gewonnen haben, keineswegs ein äußerlicher ist, der sich jedem Auge sofort verräth. Vielmehr stellt sich — was des Weiteren noch auszuführen bleibt — bei den besten Meistern der neuen Richtung diese Einwirkung als eine Art Kongenialität, als ein selbständiges Weiterbilden der tiefer erfafsten Grundgedanken des gotischen Stiles dar, dessen Werth nur dadurch erhöht wird, daß es dem Künstler selbst nicht zum Bewußtsein gekommen ist. Wir glauben nämlich, daß die Führer der neuen Richtung vielleicht am wenigsten mit uns einverstanden sind, wenn wir sie als Wiedererwecker des gotischen Kunstempfindens ansprechen.

Daß sie es aber sind, dafür ist unschwer der Beweis beizubringen. Sehen wir uns zunächst die Entstehung der neuen Richtung an;

sie weist uns nach England. Hier wurde zuerst, vor mehr als dreißig Jahren, mit der das ganze europäische Kunstgewerbe beherrschenden Richtung gebrochen, die auf dem Boden der antikisierenden Stile erwachsen war. Die diesen Bruch vollführten, waren Architekten und andere Künstler der gotischen Schule, Welby Pugin an der Spitze. Wenn diese Vertreter der Praxis, unterstützt durch begeisterte Männer der Feder, wie John Ruskin, ihr Schaffen auf den Ueberlieferungen des Mittelalters aufbauten, so waren diese Versuche schon darum des Erfolges bei ihren Landsleuten sicher, weil sie an nationale Ueberlieferungen unmittelbar anknüpfen konnten. Denn England war eigentlich das einzige Land, in welchem die gotische Tradition ununterbrochen fortgelebt hatte, wo auch das XVII. und XVIII. Jahrh. noch gotische Schlösser und Kirchen hatte entstehen sehen.

Suchen wir außerhalb Englands weiter nach den „Ahnern“ der modernsten Richtung, so ist in Frankreich Viollet-le-Duc zu nennen. In seinen Schriften, deren schöne Prosa auch heute noch weit mehr, als geschieht, gelesen zu werden verdient, begegnen wir fast auf jeder Seite den ästhetischen Grundsätzen und Anschauungen, die auch für die Neuerer von heute vielfach die Grundlage ihres Schaffens bilden: besonders in seinen »Entretiens« aber auch im »Dictionnaire raisonné de l'Architecture« in den Artikeln „construction“, „flore“, „sculpture“, „peinture“, „goût“. Ja, wer die Publikation der von ihm und Lassus geleiteten Ausmalung der Kapellen von Notre-Dame durchblättert, wird Motiven des Flächenornamentes begegnen, die von Eckmann, Christiansen oder Lefler komponiert sein könnten.

Aber wir wollen nicht zuviel Gewicht auf diese Vorläufer legen, auch der Thatsache keine zu schwerwiegende Bedeutung beimessen, daß einzelne Meister des modernen Stils, wie Melchior Lechter, Lefler u. A. nachweisbar über den Weg der mittelalterlichen Kunst zu ihrem Standpunkte gelangt sind: das Hauptelement für unsere Behauptung liegt in der Kritik der Formen, die wir als charakteristisch für die neue Schule kennen lernen.

Der hervorstechendste Zug der modernen Ornamentik ist das energische Zurückweisen des gesammten, aus der antiken Kunst herübergenommenen Pflanzenwerks, des Akanthus, der Palmetten etc. und das frische Hineingreifen in

die reiche Welt der Blumen und Blätter, die in Feld, Wald und Garten uns heute sozusagen in die Hand wachsen. Genau die gleiche Erscheinung vollzog sich um das Jahr 1200. Lassen wir Viollet hierüber das Wort: „Die Laienkünstler, welche um diese Zeit die Klosterschulen ablösten, begnügten sich nicht damit, in der Konstruktion, den Profilen mit der antiken Ueberlieferung zu brechen, wie sie im romanischen Stil fortgelebt hatte. Auch wenn es sich um das Ornament handelt, wollen sie nicht mehr die alten Kapitale und die romanischen Friese studieren: sie gehen in die Wälder, auf's Feld; sie suchen unter den Kräutern die kleinsten Pflänzchen aus; sie studieren ihre Keimblätter, Knospen, Blumen und Früchte, und nur aus den Motiven dieser bescheidenen Flora schaffen sie eine unendliche Mannigfaltigkeit von Ornamenten von einer Größe des Stils einer Geschlossenheit der Zeichnung, welche die besten Beispiele der romanischen Skulptur weit hinter sich lassen. Warum sollten Künstler von feiner Beobachtung, der Einförmigkeit der romanischen Kunst überdrüssig, sich nicht verliebt haben in diese bescheidene Pflanzenwelt der Felder? Warum sollten sie, als sie eine Kunst suchten und diese verborgenen Schätze entdeckten, nicht freudig ihr »Heureka« gerufen haben!“

Ist es nicht auffallend, wie diese „Entdeckung der Natur“ sich wieder vor unsern Augen vollzieht? Aber nicht nur die gleiche Wahl der Motive, auch die gleiche Art der Verwendung derselben, wie im XIII. Jahrh. erleben wir am Ende des neunzehnten. Bei aller Freiheit, ja Willkürlichkeit in der Formgebung folgen unsere Modernen einem strengen Gesetz, dem des reinen Flächenornamentes, wo es sich darum handelt, eine Fläche zu verzieren, sei es also in der Typographie, im Bucheinband, der Wandmalerei, der Wirkerei und dem Druck von Dekorationsstoffen wie im Glasgemälde. Wenn es oft ausgesprochen worden ist, daß der „neue Stil“ seine schönsten Erfolge in der eigenartigen Verzierungskunst auf den genannten Gebieten zählt, so verdankt er dieselben vorwiegend diesem gesunden, von der gotischen Kunst übernommenen Grundsatz, keine Körperlichkeit vorzutäuschen, wo das Material, die gewirkte Fläche, das Glasfenster, eine solche ausschließt. Damit geht die ausgelebte Anwendung des Konturs, ebenfalls ein Erbe der Gothik, Hand in Hand.

Auf's vollkommenste sehen wir diese Grundsätze bei der neuesten Behandlungsart der Glasfenster gewahrt wie sie außer den Engländern und Amerikanern auch z. B. Christensen betreibt. Es ist die durch wunderbare neue Glasflüsse unterstützte reine Mosaikkunst, neben der die Malerei mit Schlagloth und Silbergelb, das Dekorationsprinzip der Renaissanceglasmalerei, in die bescheidensten Grenzen zurückgedrängt wird. Von diesem Gesichtspunkt aus wird es nicht so absurd erscheinen, trotz der himmelweiten Verschiedenheit der Zeichnung, zwischen den nach Christensen's Kartons ausgeführten Fenstern von Engelbrecht und den Glasmosaikteppichen der Kathedrale von Chartres einen verwandtschaftlichen Zusammenhang festzustellen. Und das Gleiche wie von den Glasfenstern läßt sich von den gewirkten Wandteppichen der Scherrebecker Schule, von den Munch'schen Entwürfen für Wirkerei, dasselbe von den nach Eckmann's Zeichnungen ausgeführten Thonmosaiken auf Gypsgrund behaupten. Durch alle diese gesündesten Hervorbringungen der modernen Kunst geht als gemeinsamer Zug das Hervorheben der festen Schranken, welche der Werkstoff und seine Bearbeitung der künstlerischen Darstellung setzt, also eine „Stilisierung“ mit Rücksicht auf das Material. Und diese ist bekanntlich eins der eisernen Gesetze der frühgothischen Formenwelt; weder die Spätgothik noch die Renaissance noch auch das Rokoko kannten diese Beschränkung, ihnen war die virtuose Ueberwindung des Materials höchstes Kunstgesetz.

Ist diese bis jetzt bezeichnete Verwandtschaft wohl nicht Jedem auf den ersten Blick überzeugend nachzuweisen, so muß in den Einzelformen des Neueren auch den flüchtigen Beobachter manches geradezu frühgothische Ornament überraschen. Von der Bevorzugung einheimischer Blumen und Kräuter sprachen wir bereits; die große Rolle, welche der stilisierte Baum in der englischen Wanddekoration spielt, weist auf die dem frühen Mittelalter maßgebenden persischen und sassanidischen Stoffe hin. Allerdings muß zugegeben werden, daß es besonders England, und zwar aus den oben angeführten Gründen ist, bei dem wir dies ausgesprochene Zurückgreifen auf die gothische Flachornamentik, diese Stilisierung im Sinne der frühen Heraldik finden. Geringere Anklänge an die genannte Quelle wird man in den neuen

Ornamentformen gewisser festländischer Künstler bemerken. Hier hat sich eine Stilnuance herausgebildet, für die einer unserer Altmeister des Kunstgewerbes die nicht üble Bezeichnung „Tentakularstil“ gefunden hat. Den Fangarmen und Tastfläden mancher niederer Thiere der Wasserwelt gleichen diese unbestimmt langgezogenen, nervös zitternden Linienornamente, die in einer vielfachen Repetition ein weiteres Charakteristikum haben. Hier wäre nun ein absolut Neues, von keiner historischen Erinnerung beeinflusstes, und gewiß gibt es auch Leute, die finden, daß dies nicht sein einziger Vorzug ist.

Schwieriger, als beim Ornament der Fläche, sind die Beziehungen zwischen der neuen Kunst und der Frühgothik in den Erzeugnissen der tektonischen Gewerbe nachzuweisen. Aber auch hier offenbart sich dem genaueren Beobachter manches Verwandte, besonders wenn wir die Arbeiten einiger belgischen Künstler der radikalsten Richtung, zunächst ausscheiden. Wir gestehen gern, daß es uns noch nicht gelungen ist, in die Bildungsgesetze der Möbel, Thüren, Einrahmungen etc. eines van den Velden einzudringen. In den weniger willkürlich gezeichneten Holzarbeiten, wie wir sie auf den Ausstellungen dieser Jahre und in den Heften der oben genannten Zeitschriften antrafen, den Erfindungen der v. Berlepsch, Michael, Bertsch in München, Schwindrazheim in Hamburg, Billing in Karlsruhe, des Schotten Makintosh, des Holländers Cachet, der Belgier Sorel und Serrurier-Bovy begegnen uns Motive, die unzweifelhaft auf das Fundamentalgesetz der Gothik zurückzuführen sind, die Form des Möbels aus der Konstruktion zu entwickeln. Allerdings häufig aus einer „ästhetischen Konstruktion“, wie Herr v. Poellnitz diese sich nicht nothwendig ergebenden, sondern ästhetisch aufgesuchten Konstruktionsmotive zutreffend bezeichnet. Streben, Versteifungshölzer, Konsolen, Stützen, die bei schweren Holzarbeiten, im Zimmerwerk und bei großen Thorflügeln etc. konstruktiv nothwendig sind, werden in etwas spielender Weise auf die leichten Formen des Mobilars übertragen. Hierdurch erhalten diese Möbel oft, wenn auch ihren Erfindern wohl meist unbewußt, eine auffallende Aehnlichkeit mit den Holzarbeiten der Gothiker der 50er und 60er Jahre, eines Ungewitter, Statz, Viollet, Schmidt und Oppler. Auch der reichliche dekorative

Gebrauch, den Berlepsch, Pankok, Obrist u. A. von den die Möbelthüren überziehenden Metallbeschlägen machen, ist ein ausgesprochen gothisches Motiv. In gleicher Richtung bewegen sich dann die Versuche in schmiedeeisernem Hausgeräth von Eckmann, von Berlepsch, Wilhelm und Lind, Grofs, Ringer und Wenig, wenn auch hierbei die Betonung der Konstruktion als Formenmotiv selbstverständlicher ist; aber auch die Zusammenfügung durch Niete und Bänder mufs hier in echt gothischem Sinne der Zierwirkung dienen.

Wir müssen es uns versagen, in der Aufindung solcher verwandtschaftlichen Züge weiter zu gehen, zumal die Darlegung derselben ohne Illustrationsmaterial nicht ganz leicht ist. Eins aber müssen wir zum Schlusse betonen: Wenn wir für die häufig interessanten und fesselnden Erscheinungen der neuesten dekorativen Kunst im frühen Mittelalter nach Anregungen und Vorbildern suchten, so lag uns dabei nichts ferner, als die ersteren damit herabzusetzen, sie

etwa als Plagiate vergangener Kunstgedanken bezeichnen zu wollen. Im Gegentheil kam es uns darauf an, auf einen Vorgang in unserem modernen Kunstleben aufmerksam zu machen, für den in der Kunstgeschichte nicht eben viele Beispiele aufzufinden sein dürften: das Wieder- aufleben eines früheren Stiles in seinen tiefsten, treibenden Gedanken, ohne wörtliche Anlehnung an die Formensprache desselben. Als die Italiener des XV. Jahrh., die französischen Künstler am Ende des achtzehnten in den Formenschatz der Antike zurückgriffen, geschah es mit der bewußten Absicht antik-römisch zu denken, zu bauen und zu meisteln. Wie weit sie von ihrem Ziele entfernt blieben, hat die Kunstgeschichte längst festgestellt, indem sie die „Renaissance“, den „Neoklassizismus“ als selbständige Stilperiode klassifiziert. Die Modernen wollen sicher nicht gothisch sein, und sind es ihrem innersten Wesen nach!

Frankfurt a. M.

F. Luthmer.

Flandrische Figurenstickerei der frühesten Renaissance.

Mit Abbildung.

Die hier photographisch abgebildete Standfigur, welche sich in der ausserlesenen Kunstsammlung des Herrn Chevalier Meyer van den Bergh zu Antwerpen befindet, zählt zu den besten Stickerien der an glänzenden Erzeugnissen der Nadelmalerei so reichen flandrischen Schulen aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. Sie stellt die hl. Maria Magdalena vor, deren Kostüm diese Zeit mit besonderer Sorgfalt zu behandeln pflegte, und hat die ganz ungewöhnliche Höhe von $58\frac{1}{2}$ cm, so dafs sie also für ein kirchliches Parament nicht bestimmt gewesen sein kann, vielleicht zur Ausstattung eines Antependiums gedient hat. Sie ist ganz in Platt- und Lasurstich, also in den vornehmsten Nadeltechniken ausgeführt und trotz ihrer Gröfse bis in die kleinsten Einzelheiten mit aller Sorgfalt behandelt. Der grünliche und grüngelbliche Rasen, auf dem sie steht, ist mit Blumen verziert, die im Ueberfangstich eingesetzt sind; das Untergewand ist aus ganz feinen, einzeln aufgehetzten Goldfäden gebildet, und die Ueberfangstiche variiren vom helleren Roth bis zum tiefen Braun für die Konturen. Für den in breiter malerischer Drapirung herab-

fallenden bezw. aufgenommenen Mantel ist ausschliesslich der Plattstich verwendet und die gelblichrothe Färbung mit den tiefrothen Schatten verleiht ihm eine herrliche Wirkung. Eine breite, aus Goldkordel, Lasur- und Rundbogenfries gebildete Borte säumt ringsum den Mantel ein, gegen den das stellenweise hervortretende bläuliche Futter wirkungsvoll kontrastirt. Das oben an der Schleife, unten an der Quaste kenntliche Cingulum hat grünlichen Ton und aus den Aermelspitzen quillt das weisse Hemd hervor. Das weisse Mieder ist durch ein Goldbörtchen abgeschlossen, das zarte, ausdrucksvolle Gesicht durch die reiche wulstartige Mütze eingerahmt, deren Goldlasuren rötlich abgetönt sind und deren breite Zipfel den malerischen Effekt noch steigern. Die fein bewegte rechte Hand hält zierlich den Deckel des von der linken Hand kräftig gefafsten, ebenfalls ganz lasurmäfsig behandelten, mit Palmetten verzierten Salbgefäfses. Der etwas gedrungenen, vornehm gehaltenen Figur scheint eine Zeichnung von Quintin Massys bezw. einem seiner Schüler zu Grunde zu liegen, welche ganz den Erfordernissen der Nadelmalerei angepaßt ist. Schöningen.



Nachrichten über rheinische Glasmalerei des XVI. Jahrh., insbesondere über die Glasgemälde in der Burgkapelle zu Ehreshoven, ein spätes Werk monumentaler Glasmalerei in den Rheinlanden.

Mit Abbildung.

I.



Das beste Denkmäl spätgothischer, bezw. der Renaissance angehöriger Glasmalerei monumentalen Charakters beliebt man allenthalben in Fachbüchern die Nordfenster des Kölner Doms zu bezeichnen, wobei man zuweilen als deren Verfertiger die Glasmaler Lewe von Kaysserswerde sowie die beiden Hermann Pentelynk,¹⁾ Vater und Sohn genannt findet. Erst neuerdings hat man wieder der Muthmaßung Ausdruck gegeben, daß die Visirungen zu den drei großen Fenstern ihre Entstehung dem Meister der heiligen Sippe verdanken, während dem Meister von St. Severin, welcher außerdem das Glasgemälde in der gleichnamigen Kirche und die Bernhardusdarstellungen des Altenberger Kreuzganges entworfen haben soll, die Zeichnung zu dem Hallfenster zuschreiben zu dürfen glaubt.²⁾ Nur vereinzelt, jedoch nicht etwa in den die Glasmalerei behandelnden Werken, kennt man die prächtigen Fenstermalereien im nördlichen Querschiff, in der Sakristei und in der Bibliothek des Doms oder diejenigen in den anderen Kölner Kirchen, in St. Severin, St. Maria im Kapitol, St. Georg, St. Maria in Lyskirchen, in der ehemaligen Antonierkirche, in St. Peter und in St. Pantaleon.³⁾ Das Gleiche gilt von den in jüngster Zeit beträchtlich vermehrten Schätzen des Kunstgewerbemuseums, — hier seit kurzem auch das Fenster der Rathskapelle —, und von einigen Privatsammlungen. Noch weniger bekannt waren die späten Glasgemälde in St. Victor zu Xanten.⁴⁾ Andere deutsche Arbeiten jener Zeitperiode, z. B. die Fenster des Chorunganges und des Hochchores zu Freiburg i. Br., weitere zu Nürnberg, München, Metz und anderwärts werden

¹⁾ »Köln. Künstler in alter und neuer Zeit.« Joh. Jakob Merlo. Herausg. v. Ed. Firmenich-Richartz (1895) S. 489, 650.

²⁾ »Zeitschrift für christl. Kunst« (1892) V. Nr. 5. L. Scheibler »Die deutschen Gemälde von 1300 bis 1550 in den Kölner Kirchen«.

³⁾ Vgl. hierüber Scheibler a. a. O.

⁴⁾ »Zeitschrift für christl. Kunst« (1892) V. S. 17 u. f. Clemens »Die Kunstdenk. der Rheinprovinz I, 8. S. 128 u. f.

wohl in Monographien und Inventarwerken erwähnt. Häufiger wurden infolge der kürzlich vorgenommenen, öffentlichen Versteigerung die Glasgemälde der gräflich Douglas'schen Sammlung genannt.⁵⁾ Aus der nützlich Veranlassung hatten die zahlreichen Tafeln der freiherrl. von Zwierein'schen Glasmalereien eine weite Berühmtheit erlangt.⁶⁾

Es ist hier nicht der Raum für einen geschichtlich-statistischen Abriss der deutschen Glasmalerkunst des XVI. Jahrh. Bloß einige weniger bekannte Denkmäler rheinischer Herkunft mögen flüchtig hervorgehoben werden. Manche wurden bisheran gelegentlich oder vorübergehend berührt, andere sind gänzlich unbekannt geblieben, so das dreitheilige Fenster im Südschiff der Kirche zu Lipp bei Bedburg, eine Kreuzigungsgruppe, darunter Adam, der Erzengel Michael und Eva, in der Ergänzung nicht durchweg einwandfrei. Das Vorherrschende des »Weiß« erinnert lebhaft an das Mittelchorfenster zu Ehrenstein, hinter welchem Lipp aber zeichnerisch weit zurückstehen muß. Reste in dem benachbarten Angeldorf eine sitzende Heilige, St. Katharina, — St. Agatha ist neuere Zuthat der letzten Jahrzehnte —, ferner die Obertheile zweier Standfiguren, wären immerhin werth gewesen, nach sachverständiger Instandsetzung der Kirche erhalten zu bleiben. Im nahe gelegenen Berrendorf ein Allianzwappen nebst mehrfach ergänzten Donatorenbildern aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. Im mittleren

⁵⁾ Deizel »Die Glasgemäldesamml. des Grafen Douglas im Schloß Langenstein b. Stockach. S. A. aus dem 26. Heft der Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und s. Umgebung. — Katalog der gräf. W. Douglas'schen Sammlung alter Glasgemälde auf Schloß L. Köln (1897). — Prof. Mone »Diözesan-Archiv von Schwaben«. (1897) Nr. 4, 5, 6. — Deizel »Archiv für christl. Kunst« (1898) Nr. 6 u. f.

⁶⁾ »Die freiherrl. von Zwierein'sche Sammlung von gebrannten Glasfenstern u. s. w. (Köln 1887) — Vgl. F. W. E. Roth »Die freiherrl. von Zwierein'sche Sammlung von Glasm. zu Geisenheim«, Bonner Jahrbücher, Heft XCVI und XCVII S. 293 u. f. — Ein Theil heute in der Kirche zu Oppenheim. Vgl. Oldemann »Geschichte der Glasmalerei S. 152. — Andere Tafeln im Besitz der Baroin von Liebig zu Gondorf.

Chorfenster der Kirche zu Bottenbroich eine Darstellung des jüngsten Gerichts; darunter Doppelwappen und

Donatorenbildnisse, mächtige Arbeit aus dem Jahre 1533 (vgl. Clemen Kreis, Bergheim S. 50). Andere Bruchstücke in der Pfarrkirche zu Stommeln, Papst Gregor mit Donator, Maria mit dem Kinde und Wappen der Stadt Köln. Ueber die unlängst erwähnten, alten Glasgemälde zu Mündt im Jülicher Lande, welche Begebenheiten aus dem Leben des hl. Irmund darstellen sollen, war weiter nichts in Erfahrung zu bringen, als dafs sie nicht bestehen.

Eine bemerkenswerthe Tafel der Altenberger Kreuzgangfenster befindet sich in Erkelenz¹⁾ im Besitze des Herrn Vohl, Maria Mantelschaft darstellend. In der Sakristei der Abteikirche zu M.-Gladbach sind einige Ueberbleibsel von Glasgemälden des XVI. Jahrh. untergebracht, u. a. das Abendmahl, Christus am Oelberg, ferner kleine Scheiben, grau in Grau und Silbergelb. Aus der zweiten Hälfte des XVI.

Jahrhunderts haben sich einige Felder in der Franziskanessenklosterkirche zu Alederk erhalten, Donatorenbildnisse mit architektonischem Bei-

In der alten Kaiserstadt Aachen ist nur wenig in unsere Zeit hinterbergerettet worden,

in einem Mafswerk der St. Michaelskapelle am Münster das Bild Gott Vaters nebst Wappen und Engeln. Die Pfarrkirche zu Linnich bewahrt ausser einem etwas älteren, vortrefflichen St. Werner im Mafswerke eines Chorfensters in der Sakristei zwei kleine Bilder, eine Kreuzigungsgruppe, die nach derselben Unterlage gemalten Figuren der hl. Maria und des hl. Johannes, von einer zweiten Gruppe herrührend, und einen in der Zeichnung plumpen St. Paulus, alles in warmem Grisailton gehalten; ursprünglich nicht hierher gehörige Reste zweier prächtiger Bordürenmuster umschließen die Bilder.

In dem sechsteiligen Hauptchorfenster der Kirche zu Ruppichterod sind zwei Theile der Mafswerkfüllung und vier Langbahnen alt, in jenen Gott Vater und der hl. Geist, in den Langfeldern als Hauptbilder die hl. Maria mit Kind, St. Severin mit Kirche, ein Christus am Kreuze, endlich die hl. Margaretha, laut Beschrift bei dem vorder Muttergottes knieenden Geistlichen aus 1506. In den unteren Feldern Donatorenbildnisse,

gegenüber die Gestalt des hl. Sebastianus,

zwei derselben begleitet von dem hl. Benediktus beziehungsweise der hl. Maria. Diese Darstel-

¹⁾ Vgl. Oidtmann a. a. O. S. 218 Anm. 2.



lungen will man mit einer Lokalsage in Verbindung bringen. Im nördlichen Kreuzschiff ein St. Christophorus, im südlichen eine Kreuzigungsgruppe. Im mittleren, dreitheiligen Chorfenster zu Boedingen bei Hennefsteht über dem Hochaltar eine Kreuzigung (*Zeitschr. f. christl. Kunst Bd. I Sp. 302) darunter ein bärtiger Heiliger mit dem knieenden Donator, rechts die hl. Elisabeth, zwischen den Standfiguren in großem Maßstab das Kölner Stiftswappen. Den Heiligen hält man für den seligen Hermann Joseph. Die Gruppe, die oberen Theile der Figuren und das Wappen sind alt. Das Fenster ist ein Geschenk des 1508 verstorbenen Erzbischofs Hermann, welcher bekanntlich das Dreikönigenfenster im Nordschiff des Kölner Doms stiftete. Die Kirche zu Lindlar bewahrt in vier Fenstern treffliche Werke der Spätgotik, eine Kreuzigungsgruppe, in den unteren drei Gefachen die Legende des hl. Eligius, gegenüber die Kreuzabnahme, darunter in kleinen Grüppchen die Frauen am Grabe, die Grablegung und Christus erscheint der Magdalena. In zwei Schiffen kleine Heiligengestalten, einzelne vortrefflich, eine kleine Kreuztragung, über drei Felder vertheilt eine Anbetung der hl. Dreikönige, außerdem Wappen und Donatoren. Drei Heiligengestalten im Landhaus Schaaflhausen zu Honnef, die hl. Anna selbdritt, St. Petrus und St. Paulus sind älteren Ursprungs, dagegen dürften zwei kleine Bilder, St. Petrus und die hl. Madonna darstellend, zu Peterslahr in diese Periode gehören. Die bedeutend jüngeren Schiffenster von Ehrenstein, in mannigfacher Hinsicht, technisch und inhaltlich merkwürdig, sind einer eingehenden Veröffentlichung vorbehalten.

Die drei östlichen Chorfenster der Stiftskirche zu Kyllburg in der Eifel wurden von Kugler kurz beschrieben. Dieselben, 1533 und 1534 angefertigt, enthalten in abwechslungsreicher Renaissancearchitektur die Geburt, die Kreuzigung und die Grablegung, darunter Standfiguren und Donatoren, in den Maßwerken die Verkündigung, die hl. Dreifaltigkeit und die Auferstehung; die ergänzten Stücke sind theilweise gut erkennbar. Es bleiben in der dortigen Gegend ferner zu nennen etwas ältere Reste einer Dreikönigengruppe in der Rübenachkapelle zu Burg Eltz, vier Figuren zu Münster bei Bingen, eine Kreuzigung in St. Mathias zu Trier, unbedeutende Reste in der Pfarrkirche zu Nürburg, vereinzelt Figuren und Gruppen

der Sammlung der Baronin von Liebig zu Gondorf, einiges auf den Burgen Rheinstein, vielleicht auch auf Rheineck und Stolzenfels, endlich ein Glasgemälde zu Hatzenport, über dessen Entstehung unklare Nachrichten in Umlauf sind. Die Glasmalerei eines Schifffensters soll als genaue Nachbildung eines Gemäldes von Johann von Achen hergestellt sein, das dieser nach seiner heute in der Antonierkirche zu Köln befindlichen Kreuzigung für den Kurfürsten von Trier gemalt haben soll. Diese Kopie, welche angeblich dem Glasmaler als Unterlage diente, gelangte, nach derselben Quelle, 1841 aus der Kerp'schen Sammlung in das Wallraf-Richartz-Museum. Als Entstehungszeit wird die Amtsperiode des Pfarrers Ludwig Sevenich angegeben, 1560—1574, eine Zeitbestimmung, welche sich nur schlecht mit dem Wirken Johanns von Achen in Einklang bringen läßt. In Wirklichkeit sind der Zeichnung, vor allem jedoch der glasmalerischen Technik nach die Tafeln um beilauf 70—80 Jahre älter, also etwa in den Schluß des XV. Jahrh. zu verweisen. Seltsam ist Anlage der Kreuzigungsgruppe. Jedes Feld ist in architektonischer, Anordnung von weissem Rankenwerk umrahmt; links stützt Johannes die hinsinkende Maria, rechts Christus am Kreuz und Magdalena. Engeln fangen in Kelchen das Blut auf. Im Maßwerk Christuskopf und Engel. Andere halten Johan van Nuifs zu Köln für den Künstler. Die Anordnung der Figuren erinnert auffallend an die Kreuzigung vom Meister des Marienlebens (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 72; Abb. Merlo a. a. O. Taf. 37, Knackfuss S. 468).

Gleichaltrig mit den Glasfenstern zu Kyllburg sind einige Denkmäler im Rührthal. Zwei unbedeutende Bruchstücke aus dem Anfang des Jahrhunderts, ein Veronikabild und ein Lamm Gottes, Grisail mit Silbergelb, wurden aus dem Maßwerk der Kirche zu Lendersdorf bei Düren in ein Sakristeifenster übertragen.

Einen werthvollen Schatz bergen zwei dreitheilige Chorfenster der St. Marienkirche zu Düren; links eine figurenreiche Darstellung der Pietà, unterhalb derselben St. Christophorus und die Stifterbildnisse, Herzog Johann der Friedfertige von Julich-Cleve-Berg mit seiner Gemahlin. Auf der Epistelseite die hl. Dreifaltigkeit, Heiligengestalten und Donatoren nebst Wappen, ein Geschenk des Grafen Dietrich

von Manderscheidt und seiner Gemahlin, ein Werk aus 1536. Wenn diese Arbeiten auch in der Farbgebung etwas unsicher, dabei zeichnerisch in Einzelheiten mangelhaft sind, so verathen wieder andere Theile die Hand des geschickten Meisters. Vortrefflich sind die Wappenröcke⁹⁾ durchgeführt. Gleichwerthig mögen die Glasgemälde gewesen sein, welche die Herzöge von Jülich und andere Edle des Landes in der Zeit zwischen 1530 und 1555 in das Kloster Mariawald bei Heimbach schenkten. Zwei ausgezeichnete Donatoren tafeln aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh., Herzog Wilhelm den Reichen von Jülich mit seiner Familie darstellend, befinden sich im Besitz Sr. Majestät des Kaisers. Der oben genannte Graf Dietrich von Manderscheidt stiftete 1535 eins der beiden schätzenswerthen, viertheiligen Fenster in den Seitenschiffen der Kirche zu Schleiden, welche in ihren oberen Abtheilungen je eine figurenreiche Gruppe enthalten, eine Pieta beziehentlich eine Anbetung der hl. Dreikönige; unterhalb derselben stattliche Einzelgestalten nebst Donatoren, Wappen und Inschriften. Die Zeichnung bekundet, abgesehen von einigen Schwächen, eine gewandte, fertige Hand; einzelne Figuren sind vortrefflich, manche Köpfe recht ausdrucksvoll und edel gehalten. Die Glasgemälde von Düren und Schleiden sind allem Anschein nach aus der nämlichen Glasmalerwerkstätte hervorgegangen wie das 1538 entstandene beachtenswerthe Fenster in der Pfarrkirche des Dorfes Drove bei Düren, welches in dieser Zeitschrift (Bd. III. Sp. 201 ff.) verdiente Würdigung durch Wort und Bild gefunden hat.

Es wäre eine höchst dankbare und recht anerkennenswerthe Aufgabe für die berufenen

⁹⁾ Die Anbringung einzelner Wappenfiguren auf den Gewändern in steter Wiederholung als einfache Musterverzierungen findet sich bereits früh in alten Fenstern (Chartres, Le Mans u. a.). In St. Jacques zu Antwerpen ist der ganze Wappenschield auf der Schulter des Waffenrocks angebracht, in Leoben auf der Halsberge, ähnlich dem Schulterstück eines Ritters zu Evreux. Nicht selten begegnen uns die Wappen als sich wiederholende Muster auf den Decken des Beipaltes oder auf dem Teppich (St. Gudule). Prächtig ist die einfache Vertheilung des ganzen Wappens über den Waffenrock der Ritter oder über die Gewandung der Edelfrauen, eine Anordnung welche in mehreren Glasgemälden des XVI. Jahrh. wiederkehrt. So erblickt man zu Hoegstraten eine Reihe derartig geschmückter Standbilder, andere zu Gouda, in St. Gudule

Kenner der rheinischen Tafelmalerie, die Denkmäler alter Glasmalerkunst in den Bereich ihrer Forschungen zu ziehen und durch Vergleiche festzustellen, welche Maler die Visirungen zu jenen tüchtigen Leistungen geliefert haben. Ein Kunstzweig, dessen Vertreter von der Malerkunst durch die Wahl in den Rath geehrt wurden, — ich erinnere an die beiden Pentelink —, verdient nicht minder in seinen farbenprächtigen Erzeugnissen etwas mehr Beachtung, als ihm bisher in Deutschland seitens der Kunstschriftsteller zu Theil geworden ist. Scheibler hat den Weg gewiesen.

Wollte man die Grenzen des Rheinlands überschreiten, so ließe sich eine außerordentliche Anzahl mustergültiger Glasgemälde aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. zusammenbringen. Trotz dieser unbestreitbaren Thatsache stößt man unbegreiflicher Weise durchgehends in den Fachschriften auf den gewaltigen, unvermittelten Sprung von den „berühmten“ Kölner Domfenstern bis zu den „weltbekannten“ Glasgemälden von Gouda,¹⁰⁾ welche man überdies gar zu gern ausnahmslos den Gebrüder Crabeth zuschreiben zu müssen glaubt. Einzelne erwähnen auch die Glasmalereien von St. Gudule zu Brüssel, ohne darauf aufmerksam zu machen, daß dieselbe in einem Zeitraume von hundert Jahren hergestellt, also unter sich sehr verschieden sind. Dabei vergißt man nicht, dieselben irrthümlich dem Abraham van Diepenbeck zuzuerkennen, wohl gar noch mit der Zugabe, daß er die Fenster nach Kartons des Bernhard van Orley gemalt habe. Nur wenige nennen außerdem St. Jacques zu Lüttich.¹⁰⁾ Für das eigentliche Deutschland da-

zu Brüssel, in St. Jacques zu Lüttich, weiterhin in den Fenstermalereien zu Montmorency, Ecoen und Chantilly. In einem Fenstergemälde zu Schleiden trägt der Graf von Manderscheidt einen derartigen Wappenrock. Unbitterlich sind jene heraldischen Waffenröcke an den Fenstern zu Düren, wo die einzelnen Quartiere des Jülicher und des Manderscheider Wappens unvergleichlich schön über das Gewand vertheilt sind.

⁹⁾ Auffallende Verwandtschaft mit der seltsamen Anlage des Jonas- und des Bileaufensters zu Gouda zeigt das allerdings ältere Mosesfenster im Hochschiff der St. Jakobskirche zu Straubing. Hier wie dort sind die Bilder ohne jedwede Umrahmung, in riesigem Maßstabe, in das Fenster eingefügt, den Raum ganz ausfüllend. Aehnliche Beispiele sind mir nicht bekannt.

¹⁰⁾ Farbige Abb. von Gouda und Lüttich in Divers works of early masters in christian decoration by John Weale (London 1846).

gegen beschränkt man sich bescheiden auf eine oberflächliche, obendrein nicht immer zutreffende¹¹⁾ Schilderung der Schweizer Malerei

¹¹⁾ Vgl. hierüber Dr. Hermann Meyer »Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschonung vom XV. bis XVII. Jahrh.« (Frauenfeld 1884).

und läßt die beträchtliche Zahl hervorragender, deutscher Monumentalwerke gänzlich unbeachtet, wohl aus dem einfachen Grunde, weil man sie nicht kennt. (Schluß folgt.)

Linnich (Rhld.).

Heinr. Oldtmann.

Bücherschau.

Lexikon der technischen Künste von Dr. Paul Kronthal. Berlin 1898/99. Verlag von G. Grote. Lief. I—IX (denen die Schlußlief. demnächst folgen soll, à 3 Mk.).

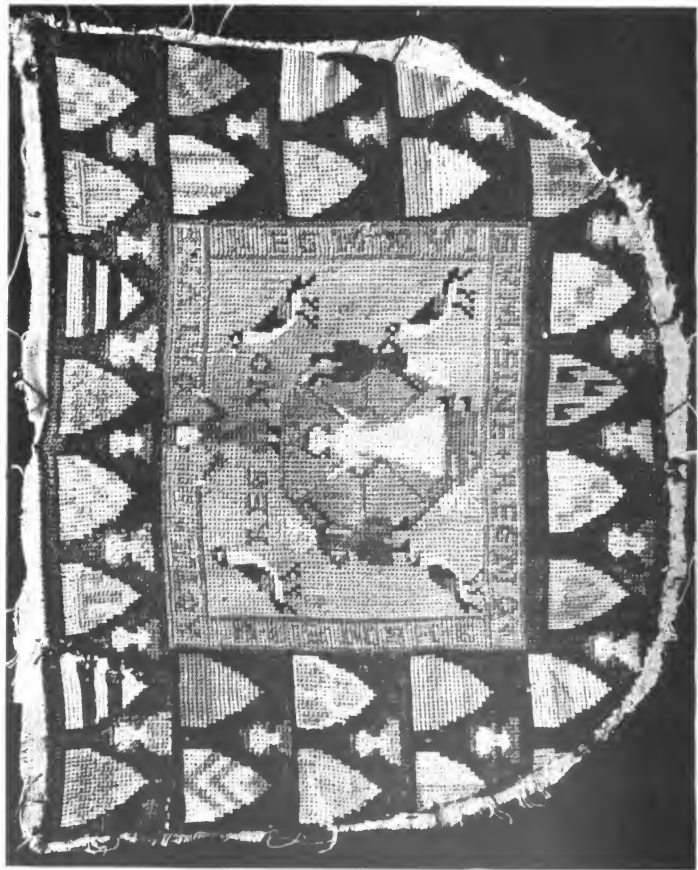
Durch große Reichhaltigkeit zeichnet sich dieses Werk aus, welches den Inhalt eines archäologischen Wörterbuches, eines technischen Nachschlagebuches, eines Künstler- bezw. Monogrammenverzeichnisses vereinigt, um den Forschern und Sammlern zumeist auf dem kunstgewerblichen Gebiete mit Auskünften, Notizen, Winken aller Art an die Hand zu gehen. Das Bedürfnis nach einem solchen Buche hatte der Verfasser selbst empfunden, ohne dafür Befriedigung zu finden, und aus dieser Stimmung ist diese Arbeit herausgewachsen, die gerade so praktisch angelegt ist, wie sie beabsichtigt war und entstand. Da sie nicht nur die Herstellungsart, sondern auch die geschichtliche Entwicklung angeben und doch nicht zu umfangreich und kostspielig werden wollte, so mußte sie sich einer möglichst knappen Fassung befleißigen. Diese mag Manchem hier und da zu kurz erscheinen, und der Techniker wird sich nicht selten mit wenigen Andeutungen begnügen müssen, wo ihm eingehendere Anweisungen erwünschter gewesen wären, wie auch dem Archäologen vielfach eine erschöpfendere Behandlung lieber sein möchte; aber dem Verfasser kam es offenbar und ganz mit Recht mehr auf Vollständigkeit im Sinne der Mannigfaltigkeit als der Weiträumigkeit an. In dieser Hinsicht darf ihm das beste Zeugnis ausgestellt und versichert werden, daß die Stichproben durchweg zu seinen Gunsten ausfielen. Daß knappe Formulierung von selbst kleine Unkorrektheiten im Gefolge hat als die kaum zu vermeidende Folge von Verallgemeinerungen, versteht sich von selbst, und daß in die Geschichte der einzelnen Techniken, die noch so viele Lücken aufweist, leicht Irrthümer Eingang finden können, liegt ebenso sehr auf der Hand. Unrichtig ist z. B. die Angabe, daß die Damastgewebe erst im XVII. Jahrh. auf europäischem Boden hergestellt seien, wie die Notiz, daß Papier-maché-Arbeiten (die schon im XIV. Jahrh. nachweisbar sind) der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts entstammen. So bedürfen auch von den zahlreichen, dem Gebiete der kirchlichen Archäologie angehörigen Bezeichnungen manche wie Kanneel, Kelch, Kreuz einer kleinen Revision zum Zwecke einer genaueren Fassung, selbst auf die Gefahr hin, daß die II. Auflage, die sicher bald nöthig ist, etwas mehr Raum beansprucht. Sollte ihr dazu der Schmeck, besser gesagt, das Erläuterungs-

mittel von Abbildungen, wenigstens der Monogramme, zu theil werden können, so würde sie immer mehr dem Ideal sich nähern, zu dem heranreifen dieses verdienstvolle Buch wohl das Zeug hat. **Schaßbgen**

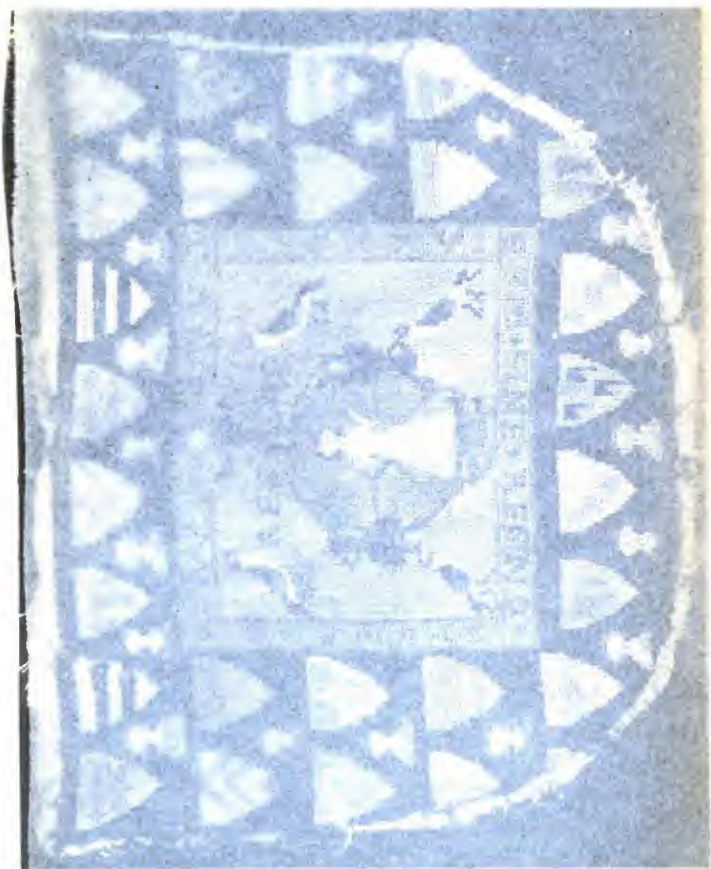
Spanien und Portugal. Das Baedeker'sche Reisehandbuch, dessen endliches Erscheinen vor kaum zwei Jahren (in Bd. X S. 83/84) als ein besonderes freudiges Ereigniß begrüßt werden durfte, liegt bereits in II. wesentlich vermehrt und verbessert Auflage vor als der beste Beweis für seine Nothwendigkeit. Die anfänglich unberücksichtigt gelassenen Theile (Asturien, Galicien etc.) sind eine ungemein schätzenswerthe Beifügung, und die Revision, welche die herrliche kunstgeschichtliche Einleitung von Justi erfahren hat, wird ebenso willkommen sein, wie die umfassende Berücksichtigung, welche, dank der Mitwirkung des Professors Hübnert, den archäologischen Partien zu theil geworden ist, die hier nicht minder wichtig sind, wir in dem italienischen Handbuch. **Schaßbgen**.

Cranach-Ausstellung Dresden 1899. Wissenschaftliches Verzeichniß der ausgestellten Werke von Dr. Karl Woermann, Direktor der Königl. Gemäldegallerie, Dresden-Blasewitz. Verlag von Alwin Arnold.

Die mit großer Mühewaltung und Sorgfalt veranstaltete Cranach-Ausstellung umfaßt 167, im Katalog unter 9 Gesichtspunkte geordnete, eingehend beschriebene Oelgemälde, sowie 50 Vielfältigungen. In der Einleitung wird der Zweck dieser Ausstellung dargelegt, welche jedem Kunstfreund von dem umfassenden Schaffen des sächsischen Meisters ein Gesamtbild vermitteln, den eigentlichen Forschern namentlich Gelegenheit bieten soll, die bekannte Pseudogrünewaldfrage, welche schon so lange auf der Tagesordnung schwebt und endliche Lösung heischt, an der Hand dieses angereicherten Studienmaterials zu prüfen und zu entscheiden. Der Ueberblick, der über das Leben Lukas Cranach's beigelegt ist, liefert aus dazu die nöthigen Daten, und die im Anhang beigegebenen 32 Abbildungen, denen durchweg gute Photographien zu Grunde liegen, illustriren in trefflicher Weise den Entwicklungsgang des ein halbes Jahrhundert hindurch mit ungeschwächter Kraft thätigen Meisters. Möge der so geschickt wie vornehm betriebenen, wohlgeglückten Veranstaltung, auch der Erfolge des Besuches und der wissenschaftlichen Ausbeutung nicht fehlen! **Schaßbgen**.



Gestickte Reliquienhülle des XIV. Jahrh. im Kölner Kunstgewerbemuseum.



Abhandlungen.

Gestickte Reliquienhülle des XIV. Jahrh.

Mit Lichtdruck (Tafel III).



etzhin ist das Kölner Kunstgewerbemuseum in den Besitz der hier in fast natürlicher GröÙe abgebildeten Stickerei gelangt, welche der 2. Hälfte des XIV. Jahrh. angehören und als Reliquienhülle, näherhin zur Verdeckung des Unterkiefers eines Reliquienhäufels gedient

haben dürfte. Auf die Fassung dieser Schädel, namentlich derjenigen aus der Gesellschaft der hl. Ursula, wurde großer Werth gelegt, und da sie vornehmlich von Klosterfrauen besorgt wurde, so bestand sie öfters in feinen und kunstreichen Handarbeiten: in filirten, geflochtenen, aus Borten wie metallischen Stäbchen und Röhren zusammengesetzten Kopfnetzen, in Stirnbändern, Agraffen und ähnlichem, dem Schmucke der vornehmen Damen entnommen oder nachgebildetem Zierwerk. Für die Umhüllung der unteren Kinnlade, die in der Regel mit Leinen ausgestopft und ausgestattet war, wurde mit Vorliebe ein halbkreisförmiges Stoffstück verwendet, sei es ein gemusterter alter Seidenrest, sei es ein gestickter oder mit Pailletten, Perlen u. s. w. verzierter Stoff. Zahlreich haben sich derartige Vorsatzstücke aus dem XVI. und XVII. Jahrh. erhalten, und manche derselben zeichnen sich durch glänzende Stickereien aus, Ornamente oder Blumen, nicht selten reliefartig behandelt, unter Anwendung von Gold- und Silberfäden. Aus der früheren Zeit aber, also aus dem XIII. und XIV. Jahrh. begegnen solche Hüllen äußerst selten, und der Grund dafür dürfte zum Theil in dem Umstande zu suchen sein, daß die meisten Schädel, deren Fassung im Laufe der Zeit verstaubt und verblichen war, namentlich vom XVI. Jahrh. an, eine Erneuerung ihrer Umhüllung erfahren haben, in der Regel nach Entfernung der alten.

Zu den wenigen älteren Exemplaren, die gerettet sind, zählt das vorliegende, welches

21 $\frac{1}{2}$ cm breit, 18 cm hoch, durch Eintragung von mehrfarbigen Seiden- und vereinzelt Goldfäden in loses, ziemlich feines Leinen mit Hilfe des Ketten- oder Zopfstickes gebildet ist. Daß es in der abgerundeten Form abgestickt, also nicht etwa nachträglich abgeschnitten ist, kann trotz einigen verstümmelten Wappenschildchen keinem Zweifel unterliegen, und daß seine ursprüngliche Bestimmung keine andere gewesen sei, als die bereits angegebene, darf als ebenso sicher angenommen werden. Nicht nur die Halbkreisform spricht dafür, sondern vielmehr noch die zwischen die Wappenschildchen, wenn auch nur aus dekorativer Rücksicht, eingefügten Büstchen, die ihre Erklärung wohl nur in der sakralen Bestimmung finden, indem die Schädel von den ausgehöhlten, in Holz oder Metall ausgeführten Häuptern aufgenommen zu werden pflegten. Da alle Wappen sich, zum Theil schematisch, wiederholen, nur Figuren mit geraden Linien aufweisen unter vollständigem Verzicht auf Thiere, gegen alle heraldische Ordnung mehrfach gelbe Figuren auf weißem Grunde erscheinen, Blau und Schwarz nur ein- bzw. zweimal vorkommen, so wird für dieselben an dieser Stelle wohl nur der Phantasiecharakter in Anspruch genommen werden dürfen, obwohl einige, aber noch zumeist nur abgesehen von den Farben, als Isenburg, Sturmfeder, Droste-Vischering, Dort, Fürstenberg, Geisbusch, Kreps, Leerbach, Malberg, Neersen, vielleicht auch als Montfort und Sponheim gedeutet werden könnten, und obgleich sich im Kunstgewerbemuseum zu Düsseldorf ein filirtes Haarnetz mit denselben Wappen befinden soll, welches auf dieselbe rheinische Fundstätte zurückgeführt wird. — Die Grundfarbe ist pistaziengrün, von der sich die Umrahmung des Inscriptbandes und dessen Mittelrad violett abhebt. Außerdem kommen Chromgelb und drei Töne Ocker gelb vor, Hellroth, Himmelblau, Weiss, Schwarz, endlich Gold, und alle diese Farben sind im Kettenstick eingetragen, der sich wegen seiner regelmäßigen Führung für die Leinenstickerei neben dem Kreuzstick ganz besonders eignet und sie

namentlich im Mittelalter beherrschte. Da diese Technik an das Fadennetz gebunden ist, eignet sie sich vornehmlich für gerade Linien, und wo sie Figuren darzustellen hat, ergibt sich auch für sie diese Gebundenheit, wie sie namentlich im Mittelfeld hervortritt mit der überaus merkwürdigen Darstellung des Glücksrads, (ROTA † FORTVNE), welches sich sonst, vom XI. Jahrh. an, nur in der Glas-, Wand- und Miniaturmalerei findet (so Radfenster in Basel, Beauvais, Amiens etc., Wandgemälde in Rochester, in einer Kirche Upplands [Sveriges Medeltid von Hans Hildebrand II, 309], Bildhandschrift der Herrad von Landsperg, des Tristan in Berlin etc.) und die verschiedenen


Lebensalter versinnbildet soll, oder, und nicht selten zugleich, den Wechsel der menschlichen Schicksale, wie im vorliegenden Falle. In der Mitte steht vor den acht Speichen des Rades die Fortuna; der junge Kletterer links wird durch das REGNABO gekennzeichnet, die gekrönte reife Figur oben durch das REGNO, die abstürzende rechts durch das REGNAVI, der unten liegende Greis durch das SVM † SINE † REGNO †; die vier Eckvögel haben wohl nur den rein dekorativen Zweck der Ausfüllung.

Bestimmung, Darstellung, Ausführung verleihen dem seltenen Gegenstande in liturgischer, ikonographischer, technischer Hinsicht einen ganz besonderen Werth. Schautgen.

Nachrichten über rheinische Glasmalerei des XVI. Jahrh., insbesondere über die Glasgemälde in der Burgkapelle zu Ehreshoven, ein spätes Werk monumentaler Glasmalerei in den Rheinlanden.

(Mit Abbildung.)

II. (Schluß.)

 In gar später Nachzügler deutscher Monumentalglasmalerei, wenn nicht überhaupt der allerletzte, steht in der Burgkapelle zu Ehreshoven bei Lindlar. Die kleinen Glasgemälde in den drei Spitzbogenfenstern, deren genaue Beschichtung mir gelegentlich ihrer in der hiesigen Werkstätte erfolgten Wiederherstellung wesentlich erleichtert wurde, waren bisheran gar nicht oder doch nur in eng begrenztem Umkreise bekannt. Diese Denkmäler, laut der auf jedem Pilaster der Architektur angebrachten Jahreszahl 1595 angefertigt, dürften den Schluß der langen Reihe spätmittelalterlicher, deutscher Monumentalglasmalerei bilden. Wie in Ehrenstein, so war auch in Ehreshoven ein Nesselrode der frommsinnige Stifter, wie dort, so sorgte auch hier ein kunstliebender Nachkomme des edlen Geschenkegebers für stilgerechte Wiederherstellung und sachgemäße Ergänzung. Für Ehreshoven war es der am 13. August 1898 gestorbene Besitzer, Se. Excellenz der Oberhofmeister Graf Max von Nesselrode zu Deutz.

Die Fenster der alten Burgkapelle sind gerade mit Rücksicht auf ihre späte Entstehungszeit sowohl technisch als auch inhaltlich von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Inhaltlich, weil sie sich in der ganzen Anlage, in der Anordnung der Darstellungen eng an die älteren

Vorbilder anlehnen, in technischer Beziehung, weil sie als die besten Ausläufer der alten Technik einzig in ihrer Art dastehen. Jüngere Glasfenster in Ornament und Kunstverglasung mit ihren vereinzelt Mittelstücken, mit den größtenteils geschmacklosen Inschrifttafeln, Wappen und Hausmarken können ebensowenig hierher gerechnet werden wie die vortrefflichen Meisterstücke schweizerischer Fenstermalerei.

Die Glasgemälde von Ehreshoven sind noch durchaus in der Technik des beginnenden XVI. Jahrh. gehalten, viel ausgesprochener als die aus der Mitte dieses Zeitraumes stammenden Fenster von St. Gudule und im vollsten Gegensatz zu den späteren, nach van Thuldens Entwürfen ausgeführten Glasgemälden derselben Kirche. Nur die Zeichnung deutet auf den späten Ursprung hin. Die vorwiegende Beibehaltung der musivischen Technik muß bei den bisherigen Ansichten über die Entstehungszeit besonders auffallend erscheinen. Nur Silbergelb und ein leichter Fleishton verdrängen an einzelnen Theilen den Mosaikcharakter jedoch keineswegs in ausgedehnterem Maße, als dies vor 1550 geschah. In dem landschaftlichen Bewerk ersetzt das auf blaues Glas aufgetragene Gold das Einfügen grüner Glasstücke. Recht wirkungsvoll ist in den unteren Feldern der Damast auf dem goldigen Hintergrund sowie die graue Damaszierung auf den schwarzen

Manteln der Ritter und der Edelfrauen. Bewunderungswürdig ist die geschickte Anbringung, die bald helle, bald tiefe Abtönung des Silbergelb, welches übrigens in den Strahlen des hl. Geistes unzählige winzige Sprünge und feine Haarrisse verursacht hat. Einige bedeutendere, oberflächliche Schrammen treten nur bei bestimmter Beleuchtung in die Erscheinung, während umgekehrt die erhabenen Verzierungen der farbigen Architekturstücke verschwinden.

Die hier (S. 57/58) beigefügte Abbildung des linken Fensters zeigt die Gesamtanlage. Die Darstellungen werden von einer schlichten, mit Schildwerk verzierten Pilasterarchitektur umrahmt, deren Haupttheile, ähnlich wie an den Fenstern zu Drove und Düren, mit Silbergelb, Schwarzloth und Eisenroth, jenem stumpfen, manchmal etwas schmutzigen Rothbraun bemalt sind, jedoch noch hinreichend das „Weiß“ des Glases zur Geltung kommen lassen. Vereinzelt blaue, gelbe, blaugraue und hellblaue Einsätze unterbrechen die fortlaufende Einfassung, an den gegebenen Stellen sich zu Basen beziehungsweise zu Kapitalen ausbildend. Die ganze Umrahmung ist bei aller Einfachheit recht geschmackvoll angelegt.

Eine eigentliche Patina zeigte sich an den Gläsern nicht, eine Erscheinung, welche vermuthlich eher durch die Beschaffenheit des Glases als durch das verhältnißmäßig junge Alter zu erklären ist.

Das Figürliche erinnert in der theatralischen Auffassung, in der manierirten Zeichnung an manche gleichzeitige Tafelgemälde. Die Durchführung der Einzelheiten läßt große Sorgfalt erkennen, wie denn überhaupt die glasmalerische Behandlung unserer Alterthümer in ihrer großen Vollendung, in ihrer bestimmten Sicherheit einen unanfechtbaren Beweis dafür bietet, daß der Künstler sein Gebiet vollkommen beherrschte. Bei der im allgemeinen etwas bunten, dabei kalten Farbenstimmung des figürlichen Theiles sind Graublau und Gelb vorherrschend; in den Gewandungen und in einem Wappen ist ein leuchtendes, kräftiges Blau angewandt; endlich ist in gut abgelegtem Verhältniß ein feuriges Roth über die Fenster vertheilt, welches dem alten Glase an Leuchtkraft und Glanz nicht im mindesten nachsteht.

Im linken Fenster oben die lebendige Darstellung der Verkündigung, unten die Donatoren in spanischer Tracht (vergl. Abb.). Im Mittelfenster bilden von Sonne und Mond durchbrochene

Wolken und etwas Landschaft den Hintergrund für eine wirkungsvoll gezeichnete Kreuzigungsgruppe. Der obere Theil des Heilandes ist von goldigem Strahlenkranz umgeben; zu beiden Seiten des Kreuzes Maria und Johannes, am Fuße des Stammes Magdalena. Im unteren Felde auf Goldgrund die farbenkräftigen Wappen der Nesselrode und der Hatzfeld. Das dritte Fenster enthält in bewegter Auffassung die Auferstehung Christi; unterhalb dieser Gruppe die knienden Geschenkgeberinnen; neben dem Betpulte liegt auf einem Kissen, mit einem großen Kreuze bedeckt, der Leichnam eines Wickelkindes. Mangels urkundlichen Nachweises konnte eine nähere Auskunft über den Zusammenhang der Bildnisse nicht ermittelt werden.

Wenn ich an den Glasmalern von Ehreshoven die noch vorherrschende Mosaiktechnik als besondere Merkwürdigkeit betonen zu müssen glaubte, so geschah dies mit ausdrücklicher Rücksichtnahme auf die althergebrachte und heute noch vielerorts landläufige Meinung, als sei bereits mit dem XVI. Jahrh. die sogenannte Kabinet- oder Emailmalerei bei der Glasmalerei in Aufnahme gekommen, um baldigst die alte, musivische Arbeitsweise zu verdrängen. Will man doch gar an einem Fenster des Frankfurter Kaiserdomes Schmelzfarben vom Jahre 1371 entdeckt haben! Hier hat man zweifelsohne spätere Reparatur für Original gehalten. Da das betreffende Fenster 1782 gegen weißes Glas vertauscht wurde, sind die Vertreter jener Ansicht der Beweisführung auf bequeme Art entzogen. Man wird es Niemandem verargen, wenn er, gestützt auf zahllose widersprechende Thatsachen, obiger Annahme nur wenig Zutrauen entgegenbringt. Andere wollen die Erfindung der bunten Schmelzfarben mit Vorliebe den Gebrüdern van Eyck zugesprochen wissen. Wieder Andere verwechseln die Begriffe und rechnen die früheren Grau-in-Graumalereien zur neueren Technik. Jedenfalls geht man der näheren, ja selbst der weiteren Zeitbestimmung betreffs der Einführung eigentlicher Schmelzfarben, oder genauer gesagt, der bunten Emailfarben in die Glasmalerkunst mit leicht erklärlicher Vorsicht aus dem Wege.

Bekanntlich trat zu dem in wechselnden Tönungen vorkommenden Schwarzloth und zu dem Silbergelb im ersten Drittel des XVI. Jahrh. außer einem leichten Fleischoth das Eisenroth, jenes stumpfe Rothbraun, welches bereits an den Fenstern von Drove und Düren Erwähnung

fund. Diese Art der Farbengebung wurde u. A. in ausgiebiger Weise an den älteren Glasmalereien von St. Gudule durch Bernhard van Orley, Michel van Coxie und Jean Haecht angewandt. Jene Erweiterung der technischen Hilfsmittel kann jedoch keinesfalls als Ersatz für Farbengläser in dem hier verstandenen Sinne in Betracht gezogen werden, ebensowenig wie der Kunstgriff des Glasmalers, durch Auftragen von Silbergelb auf blaues Glas eine grüne Farbe herzustellen.

Die Anwendung von wirklich farbigen Schmelzfarben kommt erst mit der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. zum Durchbruch, vorerst in der Kleinmalerei und sogar da anfänglich nur vereinzelt und in beschränktem Umfang. In den Schweizerröden, bei denen muthmaßlich am frühesten technische Fortschritte eingeführt wurden, blieb die musivische Technik bis in das XVII. Jahrh. hinein bevorzugt, wobei man allerdings hier und da kleinere Theile mit Auftragsfarben bemalte, gewissermaßen als Nothbehelf. Wohl versuchen sich einzelne Meister in reichlicherer Benutzung der fortgeschrittenen Technik, so z. B. Christoph Murer an den vier kunstvollen Tafeln im Germanischen Museum, welche er 1597 und 1598 für den Rath der Stadt Nürnberg anfertigte, aber immerhin unter Zuhilfenahme farbiger Gläser. Auch Andere folgen der neuen Richtung, nicht alle mit gleichem Erfolg. Viele derartige Malereien sind in der Färbung trüb und bunt, erdig und wolkig; ihnen fehlt die Leuchtkraft und der Glanz. Doch war es erst dem XVII. Jahrh. vorbehalten, der neueren Technik ein größeres Feld zu eröffnen.

Dieser Entwicklungsgang der Glasmalerei läßt sich deutlich an den Denkmälern verfolgen. Bei Levy und Capronnier wird als frühestes Beispiel von aufgetragenen blauen und rothen Schmelzfarben eine Tafel von 1548 zu Maestricht aufgeführt. Mir ist ein derartig behandeltes Glasbild aus der Zeit vor 1550 nicht vor Augen gekommen. Eine Datirung der reizenden Wappen-Stammbaumscheibe von Bern im Rathssaal zu Mülhausen i. E. mit der Jahreszahl 1512 beruht auf falscher Lesung. Das Rathhaus, für dessen Fenster die Scheibe eigens gemacht wurde, ist erst 1551/52 erbaut, weshalb die andere Lesart 1572 die richtige sein dürfte. Dieser Zeit entspricht die Arbeit, bei welcher nur spärliche Farben aufgetragen sind. Auf alle Fälle sind angeblich frühere Denkmäler dieser Art, Emailglasmalereien aus der

Zeit vor 1550 mit äußerster Vorsicht auf ihre Echtheit zu prüfen und es bleibt sorgfältig zu untersuchen, ob nicht spätere Restaurationsarbeit untergelaufen ist, oder ob eine etwa vorhandene Jahreszahl sich nicht auf den dargestellten Gegenstand bezieht. Verfasser wäre für diesbezügliche Mittheilungen sehr dankbar.

Bezüglich der kirchlichen Malerei darf die Grenze noch weiter hinausgeschoben werden. Ehreshoven zeigt keine Spur von farbigen Auftragsfarben. Desgleichen kann an den frühern Fenstern von Gouda, wo leider die genaue Untersuchung ohne große Umstände sehr erschwert und nur dem Lokalforscher ermöglicht ist, von der neuen Technik keine Rede sein, man mußte denn die meisterhafte Abschattirung und Altönung des Schwarzloth dafür ansehen. Ein Glasmalerei von 1559, Mariä Verkündigung, läßt allerdings sofort die aufgetragenen Farben erkennen, aber es bleibt zu bedenken, daß dieses Fenster, vom Blitz zerstört, 1655 durch Tomberg neu „bemaht“ wurde. Wo zuerst die bunten Schmelzfarben erfunden oder benutzt wurden, ist nicht zu ermitteln.

Dem wirklichen Thatbestand entspricht die Theorie; beide bekräftigen, sich gegenseitig ergänzend, die obigen Ausführungen. Das, was uns über die allmähliche Entwicklung die Denkmäler verkünden, bestätigen verschiedene Handschriften. Ihre Verfasser kennen bloß eine Technik, diejenige des Theophilus. Zwei Handschriften entstammen dem Ende des XV. Jahrh. und enthalten neben Auszügen aus Theophilus einige Aenderungen und Zusätze. Die eine befindet sich zu Stuttgart, die andere in der Kgl. Universitätsbibliothek zu Breslau; letztere wurde von einem Mönch des Augustinerklosters zu Sagan niedergeschrieben. Die dritte, angeblich aus 1519, ist von einer frommen Klosterfrau zu St. Katharina in Nürnberg aufgesetzt. Auch sie schweigt von bunten Schmelzfarben. Es ist schwer verständlich, wie man diese klare Thatsache dahin auszuliegen sucht, daß die Anweisung für Nonnen geschrieben sei, „denen ihr klösterlich und ärmlich eingeschränktes Leben allerdings kaum erlaube, in den Fortschritt, welchen die Kunst draußen gethan, mit einzutreten“. Eine solche Folgerung, durch nichts begründet, deshalb unberechtigt, wäre vermieden worden, wenn man mit den Denkmälern inniger vertraut gewesen wäre. Die Technik der kunstverständigen Nonne war die allein gebräuchliche in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.

Dafs man hinter den Klostermauern nicht zurückblieb, beweist der Umstand, dafs bald nach dem Auftreten der neuen Technik ein klösterlicher Schriftsteller über dieselbe zu berichten weifs. Im Pfarrarchiv zu Pfälzel bei Trier liegt ein Kodex, welcher 1561 angelegt, mehrtheils von dem Canonich Christoph Gretzer beschrieben worden ist.¹²⁾ In dieser denkwürdigen Handschrift ist „Eynn Clarlicher bericht vnd Lere der schöner kunst dafs glafs malen vnd bernern“ vom Jahre 1565 niedergelegt, von welchem der Schreiber ausdrücklich betont, dafs er ihm von Herrn Nicolaus in dem Kloster Laach zugeschrieben sei; letzterer war vermuthlich der Maler, welcher unter dem Abte Johann Augustin (1552—1568), in der Kirche zu Laach thätig war. Nach anderen schmückte Johann August Machuis aus Koblenz um jene Zeit die Kirche mit Glasmalerei.

Eine Le Vieil versprochene Zusendung von Handschriften, welche die Glasmaler Jean und Leonard Gonthier, Ende des XVI. und im Anfang des XVII. Jahrh. zu Troyes thätig, verfaßt haben sollen, ist leider unterblieben.

Zum Schluss der durch die Betrachtung der Ehreshovener Glasgemälde verursachten Abschweifung auf die Geschichte der Technik, erübrigt es noch, der Vollständigkeit halber einige Nachrichten mitzutheilen, welche leicht als Gegenbeweise vorgeführt werden könnten. In der Bologneser Handschrift „Segreti per colori“, welche Mrs. Merrifield in die Mitte des XV. Jahrh. setzt, bringt Nr. 270 die Vorschrift, Glas mit jeder beliebigen Farbe zu bemalen und letztere einzubrennen, jedoch ohne Angabe von Einzelheiten. Entweder handelt es sich hier um eine neuere Beischrift oder, was bei der damaligen Unklarheit in technischen Dingen nicht unwahrscheinlich ist, um eine Verwechselung mit der Herstellung farbiger Ueberfanggläser, denn das um beiläufig 100 Jahre jüngere Marciana-Manuskript in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig, aus der Mitte des XVI. Jahrh., weifs wohl vom Einbrennen des Schwarzloth und des Silbergelb (Rezept 325), dagegen bezüglich der anderen Farben nur von einem kalten Auftragen; es wird ausdrücklich betont, dafs letztere Farben nicht in das Glas eindringen, wohl aber geraume Zeit halten, dann

¹²⁾ Veröffentlicht von Dr. Ladner zuerst in »Kölnher Domblatt« Nr. 104 (6. November 1858) und später als Sonderabdruck.

aber aufgefrischt werden müssen. Es wäre gar zu auffallend, dafs man in Italien, welches derselben Quelle gemäfs Farbling aus Deutschland bezog, Emailmalerei ausgeübt habe, während dieselbe in Deutschland und 100 Jahre später in Italien selbst unbekannt war. Wenn die Fenster des Domes von Arezzo, 1477 von den Brüdern Christophano und Bernardo gemalt, mit Farben „cotti al fuoco e non messi a olio“ hergestellt waren, so dürfte es sich nach anderen Vorgängen um Schwarzloth gehandelt haben; eine weitergehende Auslegung wäre willkürlich, in Anbetracht der feststehenden Thatsache, dafs entsprechende Denkmäler weder erhalten sind, noch jemals beschrieben wurden.

Es liegt nahe, die Glasgemälde von Ehreshoven für Kölner Arbeit zu halten. Hier lebte am Ende des XVI. Jahrh. Wilhelm van Borckart, in einem Malerverzeichnisse Wilhelm zu Borken genannt. Zu derselben Zeit erfreuten sich die Glasmaler Heinrich Braun, Vater und Sohn, eines guten Rufes als tüchtige Meister. Letzterer war städtischer Glaswirker und trat 1627 sein Amt an seinen Sohn Melchior ab. Von den beiden älteren Braun wird mitgetheilt (Merlo, a. a. O. 114), dafs sie Kirchenfenster mit Donatorenbildern mehrfach geliefert haben, 1582 „eyne hubsche glasnster zu St. Jacob uffen S. Catharinen-altar, darin der eltern bildnissen mit iren wapen und iren kyndern geistlichen und weltlichen eirstes graitz abgemalt synt“. 1626 wurden im Karthäuserkloster mehrere neue Fenster eingesetzt mit den Bildern der Kirchenpatrone, anderer Heiligen und den Wappen der Schenkgeber. Als Verfertiger wird Henricus Braun Vitriarius genannt, der dafür 1154 Imperialien erhielt. Weitere Nachrichten bei Merlo, a. a. O. Nach 1670 wurde die Kirche des Jesuitenkollegiums zu Münsterfeld mit „historischen Glasfenstern“ geschmückt.

Solche Mittheilungen zeigen klar und deutlich, dafs gegen Ende des XVI. Jahrh. die monumentale Glasmalerei in Köln nach wie vor in grosser Blüthe stand, dafs damals im Gegensatz zu der landläufigen Meinung, ja selbst noch im ersten Drittel des XVII. Jahrh., fortgesetzt gemalte Kirchenfenster angeschafft wurden, als deren letztes erhaltenes Denkmal vorläufig die drei alten Glasgemälde in der Burgkapelle zu Ehreshoven betrachtet werden dürfen.

Linnich (Rhld.).

Heinr. Oidtmann.

Noch ein paar Bettelbretter.

Mit 3 Abbildungen.

Herrn Dr. Crulls Verdienst ist es gewesen, den wir von anderen, so auch von mir so gut wie übersehenen Gegenstand der Bettelbretter, Belte, Opferbretter, Almosenschaufeln in seinen Platz im Garten der kirchlichen Archäologie einzusetzen (Z. f. chr. Kunst II, 393). Die Veröffentlichung des bedeutsamen romanischen Stückes aus Schweden (XI, 143) durch Herrn Schnütgen kann man schon als eine schöne Frucht jener Pflanzung ansehen. In den nordelbischen Herzogthümern entsinne ich mich öfters solche Bretter oder Stillecke davon gesehen zu haben, die mir damals nicht beachtenswerth erschienen bis auf das zu Oldesloe. Nun dürfte es doch der Mühe werth sein, etwas zu thun, um den Rahmen besser auszufüllen.

In einem von Fr. Bangert mitgetheilten Verzeichniß der Kirchenkleinode der Peter- und Paulskirche zu Oldesloe in Wagrien (Jahresbericht der Oldesloer Realschule 1889) von 1489 heißt es: *Item ii bede brede, vppe deme ene is funte peter vnde pamel. vppe deme andren*

gerundet. Der Stiel, 11" lang, ist irgend wann durch Anblattung mit schrägen Stößen ergänzt oder verlängert worden. Er ist rund.

Die Figuren vor dem aufrecht stehenden Rückenbrett hat man, nach der übrigens sehr unvollkommenen Arbeit, mit Sicherheit in die



Fig. 1. Bettelbrett von Oldesloe.

vufe leve frouwe. Beider Stücke Verbleib ist nicht bekannt. Dagegen gibt es dort das noch heute „Bede“ genannte, hier (unter Fig. 1) abgebildete Opferbrett (Bau- und Kunstdenkmäler von Schleswig-Holstein II, 537).

Das Stück ist mit Ausnahme der Figuren aus Eichenholz. Die Schaufel, mit dem Stiel aus Einem gearbeitet, ist aus einem $1\frac{1}{4}$ zölligen Brett. Sie ist 24 cm (10" hamburgisch) lang, 18 ($7\frac{1}{2}$ ") breit. Boden und Deckelbrettchen $\frac{1}{4}$ ". Eine Viertelkehle innen, eine Fase außen gliedern die Einfassung etwas; die Ecken sind

Zeit um 1700 zu setzen. Sie sind aus anderem Holz (wohl Birnbaum), ganz ohne Wurm, offenbar getränkt (in der Lösung eines Salzes gekocht?).

Unter dem seitherigen, Rosenholz nachahmenden rothbraunen Anstriche, der Alles außer den Figuren bedeckte, blieb der alte erhalten: er war schön grün, am Rückenbrettchen mit goldener Einfassung. Das Gold ist $\frac{1}{8}$ " breit auf das Grün aufgetragen. Die Figuren waren von Anfang an naturalistisch bemalt (die neuere Bemalung ist einfacher, roh genug). Die Krage, Gürtel, Mantel- und Aere-

melsäume sind golden, auch die Buchschnitte, das Schwert großentheils und der Schlüssel. Die Bucheinbände roth, die Mäntel blau (lila), die Untergewänder roth (gelb)

Das Brett ist unzweifelhaft mit den Figuren gleichzeitig. Es kann aber als gewiss angenommen werden, dafs wir die Nachbildung eines älteren Stückes vor uns haben, dann natürlich des 1489 erwähnten. Die Figuren sind davon in den Stil der neueren Zeit übersetzt worden. Das Rückenbrettchen hat die Form, die mit ihrem Kleebogenabschlusse für solche Bretter seit ganz alter Zeit typisch gewesen zu sein scheint. Es steht sogar zu vermuthen, dafs es von einem älteren Bettelbrett übernommen ist. Denn hinter den Figuren zeigt es schwache Reste eines, übrigens weggenommenen, Kreidegrundes.

Unzweifelhaft alt ist auch die Klingel, an schwankem Eisenbügel hinten befestigt. Sie ist kugelförmig, aus Bronze; Durchmesser $1\frac{1}{2}$ ". Die obere, durch einen Wulst abgetrennte Halbkugel zeigt einen Hirsch und einen Hund, dazwischen Bäumchen. Die Zacken sind zopf-

artig ornamentirt. Nach der Form der Bäume, mit dreipaisförmigen Blättchen, ist die Arbeit

aus dem XIII. Jahrh. Sie könnte allerdings auch einem alten Stücke nachgegossen sein.

Der Gufs ist sehr schlecht; der Klöppel ein geschmiedeter Nagel.

Dafs solche Bettelbretter statt der geschnitzten Figuren auch gemalte zeigten, ersieht man aus dem zweiten hier (unter Fig. 2) mitgetheilten Beispiele. Es gehört der Kirche zu Siewerstedt in Angeln und stammt aus dem Anfange des XVI. Jahrh. Lang $7\frac{1}{4}$ ", breit $5\frac{5}{8}$ ", hoch 1", Schaafe $4\frac{1}{8}:6:\frac{5}{8}$ ". Oeffnung mit Fasen umgeben, mit ordentlichen Abläufen. Stiel vierseitig mit Fasen. Das Innere sammt der Fasse war dunkelgrün, der obere Rand und die Seiten rothbraun angestrichen. Kreidegrund. Die Färbung der Deckplatte ist entfernt. Die Rückenplatte zeigt St. Peter, den Patron der Kirche, vor ziegelrothem Grunde. Gewand karmin, Mantel weiß, Schlüssel grauschwarz, Buchschnitt gelb, Buchstaben schwarz auf weiß, Haare grau. Fußboden grün. Schein golden mit schwarzem Rande. Die Lichter sind überall pastös aufgetragen. — Das Stück ist in der hiesigen städtischen Alterthums-



Fig. 2. Bettelbrett von Siewerstedt.



Fig. 3. Bettelbrett von Ullnis.

sammlung in Verwahrung. — Als Beispiel einer noch jüngeren Form möge zum Schlusse (unter

Fig. 3) die Abbildung der Bede von Ulsnis in Angeln folgen. Sie stammt aus dem vorigen Jahrhundert, vermutlich ist sie 1770 angefertigt. Ein Stiel fehlt; das Rückenbrett ist in eine Handhabe umgewandelt; der künstlerische Schmuck ist auf die einfache, dem

neuen Zwecke dienende Behandlung dieses Theiles zusammengeschrumpft. An die Stelle der Bretter waren inzwischen fast allgemein die Klingelbeutel getreten, deren älteste bei uns aus dem Ende des XVII. Jahrh. stammen.

Schleswig.

Richard Haupt.

Vasa diatreta.

(Mit Abbildung.)

III. (Schluß.)

Wann und wo sind die Gläser entstanden, die wir seit Winkelmann gewohnt sind Vasa diatreta zu nennen?

Diatreta und ihre Hersteller, die Diatretarii werden in der antiken Litteratur nur selten erwähnt. Zum ersten Male in den Versen des Martial:

O quantum diatreta valent et quinque comati!

Tunc cum pauper erat, non sitiebat Aper.

Daraus erfahren wir vorläufig nichts weiter, als daß die Diatreta Trinkgefäße waren, die sich nur ein wohlhabender Mann leisten konnte, aber nichts über Material und Herstellung. Dann lesen wir erst in Ulpian's Digesten wieder:

Si calicem diatretum faciundum dedisti, si quidem imperitia fregit, damni iniuria tenebitur; si vero non imperitia fregit, sed rimas habebat vitiosas, potest esse excusatus.

Das heißt zu Deutsch: „Wenn du einen Becher durchbrechen läßt und er wird dabei durch Ungeschicklichkeit zerbrochen, so ist der Arbeiter zum Schadenersatz gehalten; wenn er aber nicht aus Ungeschicklichkeit bricht, sondern weil er schlimme Risse hatte, so kann der Arbeiter entschuldigt (freigesprochen) werden.“

Diese Notiz bringt uns um einen Schritt weiter. Es kann sich nicht um Gefäße aus Metall handeln, weil diese in Folge eines verborgenen Risses nicht während der Bearbeitung zerbrechen und innere Schäden leicht durch Hämmern geschlossen werden können. Wohl aber können sich bei der Bearbeitung mancher Halbedelsteine mit dem Schleifrade, z. B. des Achates unter der intakten Schichte unvermuthet Risse zeigen, welche den Künstler nöthigen, die Arbeit einzustellen. Noch häufiger kommt es bei Ueberfanggläsern, und wenn man will, bei falschen Edelsteinen vor, daß die untere Schichte schadhaf ist und die Masse bei weiterer Bearbeitung zerspringt; ebenso können bei Mosaikgläsern, bei den laminirten oder gekneteten

Gläsern Sempers, die aus Brocken verschiedener Farbe und Konsistenz bestehen, unter einer scheinbar tadellosen Oberfläche Risse und kleine Höhlungen verborgen sein, welche sich bei der Bearbeitung durch das Schleifrad vergrößern und die ganze Masse sprengen. Die Annahme, daß es sich bei den Diatreteten um Glasprodukte handelt, wird verstärkt durch die Zusammenstellung von vitrearü und diatretarii in dem erwähnten Erlasse Constantins d. Gr., in welchem beiden der Künstlerrang und die Steuerfreiheit verliehen wird. Diatretarii werden noch im Cod. Theod. und im Cod. Justin. genannt, ohne daß daraus ein sicherer Schluß auf die Art ihrer Thätigkeit gezogen werden könnte. Auch mit Aeußerungen wie „audacis toreumata vitri“ bei Apuleius und „calices audaces“ bei Martial, die man mit den Diatreteten in Verbindung bringt, ist nicht viel anzufangen. Dagegen scheint mir die erwünschte Aufklärung in der Stelle bei Coelius Rhod.: lib. 27, cap. 27 enthalten zu sein:

Calix vero diatretus Ulpiano intelligitur tessellatus et torno concinnatus, unde diatretarii artifices id genus.

„Tessellatus“ bezeichnet gewöhnlich etwas aus Würfeln Zusammengesetztes, etwa einen Mosaikboden, „calix tessellatus“ demnach ein aus farbigen Glasstiften oder -Stücken zusammengesetztes Glas, ein Mosaik- oder Millefioriglas. Die Leute, welche ein solches mit dem Schleifrade vollenden, heißen „diatretarii“. Vasa diatreta waren demnach in erster Linie die Millefiorischalen, die aus dem Vollen herausgeschliffen oder auch bloß äußerlich mit dem Rade überarbeitet werden. Bei diesem ist es in der That leicht möglich, daß sich im Inneren „schlimme Risse“ zeigen, welche den Arbeiter hindern, das Gefäß zu vollenden. Mit dem Rade bearbeitet sind jedoch auch die Ueberfanggläser im Stile der Portlandvase, die farbigen Schalen mit Rippen, die Krystallgläser

mit Fassetten und gravirten Verzierungen, die Arbeiten in der Art des Bechers, den Achilles Tattius beschreibt, und schließlic auch die berühmten durchbrochenen Netzgläser, auf welche Winkelmann speziell diesen Namen anwandte. Wir werden nicht irre gehen, wenn wir ihn auf alles „opus caelatum“ ausdehnen, auf jene Arbeit, von der Plinius spricht, wenn er rühmt, daß das Glas theils am Drehrade geschliffen, theils nach Art des Silbers ciselirt werde. Das alles ist Sache des Diatretarius im Gegensatz zu der des Vitrearius, des Glasschmelzers und Glasbläfers. So wird die Scheidung in dem Erlasse Constantins des Gr. verständlich, denn es ist unmöglich anzunehmen, daß die kostbaren und mühseligen durchbrochenen Netzgläser so häufig hergestellt worden wären, daß sie eine eigene Klasse von Künstlern neben den Glasbläsern beschäftigten. Man nimmt die Bedeutung des Wortes „diatretum“ zu buchstäblich, wenn man es nur auf durchbrochene Arbeit bezieht. Das Wort ist griechischen Ursprungs, von *διατρεω*, welches durchbrechen, durchbohren bedeutet, aber auch dreheln, drehen, ringsum bearbeiten und daher auf jede Art von Glasschliff, Gravirung, Punzierung paßt. Strenge genommen ist ja nur bei den Pseudodiatreten der Glaskörper, d. h. der äußere Becher, völlig durchbrochen, während bei den Ueberfanggläsern und dicken Krystallgläsern Rand und Bohrer nur bis zur Mitte eingegriffen haben. Für völlig durchbrochene Arbeit in Metall, Marmor etc. galt der technische Ausdruck „opus interrasile“. Man hätte ihn vielleicht auch auf Glas angewendet, wenn man durchbrochene Gläser als eine besondere Spezialität hätte hervorheben wollen. Aber eine solche Spezialisierung nach modernen industriellen Begriffen war nicht Sache der Antike. Sie begnügte sich mit allgemeineren technischen Gruppierungen.

Diatreta im engern Sinne, also geschliffene Netzgläser, vermuthet man auch in den beiden kleinen Bechern, welche Nero mit 6000 Sesterzen bezahlte. Bei Plinius XXXVI 195 heist es: *sed quid refert, Neronis principatu reperta vitri arte quae medicos calices duos quos appellabant petrotos H. S. VI venderet.* Der Ausdruck „petrotos“ ist sinnlos und offenbar entstellt. Wieseler schlug, im Banne der alten Diatretentheorie, die Lesarten „pertusos“ oder „perforatos“ vor, Uebersetzungen des griechischen

διατρετός, Friedrich machte daraus sogar „peritretos“. Ich glaube, daß die Verwirrung nicht auf dem Irrthum eines Abschreibers, sondern auf dem Versehen eines Setzers beruht und daß eine einfache Metathesis den Sinn wieder herstellt, petrotos anstatt petrotos. Nicht durchbrochene Netzgläser, sondern „gefügelte“ Gläser hat Nero gekauft, calices alati, leichte, zierliche Becher mit Henkeln, die luftig wie Flügel emporragten. Damit fällt die Hauptstütze der Ansicht, daß durchbrochene Netzgläser schon zu Neros Zeit gemacht wurden. Martial, welcher an der Wende des I. und II. Jahrh. lebte, gebraucht, wie früher bemerkt, zum ersten Male in der uns erhaltenen antiken Litteratur die Bezeichnung Diatreta für Trinkgefäße irgend welcher, nicht näher bezeichneter Art. Aus Coelius geht hervor, daß darunter alle Arten mit Schleifrad und Bohrer bearbeiteter Gläser verstanden wurden, alles vitrum caelatum. Immerhin können wir uns jetzt mit der seit Winkelmann üblichen Beschränkung dieses Namens auf Gläser mit ausgeschliffenem Netzwerke und Inschriften begnügen, welche zu Ende des III. Jahrh. und zu Beginn des IV. Jahrh. aus einer Nachahmung von Metallgeflecht und durchbrochenen Metallumhüllungen hervorgegangen sind, zu einer Zeit, als das Opus interrasile blühte. Die Inschrift auf dem Straßburger Becher, der Stil der anderen Devisen, die Fußbildung auf dem Exemplare im ungarischen Nationalmuseum, die Fundumstände der Diatreta aus Köln, Hohenstulzen, Straßburg weisen uns dahin. Dazu kommt die ganz gleichartige Durchbildung des Netzwerkes auf echten wie auf Pseudodiatreten, auf den Bechern von Köln, Hohenstulzen, Daruvar, Straßburg und Verona. Die Uebereinstimmung ist selbst in Einzelheiten so vollkommen, daß man nicht nur eine gleichzeitige Entstehung, sondern auch die gleiche Werkstätte annehmen kann. Von den mehr oder weniger vollständig erhaltenen Exemplaren fällt nur die Situla von S. Marco und der Becher der Sammlung Cagnola durch die abweichende Form der Umhüllung auf, doch spricht nichts dagegen, diese in den Anfang des IV. Jahrh. zu versetzen. Die Arbeit verräth freilich eine andere Hand. Die Pilaster an dem Cagnola-Becher erinnern an die trennenden Stützen auf geschliffenen rheinischen Gläsern des IV. und V. Jahrh. Zu denken gibt die Thatsache, daß von acht Exemplaren die Hälfte am

Rhein, zwei in Pannonien und zwei in cisalpinischen Gallien gefunden wurden. Weder in Pannonien noch im nördlichen Italien gab es in römischer Zeit eine nennenswerthe einheimische Glasindustrie, die Fundorte der Diatreten liegen dort in Militärstationen, deren Besatzung mehrfach mit der rheinischen wechselte. Sie können durch höhere Offiziere und Beamte dahin gebracht sein. Wenn man noch erwägt, daß an den übrigen Centren der antiken Glasindustrie, in Alexandrien, Sidon, Campanien, Gallien, Diatreta bisher nicht gefunden worden sind, können wir wohl rheinische Glaswerkstätten als Schöpfer dieser kostbaren Luxus-

gegenstände ansehen. Sie werden nur kurze Zeit von Wenigen in wenigen Exemplaren hergestellt worden sein. Daraus würde es sich erklären, daß sich die antike Litteratur mit ihnen nicht beschäftigt hat. Der Spruch „piezese“ auf dem aus Köln stammenden Becher des Berliner Antiquariums, sowie auf dem im Pester Nationalmuseum ist altchristlich. Die Bekenner des Evangeliums haben sich demnach neben der Technik des fondo d'oro, und der Gravirung auch die letzte Glanzleistung der antiken Kunstindustrie, das durchbrochene Netzwerk in Glas dienstbar gemacht.

Aschen.

Anton Kisa.

In welchem Stile sollen wir unsre Kirchen bauen?

(Fort. aus Jahrg. XI Sp. 245 ff. u. 267 ff.)

III.

Noch ein doppelter Einwand wird schließlich gegen die Forderung der „exclusiven“ Gothiker erhoben:

1. In der Kirchenmusik erkennt man den unvollkommeneren Choral noch neben der vervollkommeneten Musik, dem Palestrinastil als berechtigt an, — warum also nicht ebenso in der Architektur? 2. Die Gothiker selbst nehmen verschiedene Stile als berechtigt an, den früh-, hoch- und spätgothischen, welche weiter auseinander liegen als romanisch und frühgothisch.

Die Besprechung dieser Einwürfe ebnet zugleich den Weg zu einer positiven Beantwortung unsrer Frage.

Die erste Einwendung faßt das »Archiv für christl. Kunst«, 1897 S. 75, in folgende Worte: „Auch das andere Raisonement ist nicht entscheidend und zwingend: der gothische Stil ist nur die Fortentwicklung des romanischen, die reife Frucht der romanischen Periode; wer wird also das Unvollkommene dem Vollkommenen, das Unfertige dem Fertigen, das Unreife dem Reifen vorziehen oder neben dem letztern noch das Erstere festhalten wollen? Die Palestrinamusk, der kontrapunktische mehrstimmige Chor hat sich aus dem einstimmigen Choral herausgebildet und bezeichnet gewiß eine höhere Stufe künstlerischer Vollendung, und doch bleibt neben ihr der Choral noch in Recht und Pflege“.

Die Begründung ist bestechend, aber doch nicht durchschlagend. Denn thatsächlich ist

das Verhältniß der kontrapunktischen Musik zum Choral ein wesentlich anderes als das des gothischen zum romanischen Stil. Die Gothik ist die reife Frucht des romanischen Stils, sie ist das Fertige gegenüber dem Unfertigen, das Reife gegenüber dem Unreifen. Der schon in der romanischen Kunst lebendige Entwicklungskeim hat in rastloser Arbeit die alten Hüllen gesprengt, die Elemente umgeschaffen zu einem ihm vollkommen angepaßten Körper. Der Choral dagegen hat sich nicht zum Kontrapunkt entwickelt, er ist geblieben was er war. Die mehrstimmige Musik ist demnach auch nicht die Ausgestaltung eines im Choral schlummernden Lebenskeimes, sondern eine demselben geradezu gegenüberstehende Musikart, welche nur die im Choral vorliegenden Elemente für sich verwerthet hat. Der Choral ist ganz wesentlich einstimmiger Gesang, die Palestrinamusk ebenso wesentlich mehrstimmig, der Choral hat freien Rhythmus, der Kontrapunkt gebundenen, die Choralweisen sind aufgebaut nicht bloß aus Einzelnoten sondern aus eigenthümlichen Tongruppen, welche die kontrapunktische Musik, als sie die Choralmelodien verwertete, wieder auflösen mußte. Es ist somit in dem kontrapunktischen Gesang keine Spur von Fortentwicklung des Chorals, vielmehr besteht sie wesentlich darin, daß einer aus dem Choral oder auch anderswoher entliehenen Tonreihe eine zweite, dann auch mehrere in harmonisch geordnetem Verhältniß zur Seite gestellt wurden. Daß gerade die Choralmelodien zu den kontrapunktischen Ge-

bilden verwoben wurden, ist nicht einmal wesentlich. Es hätten auch andere sein können, wie es zum Theil auch andere gewesen sind. Wollte die mehrstimmige Musik aber neben dem Choral in die Kirche Eingang finden, so mußten ihre Weisen allerdings sich an jene der Kirche anschließen. Mag man nun den kontrapunktischen Gesang mit seinen wunderbaren Verschlingungen und seinen reinen Harmoniefluthen für eine höhere Stufe künstlerischer Vervollendung ansehen als den Choral, jedenfalls ist er keine Vervollkommnung dieses letztern oder aus ihm herausgewachsen wie die Gothik aus der Romanik. Und daher hat er auch niemals den Choral ersetzt oder verdrängt, sondern ist nur neben demselben zugelassen worden, während der Choral selbst stets der an erster Stelle berechnete kirchliche Gesang geblieben ist. — Ohne das wir auf diese Untersuchung tiefer eingehen, dürfen wir das doch als ausgemacht betrachten, daß der Palestrinastil zum Choral in einem ganz und gar andern Verhältniß steht als die Gothik zur Romanik, daher aus jenem für dieses kein Schluß gezogen, kein Einwand erhoben werden kann.

Es ist überhaupt immer mißlich, Forderungen oder Zugeständnisse aus einem Kunstgebiete ohne weiteres auf ein anderes zu übertragen, denn in jedem gibt es Gesetze und Rücksichten, welche ihm ganz allein eigen sind. Wäre auch zwischen Palestrinamuskik und Choral genau dasselbe Entstehungsverhältniß wie zwischen Gothik und Romanik, so würde aus dem Umstand, daß die beiden Musikarten neben einander zugelassen werden, für unsre Frage noch gar nichts folgen. Hier könnten vielmehr noch immer sehr wichtige Gründe das als unthunlich erscheinen lassen, was in der andern Kunst ohne Bedenken zugelassen werden kann. Denken wir z. B. nur daran, daß die musikalischen Kunstwerke ohne Bestand sind und flüchtig wie ein Hauch an uns vorüberziehen. Haben sie unser Ohr erreicht, unsern Geist entzückt, unser Herz gerührt, dann sind sie schon nicht mehr. Neue folgen ihnen und verwehen wie sie. So ersteht an demselben Orte, vor denselben Zuhörern ein Werk nach dem andern, keins aber bleibt. Anders in der Baukunst. Da kann ich nicht sagen: heute dieses, morgen jenes; sondern nur entweder dieses

oder jenes. Nur eines von beiden, nicht beide kann ich wählen. Da werden freilich für die Wahl viel strengere Grundsätze aufgestellt werden müssen als in der flüchtigen Kunst Euterpe's. Doch hierauf müssen wir in andern Zusammenhang zurückkommen.

Auch deshalb kann man die verschiedenen Darstellungsarten, die „Stile“, innerhalb der einen Kunst nicht ohne weiteres mit denen in einer andern Kunst auf gleiche Stufe stellen, weil Werth und Bedeutung der „Stile“ in den verschiedenen Künsten selbst nicht gleich sind.

In der Musik ist Stil etwas anderes als in der Baukunst oder der Bildnerei. Man versteht ja unter Stil die Eigenart der künstlerischen Darstellung, das eigenthümliche Gepräge, welches einer Gruppe von Kunstwerken gemeinsam ist und sie von andern unterscheidet, aber die Gründe, worin diese Eigenart beruht, können doch recht verschiedene sein. Hier ist es der Stoff, welcher die eigenthümliche Form bestimmt, z. B. beim Holzstil gegenüber den Steinbauten, dort die Zeit, z. B. beim altchristlichen Stil gegenüber dem mittelalterlichen, dort der Zweck der Werke, z. B. beim Kirchen-, Palast-, Festungsstil; dann wieder die Eigenart des Volkes, z. B. italienischer und niederländischer Stil in der Malerei, dann wieder die Eigenart einzelner Künstler z. B. Stil Giotto's und Raphaels u. s. w. Ob und wie weit nun verschiedene Stile neben einander berechtigt sein können, das läßt sich nicht aus allgemeinen Erwägungen heraus entscheiden, sondern nur, indem die in Frage stehenden Stile selbst in sich und in ihrem Verhältniß zu einander ins Auge gefaßt und beurtheilt werden.

Indem wir das unternehmen, wenden wir uns dem positiven Theil unsrer Aufgabe zu.

Doch es ist ja noch ein Einwand zu erledigen, und zwar ein schwerwiegender: Die Gothiker selbst lassen drei Stile zu, warum also nicht den vierten? Wir wollen diesem Einwande, der in der That am meisten Gewicht hat, durchaus nicht aus dem Wege gehen, halten aber dafür, daß er nicht besprochen werden kann, ohne das wir auf den Kern der Sache eingehen und die in Frage stehenden Stile genau analysiren, dann aber auch von selbst sich beantworten.

(Forts. folgt.)

Essen.

Joseph Prill.

Gothische Nachblüthler.

Wie dem Meere nur allmählich kleine Stücke eines Küstenstriches abgewonnen werden können und es selbst dann, wenn durch kostspielige künstliche Anlagen eine größere Fläche in Land verwandelt ist, plötzlich die Dämme überfluthet und sein altes Besitzrecht wieder geltend macht, so geht es auch in den verschiedenen Kunststilen. Ein durch jahrhundertelangen Gebrauch geweihter volkstümlicher Stil räumt nur langsam einem neuen seinen Platz oder bequemt nur theilweise seine Glieder der neuen Art an. Ganz er stirbt er nie; oft tritt er vollständig unvermittelt unter ganz fremden Verhältnissen wieder hervor. So war es mit der Antike, so war es mit der Gothik. Unter dem beinahe verknöcherten Konservatismus Englands lebte sie fort, als auf dem Kontinente die Renaissance schon ausgelebt hatte. Selbst an dem größten Architekten dieses Landes, Inigo Jones, durch den sich „in seinem Kunstgebiete eine tiefer gehende Umwälzung als durch Shakespeare in der Poesie vollzog“, ist, trotzdem er sich an den Werken Palladio's gebildet hatte, diese gothische Nachwirkung deutlich zu erkennen und auch sein Landsmann Wren gefällt sich nicht nur im Kirchen-, sondern auch im Palastbau in einer allerdings oft mißverstandenen, aber doch bewußten Nachbildung des Stiles des XV. Jahrh. Auch auf dem Kontinente machen wir an vielen Orten in dem Jahrhundert, in welchem Sandrart in der gothischen Architektur nur Ungeschicklichkeit, Unverstand und Unordnung erkannte, die gleiche Bemerkung, so namentlich in Böhmen, wo der geniale Baumeister Bayer zu verschiedenen Malen in die Formenwelt der besten Gothik zurückgreift und zugleich der als Architekt und Kunstschriftsteller gleich bekannte Jos. Bernh. Fischer von Erlach an demselben Stile Gefallen fand.

Gilt es im Allgemeinen von der Renaissance Norddeutschlands, daß sie ein Dekorationsstil war, der sich mit jedem anderen Stile vertrug, so ist dieser Satz in hervorragender Weise auf die westfälische anzuwenden. Wölbung, Rippschnitt, Fensterwerk und -Laibung und Streben bleiben bei den Kirchenbauten bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges gothisch; in der Profanarchitektur halt sich die Gothik eben-

falls in den Portalumrahmungen, Gurt- und Abschlussgesimsen, Fialen, Staffelfuß und Zinnenbekrönung, ja es finden sich noch vollständig ausgebildete Staffelfelgel ohne irgend welche Dekoration durch die herrschende Stilart nicht nur im Anfange des XVII. Jahrh., sondern sogar noch bis fast zwanzig Jahre nach dem westfälischen Frieden, die in ihrer einfachen Gliederung den Mitteln eines ausgesogenen Bürgerstandes jedenfalls besser entsprachen, als die kostspieligere Renaissance und das überladene Barock. Es mangelt ihnen zwar das schlanke Aufstreben der eigentlichen Gothik, aber immerhin sind sie Zeugen des zähen Festhaltens der einheimischen Baumeister an den ursprünglichen Formen. Träger dieses Gedankens sind vor allem die Jesuiten, die ihn namentlich in ihren Kirchenbauten wie in Düsseldorf und in Münster, versteinerten und in dieser Richtung auf ihre Umgebung ihren Einfluß ausübten, wie denn auch die ehemalige Klarissenkirche in Münster ihre Abhängigkeit von dem dortigen Jesuitenbau nicht verleugnen kann.

Von der außerordentlichen Zähigkeit dieser Gedanken zeugt der Umstand, daß ihm sein Lebensfaden nicht einmal durch den großen Krieg abgeschnitten wurde. Das beweisen, um etwas weiter abzuschweifen, der Westbau und der Thurm der Michaelskirche in Schleswig (1643), ein gothischer Kreuzgang in Stralsund (nach 1651), die Kirhhofskapelle in Leutesdorf (1662) und die schon dem XVIII. Jh. angehörende Kirche von St. Maximin bei Trier. Jedoch sind dieses nur vereinzelte Beispiele. Zwei westfälischen Bischöfen blieb es vorbehalten, in jener Zeit des überwiegenden Barocks die Gothik in den Kirchenbauten fast ausschließlich wieder zur herrschenden Stilart zu machen: Christoph Bernard von Galen, Fürstbischof zu Münster, und Ferdinand von Fürstenberg, Fürstbischof zu Paderborn. Es ist dieses ein bemerkenswerthes Zeugniß für die Vielseitigkeit dieser beiden Männer, daß sie — obwohl namentlich Ferdinand in Folge seines langen Aufenthalts in Italien sonst entschieden zum Barock hineigte und ein glühender Verehrer Bernini's war —, die den Klöstern, oft nicht zum Vortheil ihrer finanziellen Lage für ihre Klosterbauten und die innere Ausstattung ihrer Kirchen, ihre Barockmeister geradezu auftrugten, und

die sie auch den Schloßbauten ihren Stempel aufdrücken ließen, in der Kirchenarchitektur selbst sich der Gothik, so gut es ging, ganz hingaben. Wir können in der ganzen Art dieser Bauten vielleicht eine Erinnerung an die Architektur der Jesuiten sehen, bei denen die beiden Fürstbischöfe erzogen waren, vielleicht auch nahmen sie in bewußter Weise, indem sie in der Gothik den eigentlichen Kirchenstil erkannten, direkte Fühlung mit den vor dem großen Kriege entstandenen Kirchenbauten, denn diese stehen den gothisirenden Kirchen, was namentlich die Verwendung ungothischer Surrogate anbetrifft, sehr nahe; so wurde, man möchte fast sagen, ein neuer gothischer Typus geschaffen. Jedenfalls konnten von Galen und Fürstenberg den Zweck, den sie neben der Ruhmsucht, von der namentlich der letztere nicht freizusprechen ist, mit ihren zahlreichen Bauten verfolgten, nämlich Geld unter das durch den Krieg verarmte Volk zu bringen, durch einfachere gothische Bauten, die nicht soviel Kapital verschlangen, wie das Barock und ihnen so gestatteten, an vielen Orten zugleich ihre Bauhatigkeit zu entfalten, bei weitem umfassender erreichen. Bei diesen konnten sie auch gerade die einheimischen Meister beschäftigen, denen die Gothik viel mundgerechter war, als das Barock; ebenfalls mußten sie bei den Tyroler Meistern, die in dieser Zeit in immer helleren Schaaren nach Westfalen strömten, mehr Anklang finden, denn auch in ihrer Heimat hatte sich bis dahin mit dem Katholizismus die gothische Formenwelt behauptet. Das Erbtheil v. Galen's und v. Fürstenberg's übernahm der münsterische Fürstbischof Christian v. Plettenberg.

Die bekanntesten Beispiele gothischer Bauten Westfalens inmitten der Barockzeit sind die 1663 entstandenen Galen'schen Kapellen am Dome zu Münster. Sie können aber nicht unbedingt als Beweise einer bestimmten Geschmacksrichtung oder als ein aus dem Geiste des Erbauers selbstständig entsprungenes Produkt der gothischen Architekturidee gelten; man wollte vielmehr die Harmonie des Ostchores nicht durch barocke Zuthaten stören, kopirte bis in's geringste Detail hinein das aus spätgothischer Zeit stammende Armatorium an der Nordseite des Chores und gab so dem ganzen Bau einen symmetrischen Abschluss. Man wird aber nicht fehlgehen, wenn man diesen Bauten die Aus-

reifung der gothisirenden Richtung zu einem Theile wenigstens zuschreibt. Erst von dem Baue der Kirche in Sassenberg (1670) an erlangt die letztere eine bestimmte Continuität. Die in der Zwischenzeit entstandenen Kirchen in Cörbecke und Herbern verkörpern mit ihrem unsicheren Tasten in alle bis dahin dagewesenen Stile und ihrem unregelmäßigen Suchen nach einer festen Form so recht die durch geringe Uebung bedingte Rathlosigkeit der bauleitenden Kreise.

Als eine Vorläuferin der gothisirenden Kirchenarchitektur können wir im gewissen Sinne die Kirche in Neuhaus (1666) ansehen, jedoch zeigt sie sich hier noch bei weitem nicht in der Durchbildung, wie in Sassenberg. In dieser sehen wir das Prototyp; sie ist zugleich in ihrer Dreischiffigkeit die größte Schöpfung ihrer Art, denn ihre Descendenten sind bis auf die Jesuitenkirche in Paderborn, welche in Folge eigenthümlicher Bauschicksale die Gothik nur weniger hervortreten läßt, einschiffige Anlagen. Glücklicherweise läßt sich für Sassenberg der ausführende Architekt feststellen, es ist der bekannte Baumeister Peter Pictorius, welcher im dreißigjährigen Krieg mit den Schweden nach Münster gekommen und wegen seiner Fertigkeit im Zeichnen dem Bischöfe v. Galen empfohlen war. Was die Kirche selbst anbetrifft, so athmet sie in ihrer Gesamtmform sogar im Profile der Gurtgesimse in vollen Zügen den gothischen Geist. Sie ist ein Hallenbau; die Gewölbe, auch jenes über dem Chor, haben Kreuzrippen, die Säulen, welchen in den Nebenschiffen Wandpilaster und außen Strebepfeiler entsprechen, kamperartige Kapitale; Gurten und Fenster schließen mit runden Bögen. Hauptsächlich darin, daß im dreiseitigen Choraschlusse die beiden Rippen an der Querrippe zusammenstoßen, die Oberwand über die Außenmauern hinaussteigt, offenbart sich das Verknöcherte und Abgelebte der Gothik. In so vollendetem Maße reichen die kleineren Gotteshäuser des Münsterlandes nicht an ihre großen Vorbilder heran. Es ist fast, als habe Pictorius in der Sassenberger Kirche ein Schaustück schaffen sollen, an dem sich die kleineren Bauhandwerker ein Muster nahmen. Der künstlerisch hoch entwickelte Hof Ferdinands kam der Gedankenarmuth derselben zu Hülfe. Es liegt der Gedanke nicht allzu fern, daß von den eingessenen Maurern

für die kleineren Kirchen der erste Plan entworfen wurde und an diesen sich, wie ja in der Barockzeit Aenderungen an dem Entwurfe von mehr oder minder berufener Seite an der Tagesordnung waren, die höfischen Korrekturen ansetzten. Dafs dabei das Barock seine Einführung, wenn auch nur in unwesentlicheren Theilen, fand, ist natürlich, andererseits aber auch war der Maler Fabricius, welcher 1664 bis 1666 zur Ausstattung des Schlosses in Neuhaus Architekturen des Landes in getreuer Aufnahme wiedergab, ebensowohl wie Ferdinand selbst, der sich vielfach mit antiquarischen Kunstbetrachtungen befaßte, berufen zu einer sachgemäßen Disposition der gothischen Grundform. Vergleichen wir die Kirchen von Neuhaus, Kinderhaus, Corvey, Handorf, Südkirchen, Nordkirchen, Capelle bei Lüdinghausen, Mülheim an der Möhne, die Jesuitenkirche in Coesfeld und die ehemalige Franziskanerkirche in Münster miteinander, so sind ihre charakteristischen Züge von so frappanter Aehnlichkeit, dafs sie auch das ungeschulte Auge auf eine Centrale hinweisen.

Dieses ganze System, welches schliesslich doch nichts mehr ist, als eine verkümmerte Nebenbildung des Barocks, hätte lebensfähig werden können, denn es trieb Keime der Entwicklung. Bei näherer Untersuchung ergeben sich Differenzpunkte, welche die Bauten Fürstenberg's und Galen's von denen Plettenberg's ziemlich scharf unterscheiden. Die Hauptmerkmale der ersteren, unter welche aufser Sassenberg fallen die Kirchen in Neuhaus, Corvey, die Jesuitenkirche in Paderborn, sowie andere, welche in ihrem ursprünglichen Plane auf diese Zeit zurückgehen und auf welche wir noch zu sprechen kommen, sind: ziemlich steiler Spitzbogen, schweres birnförmiges Profil der Gurt- und Kreuzrippen, sorgfältig bearbeitete Konsolen und Schlufssteine, spitzbogige Fenster mit Fischblasenmustern oder Siabwerkverschlingungen. Dem stehen in den Plettenbergischen Kirchen wie Capelle, Südkirchen und Handorf gegenüber: runde Wölbung, Trennung der Traveen durch Gurtbogen, flacher Rippenschnitt, schmucklose Konsolen, rund- oder stichbogige Fensterschlüsse, kleines Mafswerk. Beiden Arten gemeinsam sind: schwach abgetreppte Streben, welche in Coesfeld und Corvey in den Bau hineingezogen wurden, durch Wassernase gebildete Gurtgesimse, hohe,

lichte Fenster und in barocker Weise überladene Portale.

Die älteren Bauten, also die von Pictorius abhängigen, zeigen noch immer eine gewisse Selbstständigkeit und dazu gehört auch die Kirche in Nordkirchen. Mitten in der zweiten Periode, wenn wir die Plettenbergische Zeit so nennen dürfen, taucht hier eine frische Erinnerung an die früheren Bauten auf, welche nur daraus zu erklären ist, dafs der jüngere Pictorius, welcher 1690—1693 das Schloß in Nordkirchen erbaute, auch den Plan für die Kirche lieferte und die Schule seines Vaters nicht verleugnete. Capelle, Südkirchen und Handorf, das sieht auch das Laienauge, gingen aus einer Hand hervor und das war, wie sich aus den Handorfer Kirchenrechnungen von 1699/1700 urkundlich feststellen lässt, die des Münsterischen Domwerkmeisters, des Kanonikus Quinken, des Günstlings Plettenberg's. Er ist ein in der Kunstgeschichte ganz vereinzelt dastehender Baumeister, der leider noch zu wenig beachtet ist und dem manche Bauten zuzuschreiben sind, die man jetzt anderen vindicirt. Wohl selten hat ein älterer Architekt einen tieferen Blick in die architektonische Vergangenheit seines Landes gethan, als Quinken in der Vorderfront des Schlosses Ahaus, welche früher Pictorius zugeschrieben wurde. Er war es auch, welcher von Ahaus abberufen wurde, um 1691 die Coesfelder Jesuitenkirche zu vollenden und daher erhielt diese Kirche, deren Grundstein schon 1673 gelegt wurde, einige Merkmale der Plettenbergischen Zeit. Aehnlich lagen die Verhältnisse offenbar bei der ehemaligen Deutschritterkirche in Mülheim. Schon der Landkomthur Franz Wilhelm von Fürstenberg (1671 bis 1688) hatte bei seinem fürstbischöflichen Bruder den Plan herstellen lassen, aber erst unter seinem Nachfolger Wilhelm v. Plettenberg (1688—1712) schritt man an die Ausführung heran und übertrug sie Quinken, der zugleich Werkmeister der Commende war. Und gerade als wenn mit diesem die gothisirende Architektur sterben sollte: 1712 war der Bau bis zum Thurmtravee fortgeschritten, da starb Quinken und sein Nachfolger, der das Werk vollendete, verfiel vollständig in das landläufige Barock. In der Mülheimer Kirche kreuzen sich daher, weil Plan und Ausführung in verschiedenen Händen lagen, die beiden gothisirenden Richtungen, an ihr schufen deren

Träger die Familie v. Fürstenberg mit ihren Architekten und die Familie v. Plettenberg mit Quinken.

Fast ein halbes Jahrhundert beherrschte die gotisierende Architektur die Kirchenbauten des

Münsterlandes und dass sie festen Fuß gefasst hatte, beweisen die Kirchen in Melle und in Hopsten, die ihr, was die Disposition anbetrifft, noch 1721—1724 bezw. 1732 gehorchen.

Dortmund.

Joseph Hoffmann.

Nachrichten.

Franz Bock †. Obwohl dieser am 30. April zu Aachen im Alter von 76 Jahren gestorbene Archäologe zu unserer Zeitschrift nicht in Beziehung stand, sollen doch in ihren Spalten die großen Verdienste nicht ungewürdigt bleiben, die er um die Erforschung und Wiederbelebung der mittelalterlichen Kunst sich erworben hat.

Mit ganz ungewöhnlichem Talent für das Verständnis der christlichen Kunst, namentlich der Kleinkunst des Mittelalters begabt, wußte er schon als Student sich und Andere dafür zu begeistern, und seit seiner Priesterweihe im Jahre 1850 durch unermüdeliches Sammeln kirchlicher Kunstgegenstände, besonders textiler Art, sowie durch vielfache Reisen seinen an den Denkmälern geschulten Blick beständig zu schärfen. Zahlreiche Veröffentlichungen, unter denen »Die Kleinodien des hl. römischen Reiches deutscher Nation« und die »Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters« an erster Stelle zu nennen sind, machten seine umfassenden, mehr auf Intuition

und Beobachtung, als auf gelehrter Forschung beruhenden Studien zum Gemeingut, und in geistlichen wie in weltlichen Kreisen wirkte er sehr anregend durch die Ummittelbarkeit seines Lernens und Lehrens, der aus den romantischen Bestrebungen hervorgegangenen Richtung immer neue Anhänger gewinnend, zumeist unter den Künstlern, die er durch den beständigen Hinweis auf die alten Vorbilder zu erheben, zu unterweisen, zu leiten verstand. Dieser Richtung ist er, trotz mancher Schicksalsschläge, treu geblieben bis zum Tod, und der rast- ja ruhelose Eifer, mit dem er seine Sammelleiung weithin ausdehnte, ist manchen Museen von Nutzen gewesen, wie seine fortwährenden größeren und kleineren Schriften vielfache Beachtung fanden, obgleich sie keine großen Fortschritte mehr in der Erkenntnis bezeichneten und der etwas schwulstige Stil nicht gerade verlockend wirkte. — Unter den »Rathgebern der Künstler« und Fürsorgern für »die Zier des Hauses Gottes« gebührt ihm ein hervorragender Platz. R. I. P.!

Schnütgen.

Bücherschau.

Geschichte des Bisthums Hildesheim. Von Dr. Adolf Bertram, Domkapitular. I. Band. Von Gründung des Bisthums bis zum Jahre 1303. Mit 5 Tafeln und 133 Abbildungen im Text. Verlag von August Lax in Hildesheim. (Preis broschirt 8 Mk., Prachtband 10 Mk.)

Sein vor 2 1/2 Jahren erschienenes, sehr beifällig aufgenommenes (auch hier Bd. IX, Sp. 279 besprochenes) Buch über »Die Bischöfe von Hildesheim« hat der Verfasser über Erwarten schnell zu einem Werke über das Bisthum Hildesheim erweitert, um im Zusammenhang für weitere Kreise ein Bild zu entwerfen von dem reichen Leben, welches auf kirchlichem, sozialem, künstlerischem, kulturgeschichtlichem politischem Gebiete in diesem bevorzugten Sprengel geherrscht hat während des Jahrtausends, auf welches er zurückblickt. Offenbar war es dem Verfasser, den die heimathliche Anhänglichkeit zu seinen umfassenden und gründlichen Studien anregt und inspirirt hat, vornehmlich darum zu thun, in der äußeren Entfaltung das innere Leben zu zeigen, aber überall hat der begeisterten Schilderung der nüchternen Historiker das Material geliefert, welches mit der größten Objektivität geprüft und gesichtet ist. Poetisch muthet die Einleitung an, mit der Devise: »Unter dem goldenen Dache« einen Ueberblick bietend; und durch die Urzeit, das germanische Heidenthum und das junge Christenthum ist schnell der Weg gebahnt zur Grün-

dung des Bisthums, dessen erste drei Jahrhunderte 815—1119 eine Zeit glorreicher Entfaltung darstellen, dank einer Auslese durch Tugend wie Wissenschaft und Thatkraft hervorragender Bischöfe. In diesem ersten großen Abschnitt und in den beiden folgenden, welche vom Anfange des XII. bis zur Mitte des XIII. und von hier bis zum Beginn des XVI. Jahrh. die Geschichte weiterführen, faßt ein »Rückblick« die glänzenden Erfolge zusammen, die hier auf allen Gebieten des kirchlichen Lebens in die Erscheinung traten, namentlich auch auf dem Kunstgebiete, dem der Verfasser seine besondere Aufmerksamkeit widmet, so daß sein Buch zu einer Art von mittelalterlicher Kunstgeschichte Deutschlands, speziell des alten Sachsenlandes, wird, wenigstens für die Gebilde der Architektur, Plastik und des Goldschmiedgewerks, welche hier zu so eigenartiger wie glänzender Entfaltung gelangt sind. Gerade diesen Denkmälern, über deren Erhaltung ein glücklicher Stern gewaltet hat, sind fast ausschließlich die zahlreichen, durchweg klaren und anschaulichen Abbildungen gewidmet. — Inhalt, Darstellung und Illustration vereinigen sich in diesem I. Bande zu einer so kostbaren mittelalterlichen Bisthumsgeschichte, daß jede deutsche Diözese den Hildesheimer Sprengel davon beneiden mag. — Der II. Band soll die Geschichte bis in unsere Zeit fortführen und zum Abschluss bringen. Schnütgen

L'art religieux du XIII^e siècle en France. Etude sur l'icongraphie du moyen-âge et sur ses sources d'inspiration par Emile Mâle. Ouvrage illustré de 96 gravures dans le texte ou hors texte. Ernest Leroux. Paris 1898. (Preis: 10 Fr.)

Im Unterschiede von der bisherigen, fast ausschließlich auf die Einzelheiten der Darstellungen sich beschränkende Behandlung der mittelalterlichen Bildersprache unternimmt es der Verfasser, die Quellen zu prüfen, aus denen sie geschöpft hat, und zwar im XIII. Jahrh. der Zeit ihrer glänzensten Entfaltung, namentlich in Frankreich. Von dem Gedanken ausgehend, daß die Kunst im Mittelalter als ihre höchste Aufgabe betrachtete, die erhabensten Gedanken der Theologie wie der Wissenschaft überhaupt in gemeinverständlicher Sprache zum Ausdruck zu bringen, durchforschte er die dieser Zeit angehörige theologische und philosophische Literatur, die in den großen Encyklopädien des XIII. Jahrh. besonders des h. Thomas Aquin, Jakobs von Voragine, Wilhelm Durandus, am meisten des Vincenz von Beauvais ihre Zusammenfassung gefunden hat. Das in vier Theile gegliederte Speculum majus des letzteren legt er seiner ganzen, so geschickten wie mühsamen Untersuchung zu Grunde, nachdem er in der Einleitung auseinandergesetzt hat, daß die mittelalterliche Ikonographie dem Wesen nach Schrift, Arithmetik und Symbolik sei, also Lehrbuch mit Hülfe der Zahlenverhältnisse und der Sinnbilder. Das I. Buch ist dem Speculum naturae gewidmet, welches im Anschlusse an das Sechstageswerk vornehmlich mit den Pflanzen und Thieren sich beschäftigt und die Bedeutung der Bestiarier in klarer, mafsvoller Erörterung darlegt. Ueber die beiden Hauptmittel, die durch die Sünde gefallene Menschheit wieder zu erheben, über die Arbeit und die Wissenschaft, also über die Thätigkeit der Hände und die freien Künste verbreitet sich das II. Buch unter dem Titel Speculum scientiae. Mit dem Speculum morale hat es das III. Buch zu thun, mit den Tugenden und Lastern, mit dem thätigen und beschaulichen Leben; endlich mit dem Speculum historiae das IV. Buch, welches zwei Drittel des ganzen Werkes umfaßt und das alte Testament, die Evangelien und Apokryphen, die Geschichte und Legende der Heiligen, das heidnische Alterthum und seine Symbolik, die Profangeschichte namentlich Frankreichs, die Apokalypse und das letzte Gericht behandelt. Im Schlußwort erklärt der Verfasser den großen ikonographischen Cyklus der bedeutendsten französischen Cathedralen, und hier verrät er sich zumeist als Franzose, aber ohne dafür irgendwelchen Tadel zu verdienen. — Das überaus inhaltreiche, glänzend geschriebene Buch stellt dem Wissen wie dem Urtheil des Verfassers das beste Zeugnis aus, und zumal der Ueberfülle des Stoffes gegenüber verdient die gleichmäßige, objektive Behandlung das höchste Lob. Auf dieser soliden Grundlage ist eine weitere Bearbeitung dieses bedeutsamer Feldes von großer Wichtigkeit, deswegen dem ungemein interessanten und anregenden Buche auch in Deutschland Einführung und Verbreitung durchaus zu wünschen.

Schulzigen

Julius Schmidt's Kunstverlag in Florenz, der durch die ihre Anzeigungskraft fortdauernd behauptenden farbigen Reproduktionen der musizirenden Engel Fiesole's seinen Ruf begründet und durch neue Farbenholzschnitte beständig gesteigert hat, bietet so eben als Pendant zu der Madonna della Sedia Kaphaels (die in Bd. XI, Sp. 288 an's wärmste empfohlen wurde) ein Kundbild, welches jenes an Reiz und feinsten Durchführung noch übertrifft, nämlich die Madonna della Melagrana (Granatapfel), auch Madonna mit dem Tintenfaß oder die Madonna des Magnificat genannt von Sandro Botticelli, ein Bild von einer unvergleichlichen Anmuth, an welchem die Xylographen Knöfler in Wien den Farbenholzschnitt bis zur höchsten Vollendung entwickelt haben. Die Zartheit der Konturen, die Klarheit der Farben, die harmonische Stimmung ist geradezu staunenswerth; die zarten Goldornamente, die das Ganze beherrschen, verdanken ihre Schärfe dem direkten Auftrage auf den Papiergrund, also der Ausparung in den betreffenden Farben, und breiten sich trotz der Bestimmtheit der Zeichnung wie ein Hauch aus über dem entzückenden Gemälde, dem an Liebreiz nicht leicht ein Waudschmuck gleichkommen mag. Goldfarbiges Holz dürfte am besten die Zwickel ausfüllen, die ein flacher dunkler Rahmen mit angestofsenem halben Profil abzuschiessen hat. Die Vorzugsdrucke auf Japan-Papier der „Sedia“ wie der „Melagrana“ kosten je 20 Mk., solche auf weißem Papier je 8 Mk. H.

Die Verlagsanstalt von Benziger & Co. sucht ihre Auswahl religiöser Bilder fortdauernd zu vermehren und hierbei den verschiedensten Geschmacksrichtungen gerecht zu werden. Die ernstere Auffassung kommt zunächst und zumeist in der geschichtlichen Abfolge der Stile zum Ausdruck, aber nicht in strenger Nachahmung, sondern in abgeschwächten Formen, so daß, was als Katakombenstil, als romanische und gotische Art, als deutsche oder italienische Renaissance angesehen sein möchte, das Charakteristische der alten Formen vielfach vermischt läßt. Die ersteren Gebilde moderner Art dürfen daher im Ganzen den Vorzug verdienen, jedenfalls vorzuziehen sein den weicheren Darstellungen, wie sie namentlich durch einige Kommunionandenken vertreten sind. Obgleich diese an Sentimentalität hinter den französischen Leistungen vortheilhaft zurückbleiben, so kann ihnen doch kein Lob gespendet werden, und die im modernsten Stil gehaltene Einrahmung mit ihren durchbrochenen und gepreßten Ornamenten und mit allerlei das Aufstellen erleichternden Klappvorrichtungen ist nicht gerade geeignet, den Eindruck zu verbessern, am wenigsten, wo Nachbildungen mittelalterlicher Bilder dieses absonderliche Gewand erhalten haben. Farbigen Bildchen eine reliefartige kolorirte Einfassung zu geben, ist ein ganz brauchbarer Gedanke, da sie das Aufhängen und Aufstellen erleichtert, das umständliche und kostspielige Einrahmen überflüssig macht, aber mafsvolle und stilsinnig angepaßte Formen, die durch Pressung wohl an einfachsten erreicht werden, sind hier die Voraussetzung für harmonische Wirkung. H.

Abhandlungen.

Neue Leinendamaste für den Altargebrauch.

Mit 10 Abbildungen.



ures Leinen soll, gemäß den liturgischen Bestimmungen, für die Gewebe verwendet werden, welche in die allernächsten Beziehungen zum hl. Opfer treten, also für die Altartücher, Korporalien, Purifikatorien und Pallen. Von diesen haben im Mittelalter vornehmlich die Altartücher, aber auch diese mehr ausnahmsweise, reicheren Schmuck durch die Stickerei erhalten, die den drei anderen Tüchlein zumeist vorenthalten blieb, auch dem vornehmsten derselben, dem Korporale, für dessen Mitte aus leicht begreiflichen Gründen die Rubrik des Missale jedwede Verzierung untersagt, so dafs diese höchstens in einer schmalen Randeinfassung bestehen darf. Eine solche ist aber auch schon im XV. Jahrh. nachweisbar, um freilich in den folgenden Jahrhunderten, in denen die Spitzen eintraten, zu deren Gunsten fast vollständig zu verschwinden. Ihre Auferstehung aber hat sie vor einem halben Jahrhundert gefeiert, als mit dem Wiederaufwachen der Gothik auch die Nadelmalerei der kirchlichen Paramente sich bemächtigte; und gerade die Leinenstickerei, als die einfachste dieser Handarbeiten fand am schnellsten verständige Pflege. Zeichner, die sich bald mit den mittelalterlichen, namentlich mit den spätgothischen Formen bekannt gemacht hatten, versorgten die Stickerinnen, zumeist Klosterfrauen, mit guten Vorlagen, und wohl in keinem Zweige der kirchlichen Handarbeiten wurde Besseres geleistet, als in der Leinenstickerei. Ueber den engen Bereich geometrischer und vegetabilischer Musterungen kam sie freilich selten hinaus, und wenn sie sich zu figürlichen Darstellungen verstieg, so vermochten nur die geschicktesten Hände Befriedigendes zu leisten. Inhaltlich blieben daher diese Verzierungen immerhin dürftig, und da sie ausserdem grössere Ausgaben erforderten, so lag es nahe, nach einer

mechanischen Verzierungsart zu suchen, die, mit den liturgischen Anordnungen vereinbar, den einzelnen Leinentüchlein einen angemessenen, ihre Bestimmung andeutenden Schmuck zu verleihen vermochte. Dafür empfahl sich die Damastbindung, welche schon das Mittelalter von der Seide auf das Leinen übertrug, aber soweit die spärlichen Ueberreste dieser Technik erkennen lassen, nur für kleine schematische Musterungen, die nicht wesentlich über den Gebildrahmen hinausreichen, sowie für ornamentale Verzierungen nach Art des Granatapfels. Der Renaissance und namentlich dem Barock blieb es vorbehalten, diese Technik auf grofse figürliche Darstellungen auszudehnen, wie sie namentlich für Tischtücher, Servietten u. dergl. begehrt wurden. Merkwürdigerweise ist diese dem Profangebrauche so bereitwillig entgegenkommende Technik nur wenig in den Dienst des Altars getreten, und erst in unserem Jahrhundert hat sich mit der Sorge für „die Zierde des Hauses Gottes“ in größerem Umfange das Bestreben geltend gemacht, die Damastbindung für den liturgischen Gebrauch zu verwenden.

Da es dafür an alten Vorlagen gebrach, so mußte versucht werden, im alten Geiste Neues zu schaffen wie für den Inhalt so für die Form. Diesen Versuchen kann leider nicht nachgesagt werden, dafs sie besonders glücklich gewesen seien. Bei der außerordentlich geringen Anzahl der Künstler, die solchen Aufgaben gewachsen waren, kann es nicht auffallen, dafs fast alle bisherigen Leistungen an mancherlei Mängeln leiden, die theils in den ungeeigneten, zumeist ganz oberflächlichen, verwässerten Darstellungen, theils in den inkorrekten, ungeschickten Formen bestehen. Naturalistische Trauben und Aehren mit eingestreuten Kreuzen und sonstigen Symbolen reichen da nicht aus; auch die Nachbildungen alter Gemälde nicht, mögen diese noch so berühmt sein. Die Uebertragung des Abendmahles von Leonardo da Vinci und noch älteren italienischen Malern auf die Leinentextur mag ein technisches Meisterstück sein, stilistisch ist sie eine grofse Verirrung.

Dieser kirchliche Kunstzweig, dessen praktische Bedeutung auch durch die starke Nachfrage nach seinen Erzeugnissen bestätigt wird, bedurfte daher der Reform sowohl hinsichtlich des Inhaltes, wie der Form der Darstellungen. Der Fabrikant Julius Gunst in Bielefeld hat sich die Lösung dieser Aufgabe angelegen sein lassen, indem er sich die Mitwirkung des Zeichners Otto Mengelberg in Driebergen bei Utrecht zu sichern wußte. Seiner ungemein geübten und geschickten Hand, welche über die mittelalterlichen Formen, die figuralen wie ornamentalen, mit vollkommener Sicherheit und Freiheit verfügt, sind die fünf Garnituren zu danken, die Gunst nunmehr als Serie I auf den Markt zu bringen vermag, und von denen die wichtigsten Stücke hier in photographischen Nachbildungen der Gewebe vorgelegt werden.

Jede Garnitur repräsentiert eine eigene Stilart, oder denselben Stil in einfacherer, bezw. reicherer Durchführung, und besteht in Korporale, Purifikatorium d. h. Kelchtüchlein, und Palla. Das Wappenschildchen mit den drei Kreisen, welches auf jedem Stück wiederkehrt, ist Symbol und Marke zugleich.

Das romanische Korporale (Fig. 1) stellt die sitzende Gottesmutter dar als die Vermittlerin der sieben Gaben des h. Geistes, von denen eine als Taube ihre Brust schmückt, die sechs anderen ihr zufügen, nach dem Vorbilde des bekannten Fensters von Chartres. Ein Fries von acht durch Ornamente geschiedenen Lämmern, die auch sinnbildlich gedeutet werden können, umkreist das Medaillon, und streng stilisiertes uppigtes Rankenwerk füllt die Zwickel. — Das dazu gehörige Purifikatorium (Fig. 1a) macht ein großes reich stilisiertes Kreuz zum Mittelpunkt eines auch aus einem Thierfries bestehenden Ovals, und auf der Palla (Fig. 1b) sind ähnliche Motive zu einer quadratischen Kreuzform vereinigt. Die durchaus korrekte spätromanische Musterung, bei harmonischer Verteilung von Grund und Zeichnung, verdient nun so größte Anerkennung als die der Webkunst von Alters her gelaufene symmetrische Anordnung, d. h. die absolute Identität von rechts und links, welche die Kosten der Herstellung erheblich vermindert, dem Zeichner besondere Schwierigkeiten bietet.

Das frühgothische Korporale (Fig. 2) zeigt in dem Mittelquadrat, dem Neuntel, auf welches es durch das viermalige Zusammenlegen reduziert wird, das Monogramm Jesu in vortrefflich

gezeichneten Majuskeln, und die aus den Ecken aufschießenden wie an die Seiten sich anschließenden Blattranken vervollständigend dieses gebräuchlichste und verständlichste aller Heilszeichen zu einem den Grund in sehr befriedigender Weise ausfüllenden und belebenden Bilde. Das Mittelquadrat allein dient als Palla (Fig. 2a); mit den Eckenzweigen der herzförmigen Blätter als Purifikatorium, so dafs also auch hier die Technik für die Verwohlfaltung der ganzen Garnitur in geschickter Weise ausgenutzt wird.

Die beiden spätgothischen Granatapfelmusterungen (Fig. 3 und 4), die nicht abgepaßt sind, können zu Korporalen, Purifikatorien und Pallen zerschnitten, wie zu Altartüchern verwendet werden, ebenso einfache wie wirkungsvolle Gewebe, welche mit farbigem Einschufs von Leinen oder Seide versehen, auch sehr passende Paramentenfutter abgeben würden.

Das spätgothische Korporale (Fig. 5) besteht als das Produkt des Zusammenlegerverfahrens aus 9 Quadraten, von denen das mittlere durch das von der halben Mandorla umgebene Brustbild des Heilandes gebildet wird. Als Hoherpriester ist er in der Kasel mit dem Kelche in der Hand dargestellt, der hier durch die Schlussworte der Konsekration seine Erklärung findet. Dekorative Ranken, mit und ohne Minuskelmonogramme, umgeben dieses Brustbild wie mit einem breiten feierlichen Kranze, der sich sehr anmuthig über den Grund vertheilt. — Das Brustbild für sich allein empfiehlt sich sofort als Palla, und die aus Monogrammen und Zweigen zusammengesetzten drei Quadrate bedurften nur schmaler Streifenansätze, um sich als Purifikatorien zu eignen, so dafs auch bei dieser Garnitur wiederum die Einfachheit der Herstellung zur Einheitlichkeit der Wirkung den Weg gebahnt hat.

Das spätgothische Korporale mit der Darstellung der Verkündigung (Fig. 6) bezeichnet den Glanzpunkt der ganzen Serie in Zeichnung und Technik. Ganz im Geiste der flämischen Meister und doch durchaus selbstständig und eigenartig ist das Medaillon gezeichnet, welches ein Kranz von Weinlaub umgibt, in überaus geschickter Abwechslung von Grund und Muster, durch die kräftige Inschrift vorzüglich eingefafst. — Das dazu gehörige Purifikatorium (Fig. 6a) stellt gleichfalls in Medaillonform einen von ehensolchen Weinranken umfangenen Springbrunnen dar, dessen sieben Röhren die Heilwasser entströmen,



Fig. 1. Romanisches Korporale.



Fig. 1a. Romanisches Purifikatorium.



Fig. 2. Frühgothisches Korporale.

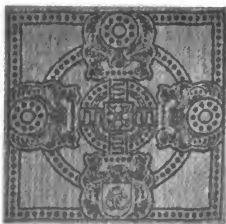


Fig. 1b. Romantische Palla.



Fig. 2a. Frühgothische Palla.

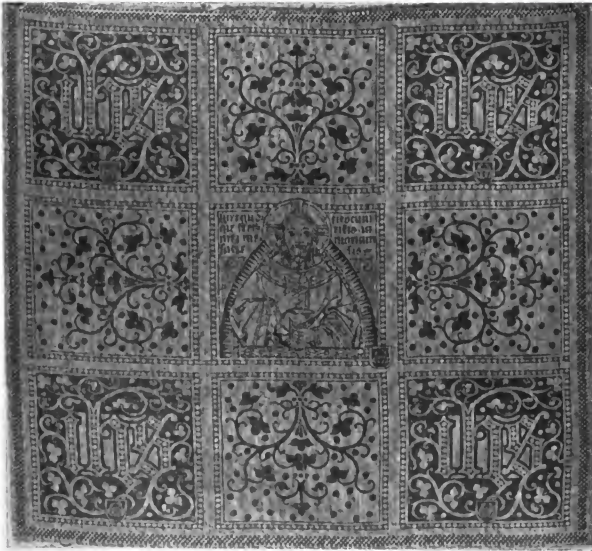


Fig. 5 Spätgotisches Korporale reicher Ausführung.



Fig. 3 und 4. Einfache spätgotische Muster.



Fig. 6. Spätgothisches Korporale reichster Ausführung.



Fig. 6a. Spätgothisches Purifikatorium reichster Ausführung.

um gemäß der Lavaboinchrift, den Altar des Herrn zu benetzen und zu befruchten. — Dem Reichthum der Darstellung entspricht die Feinheit des Materials wie der Ausführung, so daß diese Garnitur kaum noch überboten werden könnte, für die höchsten Festtage geeignet wie als Festgeschenk.

Es darf daher dieser mit Recht sofort groß und vornehm unternommene und durchgeführte Versuch, die für die erhabensten Bethätigungen des liturgischen Dienstes bestimmten Leinengewebe

durchaus würdig und künstlerisch auszustatten, als vollkommen gelungen bezeichnet werden. Daß diesem Erfolge auch der geschäftliche entsprechen wird, darf wohl um so zuversichtlicher angenommen werden, als sich daran die Hoffnung knüpft, der opferwillige Unternehmer werde bald eine II. Serie folgen lassen, in welche auch die Altartücher aufzunehmen wären, von den einfachsten Mustern bis zu den reichsten sinnbildlichen Darstellungen, welche die Mitte zu flankiren hätten. Schnitten.

Zur Baugeschichte frühmittelalterlicher Krypten.

I. Die Hildesheimer Domgruft.

Herr Donkapitular Dr. A. Bertram, der bewährte und unermüdete Forscher in der Geschichte des Bisthums Hildesheim, hat die Ergebnisse seiner Untersuchungen über die Hildesheimer Domgruft (in einer vortrefflichen Schrift¹⁾) niedergelegt, die auch in der »Zeitschrift für christl. Kunst« (1897, 157 f.) die nöthige Beachtung gefunden hat. Der Nachweis, aus welcher Zeit die beim Annalista Saxo benutzte *fundatio ecclesie Hildensemensis*, die Hauptquelle für die ältere Baugeschichte des Doms, stammt, und welch hoher geschichtlicher Werth ihr beizulegen ist, die Deutung ferner der überaus merkwürdigen Confessio — vermuthlich des hl. Epiphanius — unter dem Kreuzaltar, für die nur in der Grabanlage König Heinrichs I. in der Quedlinburger Stiftskirche eine gewisse Analogie besteht, sind vollständig gelungen und werden kaum angefochten werden können. Nur die Darlegung der sich zeitlich ablösenden Gestaltungen, welche die Chortheile und die Krypta des Doms gefunden haben, hat mich weder beim ersten Lesen der Schrift noch nach einer örtlichen Besichtigung zu überzeugen vermocht, und doch scheint die Streitfrage von einer allgemeineren Bedeutung zu sein, als man ihr auf den ersten Blick zukommen lassen möchte.

Ich fasse zunächst Bertrams Ergebnisse, soweit sie auch mir gesichert erscheinen, kurz zusammen. Die noch jetzt vorhandene Krypta ist in ihrem westlichen Theil eine Gründung Bischof Altfrieds (847—874/5), welche nicht allein der Vierung entspricht, die dem Dombau

desselben Bischofs (Weihe 872, 1. Sept.) angehörte, sondern auch der noch jetzt bestehenden, auf dem Dombau Hezilos (Weihe 1061, 5. Juni) zurückgehenden Vierung. Altfrieds Krypta bestimmt also genau die Ausdehnung des Hohenchors beider Bauten nach Westen, während sie nach Osten zu in enger Beziehung zu der ältesten gottesdienstlichen Anlage in Hildesheim, der von Ludwig dem Frommen errichteten Marienkapelle, stand. Die Fundatio berichtet, daß Altfried die Grundmauern seines Doms so gezogen hätte, wie die wunderbaren, aus Frühlingsreif gebildeten *limites directi a primevo s. Marie sacello* (der genannten Marienkapelle) es ihm vorgezeichnet hätten, und daß er in der neuen Krypta, *quam predicto adiuncturus erat sacello*, Altäre Johannis d. T. und des hl. Stephanus errichtet hätte. Dann heißt es weiter *max illustris presul... posito, ut sibi revelatum est, fundamento ecclesiam tam honesti quam firmi arteficii construxit et primitivo ita coniunxit sacello, ut sanctuario illius, quam construxit, ecclesie superimposito altare nominati illius sacelli inferius situm esset in crypte orientali supremo*²⁾.

Nachdem nun der Dom Altfrieds 1046 (23. März) durch Feuer zerstört worden war, und Bischof Azelin (1044—1054) dessen Mauern außer dem Chor (*preter solum principalis ecclesie sanctuarium*) niedergelegt hatte, ohne doch seinen westlich davon begonnenen großartigen Dom zu Ende führen zu können, griff Bischof Hezilo (1054—1079) auf die durch ihr hohes Alter ehrwürdigen und noch nicht beseitigten Osttheile des Altfriedbaus zurück und führte eine Kirche von bescheidener Größe auf, die

¹⁾ »Hildesheims Domgruft und die Fundatio ecclesie Hildensemensis.« (Hildesheim 1897.) 4°.

²⁾ »Am äußersten Theile« der Krypta. Die Bezeichnung Krypta faßt hier die Altfriedsgruft und die mit ihr verbundene Marienkapelle zusammen.

auch im Westen den Grundmauern Altfrieds folgte. Nur im Osten erlaubte er sich eine erhebliche Abweichung. Zwar heisst es, das er *muro sanctuarii* (d. h. des Chors), *quem nondum omnino delectum diximus, novum superimposuit*, jedoch wird hinzugefügt *exteriori tamen ambitu crypte . . . cum . . . primitivo altari excluso et extra sanctuarium, extra cryptam propter situm loci negligenter dimisso*. Dieser Chorschluß bestand aber nicht lange. Denn Hezilo selbst begann noch aus den Steinen der karolingischen Marienkapelle, soweit diese noch stand, und an ihrer alten Stelle, im Herbst 1077/8 eine *rotunda capella*, die aber erst lange nach seinem Tode, vermuthlich von Bischof Berthold (1119—1130) vollendet wurde. Bertram hat nun aus jenem Bericht und aus dem Funde einer Grundmauer den richtigen Schluß gezogen, das Hezilo ursprünglich einen rechteckigen Chor gebaut und diesem erst später eine halbrunde Apsis angefügt habe, dieselbe, die noch jetzt steht.

Bis hierher kann ich allen Ausführungen des trefflichen Gelehrten nur vollkommen zustimmen. Das, was uns trennt, ist aber folgendes. B. geht hauptsächlich von der Ansicht aus, das Hezilo nicht gut einen kleineren Chor hatte bauen können, als ihn der Altfriedsbau gehabt hat, weil grade durch ihn eine Vermehrung der Domherrnstellen erfolgte. Da es nun nicht zweifelhaft sein kann, das die Vierung des Altfrieddoms sich mit der Altfriedskrypta deckte (s. oben), so läßt er (s. Abb. 1 bei ihm) beide unmittelbar mit einer Apsis schließen, nimmt also an, das dem Bau nach altchristlichem Brauch das Chorquadrat gefehlt habe, das erst Hezilo hinzufügt hätte. Diese Ansicht hat unzweifelhaft viel für sich; aber sie läßt sich, wie ich glaube, mit den klaren Worten der Fundatio auf keine Weise vereinen. Auch B. nimmt nämlich an, das Altfried seine Krypta einfach an die Marienkapelle angeschlossen habe, ohne diese zu verkürzen. Selbst für den Fall nun, das die Kapelle wesentlich schmäler, als die neue Krypta, gewesen sein, sich dementsprechend auch nicht so weit nach Osten erstreckt und hier noch dazu einen graden Abschluß gehabt haben sollte, so müßte sie doch, wenn wir B. folgen, immerhin soweit über den hohen Chor des Altfrieddoms vorgestanden haben, das man nicht begriff, wie die Fundatio davon sprechen kann, der Hauptaltar des Doms wäre über dem der Marienkapelle zu stehen gekommen. Die allergeringste GröÙe, die man

der Marienkapelle doch geben müßte, wäre etwa die der gleichfalls karolingischen Peterskapelle von S. Ludgeri in Helmstedt³⁾, nämlich 3 m Breite und 5 m Länge im Lichten; aber selbst dann hätte doch die Entfernung zwischen den beiden Hauptaltären der Oberkirche und der Marienkapelle — die Dicke der Westmauer der letzteren mitgerechnet — etwa $5\frac{1}{2}$ m betragen.⁴⁾ Wahrscheinlich aber war sie noch gröÙer, und doch wird es beim Hildesheimer Dom als etwas Besonderes hervorgehoben, das der eine Altar über dem anderen gestanden hätte.

Das ist aber noch nicht der stärkste Grund, der gegen B.'s Rekonstruktion spricht. Denn die Fundatio bezeichnet wohl die Gesamtkrypta, die sich aus der Marienkapelle und der Gruft Altfrieds zusammensetzt, als eine doppelte⁵⁾ — und wenn wir den Abschluß sehen, den letztere noch jetzt besitzt, können wir es sehr gut begreifen, das man den einen Theil vom andern auch im Ausdruck schied —; aber andererseits spricht die Fundatio doch auch wieder von der Krypta als einheitlichem Raum, wie dies eben jetzt noch möglich ist, wo sich an die Gruft Altfrieds östlich die des Hezilo anschließt. S. 12, Z. 3 ist von dem *orientale supremum crypte* die Rede, obwohl genauer von der *capella* oder dem *saellum* gesprochen werden müßte, und besonders klar ist dies S. 16, Z. 1 ff. *exteriori tamen ambitu crypte, que prius duplex erat, et tui in sui orientali extremo altare illud primitivi sacelli adhaerebat, hoc inquam crypte ambitu cum eodem primitivo altari excluso* u. s. w. Sehen wir uns aber die Rekonstruktion der Altfriedsbasilika bei B. S. 20 an, bei der eine Thür aus der halbkreisförmigen Krypta in die als unmittelbar anschließend gedachte Marienkapelle führt, so würde hier niemand auf den Gedanken kommen, beide Bauten könnten als ein Raum aufgefaßt werden, der zwei Theile zu einer Einheit verbände. Und

³⁾ Vgl. meine „Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogth. Braunschweig“ I, 11 ff. und Abschnitt II dieses Aufsatzes.

⁴⁾ Die von B. angenommene Apsis der Altfriedskrypta müßte natürlich zugleich den Unterbau der Chorapsis gebildet haben, wodurch auch die Lage des Hochaltars bestimmt würde.

⁵⁾ Das mit dem Ausdruck eine Ost- und Westkrypta gemeint sein könnte — eine Möglichkeit, die B. S. 22, 4 vorsichtshalber in Erwägung zieht, aber als unwahrscheinlich abweist —, halte auch ich für gänzlich ausgeschlossen.

dann, welchen Zweck hätte die Trennung der quadratischen und halbkreisförmigen Hälfte der Altfriedsgruft durch die dicken Pfeiler gehabt, und warum wurde nicht die Stelle zur Errichtung eines Hochaltars gewählt, die sonst stets dazu diente: die Apsis, über der doch der Hochaltar der Oberkirche stand, warum wurden vielmehr zwei Altäre in das Quadrat gestellt, der Hauptaltar dagegen in der Marienkapelle gelassen, die — nach B.'s Rekonstruktion — nicht allein nicht unter dem Chor der Oberkirche lag, sondern sich äußerlich ebenso als ein ganz besonderer, niedriger und mit eigenem Dach versehener Anbau zu erkennen gegeben hätte wie sie innerlich durch die Apsismauer der Altfriedsgruft und die eigene Westmauer vollständig abgeschlossen gewesen wäre.

Alle diese Schwierigkeiten lösen sich mit einem Schlage, wenn wir die Angabe der Fundatio, daß der Hochaltar des Altfrieddoms über dem Altar der Marienkapelle zu stehen kam, — wie es an sich das Natürlichste ist — ganz wörtlich auffassen, und annehmen, daß Altfried einfach den hohen Chor über die Kapelle zog, den Mauern derselben durch Verstärkung größere Tragkraft gab und seinen Dom somit mit Chorviereck und Apsis ausstattete⁶⁾. Jene ausdrückliche Angabe der Fundatio scheint mir aber noch eine ganz besondere Bedeutung zu haben. Bischof Gunthar hatte den ersten, südlich von der Marienkapelle gelegenen Dom in Hildesheim der hl. Caecilie geweiht,⁷⁾ Altfried aber kehrte zur Jungfrau Maria zurück, der bereits König Ludwigs Kapelle heilig war. Diese aber hatte man an einer Stelle gegründet, die nach frommem Glauben durch ein Wunder genau bezeichnet war; denn die Reliquien, die dies Wunder bewirkt haben sollten, waren solche der Jungfrau Maria. Liegt die Sache hier nicht ganz ähnlich, wie beim Grabe des hl. Ludgerus

⁶⁾ Dieser Ansicht folgt B. auch noch in seinem Buch über die Hildesh. Bischöfe, wie aus der Ergänzungsskizze S. 7 hervorgeht.

⁷⁾ Die Rekonstruktion dieser Anlage in B.'s Buch über die Hildesheimer Bischöfe S. 7 scheint mir äußerst wahrscheinlich zu sein. Wenn hier die Marienkapelle mit dem Kreuzgang in Zusammenhang gebracht wird, so mag das Vorbild von der Petruskapelle bei S. Ludgeri in Helmstedt dazu benutzt sein. Zugleich aber würde es sich leicht erklären, daß bei dem Bau des neuen Doms unter Altfried und der Benutzung der Marienkapelle für ihn einerseits, der Beibehaltung der Kouventgebäude aber andererseits der Kreuzgang des Doms an dessen Ostseite zu liegen kam.

in Werden a./R.? Der Gründer des dortigen Klosters hatte sich selbst östlich der von ihm begonnenen Salvatorkirche die Grabstätte bestimmt, über die sich bald eine Grabkapelle erhob. Abt Adalwig aber (seit 1066), der diese Stelle gewahrt wissen, aber doch seinem Chorneubau durch den Körper des Heiligen eine besondere Weihe verleihen wollte, zog den Chor über diese Gruft hinweg und versetzte die Gebeine in die Oberkirche, d. h. in ein höheres Stockwerk, das sich unmittelbar über dem Grabe befand.⁸⁾

Dazu kommt, daß nach unserer Annahme bei Hezilos ursprünglichem Chorschluß nur die Apsis der Marienkapelle ausgeschlossen blieb, und dies durch den Wortlaut der Fundatio bestätigt wird. Denn mit dem an sich unklaren Ausdruck *exterior ambitus crypte*, der aber durch den Zusatz *cui (sc. crypte) in sui orientali extremo altare illud primitivi sacelli adhaerebat, hoc inquam crypte ambitu cum eodem primitivo altari excluso etc.* sofort näher bestimmt wird, kann doch nur die Apsis verstanden werden, gleichviel, ob bei dem „Umgang“ mehr an den schmalen Raum um den Altar oder den äußeren Halbkreis gedacht wird.

Jetzt verstehen wir auch erst, warum man die neue Gruft und die alte Kapelle durch Pfeiler von geringer Breite, aber beträchtlicher Tiefe trennte. Diese Pfeiler sind nichts anderes, als der letzte Rest der Mauer, die früher im Westen die Marienkapelle abschloß und nun von drei Öffnungen durchbrochen wurde, damit eine Verbindung mit der neuen Gruft hergestellt wurde.

Nun das eine, oben bereits erwähnte Bedenken bleibt allerdings noch bestehen, daß nämlich Hezilo, der die Zahl der Domherrenstellen vermehrte, eigentlich doch keine Veranlassung hatte, bei seinem Neubau durch Fortlassen einer Apsis den Platz für das Gestühl der Domherren gegen früher einzuschränken. Aber ich möchte diesem Bedenken schon an sich nicht die Bedeutung zusprechen, daß ich seinetwegen alle die oben erwähnten Unwahrscheinlichkeiten mit in den Kauf nehmen würde. Und gesetzt selbst den Fall, der Raum für die Chorstühle wäre wirklich durch Hezilo zu stark beschränkt worden, so ließe sich dafür doch ein ganz bestimmter Grund anführen. Hezilos beschöfliche Thätigkeit ist nämlich, wie sich aus der Fundatio

⁸⁾ Vgl. Bucelinus *«Germania sacra»* II, 314.

klar ersehen laßt,⁹⁾ eine Reaktion gegen das Auftreten seines Vorgängers Azelin. Während bis auf diesen die alte „bäuerliche Einfachheit“ im Kreise der Chorherren geherrscht hatte, „schlich sich unter dessen Regierung eine anspruchsvolle, höfische Lebensart ein, die, weichlicher in der Kleidung, uppiger in der Kost, sorgfältiger in allen Beziehungen der Lebensrichtung, mehr Zuneigung, als Furcht wecken wollte, und, nach Lockerung der Strenge der Zucht, des Klosters klösterliche Schranken durchbrach.“ Und diesem Auftreten im allgemeinen entsprach auch Azelins Baulust. Alfrieds Dom war am 23. März 1046 durch Brand vernichtet worden. Anstatt nun, wie Hezilo später that, an der alten Stelle mit Benutzung der unversehrten Osttheile einen Neubau aufzuführen, verlegte Azelin diesen nach Westen und errichtete *ecclesie edificationem longe prioris capaciorem*. Doch wurde der Bau in technischer Hinsicht nicht sorgfältig genug ausgeführt, gerieth ins Stocken und blieb unvollendet, aber man liest unschwer aus den Worten der Fundatio heraus, daß man im Kreise des Hezilo, dem der Bericht entstammt, auch in diesem Bau eine schwere Lockerung der Sitten durch Azelin erkannte und in wohlthuenden Gegensatz dazu die Wirksamkeit Hezilos stellte, der sich streng an das Gegebene und Ueberlieferte hielt, ja dieses in der Form des graden Chorschlusses seines Doms noch überbot und dafür auch das Glück genofs, seinen bescheideneren Bau zu Ende gebracht zu sehen.

Damit stimmt nun vortrefflich der Umstand überein, daß der grade Chorschluß einem bestimmten Bausystem entspricht, das auf der christlich-ethischen Grundlage einer möglichst großen Einfachheit auch bei den Gotteshäusern beruht. Hezilo hat drei große kirchliche Bauten in Hildesheim ausgeführt, den Dom (1061 geweiht), die Kollegiatkirche auf dem Moritzberg (vor 1068) und das Kreuzstift. Von diesen hat er das letztere, dessen Kirche den halbrunden Chorschluß besitzt, ebenso erst gegen Ende seines Lebens erbaut, wie die Apsis des Domes, die an Stelle des ursprünglich graden Schlusses trat, beides also zu einer Zeit als sein berühmter Architekt, der Hildesheimer Dompropst Benno, bereits den Bischofsstuhl in Osnabrück bestiegen hatte (1068), somit für

⁹⁾ Vgl. auch Betram »Hildesb. Bischöfe« S. 41 ff.

Hildesheimer Bauten nicht mehr in Betracht kam. Wenn also in Bennos Lebensbeschreibung¹⁰⁾ seine *Hildesheimensis structura* gerühmt wird, so kam es sich nur um den Hezilodom in seiner ursprünglichen Gestalt und um die Moritzberger Kirche handeln, was übrigens auch durch den Zusatz der Vita: *ubi tunc praepositus fuit* angeleitet wird. Beide Bauten aber haben den graden Chorschluß, und es kann keine Frage sein, daß ihn Benno als Ausdruck einer bestimmten kirchlichen und baulichen Richtung in Niedersachsen eingeführt hat. Denn geraume Zeit schon, bevor das Baulprogramm der Kluniacenser von Hirsau aus durch Abt Wilhelm (1069–1091) in Deutschland Verbreitung fand — um von der verwandten, aber jüngeren Cistercienserbauregel zu schweigen —, hatte Abt Poppo von Stablo in der forsartigen Stiftskirche zu Limburg a./H. (1030 gegründet) den graden Chorschluß zur Anwendung gebracht, der bald darnach auch in Andlau im Elsaß (1049 geweiht) und später im Allerheiligenmünster zu Schaffhausen (geweiht 1064), im Münster zu Konstanz (zwischen 1052 und 1089) und in zahlreichen schweizer Kirchen¹¹⁾ erscheint.

Aus Schwaben aber stammte Benno, in Straßburg und in Speier, dessen Dom auch als Werk Poppo von Stablo gilt, war er auf der Klosterschule gewesen, vom Süden her hatte er sicher auch die Form der reinen Säulenbasilika mitgebracht, die er in Moritzberg abweichend von der niedersächsischen Regel anwandte; so ist es denn keine Frage, daß der von ihm bevorzugte grade Chorschluß denselben Ursprung hat.¹²⁾

Nimmt man beide Umstände, die Strenge Bischof Hezilos gegen das entartete Domkapitel und Bennos kluniacensisch-schwäbisches Baulprogramm, zusammen, so verliert, glaube ich, die

¹⁰⁾ MG SS XII 65, cap. 11.

¹¹⁾ F. X. Kraus »Kunst und Alterthümer in Elsaß-Lothringen« I, 7 ff. — Derselbe »Kunstdenkmäler des Großh. Baden« I, 103 ff. — Dehio u. Bezold »Kirchliche Baukunst des Abendlandes« I, 269 ff. — Kahn »Geschichte d. bildenden Künste in der Schweiz« 156, 182 ff.

¹²⁾ Der grade Chorschluß der Klosterkirche von S. Ludger in Helmstedt und die der Kollegiat- und Templerkirche in Supplingen — vgl. meine »Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig« I, 18 ff., 276 ff. — erscheinen mir jetzt auch in etwas anderem Licht.

Platzschwierigkeit bei Hezilos Dom so sehr an Bedeutung, daß sie gegenüber den entgegengesetzten Schwierigkeiten gar nicht mehr in Betracht kommen kann.

Dabei möchte ich die Frage ganz unterdrücken, ob denn nicht vielleicht Altfrieds Dom selbst für 50 Chorherren so reichlichen Platz geboten hatte, daß Hezilo bei seinem Neubau die Apsis entbehren zu können glaubte. Denn sein verkürzter Chor scheint in der That nicht ganz ausgereicht zu haben. Zwar ist die Ausführung der von Hezilo selbst noch begonnenen Apsis nur sehr langsam gefördert worden — B. setzt S. 47 die Vollendung aus guten Gründen in

die Zeit um 1126 —, so daß es den Anschein hat, als ob das Bedürfnis für die Erweiterung des Chors nicht so gar dringend gewesen sei, aber an sich möchte ich doch in dem Plan Hezilos, die Apsis nachträglich noch auszuführen, die Anerkennung eines wirklich begangenen Fehlers sehen. Indessen brauchen wir uns nicht zu scheuen, dem großen Baumeister Benno einen solchen zuzutrauen; glaubte er doch nur die Bequemlichkeit der Domherren einem höheren Gesichtspunkte, der Vermeidung aller überflüssigen Bauformen, opfern zu müssen.

Braunschweig.

P. J. Meier.

Zur Kritik der ältesten Nachrichten

Mit 8 Abbildungen.

Bei Abfassung der Schrift »Hildesheims Domgruft und die Fundatio Ecclesie Hildensemensis« (1897) leitete mich das Bewußtsein der Pflicht, Rechenschaft zu geben von den bei den Renovationsarbeiten 1896 gemachten Funden, und der Wunsch, den ältesten ausführlicheren Bericht über den Dombau, die um 1100 verfaßte Fundatio, von welcher seither nur Bruchstücke bekannt waren, herauszugeben. Bei dem Versuche, die architektonischen Eigenheiten des Baues mit dem Gründungsberichte in Einklang zu bringen, zeigten sich Schwierigkeiten, über deren Gewicht man, je nach den als ausschlaggebend angenommenen Gesichtspunkten, verschiedener Ansicht sein wird. Daher die Zurückhaltung, mit der ich verminderte Lösungsversuche als gesicherte Resultate hinzustellen. Auch den oben ausführlich verteidigten Lösungsversuch, nach welchem der Domchor 872 bereits aus Vierung, Chorquadrat und Apsis bestanden habe und 1061 auf Vierung und Chorquadrat eingeschränkt wäre, habe ich, nachdem bereits 1884 Schrader¹⁾ ihn aufgestellt hatte, in Kürze erwähnt,²⁾ doch ohne es zu wagen, denselben als endgiltige Lösung auszugeben.

Was im Allgemeinen über die Bedeutung der Fundatio gesagt war,³⁾ dürfte zutreffend

über den Dombau zu Hildesheim.

sein. Ebenso unleugbar aber ist, daß die einzelnen Theile dieser chronistischen Aufzeichnung inhaltlich sehr verschiedenwerthig sind.

I.

Der tausendjährige Rosenstock in der Baugeschichte des Domes.

Zunächst muß die Glaubwürdigkeit alles Dessen als fraglich bezeichnet werden, was aus einem fremden älteren Legendenkreise in die Baugeschichte unseres Domes übertragen und in die heimischen Traditionen zwecks Ausfüllung der Lücken derselben mit naiver Unbefangenheit eingereicht ist. Als entlehnte Legende sind mehrere Einzelheiten im Berichte über den ältesten Bau auf dem Domhügel anzusehen. Sie sind entlehnt aus dem Legendenkreise Nordfrankreichs. Mit kirchlichen Kreisen Nordfrankreichs stand ja Hildesheim — namentlich seitdem der Reimser Erzbischof Ebo seine stolze Metropole mit dem ostfälischen Missionsprengel (ca. 845) hatte vertauschen müssen — in so engem Konnex, daß die »Kirche von Reims die Mutter der Hildesheimer Kirche wurde hinsichtlich der kanonischen Ordnung.«⁴⁾ Im nördlichen Frankreich nun findet sich die Legende, die die Fundamente unseres Domes mit poesievollerem Schmuck umgibt, in mehreren Stiften, so namentlich in St. Mihiel bei Verdun und in Evron (Bisthum Mans).⁵⁾ Was vor 1040,

¹⁾ Mon. Germ. Hist. SS. VII, 848.

¹⁾ G. Schrader, »Der tausendjährige Rosenstock« S. 20.

²⁾ »Domgruft« S. 19.

³⁾ »Domgruft« S. 1 ff.

⁴⁾ Hauréau »Singularités hist. et littér.« p. 102. Derselbe bemerkt zur Legende von St. Mihiel: L'imagination de nos pères n'était guère féconde en fait de miracles. Le trésor suspendu, l'arbre refusant le

also 60 Jahre vor unserer Fundatio, der Verfasser des »Chronicon Sancti Michaelis Monasterii in pago Virdunensi«⁶⁾ als uralte einheimische Tradition („a senioribus nostris traditum habemus“) über den Bau seines eigenen Klosters schreibt, stimmt so auffallend mit den

Unverkennbar ist die gegenseitige Abhängigkeit der beiden Bauberichte, von denen der Hildesheimer Bericht, weil 60 Jahre später niedergeschrieben und drei Jahrhunderte nach den Ereignissen ohne Quellenangabe auftauchend, Anspruch auf Glaubwürdigkeit nicht hat. In



Fig. 1. Die Apsis des Domes zu Hildesheim mit dem tausendjährigen Rosenstocke.

Mittheilungen über die Wiege des Hildesheimer Dombaues überein, daß es sich lohnt, beide Berichte in den markantesten Stellen zu vergleichen.

dépôt confié et la plupart des autres circonstances de la même fable se retrouvent en effet dans les fastes de plusieurs monastères, entre lesquels nous désignons le monastère d'Evron au diocèse du Mans. (Gall. christian XIV, 483). Nach Simson »Jahrb. des fränk. K. unter Ludwig d. Fr.« II, 285.

⁶⁾ »Mon. Germ. Hist. SS.« IV, 60.

beiden Berichten erscheint ein frommer, jagdliebender Fürst, der Reliquien bei sich führt und sie in den Zweigen eines Baumes aufhängt: dort während des Mahles, hier während der heiligen Messe, die in der Fundatio mit ebenso geschicktem Griff an die Stelle der profanen Mahlzeit gesetzt wird, wie auch die Scenerie sich accommodiren mußte, indem an Stelle der wilden Felschluchten ein liebliches Waldidyll tritt. In beiden Berichten vergift gleichmäßigs

der Priester den Schatz, nach der Heinkelerrinnert er sich dessen; beide Male eilt zuerst der Priester allein zur Stätte des Mahles (oder des heiligen Opfermahles), findet die Kapsel, will sie vom Baume abnehmen, doch eine überirdische Hand hält das Heiligthum zurück. Dann eilt der Priester — hier ebenso wie dort — zum fürstlichen Herrn zurück, der mit Gefolge herbeieilt und durch Versuch das Wunder konstatiert. Sowohl der Graf im Gau Verdun, wie Kaiser Ludwig hier, erkennt in dem Vorgange den Hinweis des Himmels auf den prädestinirten Bauplatz. In beiden Fällen wird eine Kapelle über dem Baumstamme erbaut, kurz darauf südlich daneben die Stiftskirche. Endlich lebt der Baum — in S. Mihel ebenso wie in Hildesheim⁷⁾ — unter dem Altare fort, durchbricht die Apsiswand und umschlingt mit seinem reichen Gezweig liebevoll das alte Gemauer.

An poetischem Reiz überflügelt dann die Hildesheimer Erzählung ihre ältere Schwester, als gegen oder nach 1600 der „Baum“ zur Rosenstaude wurde. Anfangs trat diese Annahme, weil das Wort „arbor“ (in der Fundatio und im Proprium des Hildesheimer Brevieres⁸⁾) nicht gut auf einen Strauch bezogen werden konnte, noch etwas schüchtern auf als eine „Ueberzeugung Vieler“, die noch um 1650 — zu P. Elbers' Zeit, — von Anderen angefochten wurde.⁹⁾ Mit größerer Bestimmtheit nimmt alsbald die Poesie sich des Rosenstockes an; in schwungvollen Distichen feiert gegen Ende des XVII. Jahrh. Johann Heinrich Cohausen die Rosa Mariana als Unterpflanz des ewigen Bestandes unseres Bisthums.¹⁰⁾ Gleichzeitig mit ihm erscheint auf dem Gebiete der Homiletik als Verehrer der Rose von Hildesheim der Jesuit Johann Lüsken in seiner Sammlung marianischer Predigten, die er zu einem „marianisch-sächsischen Rosenhag“ 1707 zusammenfasste.¹¹⁾ Dann gegen Ende des XVIII. Jahrh.

⁷⁾ Elbers »Annals Hild.« Prooem. § 10.

⁸⁾ Officium Dedicacionis Eccl. Cath. Dom. IV. post Pascha.

⁹⁾ Elbers a. a. O.

¹⁰⁾ J. H. Cohausen »Dissertatio de sede plantarum anomala: in Commercii litterarii Dissertationes epistolicae . . . J. H. Nunninghii et J. H. Cohausen. Tom. III, 289—295. — Roemer »Der tausendjährige Rosenstock« S. 11 f.

¹¹⁾ »Rosetum Mariano-Saxonicum seu orationes in festiuitatibus B. M. V. habitae.« Auctore Joanne Lüskenio S. J. (Paderbornae 1707).

— vielleicht beeinflusst vom ahnungsvollen Sinnen der Romantikerzeit — wird die Rose zum Propheten der Diöcesengeschicke; ihre Blütenfülle bedeutet Wachstum der inneren oder äußeren Güter des Sprengels, Blütenarmuth aber verkündet Rückgang.¹²⁾ Von einem Steingewölbe, das unter dem Altare der Krypta die Wurzeln des Rosenstockes decken sollte, redet zuerst 1792 der Gymnasial-Professor Joseph Anton Cramer.¹³⁾ Ihm folgte Dr. Krätz († 1885). Das „Gewölbe in Figur eines Sarges“, von welchem Cramer redete, wird dem Unterbau des früheren Altars der Domgruft angehört haben.

Aus Obigem dürfte hervorgehen, daß die aus der Fundatio und aus dem ihr folgenden Annalista Saxo¹⁴⁾ entnommene herkömmliche Erzählung der Gründung des Hildesheimer Domes Anspruch auf Originalität nicht hat.

Ob auch die bauliche Lage des ältesten (Cäcilien-) Domes an der Südseite der Marienkapelle einfach dem Michaelis-Chronikon nachgeschrieben ist — die Uebereinstimmung beider Bauberichte ist auffällig —, muß dahingestellt bleiben. Wenn die Fundatio sagt, bis zur Zeit Bischof Dithmars (1038—1044) habe man Ruinen jenes südlichen Domes gesehen, so legen wir dieser Angabe, die 60 Jahre nach dem Verschwinden der Ruinen von einem so unkritischen Autor aufgezeichnet wird, wenig Werth bei. Es kann hier recht gut eine Verwechslung vorliegen mit den Ruinen des Othwin'schen Epiphaniuskirchleins an der Südseite des heutigen Domes, dessen Baureste unmittelbar vor Bischof Dithmars Regierungszeit weichen mußten.¹⁵⁾ Die Existenz und Lage des Cäcilienomes (südlich vom heutigen Dome) direkt zu leugnen, haben wir allerdings keinen sicheren Grund, weshalb wir uns damit begnügen müssen, auf vorstehende Momente hingewiesen zu haben. Daß dieser doch gewiß recht primitive erste Dom schon zwei sehr hohe Thürme gehabt habe,¹⁶⁾ mag Zuthat des Christen sein.

(Fortsetzung folgt.)
Hildesheim. A. Bertram.

¹²⁾ 1776 als Zusatz in einer Abschrift der Elbers'schen Chronik Hs. 112 der Bevern'schen Bibliothek. S. 40. — Cramer »Physische Briefe über Hildesheim und dessen Gegend« (Hildesheim, 1792.) S. 59.

¹³⁾ »Physische Briefe« S. 58.

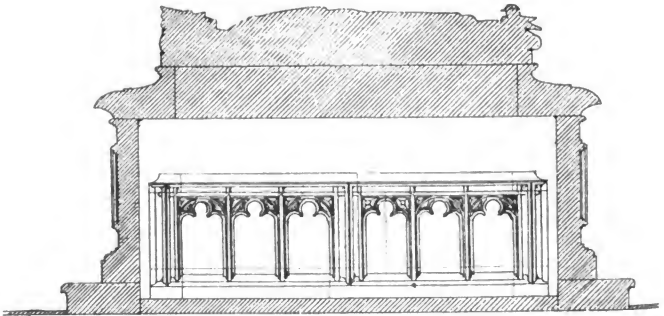
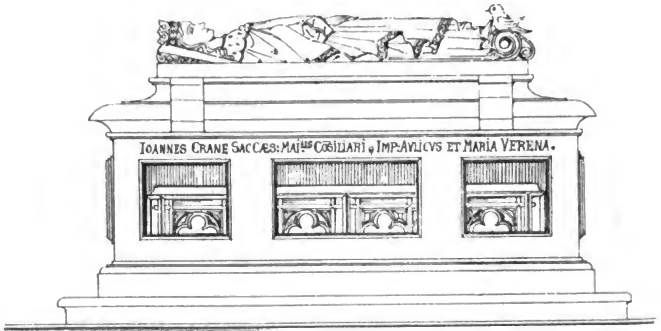
¹⁴⁾ »Mon. Germ. Hist. SS.« VI, 570 f.

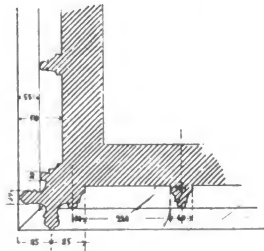
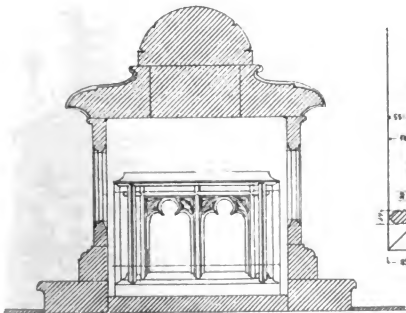
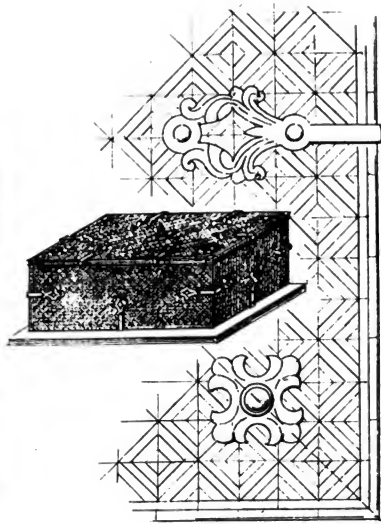
¹⁵⁾ Wolfher »Leben Godehards« 37. Kap.

¹⁶⁾ Fundatio, S. 8.

Grabmäler in der St. Ursulakirche zu Köln.

I. Das Grabmal der hl. Ursula.





I. Das Grabmal der hl. Ursula.

(Mit 7 Abbildungen.)

Merlo hat in der »Zeitschr. für christl. Kunst« Bd. II Sp. 105 ff. dieses Grabmal beschrieben und bezeichnet es als hervorragendes, wahrhaft edles Kunstwerk.

Bei der im August 1898 erfolgten Tieferlegung des Fußbodens in der Ursulakirche auf seine alte Höhe, auf welcher sich noch einzelne Lagen Thonplatten erhalten hatten, entstand die Frage, ob das 1659, im nördlichen Schiff vor dem Nikolausaltar errichtete Grabmal der hl. Ursula (vergl. Abb.) auch um 15 cm bis auf das neue Niveau gesenkt werden, oder ob rings um das Grabmal noch eine Stufe vorgelegt werden solle. Die letzte Idee auszuführen empfahl sich nicht wegen der dadurch entstehenden Beengung des Kirchenschiffes, weshalb die Herabsetzung des Grabmals bis auf den neuen Fußboden angeordnet wurde. Bei Oeffnung des Grabes, durch Herausnahme der Marmorfüllungen an den Langseiten, kam im Inneren des Renaissance-denkmals ein Sarkophag mit gotischen Formen zum Vorschein. Zu dessen Freilegung wurde das Marmorgrabmal am 25. Nov. 1898 vorsichtig abgetragen, um zugleich der sehr nothwendigen Restauration unterzogen zu werden.

Das nunmehr ganz freigelegte mittelalterliche Grabmal (vergl. Abb.) ist aus Drachensfelser Trachyt gearbeitet, 205 cm lang, 86 cm breit, 65 cm hoch und gut erhalten. Die Langseiten haben in zwei Gruppen, von vortretenden Birnstabprofilen eingefasst, je 3 Blenden mit Kleeblattbogen, die Kopfseiten je 2 Blenden. Das ganze ist mit einer 5 cm dicken Schieferplatte von 165 cm Länge und 42 cm Breite abgedeckt, auf welcher das Bild der hl. Ursula gemalt ist. Die Platte ist von einem Steinprofil umrahmt. Dieses Grabmal ist anscheinend um die Mitte des XV. Jahrh. errichtet worden und um dasselbe wurde im Jahre 1659 der prunkvollere Marmorsarkophag gebaut. In dem ziemlich gut erhaltenen Gemälde, aus der Schule des Meisters Stephan Lochner, ist die hl. Ursula liegend, etwas zur rechten Seite geneigt, in ganzer Figur dargestellt (vergl. Abb.). Der Kopf mit hoher fünfblättriger Krone bedeckt, ruht auf einem Kissen. Die Hände sind nach unten übereinandergelegt und die Rechte hält, in äußerst zierlicher Anordnung der Finger, eine

Nelke. Die Figur ist bekleidet mit dem Purpurmantel, der oben mit einer Agraffe zusammengehalten wird und den unteren Körper in reichem Faltenwurf vollständig bedeckt. Das blaue Unterkleid ist anschliefend und über den Hüften mit einem Gürtel gehalten. Mitten in der Brust steckt ein Pfeil. Rechts zu Füßen sitzt eine Taube, darüber die Inschrift: *Sanc-t — Ursula — virgina*. Der dunkle Grund ist mit goldenen Rosetten geziert. Die Heilige ist in dem Bilde ruhig und anmüthig dargestellt.

Das Innere des mittelalterlichen Grabmals enthielt zwei Kammern, wovon eine Abtheilung lose Gebeine umschloß, die zweite ein Reliquienkästchen, welches, ganz morsch, bei der Berührung zusammenfiel. Das Kästchen 32 cm lang, 20 cm breit und 12 cm hoch, war ganz mit Intarsien bekleidet und hatte zierliche Beschläge von Kupfer mit starker Vergoldung (vergl. Abb.). Das Intarsienmuster war von Quadraten in 15 mm Größe gebildet und jede Seite der Quadrate wieder von drei verschiedenen Holzarten auf Gehrung zusammengefügt. Das Kästchen, welches wohl aus der Mitte des XIII. Jahrh. stammt, wurde durch ein neues ersetzt und an diesem das Beschlagwerk angebracht, welches gut erhalten ist.

Am 1. März d. J. wurde das Grabmal mit der Schieferplatte überdeckt und zeigt sich jetzt vollständig restaurirt an der alten Stelle in seinen einfachen schönen Formen. Auf dem die Platte einfassenden Steinrahmen ist eine Inschrift bezüglich der jetzigen Auffindung und Herstellung des Grabmals eingehauen worden, welche lautet: *Hic sarcophagus Sanctae Ursulae inventus est, Anno Dni MDCXXCVIII et renovatus Anno sequente*. Der Renaissance-Marmorsarkophag wird demnächst wieder um das mittelalterliche Grabmal gebaut werden. Die seitlichen Füllungen bleiben offen, so daß das im Innern stehende Grabmal stets sichtbar ist.¹⁾

Köln.

Jakob Marchand.

¹⁾ [Um dem Doppelsarkophag höheren Glanz und größere Verehrung zu verschaffen, dürfte es sich empfehlen, ihn mit einer kunstvollen Einfriedigung von Eisen oder noch besser von Messing zu umgeben, an welcher den frommen Betern Gelegenheit zu bieten wäre, auch durch Aufstecken von Kerzen und Blumen ihrer Andacht Ausdruck zu geben. Für feierliche Beleuchtung könnte durch die Ausbildung der Eckpfosten gesorgt werden, deren zu einer Votivkrone sich vereinigenden Strebhohlen bezw. Bügel eine baldachinartige Gestaltung annehmen würden.] D. H.

Abhandlungen.

Das gotische Bürgerspital in Braunau am Inn.

Mit 2 Abbildungen.



Die Spitäler sind eine der edelsten Segnungen des Christenthums. Das christliche Gebot der Nächstenliebe und die Lehre von der Gottwohlgefälligkeit der milden Werke schufen den Nährboden, auf dem schon in der altchristlichen Zeit und noch mehr im Mittelalter diese Anstalten emporwuchsen und gediehen. Der gemeinsame Zweck aller Spitäler ist die Aufnahme Verpflegungsbedürftiger. Im Einzelnen aber konnte die Bestimmung verschieden sein, je nachdem die Gründung vorzugsweise die Versorgung von armen, durch Alter oder sonstige Gebrechen erwerbsunfähigen Leuten, von Findel- und Waisenkindern, von Kranken, von Aussätzigen, von Reisenden und Pilgern in's Auge faßt. So entstanden Pfründhäuser, Findel- und Waisenhäuser, Kranken-, Siech- und Leprosenhäuser, Herbergen und Hospize. Oft finden sich auch mehrere dieser Bestimmungen vereint.¹⁾

In den Klosteranlagen unterschied man schon in früher Zeit ein Krankenhaus für die Mönche (Infirmaria) und ein Armen- und Fremdenhospiz (Hospitale pauperum oder Eleemosynaria und Hospitale hospitum). Der Plan von St. Gallen ist ein bekanntes Beispiel hierfür. Die Marienkapelle diente in den Benediktinerklöstern, speziell bei den Cluniacensern, auch als Krankenkirche. Bisweilen ist mit dem Armenhospiz in den Klöstern ebenfalls eine kleine Kirche verbunden, so im Hirsauer Kloster Prüfening bei Regensburg, wo die 1125 „iuxta eleemosinariam

domum“ erbaute Andreaskirche (zwei bis drei Minuten westlich vom Konventgebäude) noch heute steht. Das Armenhospiz konnte sich in Klöstern zu einem Pfründhaus ausgestalten. So war es z. B. in Prüfening. Ich erinnere auch an das 1430 erbaute, jetzt abgebrannte Pfründhaus im Kloster Maulbronn. Als man in den Städten daran ging, Spitäler zu erbauen, mochten die ähnlichen Einrichtungen in Klöstern als Vorbild dienen. Klösterlich war ja auch die Organisation dieser Anstalten. Schon Jahrhunderte hatten Spitäler unter Verwaltung des Klerus bestanden, als ritterliche und bürgerliche Spitalorden sich bildeten. Unter den letzteren gewann besonders der Orden des hl. Geistes weite Verbreitung. Um oder nach Mitte des XII. Jahrh. gründete ein edler Mann Guido in Montpelier ein Hospital zu Ehren des hl. Geistes. Die Kranken sollten hier von Brüdern bedient werden, welche nach der Regel des hl. Augustin lebten. So entstand der Orden des hl. Geistes. Papst Innocenz III. nahm 1198 den neuen Orden in Schutz, übergab ihm 1204 in Rom ein neu erbautes großes Spital und erhob 1208 dieses Spital zum Mutterhaus und dessen Meister zum General des Ordens. Die Zahl der Spitäler des Heilig-Geist-Ordens wuchs im XIII. Jahrh. auf mehr denn 300. Im XIV. Jahrh. aber geht der Orden unter dem Einflusse der hohen Entwicklung, welche die Städte gewonnen hatten, stetig zurück. Die mächtig erstarkten Städte mußten Werth darauf legen, die Spitäler selbst zu verwalten. So zeigt sich in der Entwicklung des Spitalwesens der fortschreitende Einfluß der Laien: „aus dem klösterlichen und stiftischen Hospital wird das von Laienbrüdern und Schwestern geleitete Ordensspital, aus diesem das völlig laizirte städtische Spital.“²⁾ Die Spitalbrüder vom hl. Geist blieben nur sehr vereinzelt bestehen. Die Spitalstiftungen aber blühten fort und vermehrten sich. Uebrigens hatte der Uebergang in städtische Verwaltung kaum eine Verminderung der Pflege des kirchlichen und religiösen Lebens im Gefolge. Für alle Spitäler ist vielmehr auch in

¹⁾ Ueber die Entstehung, Verschiedenartigkeit, Organisation und Entwicklung der Spitäler vgl. besonders G. Uhlhorn »Die christliche Liebesthätigkeit« Bd. I—III, (1892—1890), und G. Raizinger »Gesch. d. kirchl. Armenpflege« (1884).

²⁾ Uhlhorn a. a. O. II, 198.

der Spätzeit des Mittelalters die Verordnung des Rothenburger Spitals charakteristisch: „Es soll in dem huse, in dem hofe und überall in dem spital sein ein vollkumen wandelung und ein clösterlich Zucht.“³⁾ Zum Verständniß der Spitalbauten ist es wichtig, daß wir diesen Satz im Auge behalten.

Am Ausgang des Mittelalters erfreuten sich die meisten Städte Deutschlands der Wohlthat einer Spitalstiftung. So kommt es, daß die moderne Kunsttopographie an zahlreichen Orten gothische Spitalkapellen und Spitalkirchen verzeichnet.

Die große Verbreitung der Spitäler und die hohe Bedeutung, welche sie in wirtschaftlicher und religiöser Beziehung hatten, machen es erklärlich, daß die mittelalterliche Baukunst hier ein Gebiet fand, auf dem sie mit Rücksicht auf den besonderen Zweck in eigenartiger Weise sich bethätigen konnte. Freilich bildete sich in den Spitalanlagen nicht wie bei den Klöstern ein Schema aus, das mit mehr oder minder großen Variationen wiederholt worden wäre. Es lassen sich vielmehr die verschiedensten Typen beobachten. Gerade in dieser Verschiedenartigkeit aber gründet der Reiz, den das Studium mittelalterlicher Spitalbauten gewährt.

Bekannt ist, daß die mittelalterlichen Spitäler die Anlage am Eingange der Stadt und am fließenden Wasser sowie die Verbindung mit einer Kapelle gemein haben.⁴⁾ Die beiden ersten Eigentümlichkeiten beruhen auf hygienischen Gründen. Was die Lage am Eingange der Stadt anbelangt, so variiert dieselbe, je nachdem das Spital innerhalb oder außerhalb des Thores liegt. Außerhalb des Thores liegen z. B. das hl. Geistspital in München (1204 gegründet, erst nachträglich bei Erweiterung der Stadt in den Mauerring mit einbezogen), das Katharinenhospital in Regensburg, die Spitäler in Burghausen, Neuötting. Innerhalb des Thores, unmittelbar an der Stadtmauer, liegt z. B. das Spital in Erding, 1444 erbaut. Die Verbindung der Spitäler mit einer Kapelle oder Kirche ist durch den kirchlichen Charakter dieser Stiftungen bedingt. Sie ist schon in den Krankenhäusern der Klöster vorgezeichnet und sie erhielt sich auch, als die

³⁾ Uhlhorn a. a. O. II, 232.

⁴⁾ H. Otté, »Handbuch d. kirchl. Kunstarchäologie« I², 120.

Spitäler in städtische Verwaltung übergingen. Die Bulle Innocenz III vom Jahre 1204 setzt ausdrücklich fest, daß die Spitalbrüder in allen ihren Häusern ein Oratorium und ein Cömeterium haben dürfen. Wenn in der gleichen Bulle bestimmt wird, daß das große Spital Santa Maria in Sessia in Rom mindestens vier Priester haben solle, so wirkte dieses Statut bei den größeren hl. Geistspitalern wohl auf die Anzahl der Altäre ein. Im hl. Geistspital in Tonnerre betrug diese nach der Gründungsurkunde von 1293 vier.⁵⁾ Die Kirchen und Kapellen waren gewöhnlich dem hl. Geiste geweiht, weil die katholische Lehre die guten Werke mit diesem in Verbindung bringt und weil insbesondere die Stiftung von Spitalern im XIII. Jahrh. vielfach im Zusammenhang mit dem Orden vom hl. Geist erfolgt. Von anderen Patrozinien findet sich häufig der hl. Lazarus, öfters auch die hl. Katharina. Unter dem Schutze der letzteren standen namentlich die Häuser für obdachlose Mädchen und Frauen.⁶⁾ Von ihr hat das große und alte Spital in Regensburg seinen Namen. Und bei einer Katharinenkapelle wurde 1204 das Spital in München gegründet. In den baltischen Ländern sind die Leprosenhäuser außerhalb der Stadt sehr häufig dem hl. Georg, öfters auch der hl. Gertrud geweiht.⁷⁾

Die Art nun, wie die Kapelle mit dem Wohnraume der Armen und Kranken verbunden wurde, war mannigfaltig: in ihr beruht wesentlich die große Verschiedenheit der Spitalanlagen. Einige Beispiele mögen dies veranschaulichen.

Im Krankenhaus Tortoir bei Laon aus dem XIV. Jahrh. ist die Kapelle durch den Hof vom großen Saal getrennt.⁸⁾ Das Hospital in Angers, welches 1153 gestiftet wurde und noch seine reichen Bauformen des XII. Jahrh. bewahrt, zeigt einen rechteckigen Saal von dreischiffiger Hallenanlage. An die eine Schmalseite des Saales, welche in der Achse den Eingang enthält, stößt eine quadratische Kapelle, so zwar, daß die Kapelle mit der einen Hälfte

⁵⁾ Viollet-le-Duc, »Dictionnaire de l'architecture« IV, 100.

⁶⁾ Verdier et Caillois, »Architecture civile et domestique« II, 146.

⁷⁾ Adler »Mittelalterliche Backsteinbauwerke des preussischen Staates« II, 90, 129.

⁸⁾ Verdier et Caillois II, 107. Mit Abbildung.

vor die Flucht des Saales vorspringt, mit der anderen aber bis an den Eingang des Saales reicht. Eine direkte Verbindung zwischen Saal und Kapelle besteht nicht. Beide sind vielmehr von einem rechtwinkelig gebrochenen Gang, einer Art Kreuzgang, aus zugänglich. Auf anderen Seiten des Hofes liegen Wirtschaftsgebäude.⁹⁾

Ein dritter Typus zeigt Krankensaal und Kapelle in enger Vereinigung. Beispiele sind die Hospitäler von Tonnerre und von Beaune. Ersteres wurde 1293 gegründet und war 1308 vollendet. Es hat aus der Gründungszeit als Hauptbau einen lang gestreckten Saal, mit zuzug, durch Holzverschlüsse hergestellten Alkoven an jeder Langseite. Die oben offenen Alkoven werden durch eine an den Längswänden laufende hölzerne Gallerie überhöht, von der aus der Blick auf die Betten ermöglicht wird. Oestlich geht der Saal unmittelbar und ohne Scheidung durch eine Wand in eine Kapelle über, welche einen Chor aus fünf Seiten des Achtecks hat und sogar das Hochgrab der Stifterin birgt. Nur ein Lettner markiert die Trennung von Saal und Kapelle.¹⁰⁾ Ganz ähnlich ist die Anlage in dem 1448 gegründeten gothischen Spital von Beaune, lediglich insofern vereinfacht, als die Kapelle eines eigenen Chorraumes entbehrt und geradlinig abschließt.¹¹⁾ Die Vereinigung von Kapelle und Saal ist in beiden Fällen so enge, daß die Kranken förmlich in einer Kirche wohnen: der Saal bildet das flach gedeckte Langhaus, die Kapelle den gewölbten Chor. Eine Abschwächung dieser Idee bedeutete die Anlage des Spitales in Frankfurt a. M., wo der lange zweischiffige, 1840 abgebrochene Krankensaal mit der anstossenden Kapelle durch eine Thüre verbunden war.¹²⁾ Aehnlich wie in Frankfurt war es im hl. Geistspital in München. Der Hauptbau enthielt an dem einen Schmalende eine Kapelle der hl. Katharina, in welche man von der im Erdgeschoss gelegenen allgemeinen Stuchstube der Armen durch eine Thüre trat. Die Empore der Kapelle aber war mit dem ersten Ober-

geschofs verbunden, wo die „reichen und mitteren“ Pfründner wohnten.¹³⁾

Ein anderer Typus ist dem Schema von Tonnerre und Beaune nahe verwandt. Er ist vertreten durch die gothischen Spitaler in Lübeck und in Bourges. In Lübeck legt sich dem langen Krankensaal eine dreischiffige, beiderseits weit über die Flucht des Saales hinaus tretende Kapelle vor, welche als Eingangshalle des Spitales und des Saales dient und von letzterem nur durch einen Lettner getrennt wird.¹⁴⁾ Verdier und Cattois heben den tiefen Sinn der Idee hervor, den Zugang zu den Kranken nur durch das Heiligthum zu ermöglichen, wo Christus verehrt wird, der die Armen mit solcher Liebe umschließt. In Bourges liegt die Kapelle ebenfalls westlich am Krankensaal, dessen Verlängerung bildend.¹⁵⁾ Sie hat aber den Eingang nicht an der Front, wie in Lübeck sondern an der Seite.

Wieder einen anderen Typus sehen wir an dem großen Nikolausspital in Cues an der Mosel, das 1450 von Kardinal Nikolaus von Cusa für 33 Arme gegründet worden ist.¹⁶⁾ Hier gruppieren sich die Gebäude nach klösterlicher Art an den vier Seiten eines Kreuzganges. Die Kapelle bildet einen Bautheil für sich und ist vom Kreuzgang aus zugänglich. Das Langhaus der Kapelle ist eine symmetrisch zweischiffige Anlage. Beachtenswerth ist, daß die zweischiffige Anlage sich auch sonst öfters an Spitalkirchen findet, so in Passau 1512, Oberwölz in Steiermark 1430.

Im Anschlusse an Cues mögen die großen Spitaler Italiens mit ihren Höfen nur ganz kurz erwähnt werden.

Fast alle die angeführten Beispiele haben den Zug gemeinsam, daß das Oratorium sich innerhalb des Umfanges einer Kapelle hält. Nun gibt es aber eine Reihe von Spitalern, in denen die Kapellen zu förmlichen Kirchen geworden sind. Das Kranken- oder Pfründhaus erscheint fast wie ein untergeordneter Annex. Man kann von einer Spitalstiftung und einer

⁹⁾ Verdier et Cattois II, 101. Mit Abb. und Grundriss.

¹⁰⁾ Viollet-le-Duc a. a. O. VI, 107. Mit Grundriss und Abbildung. Grundriss auch bei Verdier et Cattois II, 148.

¹¹⁾ Verdier et Cattois I, I. Mit Grundriss und Abbildung.

¹²⁾ Uhlhorn a. a. O. II, 216.

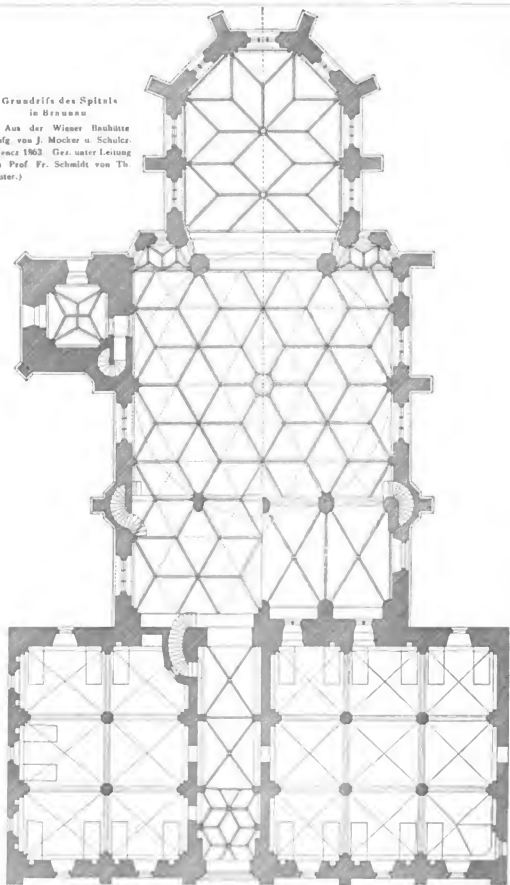
¹³⁾ A. Huhn, „Gesch. d. Spitaler hl. Geit in München“ I, 82. Vgl. ebenda S. 87.

¹⁴⁾ Verdier et Cattois II, 149 mit Abbildung und Grundriss.

¹⁵⁾ Verdier et Cattois II, 150 mit Grundriss und Abbildung.

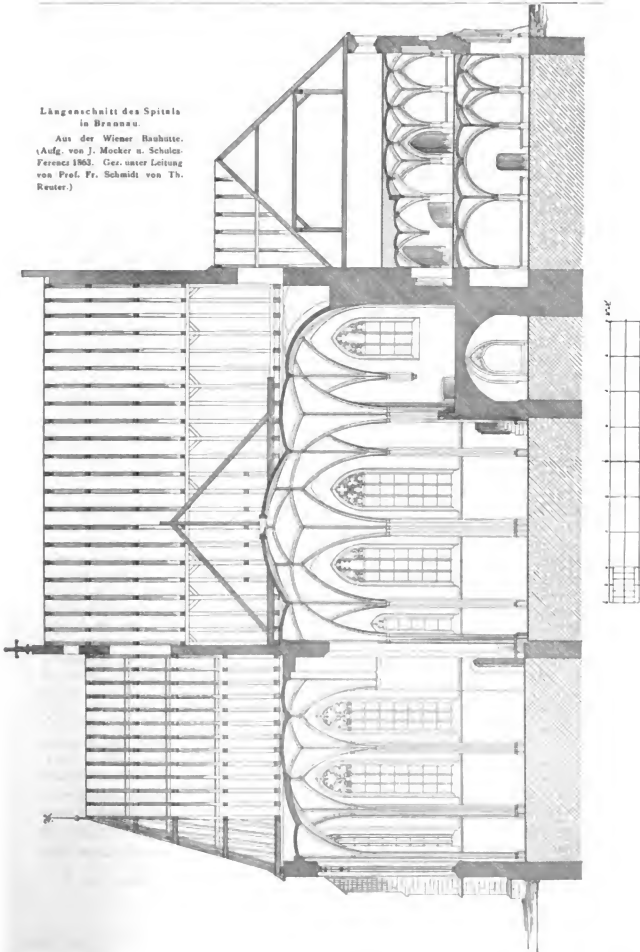
¹⁶⁾ Verdier et Cattois II, 160 mit Grundriss. Vgl. H. Otte a. a. O. P. 121.

Grundriß des Spitals
in Brunnau
Aus der Wiener Bauhütte
(Aufg. von J. Mocker u. Schulz.
Ferenz 1903. Gez. unter Leitung
von Prof. Fr. Schmidt von Th.
Kreuter.)



Längenschnitt des Spitals
in Brunnau.

Aus der Wiener Bauhütte.
(Aufg. von J. Mocker u. Schulz-
Ferenz 1863. Gez. unter Leitung
von Prof. Fr. Schmidt von Th.
Reuter.)



Kirchenstiftung reden. Es ist charakteristisch, daß diese Kirchen dem XIV. und XV. Jahrh. angehören, also jener Zeit, da schon die Ställe die Spitäler verwalteten und der Bürgersinn die Kirchenbaukunst mächtig beeinflusste und förderte. Die Kirche steht häufig mit einer Langseite parallel der StraÙe und das Spitalgebäude stößt an einer oder mehreren Seiten an dieselbe, durch Thüren mehr oder weniger eng verbunden. Zu dieser Art gehören, um nur oberbayerische Orte zu nennen, die gotischen Spitalkirchen in Erding, Neuötting, Burghausen. Auch das hl. Geistspital in München ist hier wieder zu nennen, da es außer der Spitalkapelle St. Katharina (später St. Elisabeth) eine große dreischiffige Kirche hatte. Ebenso das Spital in Landshut, dessen großartige spätgotische Kirche sich völlig isolirt erhebt.

Zur Kategorie der Spitalanlagen mit einer großen Kirche zählt nun auch das Bürgerspital in Braunau am Inn. Die Kirche ist der größte Bestandtheil desselben. Trotzdem lenkt sie das archäologische Interesse nicht in höherem Maße auf sich als das Pfürndhaus. Das Interesse vertheilt sich vielmehr gleichmäßig auf die ganze Gesamtanlage, welche eine höchst glückliche Verbindung von Kirche und Haus darstellt. Dies und der unversehrte Erhaltungszustand reihen das Braunauer Spital den merkwürdigsten und künstlerisch bedeutendsten Spitalanlagen des Mittelalters an.

Das Spital in Braunau hat die für derartige Bauten im Mittelalter charakteristische Lage: es erhebt sich an dem Stadtbache zwischen der ehemaligen inneren und äußeren Umwallung der Stadt. Die Stiftung wurde 1417 von Hartprecht Harskircher auf Zangenberg zur Aufnahme verarmter Bürger und deren Frauen gemacht. Eine steinerne Inschrifttafel des XV. Jahrh. aus dem Eingang der Westfront des Spitals berichtet: *Anno. do. m. cccc. xvij. Ist . das . Spital .] hie . czu . Praunaw . angenengt . In . den .] Ern . des . Heilige . Geists . vnd . der . erst . Stai . des . Paves . ist . gelegt . wordē . An . Fri . tag . vor . dē . Palm . tag . Der . Anwēger .] ist . gewesē . her . Hartprecht . Harskirch*. Ebenso lautet, abgesehen von einigen orthographischen Varianten, die Inschrift des Grabsteines des Stifters, der mitten im Chorpflaster der Kirche liegt. Außer Hartprecht Harskircher hatte Nikolaus Auer von Lichtenau einen wesentlichen

Antheil an der Stiftung, indem er ein Benefizium fundirte.¹⁷⁾ Den Grundstein legte 1417 Haus von Mauerkirchen, Chorherr von Ranshofen und Pfarrprovisor in Braunau. Der Bau schritt so rasch fort, daß am 12. Januar 1430 durch den Erzbischof von Salzburg und den Bischof von Chiemees die Weihe stattfinden konnte. Am 14. Januar 1431 ertheilte der Passauer Bischof den Besuchern der Spitalkirche Ablass und verbesserte Konsekrationsfehler am Altar. Am 11. September 1438 wurde das Spital sammt dem Friedhof aus unbekannter Veranlassung von dem Passauer Weihbischof rekonziliirt. 1440, 1444 und 1451 erhielt die Kirche abermals Ablass. Am 23. Juni 1469 wurde der Hochaltar wiederum geweiht.¹⁸⁾

Der Braunauer Spitalbau besteht aus einer großen, östlich gerichteten Kirche, welcher westlich das Pfürndhaus quer vorgelegt ist. Die Kirche ist ein höchst merkwürdiges Bauwerk. Wer die vielen spätgotischen Kirchen der Gegend kennt und weiß, daß dieselben einige wenige Schemata wiederholen und größere Abwechslung nur selten bieten, der wird voll Freude in das Studium eines Baues von ausgesprochener Individualität sich vertiefen. Der Meister legte dem Entwurfe das Sechseck zu Grunde. Aber er lief es nicht offen in die Erscheinung treten, sondern löste es für das Auge auf, indem er es zu einem rechteckigen Langhaus ausgestaltete und überführte. Er erreichte dies, indem er an den zwei östlichen Eckpunkten des Sechsecks die beiden Triumphbogenpfeiler, an den gegenüberliegenden westlichen Ecken aber freistehende Pfeiler als Stützen anordnete und die beiden seitlichen Eckpunkte endlich an die nördliche und südliche Wand des Langhauses verlegte. So ergaben sich im Langhaus östlich und westlich von der Südnordachse des Sechsecks je anderthalb Joche und außerdem westlich vom Sechseck noch anderthalb Joche, welche letztere von einer Empore eingenommen werden. Auch der Chorgrundriß ist eigenartig. Der Chor schließt sich an die östliche Seite des Sechsecks an, er ist aber bedeutend breiter als die Sechseckseite. Der Anschluß an das Sechseck ist durch Abschragung der Westecken des Chores erreicht. Und diese Schragwände sind zugleich als innere Achtecksseiten von zwei, aus drei Seiten des

¹⁷⁾ R. Meindl, *Gesch. d. Stadt Braunau* (1892) S. 59, 120.

¹⁸⁾ R. Meindl a. a. O. S. 137f.

Achtecks gebildeten Nebenapsiden am Langhaus benutzt. Von den Nebenapsiden führen in der eingezogenen Schrägwand schmale, schlanke rundbogige Thüröffnungen in den Chor, welcher ein Langjoch und Schluß in fünf Achtecksseiten umfaßt. Ein ähnlicher Chorgrundriß findet sich an der Wiesenkirche in Soest.¹⁹⁾

Der Bau ist ganz gewölbt und zwar mit einem Netzgewölbe, das über dem Sechseck in eine Kuppel gelegt ist. So ist die Kirche gleichsam ein latenter Centralbau. Außer auf den beiden freien Stützen ruhen die Gewölbe auf Wandpfeilern mit halbrunden Diensten, welche ein unter den Fenstern hinziehendes kragiges Gesimse durchbrechen. Die Dienste haben Profilkapitelle. Die Eckpunkte des Sechsecks werden durch eine größere Zahl Dienste markirt. Die Gewölberippen sind entsprechend der ersten Hälfte des XV. Jahrh. noch kräftig geformt und hohl profiliert.

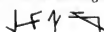
Die Westempore nimmt die ganze Breite der Kirche ein, sie tritt bis zu den freistehenden Pfeilern vor, welche neben einem in der Längsachse der Kirche eingeschobenen niederen Pfeiler zugleich als Träger der vier Rippenkreuzgewölbe dienen, welche die Empore tragen. Tiefe und die ganze Breite der Kirche einnehmende, gemauerte Westemporen sind in der Spätgotik in der Inngegend und in Oesterreich sehr beliebt. Viele hatten ursprünglich einen eigenen Altar.²⁰⁾ In unserer Spitalkirche stifteten Konrad und Margareth Holzner am 10. Oktober 1483 eine ewige Messe am St. Floriansaltar auf der Emporkirche.²¹⁾ Dieser Altar ist spurlos verschwunden. Die Verbindung der Empore mit dem Schiff der Kirche stellen zwei nicht verschließbare Wendeltreppen in den Langswänden her. Die Empore hat eine gemauerte Brüstung, welche mit Kleeblattblendarkaden verziert ist. Jedenfalls war die Emporkirche gleich den Westemporen der Spitalkirchen in Klosterneuburg, Oberwölz in Steiermark und Salzburg wie die Spitaler reservirt.²²⁾

Die Fenster haben fast alle ihr Maßwerk eingebüßt. Nur im Chorschluß ist es erhalten:

das mittlere Fenster zeigt Fischblasen in eigenthümlicher, breit gezogener Form, die beiden äußeren Dreipässe. (Auf dem Schnitte ist das Maßwerk des Ostfensters in den Langswänden des Chores wiederholt. Die Fenstermaßwerke im Langhaus sind nach Motiven der 1439–1466 erbauten Pfarrkirche von Braunau rekonstruiert.) Im westlichen Joch sind im Süden und Norden Thüren angeordnet, welche in einem von einem Spitzbogen umfaßten Eselsrücken schliessen. Sie vermitteln den Zugang für die nicht dem Spitale angehörigen Leute und stempeln dadurch den Bau auch zur Gemeindekirche. Das Aeusere wird durch Strebpfeiler, Sockel und Kaffsimis geformt.

An der Nordseite des Langhauses steigt ein Thurm in 6 Geschossen auf. Die beiden unteren Geschosse sind gewölbt und enthalten zwei Sakristeien über einander. Der Aufstieg zur oberen Sakristei und weiter hinauf in den Thurm wird durch eine Wendeltreppe ermöglicht, die bis über das Gewölbe der oberen Sakristei führt. Die beiden oberen Geschosse sind achteckig. Am Uebergang ins Achteck steigen Fielengruppen als Eckverstärkungen auf. Den Abschluß bildet ein einfacher achteckiger Holzhelm.

Der Bau der Kirche ist größtentheils aus Backsteinen errichtet, außen aber mit Nagelfluhquadern verblendet. Am Giebel unter dem Dache liegt das Backsteinmauerwerk offen zu Tage. Die Backsteine messen hier 29–30 cm Länge. Auf Grund zahlreicher Untersuchungen altbayerischer Backsteinbauten des Mittelalters habe ich schon anderwärts²³⁾ dargelegt, daß hier größere Steine von 32–35 cm Länge sowohl in der romanischen wie in der gotischen Periode vorkommen, kleine dagegen von 29–30 cm nur vom XII. bis in die Frühzeit des XV. Jahrh. Im weiteren Verlaufe des XV. Jahrh. wurden, soviel ich wenigstens bis jetzt fand, ausschließlich größere Steine von 32–34 cm Länge geformt. Die Spitalkirche von Braunau, welche 1417 und in den folgenden Jahren erbaut wurde, ist ein neuer Beleg für die Richtigkeit dieser Beobachtung. Steinmetzzeichen bemerkte ich nur an den Werkstücken aus Tuff zu oberst innen an der Wendeltreppe des Thurmes. Sie haben folgende Form:



¹⁹⁾ G. Ungewitter „Lehrbuch der gotischen Konstruktionen“ I (1890) Taf. LXVIII. R. Redenbacher „Leitfaden z. Studium der mittelaltl. Baukunst“ (1898) S. 183.

²⁰⁾ H. Otte a. a. O. I, 93.

²¹⁾ Meindl a. a. O. II, 139.

²²⁾ H. Otte a. a. O. I, 98.

²³⁾ „Baugeschichtliche Forschungen in Altbayern“, Beil. z. Allg. Ztg. (München 1899) Nr. 71–75.

Ich habe die Kirche zuerst besprochen, weil sie der augenfälligste Theil des Spitalgebäudes ist. Intimere Reize aber birgt das Pfründhaus im Westen. Dasselbe erhebt sich in drei Geschossen und springt südlich und nördlich bedeutend über die Flucht der Kirche vor. Ein nördlich von der Längsachse der Kirche von West nach Ost ziehender Flötz scheidet die Geschosse in eine kleinere nördliche und eine größere südliche Hälfte. Der Flötz im Erdgeschofs hat zwei schmale hohe Netzgewölbe und zwei Rippenkreuzgewölbe und öffnet sich im Osten nach der Kirche. Da die Oeffnung nur durch ein Gatter verschließbar ist, so erscheint der Flötz wie eine Vorhalle der Kirche. Südlich am Flötz liegt die große gewölbte Gemeinstube der Frauen. Sie ist quadratisch und wird durch vier achteckige Pfeiler in neun Joche mit gratigen Kreuzgewölben zerlegt. In den zwei Jochen, welche an die westliche Kirchenwand stoßen, sind kleine rechteckige, gothisch profilirte Fenster angebracht, welche auch kranken Pfründerinnen die Theilnahme am Gottesdienste ermöglichen. Durchgemauerte Brüstungswände zwischen den Pfeilern sind in der östlichen und westlichen Jochreihe je drei breite Alkoven hergestellt, welche ein oder zwei Betten enthalten. In jedem Alkoven befinden sich kleine spitzgiebelige Nischen in der Mauer, welche völlig den Lichtnischen in alten Hausgängen etc. gleichen und ursprünglich sicher zur Aufstellung von Lichtern dienten. Gegenüber an der Nordseite des Flötzes liegt ein zweiter kleinerer, ebenso gewölbter Raum mit sechs Jochen. Er wird jetzt als Holzlege benutzt, war aber einst ebenfalls eine Gemein- oder Siechstube (für die Männer). Darauf deuten nicht nur die in der Mauer angebrachten Lichtnischen, sondern auch das gekuppelte (jetzt vermauerte) Spitzbogenfenster, durch das der Raum sich ehemals nach der Kirche öffnete.

Sehr anheimelnd wirken in dem Flötze die gemauerten Bänke entlang den Wänden. Vom Flötz führt eine gewundene Treppe auf die Empore der Kirche und von dieser tritt man durch eine Thure in der Westwand in das erste Obergeschofs des Spitalgebäudes. Für den engen Zusammenhang zwischen Kirche und Pfründhaus ist es charakteristisch, daß der Zugang zum Obergeschofs nur über die Emporkirche ermöglicht wird. Der obere Flötz ist architektonisch reicher als der untere, er ist

aber auch viel anheimelnder. Das Netzgewölbe mit den kräftigen, hohl profilirten Rippen, die gemauerten Bänke an den Wänden, das lebensgroße Kruzifix an der Westwand zwischen den beiden spitzbogigen Nischen mit ihren kleinen rechteckigen Fenstern und den steinernen Fenstersitzen sind von sehr stimmungsvoller Wirkung, besonders an schönen Nachmittagen, wenn die wärmenden Sonnenstrahlen hereinfluten und in den trauten Raum einen malerischen Wechsel von Licht und Schatten zaubern. Spitzbogige Oeffnungen führen vom oberen Flötz gegen Norden und Süden auf einen Gang, zu dessen beiden Seiten Einzelzimmer liegen und der an den Enden an der Nord- und Südwand des Spitals von einem Fenster erhellt wird — eine Anlage, welche vollkommen dem Dormertgang in mittelalterlichen Klöstern gleicht. Die Einzelzimmer öffnen sich, soweit sie an die Kirche stoßen, in Fenstern nach dieser.

Die Unterscheidung von Gemeinstuben im Erdgeschofs und von Einzelzimmern im Obergeschofs rührt sicher wie beim hl. Geistspital in München davon her, daß unten die Armen, oben aber die Pfründer, welche sich einkauften, untergebracht wurden. Nach dem Berichte der Visitationskommission von 1568 bestanden damals in der That „zwei unterschiedliche Pfründen, die obere und die Armenpfründe oder Siechstube.“ In der oberen Pfründe saßen bei einem Tisch 9 Personen, in der Armenstube 31.^{*)} Jetzt wird dieser Unterschied nicht mehr gemacht.

Das zweite Obergeschofs des Spitals ist baulich unbedeutend. Es enthält die Wohnung des Spitalmeßners.

Das Außere des Pfründhauses ist schlicht und einfach. Das Erdgeschofs wird von schwachen Strebepfeilern umgeben. Den einzigen Schmuck bildet das große Portal an der Westseite, das mit Kehlen und Rundstäben profilirt ist und in geschweiftem Spitzbogen schließt. Ueber dem Spitzbogen steht zwischen den kleinen Fenstern des oberen Flötzes in einer Nische eine gute spatgothische Marienfigur aus der Zeit um 1520. Und über dieser schwebt die Taube des hl. Geistes. Maria ist neben dem hl. Geist die Patronin des Spitals. Ihr ist der Hochaltar geweiht.

Der Meister, welcher Kirche und Spital entworfen und ausgeführt hat, ist unbekannt. Aber

*) Meindl a. a. O. S. 122.

so viel glaube ich vermuthen zu dürfen, daß es nicht einer jener kleinen Landmeister war, die im XV. Jahrh. auch an unbedeutenderen Orten verhältnißmäßig zahlreich saßen. Der Bau weist vielmehr auf einen bedeutenderen Meister, der seine Aufgabe in ebenso eigenartiger und geistvoller, wie zweckentsprechender Form erledigte. Insbesondere tritt dies an der Kirche hervor. Der Gedanke, dem Hauptraum das Sechseck zu Grunde zu legen, wurde wohl durch die Forderung hervorgerufen, ein geräumiges einschiffiges Langhaus mit einer ausgedehnten westlichen Emporkirche zu erbauen. Die große Breite des Schiffes einerseits, die freien Stützen, welche für die Emporkirche nötig waren, andererseits mochten in Verbindung mit dem Vortheile, welchen der Anschluß einer so langen Empore an hohe, bis zum Gewölbe aufsteigende Pfeiler in künstlerischer Beziehung bot, zu der Idee des eigenartigen Planes führen. Die gleiche Geschicklichkeit in der Raumgestaltung zeigt der Chor durch seine große Raumaussnützung: nur durch letztere war die Gewinnung eines breiten und tiefen Chores und zweier Nebenapsiden bei einer einschiffigen Anlage möglich. Vielleicht stammte der Meister aus Passau oder Salzburg. War doch auch zum Baue der 1439 begonnenen Pfarrkirche von Braunau ein auswärtiger Meister berufen worden, nämlich Stephan Krumenauer, vermuthlich ein Sohn des Passauer Dommeisters Hans Krumenauer. Stephan Krumenauer, der auch in Wien, Salzburg und Wasserburg thätig war, starb während des Baues der Pfarrkirche in Braunau 1461. Sein Grabstein ist aufsen an der Südseite der Kirche noch zu sehen.²³⁾

Der Umstand, daß die Kirche nur im Westen, d. h. so weit die Tiefe der Empore reicht, dreischiffig ist, erinnert an mehrere zweischiffige Kirchen von Oesterreich und auch der bayerischen Inngegend. So gehen die zweischiffigen Kirchen in Mauthausen, Ried und Kreuzen²⁴⁾ in Oberösterreich und in Burgkirchen bei Altötting im Westen durch Anordnung zweier Pfeiler in dreischiffige Hallenanlage über. Die Veran-

lassung hierzu gaben sicher die nach Landesbrauch tiefen, die ganze Breite der Kirchen einnehmenden gewölbten Westemporen. Weiterer Untersuchung muß die Entscheidung der Frage vorbehalten bleiben, ob die Spitalkirche von Braunau die älteste Anlage der Art ist. Da sie im Gegensatz zu den genannten Beispielen vollkommen organisch entwickelt ist und den Geist eines bedeutenderen Meisters fühlen läßt, so dürfte ihr die Priorität zukommen. Datirt ist nur die Kirche von Kreuzen mit der Jahreszahl 1494.

Die Schilderung des Braunauer Spitals hat uns ein architektonisch interessantes Werk gezeigt mit einer Reihe künstlerischer Details. Das Wesen des mittelalterlichen Spitals, dieses „Ausgangs- und Mittelpunktes der Liebesthätigkeit“ in damaliger Zeit, ist hier in selten lehrreicher und schöner Weise verkörpert. Ja wir dürfen sagen: das Problem des Spitalbaues hat in Braunau im Sinne des späten Mittelalters eine mustergiltige Lösung gefunden. Pfändhaus und Kirche sind eng mit einander verbunden und doch wieder so weit geschieden, daß die Würde des Gotteshauses bewahrt bleibt. Und die Kirche dient ebenso gut Spitzzwecken wie den Andachtsübungen der Stadtgemeinde überhaupt. Bezeichnend dafür ist, daß ihr Bau schon von ferne in der Ansicht der Stadt neben der Pfarrkirche einen beherrschenden Platz einnimmt.

Es wäre eine lohnende Aufgabe, die mittelalterlichen Spitalbauten und Spitalkirchen eingehend zu untersuchen. Schon die wenigen Beispiele, die ich angeführt habe, bekunden, wie mannigfaltig und originell diese Anlagen oft sind. Ich erinnere noch z. B. an die achteckige romanische Doppelkapelle hl. Geist des Spitales in Wisby, an die spätromanische sechseckige Katharinenkapelle im Spital von Regensburg-Stadtamhof, an die romanische zweischiffige Eingangshalle im Spital von Steyer. Manch werthvollen Aufschluß für die Kunstgeschichte würde eine solche Arbeit bringen. Und die große kulturgeschichtliche Bedeutung des Spitalwesens wird überhaupt erst vollends in helles Licht gesetzt, wenn auch die Bauten, in welchen die Liebesthätigkeit des Mittelalters ihren monumentalen Ausdruck gefunden hat, mit ins Auge gefaßt werden.

München.

Dr. G. Hager.

²³⁾ J. Sighart »Gesch. d. bild. Künste im Königr. Bayern« S. 487. H. Otte a. a. O. II, 498. G. Hager »Monatschr. d. Hist. Ver. v. Oberb.« (1897) S. 118.

²⁴⁾ Grundriße und Beschreibung in »Mitth. d. k. k. Centralkom. XVII, p. LXXXII, LXXXIII, CLXXXV.

Zur Kritik der ältesten Nachrichten über den Dombau zu Hildesheim.

II. Vom Dombau Bischof Alfrids.

Mit Abbildung.

Hat die Legende vom Reliquienwunder und die darauf gegründete Verehrung des Altares der Marienkapelle als Wunderstätte Einfluß auf den Dombauplan des Bischofs Alfrid geübt? Diese Frage wird durch den Ideengang der Fundatio dem Leser nahegelegt.

Zu den feierlichsten liturgischen Akten bei Gründung und Weihe einer neuen Kirche gehört die Uebertragung der Reliquien. Durch diesen Akt nimmt der Heilige gleichsam körperlichen Besitz vom kirchlichen Grundstück und Gebäude und von der Ausstattung des neuen Stiftes; es wird das Band geschlungen zwischen dem himmlischen Patron und der kirchlichen Genossenschaft. Spätere Schenkungen und Gütererwerbungen erfolgen durch symbolische Uebertragung auf die Reliquien, in denen der Heilige selbst stets gegenwärtig erscheint, und in deren Kult sein Verhältnis als geistiger Herr des Stiftes sich verkörpert. Kein Wunder drum, wenn gerade der Akt der Reliquienübertragung im Laufe der Zeit, wie bei verschiedenen hildesheimischen Klöstern, so auch beim Domstifte mit anmüthig ausschmückender Legende sich umkleidete. Bei der engen geistigen Verbindung Hildesheims mit der berühmten Metropole Nordfrankreichs ist es, wie wir sahen, leicht erklärlich, daß Züge aus dem nordfranzösischen Sagenschatze auch in unserem Domkloster erzählt wurden. Fehlen nun den späteren Geschlechtern genaue Nachrichten über die einzelnen Vorgänge bei der Gründung des heimischen Domes, so lag es nahe, daß — mehr oder minder absichtslos — eine schriftlich oder mündlich überkommene Legende bald auf die dunkle Urzeit des eigenen Domes sich übertrug. Zu welcher Zeit nun eine solche Adoption der fremden Legende stattfand, ist nicht erweislich. Ob etwa schon vor Alfrids Regierungsantritt? Schwerlich. Waren doch kaum mehr als 30 Jahre bis auf Alfrid verflossen. Wohl können in so kurzer Zeit nebensächliche Vorgänge in ihren Einzelheiten verdunkelt werden. Aber ein so tief einschneidendes Ereignis, wie die Gründung des Bischofsitzes in einem unterjochten heidnischen Lande durch den Kaiser, wurde doch von Klerus und Volk

so scharf in allen Einzelheiten beobachtet, daß es undenkbar ist, nach 30 Jahren habe eine fremde Wunderlegende diesen Vorgang so umkleidet, daß der erste Altar schon jene spezifische Verehrung als Wunderstätte gefunden habe, wie sie die Fundatio ihm erweist. — Es ist deshalb nothwendig, aus den Motiven zum Dombaue Alfrids die Rücksichtnahme auf das Reliquienwunder und auf die dadurch dem Kapellenaltare gegebene Berühmtheit auszuscheiden. Zur Verbindung seines Domes mit einer Ludwigschen Marienkapelle werden neben einer Pietät gegen die erste Kapelle und deren Patronin wesentlich Erwägungen praktischer Art den umsichtigen und klugen Mann bewogen haben. Der Wunsch, den Dom, dessen erste Lage die Fundatio in der Ostecke des Domhügels über dem Treibebache zeigt, mehr in die Mitte der Domburg zu rücken, mußte doch sehr nahe liegen. Den späteren Geschlechtern waren solche Motive zu nüchtern. Rühmten sich die Klöster des Bisthums, vor allem die alten Stifte Gandersheim und Lamspringe, mit den Wundern ihrer Entstehung, so brauchte des Bisthums ehrwürdigste und höchste Kirche, Hildesheims Mariendom, nicht zurückzustehen. Unbewußt oder mit etwas Absicht übertrug sich im Laufe der drei ersten Jahrhunderte die schöne Legende vom Reliquienwunder in St. Mihel auf die Gründung unseres Bisthums, und nun erschien seit Mitte oder Ende des XI. Jahrh. Alfrids Dom mit dem Hauptaltare seiner Unterkirche doppelt ehrwürdig.

Das Reliquienwunder ist nicht die einzige Anleihe, die die Fundatio zwecks Ergänzung der Dombaugeschichte bei auswärtigen Legendenkreisen aufgenommen hat. Auch was sie vom Hergange beim Bau des Alfridschen Domes zu erzählen weiß, ist fremden Ursprungs: die wunderbare Gründung des ehrwürdigsten Mariendomes der Welt, die Schneefall-Legende von S. Maria Maggiore zu Rom, erzählt die Fundatio getrost von unserem Mariendome, der ja im XI. Jahrh. schon ein hohes Ansehen weit über die Grenzen Sachsens hinaus erlangt hatte. Wie in Rom um 352 in der Nacht vom 4. zum 5. August auf das Gebet des Patriciers Johannes frischer Schneefall droben auf der Höhe des Esquilinischen Hügels den

Platz für die zu gründende Basilika bezeichnete, so offenbarte auch auf Hildesheims Domhügel frischer Frühlingsreif dem betenden Altfrid den Kirchenplatz. Man ging in Hildesheim noch einen Schritt weiter. Während die römische Legende — in ihrer officiellen Formulierung¹⁾ — den Papst Liberius den Kirchen Grundriss in den Augustschnee zeichnen läßt, besorgte in Hildesheim der Frühlingsreif selbst eine scharfe Zeichnung des ganzen Grundrisses nach Richtung, Abstand und Dicke der Mauern. — Man kann es bezweifeln, ob die Fundatio hierbei ganz absichtslos handelte. Als um 1054 Azelins größerer Dombauplan aufgegeben wurde und trotz des gesteigerten Raumbedürfnisses Altfrids kleiner Kirchenbau 1061 durch Hezilo neu erstand, konnte es nicht an Stimmen fehlen, die diesen Rückschritt oder Stillstand in der baulichen Entwicklung des Domstifts mißbilligten. Wie eine willkommene Sanktionierung des Entschlusses Hezilo's muthet es an, daß der Wille des Himmels den Platz und Grundriss des Domes vorgezeichnet und auf immer festgelegt haben sollte. Zwei Wunder vereinigten sich, um mißbilligende Stimmen zum Schweigen zu bringen. — Die Aufnahme beider Wunderlegenden in die Fundatio ward erleichtert durch die bei Schriftstellern jener Zeit vielfach erscheinende naive Freude an stilistischer Ausschmückung einfacher Thatsachen und an Verwerthung gewonnener Lesefrüchte. — Nebenbei sei bemerkt, daß auch auf die Gründung des hildesheimischen Klosters Dorstadt (an der Oker) die Schneefallsage sich übertragen hat.²⁾

Bischof Altfrid brachte — so erzählt uns die Fundatio — seinen Mariendom in enge Verbindung mit der dem Kaiser Ludwig zugeschriebenen Marienkapelle. Diese Verbindung ward hergestellt durch Altfrids Krypta, die einen Anschluß an die Marienkapelle erhielt (*cryptam adjunxerat*). Auf die so von Altfrid geschaffene Unterkirche legte sich der hohe Chor des Domes (*sacruarium superimpositum*). Wie ist nun das Wort *superimpositum* zu verstehen? etwa so, daß Altfrids Krypta,

verlängert durch die Seitenwände der Marienkapelle mit dieser zu einer einheitlichen Substruktion des Chores verschmolz, und daher der hohe Chor über die ganze Unterkirche sich erstreckte? oder erstreckte sich Altfrids Chor nur über die von ihm der Kapelle vorgebaute Krypta, während die Kapelle unter dem hohen Chore vortrat? — Letztere Annahme ist wahrscheinlich, wenn Altfrids Unterkirche in wesentlichem Unterschiede von der Hezilischen Krypta, zwei verschiedene, wenn auch irgendwie verbundene Räume darstellte. Erstere Annahme liegt jedoch nahe, wenn Altfrids Unterkirche so, wie die heutige Krypta eine ganz einheitliche Gestalt besaß. — Hätte der Altfridchor 872 sich so weit erstreckt, wie der heutige Chor, so ist die Folgerung unabweisbar, daß Hezilo 1061 den Chor durch Abschneiden der Apsis verkleinert habe. Wie wenig wahrscheinlich das ist, sei später dargelegt. Verweilen wir vorerst beim Texte der Fundatio.

Es ist beachtenswerth, wie das Bauwerk, das Altfrid westlich vor der Marienkapelle errichtete, in unserer ältesten Aufzeichnung mit einer gewissen Selbständigkeit den Namen „Krypta“ führt und bezeichnet wird als ein eigener Raum mit eigenen Altären, und daß diese Altäre als nur in dieser Altfrid-Krypta gelegen bezeichnet werden, während die alte Kapelle ihren besonderen Altar behielt; das Verhältniß, das Altfrid zwischen seiner „Krypta“ und der Kapelle herstellte, bestand darin, daß er beide Bauten in Verbindung mit einander setzte (*conjunctit, adjunxit*). Doch die Fundatio redet noch markanter; Altfrids Krypta stand so vor der Marienkapelle, daß hier am Osttheile des Domes eine doppelte untere Kirche (*crypta duplex*)³⁾ entstand, und zwar so, daß der Kapellenaltar⁴⁾ (mit dem zu ihm gehörigen Räume) als ein Anhängsel (*adhacens*) am Ostende der Krypta erschien. — So pflegt man doch nicht zu reden von einer Krypta, deren Theile, wie es heute bei der Domgruft

³⁾ Daß *crypta duplex* nur auf die Krypta des Altfridschen Ostchores sich bezieht, nicht auch auf die Westchorkrypta, sei hier nochmals erwähnt. Vgl. Domgruft S. 22, Note 4, und oben Sp. 112, Note 5.

⁴⁾ Die Betonung des Kapellen-Altars erklärt sich durch die inzwischen demselben zugewachsene Bedeutung als Wunderstätte. Das „altare adhacerebat“ wird identisch sein mit „sacellum adhacerebat“. Denn als Altarraum des Hauptaltars der Unterkirche erschien die kleine Kapelle Ludwig des Frommen.

¹⁾ So im »Breviarium Romanum«, Officium vom 5. August. Lectio VI. Ueber den Werth der Legende, von welcher die authentischen Quellen und älteren Aufzeichnungen nichts wissen, vgl. Grisar »Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter« I, S. 153.

²⁾ Cod. Bev. 545, n. Fol. 71.

der Fall ist, unter sich und mit dem Chore zu einem ganz einheitlichen Raume so vollkommen verschmolzen sind, daß sie als Joche eines Schiffes sich an einander reihen.

Der Altar der Marienkapelle lag unterhalb des Chores Alfrids; die Fundatio sagt nicht: genau unter dem Choraltare; sie hebt es nicht als Eigenart hervor, daß diese beiden Altäre über einander gelegen hätten; sie redet allgemeiner: *sanctuario inferius situm*. Bedenkt man, daß der erste Dom ganz getrennt südlich neben der Kapelle gelegen, und daß im Gegensatz dazu eine Verbindung, ein Anschluß des neuen Domes an die Kapelle berichtet wird, so hat das „*sanctuario inferius situm*“ auch dann noch vernünftigen Sinn, wenn der Kapellenraum mit seinem eigenen Altare unter Alfrids Chore vortrat, so daß er nun in Wahrheit als Anhängsel (*adhaerens*), und die Unterkirche in Wirklichkeit als „doppelte“ untere Kirche erschien. Wie oft sagen wir noch heute von einem tief gelegenen Anbaue, der unter dem Ostheile eines hohen monumentalen Bauwerkes vorspringt: er „liegt unterhalb“ des Ostheils des Hauptgebäudes. — Alfrids Chor galt, mochte er baulich auch nur auf dem Westheile der unteren Doppelkirche (also auf der eigentlichen Alfrid-Krypta) liegen, doch als

Oberbau der ganzen Unterkirche überhaupt, deren Glieder ja schon durch die Einheitlichkeit des unteren Hauptaltars liturgisch zusammengehörten, wie sie baulich verbunden waren. Wollte also die Fundatio — in der wir übrigens hier nicht die Präcision der technischen Ausdrucksweise des Architekten, sondern die sehr gedrängte, knappe Rede eines Chronisten finden — das ganz neu geschaffene örtliche Verhältniß (*situm erat*) zwischen einem solchen Oberbau und einem aufen „adhärierenden“ Altarraume der unteren Doppelkirche erzählen, so durfte sie ganz wohl sagen: *sanctuario superimposito altare scelli inferius situm erat*; das heißt: der Wunderaltar, früher entfernt vom Dome gelegen, war jetzt unter den Domchor getreten, der als Oberbau die untere Doppelkirche überragte.

Um die Fundatio richtig zu verstehen, müssen wir uns in die Situation versetzen, welche der Chronist bei ihrer Abfassung vor Augen hatte. Die Krypta des Domes, wie sie heute gestaltet ist (vergl. Abb. 2) und wie sie im Wesentlichen 1061 aus Hezilo's Hand hervorging, ist ein ganz einheit-

licher Raum. Es wird kaum jemand einfallen, diese Domgruft als eine „doppelte Unterkirche“ zu bezeichnen. Mag auch das geschulte Auge des Archäologen und Architekten die

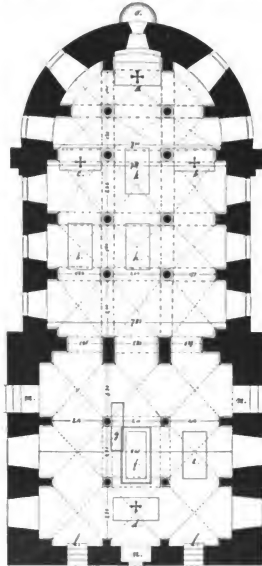


Abb. 2. Grundriß der Domkirche in Hildesheim seit ihrer Vervollendung im XII. Jahrh., bestehend aus

1. Vierungsquadrat (Kee) der Alfrids-Krypta, mit 2 westlichen Treppen (l, ll) zum Mittelschiffe des Domes und 2 — mathematisch später angelegten — östlichen Treppen (m, n) zum Querhaus des Domes; in der Mitte (f) die Grabsäule St. Godehards (110-2), die Westwand öffnet sich (n) zur Confessio des Kreuzaltars.
2. Chorquadrat, mathematisch Anbau des Bischofs Hezilo (1072), darin als älteste Grabstätte (h) das Grab des Bischofs Adalung (1120), h und c der spätere Standort der Seitenaltäre, die bis 1046 im Westheile der Krypta (Alfrids Krypta) standen, unter b, k, e das Fundament der geradlinigen Schlussmauer des Hezilo-Domes.
3. Apis, erhalt im XII. Jahrh., soll dem aldaun neu angelegten Hauptaltar der Krypta. An der Außenwand (o) der tausendjährige Rosenstock (vgl. Abb. 1.)

architektonischen Eigenheiten des West- und Ostquadrats bald herausfinden; aber Klerus und Volk — und aus deren Sinne heraus ist die Fundatio geschrieben — sehen in diesen beiden ganz verschmolzenen Quadraten nur einen einzigen Raum. Diese Hezilo'sche Gestaltung unseres Kryptaschiffes hatte der Chronist vor Augen, als er die Fundatio schrieb. Und in klarem Gegensatz zu dieser neuen Kryptagestaltung warnt er uns ausdrücklich davon, die Verbindung der Altridkrypta und Ludwiggkapelle uns so vorzustellen, wie seit Hezilo Vierung und Chorquadrat aussehen. In scharfem Gegensatz zu der einen, einheitlichen Krypta Hezilo's sagt er von Altrids Unterkerche mit unverkennbarer Betonung: *crypta prius duplex erat*. Darin liegt doch das bestimmte Zeugniß, daß der Unterschied zwischen der Altridkrypta und der neuen Hezilokrypta keineswegs nur darin bestand, daß Hezilo die Concha der Kapelle abschnitt, sondern wesentlicher darin, daß Hezilo die Krypta zu einem einheitlichen Raume umschuf und damit die ehemalige (*prius erat*) Doppelräumigkeit der Altridschen Krypta, die Zweizahl der östlichen Unterkerchen beseitigte. Ja die Fundatio in ihrer knappen Redeweise konnte kaum schärfer den von Hezilo beseitigten Charakter der Altridschen Unterkerche als zweier besonderer Räume, von denen einer ein Anhängsel (*adhærens*) des Domes bildete, betonen, als durch die Fassung: *crypta prius duplex erat*. — Diesem Charakter der Altridschen Unterkerche als zweier besonderer Räume entsprach es, daß die Altridkrypta zwei besondere (wohl seitlich gelegene) Altäre erhielt, während ihr Mittelraum frei bleiben mußte, um zur Kapelle als Osttheil der doppelten Unterkerche genügend freien Blick und freien Zugangsraum zu behalten.

Mit dieser eigenartigen, aber darum doch nicht unwahrscheinlichen, vielmehr mit dem Entwicklungsgange des Domes harmonirenden Gestaltung der doppelräumigen Unterkerche Altrids räumte nach 1054 Hezilo auf. An Stelle der ehemaligen *crypta duplex* trat die einheitliche heutige Gruft. Der geradlinige Chorschluß Hezilo's schnitt überdies den Altarraum der Kapelle von jeder Adhärenz zu Krypta und Chor ab. Doch darüber später.

Wie Altrids Chor schloß, haben wir seither als offene Frage behandelt. Auch heute noch bescheiden wir uns mit einem: non liquet,

weil die vorgenommenen Ausgrabungen keine genügend sicheren Anhaltspunkte geboten haben. Ebenso fehlt es an genügend sicheren Nachrichten oder Anhaltspunkten, die eine genauere Bestimmung der Art der Verbindung von Krypta und Kapelle zu einer unteren Doppelkerche ermöglichen. Hier behält, wie auch über die Entstehungszeit und Bedeutung der längeren Pfeilerstützen zwischen Vierung und Chorquadrat, die Vermuthung noch einigen Spielraum, auf welchem die Kombinationsgabe noch mehr oder minder glücklich arbeiten kann.

Nebenbei sei — nicht als beweiskräftig, doch als interessant — vermerkt, daß der Historiker P. Georg Elbers (geboren 1807, gestorben in Hildesheim 1873), einer der sorgfältigsten Durchforscher der hildesheimischen chronistischen Handschriften, durch seine Studien und wohl auch durch die Beobachtungen bei der derzeitigen Gruftrestauration zu wesentlich derselben Auffassung gelangt ist, wie der Schreiber dieser Zeilen. Elbers sagt: (*Alfridus*) *decrevit novam fabricam uti jungera veteri, ut sacratio illius pars se chorus huic incumberet, ne tamen aram virginis in hypogaeo contegeret.*³⁾ — *In novo templo* (scl. Hezilonis) *uti etiam* (in) *exusto* (scl. Alfridi) . . . *ara virginis in Crypta non includebatur templi fabricae.*⁴⁾

Ueber die Gestaltung des Domes, den Altrid am 1. November 872 zu Ehren der Gottesmutter einweihte,⁵⁾ fehlen uns genaue Nachrichten. Es war ein Steinbau, wie wir aus der Hervorhebung des *firmum artificium* als Vorzug des Altridschen Domes und aus Altrids Fürsorge für die „*lapides presentis edificii*“ folgern dürfen. Die Gestalt des ganzen Schiffes ist verwischt und untergegangen durch den Brand von 1046, durch die Niederlegung des ganzen Langhauses, sowie durch den Neubau Hezilo's, der für die innere Gestaltung seines Domes die Michaelisbasilica Bernwards zum Vorbilde wählte, indem er das Verhältniß der Absseiten zum Mittelschiff wie 1:2 einhielt und die Eintheilung des Mittelschiffs in drei Quadrate mit rhythmischem Stützenwechsel nachahmte, indem er die Eckpunkte der Quadrate durch Pfeiler markirte, zwischen die je 2 Säulen traten.

³⁾ Chron. Hild., vna Alfridi Ep., pag. 2.

⁴⁾ Cod. 160 der Beverinschen Bibliothek, fol. 38.

⁵⁾ Chron. Hild. M. G. H. — Script. VII, 851. —

⁶⁾ Jahrbücher v. Hild. z. J. 872.

Der einzige Raum, den wir mit Sicherheit als altfridisch bezeichnen dürfen, ist die westliche Hälfte des Kryptaschiffes. Das wird bezeugt nicht nur durch die Fundatio, sondern überdies durch die hier gelegenen Gräber von Bischöfen, die vor dem Dombrande von 1046 den Hirtenstab führten,⁹⁾ namentlich durch das Grab des hl. Godehard, der 1038 „mitten in unserem Chore“ bestattet ist;¹⁰⁾ diese Grabstatt liegt genau im Mittelpunkte der unter der Vierung gelegenen Westhälfte der Gruft. Dagegen hat die Osthälfte der Gruft kein Grab vor 1190. Man hat also nur die Größe der Vierung, deren Umfang Hezilo beibehielt, zum Ausgangspunkte, um — vielleicht unter Berücksichtigung der Altfridschen Theile des Münsters in Essen¹⁰⁾ — Schlüsse auf die Gestaltung des Langhauses zu ziehen. Auch der Umfang des heutigen Domes (mit Ausschluß der Kapellenbauten und des Westturmes) giebt nach der Fundatio ein annähernd richtiges Bild vom Altfridschen Langhause.

Eine reichere und harmonische Gliederung erhielt Altfrids Basilika durch die Anlage von zwei Chören. Die Fundatio schweigt über den Westchor mit seiner Krypta, wohl darum, weil diese Bauteile damals schon seit etwa 70 Jahren abgebrochen und dem Verfasser nicht genügend bekannt waren. Doch berichtet uns ein anderer zuverlässiger Zeuge, nämlich Wolfher im Leben Godehards, von der doppelchörigen Anlage, die unseren Dom noch im ersten Drittel des XI. Jahrh. auszeichnete und die wir als ursprüngliche, als Altfrids Anlage betrachten dürfen. Denn „vom IX. bis in die erste Hälfte des XII. Jahrh. ist in Deutschland die Doppelzahl der Chöre nicht nur häufig, sondern bei großen Kirchen geradezu vorwaltend.“¹¹⁾ Es ist beachtenswerth, daß diese doppelchörige Anlage unserer Kathedrale noch zu Bernwards Zeit (993—1022) unverändert war; der Dom wird daher in dieser Beziehung als heimisches

⁹⁾ Domgruft S. 86 ff.

¹⁰⁾ Wolfher „Leben Godehards“ 88 Kap.

¹¹⁾ Auch beim Altfridmünster in Essen wird, wie wir es bei unserem Altfriddome für wahrscheinlich halten, von Humann („Der Westbau des Münsters in Essen“ S. 4 f.) als wahrscheinlich angenommen, daß an die Vierung im Osten unmittelbar die Apsis sich anschloß.

¹²⁾ Dehio und von Bezold „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes“ I, 147.

Vorbild für die durch die fesselnde Harmonie aller Glieder so hoch berühmte Michaelisbasilika Bernwards gedient haben.

Bischof Godehard, der in seinem 16jährigen Episkopate (1022—1038) über 30 Kirchen in Stadt und Bisthum Hildesheim einweihen konnte, schuf an Stelle der westlichen Krypta, die den Westchor des Domes trug, ein freies Portal und hängte hier St. Bernwards berühmte Erzthüren ein; vor dieses Portal trat ein mit Säulenhallen eingefasstes Paradies, überragt von zwei hohen Thürmen; 1035 war diese Umgestaltung der Westseite des Altfriddomes vollendet. Einen durch Vergoldung verzierten Glockenthurm setzte Godehard auf den Dom. — So berichtet Wolfher.

Südtlich neben dem Dome schuf Godehard da, wo von Bischof Othwin aus Anlaß der 962 geschehenen Ueberführung der Epiphaniusreliquien ein Votivkirchlein errichtet war, ein neues schönes Münster, bestehend aus Kirche und Stiftsgebäuden; veranlaßt war diese Gründung durch das Bedürfnis nach einer neuen kanonischen Schule, deren Aufgabe wesentlich in Herstellung von Handschriften und in Pflege der Malerei — zunächst wohl der Illustrirung der Handschriften — bestand.¹²⁾

Ein verhängnisvoller Tag für Hildesheim war der 23. März 1046. An diesem Tage — er fällt in das Episkopat des Bischofs Azelin (1044—1054) — brach im heizbaren Gemache der Domeistlichen Feuer aus. Der Dom, die Klostergebäude des Klerus, Godehards Auferstehungskirche südlich beim Dome nebst anliegenden Wohngebäuden und ein Theil der nahe dem Dombügel erblühenden Stadt fielen den verheerenden Flammen zum Opfer.¹³⁾ Dafs mit der Einäscherung des ganzen Domklosters auch die vita communis des Kapitels auf Jahre gestört, und dafs dadurch, sowie durch das Bedürfnis nach freierer Lebensführung und etwas feinerer Lebensart die auf der Gemeinsamkeit des Lebens beruhende stramme Zucht und Ordnung gelockert wurde, ist erklärlich. Das geschah „praesidente Azelino“, wie die Fundatio sagt, zu Azelins unglückreicher Regierungszeit; ob auch durch Schuld Azelins?

(Forts. folgt.)

Hildesheim.

A. Bertram.

¹²⁾ Chron. Hild. c. 14 in M. G. H. + SS. VII, 868.

¹³⁾ „Jahrbücher von Altlich z. J. 1046.“ — Wolfher „vita S. Godehardi posterior“ c. 83.

Nachrichten.

Die Alterthümer-Ausstellung in Paderborn, von der Abtheilung Paderborn des Vereines für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens zur Feier seines 75jährigen Bestehens veranstaltet für die Zeit vom 27. Juni bis 9. Juli, hat in dem engeren Kreise, für den sie bestimmt war, reichliche Anerkennung gefunden, und soll auch an dieser Stelle der ehrenvollen Erwähnung nicht ermangeln.

Von dem Vereinspräsidenten Pfarrer Dr. Mertens unterstützt, haben vornehmlich Baurath Biermann und Oberlehrer Dr. th. Kuhlmann das mühsame Zusammensuchen und -holen der Gegenstände aus dem scharf umgrenzten Vereinsgebiete, die Aufstellung und Katalogisirung derselben sich angelegen sein lassen, und der Geschicklichkeit, mit der das Alles in wenigen Tagen für wenige Tage besorgt ist, gebührt volles Lob. Die große, von den beiden Längsseiten vortrefflich beleuchtete Gymnasialaula vermochte die beiläufig 2000 Gegenstände, die zumeist in großen, eigens dafür angefertigten Vitrinen untergebracht waren, kaum zu fassen, und, der Umstand, daß die Wände ganz intakt gelassen werden mußten, erschwerte noch die Aufstellung, namentlich der Gemälde und Paramente. Flache Glaskasten an den beiden langen Fensterreihen aufgestellt, würden freilich die Übersichtlichkeit der zahlreichen kleinen Objekte noch erhöht, hohe, schmale Glasschränke in der Mitte das Studium der größeren noch erleichtert haben, und gewiss mag mancher Gegenstand, den nur übermäßige Rücksicht gegen den bereitwilligen Besitzer zugelassen hatte, den Eindruck gemacht haben, Licht und Luft den vollberechtigten Nachbarn zu versperren, die zu Entwickelungsreihen zusammengestellt, als sehr lehrreiche Kulturbilder sich bewährt haben würden. Schon die chronologische Ordnung der einzelnen Gruppen ist ein vortreffliches archäologisches Bildungsmittel, kommt die gerade für lokale Ausstellungen so wichtige und in der Regel auch leichter erreichbare topographische Berücksichtigung hinzu, so ist der Vortheil um so größer und nachhaltiger.

In Bezug auf Zeit und Material hatte mit Recht keine eigentliche Beschränkung stattgefunden, so daß sowohl die frühgeschichtliche Kultur wie die Kunst der letzten Jahrhunderte vertreten war, auch Glas, Thon und Porzellan, Zeichnungen und Drucke nicht ausgeschlossen waren. Daß trotzdem das Mittelalter und die kirchliche Kunst den Schwerpunkt bildeten, versteht sich in diesem von der christlichen Kultur so reich gesegneten Bezirk eigentlich von selbst. Fast noch mehr als anderswo, hatte hier die Kirche bis in die Periode des Barocks das Kunstschaffen nicht nur beherrscht, sondern auch mit einem eigenartigen Stempel versehen.

Das gilt zunächst von den kirchlichen Metallgeräthen, dem eigentlichen Glanzpunkt der Ausstellung. Fünf Tragaltäre, darunter der berühmte des Paderborner Domes mit seinen zahlreichen vollendeten Techniken, wie der durch das seltene Ausschneideverfahren merkwürdige im Besitze der Franziskaner, illustrierten vortrefflich das Goldschmiedegewerk der romanischen Zeit, die auch durch eine größere Anzahl

von gut stilisirten und sauber ausgeführten, namentlich in Kreuzfixen, Leuchtern und Rauchfässern bestehenden Gufastücken vertreten war. Am schwächsten kommt daran der Grubenschmelz zur Geltung, abgesehen von dem kleinen Schreine aus Clarholz und seinem noch kleineren Seitenstück, welche mit dem emailirten Kreuz auf Limoges hinweisen. Aus seinen Fabriken wird im XIII. Jahrh. die Ausfuhr nach Westfalen noch gefördert sein durch den Umstand, daß hier das Email über rohe Anfänge nicht hinausgediehen war, obwohl das länger in Übung gebliebene Niello von tüchtigen Können Zeugniß ablegte, so namentlich auf den älteren, bis in den Schlufs des XIII. Jahrh. zurückreichenden Kelchen, die sich, bei drei Dutzend an Zahl, zu einer ebenso mannigfaltigen wie lehrreichen, bis in das XVIII. Jahrh. vortragenden Gruppe vereinigten. Die evangelischen Kirchen zu Lipstadt hatten die ältesten Exemplare geliefert, die St. Nikolaikirche in Höxter ein spätgothisches, dessen Grubenschmelzhaftigkeit als ganz vereinzelte Nachblüthe erscheint, zugleich als eine Art von Vorläufer für die beiden prächtigen Goldmailkeiche der Spätrenaissance. — Auch an mustergültigen Monstranzen fehlte es nicht, die erst mit dem Beginne des XV. Jahrh. häufiger begegnen, und in Westfalen durch charakteristische Fußbehandlung (großer Durchmesser und reiche Gliederung mit Ausbuchtungen an den Einsetzstellen) und eigenartigen, an den Profanbau anlehenden Aufbau sich auszeichnen. Mehrere gute Ciborien und Pyxiden, Reliquienostensorien und -Arme ähnlicher Behandlung ergänzten diese Gruppe und lieferten im Bunde mit Vortragekreuzen, Oelgefäßen, Mantelgraffeln, Bischofsstäben, namentlich aber mit getriebenen Standfiguren kostbare Beiträge zur westfälischen Goldschmiedekunst des späteren Mittelalters, denen vor allen die heimischen Goldschmiede in viel höherem Maße ihre Aufmerksamkeit zuwenden sollten. Daß es hier gerade auf diesem Gebiete auch bis in die spätere Renaissance an hervorragenden Leistungen nicht fehlte, heweisen die Arbeiten Eisenhoit's, dem das spätgothische Vortragekreuz von Warburg offenbar als Vorbild gedient hat, und auf den zwei Standkreuze wie das Schützenkleinod von Warburg wohl mit Recht zurückgeführt werden.

Neben dem Metallgeräth erschien die mittelalterliche Plastik in einer stattlichen Reihe guter Holzfiguren, die vom Ende des XII. bis zur Mitte des XVI. Jahrh. ein ziemlich vollständiges Entwickelungsbild boten, die Eigenthümlichkeiten der westfälischen Schulen in ihrer strengen Haltung, knappen Faltung, runden Kopfbehandlung deutlich genug verrathend. Die beiden interessantesten derselben: eine spätromanische sitzende und eine frühgothische stehende Madonna hatten offenbar noch in der jüngsten Zeit eine Erneuerung der Polychromie erfahren, der man es mit Schmerz anmah, daß ihr eine verhältnißmäßig gut erhaltene alte Bemalung zu Grunde lag. Besondere Aufmerksamkeit verdiente die spätgothische Doppelmadonna unter großem Baldachin aus der evangelischen Kirche zu Landau (Waldeck), ein für den Triumphbogen bestimmtes, höchst wirkungsvolles Bild,

wie es in Westfalen zur Zeit der Spätgotik besonders beliebt war. Dem in seiner reichen Architektur morsch gewordenen Apparat wäre das Provinzialmuseum als Rettungstation zu wünschen, wie such dem stark verletzten großen Thonrelief aus der Werkstätte des Judocus Vredis, dessen interessante Arbeiten zumeist in den beiden Museen Münster vereinigt sind. Auffallend sprich erschien die Zahl der Möbel, selbst der Fullbreiter, für welche doch Westfalen in der spätgotischen Periode ein so ergiebiges Produktionsgebiet war, und beschränkte sich fast auf das feine Pult aus Stift Cappel und die etwas derbe, wegen ihrer Bemalung beachtenswerthe Kanzel aus Falkenhagen. Nicht minder befremdend war der Mangel an älteren Elfenbeinfiguren wie an eisengeschmiedeten Arbeiten, von denen fast nur die leider neu bemalte Lichterkrone von Cappel hervorgehoben zu werden verdient. Die Gläser gehörten ausschließlich den letzten Jahrhunderten an, die Glasgemälde aber vorwiegend der spätromanischen und frühgotischen Periode. Die Tafelmalerie, die bekanntlich in Soest die frühesten Blüten getrieben hat in unmittelbarem Anschlusse an byzantinische Vorbilder, bot nichts aus dieser Frühzeit, für die aber einige Miniaturen vorzügliche Beiträge lieferten; hingegen einige spätgotische Erzeugnisse, darunter einen Klappaltar, dessen Mittelbild dem Meister des Marienlebens verwandt schien, sowie eine Madonna im Stile des tom Ring.

An letzter Stelle, aber mit besonderer Anerkennung, seien verschiedene Stickereien und Paramente erwähnt, zunächst ein kleines Kissens (Soester Domschatz) aus dem Beginn des XIII. Jahrh., welches in Plattstich auf Seide ausgeführt, auf der einen Seite inmitten einer edel gezeichneten Rankenborte das mit der bezüglichen Inschrift versehene AGNVS DEI zeigt, auf der anderen einen mit Hilfe von 2 Greifen zum Himmel fahrenden König mit der Ueberschrift ALEXANDER REX, also die im Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht verherrlichte, vielmehr persiflierte Himmelfahrt des Königs Alexander, die mir sonst nur an spätromanischen Steinreliefs begegnet ist, mithin eine archäologische Merkwürdigkeit ersten Ranges. Daneben soll zuerst das Fragment einer hochgotischen Leinwandstickerei (Privatbesitz) notirt werden, welche zur Spezies der reich figurirten Altar- und Pultdecken gehört, von der das bischöfliche Museum in Münster eine ganz ungewöhnlich große Sammlung bewahrt. Auch das zweite, aus so gut gezeichneten wie angeführte Stabresten zusammengesetzte Kissens und eine ihres bunten Sammtbrokats wie angezeichneten Stabwerkes wegen hervorragende Kasel sind Eigentum des Soester Domes, erstes ein heimisches Werk, letztere wohl burgundischen Ursprungs, beide musterfühlig für Stickerinnen, bei denen man nicht gerade selten der technischen Fertigkeit begegnet, leider fast nie dem ebenso notwendigen Verständnis für die Zeichnung. Bei den übrigen liturgischen Gewändern waren die ursprünglichen Stoffe zum Theil durch moderne ersetzt und mehrfach hatten auch sonstige Restaurationen, die bei den Stickereien mit größter Sorgfalt gehandhabt werden müssen, verunstaltend

gewirkt. Aus einem ganz bestickten Kaselrücken von 1493, also noch in der alten gotischen Form, war, unter Wegfall der Vorderseite, ein Chormantel hergestellt worden, der fast komisch wirkte. Von älteren gemusterten Seidengeweben war nichts eingeliert worden, obgleich dieselben um die Blüthezeit der Soester Malerschule gerade in Westfalen verbreitet gewesen sein müssen.

Die Veranstaltung einer solchen Ausstellung ist ein mühsames, mit mancherlei Verdrieflichkeiten verknüpftes Werk, und denjenigen, die es trotzdem unternehmen, gebührt daher wärmster Dank. Das Interesse für die alten heimischen Kunstwerke und deren Erhaltung wird dadurch in weiteren Kreisen geweckt und gefördert, das Studium und die Abbildung, endlich die Veröffentlichung derselben wesentlich erleichtert. Bedauerlich ist es nur, wenn die Anstellungsplaner so knapp gegriffen werden muß, daß die Sachverständigen nicht recht die Zeit finden, aus der so schnell vorübergehenden Einrichtung dauernden Nutzen zu ziehen. Vielleicht hätte es sich empfohlen, durch eine kleine Kommissiou folgende Prüfungen anstellen zu lassen: 1. Worin bestehen vornehmlich die charakteristischen Eigentümlichkeiten der westfälischen Kunst, namentlich des Goldschmiedewerkes und der Bildhauerei, die hier für diese Untersuchung hinreichende Anhaltspunkte boten? Es würde, wie ich denke, nicht allzuschwer gewesen sein, hier die Haupttypen herauszusuchen und zusammenzustellen. 2. Was kann für die Erhaltung mancher gefährdeter Kunstwerke geschehen, damit sie sowohl vor Entfärbung geschützt, als auch vor weiterem Verfall bewahrt, bezw. von entstehenden Zuthaten befreit und in korrekter Weise wiederhergestellt werden? Jede Restauration, die nicht mit der größten Schonung vorgenommen wird, nimmt dem alten Gegenstand ein großes Stück seines Werthes, und nur zu zahlreich sind die Verunstaltungen, denen alte Kostbarkeiten noch immer zum Opfer fallen durch unverständige Behandlung. Neue Vergoldungen, die entweder ganz überflüssig sind oder auf einzelne Theile, z. B. das Innere der Kelchkappa zu beschränken wären, entwerthen, zumal wenn sie brutal vorgenommen werden, kostbares Metallgeräth; neue Bemalungen nehmen den Figuren, denen dieses alte werthvolle Gewand wenigstens zum Theil erhalten geblieben ist, einen wesentlichen Bestandtheil ihrer Bedeutung, die durch behutsame Ergänzung noch zu retten wäre; gute, etwas defekt gewordene Tafelgemälde verfallen leicht den rohen Händen ungeschickter „Kunstmalers“, denen keine Aufgabe zu hoch erscheint, und berufsmäßige Stickerinnen tragen kein Bedenken, die ausgeschlossenen Partien zu ergänzen, eine in der Regel sehr umständliche Prozedur, die eher einem Begräbniß als einer Rettung gleicht.

Für eine Heerschau auch in diesem Sinne empfehlen sich solche Ausstellungen, die defswegen nicht auf Warnungstafeln verzichten sollten, denn es ist die höchste Zeit, daß sie in unsere Tage hineingeretteten Kunstdenkmäler nicht weiteren Verunstaltungen und Entstellungen anheimfallen, durch die Schuld derer, denen sie anvertraut sind. Schaütgen.

Abhandlungen.

Mittelalterliche Kirchhofkapellen in Altbayern.

(Mit 2 Abbildungen.)



Die meisten altbayerischen Dorfkirchen, mit denen ein Friedhof verbunden ist, zeigen in der Portalvorhalle in einer vergitterten Nische oder in einem etwas größeren Ausbaue eine Reihe von Todten-

schädeln und einige andere Todtengebeine. Diese Ueberreste entstammen Gräbern des Friedhofes, welche behufs Beisetzung anderer Leichen wieder geöffnet werden mußten. Häufig hat man auf die Schädel den Namen der Verstorbenen und das Todesjahr gemalt. Ein Bild der armen Seelen im Fegfeuer vervollständigt diesen Hinweis auf das Jenseits am Eingang der Kirche. Das Volk nennt solche Aufbewahrungsplätze ausgegrabener Gebeine Seelenkerker oder auch Todtenkerker.¹⁾ Oft werden die Gebeine in einer eigenen, isolirt stehenden Friedhofkapelle gesammelt — Seelenkapelle, auch Seelenhaus genannt. Diese Kapelle dient außerdem zur Verwahrung der Todtenbahre, der Todtenleuchter etc. Die Seelenkapellen sind gewöhnlich einfach rechteckig. In der gotischen Periode haben sie im Osten bisweilen dreiseitigen Schluß, so z. B. in Maria Thalheim im Bezirksamte Erding. Einen eigenen Typus solcher Anlagen bezeichnen jene Friedhofkapellen, welche mit einer Krypta versehen sind. Sie finden sich in Altbayern nur bei bedeutenderen Kirchen oder an größeren Orten. Am bekanntesten sind von Bauwerken dieser Gattung die Rundkapellen geworden. Die Be-

zeichnung „Kärner“ (carnarium=Beinhaus) wird in der mittelalterlichen Kunstarchäologie vorzugsweise auf solche runde Friedhofkapellen mit Krypten angewendet.²⁾ Indessen kommt der Name „Kärner“³⁾ in alter Zeit den mit einer Krypta versehenen Friedhofkapellen überhaupt zu, ohne Beschränkung auf die Rundbauten. Im engeren Sinne gebührt die Bezeichnung „Kärner“ nur dem unteren Theil der Friedhofkapelle, der Gruft; der obere Theil, die eigentliche Kapelle, wird „Kapelle auf dem Kärner“ genannt. So heißt es z. B. von der 1428 begonnenen Allerheiligenkapelle (jetzt Michaelskapelle) auf dem Quintins-Kirchhofe in Mainz in einer Kirchenordnung von 1585: „Und wenn man Salve singt (am Allerheiligenabend), läutet man unterdeß in der Kapelle auf dem Körner auch ein Salve.“⁴⁾

Von runden altbayerischen Friedhofkapellen mit Krypta sind jene in Perschen bei Nabburg in der Oberpfalz, in Mühlendorf am Inn und in Laufen in der kunstgeschichtlichen Literatur mehrfach besprochen. Diesen reiht sich die romanische Rundkapelle im Markte Roding in der Oberpfalz an.⁵⁾ Sie liegt an der Nordostseite der Pfarrkirche auf dem ehemaligen, 1826 aufgelassenen Friedhofe. Der Bau besteht aus einer Doppelkapelle. Die obere Kapelle ist vom Friedhof aus an ihrer Westseite mittels einer zweiten, später angebauten rechteckigen Kapelle zugänglich. Der Eingang der unteren, die Krypta oder Gruft bildenden Kapelle aber liegt an der in der Tiefe vorbeiziehenden StraÙe. Die obere Kapelle hat im Osten eine Apsis, welche innen halbrund ist, außen aber nur segmentförmig vortritt. In der Apsis läuft innen ein einfaches Schmiegegesims. Auf dem Dachboden eines anstossenden Hauses sieht

¹⁾ Vergl. Schmeiler-Frommann »Bayer. Wörterbuch« I, 847. Grimm »Deutsches Wörterbuch« V, 567. In der Stiftungsurkunde der Samstagandacht in Moosach im Bezirksamte Ebersberg vom Jahre 1496 heißt es, der Pfarrer soll „bey oder vor dem Kärcher lesen ein vesper vmb die Todten mit Colectien und versickeln.“ In Passetien im Bezirksamte Erding wird 1651 erwähnt „im eingang der kirchen der Thottenkerker.“ Mayer-Westermayer »Erzbisthum München Freising« III 270, 126.

²⁾ H. Otte »Handbuch der mittelalterlichen Kunstarchäologie« I, 24.

³⁾ Zu dem Namen Kärner, Kerner, Kernder vergl. Grimm a. a. O. II, 607; V, 605—606.

⁴⁾ H. S(chrohe) »Die Michaels-Kapellen auf dem Emmerams- und Quintins-Kirchhofe.« Mainzer Journal 1897. Nr. 146. Zweites Blatt.

⁵⁾ R. Lettl »Chronik des Marktes Roding« (1894) S. 88 ff.

man in der Apsis ein jetzt zugeblendetes romanisches Rundbogenfenster. Der Bau besteht aus Bruchsteinen, der Apsisbogen (Chorbogen) aber aus Quadern. Die Gewölbe der oberen und der unteren Kapelle sind im XVII. oder XVIII. Jahrh. (1769?) aus Backsteinen erneuert. Die untere, kellerartige Kapelle zeigt gegenüber dem (nördlichen) Eingang noch eine große gemauerte Altarmensa. Die untere Kapelle ist jetzt ihrer ursprünglichen Bestimmung, der Aufbewahrung der Todtengedeeine, entzogen, und der sicher aus neuerer Zeit stammende Titulus St. Joseph der oberen Ka-

vor. Diese Aufnahmen, welche ich der Güte der Herren Bauamtmanu Kremer und Kreisbauassessor Niedermayer in Regensburg verdanke, veranlassen mich, den Bau zu besprechen.

Die Friedhofskapelle von St. Emmeram soll am 28. Oktober 1189 von dem Bischof Konrad von Regensburg zu Ehren der hl. Dreifaltigkeit, des hl. Michael und Aller Heiligen geweiht worden sein.⁷⁾ Es war eine einschiffige Kapelle mit halbrunder Apsis im Osten. Ursprünglich flach gedeckt, ist die obere Kapelle im XVII. bis XVIII. Jahrh. gewölbt worden. Damals

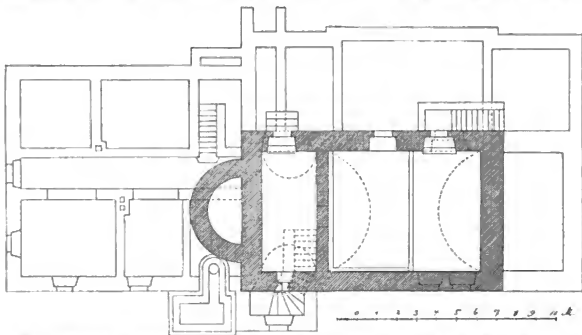


Abb. 1. Die ehemalige Michaelskapelle an der Stelle des jetzigen Pfarr- und Mefnerhauses von St. Emmeram in Regensburg. (Grundriß.)

pelle laßt das hohe Alter und den Charakter des Baues nicht mehr erkennen.

In der Oberfalz sind noch zwei andere romanische Karner nachweisbar, nämlich auf dem St. Emmerams-Friedhofe in Regensburg und auf dem Friedhofe in Chamminster. Beide zählen zu den Langhausbauten.

Der erstere, eine St. Michaelskapelle, ist erst in jüngster Zeit abgetragen worden, um dem Neubane des Pfarr- und Mefnerhauses von St. Emmeram Platz zu machen.⁶⁾ Doch blieben die unterirdischen Räume der Kapelle, das eigentliche Beinhaus, zum Theil im Keller des Neubaus erhalten. Und von dem Uebrigen liegen wenigstens zeichnerische Aufnahmen

⁶⁾ H. Graf von Waldendorff »Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart« (1896) S. 360.

wurde auch auf der Apsis ein Thurm erbaut, das Schiff im Westen verlängert und die Fenster verändert. Der interessanteste Theil des Baues ist das unterirdische Beinhaus. Dasselbe hat die ungewöhnliche Tiefe von $8\frac{1}{2}$ m, ist in der Tonne überwölbt und zeigt eine sehr eigenartige Anlage, insofern in der westlichen Hälfte eine von einem Tonnengewölbe getragene Empore eingebaut ist. Vom Friedhofe aus führte an der Südseite der Kapelle eine Treppe bis zu dieser Empore hinab. Von der Empore aus warf man die Gedeeine hin in die Tiefe. An dieses über 8 m lange rechteckige Bein-

⁷⁾ Notae S. Emmerami »Mon. Germ.« S. S. XVII, 573. Vergl. F. Janner »Geschichte der Bischöfe von Regensburg« II, 204, welcher die Richtigkeit des Weithedatums bezweifelt.

haus schließt sich östlich ein ebenso breiter, aber nur 2,6 m langer Raum, der ein Quertonnengewölbe hat, 2,4 m hoch ist und mittels einer Treppe vom Friedhofe aus zugänglich war. Ueber dem Quertonnengewölbe lag der um mehrere Stufen erhöhte Chorraum der Kapelle und die Apsis, welch' letztere aber mit ihrer größeren Hälfte über die Ostflucht des unteren Raumes hinausragte. Da ein liturgischer Grund für die Ausscheidung eines schmalen, unterirdischen Raumes im Osten des Beinhauses sich nicht erkennen läßt, so vermute ich, daß dieses Gewölbe zur Aufbewahrung der Geräte für den Todtengraber,

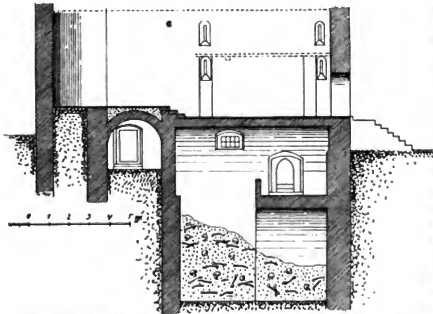


Abb. 2. Die ehemalige Michaelskapelle bei St. Emmeram in Regensburg. (Längsschnitt)

der Todtenbahre etc. bestimmt war. Als beim Neubau des Pfarr- und Meßnerhauses die obere Kapelle abgebrochen wurde, kamen in den Längsmauern die ursprünglichen kleinen romanischen Fenster zum Vorschein und zwar in zwei Reihen übereinander. Da zwischen den beiden Fensterreihen außerdem die Spuren einer ehemaligen Zwischendecke zu Tage traten, so muß die obere Kapelle wenigstens in der westlichen Hälfte einst doppelgeschossig gewesen sein. Vielleicht hatte sie eine tiefe Westempore. Von besonderem Interesse ist, daß die Rahmen der kleinen romanischen Fenster nicht wie gewöhnlich aus Stein, sondern aus einem Stück Holz bestanden. Mehrere dieser romanischen Fensterrahmen werden im Ulrichsmuseum in Regensburg und im bayerischen Nationalmuseum in München aufbewahrt. Hölzerne Fenster-

rahmen sind an romanischen Kirchen selten. In Oberbayern kenne ich solche nur noch an der romanischen Basilika von Isen aus dem Ende des XII. Jahrh. Doch sind sie hier aus mehreren Stücken Holz zusammengesetzt.⁶⁾

Die eigenartige Anlage des Beinhauses der Michaelskapelle von St. Emmeram verdient um so mehr Beachtung, als sie in ähnlicher Weise noch einmal in der Oberpfalz wiederkehrt, nämlich in Chammmünster. Hier steht in der Nordostecke des ausgedehnten Friedhofes ein romanisches Beinhaus, das erst im Jahre 1820 in einem Schutthügel wieder entdeckt worden ist. Durch die Volkssage, in Chammmünster sei

eine Kirche versunken, aufmerksam gemacht, liefs Dekan Dr. Bongratz 1820 in diesem, mit Gras und Obstbäumen bewachsenen Hügel graben. Bald stiefs man gegen Westen auf eine Mauer und in derselben auf eine Thüre, welche in ein mit künstlich aufgeschichteten Todtengebeinen gefülltes Gewölbe führte. Ein östlich angrenzendes schmales Gewölbe war ebenfalls mit Gebeinen gefüllt.⁷⁾ Dekan Bongratz war der Meinung,

er habe die Cella gefunden, welche in einer Urkunde vom 14. Dezember 819 als St. Emmeramer Besitz in Chammmünster erwähnt wird. Als die Cella nach Erbauung der Kollegiatkirche überflüssig erschien, sei sie als Beinhaus benützt worden, das endlich auch unter dem Schutte verschwand. Da Bongratz seinem Funde große histo-

⁶⁾ Zu den Abbildungen bemerke ich, daß in dem Grundriß, welcher den Neubau des Pfarr- und Meßnerhauses von St. Emmeram zur Klarstellung der Situation miteinhält, die ursprüngliche Form der Kapelle durch Schraffirung gekennzeichnet ist. In dem Längsschnitte ist die spätere Verlängerung der oberen Kapelle gegen Westen weggelassen, im übrigen aber der Bestand vor dem Abbruche gegeben mit Zufügung der beim Abbruche entdeckten romanischen Fenster und der Zwischendecke.

⁷⁾ Kurzer Fundbericht im »Intelligentenblatt des Unterdonau-Kreises« (1820) S. 914. Ich benütze außerdem Akten.

rische Bedeutung beilegte, so wurde Anzeige an die Kgl. Regierung in Passau und an die Kgl. Akademie der Wissenschaften in München erstattet. In dem Berichte an die Akademie wurden die gefundenen Gebeine als außerordentlich groß und als Reste eines weit größeren und kräftigeren Geschlechtes als des gegenwärtigen geschildert. Die Akademie konstatierte aber nach einer Untersuchung der Knochen in einem ausführlichen Gutachten vom 24. März 1821, daß die Gebeine durchaus kein ungewöhnliches Maß haben. Das Chamminsterer Beinhaus wurde in der Folge wenig beachtet, bis sich derselben in jüngster Zeit erneute Aufmerksamkeit zuwendete.¹⁹⁾

Anlässlich eines Gesuches der Kirchenverwaltung um einen Staatsbeitrag zur Konservierung des merkwürdigen Bauwerks hatte ich Gelegenheit, das Beinhaus zu untersuchen. Der Raum stellt sich als der untere Theil einer doppelgeschossigen, rechteckigen Kirchhofkapelle dar, welche große Aehnlichkeit mit der Michaelskapelle von St. Emmeram hatte. Hier wie dort ist dem rechteckigen, tonnengewölbten Hauptraum des Beinhauses östlich ein kleinerer Raum mit Quertonengewölbe vorgelegt, der aber im Unterschied zu St. Emmeram eingezogen ist. Die äußere Breite desselben beträgt etwa 7 m, während der Hauptraum 9,35 m äußere Breite und 12,90 m äußere Länge mißt. In der Westwand führt ziemlich in der Achse eine 73 cm breite, rundbogige romanische Thüre in den Hauptraum. Südlich von dieser zeigt sich in der Westwand ein kleines romanisches Rundbogenfenster mit ausgeschragten Wänden und mit 17 cm lichter Weite. Außerdem hat der Hauptraum nur noch ein zweites Fensterchen, das ebenso geformt ist, in der Achse der Ostwand sitzt und sich nach dem östlich anstossenden kleineren Gewölbe öffnet. Im Gegensatz zu der Michaelskapelle von St. Emmeram liegt das Bodenniveau des Beinhauses nur wenig tiefer als der Friedhof — eine Erscheinung, die wir auch bei einem Theil der übrigen, in der Kunstgeschichte bekannt gewordenen Karner treffen. Einen weiteren Gegensatz bildet der Umstand, daß der gewölbte Raum nur etwas über 2 m hoch ist. Das Baumaterial ist Granit und Gneis der Umgebung. Die Mauern zeigen aufsen kleine Quadern von durchschnittlich 25 cm Höhe, an den Ecken aber größere Quadern von etwa

40 cm Höhe. Das Gewölbe des Hauptraumes besteht aus radial geschichteten Bruchsteinen und ist noch ursprünglich, während das kleinere Gewölbe 1898 zum Theil erneuert wurde. Die Mauertechnik, die Fenster- und Thürformen beweisen, daß das Beinhaus der romanischen Bauperiode entstammt, und zwar, da nur an den Ecken große Quadern verwendet sind, vermuthlich noch dem XII. Jahrh. Die Kapelle über dem Beinhaus, die selbstverständlich gleichzeitig mit letzterem erbaut worden war, ist nach einem auf Mittheilungen des Herrn Kopereators Biendl beruhenden Bericht des Königl. Kreisarchives Amberg im XVI. Jahrh. abgerissen worden. Kurfürst Otto Heinrich erließ nämlich 1556 an den Pfleger von Cham den Befehl, die Katharinenkapelle, unter welcher sich, wie ausdrücklich gesagt wird, die Gebeinruft befindet, abzutragen. J. Lukas »Geschichte der Stadt und Pfarrei Cham« (1862) erwähnt S. 144 in Chamminster ein Benefizium des hl. Johannes in der »Katharinenkapelle auf dem Karner (in carniario)«. Agnes Amann, Schwester des 1433 gestorbenen Dekans Heinrich Amann, stiftete in diese Kapelle einen Jahrgang. Die Volksüberlieferung versetzt auf den Hügel mit dem Beinhaus die Barbarakapelle. Vermuthlich hatte die Katharinenkapelle auch einen Barbaaraaltar. Katharina und Barbara werden ja auch sonst häufig zusammen verehrt. Barbara ist zudem Schutzheilige der Sterbenden.

Runde Karner sind aus der romanischen Periode in viel größerer Zahl nachgewiesen als rechteckige. Daß der Karner von Chamminster rechteckige Form hat, verleiht ihm ein größeres Interesse, das noch gesteigert wird durch die Aehnlichkeit mit dem Karner von St. Emmeram in Regensburg. Die Aehnlichkeit beruht wohl nicht auf Zufall, sondern auf dem engen Zusammenhang, in welchem Cham in kirchlicher Beziehung mit Regensburg stand.

Verhältnismäßig häufig sind rechteckige romanische Kirchhofkapellen mit einer Beinruft in Tirol. K. Atz »Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg« (1885) S. 130 führt eine Reihe solcher an. In Tirol haben sich überhaupt Friedhofkapellen mit einer Gruft in viel größerer Zahl in praktischem Gebrauche erhalten als anderwärts. Satz sagt: »Ein Theil der Gruft dient immer zur Aufstellung aller beim Öffnen neuer Gräber vorgefundenen Totenschädel und größerer Arm- wie Fußbeine, an welche alte Sitte der Kirche auch

¹⁹⁾ Vergl. »Augsburger Abendzeitung« (1899) Nr. 21.

Carolus Borromaeus in den Beschlüssen seines Provinzial-Concils erinnert und zur ferneren Beobachtung auffordert.“ Uebrigens sind Friedhofkapellen mit Gruftanlagen auch in Altbayern bei größeren Kirchen ehemals häufiger gewesen. Die Schmidt'sche Matrikel des Bisthums Freising von 1738 bis 1740 erwähnt z. B. auf dem Kirchhofe von Isen eine Totenkapelle mit einem Marienaltar und einer Krypta, in welcher ein Antoniusaltar stand.¹¹⁾

Die Friedhofkapellen, welche ich bis jetzt besprochen habe, haben das Merkmal gemeinsam, daß sie sich isolirt in einiger Entfernung von der Kirche erheben. In der Spätzeit des Mittelalters tritt aber auch die Sitte auf, den unterirdischen Kerner unmittelbar neben der Kirche anzuordnen und die darüber erbaute Kapelle in Verbindung mit der Kirche zu setzen. Ein sehr instruktives Beispiel dieses Karnertypus bietet die Stadtpfarrkirche von Erding, eine gotische Hallenanlage des XV. Jahrh. mit eingezogenem Chor. In dem Winkel zwischen dem nördlichen Seitenschiff und dem Chor erhebt sich hier die Sakristei und unter dieser ein gewölbter Raum, der ehemals als Beinhaus diente. Aus den Restaurationsakten der Kirche aus dem Jahre 1666 und 1667 (im Stadtarchiv) erhellt, daß die Sakristei ursprünglich an der Südseite des Chores lag und daß über dem Beinhaus bis dahin die Kapelle „aller christgläubigen Seelen“ sich befand. Erst 1668 wurde diese Kapelle, welche bereits 1472 urkundlich erwähnt wird, mit theilweiser Belassung des unterirdischen Beinhauses in eine neue Sakristei umgebaut. Nach der Beschreibung und dem Grundriß in den Restaurationsakte von 1666 und 1667 sowie nach dem Befunde unter dem Dache der neuen Sakristei stand die gewölbte Allerseelekapelle durch einen hohen Spitzbogen mit dem nördlichen Seitenschiff in Verbindung; zwölf Stufen führten vom Seitenschiff zu ihr hinan. In der Gruft, welche in den alten Restaurationsakten Totenkerker, auch Todtenhäusel genannt wird, stieg man vom Friedhof aus von Norden her mehrere Stufen hinab. Da der Bau der Erdinger Pfarrkirche in Zusammenhang mit der Landshuter Schule steht, so ist es von Belang, daß auch

¹¹⁾ M. v. Deutinger „Die älteren Matrikeln des Bisthums Freising“ I, 156.

die Kirchen St. Jodok und St. Martin in Landshut in dem Winkel zwischen nördlichem Seitenschiff und Chor eine gotische Kapelle zeigen.

Ist in Erding die Seelenkapelle im Winkel zwischen Chor und Langhaus angeordnet, so ist sie in der gotischen Kirche des nahen Notzing in dem Winkel zwischen dem in der Achse vortretenden Westthurm und der Westwand des Langhauses angelegt. Die Notzinger Seelenkapelle wird dadurch ausgezeichnet, daß sie ein Wandgemälde des jüngsten Gerichtes in großen Figuren aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. enthält.¹²⁾

Die weitere Entwicklung des Karnertypus, wie wir ihn in Erding treffen, führt nun dazu, das Beinhaus als Krypta in organische Verbindung mit der Kirche zu bringen. Solche Gruft unterscheiden sich von den Krypten, welche dem Reliquienkult dienen, wesentlich dadurch, daß sie nicht wie diese vom Innern der Kirche aus, sondern von Außen, vom Kirchhof her zugänglich sind. Als ein derartiger „Totenkerker“ ist die Krypta am Ostende des nördlichen Seitenschiffes der gotischen Pfarrkirche St. Georg in Freising zu deuten.¹³⁾ Diese Krypta ist jetzt direkt vom Seitenschiff aus zugänglich, besafs aber ursprünglich ihren Eingang vom Friedhof aus. Noch entwickelter ist die Gruft unter dem gotischen Presbyterium der Pfarrkirche von Peiting bei Schongau, deren Gewölbe auf vier freistehenden Säulen ruht.¹⁴⁾ Der Umstand, daß die Peitinger Krypta nicht von der Kirche aus, sondern nur vom Friedhofe durch Treppen gegen Norden und Süden zugänglich ist, charakterisirt ihre Bestimmung als Beinhaus. Zahlreicher sind gotische Krypten unter dem Presbyterium tirolischer Kirchen nachgewiesen.¹⁵⁾ Sie dürfen, wenn sie nur vom Friedhof aus einen Zugang haben, wohl sämtlich der Kategorie der Beinhauskrypten zugehört werden.

München.

Georg Hager.

¹²⁾ Zu derartiger Ausmalung von Kernen vergl. die Stelle aus einem Ulmer Stiftungsbrief von 1426: „100 gulden, um davon den kernder auf dem unsern kirchhof zu bauen, oben zu verglesen und darinn all gläubige seelen und das jüngste gericht zu mahlen.“ Grimm a. a. O. V, 605.

¹³⁾ G. v. Bezold und B. Riehl „Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern“ I, 874.

¹⁴⁾ a. a. O. I, 588.

¹⁵⁾ K. Aitz „Kunstgeschichte von Tirol“ S. 254.

Zur Kritik der ältesten Nachrichten über den Dombau zu Hildesheim.

III. Azelins Dombau.

(Mit Abbildung.)

Bischof Azelin fiel die Aufgabe zu, die 1046 niedergebrannten Gebäude neu zu errichten. Die wichtigste Frage war, ob er nur das Alte wiederherstellen, den Dom in seinen bescheidenen früheren Dimensionen belassen, die Kapitelsgebäude wieder an die alte, nicht sehr günstige Stelle legen sollte, — oder ob er auf ganz neuer Grundlage eine allerdings kostspieligere, aber doch wünschenswerthe größere Schöpfung wagen sollte, die den seit 872 ganz bedeutend gestiegenen Anforderungen gewachsen sei. Der thatkräftige¹⁾ Mann wählte den letzteren Plan, der Muth und Opfer genug von Bischof und Klerus heischte. Allein der Plan mißlang. Und nun — es ist das ein Zug, der uns nicht selten bei den Chronisten begegnet — erschien das hochsinnige Unternehmen als ein Vergehen gegen Gottes Willen, und der energische Bauherr als bestraffter Sünder. Doch der Historiker soll ein solches Bauunternehmen nicht nach engherzigen Auffassungen einer knappen chronistischen Aufzeichnung, sondern unter voller Berücksichtigung der damaligen Zeitverhältnisse beurtheilen; sonst wird die Beurtheilung eine schiefe und fehlsame werden.

Wer die Entwicklung der Baukunst und aller bildenden Künste, und dazu das Anwachsen des Klerus und der Stadt Hildesheim unter den großen Oberhirten Othwin, Bernward und Godehard verfolgt, dem kann es nicht zweifelhaft sein, daß Azelin nicht von Leichtsinn und Ruhmsucht, sondern von dem steigenden Verlangen des Klerus und Volkes nach größeren Räumen geleitet wurde. Auch das scheint uns kaum zweifelhaft, daß Azelin im Hinblick auf die steigende Zahl der Kanoniker, der übrigen Geistlichkeit und der Schüler statt des in die Südostecke des Dombügels geschobenen und vom schmutzigen Treibebache eingeengten Donkklosters durch Verschiebung des Domes gen Westen die breite Mittelfläche des Dombügels als geräumigen und gesunden Platz für umfassende Wohn-, Wirtschafts- und Schulgebäude gewinnen wollte. Diese Erwägungen berechtigen uns, den Vorwurf, als habe er „unbedachtsam“

(*inconsulte*) gehandelt, als unzutreffend oder doch recht einseitig zu bezeichnen. — Auch was man so vielfach liest von der „Entartung“ der Domgeistlichkeit unter Azelin und durch Azelins Schuld, bedarf sehr der Einschränkung. Richtig ist, daß die ehemalige stramme Zucht, die altsächsisch bäuerliche Einfachheit und die ganz klosterähnliche Haus- und Lebensordnung der Kanoniker schwand. Richtig ist auch, daß die schirmenden Schranken der *vita communis* fielen, als mit Einäscherung des Domklosters die Voraussetzungen einer ganz gemeinsamen Lebensweise schwanden. Nicht erweislich ist jedoch, daß in Azelins Gesinnung, Wirken oder Bauunternehmen der Hauptanlaß zu diesem Wandel gelegen habe. Es vollzog sich vielmehr, durch die Folgen des Dombrennes gefördert, eine unvermeidliche Umgestaltung einer überlebten Ordnung.

Wie hatte sich doch seit Alfrüds Tagen alles geändert! Der bäuerlich eingerichtete Bischofshof Hildenesheim war einer stattlich ummauerten Bischofsburg gewichen, deren Ruhm als einer der bedeutendsten Kulturstätten Deutschlands in aller Munde war. Wo früher hörige Handwerker in ärmlichen Hütten die allernöthigsten Geräte für Haus und Hof nothdürftig herstellten, da erhoben sich²⁾ neben ausgedehnten Wirtschafts- und Arbeitsgebäuden die Erzgiessereien, deren unvergleichlich kühne und inhaltstiefe Erzeugnisse als wahre Großthaten menschlicher Schaffenskraft noch heute Staunen und Ehrfurcht heischen, dann die Werkstätten der Goldschmiede und Maler, die Schreibschulen, die Glashütten, die Hütten der Steinmetzen, Räume für musivische Arbeiten etc. Immer mehr stiegen mit dem Aufblühen der Landwirtschaft, mit dem Ererbe werthvollen Großgrundbesitzes, einträglicher Revenuen und Hoheitsrechte, mit der Blüthe von Kunst und Wissenschaft und mit der Entwicklung und den Wirren der Politik —, immer mehr wuchsen seit Othwin, Bernward und Godehard die kirchlichen, culturellen und wirtschaftlichen Aufgaben der ersten geistlichen Körperschaft, die nitregierend an der Seite des Bischofs, mitver-

¹⁾ Azelinus, in divinis et humanis feliciter strenuus. (Wolfher c. 33.)

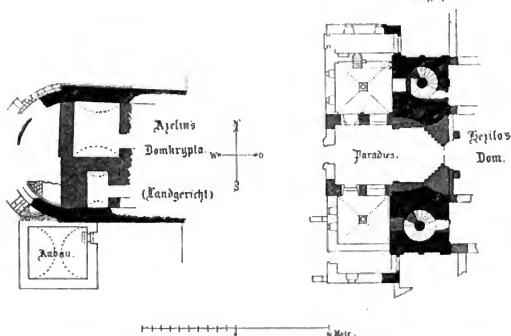
²⁾ Vgl. die einschlägigen Aufzeichnungen in Thangmar, »Leben Bernwards«, in Wolfher, »Leben Godehards«, im Chronicon Hildensemense, deren Mittheilungen durch die noch erhaltenen Kunstschatze bestätigt und ergänzt werden.

waltend an der Seite des Propstes stand. Sollte es denn wirklich nichts weiter als eine „Entartung“ gewesen sein, wenn an Stelle der bäuerlichen Einfach und Schlichtheit im Kapitel jetzt eine größere Bewegungsfreiheit und Selbständigkeit der Glieder dieser einflussreichsten Körperschaft trat? oder sollte jene Kindheitszeit des Domkapitels haben fortauern können, in welcher die Kanoniker, auch wenn sie längst ihren Studienkurs beendet hatten, doch noch täglich dem Dechanten vorzeigen mußten, wie viel sie geschrieben, und aufsagen mußten, was sie gelernt hatten? und wo sie gleichsam „angst-

zwischen dem Sachsenvolke und dem Könige, zwischen Kirche und Staat hindernd auf geistliche Zucht und ruhige Ordnung in einer Körperschaft wirken mußte, die in diese zerrüttenden kirchlichen und politischen Kämpfe tief hineingezogen wurde. Man hüte sich also, aus der engherzigen und einseitigen Auffassung der Fundatio zu weit gehende Schlüsse zu ziehen auf Azelins Bauunternehmern, auf dessen Anlaß Bedeutung und Folgen.

Erwägen wir die allseitige hohe Entwicklung, welche unser Domstift bis zur Mitte des XI. Jahrh. gewonnen hatte, und dazu das stete

Durchschnit.



Krypta des Domes Azelins und Westthurm des Heiligs-Domes.

Nach Zeichnung des Geh. Baurats Mittelbach. (Entfernung der Apsis Azelins von Heiligs' Domthurm: etwa 70 m.)

lich die Hand unter der Ruthe wegzuziehen suchten“?) Und wenn in Kleidung, Kost und Umgangsform ein Anflug feinerer Lebensart sich geltend machte — es blieb dabei alles viel derber und simpler als wir heute ahnen —, so ist das Bischofen Verfeinerung bei dem enormen Kulturaufschwung der vorausgehenden acht Jahrzehnte und bei den damals sehr engen Beziehungen des Hildesheimer Domhofs zum Goslarschen Kaiserhause erklärlich und berechtigt.

Alles das bringt der Verfasser der Fundatio nicht in Anschlag, wie er auch verschweigt, daß nach Azelins Tode der Riesenkampf

3) Schilderung der Fundatio S. 12.

Wachsen von Volk und Klerus, das Steigen der Schülerzahl, die Nothwendigkeit bequemer Unterbringung des Personals des Hauptstifts und des Godehardinischen Nebenstifts, — so erscheint uns Azelins großer Dombauplan und ein als Annex anzusehender Bauplan des Domklosters in ganz anderem Lichte. Dort, nahe am Westrande der Domburg, sollte hinter der Bernwardinischen Burgmauer eine mächtige Basilika emporsteigen und — ein würdiges Gegenstück der nahen Michaelisbasilika Bernwards — mit Westchor und Thürmen weit hinausschauen über die Bischofswiesen (die „Venedig“) hinweg in das immer mehr sich lichtende Waldland; das Innere des Domes (*aedificatio longe capacior*) sollte geräumigen

Platz bieten für alle Grade der domstiftischen Geistlichkeit, für die Schülerschaaen und für das Volk, ausreichend zu würdiger Entfaltung der bischöflichen Funktionen und des alltäglich Stunden lang dauernden Chorgottesdienstes. Mit der Verschiebung des Domes rückten die Wohnräume des Klerus, das Domkloster, aus der engen, minder günstigen Südostecke in die freie Mittelfläche der Domburg, wo die Geistlichkeit des Haupt- und Nebestifts, Schulen und Schüler, Haus- und Wirtschaftsgebäude, Arbeits- und Kunstwerkstätten reichlich Platz hatten und nach allen Seiten die Baulichkeiten sich frei erweitern konnten. — Getrost nahm Azelin den trefflichen Plan in Angriff. Um die hohen Baukosten zu bestreiten, zog er anscheinend die übrigen Stifte zu Beiträgen heran; es kümmerte ihn wenig, wenn diese ihm grollten, und wenn ein zorniger Chronist ihm das Epitheton „rapuit“ gab,⁴⁾ — wenn er nur den großen Plan zu gutem Ende führte.

Das gelang leider nicht. Technische Fehler verzögerten den Bau. Azelins unerwartet früher Tod bereitete auch seinem ruhmwürdigen Unternehmen ein frühes Grab.

Als Rest des Azelin'schen Domes wird mit gutem Grunde ein Kellerraum unter dem fürstbischöflichen Schlosse (jetzt Landgericht) angesehen, an dessen Westende sich die (jetzt verschütteten) Fundamente einer Apsis anschließen. Mithoff⁵⁾ trug etwas Bedenken, diese sehr alten Gebäudetheile als Reste des Azelin'schen Domes zu bestimmen, und zwar deshalb, weil ihn die westliche Richtung der Apsis befremdete. Was Mithoff befremdete, bestärkt uns in unserer Annahme. Denn gerade die westliche Richtung

⁴⁾ Wolfher c. 88. M. G. H. SS XI, 216.

⁵⁾ »Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverischen III, 98.

des Chores (*respiciens occidentem sanctuario*) ist mit Nachdruck als Eigenthümlichkeit des Azelindomes vom Verfasser der Fundatio betont, der über die Lage des Azelin'schen Baues gut unterrichtet war. Auch die Distanz zwischen dem Landgericht und dem heutigen Dome stimmt zu der Angabe der Fundatio; dafs der Osttheil des Azelindomes da gelegen, wo der Westtheil des Altfriddomes gestanden hatte. Ferner stimmen die Gröfsenverhältnisse gut zu den Mittheilungen der Fundatio; während die Altfridkrypta eine innere Breite von 8,45 m hat, nimmt der genannte Keller (Krypta Azelins) 11,90 m Breite ein. Der Chor Azelins würde also fast um die Hälfte breiter gewesen sein als Altfrids Chor; dementsprechend erweitern sich alle übrigen Räume im Dombauplane, und so ward wirklich eine „aedificatio longe capacios“ gewonnen, wie die Fundatio den Dom Azelins nannte. Sehen wir von den Veränderungen ab, die eine spätere Zeit in der Ueberwölbung der Azelinkrypta vorgenommen hat, so lassen auch die baulichen Eigenschaften derselben auf ein hoch bedeutsames Werk schliessen. Die Seitenwände sind 1,60 m dick und bestehen aus sorgfältig behauenen, schön geschichteten Quadern; ihre Außenfläche umzieht da, wo der hohe Chor über der Krypta begann, ein einfaches, kräftiges, aus Schräge und Platte bestehendes Gesims, von welchem pilasterartige Streifen emporsteigen, um die Seitenmauern des hohen Chores zu beleben. Es sind auch noch einzelne der kleinen Rundbogenfenster der Krypta erhalten. Halten wir diese Merkmale nebst dem apsidalen Schlusse des Baues zusammen mit den Angaben der Fundatio, so ist es sehr wahrscheinlich, dafs hier wirklich Reste von Azelins großartigem Bauwerke vorhanden sind. (Schluß folgt.)
Hüdesheim. A. Bertram.

Das Prager Synagogenbild nach Barthel Regenbogen.



ersahntnismäßig spätliche Nachrichten der ältesten Geschichtschreiber Böhmens und einzelner Urkunden geben Kunde über die Anlage und Ausstattung des vorkarolinischen St. Veitsdomes in Prag, des unmittelbaren Vorgängers der großartig geplanten gothischen Kathedrale, deren Ausbau und Vollendung das XIX. Jahrh. zielbewußt in die Hand genommen hat. Aber

auch der alte romanische Dom war ein hervorragendes großräumiges Bauwerk, eine doppelchörige Basilika mit zwei Krypten, von deren einer noch Ueberreste bei Grabungsarbeiten auf der für den Domausbau bestimmten Fläche bloßgelegt wurden;¹⁾ im Laufe der Zeit sind

¹⁾ Neuwirth »Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Prschemysiden«. (Prag 1888) S. 44.

die Zahl der Altäre auf 47.³⁾ Von den Kapellenanbauten wurde die Wenzelskapelle, die nicht lange vor der Inangriffnahme des Neubaus gänzlich erneuert worden war, in den letzteren einbezogen.⁴⁾ Langsam verfiel mit dem Fortschreiten des neuen Domes der alte dem Abbrüche; ebenso verschwand gänzlich der einst an den Dom anstoßende Kreuzgang, der gleich dem vorkarolinischen Dome mit umfangreichen, leider vollständig verlorenen Wandgemälden geschmückt war.

An einem der beiden Orte muß man jene interessante Darstellung der Synagoge suchen, welche Meister Barthel Regenbogen⁵⁾ in seinem „Rat von dem boume und dem bilde“ auf folgende Weise beschreibt:

Nu will ich iu noch mer bedinen
von der figur die ich des mals ze Prag ersach.
uf irem haupt trûc sie vier kron:
iu merket reht, als ich iu wil bewisen.
Ich han gehort von wisen liuten,
von manegem der sin sin so hart dar nach zerbrach,
ez si diu synagog so schon:
her Frowenlop, min kuis die wil ich prisien.

Diu ougen warn verbunden ir
mit einem tûch, daz was driertele siuten:
diu erst was rot, geloubet mir,
diu ander gel, daz kan ich iu bediuten,
diu dritte farb, sult ir verste,
unt diu was swarz genant.
daz was für war die alten e ze hant.
uf irem haupt trûc sie vier kron
vnd ouch ein sper daz war mitten enzwei.
ir ougen warn verbunden schon
und ir gewalt der was so maneger lei
und weret wol zehen tusent jar,
biz daz got sinen sun ze tûle sant
unt do der engel sprach „sue“:
ze hant des bildes kraft alda verswant.

In keiner anderen Quelle genannt, gewinnt das Synagogenbild in Prag für Böhmens Kunstgeschichte als eines der wenigen offenbar dem XIII. Jahrh. entstammenden und trotz seines Verlustes gegenständlich bekannten Wandgemälde erhöhte Bedeutung, die ein näheres Eingehen auf die Sache gerechtfertigt erscheinen läßt.

Nach der Art und Weise, in welcher Barthel Regenbogen seine Ausführungen verbindet, handelt es sich hier zweifellos um ein Wandbild. Seiner Mittheilung

³⁾ Ebendas. S. 41, Anm. 3.

⁴⁾ Neuwirth »Der Dom zu Prag«. (Berlin 1898). S. 8 m. Fig. t3.

⁵⁾ Wackernagel »Das deutsche Kirchenbild von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrh.«. II. (Leipzig 1867) S. 281.

„Ich sach an einer want so flachen
ein frembder bilt, daz het ich vor gesehen nie,
ez trûc driertele varb vier kron“

läßt er den Hinweis betreffs des Ortes folgen, an welchem er das Ungewöhnliche zuerst gesehen:

„Her Frowenlop, ich billich sag
wa ich daz bilt an ersten fant,
ich hab mich des gein iu verweg,
ich fant ze Prag an einer want.

In jenem der Pflege deutscher Dichtung so überaus freundlichen XIII. Jahrh., in dessen Verlaufe wiederholt deutsche Dichter an den Prager Hof kamen und von den saugesfreudigen Prschemyslidenfürsten durch manchen Beweis der Gunst ausgezeichnet wurden, war offenbar auch Barthel Regenbogen in's Böhmerland gezogen und hatte in der Hauptstadt desselben alles Schenswerthe mit offenen Augen in sich aufgenommen. Seine Angaben tragen durchwegs den Stempel des von ihm selbst Gesehenen; er beschreibt die auffallenden Eigentümlichkeiten der seine Aufmerksamkeit fesselnden Synagogendarstellung auf's Genaueste, daß über die Auffassung des Künstlers gar kein Zweifel bleibt, und gibt die verschiedenen Farben der zusammengenähten Stücke der Augenbinde nacheinander an.

Das Bild zeigte eine weibliche Gestalt mit vier Kronen, auf deren Deutung der Dichter leider nicht weiter eingeht. Ihre mit einem Tuche verbundenen Augen, die Gesetzentafeln der „alten e“ und der in der Mitte zerbrochene Speer entsprechen vollkommen bekannten Einzelheiten berühmter Synagogendarstellungen wie in Bamberg oder Straßburg. Die Farben der Augenbinde decken sich fast vollständig mit den Farbenangaben für die als Königin auftretende Synagoge des Donaueschinger Passions-spieles,⁶⁾ welches sie allerdings nicht der Augenbinde selbst zuteilt, sondern von der Synagoge sagt: „die hat ein venly in der hant, ist gel mit einem schwartzen abgot“. Es lag wohl nahe, daß man dort, wo man sich bloß mit einem zerbrochenen Speere ohne gelben Fahnenstreifen begnugte und auch den „schwartzen abgot“ nicht in die Darstellung einbezog, diese für die Synagogendarstellung charakteristischen Farben auf eine andere Einzelheit übertrug.

⁶⁾ Paul Weber »Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältniß erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge«. (Stuttgart 1894) S. 87.

Während für das Tuch von „drierlei siuten“ in der breiten, viermal gewickelten bunten Augenbinde der Synagoge auf dem Tragaltare aus Stablo im Museum Porte-de-Hal zu Brüssel⁹⁾ ein Analogon sich findet, gelang es bisher nicht, für die vier Kronen irgend eine gleichartige Darstellung und ausreichende Erklärung nachzuweisen. Uebrigens scheint die Bedeutung der Gestalt, beziehungsweise der Darstellungseinzelheiten schon den Zeitgenossen Barthel Regenbogens nicht ganz klar gewesen zu sein, da er hervorhebt, daß selbst mancher „von wisen liuten“ sich den Kopf gar sehr zerbrach, um das Bild zu verstehen.

Wo befand sich das Bild in Prag? Ueber den Ort macht Barthel Regenbogen keine weitere Mittheilung. Er beschränkt sich darauf anzugeben, daß er es zu Prag an einer Wand gefunden habe, und fährt unmittelbar darauf in folgender Weise fort:

„Mer fan ich da an einer mure
ein schonez bild dax was so minneclich gestalt,
gar halt het ich es zifferiert
in minez sin; ir möchtetz gerne kennen.
Do ich erkant die selb figure,
in minez sin het ichz gerechnet also halt
als einem meister dann gebürt:
her Frouwenlop, tüt mir den rat uf nennen.“

Da der Dichter bei der Erwähnung des einen Bildes sofort an ein anderes erinnert wurde, das sich in derselben Stadt und offenbar an demselben Orte befand, muß man in letzterem eine Stätte vermuthen, an welcher jedem Besucher Gelegenheit gegeben war, umfangreiche Wandgemälde, ja wahrscheinlich ganze Reihen derselben zu sehen. Diese Gelegenheit bot sich seit der Mitte des XIII. Jahrh. im Prager Dome und in dem an denselben anstossenden Domkreuzgange. Denn 1253 wurde auf Veranlassung des Bischofes Nicolaus der Ostchor des Domes, der im vorhergehenden Jahre erhöht worden war,¹⁰⁾ mit Gemälden geschmückt, während der 1271 verstorbene Domdechant Veit sich um die 1243 und 1244 durchgeführte Ausmalung des Domkreuzganges¹¹⁾ hervorrage

Verdienste erworben hatte.¹²⁾ Von diesen Leistungen monumentaler Wandmalerei ist weder etwas erhalten noch eine über sie Aufschluß gebende Beschreibung auf uns gekommen.

Man geht jedoch wohl kaum zu weit mit der Annahme, daß das von Barthel Regenbogen beschriebene Wandgemälde der Synagoge in Prag sich in dem vorkarolinischen Veitsdome oder in dem Domkreuzgange befunden haben müsse. In den Portalschmuck großer Kirchenbauten mit einer gewissen Vorliebe einbezogen, wurde die Darstellung der Synagoge wiederholt auch in anderer Weise für die Ausschmückung mittelalterlicher Gotteshäuser und für die Zier verschiedenartigster Ausstattungsgegenstände durch Jahrhunderte stets auf's Neue verwerthet.¹³⁾ Die ausdrückliche Angabe Barthel Regenbogens, daß er das Bild an der Wand gefunden habe, schließt eine Beziehung auf eine Statue am Hauptportale der Prager Veitskirche aus, bei welcher auch die Anbringung von vier Kronen auf dem Haupte dem Bildhauer immerhin einige Schwierigkeiten gemacht haben müßte, wenn er diese Einzelheit mit künstlerischem Geschick und Geschmack lösen wollte. Gelingt es doch selbst den Malern des XIV. Jahrh. nicht, die Beigabe mehrerer Kronen bei einer einzigen Person künstlerisch feinfühlig zu bewältigen und über ein unvermitteltes Nebeneinander zu erheben. Aehnlich wie der Meister des verlorenen Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein bei den Bildern Karls IV. und seiner ersten Gemahlin Blanca¹⁴⁾ löste die Aufgabe der Miniaturmalers in der Iglauer Handschrift der Chronik des Königsabtes Abtes Peter von Zittau bei den Darstellungen der Prschemysidenfürsten und ihrer Gemahlinnen, bei welchen eine Krone über der anderen schwebt.¹⁵⁾ Jedenfalls konnte ein Maler die vier Kronen der Prager Synagogendarstellung künstlerisch wirksamer als ein

⁹⁾ Ebendas. S. 322. Per ipsam etiam consummatam est opus claustrum in longa via versus aquilonem in columnis sculptis et testudinibus et pictura totius claustrum.

¹⁰⁾ Paul Weber „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst“ stellt die dazu gehörigen Denkmale sehr sorgfältig zusammen.

¹¹⁾ Neuwirth „Der Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein“. — Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. II. (Prag 1897), Taf. I.

¹²⁾ Loserth „Die Königsaller Geschichtsquellen mit den Zusätzen und der Fortsetzung des Domherrn Franz von Prag. Fontes rerum Austriacarum, Scriptores VIII. (Wien 1875) Taf. 3 und 4.

⁶⁾ Ebendas. S. 183, Anm. 3.

⁷⁾ Continuatores Cosmae „Fontes rerum Bohemicarum“. II. (Prag 1874) S. 289. Eodem anno (1252) tempore veis et ante initium aestatis erectus est chorus in ecclesia Pragensi. — Ebendas. S. 291. Eodem anno (1253) depictum est sanctuarium maioris ecclesiae procurante episcopo Nicolao III. Kal. Aprilis.

⁸⁾ Ebendas. S. 285. (1243) Longa via claustrum versus aquilonem depictus est. — Eodem anno (1244) claustrum Pragense depictum est.

Bildhauer behandeln, dessen Werk durch ein Aufeinanderthürmen von vier Kronen kaum gewonnen oder bei einer Anordnung auf dem Kopfe und um denselben etwas von der Zugehörigkeit der vier gleichen Abzeichen zu derselben Gestalt eingebüßt hätte. Die Einzelaufzählung der Farben der Augenbinde bestätigt auch die Abhängigkeit der Angaben des Dichters von den Eindrücken eines Gemäldes, da er selbst bei einer bemalten Statue kaum auf solche für den Gesamteindruck mehr gleichgültige Nebensächlichkeiten geachtet hätte, die ihm gerade auf einem Wandgemälde doppelt auffallen mußten, in welchem die Farbenunterschiede doch einen anderen Werth erlangten. Da unter den Prager Oertlichkeiten seit der Mitte des XIII. Jahrh. kaum eine zweite wieder soviel Wandgemälde kirchlichen Charakters enthielt als die Veitskirche und der an sie anstoßende Kreuzgang, darf man jene oder diesen als die Stätte betrachten, deren Wandschmuck auch ein auffallendes Bild der Synagoge, der Personifikation des Judenthums, bot.

Die Wechselbeziehung, welche die mittelalterliche Kunst gerade bei dieser Gestalt dem Christenthume und der dasselbe verkörpernden Kirche gegenüber zu betonen pflegte, berechtigt vollauf zu dem Schlusse, dafs auf dem die Synagoge bietenden Prager Wandbilde gleichzeitig eine Personifikation der Kirche sich befand, die Barthel Regenbogen als für seinen besonderen Zweck belanglos nicht weiter erwähnt. Wichtig ist sein Hinweis, dafs er diese Art der Synagogendarstellung in Prag „am ersten fant“. Es war ihm also auch anderswo, jedoch in Böhmens Hauptstadt zuerst begegnet. Diese Hervorhebung lehrt, dafs die Darstellungsweise mit den drei Farben der zusammengenähten Augenbinde und mit den vier Kronen, auf welche es Barthel Regenbogen nach dem ganzen Zusammenhange besonders ankam, verbreiteter war, als das derzeit zur Verfügung stehende Vergleichsmaterial annehmen läßt, und nicht etwas ganz Originelles, nirgends Wiederkehrendes bot; weil sie ihn besonders interessirte, und schon längere Zeit Gegenstand seines Suchens gewesen war, mochte er sich wohl den Ort besonders gemerkt haben, an dem ihm endlich das Entsprechende offenbar ganz unerwartet aufstiefs.

Vielleicht darf man es sogar versuchen festzustellen, warum Barthel Regenbogen, der die

von ihm beschriebene Darstellung der Synagoge an mehreren Orten gesehen hatte, gerade die einst in Prag befindliche besonders hervorliebt. Es braucht nicht die Stärke des ersten Eindruckes dieser Art gewesen zu sein, welche im Vergleiche zu späteren, schon weniger fesselnden Eindrücken diese Form der Mittheilung bestimmte. Denn es scheint eine gewisse persönliche Rücksichtnahme gar nicht ausgeschlossen.

Barthel Regenbogen wendet sich in seinem „Rat von dem boume und dem bilde“ wiederholt an Herrn „Frouwenlop“. Heinrich Frauenlob war aber am Hofe Wenzels II, wohlbekannt und beliebt, wohnte den großen Krönungsfestlichkeiten im Jahre 1297 in Prag bei und wurde durch Gunstbeweise des Königs ausgezeichnet, den er nach dem Tode noch im Liede feierte. Er hatte gewifs während seines Prager Aufenthaltes Gelegenheit gehabt, aus eigener Wahrnehmung den Prager Dom und den Domkreuzgang genau kennen zu lernen und auffallende Einzelheiten ihrer Ausschmückung näher zu betrachten. In den an ihn gerichteten Darlegungen Barthel Regenbogens mußte die Anschaulichkeit des Bildes, um dessen Erläuterung es sich handelte, gerade durch einen Hinweis auf ein Prager Denkmal, dessen Bekanntschaft er bei Heinrich Frauenlob als durch seine Beziehungen zu Prag gegeben voraussetzen durfte, außerordentlich gewinnen; denn Frauenlob konnte damit die Schilderung an wirklich Vorhandenes, von ihm Gesehenes anknüpfen. Trifft diese Annahme das Richtige, so spräche es dafür, dafs die Synagogendarstellung in dem damaligen Prager Denkmälerbestande doch zu den allgemeiner auffallenden Kunstwerken zählte, deren Beachtung man bei jedem gebildeteren Pragerbesucher nach den Begriffen jener Tage als selbstverständlich betrachten konnte. Gerade aus der näheren Erwägung der persönlichen Momente ergibt sich zugleich die Gewisheit, dafs das von Barthel Regenbogen beschriebene Synagogenbild in Prag während der zweiten Hälfte oder gegen das Ende des XIII. Jahrh. schon vorhanden war.

Die Zuverlässigkeit der Angaben Barthel Regenbogens unterliegt gar keinem Zweifel. Die Gestalt mit dem in der Mitte zerbrochenen Speere, mit den Gesetzestafeln und mit dem die Augen verbindenden Tuche, die als Synagoge von „wisen liuten“ bezeichnet wurde,

entspricht vollständig dem durch zahlreiche Denkmale belegbaren Darstellungstypus, den die mittelalterliche Kunst für diese oft wiederkehrende Figur festhielt. Selbst in der Beigabe der Kronen erscheint eine mitunter begehende Anordnung¹³⁾ berücksichtigt, wenn auch die Vierzahl von dem Branche abweicht, welcher die Synagoge mit einer herabfallenden Krone darstellt,¹⁴⁾ und offenbar in der symbolischen Bedeutung sich nicht mit der landläufigeren, Jeremias' Klageliedern V, 16 entsprechenden Auffassung begnügt. Die Uebereinstimmung der Einzelheiten des Prager Synagogenbildes mit den charakteristischen Darstellungskennzeichen der Synagoge stützt die Richtigkeit der Angaben Barthel Regenbogens über abweichende Details, die ebensogut wie die mit der verbreiteten Darstellungsform sich deckenden auf dem Bilde vorhanden gewesen sein müssen und die Prager Darstellung trotz des Bildverlustes doppelt beachtenswerth und deutungsreich er-

¹³⁾ Paul Weber »Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst« S. 100, 107, 111 u. a. a. O.

¹⁴⁾ Ebendas. S. 80.

scheinen lassen. Sollte es gelingen, auch für sie im Laufe der Zeit Beleg- und Vergleichdenkmale derselben Auffassung sowie räumlich und zeitlich begrenzten Ursprungs nachzuweisen, so wäre die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, durch ein solches Mittelglied und die Berücksichtigung anderer das mittelalterliche Kunstleben Böhmens bestimmender Verhältnisse ganz zuverlässig fremde Einflüsse auf die Malerei Prags im XIII. Jahrh. festzustellen. Sie können nicht vom Osten her gekommen sein und an byzantinische Vorbilder anknüpfen, welche einzelne tschechische Forscher einzig und allein für die Entwicklung der Kunst in Böhmen gelten lassen möchten; denn der Gegensatz zwischen Kirche und Synagoge, welcher dem Darstellungstypus des in Rede stehenden Prager Wandbildes zu Grunde lag, ist der oströmischen Kirche, wie von verschiedenen Seiten festgestellt wurde,¹⁵⁾ fremd geblieben. Es wird also auch hier wieder zunächst an Abhängigkeit von der Kunst des Westens zu denken sein.

Wien.

Joseph Neuwirth.

¹⁵⁾ Ebendas. S. 134.

Grabmäler in der St. Ursulakirche zu Köln.

II. Das Grabmal der Viventia.

(Mit 6 Abbildungen.)

Die Ursulakirche zu Köln birgt ein zweites Grabmal aus viel früherer Zeit, welches hier noch kurze Beschreibung finden soll an der Hand der Abbildung. Am untersten Pfeiler des nördlichen Schiffes, gegenüber dem Eingang zur Sakristei, steht das Grabmal der Viventia, welches bei Ausführung der neuen Fußbodenplatte auch einer Renovation unterworfen wurde. Das mit der Rückseite an den Pfeiler gelehnte Grabmal hat eine profilierte Sockelplatte, auf welcher sich 4 Säulen mit Sockel und Würfelkapitel erheben, welche den rechteckigen Sarkophag tragen. Die drei freien Seiten sind mit Profilen umrahmt. In die Füllungen sind Tafeln von rötlichem Marmor eingesetzt, welche Inschriften enthalten. Die nach Süden gerichtete Marmortafel hat die Inschrift: *Viventia bis hic sepulta — toties e terra cicta — modo hoc mansoleo usa.* Die nördliche

Tafel: *Anno 462 Clematius hoc sanctum templum — restaurans in eo aliorum corporum — sepulturam sub poena vetuit.* Die vordere Tafel hat eine Inschrift bezüglich der jetzigen Öffnung und Renovation des Grabmals erhalten.

In dem inneren Hohlraum des Grabmals steht ein kleiner Steinsarg mit pultartigem Deckel, in welchem die in alte Seidenstoffe¹⁾ gehüllten Gebeine ruhen.

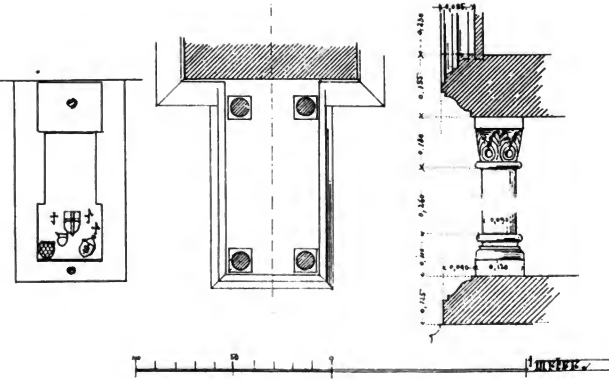
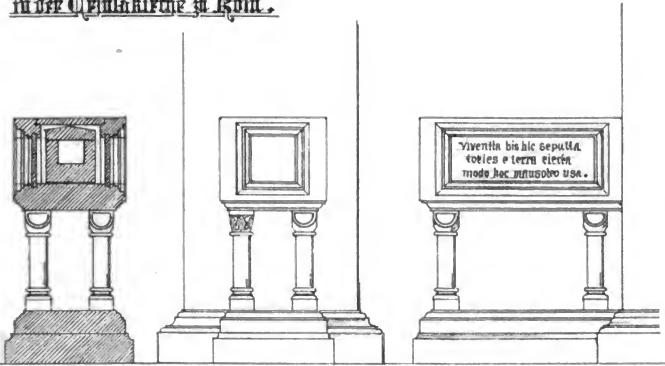
Das Grabmal ist oben mit einer Schieferplatte abgedeckt, auf welche verschiedene Wapen und Zeichen eingekratzt sind. In frühromanischen Formen aus Jurakalkstein ausgeführt zeigt es noch Spuren früherer Polychromirung.

Köln.

Jakob Marchand.

¹⁾ [Der eine derselben, ein byzantinisches Kupfergewebe des XI. Jahrh., hat auf hellgelbem Grund als purpurrothe Musterung kreisförmige Medaillons von 13 cm Durchm. mit einem ein Pferd vergewaltigenden Greif und Rosetten in den Zwickeln; der andere, ein lucchesischer Futterstoff des XIV. Jahrh., hat auf dunkelblauem Grund gelbliche Weinranken als Verzierung, zwischen den Blättern Mascaron's.] D. H.

Sarkophag der Viventia
in der Wpfalkirche zu Köln.



Spätgothische Leinenstickereien.

(Mit 4 Abbildungen.)



Obwohl die Leinenstickerei während des ganzen Mittelalters auch in Deutschland vielfache Pflege gefunden hat, haben sich doch aus dieser Zeit verhältnismäßig wenige Muster erhalten. Romanischen Stils sind sie große Seltenheiten, zumal in mehrfarbiger Ausführung, und aus der früh- und hochgothischen Periode beschränken sie sich fast nur auf die größeren, zumeist reichfigurirten einfarbigen Decken, die sich im Norden, namentlich in Westfalen, viel häufiger finden, als im Süden. Gerade die am meisten verbreiteten und einfachsten, weil dem unmittelbaren beständigen Gebrauche dienenden Muster sind in den Sammlungen am spärlichsten vertreten, weil, wie bei allen gewöhnlichen Gebrauchsgegenständen, für ihren Fortbestand kein besonderes Interesse vorlag. Um so mehr Beachtung verdienen daher die in unsere Zeit hinübergeretteten Exemplare, zumal, wenn sie originell in der Komposition, sauber in der Ausführung, namentlich aber heimischen Ursprungs und Stiles sind.

Von vier derartigen Streifen, die ich vor einigen Jahren in der großen Textilsammlung des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie zu Wien fand, habe ich daher photographische Aufnahmen machen lassen, und lege sie hier in kleinen aber scharfen Abbildungen mit kurzer Beschreibung vor.

Die erste Borte, 13 cm hoch, zeigt einfache Kreuzstichmusterung, die in nur vier Farben auf grobes gelblich-weißes Leinen eingetragen ist. Dieselbe besteht, als eine Art Nachbildung älterer Gewebe, in aneinandergereihten Sternen, die mit Thierfigurationen in guter Vertheilung ausgefüllt sind, und eine ebenso einfache Ranke bildet den Abschluss. Die Sterne haben weinrothe, ihre Blattausläufer lichtblaue und pistaziengrüne Färbung, die Hirsche sind pistaziengrün, die Hirschköpfe roth, die Innensterne, wie die Gewebe gelblich. Es dürfte kaum möglich sein, mit so einfachen Mitteln eine bessere Wirkung zu erreichen im Dienste kirchlicher, wie profaner Ausstattung.

Die zweite Borte, 12½ cm hoch, 38 cm breit, in sich abgeschlossen als Parura, d. h. als Verzierungseinsatz des priesterlichen Schultertuches, hat in denselben vier Farben ebenfalls die Kreuzstichtechnik, die hier aber in den dichten Grund viel feiner eingetragen ist. Die Bäume sind

grün mit Ausnahme der Früchte, die abwechselnd roth, roth-gelb und blau, die Inschriften roth. Der Saum ist roth und gelb im Festonirisch ausgeführt. Die Bäumchen sind den Musterungen der gewebten kölnischen Goldborten nachgebildet, welche gleichfalls der Mitte des XV. Jahrh. angehören, ebenso die Inschriften, welche sich hier durch besondere Schärfe auszeichnen und den Beweis liefern, bis zu welchem Maße anmuthsvoller Wirkung die Stickerei dieses für den kirchlichen wie häuslichen Gebrauch gleich dankbare Motiv der Schriftzüge auszugestalten vermag.

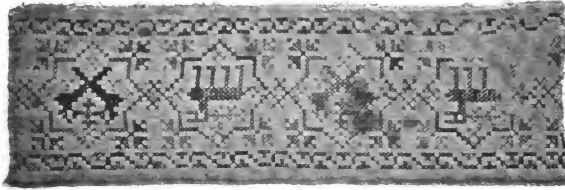
Die dritte Borte, 10 cm hoch, 33 cm breit, ebenfalls eine Parura, ist ganz in dem seltener vorkommenden Federchenstich (einer Art Mossultchnik) ausgeführt bis auf den durch Plattstich gewonnenen Inhalt der Wappenschildchen. Das Bäumchen in der Mitte hat seegrüne Färbung mit ganz wenig Citronengelb an den Blättern und mit rothen Früchten. Die darunter befindliche Inschrift *cornelia* ist orange-gelb, *apollinarius* lakmusblau. Das linke, roth umranderte Wappenschildchen mit den Passionswerkzeugen: Rock, Leiter, Würfel ist mit einem dichten Geäste vielfarbigen Laubwerkes umgeben, in welchem Seegrün die Hauptrolle spielt, Gelb spärlich vertreten, Roth und Lakmusblau etwas mehr. Das rechte, blau konturirte Wappenschild mit Grab und Würfelbecher, zeigt in seiner Rankeneinfassung eine ähnliche Behandlung, wie auf der linken Seite, aber doch mit mancherlei Abweichungen, wie sie die Geschicklichkeit der stickenden Hand von selber hervorbringt. In dem unteren Rasenabschluss verbindet sich mit der feinen schillernden Technik der pikante Farbenunterschied zwischen dem Seegrün und Pistaziengrün zu reizendem Effekt.

Die vierte Borte, 12½ cm hoch, 34 cm breit, ebenfalls Parura, hat als Grund Damastleinen, ein Rautengebild, welches für die auch im Federchenstich ausgeführte Musterung einen kräftig wirkenden Hintergrund bildet. Im Uebrigen sind Zeichnung und Färbung der vorhergehenden sehr verwandt, ohne aber deren Feinheit vollständig zu erreichen.

Sämmtliche Borten dürfen manche verwendbare Anhaltspunkte bieten für die Ausstattung von Pallen, Alben, Röcklein, Altar- und Kommuniontüchern.

Schußlügen.

Spätgothische Leinenstickereien.



Romanische Madonnenfigur in Solsona:

Nuestra Señora del Claustro.

(Mit Abbildung.)

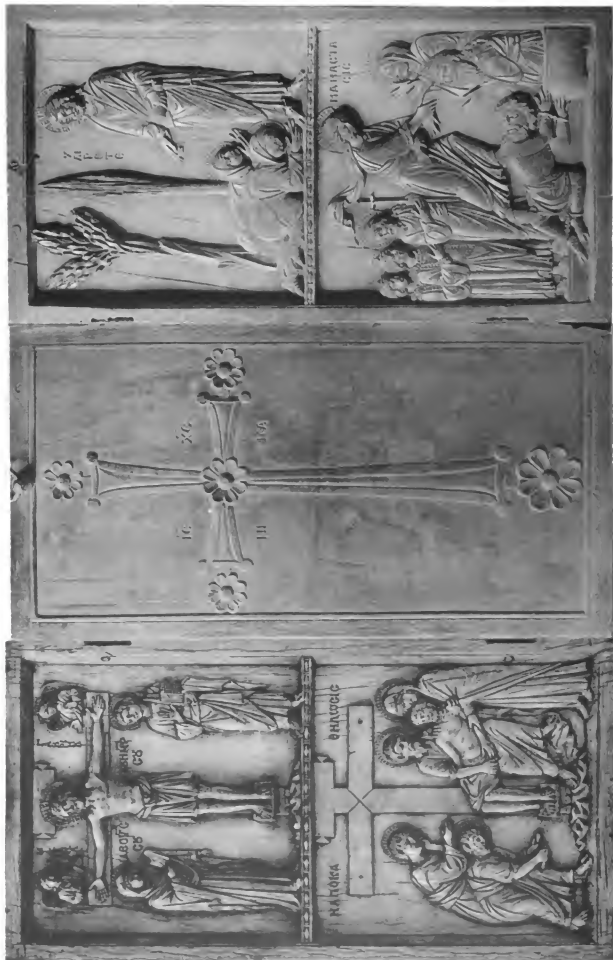
Nahe der Ostgrenze der spanischen Provinz Lérida liegt abseits von den großen Verkehrsstraßen in romanischer Gebirgsgegend die kleine (nicht ganz 3000 Ew. zählende) und alterthümliche Stadt Solsona. Noch umgibt sie eine mittelalterliche Mauer mit neun Thürmen. In der östlichen Ecke der Stadt liegt die Kathedrale (denn Solsona war von 1593 an Bisthum), ein einschiffiger gothischer Bau, den eine Reihe von zwölf Altären ziert. Eine Kapelle führt den Namen der Nuestra Señora del Claustro; in ihr befindet sich die gleichnamige als wunderthätig verehrte Statue. Unter diesem Titel ist die Kathedrale der allerseiligsten Jungfrau geweiht und feiert ihr Titularfest am 8. September (Maria Geburt). Diese Statue, deren Titel anzudeuten scheint, daß einst im Kreuzgang (claustro) ihr Standort war, erregt in hohem Grade das kunsthistorische Interesse, hauptsächlich durch den in Haltung und Gewandung unvergleichlich rein ausgeprägten romanischen Typus. Zweifellos stand das Bild frühzeitig in Verehrung und wurde daher aus den älteren Bauten in die heute noch stehende Kathedrale herübergenommen. Der erste Kirchenbau an Stelle der jetzigen Iglesia cathedral wurde im Anfange des X. Jahrh. von Suñer oder Semofredo conde de Urgel zu Ehren der Jungfrau aufgeführt. Seiner geschieht 928 die erste Erwähnung. Die Kirche besaß ihr Kapitel, welches im XI. Jahrh. die Aachener Regel (la regla Aquigranense) mit der des hl. Augustin vertauschte und 1409 zur Abtei gemacht wurde. Diese ward unter Klemens VIII. 1592 säkularisirt und dafür 1593 ein Bischofsthul errichtet, den zuerst Luiz Sans cinnahm.

Diese Abbildung nebst Notiz verdanke ich dem Hochw. P. Dreyes S. J., der auf seinen

großen Reisen mit dem Sammeln von Hymnen etc. gerne kunstgeschichtliche Studien, namentlich auf dem Gebiete der Spragistik, verbindet. Die Beschreibung dieser interessanten Figur erwartet er von mir; ich kann sie um so kürzer fassen, als diese dank der vortrefflichen Erhaltung, an Bestimmtheit der Sprache nichts zu wünschen übrig läßt. Die ganze Gestaltung weist auf die Uebergangsperiode hin, namentlich die ganz nach vorn schauende, mit der niedrigen Lilienkrone geschmückte Gottesmutter und das auf ihrem linken Knie sitzende, ihr schon etwas zugewandte, von ihr mit der Linken zart gehaltene, mit erstem, etwas alterthümlichem Ausdruck versehene Kind, dessen rechte Hand segnend erhoben ist. Auch der lang über die Schulter herabfallende Haarzopf und das aus dem Granatapfel entwickelte Szepter, wie die gespreizten Knie, welche in knapp anliegendem, aber sehr zartem, wellenförmigem Gefalt der Mantel umgibt, an den Füßen aufstehend und stellenweise rohrartig sich zusammenlegend, sind charakteristisch für den Beginn des XIII. Jahrh., mit welchem auch die bis in die hochgothische Periode fort-dauernde Vorliebe für die unter die Füße der thronenden Madonna gekauerten Bestien beginnt, die hier ausnahmsweise gepaart sich finden. Die plastische Borte, welche die Gewänder besäumt, sogar unterhalb des Knies hinläuft und den Kronreifen verziert, gehört auch zu den Eigen-thümlichkeiten der spätromanischen Epoche, wenn sie als Kreideauftrag polychromierte, d. h. zu meist vergoldete Holzfiguren verbräuhmt, in dieser uberaus einfachen Technik die edelsteinverzierten Filigranstreifen der Goldschmiede nachahmend. Inwieweit das unten mit Tragringen versehene Sedile noch ganz die ursprüngliche Form bewahrt hat, läßt sich aus der Abbildung nicht mit Sicherheit erkennen. Schnütgen.



Romanische Madonnenfigur in Solsona.



2. (Rechte)

1.

3.

Elfenbeindiptychon aus der Blüthezeit der byzantinischen Kunst.

1 und 2 im Kgl. Grünen Gewölbe zu Dresden, 3 im Provinzialmuseum zu Hannover.

1872



Faint, illegible text, possibly a list or index, occupying the left side of the page.

Faint, illegible text, possibly a list or index, occupying the right side of the page.

Abhandlungen.

Ein Elfenbeindiptychon aus der Blüthezeit der byzantinischen Kunst.



Mit Lichtdruck (Tafel IV).

uffallenderweise beherbergt das Elfenbeinzimmer des Grünen Gewölbes in Dresden auch drei byzantinische Reliefs, die sich hier in sehr fremdartiger Gesellschaft befinden, denn die ringsum versammelten Kunst-

werke gehören größtentheils dem letzten Viertel des XVI. und den beiden folgenden Jahrhunderten an, einige wenige gothische Diptychen ragen bis in's XV. Jahrh. hinauf, auch sie sind also noch fast um ein halbes Jahrtausend jünger als jene Erzeugnisse Konstantinopels. Wie und wann dieselben in die Sammlung gelangt sind, ist nicht bekannt; alle drei zeichnen sich aus durch vorzügliche Erhaltung.

Das eine Relief stammt von der Bekleidung eines Kästchens, es ist trapezförmig und von sehr geringen Dimensionen. Wie es scheint, hat es gerade deshalb noch gar keine Beachtung gefunden, und doch ist es durchaus nicht unwichtig, da es uns den Schlüssel zum Verständniß einer größeren Reliefserie gibt, die von den Illustrationen der Wiener Genesis abhängig ist.¹⁾ Die beiden anderen Dresdener Monumente sind isolirte Hälften von Diptychen. Die größere zeigt in sehr hohem Relief die Figuren des Paulus und des Evangelisten Johannes und über ihren Köpfen in erhabenen Buchstaben ein Gebet an die Heiligen, den Kaiser Konstantinos zu schützen. Vermuthlich ist damit Konstantinos Porphyrogenetos gemeint (912—959). Dieselbe Inschrift und dieselbe Darstellung nur leicht variirt kehren wieder auf einer jetzt in Venedig befindlichen Platte, die zu einem Diptychon gehörte, dessen andre Hälfte mit den Figuren des Petrus und Andreas im Wiener Museum ist.²⁾

¹⁾ Die Publikation des Reliefs erfolgt im XXI. Bande des »Jahrbuchs der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses«.

²⁾ Abb. der beiden Platten Gori »Thesaurus diphy-

Die zweite Diptychonhälfte in Dresden ist hier Taf. IV 1, 2 abgebildet; ihre Innenseite ist in zwei Felder getheilt, deren oberes eine Szene des Ostermorgens darstellt, im Anschluß an Matthäus 28. 9. Als Maria Magdalena und die andre Maria das leere Grab besucht und vom Engel die Wundermähr der Auferstehung erhalten hatten, »siehe, da begegnete ihnen Jesus und sprach: seid gegrüßt. Und sie traten zu ihm und griffen an seine Füße und fielen vor ihm nieder«. Die spätere Kunst hat die Erzählung der anderen Evangelisten bevorzugt, die nur Maria Magdalena dem Herrn begegnen lassen und ihm die Worte in den Mund legen: Rühr mich nicht an. Damit war der Vorwurf zu einer lebhafteren Darstellung geboten, worin Christus in einer momentanen Bewegung des Abwehrens erscheinen mußte. Die wenigen Bildwerke, die gleich dem unsrigen von Matthäus abhängen, athmen den Geist der Ruhe, des Friedens. Der Herr ist bei der Begegnung stehen geblieben, die Frauen liegen am Boden ganz wie die Schwestern des Lazarus, über ihrem Haupt macht die gesenkte Rechte Christi den sogenannten lateinischen Segensgestus, der aber oft nichts als ein einfacher Redegestus ist. Die Rede des Herrn, die nur aus einem Worte besteht, hat der Elfenbeinschnitzer dabei geschrieben: *χαίρει*. Dies Wort ist die übliche griechische Grufsformel, aber es liegt darin mehr als in unserem »seid gegrüßt«, es ist der ursprüngliche Sinn darin lebendig, eine Aufforderung zur Freude, die Christus als Trost an die Trauernden richtet, weil er nunmehr auferstanden ist.

Eine bewegtere Szene sehen wir in dem unteren Felde. Sie führt den Titel *ἡ ἀνάστασις*, mit dem die byzantinische Kunst die Höllenfahrt zu bezeichnen pflegt. Der Satz des apostolischen Glaubensbekenntnisses »niedergefahren zur Hölle« hat offenbar die Anregung gegeben, die Höllenfahrt so oft darzustellen, zur Ausgestaltung der Szene aber hat die apokryphe Erzählung, die unter dem Namen des Nikodemus geht, die Elemente geliehen. Sie

chorum» III, p. 243, Taf. XXVIII, XXVIX; Schlumberger »Mélanges d'archéologie byzantine« p. 337.

beschreibt den Widerstand und die Besiegung des Hades, die Befreiung der Protoplasten, die Anwesenheit der Propheten mit Johannes dem Täufer an der Spitze. Das Elfenbeinrelief hat alle diese Elemente vereinigt in der Weise, wie sie in den byzantinischen Darstellungen des Gegenstandes mit geringen Abweichungen immer wiederkehrt. Die wenigen byzantinischen Monumente, die einen anderen Typus zeigen,²⁾ stammen aus der Zeit bevor sich der Typus ausgebildet hatte, von dem unser Relief vielleicht das älteste Beispiel ist.

Die mächtige Gestalt des Hades, nur mit einem Schurz bekleidet, liegt am Boden, seine Hände und Füße sind gefesselt, das Haupt mit struppigem Haar und Bart richtet er auf zu seinem Besieger, den er mit wilden Augen anschaut. Der Mund ist geöffnet und macht die Zähne sichtbar, die der Unhold in ohnmächtiger Wuth fletscht. Andere Repliken fügen noch die abgerissenen Thürflügel, die zerbrochenen Schlösser und Riegel hinzu; es darf als Zeichen höheren Alters gelten, daß diese Zuthaten, die ganz unorganisch, ohne irgend welche Andeutung eines Gebäudes aufzutreten pflegen, in unserem Relief fehlen. Christus schreitet in eiliger Bewegung, die seinen Mantel im Winde flattern macht, über den besiegten Feind hinweg und ergreift mit der Rechten das Handgelenk Adams, um ihn aus dem Sarkophage zu ziehen, in dem er neben Eva steht. Die Linke Christi hält ebenso wie in der Szene oben die Rolle, das Attribut, das der Lehrer im Leben führte; die Fahne als Siegeszeichen in der Hand des Auferstandenen ist eine Erfindung der abendländischen Kunst. Hinter dem Herrn steht auf einem zweiten Sarkophag Johannes der Täufer, der in der Linken ein Kreuz trägt als Symbol seiner messianischen Weissagungen. Er wendet den Kopf zurück, um seine Hintermänner auf Christus hinzuweisen. Die letzteren tragen die Chlams, den auf der rechten Schulter befestigten Mantel, und als Abzeichen königlichen Ranges haben sie Kronen auf dem Kopfe, edelsteinbesetzte Schuhe an den Füßen. In dem vorderen bärtigen König haben wir David zu erkennen, in dem weiter zurück stehenden unbärtigen seinen Sohn Salomo.

²⁾ Vgl. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. XX, (Wien 1899), p. 12 ff.

Die Aufseitsseite der Platte ist mit einem geschmackvollen Kreuz verziert, um dessen Arme die Inschrift vertheilt ist: *IC XC NIKA*. Dieselben Worte finden sich sehr häufig auf byzantinischen Münzen als Umschrift um ein auf mehreren Stufen stehendes Standkreuz und zwar ersetzte diese Umschrift eine aus römischer Kaiserzeit übernommene. Auf den älteren Münzen der Kaiser Konstantinos V. und Leo IV. lesen wir noch die Reminiscenz des Heidenthums *VICTORIA AVG*, auf den jüngeren und auf den Münzen der Nachfolger steht unsere Devise: *Jesus Christus siegt!*⁴⁾ Von den Münzen scheint sie übertragen worden zu sein auf die Aufseitsseiten mancher Diptychen u. Triptychen,⁵⁾ wo sie besonders gut am Platze war, denn diese Elfenbeinwerke begleiteten die Krieger auf den Feldzügen, dienten dazu, im Zelte einen Altar zu improvisiren, vor dem die Gebete verrichtet wurden. Die Kriege des Rhomaerreiches aber waren vorzugsweise gegen den Islam gerichtet und die Inschriften der kleinen Klappaltäre waren daher geeignet, den betenden Bekennern des Christenthums Muth einzuflößen, ihnen die Gewissheit zu geben, daß ihr Gott sie zum Siege führen werde.

Auch wo die Aufseitsseiten byzantinischer Diptychen und Triptychen unsere Inschrift nicht tragen, pflegen sie doch als Schmuck ein Kreuz zu haben, das dem der Dresdener Platte verwandt ist. Die Mitte desselben nimmt eine Rosette ein, die Arme verbreitern sich ziemlich stark nach den Enden zu und die Innengravirung accentuirt diese Anschwellung; die Ecken laufen in Knöpfe aus und zwischen diesen wächst aus jedem Kreuzarme ein schmaler Steg hervor, der eine Rosette trägt, die der in der Mitte gleicht. Die Grundform der Kreuze ist, so viel ich deren kenne,⁶⁾ überall dieselbe, die Proportionen aber variiren und die Rosetten werden ver-

⁴⁾ Vgl. Sabatier «Description générale des monnaies byzantines» pl. XL ff.

⁵⁾ Vgl. das Triptychon Harbaville im Louvre (Molinier «Histoire générale des arts appliqués à l'industrie I Ivoires» p. 100), das Triptychon des Cabinet des médailles in der Pariser Nationalbibliothek (Westwood «Fictile ivoires in the South-Kensington Museum» p. 84, 91), einen Triptychonflügel im Berliner Museum (Bode u. von Tschudi «Beschreibung der Bildwerke der christlichen Abtheilung» Nr. 487), eine Diptychon-tafel der Sammlung Sirogano in Rom (Graeven «Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke. Aus Sammlungen in Italien» (1899) Nr. 71).

⁶⁾ Außer den in Anm. 5 aufgezählten Exemplaren

schieden gestaltet. Bei manchen Exemplaren fehlen die Rosetten an den drei oberen Kreuzarmen, dagegen ruht hier die untere Rosette auf einigen Stufen. Die Stufen sind wieder eine späte unorganische Zuthat, denn das Vorbild für unsere Kreuze waren metallene Enkolpien, nicht aber Standkreuze.⁷⁾ Es ließe sich eine interessante Untersuchung über diesen Gegenstand führen, wozu mir aber noch das Material fehlt. Um dies zu beschaffen, müßte man Gelegenheit haben, die zahlreichen Diptychonplatten und Triptychonflügel, die in Buchdeckel eingelassen sind, herauszunehmen und die Rückseiten zu studieren. Wir würden dabei manches Resultat gewinnen für die Entwicklungsgeschichte der byzantinischen Skulptur und manche verborgenen Zusammenhänge entdecken; auch in unserem Falle gibt die Form des Kreuzes eine sichere Gewähr für die Zusammengehörigkeit der Dresdener Platte mit derjenigen, die auf Tafel IV 3 daneben gestellt ist.

Das Relief mit der Kreuzigung und der Kreuzabnahme befindet sich im Provinzialmuseum zu Hannover, eingelassen in den Deckel eines Reliquiars, das ehemals dem Michaelskloster in Lüneburg gehört hatte und mit den übrigen Resten des dortigen Kirchenschatzes in's Wellenmuseum gelangt war. Die Platte hat genau dieselbe Größe wie die Dresdener (22,6 × 12,2 cm) und während diese zwei Charnireinschnitte an der linken Seite hat, weist jene zwei gleichartige Einschnitte an korrespondierenden Stellen der rechten Seite auf. Auch die hannoversche Tafel ist in zwei Felder geteilt und die Trennungsleiste zeigt dasselbe Ornament wie auf der Dresdener Tafel. Die Darstellungen, Kreuzigung und Kreuzabnahme, bilden eine passende Ergänzung zur Höllenfahrt und Gartenszene. Der Stil der Reliefs ist beiderwärts der gleiche.

Diese Beobachtungen führten mich, sobald ich im Vorjahre die Dresdener Platte kennen gelernt hatte, zu der Vermuthung, daß die

sind mir bisher folgende Beispiele bekannt geworden: ein unedirtes Triptychon und ein ebenfalls unedirtes Triptychonflügel in Berlin, zwei Triptychonflügel der Sammlung Stroganoff (Graeven a. a. O. Nr. 72, 78), ein Triptychon im Free Public Museum zu Liverpool (Graeven »Elfenbeinwerke. Aus Sammlungen in England« Nr. 11, 12).

⁷⁾ Es ist wahrscheinlich, daß die Stufen eingeführt worden sind in Anlehnung an die Kreuze der Ann. 4 erwähnten Münzbilder.

beiden Platten ursprünglich ein Diptychon gebildet hätten, und ich beschloß bei der hannoverschen Museumsverwaltung zu beantragen, daß sie ihr Relief einmal aus seiner Umrahmung herauslösen ließe. Als ich heuer in meine Vaterstadt zurückkehrte, stellte sich heraus, daß die gewünschte Operation überflüssig war, da man sie vor Jahren bereits ausgeführt hatte und bei dieser Gelegenheit einen Abguss der Rückseite des Reliefs angefertigt hatte. Er zeigt dasselbe Kreuz, dieselbe Inschrift wie die Dresdener Platte.

Die verschiedenen Schicksale der Platten haben einen Unterschied in ihrer Färbung bewirkt: die Dresdener ist bräunlich, die hannoversche schneeweiß. Der Erhaltungszustand der letzteren ist fast ebenso gut wie bei der Dresdener Tafel, nur in dem unteren Relief sind die Mittelstücke der Zange abgebrochen, die zum Ausziehen der Nägel dient. Der damit beschäftigte bärtige Mann ist Nikodemos. Die evangelischen Berichte lassen diesen Jünger Christi zwar erst nach der Grablegung auftreten und schreiben die Kreuzabnahme und Bestattung dem Joseph von Arimathia allein zu, aber die Legende schildert, wie die beiden gemeinsam den Leichnam vom Kreuz nehmen. Nachdem die Nägel aus den Händen entfernt sind, umfaßt Joseph den zusammenbrechenden Körper, während Nikodemos sich daran macht, die Füße zu befreien von den Nägeln. Diese Betonung des Entnagelns in der Legende hat der byzantinischen Kunst Anlaß gegeben, diese ganze Szene als *ἀνοκαθίλωσις* zu bezeichnen, wie es z. B. auf unserem Relief geschehen ist.

Die Gruppe rechts von dem Kreuze ist ein kleines Meisterwerk. Welche Wahrheit und zugleich welche Decenz in der Darstellung des Leichnams! Die Unterschenkel ragen starr am Kreuzesschaft auf, im Kniegelenk ist der Körper umgeknickt, aber Joseph hat ihn mit starken Armen umschlungen und stützt ihn mit dem hochgesetzten linken Knie. Die Arme, die mit gespreizten Fingern schlaff herabhängen würden von dem toten Körper, hat die Mutter ergriffen und sie an den Körper gedrückt, auch dieser Zug des Bildwerks ist in Uebereinstimmung mit der Legende. Durch die Art und Weise, wie Maria den Sohn gefasst hat, wird zugleich erreicht, daß sein Haupt an ihrer Brust ruht, daß ihre tränenfeuchte Wange die Locken des Geschiedenen berührt. Das Haupt

Christi mit den geschlossenen Augen ist der geistige Mittelpunkt der ganzen Darstellung, auf dieses ist der schmerzzerfüllte Blick Josephs gerichtet, auf dieses weist die vorgestreckte Rechte des Johannes, der jenseits des Kreuzes steht und mit der Linken die Thräne zerdrückt, die der herzbrechende Anblick ihm in die Augen treibt.

Johannes und Maria sind auch in der oben dargestellten Kreuzigungsszene gegenwärtig und zwar steht die Mutter der allgemein gültigen Regel nach auf der rechten Seite des Sohnes, wohin sein Haupt gewandt ist. Die Inschriften unterhalb der Kreuzarme verdeutlichen, daß hier der menschlich-rührendste Augenblick des Leidens Christi dargestellt ist, wo der Gekreuzigte mitten in seinem Schmerze der Sorge um die zurückgelassene Mutter Ausdruck gibt. Die Worte, die er an sie und an den Lieblingsjünger richtet: „Siehe, das ist dein Sohn; siehe, das ist deine Mutter“ (Joh. 19, 26), lesen wir auf dem Relief. Maria hebt bei diesem Abschiedswort den Mantel zum Gesicht, die hervorquellenden Thränen zu trocken, Johannes hält in der Linken das Buch, das Attribut des Evangelisten, die Rechte aber liegt geöffnet vor der Brust, so daß dem Beschauer die Innenfläche zugekehrt ist. Derselbe Gestus ist nicht selten verwendet für die Figur der Maria in der Verkündigungsszene,¹⁾ um das demuthsvolle Empfangen der göttlichen Botschaft auszudrücken, und ebenso zeigt der Gestus bei Johannes die Demuth an, mit der er den Befehl seines Herrn und Meisters vernimmt, den hohen Auftrag, dessen Stelle bei der Mutter zu vertreten. Unter allen mittelalterlichen Darstellungen des Kreuzifixus zwischen Maria und Johannes, die nach Hunderten zählen, ist schwerlich eine zweite zu finden, die den Moment mit der gleichen Innigkeit und Zartheit aufgefaßt zeigt, und nicht allein durch die Figuren des Johannes und der Maria überragt unser Relief die übrigen Repliken, auch sein Kreuzifixus hat kaum seines gleichen.

Das Kreuz steht ebenso wie in der Szene darunter auf einer Bodenerhöhung und wird durch drei Keile befestigt. Diese haben nicht nach Analogie mancher älterer Bildwerke, die realistischer gehalten sind,²⁾ das Aussehen un-

bearbeiteter Holzscheite, sondern sie sind gleichförmig und in regelmäßigem Abstand von einander, so daß sie fast wie ein Ornament wirken. Nicht minder regelmäßig sind die Kreuzbalken selbst gezeichnet und die Tafel oben am Kreuze, die auf beiden Schmalseiten kleine trapezförmige Ansätze hat. Sie gleicht daher vollständig den *tabulae ansatae*, die im Alterthum als Trägerinnen von Inschriften und Bildern oft gebraucht wurden. Solche *tabulae* tragen z. B. etliche Männer im Triumphzug des Titus, der in seinem Ehrenbogen dargestellt ist, und auf vielen Hunderten von antiken Monumenten ist die *tabula ansata* nachgebildet, um in sie hinein die Inschrift zu setzen. Es entsprach daher ganz dem antiken Geiste, der Inschrifttafel am Kreuze Christi dieselbe Form zu geben, doch wir sehen diese Form auf mittelalterlichen Bildwerken selten so rein gewahrt wie auf unserem Relief. Nahe steht ihm in dieser Hinsicht eine Liverpoolsche Elfenbeintafel mit der Kreuzigung und den Frauen am Grabe.¹⁰⁾ Der karolingische Künstler, der dies Relief im engsten Anschluß an ein altchristliches schuf, hat ebenfalls die *tabula ansata* gewissenhaft wiedergegeben und darin mit minutiösen Buchstaben geschrieben *IHS NAZAREN' REX IVDAEORVM*, der byzantinische Künstler scheint die Tafel leer gelassen zu haben, weil ihm die Schrift zu klein gewesen wäre.

Gemäß dem in der byzantinischen Kunst herrschenden Gesetze hat das Kreuz ein Trittbrett, auf dem die Füße Christi nebeneinander festgenagelt sind. Der Körper steht gerade aufrecht, ein Lententuch ist um die Hüften gelegt. Die Proportionen der Figur sind fehlerlos, die nackten Theile gut modellirt, in dem seitwärts geneigten Kopfe mit den halbgeschlossenen Augen kommt der Schmerz vorzüglich zum Ausdruck.

Oberhalb der Kreuzarme erscheinen die Halbfiguren zweier Engel, wundervoll in den Raum hineinkomponirt. Sie haben den Platz, den gewöhnlich die Personifikationen von Sonne und Mond einnehmen. Schon die altchristliche Kunst hatte, angereicht durch den evangelischen Bericht von der Verfinsternis der Sonne, die bei Christi Tod eintrat, Sol und Luna als Zuschauer der Kreuzigung eingeführt und die

¹⁾ Vgl. z. B. die Elfenbeinreliefs Garrucci's *Storia dell' arte cristiana*. VI 447, 2; 458, 2.

²⁾ Vgl. z. B. die Miniatur des syrischen Evangeliums des Rabulas, Garrucci a. a. O. III, 139, 1.

¹⁰⁾ Abb. Garrucci a. a. O. VI, 459, 8.

mittelalterliche Kunst im Abendlande hat die beiden Gestalten fast durchgängig beibehalten, in byzantinischen Werken sehen wir sie oft durch die Engel ersetzt. Es ist ein ansprechender Ersatz. Sonne und Mond, die oftmals wehklagend dargestellt werden, bringen nur den Gedanken zum Ausdruck, daß die ganze Natur Antheil nimmt an dem Schmerze des unschuldig leidenden Menschen, die Anwesenheit der Engel, der Diener Gottes, gibt dem Beschauer die tröstende Gewißheit, daß der Dulder am Kreuz Gottes Sohn ist und vom Tode auferstehen wird zum Heil der sündigen Menschheit.

Die Engel sind in unserm Falle durch Beischriften als Michael und Gabriel bezeichnet, sie tragen aber hier nicht das Königsgewand, womit die Erzengel in byzantinischen Bildwerken oft ausgestattet sind. Ihre Kleidung ist die aller übrigen Engel, aller heiligen Personen, *Tunica* und *Pallium*, um so mehr mußten, wenn anders die beiden als Michael und Gabriel kenntlich sein sollten, die Namen beigeschrieben werden. Sonst hat der Reliefbildner keine Figur mit Namensbeischrift versehen, und er bildet hierin einen löblichen Gegensatz zu dem thörichten Brauch späterer byzantinischer Künstler, die selbst in analogen Kreuzigungsbildern die höchst überflüssigen Inschriften *IC XC*, *MP Θ V*, *IS AN NHC* anzubringen pflegen. Der Verfertiger des Diptychons verließ sich darauf, daß dem Betrachter die einzelnen Personen durch die Situation und durch die Charakterisierung verständlich sein würden. Dagegen hat er in den beiden oberen Szenen die Worte zugefügt, die Christus in den betreffenden Momenten spricht, und gerade dadurch die Darstellung scharf präzisirt. Für die unteren Szenen gab es keine entsprechenden Worte, daher hat der Künstler hier die üblichen Titel eingegraben, denen man leicht den Vorwurf der Ueberflüssigkeit machen könnte. In der That, zum Verständnis sind sie nicht notwendig, aber sie dienen einem künstlerischen Zwecke und füllen den Raum trefflich aus. Im Zusammenhang mit solcher Zweckbestimmung der Inschriften steht ihre saubere Ausführung. Die Buchstaben sind schön und regelmäßig, von gleicher Höhe und von gleichem Schnitt, und ihre Vertheilung ist wohlüberlegt. Diese sorgfältigen Inschriften sind uns ein untrügliches Kennzeichen, daß unser Diptychon den wenigen Kunstwerken zuzu-

zahlen ist, die uns aus der Blüthezeit der byzantinischen Skulptur, der zweiten Hälfte des X. Jahrh., erhalten sind.

Als das Beste, was die Elfenbeinschnitzerei jener Zeit geleistet hat, galten bisher mit Recht das Kreuzreliquiar in Cortona und das Triptychon Harbaville im Louvre. Jenes Werk ist fest datirbar, denn die Inschriften ergeben, daß es für Nicephorus Phocas (963—969) angefertigt ist; da es jedoch nur wenige Figuren trägt und seine Publikationen ungenügend sind,¹¹⁾ ist es vorteilhafter, das Triptychon Harbaville¹²⁾ zum Maßstab für unser Diptychon zu benutzen. Das Mittelstück des Triptychons ist ebenfalls durch eine horizontale Ornamentleiste in zwei Felder getheilt, deren oberes den thronenden Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer enthält. Die Halbfiguren zweier Engel ragen neben der Lehne des Thrones auf. Im unteren Felde finden wir die ruhig stehenden Gestalten des Petrus, Paulus, Andreas, Johannes und Jakobus, und die Darstellung solcher Heiligenfiguren setzt sich auf den Seitenflügeln fort.

Das Ornament, das die Felder trennt, ist auf dem Triptychon reicher gestaltet als auf dem Diptychon, aber dessen Ornament, Rhomben abwechselnd mit Perlenpaaren, ist dort verwandt für die Fußgestelle, auf denen die Apostel stehen. Der Christus des Triptychons läßt sich am besten vergleichen mit dem Christus der Gartenszene, wo die Kopfhaltung und der Ausdruck ähnlich ist und die Uebereinstimmung des Typus um so mehr einleuchtet. Die beiden Bäume des Gartens, Cyresse und Olive, kehren mit derselben Charakteristik wieder auf der Außenseite der mittleren Triptychontafel; sie umgeben hier ein Kreuz, das sich von dem Kreuze auf den Außenseiten des Diptychons nur durch die reicher entwickelten Rosetten unterscheidet. Die Kreuze, welche die hl. Stauratius, Arethas, Demetrius und Prokopius mit der Rechten vor die Brust halten, sind identisch mit dem Kreuze des Johannes in dem Höllenfahrtsbilde, sie haben das Aussehen metallener Prozessionskreuze mit Kugeln in der Mitte und an den Enden. Gewiß hat der

¹¹⁾ Abb. Gori a. a. O. III, Taf. XVIII; Schlumberger 'Un empereur byzantin au dixième siècle, Nicéphore Phocas' p. 689.

¹²⁾ Abb. Molinier a. a. O. Taf. IX, Schlumberger 'Mélanges d'archéologie byzantine' p. 75, 83.

Täufer bei seinen Predigten in der Wüste nicht ein derartiges Kreuz benutzt, und eine realistischere Kunstrichtung hat ihn daher mit einem einfachen aus Rohstäben zusammengefügt Kreuz ausgestattet, aber die Bildung des Kreuzes auf dem Diptychon entspricht dem Streben nach Zierlichkeit, das sich hier überall kundthut. Die Gewandung der vier kreuztragenden Heiligen auf dem Triptychon gleicht der Tracht Davids und Salomos, alle diese Figuren haben eine Chlamys, auf der das *τάβλιον*, der viereckige Brusteinsatz, deutlich markirt ist und die stets von einer gleichförmigen Fibel auf der rechten Schulter zusammengehalten wird, nur fehlen natürlich den Heiligen die Kronen und die edelsteinbesetzten Schuhe, die Abzeichen der Könige waren. Zur Tracht der Madonna gehört in beiden Reliefs ein Mantel, der mit Franzen besetzt ist. Der Deckel des Evangelienbuches in den Händen des Johannes ist hier wie dort in der gleichen Weise verziert.

Mehr noch als durch die Uebereinstimmung des Details wird die Gleichzeitigkeit der Werke durch die Verwandtschaft ihres Gesamtcharakters erwiesen. Das Triptychon ist nur um ein Geringes höher als das Diptychon, und da auch jenes horizontal getheilt ist, ist die Größe der Figuren beiderwärts fast genau dieselbe. Sie heben sich hier wie dort in kräftigem Relief vom Grunde, aber die Schnitzer haben es weise vermieden, einzelne Theile zu unterarbeiten, nur die Mittelstücke der Zange mußten vom Grunde gelöst werden und sind infolgedessen auch abgebrochen. Die Figuren haben beiderwärts die gleichen Proportionen, sind nicht so langgestreckt, wie dies in späteren byzantinischen Werken so oft der Fall ist. Die Gesichtstypen sind ebenfalls identisch, für alle Physiognomien des Diptychons mit Ausnahme des Hades bietet das Triptychon Analogien. Die Gewandung zeigt hier wie dort wenige einfache Falten und lehnt sich eng an antike Vorbilder an. Vor allem haben die beiden Reliefs gemeinsam die große Sorgfalt der Ausführung, als deren Hauptmerkmal wir bereits die schönen regelmässigen Buchstaben erwähnt haben.

Bei aller Verwandtschaft der Werke ist indessen der Eindruck des Triptychons weit weniger günstig als der des Diptychons. Dies hat seinen Grund darin, daß die Nebeneinanderstellung der vielen unthätigen Einzelfiguren

monoton wirkt, schon einen leichten Vorge-schmack der Starrheit gibt, die man den byzantinischen Werken allgemein zum Vorwurf zu machen pflegt. Auf dem Diptychon dagegen sehen wir die Figuren jeder Szene in lebendiger Wechselbeziehung und in äußerst wohlgefälligen Kompositionen. Der moderne Beurtheiler wird auch hier manches zu tadeln finden an der Bildung der Figuren, wird Fehler in den Proportionen, in den Bewegungen, in der Gewandbehandlung entdecken, aber den Kompositionen muß er das Prädikat des absolut Schönen zugestehen.

Wie weit die Kompositionen, die wir in byzantinischen Werken des X. Jahrh. sehen, von der altchristlichen Kunst vorgebildet waren, diese Frage läßt sich heute noch nicht endgültig beantworten. Gesetz aber auch die byzantinischen Künstler haben nur geringen Antheil an der Gestaltung der Typen gehabt, es bleibt ihnen sicher das Verdienst einer geschickten Auswahl. Der Verfertiger des Diptychons speziell darf unsere volle Anerkennung beanspruchen, daß er für eine Darstellung der Passion just unsere vier Kompositionen ausgesucht und sie in kunstverständiger Weise angeordnet hat.

Der zeitlichen Reihenfolge nach ist die Szene oben links, die Kreuzigung, die erste, es folgt die darunter befindliche Kreuzabnahme, dann die Höllenfahrt unten rechts und schließlich darüber die Gartenszene. Diese Anordnung beruht auf einer ästhetischen Rücksicht: die leichteren, weniger figurenreichen Szenen sollten in die oberen Felder. In den unteren Feldern befindet sich die kompaktere Hauptmasse der Personen jedesmal auf der inneren Seite des Diptychons, die Seite, die sich öffnet, erscheint freier und leichter. Schon dadurch ist eine gewisse Symmetrie erreicht und diese wird verstärkt indem dem Kreuze in der Mitte der linken Szene rechts die Figur Christi entspricht, die hoch aufragt, weil er über die Hadesgestalt hinschreitet. Sein Mantel flattert oberhalb der Prophetengruppe, deren Köpfe in gleicher Höhe erscheinen wie die der Gruppe links unter dem Kreuzesarme. Noch deutlicher ist das Streben nach Symmetrie in den oberen Feldern: jede der Kompositionen gliedert sich in drei emporsteigende Linien gleicher Höhe, dort der Kreuzifixus und zu seinen Seiten Maria und Johannes mit den Engelbüsten darüber, hier

der Auferstandene und zwei Bäume. In der Mitte ist die steil hochgerichtete Cypresse, die Olive links neigt sich der Mitte zu ebenso wie die Figur Christi, wodurch diese Komposition um so besser der Kreuzigungsszene entspricht. Wahrlich, dem Schöpfer des Diptychons ist ein feiner künstlerischer Sinn nicht abzuspüren, und ein Werk wie das seine ist wohl geeignet, die noch sehr verbreitete Geringschätzung der byzantinischen Kunst zu bekämpfen.

Man hatte sich lange gewöhnt, die byzantinische Kunst nach den zahlreichen späten und geringwerthigen Erzeugnissen derselben zu beurtheilen und man war so weit gegangen, alle mittelalterlichen Kunstwerke, die häßlich waren, als byzantinische anzusehen. Aus solchen Anschauungen ist das Urtheil zu erklären, das 1845 über die hannoversche Diptychonhälfte gefaßt ward. Vogell, der damals eine Zeichnung des Reliefs publizirte,¹³⁾ sagte davon „nach einer alten Tradition soll es schon im X. Jahrh. dem Kloster St. Michaelis geschenkt sein . . . es ist wahrscheinlicher, daß es aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. stammt, einer Zeit, in welcher die Skulptur einen so wunderbaren Aufschwung in Deutschland genommen hatte. Wir müssen es denn auch für deutsche Arbeit erklären . . . wegen der griechischen Inschriften an byzantinische Arbeit zu denken, ist wohl nicht zulässig, weil der Stil keine Aehnlichkeit mit den byzantinischen Arbeiten zeigt.“

Nach unserer heutigen Kenntniß der Dinge muß das Diptychon gerade als byzantinische Arbeit des X. Jahrh. gelten, und die von Vogell verworfene alte Tradition würde uns eine willkommene Bestätigung sein für die Richtigkeit der Datirung, die wir aus einem Vergleich des Diptychons, mit anderen Werken gewonnen haben. Es entstand daher für mich die Frage nach der Quelle der alten Tradition, worüber Vogell nichts hatte verlauten lassen. Die Antwort gaben mir die handschriftlichen Aufzeichnungen L. A. Gebhardis, die in der Kgl. Bibliothek zu Hannover aufbewahrt werden.

¹³⁾ »Kunstarbeiten aus Niedersachsens Vorzeit«, Heft III (Hannover 1845) Blatt 13.

Gebhardi war Lehrer an der Ritterakademie, die im alten Michaelskloster zu Lüneburg eingerichtet worden war, und hat reiches Material gesammelt für die Geschichte des Klosters und auch speziell für die der Goldenen Tafel.¹⁴⁾ Diese war ursprünglich ein Altarvorsatz, später ward sie als Mittelstück eines Altarschreins benutzt und ringsum wurden vierzehn Fächer angebracht, in denen Reliquiare und andere Kostbarkeiten des Kirchenschatzes lagen. 1698 ward durch Nickel List und seine Diebsbande die Goldene Tafel selbst und alles was an Edelmetall in ihrer Umgebung war, gestohlen, auch von der Holzplatte, in die unser Elfenbeinrelief eingelassen ist, haben die Frevlerhände die aus vergoldetem Silberblech bestehenden Verzierungen abgerissen. Das beste Mittel zu bestimmen, wann die Diptychontafel ihre spätere Verwendung gefunden hat, ist uns dadurch geraubt.

Im Jahr 1766 ward ein Inventar aufgenommen von dem, was noch in dem Altarschrein vorhanden war, und dies Schriftstück, das sich in Gebhardis Sammlung befindet,¹⁵⁾ besagt von dem Plenar mit der Elfenbeinplatte, daß es vermuthlich von Herzog Hermann Billung dem Kloster geschenkt sei. In einem 17 Jahre früher verfaßten Manuskript¹⁶⁾ hatte Gebhardi die Meinung geäußert, daß es von Wulfilde Billungiacca herrühren könne, die Beziehungen zu Konstantinopel gehabt habe.

Die alte Tradition ist also nichts weiter als die spätere Vermuthung Gebhardis, aber es ist nicht unwahrscheinlich, daß eine gründliche Untersuchung über die Geschichte der Goldenen Tafel, die dies hervorragende Werk in hohem Grade verdiente, auch Licht verbreiten wird über die Geschichte des zerrissenen Diptychons, dessen Tafeln jetzt in effigie wieder vereinigt werden konnten.

Hannover.

Haus Graeven.

¹⁴⁾ Die gedruckte Litteratur über die Goldene Tafel ist am vollständigsten aufgeführt von Manecke »Kürze Beschreibung der Stadt Lüneburg« p. 17.

¹⁵⁾ Kgl. Oeffentl. Bibliothek zu Hannover. Ms. XXIII 852 p 208 ff.

¹⁶⁾ Ms. XXIII 967 p. 684 ff.

Spätgothische Ornamentstickerei auf Sammet.

(Mit Abbildung.)

Wenn für die liturgischen Gewänder nicht reichgemusterte Gewebe zur Verwendung kommen sollten, wurde gern die Stickerei zu Hilfe genommen, welche den Reiz des Musters noch durch die Abwechslung der Farben zu erhöhen vermochte. Am meisten empfahlen sich dafür die Pluvialien mit

keit der Wirkung namentlich der Wechsel der Farben bei, die Gelb und Grün in allerlei Tönen variiren. Der Kern der einzelnen Blumen besteht in durch Platt- und Bouillonstich verzierten Blattlappen, die mit gedrehten Goldkordelchen eingefasst sind, und aus diesen scharf kontrirten, vortrefflich stilisirten Ornamentblumen schiefen ringsum Goldfäden auf,



den großen Flächen, welche die Stabverzierungen noch übrig lassen; und in der spätgothischen Periode begegnen wir zuweilen Sammetchormänteln, denen zahlreich aufgestickte Granatäpfel eine ungemein vornehme Wirkung verliehen. — Ein solches Exemplar befindet sich in der Sammlung des Herrn Chevalier Meyer van den Bergh zu Antwerpen und ein Ausschnitt desselben hier abgebildet. — Aus zwei Mustern setzt sich die ganze, aus 31 Granatäpfeln bestehende Verzierung zusammen, und neben den kleinen durch die Handtechnik bewirkten Verschiedenheiten trägt zu der Mannigfaltig-

keit, durch gelbliche Blättchen und Goldpailletten belebt, die Zwischenräume füllen und über den ganzen Grund ein System so anmuthigen wie leichten Zierathes ausbreiten, leicht herstellbar und doch durchaus mustergerätig, so daß die Nachahmung dieses einfachen, aber kräftig wirkenden Schmuckes durchaus zu empfehlen ist. Gegen Ende des XV. Jahrh. dürfte dieses vornehme Pluviale, welches leider seine, ohne Zweifel figurenbetonte, Kappa und Stäbe verloren hat, in Flandern entstanden sein.

Schnütgen.

Zur Kritik der ältesten Nachrichten über den Dombau zu Hildesheim.

(Mit 11 Abbildungen.)

IV.

Von Bischof Hezilo's Dombau.

(Mit 7 Abbildungen.)

Azelin's Nachfolger, der Bischof Hezilo, konnte, so unternehmend er sonst sich zeigte, sich doch nicht entschließen, den durch Misserfolge gehemmten und unterbrochenen Bau seines Vorgängers zu Ende zu führen. Er griff deshalb auf den Grundriß des kleineren Altfriid-Domes zurück, bei dessen Einhaltung auch der Neubau der Klostergebäude des Domsifts auf die alte Grundlage zurückkehrte und dadurch sich erheblich leichter und billiger gestaltete. Am 5. Mai 1061 konnte der Bischof den Dom einweihen, bei dessen Errichtung der aus Schwaben gebürtige Hildesheimer Dompropst Benno (1067 zum Bischof von Osnabrück befördert) die wesentlichsten Dienste geleistet hat; er wird mit Recht bezeichnet als „Hezilo's langjähriger Bauintendant“.¹⁾

Ostheil und Westheil des neuen Domes Hezilo's geben uns Räthsel auf. Verweilen wir zunächst bei dem östlichen Theile (Krypta und Chor), bei dessen Bau noch Reste des Altfriid'schen Domes benutzt werden konnten.²⁾

Wie oben dargelegt ist, gehört das westliche Quadrat der Krypta (unter der Vierung gelegen) noch dem Altfriid'schen Bauwerke an, ist also der älteste Theil. Der jüngste Theil ist die Apsis; ihr Material und dessen Bearbeitung ist verschieden vom übrigen Bauwerk; ihr Sockelgesims, sowie die schönen halbsäulenförmigen Lisenen mit Würfelkapital und der abgetreppte Rundbogenfries³⁾ weisen etwa auf die Bauzeit unserer Godehardi-Kirche, auf die erste Hälfte des XII. Jahrh. hin. Nun berichtet die Domchronik, dafs Bischof Berthold (1119—1130) „am Haupte des Heiligthums unseres Domes ein Werk von eleganter Bauart errichtete“.⁴⁾ Das ist eben das Rundhaupt des Domes, die Apsis. — Dafs dem Hezilo-Dome eine Apsis überhaupt gefehlt haben wird, bestätigt die Ausgrabung von 1896; am Ende des Chorquadrats ward eine gerade Fundamentmauer von

1 m Stärke aufgedeckt; darin werden wir einen geradlinigen Abschluss des Hezilo-Baus zu sehen haben. Dafs auch Hezilo's Moritz-Kirche (vor Hildesheim) den geradlinigen Chorschluss hat, ist als Parallele bereits früher hervorgehoben.⁵⁾

Nachdem die Vierung als ältester, die Apsis als jüngster Chortheil festgelegt ist, fragt es sich: ist das Chorquadrat ein Werk Hezilo's? oder hat vielmehr Altfriid's Domchor (872) schon aus Vierung, Chorvorlage und Concha bestanden, so dafs Hezilo ihn durch Abschneiden der Apsis verkleinerte? Letztere Annahme halten wir für unwahrscheinlich.

Unter Bezugnahme auf die Fundatio wird uns folgender Einwand gemacht: nachdem man „in“ Azelin's großem Dombau „eine schwere Lockerung der Sitten durch Azelin erkannt“ habe, habe Hezilo „Strenge gegen das entartete Domkapitel“ geübt und, den Dom auf die Altfriid'schen Fundamente zurückverlegend, durch Abschneiden der Altfriid'schen Apsis ein „überflüssiges“ Bauglied einem höheren Principe geopfert, unbekümmert um die „Bequemlichkeit“ dieser „entarteten“ Domherren. Hezilo's bauliche und bischöfliche Thätigkeit wird charakterisirt als kirchlich-ascetische Reaktion gegen das sittenschädigende Episkopat und Bauunternehmen Azelins, und daraus werden Schlüsse gezogen auf die Gestaltung des Domchores.

Diese Auffassung ist in allen Theilen fehlsam. Was von der „Entartung“ zu halten, ist bereits besprochen. Wie steht es nun um Hezilo's Reaktion gegen die „Entarteten“? Die Reaktion hätte in Wiederherstellung der Strenge der alten vita communis ihren Kern haben müssen. Nun trifft aber gerade Hezilo der bittere Vorwurf, dafs er für Einführung strengerer Zucht und für Restauration der ascetischen Richtung der vita regularis nichts gethan habe, vielmehr in dieser Beziehung alles haben gehen lassen, bis er am Ende seines Lebens dieses Gehehlens selbst bitter bereute.⁶⁾ Hezilo ist also keineswegs der Reaktionsär im vorbezeichneten Sinne. Ein solches Epitheton stimmt auch nicht zu dem Lebensbilde des (übrigens geistig sehr regsamen) Mannes. Hezilo

¹⁾ »Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine« 47, 110.

²⁾ Fundatio S. 14.

³⁾ Abbildung 1 in Artikel I.

⁴⁾ »Mon. G. Hist. SS.« VII, 855.

⁵⁾ »Domgruft« S. 22 f.

⁶⁾ Chrou. Hild. in »Mon. Germ. Hist. SS.« VII, 854.

ist durchweg der gewiegte Diplomat, der schlaue Unterhändler und geschickte Arbeiter, der stets mit den gegebenen Verhältnissen sich praktisch abzufinden sucht und keineswegs sein Wirken in den Dienst eines idealen ascetischen Principis stellt.

Fehlsam ist auch die Annahme, bei der Verkleinerung des Chores sei nur die „Bequemlichkeit“ im „Gestühl“, „entarteter Domherren“ etwas beschränkt. — Beim Neubau einer Kathedrale im XI. Jahrh. war es eine der allerwichtigsten Aufgaben, ausreichenden und würdigen Raum für den Gottesdienst im Chore zu schaffen. Der Hildesheimer Domchor hat nun, selbst mit Einschluss seiner Apsis, sehr bescheidene Verhältnisse. Eingeengt war dieser Raum noch durch das (jetzt überdeckte) Loch, welches das mittlere Ge-

oder dessen Gehülfen Platz finden. War dieses zahlreiche geistliche Personal würdig und in der ihrer Rangordnung entsprechenden Distanz untergebracht, so war noch — und das ist eine noch wichtigere Aufgabe beim Dombau — Raum nöthig für die freie und würdige Entfaltung des täglichen Chorgottesdienstes (feierlichen Hochamtes und Stundengebetes) und der

bischöflichen Funktionen, deren Glanz auch hinsichtlich des liturgischen Apparates und der Assistenz seit Alfrid's Tagen bis 1056 eine namhafte Erhöhung erfahren hatte. Gerade die wichtigste Aufgabe des Domes litt empfindlich, wenn der Altar mit seiner Umgebung, alle Liturgen und das Kapitel auf einen winzigen Raum beschränkt wurden. Der Chor war also derjenige Bauteil, in welchem das Raumbedürfnis sich ge-



Abb. 4. Hezilo's Domthurm in Hildesheim.

wölbequadrat des westlichen Kryptaraumes ersetzte und dem finsternen Westtheile der Gruft Oberlicht zuführte, im Chore aber diesen Raum jeder Benutzung entzog. In dem so beschränkten Chore mußten — da eine Unterbringung des Klerus in Schiff und Querarmen schon durch den Unterschied der Höhenlage ausgeschlossen war — 50 Kanoniker mit ihren Prälaten, der geräumige Hochaltar mit seinen Stufen und seiner Umgebung, der bischöfliche Sitz, zweifellos auch ein Theil der Scholaren unter der Leitung des Kantor

bieterisch geltend machte. Nachdem nun Azelin durch das Bedürfnis nach einer *aedificatio longe capacior* sich genöthigt gesehen, unter den höchsten Opfern einen viel geräumigeren neuen Chorbau zu unternehmen ist es kaum denkbar, daß Hezilo, auf Alfrid's kleinen Chor zurückkehrend, diesen noch mehr verkleinert habe. Nichts wäre damit erreicht worden als eine rücksichtslose Zusammenpferchung des inzwischen stark vermehrten Klerus und ein noch empfindlicheres Beengen der Funktionäre in

den täglich wiederkehrenden heiligsten Handlungen.

Nach der Fundatio war Altfrið's Unterkirche eine *crypta duplex* gewesen, indem der eigentlichen Krypta Altfrið's die Ludwig'sche Marienkapelle adhärirte. Mit dieser eigenartigen Anlage einer doppelten Unterkirche räumte Hezilo auf; er schuf die eine, einheitliche Krypta, die wir noch heute besitzen. Wie geschah dieser Umbau? Wie oben erwiesen, gehört in der Krypta das Vierungsquadrat dem Baue Altfrið's an; in dem als Verlängerung vor dieselbe

duplex erat) eine einheitliche Krypta dadurch, daß er das Schiff der Altfrið-Krypta um ein Quadrat verlängerte und durch die geradlinige Schlußwand Gruft und Chor einheitlich abschloß; der noch übrige Theil der Ludwig'schen Kapelle, die ehemals östlich „adhärirte“, blieb außerhalb dieser Mauer und damit abgeschnitten von Krypta und Chor.^{*)} Was mit diesem Kapellenreste geschehen sollte, blieb späterer Entschließung überlassen. — Ist diese Auffassung richtig, so erreichte Hezilo mit seinem Umbau eine Vergrößerung der (eigent-

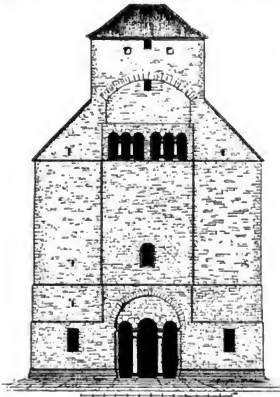


Abb. 5. Der alte Thurm der Andreaskirche in Hildesheim.

tretenden Chorquadrate aber weisen die Abweichungen in Fluchtlinie, Mauerstärke und Gewölbekonstruktion auf eine andere Zeit hin; insbesondere weisen die bei der Restaurationsarbeit 1896 nur in diesem Quadrate (sowie in der Apsis) aufgedeckten Reste der Längs- und Quergurten auf das XI. Jahrh.; denn seit dem XI. Jahrh. ward in Deutschland die Begrenzung der Kreuzgewölbe durch vorspringende Gurten heimisch.^{†)} Es ist darum gewiß wahrscheinlich, daß dieser Theil dem Umbau Hezilo's angehört. Hezilo gab demnach dem Dome statt der ehemaligen doppelten Unterkirche (*prius*

†) Dehio und v. Bezold S. 458.



Abb. 6. Domsturm in Minden.

lichen) Altfrið-Krypta und damit eine mächtige Vergrößerung des Altfrið-Chores. — Eine solche Entwicklung wird jeder, der das Raumbedürfnis des liturgischen Chordienstes aus Erfahrung kennt, als wahrscheinlicher und natürlicher erkennen, als die Annahme, Altfrið's kleiner Chor sei nach zwei Jahrhunderten durch einen unserer

*) *Extra sanctuarium, extra cryptam* (Fundatio p. 16). Sanctuarium = Chor. Während das Sanctuarium beim Dome zu Lund einen sakristeiarartigen Nebenraum bezeichnete (Seesselberg »Die früh-mittelalterliche Baukunst« S. 119 f.), bezeichnet dieses Wort beim Hildesheimer Dome in der Fundatio überall das östliche oder westliche Heiligthum als Haupttheil der Kathedrale, also den Chor.

praktischsten Bischöfe noch mehr verkleinert worden.

Nach dem Berichte der Fundatio begann Hezilo noch kurz vor seinem Tode den Bau einer Rundkapelle östlich vor seinem Chore. Ob diese *capella rotunda* identisch ist mit unserer heutigen Apsis, ist nicht genügend erweislich. Denn 1. ist es schwer anzunehmen, daß der Bau dieser kleinen Apsis, 1079 schon zur Mannshöhe gebracht, bis etwa 1120 unterbrochen worden sei; und 2. spricht an der heutigen Apsis nichts dafür, daß in Mannshöhe eine merklich spätere Bauperiode eingesetzt habe. Hezilo's *capella rotunda* kann ein kleines Bauwerk gewesen sein, das, an der Stelle der Ludwig'schen Kapelle aus den Steinen dieser Kapelle errichtet⁹⁾, im stillen Gehege des Kreuzganggartens den Ort des vermeintlichen Reliquienwunders pietätvoll und monumental zu ehren bestimmt war.

Als Resultat unserer Untersuchung wird Folgendes anzusehen sein:

1. Die jetzige Apsis des Domes ist ein Werk des Bischofs Berthold (1119–1130).

2. Dem tausendjährigen Rosenstocke vor der Apsis ist jeder Einfluß in einer wissenschaftlichen Behandlung der Baugeschichte abzusprechen.

3. Die (1896 aufgedeckte) geradlinige Fundamentmauer am Schlusse des Chorquadrats trug die Schlußwand von Hezilo's Krypta und Chor.

4. Das westliche Quadrat der Krypta (Vierung) gehört dem Altfriid-Dome von 872 an.

⁹⁾ Fundatio a. a. O.

¹⁰⁾ Abbildung in »Domgruft« S. 26 und 29.

5. Das östliche Quadrat der Krypta (Chorquadrat) ist wahrscheinlich eine beim Umbau der Krypta durch Hezilo geschaffene Verlängerung der Altfriid-Krypta.

6. Die kleine Kammer, welche 1896 hinter der Westwand der Krypta aufgefunden wurde,¹⁰⁾ ist der untere Raum einer uralten, schon um 920 vorhandenen¹¹⁾ Altarstätte, nämlich des Kreuzaltars, der an der Scheide von Chor und Mittelschiff steht. Auf die Seitenwände der Kammer treten halbrunde Ausladungen, die von Fensterchen (fenestellae) durchbrochen sind; die Westwand der Kammer mündet oben in einen sargförmigen Kasten, dem später (bei Verschiebung des Kreuzaltars) noch eine Verlängerung (Fragmente einer Mensaplatte) vorgekantet ist.¹²⁾ Nach Lage und Gestalt darf diese Kammer nebst Zubehör als »Confessio« (im engsten oder weiteren Sinne) bezeichnet werden.

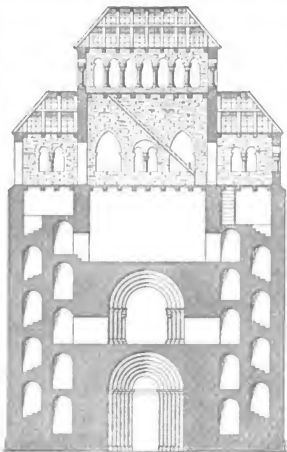


Abb. 7. Durchschnitt des Westturms Hezilo's

Der Westthurm des Hezilo-Domes.

Der schönste Schmuck des Hezilo-Domes war das westliche Thurmhaus. In der ganzen Breite der drei Schiffe stieg dieser

Thurm, einer imposanten Burg ähnlich, an der Domfront in drei Geschossen empor; auf diese folgten die Glockenstuben, welche an der Front drei getheilte romanische Schallöffnungen zeigen; die mittlere Öffnung ward in späterer Zeit zugemauert und durch höhere spitzbogige Öff-

¹¹⁾ Chron. Hild. in »Mon. Germ. Hist.« VII, 852.

¹²⁾ Ob der ganze, aus Steinplatten zusammengefügte sargartige Behälter eine spätere Anlage ist und die von Fensterchen durchbrochenen Ausladungen ehemals zum Stipes des Kreuzaltars gehört haben, mag hier offen bleiben. — Die heutige Einfassung der Thür, die aus der Gruft zur Kammer führt, stammt aus jüngerer Zeit.

nungen ersetzt. Rundbogenfenster, auf Theilungssäulen ruhend, durchbrachen auch Rückwand und Seiten dieser Glockenstuben, so dafs der schwere, massige Bau in seinen oberen Theilen recht anmuthig gegliedert erschien. Das Mittelstück des Thurmhauses stieg dann noch höher zu einem letzten Geschoße, das als schmucke Laube in leichten Säulenarkaden nach allen Seiten sich öffnete. Ein abgewalmtes Satteldach schlofs den mächtigen Bau. Im Erdgeschoße und seiner Vorhalle lag das „alte Paradies“ des Domes, darüber ein gewölbter Saal, die sog. „Loggia Hezilo's“, deren inhaltsreicher Gemäldecyklus in dieser Zeitschrift (III,

mann vom 9. Oktober 1841¹⁵⁾ und in der dem Grundstein des neuen Domthurmes eingefügten Urkunde vom 24. April 1842.¹⁶⁾ Nach diesen von der Bauleitung gegebenen Nachrichten fanden sich unter den Fundamenten mehrere Steinsärge, die also älter waren als der Thurm, mithin entweder in der Altfriid'schen Westkrypta¹⁷⁾ oder im Godehardinischen¹⁸⁾ Vorbaue beigesetzt waren;¹⁹⁾ diese Särge bestanden aus zusammengefügteten Quaderplatten: die älteste Sargform, die wir 1896 auch in der Ostkrypta des Domes bei drei Bischofsgräbern vorfanden.²⁰⁾

Im Unterbau des Domthurmes liefen sich beim Abbruche deutlich zwei verschiedene

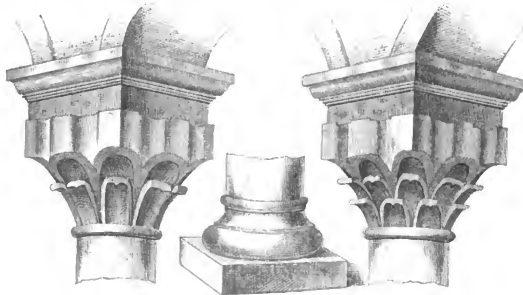


Abb. 2. Säulen im Oberbau des Domthurms Hezilo's.

307 ff.) bereits besprochen ist; irrthümlich sind diese Gemälde der Zeit Hezilo's zugeschrieben, während sie nach Stilrichtung und historischen Nachrichten dem XII. Jahrh. angehören, und zwar der Zeit des Bischofs Bernhard (1130—1153), der „unser Münster mit Malereien geschmückt hat.“¹³⁾ — Eine Ansicht des Westthurmes, der 1840 den Einsturz drohte und deshalb abgetragen wurde, bietet eine Aquarellzeichnung vom Jahre 1831¹⁴⁾ (Abb. 4); einen Durchschnitt des Thurmes liefs der 1885 verstorbene Dr. Kratz anfertigen (Abb. 7).

Die beim Abbruche vorgenommene Untersuchung der Thurmanlage ist niedergelegt in einem Aktennotatum des Oberbauraths Hage-

(seitliche) Thürme unterscheiden, jeder mit Wendeltreppe versehen; diese beiden Thürme, die (nach Abtragung der von Hezilo vorgeblendeten Fassade) als älterer Kern des Thurmhauses erschienen, hatten an den seitlichen und östlichen Wänden pilasterartige Lisenenstreifen; das waren also die Aufsentheile (Frontseiten) der Thürme; ihre westliche Seite entbehrt dieser Streifen, weshalb anzunehmen, dafs sie an einen nach Westen gerichteten Dom sich ehemals angeschlossen hatten; dies wurde fast zur Gewifsheit, als man in den Fundamenten des

¹³⁾ Akten der K. Regierung in Hildesheim.

¹⁴⁾ Hildesheim'sche Zeitung vom 25. April 1842.

¹⁵⁾ Vgl. oben Art. I.

¹⁶⁾ Dasselbst.

¹⁷⁾ Vgl. Wolfher •Leben Godehards• c. 31.

¹⁸⁾ •Domgrüfi• S. 36.

¹³⁾ •Mon. Germ. Hist. SS. VII, 856.

¹⁴⁾ Im Besitze des Verfassers.

Thurmhauses die Spuren einer Apsis aufdeckte, die zwischen den beiden Thurmsümpfen nach Osten auslief: die Ostapsis eines Domes, der westlich vom Alfrid-Dome gelegen; das ist der Azelin-Dom gewesen, von dem oben (Art. III) die Rede war. Nach den Katasterkarten²¹⁾ des Domhofes liegt ja die Azelin-Krypta (Abb. 3) ziemlich genau in der Achse unseres Domturmes; von der Achse der eben genannten Ostapsis differirt sie nur um etwa 30 cm,²²⁾ eine Differenz, die bei einem so mächtigen Bauwerke kaum nennenswerth ist. — Dieser Befund stimmt auffallend zum Berichte der Fundatio, wonach der Osttheil des Azelin-Domes da lag, wo der Westtheil des alten Alfrid-Domes gelegen, d. h. an der Stelle der Alfrid'schen Westkrypta, die Godehard 1035 durch ein von Thürmen flankirtes Portal ersetzt hatte.

Während also Azelin den Hauptchor seines großen Domes gen Westen legte, gab er dem Osttheile die (1841 neu aufgedeckten) zwei Thürme, zwischen denen eine bescheidene östliche Apsis sich einschmiegte (ähnlich, wie später bei der Godehardi-Kirche zwischen den beiden Westtürmen eine kleine Westapsis hervortrat). Als dann Hezilo den Dombau Azelins aufgab und auf Alfrids Grundriß zurückkehrte, mußte er die Concha zwischen diesen Thürmen beseitigen; doch liefs er die Thürme in ihren unteren Geschossen bestehen, spannte zwischen dieselben zwei über

²¹⁾ Vom Herrn Steuerrath Matthiae in Hildesheim gütigst mir mitgetheilt.

²²⁾ Die Differenz von der Achse des heutigen Domes beträgt fast 50 cm; der alte Domthurm aber wuch etwa 7 Zoll von der Domachse ab; dürfen wir letzteren Abstand auf die 50 cm einrechnen, so bleiben etwa 30 cm Differenz.

einander liegende Hallen mit Tonnengewölbe, und gab dem so zu einer Einheit verbundenen und durch vorgebaute Front bekleideten Unterbau jenen formenreichen einheitlichen Oberbau. So entstand das imposante Thurmhaus, das acht Jahrhunderte lang das Wahrzeichen unserer Domburg bildete.

Charakteristisch für Hezilo's Zeit sind in den Oeffnungen und Lauben des Oberbaues stehenden Säulen mit ihren den korinthischen Formen nachgebildeten Blätterkelchkapitälern.²³⁾ Frappant ist die vollkommene Aehnlichkeit dieser Kapitale mit den Kapitalen in der Krypta der Moritz-Basilika Hezilo's (vor Hildesheim).

Zum Schlusse weisen wir auf die beiden niedersächsischen Schwestern des Hezilo-Thurmes hin, die ein günstigeres Geschick bis heute erhalten hat. Das ist der romanische Thurm²⁴⁾ der Andreas-Kirche (städtische Hauptpfarrkirche) in Hildesheim, der ein Vorbild²⁵⁾ (oder eine bescheidene Nachahmung?) des Hezilo-Thurmes ist, und der Domthurm zu Minden, der wohl sicher den Hildesheimer Domthurm zum Vorbild hatte.²⁶⁾

Hildesheim.

A. Bertram.

²³⁾ Dafs Hezilo der ersten, niedrigen Krypta Würfelkapitälle und den hoch gelegenen Thurmloben Blattkapitälle gab, ist nicht auffällig. Dieser Wechsel kommt öfters neben einander vor. Vgl. Seesselberg a. a. O. S. 42.

²⁴⁾ Ausführlich besprochen von Senator Dr. Gerland in Hildesheim in »Zeitschrift für bildende Kunst« N. F. III, 298.

²⁵⁾ Eine chronistische Notiz schreibt den Bau der romanischen Andreas-Kirche dem Bischof Godehard (1022—1038) zu. Leibniz »Script. rer. Brunsv.« II, 788.

²⁶⁾ Dehio und v. Bezold, S. 578.

Nachrichten.

Emailplättchen des alten St. Kuniberts-Schreines im Museum zu Darmstadt.

Der Professor der Kunstgeschichte, Geh. Hofrath Dr. Schäfer in Darmstadt hat im dortigen großherzoglichen Museum einen für die Kölner Kunstgeschichte höchst werthvollen Fund gemacht, Emailplättchen, die ohne Zweifel zum Schreine des hl. Kunibert in Köln gehörten. — Von dem alten Schreine von 1108, der 1688 durch einen neuen silbernen Schrein ersetzt wurde, besitzen wir noch eine Beschreibung vom Dechanten des St. Kuniberts-Stiftes Adolph Bingen (1699—1721). Nach seinem Berichte war der Schrein an Form und Arbeit den gleichzeitigen Prachtschreinen,

namentlich der Theke der hl. drei Könige, ähnlich. Er war 7' lang, 1 1/2' breit und hatte die Form einer Basilika. Die Langseiten zeigten in je 7 Abtheilungen zwischen Säulchen und Bogen die auf Thronen sitzenden Bilder der Mutter Gottes, der 12 hl. Apostel, des hl. Johannes des Täufers, des Königs Dagobert, alles in vergoldetem Silber und reich mit Email überzogen, in feinsten Arbeit. Am Fafsende die hl. Kunibert und Clemens als Fürbitter vor dem Weltrichter. Am Kopfende fanden sich dieselben zwei Heiligen in schönerer Arbeit ausgeführt. Auch war hier ein reicherer Schmuck

von Steinen, unter welchen ein großer Achat, der Sage nach ein Geschenk Dagoberts an den Heiligen hervorragte. Der Schrein stand im Chore so, daß bei festlichen Gelegenheiten diese Vorderseite enthüllt wurde; daher die reichere Anfärbung. Das Dach der Tumba enthielt in 10 Platten, also wohl in getriebener Arbeit, die Geheimnisse aus dem Leben des Heilandes.

Die Inschriften, elegante Leoninische Hexameter, bei denen allerdings an einzelnen Stellen der Inhalt sich nicht ganz in die Form einschließen liefs, verathen einen feingebildeten Mann, der mit wenigen Worten jedem Heiligen die gebührende Huldigung zu Theil werden liefs.

Anf der rechten Langseite las man:

Petrus Agrippinas decus est et gloria Romae. Petrus gereicht den Römern zum Ruhm und den Kölnern zur Zierde. Ist wohl eine Hinweisung auf das Siegel der Stadt.

Myrmidoneum Crucis Andreas preco vincit Heroas. Bote des Kreuzes, besieget Andreas die Helden der Griechen.

Vox clamantis ego, non sponsus, sed paronymphus. Ich bin des Rufenden Stimm', Brautführer, nicht Bräutigam selber.

Bezieht sich auf Joh. 8, 29.

Virgo parens Christi mihi placet, quem genuisti. Jungfrau, Mutter des Herrn, erfreh' uns die Gnade des Sohnes.

Thomas non Didymus, cum Christo subdidit Indos. Zwieling war er nicht mehr, als Thomas die Inder besiegte.

Thomas wird Joh. 20, 24 beim Berichte über seinen Zweifel mit Emphase „der Zwieling“ genannt, deshalb mag man die Uebersetzung mit Zwieling gelten lassen.

Reddit mirificum Crux affectata Philippum. Wunder wirkte durch's Kreuz, das feurig geliebte, Philippus.

Crux habet Aethiopum doctorem tetra Mathaeum. Lehrer wurde Matthäus dem äthiopischen Stamm der Neger.

Anf der linken Langseite stand:

Vas Christi electum superasti Paule Corinthum. Christi erwähltes Gefäß, bekehrtest du, Paulus Korinthus.

Non timet anticipem Zebedaei filius ensem. Die zweischneidige Klinge verachtet der Zebedäide.

Virginis hic sponsus virgo capis Ephesinos. Die Ephesier fing jungfräulich der Huter der Jungfrau.

Plurima dona pius Cumberto dat Dagobertus. Viele Geschenke verliet Kunibert Dagobertus, der Fromme.

Judaeam Jacobus regit Alphaci partu primus. In Judäa regiert des Alphäus ältester Sprößling.

Ultima pars mundi cantat odas Bartholomaei. Bartholomäus besingt mit Dank das Ende der Erde.

Mandatur Simonis Chananani sanguine Persis. Simon, der Eiferer wusch mit Martyrerblute die Perser. Am Fufse stand:

Pax, pietas patriaeque salus praec stat hujus Patriis, Nec minor est Clemens divino pneumate pollens.

In die erste Reihe hat sich wohl ein Fehler eingeschlichen. Vielleicht ist der Sinn:

Kirche und Fried' und des Landes Geschick beühlet der Heilige,

Und es steht ihm zur Seite Clemens voll heiligen Geistes.

Der Prachtschrein, der diese Inschrift trug, wurde 1688 (tot saeculorum felici usn attritum, wie Bingen sagt) auseinander genommen und mit einem Silberschreine von der Hand Delbock für 1161 Thlr. vertauscht. Ob an ihm noch die Emails blieben, ist nicht bekannt. In den Stürmen der französischen Revolution ging auch diese Umhüllung zu Grunde und es blieb nur der schmucklose Holzschrein übrig, der dann 1869 in einem von Bildhauer Meinen und Maler Alex Kleinertz würdig ausgeführten Holzschrein einen dankenswerthen Ersatz erhielt. Ein bedeutender Theil des Emailschnuckes kam wohl in der französischen Zeit in die Sammlung des bekannten Legationsrathes Ad. Hüpsch and von dort durch Vermächtnis an den Landgrafen Ludwig von Hessen-Darmstadt. Professor Dr. Schäfer hatte das Glück und den richtigen Blick unter den Emailschatzen des dortigen Museums Stücke niederrheinischer Emailkunst zu prüfen, und fand zu seiner Freude, daß sich die Hexameter 1. Judeam Jacobus, 2. Ultima pars, 3. Gens habet, 4. Vas Christi mit einigen andern Ueberbleibseln, Gold in Blau, mit schönen Bogen und Säulchen in Darmstadt erhalten haben. Wir schulden dem bewährten Forscher für seine werthe Mittheilung großen Dank und hoffen, daß er den Kölner Ueberresten in der dortigen Sammlung ferner mit demselben Glücke nachgehen¹⁾ möge.

Köln.

Anton Dilgus.

¹⁾ (Als ich vor mehreren Jahren auf Veranlassung des Direktors Aloys von Steiner die Villa Herrs Gensellententat Freiherr von Hilgers das Magazin des Darmstädter Museums besuchte, bemerkte ich dort sofort eine Marmorfigur von der alten Hochaltarmensa des Kölner Domes, die bekanntlich bei ihrer fatalen Umgestaltung im Jahre 1770 ihren ursprünglichen Schmuck nur auf der Vorderseite behielt hat in der von den 12 Aposteln linksigen Gruppe der Krönung Mariens. Diese der Mitte des XIV. Jahrh. entstammenden, für die Frühzeit der Kölner Plastik charakteristischen Figuren, bei denen zwei Hände, eine derbere und eine feinere, mehr an die französische Eigenart dieser Zeit anklingende, unsicher sich so erkennen geben, verleihen diesem Altarische eine so reiche und vornehme, durch den Unterschied der Farbe (weiß auf schwarzem Grund) noch gesteigerte Wirkung, daß wenigstens in Deutschland, die mittelalterlichen Anwesenmale ihm gleichkommen dürfen. Die 3 Gruppen der Rückseite und der beiden Seitenflächen (Verklärung, Darstellung, Anbetung) mit 9 Standfiguren befinden sich schon lange im Wallraf-Richartz-Museum, welches auf einer Kölner Kunstvereigerung vor etwa 25 Jahren 5 weitere Figuren hinzuverworb. Von den übrigen 4 Statuetten haben die Krönungserleugerinnen (Thebe und von Niesewand 3 in meine Besitz gebracht, so daß auch der Entdeckung des Darmstädter Exemplars nur noch 8 fehlen, die einstweilen als verschollen zu betrachten sind, hoffentlich aber wieder auftauchen im Anschlusse an die von mir beabsichtigte Veröffentlichung der in der Restauration begriffenen Mensa. Diese hat die kleinen Delege ihrer Vorderseite bereits wieder ausgehoben erhalten durch den Bildhauer A. Iven in Köln, der auch sämmtlich im Kölner Museum befindlichen Figuren in Marmor sorgfältig kopirt hat und die drei sonstigen Exemplare nachzubilden im Begriffe steht. Nach Vollendung der letzteren werde ich auf dem Hintergrunde verbliebenen Böden- und Unirramale die hauptsächlichsten Anhaltspunkte bieten für die Reihenfolge der Figuren, so daß auch die drei ungeschmückten Seiten der seit 1893 wieder ganz freistehenden Mensa demnächst in neuen Nachbildungen die alte Ausstattung fast vollständig zeigen werden.) D. H.

Bücherschau.

Der hl. Kreuzweg nach den Kompositionen von Martin Feuerstein, Professor an der Königl. Akademie in München, mit einer Biographie des Künstlers und erläuterndem Begleitexte von Dr. Joseph Popp. Verlagsanstalt Benziger & Co. 1899. (Preis 20 Mk.)

Von den Begebenheiten der hl. Geschichte werden heutzutage keine entfernt so häufig dargestellt, wie die in den 14 Stationen zusammengefaßten Passionsszenen, die allmählich fast in jede Kirche Eingang gefunden haben. Bildhauer und Maler niederer Observanz haben sich zumeist an ihnen vergriffen, nur wenige vornehme Meister ihnen ihr Können gewidmet, und auch von diesen die meisten ohne Rücksicht auf die architektonischen Verhältnisse des Rahmes, für den sie bestimmt waren. Und doch wäre es so wichtig, daß hervorragende Künstler diese erhabene Aufgabe pflegen, in den Kreis der Darstellungen auch neue mustergültige und fruchtbare Motive einführen möchten. Wenn daher ein tüchtiger Meister mal wieder Gelegenheit gehabt hat, sich an diesem Thema zu versuchen, dann ist die Veröffentlichung seiner Schöpfungen zu wünschen, die aber nicht nur mit den Augen des Enthusiasten, sondern auch des Kritikers zu betrachten sind.

Mit Freuden ist deshalb das vorliegende Werk zu begrüßen, die vortreffliche Reproduktion des Kreuzwegs, den Feuerstein für die neue romanische St. Annakirche in München gemalt und Popp mit einem überaus warm geschriebenen Text begleitet hat. Dieser unterläßt fast ganz die Prüfung der Fragen, worauf es für die Anwendung der Stationsbilder, wie der Kompositionen der einzelnen Gruppen u. s. w. vornehmlich ankommt, verliert sich aber desto mehr in phantasievolle Erörterungen über die einzelnen Szenen. Daß die letzteren nur aus wenigen Figuren bestehen, verdient alle Anerkennung, da die reiche Staffage eher zerstreut als sammelnd zu wirken pflegt. Auch darf den einzelnen Figuren durchweg in Bezug auf Haltung, Bewegung, Ausdruck Lob gespendet werden, obwohl man ihnen stellenweise zu viel die Pose anmerkt. Die Zusammenstellung derselben folgt aber nicht immer den Gesetzen harmonischer Raumvertheilung, und vielleicht hätte sich auch die einige Male etwas störend wirkende Verdeckung der einen durch die andere vermeiden lassen. Was den Kreuzweg in künstlerischer Hinsicht besonders charakterisieren soll, die dramatische Behandlung, also die Abrundung jeder Gruppe zu einer tiefempfundenen, leicht erkennbaren, packenden Szene, sowie die Entwicklung im Drama, also der Fortschritt der Handlung tritt mehr in den Hintergrund, obwohl es an einigen Versuchen, wie bei der II. Station (Ansprache an das Kreuz), VII. Station (zweiter Fall), XI. Station (Anngelung), XIII. Station (Ausbreitung der toten Arme bei der Beweinung) nicht fehlt. Bei der XIV. Station kommen Joseph von Arimathäa und Nikodemus (der zu sehr an Simon von Cyrene erinnert) mit ihrer Anstrengung nicht recht zur Geltung. — Den Malern und Bildhauern, die berufen sind, die Stationsbilder im Sinne künstlerischer Behandlung zu

pflegen, darf die Beachtung der hier gebotenen Winke angelegentlich empfohlen werden.

Schäutgen.

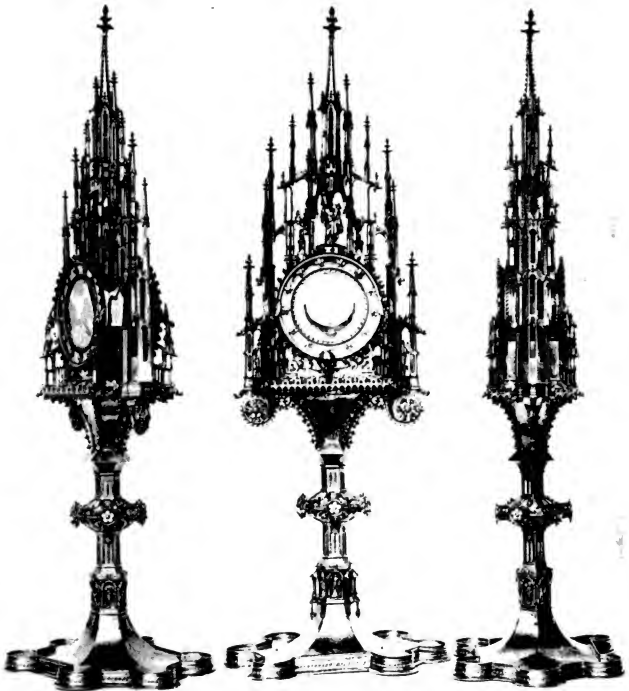
Der Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden von Karl Woermann ist soeben in vierter Auflage (Kunstanstalt von Wilhelm Hoffmann) erschienen, wie die dritte Auflage, mit hundert durchweg scharfen Abbildungen ausgestattet, die aber durch die Vertheilung auf 28 (anstatt auf 25) Tafeln nicht nuerheblich gewonnen haben. Auch die neuen Faksimiles der eigenhändigen Künstlerbezeichnungen von Lukas Cranach d. Ä., wie die sorgfältigen Revisionen sämtlicher Angaben und Beschreibungen unter Berücksichtigung der allerneuesten Forschungen und Feststellungen erscheinen als sehr schätzenswerthe Bereicherungen und Verbesserungen, so daß der ganze Katalog, dessen I. Haupttheil die alten Gemälde (bis zu Ende des XVIII. Jahrh.), dessen II. Haupttheil die neuen Gemälde, dessen III. Haupttheil die Pastelle, Miniaturen und gemalten Tapeten behandelt, mit Einschluß der geschichtlichen Einleitung und der Register als eine wahre Musterleistung bezeichnet werden kann. Die Kleine Ausgabe (Preis Mk. 1,50) unterscheidet sich von der Grossen Ausgabe nur durch die Kürze der Beschreibungen.

Schäutgen.

Von den Bilderbogen für Schule und Haus (Bd. XI Sp. 62 und 888) ist das III. Heft erschienen, welches auf seinen 25 Großfolioblättern nur zwei der hl. Geschichte, eine dem Märchengebiete (Schneewittchen) entnommene Darstellung bietet. Desto umfangreicher ist die Kunst- und Kulturgeschichte berücksichtigt (Romanische Stadt-, gotische Burganlagen, gotisches Wohnhaus, Reisen im Mittelalter, Volkfest zur Zeit Kaiser Maximilians I. n. s. w.). Mehrere Tafeln sind den Zuständen zur Zeit des dreißigjährigen Krieges, verschiedene großen Städten (Wien, Budapest, Graz) gewidmet, einige auch dem Landschafts- und Thierleben. Holzschnitt, Kupfer- und Zinkätzung haben die Reproduktion der zum Theil gut gezeichneten und großartig komponierten Tafeln besorgt, die als recht instruktiv bezeichnet werden dürfen, mit Einschluß der von den meisten Darstellungen auf der Rückseite beigegebenen Beschreibung. s.

Katalog 100 von Ludwig Rosenthal's Antiquariat in München verfährt schon durch seine Ausstattung, die in einem Farbandruck (der Reproduktion eines prächtigen Ledermossikbandes) und in 126 Illustrationen bzw. Faksimiles besteht, nicht minder durch seine Preise, den Reichtum und wissenschaftlichen Werth seines Inhalts, der Manuskripte und Inkunabeln, Holz- und Metallschnittwerke, namentlich theologische und liturgische Bücher, genealogische und kostümliche, musikalische und geographische Werke umfaßt, 2027 an der Zahl. Daß ein allgemeines Register, sogar ein Druckregister zur leichten Orientierung beigegeben ist, erhöht noch den Werth dieses ungewöhnlichen Geschäftskatalogs, dessen Preis 6 Mk. beträgt.

Schäutgen



Die hochgothische Monstranz des Kölner Domes,
über Eck gestellt, in der Vorderansicht, von der Seite gesehen.

VIERTER THEIL

Die Geschichte der Stadt und des Landes

1794

von



Die Geschichte der Stadt und des Landes
von
Johann Friedrich Schlegel
1794

Die Geschichte der Stadt und des Landes
von
Johann Friedrich Schlegel
1794

Die Geschichte der Stadt und des Landes
von
Johann Friedrich Schlegel
1794

Die Geschichte der Stadt und des Landes
von
Johann Friedrich Schlegel
1794

Die Geschichte der Stadt und des Landes
von
Johann Friedrich Schlegel
1794

Die Geschichte der Stadt und des Landes
von
Johann Friedrich Schlegel
1794

Die Geschichte der Stadt und des Landes
von
Johann Friedrich Schlegel
1794

Die Geschichte der Stadt und des Landes
von
Johann Friedrich Schlegel
1794

Die Geschichte der Stadt und des Landes
von
Johann Friedrich Schlegel
1794

Abhandlungen.

Die silbervergoldete hochgothische Monstranz des Kölner Domes.

Mit Lichtdruck (Tafel V).



Die hier abgebildete Monstranz entspricht in ihrer Uebereck- und Seitenansicht genau dem jetzigen Zustand des Originals, (welches 87 cm hoch und 5800 g schwer ist), in ihrer Vorderansicht aber bezeichnet sie dessen Ergänzung, vielmehr Rekonstruktion, wie sie an der photographischen Aufnahme vorgenommen ist in Bezug auf die seitliche Pfeilerentwicklung, den unteren Strebekranz und die vor der großen Medaille knieende Engelfigur, welche Theile im Laufe der Zeit leider verschwunden sind, aber

für ihre zuverlässige Wiederherstellung hinreichende Anhaltspunkte zurückgelassen haben. In dieser ihrer ursprünglichen Gestalt dürfte sie an Korrektheit des Aufbaues, Schönheit der Gliederung, Majestät der Wirkung von keiner anderen mittelalterlichen Monstranz übertroffen werden, am wenigsten von einer Medaillonmonstranz, die

eine ebenso schwierige wie seltene Lösung darstellt. So naturgemäß es an sich war, für die erst durch die Einführung des Frohnleichnamfestes (1264) verursachte Monstranz, entsprechend der runden und flachen Gestalt der hl. Hostie eine runde, beiderseits durch eine Glasscheibe geschlossene Kapsel als Kern zu wählen, so schwer mußte es erscheinen, in dem aufstrebenden System der neuen Gothik dafür eine architektonische Lösung zu finden. Ein aufrechtstehender Glaszylinder empfahl sich dafür um so mehr, als auch die Form des Ciboriums, in dem bis dahin die hl. Eucharistie ausschließlich ausgestellt ward, sowie die gebräuchliche Gestalt des Reliquienbehälters, darauf hinwies. Gleichwohl fehlt es nicht an alten gothischen Medaillonmonstranzen, und bei der Vorliebe, die sich dieser Art der Behandlung namentlich in den beiden letzten Jahrzehnten mit Recht zugewandt hat, erscheint der Hinweis auf dieselben um so begründeter.

Wohl bei keiner von ihnen ist die organische Eingliederung der runden Kapsel in das architektonische System so konsequent und imposant durchgeführt, als bei der vorliegenden, die gerade dadurch des Kölner Domes um so würdiger erscheint, in dessen Schatzkammer sie erst 1846 gelangte, als hochherziges Geschenk der bekannten Kölner Sammlerin „*Mar. Ther. de Maës, vid. A. Schaaffhausen*“, welche sie „*Ao. MDCCCXLVI Ecclesiae majori coloniensi dono dedit*“ gemäß der unter dem Fusse eingravirten Inschrift. Wenn dem Kölner Dom nachgerühmt wird, daß in seinem ganzen Auf- und Ausbau sein Sockel widerklingt als dessen folgerichtige Entwicklung, dann darf auch für diese seine Monstranz derselbe Vorzug in Anspruch genommen werden, natürlich unter Berücksichtigung des Umstandes, daß hier die Konstruktion vornehmlich einen dekorativen Zweck hat, wie bei allen Erzeugnissen der Goldschmiedekunst. Darauf kam es im vorliegenden Falle zunächst und zumeist an, für die runde Kapsel eine feste Grundlage zu gewinnen, aus der dann der Fuß und die Bekrönung zu entwickeln waren. Der oblonge Kasten mußte breit genug sein, die Kapsel zu tragen, schmal genug, um seitlichen Angliederungen Raum zu gönnen. Diese ganze rechteckige Breitenanlage mußte dadurch die Grundform eines Sechsecks gewinnen, bei dem die Eckenuspitzung von selbst für die Flankiraufbauten zur Konsole wurde, für die eine dekorative Volute sich am meisten empfahl.

Im Anschluß an sie gewann der gleichfalls sechseckige Trichter, dessen Abschluslinie die Horizontale auf's stärkste zu betonen hatte, seine leichte Gestalt. Kräftige Schräge und Kehle hatten den Uebergang zum Schafte zu vermitteln, ein mächtiger, durch dekorative Behandlung leichter erscheinender Knauf ihn zu unterbrechen, eine Gallerie zum Fuße überzuleiten. In diesem endlich mußte der ganze Aufbau seinen Grundstock nachweisen, also gleichfalls das in die Breite entwickelte Sechseck, dessen päfische Erweiterungen die sechs Hauptpunkte des Aufbaus zu markieren hatten, namentlich die beiden weitausladenden Streben, die so durchsichtig, wie breit und kurz, die dekorative Eingliederung der runden Kapsel in die Bekrönung besorgen als das wichtigste, zugleich genialste Glied in der ganzen Bekrönung, für deren geschlossene großartige Wirkung es von geradezu entscheidender Bedeutung ist. Sollte in der durch das ganze System zu einer starken Tiefe bestimmten Kapsel die hl. Hostie hinreichende Beleuchtung haben, so mußten auch die Seitenwänden der Krystallhülle Licht durchlassen, oben aber mußte sie geschlossen sein, um für den Aufbau die Unterlage zu bieten. Ein Baldachin mit hohem Thurm war hier als Mittelpunkt gefordert, ein sechseckiger Sockel als dessen Grundlage, und die Strebepfeiler, die jenen zu flankieren hatten, bedurften ebenso sehr der Ueberleitung zu den mächtigen Seitenstreben, wie der Auskrägung nach vorn, damit auch dem Aufsätze die perspektivische Wirkung nicht fehle, für welche der über Eck ausladende, vorn in eine schlanke Fiale ausklingende Baldachin von wesentlicher Bedeutung war. So ergab sich aus der Eingliederung der Kapsel nach unten wie nach oben, für die Vorder- wie für die ganz identische Rückseite die Entwicklung von selbst, und es erübrigt jetzt für die Beschreibung eigentlich nur noch, auf die Einzelheiten einzugehen, die mehr ornamentaler Art sind, aber überall die technisch wie stilistisch durchaus geübte Hand ihres Meisters verrathen. — Der breite, flach profilirte, mit gestanztem Rosettenfries verzierte Rand überragt den breiten Fuß, dessen ansteigende Flächen vermittelt des Pickpunzens, also in zarter duftiger Weise auf's reizendste verziert sind mit Rankenornamenten, in denen Vögel kauern, sowie mit den Emblemen der Leidenswerkzeuge, zwischen denen die Vorderfläche das Erbärmdebild in der Stilart des köl-

nischen Meisters Wyrnich von Wesel zeigt. Dieselbe Technik wiederholt sich am Trichter, dessen Vorderkappe zwischen Rankenzügen ein Adler, dessen Hinterkappe ein Phönix belebt, gleichfalls wunderbar gezeichnete und ausgeführte Verzierungen, die zum allerbesten gehören, was in dieser vornehmen, hauptsächlich der hochgothischen Periode eigenen Technik die kölnische Schule hervorgebracht hat.

Das zum Schafte überleitende Profil würde wohl etwas kräftiger gehalten sein, wenn ihm nicht eine Strebengallerie als Umgebung gedient hätte, die vielleicht ihrem Mangel an Handlichkeit zum Opfer gefallen (auf der Vorderansicht der Zeichnung wiederhergestellt) ist. Zwischen ihren Pfeilern kommen die sechs baldachinbekrönten Standfigürchen der hl. Johannes Ev., Georg, Christophorus, Barbara, Katharina, Magdalena um so besser zur Geltung. Die aus einem Zinnenkranz sich entwickelnden geschindelten Dachschrägen bewirken die Verjüngung, und der mafswerkgravirte Schafte wird durch den mächtigen, mit weitausladenden perlmuttergeschmückten Pasten versehenen Knauf unterbrochen, dem ein gegossenes Krabbenornament zu leichter und anmuthiger Wirkung verhilft. So hoch ist die zum Trichter überleitende Schräge, daß auf ihr zwei gepunzte Wappenschildehen haben angebracht werden können, deren Deutung mir bis jetzt nicht gelungen ist. Das eine stellt einen nach links springenden Widder in Gold dar, das andere einen dreifach geschachteten Balken unter drei nebeneinandergestellten Lilien, wohl die Wappen des stiftenden Ehepaares. — Die Gurtbögen des Trichters sind durch Krabben verstärkt, welche zu den anstossenden Schneckenkonsolen überleiten, auch diesen zu einer großen dekorativen Wirkung verhelfend. Blau und violett emailirte, durch Goldpunkte belebte Rosetten verschaffen hier wie an der Schräge unter der Kapsel und in der flachen Hölle um dieselbe der Farbe ihr spärlich genug vertretenes Recht. Von durchschlagender Bedeutung ist die durch den unten spitzbogig gehaltenen Zinnenfries markirte Horizontale, wie er an den rheinischen Monstranzen aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. als ein überaus dankbares Motiv häufig wiederkehrt. Ein Loch in der Mitte der Vorderseite ist die einzige Erinnerung an ein Figürchen, wohl eines knieenden Engels, welches hier sehr am Platze war, zumal die Seitenzwickel, in denen ein Hochreliefbild besonders

angebracht ersiene, nur mit einem emaillirten Dreiblatt gefüllt sind. Ihre Ecken werden mit denen der Horizontale durch eine tiefe luftige Strebe verbunden, deren reich entwickeltes System den ganzen Aufbau charakterisirt, ihm Perspektive und Leben verleihend, an dieser Stelle zugleich die Kapsel dem ganzen Organismus eingliedernd, wozu auch die bekrönenden musizirenden Engelfiguren mitwirken, auf der Rückseite zum Ausheben eingerichtet, um das Öffnen der Kapsel zu ermöglichen. Diese besteht in einem flachliegenden Bergkrystallcylinder von 10 cm Durchmesser, der oben und unten mit Metall umkleidet, rechts und links nur mit einem Reifen umgeben ist als der Ausgangsline der Schnecke, aus welcher beiderseits der mittlere Strebepfeiler aufschiefst, der Vermittler zwischen dem Mittelbau und den Eckpfeilern, diese nur wenig überragend, jenem, also dem hochaufschiefenden sechsseitigen Mittelthurm mit den beiden Flankirriesen erheblich untergeordnet, in dem ganzen Fialenbau ein ebenso nothwendiges Glied, wie die der Vorderansicht beigezeichneten (vom Original verschwunden) Seitenstreben. Um diesen ungemein reichen, herrlichen Organismus recht würdigen zu können, bedarf es eines Blickes auf das Bild der Ueber- und Seitenstellung, bei dem aber nicht außer Acht gelassen werden darf, daß ihm die Seitenstrebe fehlt.

In Bezug auf den eigentlichen Abschluß soll nicht unerwähnt bleiben, daß ihm eine gewisse Nüchternheit eignet, die wohl vornehmlich in der Isolirtheit der drei Thürme, ihrem Mangel an Verbindung, an Horizontalem, an Auskragungen ihren Grund hat. Um wie viel weicher und anmuthiger ist diese Aufgabe bei der großen Ratinger Monstranz (von 1394) und bei der sehr verwandten von Gerresheim gelöst, denen unsere Monstranz im Uebrigen durch manche Einzelheiten nahesteht, namentlich durch die Engelfiguren und Wasserspeier, die freilich an manchen hochgothischen Ostensorien des Rheinlandes wiederkehren als bezeichnende Typen der figuralen Plastik in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. In dieser Hinsicht fällt die unter dem Baldachin stehende große Madonna, die etwas breit gehalten, daher kurz gerathen ist, einigermaßen aus der Rolle, was aber seine Begründung finden mag in dem Bedürfnis nach Raumfüllung, auf welches die Haltung des auf

dem breiten Mantelzipfel getragenen Kindes, wie der hohen Lilienkrone zurückzuführen sind. Auch die allen größeren Fialen eigenthümliche doppelte Kreuzblume begegnet an manchen rheinischen Monstranzen der hochgothischen Periode. Auf diese Ursprungszeit, auf den Anfang des XV. Jahrh., weist daher auch die vorliegende hin, die, obgleich nicht direkt aus der Werkstatt in die Schatzkammer des Kölner Domes gelangt, sondern erst vor einem halben Jahrhundert aus dem Kunsthandel, dennoch ohne Zweifel im Bereiche des kölnischen Kunstschaffens entstanden, vielleicht aus einer der abgebrochenen kölnischen Pfarrkirchen dem antiquarischen Betriebe anheimgefallen ist.

Obwohl sehr bekannt, hat sie die verdiente Beachtung bisher noch nicht gefunden, wenigstens nicht für die praktischen Zwecke der Nachahmung, für welche sie sich gerade ihrer mit Recht beliebteren Kapselform wegen ganz besonders empfiehlt. Hierbei könnten mancherlei Vereinfachungen vorgenommen werden, die aber das System nicht berühren dürften, etwa mit Ausnahme des die Kapsel bekrönenden Aufbaues, dessen Ursprung vielleicht nicht klar genug in die Erscheinung tritt und durch bestimmtere Unterbauten deutlicher markirt werden könnte, im Interesse einer noch bestimmteren architektonischen Lösung. — Die Handlichkeit der Monstranz würde durch das Wegbleiben des unteren Strebekranzes gewinnen, wenn zugleich die Ueberleitungsglied zum Schafte verstärkt würde, wie an dem sehr ähnlichen, wohl aus derselben Werkstatt stammenden Exemplare in der alten Abteikirche zu Steinfeld, an dem die Verzierung nur in Eckstreben und Füllungsrosetten besteht, im Uebrigen die Gestaltung eine viel flachere und dichtere ist. Als interessante Variante unserer Monstranz hat sie noch eine besondere Bedeutung, welche ihre Veröffentlichung um so wünschenswerther macht, die gelegentlich hier erfolgen soll.

Wohl die erste Nachahmung, die unsere Monstranz bisher gefunden hat, wird demnächst ihren Weg nach Amerika nehmen, da Pastor Dr. Hölcher in Buffalo sie durch seinen Landsmann, Hof-Goldschmied Osthus in Münster für seine Kirche hat ausführen lassen. Diese mehr wörtliche (wenn auch auf einige ornamentale Details verzichtende) Uebertragung würde einer freieren Behandlung keineswegs präjudiziren.

Schütgen.

Die Kirche U. L. Frau zu Trier.

(Mit Abbildungen.)

Wenige deutsche Bauten der Frühgothik sind mehr besprochen, eingehender behandelt worden, als die Trierer Liebfrauenkirche; von Quast, Roisin, Reichensperger, Schmidt und Bock haben größere Studien über dieselbe veröffentlicht. Trotzdem läßt sich noch manches Neue über sie sagen, lassen sich bis dahin unerörterte Fragen aufwerfen und theilweise beantworten. Unsere erste Frage lautet: Warum ist ihr Grundriß der einer Centralanlage? Das christliche Alterthum wandte Centralanlagen an für Grabdenkmäler, Taufkirchen und Palastkapellen, dann aber auch zuweilen da, wo eine christliche Kirche auf alten Grundlagen errichtet ward. S. Stefano Rotondo zu Rom war ehemals eine Markthalle; St. Gereon zu Köln und S. Costanza zu Rom waren Grabkirchen, S. Lorenzo zu Mailand wird mit S. Vitale zu Ravenna als reicher entwickelte Palastkapelle zu bezeichnen sein. Viele jener alten Centralbauten verloren im Laufe der Zeit ihre ursprüngliche Bestimmung, selbst ihre alten Namen. Wie man zu Metz dem alten Baptisterium beim Dome, das wohl dem hl. Johannes d. T. gewidmet war, den neuen Titel Notre Dame la ronde gab, so wird „auch die Marienkirche neben dem Dome des hl. Petrus im Trierer Thale“, von der Bischof Poppo im Beginne des XI. Jahrh. redet,¹⁾ ehemals eine Taufkirche gewesen sein. Dafür spricht die Lage beim Dome und der Platz, welcher von allen Seiten so begrenzt war, daß er eine Rundkirche getragen haben muß. Eine Erinnerung an den alten Taufbrunnen der Kirche liegt darin, daß sie im Mittelalter Pfarrkirche des Domes war, in der die Domgeistlichen am Grünen Donnerstag die Osterkommunion empfangen und Kanoniker begraben wurden. Der Decchant des Stiftes war der Obere ihrer zwölf Praebendaten. Einer der wichtigsten, wahrscheinlich der älteste ihrer Altäre war dem Täufer geweiht. Auf ihn

¹⁾ Gesta ed. Wyttenbach l'Appendix p. 59. Ueber jene Marienkirche zu Metz vgl. den Trierer Jahresbericht für 1872 S. 28 f. Alte Rundkapellen besaß die Trierer Diözese zu Kobern, Mettlach und Vianden. Auch zu Bonn war die alte Marienkapelle ein Centralbau. Viele auf die ältere Marienkirche neben dem Trierer Dome bezügliche Urkunden bieten die Sammlungen von Günther, Beyer und das »Urkundenbuch der mittelrheinischen Territorien« von Eltester und Goers.

legte Kuno, der Kaplan des Erzbischofes Theodorich, vor 1227 die Urkunde über eine zum Besten dieser Kirchengemachte Schenkung nieder, welche der Erzbischof später, wie wir sehen werden, bestätigte.

Wann ist auf dem Platz, vielleicht theilweise auf den Fundamenten des alten Baptisterium und der früheren Marienkirche die jetzige Liebfrauenkirche aufgeführt worden? Die in vielen Werken wiederholte Antwort lautet: 1227 bis kurz nach 1243, also etwa in 16 bis 20 Jahren. — Aber was sagen die Quellen? Im Jahre 1243 theilt uns Erzbischof Konrad von Hostaden, der Erbauer des Kölner Domes, in einer zu Andernach erlassenen Urkunde mit, die alte Marienkirche beim Trierer Dom sei vor übergroßem Alter zusammengefallen, und man habe begonnen, sie neu zu erbauen. Der römische Stuhl habe allen, welche zu den Baukosten einen Beitrag böten, Ablass verliehen. Er thue dasselbe. Wenn die Almosen-sammler mit den Reliquien dieser Kirche an einen Ort seiner Diözese kämen, solle man die Glocken läuten, die Arbeit ruhen lassen, eine hl. Messe feiern und in einer Predigt um einen Geldbeitrag bitten.²⁾

²⁾ Diese Urkunde haben Wyttenbach und Müller im Anhang zu ihrem I. Bande der »Gesta« S. 59 aus dem Codex 1251 der Trierer Stadtbibliothek herausgegeben. Sie ist dann auch im »Urkundenbuch zur Geschichte der mittelrheinischen Territorien« von Eltester und Goers III, 580 abgedruckt. Schnaase bemerkt in seiner »Geschichte der bildenden Künste«, 2. Aufl., III, 868, Anm. „Der Erzbischof von Köln bewilligt in derselben (Urkunde) die Sammlung von Beiträgen für die ecclesia beatae Mariae Virginis gloriose majoris in Treveris, quae caput, mater et magistra est omnium ecclesiarum provinciae Trevirensis. In dieser Weise konnte er aber nur von dem Dome selbst reden, den er, wenn auch nicht ganz genau, aber dem vorherrschenden Gebrauche entsprechend, als Kirche der heiligen Jungfrau benannt.“

Es ist eine merkwürdige Unterstellung, anzunehmen, daß der Kölner Erzbischof nicht gewußt habe, der Trierer Dom sei dem hl. Petrus geweiht. Von einem „vorherrschenden Gebrauche“ aber, dem entsprechend man im Mittelalter die Gotteshäuser ununterschieden „als Kirchen der heiligen Jungfrau“ benannt habe, ist uns nichts bekannt. Der Anfang der Urkunde ist freilich nicht sehr klar abgefaßt, muß aber offenbar in folgender Weise übersetzt werden:

„Da die Kirche der glorreichen und seligen Jungfrau Maria, die zur Donnkirche (major ecclesia), welche Haupt, Mutter und Lehrerin aller Kirchen der Diözese

Da nun in dem Brieft 1243 ausdrücklich bezeugt ist, man habe „begonnen“ diese Marienkirche neu zu errichten, kann schwerlich 1227 ihr Gründungsjahr sein. Brower, aus dem man dies schliefen wollte, schreibt freilich zum Jahre 1227: Die Kirche der Gottesgebärerin begann damals allmählig zu wachsen.“ Wie beweist er dies? Er führt die bereits erwähnte Urkunde des Erzbischofes Theodorich von Trier an, wodurch dieser am 14. September 1227 frühere Stiftungen seines Kaplans Kuno zum Besten eines Praebendates der Marienkirche bestätigt.³⁾ In derselben ist aber weder Rede vom Abbruch der alten Kirche noch von einem Neubau. Wäre kurz vor oder um 1227 der Neubau in Angriff genommen worden, so würde er das wohl gesagt oder angedeutet haben. Eine Vollendung um 1250 wäre beim langsamen Baubetrieb des Mittelalters selbst dann auffallend, wenn die Fundamente vor 1227 gelegt worden wären. Erzählt doch eine beachtenswerthe Legende über den Bau der Kirche St. Yved zu Braine, welche der Trierer Liebfrauenkirche als Vorbild gedient haben soll, Folgendes:

„Zur Zeit, als die edele Frau Agnes, Gräfin von Dreux und Braine, das Werk der genannten Kirche errichten und aufbauen liefs, befanden sich zwölf Steinmetzen dort, deren Einblick und Kenntnisse diejenigen aller andern Arbeiter sowohl im Aushauen der Bildwerke und der kostbaren Werksteine jener Kirche, als auch in der Bauführung weit übertrafen. Obgleich man nun während der Förderung und Weiterführung des erwähnten Werkes bei allen Arbeiten Tag um Tag beständig dreizehn Meister fand, so stellten sich doch am Abende bei Löhnung und Auszahlung der betreffenden Arbeiter immer nur jene genannten zwölf Meister ein. Darum darf man wohl glauben und meinen, dafs dort

Trier ist, gehört, vor übergrofssem Alter eingestürzt ist.“ u. s. w. Bock (»Liebfrauenkirche«, S. 12) übersetzt also unrichtig:

„Da die gröfseren Kirche der allerseligsten Jungfrau zu Trier, die das Haupt, die Mutter und Vorsteherin aller Kirchen der Trierer Erzdioese ist, in Folge ihres Alters von selbst zusammengestürzt ist.“ Der Ablaßbrief des päpstlichen Stuhles ist leider noch unbekannt.

³⁾ Die Urkunde Kunos bei Goerz »Regesten« II, 484 n. 1817, im »Mittelh. Urkundenbuche« III, 252, vgl. Brower »Antiquitates« II, 126. Im Jahre 1288 wurde ein Urtheil verkündet in clastro majoris ecclesiae Trevirensis ante ostium beatae Mariae. Goerz »Regesten« II, 549 n. 2082.

ein Wunder geschehen sei, und dafs unser Herrgott die Anzahl auf dreizehn vermehrte. Der ganze Bau, wie man ihn heute schauen kann, wurde gemacht und vollendet in sieben Jahren und sieben Tagen, wie man in den alten Chroniken findet, welche die Gründung der Kirche beschreiben.“

Prioux⁴⁾ findet in dieser Erzählung eine legendarische Ausschmückung der Thatsache, dafs St. Yved rasch seine Mauern aufsteigen sah. Aber es wurde nicht in „sieben Jahren und sieben Tagen vollendet“. 1187 ward das Ostchor mit dem Kreuzschiff fertig gestellt. Bei der Weihe 1216 war der Bau noch nicht vollständig abgeschlossen. Freilich ist St. Yved mit einer Länge von 80 und einer Breite von 35 m gröfser als die Trierer Liebfrauenkirche, die an 55 m lang und 45 m breit ist. An St. Yved baute man 1180 bis nach 1216. Eine Bauzeit von 1227 bis 1244 würde also immerhin zu Trier verhältnismäfsig auferordentlich kurz sein. Sicher wissen wir nur, dafs man 1243 mit dem Ausbau beschäftigt war. Unsicher ist, ob man 1227 entweder bereits begonnen oder den Plan zum Neubau gefafst hatte. Das 1212 bis 1227 errichtete Oktogon von St. Gereon zu Köln ist weit alterthümlicher als der Trierer Bau, St. Cunibert in Köln, das noch sehr spröde gegen gothische Formen sich verhält, ward erst 1247 eingeweiht durch Konrad von Hostaden, der jenen Ablaßbrief erliefs und 1248 seinen Dom zu Köln begann.

Der Grundriß der Trierer Kirche ist überaus reich entwickelt und gehört jedenfalls kaum mehr in die Zeit der Frühgothik. Wie ist dieser Grundriß unter der Hand des Baumeisters entstanden? Fast in allen seinen Theilen durch des Zirkels Mafs und Gerechtigkeit. Ein Blick auf das in Abbildung 1 gegebene Schema beweist dies. Der Architekt ging aus vom Quadrat, in das er ein Achteck einzeichnete. In das Achteck legte er ein Kreuz, für dessen Breite er ein Viertel jeder Seite des Achteckes bestimmte. Wie er weiter konstruirte, ergüß sich aus dem Schema, in dem die dicken Striche die Außenmauern, die dünnern die Gewölberippen, die unterbrochenen Hilfslinien anzeigen. Sein Bau erhielt 4 grofse und 8 kleine Säulen, jede seiner 8 Kapellen endet mit 4 Seiten des Achteckes. Der Altar

⁴⁾ »Monographie de l'abbaye St. Yved de Braine« p. 12 s.

sollte in der Vierung aufgestellt werden. Hinter ihm mußte das Chor verlängert werden, um der zahlreichen Domgestaltigkeit Platz zu bieten, welche die Feste der Gottesmutter in dieser ihr geweihten Kirche feierte.

In den Mafsen der Kirche ist die Grundzahl 8 festgehalten,

$$\frac{1}{2} \cdot 16 = 2\sqrt{16}.$$

Länge der Liebfrauenkirche:
mit den Mauern . . . $174\frac{1}{2}$ (8 · 22 = 176),
im Lichten 155 (8 · 20 = 160).

Breite der Liebfrauenkirche:
mit den Mauern 148 (8 · 18 = 144),
im Lichten $120\frac{1}{2}$ (8 · 15 = 120).
Lichte Breite des Chores . $82\frac{1}{2}$ (8 · 4 = 82).

Durchmesser der Vierungspfeiler:
des Kernes $57\frac{1}{2}$ Zoll (8 · 7 = 56),
der kleinen Dienste . . . $18\frac{1}{2}$ „ (8 · 2 = 16).
Durchmesser der 8 kleinen Säulen

$$88 \text{ Zoll (8 · 4 = 82)}.$$

Dafs die einzelnen Summen keine genaue Vervielfältigung von 8 zeigen, kann nicht anfallen, weil die mittelalterlichen Baumeister es mit ihren Mafsen nie so genau nahmen. Siehen doch in keiner Kathedrale die Pfeiler des Mittelschiffes in vollkommen gleicher Entfernung von einander. Einestheils waren die Werkzeuge zum Messen damals unvollkommen, andererseits werden allerlei Nebenrückstände bestimmend auf die Bauleitung eingewirkt haben, welche die Maße verschoben. So steht z. B. nach Schmidt an der Liebfrauenkirche das Fenster über dem Eingangsborne nicht genau in der Mitte. Der südliche Theil der Umfassungsmauern, der dem Wind und Wetter ausgesetzt ist, wurde stärker gebildet, als die 6 bis 8 Zoll schwächeren Mauern der Nordseite, die durch den Dom geschützt sind. Ein Fenster in einem Schenkel des Kreuzes hat zwei Pfosten, das gegenüberliegende nur einen. Viele kleinere Säulchen stehen auf Postamenten, anderen mit ihnen correspondierenden fehlen dieselben. Das Gewölbe des nördlichen Kreuzarmes ist $10\frac{1}{2}$ Zoll, das des südlichen 12, das des östlichen und westlichen 16 Zoll stark. In den untern Gewölben der Chörchen beträgt die Dicke 9, oben in der Kuppel 11 Zoll.

Das Innere der Liebfrauenkirche bietet in seinem Anbau drei scharf gesonderte Regionen: eine untere, eine mittlere und eine obere. Die untere Region, gleichsam das Erdgeschofs, baut sich auf über die 4 kleineren Quadrate in den Ecken der Vierung und ihre 8, mit je 4 Seiten hinaustretenden Chörchen. Die zweite, hochaufstrebende Region ist durch die Kreuzarme, das Lang- und Querschiff gebildet. In eine dritte Region steigt das Gewölbe der Vierung im Thurne an. Die Schlußsteine der Gewölbe dieser drei Regionen liegen in einer Höhe von

$$\begin{aligned} &48\frac{1}{2} \text{ (8 · 6 = 48),} \\ &81\frac{1}{2} \text{ (8 · 10 = 80) und} \\ &117\frac{1}{2} \text{ (8 · 15 = 120) rh. Fufs.} \end{aligned}$$

³⁾ Die Maße sind in rh. Fufs gegeben, weil dies Maß dem vom ersten Baumeister benutzten am nächsten kommt, ihm vielleicht entspricht. 1 rh. Fufs = 0,313 m.

Diese Zahlen aber verhalten sich zu einander wie 6:10:15, also fast wie 1:2:3.

Die untere Region ist in ihrer Höhenrichtung in drei Abtheilungen zerlegt: zuerst kommt ein etwa 16 Fufs hochliegender Umgang, dann folgen die Kapitelle der Säulen in einer Höhe von 84 bis $86\frac{1}{2}$ Fufs endlich die Schlußsteine der Gewölbe, $48\frac{1}{2}$ hoch. Es verhält sich auch hier 16:84 bis $86\frac{1}{2}$: $48\frac{1}{2}$ wie 2:4:6, wie 1:2:3.

Die zweite Region, Mittelschiff und Querschiff, also die Kreuzarme, haben vier horizontale Trennungsglieder: einen Schaftring an jeder Säule, welcher dem untern Umgange entspricht, die untern Kapitelle, das Gesimse des obern Umganges, dem weiteren Schaftringe entsprechend, die obern Kapitelle, endlich folgt das Gewölbe. Die Höhen sind 16, 34 bis $86\frac{1}{2}$, 49 bis 50, 62 bis $64\frac{1}{2}$ und $81\frac{1}{2}$. Das Verhältniß ist also 1:2:3:4:5, die Grundzahl bleibt 8, ja ist hier 2 · 8 = 4 · 4.

Die dritte Region endet im Schlußsteine der Vierung, $117\frac{1}{2}$ (8 · 15 = 120) hoch, die Länge der Kirche beträgt im Lichten 155 (8 · 20 = 160), die Breite $120\frac{1}{2}$ (8 · 15 = 120). Diese Breite ist also fast gleich der Höhe und verhält sich zur Länge wie 15:20 = 3:4.

Der äufsere Aufbau richtete sich nach der Anordnung des Innern, auch hier ist also die Zahl 8 als Grundzahl festgehalten. Wir erhalten dort in der Höhenrichtung folgende Maße in rh. Fufs: Die über das unterste Fenstergesimse 16 (8 · 2 = 16). Bis zur Abschrägung der Strebepfeiler $86\frac{1}{2}$ (8 · $4\frac{1}{2}$ = 86). Bis zum Dache der untern

Region c. 50 (8 · 6 = 48).
Bis zum Dachfirst derselben . . . 64 (8 · 8 = 64).
Bis zum Dache der 2. Region ca. $82\frac{1}{2}$ (8 · 10 = 80).
Bis zum Dachfirst derselben ca. 104 (8 · 13 = 104).
Bis zum Thurmdache (3. Region) $167\frac{1}{2}$ (8 · 17 = 136).
Bis zur Spitze des Thurmes *) ca. 180 (8 · 20 = 160).

Die Verhältnisse sind also:

$$2:4\frac{1}{2}:6:8:10:15:17:20,$$

$$\text{oder: } 1:2:3:4:5:6-7:7-8:10.$$

Das Studium der Einzelheiten des Baues liefert sehr bemerkenswerthe Ergebnisse. Die Pfeiler der Vierung, auf denen die Kuppel ruht, (mit je vier Diensten besetzte Säulen, vielleicht die ältesten ihrer Art auf deutschem Boden) steigen $64\frac{1}{2}$ Fufs hoch auf und sind mit zwei Schaftringen und zwei Kapitellen versehen. Ihre Schaftringe entsprechen den Gesimsen des untern und obern Umganges, ihre Kapitelle den Gewölben in den Kreuzswinkeln und in dem Mittelschiffe. Sowohl Ringprofile als auch die Blattreihen der Kapitelle gehen um die Dienste und um den Kern in gleicher

⁴⁾ Schmidt berechnet 1, 25 die Höhe des nach dem Brande von 1481 im Jahre 1482 aufgesetzten Helmes auf 274. Im Jahre 1631 wurde dieser Thurm vom Sturme stark beschädigt, 1670 lobt noch Brower seine Höhe (*Antiquarische II, 188).

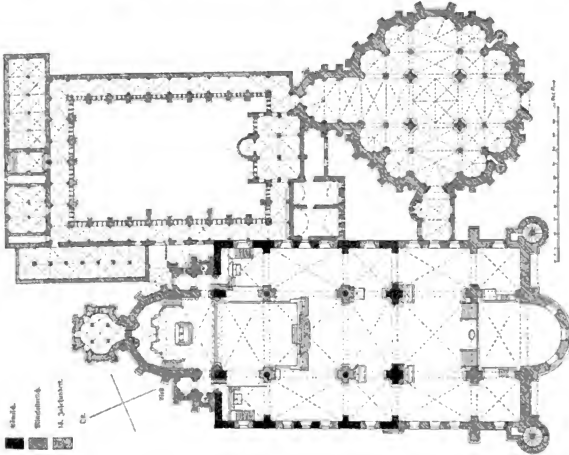


Abb. 2. Grundriß der Liebfrauenkirche des Domes und seines Kreuzganges zu Trier.

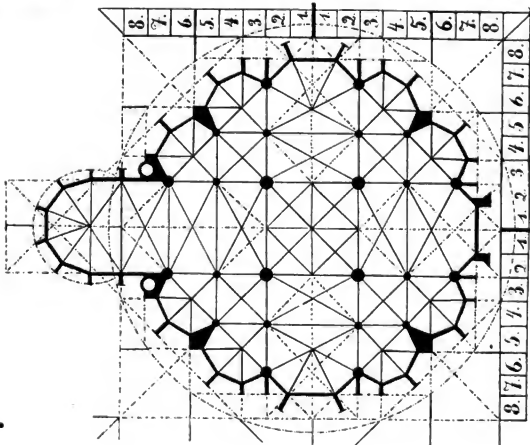


Abb. 1. Schema zum Grundriß der Liebfrauenkirche zu Trier.

Art ununterbrochen herum. Es war dies eine notwendige Folge der starken Horizontaltheilungen, durch welche der Baumeister sein Werk gliederte. Auch die doppelte Reihe von Blättern, welche das Kapital verziert, paßt zu der Betonung der Horizontale, welche der Meister aus dem System der romanischen Kunst behalten hat und durch die er sich von einem der Bildungsgesetze der Gothik noch fern hält.

Nicht weniger als 18 Fenster der untern Region sind vollständig verblendet, weil an die 4 · 3 vordere Pfeiler der 2 · 4 Kapellen sowie am Ende der Kreuzesarme Strebepfeiler sich anlehnen. In der obern Region finden wir im Ostchore 7 Fenster und an der Fassade 1 Fenster der ganzen Länge nach geöffnet. Die untere Hälfte der 8 Fenster in den Kreuzesarmen ist verblendet. Die Fenster in den Ecken der Schlüsse der Kreuzesarme sind vollständig geschlossen. Da auch die 8 Fenster der Vierungskuppel nur in der obern Hälfte offen sind, so hat der Baumeister von den $50 + 34 + 8 = 92$ Fenstern des Innern der Liebfrauenkirche $18 + (8 + 16) + 8 = 50$ ganz oder halb verblendet, nur 42, weniger als die Hälfte, regelmäßig gebildet und ganz durchsichtig gelassen. Mit den 8 obersten Thurmfenstern über dem Vierungsgewölbe, hat die Kirche gerade 100 Fenster. Im Außern sind aber nur 84 sichtbar, weil 4 Paare in den Strebepfeilern, die zwischen den kleinen Chörchen liegen, verschwinden, 1 Paar durch die Chorthürme verdeckt ist und 3 Paare in den Ecken des südlichen, westlichen und nördlichen Schlusses der Kreuzesarme im Aufsenbau nicht einmal angedeutet sind. Zweifelsohne sind solche Verblendungen und solches Verschwinden von Fenstern architektonische Mängel. Jedenfalls hat trotzdem von Quast zu hart geurtheilt, wenn er ausruft:

„Wahrlich, der Schöpfer dieser Architekturwürfe hatte die achte alte Gothik nicht innerlich, sondern nur äußerlich aufgenommen.“⁷⁾

Auch im Kölner Dom ist eine Reihe von Fenstern halb geöffnet. Sowohl dort als in Trier mußte der Meister die Ecken seiner Kirche stärken und darum die Oeffnungen durch Quadern schliessen, welche als Strebemauern den Bau zusammenhalten. Die Fenster des Oberbaues sind in Trier in ihrer untern Hälfte geschlossen, weil dort sich die Dächer der in

den Kreuzeswinkeln angebrachten Kapellen an die Mittelschiffmauern anlehnen. von Quast will ferner dem Baumeister der Liebfrauenkirche zum Vorwurf anrechnen, daß er unterliefs, oben im Mittelschiff, d. h. in seinen Kreuzesarmen, nach französischer Art Triforien statt der Fensterverblendungen anzubringen. Aber durch solche Triforien hätte er die Einheit und Schönheit seines Baues vernichtet; denn einerseits hätte er durch sie eine Reihe vertikaler Linien erhalten, die sich in Gegensatz zu seinen herrschenden Horizontalbändern gesetzt haben würden, andererseits hätte dann die Oberlichter im Innern jene unangenehme Gestalt erhalten, welche sie im Außern zeigen.

„Strenge Zweckmäßigkeit und regelrechte Konstruktion aller architektonischen Formbildungen“ hat also auch jener geniale Mann gewollt und befolgt, welcher den Aufriß der Trierer Marienkirche zeichnete. Ruhiges Studium mußte zu dem Ergebnis kommen, daß es ein voreiliges Urtheil war, ihm „Mißverständnis der Bildungsgesetze der Gothik“ vorzuwerfen. Er ist kein nach der akademischen Schablone geschulter Architekt. Wären manche unserer Herrn Baumeister und Bauräthe etwas weniger consequent und regelrecht, dann würden nicht wenige Kirchen reicher sein an Originalität; dem Besucher würden manche langweilige Wiederholung abgedroschener, in alter Einförmigkeit stets wiederkehrender Bildungen erspart.

Ein erster Umgang geht in der tiefsten Region vor deren Fenster her, ein zweiter zieht sich in der höhern Region, im Lang- und Querschiff, vor der obern Fensterreihe hin. Im Chore und an den übrigen Enden des Kreuzes haben wir also zwei Reihen Fenster und vor jeder einen Umgang. Hätte der Baumeister im Chore den zweiten Umgang nicht durchgeführt, demnach die 3 obern Fenster mit den 3 untern zu 3 langen Lichtöffnungen vereint, so wäre die Einheit seiner Konstruktion verloren gegangen. Ueberdies wäre das Ostchor durch solche langgezogene Lichtöffnungen zu sehr betont worden. Der Altar stand nach der ursprünglichen Anlage nicht in ihm, sondern in der Vierung der Mitte.⁸⁾ Das Ostchor durfte also in seiner Anlage nicht als Haupttheil erscheinen,

⁷⁾ *Römisches in den »Trierer Mittheilungen«* II, 81 f. Ein kleiner Altar stand im Ostchore an der Stelle des jetzigen.

⁸⁾ *Jahrbücher»* 58, S. 188.

nicht durch größere Fenster unterschieden werden von den drei andern Enden des Kreuzes, in denen der obere Umgang und die Theilung der Fenster durch die Technik geboten war.

Gleiches Maßwerk füllt alle offenen Fenster. Ein Pfosten steigt in der Mitte frei auf, trägt mit den Seitenwänden zwei Spitzbogen und stützt durch diese Bogen einen Kreis, in dem sich in den Fenstern der Chörchen, des Hauptchores, und oben in den Abschlüssen der drei übrigen Kreuzesarme eine sechsblättrige Rose befindet, während die oberen $4 \cdot 4 = 16$ Seitenfenster des Kreuzes eine achtblättrige Rose in ihrem Kreise haben.

Der gotische Spitzbogen kann bekanntlich auf dreifache Weise hergestellt werden. Nimmt man nämlich ein gleichseitiges Dreieck und verlängert man dessen Grundlinie, so kann man die Spitzen des Cirkels in dieser Linie entweder erstens in die beiden untern Ecken des Dreieckes einsetzen, oder zweitens innerhalb des Dreieckes in zwei gleichweit von der Mitte der Grundlinie entfernte Punkte, oder drittens in zwei Punkte, welche in gleicher Entfernung von der Mitte außerhalb des Dreieckes aber noch in derselben Grundlinie sich befinden. Beschreibt man zuerst mit der einen, dann mit der andern Spitze des Cirkels Kreislinien, die sich im Scheitel jenes Dreieckes treffen, so entsteht im ersten Falle ein regelrechter Spitzbogen, im zweiten Falle ein hoher Spitzbogen, im dritten Falle ein stumpfer.

In der Liebfrauenkirche sind nun die kleinen Scheid- oder Gurtbogen und fast alle Fensterbogen in der ersten Art über ein gleichseitiges Dreieck konstruirt, also regelrechte Spitzbogen. Die großen Scheidbogen und jene Gewölberippen, welche Spitzbogen bilden, sind von der zweiten Art, steigen also steil auf. Einige Fenster haben stumpfe Bogen. Ueberhöhte Spitzbogen finden sich an einigen Fenstern in den Jochen vor dem Chore. Die Diagonalrippen der Kreuzesarme bilden vollkommene Halbkreise. Der Meister hat sich also bei der Anwendung der Bogenformen freie Hand gewahrt. So hat er auch, nachdem er die 92 Fenster im Innern der Kirche in Spitzbogen schloß, die letzten 8 Fenster oben im Thurme mit Rundbogen versehen. Das soll „ein straflicher Rückfall ins Romanische“ sein. Zeichnet man indessen oben in die Thurmmauern echt gotische Fenster ein, so müßte man den Thurm erhöhen, um

angenehme Verhältnisse zu erhalten, das aber wäre konstruktiv gefährlich und würde aesthetisch diesen obern Theil in Disharmonie zum untern bringen.

Auch die Portale sind in Halbkreisen geschlossen, weil letztere die Skulpturen leichter aufnehmen und umrahmen, als Spitzbogen. Es war keineswegs Eklektizismus, mit runden und spitzen Bogen in den Fenstern, Thüren und Gewölben zu wechseln, sondern ein historisch gerechtfertigter Versuch, die Schönheit der ältern romanischen Kunst mit den Vorzügen ihrer Tochter, der Gothik, zu vereinen. Wie jede andere Stilgattung, so hat auch die des Uebergangs ihre kulturhistorische Berechtigung. Es ist nicht billig, an sie den Maßstab zu legen, welcher damals in andern Gegenden und später am Rheine allgemeine Geltung erlangte und als Bildungsgesetz für die Baukunst angenommen wurde. Auch das ist mißfällig als „Ungermanismus“ vermerkt worden, daß die Strebe Pfeiler unter dem obern Dachgesimse enden, sich also nicht als Thürmchen über dasselbe erheben. Weil der Baumeister keine Dachgalerie brauchte, bedurfte er auch keiner Fialen, welche, auf den Streben emporwachsend, eine Galerie festigen. Seine Streben waren stark genug und bedurften einer Belastung von oben nicht. Ist die Gothik die Kunst der rationalen Konstruktion, die nicht mit überflüssigen Zierstücken prunkt, dann forderte sie dort einen Abschluss für die Streben, wo derselbe erlaubt und ermöglicht war. Sie verbot eine Aufthürmung weiterer Massen, die keinem struktivem Zwecke dienen.

Die Gewölberippen sind im Kölner Dome in ihren untern Theilen mit den Wiederlagsmauern auf's Engste verbunden. Ihre Fugen verlaufen dort in gleicher Linie mit denen der Mauern, also horizontal. In der Liebfrauenkirche sind sie von Anfang an getrennt vom Mauerwerk. Alle ihre Fugen liegen in der Richtung des Radius, mit dem ihr Bogen beschrieben ist.²⁾

Auf jedes Kapital der acht einfachen Rundsäulen der Kreuzesarme setzt sich im Mittel- und Querschiff ein kleines Saulchen auf, welches bald in einem breiten Kapital endet. Daraus wachsen 3 Dienste empor, welche einen Scheidbogen und zwei Diagonalrippen tragen sollen. Das Gesimse der obern Gallerie geht dann wie

²⁾ Schmidt • Baudenkmale I, 28.

ein Ring um diese 8 Dienste und von da ab sind sie von den Profilen und von 2 Säulchen der Fensterwände begleitet. Die Gliederung wird also nach oben hin reicher und feiner.

Alle Profile sind tief und keck ausgearbeitet. Sie zeugen ebenso sehr für die Güte des Steines, der sich einer solchen Behandlung fügte, wie für die künstlerische Begabung des Baumeisters, der durch Wechsel von Licht und Schatten in den Bogen und Rippen jenes Leben vermehrte, welches sie schon der Schwingung ihrer Kreislinie verdanken. Nach Bock („Die Liebfrauenkirche“ S. 2) „boten die Moselberge in unmittelbarer Nähe (für den Bau dieses Gotteshauses) eine unerschöpfliche Fülle des prächtigsten Sandsteines in großen Quadern, die an Dauerhaftigkeit und monumentalem Farbton, fast auch in Feinheit des Kornes mit dem Steinmaterial des nahen Frankreichs wetteifern können.“ In Wahrheit stammt das Baumaterial der Kirche aus Luxemburg und Lothringen.

„Die untern Haupttheile des Portals bestehen nach Schmidt (a. a. O. I, 75) aus dem gelben Kalksteine, welcher dem mittleren Schichtensysteme der Jurafornation aus den Umgebungen von Thionville und Metz angehört. Er hat zum Theil eine krystallinische Textur und enthält viele klein zerriebene Stücke von Muscheln und andern organischen Körpern. Die Bauleute nennen ihn öfter Johannisberger Stein, von dem Mont-St.-Jan bei Hayange südlich von Luxemburg.“

„Der gelblich-graue und graue Sandstein, woraus im Allgemeinen die Kirche gebaut ist, scheint ebenfalls nicht aus unserem Sandsteinberge herzukommen; sondern wahrscheinlich aus der Luxemburger Steinformation, in welcher diese Färbung eben so sehr vorherrscht, wie in der unsrigen die rothe Farbe.“

„Die Ursache, warum man ihn dem rothen Sandsteine unserer Umgebungen vorzog, scheint die zu sein, daß er meistens etwas feineres und gleichförmigeres Korn darbietet, und also für feinere Arbeiten und Verzierungen brauchbarer ist.“

„Der Kalkstein des Hauptportals kommt auch noch an verschiedenen andern Stellen der Kirche, besonders an Säulenfüßen, und da, wo zarte Glieder und Dauerhaftigkeit nöthig war, vor.“ Die Wahl der Steine beweist, daß der Baumeister der Liebfrauenkirche sich nicht in Trier allein ausbildete, nicht am Material der

Trierer Gegend seine Studien vollendete. Er muß seine Bauformen wenigstens zum Theil einer Gegend entlehnt haben, die feineren Baustoff besaß, bildsamern, welcher zu andern Formen führte, als die in Trier hergebrachten, welche sich am rothen Sandstein der Mosel entwickelten.

Paris, das Centrum, der Angelpunkt der gothischen Kunst, besaß damals einen weitreichenden Einfluß. Bischof Albert II. von Magdeburg, welcher in den Jahren 1207—1234 das Chor seiner Kirche nach dem Vorbilde der Kathedrale zu Soissons erbauen ließ, hat in Paris studirt. Auch Konrad von Hostaden (1238—1261), unter dessen Regierung der Grundstein des Kölner Domes gelegt ward, hatte Beziehungen zu Paris. Sein Dom ahmt im Grundriß und Aufriss die Kathedrale von Amiens nach; in vielen Einzelheiten stimmt er mit der Kathedrale von Rheims und der St. Chapelle zu Paris überein.

In die Trierer Diözese war um 1214 Ab-salom, der einflußreiche Abt von Sprinkirsbach, von Paris gekommen. Die Cistercienser, die Bahnbrecher der Gothik in Deutschland, Italien und England, standen bereits lange in hoher Gunst bei den Bischöfen von Trier. 1134 trafen neun Cistercienser bei Erzbischof Albero ein, von dem sie zur Gründung der Abtei Orval in Luxemburgischen entlassen wurden. Vier Jahre später sandte der hl. Bernhard eine neue Colonie, um die Abtei Himmerode bei Wittlich zu gründen. Dort wurde das Herz des Erzbischofes Albero, 1212 der Leib des Erzbischofes Johann, 1299 der des Erzbischofes Boemund bestattet. 1227 bauten die Cistercienser die Kirche von Marienstatt. Freilich erfolgte dessen Gründung von Heisterbach aus und lag diese Abtei in der Erzdiözese Köln. Aber Hermann, welcher Marienstatts Bau leitete, hatte als Abt von Himmerode dem Erzbischof Johann von Trier (1190—1212) zu Rom das Pallium geholt und blieb mit dessen Nachfolger Theodorich (1212—1242), unter dem die Liebfrauenkirche erbaut wurde, befreundet. In Marienstatt aber vereinte der Baumeister so, wie dies auch in der Liebfrauenkirche geschieht, in glücklichster Art den rheinischen Uebergangsstil mit der Gothik. Metz, Toul und Verdun standen als Bisthümer unter der Metropole Trier und waren eine Brücke, auf der die Gothik leicht herüberkam. Von Metz aus erbaute der Abt

des Klosters St. Vincent die Kirche des Priorates Offenbach am Glan, die in manchen Einzelheiten der Trierer Liebfrauenkirche gleicht. Um das Jahr 1223 nahmen die Dominikaner und Franziskaner, die damals schon gewohnt waren, gotisch zu bauen, in Trier Wohnung. Letztere erbauten dort bald eine einschiffige gotische Kirche. Am entschiedensten spricht für französischen Einfluß die Aehnlichkeit U. L. Frau zu Trier mit derjenigen des hl. Yved zu Braine bei Soissons. Schnaase schreibt sogar: „Der Chor (von St. Yved) gleicht dem der Liebfrauenkirche durchweg, auch in den Verhältnissen des weiter hervortretenden, mit fünf Seiten des Zehneckes geschlossenen Altarraumes und der einzelnen Abtheilungen der Gewölbanlage, so vollständig, daß man ein zufälliges Zusammentreffen unmöglich annehmen kann. Die französische Kirche ist in den Jahren 1180 bis 1187 und bis nach 1216 erbaut, also älter, als die Liebfrauenkirche und wir müssen daher annehmen, daß der deutsche Meister sie gekannt und benutzt hat.“¹⁰⁾ Trotz der unleugbaren Aehnlichkeit des Grundrisses der beiden Kirchen von Trier und Braine, auch letztere war ursprünglich eine Marienkirche, sind doch ihre Unterschiede so groß, daß man wieder versucht wird, ihren unmittelbaren kunstgeschichtlichen Zusammenhang in Frage zu ziehen.

Im inneren Aufbau hat St. Yved ein Triforium, das in Trier fehlt, einfache grobe Fenster ohne Maßwerk, von denen keines verblendet ist, in den Querschiffen grobe Fensterrosen. Dagegen sind in Trier viele Fenster mehr oder weniger verblendet, alle zweitheilig. Die Säulenringe fehlen in Braine, alle Profile sind kräftiger, einfacher und meist aus ungebrochenen Kreislinien gebildet.

Im Aeußern haben auch die Gesimse der untern Dächer zu Braine reiche Blattverzierungen, bleiben die Oberfenster in voller Größe bis zu ihrem Fusse frei und sichtbar, geht eine äußere Gallerie vor diesen Oberfenstern her, wachsen die Strebe Pfeiler bis zum Dachgesimse auf, um mit ihm architektonisch verbunden zu werden, sind die Giebel durch Seitenthürme flankirt und steigt das Gemüth des Mittelthurmes in einem einzigen Stockwerk in wundervoller Leichtigkeit

und Schönheit auf. Die Treppen liegen in den Strebe Pfeilern der westlichen Ecken des Kreuzschiffes. Alles das ist in Trier anders. Dort befinden sich zwei Treppen in den Ecken des Ostchores, zwei in freien Rundtürmen im Westen. Die obere Gallerie geht nicht um den ganzen Bau und bleibt im Innern; nur die Westfassade hat ihren Giebel, neben dem die Strebe Pfeiler in kleinen Aufsätzen ziemlich unharmonisch schließeln. Die übrigen Strebe Pfeiler enden weit unter den Dachgesimsen; an den Seitenwänden des Oberbaues fehlen die Strebe Pfeiler. Selbst die Grundrisse sind nicht so ähnlich, als bei einer oberflächlichen Betrachtung scheint. Die Chöre schließeln in St. Yved in Halbkreisen, in der Liebfrauenkirche mit den Seiten von Vielecken, drei Kreuzarme sind in St. Yved flach geschlossen, die Vierungspfeiler sind dort weit stärker und reicher profiliert, das Langhaus ist so lang als das Kreuzschiff mit dem Ostchores.

Man muß sich darum fragen: „Würde der Baumeister der rheinischen Kirche nicht manche Dinge besser gemacht haben, wenn er die französische Abtei genau gekannt hätte?“ Die Flankirung des Westgiebels durch Thürme ist in Braine überaus reizend, dort sind die Obermauern der Kreuzschiffe mehr gesichert und der Thurm besser gelungen.

Das oben gegebene Schema beweist, daß alles, worin der Trierer Grundriß mit dem zu Braine übereinstimmt, sich leicht aus einem nach den gotischen Konstruktionsprinzipien behandelten Quadrat, das zu einer Centralanlage entwickelt werden soll, herstellen läßt. Vielleicht ist darum jene Uebereinstimmung nicht auf unmittelbare Beeinflussung zurückzuführen, sondern auf die Anwendung derselben Prinzipien.

Jedenfalls steht der Chorbau¹¹⁾ der im Jahre 1227 gegründeten Abtei Marienstadt bei Hachenburg im Nassauschen in der Mitte zwischen dem Aufbau der Trierer Marienkirche und der Klosterkirche von Braine. Der Meister der Liebfrauenkirche hat wahrscheinlich den Marienstatter Bau gekannt, und bei der Gliederung des Innern mehr verworther, als jenen nordfranzösischen. In Marienstadt fehlt wie in Trier

¹⁰⁾ Schnaase „Geschichte der bildenden Künste“ 2. Auflage III S. 368. Vgl. „Baugeschichte der Kirche des hl. Victor zu Xanten“ von Beissel S. 76 f.

¹¹⁾ Eine kleine Abbildung bei Schnaase a. a. O. S. 381 nach Goers „Die Abteikirche zu Marienstadt“. •Publ. des Nassauschen Alterthumsvereins. (Wiesbaden 1860.)

das Triforium und gehen die Gesimse wie Reifen um die Säulen. Wer weiß, ob nicht der Baumeister der Liebfrauenkirche der Leiter der Trierer Dombauhütten war, der im Strome der damaligen Entwicklung stand? Im Ostchore des Domes und in dem Kreuzgange zeigt sich eine stete Entwicklung, der Uebergang aus der romanischen Kunst in die gotische. Konnte ein talentvoller Steinmetz jener Zeit nicht bei Beginn einer neuen Kirche, bei der Uebernahme einer neuen Arbeit, einen Sprung wagen, einen Aufschwung nehmen und in neue Bahnen einlenken, zu der so glänzende Vorbilder ihn hinzogen?

Schnaase geht nicht zu weit, wenn er den leider unbekanntem Steinmetzen, welcher

den Plan der Liebfrauenkirche entwarf und ausführte, ein hohes Lob spendet, indem er schreibt:

„Er verrieth an keiner Stelle die Mattigkeit des Nachahmers; jede Linie der Profilierung, jedes kleinste Detail athmet vielmehr eine Wärme der Empfindung, welche dem ganzen Werke einen Charakter der Jugendfrische und anspruchsloser Schönheit verleiht, die jeden empfänglichen Zuschauer entzückt. So trat der gotische Stil schon bei seinem ersten Erscheinen auf deutschem Boden mit voller Selbstständigkeit und mit tieferem Verständnis des Prinzips auf; der deutsche Geist behandelte ihn nicht als eine fremde, fertige Schöpfung, sondern als sein Eigenthum.“
Stephan Beissel.

In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?

IV.

Die bisher wiedergegebenen und besprochenen Einwürfe haben, wie uns scheint, die Beweisführung der Gotiker nicht erschüttert; wir glauben dieselben sämtlich als nicht stichhaltig erwiesen zu haben.

Aber damit können wir unsere Aufgabe nicht als erledigt betrachten, vielmehr haben wir bloß für die Behandlung der Kernfrage den Weg freigemacht, der Frage nämlich: besitzt der romanische Stil ein solches Maß von Vorzügen, das er auch neben dem eingeständenermaßen vollkommeneren gotischen Stil noch berechtigt erscheint. So lautet nämlich die Forderung unseres hochverehrten Gegners: „Freigebung des romanischen Kirchenbaues und die Aufhebung des Monopols für den gotischen, das weder aus stilistischen noch aus ästhetischen noch aus praktischen Gründen zu rechtfertigen ist.“ (a. a. O. S. 107.)

Zu Gunsten des romanischen Stiles wird zunächst folgendes ausgeführt (a. a. O. S. 85) „Die Vorzüge der Gotik und ihre bestechenden Reize dürfen unser Auge nicht so blenden, daß es blöde wird gegen die unleugbaren und eigenartigen Schönheiten der romanischen Kunst, uns den Geschmack an ihr verdirbt und unser Urtheil zu ihren Ungunsten besticht; die Gotik, das soll ihr zugestanden sein, und haben wir oben ausdrücklich ihr zugestanden, leistet Höheres, vielleicht sogar das denkbar Höchste

in Bewältigung und organischer Durchbildung der Mauer Massen. Aber der romanische Kirchenbau kann doch auch im Vergleich mit ihr nicht als ein konstruktiv verfehltes, unorganisches, künstlerisch werthloses oder ganz minderwerthiges Gebilde bezeichnet werden. Es waltet doch auch hier ein konstruktives Gesetz, ein Streben nach Belebung und organischer Beseelung todter Massen, nur ein viel einfacheres und schlichteres, und auch hier erstehen wirkliche Organismen, nur Organismen anderer Gattung, kräftigeren, urwüchsigeren Schlages. Zwar wird der Gegensatz zwischen tragenden und getragenen Gliedern nicht geradezu aufgehoben wie im gotischen Stil, sondern in seinem Recht belassen, aber völlig befriedigend in ein richtiges naturgemäßes Gleichgewicht gebracht. Es wird die Horizontale nicht völlig aufser Kraft und Geltung gesetzt; der romanische Stil arbeitet vielmehr mit der Horizontalen und mit der Vertikalen, läßt beide kraftvoll zusammenwirken, weckt durch die Strebekraft der Vertikalen die Horizontale aus todter Ruhe und dämpft durch das ruhige Beharren der Horizontalen und namentlich auch durch den gemessenen Aufschwung des Halbkreisbogens das unruhige Emporeilen der Vertikalen. Auch hier keine unerlöste Schwere, sondern künstlerische Bewältigung und Durchgliederung der Mauer Massen, ja im spätromanischen Stil bereits ein uberaus reiches und weitgehendes Streben nach Auflösung und kühner Durchbrechung der Wände durch

Gallerien, Blendarkaden, gekuppelte Fensteranlagen und Rosetten — nur nicht bis zur Verflüchtigung der Zwischenmauern; auch hier bereits eine kräftige Bewegung nach oben, eine entschiedene Höhenentwicklung, nur kein so athemloses, leidenschaftliches, ungestümes Emporeilen aller Glieder, sondern ein maßhaltendes, besonnenes, zielbewusstes, sich selbst bescheidenes Aufstreben.“

„Diese Unterschiede mögen dem romanischen Stil seinen Rang nach dem gothischen anweisen, aber sie begründen den selbstständigen, durchaus gesunden und tüchtigen Charakter des ersteren, kraft dessen er neben dem gothischen sich voll behaupten kann; ihnen dankt der romanische Stil etwas, was dem gothischen abgeht, jedenfalls nicht in diesem Maße zukommt: Die monumentale Ruhe, die getragene Würde, den majestätischen Ernst, die maßhaltende Einfachheit und Bescheidenheit. Er dankt das hauptsächlich jener Lebenswurzel, durch welche er mit dem Boden der altchristlichen Architektur und damit mit dem Boden der altklassischen Kunst verbunden ist.“

Dann wird ferner darauf hingewiesen, wie der romanische Stil „so gut den Charakter des Christenthums abprägt wie der gothische, nur nach einer anderen Seite und in einer anderen Weise. Ist die Gothik mehr das Abbild der lichten, tröstlichen, erhebenden Momente des Christenthums, so wird die Romanik zum steinernen Symbol seiner ersten, furchtbaren, beugenden, erschütternden Wahrheiten. Spricht die Gothik mit tausend Zungen zur Phantasie und erst durch die Phantasie zu Verstand und Herz, so redet der Lapidarstil der romanischen Formensprache erschütternd zum Gemüth und Willen. Predigt die Gothik: Sursum corda, so ruft die Romanik: Humiliate capita vestra Deo, predigt die Gothik Aufstreben zum Himmel, Emporhebung des Erdenlebens in lichte Höhen der Verklärung, so predigt die Romanik Buße, Verdemüthigung, Einkehr in sich selbst, Unterwerfung unter die Auktorität des Glaubens und der Kirche, Abtödtung, Entsaugung als einzigen Weg nach oben und zum Heile.“

Ein empfängliches Gemüth wird — um an die zuletzt wiedergegebene Erwägung anzuknüpfen — zweifellos einen ganz verschiedenen Eindruck von den verschiedenen Bauwerken in sich aufnehmen: hier wird es sich freudig gehoben, dort zu ersten Gedanken angeregt

fühlen, hier mag es sich frei und fröhlich aufschwingen zu Gott, dort demüthiger Bußgesinnung Raum geben. Ob aber dies alles einzig oder auch nur vornehmlich auf Rechnung des Stiles zu setzen ist? Wird nicht eben so sehr, vielleicht noch mehr, die Eigenart, sagen wir: die Individualität des Monumentes — sei es nun romanisch oder gothisch — die innere Ausstattung, das Licht, ja auch die Umgebung und Zeit, eine Reihe von zufälligen Umständen und endlich nicht zum wenigsten die Gemüthsvfassung, mit welcher der Besucher die Kirche betritt, für die Stimmung, welche das Bauwerk in ihm weckt, von entscheidender Bedeutung sein? Es sind das Inponderabilien, aus denen sich — mag man noch so sehr ihre Berechtigung anerkennen — schwerlich ein zuverlässiger Maßstab für unsre Frage gewinnen läßt. Aber wenn wirklich das Bauwerk an sich eine so deutliche Sprache redete, sollten wir dann der einen Gemeinde Tag für Tag Humiliate capita vestra predigen lassen, während der andern aus den Steinen des Gotteshauses täglich ein Sursum corda entgegengönte? Wir möchten dann lieber das Letztere wählen, wie ja auch die Kirche alle Tage des Jahres Sursum corda singt, aber nur zu gewissen Zeiten den Gläubigen Humiliate capita zuruft.

Auch die Darstellung der Vorzüge des romanischen Stils gegenüber der Gothik fordert Widerspruch heraus; denn die Uebertreibungen, welche der letztern vorgeworfen werden, sind keineswegs dem Stile als solchen eigen, sondern finden sich nur in einzelnen Werken der Spätzeit, wo Lust an Uebertreibung und Willkür sie veranlasst haben. Oder wird denn wirklich in der Gothik überhaupt der Unterschied zwischen tragenden und getragenen Gliedern aufgehoben? wird denn wirklich die Horizontale ganz außer Kraft und Wirkung gesetzt? eilen denn wirklich die Vertikalen so unruhig zur Höhe empor? so athemlos, leidenschaftlich, ungestüm, dafs der romanische Stil demgegenüber das Bild des maßhaltenden, besonnenen, zielbewußten Aufstrebens darbietet?

Rühmen doch die Kunstsorcher gerade an der Gothik, dafs sie die gleichförmigen Massen in ein System von tragenden und getragenen, haltenden und gehaltenen Gliedern auflöse, dafs sie das Baurüste in seiner konstruktiven Bedeutung vor den blofs füllenden und abschließenden Wänden hervorhebe und seine

Funktionen in der äußeren Form zum Ausdruck bringe, so daß es dem Auge des Beschauers in ähnlicher Weise sich kundgebe wie das starre Knochengestüt des Körpers unter dem Spiel der Muskeln und Sehnen und den weichen Linien der Haut. Die Forscher rühmen gerade die Folgerichtigkeit und Strenge, mit der in der Gothik alle Theile ihrer Stellung und Aufgabe entsprechend gebildet und ornamental ausgestattet werden. Wahr ist freilich, daß dieses Streben nach Durchdringung und Belebung der Massen, nach zweckentsprechender Gestaltung der einzelnen Glieder im gothischen Stile nicht zu erst auftritt, sondern bereits im romanischen Stil, anfangs schüchtern, dann mit steigender Kühnheit, sich kund gibt. Aber wahr ist ebenfalls, daß es den romanischen Stil nicht vor dem gothischen auszeichnet, vielmehr dort erst anfängt zu wirken und zu arbeiten, bis es in der Gothik zum vollen Durchbruch kommt. Wie im Ei der Lebenskeim so schlummert in dem romanischen Stil das Organisationsprinzip der Gothik, wie das Vögelin wächst und erstarkt, indem es aus der es umgebenden Hülle seine Nahrung nimmt, bis es endlich, völlig herangereift, die jetzt überflüssige, ja hinderliche Schale sprengt und abwirft, so wächst auch das Prinzip der Auflösung und Organisation der Massen in den romanischen Werken heran, bis es die alte Hülle abstreift und in neuem selbstgewirkten Gewande jugendlich und frei hervortritt. Es ist der Geist der Gothik, der im romanischen Stil noch in fremden Lauten stammelt, bis er seine eigene, aus seinem innersten Wesen geborene Sprache ausgebildet hat, die in jedem folgenden Bauwerk bestimmter ertönt, bis sie in den Bauten der Blüthezeit der Gothik ihren reinsten und vollendetsten Ausdruck gefunden hat.

In dieser vollendeten Formensprache der Gothik, d. h. in der Früh- und Hochgotik, hat man sehr wohl den Unterschied zwischen tragenden und getragenen Gliedern hervortreten lassen: die Säulen erweitern sich zum blumengeschmückten Knauf, der auf fester Platte die ganz anders profilierten Bögen oder Rippen aufnimmt, die Säulenbündel sind von den Kapitälern wie von einem Band umschlossen, und heben sich dadurch scharf von den auf ihnen ruhenden Gliedern ab. Aber all' diese Theile sind nicht mehr so gewaltig und schwer, wie im romanischen Stil, die Säulen werden nicht

mehr von der Mauerlast schwer gedrückt, sondern tragen gleichsam spielend auf ihren zierlichen Köpfen die auf ihnen stehenden oder aus ihnen emporwachsenden oberen Bauglieder. Wenn aber infolgedessen die Träger leicht und schlank gebildet werden können, wenn die Deckplatte des Kapitals schmal wird und sich zuweilen unter dem üppigen Blatterschmuck fast verbirgt, so werden die Glieder dennoch auf das Bestimmteste von einander geschieden, so wird ihre verschiedene Aufgabe durch den Unterschied in der Profilierung auf's Schärfste hervorgehoben.

In der Spätgotik hat man freilich diesen Unterschied zuweilen wieder verwischt, indem man nicht nur bei dem Anschluß der Arkadenbögen, sondern sogar beim Aufsetzen der Gewölberippen die Kapitale ganz unterdrückte und die Profilierungen unverändert vom Boden aus bis zum Bogenschluß aufsteigen liefs. In ästhetischer Hinsicht ist das ein Rückschritt, aber das gibt kein Recht, der Gothik überhaupt den Vorwurf zu machen, als ob sie tragende und getragene Glieder nicht genügend unterschiede und der romanische Stil sie hierin übertreffe.

Wird denn übrigens in den romanischen Bauten der Gegensatz immer so klar betont? Wir brauchen gar nicht an jene frühromanischen Kirchen zu denken, in denen die Arkadenöffnungen einfach aus der flachen Wand herausgeschnitten sind; auch in den vollendetsten Werken tritt er nicht immer scharf hervor. Im Dom zu Mainz z. B. steigen die Arkadenträger unverändert über den Anschluß der Arkadenbögen und der Seitenschiffgewölbe empor bis unter die Fenster des Oberschiffes, wo sie durch rundbogige Blendensie vereinigen. Sie scheinen gar nicht die Aufgabe zu haben, weit früher eine schwere Last aufzunehmen, diese ist gewissermaßen nur zwischen sie hineingespannt, und die Bogenanfänge sind blofs durch eine schmale Gesimsleiste angedeutet, welche zudem an der Vorderseite der Hauptstützen nicht einmal durchgeführt ist.

Nicht anders verhält es sich mit der Anschauung, in der Gothik werde die Horizontale ganz außer Kraft und Geltung gesetzt, während der romanische Stil sie mit der Vertikalen kraftvoll zusammenwirken lasse. Richtig ist, daß die Vertikale den gothischen Stil im Gegensatz zum altchristlichen Basilikenstil beherrscht.

Während hier die architektonische Eintheilung von der horizontalen allein abhängt, tritt im nordischen Gewölbau die Vertikale nicht nur als gleichberechtigt hinzu, sondern drängt auch die Horizontale in den Hintergrund, ohne ihr aber alle Geltung zu nehmen. Schon im romanischen Gewölbau tritt diese Herrschaft der Vertikallinie hervor und mit dessen Weiterentwicklung wird auch sie immer mehr durchgeführt. In der Blüthezeit der Gothik behält dabei aber die Horizontale ihr volles Recht als einigendes Band, das sich um alle die aufstrebenden vertikalen Glieder schlingt und sie fest miteinander verbindet. Selbst in den allerreichsten Bauten werden die unteren Theile durch genügend starke horizontale Linien zu einem Ganzen zusammengefaßt, während die Spitzgiebel und Fialen, welche nach oben hin die letzten Horizontallinien überragen, sich frei und losgelöst von jedem Zwang in die Luft erheben, um in ihren Blumenknäufen den Duft der künstlerischen Idee, der sie entsprossen, zum Himmel auszuathmen. Sogar von den Kölner Domthürmen, in denen der Vertikalismus auf's Höchste gesteigert ist, läßt sich dies noch behaupten. Die einzelnen Stockwerke werden durch reichgeschmückte Gesimse geschieden, welche sich um die sämtlichen mächtig vortretenden vertikalen Glieder herumziehen. Ihre Wirkung wird gesteigert durch das breite horizontale Band der Fensterbrüstungen über den Portalen, wie der Gallerien in den einzelnen Stockwerken. Und außerdem stellen die Zwischeneintheilungen der Strebepfeiler in ihren genau in gleicher Höhe auslaufenden Blendarkaden in den unteren Stockwerken noch eine weitere ideelle Horizontalverbindung her, die allerdings weiter nach oben immer mehr zurücktritt und sich beim Ansatz der Helme so weit verflüchtigt, daß sie kaum noch hervortritt. Also auch hier, wo doch alles mächtig nach oben streben soll, wo die Idee des Aufstrebens die ganze Architektur vollkommen beherrscht, ist die Horizontale nicht einmal ganz außer Kraft und Geltung gesetzt. Ebenso behält auch im Innern die Horizontaltheilung ihre Bedeutung, und wird mit voller Klarheit in dem oben und unten von kräftigen Gesimsen eingerahmten Triforium ausgesprochen, welches den ganzen Hochbau umschlingt. Bei den meisten gothischen Bauten, namentlich einfacheren, herrscht der Vertikalismus nicht so entschieden vor, wie beim Kölner Dom.

Es gibt aber auch wieder romanische Bauten, welche in dem Vorherrschenden der Vertikalen den gothischen mit Recht an die Seite gestellt werden können. Das vorhin erwähnte Beispiel des Mainzer Doms beweist es. Die einzige Horizontallinie, welche im Innern zur Höhenheilung verwandt wird, ist das schwache Gesims, das sich über den Arkadenbögen zwischen die Pfeiler spannt, und wenn man nun auch die Gesamtreihe der Mauerblenden als ein horizontales Band und Eintheilungsglied auffassen kann, so tritt diese Bedeutung doch gegenüber der mächtigen vertikalen Theilung viel mehr zurück, als es in den gothischen Bauten die Gesimse und Triforien thun. Noch stärker macht sich vielleicht, ungeachtet der Unterbrechungen in den Diensten, der Vertikalismus im Speierer Dom geltend, während umgekehrt wieder in manchen gothischen Domen die Horizontale recht entschieden hervortritt und scharfe Höhenheilungen bewirkt. Man braucht jedenfalls nicht zu den romanischen Werken zu flüchten, um einem übermäßigen Vertikalismus zu entgehen und eine angemessene Betonung der Horizontalen neben der in beiden Stilen vorherrschenden Vertikalen anzutreffen.

Wenp in den gothischen Bauwerken die Vertikallinien lebhafter emporsteigen, als in den romanischen, so rührt dies einfach von der schlankeren Gestaltung und schärferen Scheidung der Vertikalglieder her. Die schweren romanischen Halbsäulen können unmöglich das Auge so leicht zur Höhe führen als eine ebenso hohe nur halb so starke, von ihrem Hintergrunde schärfer abgelöste Dreiviertelsäule. Aber leidenschaftlich und unruhig ist dieses Aufstreben nicht. Auch in romanischen Kirchen gehen Dienste vom Boden ununterbrochen bis zum Gewölbe empor, und in nichts unterscheiden sich von ihnen die gothischen als durch die feinere Profilirung. Nur da, wo ein scharfes und mageres Rippenprofil vom Boden aus bis in die Gewölberippen selbst hineinläuft, ohne auch nur in einem Kapital eine Unterbrechung und Hemmung zu finden, wie in manchen spätgothischen Kirchen, nur da kann man mit Recht von athemloser Hast und leidenschaftlichem Ungestüm reden. Daß aber der Halbkreisbogen als Abschluss der aufsteigenden Bewegung dem Auge mehr Befriedigung gewähre als der Spitzbogen, möchten wir doch bezweifeln. Je höher und schlanker die Gewölbeträger hinaufgeführt werden, einen um so höheren

Bogen verlangen sie über sich. Für die großen Höhen unserer spätromanischen und gotischen Dome ist der Halbkreisbogen im Gewölbe zu niedrig. Denn im Gewölbe muß die aufsteigende Linie allmählich ihre Bewegung verlangsamen und im Schlufs des Gewölbes muß sie ihren End- und Ruhepunkt finden. Der Halbkreis aber schwingt die senkrecht aufstrebende Bewegung zu plötzlich herum und läßt sie über den Höhepunkt hinaus, in dem sie zur Ruhe kommen müßte, wieder nach unten zurückkehren. Bei geringen Höhen der Arkaden ist ein solcher Widerspruch nicht vorhanden oder wird nicht gefühlt, um so mehr, als auf dem Bogen noch eine sichtbare Last ruht, und auch bei den Fensteröffnungen, welche noch neben und über sich Mauerstücke haben, also aus der Wand herausgeschnitten sind, wird es nicht so sehr fühlbar. Es ist darum gewiß aus einem richtigen ästhetischen Empfinden herausgesehen, daß die Meister unseres sog. Uebergangsstils die Gurten des Mittelschiffgewölbes stets nach dem Spitzbogen gebildet haben, auch wenn sie in den übrigen Bauteilen die romanischen Formen, soviel sie konnten, festhielten. Sie konnten eben — auch abgesehen von den Forderungen der Konstruktion — der steileren Bogenform, die ihnen aus gotischen Werken schon bekannt war, gar nicht

mehr entziehen, da sie der aufstrebenden Tendenz der abendländlichen Gewölbbauten vollkommener als der Halbkreisbogen gerecht wurde.

Gerne erkennen wir die majestätische Ruhe der romanischen Bauten an, möchten aber hier nur die kurze Bemerkung hinzufügen, daß wir als den Gegensatz dieser Ruhe nicht die Unruhe, sondern die Bewegung betrachten. Die gotischen Bauten, in denen die Struktur mehr an's Licht tritt, sind bewegter, aber darum nicht unruhig. Wo die gotische Struktur zu reicherer Ausgestaltung kommt, wo der Organismus sich mannigfaltiger verastelt, da treten auch dem Auge mehr Einzelheiten entgegen als der romanische Stil sie bieten kann, und beides zusammengenommen, das Durchscheinen der Struktur und die weitere Durchbildung der Einzeltheile stellt größere Anforderungen an die künstlerische Auffassung. Es kann das Werk nicht in einem Blick erfaßt werden, es muß erst in seinen Einzeltheilen und dann in der einheitlichen Zusammenfassung derselben verstanden werden, ehe sich in der Seele des Beschauers jene Empfindung ruhiger Befriedigung, welche das volle Erfassen bringt, einstellen kann. Dafür ist dann aber auch der ästhetische Genuß um so viel größer und inhaltvoller.

(Forts. folgt.)

Essen.

Joseph Prill.

Bücherschau.

Die katholische Kirche in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in der Schweiz, das bei der Allg. Verlagsgesellschaft in Berlin erscheinende Prachtwerk der Leo-Gesellschaft, dessen Programm und Erstlingsheft hier (Bd. XI, Sp. 347/348) eingehend besprochen wurde, ist in schnellem Fortschritt bereits bis zum XIV. Heft gediehen. Die ersten 10 Hefte beschäftigen sich mit den deutschen Diözesen, ab deren letzte Straßburg erscheint, und im Anschluß daran werden die übrigen deutschen Jurisdiktionsgebiete, also die apostolischen Vikariate und Präfekturen behandelt, einschließlich der militärischen und der Missionen in den deutschen Schutzgebieten. Sodann beginnt im XI. Heft die Schweiz, zunächst, nach einem allgemeinen Ueberblick die Diözese Basel-Lugano, der im XII. Heft Chur, St. Gallen, Lausanne-Genf, im XIII. Heft Sitten und die Abteien Einsiedeln und St. Moritz folgen. Die Diözese Luxemburg schließt hier an, und im XIV. Heft wird die lange Reihe der österreichisch-ungarischen Bischömer u. s. w., die 15 Hefte umfassen soll, durch einen orientierenden Exkurs über

die kirchlichen Verhältnisse und deren geschichtliche Entwicklung eingeleitet. — Das groß angelegte Werk hat die Aufgabe, die es sich gestellt hat, bis jetzt gut gelöst, sowohl in dem referierenden und beschreibenden Text wie in seinen zahlreichen, durchweg sauber ausgeführten Illustrationen, die in den Porträts der Bischöfe und sonstiger kirchlichen Würdenträger, in Städtebildern, Abbildungen von alten kirchlichen Baudenkmalern, Figuren, Gemälden, Klein-kunstgegenständen aller Art bestehen. Neue kirchliche Kunstdenkmalere werden nur ganz ausnahmsweise berücksichtigt, obgleich sonst die modernsten Dekorationsmittel nicht verschmäht werden. Da jede Diözese ihren eigenen Bearbeiter hat, so walhet natürlich in dem musivisch zusammengesetzten Buch eine große Mannigfaltigkeit in Betreff der Accente, aber diese gereicht ihm nicht zum Nachtheil. Das aktuelle Bild, welches hier durch berufene Referenten von den Verhältnissen in einem so hervorragenden Theil der katholischen Kirche geboten wird, gewinnt durch die Verschmelzung des Alten und Neuen und Allerneuesten einen ganz besonderen Werth und Reiz.



Madonna und Stifterpaar vom Meister des hl. Bartholomäus.
(Originalgemälde, Fursal, Habsburgerische Sammlung.)

2. The name of the ...
3. The name of the ...
4. The name of the ...



5. The name of the ...
6. The name of the ...
7. The name of the ...



8. The name of the ...
9. The name of the ...
10. The name of the ...

11. The name of the ...
12. The name of the ...
13. The name of the ...



14. The name of the ...
15. The name of the ...
16. The name of the ...
17. The name of the ...
18. The name of the ...
19. The name of the ...
20. The name of the ...

21. The name of the ...
22. The name of the ...
23. The name of the ...
24. The name of the ...
25. The name of the ...
26. The name of the ...
27. The name of the ...
28. The name of the ...
29. The name of the ...
30. The name of the ...



Abhandlungen.

Zwei neue bischöfliche Chormantel- agraffen.

(Mit 2 Abbildungen.)



dem Hochwürdigsten Herrn
Bischof Dr. Hubertus Simar,
als dem scheidenden Kollegen,
verehrten die Professoren der
theologischen Fakultät in
Bonn zu seiner Erhebung
auf den bischöflichen Stuhl
von Paderborn die hier ab-
gebildete Agraße, welche
Hofgoldschmied Gabriel
Hermeling in Köln Anfangs

1892 ausgeführt hat. Als Vorbild
diente das herrliche frühgothische
Monile, welches im Schatze der al-
ten Abtei-, gegenwärtigen
Pfarrkirche zu Hochelten
neben manchen anderen
Kostbarkeiten sich
erhalten hat und den Patron des Stif-
tes, den hl. Vitus, unter einer breiten
Baldachinarchitektur
darstellt auf einem quadrati-
schen, durch Vier-
pässe erweiterten Hinter-
grunde. Dieselbe Grund-
form ist für die frei be-
handelte Nachbildung bei-
behalten, 13 cm im Durchmesser, und
auch hier bildet eine Standfigur den
Mittelpunkt, die vollrunde Statuette

des hl. Hubertus, der in der Rechten auf dem
Buche den Hirschkopf trägt, mit der Linken
den Stab hält. Der ihn bekronende, in hoch-
gothischen Formen gehaltene Baldachin ist aus
dem Sechseck konstruirt und der ihn ab-
schließende Zinnenkranz läuft um die drei Seiten
des geschindelten Daches, um geradlinig die bei-
den Maßwerkflügel zu bekronen, welche die
Mittellaube flankiren, zur Fläche überleitend
in kräftigem, sich verjüngendem Strebepeiler

ausklingend. Um die gleichfalls polygone Kon-
sole, auf der das Figürchen steht, zieht sich ein
Hängefries, der nach beiden Seiten bis zu den
Eckstreben sich fortsetzt. Unter der Konsole
verziert den Grund das emailirte Wappenschild,
welches rechts das goldene Kreuz im rothen
Felde, also das Wappen der Diözese Paderborn,
links den Hirschkopf mit Kreuz im grünen
Felde, das persönliche Wappen des Bischofs
zeigt. Ebenfalls durch emailirte Wappen-
schildchen sind die beiden seitlichen Pässe, ent-
sprechend dem alten Vorbilde, gefüllt, indem
rechts das Paderborner Stiftswappen, links das
Bonner Stadtwappen: oben schwarzes Kreuz im
weißen Felde, unten rother Löwe im blauem

Felde, angebracht ist. Die ganze
Platte ist durch Kreuzschraffur be-
lebt bis zu der Maßwerkgravur,
welche direkt zu dem
mit Recht sehr kräftig
gehaltenen, stark profilir-



ten Rande über-
leitet. Je eine
mächtige Rose
markirt die Ecken
des Quadrates wie
die Passmitten,
ein Kranz zier-
licher Rosetten die
Hohlkehle, und

ihr weißer Silberton ver-
ursacht auf dem vergolde-
ten Grunde einen
ebenso dankbaren Far-
benwechsel, wie er durch die Sil-
berstatuette inmitten der vergolde-
ten Architektur bewirkt wird. —

Möge das ebenso musterhaft ausgeführte
wie entworfene Kleinod den hochver-
ehrten Oberhirten als glückverheißender
Stern zurückgeleiten in den alten
Sprengel mit seinem unvergleichlichen
Dome, in dessen Schatzkammer seit dem
XIV. Jahrh. ein sehr merkwürdiges Re-
liquiar den Ruhm des hier von jeher mit
ganz besonderer Feierlichkeit umge-
benen hl. Hubertus kündigt!



einer Eminenz dem
Hochwürdigsten Herrn
Kardinal und Erz-
bischof Dr. Philippus
Krementsz

widmete im Spätherbst 1893
zur Erinnerung an seine

Berufung in den höchsten Rath der Kirche eine vornehme Dame die hier abgebildete, ebenfalls durch Hermeling ausgeführte Agraffe, welche die hl. Ursula mit ihren Gefährtinnen darstellt, gemäß dem im Museum Wallraf-Richartz zu Köln befindlichen Gemälde (Nr. 64) aus der Schule Stephan Lochner's. Dieses liebevolle Bild schien sich für dieses Kleinod als Vorbild um so mehr zu eignen, als die Stifterin desselben der Ursulapfarre angehörte, der Nachbarin des erzbischöflichen Palais, und es bedurfte nur ganz unbedeutender Aenderungen in der Zeichnung, um die Darstellung der Dreipaßform anzupassen, die gleichfalls einem altkölnischen Gemälde entlehnt ist. Für den Hintergrund empfahl sich der

blaue Ton, dessen Belebung durchschimmernde Rankenverzierungen besorgen konnten, und der felsige Boden wurde mit Recht durch eine Art von Blumenbeet ersetzt, welches den altkölnischen Malern besonders geläufig war und dem Schmelzkünstler willkommene Gelegenheit bietet für die Anbringung feiner farbiger Effekte. Auf die koloristische Wirkung kommt es ja bei dieser so vornehmen wie schwierigen Technik namentlich an; je leuchtender und intensiver die einzelnen Farbtöne sind und je mehr sie sich zu einer harmonischen Stimmung vereinigen, um so gelungener wird das Emailbild sein, wenn anders die Zeichnung nicht nur an sich korrekt, sondern auch der Technik angepaßt ist, deren

Wesen in der flachen Relieffirung des glänzenden, daher aus Silber oder Gold gebildeten Grundes besteht. Nur durch die feine empfundenen Abstufungen des Flachschnittes sind die Lichter und Schatten, die helleren und dunkleren Nüancen der einzelnen Töne erreichbar, und gerade hier liegt der Prüfstein für die künstlerische Bedeutung des Emailleurs. — Im vorliegenden Falle vereinigen sich beide Qualitäten: die technische und die künstlerische zu einem höchst anmuthigen Gebilde, welches durch den kräftigen, aus zwei Kordeln und rosetten-geschmückter Kehle zusammengesetzten Rahmen in seiner Wirkung noch gehoben wird. Die schlanke edle Gestalt der hl. Ursula beherrscht

die ganze Tafel, deren Mittel- und Glanzpunkt das grüne Untergewand bildet. Neben ihm kommen die blauen, violetten, rothen Kleidchen der Genossinnen auf dem mausgrauen Pelzfutter des dunkelvioletten Mantels prächtig zur Geltung, mit diesem auf dem kobaltblauen Fond kräftig sich abhebend, durch den die damazirten Arabesken mildernd hindurchscheinen. Dahersicht Licht und Leben,



Linien- und Farbenspiel, Mannigfaltigkeit und Einheit! Auch der in dunkles Grün getauchte Rasen mit seinen lichtschimmernden Blümchen schafft einen wirkungsvollen Kontrast. Ein gelbvioletter ganz lichter Ton beherrscht die Karnationstheile; und die goldigen Nimben, welche die Köpfe umgeben, ergänzen den Farberhythmus, den sie beherrschen, ohne ihm zu stören. Ganz mit Grubenemail bedeckte alte Mantelschliefen sind nicht selten, im (gotischen) Reliefschmelz ausgeführte mir aber nicht bekannt, obwohl diese Periode dieses bischöfliche Schmuckstück besonders pflegte, für welche gerade diese glänzende Technik in hervorragendem Maße sich empfehlen dürfte. Schütze.

Der Meister des heiligen Bartholomäus.¹⁾ Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule.

I.

Mit Lichtdruck (Tafel VI) und 2 Abbildungen.



Das Lebenswerk jenes unbekanntes altkölnischen Malers, über den St. Bartholomäus einstweilen das Namenspatronat ausübt, reizt wie wenige anonyme Bildergruppen unsere Wißbegier nach Name, Herkunft und Bildungsgang seines Urhebers. Eine schrullenhafte Sonderlingsnatur spricht sich in diesen Gemälden aus, ein Künstler, der sich in stiller Zurückgezogenheit und Muße, fern von jedem handwerksmäßigen Betrieb in die Wiedergabe subtiler Reize der farbigen Erscheinungswelt versenkte; in dessen Phantasie verklingende Empfindungskreise sich ausleben, auf dessen Tafeln schwächliche gothische Heiligengestalten sich in das schillernde Gewand einer neuen Kunstübung einhüllen. Dramatisches Leben fehlt den Kompositionen des Bartholomäusmeisters; sie wirken nicht wie frisch erfasste Szenen der Alltagswelt. Seine Erfindungskraft erlahmt bei komplizierten Hergängen und er zieht es vor, auf seinen Tafeln einfache Gruppen oder Einzelgestalten aneinander zu reihen. Wie feingeschnittene Statuen, die soeben zu vollem Leben erwachen, stehen die Figuren auf erhöhtem Piedestal. Es ist selten eine bewegte Handlung, die sie verbindet, sondern eine verwandte übertriebene Sensibilität, ein gleichgestimmtes Gefühl schüchternen Veneration vereint sie. In gesuchter Attitude und outrirten Bewegungen drehen sich diese Heiligen einander zu oder sind sinnend mit ihren Attributen beschäftigt. Die „sacra conversazione“ scheint gedämpft wie im Flüstertone geführt zu werden.

Diese Stimmung bleibt aber nicht stets dieselbe. In vereinzeltten Darstellungen aus der Passion wird der Ausbruch des Affektes um so heftiger und erregter; er erschüttert krampfhaft

die gebrechlichen, schmiegsamen Gestalten. Der unsägliche Schmerz um den Tod des Erlösers verzerrt die winzigen Gesichtszüge der Trauernden, jammernd mit gespreizter Geberde wenden sie sich um Mitleid zu dem Beschauer.

Manchmal überschneiden die Figuren den gemalten gotischen Rahmen, der das Bild wie ein Gehäuse einfaßt. Verschlungene Ranken mit krausem, ausgezähntem Blattwerk, wie aus Metall ciselirt, hängen von den Bogen herab. Den Hintergrund bildet gewöhnlich ein feingemusterter Teppich, zwischen Pfeilern gespannt, ein Ueberbleibsel des alten Goldgrundes; über ihn hinweg gönnt uns der Meister den Blick in lichte Fernen.

Diese Beschränkung bei der Wiedergabe der Örtlichkeit, dieser Verzicht auf eine reicher abgestufte Tiefenwirkung, das statuenhafte Sonderdasein der einzelnen Figuren beruht in der künstlerischen Intention des Meisters. Indem er nur Vordergrund und die Fernen sichtbar werden läßt, indem er die Figuren fast in einer Fläche anordnet, vermeidet er schwierige perspektivische Konstruktionen und fühlt sich um so sicherer, die volle Illusion der Körperlichkeit seiner Gebilde in beschränktem Raum zu erwecken.

Die delikate materische Ausgestaltung aller Einzelheiten ist das eigentliche Kunstgebiet des Bartholomäusmeisters. Sein Auge haftet an phantastisch-verschnörkeltem Zierath, an feingemusterten knitterigen Brokatstoffen, am schillernden Glanz von Gold, Edelsteinen, Perlen und Pfauenfedern. Er gibt die Farben in schimmernden duftigen Tönen, er verweilt gern bei jedem Gewandstück und Gerath, den zierlichen Blumen und Kräutern des Wiesengrundes.

Ganz besonderen Fleiß kostet ihn die Modellirung des Inkarnates, auch wird keine Hautfalte, kein Aederchen vergessen.

Ein Hauptwerk des Künstlers schildert den Erlösertod Christi zwischen Heiligengestalten. Von dem dornengekrönten Haupte des gekreuzigten Heilandes rinnen in täuschender Naturtreue hellblinkende Thränen, sie mischen sich mit Blutstropfen und dem trüben Wasser aus der Seitenwunde und ziehen ihre feuchten Fäden an dem fahlen todtten Leib hinab.

Der Meister des hl. Bartholomäus ist auch ein Freund von allerlei ausgetüftelten Maler-

¹⁾ Vergl. Henry Thode in der »Zeitschrift für christl. Kunst« I. (1888) S. 374 f. und des Verfassers Nachtrag zu J. J. Merlo »Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit«, Düsseldorf 1896.

scherzen und mag mit Lachen zugeschaut haben, wie die ersten Betrachter des Thomasaltares die Brummfliege zu verschuechen suchten, die sich auf der rechten Flügeltafel am Boden sonnt.

Völlig in seinem Element ist der Maler bei der ausführlichen Veranschaulichung einer einfachen Aktion der Hände, bei der die nervöse Beweglichkeit der einzelnen langen, dünnen Finger besonders hervortritt. Mit zaghafter Umständlichkeit schiebt z. B. auf dem Mittelstück des Thomasaltares der bekehrte Jünger seine Rechte — ein wahres Meisterstück minutiöser Durchführung mit ihrer weichen, faltigen Haut, dem Geästel der blauen Adern — in die Seitenwunde des verklärten Erlösers. Christus hat mit gespreizten Fingern den Arm des Apostels erfaßt und leitet vorsichtig dessen Bewegung.

Eine gesuchte übertriebene Regsamkeit der Gliedmaßen, das Bemühen, jedes Motiv zu erschöpfen und mit äußerster Deutlichkeit darzubilden, kann als ein wesentliches Merkzeichen der bizarren Auffassungsweise unseres Künstlers bezeichnet werden.

Es fehlte natürlich nicht an Versuchen, den Namen und Bildungsgang dieses sonderbaren Meisters und die Zeit seiner Tätigkeit ausfindig zu machen. Als der Altar des hl. Bartholomäus mit sieben Einzelfiguren³⁾ im Beginn unseres Jahrhunderts von den Brüdern Boissière aus der Kölner Columbakirche erworben wurde, war die Feinheit und der Reiz der malerischen Durchbildung dieser Tafeln der einzige Beweggrund für die irrige Zuweisung an den berühmten Holländer Lucas van Leyden.

Aus der Chronologia Carthusiae Coloniensis⁴⁾ gewann man später einiges zuverlässiges Ma-

³⁾ München, Kgl. Pinakothek Nr. 48, 49, 50. — Lithographien von Stricker, Photographien von Hanfstaengl und Bruckmann. »Klass. Bilderschatz« Nr. 1603. — Das Wappen (rother Adlerflug und zwei Kleeblätter im grauen [weißen?] Feld) sowie die bürgerliche Marke finden vielleicht noch ihre Deutung auf eine Kölner Patriziersfamilie.

⁴⁾ Merlo »Kunst und Kunsthandwerk im Kartäuserkloster zu Köln« in den »Annalen des historischen Vereines für den Niederrhein 45« — „1481 [1] augusti s. Tiburtii mart. sacro die biva recenter in oedao erecta altaria ipsis manibus archipraevis Hermannii consecrata fuerunt: dexterum in honorem ss. trinitatis, gloriosae virginis Mariae, exultationis sanctae crucis specialis patronae, s. Joannis Baptistae, s. Andreae apostoli, ss. Vincentii, Quintini et Viti martyrum,

material, um wenigstens die Entstehungszeit und die Stifter zweier Hauptschöpfungen, des Thomas- und des Kreuzaltares im Wallraf-Richtartz-Museum zu fixiren. Beide Flügelwerke stammen aus der Kölner Karthause und zwar von den Seitenaltären am Lettner, die 11. August 1481 durch den Erzbischof Hermann von Hessen geweiht wurden. Zu deren Ausschmückung mit Gemälden machte zuerst der Laienbruder Johann von Straßburg im Jahre 1485 eine Schenkung von 105 Goldgulden. Beim Tode des Patriziers Dr. utr. jur. Peter Rinck am 8. Februar 1501 wird dann ferner erwähnt, dafs die Klosterkirche diesem Wohlthäter den kostbaren Schrein auf dem Kreuzaltar verdanke, und dafs er schon früher 250 Goldgulden für die Gemälde des Thomasaltares gespendet habe. Die erste Dotation erfolgte vermuthlich noch 1485, da Rinck damals das Amt eines Rektors der Universität innehatte.⁵⁾ Der Chronist gibt dem späteren Werk bei weitem den Vorzug, verschweigt aber den Namen des Urhebers und so bleibt die Vermuthung, dafs jener Meister Christophorus,⁶⁾ der unter dem Prior Hermann Apeldorn 1471 eine zartgetönte Tafel für den Altar der hl. Engel in wunderbarem Farbenschnitz schuf, nun auch jene uns erhaltenen Bilder gemalt habe, ohne Beweisstück.

ss. Caeciliae, Agnetis, Eufemiae ac Dorotheae virginum: repositis in eodem de s. cruce, ss. Joannis Bapt. Vincentii, Christianae, Dorotheae etc. reliquis.

Sinistrum in honorem ss. Ariados, deparae virginis, s. Thomae apostoli specialis patroni, s. Joannis evaug., s. Hypoliti mart., ss. Hieronymi, Ambrosii, Aegidii confessorum, ss. Helene reginae, Mariae Magdalense, Mariae Aegyptiacae, Afrae, Symphorosae ac Felicitatis, reclusis de s. cruce, ss. Hypoliti, Germani, Caeciliae, Heleneae etc. reliquis . . .

„Anno 1485. Ipso anno f. Joannes de Argentias, conversus in sua professione deprivat 105 aureos pro picturis tabularum duorum altarium in oedao.“

⁵⁾ H. Keussen »Matrikel der Universität Köln« 255, 51. — Chronologia Chart. Col. „Anno 1501 8 februarii naturae debitum solvit clariss. d. Petrus Rinck, i. u. d., quodam nostrae domus novitius, sed invalescentibus morbis habitum exuere compulsus, praecipuos noster maecenas, a quo praeter beneficia in vita collata e testamento sui tabulis adepti 200 florennes communes, medietatem capellae suae, tabulam nempe pro ara s. crucis in oedao (cuius similem prius obtulerat ad aram s. Thomae, 250 aureis tunc temporis, sed minus aestimatum, cum sit pretiosissima), item . . .“

⁶⁾ „Ipso anno tabula altaris ss. angelorum s. m. Christophoros egregius picturae coloribus fuit adumbrata.“

Die Zeitdifferenz schien sogar gegen diese Annahme zu sprechen.

In neuerer Zeit hat dann Alfred von Wurzbach⁹⁾ die kühne Hypothese aufgestellt, daß jene Kölner Gemälde von dem großen oberdeutschen Meister Martin Schongauer († 2. Febr. 1491) herrühren. Diese übergroße Ehre trug dem Anonymus unverdient manche Herabsetzung und geringschätzigen Seitenblick ein. Mit dem großen Vorläufer Albrecht Dürer's ist allerdings der Maler des Bartholomäusaltars absolut nicht zu vergleichen. Ihm fehlt die frische überquellende Born der Erfindung, die Ursprünglichkeit und die überzeugende Kraft der Charakteristik, die Mannigfaltigkeit der Stimmungen und der innige Contact mit dem wirklichen schlichten Leben. Die Kunst des Kölner Malers ist die des feinfühligsten fleißigen Epigonen, undenkbar ohne das Vorbild großer Meister, deren Kompositionen seine Phantasie erst befruchteten, in deren naive Empfindungswelt er sein kränkliches Naturell mühsam zu transponieren sucht. Der Bartholomäusmeister war nicht selbst ein Bahnbrecher, sondern nur deren Nachahmer. Figuren und Szenen aus bekannten Gemälden und Stichen schweben ihm vor Augen, wenn er dieselben religiösen Gegenstände behandelt; Reminiszenzen an berühmte Schöpfungen erwachen in ihm, sobald er eine größere Anzahl Gestalten zu bewegten Gruppen vereinigen möchte.

Oberrheinische und niederländische Einflüsse berühren sich in seinen Bildern, sie bestimmen gemeinsam seine Formenauffassung, seine Typen, seine Motive. Dem großen Martin Schongauer verdankt er weit mehr als etliche gelegentliche Anregungen. Wie dieser ging aber auch der Kölner bei den scharfgezeichneten charaktervollen Kompositionen des Roger van der Weyden in die Schule. Die Einzelformen und die überladene Gewandbehandlung sind ursprünglich dem Werk des Elsässers entlehnt und dies Vorbild bleibt immer noch kenntlich, wenn auch der süßliche barocke Geschmack des Anonymus und seine tüfelnde Hand es ummodelt. Einige der frühesten Gemälde zeigen auch in der Farbgebung den Anschluß an Schongauer.

Unter den kölnischen Malern steht ihm der längst verstorbene Stephan Lochner relativ am

⁹⁾ Vergl. Dr. Alfred von Wurzbach »Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke« Wien, Manz 1880.

nächsten. Eine gemeinsame Herkunft vom Oberrhein könnte manche Anklänge erklären. Vielleicht hat ihn auch ein Landsmann im weiteren Sinne in die Sphäre des faszinierenden niederländischen Realismus eingeführt. Der Anblick der subtilen Reize flämischer Tafelbilder weckte vornehmlich die eigenthümliche Begabung des Bartholomäusmeisters. Als ein eifriger Schüler Roger's resp. dessen Nachfolger verfeinerte er allmählich seine malerische Technik, versuchte er sich an der naturalistischen Durchbildung eines jeden Details, verlieh er seinen Gemälden jene Zartheit des Tons und der Stimmung, die vor allem auch seinen lichten landschaftlichen Fernen zu gute kam.

Diese mannigfachen Phasen einer langjährigen künstlerischen Thätigkeit sollen nun an Beispielen erläutert werden. Manches Räthsel wird ungelöst bleiben, da wir bisher nicht einmal im Stande waren, so nahe an den Meister des hl. Bartholomäus heranzutreten, um den Schleier seiner Anonymität zu heben.

Unter der Benennung »Brabarter Schule« besitzt das Fürstlich Hohenzollern'sche Museum zu Sigmaringen ein Triptychon Nr. 140,⁷⁾ das ich mit Bestimmtheit als ein frühes Jugendwerk des Bartholomäusmeisters in Anspruch nehme. (Vergl. Lichtdrucktafel VI.) Ludwig Scheibler notirte vor diesem Altärtchen »zwischen Weyden und Memling stehend«. Neuerdings ist sogar die Autorschaft des jungen Hans Memling vermuthet worden. Niederländische Technik verschmilzt in dem Madonnenbildchen mit inniger deutscher Empfindung. Diese holdselige Jungfrau in der Rosenlaube, die so schüchtern und demüthig auf das Christkind in ihren Armen herabblickt, stammt aus dem lieblichen Kreis der Paradiesesbildchen Stephan Lochner's. Doch die Zeichnung, die Formen sind hier andere geworden. Eine gewisse Aengstlichkeit und Unsicherheit verräth zwar noch den Anfänger. Sogleich fällt das Mißverhältnis zwischen dem schwächlichen Leib und dem schweren hohen Schädel störend auf. Die Bildung der kahlen Stirn, die hohen

⁷⁾ Fürstl. Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen Nr. 140. Holz. h. 0,81 m., br. 1,37 m. Das Triptychon stammt aus der Kölner Sammlung Weyer 1862. Auktionskatalog Nr. 226^{1/2}. — Die Vorlage zu dem beigefügten Lichtdruck verdanke ich der Munifizenz Sr. Kgl. Hoheit des Fürsten von Hohenzollern.

Schlafen, der Mittelscheitel, welcher das rötlich-blonde, weich herabfließende Haar theilt, erinnern an das vlämische Marienideal, doch die rundlichen weichen Wangen mit dem sierlichen Kinn, die Umrisse der sanften, niedergeschlagenen Augen, die breite Nase und der winzige Mund mit den vollen Lippen, die in den Winkeln spitz zulaufen, dies Alles entspricht dem Typus des Martin Schongauer. Vollkommen nach dessen Art ist die Gewandbehandlung, das üppige krause Gefältel, die knorrigen Wulste und rundlichen Brüche, welche die feinen Glieder einhüllen. Dem Madonnenbild in der Colmarer Stiftskirche sind auch die Farben entlehnt, das weinrothe Unterkleid der heiligen Jungfrau, ihr hochrother dunkelgrün gefütterter Mantel. Das zartrosige Inkarnat ist hingegen weicher, verschmolzener wie bei der berühmten Altartafel, die Kontouren nicht so herb und fest gezogen.

Das nackte Jesuskind ruht auf einem weissen Tüchlein, reckt nunter die Aermchen und Füße, und guckt schalkhaft zum Beschauer hinüber. Die schmalen weichen Hände der Madonna, die das Knäblein behutsam umfassen, sind zwar in der Weise Schongauer's gezeichnet und bewegt, doch bemerkt man schon die rundliche, löffelartige Bildung der Fingerspitzen, die dem Meister des hl. Bartholomäus eigenthümlich ist. Goldnimbren fehlen vollständig. Lichter blauer Himmel schimmert durch die Rosenranken. Eine Ziegelmauer mit ihren Zinnen umfriedet den stillen Blumengarten, wo Lilien,

Veilchen und Akelei wachsen; sie setzt sich auf den beiden Flügeltafeln fort und erhebt sich hinter dem Stifterpaar zu stattlichen gothischen Portalbauten mit den bedeutenden Wappenschildern der Dargestellten. Die Erscheinung dieser jugendlichen Braut- oder Eheleute läßt zunächst nach Pflegma und

Tracht auf vlämischen Ursprung schliessen. Erst nach näherem Vergleich mit anderen frühen Arbeiten des Bartholomäusmeisters erlangen wir gerade aus diesen Tafeln neben dem äusseren auch den stilistischen Anhalt für die neue Bestimmung.

Links kniet der Donator in reichmusterter faltigen Pelzmantel. Die Fingerspitzen sind zierlich zusammengelegt; der schwarze Filzhut hängt auf dem Rücken. Sein weiches bartloses Gesicht mit matten blauen Augen wendet sich ergebungsvoll zur Schützerin. Tiefschwarzes Haar hängt in Strähnen dicht über die Stirn und die blassen Wangen. Seine reizlose Lebensgefährtin gegenüber hat den mageren Leib in ein schwarzes, weisverbrämtes Sammetkleid gesteckt; ein Purpurgürtel schnürt ihre schmale Taille, sie verharrt vor sich hin-

blickend in überaus steifer, gezwungener Haltung. Neben ihr auf einer seidenen Tasche liegt das weisse Schofshündchen ausgestreckt und hebt aufhorchend das kluge Köpfchen mit den glänzenden Augen. Der Maler hat mit besonderem Fleiß das modische Kostüm, Haube und Schleier der jungen Dame, die Edelsteine und Goldfiligran ihres prunkvollen Halsschmuckes



Abb. 1. Ausschnitt des Bildes „Anbetung des Christkinde“. Berlin, Sammlung Heineke.

wiedergegeben. Das bleiche Antlitz mit dem blöde niedergeschlagenen Blick, der kleinen Stulpnase mit auffällig gezeichneten Nüstern findet sich genau übereinstimmend auf einem anderen allgemein anerkannten Jugendwerk des Bartholomäusmeisters wieder: bei der reichgeputzten Wärterin hinter Maria auf dem Bilde der Anbetung des neugeborenen Christkinds in der Sammlung Hainauer zu Berlin (Vergl. Abbildung 1).

Weitere sichere Kennzeichen für dieselbe Autorschaft ergeben die Zeichnung und Bewegung des Kinderkörpers, die graulichen Schatten im Fleisch und der süßliche Ausdruck des Stifterkopfes. Die Gesamthaltung des Kolorits ist allerdings tiefer und wärmer, die Ausführung zeugt von dem gesammelten Fleiß einer ersten Meisterschöpfung. Auf der Rückseite der Flügel sieht man eine unbedeutende Leistung: Christus am Kreuz, grau in grau gemalt.

Zu der stilkritischen Betrachtung bietet das Wappen des Donators eine schätzbare Ergänzung. Herr Stadtarchivar Professor Dr. Hansen hatte die Lebenswürdigkeit, die Abzeichen zu deuten, sie gehören der Kölner Schöffenfamilie van Rile.^{*)}

Auf dem alten Rahmen las man eine Inschrift, deren Echtheit mit Recht bezweifelt wurde, da sie ungeschickt und nicht fehlerfrei geschrieben auf neuer Goldfarbe stand. Es war nur die verständnislose Copie der ursprünglichen Bezeichnung. Eine sorgfältige Reinigung und Wiederherstellung, welche Herr Hofrath

^{*)} Die Personen der Dargestellten waren leider nicht bestimmt zu ermitteln. — Das Wappen zeigt in blauem Feld weißen Sparren, umgeben von drei weißen Granatäpfeln. — Ein Hermann van Kyle war zwischen 1489—1457 Rathherr, 1455 „gewelmeister“ und „thornmeister“; er wird noch 1479 erwähnt. Vergl. Keussen a. a. O. 188, 87. Walter Stein »Akten zur Geschichte der Verfassung und Verwaltung der Stadt Köln« I. 819, II. 874, 876.;

Gröbbels, der Direktor der Gallerie zu Sigaringen, veranlaßte und Herr Professor A. Hauser in München mit bekannter Sachkenntnis ausführte, brachte die echte intakte Aufschrift unter dem Anstrich wieder zum Vorschein. Unter dem Porträt des Stifters steht: *etat̄ · xxx̄ anom̄ (aetatis XXX annorum.)* Am Rahmen der Mitteltafel:

Hoc opus̄ p̄fectū aē m · iiii · iiii · x̄viii

(hoc opus perfectum anno MCCCCLXXIII [1473] — XXVII fortgesetzt unter dem Frauenbildnis: die Julii (sic) etatis · xvī anom̄ (die Julii — aetatis XVI annorum.))

Die genaue Datierung und die unreife Jugend der Donatrix sprechen für die Entstehung der Gemälde bei einem bestimmten Ereignis, etwa der Vermählung des jungen Paares.

In ebendenselben Jahre 1473 hatte Martin Schongauer seine monumentale Tafel mit dem ersten Gnadenbild der Gottesmutter in der Stiftskirche zu Colmar aufgerichtet. Der Eindruck dieses erhabenen Werkes erstreckt sich über weite Lande, er reflektirt selbst in dem kleinen Votivaltären des Kölner Bürgersohns.

Für unsere Kenntniss

und Beurtheilung des Bartholomäusmeisters ist diese bestimmte Jahreszahl von hohem Werth. Sie macht es nothwendig, seine Entwicklung um ein Decennium hinaufzurücken. Der Kölner Sippenmeister, der Meister von St. Severin sind erheblich jünger. Zur selben Zeit malte der Meister des Marienlebens die Votivtafeln des Johann von Mecheln, des gelehrten Pastors an St. Columba. Gewisse Anklänge in Ausdruck und Gesichtszügen sollen nicht übersehen werden. Man vergleiche z. B. den Kopf der Madonna in Sigaringen mit der Maria der Anbetung der heiligen Dreikönige im Germanischen Museum Nr. 26 (Photographie Höfle und Licht-

^{*)} Güte Mittheilung des Herrn Hofrath Gröbbels.



Abb. 2. „Christi Geburt“ des Sforzaaltärebers. Brüssel.

druck von Nöhring). Wer hier die augenscheinliche Anregung spendete, wer sie empfang, dürfte allerdings schwer zu entscheiden sein. Im Allgemeinen bleibt unser Anonymus dem Machtgebiet des führenden Kölner Malers fern und wendet sich unmittelbar zu den Werken Roger's, dessen Nachfolger und des Martin Schongauer.

Früher noch als die Stiftung des jungvermählten v. Rile möchte ich „die Madonna von St. Bernhard verehrt“ in der Sammlung Dormagen zu Köln ansetzen.⁹⁾ Ich halte das Bildchen für einen der allerersten, noch recht befangenen Versuche des Bartholomäusmeisters.

Maria steht in kirschrothem Gewand in dem von einer Zinnenmauer umschlossenen Paradiesgarten. Sie wendet ihr Antlitz dem Heiligen zu, blondes Haar umfließt ihre Schultern. Das drollige Christkind in ihren Armen müht sich nach Leibeskraften den Gnadestrahle aus der Mutterbrust seinem irdischen Bruder, dem hl. Cistercienserkloster zu lassen, der voll schwärmerischer Hingebung empor-schauet. Sein goldener Bischofsstab bot dem Maler Gelegenheit, mit all' dem minutiös gebildeten Figurenschmuck ein wahres Musterstück für gelehrige Goldschmiede zu liefern. Von dem Haupte des Doctor mellifluus schlingt sich ein Spruchband aufwärts mit der Inschrift: *Monstra te esse matrem!* Auf dem goldenen schwarzschräffirten Himmelsgrund schwebt ein Engel in knieender Stellung mit der Krone der Himmelskönigin. Die Figuren unten zeigen goldene (erneuerte) Scheiben-nimben. In der überaus gespreizten Bewegung der Hände Maria's, der outrirten Haltung des völlig verzeichneten Kinderkörpers hat zuerst L. Scheibler die Eigenart des Bartholomäusmeisters erkannt. Die Tafel hat ein wenig gelitten, doch die stilistische Uebereinstimmung mit dem Sigmaringer Altärchen ist noch aus allen Einzelheiten ersichtlich.

⁹⁾ Photographie von Anselm Schmitz Köln. Das Gemälde ist mit den besten Stücken der Sammlung des vereinigten Dr. Dormagen jetzt im Kölner Museum ausgestellt.

¹⁰⁾ Holz, h. 0,71 m, br. 0,62 m. Ehemals Sammlung Beurnonville zu Paris 1881 Nr. 356. — Photographien Braun, Photographische Gesellschaft, Nöhring. — Vergl. W. Bode im »Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen« IV, 181. Eisenmann im »Repertorium für Kunstwissenschaft« VI, 252. L. Scheibler ebenda VII, 55, 56.

Eine dritte Jugendarbeit des Kölners, die schon genannte „Geburt Christi“ in der Sammlung Hainauer Nr. 57¹⁰⁾ (Abbildung 1) hat bei Gelegenheit der Berliner Ausstellungen 1883 und 1898 die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich gelenkt; Wilhelm Bode, O. Eisenmann und L. Scheibler schrieben sie übereinstimmend der Frühzeit des Bartholomäusmeisters zu.

Bei unsicherer spitziger Zeichnung und steifer Gruppierung der Figuren zeigt die Tafel in ihrer sorgsamsten Durchbildung doch schon malerische Qualitäten von eigenartigem Reiz. Die Farben sind licht und mannigfaltig, dabei lebhaft und ungebrochen. Im bleichen Inkarnat ist durch den delikaten Farbauftrag, durch die weiflichen Lichter und grauen Schattentöne etwas von jenem zarten Schmelz und emailartigen Schimmer späterer Meisterwerke erreicht.

Mit Maria vereinigen sich zur Anbetung des kleinen Gottessohnes der alte Nährvater St. Joseph mit der Kerze leuchtend, fast karikiert im Ausdruck schwächlicher Gutmüthigkeit, eine dichtgedrängte Schaar weifsgekleideter Engelknaben und eine schlanke Burgersfrau, en face sichtbar, im Brokatrock und frischgrünem Obergewand, eine anmuthig-schüchterne Erscheinung, konzipirt im Geiste des Dombildmeisters. Eine zweite festlich aufgeputzte Frauengestalt tritt von rechts mit der Laterne heran. Die ungläubige Zelanie, Hirten, Ochs und Esel vervollständigen im Hintergrund das Ensemble der Weihnachtsfeier.

Ein Umstand, bisher gänzlich unbemerkt, leihet diesem Stück eine besondere Wichtigkeit und wirft ein scharfes Licht auf den Bildungsgang des Bartholomäusmeisters.

Die knieende Gestalt der heiligen Jungfrau ist nicht eigene Erfindung, sondern der linken Flügeltafel des Sforza-Altärchens in der Kgl. Gallerie zu Brüssel Nr. 31¹¹⁾ (Abbildung 2) entnommen. Die lieblichen Gesichtszüge hat der Kölner zwar noch süßer und zierlicher zu gestalten gesucht, doch im Typus, der Haltung und Gewandung schloß er sich getreu an dies Vorbild. Das weiße Kleid, der blaue Mantel fließt in denselben langgezogenen Falten an dem schlanken Körper herab, nur am Boden breitet sich die Stoffmasse verworrenere ausgebauscht in knitterigen Brüchen und Wulsten.

¹¹⁾ Photographie von Hanfstaengl, München.

Das Brüsseler Triptychon ist im Galleriekatalog Hans Memling benannt und die Hand des Brügger Meisters wird von mehreren Sachverständigen wenigstens in den Flügelbildern wiedererkannt. Ich finde keine wesentlichen stilistischen Unterschiede zwischen Mittelstück und Seitentafeln und bescheide mich, das ganze Werk dem Atelier des Roger van der Weyden zuzuteilen. Es entstand wahrscheinlich in den fünfziger Jahren, bestimmt vor 1466, dem Todesjahr des Francesco Sforza.

Dies Altärchen, das in die Fremde wanderte, ist nun nicht blofs durch den blinden Zufall zum Muster des jungen Kölner Malers geworden. Die Entlehnung ist nicht etwa für ihn ein belangloses Armuthszeugniß. Der Meister des hl. Bartholomäus erstrebt mit hingebendem Fleiß in Technik und Naturbeachtung den Anschluß an die vielgepriesenen vlämischen Künstlerneuerer zu einer Zeit, als der oberdeutsche Hans Memling sich in Brügge einbürgerte, als die Schöpfun-

gen des Roger van der Weyden noch frisch und ungemindert in ihrer ergreifenden Wirkung die Phantasie aller nordischen Künstler beschäftigten. Martin Schongauer war sein überragender Mitschüler, ein verwandtes Streben verknüpft beide. Daneben blieben auch die zarten besetzten Gestalten, die von den Altären der altersgrauen Kölner Kirchen herablickten, nicht ohne Eindruck; auch unser Maler wünschte ja die weltfremde Hingegenommenheit, das Entzücken, die himmlische Freude zu schildern.

Die verschiedenartigen Bildungsfaktoren erklären das unsichere Schwanken und Experimentieren mit malerischen Mitteln bei diesen drei Jugendwerken. Stets aber verräth die nervöse Fröhlichkeit aller Figuren, die Zeichnung der Extremitäten, der sentimentale süßliche Gesichtsausdruck den bizarren Geschmack und die sonderbare Künstlerhandschrift des Meisters vom hl. Bartholomäus. (Fortsetzung folgt.)

Bonn.

E. Firmenich-Richartz.

Der Domkreuzgang in Augsburg.

Anlässlich der im Jahre 1890 zu Augsburg tagenden Generalversammlung der Görresgesellschaft bezeichnete der nunmehrige Oberhirte der Rottenburger Diözese eine Beschreibung des monumentalen Schmuckes des Augsburger Domkreuzganges als eine ebenso wünschens- als dankenswerthe Aufgabe. Dieselbe ist in den letzten Jahren in einem über jene Anregung hinausgreifenden Umfange von berufenster Seite, nämlich von dem Fortsetzer der Augsburger Bisthumsgeschichte, Dr. Alfred Schröder, gelöst worden. Es bleibt nur zu bedauern, daß er seine auf den Domkreuzgang gerichteten Studien, die keineswegs nur lokales Interesse besitzen, nicht zu einer einheitlichen Publikation vereinigte, sondern auf verschiedene der lokalen Geschichtsforschung dienende Vereinsorgane vertheilte. Eine erste Abtheilung jener Studien, die sich mit der Baugeschichte des Kreuzganges befaßt, erschien nämlich unter dem allgemeinen Titel „Geschichte des Domkreuzganges in Augsburg“ im XXIV. Jahrgange der „Zeitschr. d. hist. Ver. für Schwaben und Neuburg“ (Augsburg 1897) S. 97 ff., zwei weitere Abtheilungen „die Monumente des Augsburger Domkreuz-

ganges“ behandelnd, folgten dann im „Jahrbuch d. hist. Ver. von Dillingen“ X. Jahrg. (1897) S. 1 bis 59, XI. Jahrg. (1898) S. 31 bis 114.

Es verlohnt sich weitere Kreise auf die wichtigsten der in den genannten Abhandlungen niedergelegten Forschungsergebnisse aufmerksam zu machen, und zwar nicht nur um des Gegenstandes selbst willen, sondern auch im Interesse einer möglichen Anregung zu ähnlichen Untersuchungen. Denn ist es auch nicht unbekannt, welch' große Bedeutung Bauanlagen dieser Art, namentlich sofern sie auch als Begräbnisstätten dienen, für die Kunst- und allgemeine Geschichte zukommt, so gilt es doch noch sehr viele dieser rings in deutschen Landen zerstreuten Begräbnisstätten aus alter Zeit für die Geschichte erst wieder aus ihre Todesstille zu erwecken.

Schröder kommt zu der Ueberzeugung, daß der Augsburger Kathedrale, deren Klerus nach der Chrodegang'schen Regel und somit in einem Kanonikerloster lebte, schon zu Beginn des IX. Jahrh. ein Kreuzgang angegliedert war. Aus Gerhard's berühmter Vita s. Udalrici ergibt sich dann deutlich die ursprüngliche Lage des Monasteriums und somit auch

des Kreuzgangs, nämlich auf der Nordseite des Domes, also in der gleichen Richtung, welche der Kreuzgang bis zum heutigen Tage beibehielt. Wie anderwärts so löste sich auch in Augsburg das gemeinsame Leben des Domklerus auf und zwar hier gleich zu Beginn des XII. Jahrh. „Doch war damit der Kreuzgang keineswegs dem Verfall preisgegeben. Vielmehr wurde er nun, durch die Verlegung der Kanonikerwohnung von dem Zusammenhang mit den Wohnräumen der Geistlichkeit losgelöst, je länger, je mehr als eine Zubehör der Kirche und namentlich seit er zum Begräbnisplatz für den Domklerus diente, als ein geheiligter und ehrwürdiger Ort betrachtet, den in Stand zu halten, die Pietät zur Pflicht machte“.

Während sich von dem romanischen Monasterium wenigstens ein von Säulen gestützter, gewölbter Raum (Kapitelsaal) und ein reich ornamentiertes Thürgewände erhalten haben, ist von dem zugehörigen Kreuzgange jede Spur verschwunden. Dagegen retteten sich einige architektonische Reste aus der folgenden Bauperiode bis zur Gegenwart, zugleich die einzigen Urkunden für die Datirung dieser Periode. Es sind ein Portal und ein paar Kampfergesimse im westlichen Trakte des Kreuzgangs mit den deutlichen Formen des Uebergangsstiles, sodafs die architektonische Neugestaltung des ganzen Kreuzgangs oder wenigstens jenes westlichen Flügels in die erste Hälfte oder die Mitte des XIII. Jahrh. zu verlegen sein wird.

Eine spätere nicht unwesentliche Veränderung unseres Bauwerks war bedingt durch die Erweiterungsarbeiten an der Domkirche. Der Domkustos Konrad von Randeck unternahm nämlich in den Jahren 1331 bis 1346 nicht nur die Gothisirung der bis dahin in ihren romanischen Formen erhaltenen Kathedrale, sondern er fügte der dreischiffigen Pfeilerbasilika im Süden und Norden je ein neues Seitenschiff an, wodurch der Kreuzgang seinen südlichen Flügel verlor, dessen Raum nunmehr das neue nördliche Seitenschiff des Domes einnahm.

Ihre jetzige architektonische Ausgestaltung erhielten die noch übrigen drei Flügel des Kreuzgangs im Zeitraum von 1479 bis 1510 im Sinne der Spätgothik. Die Umfassungswände tragen auf einfachen Konsolen hohe und zierliche Stern- und Netzgewölbe mit beachtens-

werthen, für die Geschichte des Baues werthvollen Schlußsteinen. Durch breite Fenster mit abwechslungsreichem Mafswerk ergießt sich von der Hofseite her eine Fülle von Licht auf die Stätten des Todes. An der Errichtung des anspruchslosen aber gefälligen Werkes nahm Schröders Nachweis zufolge der bekannte Meister Burkhart Engelberger, dem Augsburg seine Ulrichskirche verdankt, wenn nicht einen maßgebenden, so sicher hervorragenden Antheil.

Wenden wir uns nunmehr den Grabmonumenten des Domkreuzganges zu. Derselbe diente in seinem westlichen, dem ehemaligen Hauptchore der Kathedrale zunächstliegenden Theile als Begräbnisstätte der Kanoniker (ambitus canonicorum), in seinem nördlichen Theile als solche der Domvikare (ambitus vicariorum); der östliche Flügel ward zum Begräbnisse von der Domkirche irgendwie nahestehenden Laien, Männern und Frauen, vielfach adeligen Herren, bestimmt (ambitus dominorum). Von den 431 Monumenten, die sich in dem Zeitraume von 1285 bis 1805, von dem Jahre des ältesten bis zu jenem des jüngsten datirbaren Begräbnisses, in den drei Hallen angehäuft haben, gehören zwei dem XIII. Jahrh. an, 55 dem XIV., 93 dem XV., 84 dem XVI., 108 dem XVII., 82 dem XVIII., 7 dem XIX. Schröder unterzog sich der mühsamen Arbeit, diese sämtlichen Denkmäler nach Standort, Material, idealem Gehalte und künstlerischem Werthe etc. zu beschreiben und Regesten zu schreiben auch den ganzen Tenor ihrer Inschriften mitzuthellen. Ein chronologisches und ein Sachregister erleichtern den Gebrauch dieser für die Geschichte, Genealogie und Kunstgeschichte gleich werthvollen Arbeit. In einer zusammenfassenden Schlußbetrachtung endlich macht uns der Autor mit seinen archäologischen Beobachtungen, der wechselnden Stimmung der Stifter, die aus den Grabmalern zu uns spricht, und den für die kunstgeschichtliche Forschung aus dem Ganzen von ihm abgezogenen Resultaten bekannt. Das Hauptsächlichste davon soll in dem Folgenden kurz zur Sprache kommen.

Im Unterschiede von anderen ähnlichen Anlagen, die entweder nur graphischen oder malarischen und plastischen Schmuck zugleich aufweisen, bringt der Augsburgs Domkreuzgang nur Gedenksteine — eine Thatsache, die um so auffälliger ist, als für Augsburg ein brauchbares Steinmaterial von keiner Richtung

her leicht zu beschaffen war. Bezüglich dieser Gedenksteine macht Schröder Wahrnehmungen und Schlüsse, die für die Geschichte der mittelalterlichen Epitaphik sehr zu beachten sind und unter geänderten Verhältnissen auch anderwärts ihre Bestätigung finden können. Er unterscheidet zwischen der Grabplatte, einem in den Estrich eingelassenen Monolith, der Nachfolgerin der altchristlichen Loculusplatte und des Sarkophagdeckels — diese Form weisen die sämtlichen Denkmäler von dem Jahre 1347 auf —; und zwischen dem Epitaph, einem in die Wand eingefügten Bild- oder Inschriftsteine. Das älteste Epitaph stammt aus dem eben genannten Jahre 1347. Von dieser Zeit an ungefähr bis zur Mitte des XVI. Jahrh. kommen dann beide Denkmalarten an ein und denselben Grabe zugleich vor, bis die Epitaphien allmählich über die Grabplatten obsiegt. Seit 1651 finden sich nur mehr Epitaphien. Wie haben wir uns nun den Entwicklungsgang von der Grabplatte zum Epitaph hin zu denken? Etwa in der Weise, daß sich letzteres allmählich aus dem ursprünglichen Grabverschlusse herausstellte, indem die Grabplatte selbst in die Wand eingelassen wurde? Diese Uebung findet sich thatsächlich gegen den Ausgang des XV. Jahrh. Sie geht vielleicht mit auf Rechnung des fortschreitenden Humanismus, dessen Adepten anstatt ihr wohlgetroffenes Bild den Füßen der Darüberhinwegschreitenden zu unterbreiten, lieber dieses erhalten und sich darin verewigt wußten. Nach Schröder's Meinung ist der Entwicklungsgang der Epitaphien ein anderer und zwar selbstständiger. Was er Epitaph nennt, das habe vormals keine direkte Beziehung zu einem Begräbniß besessen. „Das Epitaphium ist nicht ursprünglich als Erinnerungsstein gedacht; vielmehr verdankt es seine Entstehung der Absicht einer frommen Stiftung. Zur Ehre Gottes und der Heiligen und zur Zierde des geweihten Raumes stellte man an den Wänden Bildwerke auf, die im Laufe der Entwicklung (erst) auch als Gedenksteine für die Stifter dienten. Die Entstehungsweise der Epitaphien gibt sich deutlich kund in jenen frühen Wandskulpturen, welche gänzlich ohne Inschrift geblieben oder bloß mit dem Namen des Stifters, nicht auch mit dem Todesdatum versehen sind; sie verräth sich überdies in dem Mangel eines äußeren Zusammenhangs zwischen Skulptur und Inschrift bei einigen älteren Exem-

plaren. Umgekehrt vermag diese Hypothese der Thatsache gerecht zu werden, daß gerade bei Epitaphien die Todesdaten erst nachträglich ergänzt wurden, wodurch sich das betreffende Bild als Stiftung bei Lebzeiten zu erkennen gibt; und namentlich erklärt sich aus diesem ursprünglichen Charakter der Epitaphien als frommer Stiftungen der an sich auffallende Umstand, daß die Epitaphien des Mittelalters durch den Gegenstand ihrer Darstellungen, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, gar keinen Bezug nehmen auf den Tod oder das Leben nach dem Tode oder der Auferstehung, sondern sich als Andachtsbilder von beliebigem Vorwurf zu erkennen geben.“ Nachmals haben sich dann derlei Bildwerke zu Denkmälern für Verstorbene entwickelt, wozu der Ort der Aufstellung, der Wunsch der Stifter, in ihrer Nähe bestattet zu werden, und schließlich wohl auch eine verbilligende Art der Denkmälerstellung das Ihrige beitrugen.

Die ikonographische Entwicklung der Grabplatte und des Epitaphs verfolgt Schröder mit statistischer Genauigkeit. Heben wir daraus die wesentlichen Züge hervor, so halten sich das XIV. Jahrh. hindurch auf den Grabplatten für Geistliche Darstellungen von Halbfiguren in Medaillons mit solchen von Ganzfiguren das Gleichgewicht. Im XV. Jahrh. verschwinden erstere ganz gegenüber den nunmehr stets plastischer gebildeten Reliefdarstellungen der ganzen Figur, der zu Füßen das Wappen beigegeben ist, während die Legende am Rande der Platte hinläuft. Die Laienmonumente zeigen nur Wappen als Füllung und Randumschrift. Vom XVI. Jahrh. an verdrängt auf den Grabplatten von Geistlichen und Laien die Inschrift die Umschrift, als plastischer Schmuck wird bei beiden Ständen nur mehr das Wappen verwendet.

Ein viel abwechslungsreicherer Feld der Thätigkeit eröffnete sich der Bildneri bei den Epitaphien. Dieselben erscheinen in einer Menge von Variationen, wenn auch die weitaus überwiegende Mehrzahl bis zum Beginne des XVI. Jahrh. hin die Darstellung der Gottesmutter zum Gegenstande hat. Vielfach sind die vor Maria und dem göttlichen Kinde knieenden Stifter von ihren Patronen begleitet. Humanismus und Reformation machen sich aber von jetzt an deutlich fühlbar. Nicht nur begegnen jetzt Darstellungen, welche ohne irgend welchen

religiösen Gedanken lediglich der Verewigung des Verstorbenen dienen, auch die religiösen Vorwürfe als solche sind verschiedenen Wandlungen unterworfen. Die Darstellung der Schutzpatrone kommt in Abnahme. Auf 16 Bildwerken der zwei ersten Dezennien des XVI. Jahrh. fehlt die Gestalt des Patrons nur einmal. Dagegen kommt sie auf 25 Bildwerken der folgenden Dezennien nur mehr fünfmal vor. Schon kurz vor dem Ausbruche der Kirchentrennung sodann erreichen die Bilder aus Leben, Leiden und Glorie Christi an Zahl die Marienbilder. „Nicht ohne empfindlichen Schaden für die Kunst wird das dankbare und weite Gebiet der Heiligendarstellungen in den Hintergrund gedrängt: ein Jahrhundert später weifs die Epitaphbildnerei fast keinen anderen Gegenstand mehr, als Christus am Kreuze mit der knieenden Stifterfigur. Ohne großes Bedauern sieht man endlich dieses mehr und mehr handwerksmäfsig behandelte und wenig variierte Motiv dem einfachen Inschriftepitaph das längst streitig gemachte Terrain gänzlich raumen.“

In Augsburg haben sich bekanntlich nur spärliche Reste der erstmals nicht unbedeutenden Bildnerei aus dem Mittelalter erhalten. Was dem fanatisirten Pöbel in den Gotteshäusern leicht erreichbar war, ward dem Untergange geweiht. Auch der Dom gehörte von 1537 bis 1548 den religiösen Neuerern an und hatte unter ihrem Puritanismus zu leiden. In geschützterer Lage befand sich dagegen der anschließende Kreuzgang, obwohl auch hier die Bilderstürmerei genug ihrer traurigen Spuren hinterliess. Um so werthvoller ist nun aber für die Geschichte der Augsburger Plastik, was sich hier erhalten hat. Es ermöglicht eine annähernde Orientirung über die ganze Entwicklung, welche für die kunstgeschichtliche Forschung zugleich den Vortheil bietet, dafs die Bildwerke mit verschwindenden Ausnahmen genau datirt sind. Schröder geht dieser Entwicklung nach. Er stellt die einzelnen Haupt-

phasen derselben fest und unterwirft schliesslich ihre am meisten charakteristischen Erzeugnisse einer eingehenden ästhetischen Würdigung. Der interessirte Leser wird die Darstellung Schröders selbst zur Hand nehmen müssen. Wir beschränken uns darauf, aus derselben nur noch einige der wesentlichsten Punkte herauszuheben. Darnach gelingt es zwar nicht, bestimmtere Anhaltspunkte für die an der Ausführung der Monumente beteiligten Bildhauer zu gewinnen. Nur an zwei Skulpturen war das Künstlermonogramm und nur an einer einfachen Grabplatte ein Steinmetzzeichen zu entdecken. Dagegen läfst sich an den vorhandenen Werken ganz deutlich die auf- und absteigende Linie der Kunstübung verfolgen. Diese letztere hängt, wie das B. Riehl auch für die Plastik im bayerischen Stammlande aufgezeigt hat, aufs engste mit den Aufgaben zusammen, welche der Plastik auf dem Boden der Schwesterkunst der Architektur, erwachsen. Demnach fällt ein erstmaliger, wenn auch befängener Aufschwung zusammen mit der Vollandung der beiden figurenreichen Portale des Domes, mit welcher die Gothisirung des Baues gegen die Mitte des XIV. Jahrh. ihren Abschluß fand. Die eigentliche Blüthezeit aber hebt an mit der künstlerischen Ausstattung des mächtigen neuen Ostchores, welcher 1431 seinen architektonischen Abschluß erreicht hatte, und hält sich auf ihrer Höhe in dem Zeitraum von 1460 bis 1520. Die Spätgothik und die Frührenaissance zeigten somit die reifsten Werke der Plastik. Von einer nochmaligen Erhebung am Anfange des XVII. Jahrh. sank die Bildnerei nur zu rasch zurück vor den Schrecken und der Noth der nun folgenden Kriegsjahre.

Diese wenigen Zeilen mögen genügen, um auf eine gehaltreiche und anregende Arbeit aufmerksam zu machen, einen werthvollen Beitrag namentlich zur Geschichte der Sepulchralplastik Süddeutschlands.

Regensburg.

Jos. Ant. Endres.

Bücherschau.

L'art chrétien. Entreiens pratiques par l'abbé Mallet. Paris 1899. Poissielgue, rue Cassette 15. Preis 3 Francs.

Als eine gewisse Ergänzung zu seinem zweibändigen Cours élémentaire d'archéologie religieuse bezeichnet der Verfasser dieses Büchlein, welches dem Klerus eine Art von Anleitung bieten soll, seine kunst-

geschichtlichen Kenntnisse praktisch zu verwerthen, zur Restauration der alten, zum Bau und zur Ausgestaltung neuer Kirchen, zur Erhaltung der kirchlichen Kunstdenkmäler. Ueber die Aufgaben, die bei diesen wichtigen Obliegenheiten zu erfüllen, über die Vorsichtsmafsregeln, die zu ergreifen, die Fehler, die zu vermeiden sind, soll der Priester unterwiesen werden, nicht

um den Architekten entbehren, sondern um ihn kontrollieren, eventuell auch informieren zu können. An die Spitze dieser zwanglos vorgetragenen Belehrungen stellt der Verfasser zwei sehr beachtenswerthe „Unterhaltungen“ über die Bedeutung und Prinzipien der christlichen Kunst, um in der dritten die Stil- und Planfrage zu erörtern, sodann die Lage, die Konstruktion und das Material der Kirche, ihre plastische und malerische Ausstattung, ihre Möbel: Altäre, Kommunionbank, Kanzel, Beichtstühle, Bänke etc., ihre Abschlüsse, Schränke, heiligen Gefäße etc. Der Restauration der Kirchen ist die zwölfte, der Musik und dem Gesange mit Einschluss der Orgel die dreizehnte, verschiedenen Rechtsfragen die letzte Unterhaltung gewidmet. Es werden mithin alle dem Priester in Bezug auf seine Kirchengebäude obliegenden Interessen behandelt, und die dabei zu Tage tretenden Grundsätze und Anschauungen sind so korrekt, die Rathschläge und zutreffend, dass von ihrer Aneignung und Durchführung reicher Nutzen zu erwarten ist, auch für deutsche Verhältnisse, die sich auf diesem Gebiete doch im Allgemeinen mit den französischen decken. Möge daher das zugleich schön geschriebene, sehr wohlfeile Büchlein auch bei uns die verdiente Beachtung finden!

Schützgen.

Grundriss der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke. Zwölfte Auflage, vollständig neu bearbeitet von Professor Dr. Max Semrau. I. Die Kunst des Alterthums. Mit 2 farbigen Tafeln und 408 Abbildungen im Text. Stuttgart 1899. Verlag von Paul Neff. (Preis 6 Mk.)

So viel auch an den kunstgeschichtlichen Werken Lübke's gemäkelt worden ist, es läßt sich nicht streiten, daß sie zur Popularisirung kunsthistorischer Kenntnisse und Interessen mehr als alle andern derartigen Bücher beigetragen haben, was wohl zumeist der Anschaulichkeit des Vortrages und der Annehmlichkeit der Fassung beizumessen ist. Das gilt namentlich von seinem Grundriss, der es zu dem enormen Absatz von 12000 Exemplaren gebracht hatte. Trotz der verbesserten und ergänzenden Hand, die der Verfasser an jede der elf Auflagen legte, genügte das Werk doch zuletzt den gesteigerten Ansprüchen der Kunstforschung nicht mehr, und für eine neue Auflage erschien eine völlige Umarbeitung nothwendig. Diese hat Professor Semrau übernommen und für den I. Band, der das Alterthum umfaßt, vortrefflich besorgt. An Umfang hat dieser um 101 Seiten, an Illustrationen um 106 Nummern gewonnen, und eine mehr als doppelt so große Anzahl von Abbildungen wurde durch neue ersetzt, deren Vorrang auch darin besteht, daß der schwarze Hintergrund abgedeckt ist. Werden dazu die beiden Farbentafeln, von denen die eine einer Wandmalerei aus einem Grabe zu Theben, die andere der Polychromie eines dorischen Tempels gewidmet ist, berücksichtigt, so darf der Auswahl und der Ausführung der Illustrationen, die gerade bei einem populären Lehrbuch von der größten Wichtigkeit sind, das beste Zeugnis ausgestellt, dem Texte aber nachgerühmt werden, daß er an der früheren Gefälligkeit nichts eingebüßt, an Wissenschaftlichkeit und Berücksichtigung der neuesten, gerade der Antike am meisten

zu Theil gewordenen Forschungsergebnisse entschieden gewonnen hat. Der neuesten Auflage, welche in 4 Bänden bestehen und ganz bisid ihren Abschlusst ausmachen soll, winken daher die besten Aussichten. D.

Die mustergiltigen Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland von Carl Schäfer. Lieferung 3 und 4. — Von diesem bei Wasmuth in Berlin erscheinenden Großfolio-Werke, dessen beide Anfangslieferungen hier bereits Bd. V, Sp. 867 auf's wärmste empfohlen wurden, liegt endlich die Fortsetzung vor, welche 20 Tafeln umfaßt und die farbige Doppelheft C D. Die Klosterkirche zu Berlin geben 4 Tafeln wieder, von denen die letzte mit der Innenansicht nach Osten in einer Naturaufnahme besteht. — St. Elisabeth zu Marburg ist auf 15 Tafeln dargestellt, von denen die West- und Chorsansicht, das Innere gegen Osten, das südliche Seitenportal nach Photographien in Lichtdruck wiedergegeben sind, das Westportal in Farbendruck. — Die letzten 8 Tafeln sind der Stiftskirche zu Weisenberg gewidmet. — Zum ersten Male werden diese drei frühgothischen, nicht nur kunsthistorisch, sondern auch durch ihre Vorbildlichkeit überaus wichtigen Bandenkmler aus Nord-, Mittel- und Süddeutschland in durchaus zuverlässigen Aufnahmen gegeben, die auf den sorgfältigsten Messungen und korrektesten Zeichnungen beruhen. Von ganz besonderem Werthe sind die in ungewöhnlich großer Anzahl, wenigstens bei der Elisabethkirche, beigegebenen Details, welche nicht nur Pfeilerschnitte, Kapitele, Sockel, Mauerwerk, sondern auch Gewände-, Pfeiler-, Bogen-, Kapitellprofile, Gesimse, Strebenköpfe, Gärten, Rippen u. s. w. umfassen und so groß und scharf geseichnet sind, daß sie für das praktische wie theoretische Studium als ganz sichere Führer betrachtet werden dürfen. Dankbarst ist die Farbentafel zu begrüßen, die zu der wichtigen, vom Verfasser mit besonderer Vorliebe gepflegten Frage nach der Außenbemalung der Bandenkmler einen glänzenden Beitrag liefert, der dazu verlocken müßte, für die Wiedereinführung derselben, die in einzelnen Fällen vielleicht noch in Form der Erneuerung möglich wäre, den Weg zu bahnen. Dieser könnte dann leicht an glücklicheren Erfolgen führen, als sie bisher mit wenigen Ausnahmen für die Innenausmalung der Kirche gewonnen sind, die zumeist von unzulänglichen Kräften besorgt wird. — Möge die von dem Verlage gebotene Aussicht auf schnelle Fortsetzung sich verwirklichen und der bald erscheinenden V. Lieferung der Text für die beiden vorliegenden beigelegt werden!

B.

Malerische Ausschmückung von Kirchen- und Profanbauten im romanischen, gothischen, Renaissance-, Barock- und Rococo-Stil. Herausgegeben von Otto Hamel. 12 Großfolienseiten in reichstem Farbendruck. Erläuternder Text von Hermann Leisching. Verlag von Max Spielmeier. Berlin 1899. (Preis 80 Mk.)

Von der kundenigen Hand eines Malers und Fachlehrers werden hier 12 farbige Tafeln geboten, die sich mit dem Anspruche einführen, das dem Bereiche der mittelalterlichen und späteren Stilarten entnommene Material zu selbstständigen Gestaltungen zusammen-

gefaßt, und die vereinzelt, daher fragmentarischen Motive zu Gesamtwirkungen vereinigt zu haben. Gewiß merkt man diesen Entwürfen das Studium der alten Vorbilder an, aber diese erscheinen doch, insofern sie an das Mittelalter anknüpfen, in der Zeichnung wie in der Färbung mehrfach abgeschwächt, was freilich in neuen Bauten viel eher zulässig ist, als in den ersten alten Bauwerken, bei denen sich doch für die Ausmalung der enge Anschluß an die besten Originalwerke empfiehlt, die jetzt vielfach wieder ihre Auferstehung feiern und auch durch gute Nachbildungen zum Gemeingut werden. Eine größere Bewegungsfreiheit gestatten die nachmittelalterlichen Stile, deren Schöpfungen auf dem Gebiete der dekorativen Malerei um so mehr Beachtung verdienen, als auch für die Bauwerke dieser Zeit endlich das Bedürfnis korrekter Ausstattung sich herausgebildet hat und gerade dafür gute Vorlagen bislang schwer zugänglich waren. Der Verfasser verdient daher Dank für seine so mthsam entstandenen und so freundlich gebotenen Gaben, für deren Fortsetzung der Hinweis auf die zahlreich gerade in Norddeutschland erhaltenen einfachen aber kräftigen Muster gestattet sein möge, deren Zusammenstellung zu Dekorationsystemen, auf welche der Verfasser mit Recht großen Werth legt, eine sehr dankbare Aufgabe ist. Die kurzen Erläuterungen, welche sein Kollege Hermann Leisching den Tafeln 1 bis 8, 4 bis 8, 9 bis 12 beigegeben hat, enthalten eine Fülle prinzipiell wie praktisch wichtiger, zum Theil noch nicht betonter Gesichtspunkte.

G.

Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogthums Mecklenburg-Schwerin, deren I. und II. Band hier (Bd. IX, Sp. 281 f. und Bd. X, Sp. 892) im Sinne vollster Anerkennung besprochen wurden, sind am den III. Band gewachsen, der ihnen wie an Umfang, so an Reichthum der Denkmäler und Reife ihrer Beschreibung gleichkommt. Er umfaßt die Amtsgerichtsbezirke Hagenow, Wittenburg, Boizenburg, Lübbene, Dömitz, Grabow, Ludwigslust, Neustadt, Crivitz, Brüll, Warin, Neubukow, Kröpelin und Doberan, also zumeist auch kunstgeschichtlich wenig bekannte Distrikte; aber wie viele eigenartige, zum großen Theile unbekanntere Denkmäler hat hier die Nachforschung ergeben aus dem Gebiete der Architektur, Plastik, Malerei, namentlich auch der Goldschmiedekunst, und wie sorgfältig hat Schlie sie untersucht, beschrieben, registriert! Wer sollte dort oben so viele Grabsteine, Stuhlwangen, Flügelaltäre, Taufbrunnen, Kelche vermuten, und so ausserlesene Exemplare, wie die Klapp-Aufsätze in Grabow, Kröpelin, Neukloster, Neustadt, die Mefskelche in Ludwigslust und Lichtenhagen, wo zugleich so merkwürdige Wandgemälde! Und wie interessant ist die Geschichte der Tempziner Präceptorie und die ganze Anlage und Ausstattung ihrer Kirche! Die alte Cistercienserkirche in Doberan, der Ausgangspunkt für die Christianisirung des Landes, hat hinsichtlich des Alters, Reichthums und künstlerischen Werthes ihrer Ausstattung in Deutschland nicht ihres Gleichen, denn so vollständig hat eine frühgotische Kirchenausstattung sich nirgendwo erhalten, in die leider vor wenigen Jahren die restaurierende Hand mannigfache Verwirrung

gebracht hat. Die textliche und illustrative Beschreibung dieses Juwels, welches für die Architektur, Plastik, Malerei des XIII. und XIV. Jahrh. die allerkostbarsten Beiträge liefert, hat Schlie mit einer solchen Hingebung und Bravour besorgt, daß wir diesem 180 Seiten umfassenden Abschnitt einen besonderen Abdruck wünschen möchten für die Architekten und noch vielmehr für die Bildhauer. Möge dem wackeren Altmeister, der mit jugendlicher Frische sein großes Werk bearbeitet, diese noch weiter vergönnt sein zum glorreichen Abschlusse desselben!

Schützgen.

Religiöse Sinnsprüche zu Inschriften auf Kirchengebäude und kirchliche Gegenstände in lateinischer und deutscher Sprache gesammelt von Prof. Dr. Andreas Schmid. Mit 42 Abbildungen. Kempten 1899. Verlag von Kösel. (Preis 3 Mk.)

Der um die praktische Förderung der kirchlichen Kunst durch mündliche Unterweisung und schriftliche Belehrung hochverdiente Verfasser hat mit diesem Büchlein wiederum einen vortrefflichen Wurf gethan, denn gerade eine solche Sammlung fehlte, und dieses Fehlen bereitete im weitesten Umfange mannigfache Verlegenheiten. Nur langsam konnte sie heraneifen und bei unaufhörlicher, weiser Pflege die Vollständigkeit und Zuverlässigkeit, daher die Brauchbarkeit gewinnen, die sie auszeichnen. — Nach einer kurzen, aber sehr zutreffenden Einleitung über die Bedeutung der kirchlichen Inschriften und die Eigenschaften, die sie besitzen müssen, werden in 6 Abschnitten, auf die sich 176 Paragraphen vertheilen, Sinnsprüche für Bautheile, Bilder, Kirchengefäße, Kirchengewerke, Kirchenparame-
nente, sowie für allgemeine Zwecke angeführt. Die meisten sind der hl. Schrift entlehnt, viele den Kirchenvätern und sonstigen Kirchenschriftstellern, manche dem wirklichen Gebrauche, und gerade die letzteren mögen wegen ihrer öfters geistreichen, nicht selten metrischen Formulirung besonderes Interesse erregen. Auf diesem Gebiete gilt, wie auf dem verwandten der kirchlichen Ikonographie, daß man in den altbewährten Fußstapfen am sichersten wandelt. Aus der dankbaren Gemeinde, die dem Verfasser sicher ist, wird ihm hoffentlich noch manch' branchbarer Zuwachs entgegenreifen.

Schützgen.

Wenig bekannte alte Malereien in Belgien. Sammlung ausgedacht und beschrieben durch P. Wytsmau in Brüssel. I. Lieferung, 10 Tafeln. (Preis 8 Mk.)

Diese zugleich in französischer und englischer Sprache erscheinende Veröffentlichung führt sich mit der gewiß von allen Interessenten unangenehm empfundenen Thatsache ein, daß von den großen Malern der früheren Jahrhunderte nur die allerbesten, weil ganz allgemein zugänglichen Gemälde ordentlich reproduziert sind, daher in den Abhandlungen über die betreffenden Künstler bis zur Ermüdung wiederkehren, während von den meisten in Klöstern, Schlössern, Rathhäusern, Privatansammlungen befindlichen Bildern keine oder nur unzulängliche Abbildungen vorliegen. Diesem ganz unerwünschten Mangel will der Verfasser, der sich bereits durch mehrere Illustrationswerke, namentlich durch „Intérieurs

at Mohliens da styles anciens en Belgique", einen geschätzten Namen erworben hat, in Bezug auf sein Vaterland durch ein Werk abheilen, welches 20 bis 25 Lieferungen umfassen und von den hervorragendsten in Belgien vertretenen, zumest flämischen und niederländischen Meistern die minder bekannten Gemälde in tadellosen Lichtdrucken wiedergeben soll. Eine lange verlockende Liste derselben, sowie von Privatsammlungen, in denen noch weitere vorhanden sind, bietet der Prospekt mit der Bitte um Angabe sonstiger, dem Verfasser noch nicht bekannter Exemplare, und ein beschreibender Text soll jede Tafel begleiten. — Die Proheliierung, in der außer zwei älteren flämischen Meistern Gerhard David, Quintin Masseys, Bernhard van Orley, Rubens und van Dyck vertreten sind, weckt durch die Merkwürdigkeit und Vorzüglichkeit der Darstellungen wie durch die Klarheit und Tonung der Drucke großes Vertrauen zu dem ganzen Werke, an welches nur die Bitte geknüpft sein möge, das für die ungewöhnlich breiten Flügelgemälde durch die aparte Aufnahme der Flügel (auf derselben Tafel) ein größerer Maßstab gewonnen werde.

Schätungen.

Monumental-Schriften vergangener Jahrhunderte von circa 1100—1812 an Stein-, Bronze- und Holzplatten. Originalaufnahmen mit erläuterndem Text von Wilhelm Weimar, Assistent am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. 68 Tafeln in Großfolio. Verlag von Gerlach & Schenk in Wien 1899. (Preis 46 Mk.)

Der fortschreitenden Erkenntnis, daß die Auf- und Inschriften, gemäß dem Beispiele der früheren Jahrhunderte, nicht nur häufiger anzuwenden, sondern auch, wenigstens für monumentale Zwecke, künstlerisch zu gestalten seien, entspricht die Zahl der namentlich im letzten Jahrzehnt entstandenen Vorlagen, von denen die im engsten Anschlusse an alte Muster ausgeführten ohne Zweifel die brauchbarsten sind. Hierfür wurde aber fast ausschließlich die Buchschrift verwendet, die gewiss dem Maler die besten Anhaltspunkte bietet, die Stein-, Holz-, Bronzezeile aber, also gerade die zur Anbringung monumentaler Inschriften am meisten berufenen Künstler, leicht auf Abwege führen kann. Diesen müssen die Vorbilder aus dem Bereiche ihres eigenen Materials und der dafür geeigneten Techniken geboten werden, und je sorgfältiger diese wiedergegeben sind, um so geeigneter sind sie, ihren Zweck zu erreichen, aufklärend, reformierend zu wirken. — Der besonders durch seine vortrefflichen, für den großen Brinckmann'schen Führer durch das Hamburgische Kunstgewerbemuseum (vergl. Bd. VII. Sp. 191/192) angefertigten Abbildungen bekannte Zeichner Wilhelm Weimar hat daher für diese Aufklärung und Reform den allein richtigen Weg gewählt, gute gemessene, gegossene, gelätzte Inschriften durch Graphitabreibung, welche die Engländer und Franzosen bereits Jahrzehnte mit Vorliebe betrieben, zu kopieren, und diese Kopien auf photomechanischem Wege zu reproduzieren. Auf diese Weise hat er einen kostbaren Musterschatz gesammelt, den er auf 68 Tafeln geschickt zusammengestellt hat. Von diesen sind vier dem XI—XIII. Jahrh., weitere vier dem XIV. Jahrh., mehr als ein Dutzend dem XV. Jahrh., fast zwei

Dutzend dem XVI. Jahrh. gewidmet, und was an figurlichen Darstellungen und namentlich an heraldischen Abzeichen beigegeben ist, erhöht noch den Wert und Reiz der ausserlesenen, instruktiven Sammlung, über deren Techniken eingehende Notizen beigelegt sind, willkommenen Beiträge zur Erklärung der einzelnen Tafeln, deren Texte mitgeteilt werden, und Informationen für die ausstehenden Künstler, also besonders für die Bildhauer, Gießler, Graveure, Goldschmiede. Für die beiden letzteren, welchen diese Aufgabe zumest zufallen, auch die Pflicht korrekter Ausführung am meisten obliegt, wären ganz genaue Wiedergaben, also ebenfalls Abreibungen kleiner Inschriften, wie sie an kirchlichen und profanen Gefässen und Geräthen namentlich an Kelch- und Monstranzfüßen, Reliquariefriesen, Kreuzbalken u. s. w. häufig vorkommen, besonders erwünscht. Möge daher der emsige Verfasser auch diesem bis jetzt noch fast ganz unausgebeuteten Inschriftenschatze seine Aufmerksamkeit zuwenden und diese auch noch mehr auf die formschönen Majuskeln der romanischen und frühgothischen Periode hinlenken, die zu einem so dekorativen, wie sinnvollen, das leicht ausfuhrbaren Schmucke die Elemente in reichster Fülle bieten!

Schütigen.

Alte und neue Alphabete. Ueber 150 vollständige Alphabete, 80 Folgen von Ziffern und zahlreiche Nachbildungen alter Daten u. s. w. für den praktischen Gebrauch, nebst einer Einführung über „Die Kunst im Alphabet“, von Lewis F. Day, Autorisirt deutsche Bearbeitung. Verlag von Karl Hiersemann. Leipzig 1900. (Preis in Leinwand 4 Mk.)

Mit diesen angenehm reichhaltigen und klaren Vorlagen verfolgt der Verfasser einen praktischen Zweck, aber auf durchaus wissenschaftlicher Grundlage, denn zwei Drittel derselben sind in historischer Folge alten Mustern aus der vorchristlichen Zeit bis in den Anfang unseres Jahrhunderts so trach nachgebildet, daß vielfach sogar die Werkzeuge, mit denen und die Materialien, auf welche sie aufgetragen wurden, erkennbar sind. Das letzte Drittel zeigt die Ausgestaltungen, welche die Alphabete durch hervorragende Künstler unserer Zeit, zu denen der Verfasser selber zählt, erfahren haben. Die Einleitung über „Die Kunst im Alphabet“ bietet manche für die Entstehung der einzelnen Formen wichtige, theilweise neue Aufschlüsse, und das „beschreibende Verzeichniß der Abbildungen“ gibt kurze Erläuterungen zu den einzelnen Tafeln, deren übersichtliche Anordnung den Gebrauch des vortrefflichen Buchleins in hohem Maße erleichtert.

B.

Das Lexikon der technischen Künste von Dr. Paul Kronthal, Verlag von G. Grote in Berlin (besprochen in diesem Jahrgang Sp. 63) hat durch die X. Lieferung seinen Abschluß gefunden; 1021 Seiten zu 80 Mk. — Die Reichhaltigkeit desselben ist so groß, daß es stellenweise, z. B. hinsichtlich der Monogramme, fast den Eindruck macht, über seinen Rahmen hinauszuweisen, und seiner Korrektheit und Zuverlässigkeit darf auch ein gutes Zeugnis ausgestellt werden, im Hinblick auf das nicht nur riesenhafte, sondern auch überaus mannigfaltige Material, dessen Bewältigung

eigentlich die Leistungsfähigkeit eines einzigen Verfassers übersteigt. Da wird wohl jeder Fachmann in Betreff der ihm geläufigen Thematik kleine Veränderungen oder Zusätze wünschen, z. B. bezüglich der kirchlichen Gefäße und Geräthe, aber er wird dabei nicht verkennen, daß der Verfasser überall es sich ernst hat angelegen sein lassen, die weitverweigte Literatur auszunutzen und aus ihr einen mit so viel Sachkenntnis wie Fleiß bearbeiteten Auszug zu bieten unter Beifügung der persönlichen Beobachtungen, die dem ganzen Werke einen eigenthümlichen Stempel aufprägen und einen sehr dankbaren Leser-vielmehr Nachschlagerkreis sichern, der hier schnell Manches findet, namentlich auch aus dem Bereiche der neueren und neuesten Untersuchungen und Ergebnisse, was er sonst vergebens suchte, weil es noch keine sammelnde und sichtende Hand gefunden hatte. Möge dieser Kreis ein recht ausgedehnter sein! Schlußwort.

Julius Schmidt's Kunstverlag in Florenz legt auf den Weihnachtstisch wiederum einen prächtigen Farbendruck in dem größten Format seiner längst bekannten Fiesole'schen Engel, nämlich die von Knöfler in Holzschnitt vorzüglich ausgeführte Nachbildung des berühmten Gemäldes von Palma Vecchio in S. Maria formosa zu Venedig, welches als Mittel- und Hauptfigur die hl. Barbara darstellt. Diese erhabene, für eine Martyrin fast zu schöne und imposante Figur kommt hier in ihrem majestätischen Ausdruck und in dem weichen Kolorit ihrer flotten Gewandung vollkommen zur Geltung, ein meisterhaft abgetöntes Farbennuanc, auf dem nur die beigefügte scharfe und modern gotische Unterschrift aus der Rolle fällt. H.

Recueil d'estampes et d'images artistiques. Publication périodique éditée par la Société St. Augustin. Déclée, De Brouwer & Cie. Abonnement: 12 livraisons par an 12 francs.

Für den mit dem Abschluss seines VI. Jahrg. im April eingegangenen Coloriste Enlumineur, dem hier wiederholt in Bezug auf seine Leistungen das beste Zeugnis ausgestellt werden konnte, soll diese neue Zeitschrift eine Art von Ersatz bilden, indem auch sie die Chromolithographie in künstlerischer Weise zu pflegen beabsichtigt durch die Reproduktion guter alter und neuer, sumeist religiöser Bilder. Daneben sollen aber auch die einfarbigen Vervielfältigungsverfahren durch Leistungen vertreten sein, deren Qualität durch den altbewährten Verlag gewährleistet wird. — Das I. Heft bietet farbige Tafeln nach Fiesole, Rubens und neuen Vorlagen, Photographuren nach Fiesole und Memling, mit Geschick ausgewählte und gut angeführte Blätter, welche zu der Hoffnung berechtigen, jedes Heft werde den christlichen Bilderschatz durch gute Nachbildungen alter und neuer Gemälde bereichern. S.

Die vierzehn Stationen des heiligen Kreuzwegs nach Kompositionen der Malerschule des Klosters Beuron. Mit einleitendem

und erklärendem Text von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg, sind von der Herder'schen Verlagsbuchhandlung in dritter Auflage herausgegeben, natürlich unverändert in Bezug auf die Tafeln, aber etwas erweitert in dem erhabenen Text, von dem namentlich der zweite, die Kreuzwegandacht und die bildende Kunst behandelnde Abschnitt mehrfache, recht lehrreiche Zusätze erfahren hat. Im Uebrigen darf auf die eingehende Besprechung dieses herrlichen Werkes in Bd. IV. Sp. 293/294 dieser Zeitschrift verwiesen werden, welches die hier daran geknüpften Hoffnungen hinsichtlich der Anerkennung, welches es finden, der Erbauung, die es bewirken, des ikonographischen Nutzens, den es verursachen werde, vollkommen bestätigt hat. Seit seinem Erscheinen im Jahre 1891 hat die Kreuzwegandacht an Volksheimlichkeit noch erheblich zugenommen und in der Anzahl der dafür begehrten Darstellungen fehlt es nicht an solchen, die diesen tiefempfundenen Vorbildern dankbare Motive der Anregung und Erhebung entlehnt haben. Möge dieser segensvolle Einfluss fortauern! Schlußwort.

Die „Alte und neue Welt“ ist bereits in ihren 84. Jahrgang eingetreten, der das alte Programm, die Erzählung, Geschichte, Kunst, Naturwissenschaft u. s. w. in gediegener und vornehmer Weise zu pflegen, aufs Neue feststellt, und in Bezug auf die schon früher mit großem Eifer und Erfolg betriebene Illustration noch weiter zu entwickeln beginnt durch die Betonung der farbigen Behandlung, von der bereits gute Muster vorliegen, Erzeugnisse des in dieser Hinsicht besonders leistungsfähigen Bentiger'schen Verlages. B.

Die katholische Welt, illustriertes Familienblatt mit der Beilage: „Für die Frauen und Töchter“ ist mit dem XII. Jahrgang in den Verlag der Pallottiner zu Limburg an der Lahn übergegangen, welche den Keuertrag für den Unterhalt der Missionshäuser in Kamerun verwenden. Des Unterhaltenen und Belehrenden wird hier Vieles geboten, auch das Kunstgebiet nicht vernachlässigt. Das Illustrationsmaterial ist gut gewählt und reichhaltig, daher warme Empfehlung wohl am Platze. B.

Der Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit (Verlag „St. Norbertus“ in Wien) hat seinen XX. Jahrg. 1900 (Preis 70 Pf.) besonders reich ausgestattet. Der Farbendruck Maria Verkündigung, das Titelbild „Lasset die Kleinen zu mir kommen“, mehrere Bitten des Vater unser, die Emmausjünger sind von Kasal Grünnes theils in der Klein'schen Manier, theils in moderner Art entworfen. Grofs in der Komposition und kraftvoll in der Ausführung sind drei Bilder vom † Altmeister Fährich. Die Abbildungen der Kanzel im St. Stephanosdom sind in den Text aufgenommen, den außerdem noch Dutzende von Illustrationen erläutern, also ein ungewöhnlich reicher Bilderschmuck. G.



Abhandlungen.

Die neue St. Petrusfahne des Kölner Domes.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).



Nachdem ich vor 1 $\frac{1}{4}$ Jahren die neue Dreikönigenfahne des Kölner Domes hier (Bd. XI, Sp. 97—108) durch Lichtdruck und eingehende Beschreibung bekannt gemacht habe, wird auch die Veröffentlichung ihres vor Kurzem abgelieferten Gegenstückes erwartet werden. Dasselbe stellt die Uebertragung der Schlüsselgewalt an den hl. Petrus dar und unten auf den fanones die Brustbilder der kölnischen Bischöfe Agilolphus, Bruno, Heribertus, Engelbertus. Der Entwurf rührt wiederum von Wilhelm Mengelberg her, die Ausführung von Fräulein Peters, und in höherem Maße noch als der früheren Fahne darf dieser Lob gesendet werden. Architektur, Ornament und Figuren sind hier noch geschickter angeordnet, in den letzteren ist der Ausdruck noch bestimmter gefaßt, der Faltenwurf noch klarer durchgeführt, daher die Wirkung eine noch frappantere. Diesen Vorzug läßt schon der Lichtdruck erkennen, natürlich noch viel besser das Original, welches allein eine genaue Vorstellung bietet von der Mannigfaltigkeit, Feinheit und Sicherheit, mit der, in vollkommener Beherrschung der Technik, die einzelnen Sticharten durchgeführt sind, um sich zu diesem wunderbaren Gesamtbilde zu vereinigen. Da dieselben in dem früheren Artikel ganz besondere Berücksichtigung erfahren haben, so dürfen sie hier wohl als bekannt vorausgesetzt, die Erklärungen diesmal auf folgende Angaben beschränkt werden. Die unmittelbare Grundlage der Stickerei besteht in blauem Sammet, der oben mit Goldsternen besät ist, wie die Gewölbekappen des Baldachins und dessen ebenfalls in alschattirten röthlichen Tönen eingestickter, aus Ripseide gebildeter Hintergrund. Die beiden dekorativen Dächer sind in gelber Seide appliziert und die Schindelverzerrungen mit braunen Seidenfäden eingetragen. Auf blumigem Rasen, vor einem Teppich aus gelber Ripseide

mit ausgespartem Thierornament sind die beiden das Ganze beherrschenden Figuren angebracht: der stehende Heiland mit segnend ausgestrecktem Arm in breiter und doch leichter Gewandentfaltung und der mit dem Ausdruck tiefster Ergriffenheit und vollkommener Bereitwilligkeit vor ihm knieende, zu ihm aufschauende Apostelfürst. Hellblaue Tunika und blauweißes Obergewand mit Silberlichtern, gegen welches das tiefbraune Futter wirkungsvoll kontrastirt, umgeben jenen, diesen grünliches Untergewand und rother Mantel mit reichlich aufgesetzten Goldlichtern, bei dem durch hellblauen Umschlag die Gegensätzlichkeit bewirkt wird. Die sorgsam abgewogene Farbenstimmung in Verbindung mit den aufs feinste durchgeführten Köpfen verleiht dieser Gruppe einen hohen künstlerischen, nur durch die Nadel erreichten Werth. Eine stark markirte, viertheilige Distelborte leitet zu den von Kleeblattbogen überschatteten Brustbildern über, die mit den Gruppenfiguren an Feinheit der Ausführung wetteifern, an Farbenreichtum und kostbaren Einzelheiten sie noch übertreffen. Die beiden aufsteigenden, durch Medaillons unterbrochenen Blattborten bilden einen vorzüglichen Abschluss, wie der obere Inschriftfries, dem die den Goldfäden untergelegten Sprengkartons eine kräftige Reliefwirkung verleihen.

Die Rückseite, besteht in einem mit dem Granatapfel gemusterten weiß-gelben Brokatstoff, den ein Rosettenfries bekrönt, blaue Borten mit tambourirten Schlingenstichranken einfassen. Zwischen ihnen breitet sich ein zu einer Art von länglichem Achteckpaß sich erweiterendes Oval aus, dessen Füllung die von einem Schiffe auf hochschäumenden Silberwogen getragene Kirche bildet auf dunkelrothem Seidengrunde. Die in blaue Seide mit weißen Fäden eingetragene Bibelstelle *„Ascendit Petrus in navem. Et traxit rete in terram“* giebt die Erklärung, und die gekreuzten Schlüssel im oberen, wie das Kapitelskreuz im unteren Wappenschild wahren die Beziehungen zum Dom. Der ringsumlaufende breite Sammetfries mit den die acht Pafscheitel markirenden Lilien verschaffen der dekorativen Scheibe auf dem stoffgemusterten Fond eine vorzügliche Silhouette.

Schnitzgen.

Der Paramentenschatz zu Castel S. Elia.

I. Die Pontifikalsandalen und Mitren.

(Mit 3 Abbildungen.)

Was ist und wo liegt Castel S. Elia, wird man vielleicht fragen. Castel S. Elia ist ein kleines Dorf bei Nepi im Norden der römischen Campagna und etwa drei Stunden von dem vielbesungenen Soracte entfernt. Der Ort thront malerisch auf den schroffen Höhen eines romantischen Felsenthales, in welchem starrendes Gestein, jähe Hänge, grünes Gelände, ein rauschendes Flüschen, Busch- und Baumwerk zum reizendsten und wechselndsten Bilde sich einen.

Unten im Thale liegt die alte Abteikirche S. Elia, eine dreischiffige Säulenbasilika, deren antike Säulen, wer weiß, welchen Tempel oder welche Prachtvilla geziert haben mögen. Die jetzige Kirche wird der Frühe unseres Jahrtausends entstammen, doch weisen zahlreiche Skulpturreste mit dem bekannten longobardischen Flechtwerk auf einen frühern Bau hin. Der Ueberlieferung nach soll das Kloster S. Elia im VI. Jahrh. vom heiligen Abt Anastasius gegründet worden sein. Die gegenwärtige italienische Regierung hat die Kirche den sog. Nationalmonumenten eingereiht und als solches an sich genommen. Für den Unterhalt des Baues thut sie aber so wenig, dafs, wie ich mit eigenen Augen sah, der Regen förmlich durch das Dach fließt. Wie es unter solchen Umständen mit den höchst interessanten Fresken, welche Absis, Querhaus und theilweise die Wände der Seitenschiffe schmücken, aussieht, läfst sich an den Fingern abzählen. Die Wandmalereien gehören zum Theil dem XIV. und XV. Jahrh. an, zum Theil mögen sie aus der Zeit der Erbauung der jetzigen Kirche stammen.

Von dem Kloster S. Elia steht nichts mehr. Die Kirche wird nur noch selten zur Abhaltung des Gottesdienstes verwendet. Pfarrkirche des Ortes ist ein Bau des Barocks inmitten des Dorfes, welcher in architektonischer Hinsicht keine gröfsere Bedeutung hat, wie tausend andere gleichartige Dorfkirchen Italiens. Was sie aber vor allen ihren Schwestern auszeichnet und ihr sogar einen Vorrang vor den hervorragenden Domen der ganzen Halbinsel verleiht, ist ihr mittelalterlicher Paramentenschatz, der in Italien nirgends seines Gleichen hat.

Allerdings darf man, wenn man vom Paramentenschatz zu Castel S. Elia spricht, das Wort nicht in dem gewöhnlichen Sinne gebrauchen. Wer erwartet, dafs selbst viele kostbare Stoffe, hervorragende Stickereien und ähnliches zu finden, wird sich enttäuscht sehen. Schätze dieser Art birgt die Pfarrkirche keine. Und doch wird man mit allem Fug von einem wahren Schatze reden dürfen, wenn man die auferordentlich grofse Zahl der in der Dorfkirche noch vorhandenen mittelalterlichen Paramente und ihre Bedeutung sowohl für die formelle Entwicklung der Sacralgewandung im XIII., XIV., XV. und XVI. Jahrh. als auch für die Kenntnifs der damaligen Alltagsmefskleidung in's Auge fafst. Denn als solche hat die Mehrzahl der Gewänder sonder Zweifel gedient. In dieser Beziehung sind die Ornastücke zu Castel S. Elia trotz ihrer theilweise aufersten Schlichtheit und ihrer traurigen Verwahrlosung von höchster Wichtigkeit und bei weitem beachtenswerther als beispielsweise die Prachtstücke im Schatze der Kathedrale von Anagni. Hier bewundern wir allerdings wahre Meisterwerke mittelalterlicher Ornamentstickerei wie Nadelmalerei; was aber die Form anlangt, so hat die Veränderung, welche gegen Ende des XVI. Jahrh. mit den hauptsächlich in Betracht kommenden Gewändern von Anagni vor sich ging, dieselben so sehr entstellt, dafs sie in dieser Beziehung wenig mehr Bedeutung haben, als so viele andere zugestutzte Paramente aus dem Mittelalter.

Von unschätzbarem Werthe ist der Paramentenschatz von Castel S. Elia insbesondere für die Geschichte der mittelalterlichen Paramentik in Italien; denn wenn sich auch noch in einzelnen andern Kirchen dasselbst liturgische Gewandstücke aus dem Mittelalter erhalten haben, so ist die Zahl derselben jedoch im Ganzen gering.

Die Gesamtzahl der zu Castel S. Elia noch vorhandenen alten Ornastücke beläuft sich auf 25, von denen allerdings etwa drei sich in auferst schadhaftem Zustande befinden. Im Einzelnen enthält der Schatz zwei Paar Pontifikalschuhe des XII. und ein Paar des XIII. Jahrh., zwei Mitren des frühen XIII. Jahrh., zwölf Kaseln, welche sich auf die Zeit vom XIII. bis zum XVI. Jahrh. vertheilen, fünf Alben, welche

zum Theil noch in's XIII. Jahrh. hinaufreichen mögen und drei Dalmatiken des XIV. Jahrh. Hinter dem Domschatz von Halberstadt und der Paramentenkammer der Danziger Marienkirche steht der Schatz von Castel S. Elia zurück. Im Uebrigen dürfte es wenige Sammlungen geben, die sich mit ihm messen könnten. Die drei Paar Pontifikalsandalen aus dem XII. und XIII. und die beiden Mitren aus dem frühen XIII. Jahrh. wird man aber auch zu Halberstadt und Danzig vergeblich suchen.

Der Paramentenschatz von Castel S. Elia ist bislang der wissenschaftlichen Welt so gut wie unbekannt geblieben. Nur einmal, nämlich bei der 1896 zu Orvieto gelegentlich des eucharistischen Kongresses veranstalteten Ausstellung kirchlicher Alterthümer, traten einige Stücke davon in die Öffentlichkeit. Doch lenkte das sowenig die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung

und Nonosus (s. VI.). Ohne Zweifel verdanken wir es diesem Umstande, daß die Gewänder nicht das Schicksal von Tausenden und Abertausenden ihres Gleichen erfahren haben. Allerdings ist derselbe nicht ganz ohne üble Folgen geblieben. Als vermeintliche Reliquien wurden nämlich einzelne der Ornatstücke gelegentlich zu Kranken gebracht, bei welchen Gelegenheiten leider erhebliche Stücke im frommen Uebereifer von denselben abgerissen wurden. In dieser Weise blieb z. B. von einer Albe nur noch ein Lappen übrig, während eine Kasel auf etwa das obere Drittel zurückgebracht wurde. Erst in den letzten Decennien sind die Gewänder unter dem Hochaltar hervorgezogen worden, ohne daß ihnen freilich die gebührende Aufbewahrung zu Theil geworden wäre.

Die Angabe, nach welcher die Paramente Reliquien der hll. Anastasius und Nonosus wären,

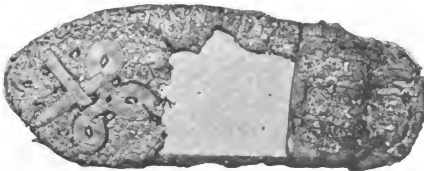


Abb. 1. Pontifikalsandale aus Castel S. Elia. XII. Jahrh.

des Schatzes, daß ein hervorragender Archäologe mir auf die Bemerkung, ich gedächte mich nach Castel S. Elia zu begeben, erwiderte, ich würde mich daselbst wohl in meinen Erwartungen enttäuscht sehen. Enttäuscht wurde ich beim Anblick des Haufens der Gewänder allerdings, doch nicht nach der schlimmen, sondern nach der guten Seite. Wer Italien durchquert hat, um auf mittelalterliche Paramente zu fahnden und trotz aller Erkundigungen und Nachforschungen nur wenig gefunden, für den ist es eine wirkliche Ueberraschung, einmal gegen alles Vermuthen einen so reichen Vorrath alter Ornatstücke anzutreffen, wie ihn die Pfarrkirche von Castel S. Elia besitzt, mag auch ihr Zustand noch so unbefriedigend sein.

Ueber die Geschichte der Paramente konnte ich nichts sicheres in Erfahrung bringen. Sie wurden ehemals unter dem Hochaltar aufbewahrt und galten als Reliquien der hll. Anastasius

ist nicht begründet. Vergebens fragt man nach einem Beweis. Andererseits steht sie zur Beschaffenheit der Paramente im vollsten Widerspruch. Immerhin dürfte diese bei den Leuten von Castel S. Elia herrschende Meinung einen Hinweis auf die Quelle enthalten, aus der die Paramente stammen. Sie legt nämlich die Vermuthung nahe, es seien dieselben aus der Abteikirche in die Pfarrkirche gebracht. Dieselbe findet denn auch eine Bestätigung in den Pontifikalschuhen und den Mitren. Denn diese können unmöglich aus der Pfarrkirche, sondern nur aus der alten Benediktinerbasilika herkommen, deren Aebte im XII. Jahrh. jedenfalls das Recht besaßen, sich der Pontifikalien zu bedienen. Es wäre für die Geschichte der Paramente wichtig, genaueres über die Zeit der Auflösung des Klosters festzustellen. Leider fehlte mir bei meinem Aufenthalte zu Castel S. Elia die nötige Zeit für diesbezügliche Forschungen. Da übrigens

unter den Gewändern sich verschiedene befinden, welche erst dem XVI. Jahrh. angehören, können die Paramente nicht wohl vorher aus der Basilika in die Pfarrkirche übertragen worden sein; freilich ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die dem XVI. Jahrh. entstammenden Gewänder erst nachträglich durch irgend einen Umstand zu den andern gekommen sind.

Von den drei Pontifikalsandalen scheint das Paar am ältesten zu sein, von dem ich einen Schuh unter Abb. 1 wiedergebe. Die Sohle besteht bei ihm aus einer kräftigen Korkplatte, welche unten mit schwarzem, seitlich aber mit weißem Leder überzogen ist. Auch im Innern sind die Sandalen mit weißem Leder ausgekleidet. Das Oberleder ist mit blauer Seide

welchen Inschriften und Ornament noch frei lassen, ist theils mit kleinen Rosetten aus vergoldetem Leder verziert, in deren Mitte sich eine silberne Niete befindet, theils von feinen Löchlein durchbrochen, in welche ebenfalls ein Silberknöpfchen von der Größe eines kräftigen Stecknadelkopfes eingieniet ist. Ich mache auf diese Eigenthümlichkeit besonders aufmerksam: denn sie gibt uns eine Lösung der Frage: wozu die vielen Löchlein, welche wir im Oberleder der Pontifikalsandalen des XII. Jahrh. mehrfach antreffen. In meiner „Geschichte der pontificalen Gewänder des Abendlandes“ habe ich mich mit derselben näher beschäftigt (S. 118f) und die verschiedenen Versuche, die Löchlein zu deuten, einer Kritik unterzogen. Mir selbst erschien es mit Rücksicht auf eine



Abb. 2. Pontifikalsandale aus Castel S. Elis. Ende des XII. Jahrh.

überzogen. Das Schlingenornament auf dem Vorderfuß besteht aus nebeneinander gelegten, mit Seidenfäden aufgehefteten vergoldeten Lederriemen, denen man im XII. Jahrh. mehrfach begegnet. Insbesondere sei auf einen in der Pfarrkirche zu Delsberg in der Schweiz aufbewahrten Pontifikalschuh aus dieser Zeit hingewiesen, wo dieselben in gleicher Weise, wie bei unserer Sandale, zur Verzierung des Oberleders verwendet sind. Dort, wo die durch die Goldriemen hergestellten Bänder einander schneiden, sind sie mit silbernen Nietten am Oberleder befestigt, zu beiden Seiten aber werden sie von einem Kettenstich in gelber Seide begleitet. Auf der Kappe und den Seitentheilen der Schuhe steht eine arabische Inschrift in großen Kufen, welche aus einem vergoldeten Lederstreifen gebildet und gleichfalls von einem Kettenstich umrahmt sind. Der Grund,

Angabe Reginalds von Durham, welche ich an der betreffenden Stelle citirt habe, als das wahrscheinlichste, es seien dieselben lediglich als Ornament gedacht gewesen. Indessen kann es angesichts unserer Pontifikalschuhe nicht mehr zweifelhaft sein, daß die Löchlein wenigstens auch zur Aufnahme von Silbernietten gedient haben.

Die Länge der Sandalen beträgt 30, die Sohlenhöhe $1\frac{1}{2}$, die Kappenhöhe 10 cm. Schade, daß ihr Obertheil nicht mehr intakt ist. Es sind nämlich die Laschen, welche sich ehemals über den Spann und an den Seiten hinaufzogen, und bestimmt waren, am oberen Ende zum Zwecke der Befestigung der Schuhe ein Band aufzunehmen, im Laufe der Zeit abgerissen worden; nur ihre Ansätze sind noch vorhanden, jedoch als solche deutlich erkennbar. Die ganze Technik der Sandalen, ihre Form, die Aus-

stattungsweise und die auf ihnen angebrachte Schrift lassen sie als eine Arbeit aus dem XII. Jahrh. erkennen. Ein Vergleich derselben mit sonstigen noch erhaltenen Pontifikalschuhen dieser Zeit läßt das als zweifellos erscheinen. Ein solcher bekundet außerdem die überraschende Thatsache, daß damals die bischöflichen Schuhe wie im Norden, so im Süden die gleiche Form und Beschaffenheit hatten.

Das zweite Sandalenpaar (Abb. 2) gehört ebenfalls noch dem XII. Jahrh. an. 30 cm lang hat es eine Kappenhöhe von 13 cm. Die Korksohlen, welche eine Dicke von 2 cm besitzen, sind an den Seiten und unten mit rothem Leder überzogen. Das Oberleder besteht aus ur-

mäßig klein, ein Umstand, der auf das Ende des XII. Jahrh. als die Entstehungszeit des Sandalenpaares hinweisen dürfte. Seit der Mitte des Jahrtausends beginnen die Laschen allmählich zu verkümmern, bis sie in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. ganz verschwinden und die Pontifikalsandale zu einem hohen, geschlossenen Schuh geworden ist.

Ein vorzügliches Beispiel von Pontifikalsandalen der letzten Art ist das dritte Paar (Abb. 3), welches wir unter den mittelalterlichen Paramenten in Castel S. Elia antreffen. Es hat nach Form und Verzierung grose Verwandtschaft mit den Pontifikalschuhen des hl. Edmund von Canterbury († 1240), welche



Abb. 3. Pontifikalschuh aus Castel S. Elia. 1. Hälfte des XIII. Jahrh.

sprünglich weißem, aber roth gefärbtem und vergoldetem Eselsleder. Im Innern sind die Schuhe mit rothem Leder gefüttert.

Eine besondere Verzierung haben die Sandalen weder auf dem Vorderfuß, noch an der Kappe, doch ist das ganze Oberleder mit zahllosen Löchlein versehen, welche eine regelmäßige, netzartige Quadrirung bilden und einst mit Silberstifchen gefüllt waren. Noch jetzt finden sich solche in einzelnen Löchlein eingenielt vor. Es bildet also auch das zweite Sandalenpaar den Beweis, daß die kleinen Durchbrechungen des Oberleders, wie sie den Pontifikalschuhen des XII. Jahrh. eignen, zur Aufnahme von silbernen Nietten verwendet wurden.

Die Laschen zum Anbinden des Schuhs sind noch ziemlich gut erhalten, doch schon verhältniß-

zu Pontigny aufbewahrt werden. Die Länge des Schuhs beträgt 30 cm, die Kappenhöhe 16 cm. Die Korksohlen sind hier $2\frac{1}{2}$ cm dick. Inwendig sind die Sandalen mit rothem Leder ausgefütert, während die Sohlen unten mit dunkelbraunem, seitlich mit vergoldetem Leder bekleidet sind. Das Oberleder hat gegenwärtig eine tiefbraune Färbung, ursprünglich war es jedoch mit grüner Farbe überzogen, von der sich noch verschiedene Spuren erhalten haben. Ueber den Spann zog sich einst der Länge nach ein vergoldeter Lederstreifen. Ein ähnlicher Streifen an den Seiten ist noch vorhanden. Im Uebrigen ist das Oberleder mit Ranken romanischer Bildung, wie sie auch sonst an den Pontifikalschuhen aus der zweiten Hälfte des XII. und der ersten des XIII. Jahrh. vorkommen, gänzlich übersponnen. Wir treffen diese aus

vergoldeten Lederriemchen gebildeten und hier mit rothen Seidenfäden abgehefteten Ranken z. B. bei den schon genannten Schuhen des hl. Edmund sowie bei den Pontifikalsandalen in dem Musée Cinquantenaire zu Brüssel und dem Museum zu Lausanne an. Auch die bekannten, durch Willnowsky auf Grund seiner bei Eröffnung der Trierer Bischofsgräber gemachten Beobachtungen beschriebenen und abgebildeten bischöflichen Schuhe des Erzbischofs Arnolds I. von Trier wiesen dieselbe Verzierung auf.

Über den Ursprung der beiden letztbeschriebenen Sandalenpaare von Castel S. Elia läßt sich nichts sagen. Es ist nicht einmal eine auch nur halbwegs begründete Vermuthung darüber möglich. Denn die technischen und formellen Eigentümlichkeiten der Schuhe finden sich ja auch bei bischöflichen Sandalen im Norden. Oder soll man annehmen, es seien alle Pontifikalschuhe dieser Art in Deutschland, Frankreich, der Schweiz von anderswo, etwa Italien oder Sicilien, eingeführt worden?

Dagegen springt beim ersten Sandalenpaare ein zuverlässiges Merkmal seines Ursprungs sofort in die Augen, die Inschrift, welche dasselbe als saracenisches Werk kennzeichnet. Wir haben sonach in ihm den sichern Beweis, daß man auch pontifikale Schuhe aus saracenischen Werkstätten bezog. Meines Wissens ist das Sandalenpaar von Castel S. Elia das einzige, welches in dieser Weise klar und bestimmt den Stempel seiner Entstehung an sich trägt. Der Umstand, daß Sicilien im XII. Jahrh. eine der hervorragendsten Fabrikationsstätten und die Hauptausfuhrstelle prächtiger Stoffe und glänzender Gewandstücke war, legt es nahe, das Sandalenpaar für ein sicilianisch-saracenisches Erzeugniß zu halten.

Außer den Pontifikalsandalen von Castel S. Elia sind mir in Italien aus dem Mittelalter nur noch zwei einzelne pontifikale Schuhe bekannt geworden. Sie befinden sich zu Rom in der Kirche S. Martino ai Monte und werden, wiewohl irrig, den heiligen Päpsten Silvester I. und Martin I. zugeschrieben. Uebrigens sind es nur mehr Fragmente von Schuhen, da außer der Sohle blos das vordere Oberleder erhalten ist. Es war mir leider nicht vergönnt, selbst die beiden Sandalen in Augenschein zu nehmen, da mir die Oeffnung des Reliquiars, worin sie in Tücher eingehüllt verwahrt werden, als nicht angängig

bezeichnet wurde. Dieselben sind indessen schon mehrfach beschrieben und auch abgebildet worden. Rohault de Fleury weist sie (La Messe VIII, p. 186) dem XII. bezw. XIII. Jahrh. zu. Ich kann mir, da ich die Schuhe nicht persönlich zu Gesicht bekam, ein sicheres Urtheil über das Alter nicht gestatten, glaube aber, daß die Datirung Rohaults de Fleury eher zu weit hinauf als wie zu weit herabgeht.

Ich brauche kaum darauf hinzuweisen, wie sehr die Seltenheit mittelalterlicher Pontifikalsandalen in Italien den Werth und die Bedeutung der drei zu Castel S. Elia befindlichen Paare erhöht.

Von den beiden Mitren ist die eine eine sog. mitra simplex. Sie besteht aus weißem mit kleinen Rauten gemustertem Linnen und ist mit ungemusterter weißer Leinwand gefüttert. Zusammengeklappt hat sie eine Breite von 29 cm, eine Seitenhöhe von 8 cm und eine Gesamthöhe von 22½ cm.

Zum Zweck der Anfertigung der Mitra hat man ein Leinwandstück von 58 cm Länge und 22½ cm Höhe zunächst mit Futter versehen und daraus einen Sack von 29 × 22½ cm gemacht. Dann hat man die der Oeffnung desselben gegenüberliegende Seite in der Mitte zwischen den beiden Ecken so eingedrückt, daß sich an letztern rechte Winkel bildeten. Den auf diese Weise geschaffenen beiden Schildern wurde hierauf durch eine zwischen Oberstoff und Futter eingeschobene Einlage von Pergament Festigkeit gegeben und schließlich die Behänge angesetzt. Von den Nahten befindet sich dieser Mache entsprechend die eine zwischen den Spitzen der beiden Hörner, die andere zieht sich mitten über den hintern Schild herab. Die Mitra mag ihren Abmessungen zufolge bis in den Beginn des XIII. Jahrh. hinaufreichen.

Etwas reicher ist die zweite Mitra; 29 cm breit hat dieselbe in der Mitte eine Höhe von 23½ cm, an den Seiten aber eine solche von 9½ cm. Nach Stoff und Anfertigungsweise ihrer Schwester völlig gleich, unterscheidet sie sich von derselben durch die Besätze, mit denen sie in circulo und in titulo, am untern Rand und in der Mitte der Schilder verziert ist. Dieselben bestehen aus einem Goldgrund, der auf mittelfeinem Linnen mittels abgehefteter Goldfäden hergestellt und mit grünen, blauen und rothen Seidenappliquen verziert ist. Es wechseln größere und kleinere Appliquen. Letztere stellen

über Eck stehende Quadrate dar und sind alle-
samt aus blauer Seide gemacht. Die großen
bilden ein langezogenes Sechseck, haben einen
gleichförmigen durch aufgesetzte Goldfäden ge-
bildeten Kern und sind rings um diesen Kern
mit einem Kranz keilförmiger, aus aufgehefteten
Silberfäden gemachter Figuren geschmückt. Die
Gold- und Silberfäden, welche zur Verwendung
gekommen sind, bestehen aus einer um einen
Faden gedrehten Gold- oder Silberlan. Ich
nehme keinen Anstand, die Mitra, welche jenen-
falls des XIII. Jahrh. angehört, angesichts ihrer
Maßverhältnisse noch der ersten Hälfte desselben
zuzuweisen. Denn im Beginn des XIV. Jahrh.
haben sich die Abmessungen bei der Mitra in

Italien nach Ausweis der in der Vatikanischen
Sammlung befindlichen Mitra Johannes XXII.
bereits so sehr verändert, daß Breite und
Höhe einander gleich sind.

Italien hat noch verhältnismäßig viele mittel-
alterliche Mitren. Scheiden wir das engere
Deutschland von Oesterreich, so kann sich un-
zweifelhaft kein Land einer solchen Anzahl rüh-
men, wie gerade Italien. Bemerkenswerth ist
namentlich die Zahl der Mitren des XIII. Jahrh.
Ich gedenke die Geschichte der Mitra in Italien in
einem besondern Aufsätze zu behandeln, weshalb
ich hier auf die übrigen mittelalterlichen Mitren,
die ich daselbst gefunden, nicht weiter eingehe.

Luxemburg.

Joseph Braun S. J.

Die Schweizer Glasmalerei vom Ausgange des XV. bis zum Beginn des XVIII. Jahrh.

Nach ihren Denkmälern und den neuesten Forschungen.

I.

Mit 2 Abbildungen.

In dieser Kunst hat es treffliche Meister
gehabt durch Teutschland, sonderlich
in Schweizerland“, schreibt
betreffs der Wappenmalerei des
XVI. Jahrh. noch im Jahre 1641 der zu
Basel gebürtige Frankfurter Matthäus Merian
in seiner Uebersetzung der Piazza universale
Thom. Garzoni im 63. von der Glasmalerei
handelnden Diskurs. „Kirchen, Paläste, Rath-,
Zunft-, Gesellen-, Wirths- und Privathäuser
wurden von ihr mit allerhand Historien, Wappen,
Emblemeta, Zierrathen, Alles mit seinen Farben
geschmückt“, so heißt es dann weiter im
„Allgemeinen Schauplatz“. Ein Menschenalter
früher verspricht Johann Fischart in den Weis-
sagungen seines Buches „Aller Praktik Groß-
mutter“ auf das Jahr 1593 „gemalt Fenster
und Glasmaler in Schweizerland“. Wenn nun
endlich gar die von Valerius Anshelm im
Auftrage des Rathes von Bern verfaßte Chronik
jene Vorliebe für das Prunkten mit gemalten
Wappenscheiben in den Fenstern der bürger-
lichen Wohnhäuser als eine in den Jahren
1485—1499 auftretende Gepflogenheit miß-
billigt, so könnten solch' einwandfreie Mit-
theilungen zeitgenössischer Schriftsteller ohne
weiteres die Annahme rechtfertigen, daß zur
damaligen Zeit das farbenfrohe Gewerke
der Glasmalerei sich in der Schweiz, wenn
auch nicht gerade bei dem ersten Sittenrichter

Anshelm, hervorragender Bevorzugung, ja ganz
besonderer Beliebtheit erfreut habe. Jene ge-
legentlich niedergeschriebenen Auslassungen
finden überdies wiederholt unrukndliche Be-
stätigung in den eidgenössischen Tagsatzungs-
abschieden, welche zahlreiche Gesuche um
Fenster- und Wappenschenkungen aufweisen,
sowie in den theilweise erhaltenen Staats-
rechnungen und sonstigen Aufzeichnungen,
einzeler Städte und Stände, welche zuweilen
mehr oder weniger genaue Angaben über
regelmäßige Schenkungen, über den Verfertiger
der Scheiben, über die Person des Beschenkten
oder über die Art des Neubaus enthalten.
Aehnlich berichten die Aufstellungen der
Klöster und Stifte, soweit sie vorhanden sind,
die Umgeldbücher von Luzern, die Seckelamts-
rechnungen von St. Gallen, Freiburg, Bern und
Schaffhausen, die Staats-, Fraumünster- und
Bauamtsrechnungen zu Zürich, außerdem die
Zunftbücher der verschiedenen Orte.

Aus dem XV. Jahrh. sind uns nur spär-
liche Nachrichten überliefert. In Luzern, wo
während der 1. Hälfte des XV. Jahrh.,
zwischen 1434 und 37, zuerst die Rathstube,
dann die Stadtschreiberei an Stelle der älteren
Fensterverschlüsse, die 1397 noch aus Pergament
bestanden,¹⁾ durch den Glasmaler Hans Fuchs
mit Glasscheiben ausgestattet wurden, gehen

¹⁾ Im Rechnungsbuche steht der Vermerk: „Der
Berminter 5 blappart von der Rathstuben venustere ze
machende.“

Belege über Wappenfenster bis 1464 zurück.²⁾ Eigenartig, um nicht zu sagen einzig in ihrer Art war die Anordnung der älteren Luzerner Rathhausfenster, welche in der um 1512 geschriebenen Chronik des Diebold Schilling, Kaplan bei St. Peter, abgebildet sind. In der Darstellung der Ueberreichung jener Chronik an den versammelten Rath zeigt der Rathssaal in den Butzenscheiben seiner Fensterflügel die schräggestellten Banner der eidgenössischen Orte, in der Mitte St. Leodegar mit dem Schilde von Luzern. (Abb. 1.) Auf dem gleichaltrigen Bilde des Rathhauses von Stans nähert sich die Anbringung der Standeswappen der später üblichen Anlage.³⁾ (Abb. 2.)

Im Jahre 1466 zahlte Abt Gerold von Sax zu Einsiedeln dem Hansen Müller dem Glaser für das Fenster ins Gesellschaftshaus zum Rüden in Zürich 9 Pfund; in derselben Rechnung sind nach St. Gallen gesandte Glasscheiben erwähnt. — 1472 malte zu Bern Urs Werder in die Fenster des Gesellschaftshauses zum Distelzwang Geschlechterwappen, andere Scheiben für das Gerichtsgebäude zu Freiburg. Im darauffolgenden Jahre wurde das Berner Rathhaus mit Glasmalerei geschmückt; hier liefs der Rath für das nämliche Gebäude im Jahre 1480 weitere Glasgemälde anfertigen, von welchen eins erhalten geblieben ist, die runde Bernscheibe in der Silberkammer des Museums; 2 andere Wappen von 1483 im histor. Museum dortselbst. In Solothurn, welches 1479 Geld an Kirchen und einzelne Leute für Glasfenster, 1480 ausdrücklich für Wappen schenkt, — weitere Angaben aus 1486 und 1490 —, beschliesst der Rath am Donnerstag vor Thomas 1490: „Von der glasfenster und schiltten wegen, die man etwan pffieren, schirmmeistern, und sprechhern geben hat, ist angesehen, das man niemand weder venster noch schilt geben soll, es sy dann sach, das ein apt und convent der Clöstern S. Urban, Gottstatt oder S. Joh. zu Erlach darumb bitend, denen mag man die venster geben; dann in denselben Clöstern der Statt kinden eben vil sind.“, 1500 bezahlte Solothurn Lucassen Zeiner den Glaser Zürich umb das Fenster, so er der Stadt Baden gemacht hat.

²⁾ Anzeiger für Schweiz. Alterthumskunde (1885) S. 149. v. Liebenau „Vom Aufkommen der Glasgemälde in Privathäusern.“

³⁾ Aus »Diebold Schillings des Luzerners Schweizer Chronik« 1862.

Wie arg muts die Sitte in Zürich überhand genommen haben, wenn der Rath dieser Stadt die Inanspruchnahme bereits 1487 zu hoch findet und den Brauch auf Kirchen, Rathstuben und Gemeindehäuser beschränkt wünscht: „Min herren haben sich erkennt, als byshar vil nachlofens und pitt bschehen sy an sy umb fenster und aber der cost und das pitten so vil werden welt, daz durch Ir stat nutzes willen not were das zu vorkomen. Harumb so solte man nun hinfür weder wirten noch andren in ir huser kein venster geben, und das also uf ir statbuch schriben und unablaslich halten. Und ob och hinfür jeman an einen burgermeister darumb keme, dass dan ein burgermeister in abwysen und im sagen solle, wie das versetzt sy. Und harin ist aber usgesetzt kilchen und ratsstuben und derglichen was ein gneind antritt.“ Uff dem gehalten (Tagsatzungs-) tag Zürich Suntag nach Purificationis Mariae 1487 haben uns Eydtnossen von Zürich den anderen Botten gemeinlich eroffnet und gesagt, nachdem vil personen über tag an uns Eydtnossen gemeinlich und sundrige part komen umb pffenster, dass sy furer iro teils keiner sundrigen person kein pffenster me geben wellen. Ob aber an ein kilchen, Rathuser, Gesellschaft-huser oder ander derglich gemeine huser umb pffenster gebetten würde, darin wellen sy sich zimlich und als sy jez zu ziten flügelich bedunckt halten.“ (Eidgen. Abschiede A 747.)

Mit letzterer Nachricht dürfte freilich eine Lesart nach Werner Steiners Chronik schwerlich in Einklang zu bringen sein, derzufolge man in Zürich erst 1506 in die Rathsstube Scheibenfenster machen liefs, „denn bisher während sy nur tuchig gsün.“ Diese Mittheilung ist um so unverständlicher, als doch schon 1496 die Stiftspropstei nebst der Chorherrnstube mit farbigem Scheibenschmuck versehen waren. ganz zu schweigen von der Mittheilung des Aeneas Sylvius, der bereits 1436 an Basel die Verfensterung der Wohnräume ruhmte.

In Luzern wurden gleichartige Erlasse 1500, 96, 93 und 1655 beschlossen; 1548 erliess der Landrath von Schwyz folgendes Verbot: „Es hand mine herrn den iren verpotten by xpfund zbus, dz niemand me offen wirt vsert dz land gangind um fenster zu bitten, auch mit durch geschrift noch anderliit. — Von diesbezüglichen Tagsatzungsbeschlüssen aus 1525, 59, 80, 83, 86 sind die jeweilig späteren ein Beweis für die Nichtbeachtung der früheren

Für den außerordentlichen Umfang der Sitte spricht weiterhin eine vom Berner Rath am 19. November 1501 erlassene Glaserordnung, welche bezüglich der Leistungen des Glasmalers feste Gebühren bestimmte, und zwar, — bezeichnend für das Alltägliche —, in unmittelbarem Zusammenhang mit den Preisstellungen für die Metzger und Müller. Fleisch, Mehl und gemalte Fensterscheiben, sie wurden gleichmäßig als Bedarfsgegenstände behandelt! Der Geschichtsschreiber Anshelm, welcher an anderer Stelle spöttisch von „nügen Fensterjunkern“ spricht und über „hohe Schybenfenster voll Wappen“ klagt, scheint von dem Gebrauch nicht sonderlich erbaut gewesen zu sein, denn er hat zu der genannten Glaserordnung einiges beizufügen: „Als noch in menschen gedächtnis vor unlangen jaren in Bern me flom und tuch, denn glas, darnach me walddglasruten, dan schibenvenster waren gesehen, und aber ieszan so uss fremden landen durchs verrucht kriegsvolk fremd siten, besunder bös und üppig, fremd ring, flussig gelt, fremd kunst und kostbarkeit, besunder in buwen, kleidungen und tischungen, in alle Eidgenossenschaft was kommen, wolt sich schier niemands me hinder kleinen flöminen vensterlin verbergen, oder durch glastruten lassen sehen; aber schier iederman hinder grossen schibenvenstren verbergen, und in gemalten venstren allenthalb, besonders in kilchen, raths-, wirts-, trinkbad- und scherstuben lassen sehen, also dass der glasergrwin must ein mauss haben, und zuvor ein mass zun schiben und ruten, demnach von einer ganzen oder zweyen halben schiben, item funf Schyben oder siblen Glas hornaffen, verbligt und verweckt, 8 Pfening nehmen, um ein Ruten Wald-Glas 4 Pfening; um ein Taflen 2 Grofs; um ein böig Wappen 1 Gulden; halb $\frac{1}{8}$ Gulden; um ein ehlig Bild 1 Gulden.“

In Luzern waren seit den Burgunderkriegen Glasgemälde beliebte Geschenke bei Hochzeiten und Taufen, so dafs 1489 der Rath sich genöthigt sah, eine Verfügung gegen „Mieth und Gaben“ zu verkünden, dahin lautend, dafs „ein guter gsell dem andern, old ein fründ dem andern geben und schenken mag ein glassvenster in sin huss, ouch wiltbret und hünere ouch zu dem guten jar geben, als das bisher herkommen und gebrucht ist, und nit witter noch me.“ Zur Genüge bestätigt übrigens die landläufige Redensart: „Dem werd ich keise

Scheibe setzen“ die volkstümliche Verbreitung jenes schweizerischen Gebrauches, volkstümlich auch in dem Sinne, als jene Sitte die Trachten und Waffen, die Lebensweise und die Gewohnheiten der damaligen Eidgenossen sowohl in der breiten Oeffentlichkeit als auch im engeren Kreise vor Augen führt, also ein in jeder Beziehung sittengeschichtlich werthvolles Bild widerspiegelt. In der französischen Schweiz dagegen hat der Brauch anscheinend nicht solchen Anklang gefunden, wenigstens stöfst man dort nur vereinzelt auf Denkmäler, eine Thatsache, welche John Grand-Carteret in der *«Revue Suisse des beaux arts»* (1876 S. 68) ausdrücklich bestätigt, indem er von den Kabinetscheiben spricht als einem „genre d'ornementation dans lequel la Suisse française ne brille que par son absence.“

Deutlicher und überzeugender als alle schriftlichen Nachweise reden die künstlerischen Erzeugnisse selbst, welche sich in erstaunlicher Menge allerwärts bis zur Stunde erhalten haben. Eine ausgedehnte Reihe ansprechender Schweizer-scheiben mag man an ihren ursprünglichen Standorten beziehungsweise an zwar veränderter, aber passend gewählter Stelle in ihrer glitzernden, funkelnden Farbenpracht bewundern, im Kreuzgang zu Wettingen, im Rathssaal und auf dem Schützenhaus zu Basel, in den Rathhäusern von Stein a. Rh., Unterstammheim, Zofingen, Luzern, — diesseits der Grenzen in Mülhausen i. E. und in Rottweil —, und an anderen Orten. Die Mehrzahl dürfte jedoch in den Sammlungen sowohl auf Schweizergelände als auch außerhalb der Eidgenossenschaft ein rettendes Unterkommen gefunden haben. Allenthalben, wie ehemals Schweizer Landsknechte, sind heutzutage Schweizer Scheiben durch die Lande verbreitet, obgleich die Bundesregierung sich in anerkannter Weise unter thatkräftiger Beihilfe sachverständiger Kunstfreunde, des 1888 † Prof. Friedr. Salomon Voegelin, des 1881 † Dr. Keller, des Prof. Dr. J. R. Rahn und des britischen Konsuls Dr. H. Angst, seit einigen Jahrzehnten ernstlich und erfolgreich bemüht hat, die zerstreuten Denkmäler vaterländischer Kunstfertigkeit unter außerordentlichem Kostenaufwand der alten Heimath zurückzuerwerben.

Ein Blick in das Verzeichniß schweizerischer Glasmaler-gestaltet gleichfalls einen sicheren Rückschlufs auf die thatsächliche Verbreitung

unseres Kunstzweiges, dessen Jünger während des XVI. Jahrh. stetig zunehmend, sich sogar in kleinen Ortschaften niederließen, so daß gegen Ende des Jahrhunderts etwa 100 Glasmaler gleichzeitig thätig waren.

Kein Abschnitt in der Geschichte der Glasmalerei hat eine so eingehende und zugleich liebevolle Würdigung gefunden, wie gerade die Schweizer Kleinmalerei. Erheblich ist daher die Zahl der bildlichen Wiedergaben, zahlreich

gewöhnlich reichen Bücherschatzes und des weit zerstreuten Schriftwerks wären vor allem die vielfachen Eigentümlichkeiten der erhaltenen Denkmäler in Rücksicht zu ziehen, welche in ihren Meisterwerken weder dem Kupferstich noch dem Holzschnitt jenes Zeitraumes im mindesten nachzustehen brauchen. Trotz peinlicher Sorgfalt dürfte dann immerhin späteren Bearbeitern manche empfindliche Lücke auszufüllen vorbehalten sein.



Abb. 1. Diebold Schilling übergibt seine Chronik dem versammelten Rathe von Luzern.

sind deshalb die Abhandlungen in Zeitschriften, nicht minder die Sonderaufsätze über einzelne Denkmäler und neben jenen umfang- und inhaltreiche Bücher. Wie die gläsernen Scheiben selbst, so sind desgleichen die alten Vorlagen, die „Visirungen“ zu den Wappen, die in mehreren Kunstsammlungen aufbewahrt werden, schriftstellerischer Berücksichtigung nicht entgangen. Einen ansehnlichen Band könnte man mit einer gründlichen Betrachtung der Schweizer Glasmalerei ausfüllen, obgleich ihr Gebiet „zeitlich, räumlich und sachlich“ eng begrenzt erscheint. Denn außer der sorgsamten Sichtung des un-

Einer möglichst klaren Uebersichtlichkeit und des davon abhängigen leichteren Verständnisses halber, insbesondere aber behufs besserer Bewältigung des gewaltigen Stoffes mußte eine bestimmte Eintheilung des Inhaltes vorgenommen, die Schilderung feststehender Gesichtspunkten untergeordnet werden. Dabei gebot der verhältnismäßig knapp bemessene Raum eine schwer innezuhaltende Einschränkung in der Behandlung, hoffentlich unbeschadet der gründlichen Genauigkeit, welche man von einem einigermaßen zuverlässigen Führer fordern kann und darf. Letztere Bedingung mag das Auf-

zahlen an sich weniger wissenswerther Einzelheiten entschuldigend erklären.

Seltsamer Weise beliebt man die Entwicklung der Schweizer Kleinmalerei als eine Art Ablösung der kirchlichen Glasmalerei, als eine vollkommene Trennung von letzterer aufzufassen, dieselbe gewissermaßen als eine der Herkunft und dem Endzweck nach rein weltliche Kunst zu schildern und, vielleicht nicht

Kunst geblieben. Ohnedies bildeten seit Beginn der Schweizer Glasmalerei bis zu ihrem Verfall Arbeiten für Kirchenfenster, ich will nicht behaupten den vorwiegenden, aber doch gewiß einen sehr beträchtlichen Bruchtheil der Gesamtleistungen, die ich in ihrer malerischen Anordnung inmitten einer hellen Verbleibung der heutigen manchmal recht nüchternen, bald buntscheckigen Bleiverglasung vorziehen und zur Nachahmung warm empfehlen möchte.

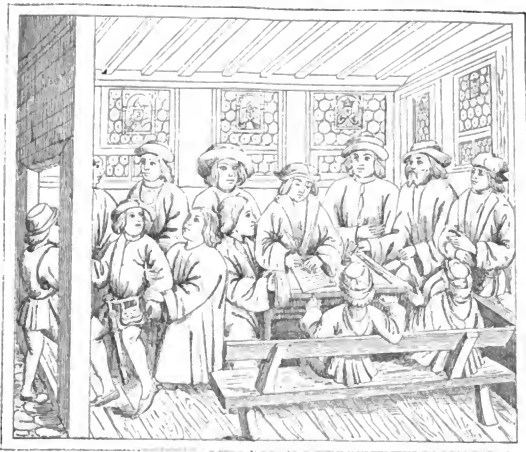


Abb. 2. Pfarrer am Grund berichtet den Räten in der Rathsstube zu Stans den Auftrag Niklaus von der Flüe.

zum wenigsten um dessentwillen, zu preisen. Ungeachtet der späterhin vorherrschenden Verwendung für weltliche Bauten kann jedoch die Schweizer Glasmalerei ihren kirchlichen Ursprung durchaus nicht verleugnen. Zeigen doch schon die aus der 2. Hälfte des XV. Jahrh. stammenden Schifffenster der Kirche zu Hilterfingen am Thuner See in der Hauptsache die ausgesprochene Technik der zu einem bestimmten Begriff gewordenen Schweizer Glasmalerei.

Aber auch später ist sie zum großen Theil ihrem ganzen Wesen nach ein christliche

Nicht nur daß die frühesten Scheibenwidmungen in Kirchen wanderten, selbst später, nachdem die eigentlich monumentale Glasmalerei mit dem spätgotischen Chorfenster zu Hindelbank aus dem Jahre 1519 und mit dem Renaissance-Fenster von 1530 in St. Saphorin zum Abschluß gekommen war, wurden unzählige Wappen- und Bildschenkungen in „Schweizer“ Malweise in Kirchen eingesetzt.

Ferner ist die Stiftung von Wappenscheiben keineswegs schweizerischen Ursprungs, denn die Vorliebe für Wappenschildereien hatte längst außerhalb der Schweiz überall in der kirchlichen

Malerei Platz gegriffen, so daß ein französischer Bischof es sogar für nothwendig erachtete, auf der Provinzialsynode zu Tregüier 1455 förmlich Verwahrung einzulegen, damit nicht etwa aus den Wappen ein Eigenthumsrecht der Stifter an den betreffenden Fenstern hergeleitet werde. Nur beiläufig sei an den Wappenreichtum erinnert, welcher sich z. B. in den Fenstern von St. Lorenz und St. Sebald zu Nürnberg, im Dom zu Köln, in Ehrenstein, Düren, Hoogstraeten, St. Jacques zu Lütich dem Auge aufdrängt. Von der Kirche aus mögen derartige Tafeln mit Wappen- und Bilddarstellungen ihren Weg zunächst in die Hauskapellen und dann nach dem Vorgange der Klöster in die Wohnräume gefunden haben. So erwähnt Schnütgen in seiner Zeitschrift (III. S. 21) zwei aus dem Soester Hospital stammende Fensterflügel des 14. Jahrh., welche 1879 auf der Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse in Münster zu sehen waren. Ferner erfahren wir, daß im Albrechtskloster zu Breslau, wo die Brüder in Wand- und Glasmalerei arbeiteten, im Jahre 1489 der Magister Jacobus pro clenodis vitreis, — wohl Wappen- und Bildeinlagen —, ad fenestras ambitus Zahlung erhielt. Bei der Gleichartigkeit in Anordnung und Durchführung hätte man getrost manche Schenkgeber- oder Wappentafel aus Kirchenfenstern z. B. aus St. Magdalena in Straßburg als Einlage in ein Stubenfenster versetzen dürfen, während umgekehrt Schweizer Wappen- oder Figurenscheiben dafür hatten eingetauscht werden können. Letzteres ist thatsächlich vorgekommen; die Herrn von Erlach zu Bern hatten auf ihrem Hofe an der Junkerngasse einen vollständigen Stammbaum ihres Geschlechtes in Glaswappen gesammelt; alle diese Tafeln wurden 1749 in die Kirche nach Hindelbank verbracht, wo sie die unteren Felder der Fenster zieren. Andere Beispiele aus Bernischen Kirchen im Museum zu Bern.

Neben dieser lediglich kirchlichen Verwendung wurde die christliche Richtung durch einen weiteren Förderungsgrund unterstützt, nämlich durch den Umstand, daß die Klöster und kirchlichen Stiftungen, deren Kreuzgänge, Refektorien und Kapitelsäle den glasernen Fensterschmuck erhielten, reichlich bedacht wurden, daß umgekehrt Aebte, Ael-tissinnen, Prälaten und Stiftern mitsammt der übrigen Geistlichkeit in gleicher Weise

als Geschenkgeber auftraten. Die bekannten Reihen von Schweizerscheiben aus den Klöstern Wettingen, Muri, Daenikon und Rathausen, welche die Stürme der Zeit überdauert haben, sind in der That wahre Perlen schweizerischer Feinmalerei, zugleich echt christlicher Kunstfertigkeit. Biblische Bilder zeigen Handrisse eines Holbein, Lindmayer und Tobias Stimmer, von denen mehrere im Museum zu Basel.

Wenn keine Namen geistlicher Maler bekannt geworden sind, so liegt darin keineswegs irgend ein Beweis für die Annahme, daß gerade die Schweizer Glasmalerkunst ausschließlich bürgerlicher Beruf geworden sei. Sie unterscheidet sich hierin nicht im mindesten von der deutschen Glasmalerei überhaupt, die längst in Laienhände übergegangen war und nur vereinzelt in Klöstern Pflege fand. Die wenigen Klosterbrüder folgten eben der Ueberlieferung, wenn sie, auf irdischen Nachruhm verzichtend, den Scheiben keinen Namenszug aufmalten.

Ein genaues Verzeichniß von 1487, durch Wurstisen abgeschrieben, berichtet über die Glasgemälde in den Kreuzgängen der Karthause St. Margarethenhal, welche meist im 4. Jahrzehnt des XV. Jahrh. innerhalb des Klosters angefertigt worden sind, während das Buch der Wohlhälter, über benefactorum, die Stiftungen aus dem Beginn des XVI. Jahrh. aufzählt, welche für alle möglichen Gebäulichkeiten und Räume des Hauses gemacht wurden, ins große Haus, ins Langhaus, in Zellen, ins Scheerhaus, in Sakristei und ins Pförtnerhaus. Vergl. Dr. Wackernagel „Die Glasgemälde der Basler Karthause“. »A. f. schw. A.« (1890) S. 369 bis 381, (1891) S. 432.

War schon durch die bisher erwähnten Umstände ein christlicher Zug in der Schweizer Glasmalerei und zwar in hervorragendem Mafse von vornherein hinlänglich verbürgt, so wies überdies der fromme Sinn des Bürgerthums den nämlichen Weg. Wo Stände und Städte ihre Ehrenschilder schenkten, wo Zünfte und Einzelpersonen als Stifter auftraten, da fanden sich mehrfach christliche Anklänge, sei es in Schildhaltern und Zwickelbildern der Wappen oder in den Einfassungen der Rundscheiben. Und welch' unendliche Fülle glaubensstarken Fühlens entwickelt sich in den herrlichen Bildscheiben! Wie sinnig weiß man alt- und neutestamentliche Vorgänge zu erzählen, ja man sucht dieselben gar in vorbildliche Beziehung zur vaterländischen Geschichte zu bringen, z. B. an den späteren Wettinger Standesscheiben.

Kann man sich lieblichere Heiligenbildchen vorstellen als die Landesheiligen und Schutzpatrone auf den Wappen- und Figurenscheiben? Wie zart, wie duftig ist die Farbgebung, wie gewandt und sicher die Zeichnung, wie liebevoll und vollendet die glasmalerische Behandlung! Jedenfalls möchte ich den Schweizer Scheiben mehr christliches Gepräge zuerkennen als den weltberühmten Kirchenfenstern von St. Jan zu Gouda.

Jener christliche Geist zog sich durch den ganzen Zeitraum hin. Selbst nach der großen Kirchenspaltung, trotz der erbitterten Stadtefeuden stifteten die Stände in bisheriger Weise frommsinnige Figurenscheiben. Wenn auch 1527 Zürich bei der Eidgenossenschaft Beschwerde führt, „was Schmach und Schand m. H. mit ihren geschenkten Wappen und Fenstern mit zerschlagenen und sunst begegne“, und begehrt, „dafs sy dasselbig verhüten und die, so die zerbrochen, wiederumb darzur halten wellint, damit die gemachint werdint“, und 1532 auf einem Tage der V katholischen Orte darüber geklagt wird, dafs in der Kirche zu Merenschwand „die Wappen der V Orte durch die Berner zerbrochen worden“, so sind dies vorübergehende, plötzliche Wuthausbrüche kirchlich-staatlicher Zwietracht und kleinlicher Reiberei, welche die Blüthe unserer Kunst nicht einschränken konnten und in Wirklichkeit nicht aufgehalten haben. Selbst später, als 1686 die VII katholischen Orte den sog. Goldenen Boromäischen Bund zu gemeinsamer Vertheidigung ihres Glaubens geschlossen hatten und damit die Einigkeit der Eidgenossenschaft, wenigstens eine herzliche, innige Eintracht auch äußerlich gebrochen war, wird unverdrossen weitergeschenkt, nur mit dem sachlich unwesentlichen Unterschied, dafs die Kreise sich in anderer Weise zusammensetzen.

Die Züricher Einschränkungen sind blofs bedingte Vorbehalte: „Es sollen fürhin keine Wappen mehr in papistische Kirchen ohne Vorwissen des kleinen Rathes gegeben werden“; 1633. — Die Schenkung des Zürichschilds in den Saal des Pfarrhauses Kloten 1698 erfolgte mit dem Zusatz, „dafs selbiges über des Prälaten von Wettingen den Rang haben solle.“ Umgekehrt versichern Prior und Konvent von Beinwyl dem Rath von Zürich in einem Gesuch von 1663, „dafs dieses Wapen an die wolgeziemende, gehörige, erste und

fürnehmste Ehrenstelle versetzt und verordnet werden solle.“ — „Papistischen Kirchen geben myne Herrn nichts, es sei denn von Alters her ihr Ehrenwappen daselbst gewesen“; 1706 — Den P. P. Franziskanern zu Luzern wurde denn auch 1701 das 1521 verehrte, aber zerstörte Wappen von Zürich ersetzt. Zu solchen Einschränkungen ist zu bemerken, dafs sie in eine Zeit fallen, als man, abgesehen von kirchlichen und staatlichen Zerwürfnissen, ohnehin die ganze Sitte müde war; der Ueberdruß machte sich ebenso bei Gesuchen nicht-papistischer Bittsteller geltend.

Laut dem auf der Stadtbibliothek Zug befindlichen Bestellsbuche des Glasmalers Müller von Zug betheiligte sich die Geistlichkeit noch in der Mitte des XVII. Jahrh. recht lebhaft an den Schenkungen; in des Herrn Ammann Brandenberg Saal waren die gmalet Schiben, biblische Darstellungen, zur Mehrzahl von geistlichen Gebern verehrt. Bis ungefähr zur Mitte des XVIII. Jahrh. wurden Klöster und Kirchen im Berner Lande bedacht, die letzte im Jahre 1747. Also bis zu ihrem Erlöschen blieb die Schweizer Glasmalerei in einem Theil ihrer Erzeugnisse eine christliche Kunst, welche der weltlichen Richtung vollständig das Gleichgewicht hielt, und als deren letzte, wirklich künstlerische Ausläufer die Scheiben von Rathshausen bezeichnet werden mögen.

Leider ist die Schweizer Glasmalerei vom Standpunkte der christlichen Kunstgeschichte stiefmütterlich vernachlässigt worden, obgleich dieselbe als ein zu frischem Trieb ausschlagendes Reiz der christlichen Malerei, natürlich unter gebührender Berücksichtigung der eng mit ihr zusammenhängenden bürgerlichen Abzweigung, eingehende Würdigung längst verdient hätte.

II.

In einem schwerwiegenden Punkte unterscheidet sich die Glasmalerei der Schweiz von jener anderer Länder, nämlich durch die Art und Weise ihrer Verbreitung und der dadurch bedingten Eigenartigkeit in der Behandlung. Die Entstehung und Blüthe, der Rückgang und das Ende des schweizerischen Gebrauches der Wappen- und Fenster-schenkungen sowie der Einfluß jener Volkssitte auf das Schweizer Glasmalergewerbe.

Während in den Rheinlanden, in Niedersachsen und in Süddeutschland die Glasmalerei

nach althergebrachter Weise ihr Hauptabsatzgebiet in den weiten Fenstern der Kirchen und Kapellen besaß, dagegen in geringerem Maße bei weltlichen Gebäuden Eingang fand, hatte in den Orten der schweizerischen Eidgenossenschaft die Sitte, bei Gelegenheit von Neubauten, von größeren Umbauten⁴⁾ oder bei sonstigen außergewöhnlichen Veranlassungen, z. B. beim Antritt eines Amtes, sich als sichtbares Zeichen der staatlichen Zusammengehörigkeit, der gegenseitigen Anhänglichkeit und des freundschaftlichen Wohlwollens Wappenscheiben und Fenster zu schenken, im Verlaufe der 2. Hälfte des XV. Jahrh. für den Glasmaler neben der für Kirchen bestimmten Fenstermalerei ein anderes, wenn zwar kleines, so doch anspruchsvolles und deshalb recht ergiebiges Arbeitsfeld eröffnet.

Da selbst bei ganz geringfügigen Umbauten Schenkungen verlangt und gemacht wurden, sah man sich veranlaßt, wiederholt diesbezügliche Rathsbeschlüsse zu fassen; so entschieden u. a. Bürgermeister und Rath von Schaffhausen am 13. August 1593, daß fürderhin nur denjenigen Bürgern Fenster mit der Stadt Ehrenwappen zu schenken sei, die an ihren Häusern sei es inwendig oder auswendig 100 Gulden oder mehr verbaut oder verbessert haben, doch also, daß solcher Bau und Verbesserung „schynbar“ und zielcher sei und gemeiner Stadt und der Gasse wohl anstehe.“ (Vergl. J. H. Bäschlin; Neujahrsblatt des Kunstvereins in Schaffhausen 1879. S. 3.)

Möglich, daß, in Uebereinstimmung mit der Klage des strengen Kato Anshelm, ursprünglich die Reisläufer die Verwendung farbigen Scheibenschmucks als Gelegenheitsgeschenk eingeführt haben, denn Wappenfenster in öffentlichen Gebäuden waren längst üblich, weit außerhalb der Schweiz, sogar früher als im Lande der Eidgenossen. Das Germanische Museum zu Nürnberg besitzt mehrere Beispiele meist fränkischen Ursprungs. Rathhäuser des hohen Nordens und des fernen Ostens hatten ihre Wappenscheiben. In Bayern und Württemberg stößt man auf ähnliche Denkmäler. Schrieb doch Paul von Stetten im XVIII. Jahrh.

⁴⁾ Vergl. „Kleine Mittheil. der geogr.-kom. Gesellschaft. zu Aarau.“ I. Jahrg. 8. Heft. (1893) S. 35 u. f. Unter 21. Wintermont 1526 steht im Kathamanual Nr. 25 fol. 23 eingetragen: „Item min herren gemein burger haben Hanssen Bolliger ein fenster geschenkt in sin huss, das er gebessert und uffbauen.“

über Augsburg: „Es war vor Zeiten keine Kirche, kein öffentliches Gebäude, kein Haus eines vermöglichen Mannes, darinnen man nicht gemalte Fensterscheiben erblickte.“ Nürnberg war reich an Wappenscheiben; desgleichen blühte die Fenstermalerei in den Rheinlanden und im Elsass. Dafs im Ober-Elsass „geschmelzte Wappen“ um die Jahrhundertwende in Gebrauch waren, dafür geben die zahlreichen Handzeichnungen Hans Baldungs unanfechtbares Zeugnis. Im Schongauer-Museum zu Kolmar stehen die Wappen, welche der Zehn-Städte-Bund in den Saal des Kaufhauses geschenkt hatte. In Wien soll 1490—1504 Wilhelm Gozmann geschmelzte Wappen gemalt haben. Aus der 1562 erschienenen Bergpostille des Joachimsthaler Predigers Johann Matthesius hören wir, daß „etliche an die wyssen gleser farben, allerley bildwerk und sprüche im Kulo-fen brennen lassen, wie man auch grosser Herrn contrafactur und Wappen auff scheinben gemalet, die man in die Fenster versetzet.“ Und noch 1611 befaßten sich die Wappenmaler der Glashütten in der Grafschaft Glatz mit Wappen- und Bildmalen auf runden Scheiben. Die nämliche Sitte der Bildeinlagen in den Wohnhausfenstern herrschte in den Niederlanden, wie Tafelgemälde alter Meister darthun. Dafs in französischen Schlössern diese Art der Glasmalerei früh Eingang gefunden hatte, ist bekannt.

Vereinzelt traf man in der Schweiz bereits vor der Verallgemeinerung der Sitte das Wappenschild der Herrschaft an, so 1460 in der Zunftstube zum grimmen Bären zu Diessenhofen das Wappen von Oesterreich, 1484 in der Kirche zu Freiburg im Uechtland das Wappen der Herzoge von Zähringen.

Nachgewiesenermaßen wanderten auf der Grenzscheide vom XV. zum XVI. Jahrh. deutsche Glasmaler ins Schweizerland ein, die sofort als selbstständige Meister Beschäftigung fanden, ein weiterer Beweis dafür, daß die Wappenmalerei, deren Ausübung ihnen doch wohl geläufig sein mußte, auch draussen betrieben wurde.

Aber, mögen auch auswärtige Wappen- und Bildscheiben, insbesondere oberdeutscher und oberrheinischer Herkunft, nach Art der Anlage und der Durchführung den schweizerischen Glasschildereien ähnlich sein, so steht gleichwohl das eine unbestreitbar fest, daß die

Sitte der Scheibenschenkungen einzig und allein innerhalb der Schweiz, allenfalls noch in den benachbarten deutschen Grenzbezirken⁵⁾ die allgemeine Bedeutung einer wirklichen Volkssitte und dadurch neben ihrer Eigenart eine hohe Entwicklung, eine ungeahnte Ausbreitung gefunden hat, die nirgendwo ihresgleichen findet, so dafs die Schweizer Glasmalerei mit Fug und Recht zu einem feststehenden Begriff gestempelt werden konnte, um so mehr, als die Malweise sich in gleicher Weise auf die Kirchenmalerei erstreckte.

Dieser lediglich schweizerische Brauch, entstanden in den ruhmvollen Zeiten der Burgunderkriege, in denen die Eidgenossenschaft die stolze Macht Karls des Kühnen gebrochen, die Schlachten von Granson, Murten und Nancy gewonnen hatte, entwickelte sich zur höchsten Blüthe in jener glorreichen Glanzzeit, als die Höfe von Frankreich, Mailand und Oesterreich um die Freundschaft und Hilfe der Eidgenossen warben, als die volkswirtschaftlichen Verhältnisse auferst günstig standen und allgemeiner Wohlstand über das kleine Land verbreitet war. Die Volkssitte erreichte in langsamem Steigen um die Mitte des XVI. Jahrh. ihren Höhepunkt, blieb auf diesem unter unbedeutenden Schwankungen geraume Zeit hindurch stehen, um dann im XVII. Jahrh. nach und nach, zuerst in der Güte der Arbeit, nachzulassen. Immerhin erhielt sich der Brauch zu einer Zeit, als anderwärts die Kunst des Glasmalers gänzlich

⁵⁾ Steinhaus zu Ueberlingen, Radolfzell, Dietenheim, Rathhaus Pfäfersdorf, Meersburg, Jesteten, Thiengen u. s. — Zu Villingen war „der Herren Stube an der Rietgasse mit Glasgemälden von Aebten und Johanniterkornthoren geziert“; 1556—58 wurde der Kreuzgang zu St. Blasien mit den Wappen „etlicher Fürsten, Preisten, Grafen, Ritters, Herren, Edelleuten“ versehen.

vernachlässigt wurde, in der Schweiz fand sie bis in die 2. Hälfte des XVII., stellenweise bis tief in das XVIII. Jahrh. hinein lobenswerthe Pflege, allerdings zuletzt nicht mehr seitens gottbegnadeter Künstler.

In vortrefflicher Uebersicht schildert Meyer⁶⁾ in seinem lehrreichen Buche unter Einschaltung sittengeschichtlicher und volkswirtschaftlicher Betrachtungen die Entstehung, die Blüthe, die Verkümmerng, das Absterben und das endliche Eingehen der Sitte. In anschaulicher, lebendiger Darstellung läfst er die mannigfaltigen Gesichtspunkte vor den Augen des Lesers vorüberziehen, unter welchen verschiedene Menschenalter die Wappenscheiben betrachtet und beurtheilt haben mögen. „Der erste Empfänger suchte die Schenkungen, weil er dadurch unterstützt und geehrt wurde. Für ihn ist die Person des Wappentragers seines Zeitgenossen, Mitbürgers etc. mit ihren Attributen und Vorzügen, die Schenkung von seiner Seite die Hauptsache. Der nachfolgende Besitzer sichtet und sondert; ist der Wappentträger auch ihm bekannt, auch sein Donator, so ehrt auch er sein Wappen, ist das nicht der Fall, so ist er kühl dagegen, und häfst er ihn, so ist er feindselig gegen dessen Repräsentanten. Die Gegenwart aber schätzt die Scheiben Donator hin, Donator her, Wappentträger bekannt oder unbekannt, geschenkt oder gefunden oder gekauft, als hübsche Glasmalerei.“

Linnich.

Heinr. Oidtmann.

⁶⁾ Dr. Herm. Meyer „Die schweiz. Sitte der Fenster- und Wappenschenkungen vom XV.—XVII. Jahrh.“ Frauenfeld (1884). Wiederholte Anlehnung an dieses verdienstvolle Werk ist bei dem folgenden Abschnitt über die Schenkweise ohne Verzichtleistung auf Gründlichkeit gar nicht zu umgehen.

Bücherschau.

August Reichensperger 1808—1895. Sein Leben und sein Wirken auf dem Gebiet der Politik, der Kunst und Wissenschaft. Mit Benutzung seines ungedruckten Nachlasses dargestellt von Ludwig Pastor. Mit einer Hologravure und drei Lichtdrucken, 2 Bände. Verlag von Herder, Freiburg 1899. (Preis 20 Mk.)

Diese umfängliche, überaus interessante Biographie ist das Meisterwerk eines begeisterten Freundes und ebenso gewiegtens Historikers. Ihre Hauptquellen sind Reichensperger's Tagebücher, Briefe und gedruckte Schriften, neben welchen aber auch die persönlichen

Verkehrsverhältnisse manchen werthvollen Beitrag geliefert haben. Gerade im Privatverkehr trat das Wesen Reichensperger's, der eine ungemein gesellige, freimüthige, genstvolle, anregende Natur war, am meisten zu Tage, und nur diejenigen, denen dieser zwanglose Umgang vergönnt war, haben die Eigenart des ungewöhnlichen Mannes genauer kennen gelernt. Aus ihr haben sich auch, dank den günstigsten Umständen, die beiden seine Berufsthatigkeit noch überstrahlenden Seiten seines öffentlichen Wirkens entwickelt, seine parlamentarische Wirksamkeit und sein Eintreten für die Kunst. Dieses ist sehr verschieden be-

urtheil, von den Einen unterschätzt, von den Andern über das Maas gefeiert, von Vielen mißverstanden worden. Einer objektiven Beurtheilung hat sich der Biograph befeßigt, den seine italienischen Geschichtsstudien vor der durch Reichensperger beeinflussten, etwas einseitigen Kunstauffassung seines Lehrers-Janssen bewahrt hatten. Wenn er von Reichensperger sagt, dieser sei „kein eigentlicher Kunsthistoriker oder Archäologe, auch kein Kunstphilosoph, vielmehr hauptsächlich Praktiker und Apostel gewesen für die Wiederbelebung einer echten, volkstümlichen, deutschen, die christlichen Ideen verkörpernden Kunst“, so trifft diese Charakterisirung im Allgemeinen ganz gewiss das Richtige, ohne es aber zu erschöpfen. Reichensperger betonte, nach Maassgabe seiner romantischen Richtung und seiner dialektischen Stärke, die großen Gesichtspunkte, und neben der Nationalität der Kunst redete er vor Allem der Bekämpfung der Surrogate das Wort, ohne aber nach der einen wie nach der anderen Richtung hinreichend die Unterscheidungen hervorzukehren, die auch hier ihre Berechtigung haben. Seiner Natur nach war er eigentlich gar nicht exklusiv, und wenn seine Theorien sich öfters so ansahen, fanden sie in der Praxis keine Bestätigung, was schon aus seiner unerschütterlichen Vorliebe für Stanz und von Steinle hervorgeht, von denen selbst der erstere kein Gothiker im Sinne der strengen Observanz war. Uebrigens war die eigentliche Praxis auch nicht Reichensperger's Stärke; dafür gebrauchte er ihm namentlich an den Vorbedingungen der archäologischen Durchbildung wie der technischen Kenntnisse, und die Art und Weise, wie er besonders mit den Künstlern und Kunstgelehrten in England, Frankreich, Belgien, Holland, die den meisten Einfluß auf ihn und seine Richtung ausgeübt haben, verkehrte, war nicht geeignet, diese Lücke auszufüllen. Auf allgemeine Unterweisungen pflegte er sich, wenn möglich zu beschränken, auf detaillierte Angaben lieber zu verzichten, die Kritik der Pläne in Gemeinschaft mit Anderen vorzunehmen. Wenn es aber galt, anzuregen, zu begeistern, zu entflammen, dann war er der berufenste Herold, und was er auf diesem Wege durch Wort und Schrift gewirkt hat, das soll am wenigsten in der Zeitschrift für christliche Kunst verkannt werden, die ihm seit ihrem Erscheinen von Neuem an die Kunstfabrik zu fesseln vermocht hat, von der manche entmutigende Erfahrungen ihn wegzudrängen versucht hatten.

Schlußsätze.

Deutsche Kunst und Dekoration. Herausgegeben von Alexander Koch in Darmstadt. Preis des Jahrgangs 20 Mk.

Dieser Zeitschrift, die vor Kurzem ihren III. Jahrgang eröffnet hat, darf das Zeugnis ausgestellt werden, daß sie für die Interessen der modernen deutschen Kunst, in deren Dienst sie sich vom Anfang ihres Bestehens an gestellt hat, mit großem Eifer und ethischen Mitteln eingetreten ist. Die beiden Kampfsjahre sind für sie auch Lernjahre gewesen, in denen es galt, aus den vielen tastenden Versuchen, von denen wohl manche die Antwort des Kopfschüttelns provozierten, zu soliden Ergebnissen zu gelangen, und so mag sie jetzt mit dem Ansprache aufzutreten, abgeklärte

Anschauungen und Erzeugnisse zu bieten, die geeignet sind, diejenigen zu informieren, anzuleiten und zu befriedigen, welche die Berechtigung der modernen Formen mit keinem Fragezeichen mehr begleiten. Dieser Zuversicht gibt der Herausgeber mit bescheidenen Worten Ausdruck in der Einleitung zum III. Jahrgang, der sich mit vier interessanten, sehr reich illustrierten Artikeln einführt. Die beiden ersten sind den kunstgewerblichen Ausstellungen der Sessession und im Glaspalast zu München gewidmet, die scharfe Kritik erfahren im Gegensatz zu der mit großer Anerkennung erwähnten Dresdener Ausstellung. Sodann wird Klingner's Werk „vom Tode“ besprochen, zuletzt Sascha Schneider's vielseitiges Schaffen als Maler eingehend gewürdigt. Darzwischen werden Preise ausgeschrieben, erworbene beurtheilt und den künstlerischen Bestrebungen des Großherzogs von Hessen warme Worte der Billigung gesendet. — Aus dem Bereiche der modernen kunstgewerblichen Bestrebungen erscheinen hier mithin die reichsten und vornehmsten Gebilde in einer durch viele Abbildungen erläuterten Uebersicht zusammengestellt, so daß diejenigen, welche diese Richtung sympathisch, vielleicht gar als die Morgenröthe eines schönen Tages begrüßen, hier vielleicht besser als an manchen andern Stellen mit dem vornehmlich in Frage kommenden Leistungen Bekanntheit machen können.

F.

Die Buchhandlung für Architektur und Kunstgewerbe von Bruno Hefaling in Berlin und New-York hat einen Verlagskatalog herausgegeben, der wegen seines reichen Inhaltes und seiner vornehmen, auch in zahllosen Illustrationen bestehenden Ausstattung besondere Beachtung verdient. Die weit über 100 Nummern zählenden und fast 4000 Mark Gesamtladenpreis erreichenden Werke behandeln die Architektur, Ornamente, Dekorationsmalerei, die Vorlagen für Stein- und Holzbildhauer, Tischler, Vergolder, Kunstschmiede.

H.

Domdekan Franz Werner. Ein Gedenkblatt von D. Friedrich Schneider. Verlag von Wilckens, Mainz 1899.

Im Anschlusse an die Renovation der Grabplatte dieses am 15. Februar 1845 im Alter von nahezu 75 Jahren zu Mainz gestorbenen Domdekans hat sein Nachfolger in der Untersuchung und Beschreibung des Mainzer Domes aus dürftigen Notizen dieses ansprechende Lebensbild zusammengestellt, welches den anspruchlosen, aber verdienstvollen Sammler und Forscher in seinen trefflichen menschlichen Eigenschaften, in seinen für die damalige Zeit ungewöhnlichen, vorwiegend dem Mittelalter zugewendeten Kulturbestrebungen, namentlich in seiner herzlichen, hingebenden Liebe zum Dome schildert. Durch diese selbstlose, begeisterte Fürsorge, die auch in einer dreibändigen Geschichte des Domes zum Ausdruck gelangt ist, hat er auf seine Mitbürger und Zeitgenossen einen mächtigen Einfluß ausgeübt, so daß dieses pietätvolle Gedenkblatt, welches von seinem Porträts der Jugend-, Reife- und Alters-Zeit begleitet ist, die Erinnerung an den fast vergessenen Prälaten in vor-trefflicher Weise auffrischt.

Schlußsätze.

Abhandlungen.

Inschriften und Bilder des Mantels Kaiser Heinrichs II.

(Mit 2 Abbildungen.)



I.

er im Bamberger Domschatz aufbewahrte blau-seidene sogen. Mantel Heinrichs II., des Heiligen, ist, soweit mir bekannt, drei Mal Gegenstand eingehender Besprechung gewesen. Der

Jesuit Sollier hat in dem zu Antwerpen im Jahre 1723 gedruckten dritten Bande der *«Acta Sanctorum»* vom Juli p. 782 zur Kenntniß dieses merkwürdigen Denkmals ein wenig beigetragen. Die von ihm veröffentlichten Zeichnungen des Bamberger Archivars Eppenaueer sind unzureichend, z. Th. vollkommen fehlerhaft; sein Kommentar behandelt die aufgestickten Darstellungen als *signa aenigmatica*, das ganze als ein *mysteriosum monumentum, satis mirabili sacrorum profanorumque commixtione distinctum, quibus in rectum sensum ordinandis aut explicandis curiosa ingenia incassum hactenus desudasse dicuntur. . . . Studiosae aliqua involuisse atque affectata seu vera ignorantia aenigmaticis locutionibus implicuisse videtur* (der Künstler). Seine eigenen (allerdings sehr seltsamen) Erklärungen gibt der Bollandist von vornherein ohne Weiteres mit den Worten Preis: *quibus cuique liberum erit pro captu et eruditione alias substituere*. Wenig brauchbar ist auch die Arbeit des Jesuiten P. H. Schütz, Lehrers der Geschichte in Ingolstadt, in dem Buche *Mantum Bambergense S. Henrici Caesaris notis illustratum* (Ingolstadt 1754) mit der Abbildung aus den *«Acta Sanctorum»*. Auf dies Buch geht zurück, was Chr. G. v. Murrs *«Merkwürdigkeiten der fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg»* (Nürnberg 1799) S. 102 bis 116 über den Mantel enthalten. Einen guten Schritt vorwärts that der Stifthserr an der ehemaligen Krönungskirche deutscher Könige in Aachen, Franz Bock, in seinem in der Wiener Hof- und Staatsdruckerei im Auftrag des österreichischen Kaiserhauses gedruckten seltenen Prachtwerke *«Die*

Kleinodien des heiligen römischen Reichs deutscher Nation nebst den Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei» (Wien 1864), Tafel XLI, S. 191 ff. Vor allen Dingen verfügte Bock über die bestmögliche originale Kenntniß der einschlägigen Insignien. Was er über das Aeußerliche des Mantels sagt, über Technik und Schnitt, über Abänderungen, auch über ähnliche Denkmäler kirchlicher Praxis (z. B. über den sogenannten ungarischen Krönungsmantel Stephans des Heiligen), mag man bei ihm nachsehen. Laien wie ich werden für diese und ähnliche Fragen auch des Jesuitenpaters Joseph Braun Schriften (*«Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes»* und *«Die pontificalen Gewänder des Abendlandes»*, Freiburg i. Br. 1897 und 1898) mit Nutzen heranziehen. Bock hat auch gesehen, daß der ursprüngliche Mantelstoff durch einen moderneren, gothisch gemusterten Granatapfelstoff (auch nach A. v. Drach im XV. Jahrh.) ersetzt ist, und daß auf diesen die alten Inschriften und Bilder neu aufgenäht worden sind. Endlich hat Bock über die christlich-kirchlichen Darstellungen auf dem Mantel eigene Gedanken gehabt. Mißglückt ist ihm die Behandlung des profanen Materials, und von den Bildern wie Inschriften des Mantels sind drei Viertel profanen Inhalts, Schilderungen aus der griechischen „Sphäre“. Ich werde Bock stets eingehend berücksichtigen, manchmal, besonders wo ich ihm folge, wörtlich citiren. Seine Verdienste sollen durch die notwendige Berichtigung und Weiterführung der von ihm ja doch eigentlich zum ersten Male angefaßten Probleme in keiner Weise geschmälert werden. Bock's Buntdruck nach Zeichnung (Tafel XLI) zeigt den bis auf die Halsöffnung geschlossenen Mantel gewissermaßen durchgeschnitten als ein ebenes Stück Tuch, unsere Photographie gibt ihn in zwei Hälften halbir, die man sich so zusammengestückt denken muß, daß diejenige Hälfte, welche die ausgeschnittene Halsöffnung enthält, naturgemäß die vordere, die andere die hintere Seite darstellt. Das ist die wichtigste Voraussetzung zur Beurtheilung des Denkmals. Bock's Abbildung trägt aber die sichersten Spuren der Stilisirung, die hie und da, auch in den beiden Halb-

kugeln (S 331), einer Verderbung nahekommt oder gleich ist. Die hier gebotene Photographie ist von Herrn Dr. von Bezold, Direktor des germanischen Museums in Nürnberg, für diese Zeitschrift aufgenommen worden. In Bamberg selbst wird von dem Photographen B. Haaf eine von mir nicht mehr benutzte Photographie verkauft.

Ich habe für nicht-philologische Fragen bei meinen Kollegen A. v. Drach und Bauer bereitwillige Hilfe gefunden.

II.

Der Inschriften- und Bilderschmuck des Mantels sondert sich wie von selbst in zwei Theile, einen christlichen und einen profanen. Jener ist über das ganze Gewand verbreitet, dahin gehören die folgenden Bilder und Bildergruppen.

Ersichtlich das Hauptbild, der Mittelpunkt des Ganzen, befindet sich auf der Rückseite des Mantels, auf derjenigen nämlich, welche die Halsöffnung nicht hat, sondern bis obenhin geschlossen ist. Es ist die Darstellung der sogenannten Majestas Domini, des thronenden Heilandes, unterhalb zweier stehender Figuren mit Buch und einer Art Kugel (die Peter und Paul nach Murr S. 111 vorstellen sollen) in einem mit Pflanzenornamenten versehenen Viereck, in dessen Winkeln je ein geflügeltes Thiersymbol der vier Evangelisten ruht, mit der Inschrift: *SUPERNE VSVE SIT GRATV̄ HOC CESARIS DONVM*. Dem „höchsten Wesen“ hat der Kaiser in dem von ihm selbst im Jahre 1004 gegründeten Dom dieses Kleid geschenkt. Und eigenthümlich ist dem Kleide, daß die heiligste Darstellung nicht auf der Brustseite, sondern auf der Rückenseite zu sehen ist. Das beweist mit Nothwendigkeit, daß, wer dieses Gewand so wie es jetzt ist angelegt hatte, dem schauenden Publikum den Rücken wandte. Es war stets ein Mefsgewand, nie ein Krönungsmantel, wie in der mir zugänglichen Litteratur allgemein behauptet wird. Ueber den bestimmenden Einfluß des katholischen Kultus auf die Altarkunst hat zuletzt schön gehandelt Jacob Burckhardt „Das Altarbild“ (Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien S. 5 ff.).

Unterhalb des thronenden Heilandes steht links *A* rechts Ω , auf die *superna usia*, als Ursprung und Ende aller Dinge hinweisend, reichverziert. Links daneben ein Cherub (*CHERY-*

BIN) rechts ein Seraph (*SHRAHIN*), jeder mit sechs Flügeln (Jesaias VI 2). Diese beiden Bilder, auch die später zu behandelnden Profanbilder — sind von einfassenden Achtecken in Form von ineinander geschobenen Quadraten umgeben, die jedesmal ein Gestirn bieten, dessen Flachtheile mit goldgestickten romanischen Ornamenten gemustert sind.

„Verfolgt man die Darstellung weiter nach unten, so erblickt man zunächst in der Mitte unterhalb der Engelsbilder eine runde Einfassung, welche sich noch zwanzig Mal wiederholt und in ihrem Innern ein nicht näher zu bezeichnendes Brustbild zeigt“ (Bock). Ob durch diese so oft wiederkehrende Halbfigur in Kreismedaillon Kaiser Heinrich II (dessen Namen auch die Sauminschrift verherrlicht) angedeutet werden soll, oder ob in dieser Figur das Bild des Astrologen, wie das eine Inschrift anzudeuten scheint (vgl. S. 335), zu finden ist, will Bock nicht endgültig zu bestimmen wagen. Keine von beiden Erklärungen ist recht annehmbar, die astrologische nicht, weil auf dem Mantel nur ein einziges Mal auf Astrologie Bezug genommen wird, die auf die Person des Kaisers gerichtete doch wohl kaum, weil eine derart gehäufte Personalbeziehung dem Sinne der frommen Widmung etwas widerstreiten würde. Vielleicht ist das Gefühlssache. Ich wage diese identischen Kreismedaillons nicht zu deuten; daß christliches zu Grunde liegt, möchte ich der Bestimmung des Gewandes zufolge annehmen.

Darauf folgt links unterhalb auf der Rückseite goldgestickt die Jungfrau Maria *SCA MARIA STELLA MARIS INCLITA* und rechts der Tauffer Johannes *SAS IOHANNES QVI ET GRĀ* (d. i. gratia) *DOMINI*; es ist im Zusatz der hebräische Name übersetzt. Sonst erscheinen alle rein christliche Darstellungen oben auf der Vorderseite das Lamm Gottes (*AGNE DEI DELE CRIMINA NDMIV* d. i. mundi) und ebendort unter dem Bild einer Frau mit einem Kinde, wie es scheint, auf dem linken Arm und einem Zweige in der linken Hand *VIRGINITAS PABROBATE MIKE MERE*. Die Erklärer des Mantels behaupten einmüthig, daß dies Bild kein christlich-kirchliches sei. Schütz und Murr lesen (S. 108 f.) „*Virginis Taspine* (d. i. *Thespie*) *appellatae*“ und erläutern „*Thespie*, Tochter des Asopos und der Methoue (Diodor IV, 74), er-

hielt von Apollo, daß die Stadt (Thespie in Böotien) am Berge Helikon von ihr benannt würde, daß sie als Jungfrau unter den Gestirnen Platz hätte, und daß sie weissagte. Aus Irrthum hat die Stickerin *Tasp* gestickt statt *Thesp.* Ich habe die Nachrichten von der „Virgo Thespia“ im »Greifswalder Universitätsprogramm« 1894 (p. IV sq.) behandelt. Aber unser Medaillonbild hat mit dieser Thespia auf Grund der überlieferten Buchstaben der Inschrift ersichtlich gar nichts zu schaffen. Die Aenderung ist ganz willkürlich und falsch deshalb, weil auf das Gestirn der Jungfrau ein anderes Mantelbild unzweifelhaft bezogen werden muß. Siehe Kap. IV. Einen ganz anderen Weg hat Bock zur Erklärung dieses anscheinend so schwierigen Bildes eingeschlagen. Er vermuthet statt *MERE* den Frauennamen *NEERE* d. i. *Neaera*, denkt (sonderbar genug) an die griechische Heroine Neaera, und liest das ganze *virginitas approbate mirae Neaerae*. „Neaera war eine Tochter der Niobe, welche als Jungfrau starb.“ Das heißt Räthsel erfinden, um Schwierigkeiten zu lösen. Der Gewährsmann des Bollandisten endlich (S. 783) findet eine Anspielung auf die Keuschheit des Kaiserspaars heraus; er liest *virginitatem in terris approbatam miremur*. Der Bollandist gibt dagegen zu bedenken, „daß die jungfräuliche Enthaltsamkeit Heinrichs erst während seiner letzten Krankheit bekannt geworden sei“. Natürlich ist diese seltsame Vermuthung als irrig schon darum abzulehnen, weil sie den überlieferten Buchstaben Gewalt anthat. Richtig ist, was sich der Ueberslieferung selbst auf's genaueste anpaßt. Mein Kollege Bauer hat erkannt, daß die Inschrift auf die Jungfrau Maria geht und zu lesen ist *virginitas approbate (-a, kaum -ae) mire mere*. Ihre Jungfräulichkeit ist als „auf wunderbare Weise vollkommen bewährt“ bezeichnet. Ich brauche Lesern dieser Zeitschrift keine weiteren Belege anzuführen.

Auf der Vorderseite sieht man fünf, auf der Rückseite sieben runde durch ein Kreuz geviertheilte Medaillons, in ihnen die vier Thiersymbole der Evangelisten, wie Bock vermuthet. Oben auf der Vorderseite sieht man endlich noch in zwei Reihen übereinander je drei sitzende Figuren mit Heiligenscheinen.

III.

Die profane Bildergruppe bezieht sich ausnahmslos auf den gestirnten Himmel und wird

als solche auch in der unten vor dem Saum stehenden Inschrift zusammengefaßt *DESCRIPITIO TOCIVS ORBIS*. Fast immer erläutern Inschriften auch die Einzelmedaillons. Das war ganz notwendig, da die Stickerin der Bilder selbst oft recht unendlich ausgefallen ist. Die Inschriften sind darum für die Kenntniss des Dargestellten eigentlich noch wichtiger als die aufgestickten Bilder selbst. Ich werde die Einzelbilder nebst Inschriften genau beschreiben und zu erläutern suchen und beginne, wie Bock, am besten mit der Rückseite des Mantels. Ich werde der Einfachheit wegen Bock's Disposition beibehalten, obwohl sie ziemlich willkürlich ist. Aber einen Plan in der Vertheilung der Sternmedaillons habe auch ich auf dem Mantel nicht entdecken können.

Zu beiden Seiten des „höchsten Wesens“ befindet sich links *SOL* auf dem Viergespann, rechts *LVNA* mit der Mondsichel, in der linken die brennende Fackel, vor sich nicht die Hindin (wie Bock will), sondern ein anderes Thier. Das Gewebe ist auch hier unendlich. Man denkt aber am ehesten an den mit Kühen bespannten Wagen der Selene, weil in der sogleich nachzuweisenden Quelle für diese Mantelbilder der Rinderkarren der Selene üblich ist (vgl. Thiele »Antike Himmelsbilder« S. 137). Der ganz antike Charakter der beiden Darstellungen leuchtet jedem ohne Weiteres ein.

Nach einem Zwischenraum, welcher von drei der erwähnten kreisförmigen Medaillons ausgefüllt wird, folgen zwei Sternbilder, links die *Zwillinge*, rechts der *Drache*. Jene tragen die Ueberschrift *GEMINI* (d. i. *Gemini*) *CASTOR ET POLLVX CVRIALE(s) DIVI*. Bock versteht unter *curiales divi* „die freundlichen Götter“ und beruft sich auf Ducange, s. v. *curialis*. Allein was dort angeführt steht, beweist nur, daßs ausnahmsweise und selten im Mittelalter *curialis* im Sinne von *comis* gebraucht wurde, und man versteht wohl auch, wie ein von *curia* damals gebildetes Adjektiv zu dieser Bedeutung in besonderem Zusammenhange sich hat entwickeln können. Für unsere Stelle wird mit solchen Sonderbelegen natürlich nichts bewiesen, und daß Horaz, wie die Alten vor und nach ihm, die Brüder der Helena als *lucida sidera* und „freundliche Seegöttheiten“ angesprochen haben, läßt die *curiales divi* des Mantels unberührt. Nach Parallelen werden wir ja suchen; es gilt nur die richtigen zu finden.



(Rückseite.)

Mantel Kaiser Heinrichs



(Vorderseite)

n Bamberger Domschatz.

Aber hier wird der Kenner der einschlägigen mittelalterlichen Litteratur nicht lange suchen dürfen. Die richtigen Parallelen waren längst von anderen gedruckt; von mir sind sie in den »*Commentarium in Aratum reliquias*« Berlin 1898 (Weidmannsche Buchhandlung) p. 180 sqq. aus den besten Handschriften kritisch herausgegeben. Sie liegen vor in der um etwa 700, wahrscheinlich im fränkischen Reiche, entstandenen barbarisch lateinischen Uebersetzung der griechischen Scholien zu Arats Sterngedicht (Phänomene) und in der etwas später, sicher vor dem Ende des IX. Jahrh., von dieser gemachten Uebersetzung, deren Zweck war, das barbarische Latein des Uebersetzers zu mildern oder zu verbessern. Ich stelle der Uebersicht wegen die drei Quellen der Zeitfolge entsprechend nebeneinander. Auch die griechischen Scholien, gewöhnlich als »Katasterismenbuch des Eratosthenes« bezeichnet (Cat), sind in meiner Ausgabe jener *Commentarii* aus den Handschriften neu gedruckt als besondere Columnen neben dem (interpres) latinus, während die spätere Bearbeitung, von mir Rec(ensio) int(er)polata genannt, dort jedesmal unter dem Texte steht. Folgendes sagen diese Quellen vom Gestirn der Zwillinge aus: Cat οὐνοὶ λέγονται Δίδυμοῦ εἶναι, Latinus *hi (Gemini) dicuntur esse divi curiales*, Rec-int *Castor . . et Pollux, quos nos Geminos vocamus, dicuntur fuisse divi curiales etc. Divi curiales* ist ein erst durch den Latinus aufgebracht, von der Rec-int einfach beibehaltener-Uebersetzungsfehler rohester Art für das griechische Δίδυμοῦ. Solche Fehler sind immer anzuerkennen; sie niemals vertreiben zu wollen wäre vollkommenste Willkür. Wir haben wahrlich keinen Anlaß, die Barbarei des mittel-europäischen Mittelalters wegzubessern und abzuleugnen. Danach ist Latinus oder Rec-int desselben als die Quelle der Mantelinschrift zu betrachten. Beide enthielten auch Textillustrationen. Bilderhandschriften der Rec-int sind noch heute in nicht geringer Anzahl vorhanden (vgl. »*Comm.*« p. XXXVI sqq. und p. 101, wo mit Absicht nicht alles verzeichnet ist). Die auf uns gekommenen Codices des Latinus bieten Illustrationen allerdings nicht, doch habe ich aus der bildlichen Uebereinstimmung der verschiedenen Benutzer des Latinus a. a. O. den

zwingenden Schluß gezogen, daß auch dieser einst mit demselben Bilderschmuck versehen gewesen ist. Die Wahrscheinlichkeit ist von vornherein, wie jeder sieht, für die Rec-int. Doch mag die Entscheidung für dieses erste Beispiel noch ausgesetzt bleiben. Sehen wir weiter.

Der Drache führt die Ueberschrift *INTER AMBAS ARCTVROS SINVOSO FL(CT)IVR CORPORE SERPENS*. In seiner Krümmung winden sich zwei Bären den Rücken sich kehrend. Daß *ARCTVROS* hier unrichtig für *Arctos* steht, haben Murr und Bock gesehen und auf den gleichen Fehler beim Bootes (S. 336) und bei den beiden Bären (S. 338), auch auf den weiteren Genusfehler *ambas* aufmerksam gemacht, der darauf hinzuweisen scheint, daß eigentlich *Arctos* beabsichtigt war. Nur durften sie nicht an einen Irrtum der Stickerin oder des Musterzeichners denken. Wieder wäre es auch mit den längst bekannten Mitteln leicht gewesen, Belege für die ersichtlich unsinnige Vertauschung von *Arcturus* und *Arctus* zu sammeln. Die Belege stehen an mancherlei Orten, vor allen Dingen wieder im Latinus und in der Rec-int, auch bei den sonstigen Benutzern des Latinus und derselben Rec-int (von denen einige in meinen *Commentarii* noch mitgedruckt sind), in handschriftlichen Interpolationen der sogenannten *Astronomica* des Hyginus und zerstreut bei den mittelalterlichen Schriftstellern sonst. Tiefer will ich hier nicht eingehen. Daß wir in derselben Quellensphäre bleiben, erweckt ein günstiges Vorurtheil. Ich setze den Wortlaut der drei Berichterstatter her: Cat οὐροῦ δὲ τῶν ὀρέων τε καὶ δι' ἀμφοτέρων τῶν Ἄρκτων κέλευρος, Latinus *hic est magnus et inter ambas Arcturos iacet*, Rec-int *inter ambas Arcturos maximus flexuoso corpore adiacet Serpens, qui utramque Arcturum flexuoso corpore semicingit*. Das Bild in den Handschriften der Rec-int, soweit ich sie kenne, stimmt zum Mantelbilde. Demnach ist die Rec-int des Latinus, nicht dieser selbst, als Quelle für die Inschriften und Einzeldarstellungen des Mantels mit einer Sicherheit festgestellt, wie sie in Untersuchungen dieser Art nur selten zu erreichen ist. Es trifft sich zufällig, daß ich dieselbe Wissensquelle noch bei einem Zeitgenossen und Verwandten Kaiser Heinrichs II. nachweisen

kann. Der Bischof Thietmar von Merseburg erzählt im VII. Buch des »*Chronicon*« (*Monum. German. hist.* V p. 848) vom englischen König Aethelrad, welcher den Leib eines getödteten Feindes *exterminare conatur*. *Et, ut hoc non feret, quaedam matrona prius per familiares suos ammonita servatum pignus a terra elevans, etsi indigena, tamen ad patrias navigio direxerat Arctos, id est septentrionalem plagam. Quae hoc nomen ab Arcturis duabus, hoc est ab Ursis minoribus atque maioribus, sortitur, quas Serpens unus, ut astrologi asserunt, circumdat et dividit.* An anderer Stelle werde ich beweisen, daß diese Aratlitteratur zu den Lehrmitteln des Quadriviums gehörte.

Wir fahren auf unserem Wege fort. Die bildlichen Typen stimmen auch weiterhin mit den Illustrationen der Rec-int, für welche ich überhaupt auf Thiele's Arbeit (=Antike Himmelsbilder 1898) verweisen muß; nur wo Abweichungen vorliegen, werde ich der Sternbildertypen des Mantels noch Erwähnung thun. Die Inschriften dagegen sind auf den ersten Blick theilweise so eigenartig und so befremdlich, daß ich sie durch Einzelbesprechung verständlicher machen will. Gelingen kann das nur unter steter Benutzung der bereits ermittelten Vorlage und ihrer Quellen.

Unter dem Drachen erblickt man das Sternbild der *Andromeda* (*ANDROMEDA*), die, wie so oft, angeketet zwischen zwei Felsen erscheint (Thiele S. 106).

Unter den Zwillingen ist *Cepheus* in langem Mantel und phrygischer Mütze mit der Inschrift *CEPHEVS QVARTVM ARCTICVM TENET CIRCVLVM*. Der Akkusativ *quartum* ist irrig trotz Murr (S. 114): *Cepheus* liegt nicht „auf dem vierten Kreise, sondern „als vierter steht er im nördlichen Polarkreis“, nämlich neben den beiden Bären und dem Drachen nach Anordnung des *Eratosthenes* (*Comm.* p. 134). Die Parallelen lauten übereinstimmend (p. 213): *Cat' óvros éν τῶν ἐξαρτίας ἐξαγρός*, *Latinus* und *Rec-int* (ebenda): *hic est in ordine quartus; arcticus circulus hunc recipit a pedibus usque ad pectus etc.*

Links davon das Vordertheil des Stieres: *TAVRVM IMITATOREM IVRIS LEGIMVS INTER AS(tra) COLLOCATVM*. Bock gesteht gern, dass er diese Worte so nicht zu deuten vermög. Er erlaubt sich also „eine Vermuthung, die nicht zu kühn und zu ge-

waltam erscheinen dürfte, wenn man bedenkt, daß z. B. in einer der Inschriften *B* statt *R*, in einer anderen *D* statt *T* und wieder anderswo *ARCIEPIVS* statt *ASCLEPIVS* genannt wird, nämlich *INITIATOREM*. Die hier vorausgesetzte Verstellung von Buchstaben wird um so leichter haben stattfinden können, als die Stickerien im XV. Jahrh. auf neuen Stoff aufgenäht wurden.“ Daß Bock mit dieser letzten Behauptung Recht hat, habe ich vor dem Mantel im Frühling vorigen Jahres festgestellt, obwohl ich ihn nur kurze Zeit und bei ungünstigem Aprilwetter habe untersuchen dürfen (S. 822). Sie mag dennoch aus dem Spiel bleiben. Die Konjekturen Bock's erfährt durch ihn nun folgende Begründung: „Wir verstehen unter dem Stier das Symbol des *Osiris* (Creuzer »Symbolik« IV 7, 22). Auf diesen als auf den Bringer jeder Gesittung und der rechtlichen Ordnung bezogen, kann aber passend gesagt werden *Taurum initiatorem iuris legimus in terras collocatum* „der jetzt als Stier am Himmel glänzt, war, wie wir lesen, auf der Erde als Urheber des Rechts gesetzt“ oder *inter astra* „als Stier ward er, wie wir lesen, der Lehrer des Rechts, unter die Sterne versetzt“. Uns scheint die *Lesart in terras* das wahrscheinlichste.“ Soweit Bock. Ich will mich nicht viel mit einer Widerlegung aufhalten. Nur die Ergänzung *as(tra)* hat Anspruch auf Beachtung, weil es sich hier ja durchgehend nur um Sternbilder und Sternsagen handelt und handeln kann. Aber darum hat dieser Stier mit *Osiris* noch nichts zu thun, von diesem steht gar nichts da. Endlich heißt *initiator* nicht das, was Bock will, „Lehrer“, sondern „Einweiber“; das Recht ist kein Mysterium, auch den Alten nie gewesen: das wäre schlimmer. Anders Murr (S. 113). Er möchte in *iuris* eine Verderbung statt *Jovis* sehen, weil *Jupiter* sich bei irgend einer Gelegenheit (z. B. in der Europassage) in einen Stier verwandelt habe, sei dieser *imitator Jovis*. Die Hypothese ist nicht überzeugend an sich und muß zudem zu der Hülfs-hypothese einer schweren Verschreibung führen. Vielmehr ist das überlieferte *imitatorem* neben *iuris* einfach zu belassen und zu fragen, ob nicht auch dieser unennensürbare Unsinn auf einen barbarischen Uebersetzer zurückzuführen ist, welcher in dem Bestreben genau zu sein, unverstandenes Griechisch auf diese Weise wiedergab. Es liegt am nächsten in der *Rec-int* (bezw. dem *Latinus*)

nachzusehen. Und es wird geradezu die Probe auf die Rechnung und eine Bestätigung des bisherigen Ergebnisses sein, wenn sich der bezeichnete Unsinn auch dort nachweisen und in seiner Entstehung erklären läßt. Ich setze die Berichte nebeneinander; sie sprechen für sich selbst: Rec-int *pluribus autem aiunt bovem esse imitatorem iuris et ideo inter astra collocatum.* Dagegen Latinus *alii quoque aiunt bovem esse imitatorem Ius.* Also der Stier ist „Nachahmer der Jo“, das Abbild der Kuhverwandten Jo, eigentlich also selbst gar kein Stier, sondern — nach dieser Auffassung — eine Kuh. Noch besser tritt der ursprüngliche Sinn der Bemerkung im Griechischen hervor: Cat l. c. *ἵερος δὲ φασὶ πλεῖον εἶναι τῆς ἰουῦς μύμημα.* In der That: das Urbild zu dem barbarischen *imitatorem iuris* ist das gutgriechische *ἰουῦς μύμημα*. Die Rec-int als Quelle der Mantelschriften nebst Bildern hat sich wieder auf's glänzendste bewährt.

Unterhalb des Stierbildes findet sich „der halbe Thierkreis und eine Anzahl anderer Sternbilder in eine Darstellung von einem größeren Kreise eingefasst vereinigt“, sagen wir also kurz, die eine Halbkugel, welcher auf der anderen Seite derselben Rückseite des Mantels in gleicher Höhe die andere Halbkugel genau entspricht. Inschriften haben diese beiden Kreise anscheinend nicht. Aber das ist scheinbar, und Bock hat sich denn auch täuschen lassen; ich komme auf diesen Irrtum zurück. In Wahrheit ist eine auf beide Halbkugeln sich beziehende Inschrift vorhanden, nur daß sie aus Raummangel etwas weiter unterhalb der zuerst erwähnten seitlich Platz gefunden hat. Sie lautet: *DESCRIPCIO DVORV SEMISPERIORVM.* Und diese Inschrift kehrt nebst beiden Zeichnungen und einem erläuternden Text in den Handschriften der Rec-int wieder, z. B. im Dresdensis 183 und Sangallensis 250. Ich habe den barbarischen Text p. 145 der *Commentarii* abgedruckt und in der Anmerkung auch von den gezeichneten Halbkugeln kurz gesprochen.

Etwas links davon steht *SERPENS* die Wasserschlange mit Mischkrug und Raben. In der Nähe der kleine Hund *CANICVLA.*

Weiter hinauf der Adler *AQVILA PROP-TER* *VELOCITATEM VOLATVS INTER ASTRA POSITVS.* Die Quellen haben ähnlichen, aber nicht gleichen Wortlaut. Am

nächsten kommt der Inschrift, wie zu erwarten, die Rec-int *Aquilam sane inter sidera collocatam fabulae fingunt propter Iovem, qui, cum dii omnes volucres inter se dividerent, eam in portione sortitus sit, eo quod altius cunctis volatilibus evolet et pene inter omnia principatum teneat.* Gemacht ist dieser Bericht aus dem in unseiner Handschriften etwas lückenhaften Latinus *Est et . . . aliud. Quando enim dividerunt sibi volatilia dii, Juppiter hanc sortitus est, eo quod super omnes volucres evolet. Habet quidem principatum omnium.* Zu Grunde liegt Cat *ἔστι δὲ ἐν τοῖς ἀστροῖς, διῶσον καὶ ἀστροῖσιν, ἕτε οἱ θεοὶ τὰ πτηνὰ διέμετρεσαν, τοῖσιν ἔλαχεν ἡ Ζεὺς μόνον δὲ τὸν ζώον ἀνθρώπων ἰστίαια τὰς ἀστίνων οὐρανισσόμενον. ἔτι δὲ ἡγεμονίαν ἀνίσταται* Das ist Erklärung und Quelle für diese Inschrift, von welcher der Bollandist und sein Gewährsmann (p. 783a) ausrufen *Oedipum certe hic agere oportet in eruendo contorto sensu!*

Nach unten zu folgt das Sternbild des Fuhrmanns (des attischen *ERIKH(Θ)THONIVS*) mit der Ziege, dessen Geschichte in den drei Quellen ausführlich erzählt oder kurz berührt wird; er soll die Quadriga erfunden haben (p. 207 sqq.).

Darunter *MARE*, der Walfisch (*Cetus*). Das Bild zeigt wohl einen Fisch, umgeben von etwas Geringeltem, wohl Wasser.

Das unterste Bild dieser Reihe ist der Steinbock. Seine Inschrift lautet nach Bock (falsch natürlich) *DESCRIPCIO DVORV SEMISPERIORVM.* Diese Inschrift will er, verwunderlich genug, entweder auf die halbkreisförmig gebogenen Hörner des Steinbocks oder darauf beziehen, daß sich in diesem Sternbilde der Winterwendekreis befindet und es darum gleichen Antheil an beiden Theilen der Sonnenbahn hat. Was man sich doch hineinzu legen entschließt, nur um dem einfach Selbstverständlichen zu entgegen! Bock hat das Richtige, das einzig Mögliche, auch erwogen, da er zum Schlusse seiner Auseinandersetzung fragt „oder hat vielleicht diese Inschrift zu beiden Hemisphären, der vorab beschriebenen und der entsprechenden Darstellung auf der rechten Seite, gehört?“ Siehe S. 331.

Links vom Steinbock Perseus mit dem Medusenhaupt und Sichelsschwert ohne Namenschrift. Unter seinem Bilde liest man nur die Worte *CAPVT ABSCIDENS.* Latinus wie Rec-int geben die Worte nach dem

Griechischen der Cat *ἀρεταίο τῆς Μειδούσης τὴν κεφαλήν*.

Oberhalb des Perseus der Schlangenhalter auf dem Skorpion stehend *SERPENTARIUS DICITUR ARCEPIUS MEDICVS*. „Der Name des Asklepios war nicht ungewöhnlich das Sternbild zu bezeichnen“, meint Bock merkwürdig naiv, citirt hier sogar einmal eine antike Quelle (Hygin), während er sich sonst an Creuzer's „Symbolik“, am liebsten an encyclopädische Kompilationen des XVII. und XVIII. Jahrh. zu halten pflegt (z. B. Fr. J. H. Aldsted »*Encyclopaedia, XVII Uranometria* 1640, Picinelli »*Mundus symbolicus* 1687, Bode »Vorstellungen der Gestirne« 1782). Ich bemerke dies nur, um begreiflich zu machen, mit welchem Grade von Quellenkenntnis an diesen und ähnlichen Denkmälern des deutschen Mittelalters heruminterpretirt worden ist.

Weiter aufwärts *PEGASUS EQ(u)VS MUSI(s) CONSECRATUS*. P. 218 stehen gleiche Worte nicht, doch der gleiche Sinn.

Unter dem Pegasus der Widder: *ARIES MINIS(η)ER FRIXE ET HELLI*. Hübsch ist, was Bock, der fälschlich *ERIXE* las, aus diesen Worten herausgeholt: „der Widder ist der Bringer des Frühlings, auf welchem Helle mit ihrem Brüdern Phrixus ihren unglücklichen Ritt durch den Hellespont unternahm. Vor *ERI* ist eine Lücke“ (vielmehr nur etwas freier Raum) „wir ergänzen daselbst *V* und lesen dem gewöhnlichen Beinamen (vgl. *portitor Helles, veris portitor, pecus Athamantidos Helles vere benigna cornua promit*) und dem Dienste des goldenen Widders am Sternhimmel und auf Erden entsprechend *ARIES MINISTER VERIS EST ET HELLES*, der Widder ist der Diener des Frühlings und der Helle“. Das istbarer Unsinn: neben Helle gehört nicht der Frühling, sondern Phrixus, der ja auch in der Namenverstümmelung *FRIXE* noch kenntlich ist; Aber Diener des Paares, wie Murr erklärt, ist der Widder nicht gewesen, sondern Reithier; wie jeder weiß, durchritten Phrixus und Helle auf dem Widder Land und Meer bis an den Phasis. Da liegt also zweifellos Uebersetzerunwissenheit vor, nichts sonst. Nur die Quellen können helfen. Von ihnen sagt der Latinus über das Sternbild des Widders p. 221 *hic dicitur esse qui ad Frixum ministravit et ad Hellam concessus a nubibus* etc. und Rec-int *Arietem Hesiodus et Pherecidas* (diese im Latinus

etwas später gleichfalls citirt) *dicitur ad ministrandum Frixo et Helli concessus a nubibus fuisse*. Was *ad ministrandum* heißen soll, ist zwar noch nicht aufgeklärt, aber der räthselhafte *minister* der Mantelinschrift ist doch bereits in die gehörige Deutungssphäre hineingerückt. Auf diesem Boden muß die Lösung gefunden werden, wenn das noch möglich ist. Das Wunder verschwindet angesichts des griechischen, der lateinischen Barbarei des Mittelalters zu Grunde liegenden Wortlauts der Cat p. 221 b: *οἶτος ὁ Φοῖβος διακομίας καὶ Ἑλλην*; *minister* entspricht dem Particium *ὁ διακομίας*. Keine Frage: wie gewöhnlich hat der Latinus in seiner Uebersetzernoth beim Gebrauch irgend eines griechisch-lateinischen Glossars zwei ungefähr gleiche Worte verwechselt, nämlich *διακομίας* mit *διακομίας*. Von solchen Ungeheuerlichkeiten wimmelt der Latinus. Jede Zeile liefert Belege. Ich verweise auf meine Ausgabe.

Es bleibt auf der Rückseite nur noch eine Darstellung zu erwähnen, „die Jungfrau oder Waage“ unterhalb des Widders *VIRGO IVSTA QVE ET LIBRA VOCATVR*. Das *Q* steht auf dem Kopf. Bock übersetzt „die gerechte Jungfrau, welche auch Waage heißt“; vielmehr ist mit *Virgo Justa* nur das griechische *Ἰαγδένος Δίκη* wiedergegeben (Latinus und Rec-int p. 201). Aber der Beiname oder zweite Name *Libra* für dasselbe Sternbild der Jungfrau ist mir neu. Ich komme nach der Erledigung der noch ausstehenden Inschriften auf diese wirkliche Bereicherung unseres Wissens zurück Kap. IV.

Auf der vorderen Seite befindet sich rechts neben der Mondgöttin das Bild des Krebses mit der auf der Photographie sehr undeutlich gehaltenen, ausnahmsweise ganz dicht an die Einrahmung dieses Medaillons heranreichenden Inschrift *HOC SIDVS CAVCRI (Cancer) FERT NOCIVA MVNDI* „dies Gestirn bringt das Schädliche der Welt (mit sich)“, wohl von der großen Hitze zur Zeit der Sommersonnenwende, dessen Sternbild der Krebs ist, zu verstehen. Bock denkt den Krebs darum von dem Anordner der Bilder ganz nahe an die Luna herangerückt, weil „der Krebs nach dem Ausdruck der alten Astrologen das Haus des Mondes ist“. Aber *I* in *NOCIVA* ist unsicher, die Zeichner bieten *T* (auch Bock's Abbildung), auf der Photographie erkenne ich nichts; was die Nachtteile hier zu suchen

haben soll, weiß ich freilich nicht. So wird *noctiva* vorzuziehen sein.

Zwischen beiden Bildern finden sich die merkwürdigen Worte *ASTROLOGVS HIC SIT CAVTVS*, nämlich vor drohenden astrologischen Konstellationen. Spuren astrologischer Lehren oder Absichten finden sich unter den Mantel-darstellungen nur an dieser einzigen Stelle. Alles weist sonst in das Gebiet der reinen Astronomie. Für die Beurtheilung der Mantel-darstellungen liegt hierin ein Schwerpunkt.

Darunter die beiden wie gewöhnlich durch ein Band verbundenen Fische (*PISCES*) und unter ihnen die andere mit Gestirnen bedeckte Halbkugel (S. 331).

Den Schluß macht Herkules mit dem Löwenfell auf dem einen Arm, den anderen mit der Keule erhoben, um den Drachen zu tödten, welcher sich um den Baum gewunden hat: *HERCVLES SERPENTEM OCCIDID AVREA MALA SERVANTEM*. Ich vergleiche die Quellensätze *Comm.* p. 190: *Rec-int Serpentem a Junone ad custodienda aurea mala constitutum Hercules tertur peremisse*, *Latinus hic est Hercules qui super Serpentem supersedit . . . Dicitur autem, quando apud aurea mala habuit serpentem constitutum, custodem perimit*, *Cat οὐτος (φασίν) Ἡρακλῆς ἴσταιν ὁ ἐπὶ τοῦ Ὀφιοῦς βιβηκῶς . . . λέγεται δέ, ὅτι ἐπὶ τὰ χρῆστα μῆλα ἰπορεύθη, τὸν ὄβιν τὸν τεταγμένον φάλακα ἀνελεῖν*. Es ist wieder unbestreitbar, daß die *Rec-int* die direkte Quelle war.

Rechts vom Engonasin-Herkules das Gestirn der Cassiopea mit der verwunderlichen Inschrift *CASSIPIA CARMINVM VATES*. Bock hat hier auf jegliches Wort der Erläuterung verzichtet. Cassiopea, die Mutter der Andromeda, wird nicht etwa zur Wahrsagerin erhoben, sondern unweigerlich zur Dichterin. Kein Zeuge weiß von Andromedas dichtender Mutter, und was soll das auf dem Mantel, dessen Darstellungen aus dem Sagenkreise der Cassiopea sich ganz wie die übrigen Berichte über diese alte Katasterismengruppe auf das Perseusabenteuer ausschließlich beziehen? Cetus, Cepheus, Perseus, Andromeda, sie alle erscheinen, wie gewöhnlich, so auch in diesen Himmelsbildern vereinigt. Kein Zweifel: es liegt in der Inschrift Verwirrung vor; Unzusammengehöriges ist gewaltsam und thöricht verknüpft. Soweit kommt man sofort mit methodischer Nothwendigkeit. Murr hat sich auch soweit vor-

gewagt (S. 114); er will aber das fragliche *carminum vates* unter die Leier versetzen: als ob eine Leier Dichterin wäre! Lieber auf eine Lösung verzichten! Wieder wird es als die beste Probe auf unsere Rechnung zu gelten haben, wenn die früher herausgefundenen Quellen das Räthsel auflösen helfen. Sie sagen Folgendes aus. Zunächst die *Rec-int* (*Comm.* p. 215 unten) *Cassiopea interea, ut ait Sophocles carminum vates, propter invidiam Andromedae seu Neraidis et earum pulchritudinem dicitur pervenisse ad ruinam* etc. Dessen Vorlage, der *Latinus*, den ich sogleich neben sein griechisches, allen Unsinn ohne weiteres behabendes Original stelle, hat Folgendes:

<p><i>hanc istorialiter profert Sophocles, carminum vates, propter invidiam Andromedae seu Neraidis et earum pulchritudinem pervenisse ad ruinam</i> etc.</p>	<p>ταύτην ιστορεῖ Σοφοκλῆς, ὁ τῆς τεταγμένης ποιητής, ἐν Ἀνδρομέδαι (p. 157 Nauck.) ἀρίσταν πρὸς κάλλους ταῖς ἠρῆσαι ἐισελθεῖν εἰς τὸ σὺμπῶμα κτλ.</p>
---	--

Steigen wir von der Cassiopeja aufwärts, so begegnet uns zuerst die Leier mit der von Bock vielleicht richtig behandelten Ueberschrift *LIRA MER*. Es schreibt: „Was bedeutet der Zusatz *MER*? Die Leier war zwar im Besitze des Orpheus und um seinetwillen auf die Bitte der Musen unter die Sterne versetzt, allein ursprünglich stammte sie von Merkur her, welcher sie verfertigt hatte. Daher wird es nicht zu gewagt erscheinen, jenes *MER* auf Merkur zu beziehen und *MER(curii)* zu lesen.“ Mir scheint diese Ergänzung Bock's überzeugend, aber nur darum, weil die *Rec-int* Folgendes enthält (*Comm.* p. 231: *Liram denique gentiliūm opiuo inter astra collocatam dicit propter honorem Mercurii, qui eam condidisse ad similitudinem testudinis fertur . . . Mercurius liram fecit et Orpheo tradidit* (folgt die Erzählung von Orpheus Tode). Entsprechend die Vorlage der *Rec-int*, *Latinus*, und dessen Original, die *Cat*.

Oberhalb der Leier steht der Bärenhüter, bei ihm die Worte *BOOTES ARCTVRI CUSTOS*. *Arcturus* ist hier so viel wie *Arctus* „Bar“ (S. 328 f.). Auch die Bezeichnung *Arcturi custos* stammt als Bezeichnung für den *Arcturus* *Arctophylax* aus der barbarischen Aratübersetzung (*Comm.* p. 197).

Ueber dem Bootes ist das Sternbild des Dreiecks (*Triangulum Aelwion*) zierlich orna-

mentirt zu sehen, rechts von diesem das des Löwen, beide ohne Inschriften, links unter dem Löwen der Schwan *SIGNUM CIGNI* und unter dem Schwan in zwei Zeilen die Buchstabencomplex *OCCI* und *HEI*. In der Behandlung dieser unvollständig gelassenen Worte bin ich mit Bock nicht einverstanden. Er ergänzt zwar richtig *OCCI*(si *Orp*)*HEI*, doch ist die von ihm empfohlene Verbindung dieser Genetive mit *SIGNUM CIGNI* darum ganz unsicher, weil in der unmittelbaren Vorlage der Mantelbilder das Gestirn des Schwans und Orpheus nicht zusammengebracht sind: Rec-int macht den Himmelschwan zum Schwan der Nemesis. Dagegen weiß sie, wie oben ausgeführt, von dem Kasterismus der Leier des Orpheus. Ich verbinde also trotz räumlicher Trennung die von der Leier und die von Orpheus handelnden Inschriften zu einer einzigen: *LIRA MER*(curi)*OCCI*(si *Orp*)*HEI*.

Etwas links nach unten der Schütze mit der Beischrift *SAGITTARIUS TAVRO ODI ORION MANVS*, welche Bock in folgender Weise deuten will: „Da *odit* keinen Sinn gibt, so ist es wohl als Abkürzung für *ostendit* zu vermuthen und zu lesen *SAGITTARIUS TAVRO OSTENDIT ORION MANVS* d. h. Der Schütze; dem Stier zeigt Orion die Hände. Das Sternbild steht unmittelbar dem des Stieres entgegen. Der Gegner Orion verfolgt die Bilder des Thierkreises, zunächst den Stier. Hiernach wäre also nur das erste Wort auf das Sternbild des Schützen zu beziehen, der Rest der Inschrift auf den freilich nicht dargestellten Orion.“ Diesen Gedankengang braucht man nur zu hören, um ihn abzulehnen; er gibt die Verlegenheit des Erklärers zu erkennen. Wir wenden uns unserem bewährten Hilfsmittel zu. Rec-int bietet >Comm.< p. 238 folgendes Material: *Porro Sagittarius Scorpione oriente ascendit, quo ascendente occidit Orion et Cephei manus, in cuius signi regione zodiacus circulus humillimus est.* Dies steht auch im Latinus, nicht aber in den Cat, sondern, da es einfache Aratparaphrase ist, im Gedichte selbst. Im Latinus (p. 239) und bei Arat V. 306 ff. lesen wir:

Scorpione oriente ipse ascendit statim maxime honorificatus a capite Carnis que; cauda extrema noctis alto magis

ὄλιγον δὲ παροξισμὸς ἵσταιται αὐτοῦ (des Schützen)
Σκορπίος ἀνέλλων, ὃ ἴ' ἀνιζηται αὐτίκα μᾶλλον.
ἵζηται καὶ κεφαλῇ Κυ-

currit, ipse quidem occidit aurora procedente subito Orion et Cephei manus.

νοσοῦσιδος ἀράδι
ΠΥΚΤΙΣ
ἔφι μάλα τροχῶσι. ὃ δὲ ὄνεται ἑῶδι, πρὸ ἀθροῦς Ἰδρίων. Κίρηνος δ' ἀποχαιρῶς ἔν ἱσίν.

Zunächst springt die Emendation, oder besser die Ergänzung des Schlusses der Mantelinschrift heraus: statt *ODIT ORION MANVS* ergibt sich von selbst nicht zwar *O*(sten)*DIT*, wohl aber *O*(cc)*DIT ORION* (et *Cephei*). *MANVS*. Schwierigkeit macht der Anfang *SAGITTARIUS TAVRO*, es scheint in *TAVRO AVRORA* zu stecken, das Ganze so zu lesen: *Sagittarius [f. auro-ra] o*(cc)*dit*. . . *Orion* (et *Cephei*) *manus*. Voraussetzung zu dieser Ergänzung und Emendation wäre die Annahme, daß das Exemplar der Rec-int, welches der Mantelinschrift zu Grunde liegt, etwas reichhaltiger war, als unsere erhaltenen Handschriften. Das hat bei der Beschaffenheit unseres Textes nichts Auffälliges, auffällig wäre das Gegenteil.

Oberhalb des Schützen steht rechts der Wassermann *AQVARIUS QVI ET GANIMEDES*. Rec-int (und, nur ohne den christlichen Zusatz, Latinus und Cat) >Comm.< p. 235: *Porro Aquarius, Quem nos propter imbres mensis ipsius sic nominamus, gentiles autem arbitrantur Canimedem fuisse etc.*

Rechts vom Wassermann der Skorpion. „Er galt wohl mit Rücksicht auf die Jahreszeit, in welcher die Sonne in dies Sternbild tritt, so sehr als ein schädliches Gestirn, daß ihm die gefährlichsten Beinamen gegeben wurden und er als Sinnbild benutzt wurde mit der Legende *mas nocivo que en la tierra* (Picinelli l. c. I 12 [ed. Colon. a. 1687 I p. 57]“). So Bock. Dieser Anschauung entspricht auch die Inschrift *SCORPIO DVM ORITVR MORTALITAS GINNITVR*. Sie hat ausnahmsweise in den aufgezeigten Quellen nichts Aehnliches.

Unter dem Wassermann steht der große Bär *MAIOR ARCTVRVS*, unter dem Skorpion der kleine Bär *MINOR ARCTVRVS* (S. 328). Zwischen beiden Sternbildern stehen die Worte *QVI ET AR(c)TOPHILAX DICITVR*. Möglich, daß diese Worte rein zufällig durch die Stickerin hierher gesetzt sind, da sie zum Bootes (S. 336) gehören, möglich auch, daß die ja irrite Namensform *ARCTVRVS* für *ARCTUS* die falsche Beziehung jenes veranlaßt hat.

Marburg i. H.

Ernst Maass.

Der Paramentenschatz zu Castel S. Elia.

II. (Schluß.)

Die Kaseln, Alban und Dalmatiken.

Mit 11 Abbildungen.

Der Mefsgewänder gibt es im Paramentenschatz von Castel S. Elia elf. Dazu kommt noch der bedeutende Rest eines zwölften Mefsgewandes. Ueber die Größenverhältnisse der Kaseln gewährt die folgende Tabelle Aufschluß:

Nr.	Länge der Kasel		
	auf den Armen	vorn	rückwärts
1	0,45	1,30	1,30
2	0,50	1,54	1,41
3	0,50	1,39	1,39
4	0,66	1,50	1,50
5	0,69	1,48	1,60
6	0,80	1,33	1,33
7	1,20	1,58	1,58
8	1,22	1,55	1,55
9	1,45	1,50	1,84
10	1,60	1,60	1,60
11	1,62	1,60	1,62

Von der zwölften Kasel ist nur mehr der obere Theil vorhanden. Sie hat, wie aus demselben klar hervorgeht, den mittelalterlichen Schnitt gehabt; doch läßt sich über die ehemaligen Abmessungen nichts genaues bestimmen. Der Umstand, daß das Bruchstück auf dem rechten Arm noch jetzt eine Länge von 0,94 m aufweist, bekundet jedoch, daß die Kasel einst eine bedeutende Länge und Weite besessen haben muß.

Wie aus der Tabelle hervorgeht, sind die Abmessungen der Kaseln sehr verschieden. Die Mehrzahl weist dieselbe Länge für die Vorder- und Rückseite auf; bei einer ist auffallenderweise die Vorderseite länger als die Rückseite. Ungemein bedeutend ist die Länge von Kasel Nr. 5, 10, 11 und namentlich 9, welche das längste mir bekannte Mefsgewand darstellt.

Am interessantesten ist die Tabelle aber mit Rücksicht auf die Seitenlänge der Kasel. Dieselbe fällt von 1,62 m auf 0,50 m, mit andern Worten von der ganzen Vorderlänge auf ca. ein Drittel derselben. Es bieten uns sonach die Kaseln von Castel S. Elia ein getreues Bild der Entwicklung, welche das Mefsgewand vom XIII. bis zum XVI. Jahrh. genommen hat. Denn die Umgestaltung desselben bestand vor allem und am einschneidendsten in der Zustutzung der

Seitenlänge. Die sonstigen Veränderungen, welche mit ihm vor sich gingen, die Verkürzung nach unten und die Einführung eines neuen Schnittes zum Zwecke, das Gewand der Schulter besser anzupassen, stehen in ursächlichem Zusammenhang mit der seitlichen Beschneidung der Kasel. Je mehr dieselbe an den Seiten zusammenschumpfte, um so mehr mußte sie auch unten verkürzt werden, sollte ihr nicht alles Ebenmaß genommen werden. Je mehr man ferner durch die seitliche Zustutzung die Bildung eines Faltenwurfes auf dem Oberarm erschwerte, um so mehr mußte man daran denken, dem Mefsgewand eine Form zu geben, bei der es sich möglichst glatt den Schultern anlegte. Ich brauche unter solchen Verhältnissen kaum ausdrücklich auf die außerordentliche Bedeutung hinzuweisen, welche die Mefsgewänder im Paramentenschatz von Castel S. Elia für die Geschichte der Kasel haben, da die Tabelle, welche ich von deren Abmessungen gegeben, laut genug spricht.

Als Illustration zur Tabelle mögen die Abb. IV gegebenen Skizzen der Kaseln Nr. 1, 5, 6, 7, 9 und 11 dienen. Sie bieten eine vollständige Entwicklungsreihe des Mefsgewandes vom XIII. bis zum XVI. Jahrh. Dieselbe gilt allerdings zunächst für das mittlere Italien. Da indessen die Umbildung der Kasel im ganzen Abendlande so ziemlich gleichmäßig verlief, wenn sie sich auch hier etwas rascher wie dort vollzog, so kann die Reihe auch als Spiegelbild der Umgestaltung des mittelalterlichen Mefsgewandes überhaupt betrachtet werden.

Doch einige nähere Angaben bezüglich der Beschaffenheit der einzelnen Kaseln.

Kasel Nr. 1 (Abb. IVa) ist aus rothem, nunmehr leider stark beschädigten Atlas angefertigt.

Ihren Besatz bildet auf dem Rücken blos ein von oben nach unten verlaufender Stab, auf der Vorderseite aber ein senkrechter Stab mit kurzem, weil nur ca. 30 cm breiten Querstück, welches sich zwischen das obere Ende des Stabes und das untere Ende des Kopfdurchschlupfs einschiebt, ein Typ, der sich etwa im XII. Jahrh. in Italien ausgebildet haben mag und bis jetzt daselbst herrschend geblieben ist. Die Stäbe bestehen aus einer Florentiner Borde des XVI. Jahrh. Das sich wiederholende Muster setzt sich abwechselnd aus Rosetten und Ranken-

werk im Stil der italienischen Renaissance zusammen. Das mit grobem Linnen gefütterte Mefsgewand stammt aus der letzten Hälfte des XVI. Jahrh.

Nr. 2 ist aus weißem Baumwollzeug gemacht. Der 8 cm breite Besatz zeigt das gewöhnliche Schema. Der Stab auf dem Rücken und der senkrechte Stab der Vorderseite bestehen aus gewöhnlichem weißem Taffet. Ganz anderer Art ist dagegen die 9 cm breite Bordüre, welche sich um den Kopfdurchschlupf zieht, sowie der Besatz, welcher unterhalb desselben in einer Länge von ca. 30 cm an der Vorderseite herabsteigt. Sie sind aus einem Gewebe geschnitten, das in Gobelinwerkerei hergestellt ist, und bestehen aus Seide. Von der Einfassung, welche die Oeffnung für den Kopf umgibt, konnte ich leider keine Aufnahme machen, da dieselbe ganz verschumpft und wirtt zusammengezogen war, wohl aber gestattete der andere Besatz eine solche. Die Musterung (Abb. V) besteht aus Kreisen, die mit phantastischem Gethier gefüllt sind. Der Grund des Zeuges ist von rother oder blauer Farbe, die Zeichnung ist in weiß ausgeführt. Das Gewebe erinnert durchaus an die eigenartigen Seidenwerkereien des XI. und XII. Jahrh., welche aus koptischen Grabern stammen. Es ist dieselbe Technik, dieselbe Musterung, dieselbe Farbgebung, welche wir hier wie dort wahrnehmen.

Die Kasel hat allem Anschein nach nicht mehr ihre ursprüngliche Form. Sowohl der Schnitt auf den Schultern, wie die ganze Anfertigungsweise und die im Verhältniß zur Seitenlänge ungewöhnliche vordere Länge des Gewandes legen die Vermuthung nahe, es verdanke seine jetzige Form einer in der letzten Hälfte des XVI. Jahrh. erfolgten seitlichen Verzürkung.

Kasel Nr. 3, welche aus schwerem, blauesenem Reps hergestellt und mit rautenförmig gemusterter Leinwand gefüttert ist, hat einen Besatz, der von dem üblichen Typ durchaus abweicht. Es fehlt nämlich nicht bloß die Einfassung des Kopfdurchlasses, sondern auch der Querbalken auf der Vorderseite. Andererseits ist auf dem Rücken ein förmliches Kreuz angebracht, dessen Querstück 44 cm lang ist. Im Uebrigen bietet der 10 cm breite Besatz nichts Bemerkenswerthes. Die Kasel gehörte nach Ausweis des Stoffes zu den beiden, dem XIV.

Jahrh. entstammenden Dalmatiken, von welchen später die Rede sein wird, und erhielt ihre gegenwärtige Form in der letzten Hälfte des XVI. Jahrh.

Ob auch Kasel Nr. 4 aus einem älteren Mefsgewand verfertigt worden, laßt sich nicht sagen. Dafs sie wenigstens aus älteren Stoffstücken zusammengesetzt wurde, beweisen die zahlreichen unregelmäßigen Nähte. So wie sie jetzt ist, gehört sie etwa der Mitte des XVI. Jahrh. an. Der Stoff der Kasel ist ein gelber Atlaskörper; ihre ca. 10 bis 11 cm breiten Stäbe bestehen aus rothem Taffet, um den Hals zieht sich dagegen ein nur 2½ cm breites weißseidenes Bördchen. Der Besatz folgt dem gewöhnlichen Schema. Als Futter dient röthliche ziemlich grobe Leinwand.

Kasel Nr. 5 (Abb. IV b) gehört derselben Zeit an, wie Nr. 4. Aus weißem, mit kleinen Ranten gemustertem Linnen gemacht, hat sie an der Innenseite bloß um den Kopfdurchschlupf einen Unterstoff aus blauer Leinwand. Die Besätze des Gewandes bestehen aus weißem Taffet und weisen den bekannten Typ auf. Die Bordüre der Oeffnung für den Hals ist 3½ cm breit; die Stäbe haben dagegen eine Breite von 9 cm.

Der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. entstammt Mefsgewand Nr. 6 (Abb. IV c). Der Stoff, woraus es angefertigt ist, stellt ein schlechtes, lockeres Seidengewebe von weißgelber Farbe mit Resten einer Musterung in Grün und Gold dar. Die Besätze haben die übliche Form und bestehen aus einer Florentiner Borde des beginnenden XVI. Jahrh. Das immerwiederkehrende Muster derselben bilden Cherubköpfchen auf rothem Grund. Unterlegt ist die Kasel mit kräftiger blauer Leinwand.

In's XV. Jahrh. führt uns das Mefsgewand Nr. 7 (Abb. IV d). Es ist aus weißer Leinwand gemacht, mit blauer Leinwand gefüttert und mit einem blaueinen Besatz versehen, der auch hier auf dem Rücken aus einem bloßen Stabe, auf der Brust aber aus einem Stab und einem 34 cm langen Querbalken besteht. Die Umsäumung der Oeffnung für den Kopf hat eine Breite von nur 4 cm, d. i. die halbe Breite der Stäbe.

Aus derselben Zeit wie Nr. 7 stammt Nr. 8, ein höchst einfaches, aus weißem Leinen angefertigtes Gewandstück, ohne irgendwelchen Besatz und ohne jedes Futter. Man könnte in

der That bei nur oberflächlicher Betrachtung auf den Gedanken kommen, es handle sich bei ihm lediglich um das Futter einer andern Kasel, doch beweist ein genaueres Zusehen und insbesondere eine Untersuchung der Nahte, dafs wir es mit einem selbständigen Gewande zu thun haben.

Eine Kasel ganz eigener Art tritt uns in Nr. 9 (Abb. IV e) entgegen. Auffallend ist die außerordentliche Länge ihrer Rückseite, auffallend die äusserst geringe Breite der Besätze, auffallend das doppelte Kreuz auf Brust und Rücken. Das Gewand besteht aus weifsem, die Bördüre des Halsdurchlasses, wie auch die Stäbe aus blauem Linnen. Unten endet die Kasel an der Vorderseite in einem stumpfen, an der Rückseite fast in einem rechten Winkel. Ich glaube das Gewand angesichts seiner Seitenlänge dem XIV. Jahrh. zuschreiben zu sollen. Angesichts des Kreuzes auf Brust und Rücken und dessen sehr ausgebildeten Querbalkens—seine Länge beträgt 40 bzw. 54 cm — möchte ich jedoch nicht wagen, es über die zweite Hälfte desselben hinaus zu datiren.

Dagegen trage ich kein Bedenken, die Kaseln Nr. 10 und 11 (Abb. IV f) dem XIII., spätestens aber der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. zuzuweisen. Nr. 10 besteht oder bestand aus rothseidenem Taffet, von dem jetzt nur Lappen und Fetzen übrig sind. Ganz erhalten ist das weifse Futter. Die $2\frac{1}{4}$ cm breiten Stäbe sind aus gelbem Seidenkörper geschnitten. Das Querstück an der Vorderseite ist nur 3 cm lang. Um den Hals zieht sich ausser dem gelben

Bördchen ein ca. 17 cm breiter, kragenartiger Besatz, wie man ihn bei dem Mefsgewande auf den Bildwerken bis zum XIV. Jahrh. herab nicht selten antrifft. Derselbe ist von rother Seide angefertigt.

Nr. 11 ist ebenfalls aus weifsem Linnen gemacht und wie Nr. 10 eine förmliche Glockenkasel. Sie ist sogar auf den Aermeln etwas länger als vorn und rückwärts. Das Gewand war nach Ausweis der noch vorhandenen Reste

mit gelbseidenen Stäben von circa $4\frac{1}{2}$ cm Breite versehen; von dem üblichen Querbalken auf der Vorderseite habe ich jedoch nichts bemerken können. Die Kasel entbehrt des Futters, dagegen ist der Stoff um den Hals in einer Breite von ca. 30 cm gedoppelt. Auf dem rechten Arm fehlt nunmehr ein Stück.

Bemerkenswerth ist, dafs bei den Kaseln Nr. 7 bis 11 die Oeffnung für den Kopf in einem blofsen Schlitz besteht und das Gewand oben in eine Spitze endigt. Bei den jüngern Kaseln ist diese Spitze durchweg ver-

schwunden und der Schlitz zu einem breiten Durchlaf geworden.

Kasel Nr. 12 ist aus einem dünnen, quadrirten weifsen Seidenstoff hergestellt, den vereinzelte buntfarbige, mit Vögeln und geometrischen Gebilden gefüllte Streifen durchziehen. Die Stäbe sind aus leichtem rothem Taffet gebildet; als Futter dient weisse Leinwand.

Ich unterlasse es, an die Beschreibung der Kaseln von Castel S. Elia eine allgemeine Betrachtung über die Geschichte des Mefsgewandes in Italien anzuknüpfen. Ich gedenke mich, so Gott will, auch darüber gelegentlich

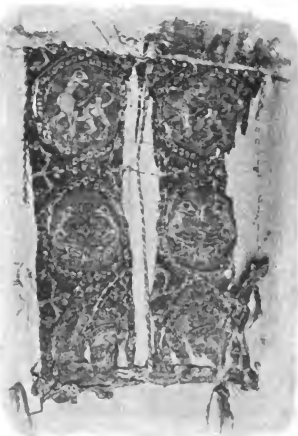


Abb. V. Gewirkter Kaselbesatz.

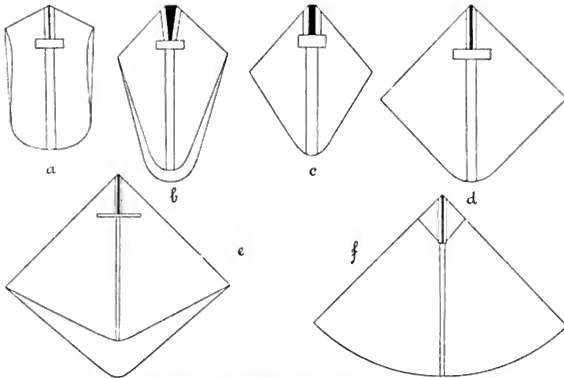


Abb. IV. Entwicklungsreihe der mittelalterlichen Kasel auf Grund der Kasel zu Castel S. Eia.

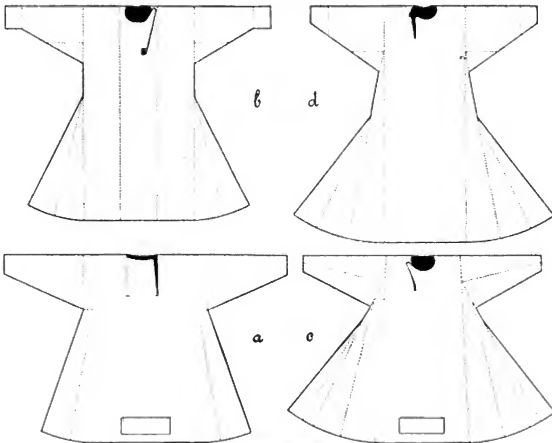


Abb. VI. Alben zu Castel S. Eia.

zu verbreiten und meine diesbezüglichen Wahrnehmungen zusammenzustellen. Ich möchte jedoch einen Gedanken nicht unausgesprochen lassen, der sich mir bei der Durchmusterung des Paramentschatzes von Castel S. Elia unwillkürlich aufdrängte.

Wenn man die Reste mittelalterlicher Kaseln betrachtet, wie sie sich noch in einzelnen Kirchen, in den Museen oder in Privatsammlungen vorfinden, oder die Inventare hervorragender Kirchen aus dem Mittelalter durchgeht, so bildet sich leicht die Auffassung, als sei es damals eine wahrhaft goldene Zeit gewesen, in der man die Kaseln nur aus kostbaren Brokaten, Brokatellen, Damasten oder Sammeten gemacht und dieselben obendrein mit den reichsten Stickereien u. s. w. verziert habe. Die Paramentenammer von Castel S. Elia bildet eine heilsame Korrektur gegen eine solche Anschauung. Sie bietet das Bild einer Gewandammer, wie es deren im Mittelalter unzweifelhaft in manchen Kirchen gegeben hat. Es ist allerdings richtig, daß man in jener Zeit gern zu der heiligen Kleidung bessere Stoffe nahm und insbesondere die Festtagsparamente prächtig auszustatten liebte, und es ist ebenso richtig, daß die Sakristeien der Kathedralen und Stiftskirchen eine Reihe der prächtigsten Gewänder zu bergen pflegten. Allein es wäre verkehrt, wollte man annehmen, es seien damals so ziemlich immer die Kaseln aus edlen Stoffen gemacht und reich verziert worden. Wenn wir heutzutage in unsern Paramentenammern und Museen aus dem Mittelalter fast nur noch Mefsgewänder aus Brokaten u. s. w. vorfinden, so beweist das nur, daß man solche auch und zwar nicht selten, nicht aber, daß man sie ausschließlich gebrauchte. Wenn sich der Kaseln aus minderwerthigen Stoffen so außerordentlich wenige erhalten haben, so liegt das daran, daß man solchen zu wenig Bedeutung beilegte, um sie vor dem Verschleiß zu bewahren und verschlissen noch der Nachwelt zu überliefern. Selbst in den Schatzverzeichnissen von Kirchen ersten Ranges werden genug Paramente aus gewöhnlichem Stoff aufgeführt. So verzeichnen sogar die Inventare von St. Peter aus dem XIV. und XV. Jahrh. eine Reihe von Kaseln aus Linnen.

Heute sind Kaseln aus bloßer Leinwand nicht mehr zulässig. Es ist selbst fraglich, ob noch solche aus Wollzeug angefertigt werden

dürfen. Im Mittelalter verhielt es sich damit etwas anders. Damals bestand in Bezug auf den Stoff der Paramente noch keine feste Regel. Man nahm, was man haben und beschaffen konnte. Hatte man keine kostbaren Zeuge zur Verfügung, so begnügte man sich mit geringerem Material, einfachen Seidenstoffen, und selbst Wollzeugen oder Linnen. In diesem Verhalten liegt meines Erachtens ein wichtiger Wink für unsere Zeit. Gott sei Dank steht die Anfertigung von Stoffen für kirchliche Gewänder und die kirchliche Stickkunst wieder auf einer hohen Stufe. Es hat auch der Sinn für eine würdige Ausstattung der Paramente Auferstehung gefeiert. Es liegt aber eine Gefahr sehr nahe. Alle Welt will mittelalterlich gemusterte stilgerechte Stoffe haben und die Kaselstäbe reich mit Stickereien ausgestattet sehen, aber — möglichst wenig dafür bezahlen. Das muß naturgemäß eine Verschlechterung des Stoffes und der Arbeit zur Folge haben und hat in der That schon dazu geführt, wie handgreiflich so manche Produkte der sog. Anstalten für christliche Kunst beweisen. Vorzügliche Waare fordert einen guten Preis. Wäre es darum nicht weit besser, man nähme für die gewöhnlichen Paramente einfache, wenngleich solide Stoffe, die selbstredend billiger sind, sammt einer entsprechend schlechten Ausstattung, um in der Lage zu sein, für die besseren Tage einen gediegenen und reichen Ornat zu beschaffen? Vielleicht, daß dabei die Kunstanstalten minder auf ihre Rechnung kämen; für die Förderung der kirchlichen Kunst wäre solches jedoch unstreitig sehr zweckdienlich.

Nicht minder wichtig, wie die Kaseln, sind die Alben in der Paramentenammer der Pfarrkirche von Castel S. Elia. Ja, bieten sie auch nicht ein so vollständiges Bild der Entwicklung der Albe, wie die 11 Kaseln es von der Umbildung des Mefsgewandes geben, so sind sie doch in sofern von höherer Bedeutung für den Forscher, als sich aus leicht begreiflichen Gründen nur äußerst wenig Alben aus dem Mittelalter erhalten haben. In Italien weiß ich außer von denjenigen zu Castel S. Elia noch von je einer zu Assisi und Viterbo.

Ueber die Abmessungen unserer Alben gibt die folgende Tabelle Auskunft, bei welcher die beiden Gewandhälften aufeinander gelegt gedacht sind.

Albe	Breite			Höhe	Aermel- länge	Vordere Aermel- weite
	unten	in der Mitte	oben			
1	1,90	1,15	2,26	1,70	0,73	0,17
2	2,02	1,00	1,76	1,80	0,58	0,11
3	2,04	1,00	2,08	1,95	0,70	0,20
4	2,38	0,90	2,16	1,70	0,75	0,14
5	2,46	0,80	2,38	2,17	0,66	0,14

Bei allen Alben ist die untere Breite sehr auffallend, wenn man mit ihnen die moderne Albe vergleicht. Selbst bei Nr. 1 (Abb. VIa) ist sie bedeutender, als es jetzt bei den Alben, namentlich, wie sie in Italien in Gebrauch sind, der Fall ist. Nehmen wir die gewöhnliche Weite der heutigen Albe zu 1,60 m, so beträgt bei Nr. 5 (Abb. VI d) das Plus sogar mehr als die Hälfte der jetzigen Breite.

Umgekehrt ist bei den Alben von Castel St. Elia die Weite in der Mitte im Verhältniß zur untern Breite weit geringer, als heutzutage. Namentlich fällt das bei Nr. 5 auf. Die Aermellänge schwankt bei den Alben zwischen 73 cm und 66 cm, die vordere Aermelweite zwischen 11 cm und 20 cm.

Die eigenartigen Maßverhältnisse der mittelalterlichen Alben sind die Folge ihrer Anfertigungsweise. Ich gebe beifolgend eine Skizze von vier der Alben von Castel S. Elia, auf der ich die Nahte durch punktierte Linien angedeutet habe. Sie erläutert besser als eine lange Beschreibung den Schnitt der mittelalterlichen Alben. Derselbe ist allerdings bei den einzelnen Alben einigermassen verschieden. Wesentlich ist aber allen die geringe Breite der Mittelbahnen, die Häufung der Giren, deren es bei Nr. 4 (Abb. VI c) an jeder der beiden Seiten des Mittelstückes sogar je vier gibt, die durch diese Einrichtung bedingte Enge in der Körpermitte bei auffallend großer unterer Breite und endlich die Weite der Aermel da, wo sie an den Brusttheil des Gewandes angesetzt sind. Bei Nr. 4 ist diese Aermelweite, wie die Skizze zeigt, nicht durch Zwickel, sondern durch eine eigenartige Bildung der Aermel erzielt worden.

Das Charakteristische der mittelalterlichen Alben liegt hiernach einerseits in der Bildung der Aermel und andererseits, und zwar besonders in der verhältnismäßig geringen mittleren und großen untern Weite, von denen, wenn gleich langsam, die eine vom XIII. Jahrh. an zu, die andere abnimmt.

An den Aermelausmündungen findet sich bei keiner der Alben ein Besatz, eine Parura am untern Saume hat es nur bei zweien derselben gegeben. Die Albenparura scheint in Italien nicht so gebräuchlich gewesen zu sein, wie in Deutschland, Frankreich und England; denn es ist wohl nicht ohne Grund, wenn sie daselbst auf den Bildwerken ungleich seltener auftritt, als im Norden. Dagegen hat sich in Italien die Parura bei der Dalmatik eingebürgert, wie sonst nirgends. Man wird kaum auf eine Darstellung von Diakonen aus dem XIV. und XV. Jahrh. stoßen, ohne auf der Dalmatik der Parura zu begegnen. Noch jetzt erinnert die Weise, wie man das Diakonalgewand in Italien ausstattet, an die ehemalige Parura.

An die Halsöffnung schließt sich bei Nr. 2 bis 5 ein sich über die Brust hinabziehender Schlitz an, welcher das Durchstecken des Kopfes erleichtern soll. Es findet sich nicht in der Mitte des Durchschlupfs, sondern bald an der rechten, bald der linken Seite desselben, sodafs auf der Brust sich eine Art von schließbarer Klappe bildet. Dieselbe läuft bei 3 und 4 (Abb. VI b u. c) in eine Zunge aus. Von dieser lingua ist bei den Liturgikern des XII. und XIII. Jahrh. wiederholt die Rede. Sie ist auch der zu Assisi aufbewahrten Albe des hl. Franziskus eigen, wie denn diese Albe überhaupt sehr große Verwandtschaft mit denjenigen von Castel S. Elia hat. Sie unterscheidet sich von denselben nur durch die Abmessungen, durch feineres Material und reichere Ausstattung. Das Gewand hat bei einer Höhe von 1,94 m und einer Weite in der Körpermitte von 1,00 m die außerordentliche untere Breite von 2,70 m.

Um die Aermel hat die Albe von Assisi eine 7 cm breite Bordüre. Die 1 m lange und 33 cm hohe Parura am untern Saume besteht aus vier rechteckigen, durch Börtchen getrennten Stücken. Ueber die Schultern läuft ein Zierstreifen von 8 cm Breite. Ein anderer zieht sich in der Mitte der Vorder- und Rückseite von dem Kopfdurchlaß bis zur Parura.

Technisch betrachtet stellen diese Verzierungen eine Art von Straminstickerei dar, für welche der straminartige Grund durch Ausziehen der Fäden hergestellt wurde. Die Muster bestehen aus Mäandern und ähnlichen geometrischen Gebilden; Thiere, Hirsche und Vögel sind nur auf dem Streifen in der Mitte der Vorderseite angebracht.

Eine genaue Datirung der Alben zu Castel S. Elia ist nicht möglich. Es sind nicht mehr genug Alben aus dem spätern Mittelalter vorhanden, um den Entwicklungsgang, den das Gewand im Verlauf desselben genommen hat, mit Sicherheit verfolgen zu können. Es fehlt darum an einer im Einzelnen feststehenden Entwicklungsreihe, in welche die Alben von S. Elia sich einfügen ließen. Immerhin kann es wohl als unzweifelhaft betrachtet werden, daß die Alben Nr. 5 und Nr. 4 als die ältesten, Nr. 1 als die jüngste anzusehen ist. Auch mögen die beiden erstgenannten noch dem XIII. Jahrh. angehören. Wenigstens entspricht ihre Beschaffenheit durchaus dem, was wir von der Albe des XIII. Jahrh. wissen. Die Parura bei Nr. 4, ein weißblauer Brokatell, dürfte allerdings erst dem XIV. oder gar XV. Jahrh. angehört haben. Indessen liegt auf der Hand, daß die Parura, welche beim Waschen der Albe losgelöst und, wenn beschmutzt oder verschlissen, durch eine andere ersetzt zu werden pflegte, für die Datirung des Gewandes selbst nicht bestimmend sein kann. Die Parura unserer Albe kann darum sehr wohl aus späterer Zeit, die Albe selbst aber aus dem XIII. Jahrh. sein.

Man hat gemeint, es sei nunmehr für die Geschichte der liturgischen Gewandung heller Tag. Unseres Erachtens ist diese Auffassung etwas zu optimistisch. Wohl ist der Gang ihrer Entwicklung im Großen und Ganzen genügend klar; sobald man aber und je mehr man an einzelne Fragen herantritt, geht es hier wie auch sonst in der Wissenschaft; man wird sich oft genug mit einer größern oder geringern Wahrscheinlichkeit begnügen müssen, oder gar zu einem non liquet kommen.

Noch einige Worte über die drei Dalmatiken. Es sind zwei blaue und eine grüne. Von den beiden blauen ist eine leidlich be-

friedigend erhalten. Sie besteht aus demselben Reps, aus welchem die Kasel Nr. 3 gemacht ist. Die Länge beläuft sich auf 1,40 m, die untere Breite auf 1,30 m, die Weite in der Mitte des Körpers auf 73 cm. Die ca. 60 cm langen Aermel sind an ihrer Ausmündung sehr eng; denn ihre Weite beträgt nur 13 cm. Die Besätze bestehen in einer 4 1/2 cm breiten Borde, welche die Aermel vorn umsäumt, sich quer über die Schultern zieht und die Naht zwischen den Aermeln und dem Mitteltheil der Dalmatik bedeckt. Außerdem ist unten am Gewand eine Parura aus losem und grobem Brokat angebracht, bei dem es außer dem Goldfaden keinen andern Einschufus und ebenso nur einen Kettenfaden gibt. Gemustert ist das Gewebe mit übereinander liegenden Reihen stilisirter Adler. Der Schnitt des Gewandes ist demjenigen der Alben ähnlich. Die andere blaue Dalmatik bildete das Gegenstück zu Nr. 1. Sie unterschied sich von ihr nur durch das Dessin der Parura, in Streifen sich folgende Thiergestalten.

Am elendesten sieht es mit der dritten Dalmatik aus, welche so verkommen ist, daß man sie nur mit Mühe rekonstruieren kann. Sie besteht aus einem grünen Goldbrokat, unterscheidet sich aber, was die Form und Ausstattungsweise anlangt, soweit darüber ein Urtheil möglich ist, nicht von den beiden andern Dalmatiken. Nur war sie, wie die rothen Seidenreste an der Innenseite beweisen, abweichend von ihnen, mit Futterstoff versehen.

Das wäre der Paramentenschatz zu Castel S. Elia. Möge er die Würdigung finden, welche er verdient, aber zugleich mit dieser Würdigung auch eine seinem Werthe entsprechende Aufbewahrung, woran es leider bisher ganz und gar gefehlt hat!

Luxemburg.

Joseph Braun, S. J.

Bücherschau.

Formenlehre der norddeutschen Backsteingothik von F. Gottlob. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung. Folio. 65 Tafeln mit 28 Seiten Text und 25 Abbildungen in demselben. (M. 36.—)

Man wird sagen können, daß A. v. Minusoli durch seine Denkmäler mittelalterlicher Kunst in den Brandenburgischen Marken, von denen aber nur das 1. Heft erschien, zuerst das Vorhandensein architektonischer Kunstwerke im Gebiete des Backsteins konstatierte. Eingehender behandelte F. Kugler solche in seiner

Pommerschen Kunstgeschichte 1840, dann gleichfalls theilweise Lübke im »Deutschen Kunstblatt« 1852 und nicht lange danach Essenwein umfassender in »Norddeutschlands Backsteinbau im Mittelalter«, und seit einem Menschenalter etwa ist theils durch einzelne kleinere Arbeiten, theils durch die landschaftlichen Inventarien der Kunstdenkmäler von Bergau, Haupt, Schlie u. A. die Kenntnis solcher wesentlich und erheblich weiter verbreitet; die Kenntnis allerdings und auch die Werthschätzung, ohne daß solche, wie man

hätte hoffen sollen, sich fruchtbringend erwiesen, zum Sündnam und zur Nacheiferung angetrieben hätte. Demgegenüber wünscht der Verfasser, indem er sich wider die Putzarchitektur und mit nicht minderem Recht gegen das Bauen mit Kunstziegeln und das Glasiren mit Schmels erklärt, den gothischen Stil wieder thatsächlich und wirklich in Anwendung gebracht zu sehen. Zu dem Ende hat er das oben genannte Werk herausgegeben. Er behandelt zunächst das Material und den Verband, wobei er eine reiche Zahl von Formsteinen bringt, dann die einzelnen Bauteile, wie Gesimse, Friese, Pfeiler, Fenster, Portale und fügt dem die gut gegebenen Abbildungen hervorragender Bauwerke an. Eine sogenannte Eiselbrücke ist das Werk nicht und soll es auch nicht sein, aber es wird denen, die mit Ernst und Eifer dasselbe studiren, ohne Zweifel von großem Nutzen sich erweisen. Nichts könnte erfreulicher sein, als wenn der Wunsch des Verfassers, daß durch seine Arbeit der gothische Stil auch in nicht-kirchlichen Bauten wieder mehr in Aufnahme käme, in Erfüllung ginge, aber es ist leider gegenüber unseren kulturellen, sozialen, künstlerischen Zuständen zu fürchten, daß dies ein frommer Wunsch bleiben werde. Referent empfiehlt jedenfalls das Werk verdienter Beachtung. Cr.

Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien. Von Stephan Beissel S. J. Mit 200 Abbildungen. Herder in Freiburg. 1899. (Preis 7 Mk.)

In großen Zügen behandelt hier der Verfasser die Geschichte der altchristlichen Kunst Italiens, an die Hauptgegenstände derselben und an deren innigsten Zusammenhang mit dem gottesdienstlichen Leben seine Unterweisungen anschließend. Es werden daher die alten Denkmäler, die dem Verfasser wohl sämtlich aus eigener Anschauung bekannt sind, befragt, und was die zeitgenössischen Urkunden zu ihrer Erklärung bieten, wird zu Hilfe genommen, um Ursprung, formelle Gestaltung und liturgische Bedeutung der einzelnen Gruppen und ihrer Einzelheiten so genau wie möglich kennen zu lernen. Zuerst werden die altchristlichen Grabdenkmäler besprochen, die Ideen, die an ihnen verkörpert, die Techniken, die an ihnen angewandt, die Umstände, unter denen sie benutzt sind. — Der altchristlichen Basilika ist das II. Kapitel geweiht, ihrer Entstehung, ihrer Anordnung, ihrer Entwicklung. — Die Anfänge der christlichen Malerei in den Katakomben werden in Bezug auf ihren Inhalt und ihre Darstellungsart geprüft unter Berücksichtigung der Goldgläser. — Den altchristlichen Mosaiken zu Rom und Ravenna ist ein eigenes bedeutungsvolles Kapitel gewidmet, in dem zunächst deren Herstellung erörtert, sodann an der Hand der Monumente ihre Entwicklung und Bedeutung vorgeführt wird. — Mit dem Mobiliar der römischen Basiliken und deren metallischer Verzierung beschäftigt sich das V. Kapitel, welches also mit Krypta, Confessio, Altar, Cathedra, Schranken, Ambo u. s. w. bekannt macht und auf Lampen, Leuchter, Thürflügel u. s. w. hinweist. — Auch der dekorativen Webereien und Stickereien wird gedacht, aber Muster, Darstellungen, Technik, Stil derselben verhandelt. — Die altchristlichen Tauf-

kirchen haben mit Recht ein eigenes Kapitel erhalten — das letzte die päpstliche Messe im VIII. Jahrh., in liturgischer Hinsicht das inhaltreichste und wichtigste des ganzen Buches mit seiner ungläublichen Fülle von Belehrung, welche durch die übersichtliche Form, die knappe Fassung, die klare und bestimmte Darlegung, die nicht glänzende, aber für ihre rein didaktischen Zwecke vollkommen ansprechende Illustration an Kraft noch erheblich gewinnt. Zumal dem Klerus, für den die altchristlichen Kunststudien wenig äußerlich-praktischen Werth haben, aber desto mehr innerlich-anregende Bedeutung, kann das gründliche Buch, für welches die Weiterführung in's Mittelalter und damit in's Vaterland vorgesehen ist, nicht wenig genaug empfohlen werden. Schäßgen.

Die Glocken des Herzogthums Sachsen-Meiningen von Dr. H. Bergner, Pfarrer in Pfarrkestar. Mit 40 Abbildungen. Verlag von F. Strobel in Jena. 1899. (Preis 8,0 Mk.)

Dieses als Separatdruck erschienene 38. Heft der Schriften des Vereins für Sachsen-Meiningsche Geschichte und Landeskunde ist eine Mosaikarbeit, zu der namentlich Seminaristen und Pfarrer die Stiefeln gesammelt haben. Die auf archäologischem Gebiete sehr geschickte Hand des Pfarrers Bergner (anf dessen soeben erschienenen vortrefflichen »Grundriß der kirchlichen Kunsthaltümer in Deutschland« hier bereits hingewiesen sei) hat die vielen angleichartigen Würfel zu einem Bilde zusammengesetzt, welches gerade seiner systematischen Behandlung wegen besondere Anerkennung verdient. Nach der »Glockenschau« und vor der »statistischen Beschreibung«, die natürlich den Löwenantheil bildet, ist ein bialang nicht gebräuchlicher, aber recht schätzenswerther Exkurs über die »Stimmung der Glocken« von Seminarlehrer Johnke eingeschoben. Auf Glocken-Inschriften, -Verzierungen, -Namen, -Gebräuche, -Sagen u. s. w. beziehen sich die letzten Abschnitte, in denen, mehrfach ganz nebensächlich, allerlei Lehrreiches geboten wird, wie der Verfasser auch die abbildlich gebotenen älteren Inschriften zu paläographischen Winken zu verwenden versteht. D. H.

Die Kunst. Monatschrift für freie und angewandte Kunst. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. Preis des Jahrgangs 24 Mk.

Diese neue Monatschrift bildet eine Gesamtausgabe der bereits in den fünfzehnten Jahrgang eingetretenen »Kunst für Alle« und der im dritten Jahrgang stehenden »Dekorativen Kunst«, so daß je zwei Hefte jener mit je einem dieser Zeitschrift zu einem Gesamtheft sich vereinigen für einen erheblich billigeren Preis. Da jene vornehmlich Malerei und Plastik pflegt, diese zugleich Architektur und die angewandte Kunst der Gegenwart, so erscheint hier das gesammte profane Kunstschaffen unserer Zeit in einer Art von Spiegelbild. Ihre Richtung ist daher eine moderne, aber doch nicht in dem zugespitzten Sinne dieses Wortes, indem gerade diejenigen Künstler und Kunstwerke, die den neuesten Ansparungen gegenüber noch eine gewisse Selbstständigkeit und Verständigkeit behaupten, mit Vorliebe behandelt und gepflegt

werden. Monographien über einzelne Künstler, Künstlergruppen und Kunstwege bilden den eigentlichen Kern, Berichte über Ausstellungen den Reflex des aktuellen Kunstschaffens, welches zugleich durch vielfache Nachrichten aus der künstlerischen Interessensphäre illustriert wird, und auch die Kunst-Litteratur bleibt nicht unberücksichtigt. Im anspruchsvollsten Maße kommen dabei die Abbildungen zur Geltung, die den Text an Umfang bei weitem übertreffen und an technischer Vollendung kann zu übertreffen sind. In ihnen gewinnt die freie Auffassung Ausdruck, die das Ganze beherrscht, ohne daß sie jedoch in das Loslosigkeiten ausartet. — Das I. Heft schildert den Maler Friedrich August von Kaubach in der Feinsinnigkeit, Vornehmheit und Mannigfaltigkeit seines Schaffens an der Hand zahlreicher Illustrationen, unter ihnen sogar zwei Farbensafeln, und mit solchen ausgestattet größeren Mappen wieder durch mehrere aller Anerkennung würdige Serien ergänzt. Die kleinen Andachtsbilder Serie 1003 und 1070 sind in der Zeichnung strenger, in der Färbung lebhafter gehalten, die der Serie II von Oer weicher und zarter, die in Schwarzdruck ausgeführten der Franziskaner-Serie 6a korrekt gezeichnet, wie alle von Comans gebotenen Vorlagen. Von diesem stammen auch der Seraphische Ehrenkranz und die Gloria Franciscana, jener in einer ansprechenden Mappe (Preis M. 2.50) Phototypen von zwölf Heiligen und Seligen aus dem Orden des heiligen Franziskus vereinigt, diese in einem größeren eleganten Hefte (Preis M. 5.—) 10 Phototypen von Heiligen des Franziskanerordens und Darstellungen aus ihrem Leben bietend. Letztere haben durch einen kräftigen graulichen Tonüberdruck und Aussparung der Lichte an Wirkung erheblich gewonnen. Bei allen diesen Bildern kleineren und größeren Formats wird die Erbslichkeit der Auffassung und Darstellung noch erhöht durch den angefügten frommsinnigen und anregenden Text. Dieser ist zu voller wissenschaftlicher Bedeutung erhoben in dem Prachtwerk: Das Leben Jesu Christi von Jan Joest, geschildert auf den Fingeln des Hochaltars zu Kalkar in 21 Lichtdrucksafeln, herausgegeben und beschrieben von Stephan Beissel S. J. (Preis M. 8.—). Die 20 Fingelgemälde dieses großen berühmten Schnitzlers, dessen Gesamtansicht auf der I. Tafel vorliegt, werden hier in 20 vorzüglichen Lichtdrucken geboten, wie sie bisher an der ungünstigen Stelle auch nicht annähernd hatten erreicht werden können, so daß jetzt von diesem hervorragenden

Erzeugnisse der niederheinisch-flämischen Kunst aus dem Anfange des XVI. Jahrh. endlich eine würdige Reproduktion vorliegt, welche ebenso geeignet ist, der kunsthistorischen Forschung als Unterlage, wie den Künstlern als Vorbild, der Andacht als Anhaltspunkt zu dienen. In der Einleitung behandelt der Verfasser die den Künstler betreffenden Vorfragen, daran schließt sich die mehr summarische Beschreibung des Altars, welcher die eingehende, ikonographisch bedeutsame Erklärung der einzelnen Tafeln folgt von der Verkündigung bis zum Tode der Gottesmutter. Eine kurze Charakteristik des Meisters bildet den Schluß der ebenso ansprechenden wie belehrenden Abhandlung, die sich mit den klaren Lichtdrucken zu einer geradezu musterhaften Leistung vereinigt, für deren Fortsetzung das fernere Zusammenwirken von Schriftsteller und Verleger sehr erwünscht bleibt.

Schützgen.

Klassische Andachtsbilder, herausgegeben von der Oesterreichischen Leo-Gesellschaft (Verlag von Joseph Roth in Wien und Stuttgart).

Der wiederholt veranstaltete, aber nie mit Konsequenz durchgeführte Versuch, für Andachtsbilder kleineren und größeren Formats, nach denen das Bedürfnis beständig wächst, als Vorlagen nur die Leistungen der besten Maler älterer und neuerer Zeit zu benutzen, ist von der Leo-Gesellschaft mit großer Energie wieder aufgenommen und schon im ersten Wurf gut gelöst worden. Die I. Emission besteht in Bildern von 7 verschiedenen Formaten, von denen das kleinste (A) nur 58 zu 88 mm mißt, das größte (G) 255 zu 849 mm, also bereits als Zimmerschmuck verwendbar. Von den älteren Meistern sind am meisten Raffael und Dürer, von den neueren Führich, Hellweger, Overbeck vertreten, von den letzteren verschiedene bis dahin noch nicht reproduzierte Serien. Außerdem begegnen Ghirlandajo, Botticelli, Perugino, Sodoma, Mantegna, Keni und andere Italiener, Murillo und Cano, Rogier v. d. Weyden, Dierick Roets und sonstige Flamländer. Die Quellen, aus denen geschöpft ist, sind mithin sehr lauter und die verschiedensten Reproduktionsarten in lobenswerther Weise verwendet. Lichtdruck, Steindruck, Zinkotypie, Autotypie haben mit einander gewetteifert, und das Bedürfnis nach Farbe hat mannigfache Bertücksichtigung gefunden von dem einfachen Tondruck, den Goldlichtern, der kolorierten Einfassung bis zum Buntdruck, der aber in der feinen Abtönung die Härten verloren hat. Als die hervorragendste Leistung erscheint die Darstellung der Dreifaltigkeit von dem gestickten Antependium des burgundischen Ornates, von der 10 Exemplare 10 Gulden kosten, während die kleineren Bilder nur per 100 Stück abgegeben werden im Preise von 20 Gulden bis herunter zu 2 Gulden. — Der erste Erfolg wird zur Fortsetzung drängen, und für diese mögen namentlich die späthöfischen Meister Deutschlands und der Niederlande empfohlen sein, nicht nur ihre Gemälde und Miniaturen, sondern auch ihre Figuren und Reliefs. Hier sind für die Bildung des Geschmacks und die Belebung der Andacht noch viele Schätze zu heben. Schützgen.



Meister des hl. Bartholomäus: Die Anbetung der hl. drei Könige.
(Sigmaringen, Fürstl. Hohenzollern'sche Sammlung.)

Erklärungen folgen demnächst im XIII. Jahrgang.



Abhandlungen.

Inschriften und Bilder des Mantels Kaiser Heinrichs II.



IV. (Schluß.)

Das einzige eigentlich Neue, welches die profanen Mantelbilder und Inschriften darbieten, ist die oben noch unbesprochen gebliebene Bemerkung zum Sternbilde der Jungfrau: „*VIRGO IUSTA QUAE ET LIBRA VOCATUR*“ (siehe S. 334). Nach dem Wortlaut muß angenommen werden, daß einer bestimmten Auffassung zufolge das Jungfraugestirn und das im Thierkreis neben ihr gelegene Gestirn der Waage zu einer Gruppe — Jungfrau mit Waage — kombiniert und darum bald Jungfrau bald Waage (oder beides) genannt worden sei. Diese Auffassung verliert alles Befriedliche, wenn wir uns die Geschichte des Waagebildes und seiner Nachbarn im Thierkreise (Jungfrau, Skorpion) vor Augen führen.

1. Ich halte es jetzt für feststehende Tatsache, daß das Gestirn der „Jungfrau“ griechischen, die Benennung des Einzelsterns der „Aehre“ aber babylonischen Ursprungs ist und der griechischen Erweiterung zu Grunde liegt.

2. Die griechische wie die babylonische Sphäre kannten nur elf Thierkreisbilder. Sie ließen das Feld zwischen Jungfrau und Skorpion entweder leer oder die Skorpionscheeren in das leere Feld zum Schein etwas übergreifen. Dagegen kannten die Ägypter volle zwölf Zeichen. Das wichtige Zeugniß steht im Kommentar zu Ovidius *Georgica* I 33:

Aegyptii duodecim esse adserunt signa, Chaldaei vero undecim. Nam Scorpionem et Libram unum signum accipiunt (Chelae enim Scorpionis Libram faciunt). Iidem Chaldaei nolunt aequales esse partes in omnibus signis, sed pro qualitate aliud signum XX, aliud XL habere, cum Aegyptii XXX esse partes in omnibus velint.

Danach ist die Waage als Sternzeichen der ägyptischen Sphäre anzusprechen. Und eben dies behaupten zwei weitere Zeugen, von denen wir einen sogleich vernehmen wollen. Nach dem Ägypter „Manetho“ nämlich (II 136 ff.) wäre die Waage gradezu Erfindung ägyptischer Priester (wie denn auch sonst die ägyptische Tempelliteratur mit Katasterismen sich abgab, vgl. Nicander bei Hygin *Astr.* II p. 69 B.): *Χηλαι δ', ἃς καὶ δὴ μετεωρήσαν ἀνέχεις ἰσοὶ καὶ Ζυγὸν ἐκλήρισαν, ἐπεὶ τετάρτην ἰκάτερον οἶσά περ πλάστειγγες ἐπὶ ζυγοῖ ἰλαρομένοιο.*

Wenn der alexandrinische Astronom Ptolemaeus also (IX, p. 232 Bas.) eine nach Ideler ins Jahr 237 v. Chr. zurückweisende Beobachtung über „die südliche Wahgschaale“ anführt, so stammt diese aus einer ägyptischen Quelle (Abh. Berl. Ak. 1838 S. 10).

3. Statt des bloßen Instruments der Waage erscheint in handschriftlichen Darstellungen der Thierkreiszeichen und sonst nicht selten eine die Waage haltende männliche Person (vgl. Thiele S. 25 Fig. 3,¹⁾ S. 70 u. s.; doch läßt sich das Material leicht vermehren). Ist das etwa eine griechische oder römische Umgestaltung der ägyptischen Waage? An sich wäre grundsätzlich nichts gegen diese Meinung einzuwenden. Wir wissen noch von einem (freilich nicht durchgedrungenen) Versuch den Kaiser Augustus in das Gestirn der Waage — doch wohl als Waagehalter — zu versetzen durch Vergil *Georg.* I 32 bis 35:

Anne novum tardis sidus te mensibus addas, qua locus Erigonen inter Chelaeque sequentis panditur: ipse tibi iam brachia contrahit avidus Scorpions et caeli iusta plus parte reliquit.²⁾

¹⁾ Helbig, *Führer* II 894.

²⁾ Ovidius *Metam.* II 195 ff. läßt Phaethon durch diese offene Stelle des griechischen Zodiacus fahren: *Est locus, in geminis ubi brachia concavat arcus Scorpions et canda flexisque utrinque lacertis porrigit in spatium signorum membra duorum.* Das geht auf ältere Gewährsmänner zurück. Vgl. Probus z. d. Vergilstelle: *Vorro tamen ait se legisse Empedoclimo cuidam Syracusano a quodam potestate divina mortalem adspectum absterium cumque inter cetera tres portas vidisse tresque vias, unam ad signum Scorpionis, qua Hercules ad deos isse dicebatur, alteram per limitem, qui est inter Leonem et*

Dennoch verbietet diese Auffassung sich durch ein bestimmtes Zeugniß, welches ich um so lieber heretze, als ich es hoffe emendiren und dadurch erst benutzbar machen zu können. Ampelius schreibt in seinem Merkbüchlein (*„Liber memorialis“* II p. 2 ed. Wölfflin):

Libra, quam Graeci Ζυγόν appellant, virile nomen est adeptus.³⁾ Qui omni clementia et iustitia Mochos est dictus. Qui primus dicitur librae pondus hominibus invenisse, quae utilissima mortalibus existimantur, ideoque in numerum stellarum receptus est et Libra est dictus.

An der evident corrupten Stelle hat sich der Scharfsinn O. Jahns Bachelers und Wölfflins vergeblich abgemüht (vgl. *„Rhein. Mus.“* XIII, S. 182 ff.); Swoboda vermuthet in seiner Ausgabe der Nigidiusfragmente, unter welche er wie das ganze Ampelioskupitel so die Bemerkung über die Libra gestellt, *adeptusque [qui]* (p. 118). Ich verstehe dies so wenig, wie den überlieferten Text. Der Sinn kann nur sein „den Griechen war die Waage sächlichen Geschlechts (*Ζυγόν*), den Römern weiblich (*Libra*), „virile nomen“, ein männliches Wesen also, wem? Einem Volke, das nicht Römer und nicht Griechen waren. Also den „Aegyptern“, wie ich auf Grund der bisherigen Untersuchung meine behaupten zu müssen. Zu schreiben ist demnach statt *adeptus* doch wohl *Aegyptius*. Das wird durch den folgenden Satz des Ampelius sofort bestätigt. „Mochos“ soll der Erfinder der Waage geheissen haben! Macha heisst auf ägyptisch, wie versichert wird, die Waage; Puchsteins *Σιγέμαχος* der Silphion abwägende König auf der Kyrenäischen Vase, ist in Erinnerung (vgl. Studniczka *„Kyrene“*, S. 12). Also ist für *mochos* nicht *σισυμοῦχος*

*Cancerum, tertium esse inter Aquarium et Piscem. Probus fügt hinzu: Argute itaque eam viam et sedem tribuit (nämlich Vergil an der angeführten Stelle) Augusto, forti imperatori, quam habuit deus fortis. Man sieht, wie wenig Verständnis der Erklärer für die Genesis der vergleichlichen Vorstellung mitbrachte. Ovid hat auch *„Metam.“* II 82 f. die langgestreckten Skorpionscheeren, also die rein griechische Auffassung, in seiner mit Unrecht im Zusammenhang beanstandeten Thierkreisschilderung; im Märchen kann sogar Helios durch diese Thierkreisseichen in einem Tage hindurchkommen.*

³⁾ Manilius I 362 *Henrichus studio mundumque et nomen adeptus.* — Die Parallele in Hygins Fabeln (Dositheus) ist stark gekürzt.

mit O. Jahn sondern einfach *Machos* zu schreiben (wenn überhaupt zu ändern ist). Sodann haben sich O. Jahn Bücheler u. a. an den Worten des Ampelius „Machos habe *librae pondus* erfinden“ gestossen. *Librae pondus* ist das gewogene Pfund und speziell technischer Ausdruck, der hier nicht zutrifft, da es sich ersichtlich um das Waagegestell handelt, nur um dies. Damit ist zugleich die Konjektur *Libram et pondus*, jetzt auch von Swoboda aufgenommen, bündig widerlegt. Ganz sicher ist *Librae pondus* vom Gestell der Waage richtig gesagt: Manilius hat den Ausdruck, auch er vom Sternbild der Waage, IV 545 *genitus sub pondere Librae*. Also schon lange vor Ampelius, schon vor Manilius (welcher der Zeit des Augustus angehört), ist *Librae pondus* von der himmlischen Waage gesagt worden, ich denke in genauer Rückübersetzung der griechischen Bezeichnung *Ζυγόσισαμος*. Leicht konnte, weil *σισαμός* auch Gewicht (*pondus*) bedeutet, jene strenggenommen nicht korrekte Uebersetzung herauskommen. Dergleichen Mängel sind in der technischen Uebersetzer-Terminologie der Römer oft genug vorgekommen. Ist diese Auffassung richtig, dann besäßen wir ein indirekt erschlossenes neues, wenn auch nicht das älteste, Zeugniß für den griechischen Namen der Waage am Himmel, die, wie es scheint, schon bei Posidonius vorkommt. Caesar hatte die Waage in seinem Kalender, und der Grieche Sosigenes war sein Berater, der zudem Caesars Kalenderreform vom Jahre 46 v. Chr. in drei Einzelschriften behandelte. An diese Reform und ihre literarische Begründung durch einen griechisch schreibenden Fachmann wird sich schnell auch eine lateinische Fachliteratur irgend welcher Art angeschlossen haben. Damals wurde, sicher vor Manilius, auch *Librae pondus* als technisches Aequivalent für *Ζυγόσισαμος* gefunden.

4. Die beiden Auffassungen jenes zwölften Thierkreisbildes, die Skorpionscheeren und die Waage (beziehungsweise Waagehalter), gehen mehrfach in der römischen Litteratur und Illustrationskunst durcheinander. Manilius hat sie beide (auch den Waagehalter) ganz nach Belieben vertauscht. Germanicus kennt die *Libra* im Eingang der Phänomene, dem Gedicht an Augustus, und Fr. III und IV, die Scheeren im Haupttheil seines Werkes, sie hier allein. Handschriftlich und auf Denkmälern der Kleinkunst

sind die Scheeren des Skorpions zugleich als Träger der Waage aufgefaßt (Thiele a. a. O.).

5. Aber auch mit dem Jungfraugestirn ist das Tierkreisbild der Waage sowohl in der spätantiken Kunst wie in der spätantiken Literatur verbunden worden, und damit kehren wir zu der Darstellung auf Kaiser Heinrichs Mantel zurück. Die Waage wird hier der Jungfrau in die Hand gegeben. So das achteckige Medaillonbild, während auf der einen Halbkugel (Rückansicht links) eine andere Figur als die Jungfrau die Waage trägt (bei Bock unkenntlich). Belege der Sternjungfrau mit Waage finden sich zahlreich in der illustrierten Literatur (die, soweit sie astronomisch ist, wohl auf nur ganz wenige Urbilder zurückgeht). Schriftstellerzeugnisse finde ich nur zwei, und diese weisen nach Ägypten. Zunächst sagt der Aratscholiast (wahrscheinlich der Astronom Theo aus Alexandrien) zu V. 91 (vgl. meine Ausgabe der »Commentarii« p. 355) von den Scheeren: ταύτας δὲ οἱ ἀστρολόγοι Ζυγὸν αἰνῶν φασιν, ἧτοι ὅτις ἰμαρτίαι εἰσι πλάσιγγι, ἧ εἰσι παρὰ τοῖς ποσὶ τῆς Παρθένου. ἡ αὐτὴ δὲ εἰσι Αἴκη, ἧτις τὰ Ζυγὰ ταλαντίαι. Sodann ein lateinisches Epigramm, das ein römischer Offizier im III. Jahrh. n. Chr. in Britannien verfaßt und in Stein hat meißeln lassen. (»Anthol. lat.« II 1, 24, p. 15 Böheler):

*Imminet Leoni Virgo caelesti situ
spicifera, iusti inventrix, urbium conditrix,
ex quis numeribus nosse contigit deos,
ergo eadem Mater divum, Pax, Virtus, Ceres,
dea Syria, lance vitam et iura pensitans.
In caelo visum Syria sidus edidit
Libyae colendum, inde cuncti didicimus.
Ita intellexit numine inductus tuo
Marcus Caecilius Donatianus militans
tribunus in praefecto dono principis.*

Der Dichter ist nicht verstanden worden, wohl auch von Böheler nicht. Wenn dieser bemerkt „*apparuisse signum illud in Africa an suam patriam significat Donatianus*“, so ist das letzte anzunehmen nicht notwendig; warum soll denn Donatianus Afrikaner seiner Herkunft nach gewesen sein? Der Sinn der ersten Frage Böhelers ist mir nicht klar geworden. Vielmehr sagt der Offizier — ob mit Recht oder Unrecht, ist fürs Erste gleichgültig — 1. das Jungfraugestirn sei syrischen, d. i. assyrischen Ursprungs, 2. es sei aus der assyrischen in die ägyptische Sphäre übergegangen, 3. die ägypti-

sche Gestaltung des assyrischen Gestirns sei die jetzt allgemein und so auch von ihm selbst überkommene. Der Mann ist nicht ungelehrt, am besten mit Avien vergleichbar, dem letzten der römischen Aratdichter, an den auch einige Phrasen in den Trimetern Donatians erinnern. Und in der Sache selbst hat Donatianus das Richtige getroffen; seine Gelehrsamkeit scheint in der That ganz echt. Nicht zwar die Jungfrau, aber doch ihr hellster Stern, die Aehre (welche erst die griechische Astronomie zur weiblichen Gestalt vervollständigte) ist babylonischen Ursprungs, „dort zuerst gesehen“. Er behauptet ferner, daß dies im Grunde babylonische Sternbild der Aehre, beziehungsweise Jungfrau, d. h. die griechische Form desselben, in Afrika Gegenstand der Verehrung sei. Ich will nicht an Avien erinnern, der das Jungfraugestirn mit Isis gleichsetzt (V. 282), sondern auf unseren militärischen Dichter verweisen; er selber ertheilt seiner Jungfrau der *iusti inventrix* das Attribut der Waage: *lance vitam et iura pensitans*.⁴⁾ Ich darf die Schlußfolgerung jetzt wagen: alle bildlichen und literarischen Zeugnisse, welche das Sternbild der Jungfrau mit der Waage kennen, beruhen am Ende auf der Kontamination einer griechischen und einer ägyptischen Auffassung, genauer auf einer Zusammenziehung zweier Tierkreiszeichen in ein einziges: des ägyptischen von der Waage (Waagehäuter) und des griechischen — aus der babylonischen Aehre entwickelten — von der Jungfrau mit der Aehre. Ein Uebergang, ein Ansatz zur Vereinigung des einen Tierkreiszeichens mit dem andern, tritt in denjenigen Fällen auf das deutlichste vor Augen, wo Jungfrau und Waage zwar je ein Feld füllen, aber so, daß durch schräg gehaltene Stränge oder Ketten die Waage von der Jungfrau gewissermaßen herüber gezogen wird (z. B. im Codex Monacensis latinus 210 aus dem X. oder XI. Jahrh. fol. 164 b, einem Buntbild, auf welchem *curvus Solis et Lunae per signa singula* dargestellt ist).

Aber der Dichter hat auch sonst fremde Vorstellungen vermischt. Ihm ist die himmlische Sternjungfrau Dike Ceres (die griechische Göttin) Atargatis (die syrische Göttin) Pax Virtus (römische Gottbegriffe). Die Vermischung dieser drei rein religiösen Vorstel-

⁴⁾ Osiris wiegt die Herzen in der Unterwelt (Dieterich »Abraxas« S. 110).

lungen mit den bereits besprochenen rein astronomischen Vorstellungen ist sein eigenes Werk, wobei er nur dem Zuge der Zeit nach solcher Religionsvermischung zu folgen brauchte. Wenigstens drei dieser Mischungselemente fand er in der Aratlitteratur, auch der lateinischen, bereits vereinigt vor. Demeter und Atargatis bezeichnen die Quellenschriftsteller in den Scholien zu Arat als Himmelsjungfrau (*Comm.* p. 201). Astrologische Spekulationen liegen diesem Gedichte fern; das Gegenteil kann ich Dieterich (*«Abraxas»* S. 108) nicht zugeben. Auf diese selbe Mischvorstellung nun geht auch die Mantelschrift *Virgo Iusta quae et Libra vocatur* nebst dem Mantelbilde (Jungfrau mit Waage) zurück. Freilich, die Inschrift ist bisher in den Handschriften der *Revisio interpolata* der lateinischen Aratscholien noch nicht aufgetaucht. Das ist kein Gegengrund (vgl. S. 338).

V.

Ein Mantel mit der Welt der Gestirne geschmückt ist, soll die Darstellung überhaupt Sinn und Beziehung haben, kein Bekleidungsstück für Sterbliche. Der deutsche Kaiser regiert die Erde, die Welt Gott allein. Sollen wir annehmen, daß der fromme Kaiser Heinrich II., welchen die Kirche den Heiligen genannt, sich dieser so einfachen Erwägung verschlossen habe? Ich denke nein. Dann ist der Mantel von vornherein menschlicher Benutzung entrückt, Gott geweiht gewesen. Das sagt ja auch die Inschrift (S. 323) und nichts steht entgegen als einige Vermuthungen Bocks. Er möchte sich erstens denken, daß Kaiser Heinrich II. das Prachtgewand bei seiner Krönung in der Peterskirche zu Rom durch Papst Benedikt VII. im Jahre 1014 getragen, ja es eigens zu diesem Zwecke habe anfertigen lassen: nach dem Gebrauch habe der Gekrönte das Gewand, wie dergleichen auch sonst vorgekommen, seiner Lieblingkirche in Bamberg übermacht. Zweitens will Bock die unter dem Christusachteck stehende Inschrift *SVPERNAE USQVE SIT GRATIA HOC CESARIS DONVM* „dem höchsten Wesen sei dies Geschenk des Kaisers angenehm“ nicht von einer Schenkung Heinrichs II., sondern von einem ihm von anderer Seite zugewiesenen Geschenk verstanden wissen, daß er seinerseits an „das höchste Wesen“ weitergegeben habe. Jeder sieht, daß das weit hergeholt und sprachlich unzulässig ist. Der

Wunsch, der Mantel möge Gott gefallen, wird naturgemäß vom Geschenkgeber ausgesprochen, und dieser ist in den Worten *HOC CESARIS DONVM* deutlich genug bezeichnet. Hier eine Unklarheit oder Zweideutigkeit finden heißt sie suchen. Bock ist zu seiner irrigen Erklärung übrigens nicht freiwillig gelangt. Sie ist die Folge eines oder mehrerer Irrthümer in der Auffassung anderer Inschriften, die ich darum sogleich an dieser Stelle besprechen will. Der untere Saum des Gewandes ist wie andere Prunkgewänder, z. B. der deutsche Kaisermantel auf Tafel VI bei Bock) mit reich verzierten und in Goldfäden gestickten Großbuchstaben „nach orientalischer Weise“, wie Bock versichert, umrandet und eingefasst. Die Entzifferung hat Mühe gemacht; sie ist aber wesentlich durch Pertz und Heuser, deren Lesung Bock zur Verfügung stand, abgeschlossen. Danach hat sie folgenden, durch Buchstabenvertauschung und Entstellung etwas angegriffenen, Wortlaut:

*O DECVS EVROPAE CESAR HENRICE BEARE ANGEAT IMPREIUM
IBTI REX QRENWINE.*

„In dem Wort *EVROPAE* ist das *V* mit dem folgenden *R* zu einem Ganzen verbunden. Daß *ANGEAT* zu lesen und das *Nals* umgekehrtes *V* zu betrachten ist, kann um so weniger bezweifelt werden, als das zweite *M* in demselben Hexameter ebenfalls auf dem Kopfe steht. Bei *IMPREIUM* hat außerdem eine Versetzung der Buchstaben *E* und *R* stattgefunden. Gleiches gilt von dem folgenden Worte *IBTI* statt *TIBI*. *Q* steht mit fehlendem Abkürzungszeichen für *QUI*. In *REN*, d. i. *regnat*, ist das *G* ausgefallen. Die Zeichen für *INEVPM* stehen umgekehrt; also *qui regnat in evum*. Das Ganze heißt „Heil sei Dir, Du Zierde Europas, Kaiser Heinrich; Dein Reich mehre der König, der da herrschet ewiglich“. Die Lobeserhebung Kaiser Heinrichs II. als *Europae decus* findet Bock unter der Voraussetzung, daß Heinrich selber der Besteller des Mantels war, befremdlich und unerträglich; er nimmt ihn daher auch hier als fertiges Geschenk eines andern an den Kaiser, der seinerseits die ihm überwiesene Gabe an „das höchste Wesen“ weiter geschenkt habe. Darüber darf man streiten. Uebrigens braucht der Kaiser die Inschrift nicht selbst verfertigt oder angeordnet, er braucht sie nicht einmal gekannt zu haben, bevor er den

fertigen Mantel sah, selbst wenn er der Besteller war. Der Mantel bezeichnet sich als Geschenk Heinrichs an das höchste Wesen. Das genügt. Auch braucht Heinrich Besteller des Mantels nicht notwendig gewesen zu sein. Es war nicht bloß orientalische Sitte, gewebte Prunkwänder an Fürsten zu verschenken. Murr (S. 105) verweist auf den Chormantel, welchen die Araber in Palermo im Jahre 1133 König Roger I. von Sizilien ehrten, und auf das jährlich sich wiederholende Geschenk der Venetianer an Heinrich V. (*pallium aureum Henrico annuum*) und vorher seit Karl dem Großen.⁵⁾

Zu dieser Auffassung stimmt trotz Bock's Einreden eine zweite Sauminschrift in etwas kleineren Buchstaben. „Dieselbe“ sagt Bock „ist mehr als kurze Ueberschrift zu den Bildwerken des Thierkreises“ und als Begrüßungsformel jenes fürstlichen Bestellers zu betrachten, in dessen Auftrag dieser Kaiserornat angefertigt worden ist“ (?). Daß diese Meinung falsch ist, bedarf nicht besonderer Beweise. Die gut erhaltene Inschrift lautet so: *DESCRIPTIO TOCHS ORBIS † PAX ISMAHELI QVI HOC ORDINAVIT*. Es wird also zweierlei ausgesagt, einmal von den Darstellungen auf dem Mantel „Beschreibung der Himmelskugel (nicht des „Thierkreises“, der *totus orbis* jemals weder heißen noch heißen kann), sodann „Segenswunsch für Ismael, der dies geordnet hat“. Dieser Ismael hat Bock, wie seine Vorgänger (Murr S. 105 f.), beunruhigt und zu einer Hypothese veranlaßt, der es Zeit ist entgegenzutreten. „War Ismael“, fragt Bock, „der Palastbeamte am muselmanischen Hofe zu Palermo, der dem *hôtel de tiraz* vorstand, in welchem die Feierkleider für die sarazenischen Großen Siziliens angefertigt wurden (Bock »Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters« I 1 S. 34 bis 37 [Bonn 1859]),“ aber nur, um diese Frage sofort ohne Grund zu verneinen und eine eigne Vermuthung aufzustellen. Er fährt fort „wir verstehen das *ordinavit* nicht in dem Sinne, als ob von einem muselmanischen Vorsteher des Gewandhauses, Ismael mit Namen, der Entwurf des Thierkreises (soll heißen „des gestirnten Himmels“)

⁵⁾ Braun (=Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes« S. 154) berichtet von einer andern Casula, welche derselbe Heinrich dem Regensburger Stift St. Emmeran geschenkt haben soll, Heinrichs II. Schwester Gisela fertigte das Messgewand für die Marienkirche von Stulweissenburg (Bock a. a. O.).

und die Anordnung und Leitung der reichen Bilderstickerei ausgegangen sei, vielmehr erkennen wir in diesem Ismael einen christlichen Fürsten, in dessen Auftrag das oft genannte Prachtgewand in Palermo, dem damaligen Sitze für reiche Seidenwebereien und Goldstickereien, vielleicht sogar nach der schriftlichen oder mündlichen Anordnung des fürstlichen Auftraggebers so angefertigt worden, wie es in dem sinnreichen Bildercyklus heute noch in hohem Grade unsere Aufmerksamkeit erregt. Ismael, der fürstliche Besteller unseres Ornates, auch Meli oder Melo genannt, war nämlich ein Longobarde von Geburt und einer der vornehmsten und mächtigsten zu Bari. Derselbe suchte das Joch der Griechen abzuschütteln und empörte sich im Jahre 1011. Indessen schlug ihn der Feldherr des griechischen Kaisers und belagerte darauf Bari. Als die Bewohner dieser Stadt den Ismael ausliefern wollten, entfloß er, während seine Gemahlin Masalda und sein Sohn Argiro als Gefangene nach Konstantinopel geführt wurden. Nach dieser Niederlage scheint Ismael die Hülfe Heinrichs II. angerufen zu haben, und zwar in jener Zeit, als derselbe 1014 zu Rom zum Kaiser gekrönt wurde. Der Kaiser konnte ihm keine thätige Hülfe leisten, jedoch scheint er ihn mit dem Herzogthum Apulien belehnt zu haben, da ihm von allen Chronisten der herzogliche Titel beigelegt wird. Erst im Jahre 1017, nachdem sich der Vertriebene mit den tapfern Normannen verbunden hatte, konnte er Apulien erobern. Mit Hülfe dieser Fremden schlug er die Griechen in drei Treffen und nahm darauf fast alle Städte Apuliens in Besitz. Bei Cannae jedoch wurde er im Oktober 1019 derart auf's Haupt geschlagen, daß er fast sein ganzes Heer verlor und nur wenige Normannen dem Blutbade entrannen. Nach einem solchen Verluste konnte sich Ismael ferner nicht mehr behaupten. Er eilte flüchtig umher und erschien Hülfe suchend am Hofe Heinrichs II. zu Bamberg, der das Osterfest dort feierte. Am Hoflager des Kaisers überfiel ihn eine tödtliche Krankheit, die ihn am 23. April 1020 frühzeitig dahinraffte. Ismael ward mit königlichen Ehren begraben und bei dem Altar der hl. Maria Magdalena im Bamberger Dom beigesetzt. Hiermit stimmt die Angabe im *Kalendarium des Doms überein, wo es heißt IX Mai Ismael dux Apulie obiit*. Nimmt man dem Vorübergehenden zu-

folge an, daß Herzog Ismael nicht nur den Auftrag zur Anfertigung des Bamberger Mantels, sondern auch den Entwurf zu den sinnreich geordneten Bildern festgestellt habe, die denselben schmücken, so fände alles aufs beste seine Erklärung.“

So Bock, und einmal auf diesem Wege, findet er es nicht zu schwierig, Jahr und Tag und Gelegenheit aufzuweisen, bei welcher das Geschenk dem Kaiser vom Herzog von Apulien zum Gebrauch übergeben worden sei. Entweder geschah es vor der römischen Krönung im Jahre 1014 oder in den Jahren 1017 bis 1019, „als nach den Berichten gleichzeitiger Schriftsteller sein Ansehen und seine Macht den Höhepunkt erreicht und er fast sämtliche Städte Apuliens siegreich in Besitz genommen hatte“. An dieser Argumentation ist zu widerlegen nichts. Die Inschrift weißt trotz allem nichts vom Herzog von Apulien. Was sie von ihrem Ismael Thatsächliches berichtet, ist in der Bemerkung *QVI HOC ORDINAVIT* enthalten. Das ist etwas, was um so schärfer gefaßt werden muß, als es allein steht. Der Ordner, d. h. Anordner, des Mantelschmucks, der Bilder wie der Inschriften, und unter den Bildern sowohl der sakralen wie der profanen, ist dieser Ismael gewesen. Mit einem Worte, auf ihn geht die Vorlagezeichnung dieses Gewebes zurück. Er wird ein Musterzeichner des sarazenischen Gewandhauses gewesen sein, von welchem Bock oben spricht.⁶⁾ Der Name ist einer der gewöhnlichsten Sarazennamen. Vermessen wäre es, unter den bekannten Trägern dieses Namens in jener Zeit Umschau zu halten, um zu wählen. „Wer diesen Namen in den Fasten sucht, verdient ihn darin zu finden.“ Im Uebrigen war der Mantel wie er ist nie ein Krönungsmantel, sondern ein Mefskleid (S. 323).

VI.

Wir werfen die Frage auf, ob eine solche Sterndekoration eines gottgeweihten Gewandes hier zum ersten Mal geschaffen wurde oder nicht. Christliche Denkmäler dieser Art wird es wohl geben, obwohl ich genau entsprechende nicht kenne. Das apokalyptische Bild von der

⁶⁾ Die Vermuthung, die Stickerin sei eine griechische Nonne vom Orden des hl. Basiliius in Apulien gewesen (Murr S. 105), kann mit der Wahrnehmung, daß in Frauenklöstern auch gestickt wurde, allein doch wohl nicht begründet erscheinen.

Jungfrau Maria, die den Mond unter den Füßen, auf dem Haupte eine Krone von zwölf Sternen hat (die Thierkreiszeichen) und mit der Sonne bekleidet ist, mag ein Phantasiebild sein (*Apoc. 12, 1*). Kaiser Otto III. besaß einen mit der Apokalypse geschmückten Mantel (*Acta Sanctorum* 1. c. p. 782). Auch das ist wesentlich anders.

Antikeidnische Denkmäler indessen sind mir bekannt, und zwar zwei Gruppen.⁷⁾ Die pompeianische Venus trägt ein blaues, mit goldfarbenen Sternen besetztes Kleid (Hejbig »Wandgemälde der verschütteten Städte Cam-

⁷⁾ Die mittelalterliche Legendenliteratur erzählte schon zur Zeit Kaiser Heinrichs III. den frommen Rompilgern von einem wunderbaren Sternentempel, welchen im III. Jahrh. der hl. Sebastian vernichtet habe. *Mirab. urbis Romae* Cap. 28 p. 27 f.: *Templum, quod dicebatur holostreum, totum factum ex cristallo et auro per artem magicam, ubi erat astronomia cum omnibus signis celi, quod destruxit S. Sebastianus cum Tiburtio filio Chromatii.* Der Tempel sei ad S. Stephanum gelegen gewesen. Dieses alles geht zurück auf die Stephanuslegende »*Acta Sanctorum*» 20. Jan. (II. no. 54, p. 273 sq. Boll.). Chromatius sagt dort zu Stephanus und seinen Anhängern: *Habeo cubiculum holostreum, in quo omnis disciplina stellarum et mathesis mechanica est arte contracta, in cuius fabrica pater meus Targuinus amplius quam ducenta pondo auri dignoscitur expensis.* Cui S. Sebastianus dixit: *si hoc tu integrum habere volueris, te ipsum frangi: etc.* Dieser Tempel ist also zu streichen. Das Schlafgemach aber hat seine Parallele im Cubiculum der Adele von Blois (*Comm.* p. 609). Dieses wiederum ist dichterische Fiction. Es muß jedem überlassen bleiben, ob er das sterngeschmückte Schlafgemach des Heiden für geschichtlich oder legendarisch halten mag. Endlich erinnere ich an »*Mirab.*» Cap. 29, wo über das Colosseum folgendes mitgeteilt wird: *Colosseum fuit templum Solis mirae magnitudinis et pulchritudinis diversis cameris adaptatum. Quod totum erat coopertum auro caelo et deaurate, ubi tonitrua fulgura et convulsiones fibant et per subtiles fistulas flammae mittebantur. Erant praeterea ibi signa supercaelestia et plantae Solis et Lunae, quae quadraginta propriis ducebant. In medio vero Phoebus, hoc est deus Solis, manebat. Qui pedes tenens in terram cum capite caelum tangebatur, qui pallum tenebat in manu innuens, quod Roma totum mundum regeret.* Es war dies ein *velum*, wie sie Plinius *Nat. hist.* XIX, 24 beschreibt: *vela nuper et colore caeli stellata per rudentes steterunt etiam in amphitheatris Neronis.* Statuarische Nachbildungen der Gestirpspersonifikationen entfernte Justinian aus der Sophienkirche in Konstantinopel, solche von dem *dux* »*caudatus*«, der Selene Aphrodite Arkturos und dem südlichen Pol, vgl. Georgios Kodinos *De signis Constantinopolitanis* (*Script. hist. Byz.* ed. Niebuhr) p. 64 sq. (zu verbessern durch dasselbe Excerpt in *De orientibus Const.* 15, p. 16 sq.).

pantiens No. 760 u. a.), vgl. Marx »Bonner Studien für Kekulé«, S. 8 ff. Die Sterne können hier lediglich Dekoration sein, wie sie es sicher auf dem Gewande des eileischen Lokalgottes Sospolis sind, von dem es bei Pausanias VI 35, 4 heisst: *πῶς μὲν ἠλιακὴν ἀμπέχεται δὲ χλαμῶδα ποικίλην ὑπὸ ἀστέρων, τῆς χειρὶ δὲ ἔχει τῆς ἐτέρῃ τὸ κίραξ τῆς Ἀμαλθείας*. Man darf behaupten, der gestirnte Himmel auf ein Kleid gemalt oder gewebt so, wie es auf dem Bamberger Mantel geschehen ist, widerstrebt griechischer wie römischer Art. Die Parallelen müssen also, wenn sie vorhanden sind, bei anderen Völkern liegen. Auf der römischen Marmorcopie des Cultbildes der ephesischen Artemis, einer Verschmelzung der vorderasiatischen Naturgöttin mit der griechischen Gottheit, sieht man drei Thierkreisbilder auf dem unter dem Halse ansetzenden Gewandstück angebracht; „wir haben uns diese in den Stoff eingewebt oder eingestickt zu denken“ (Helbig »Führer« I, S. 354). Aehnlich auf gewissen Mithrasbildern (Cumont p. 213, 215). Movers »Phönizier« I S. 178 belegt ein Sternkleid der orientalischen Himmelskönigin.

Die genannten Orientalen besaßen einen Gott, den sie nach dem Insigne seines Gewandes sogar *Ἀστροχίτων* ausdrücklich nannten. Dies Beiwort führt, wie natürlich, das Himmelsgewölbe (*πόλις ἀστροχίτων*) ein unbekannter Alexandriner bei Schneider-*Callimachos* II p. 728; vgl. meine »*Aratea*« p. 125), die Nacht und die Mondgöttin (Mene) bei dem sogenannten Orpheus (*Argon.* v. 513, 1028). Der „sternbildbekleidete“ tyrische Gott spielt bei Nonnus im XI. Buch der Dionysiaka episodisch eine Rolle; es ist Melkarth-Herakles nach der bekannten — sicher falschen — Gleichung auch bei Nonnus. Doch ist dieser nicht der einzige Zeuge. Ich verweise auf das etwas verderbte byzantinische Excerpt bei Cramer »*Anecd. Paris.*« II p. 380 (das bei Movers »Phönizier« II I S. 128 A. falsche Citat ist leider auch in R. Köhler's »Dionysiaka des Nonnus« S. 80 übergegangen): *Ἡρακλῆς κατέδιδε τὸ γέλοσος ἐν ἐν τοῖς ἐπιπέδοις μέγιστον ἦτος τοῖς δοκίμοις. τοῖτον ἀποθεώσαντος τοῦ γίνους αὐτοῦ μετὰ τὴν αὐτοῦ τελευτῆν ἔπαλειν ἀστὴρα οὐράτιον ὀνόματι αὐτοῦ τὸν ἀστροχίτωνι Ἡρακλῆα κτλ.* Der tyrische „Astrochiton“ gilt dem Nonnus als Himmels-gott an sich in dem merkwürdigen, ganz orphisch gehaltenen Hymnus V. 369 ff.:

ἀστροχίτων Ἡρακλῆς, ἀνάξ πυρός, δοχαμὲ κόσμου.

370 *Ἥλιος, βροτέος βίον δολιχόσπει ποιμήν. .
νῆα χρόνον ἑκατάβηνταδωδεκάμηνον ἰλίκων
κίχλον ἄγει μετὰ κίχλον. ἀφ' ὕμειτροιο
δι δίφρου*

374 *γῆραι καὶ νεότερη ἔλει μορφούμενος αἰών. .*

379 *παμφαῖς αἰθέρος ὄμμα, φέρεις τειραζῶντι
δίφρου*

380 *χεῖμα μετὰ φθινόπωρον, ἄγει θέρους ἔλαρ
ἀμείβων.*

*νῦξ μὲν ἀκονισιτῆρος διωκομένη σὺ πυρσῶι
χαίνεται ἀστέριος, οἷ ζυγὸν ἀργυρονίλων
ἀχροφανῆς Ἰππειος ἰμασσαις ὄρθιος αὐγῆν
αἰτο δὲ λαμπρομένοιο φαάντρον οὐκίτι
λάμπων*

385 *ποικίλος ἐνφαίσει χαράσσειτι ἀστράσι
λείμων,*

*χεύμασι δ' ἀντολικοιο λελουμένοιο Ξεαναιο
σεισάμενος γονόσσαν ἀθαλίος ἰκμάδα
χαίτης
ὄμβρον ἄγει φερίκαρον, ἐπ' εὐάδιν δι
γαίης
ἤμερος γούον ἐρεγγίσι ἀρμόν ἔμερος,*

390 *καὶ σταχίον ἀδίνας ἀναλάττειν σὺ δίσκοι
φαίων ζωιοτόκοιο δὲ ἀύλακος ὕμνιον
ἀκίτην.*

*Βῆλος ἐπ' Ἐυφρησία, Αἰβῶς κελκήμενος
Ἄμμων,*

394 *Ἄπεις ἱγυρ Νειλώδος, Ἄραφ Ἐρόνος, Ἀσσί-
ριος Ζεύς. . .*

399 *εἶτε Σάραπες Ἴγυρ, Αἰγύπτιος ἀνέμελος
Ζεύς,*

400 *εἰ Ἐρόνος, εἰ Φαίδων πολυώνυμος, εἶτε σὺ
Μίδραξ,*

*Ἥλιος Βαβυλωνῶν ἐν Ἑλλάδι Ἀεφός
Ἀπόλλων,*

402 *εἰ Γάμος. . .*

407 *εἶτε σὺ Παιῶν ὀδυνήφαιος, εἰ κίλις Αἰθήρ
ποικίλος, Ἀστροχίτων δὲ γαιεῖται — ἐν-
νέμοι γῆ*

οὐρανὸν ἀστέροειτες ἱπαναζῶνοι χιυῖνες —

410 *οὐασιν εὐμεινέσιον ἐμῆν ἀσπαζοιο φανῆν.*

Und V. 416 f. blitzt Astrochiton

*ποικίλον ἱμα φέρων ὑπὸν αἰθέρος εἰκόνα
κόσμου*

*αἰλῶν ἕανθά γένειο καὶ ἀστεροείσαν
ὑπῆρην.*

V. 574 bis 578 beschenken sich Dionysos und Astrochiton; während Dionysos einen goldenen Mischkrug, ein Werk des Hephaistos, spendet, gibt Astrochiton dem Gaste ein Sternkleid (*ἀστράσιω Ἀόνουον ἀνεχάλινσαι χιυῖνι*). Die dichterische Fiktion, dafs sich Dionysos

von jenem Weltengott vom Ursprung der Welt erzählen läßt, bleibt ganz in diesem Vorstellungskreis. Wir dürfen jetzt behaupten: es war altorientalische Kultsitte die Gottheit des Alls mit einem mit den Himmelsbildern geschmückten Gewand zu bekleiden oder bekleidet zu denken. Natürlich auch ihre irdischen Vertreter. So berichtet Trebellius Pollio *Tyranni triginta* 29 (*Script. hist. Aug.* II, p. 125 P.) *Afri... Celsum imperatorem appellaverunt peplo deae Caelestis ornatum*; das kann leicht ein sterngeschmücktes Kleid gewesen sein: trägt doch der römische Kaiser die Weltkugel; so die Kapitolinische Statue (Hülsen »Bilder aus der Geschichte des Kapitols« S. 15). Die Büste des Commodus im Konservatorenpalast ruht auf einer Himmelskugel, auf welcher drei Thierkreiszeichen (Skorpion, Widder, Stier) abgebildet sind (Helbig »Führer« I S. 574 bis 576).

Diese Beispiele mögen genügen. Ismael, welcher den Entwurf von Mantel Heinrichs II. geliefert, wird derartigen Gewand Schmuck aus dem Leben gekannt haben. Vielleicht gab

es dergleichen schon damals im christlichen Gottesdienst.

Meine Erklärung der Bilder und der Inschriften des sogenannten Mantels Heinrichs II. ist in allem Wesentlichen, freilich nur in einigen Zeilen, bereits dem Anhang meiner Ausgabe der »*Commentariorum in Aratum reliquias*« p. 602 f. eingefügt worden. Inzwischen haben mich beteiligte Historiker und Kunsthistoriker wiederholt aufgefordert meine Ergebnisse ausführlich im Einzelnen zu begründen. Ich habe das jetzt nicht ungerne gethan. Auf einem so hervorragenden Denkmal des XI. Jahrh., der Gabe des deutschen Kaisers an seine Lieblingskirche, die aller Ueberarbeitung durch latinisirende Barbaren zum Trotz ewig deutlichen Formen griechischer Wissenschaft und griechischer Litteratur, auch griechischer Illustrationskunst, einfach greifen zu können, betrachte ich als lohnenden Gewinn. So ist das ehrwürdige Bamberger Mefskleid kulturgeschichtlich für uns Deutsche geradezu ein köstliches Stück.

Marburg i. H.

Ernst Maass.

Die sogen. Dalmatik des hl. Lambertus in der Liebfrauenkirche zu Maestricht.

(Mit 2 Abbildungen.)



Allgemein bekannt sind die kostbaren Stoffreste, welche dem Schatz der St. Servatiuskirche zu Maestricht angehören. Um so auffallender ist es daher, wie nicht ein bloßes Gewebe, sondern ein ganzes Gewand, welches in der Liebfrauenkirche daselbst aufbewahrt wird, bislang nahezu völlig hat unbeachtet bleiben können, obschon es doch zu den hervorragendsten und bemerkenswerthesten der noch vorhandenen mittelalterlichen liturgischen Gewandstücke zählt, ja was die Musterung und die Technik des Stoffes anlangt, als ein Unikum bezeichnet werden darf. Meines Wissens reden außer Didron in den »*Annales archéologiques*« XVIII, 279 nur noch die Herausgeber der »*Antiquités sacrées de St. Servais et de Notre-Dame à Maestrichts*«, Bock und Willemsen von demselben.¹⁾ Didron erwähnt es nur mit kurzen Worten, ohne näher auf dasselbe einzugehen. Die Angabe Bocks

und Willemsens sind ein wenig ausführlicher, doch nicht genügend. Obendrein leiden sie an Ungenauigkeiten. Eine Reproduktion hat das Gewand bisher noch nicht gefunden. Die von mir angefertigten und hier wiedergegebenen Photographien sind die ersten, welche von demselben aufgenommen wurden.

Das Gewand ist eine mit ungewöhnlich weiten Ärmeln versehene Tunika. Völlig ausgespreitet mißt es von dem einen Ärmelsaum bis zum andern 2,30 m. Seine Länge beträgt 1,33 m, sein Brustumfang 1,64 m, die untere Weite 2,20 m. Von den Ärmeln ist einer 0,70 m lang und 1,44 m breit; der andere hat etwas größere Abmessungen.

Das Gewand setzt sich aus einer ca. 40 cm breiten Mittelbahn, den von oben nach unten um 12 cm sich erweiternden Girenstücken und den Ärmeln zusammen. Es ist im Ganzen recht gut erhalten. Leider hat eine unbefugte und pietätlose Hand aus der Rückseite am untern Saume ein Stück von etwa 25 qcm herausge-

¹⁾ Vgl. übrigens auch Bock »*Gesch. der liturg. Gewänder*« II, S. 276.



Abb. 1 Sogen. Dalmatik des hl. Lambertus in der Liebfrauenkirche zu Maastricht.

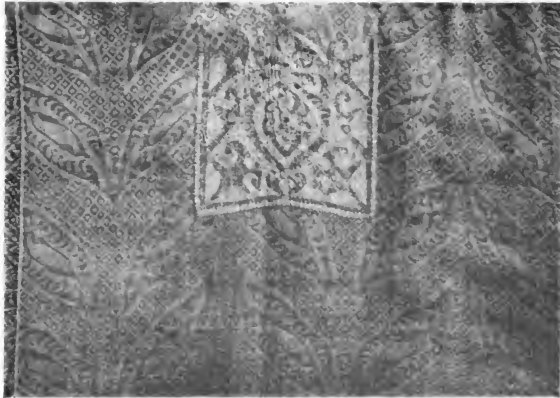


Abb. 2. Musterung des Gewandes (ca. $\frac{1}{5}$ der natürl. Größe).

rissen, das sich nun wohl in irgend einem Museum befinden wird.

Der Stoff, aus welchem die Tunika gemacht ist, besteht aus einem ungemein leichten und duftigen Gewebe von nicht gewöhnlicher Musterung und Technik. Irrig bezeichnen ihn Bock und Willensen als Byssus. Eine Untersuchung, die ich anstellte, liefs das Zeug als weiße durch das Alter grau gewordene Seide erkennen. Ein Futter hat das Gewand nicht.

Das Hauptmotiv der Musterung bilden phantastisch stilisirte Blätter, welche paarweise unter einem rechten Winkel zusammengestellt sind. Der Grund zwischen diesem Blattwerk ist mit kleinen über Eck stehenden Quadraten gefüllt, in deren Mitte ein Punkt angebracht ist.

Bock und Willensen bemerken bezüglich des Dessin: *L'étoffe est ornée de feuillage, comme on ne le trouve plus dans aucun ornement religieux de l'Occident. Les figures quadrangulaires, qui la décorent, rappellent les „pallia“, dont Anastase le Bibliothécaire parle si souvent. Dafs wirklich die Musterung ganz vereinzelt dasteht, kann ich, soweit meine Beobachtungen reichen, nur bestätigen. Es ist mir bisher weder gelungen ein Gegenstück zum Dessin des Gewandes, noch zum wenigsten ein verwandtes Motiv zu finden.²⁾ Dagegen ist es mir unerfindlich, wie Bock und Willensen in der Musterung eine Beziehung zu den „pallia“ erblicken können, von denen im Liber Pontificalis die Rede ist. Soll etwa unser Gewebe eines jener Zeuge darstellen, welche im Papstbuch als quadrapola bezeichnet worden? Durchaus unstatthaft scheint es mir aber, wenn Bock und Willensen unter der allgemeinen Berufung auf die „pallia“ des Liber Pontificalis in der Musterung der Tunika einen Anhalt für die Bestimmung des Alters des Gewandes bzw. eine Bestätigung der Maestricher Tradition zu finden glauben, welche die Tunika auf den hl. Lambertus zurückführt.*

Eine Ausstattung durch aufgesetzte Streifen oder sonstige Besätze fehlt dem Gewande vollständig. Das Zierstück, welches sich auf der

²⁾ Ein allerdings sehr entfernter Anklang an die Füllung des Dessingrundes des Maestricher Gewandes findet sich auf einer der sogenannten Heinrichsdalmatiken in der Alten Kapelle zu Regensburg. Auf den Streifen, mit denen dieselbe gemustert ist, sieht man u. A. einen Halbmond auf quadrattem Fond. Das Gewand stammt laut eingewebter Inschrift aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. und ist sizilianischer Provenienz.

Brust unter dem Kopfdurchlafs, und zwar nur hier, befindet, ist dem Stoff der Tunika weder ein- noch aufgenäht, sondern eingewebt, ein Beweis, dafs derselbe eigens für dieses Gewand verfertigt worden ist. Eine besondere Beachtung verlangt der Umstand, dafs der Weber in dem Zierstück zugleich mit der demselben eigenen Musterung auch das Dessin des übrigen Stoffes beibehalten hat. Er hat das dadurch ermöglicht, dafs er für letzteres eine dichtere Bindung wählte, als für ersteres. Die Geschicklichkeit, mit der er das gethan, und die technische Vollendung, die sich hierin ausspricht, verdienen unsere Bewunderung.

Eigenartig wie die Musterung ist die Technik des Gewebes. Dekomponirt man dasselbe, so ergibt sich, dafs der lockere, durchsichtige Fond des Dessin durch eine Art von Gazebindung hergestellt ist, bei der allemal drei nebeneinanderliegende Kettenfäden zusammengezogen und um einander geschlungen wurden. Dagegen ist zur Erzielung des Dessin selber Taffetbindung angewandt worden, und zwar setzt sich die Kette dabei fast überall aus zwei Fäden zusammen. Einzeln hat man die Kettenfäden durch den Einschufsfaden nur da gebunden, wo man ein ganz dichtes und festes Gewebe erreichen wollte, in der Selbkante des Zeuges und in einzelnen Partien des unterhalb des Kopfdurchschlufs befindlichen Zierstückes. Wie man sieht, verräth der Stoff eine hohe Entwicklung der Webetechnik. Auf Regelmäßigkeit und Sauberkeit der Musterung hat der Weber freilich nicht sonderlich gesehen. Es sind weder die Blätter einander völlig gleich, noch stehen sie in gleichem Abstand von einander. Das theilt indessen der Stoff mit so vielen anderen des Mittelalters. Auf Symmetrie und Kongruenz waren die alten Weber keineswegs so versessen, wie man es heutzutage ist, nicht gerade zu Ungunsten der Wirkung des Stoffes, dessen Musterung auf diese Weise eine gewisse Freiheit und einen wohlthuenden Wechsel erhielt. Freilich brachten auch die im Vergleich mit den heutigen so mangelhaften alten Webeeinrichtungen notwendig manche dieser Unregelmäßigkeiten mit sich, die man heute als Fehler bezeichnen würde.

Welchem Zweck hat aber das Gewand gedient und wie alt ist es? Bock und Willensen geben es unter Hinweis auf eine Maestricher Ueberlieferung als Dalmatik des hl. Lambertus

(† ca. 708) aus. In seiner Geschichte der »liturgischen Gewänder« (Bd. II, S. 276) meint Bock ähnlich: „Eine stoffreiche Dalmatik von hohem Alter . . . bewahrt heute noch der Schatz der Liebfrauenkirche zu Maestricht und berichtet eine ziemlich glaubwürdige Tradition, daß dieser merkwürdige Ornat dem hl. Lambert angehört habe. Derselbe besteht aus einem höchst interessanten gemusterten Byssusstoff, dessen Dessins für das hohe Alter des Gewandes beweisführend sein dürften.“ Hingegen bezeichnet ein Inventar aus dem Jahre 1818 das Gewand als „Superpelliceum S. Lamberti Episcopi et Martyris.“ Dasselbe thut auch schon ein älteres Verzeichniß der Reliquien der Liebfrauenkirche, das in einer Kopie aus dem Beginn des XVII. Jahrh. vorliegt.

Ein Superpelliceum des Heiligen ist das Gewand jedenfalls nicht gewesen. Denn die Superpelliceen sind erst in relativ recht junger Zeit in Gebrauch gekommen. Zu Lebzeiten des hl. Lambertus, also Ende des VII. Jahrh. kannte man sie noch nicht. Aus diesem Grunde nennen denn auch wohl Bock und Willemsen das Gewandstück Dalmatik des hl. Lambertus. In der That könnte die Tunika mit weit mehr Recht als dessen Dalmatik, denn als sein Superpelliceum bezeichnet werden. Wenigstens hat sie die weiten Ärmel, welche der alten Dalmatik eigen waren. Allerdings fehlen ihr die purpurnen Streifen (clavi), mit denen dieselbe verziert zu sein pflegte. Dagegen bildet es keine Schwierigkeit, daß unser Gewand aus einem Seidenstoff besteht. Denn die dem hl. Germanus von Paris zugeschriebene, jedenfalls aber vor der karolingischen Reform entstandene Mefserklärung sagt ausdrücklich, daß die diakonale Tunika des gallicanischen Ritus aus Seide oder Wolle gemacht werde. Aber hat das Gewand überhaupt dem hl. Lambertus angehört? Ich möchte das keineswegs einfach verneinen; ob indessen eine unbestimmte und unbestimmbare Tradition und die nicht einmal zutreffende Angabe zweier Inventare aus recht später Zeit wirklich einen genügenden Anhalt bieten, die Tunika dem Heiligen zuzuweisen?

Es gibt eine Reihe von Ornatstücken, welche gewissen Heiligen zugeschrieben werden, ohne indessen von denselben herzurühren. Dahin gehören z. B. die seiner Zeit in dieser Zeitschrift besprochene Sixtuskasel im bischöflichen Museum zu Münster und die ebenfalls in der-

selben behandelten Paramente zu Kastel S. Elia, ferner die Kasel des hl. Johannes Angelopus zu Ravenna, eine Schöpfung des XI. oder XII. Jahrh., die Dalmatik Karls d. Gr., die, wie ich in Heft 10 des Jahrganges 1898 der »Stimmen aus Maria-Laach« nachgewiesen habe, weder mit dem großen Karl etwas zu thun hat, noch überhaupt die Ehre hat, Kaiserdalmatik genannt werden zu können.³⁾

Daß auch nur in einem dieser Fälle eine absichtliche Täuschung vorliege, dafür habe ich nicht den geringsten Anhalt gefunden; auch berechtigten diese unechten Gewandstücke keineswegs, schlechthin alle Ornatstücke des Mittelalters, die Heiligen zugeschrieben werden, als unecht zu bezeichnen und die diesbezüglichen Traditionen in Zweifel zu ziehen. Sie mahnen aber zur Vorsicht und heißen insbesondere auf die Eigentümlichkeiten in der Form und Beschaffenheit solcher Gewänder achten, da sich aus ihnen gewöhnlich ein mehr oder minder sicheres Urtheil über deren Alter bilden läßt.

Leider läßt uns in unserm Falle dieses Hilfsmittel so ziemlich im Stich. Nur soviel läßt sich aus dem Stoff des Gewandes schließen, daß wir in ihm eine orientalische Arbeit vor uns haben. Jedoch läßt sich nicht erkennen ob es ursprünglich für einen kirchlichen Zweck bestimmt gewesen, oder erst nachträglich dazu verwendet worden sei. Auch über das Alter der Tunika erhalten wir aus seiner Beschaffenheit keinen befriedigenden Aufschluß. Die Dalmatiken hatten eine Form, wie sie unserm Ornatstück eignet, bis ins XII. Jahrh., später aber gleichen die Superpelliceen bis ins XVII. Jahrh. hinein in der Form vielfach bis auf ein Haar unserer Tunika. Was ferner die Musterung des Stoffes anlangt, so möchte man vielleicht denselben aus einem gewissen Stilgefühl dem XII. Jahrh. zuschreiben; allein das Stilgefühl ist nicht immer zuverlässig, am wenigsten aber, wo es an parallelen oder verwandten Bildungen fehlt. Endlich ist die Technik, welche bei Herstellung des Gewebes angewandt wurde zwar eine so hochentwickelte, daß man dasselbe ungern in das VII. Jahrh. versetzen möchte. Indessen wird man schwerlich behaupten können, es sei die Anfertigung des Stoffes für jene Zeit schlechthin unmög-

³⁾ Vgl. auch meine Arbeit »Die pontifikalen Gewänder des Abendlandes« S. 16 (Mützen), S. 67 (Handschuhe), S. 104 (Pontifikalschuhe).

lich. Wir besitzen freilich kein Gegenstück zum Gewebe der Maestrichter Tunika aus so früher Zeit. Allein es haben gerade die letzten Jahrzehnte so manchen bedeutenden Stoffrest aus jenen Tagen ans Licht gefördert, das wir billig über die damalige hohe Ausbildung der Webe-technik staunen müssen. Und wer weiß, was die Zukunft noch an neuen derartigen Funden bringen wird! Es scheint deshalb besser, in der Beurtheilung des Alters der Maestrichter Tunika und des Werthes der diesbezüglichen Tradition

bis auf weiteres eine angemessene Zurückhaltung zu beobachten, als eine jeden genügenden Grundes entbehrende Datirung zu wagen und sich auf das vage Gebiet bloßer Vermuthungen zu begeben. Ist es diesen Zeilen gelungen, die Aufmerksamkeit auf ein so äußerst beachtenswerthes Ornatstück des Mittelalters, wie es das Gewand im Schatz der Liebfrauenkirche zu Maestricht ist, zu lenken, so haben sie ohnehin ihren Zweck erreicht.

Luxemburg.

Joseph Braun S. J.

Ein gothisches Trinkhorn.

(Mit Abbildung)

Das hier abgebildete Trinkhorn gehört der reichhaltigen kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlung des Museum Francisco-Carolinum in Linz a. D. an. Sein Körper besteht aus einem im größten Bogen 79 cm messenden Rindshorn, seine Fassung aus drei vergoldeten Kupferingen, von welchen zwei, beiderseits mit gothischem Zackenwerk besetzt, das Horn im ersten und zweiten Drittel seiner Länge umgeben, während der dritte breitere und nur nach unten zu mit Zackenwerk geschmückte den Mundreif bildet.

Auf dem Mundreif sind zwei kleine silberne halbrunde Wappenschilder angelöthet, deren einer die beiden schwarzen Leoparden des Hauses Hohenlohe, deren zweiter den springenden rothen Wolf des Fürstenthums Passau, in Grubenschmelz ausgeführt, aufweist. Auf Grund dieser beiden Wappen läßt sich das Trinkhorn mit aller Bestimmtheit auf den von 1387 bis 1423 regierenden Bischof von Passau, Georg Grafen von Hohenlohe, zurückführen.¹⁾

¹⁾ Vgl. bezüglich der interessanten Persönlichkeit Bischof Georg's: J. N. Buchinger »Geschichte des

Außer den beiden Wappenschildern sind am Mundreif des Linzer Trinkhorns noch drei kreisrunde silberne Scheiben angebracht — im ursprünglichen Zustande waren es deren vier —, die je eine in translucidem Grubenschmelz hergestellte fünfblättrige Rosette enthalten. In der technischen Eigenhüllichkeit dieser Emailarbeiten glaube ich den relativen kunstgeschicht-

lichen Werth des Stückes erblicken zu dürfen: den dunkelgrünen Samenkapseln und Kelchblättern und den kobaltblauen Blütenblättern dieser Rosetten ist nämlich, im Gegensatz zu der vollkommenen Flächenhaftigkeit der gewöhnlichen Champ-levé-Arbeiten eine gewisse Modellirung gegeben und zwar

auf die Weise, das der vertieft Rezipient mit dem Grobstichel in ziemlich bescheidenem Maße reliefirt wurde,²⁾ wodurch die an den erhöhten Stellen dünnere, an den vertieften Stellen dickere Emailschichte verschieden

Fürstenthums Passau (München 1824). J. Schöller »Die Bischöfe von Passau und ihre Zeitereignisse« (Passau 1844). Schrödl »Passavia sacra«, (Passau 1879).

²⁾ Die Bearbeitungsart des Metallgrundes läßt sich an einigen lödrten Stellen auf's genaueste konstatiren.



Gothisches Trinkhorn.

nüancirt, und Licht und Schatten dargestellt werden konnte.

Dieses an dem in Rede stehenden Stücke noch ziemlich primitiv angewendete Verfahren bildete in der Geschichte des Emails den Uebergang von der alten Grubenschmelztechnik zu der schon im XIII. Jahrh. in Italien in Uebung gekommenen Technik des sogen. Relief-schmelzes, bezüglich deren Einführung und Verbreitung in Deutschland ich insbesondere auf Schnütgens Nachweis der schon am Anfang des XIV. Jahrh. auftretenden mechanischen Erzeugung der reliefirten Rezipienten^{*)}, aufmerksam machen möchte.

Das Trinkhorn des Bischofs Georg von Passau ruht auf vier mit pferdehufartigen Endigungen versehenen, stabförmigen Füßen aus vergoldetem Kupfer, von denen zwei sehr niedere an dem untersten der das Horn umgebenden Ringe angelöthet sind, während die beiden anderen, beträchtlich längeren an dem mittleren Reifen vermittelt eines Charnieres derartig beweglich angebracht sind, daß sie sich, um beim Gebrauche des Geräthes nicht zu stören, gänzlich umklappen lassen.

Ob diese Art, das Horn standfest zu machen, die ursprüngliche ist oder eine spätere Zuthat oder Umänderung darstellt, wage ich nicht zu entscheiden^{†)}; einerseits erscheinen mir die Füße hinsichtlich des allgemeinen Aussehens, der Arbeit und des Materiales vollkommen übereinstimmend mit den übrigen Metallbestandtheilen des Stückes; auch entspricht die Bildung ihrer Endigungen in Form stilisierter Thierfüße sehr wohl der Entstehungszeit des Trinkhorns; andererseits aber sind an den Ringen des Gefäßes Vorrichtungen angebracht, die zur Annahme der Ursprünglichkeit der gegenwärtigen Füße in starkem Widerspruche zu stehen scheinen. Es weist nämlich der untere Reif an den vor den kleinen Füßen liegenden Zacken, sowie der Mundreif an der entsprechenden Stelle je zwei Oesen eines ziemlich kräftigen, liegenden

Charnieres auf, und außerdem erscheint es, da die betreffende Zacke ausgebrochen ist, nicht ausgeschlossen, daß ehemals dem mittleren Reif ebenfalls am entsprechenden Platze ein gleiches Charnier angelöthet war. Nimmt man nun die gegenwärtigen Füße als die ursprünglichen an, so dürfte der Zweck dieser gewiss nicht später angefügten Charniere durchaus unergründlich sein: denn die Charniere können — ganz abgesehen vor ihrer hierfür vollkommen überflüssigen Stärke — unmöglich etwa zum Anbringen von Anhängseln — es wäre dies die naheliegendste Lösung der Frage — gedient haben, da das Charnier des unteren Ringes in Folge der Kürze der dortigen Füße kaum mehr als einen Zoll von der Standfläche des Hornes absteht. Aber auch die scheinbar verlockende Meinung, daß die Füße eine spätere Zuthat, und die Charniere zur Befestigung einer zum Aufhängen des Trinkhorns dienenden Schnur oder Kette bestimmt gewesen seien, ist nicht stichhaltig, da die Charniere nicht an der hierfür einzig geeigneten Innenseite der Krümmung des Hornes, sondern gerade an der entgegengesetzten Seite angebracht sind, und die Reifen, obzwar die beiden unteren drehbar sind, sich sicherlich mit den nach außen gekehrten Charnieren in ihrer richtigen Lage befinden und unmöglich um 180° gedreht gedacht werden können; denn dadurch kämen die beiden Wappen des Mundreifs nach innen zu stehen, statt, wie dies selbstverständlich ist, die eigentliche Stirnseite des Geräthes zu zieren. Ebenso unglaubwürdig, wie die beiden erwähnten erscheint mir schließlich eine dritte Ansicht, der zufolge der Mittelreif kein Charnier getragen hätte, die Charniere des Mundreifs und des untersten Reifs aber die ursprünglichen Füße mit dem Horne verbunden hätten: in diesem Falle hätten entweder die am Mundreif angebrachten Füße sinnloser und unschöner Weise unverhältnißmäßig hoch sein müssen, oder aber das Horn wäre in eine durchaus unzweckmäßige Lage gekommen.

Vielleicht finden die räthselhaften Charniere des Linzer Trinkhorns seitens des erfahrungsreichen Leserkreises dieser Zeitschrift ihre Erklärung; ihre etwaige Mittheilung würde den Verfasser dieser Notiz außerordentlich verpflichten.

Linz a. D.

Fritz Minkus.

^{*)} »Kunst und Gewerbe« (1886) S. 331 f. — Die daselbst erwähnten Reliefemailrosetten sind mit den Emailrosetten unseres Hornes keineswegs in eine Linie zu stellen.

^{†)} Obwohl das Trinkhorn aus hiesigem Privatbesitz an das Museum übergegangen ist, liefs sich über die weitere Provenienz des Stückes, also auch über etwaige an ihm im Lauf der Zeit vorgenommenen Veränderungen nichts ermitteln.

Bücherschau.

Kunstlehre in fünf Theilen. Von Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. J. Verlag von Herder in Freiburg. Dieselbe soll I. Allgemeine Aesthetik von Gietmann, II. Poetik, III. Musik-Aesthetik von denselben, IV. Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst von Sörensen, V. Aesthetik der Baukunst von Gietmann umfassen. Die Allgemeine Aesthetik, wie die Musik-Aesthetik sind bereits erschienen. (Preis 4,20 Mk. und 4,40 Mk.)

Die Allgemeine Aesthetik (deren 11 Abbildungen mit dem Text nicht organisch zusammenhängen) beschäftigt sich im I. Kapitel mit Wesen und Bedeutung der Aesthetik, deren Berechtigung auf der Grundlage der Offenbarung betont wird. Der Geschichte derselben, also den verschiedenen über das Schöne aufgestellten Theorien ist das II. Kapitel gewidmet, welches den Materialismus, Sensualismus, abstrakten Idealismus verwirft und dem konkretierten Idealismus mit realistischer Methode das Wort redet, um sodann die physiologische und psychologische Grundlage der Kunst zu prüfen, des Weiteren deren Stellung im Leben des Menschen und im Plane der Schöpfung. Das Wesen der Kunst wird erörtert, die Schönheit als das Formalobjekt des Erkenntnisnichts des Begehrungsvermögens nachgewiesen. Ihre Unterarten, Elemente, Gegensätze werden vorgeführt, dem ästhetischen Schein als der sinnlichen Anschauung die Rechte gewahrt, eingehend die schöne Kunst und ihre Aufgabe entwickelt, die in der Darstellung des Schönen besteht. Welche Gesetze hierbei abzuwalten, welchen Bedingungen die Kunstthätigkeit unterliegt, wird im X. und XI. Kapitel auseinandergesetzt, die Eintheilung der schönen Kunst im letzten Kapitel verhandelt, in welchem auch dem Naturschönen sein Recht zu theil wird. — In gründlicher, durchaus objektiver, auch die neuesten Forschungen berücksichtigender Weise werden alle diese Fragen beantwortet, welche heutzutage die Geister scheiden und durch ganz einseitige, willkürliche Behandlung der gegenwärtigen Zügellosigkeit auf dem Gebiete des modernen Kunstschaffens Vorschub leisten. Hier können nur klar entwickelte, scharf umgrenzte Grundsätze als Kompass dienen, und diese bietet der Verfasser in seinen ruhigen, sachlichen, durchaus folgerichtigen Erörterungen, die den hier allein richtigen Mittelweg innehalten und in der formvollendeten Sprache, die hier besonders erwünscht ist.

Die Musik-Aesthetik zeigt dieselben in der Anwendung auf die Tonkunst, die in acht Kapiteln nach ihren verschiedenen Richtungen in Bezug auf Ton und Klang, Tonleiter und Tonarten, Melodie und Harmonie, Rhythmus, Vokal- und Instrumentalbehandlung, sowie hinsichtlich ihrer einzelnen Kunstgebilde geprüft wird, um im letzten ausgehdesten Kapitel als Kirchenmusik allseitige Erörterung zu erfahren, Alles in dem malsvollen gründlichen Sinn, der den Verfasser auszeichnet. Sechsunwesentliche Abbildungen sind als Tafeln eingeschoben und viele Musikproben in den Text aufgenommen. G

Die altchristlichen Goldgläser. Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte von Dr. Hermann Vopel. Mit 9 Abbildungen im Text. (Archäologische Studien zum christl. Alterthum und Mittelalter, herausgegeben von J. Ficker.) Freiburg i. B. 1899. Verlag Mohr. (Preis 3,60 Mk.)

Das Buch gibt mehr als der Titel verspricht. Verfasser hat in der richtigen Erkenntnis, daß die altchristlichen Goldgläser nicht getrennt von den gleichartigen, gleichzeitigen Werken der Profankunst behandelt werden können, diese auch in seine Untersuchung einbezogen und das ganze Material mit großem Fleiß gesammelt. Wie seine Liste ergibt, sind uns mehr als 500 Goldgläser aus dem Alterthum erhalten. Sie sind zumeist in Rom, in den Katakomben, gefunden, manche jedoch kamen in anderen Städten Italiens und in den Rheinlanden zu Tage. Verfassers Verdienst ist es, auch eine kleine Zahl von Goldgläsern nachgewiesen zu haben, die aus dem Osten stammen und es wahrscheinlich machen, daß die alte Heimath der Glasindustrie auch die Technik der Goldgläser erfunden hat.

Eine sichere Zeitbestimmung ist nur bei wenigen Goldgläsern möglich, theilweise durch die Fundumstände, theilweise durch die Darstellungen. Den Fundumständen muß Verfasser nicht immer das Gewicht bei, das sie beanspruchen dürfen, er glaubt z. B., daß fünf Goldgläser aus einem Cometerium der Priscillakatakomben, dessen Inschriften auf das Ende des III. und den Beginn des IV. Jahrh. weisen, ihrer rohen Zeichnung wegen erst nach der Mitte des IV. Jahrh. entstanden sind. Innere Merkmale liefern uns nur für zwei Goldgläser feste Daten; das eine bildet Münzen des Antoninus Pius, der Faustina, des Marc Aurel nach und ist daher mit Gewißheit der zweiten Hälfte des II. Jahrh. zuzuschreiben, das andere enthält die Personifikation der Moneta in Uebereinstimmung mit Münztypen, die im III. Jahrh. üblich waren. Verfassers Versuche, zwei weitere feste Daten zu gewinnen, sind verfehlt. Die Brustbilder mit dem Namen DAMAS, in denen der Verfasser Porträts des Papstes Damasus sehen will, können wir nur als Darstellungen des hl. Damas auffassen. Die Vermuthung, daß zwei Goldgläser mit Herkulesfiguren der Zeit des Maximianus Herculus entstammen, weil dieser Kaiser den Herkules besonders verehrt hat, wird bei dem Kenner des Alterthums nur ein Lächeln hervorrufen. Der Verfasser selbst hebt hervor, daß die letzten beiden Gläser sehr rohe Zeichnung haben, er hätte ihnen daher kein so hohes Alter beimessen dürfen, wenn er es den Goldgläsern der Priscillakatakomben des gleichen Mangels wegen absprach. Bei Werken des IV. Jahrh. kann man überhaupt nicht allein auf Grund besserer oder schlechterer Ausführung entscheiden, ob sie den früheren oder späteren Jahrzehnten angehören. Mit den Goldgläsern verhält es sich ebenso wie mit den Sarkophagen jener Zeit: die Hauptmasse sind fabrikmäßig hergestellte geringwerthige Erzeugnisse, aus denen nur wenige auffallend gute Einzelleistungen hervorragen. Eine solche ist

unter den Goldgläsern das sorgfältige, lebensvolle Porträt des Eusebius im Vatikan, das unter einem Loculus vom Jahr 340 gefunden wurde. Dafs damals noch derartige Kunstwerke geschaffen werden konnten, ist die wichtigste, vom Verfasser nicht genügend betonte Erkenntnis, die die Kunstgeschichte aus der Betrachtung der Goldgläser gewinnt. Die Kulturgeschichte lernt aus ihr, was der Verfasser treffend geschildert hat, wie im Laufe des IV. Jahrh. die heidnische Gesellschaft allmählich eine christliche wird, die auch auf ihrem Hausgerät christliche Darstellungen zu sehen wünscht und bald eine große Vorliebe für Heiligenbilder entwickelt.

Hans Graeven, Rom.

Der mittelalterliche Profanbau in Lothringen. Zusammenstellung der noch vorhandenen Bauwerke aus der Zeit vom XII. bis zum XVI. Jahrh. In Abbildung und kurzer Beschreibung mitgeteilt von Wilhelm Schmitz, Dombaumeister zu Trier. Verlag von Friedr. Wolfram in Düsseldorf (Preis 40 Mk.).

Auf den ungewöhnlichen Reichtum an mittelalterlichen Profandenkmalern in Lothringen und auf den vornehmen Charakter derselben hat zuerst Kraus in seiner Statistik aufmerksam gemacht, ohne ihnen mehr als eine geringe Anzahl von Abbildungen widmen zu können. Im Anschluss daran hat Schmitz als Assistent von Tornow in Metz in seinen Mußestunden die Forschung fortgesetzt, und seiner festen, gewandten Hand sind die zahlreichen vortrefflichen Aufnahmen zu danken, die hier auf 81 Folioaufnahmen mit erklärendem Text in hübscher Mappe vorliegen, eine höchst werthvolle Bereicherung des bezüglichen Bilderschates. Schlösser, Burgen, Stadttore, Wohnhäuser werden hier in mannigfacher Gestaltung geboten; auch ein sehr merkwürdiges Taubenhhaus; eigenartige Fassaden, malerische Giebel, prächtige Erker, namentlich Thüren und Fenster mit ihren ornamentalen Stützen in großer Anzahl und Abwechslung. Dazu Säulen, Konsolen, Nischen, Baldachine in origineller Ausbildung; kostbare Innenausstattungen wie Treppenanlagen, Balkendecken, bemalte Holzdecken und Wände, sogar ein gotischer Stuckplafond. Einzelne dieser Architekturtheile gehören dem XII., manche dem XIII., die meisten dem XIV. und XV. Jahrh. an, und gerade die hochgotischen Gebilde umgeben ein eigener Zauber. Nicht in dem überquellenden Formenreichtum, sondern in der strengen Einfachheit und harmonischen Einheitlichkeit wie in der Korrektheit der konstruktiven Gliederungen liegt der Hauptreiz, und diesen hat der Verfasser verstanden durch die klare, feste Zeichnung und die zahlreichen Details recht zur Anschauung zu bringen. Die feine Struktur des lothringischen Kalksteins läßt die Formen aus schärfste ausprägen und ermöglicht so feine Profilierungen, dafs jeder Architekt an ihnen seine besondere Freude haben und das Bedürfnis empfinden mufs, sie nachzubilden. Er wird demzufolge dem Verfasser Dank wissen für die treue Wiedergabe, wie sie diesem eine vortreffliche Schule gewesen ist für seine wichtige Thätigkeit am Trierer Dom, wo seiner noch manche schwierige Aufgabe harret.

Schütgen.

Die Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, herausgegeben von Bormann (bei Wasmuth in Berlin) sind seit dem letzten Referat (Bd. XI. Sp. 384) um Lieferung V und VI gewachsen, welche wiederum einen großen Reichtum ornamentaler und figuraler Muster enthalten, deren hinsichtlich der Zeichnung wie der Färbung vortreffliche Kopie außer den bereits genannten die Maler Stummel, Muth, Oetiker, besorgt haben. Aus dem Norden wie aus dem Süden, aus dem XIII., XIV., XV., XVI. Jahrh. sind hier höchst originelle Bemalungen von Wänden, Laibungen, Gewölben zusammengetragen; sehr sauber durchgeführte romanische Gruppen aus der Martinskirche in Worms, ganz dekorativ behandelte romanische Ornamente aus der bunten Kapelle des Brandenburger Domes, romanische Figuren aus Brixen, welches auch aus dem XIV. und XV. Jahrh. kostbare Beiträge geliefert hat, wie überhaupt Tirol sich durch einen ungewöhnlichen Reichtum von allen Wandgemälden, namentlich des XIV. und XV. Jahrh. auszeichnet, die zumeist von Oberitalien beeinflusst sind. In Bezug auf Vornehmheit der frühgotischen Ausstattung steht Wienhausen unerreicht da, aber auch Schleswig und Lübeck bieten kostbare Muster in guter Zeichnung und lichten Tönen, von denen die in stumpferer Färbung gehaltenen sehr interessanten Deckengemälde in Kulmsee wesentlich abweichen, wohl erst gegen Schluß des XIV. Jahrh. entstanden. Ganz eigenartig, weil mit Feldern von Halbedelsteinen als glänzendem Dekor untermischt, sind die Figurenmalereien in der Schloßkapelle Karlstein. — Der erläuternde Text, in welchem mehrere Illustrationen aufgenommen sind, liefert zur Erklärung der Darstellungen, ihrer Bedeutung und Techniken schätzenswerthe Beiträge, so dafs sich hier Alles zu höchst lehrreichen Vorlagen und Anweisungen vereinigt.

Schütgen.

Moderne Kirchenmalereien. Ein Vorlagewerk für figurale Kompositionen religiösen Inhaltes. Lichtdrucke nach photographischen Aufnahmen in Kirchen, Kapellen etc. und nach den Originalen, Kartons und Skizzen hervorragender Künstler wie Joh. N. Ender, Ed. von Engerth, Jos. von Führich, Prof. C. Karger, Leop. Kuppelwieser, Joh. Friedr. Overbeck, Ed. von Steinle, J. von Frenkwald und Andere.

Moderne Kirchen-Dekorationen. Ein Vorlagewerk für ornamentale Kirchenmalerei. Nach den Originalen herausgegeben von Ferd. Ritter von Feldegg. Neue Folge.

Jedes dieser beiden im Kunstverlag von Anton Schroll & Cie. in Wien erscheinenden Grosfoliowerke soll 5 Lieferungen umfassen, dieses zu 8 Blättern für 10 Mk., jenes zu 12 Blättern für 12 Mk., und von jedem liegen bereits 2 Lieferungen vor. Da die einen nur ornamentale Vorlagen bieten, für welche deswegen die farbige Wiedergabe um so wichtiger war, die anderen nur figurliche Darstellungen, so ergänzen sich die beiden Werke, deren künstlerische Bedeutung freilich verschieden ist. Die ornamentalen Muster knüpfen an Dekorationen der verschiedensten Stilkarten, an altchristliche, byzan-

unische, romanische, gotische Renaissance-Motive an, um dieselben nachzubilden oder umzugestalten, zeichnerisch wie farblich zu modernisieren. Da dieselben zumeist in neuen kirchlichen Bauwerken milderer Stilstrenge angewandt sind, so mögen diese Abschwächungen als Konzessionen an den heutigen Geschmack Manchen recht willkommen sein, sumal sie sehr sauber gezeichnet und durchgeführt sind. Wo es sich darum handelte, alte Denkmäler auszustatten wie den Frankfurter Dom, in welchem übrigens auch der Zusammenhang mit den Steinle'schen Gemälden gewisse Zugeständnisse erfordern mochte, sind die Formen streng gehalten, ohne eine gewisse Originalität zu entbehren. Wer daher neben dem innerzeitlichen Schatz mittelalterlicher Ornamentik nach neuen Formen weicherer Erfindung sucht, wird in diesen Vorlagen den ansprechenden Arbeiten eines tüchtigen Meisters begegnen.

Ganz besondere Beachtung verdienen die figuralen Vorlagen, die uns Meister ersten Ranges und ganz selbstständiger Art im Dienste der reichsten Kirchenausstattung zeigen. Namentlich wird die Aufmerksamkeit gefesselt durch die Kartons zu den von Engert'schen Fresken in der Ahlrichenfelder Kirche zu Wien, welche auf 6 Tafeln reproduziert sind, breite wichtige Gestalten und Szenen von ergreifendem Ausdruck; noch mehr durch die auf 11 Tafeln nachgebildeten Kartons von Führich's zu den Wandgemälden derselben Kirche, vorzüglich gezeichnete, scharf konturierte Figuren und Gruppen, welche den bezüglichen Stellen sehr geschickt angepaßt sind und trotz ihrer monumentalen Behandlung anmutig wirken. So sehr sie sich für die neue Kirche eignen, der an innerem Ausstattungswert kaum eine andere gleichkommt, für die Verwendung in alten romanischen Kirchen würden sie doch nur die Bedeutung des Wegweisers haben hinsichtlich der Haltung und Gestaltung der ganzen korrekten Durchbildung der Figuren, deren Ausdruck ja unabhängig ist von der Bewegung und Drapierung, von der Eingliederung in die strengen Formen der Architektur. — Die moderne Kirchenmalerei, der seit dem Tode der Nazarener und der Quiescirung der alterfahrenen Stützen leider zu wenig tüchtiger Nachwuchs erstanden ist, bedarf einer neuen Transfusion, der Verständigung zwischen Akademie und Werkstatt, den durchgebildeten Figuristen und den geschulten Ornamentikern, die sich auf der Grundlage der alten Vorbilder die Hand reichen müssen. Was an diesen unvollkommen und unrichtig, daher nicht mehr recht verständlich und genießbar ist, läßt sich ändern und verbessern ohne Wechsel des Systems.

Schadigen.

Von dem Münzenberger'schen Altarwerk bringt die XV. Lieferung den kleinen österreichischen Rest und damit des ganzen Werkes referierenden Text zum Abschluß und beginnt die Statistik der in Deutschland noch vorhandenen mittelalterlichen Altäre. Hierbei sollen die (im Texte beschriebenen) Altäre Belgiens, Hollands, Böhmens, Estlands, Livlands, Korlands und anderer jetzt außerdeutschen Länder wegen Mangel an Raum wenigstens einseitig nicht berücksichtigt werden. Nur ganz oder größtenteils erhaltene Schreine sollen genannt,

nur wichtigere Flügelaltäre eingehender behandelt werden. — Im Norden mit Schleswig-Holstein, Mecklenburg, Königreich Sachsen. Provinz Sachsen beginnend, werden in den einzelnen Ländern die Orte alphabetisch angeführt und in ganz knapper, und dennoch, dank einem geschickten Abkürzungssysteme, durchaus anschaulicher Weise die Altaraltäre der Ursprungszeit, den Darstellungen, den Techniken, dem künstlerischen Werthe nach charakterisiert. Mit dieser trockensten Zusammenstellung hat der Fortsetzer des Werkes Steph. Beissel eine äußerst mühsame, aber auch höchst verdienstvolle Arbeit auf sich genommen, die dem Ganzen erst seinen eigentlichen Werth verleiht, weil sie überreich ist an Berichtigungen und Ergänzungen, in der Zusammenfassung erst den Ueberblick ermöglicht und die Schlüsse gestattet, welche in kirchengeschichtlicher und ästhetischer, in kunst- und kulturhistorischer, in hagiologischer und ikonographischer Hinsicht hier sich darbieten als ungemessene lehrreiche, zum Theil sehr überraschende Ergebnisse. Bei der Sorgsamkeit, mit welcher der Verfasser zu arbeiten, bei der Geschicklichkeit, mit der er zu disponiren versteht, muß angenommen werden, daß seine, wie den Münzenberger'schen Notizen, so den eigenen Informationen, namentlich auch den im letzten Jahrzehnt entstandenen Denkmälereinventarien entnommenen Angaben vollständig und zuverlässig sind. Diese Statistik verspricht daher ein überaus werthvolles Verzeichniß zu werden, wie es in Bezug auf andere Denkmäleregruppen nicht seine Gleichen hat, noch so bald erhalten wird. — Die beigegebenen zehn Lichtdrucktafeln, welche viele Einzelfiguren, meistens kölnischen Ursprungs hochgotischer Stiles und einige spätgotische Altarschreine darstellen, sind ebenso geschickt ausgesucht wie ausgeführt.

Schadigen.

Die „Altfränkischen Bilder“ mit erläuterndem Text von Dr. Theodor Henauer (Verlag von Stritt in Würzburg) erscheinen als Prachtkalender bereits das sechste Mal (Preis 1 Mk.); und so eigenartig wie ansprechend ist wiederum dessen Ausstattung, die in Baudenkmalern, Stein- und Elfenbeinreliefs, Möbeln und Gemälden besteht. Dem X. und XI. Jahrh. entstammen die Elfenbeindeckeln von Evangelien der Würzburger Bibliothek, dem XVI. Jahrh. mehrere Epithaphen, welche für den Eichstätter Bildhauer Loy Hering in Anspruch genommen werden, sowie Holzsulpturen aus der Schule Riemenschneiders. Die interessanten Bilder beschreibt ein lehrreicher Text.

6.

Der Lagerkatalog 419 von Joseph Baer & Co. in Frankfurt a. M. mit dem Titel »Römische und altchristliche Archäologie« enthält den archäologischen Theil der Bibliothek des verstorbenen Comm. Giovanni Battista de Rossi und umfaßt 2157 Nummern, unter denen natürlich viele hervorragende Werke. Das wohlgeordnete Porträt des Verstorbenen und eine biographische Notiz mit Angabe seiner literarischen Arbeiten dienen dem gut ausgestatteten Heft als Einleitung.

5.

