



*Christliches Kunstblatt
für Kirche, Schule und Haus*

From the Income of
the Bequest of
WALTER W.
NAUMBURG '89



Harvard College Library

15. Febr. 1895.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.



Jahrgang 1894.

Begründet von C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr v. Carolsfeld.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz.



Stuttgart.

Druck und Verlag von J. F. Steinkopf.

△
FA 3.11 (36)

✓

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
Mar 1963

· 1000 609

Inhalts-Verzeichniss.

- Nr. 1. Aufruf. — An die Leser. — Die gotische Kunst. — Abbildungen aus der Hospitalkirche in Stuttgart. — Mission und Kunst. — Der Altar in der Herrgottskirche zu Greglingen an der Tauber. — Chronik. — Beilage. — Anzeigen.
- Nr. 2. Der Grabfund zu Schlettstadt. Mit Bild. — Rubens und Rembrandt. — Über frühchristliche Bilderbibeln. — Anleitung zur Erforschung und Beschreibung der kirchlichen Kunstdenkmäler. — Mitteilung.
- Nr. 3. Zum „Kongress für den Kirchenbau des Protestantismus.“ — Der gute Hirte. Mit Bild. — Evangelischer Altarschmuck. — Über frühchristliche Bilderbibeln. (Fortf.) — Jesus Baumeister oder Zimmermann? — Bücherbericht. — Chronik.
- Nr. 4. Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart. — Das Panorama der Kreuzigung Christi. — Chronik.
- Nr. 5. Die Anfänge der klösterlichen Baukunst. Mit zwei Grundrissen. Von D. Viktor Schulze. — Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart. Mit zwei Abbildungen. Von J. M. (Schluß.) — Die Entwicklung des Kunstgewerbes in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts. Von Max Bach. — Chronik.
- Nr. 6. Der erste allgemeine Kongress für christliche Archäologie. — Die Entwicklung des Kunstgewerbes in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts. Von Max Bach. (Schluß.) — Denkmäler evangelischen Kunstsinnes in unseren Kirchen. Mit Abbildung. — Über frühchristliche Bilderbibeln. Von Dr. Eugen Grabmann. (Fortsetzung.) — Chronik.
- Nr. 7. Der Kongress für den Kirchenbau des Protestantismus. Von J. M. — Kirchenrestorationen. Von B. in M. — Unsere Abbildung. — Von der großen Berliner Kunstausstellung. — Chronik.
- Nr. 8. Der Verein für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen. — „Was uns die Kunstgeschichte lehrt.“ Von W. — Adam Krafts Stationen zu Nürnberg. Mit Bild. Von J. M. — Zwei neue Leitfäden für den Unterricht in der Kunstgeschichte. Von J. M. — Periodische Illustrationswerke. Von J. M. — Lehrbuch der vervielfältigenden Künste im Umriß. Von G. W. — Von der großen Berliner Kunstausstellung. Von R. S. (Fortf.) — Chronik.

- Nr. 9. Die Wiederherstellung der Stiftskirche zu Stuttgart und ihr neuer malerischer Schmuck. Mit vier Abbildungen. Von J. M. — Ein märkisch-kirchlicher Bilderfund. Von Oberpfarrer Dr. Reinh. Hoffmann. — Vom Büchertisch.
- Nr. 10. Der erste Kongreß für christliche Archäologie. Von Dr. Eugen Gradmann. — Die Glasgemälde in der Parfüterkirche zu Augsburg. Mit Abbildung. Von J. M. — Von der großen Berliner Kunstausstellung. — Die Münchener Kunstausstellung von 1894. Von J. M. — Chronik.
- Nr. 11. Das Münster in Bern in seiner Vollendung. Mit Abbildung. Von A. Klemm. — Die Münchener Kunstausstellungen von 1894. (Fortf.) Von J. M. — Vom Büchertisch. — Chronik. — Unsern Lesern.
- Nr. 12. Noch einmal die Emmauskirche in Berlin. Mit Abbildungen. — Ein Kunstbrief aus der Schweiz. Von Dr. Hans Trog. — Die sizilianische Madonna Raphaels. Von W. — Vom Büchertisch.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johs. Merz.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

A u f r u f.

Am 31. Dezember 1893 ist der Vorstand des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs, Prälat Dr. v. Merz in Stuttgart, in die Ewigkeit abgerufen worden. Seit dem Jahre 1878 hat er den Verein mit ausgezeichneter Sachkenntnis und unermüdeter Hingabe geleitet und zugleich das Christliche Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus herausgegeben, das mit dem Jahr 1893 seinen 35. Jahrgang vollendet hat. Bei den mannigfachen persönlichen und sachlichen Beziehungen, in welchen unser Verein zu diesem Blatte steht, erachten wir uns für verpflichtet, den Fortbestand desselben, so viel an uns ist, zu sichern. Dies um so mehr, als das Christliche Kunstblatt das einzige Organ dieser Art in Deutschland ist, das den Interessen der evangelischen Kirche dient, während die Kunst in der katholischen Kirche durch mehrere Zeitschriften vertreten ist. Das fernere Erscheinen des Blattes im bisherigen Verlag und in einer den Ve-

dürfnissen der Zeit entsprechenden Gestalt, wird aber nur dann zu ermöglichen sein, wenn auf die thätige Teilnahme weiter Kreise gerechnet werden kann. Wir richten daher an die evangelischen Kirchenbehörden, die Sachverständigen des Kirchenbaus, die Geistlichen und alle, welchen die Pflege christlicher Kunst in der evangelischen Kirche Deutschlands am Herz liegt, die dringende Bitte, zur Fortdauer des Blattes durch Lieferung von sachgemäßen Beiträgen wie durch Erhöhung der Abonnentenzahl mitzuwirken, um den Sinn für christliche Kunst in unserer Kirche zu fördern und das Andenken der Männer zu ehren, welche das Christliche Kunstblatt einst ins Leben gerufen und durch ihre treue Arbeit unter manchen Opfern bisher erhalten haben.

Der Ausschuß des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs.

An die Leser.

An dieser Stelle zu Beginn des neuen Jahres und Jahrgangs pflegte sonst der bisherige Herausgeber des christlichen Kunstblatts, mein Vater Prälat Herz, einen Rückblick auf die Kunstentwicklung des abgelaufenen Jahres zu werfen. Oft schien solcher Rückblick trübe, wenn so gar wenig unter den Kunstbestrebungen unserer Zeit die Prüfung an dem Maßstab evangelischen Geistes und kirchlichen Bedürfnisses ertragen wollte — und doch, wer meinen Vater kannte, der wußte, daß er ein Mann der Hoffnung war, nicht bloß für sich selbst in seinem Kreuz und im Blick auf seinen Abschied aus dieser Welt, der ihm die letzten Jahre her nimmer aus dem Sinn kam, sondern auch für die Sache Jesu Christi und insbesondere für die Aufgabe und Zukunft echt christlicher Kunst in und an „Kirche, Schule und Haus“. Davon zeugte die Freudigkeit, mit der er sich Jahr für Jahr ohne Ermüden bis drei Wochen vor seinem Heimgang dem Dienst an dem Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs und an dem christlichen Kunstblatt unterzog, und die Freude, die er empfand, wenn sich je mehr und mehr in den Gemeinden Sinn und Eifer zeigte, die Stätten des Gottesdienstes des Herrn würdig zu schmücken, wenn ein gottbegnadeter Künstler sein Können in den Dienst des Höchsten stellte, wenn die Kunstschätze der Vergangenheit gehoben und für die Gegenwart fruchtbar gemacht wurden, wenn irgendwo wieder einem Menschenkind, zumal einem Theologen, das Auge aufgegangen war für die Schönheit wahrer Kunst.

Und gewiß, die bildende Kunst hat eine wichtige Aufgabe nicht bloß am menschlichen Auge und Herzen, die sie zum Schönen und damit zum Edlen und Wahren erziehen will, sondern auch an der christlichen Kirche; deshalb hat die christliche Kunst nicht bloß eine große Vergangenheit, sondern auch eine verheißungsvolle Zukunft.

Wie haben sich doch die Zeiten gewandelt, seit im Jahre 1858 das christliche Kunstblatt zum erstenmal erschien! Schnaase, damals unbestritten der erste Kunsthistoriker Deutschlands, hatte seine Feder in den Dienst der Sache christlicher Kunst gestellt, ihm zur Seite stand Schnorr von Carolsfeld, nach Cornelius der bedeutendste unter den deutschen Künstlern. Es schien, als werde

die neue deutsche Kunst und Kunstwissenschaft, wie sie unter dem Zeichen des Kreuzes entstanden, auch fort und fort in diesem Zeichen stehen und siegen, ohne dabei etwas von einem Unterschied der Bekenntnisse zu wissen. Das ist anders geworden. Auch in der Geschichte des „Christlichen Kunstblattes“ spiegelt sich dies wieder. Es ist so manches Jahr fast nur die Stimme eines Predigers in der Wüste gewesen und hat nur eine kleine Gemeinde für „Christliche Kunst“ im engeren Sinn zu begeistern vermocht. Aber doch! Je mehr sich die Kunstforschung vertieft und ausdehnt, desto mehr untersucht sie wieder mit Vorliebe die künstlerische Darstellung christlicher Ideale, und je entschiedener Malerei und Baukunst in unserer Zeit ein Neues anstrebt, desto klarer wird's, welch hohe Aufgaben für beide die evangelische Geschichte und der evangelische Gottesdienst zu stellen hat.

So erschien es dem Ausschuß des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs als ein entschiedenes Bedürfnis, daß gerade in unserer Zeit die Stimme des „Christlichen Kunstblattes“ nicht verstumme, und um der gewiß guten Sache willen habe ich mich entschlossen, die Redaktion vorläufig für dies Jahr zu übernehmen. Die nächsten Nummern sind noch von meinem Vater vorbereitet; er wird daraus noch einmal zu den Lesern sprechen. Für die weitere Zukunft trete ich vor den Leserkreis des Blattes mit der herzlichsten Bitte, es möchten doch alle, die Herz und Auge dafür haben, wie Gott verherrlicht und Christus gepriesen wird auch durch würdigen Schmuck unserer Gotteshäuser und edle, christliche Bilder an den Wänden von „Schule und Haus,“ ihre Teilnahme und ihre Unterstützung unserer Sache, unserem Blatte erhalten und zuwenden. Die verehrten Herren Mitarbeiter, Künstler und Schriftsteller, aber bitte ich herzlich, mich durch sachgemäße Beiträge in der Herausgabe des Blattes zu unterstützen, und sage ihnen allen für das, was sie bisher an demselben gethan haben, im Namen meines Vaters warmen Dank. Zugleich hoffe ich, daß sich unter den Lesern noch hie und da eine Feder finden wird, die bereit ist, sich in den Dienst unseres Blattes zu stellen.

Das „Christliche Kunstblatt“ wird in der bisherigen Weise erscheinen und auch künftig die seither festgehaltenen bewährten Grundsätze vertreten. Es wird bestrebt sein, durch Darstellung und Untersuchung in die Geschichte und das Wesen der bildenden Kunst einzuführen; es wird Bericht erstatten über das, was christliche Kunst in der Gegenwart hervorbringt; es wird seine Stimme erheben für echt evangelischen Sinn und Geist in der Kunst.

Wir werden uns freuen, auch von allem Guten und Schönen, was Forschung und Kunst auf dem Boden der katholischen Kirche hervorbringen, Kunde zu geben. Die brennenden Kunstfragen der Gegenwart: auf dem Gebiet der Malerei das „Freilicht,“ auf dem der Baukunst die „neuen Kirchenbaupläne,“ werden uns oft beschäftigen. Das Kunstblatt wird seine grundsätzliche Haltung in beiden Fragen beibehalten, doch wird sich zeigen, daß sich den darin vorliegenden Problemen noch wesentlich neue Seiten abgewinnen lassen. Abgesehen von diesen Fragen wird es uns am Herzen liegen, den Inhalt des „Christlichen Kunstblattes“ möglichst mannigfaltig zu gestalten.

So sei denn unsre Sache dem Herrn befohlen; auch die bildende Kunst müsse dienen seiner Ehre, der Erbauung seiner Gemeinde, der Ausbreitung seines Reiches!

Dr. Johannes Merz,
Stadtpfarrer in Ludwigsburg.

Die gotische Kunst.*)

Unter diesem Titel ist ein echt französisches Werk erschienen in Großfolio auf stärkstem Papier in schönstem Druck mit 284 Text- und 28 Vollbildern, darunter eine Anzahl farbiger Nachbildungen von Glasgemälden, Erz-, Holz-, Elfenbein- und Miniaturbildern. Für die Textbilder hat sich in L. Boudin ein Zeichner gefunden, der mit vorzüglicher Klarheit, Bartheit und Eindringlichkeit wiedergeben weiß. Der Text selbst ist mit französischer Lebhaftigkeit, Feinheit und Durchsichtigkeit geschrieben, eine Ruhmesposaune Frankreichs in hellsten Jubeltönen. Muß doch auch das einfache Titelblatt, das übrigens zu dem kurzen, groß und rot gedruckten Titel die schönen Buchstaben aus des deutschen Peter Schöffers erstem Psalmdruck von 1457 entlehnt, zur einzigen Zierde den schön gedruckten Kopf eines Bauernmädchens haben, das man für die Heldin von Orleans, die Heilige auch des unheiligen Frankreichs, hält. Der Kopf, der fein aus Stein gehauen und bemalt ist, gehört der Altertumsammlung in Orleans an. Die halb niedergeschlagenen Augen unter den hoch gewölbten, fein gezeichneten Brauen und der eiserne Sturmhut darüber geben ein eben so seltsames als anmutiges Bild.

Herr Louis Gonse sagt im Vorwort, er habe es von wirklichem Wert und einigermaßen für zeitgemäß gehalten, einen Überblick über die nationale Kunst der ganzen gotischen Zeit, vom Anfang des 12. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, zu geben und in umfassender Weise die Geschichte dieser bewundernswürdigen Kunst, dieses Triumphzugs des alten gallischen Geistes, der seine lange, schwere und geduldige Entwicklung durch das hohe Mittelalter hindurch mit einer plötzlichen und unwiderstehlichen Eroberung der christlichen Welt gekrönt hat. Lange genug habe er in seiner Eigenliebe als Franzose schwer daran getragen, daß es an einem Buche fehle, welches über den ganzen Kreis der Altertumsforscher hinaus verbreitet werden und jene ruhmreiche Zeit in ihrer ganzen Höhe und in ihrem wahren Lichte zeigen könnte. „Ist es nicht heilsam und neuträgigend, wieder aufzuleben in den Zeiten, da Frankreich so stark, so überschäumend von Kraft war, da ganz Europa sich beeiferte, seine Künste und die Wissenschaft seiner großen Unversität zu studieren?“ Was den Titel „gotische Kunst“ betrifft, so verurteilt H. Gonse „wie alle aufrichtigen Freunde unserer nationalen Kunst“ die Ungehörigkeit und Unrichtigkeit dieser sinnlosen, unvernünftigen Benennung; aber sie ist einmal im allgemeinen Gebrauch und keine andere, auch nicht „die Spitzbogenkunst“ könnte besser vom Publikum verstanden werden. Behalten wir sie denn, bis an den fernern Tag, wenn er je eintritt, da wir laut und kurzweg werden sagen

*) Louis Gonse, *L'Art Gothique. L'architecture — La Peinture — La Sculpture — Le Decor.* Paris Ancienne Maison Quantin.

können: „Die französische Kunst,“ „der französische Stil,“ wie man überall im Mittelalter sagte, um eine Kunstform zu bezeichnen, welche, wie ich es darzuthun hoffe, wurzelhaft und einzig französisch ist im Wesen, im Ursprung und Werdegang. Welches Volk könnte sich mit einer reichern und glänzenderen Krone schmücken? Welches Land seit Anfang des Christentums kann einen so ununterbrochenen Lauf von mehr als fünf Jahrhunderten ursprünglicher Erfindung und immer sich erneuernder Schöpfung zeigen? Ohne Hilfe von außen, ohne Anleihen bei den Fremden, ohne Sturz und Stoß durch die alleinige Kraft seines Geistes, durch den natürlichen Trieb zum Suchen, durch die immer treibende Macht der zu lösenden Aufgabe hat Frankreich während der Blütezeit der Spitzbogenkunst es dahin gebracht, an Stelle einer lebensvollen und an Hilfsquellen reichen Kunst, wie die romanische Kunst seiner Provinzen im 11. Jahrhundert war, eine völlig neue, einheitliche, in sich vollkommene Kunst zu setzen, welche der abschließende und höchste Ausdruck einer Zeit, einer Bildung, ja der Religion wurde, aus welcher die moderne Gesellschaft entstand. Seit der griechischen Kunstzeit hat man nichts Ähnliches gesehen und nie wird man eine so mächtige Entwicklung künstlerischer Lebenskraft sehen. Und dieser unvergleichliche Ruhmestitel konnte in Frankreich selbst in Vergessenheit kommen infolge des Einzugs der italienischen Renaissance, welche mit der französischen Kunstüberlieferung brach, sie, die einstige Beherrscherin der Welt, mißachteten ließ. War doch Paris in der gotischen Zeit der Geistesherd Europas; die französische Sprache überstrahlte Italien, Flandern, England, Deutschland; das französische Lied, das Rolandslied, das mit den homerischen Gedichten an Kraft und Großartigkeit wetteifert, lief durch Europa; über den Kanal, den Rhein, die Pyrenäen, das Mittelmeer, bis Schweden, Portugal, Ungarn und Spanien verbreiteten sich durch französische Meister und ihre fremden Schüler die neuen Wunder der Spitzbogenkunst, des *opus francigenum*, der französischen Arbeit, wie eine deutsche Handschrift im 13. Jahrhundert den neuen Stil nennt, in welchem Richard von Dietsheim durch einen aus Frankreich berufenen Baumeister die Peterskirche zu Wimpfen im Thal neu erbauen ließ.“ — Neben den bürgerlichen und königlichen Baumeistern hatten die kunstbegabten Benediktiner und Zisterzienser an der Verbreitung der französischen Kunst gewichtigen Anteil. Daß die gotische Kunst ursprünglich und eigentlich französisch war, dafür beruft sich H. Gonse auch auf die heutigen deutschen Kunstgelehrten Bode, Dohme, Dehio, Bezold. Von den Ältern, von den Bahnbrechern Kugler, Schnaase scheint er nichts zu wissen.

Daß Frankreich seine herrlichste Zeit und Kunst vergessen konnte, dazu wirkten nach Herrn Gonse neben der „Wiedergeburt“ der römisch-griechischen Kunst in Italien die Verbreitung des Protestantismus, der Niedergang der katholischen Religion, vom Ende des 16. Jahrhunderts an der Umschwung im Denken, in den Sitten, im Geschmack, der alles Mittelalterliche für barbarisch, „gotisch“ hielt. Im 17. und 18. Jahrhundert hat der akademische Unterricht sich noch weniger als die Renaissance auf den zugleich verstandesmäßigen und christlich-innerlichen Kunstgeist der mittelalterlichen Meister verstanden. Es war eine Verwegenheit von Turgot, als er im Jahr 1760 in der französischen Akademie sagte: die

gotische Baukunst sei ein Fortschritt über die griechisch-römische gewesen. Die Hohlköpfe der französischen Revolution mit ihrem Griechen- und Römertum machten durch Niederreißen Freiheit und Gleichheit. Auch nach der Revolution ging dieses Werk der Zerstörung schönster Kirchen und Abteien fort. Da hat Petit-Nadel das Mittel erfunden, eine gotische Kirche wohlfeil und schnell niederzulegen: Man hauer die Pfeiler in zwei untern Schichten an, anstatt des weggenommenen Steins lege man halb so groß einen Kubus trockenen Holzes unter, und so weiter; zwischen hinein lege man klein Holz und zünde es an. Ist das Holz gehörig verbrannt, so weicht es dem Drucke von oben und der ganze Bau stürzt in sich selber zusammen in weniger als zehn Minuten.

Zuerst hat man wieder das Mittelalter erforscht in England, wo die Bauwerke nicht niedergefallen, sondern als nationale Denkmale erhalten worden sind. Schon 1742 erschien das erste englische Werk über Bauformen und -zierden, 1771 das Werk Benthams über die Hauptkirche zu Ely. In Frankreich hat sich zwar das Volksgefühl auch in den Zeiten der Unwissenheit in den großen Kathedralen an den höchsten Ausdruck des christlichen Sinnes erinnert. Aber erst 1815 begann Leprévost die Normandie zu untersuchen und 1832 erschien „die Baukunst des Mittelalters“ von de Caumont. 1834 schrieb Montalambert über „den Vandalismus“ und Viktor Hugo sein „Notre-Dame“ und seinen „Krieg den Zerstörern.“ *)

„Deutschland,“ meint H. Gonse, „hatte sich auf eine falsche Spur verirrt und blieb mit den Brüdern Boisseree und ihrer abscheulichen archäologischen Schule dahinten.“ Es ist auch erst in den dreißiger Jahren der mittelalterlichen Kunst näher getreten. Ruglers Kunstgeschichte erschien 1841. Wahrscheinlich ist es den Franzosen ein Abscheu, daß die Boisseree und ihre Jünger vom Kölner Dom und von „deutscher Baukunst“ so viel zu rühmen wußten. Herrn Gonse scheint der gotische Stil ganz und gar nicht dem deutschen Temperament zu entsprechen. In Deutschland sei er anfangs geradezu als ein Gegensatz zu dem verwandten romanischen Stil aufgefaßt worden, welcher von Cisterz aus seit dem Jahr 1122 in Deutschland mit so mächtig schöner Nüchternheit zu Maulbronn, Hildesheim, Eberbach, Heisterbach, Ebrach, Ramersdorf, Heiligenkreuz zur Erscheinung kam. Erst nach 1200 kam der gotische Stil in den Rheinlanden von der Champagne her, nach den Mustern von Soissons und Laon, durch das Moselthal zur entschiedenen Geltung. Unter Einfluß des französischen Geistes, wo nicht unter französischen Mustern entstanden Schlag auf Schlag der Dom in Trier (1221), die große, malerische Kirche zu Limburg an der Lahn (1213—1242), St. Gereon zu Köln (1219—1227), die Kirchen zu Verden und zu Gelnhausen, der Dom

*) Schon 1831 setzte die französische Kammer der Abgeordneten 80000 Fr. aus, um einzelne Orte zur Erhaltung der Denkmäler zu ermuntern; 1837 dann 200000 Fr., 1839 doppelt so viel, 1848 noch einmal so viel und 1859 eine Million Fr. Eine große Reihe von Kunstforschern arbeitete seither in und mit der historischen Kommission. Bischöfe und Städte beiferten sich, für ihre Kunstdenkmäler größte Opfer zu bringen. Welche Schätze enthält nur das Museum Cluny und der Trocadero! Nur l'école des beaux arts, die hohe Schule der schönen Künste, sollte neben der klassischen auch die mittelalterliche Baukunst lehren.

zu Magdeburg, der Münster zu Straßburg in seinen neuen Teilen, gegen Mitte des 13. Jahrhunderts in Raumburg, Halberstadt, Regensburg, Bamberg. Die kleine Kirche in Wimpfen (1263—1278) nennt H. GONSE ein reizendes und ganz französisches Werk eines Schülers von Eibespiet; ihre Bildhauereien erinnern an die besten Stile der Champagne vom Ende des 13. Jahrhunderts. Die Elisabethkirche in Marburg sei wohl in Plan und Baugesüge französisch, aber mittelmäßig, dürftig von einem rohen, unentschlossenen, ungeübten Baumeister ausgeführt. Der Kölner Dom sei nach dem Muster der Dome zu Amiens und Beauvais von einem aus der Pikardie gekommenen, vielleicht von Renault de Cormont, oder einem seiner unmittelbaren Schüler entworfen und 1248 am Chor begonnen, und von dem Kölner Meister Gerhard von Riehle von 1255 an fortgeführt worden. Unglücklicherweise sei das so schön, mit reichen Mitteln und in der Absicht, alle früheren Bauten zu übertreffen, Begonnene in der Folge in Hände von Männern gefallen, die nur gute Werkleute und erfahrene Maßzeichner, aber ohne das Feuer der Begeisterung waren, welche erst den Künstler macht. „Diesig, erschreckend groß, beim ersten Blick die Einbildungskraft blendend, bei näherer Prüfung kalt, rein wissenschaftlich ist der Kölner Wunderbau.“ Er darf vermöge seiner Größe — ihn übertrifft an Flächeninhalt bloß der St. Peter und der Mailänder Dom — und vermöge seines Reichtums mit Recht eines der sieben Wunder der Baukunst genannt werden; aber wer ein feineres Kunstgefühl hat (l'homme de gout), wird keine Minute lang daran denken, dieses Erzeugnis gelehrter Berechnungen in die Waage zu legen gegenüber der Lebensfülle und der Großartigkeit der ersten französischen Kathedralen. „Ich sage das ohne Chauvinismus.“ Die zwei neuen, über 150 Meter hohen Türme mit ihrem schwerfälligen, anspruchsvollen Stil verderben nun auch das schöne Gleichgewicht des Ganzen, merkt der Verfasser noch an. Auch hat der Kölner Dom, meint er, die religiöse Baukunst in Deutschland kaum beeinflusst; das habe vielmehr der Straßburger Münster getan. „Sein Schiff aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist noch ganz getränkt vom Geist der französischen Schulen,“ an seiner Schauseite aber beginnt ein Stil, „den ich für den elsässischen erklären möchte,“ dessen Formen in ganz Deutschland bis in die Niederlande Nachahmung finden. Dünne Glieder, hohe, viele Fenster, überreich durchbrochene Arbeiten, trockene und kalte Profile, Einförmigkeit der Zeichnungen, ein Mißbrauch von Zierwerk, aber auch ein sehr bemerkenswertes handwerkliches Wissen und Können bezeichnen die Bauart Erwins von Steinbach, unter dessen Leitung sicherlich auch die bewundernswürdigen Standbilder der klugen und thörichten Jungfrauen, diese Meisterstücke der franko-germanischen Bildnerei an den Ufern des Rheines gefertigt sind. Die schönste dieser Gestalten schmückt denn auch den Anfang des Kapitels, in dem Herr GONSE „die gotische Kunst außerhalb Frankreichs“ auf 53 Seiten abmacht. Im Münster zu Freiburg sieht er doch das vollkommenste, reichste, feinste und ursprünglichste Werk der deutschen Gotik: „Der Turmhelm ist ein Denkmal äußerster Kühnheit; ganz durchbrochen wie eine gewobene Spitze ist er das Urbild dieser für die deutsche Baukunst bezeichnenden Turmhelme. Die meisten großen Kirchen in Süddeutschland — in Regensburg, Ulm, Frankfurt, Wien — sind nach dem

Strasbourg-Freiburger Muster gebaut." Nachdem noch vom deutschen Flammenstil (style flamboyant) des 15. Jahrhunderts, „der ein wenig schwer und überladen, aber malerisch und von einer gewissen Ursprünglichkeit ist, und von der Frauenkirche und der Lorenzkirche in Nürnberg ausging," ferner von den norddeutschen Backsteinbauten ein Wort gesagt, schließt H. GONSE die drei der deutschen Gotik gewidmeten Seiten ab mit dem Spruche: „Deutschland war der gotischen Baukunst noch fremd, als diese bereits fast ein Jahrhundert lang im Königreich Frankreich Meisterin war. Nicht nur hat es dieselbe nicht geschaffen, oder ihre Anfangsgründe vervollkommenet, sondern lange Zeit hat es sie nicht einmal zu lehren verstanden, es mußte bis gegen Mitte des 13. Jahrhunderts französische Baumeister zu Hilfe rufen."

Auf welchen Wegen nun der französische Geist seine Oberherrlichkeit über die Künste des Mittelalters errungen und bethätigt hat, führt H. GONSE mit der Berechsamkeit eines Sachwalters vor Augen und zu Gemüt seiner Landsleute. Er hofft sogar, die auf folgerichtiges Denken, auf Vernunft und auf genaue Unterordnung der Kunst unter das, was die Volksart, die richtige Mitte und das Klima verlangt, gegründeten Sätze der alten Gotiker könnten höchst günstig wirken auf Wiedererlangung der echten französischen Persönlichkeit, die durch so viel Schmarogerhaftes überzogen, durch die klassische Kunsterziehung erstickt und durch die Macht der sog. Überlieferungen bekämpft wird, die aber im Grunde immer lebendig und bereit ist, in kräftigen Schöplingen hervorzubrechen. H. GONSE stellt sich auf die drei grundlegenden Sätze: 1. Der zeugende Grund der gotischen Baukunst ist nicht die Spitzbogenform, sondern die Gewölbefügung, 2. diese Baukunst ist entstanden auf dem französischen Boden, nordwärts von der Loire und gewann von der Isle de France aus die Provinzen und die andern Teile Europas. 3. Die Bewegung ging aus von der religiösen Baukunst und nicht die bürgerliche oder die Kriegsbaukunst für sich hat etwas zu dieser großen Umwälzung beigetragen.

Wesentlich sagt H. GONSE damit nichts Neues für uns. Was er aber seinen unwissenden Landsleuten sagt, ist von kaum einem andern so berechtigt, so ruhmseelig, mit so feinen Bildern den Franzosen einleuchtend gemacht worden. Dem berühmten Album des weitgereisten Willard de Honcourt und dem bewundernswürdigen Gebetbuch Ludwigs des Heiligen in der Pariser Bücherei des Arsenals sind die köstlichen kleinen Zierbilder entnommen, die wirkungsreichen andern Bilder sind nach neuen Aufnahmen meisterlich wiedergegeben. Durch das ganze Werk geht freilich ein grenzenloses Selbstgefühl in Verbindung mit dem echt französischen Unvermögen, fremden Vorzügen und Verdiensten unbefangen gerecht zu sein, aber auch nach Stoff und Form, in Wort und Bild ein vornehmer Ton und ein Hauch edler Begeisterung für Kunst, Religion und Vaterland, von dem man deutschen Landen und Geistern ein gutes Maß wünschen dürfte. H. M.

Die Abbildungen,

welche diese Nummer S. 11 und 12 bringt, möchten wir unsern Lesern zu einseitiger Beschauung vorlegen, und eine ausführlichere Besprechung derselben uns für

später vorbehalten. Gerade der Aufsatz, worin dies geschehen sollte, war derjenige, über welchem meinem Vater bei Beginn seiner Krankheit die Feder entfiel. Nur so viel sei für heute mitgeteilt, daß diese Figuren dem Chorgestühl der Hospitalkirche zu Stuttgart entstammen, wo sie die sogenannten „Miserikordien“ schmücken, d. h. die kleinen, an der Rückseite der Klappstühle angebrachten Consolen, welche dazu bestimmt waren, der Klostergeistlichkeit beim Stehen während des Gottesdienstes eine Stütze darzubieten. — Was stellen diese Figuren dar, wie sind sie zu erklären? Das ist die Frage, deren richtige Beantwortung einen lehrreichen Einblick in das kirchliche Leben des späten Mittelalters gewähren wird. —

J. M.

Mission und Kunst.

Daß die bildenden Künste eine Mission in der christlichen, insonderheit in der evangelischen Kirche haben, ist vom Christlichen Kunstblatt stets betont worden. Wir haben mit aller Freudigkeit immer wieder dafür gesprochen, daß Malerei und Bildhauerei in evangelischen Kirchen mehr und mehr, wie vor alters und bis tief in das vorige Jahrhundert der Aufklärung und des Rationalismus hinein, zur Mitarbeit am Dienst des Wortes, zur Gehilfin der Predigt berufen werden.

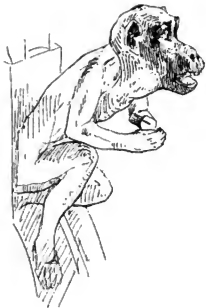
Vom Beruf der bildenden Künste auch zu und in der Heidenmission hat das Christliche Kunstblatt unseres Wissens noch nie gehandelt. Vielleicht ist es manchem Leser von Wert, auf eine Verhandlung darüber aufmerksam gemacht zu werden, welche in der gediegenen Allgemeinen Missionszeitschrift*) unlängst geführt worden ist.

Dr. Grundemann hatte bei einer Missionskonferenz 1892 einen Vortrag über Mission und Kunst gehalten, welcher in der genannten Zeitschrift abgedruckt ist und erwarteten Widerspruch gefunden hat. Sein Rat war, der evangelische Sendbote solle nach dem Vorbild des Apostels Paulus z. B. dem Jnder wie ein Jnder werden, die angeerbten und anerzogenen Begriffe von Schönheit und Anmut, überhaupt seine bisherigen Ideale, in den verschiedenen schönen Künsten verleugnen und sich ganz in die Denk- und Anschauungsweise, in die Idealwelt des Kulturvolks, unter dem er zu arbeiten hat, versetzen, diese Ideale verklären, aber nicht ihnen etwas auspropfen, was ihnen fremd ist und fremd bleiben wird, daher nie zu selbständigem Leben kommen kann.

Siegegen wurde von Pastor Gareis geltend gemacht, die Sendboten kommen mit dem höheren christlichen Kunstideal, dem des neuen Menschen, zu diesem müsse das heidnische Kulturvolk hinaufgezogen werden, von einem Hinabsteigen zu ihnen dürfe keine Rede sein, denn es habe nicht das rechte Ideal. Die indische Kunst müsse vorher — und werde auch, wenn der Volksboden dazu reif

*) Allgemeine Missionszeitschrift. Monatshefte für geschichtliche und theoretische Missionskunde. In Verbindung mit F. M. Zahn, Missionsinspektor in Bremen, und Dr. R. Grundemann, Pastor in Würz, herausgegeben von Dr. Gustav Warnke, Pastor in Rothenschirombach bei Eisleben. Alterschloß. Druck und Verlag von C. Bertelsmann. Neunzehnter Band. Dezemberheft 1892.





geworden sein wird — von neuem geboren werden; sie werde dann auch als eine vollstümliche neu erstehen.

Hierauf erwidert Dr. Grundemann: „Unsere Kunstideale sind selbst sehr verschieden und wechselnd, oft genug auch nichts weniger als lauter Wahrheit und Sittlichkeit. Es giebt nicht ein allgemein gültiges, einheitliches, fertiges, christliches Kunstideal, bei dem wir neuen oder alten Verirrungen gegenüber eine sichere Zuflucht fänden. Auch in der Naturanlage jedes Volkes sind Unterschiede gegeben, welche mancherlei Verschiedenheit des Schönheitsideals dem Ideal anderer Völker gegenüber bedingen. Die Chinesen finden das menschliche Antlitz mit mandelförmigen Augen schön. Würde ein chinesischer Maler, wenn er ein aufrichtiger Christ geworden wäre, angehalten werden, fortan nur Gesichter mit europäischer Grundform zu malen, so würde er damit aus seinem Volksganzen ausgeschieden sein und als Verächter seines Volkes verachtet werden; er würde erfahren, was die Entfremdung der Bekehrten von ihrem eigenen Volkstum wirkt.“

In Ningpo lebt ein chinesischer Maler und Musiker, Matthäus Tai, welcher, einst guten Standes, durch Opium heruntergekommen war, aber seit etwa zehn Jahren ein aufrichtiger Christ geworden ist und nun seinen Pinsel in den Dienst des Evangeliums gestellt hat. Er malte fortan nichts, was irgendwie mit dem Götzendienste zusammenhängt oder demselben dient, sondern nur christliche Bilder, aber in durchaus chinesischer Art. Er hat die Gleichnisse Jesu in einer Reihe von Bildern dargestellt, welche trotz alles für uns Fehlerhaften und Fremdartigen doch den Meister erkennen lassen. So hat er die thörichten Jungfrauen trefflich fein ausgeprägt. Die eine klopft ungeduldig an die Thüre, aber in Weise der Chinesen, welchen das Anklopfen mit dem Finger unverständlich wäre; eine andere prüft ihre Ölfflasche, die dritte zeigt an dem umgekehrten Gefäß, daß es leer ist, die vierte kehrt unverrichteter Sache vom Markte zurück, die letzte steht und weint. Dabei ist jeder Strich ursprünglich chinesisch: die Mandelaugen, die „Edelsteinfüße“, die Kleider, die Geräte, die Landschaft mit ihren eigentümlich stilisierten Gewächsen. Das ist ein völlig chinesisches Bild und doch ein ganz christliches, obgleich es unsern Schönheitsbegriffen schroff widerspricht. Solche Bilder sind vortreffliche Missionsmittel und dienen zur Erbauung der Gemeinde, zur Gewinnung der Heiden. Wie wirken dagegen unsere biblischen Bilder, die zu Tausenden mit Missionsstraktaten verbreitet werden? Sie sind großenteils unverständlich und als Sudeleien fremder Barbaren von den Heiden verachtet. Sollte der oben genannte Maler von der Mission angehalten werden, abendländische Bilder nachzubilden, so würde eine eben sich öffnende Thür sofort verschlossen werden. Jeder Verständige wird sich der Entwicklung einer christlich-chinesischen Malerei freuen und sie nach Kräften befördern, dagegen die thörichte Verbreitung europäischer Bilder einstellen. In Indien scheint noch kein tüchtiger Maler Christ geworden zu sein. Wäre es nicht Pflicht der Mission, anstatt Verbreitung der unverständenen europäischen Bilder das ihrige dazu zu thun, daß ein aufrichtiger indischer Christ ein tüchtiger Maler werde?

Wenn nun von einem Sendboten verlangt wird, er soll den Fndern ein

Znder werden in Bezug auf Kunst, so soll er damit nicht seinen Choral und sein christliches Volkslied, soll nicht seine Schnorrtschen und Richterschen Bilder darangeben und nicht die gesegneten Erinnerungen an die gotische Kirche seiner Heimat auslöschen, um dafür sich persönlich in die fremdartigen Formen zu finden. Nein, er bleibe ein deutscher Christ mit deutschen Idealen. Er hege und pflege sie im fremden Lande, als einen Trost und eine Stärkung in dem schweren, entsetzungsvollen Berufe. Im Hause lasse er nach gethauer Arbeit samt Weib und Kind fleißig die deutschen Weisen erklingen, zeige den Kindern die Spetterschen Fabeln und erbaue sich mit seiner Gattin an der Photographie des Münsters oder des schmucken Dorfkirkleins, in dem er oder sie einst selige Stunden erlebte. Und wenn bei all dem die braune Aha staunend drein schaut, so sage er ihr: „Sehen Sie, das ist uns süß!“ Dagegen in seiner Arbeit in der heidenschristlichen Gemeinde höre er das Gegrügel an, ohne sich die Ohren zuzuhalten oder die Nase zu rümpfen. Er arbeite nur dahin, daß die wohlverstandenen Worte aus gläubigen Herzen kommen und Sorge dafür, daß ein guter indisch-musikalisch gebildeter Musikmeister die Schule und Gemeinde in gutem Zuge halte. So lasse er auch keine Bilder drucken oder verbreiten, welche die Znder nicht verstehen, oder in denen sie gar etwas Anstößiges finden. *) Er achte darauf, ob einer seiner Schüler Begabung zur Malerei hat, suche Gelegenheit ihn von einem Meister ausbilden zu lassen und ermuntere ihn, christliche Bilder zu malen, die er, wenn sie den Beifall bewährter, älterer Christen finden, womöglich in Farben drucken läßt. Überhaupt lasse er den Christen in Bezug auf Kunst möglichst freie Hand, sobald er überzeugt ist, daß die Herzen von christlichem Geist bewegt sind, und daß sich nichts vom Götzendienste mit einschleicht. Findet er etwas häßlich, was die braunen Christen „süß“ finden, so verleugne er sich, sehe es ruhig mit an und lasse gewähren.“

Wir können dieser gesunden Ansicht und Weisung nur zustimmen.

Der Altar in der Herrgottskirche zu Creglingen an der Tauber.

Zu den schönsten Ueberresten alter deutscher Kunst im protestantischen Frankenland gehört der Altar in der Creglinger Friedhofskirche. Derselbe ist jüngst von Hofphotograph Schuler in Heilbronn, dem wir auch die vortrefflichen Abbildungen des herrlichen Hochaltars in der Kilianskirche daselbst verdanken, in einem Originaldoppelblatt und drei Großfolioblättern mit einer Erläuterung von W. Lübke im Selbstverlag herausgegeben worden. Indem wir auf diese bedeutende Veröffentlichung aufmerksam machen und einen kleinen Beitrag zu der Erläuterung geben, möchten wir weitere Kunst- und Altertumsfreunde zur Selbstschau nach Creglingen veranlassen und begleiten.

*) Der Christus von Carlo Dolce, der in der linken Hand das gesegnete Brot hält, muß auf den Znder einen unbeschreiblich widerlichen Eindruck machen. — Auch in der neugriechischen Kirche mußte der Wortlaut der Abendmahlsfeier verändert werden, weil nach heutigem griechischem Sprachgebrauch, „er brach das Brot,“ eine entsetzliche Unanständigkeit ausdrückte.

Das Städtchen liegt im engen Taubertthale, etliche Stunden unterhalb der alten Hohenstaufen- und Reichsstadt Rothenburg ob der Tauber. Es hat reichlich die Wechsel der Zeiten erfahren, denn ursprünglich salinisches Reichsgut, wurde es 1080 lomburgisch, dann hohenlohsisch, 1448 brandenburg-ansbachisch, 1791 preussisch, 1806 bayerisch, 1810 durch Tausch württembergisch. Am sonnigen Abhang eines Nebenthälchens liegt ein Kilometer vom Ort entfernt der Friedhof mit der 1384 durch Graf Konrad von Hohenlohe-Braunegg mit seinem Bruder Gottfried, Domprobst von Trier, gegründeten Kirche. Sie soll auf dem Plage stehen, wo unter Wunderzeichen der Leib des Herrn (des „Herrgott“) in Gestalt einer geweihten Hostie aufgefunden sein sollte. Die „Herrgottskirche“ ist einschiffig, flachgedeckt mit einem gewölbten Chor. Papst Bonifacius IX. begabte sie 1394 mit einem Ablass, der es zu einem vielbesuchten Wallfahrtsort erhob. Um die Menge der zusammengeströmten Gläubigen zu bedienen, mußten am Feste zwölf Priester, meist aus Würzburg, heraufkommen. Da, wo außen Schiff und Chor zusammenstoßen, erhebt sich ein achteckiges Türmchen mit Wendeltreppe, das, oben offen, mit einer durchbrochenen Brüstung abschließt. Die Volksmenge läßt von dort herab den Tegel Ablass predigen. Ohne Zweifel aber pflegte man von dem hohen Türmchen den Scharen der Waller, welche Thal und Höhe erfüllten, das „Heilthum“ der Kirche zu zeigen. Am dritten Teil seiner Höhe ist das Haupt des Herrn (des Herrgotts) zwischen den Häuptern der beiden Johannes schön ausgehauen. Ein Hochaltar und flachgeschnitztes Gestühl im Chor, und Glas- und Wandmalereien — darunter ein riesiger Christophorus — sowie zwei Seitenaltäre, Rittererschilde und Wallfahrer-Andenken im Schiff sind Zeugen mittelalterlicher Frömmigkeit und Werkverdienstlichkeit.

Mitten im Schiff aber — leider nicht im besten Lichte — steht der berühmte Altar, dessen Hauptstück freilich der Legende angehört, aber von überaus hohem künstlerischen Wert ist, dessen Nebenstücke jedoch auch für die evangelische Gemeinde von erbaulicher Bedeutung sind. Fast neun Meter hoch, bis zur Decke, erhebt sich über dem Altarschreine der gotische, reich geschmückte Aufbau, den eine kleine Figur des auferstandenen Heilands krönt. Im Schreine selbst schwebt hoheits- und anmutsvoll, von fünf Engeln gehoben, Maria mit betend an einander gelegten Händen empor über die Zwölfe, welche in zwei lebensvoll ausgeprägten Gruppen, voran Petrus rechts, Johannes links, teils knien und stehen, teils in tiefes Sinnen versunken sind, teils wundernd und anbetend ihr nachschauen. Im zweiten Stockwerk des Aufsages wird die demütig knieende und betende „Magd des Herrn“ zur Himmelskönigin erhoben. Auf dem Throne sitzen der „Ewig Vater“ mit Weltkugel und Kaiserkrone, und der Sohn des Vaters mit Buch und Königskrone; beide fassen die Maria mit zarter Hand, sie zum Sitz auf dem Throne einladend; zwei Engel halten die Krone über ihrem Haupte und die Taube des heiligen Geistes schwebt darüber.

In den geöffneten Flügeln des Schreins sind in flach erhabener Arbeit dargestellt der englische Gruß, die Heimsuchung, die Geburt, die Darbringung im Tempel, in der Altarstaffel die Anbetung des Kindes auf dem Schoß der Mutter durch die Weisen, und wie der unter den Schriftgelehrten auf dem Lehr-

stuhl sitzende zwölfjährige Sohn von der suchenden Mutter gefunden wird. Zwischen diesen zwei Darstellungen ist eine dritte, die man gewöhnlich, so auch W. Lübke, für das Schweißtuch der Veronika erklärt. Wir sehen allerdings ein Tuch und rechts und links einen Engel mit ausgerecktem Arm; aber keine Spur von der vera icon, dem echten Bildnis Jesu, das sich nach der Legende auf dem Tuche abgedrückt haben soll, als die fromme Frau dem Herrn auf seinem Martergange den Schweiß von der Stirne trocknete. Das Tuch ist so gefaltet, daß weder durch Pinsel noch durch Schnitzmesser ein Christushaupt darauf zu bilden war. Wie sollte auch das Veronikabild in den Marien-Altar kommen, und in die der Ehre der Maria dienende Kindheitsgeschichte Jesu? Wie die andern sechs Darstellungen der Flügel und der Staffeln, kann auch die siebente nur eine nächste Beziehung zu der Maria haben. Die beiden Engel sind selbst im Aufsteigen begriffen und deuten nach oben. Sie wollen sagen, daß von diesem eigentümlich gefalteten, unten befranzten Tuche, von ihrem Totenlager, von ihrem Grabe her die Gebenedeite zum Throne aufschwebt. So sind Grab, Auffahrt, Krönung der Maria klar über einander vor Augen gestellt.

Das ganze Altarwerk ist aus Lindenholz geschnitten und ganz ohne Farbe oder Goldfassung, von etwas niederem Werkstattsgehalt in den Nebenbildern, reines Kunstgold in den zwei Hauptstücken, die nur ein bedeutender Meister in solcher Schönheit — der Haltung, der Faltung, der Gebärdung und namentlich auch der Haarlockung — geschaffen haben kann.

Nach der Volksage lag ein Schäfer einst einjam auf dem Felde heiliger Betrachtung ob und wurde von dem Gedanken erfaßt, der holdseligen Mutter des Herrn einen Altar zu stiften. Gold und Silber hatte er nicht, aber eine in allerlei Schnitzerei geübte Hand. Dieser gelang es, unter dem Beistand Mariens, aufs herrlichste. Er wagte auch sich selbst mit darzustellen in dem Manne, der auf einem Bänklein sitzend dem zwölfjährigen Jesus im Tempel zuhört. Das Schnitzmesser in seiner Rechten galt früher als das Wahrzeichen des Altars, ging aber mit der Hand verloren.

Mit Einführung der Reformation (1528) hörten natürlich die Wallfahrten auf, deren Ertrag die Kosten eines so bedeutenden Kunstwerks leicht hatten bestreiten lassen. Dreihundert Jahre später, vor jetzt 60 Jahren, hat ein Greglinger Wirt und Stadtrat (W. Dreher), als er das Amt eines Stiftungspflegers übernahm, sich auch des Altars angenommen und ihn wieder ins Leben gerufen, indem er ihn von den Totenkronen, vertrockneten Sträußen und Inschriften, die seit langer Zeit bei Begräbnissen als Andenken an die Verstorbenen ihm angehängt waren und unter denen er so lange begraben war, hat befreien lassen. Wohl eben diese Anhängsel hatten dazu geholfen, daß der Altar beinahe vollständig erhalten blieb. Sein Ruhm verbreitete sich bald weithin und große Summen wurden für ihn geboten. Aber die Gemeinde Greglingen wußte dies Kleinod alter Kunst sich zu erhalten.

Eine feine Nachbildung des Altars in Steindruck von Gnauth nach der Zeichnung Wilders nebst einer Erklärung, der wir obiges Geschichtliche entnehmen, ist im ersten Jahreshefte des württembergischen Altertumsvereins (1844) gegeben

und neuerdings den „Kunst- und Altertumsdenkmälen im Königreich Württemberg“ beigelegt. Genauer ist das Gepräge des Urbildes in seinen Einzelheiten nebst seiner nächsten Umgebung wiedergegeben in dem diesem Sammelwerke ebenfalls beigelegten Lichtdruck nach einer guten photographischen Aufnahme. Diese bringt insbesondere auch das leere Sterbelager der Maria, sowie die zwei Apostelgruppen rechts und links zu Füßen der Maria zur deutlicheren Anschauung, zeigt auf der Spitze des Altaraufbaues auch Christus ohne Siegesfahne. Die rechte Hand an die Seitenwunde legend, die linke mit dem Nägelein erhebend, ist er wohl richtiger und ursprünglicher der „Schmerzensmann.“

Vor einigen Jahren hat die Kirche, der auch im Äußern noch mancher Steinschmuck erhalten ist, mit samt ihren Kunstdenkmälen, Dank der Fürsorge des Landes-Konservatoriums, manche Erneuerungen und Verbesserungen erfahren. Die neuere Forschung hat nun auch das Jahr der Entstehung des Altars gefunden in der Zahl 1487 und gerade jene angebliche Schäfersfigur hat auf den Urheber geführt. Zwar glaubt W. Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik in dem kostbaren Werke die Arbeit eines älteren unbekanntes Meisters sehen zu müssen, der vielleicht der Lehrer des berühmten Würzburger Meisters Riemenschneider gewesen wäre. W. Lübke aber, gestützt auf das Bildnis des Zuhörers im Tempel, das in einem späteren Werke Riemenschneiders nochmals ihn in vorgerückterem Alter vorstellt, (wir haben es im Jahrgang 1890 S. 163 wiedergegeben), wird recht haben, wenn er in seiner Geschichte der deutschen Kunst den Greglinger Marienaltar dem 1483 aus Osterode nach Würzburg gekommenen Riemenschneider als eines seiner frühesten, eine gewisse noch überschüssige Jugendkraft bekundenden Werke zuschreibt.

H. M.

Chronik.

Bremen. Für die Herstellung der West- und Nordseite des Petersdomes, deren Kosten auf 350 000 *M* veranschlagt sind, hat der Großhändler und Bauherr F. E. Schütte 150 000 *M* zur Verfügung gestellt unter der Bedingung, daß bis 1. April d. J. weitere 150 000 *M* durch freiwillige Beiträge aufgebracht werden und daß die Dombauverwaltung den Ausbau der Dombühnfront in diesem Jahr beginne. Die beiden neuerbauten Türme des Doms sollen in diesem Sommer gerüstfrei werden.

Freiburg i. B. Der Helm des Münsterturms muß in der Höhe von achtzehn Metern abgenommen und völlig erneuert werden. Diese obere Hälfte wird nur durch Eisenklammern zusammengehalten; ein Blitzschlag, wie der im Jahr 1561, würde sie völlig zerstören. Die gründliche Wiederherstellung des Münsters in allen seinen Teilen kann übrigens erst im Jahr 1896 begonnen werden und wird fünfzehn Jahre in Anspruch nehmen. Die Kosten sind auf 1¼ Millionen Mark geschätzt. Die Freilegung des durch einige Gebäude beeinträchtigten Münsterturms soll ¼ Millionen kosten. Auch dem Freiburger Münster soll eine Geldlotterie helfen, wie sie seit dem Kölner Domausbau die Kirchennothelferin geworden und ein vorzügliches Zeichen unserer Zeit ist.

Inhalt: Aufruf. — An die Leser. — Die gotische Kunst. — Abbildungen aus der Hospitalkirche in Stuttgart. — Mission und Kunst. — Der Altar in der Herrgottskirche zu Greglingen an der Tauber. — Chronik. — Beilage. — Anzeigen.

Verantwortliche Redaktion: Stadtpfarrer Dr. Johs. Mery in Ludwigsburg.
 Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Beilage zum Christlichen Kunstblatt Nr. 1.

Anzeigen.

Anzeigen kosten die durchlaufende Petit-Zeile 80 Pf.

Im Verlag von J. S. Steinkopf in Stuttgart ist erschienen:

Merz, Dr. Joh., Die Bildwerke an der Erzhölle des Augsburger Doms.

Mit zwei Tafeln. 3 $\frac{1}{2}$ Bogen. Lex. 8°. 1 M. 60.

Merz, Dr. H., Christliche Frauenbilder (I.) vom Anfang der Kirche bis in die Reformationzeit. 5. umgearb. Auflage. Geh. 4 M. Schön geb. 5 M.

— **Christliche Frauenbilder (II.) aus der neueren Zeit.** 5. umgearb. Aufl. Geh. 4 M. Schön geb. 5 M.

Der heidnische Redner Libanius sprach einst: „Welch herrliche Frauen haben doch die Christen!“ Wider Willen bezeugte er die Kraft des Christentums im Herzen des Weibes.

Lebendige Denkmäler hierfür sind diese in fünfter Auflage erschienenen „Christlichen Frauenbilder“ — unter den Geschenkbüchern für Frauen und Töchter wohl das erste und wertvollste für alle Anlässe, Festgaben, Hochzeit, Konfirmation. Es sind Vorbilder aus allen Lebenslagen und Verhältnissen, Edelsteine in edelster Fassung.

— **Der evangelische Kirchhof und sein Schmuck.** 40 S. (Auf Verlangen aus dem Chr. Kunstblatt besonders abgedruckt.)

Weitbrecht, G., Heilig ist die Jugendzeit. Ein Buch für Jünglinge.

11. Aufl. Mit Titelbild von Prof. Grünwald. Geh. 4 M. Schön geb. 5 M. Mit Goldschnitt 5 M. 60.

Das beste Buch, das man einem jungen Manne geben kann, er fühlt sich davon in Herz und Verstand erfasst. In wenigen Jahren elf Auflagen.

— **Maria und Martha.** Ein Buch für Jungfrauen. Mit Titelbild von Prof. D. Pfannschmidt. 4. Aufl. Geh. 4 M. Geb. 5 M. Mit Goldschnitt 5 M. 60.

Nicht die Künste des Gefallens zeigt das Buch, aber es spricht von der wahren Weiblichkeit und von ihrem Hauch aus Gott, von der Hoheit der Demut, von allen den Eigenschaften, die wie Lilien und Rosen in der jungfräulichen Seele blühen sollen, und von den unwandelbaren Leitsternen des inneren und äußeren Lebens.

— **Der Fels in den Wellen.** Altes und Neues. Geh. 4 M. Fein geb. 5 M. Mit Goldschnitt 5 M. 60.

Das Buch ist ein lichter Stern auf dem Wege, eine Festgabe für Männer, aber auch für Frauen und für die reifere Jugend. Verf. antwortet auf die Fragen der Seele nach dem Ewigen ganz klar und lebensvoll, er versteht das Nachdenken an jeder Stelle zu fesseln und zu befruchten, anziehend zu sein und doch aus der Tiefe zu reden.

Sid, Paul, Dr., Die Krankenpflege in ihrer Begründung auf Gesundheitslehre. Mit 30 Holzschnitten und Titelbild von H. Yelin. 3. sehr vermehrte Auflage. Geh. 5 M. geb. in Lwd. 6 M.

Mitgabe auf die Lebensreise. Blütenstrauch geistlicher Lieder und Gedichte.

Auf jeden Tag des Jahres. 7. neue Auflage. Prachttausgabe A mit acht Kompositionen von Prof. D. C. G. Pfannschmidt. Gebunden mit Goldschn. nach Zeichnung von Eug. Beck. 4 M.

— **Ausgabe B in einfachem Einband ohne Bilder.** 2 M.

Ein tägliches Erbauungsbuch, bestehend aus 366 vorzüglichsten Gedichten von mehr als 200 der besten christlichen Dichter von den ersten Jahrhunderten der Kirche an bis zu den geistlichen Sängern der Gegenwart. Ein Geschenkbuch von hoher Weihe und Schönheit.

Luthers Hochzeitgeschenk u. s. w. 4. Aufl. Gebunden 3 M.

Silberne Kirchengерäte

empfiehlt

Eduard Föhr,

Kunstwerkstätte für Silberarbeiten,
Stuttgart, Königsstrasse No. 25.

Abbildungen mit Preisliste kostenfrei zu Diensten.

Größte und älteste Werkstatt für kirchliche Kunst.

Wilh. Rixius & Co.

Berlin S. Dresdenerstr. 38.

Gegründet 1868.

Anfertigung sämtlicher Kirchengерäte in edlen, stilreinen Formen.

Altar- & Taufgeräte

in echt Silber (800 fein lötig), Neusilber und Bronze.

Klingelbeutel, Opferständer, Altarkerzen, Hostien (A 1. 25 p. Mille).

Kirchenteppeiche, Altar- und Kanzeldecken.

Kronen, Wandarme, Kanzel- und Orgelleuchter

für Licht und Gas in Eisen, Kupfer und Bronze.

Inhaber des D.R.P. Nr. 14867 für Gasvorwärmung bei Kirchenbeleuchtung
(ca. 40% Gasersparnis).

Sach- und kunstgemäße Reparaturen und Umarbeitungen
alter Geräte.

Spezialität:

Ausführung von Arbeiten nach besonderen Entwürfen.

Auswahlfendungen jederzeit gerne zu Diensten.

Reich illustrierte Kataloge auf Wunsch gratis und franko. Constante Zahlungsbedingungen.

Fabrik und Musterlager nur: Berlin S. Dresdenerstr. 38.

Kirchengefäße von Zinn

versilbert und unversilbert,

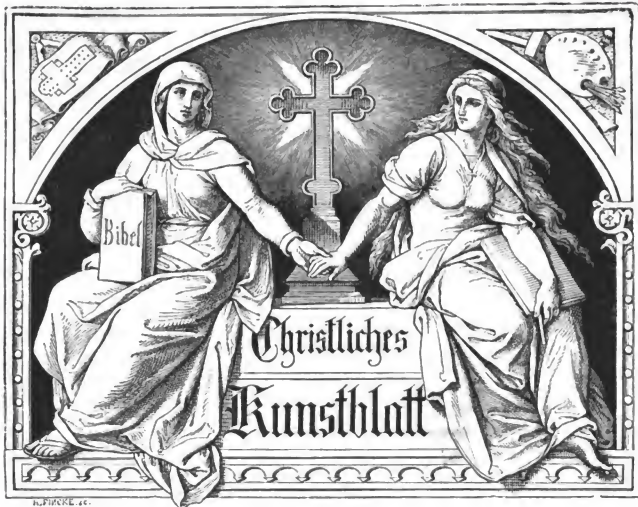
durch kirchliche Form, gebiegene Ausführung und billigen Preis sich auszeichnend, empfiehlt und versendet auf Verlangen illustrierte Preislisten kostenfrei

C. W. Kurtz in Stuttgart.

Kirchstrasse 2. u. Hirschstrasse 17.

Druck und Verlag von J. A. Steintopf in Stuttgart.

Hierzu eine Beilage aus dem Verlage von T. O. Weigel Nachf. (Chr. Herm. Tauchnitz)
in Leipzig betr. **Kunstwissenschaftliche Werke.**



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat, derzeit in Ludwigsburg.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Der Grabfund zu Schlettstadt. *)

In der fruchtbaren, gesegneten Ebene des Elsaß an der Kreuzung der Schienenstränge von Straßburg, Colmar, Markirch und Barr liegt die ehemalige freie Stadt des deutschen Reiches, Schlettstadt. Trotz ihres heutigen bescheidenen Umfangs sieht man den vielen stattlichen Gebäuden die große Vergangenheit der Stadt an, deren Blüte besonders in das dreizehnte, vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert fiel. Die großartigsten Denkmale dieser Zeit sind der Dom, eine der bedeutendsten Leistungen der Gotik im Elsaß überhaupt, und die noch ältere, auf eine Hohenstaufengründung zurückgehende Kirche St. Fides.

Man ist bei einer Wanderung durch das Elsaß freudig überrascht, wenn man sieht, wie viel landauf landab für die würdige und stilgemäße Wieder-

*) Straßburg. Straßburger Druckerei und Verlagsanstalt, vorm. R. Schult & Co. 1893.

herstellung der gottesdienstlichen Gebäude geschieht. Eine solche durchgreifende Erneuerung hat in den letzten Jahren die altehrwürdige St. Fideskirche erfahren, und bei dieser Gelegenheit wurde jener merkwürdige Grabfund gemacht, den wir in der Abbildung vorführen. Als man nämlich den Fußboden des jetzigen Chores behufs seiner Erneuerung entfernte, stieß man auf den alten Plattenboden und 65 cm unterhalb desselben auf ein Absidenfundament, das älter als die heutige Choranlage ohne Zweifel dem ursprünglichen Bau der im Jahr 1094 gestifteten Kirche angehört. Auf dieses alte Fundament aufgesetzt und an die Südseite des heutigen Chores angelehnt, fand sich ein aus späterer Zeit stammendes gemauertes Grab, das mit ziemlich modernem Bauschutt ausgefüllt war. Darunter fanden sich Reste eines weiblichen Leichnams, die wohl bei dem im siebenzehnten Jahrhundert durch die Jesuiten erfolgten Umbau der Kirche aus der damals verschütteten Krypta hieher in den Chor übertragen wurden. Die ursprüngliche Form des Körpers in seinem oberen Teile war dabei wunderbar vollständig erhalten; der Leichnam war nämlich unmittelbar nach seiner Bestattung mit einer Schicht abgelöschten Kalkes übergossen worden, der darüber erstarrt wie die Gußform eines plastischen Kunstwerks seine Gestalt festhielt, nachdem er selbst längst zu Staube zerfallen war. Man erinnert sich dabei unwillkürlich an die beim Untergang Pompejis in der weichen Aschenmasse auf natürlichem Wege abgeformten Leichen, von denen es gelang, indem man jene Formen mit flüssigem Gips ausfüllte, Gipsnachgüsse von zum Teil erschreckender Lebenswahrheit herzustellen, welche jetzt das Museum in Pompeji bewahrt. In gleicher Weise hat man jene in Schlettstadt gefundene Kalkform mit Gips gefüllt, und es entstand daraus in überraschender Weise das Frauenbild, das unsere Abbildung vorführt. Leider war durch die Wucht der daraufgeschütteten Masse die Form in ihrer unteren Hälfte ganz, in ihrer oberen auf der einen Seite zum Teil zusammengedrückt; auf der anderen Seite aber ist sie so tadellos erhalten, daß es Herrn Bildhauer Stienne in Straßburg unter der Leitung des Herrn Domkapitulars Dacheux leicht gelang, die Büste in der überzeugenden Lebenswahrheit zu ergänzen, wie es unsere Abbildung zeigt.

Man fragt zunächst nach dem Grunde des auffallenden und im Mittelalter sonst ungewöhnlichen Übergießens der Leiche mit Kalk, und wird wohl keine andere Antwort finden, als daß die Verblichene einer ansteckenden Krankheit erlegen ist, deren giftige Wirkung auch nach dem Tode man durch jene eigentümliche, für uns so glückliche Übergießung aufheben wollte. Wer aber ist die Tote, die vor unsern Augen gleichsam aus ihrem Grabe auferstanden ist? Der Abguss zeigt uns eine Frau im beiläufigen Alter von 38—45 Jahren, welche bei schlankem Körperbau zwar abgemagert, doch wenig entstellt ist. Die Gewandung, die in ihrer ganzen stofflichen Eigenart sich in wunderbarer Weise in dem Kalle abgedrückt hat, besteht aus vier verschiedenen Stücken. Das erste ist eine auf dem Leib getragene wollene gestrickte Jacke, ein charakteristisches Kleidungsstück des frühen Mittelalters; die Frauen trugen es damals nach byzantinischem Vorbild an Stelle des Schnürleibs. Darüber liegt von der Brust abwärts ein langes, weites Hemd von feinstem Leinwand, wie sie im frühen Mittelalter nur von ganz

vornehmen Personen getragen wurde. Von der Hüfte an findet sich ein Unterkleid von größerer Leinwand, und das Ganze bedeckt vom Rücken nach vorn gezogen auf den Schultern, an den Armen und am Unterkörper sichtbar, ein faltenreicher Mantel aus sadenscheinigem Wolstoff, der an ein abgetragenes Klosterkleid erinnert. Die Art und Weise, wie diese Stoffe zur Bekleidung verwendet wurden, lassen im Vergleich mit den Abbildungen im Hortus deliciarum und Statuen in Saint-Denis, Reims u. s. w. fast mit aller Sicherheit darauf schließen, daß die Leiche dem elften oder zwölften Jahrhundert angehört. In dieselbe Zeit weist auch die Haartracht. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt, zwei Zöpfe sind schmucklos um den Kopf geschlungen. Dieselben Zöpfe, nur herabhängend, begegnen uns bei den frühesten weiblichen Statuen der Kathedrale von Tours.



Grabfund zu Schlettstadt.

Werden wir so aus archäologischen Gründen für die Beantwortung der Frage, wer diese Tote im Leben war, in das früheste Mittelalter gewiesen, so scheint sich die Vermutung nahe zu legen, daß wir die Gründerin der Kirche selbst, Hildegardis, vor uns haben. Diese nämlich, die Urgroßmutter Barbarossa, die Gemahlin Friedrichs von Bären, gründete im Jahr 1094 die St. Fideskirche in Gemeinschaft mit ihren Kindern Otto, Bischof von Straßburg, Friedrich, dem Gründer von Hohenstaufen, und seit 1079 Herzog von Schwaben, Ludwig, Walter, Cunrad und Adelheid, ihrer „vielgeliebten Tochter,“ filia mea carissima, wie sie in der Stiftungsurkunde heißt.*) Wie ansprechend besonders für uns Schwaben, wenn wir so plötzlich in den Besitz eines authentischen Abbildes der Stammutter unseres großen Kaiserhauses gelangt wären! Leider ist die Hypothese nicht zu halten. Hildegard hat sich im Jahr 1040 oder 1044 mit Friedrich von Bären vermählt, war also im Jahr 1094 wenigstens siebenzig Jahre alt, früher aber kann ja die Leiche nicht beigelegt sein, und diese zeigt das Bild einer Frau von 38—45 Jahren. So vermutet Domkapitular Dacheuz, der sich um die Erhaltung und Wiederherstellung, wie Erklärung des Fundes

*) Unseren Brüdern im Elsaß seien die hiemit dokumentierten uralten engen Beziehungen zwischen Schwaben und Elsaß, zwischen den Deutschen diesseits und jenseits des Rheins zu warmer Beherzigung empfohlen!

die größten Verdienste erworben hat, es sei Adelheid, die Mistflüsterin der Kirche, die Tochter Hildegards, die, nachdem sie die pestkrante Mutter († 1095; Otto nennt sie in diesem Jahr „unsere Mutter seligen Andentens“ bene memorie und redet dabei von dem zugleich erfolgten Tode Cunrads) und den Bruder verpflegt, vom Tode plötzlich dahingerafft wurde und die man, im Verdacht sie sei ebenfalls von der Pest angesteckt, auf diese eigentümliche Weise bestattet habe. Eine sehr ansprechende und uns in mehrfacher Hinsicht befriedigende Vermutung! Haben wir ja auf diese Weise gleichfalls eine uns hoch interessierende geschichtliche Persönlichkeit leibhaftig vor uns. Die vornehme und doch halbklösterliche Tracht und insbesondere der geistige Ausdruck der Gestalt passen vortrefflich zu dieser Ansicht. Dieser letztere aber übt, ganz abgesehen davon, wen wir in diesem Bilde vor uns haben, eine überwältigende Macht auf das Gemüt des empfänglichen Beschauers. Unsere Abbildung, nach Stiennes's Restauration in verkleinertem Maßstab hergestellt, giebt hievon wenigstens eine Ahnung. Es ist das Bild einer, die „überwunden hat.“ Von viel Schwerem, das sie erfahren und getragen, erzählt der magere Körper, das früh gealterte Haupt, ein betrübtes und doch sanftes Lächeln (leider auf unserer Abbildung nicht zu erkennen) scheint um den Mund zu spielen, „wie der Ausguß eines schwergeprüften Herzens.“ Die angeborne Vornehmheit dieser Natur ist in den höheren Adel des göttlichen Friedens erhöht, der diesen die Hoheit der Matrone und der Jungfrau verbindenden Kopf umgiebt. Weit ist sie hinaus über alle irdische Leidenschaft und Mühe, sie ist rein wie ein Engel, aber nicht von Natur, sondern dadurch daß sie überwunden hat.

Es könnte genügen, auf dieses einzigartige Bildnis hinzuweisen, in dem gleichsam die Natur selbst sich einen ersten Preis unter den Meistern der Plastik geholt hat; und doch sehen wir uns noch zu zwei Bemerkungen veranlaßt. Man legt gegenwärtig großen Wert darauf, jede Zeit aus ihren eigenen Werken, besonders auch denen der bildenden Kunst zu erkennen. Mit Recht; aber man vergesse nicht, daß man keine Zeit versteht, wenn man nicht das Ringen, Dulden, Überwinden des menschlichen Herzens kennt, wie es als Aufgabe jeder Zeit gestellt ist, wie es aber nicht jede zum künstlerischen Ausdruck gebracht hat. Verglichen mit diesem wirklichen Menschenbild des elften Jahrhunderts, das hier wieder auferstanden vor uns hintritt, ist die ganze bildende Kunst jener Zeit nur ein fragenhaft verzerrtes Angesicht, aus dem man das Leben, das im Herzen wahrhaft pulsiert hat, nicht erkennt.

Sobann aber ist es höchst auffallend, wie nahe verwandt unser Abguß den Werken der mittelalterlichen Kunst des hohen Stiles nach Auffassung und Wirkung erscheint oder vielmehr, was daraus folgt, wie nahe umgekehrt die Meister der hohen mittelalterlichen Kunst sich an die Natur gehalten haben, die sie umgab. Es ist viel weniger künstlerische Tradition, viel weniger Arrangement in der guten mittelalterlichen Kunst (wozu gerade sehr viele Grabmäler gehören), als wir, die wir in irgend einem überkommenen Stil zu empfinden und zu sehen gewohnt sind, ahnen. Auch der begnadete mittelalterliche Künstler gab die Natur wieder, wie er sie sah, und so wollen wir es auch dem heutigen Künstlergeschlecht nicht wehren, selber die Augen aufzumachen und wieder

zu geben, was das Auge gesehen. Aber freilich, ob sie die wahre Natur gesehen und ob sie sie groß gesehen, wie Goethe es von Michel-Angelo sagt, — darüber wollen wir uns auch den heutigen Künstlern gegenüber unser Urteil vorbehalten.

J. M.

Rubens und Rembrandt.

Eine vergleichende Künstler-Studie von Dr. Friedrich Haad.

Die niederländische Kunst, welche im 17. Jahrhundert ihren höchsten Gipfel erreicht, spricht sich am bedeutendsten für jene Zeit und damit für alle Zeiten in dem eigenartigen Schaffen der beiden sich scharf von einander unterscheidenden Künstler-Persönlichkeiten Rubens und Rembrandt aus.

Rubens war Vlaame. Farbenreichtum ist der herrschende Charakterzug der belgischen Landschaft, Fruchtbarkeit derjenige des belgischen Landes. Auf einem solchen Boden wuchs die kraftstrotzende Kunst des Rubens heran, an einer solchen Landschaft übte er von Jugend auf sein künstlerisches Leben, und auf dieser Grundlage fußend schuf er seine eminent koloristischen Werke.

In Holland und besonders in der Provinz Südholland ist der Boden niedrig, naß, zum Teil moorig und das Klima feucht, veränderlich. Daraus folgen die zarten Luft- und Lichtstimmungen, welche den letzten Urgrund der holländischen und besonders der Rembrandt'schen Stimmungsmalerei bilden. In der Provinz Südholland liegt sowohl Leyden, wo dieser Künstler aufwuchs, als auch Amsterdam, in welcher Stadt er den größten Teil seines Lebens verbrachte. Die Kenntnis von Klima und Landschaft dieser Gegenden giebt uns ein vorzügliches Mittel an die Hand, um seine Werke zu verstehen.

Belgien grenzt im Süden an Frankreich. Es besteht daher schon ein äußerer Zusammenhang jenes Landes mit der romanischen Welt. Der belgische Volkscharakter beruht auf einer eigentümlichen Mischung von germanischen und romanischen Elementen, allerdings so, daß die ersteren vorwalten. Der Belgier verbindet deutsche Innerlichkeit mit romanischer Freude an Glanz und Pracht des äußeren Lebens, germanische Gediegenheit mit romanischer Eleganz. Beide Faktoren haben entschieden mitgewirkt, die weltmännisch vollendete Persönlichkeit des Rubens zu ergeben. — Bei seiner künstlerischen Erziehung stellt sein Lehrer Otto Vaenius in gewissem Sinne das romanische, Adam van Noort durchaus das germanische Prinzip dar.

Hollands Ostgrenze fällt mit der Nordwestgrenze Deutschlands zusammen. Wer aus der Gegend der Stadt Wesel rheinabwärts wandert und den niederländischen Boden betritt, kann sich — soweit er mit dem heimischen Platt vertraut ist — mit dem nächstbesten Eingeborenen, der ihm begegnet, ohne Schwierigkeiten in ein Gespräch einlassen. — Der Holländer ist seinem innersten Empfinden nach ein Deutscher. Der Charakter dieses Volkes ist sogar für deutsches Wesen bezeichnender, als derjenige manches Stammes, der innerhalb der schwarzweiß-roten Grenzpfähle lebt. So erklärt es sich, daß von allen Künstlern nächst Dürer Rembrandt die deutsche Eigenart am entschiedensten ausspricht. Hat man ja sogar in allerjüngster Zeit den Versuch gemacht, „Rembrandt als Erzähler“

für Altdeutschland zu empfehlen, ein Versuch, der heute allerdings als vollkommen verfehlt betrachtet werden kann.

Der Unterschied zwischen unsern beiden Künstlern, welcher aus allgemeinen Stammunterschieden entsprang, wurde noch durch besondere persönliche Verhältnisse verstärkt. — Das dem Belgier angeborne Streben nach glänzendem äußerem Auftreten wurde bei Rubens, dem Sohne eines Antwerpener Schöffen, durch eine vornehme Erziehung erhöht. Bezeichnend für dieselbe ist der Umstand, daß er sogar einige Zeit im Hause der Frau von Yngne, der Witwe des Grafen von Kalaing, als Page diente. — Und da er zum Manne gereift war, trat er in den Dienst eines Vincentius von Gonzaga III, Herzogs von Mantua, des Fürstenpaares Ferdinand und Isabella, und war am englischen Hof ein ebenso gern gesehener Gast, als an demjenigen zu Madrid. — Jedoch ward seine Jugendziehung von seiner feinsinnigen Mutter nicht nur auf äußeren Schlich des Lebens angelegt, sondern hauptsächlich auf eine tiefere Bildung des Geistes. Diese Erziehung ermöglichte es später dem Rubens, nicht nur mit den ersten Gelehrten seiner Vaterstadt zu verkehren, sondern auch an ihren Interessen lebendigen Anteil zu nehmen. Sein Bruder Philipp, der die Stelle eines Sekretarius der Stadt Antwerpen einnahm, war ein angesehenener Philologe und Archäologe. Peter Paul selbst legte sich eine Antiken-Sammlung an, studierte die klassische Kunst der Griechen und Römer, schrieb über das Verhältnis des lebenden Künstlers zu derselben, und in seinen Werken finden wir Anklänge an die Antike sowohl im Gegenständlichen als auch im Kostümlichen, wenn uns auch der Geist derselben nie daraus entgegenweht: der Vollblut-Blaame unterwarf sich eben nicht slavisch jener ganz andern Geistesrichtung.

Immerhin ward ihm mit der Geschichte, der Mythologie und der Kunst der alten Welt ein großes, weites Gebiet eröffnet, welches Rembrandt ganz verschlossen blieb. Dieser erhielt weder gelehrte Bildung noch vornehme Erziehung. Als Sohn eines — allerdings wohlhabenden — Müllers wuchs er als Müllerbursche heran. Im reifen Mannesalter verkehrte er wohl mit dem Bürgermeister Six, den er uns so meisterhaft porträtiert hat, und einigen andern gebildeten Männern, aber im großen Ganzen lebte er doch als Mann aus dem Volke unter dem Volke. Er war im Grunde ausschließlich auf seine eigene Natur angewiesen, die ja allerdings in sich selbst unermessliche Reichthümer barg. — Der Antiken-Sammlung des Rubens entspricht bei Rembrandt eine leidenschaftlich betriebene Anhäufung von Bildern und allen möglichen phantastischen Gegenständen, die ja so oft auf seinen Gemälden wiederkehren.

Bei Rubens, dessen germanisches Blut mit romanischem durchsezt war, lag der Zug nach dem Süden, die Sehnsucht nach Italien in der Masse. Aber wichtiger als dies — seit den Tagen des Franz Floris war es unter den flämischen Künstlern Sitte, ja künstlerisches Bedürfnis geworden, Italien aufzusuchen, um dort das zu suchen, was der einheimischen Kunst fehlte: die Freiheit der Bewegung, die Vollendung der Komposition, der Blick auf das Ganze, die Größe der Anschauung! Den direkten Hinweis auf Italien empfing der Maler von seinem schon erwähnten Lehrer, dem steif-akademischen, aber technisch-tüchtigen

Otto Baenius. Indessen müssen wir trotz aller dieser Momente annehmen, daß es in erster Linie eine durchaus persönliche, unwiderstehliche Künstler-Sehnsucht war, welche Rubens nach Italien zog. Hier zeigte er sich von einer solchen Vielseitigkeit, daß er alle hervorragenden Maler studierte. Wohl niemals hat ein bedeutender nordischer Künstler so eminente Anregungen im Süden gefunden und dieselben seiner eigenen Veranlagung so vortrefflich anzupassen gewußt. Vor allen anderen zogen den großen Koloristen die farbenfrohen Venetianer an und insbesondere Tizian. Als Rubens starb, waren die ersten elf Nummern des Katalogs seiner Hinterlassenschaft Gemälde Tizians, einundzwanzig andere Kopieen nach demselben Meister. Erreicht, geschweige denn übertroffen hat er allerdings die Venetianer in koloristischer Beziehung nicht. Mag man ihn noch so sehr bewundern, so kann man ihn doch von einer gewissen Brutalität in der Farbengebung, — ich erinnere nur an das knallrote Rot, welches auf den meisten seiner Bilder wiederkehrt — entschieden nicht freisprechen. — Wie dem aber auch sein mag, durch seinen Aufenthalt in Italien und sein Studium der dortigen Meister zog Rubens die Fäden zusammen, welche von den van Eycks, Rogier van der Weyden, Lukas van Leyden über Dürer und Franz Floris nach Italien leiten. Und doch verdankt er seine Größe nicht allein dieser kunstgeschichtlichen Stellung, sondern in erster Linie seiner persönlichen Eigenart, seinem ihm in die Wiege gelegten Genie.

In dieser Beziehung verhält es sich mit ihm wie mit Rembrandt, bei welchem sich allerdings dieser grundlegenden Charakterzug, die künstlerische Selbstständigkeit, noch schärfer ausdrückt. Soweit die Ergebnisse unserer Forschung reichen, war Rembrandt nie in Italien. Und doch ist auch bei ihm die gewaltige künstlerische Freiheit nicht denkbar ohne den günstigen, befreienden Einfluß der südlichen Malerei auf die nordische. Bei dem Holländer gehen die künstlerischen Ahnen über Honthorst und Elsheimer auf Dirk Bouts zurück.

Rubens knüpft in Italien an Tizian an. Er vermag es, weil er aus einer vorzüglichen Schule hervorgegangen ist, deren höchster Ruhm seit dem 15. Jahrhundert in ihren prächtigen Farben bestand. Während aber die van Eycks, Rogier van der Weyden u. a. die einzelnen Lokalfarben unvermittelt neben einander setzten, untermalt Rubens, der in gewissem Sinne den Abschluß der belgischen koloristischen Bewegung darstellt, seine Bilder mit einem einheitlichen Ton, häufig mit dem wunderbaren, nie wieder erreichten goldenen Grundton. Grundstimmung und Lokalfarben halten sich bei ihm die Wage.

Rembrandt, der um dreißig Jahre später geboren wurde, geht einen Schritt weiter. Die Lokalfarben treten bei ihm hinter dem Grundton zurück. Er ist ausschließlich Stimmungsmaler.

Im Wesen des Kolorismus liegt die Farbenfreudigkeit, das Wohlgefallen an den einzelnen bunten Farben, an Rot und Weiß, an Gelb und Blau u. s. w. Der große Blaame wendet bunte Gewänder an, wo sie der Gegenstand durchaus nicht verlangt, zum Beispiel bei der Löwenjagd oder gar beim bethlehemitischen Kindermord. (München, Königl. ältere Pinakothek.) Rubens ist in seiner ganzen Größe und in seiner ganzen Schönheit nur in dem farbigen Original zu genießen. Er hat als zeichnender Künstler persönlich nicht gewirkt. Aber er hat

sich um die Stecherkunst dennoch hervorragende Verdienste erworben, indem er die Wiedergabe im Stich für die nordische Kunst überhaupt erst eingeführt hat. Trotz der Meisterchaft der nach seinen Werken geschaffenen Stiche wirkt dennoch das Durchsehen einiger Bände von Stichen nach Rubens auf die Dauer eintönig und ermüdend.

Beim Genuß der Schöpfungen des Holländers dagegen, der nicht so sehr in bestimmten bunten Farben, als in Hell und Dunkel sah und empfand, können wir eher das Original missen und uns mit Wiedergaben begnügen. Damit hängt aufs innigste zusammen, daß der Stimmungsmaler Rembrandt so häufig und mit so überaus großem Erfolge zur Nadiernadel griff. Auf diesem Gebiete zeigt er sich vielleicht noch vielseitiger, noch größer, noch feiner als in der Ölmalerei. Die Bedeutung des Rubens für die Kunst des Kupferstiches wird durch diejenige Rembrandt's für die Radierung bei weitem übertroffen. Es war nichts weniger als Zufall, daß der größte vlämische Künstler nur der Ölmalerei, der größte holländische auch der Kupferkunst huldigte.

Rubens verleiht seinen Bildern eine neutrale Beleuchtung, Rembrandt läßt das Licht von einem oder mehreren bestimmten Punkten ausgehen. Die Kunst dieses Mannes trägt ein düsteres Gepräge, im Vergleich damit ist diejenige seines großen südniederländischen Zeitgenossen hell und licht.

Es hat dies seinen Grund in ganz persönlichen Verhältnissen. Dem belgischen Künstler lacht sein ganzes Leben lang die Sonne des Glückes. Gesund, von vornehmer Geburt, mit Reichthümern gesegnet, durch Schönheit ausgezeichnet, von Fürsten mit Ehrenbezeugungen überhäuft, durch die Freundschaft mit den gelehrtesten und klügsten Männern seiner Heimatstadt angeregt, durch zwei Ehen, erst mit einer stillen und sanften, dann mit einer geistvollen und blühend schönen Frau beglückt, genießt er alles, was diese Erde zu geben vermag. Als Maler findet er allgemeine Anerkennung, Hunderte von Schülern drängen sich in seine Werkstatt, und er selbst scheint durch sein Schaffen vollauf befriedigt worden zu sein. Wie wäre dies aber auch anders möglich, da sein Leben und Wirken eine selten harmonische Ausbildung aller geistigen und auch körperlichen Kräfte darstellt und sich seine Kunst stetig fortentwickelt.

Für Rembrandt verlief das Leben nicht so schön und sonnenhell. Seine Gattin, Saskia van Uhlensburgh, brachte einen Schimmer von Glück in sein Haus. Sie hielt die Sorgen des Kampfes ums Dasein von ihm fern. An ihrer Seite verlebte er die glücklichste Zeit seines Lebens, welche zugleich die künstlerisch fruchtbarste und bedeutendste ist. Doch mit Saskias Tode weicht sein guter Engel von seiner Seite, er macht Schulden über Schulden und gerät so in ein überaus trauriges Abhängigkeits-Verhältnis zu seiner Haushälterin und zu seinem eigenen Sohne. Seine Kunst wird dadurch wesentlich beeinflusst: er wird immer düsterer, immer skizzenhafter.

Haben wir dem Stimmungsmaler Rembrandt in technischer Beziehung den Coloristen Rubens gegenübergestellt, so können wir ihm in Bezug auf die Auffassung den Dramatiker Rubens entgegenstellen. Der Letztere greift hauptsächlich Gegenstände auf, welche sich zu gewaltiger Aktion eignen, so den Satyrzug

und die Löwenjagd oder die Kreuzabnahme, die Kreuzaufrichtung, den bethlehemitischen Kindermord oder die Amazonenschlacht und die Kämpfe des römischen Kriegervolkes (Unser Lieben Frauenkirche zu Antwerpen; München, Pinakothek; Wien, Sichtensteingallerie: Die Geschichte des Decius Mus). Von diesem Gesichtspunkt aus erklärt sich zum Teil seine Vorliebe für den Sturz der Verdammten, den Engelssturz, das Jüngste Gericht. (München, Pinakothek). Das Problem der Darstellung des Jüngsten Gerichtes zieht sich durch die ganze italienische und nordische Kunstgeschichte und wird von Michel-Angelo beinahe unübertrefflich gelöst. Wenn Rubens diesem Künstler in Bezug auf die Tiefe der Auffassung auch nicht im mindesten gleichkommt, so findet er doch in formaler Beziehung die endgültige unübertroffene Lösung des Problems, indem er eine einheitliche und geschlossene Komposition des Heraufschwebens der Seligen und des Herabstürzens der Verdammten schafft. Rubens zeigt sich jedoch nicht nur als Dramatiker, wo es der Stoff unbedingt verlangt, sondern für ihn scheint sich jeder Vorgang, dem er beizuwohnt, jedes Ereignis der Weltgeschichte, das andere Künstler vor ihm in ruhiger Wiedergabe dargestellt hatten, in lebendige Handlung umzusetzen. Er hatte ein so tiefes Verständnis für den menschlichen Körper, daß er ihn mit spielender Leichtigkeit und beherrschender Sicherheit in den allgeringfügigsten Stellungen wiedergeben konnte, wie sie ihm das Modell unmöglich vorzumachen vermochte. Daß er an Reinheit und Adel der Linienführung Raffael nicht zu vergleichen ist, wird niemand bestreiten. In koloristischer Beziehung kann er sich nach meiner Empfindung mit den großen Venetianern durchaus nicht messen, an psychischem Gehalt steht er Michel-Angelo und Lionardo da Vinci, Dürer und Rembrandt unendlich nach, aber als Meister der Bewegung steht er ohnegleichen da in der Kunstgeschichte. Seine dramatische Kraft gründet in seinem ganzen, ungewöhnlich energischen Wesen. Der Mann, der vom frühen Morgen bis zum Untergange der Sonne unermüdet an der Staffelei stand, sich dabei vorlesen ließ und Besuche empfing, hatte am Abend, nachdem er sich durch einen Spazierritt ins Freie erquicht, die geistige Spannkraft, den gelehrten Unterhaltungen seiner Freunde beizuwohnen und sich an denselben lebhaft zu beteiligen. Und bei diesem nach großem Maßstabe angelegten Leben mußte er zugleich die kleinen Angelegenheiten des Tages bis ins einzelne in Ordnung zu halten.

Über die Art und Weise, wie Rembrandt seine Tage ausfüllte, sind wir bei weitem nicht so gut unterrichtet. Wir wissen jedoch, daß ihn seine Sorglosigkeit in Geldangelegenheiten und sein ungezügelter Sammeleifer ins Verderben stürzten. Wir dürfen ihn uns wohl nicht als eine im äußeren Leben energische, sondern vielmehr als eine beschauliche Natur, beinahe als einen Grübler vorstellen. Dieser Charakterzug spiegelt sich in seinen Werken aufs deutlichste wieder. Verlangt der Gegenstand wild erregtes Leben, so ist auch Rembrandt durchaus im stande, dasselbe meisterhaft wiederzugeben. (Ich erinnere z. B. an die beiden Radierungen der Verkündigung an die Hirten und der Vertreibung der Wechslers aus dem Tempel). Aber im allgemeinen werden wir wild erregten Szenen in seinen Werken selten begegnen. Während Rubens, der Blaame, dramatische

Bewegung wiederzugeben liebt, stellt Rembrandt, der Holländer, die Dinge gewöhnlich im Zustande der Ruhe dar. Er ist eine mehr lyrische Natur.

Dieser Gegensatz läßt sich durch das ganze Wirken der beiden Künstler hindurch verfolgen. Verhältnismäßig am wenigsten zeigt sich derselbe auf dem Gebiete des Portraits. In den „vier Philosophen“ und der „anatomischen Vorlesung des Doctor Tulp“ kommen sich die beiden zeitgenössischen Künstler der ganzen Auffassung nach vielleicht am nächsten. (Gallerie Pitti, Florenz und Kgl. Museum, Haag). Und doch auch hier welch bezeichnender Gegensatz! Der Dramatiker Rubens äußert sich hier zwar nur leise in dem Spiel der Hände, der belgische Detailmaler schon deutlicher in dem reizenden, echt flämischen Durchblick im Hintergrunde auf die Stadt, der Kolorist endlich sehr bedeutend in all dem Beiwerk, das reichlich über das Bild gestreut ist: dem in schweren Falten herabhängenden Teppich, der schönen Säule, der antiken Portraitbüste in der Wandnische mit dem Tulpenstrauß daneben, in den Büchern und Federn, welche in malerischem Durcheinander auf dem Tische herumliegen, dem Hund im Vordergrund und in dem prächtigen Pelze des einen Philosophen. All dem vermag die charakteristische Durchbildung der Köpfe gerade die Wage zu halten, damit das Interesse des Beschauers nicht gar zu sehr zersplittert wird.

Bei Rembrandt dagegen die größte Schlichtheit der Auffassung. Ein einfacher dunkler Hintergrund, gar kein Beiwerk, sondern nur eine strenge Sachlichkeit. Von den Körpern der dargestellten Personen sehen wir nur wenig, fast gar keine Hände, beinahe nur die Köpfe. Aber welche Köpfe! Welche psychologische Vertiefung in denselben, welch' eminent wiedergegebene Concentration in einigen derselben! Diese Leute sind alle ganz bei der Sache. Und dieser aufs höchste gespannten Anstrengung des Geistes wird die bewegungslose träge Masse des Leichnams mit rücksichtslosem Naturalismus entgegengesetzt. Endlich wird das ganze Gemälde durch ein zauberhaftes Hell Dunkel verklärt.

Bedeutend schärfer als auf dem Gebiete des Portraits macht sich die Verschiedenartigkeit der künstlerischen Auffassung in der Landschaft, im Historienbild und vorzüglich in der religiösen Malerei geltend. Hier wurde der allgemeine Gegensatz noch durch besondere Umstände verschärft: durch das protestantische Bildungselement auf der einen und das katholische auf der anderen Seite.

Rembrandt wuchs unter protestantischen Einflüssen heran. Über sein Verhältnis zur Religion wissen wir nichts. Aber sogar, wenn er denselben kalt und gleichgültig gegenübergestanden hätte, so hätte er sich dem Einflusse seiner religiösen Jugendeindrücke trotz seiner Eigenart, trotz seiner Genialität nie ganz entziehen können. Wenn es nun auch vollkommen verfehlt wäre, anzunehmen, daß Rembrandt bewußt in protestantischem Sinne geschaffen habe, so kann andererseits doch auch nicht geleugnet werden, daß uns ein gewisser protestantischer Geist aus seinen Bildern entgegenweht. Es liegt dies nicht nur in dem Aufgreifen alttestamentlicher Gegenstände, sondern vor allem in der tiefen Innerlichkeit und anspruchslosen Einfachheit der Auffassung, welche sogar hier und da in Nüchternheit übergeht. Führt man einen Katholiken, welcher sich mit Kunst noch nicht näher beschäftigt hat, aber für künstlerische Eindrücke nicht unempfang-

lich ist, vor eine Rembrandt'sche hl. Familie (z. B. vor das so überaus innig empfundene Bild — München, K. Pinakothek No. 324 aus dem Jahre 1631), so wird derselbe das Gemälde sehr schön finden, aber nicht im entferntesten wird ihm einfallen, in den Gestalten die „Mutter Gottes“, das „Christuskind“, den „heil. Joseph“ zu erkennen.

Rubens dagegen war — so weit man sich heute ein Urtheil darüber erlauben darf — ein überzeugter Katholik. Als seine Mutter Maria Pypelindx im September 1608 starb, zog er sich für einige Zeit unter ganzlichem Verzicht auf die Malerei in ein Kloster zurück. Wie dem aber auch sein mag, seine Auffassung der religiösen Gegenstände ist eine durchaus katholische und zwar die festliche der triumphierenden Kirche der Gegenreformation des 17. Jahrhunderts.

Damit hängt zusammen, daß Rubens im Auftrage der Kirche und der Gemeinden große Altartafeln lieferte, Rembrandt in gewissem Sinne häusliche Andachtsbilder schuf. Ziehen wir zum Vergleich zwei Gemälde der Kgl. älteren Pinakothek zu München heran, die einzigen, auf denen die beiden Maler in dieser Gallerie mit demselben Gegenstande vertreten sind, nämlich der „Anbetung der Hirten.“ (No. 331 und 740. Das letztere im Katalog als die „Geburt Christi“ bezeichnet, doch diese Bezeichnung ist in diesem Falle nicht ganz zutreffend). Das Rubens'sche Bild, im Jahre 1619 gemalt, ist wohl nur eine Atelier-Arbeit und steht auch koloristisch nicht sehr hoch, ist aber doch für seine ganze Auffassung außerordentlich bezeichnend. Das Werk Rembrandts ist 1646, also in seiner späteren Zeit entstanden und infolge dessen recht breit und skizzenhaft in der Durchführung. — Das belgische Gemälde ist im Auftrage des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Neuburg für die Hofkirche (Jesuitenkirche) zu Neuburg geschaffen worden und daher von ziemlich bedeutendem Format (4,75 Meter hoch, 2,70 Meter breit), das holländische ist für den Statthalter der Niederlande, Prinz Friedrich Heinrich, gemalt worden und viel bescheidener in den Verhältnissen (0,97 Meter hoch, 0,72 Meter breit). — Rubens malt den Stall mit aller Behaglichkeit aus, Krippe, Ochs und Esel nehmen einen breiten Raum auf seinem Bilde ein. Der Dramatiker läßt Hirten und Hirtinnen in den Stall hereinstürmen und vor dem Christuskinde in die Kniee sinken; der Blaame freut sich an der schönen Bildung der Frauen und an der kräftigen der Männer; der Kolorist bekleidet Hirten und Hirtinnen mit buntfarbigem Gewändern, ihn interessiert der Unterschied zwischen der dunklen gebräunten Hautfarbe der Männer und dem schönen zarten Teint der Weiber; der Katholik läßt nur die Maria hervortreten, er schiebt den Joseph in den Hintergrund und läßt in den Wolken eine reichbewegte Schar von Engeln heranschweben, die das „Gloria in Excelsis“ singen; die ganze Scene endlich ist von neutralem Lichte beleuchtet. — Rembrandt, der Holländer, der Protestant, verlegt die Scene ausschließlich auf die Erde. Den Stall deutet er nur nebensächlich durch einige Gegenstände, auf denen Hühner sitzen, und den ganz verschwommenen, kaum erkennbaren Ochs im Hintergrunde an. Er konzentriert seine ganze Aufmerksamkeit auf die Hirten und die hl. Familie, er giebt wirklich eine hl. Familie, den Joseph in voller Gleichberechtigung mit der Maria. Die mit vollendetem Naturalismus dar-

gestellten Hirten sind knieend oder stehend in ruhiger Haltung, aber mit unjagbarer Andacht in den durchgearbeiteten Köpfen um die hl. Familie herumgruppiert. Das Gemälde ist außerordentlich düster. Und in diese Dunkelheit wirft das von dem Jesuskinde im Mittelpunkte des Bildes ausgehende hauptsächlichliche Licht seine erwärmenden Strahlen. Das Ganze ist ein ebenso wahr als zart empfundenes Stimmungsbild.

Legen wir uns zum Schluß noch die Frage vor nach der Wirkung der beiden so verschieden gearteten Maler-Individualitäten auf den Beschauer, so ist die Überzeugungskraft der farbenprächtigen, bewegungsreichen, heiter festlichen Kunst des Rubens so groß, daß sie auch diejenigen, welche der Kunst überhaupt ferne stehen oder sich noch nicht viel mit derselben beschäftigt haben, schnell packt und dauernd fesselt. So kommt es auch, daß man in den Rubenssälen — man mag sich in einem Museum zu Wien, zu München oder in Berlin befinden — immer die meisten Beschauer findet. — Dagegen ist die künstlerische Sprache Rembrandts unendlich schwerer zu verstehen. Sie verlangt eifriges Studium und völlige Hingabe, ehe sie ihre eigenartige Schönheit enthüllt. Je mehr man sich aber in diese unermeßlich reiche Welt hineinsieht und hineinempfindet, um so mehr wird man seine Mühe belohnt finden und um so mehr wird man geneigt sein, dem holländischen Künstler — alles in allem genommen — den Vorrang vor seinem großen vlämischen Zeitgenossen einzuräumen.

Anmerkung. Das Material für meine Arbeit lieferten mir die üblichen kunsthistorischen Handbücher: Woltmann-Boermann, „Geschichte der Malerei“; „Geschichte der Malerschule Antwerpens“ von Rooses, Deutsche Ausgabe von Reber, München 1889. Ferner der Aufsatz „Rembrandt und seine Genossen“ in A. Springers „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte“, vor allem aber Kiehl, „Deutsche und italienische Kunstcharaktere.“

Über frühchristliche Bilderbibeln.

Von Dr. Eugen Gradmann.

Jedes Jahr fördert neue Beweisstücke dafür zu Tage, daß das Mittelalter seine Bildtypen nicht geschaffen, sondern ererbt hat vom christlichen Altertum. Das abendländische Mittelalter, das sie seinerseits an die Renaissance überliefert hat, fand seine hohe Aufgabe darin, sie, wenn auch nur gattungsmäßig, zu befehlen mit dem Hauch der Empfindung aus dem deutschen Volksgemüt. Aber geformt sind sie, gleichsam nach den Modellen und aus den Trümmern der Antike, in der alten, einigen katholischen Kirche, die auf allen Gebieten gesetzliche Normen, Typen der Nachwelt hinterlassen hat. In Hinsicht auf die höhere Kultur überhaupt und somit auch auf die Kunst und zumal in allem, was mit der hochkonservativen Kirche zusammenhängt, ist jene Zeit, aller Ansätze des Neuen, Nationalen ungeachtet, eben doch der Ausgang des hellenistisch-römischen Weltalters, dessen Höhepunkt recht eigentlich die Gründung der Kirche ausmacht. Trotz den Verwüstungen der Völkerwanderung und des Islam waltet in der christlichen Welt noch alexandrinischer Geist und währt so lange, als die Germanen bei der Kirche in die lateinische Schule gehen. In allen Nebenzweigen der Liturgie bleiben, (wie Rohault de Fleury's Sammelwerk: la messe et ses

monuments so gründlich darthut), die altkirchlichen Überlieferungen in Kraft bis zum Wendepunkt des Mittelalters, zur Zeit der Kreuzzüge. Die jetzt gewöhnlich sogenannte romanische Stilperiode bedeutet in Wahrheit eine Umwälzung vom Lateinischen zum Nationalen. Bis dahin darf die frühchristliche Zeit gerechnet werden; bei den Griechen gewissermaßen bis in die Gegenwart. Wir können daher mit der nötigen Vorsicht ganz wohl zur Ausfüllung der Lücken in der Denkmälerreihe der römisch-christlichen Zeit diejenigen der romanischen (im weiteren und richtigeren Sinn des Worts, der die karolingische mit einschließt) und der byzantinischen Kunstweise samt ihren Nebenzweigen beiziehen. Gerade die Anfänge der Bibelillustration sind durch neuere Funde und Erkenntnisse beleuchtet worden, deren Zusammenfassung hier versucht werden soll.

1. Ursprung und Entwicklung der Bibelillumination.

Die Buchmalerei, deren Urheimat Ägypten scheint (Papyrusrollen aus Gräbern und mit entsprechenden Darstellungen der Leichenfeier und der Seelenwanderung) ist mit der alexandrinischen Kultur in die Kirche übergegangen. In der römischen Kaiserzeit war sie für Lehrzwecke gebräuchlich. Lehrbücher wie das des Vitruv von der Baukunst, des Aratus von der Astrologie, des Vegetius vom Kriegswesen konnten ja der Abbildungen schwerlich entraten, und sind bis tief ins Mittelalter mitsamt solchen kopiert worden. Aber auch beim Vortrag der Klassiker, der Mythologie, Chronologie und Geschichte, oder der äsopischen Fabeln in der Schule waren Bilder zum Anschauungsunterricht beliebt, welche bald dem Buch einverleibt wurden sowohl zum Schmuck als zur Erläuterung, bald ein Ganzes für sich, eine zusammengesetzte Tafel bildeten. Es sind antike Bildertafeln in Marmor oder Stuck erhalten, welche wie die Tabula Iliaca des Capitolinischen Museums in Bild und Beischrift den Inhalt einer Dichtung gedrängt wiedergeben (vgl. Zahn: Griech. Bilderchroniken 1873). Das Hauptfeld in der Mitte nimmt eine größere Darstellung oder die Gestalt des Dichters ein; von kleineren Bildern ist es umrahmt. Aus diesen steinernen Bilderchroniken darf man zurückschließen auf den Gebrauch solcher in Papyrus und Pergament. Auf Papyrus waren die Bilder wohl ähnlich wie die Schrift in Tinte oder Sepia gezeichnet und mit durchsichtigen Wasserfarben leicht angetuschelt, — Vorläufer der mittelalterlichen Federzeichnung; vielleicht auch schon mit Schablonen ausgeführt, so z. B. die Bildnisse in Varros Imagines, von denen Plinius spricht. Bequemer als die Rollen (volumina, rotuli) mußten sich die aus Blättern gebundenen Bücher (codices, libri) erweisen, die meist aus dauerhaftem Pergament bestanden. (Über diese Dinge vergl. Wattenbach: Schriftwesen des Mittelalters 1875 und Bucher's Gesch. d. tech. Künste I.) Solche konnten mit anspruchsvolleren Malereien ausgestattet werden, die im kleinen die Wirkung von Tafelgemälden anstrebten. Die Buchmalerei fiel im Altertum geschulten Malern zu und hatte mit der Schreiberei nichts zu thun. Der Schreiber ließ dem Maler Platz; oder die Bildblätter wurden besonders eingestet. Die Technik war ursprünglich der Tafelmalerei gleich; mit Wachsfarben, die in geschmolzenem Zustand mit Eisen aufgetragen, vertrieben und geglättet werden mußten, oder

doch Temperafarben mit Honig, Ei, Feigenmilch als Bindemittel auf gegipstem Grund; endlich Aquarell, genauer labierte Federzeichnung. Die Deckmalerei des Mittelalters begnügt sich meist mit Gummiwasserfarben. (Rezept des Theophilus s. XI.) Die Verwendung von Gold- und Silbertinte, Schaum- und Blattgold für Bilder ist eine Annäherung an die Kunst des Schreibers. Sie beginnt mit dem frühesten Mittelalter und nimmt zugleich mit dem Barbarengeschmack zu. Prachtwerke waren mit Gold- und Silbertinte auf purpurgetränktem Pergament geschrieben. Als der jüngere Maximus dem Grammatiker übergeben wurde, erhielt er von einer Tante Homers sämtliche Werke in solcher Ausstattung zum Geschenk. (Capitolinus, Maximi 30, bei Wichhoff im Jahrb. d. öst. Kunstf. 1892.) So wird dann auch in den Bildern Gold für die Gründe, für die Lichter im Gewand und für das Beiwerk angewendet. Den Eingang des Buchs schmückt gern das Bild (nicht Bildnis) des Verfassers; so ist es für den Vergil von Martialis (XIV, 186) bezeugt und durch eine vaticanische Handschrift bestätigt. (lat. 3867; vgl. Weiffel, Vaticanische Miniaturen 1893, Tafel II, B). Oder auch ein Widmungsbild, z. B. im Dioskorides. An erhaltenen profanen Bilderhandschriften aus dem Spätaltertum sind etwa zu nennen eine Ilias in der Ambrosiana, zwei Vergile, ein besserer und ein geringerer von barbarischen Händen, in der Vaticana, das Arzneibuch des Dioskorides für Juliana Anicia (um 500 in Wien). Hinzuweisen ist auch auf die römischen Bilderalender, weil ihre Darstellung vielfach in den christlichen Bilderkreis und Bibelschmuck übergegangen sind. (Vgl. Riegl: die mittelalterl. Kalenderillustr., in Mitt. d. Inst. f. östr. Geschichtsf. X, 1889; Strzykowski: die Kalenderbilder d. Chronogr. v. J. 354, Ergb. d. Jahrb. d. k. deutsch. arch. Inst. I, 1888; ders.: d. Monatscyklen d. byzant. Kunst, Rep. f. Kunstw. XI.) Die Haltung der Bilder ist anfangs rein malerisch, ganz unbeeinflusst von der Schrift. Sie sind sogar manchmal (noch in karolingischen Kopien) mit einem gemalten Rahmen in Nachahmung eines metallenen eingefast. Der Grund ist in der Regel als Erdboden und Himmel abgetönt; letzterer gern in abendlicher oder nächtlicher Stimmung. Also eine Miniatur-Bildergalerie im Buch. Wenn dagegen die Figuren auf dem nackten oder purpurgetränkten Pergamentgrund stehen, wie schon in der Ilias der Ambrosiana, wo sie anscheinend nach Wandbildervorlagen gezeichnet sind, so ist abermals ein Schritt zur Schrift hinüber, zugleich freilich ein Rückschritt von der malerischen zur bloß zeichnerischen Behandlung gethan. Auch der Beginn der Ausstattung des Initials gehört noch der Nachblüte antiker Kunst an. „Im Wiener Livius wird der erste Buchstabe jeder Seite vergrößert gegeben, in den Vergilfragmenten der Vatikanischen Handschrift erhält der erste Buchstabe jeder Seite Verzierungen in grüner, roter, gelber Farbe oder in Silber von allerdings sehr einfacher Zeichnung.“ (Janitschek: Gesch. d. deutsch. Malerei S. 6.)

Die Verdiensttätigkeit der biblischen Schriften hat naturgemäß durch die rechtliche Anerkennung und öffentliche Stellung der Kirche unter Konstantin einen gewaltigen Aufschwung genommen. Bei den letzten Verfolgungen war es ja besonders auch auf die heiligen Schriften der Christen abgesehen gewesen. Der Kaiser selbst war für die Ausstattung der Kirchen in Neu-Rom mit Bibel-

handschriften besorgt. (Brief Konstantins an Eusebius.) Für den Gottesdienst waren solche vorzugsweise bestimmt. Weitere Verbreitung muß sodann die lateinische Übersetzung des Hieronymus bewirkt haben. Hieronymus und Chrysostomus tadeln schon den Luxus, welcher in der Ausstattung der heiligen Bücher getrieben werde. Ein frühes Denkmal der Chrysographie bietet Ulfilas gotische Bibel in verschiedenen Bruchstücken. Die ältesten Bilderhandschriften zur Bibel, die uns erhalten sind, reichen höchstens in das fünfte Jahrhundert hinauf. Die klassische Zeit der Bibelillustration währt aber nicht über Justinian hinaus. Im Frühmittelalter begnügt man sich, die alten Vorbilder zu kopieren so gut es eben gehen will. Eine Wiederbelebung erfährt die antike Bibelillustration doch noch einmal im Abendland zur Zeit Karls des Großen und bei den Griechen nach dem Bilderstreit unter der Herrschaft der Makedonen. In der Zwischenzeit hat, wie es scheint, Rom unter Gregor dem Großen die nördlichen Länder mit Bilderbibeln versorgt, wie es bei der Sendung des Bischofs Augustin nach England bezeugt ist. Noch ist ein Evangelienbuch (Oxford) und ein Psalter (Cambridge) aus seiner Zeit erhalten, angelsächsische Abschriften mit Bildern nach lateinischer Vorlage. Noch mehr als in Rom mag dieses Kunstgewerbe in Alexandrien, dem syrischen Antiochien und in Konstantinopel seine Mittelpunkte gehabt haben.

Früh hat sich das Mönchtum der Buchschreiberei und zugleich ohne Zweifel auch der Buchmalerei angenommen; vorzüglich in Ägypten und Syrien. Hieronymus, Martinus, Augustin, Cassiodor bringen darauf auch im Abendland; und in der Regel Benedikts, welche alle Bedürfnisse im Kloster selbst beschafft haben will, ist auch eine Bücherei vorausgesetzt. In den Neuländern zumal müssen die Klöster zugleich Schulen der Schreibkunst und der kirchlichen Malkunst sein; so in Irland und England, dann im Frankenreich. Dieses Verhältnis ist von entscheidender Bedeutung für den Gang, den die Entwicklung der Buchmalerei im Mittelalter nimmt. Die Illustration wird ein Stück Schreibkunst. Miniatur bedeutet ursprünglich soviel als Rubrik, Bezeichnung der Textabschnitte in Mennigrot; und das „Illuminieren“ wird mit „Minieren“ im Mittelalter gleichgesetzt (vergl. Janitschek a. a. O. S. 6 Anm.) Beide schließen die Malerei in die Schreiberei ein. Die eigentliche Malerei im Buch verkümmert. Die Zeichnung mit der Schreibfeder ist den klösterlichen Künstlern am besten handgerecht. Sie ist die wahrhaft vollstümliche Illustrationsart; in ihr bethätigt sich namentlich die nordische, germanische Kunstbegabung am unbefangenen. Sowohl im Osten, wenigstens nach dem Bilderstreit, als im Westen ist die Kunst der Buchausstattung von dem Streben beherrscht, Schrift, Schmuck und Illustration künstlerisch zusammenzufassen und einander anzunähern; und darin leistet denn auch das Mittelalter Mustergiltiges für alle Zeit. Es ist ein Abfall vom antiken Betrieb, aber zugleich ein Fortschritt über den klassischen Geschmack hinaus, wo Schreiberei und Malerei durchaus nichts mit einander zu thun hatten. Erst mit dem Eindringen der Barbarei beginnt die bildmäßige Auffassung der Schriftzeichen und die schreibermäßige Behandlung der Bilder, sowie die Ornamentmalerei, welche zwischen Schrift und Bild in der Mitte steht.

(Fortsetzung folgt.)

Anleitung zur Erforschung und Beschreibung der kirchlichen Kunstdenkmäler.*)

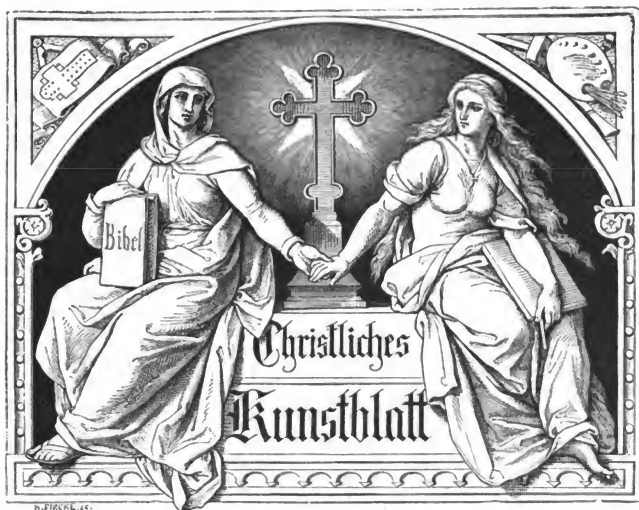
Nach dem Vorgang anderer Diözesen sollten auch die kirchlichen Denkmäler der Einzel Diözese, vorzüglich die aus dem Mittelalter stammenden einer gründlichen Erforschung behufs allgemeiner Kenntnisaufnahme, Würdigung und Schonung unterzogen werden. Hierzu hat der Diözesan-Kunstverein einen Fragebogen verfaßt und ausgesandt, der mit neunzehn Rubriken eine Handleitung zum allseitigen Auffuchen und Aufzeichnen des Bemerkenswerten darbot. Mit dem bekannten praktischen Sinn und Geschick katholischer Geistlichkeit hat P. Florian Wimmer zum Fragebogen eine Anweisung gegeben, damit ein jeder den Gegenstand der Frage leicht erkennen und diese selbst beantworten möge. Diese Anleitung erstreckt sich über Geschichte, Architektur, Einrichtung, Bildwerk, Geräte und Gefäße des Gotteshauses. Auf 116 Seiten wird eine klare Beschreibung, auch mit 54 Bildern eine Anschauung des zum Wissen Notwendigsten gegeben über Einrichtung und Inhalt und Form der Kirchen des Mittelalters und der Renaissance. Auch Protestanten finden darin manchen Aufschluß, den man sonst nicht leicht erhält. Neu ist uns die Bemerkung S. 19, daß im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert die Kirchengebäude zuweilen anstatt wie in früheren Jahrhunderten in genauer Ostung (Orientierung, d. h. dorthin, wo die Sonne zur Zeit des höchsten Lichtes, nämlich der Tag- und Nachtgleiche aufgeht,) vielmehr nach Nordosten, wo die Sonne im Hochsommer aufgeht, gerichtet wurden. Unter den eingefügten Grundrissen ist (S. 17) die Stadtpfarrkirche in Steyr bemerkenswert dadurch, daß ihr Turm an der nördlichen Seite ziemlich in der Mitte des Langhauses (wie bei der neuen Stuttgarter Friedenskirche) angebaut ist. Nicht richtig ist (S. 41), daß schon in den ältesten Zeiten der Vogen, der Altarhaus und Langhaus scheidet, Triumphbogen, Triumphthor genannt worden sei. Im Christl. Kunstblatt 1886 S. 72 hat Bernicke nachgewiesen, daß der Name erst bei Ciampini 1693 erscheint. Der Name Trisorium ist S. 42 falsch, S. 52 richtig erklärt. Für das Fremdwort Mosaik steht S. 104 das gute deutsche Wort Stiftnmalerei, die von den Alten als große bei den Fußböden opus tessellatum, als mittlere an den Wänden opus sectile und als kleine auf Kostbarkeiten, Gefäßen zc. opus vermiculatum genannt wurde. Mißverständlich ist (S. 105) gesagt: „In den romanischen Kirchen fand auf den Wänden und auf den großen Gewölbetappen vorzugsweise die Malerei, in den gotischen Kirchen dagegen die Bildnerei Anwendung“ — diese natürlich überhaupt, nicht „an innern Wänden und Gewölbetappen.“ Die Ableitung des Wortes Spandrilie (S. 52) „ein Zwickel, welcher die Spannung des Bogens drückt, sie stark drückt“ ist fraglich. Wohl brauchbar ist der S. 117—152 gegebene „Schlüssel zur Erforschung der Heiligenbilder,“ d. i. ein alphabetisches Verzeichnis der Heiligen und ihrer Abzeichen („Attribute“).

*) In zweiter Auflage mit Illustrationen vermehrt von Dr. Math. Hiptmair. Einz 1892. Verlag von Hallinger. (2,60 M.)

Mitteilung.

Nach dem Hingang des bisherigen Vorstandes des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs, Prälat Dr. von Merg, ist zunächst der Schriftführer des Vereins, Herr Prälat D. von Wittich (Stuttgart, Uhlandstr. 2 A) auf Wunsch des Ausschusses in die Lücke getreten und hat die Besorgung der Vorstandsgeschäfte bis auf weiteres übernommen.

Inhalt: Der Grabfund zu Schlettstadt. Mit Bild. — Rubens und Rembrandt. — Ueber frühchristliche Bilderbibeln. — Anleitung zur Erforschung und Beschreibung der kirchlichen Kunstdenkmäler. — Mitteilung.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat, derzeit in Ludwigsburg.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Bum „Kongress für den Kirchenbau des Protestantismus.“

Der für 24. und 25. Mai von der Vereinigung Berliner Architekten nach Berlin ausgeschriebene Kongress für protestantischen Kirchenbau kann epochemachend werden. Wir möchten alle unsere Leser hiedurch auf denselben hinweisen, vorzüglich aber darauf aufmerksam machen, daß vermutlich besonders die Vertreter der in unserem Blatte Jahrgang 1892 und 93 erwähnten neuen Dogmen im evangelischen Kirchenbau sowohl dem Vernehmen nach, als auch nach der Liste, welche der ersten Einladung beilag, ganz vollzählig erscheinen werden, es also auch für die Gegner dieser Meinungen geboten erscheint, vollzählig zu erscheinen. Es gilt zu verhüten die Herabdrückung des Altars zu einem bloßen Tisch, mit dem einige jener neuen Dogmatiker noch nicht einmal zufrieden sein werden, da sie vielmehr den Altar ganz beseitigt haben möchten,

ferner die Aufstapelung von Altar, Kanzel und Orgel übereinander, die völlige Herabdrückung der wirklichen Kirche zu einem ganz profaischen Betfaal. Es gilt zu verhüten, daß wir wiederum statt Kirchen aedes vacuae bekommen. Es gilt zu verteidigen die von unsern Vätern ererbte Gliederung der Kirche in Altarhaus und Gemeindehaus, mit einem wirklichen Altar im hellen Ostende der Kirche, mit der Feier des Abendmahls am Altar, dem Anhören der Predigt im Schiff und der ruhigen Würde der jetzigen Gestaltung unserer Liturgie. Es gilt einzutreten für Aufrechterhaltung der Tradition, welche Luther ausdrücklich nicht preisgeben, nicht umstürzen, sondern lediglich von eingebringen Menschen-satzungen und den Spuren papistischer Willkür reinigen wollte.

Darauf hinzuweisen hält für seine Pflicht

Baurat Dr. D. Mothes, Zwickau.

Diesen Appell eines alten Rufers im Streit, des „Fachmanns“, der im Christlichen Kunstblatt wiederholt zu den „neuen Kirchenbauplänen“ Stellung genommen, geben wir wieder, ohne uns in demselben alles einzelne anzueignen; wir behalten uns für die nächsten Nummern eine ausführliche Würdigung der in Betracht kommenden Fragen vor. Für heute schließen wir uns der Aufforderung des Herrn Baurat Dr. Mothes nachdrücklich an. Wir wünschen besonders, daß alle diejenigen Künstler und Geistlichen, die bei der Erbauung, Wiederherstellung und Ausschmückung evangelischer Kirchen sich schon praktische Erfahrungen gesammelt haben, sich möglichst vollzählig in Berlin einfinden möchten. Möge keiner der Meister fehlen, die hin und her in Deutschland im Kirchenbau Bewährtes, ja Mustergültiges geschaffen haben!

Die Theologen aber seien besonders zum Kommen aufgefördert. Es ist auch ein Zeichen unserer Zeit, und kein unerfreuliches, daß in den Kirchengemeinden überall neue bauliche Bedürfnisse hervortreten. Wie sie befriedigt werden müssen, so daß wirklich etwas Zweckmäßiges dabei herauskommt, läßt sich freilich nicht nach allgemeinen Theorien, sondern nur im einzelnen Fall unter Berücksichtigung aller Umstände entscheiden. Aber anregend, klärend, ermunternd können und sollen die Verhandlungen des Kongresses wirken, und sie werden es thun, wenn die Beteiligung seitens erfahrener Künstler und Geistlichen eine zahlreiche wird!

Die Redaktion.

Der gute Hirte.

Es ist erfreulich, daß je mehr neben der Baukunst auch wieder ihre Schwesterkünste, Malerei und Plastik zur Geltung kommen. In allen großen Epochen der Kunst sind die drei Hand in Hand gegangen; oft so, daß derselbe Künstler auf allen drei Gebieten Großes, ja Größtes leistete, wie Michel-Angelo mit den Medicäergräbern, der sizilianischen Decke und der Kuppel von St. Peter, jedenfalls

so, daß kein architektonisches Kunstwerk ohne den zugehörigen malerischen und plastischen Schmuck erbacht und erbaut wurde. Wie aus einem Guß erscheint bei einem gotischen Dom Architektur, plastischer und malerischer Schmuck, auch bei einem Barock- und Rococobau gehört die Dekoration ganz wesentlich zum Ganzen. Es war das rechte Kennzeichen, wie sehr die Kunst in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts sich selbst verloren hatte, daß die Architektur für sich allein vorging und von ihren Schwesterkünsten nichts wissen wollte. Das Ergebnis war der traurige Kanzleistil, in welchem so manche in jener Zeit erbaute Kirche uns öde und langweilig angähnt.

In diesem Stück ist's gottlob besser geworden; nicht bloß die weltlichen Monumental- und Prachtbauten, je mehr und mehr auch die gottesdienstlichen Räume zieren sich mit malerischem und plastischem Schmuck und das Christliche Kunstblatt freut sich, wo irgend eine Kirche oder ein Kirchlein sich so seinem Herrn darstellt „in heiligem Schmuck“ „als eine Braut ihrem Manne.“ Was in diesem Stück mit bescheidenen Mitteln selbst in einer Dorfkirche geleistet werden kann, zeigt das Innere der unter der Leitung des Herrn Baurat Dörmetsch völlig erneuten Kirche zu Degerloch bei Stuttgart (vgl. Christl. Kunstblatt Jahrg. 1890, Nr. 12). Ist hier die Malerei in umfassender Weise als Gehilfin der Baukunst wie der Predigt verwendet, so ist einem andern Bau, der demselben Baukünstler seine Erneuerung verdankt, ein hervorragender plastischer Schmuck zu teil geworden. Es ist dies die Stadtkirche zu Geislingen. Das freundliche, am Fuß der schwäbischen Alb gelegene, jedem, der die „Geislinger Steige“ schon befahren hat, wohlbekannte Städtchen zeichnet sich nicht nur durch Gewerbsleiß aus, sondern besitzt auch eine gewisse künstlerische Überlieferung; ist es doch von lang her ein Sitz der Elfenbeinschnitzkunst. Neuerdings bildet den Kunstmittelpunkt der Stadt die weitbekannte württembergische Metallwarenfabrik unter ihrem Direktor Herrn Hägele. Dieselbe hat die Stadt nicht bloß mit einem Reiterdenkmal Kaiser Wilhelms beschenkt, sondern hat auch in erfreulichster Weise zur plastischen Ausschmückung der evangelischen Stadtkirche beigetragen. Die Orgel zieren Statuen von musizierenden Engeln sowie des Königs David, am Eingang erscheint eine Statue des guten Hirten (siehe Abbildung), von der Fabrik gestiftet. Bei letzterem Schmuck hat auch der Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs mitgewirkt, indem er das Modell dazu gestiftet hat.*) Entworfen hat dasselbe in seinem Auftrag Herr Bildhauer Gäckle in Stuttgart. Schön und würdig steht der „gute Hirte“ vor uns. Als solchen hat Christus schon die altchristliche Kunst gebildet, nicht bloß in Wandgemälden und Mosaiken, sondern auch in statuarischen Rundfiguren. Jedem Besucher des Lateran-Museums zu Rom ist die Marmorstatue in Erinnerung, die ihn so darstellt im Liebreiz der Jugend, mit lockigem Haar, in der Hirtentracht der Antike, das gefundene Schaf auf den Schultern. So schön dieses Bild ist, so hat doch ohne Zweifel Herr Gäckle wohl daran gethan, es sich nicht

*) Der Verein hat dafür das Recht erhalten, weitere Exemplare der Statue aus der Fabrik zu ermäßigtem Preis zu beziehen.

zum Vorbild zu nehmen. Der gute Hirte in dieser Auffassung ist ein Sinnbild des Heilands, uns aber ist nach seinem Wort der Herr selbst der gute Hirte und so hat Herr Gäckle Christus uns in der uns vertrauten Gestalt vor Augen gestellt, in langem Kleid und Mantel, mit den gewohnten Zügen, mit



Der gute Hirte.

langem gescheiteltem Haar und Bart; dieser uns so wohl bekannte Christus erscheint als der gute Hirte, der das Schaf auf seine Achseln gelegt hat und den Hirtenstab in seiner Rechten hält. Saugt ruht das Tier, ermüdet von seinen Irrwegen, auf den Schultern seines Freundes und läßt sich willig und gern zur Herde zurücktragen. Gewiß — ein solches Bild predigt auch in seiner

Weise und sagt es jedem Besucher der Kirche, daß er es in derselben nicht bloß mit dem verkündigten Wort, noch weniger bloß mit dem menschlichen Prediger, sondern mit dem himmlischen Freunde zu thun hat, der auch seine Seele sucht.

Ausgeführt sind alle diese Statuen in der neuen Technik der „galvanoplastischen Bronze“, die in der in München befindlichen, aber zur Übersiedelung nach Geislingen bestimmten Filiale der Fabrik gepflegt wird. Der galvanische Strom hat die Eigenschaft, Metalle an dem einen Pol zu lösen, die sich dann am andern Pol in feinsten Verteilung niederschlagen. Die galvanische Ver Silberung, Vernickelung u. s. w. beruht darauf. Läßt man den galvanischen Strom entsprechend lange einwirken, so bildet sich nicht nur ein Überzug, sondern eine beliebig starke Schichte des betreffenden Metalles. Es leuchtet ein, daß dies Verfahren im Stande ist, an die Stelle des Gusses zu treten. In der That hat man auch schon länger her versucht, Statuen auf galvanoplastischem Wege herzustellen. Die drei Hauptfiguren des im Jahr 1858 errichteten Gutenberg-Denkmales in Frankfurt a. M. sind in dieser Technik gearbeitet. Doch war das Verfahren zu umständlich und deshalb zu teuer, um sich neben dem Gusse behaupten zu können. Die genannte „Münchner Kunst-Anstalt für galvanoplastische Bronzen“ wendet nun ein Verfahren an, das im Stande zu sein scheint, in jeder Hinsicht mit dem Gusse zu wetteifern. Das Metall, das man beim Gusse von Statuen verwendet, ist wie bekannt, das Erz („Bronze“), eine Legierung von Kupfer mit Zinn oder Zink. Daß man hiezu griff, hat seinen Hauptgrund darin, daß sich reines Kupfer nicht blasenfrei gießen läßt; sodann auch in der geringen Festigkeit des reinen Kupfers. Galvanoplastisch läßt sich nun nicht Erz, sondern bloß Kupfer darstellen. Daß letzteres aber genau wie das Erz künstlerischer Verwendung fähig ist, zeigen die in Kupfer ausgeführten getriebenen Arbeiten von Bandels Hermannsdenkmal auf dem Teutoburger Wald bis zu den kleinen Gegenständen des Kunstgewerbes, wobei die Technik des „Treibens“ mit dem Hammer von selbst dem Kupfer die nötige größere Festigkeit giebt. Ja es scheint, daß die Verwendung von Kupfer zu statuarischen Zwecken einen besonderen Vorteil bietet. Es ist bekannt, welche schöne Patina das Kupfer bildet, z. B. an den Dächern des japanischen Palais in Dresden, des Schlosses zu Würzburg u. s. w. Diese Patina ist entschieden reiner und schöner als diejenige, welche an Erzgegenständen entsteht. Da nun beim galvanoplastischen Verfahren selbstverständlich keine Blasen vorkommen können und eine große Dichtigkeit und daher Festigkeit und Widerstandsfähigkeit des Metalles sich erzielen läßt, so erscheint dieses Verfahren trefflich zur Ausführung von statuarischen Werken in Kupfer geeignet.

Die Technik der Münchner Kunstanstalt für galvanoplastische Bronzen hat dabei den großen Vorteil, daß sie billiger zu stehen kommt als der Guß. Es eröffnet sich somit die Aussicht, auch mit bescheideneren Mitteln gottesdienstliche Räume mit Bildwerken aus echtem Metall in künstlerischer Ausführung schmücken zu können, was als ein wichtiger Fortschritt zu begrüßen ist.

Evangelischer Altarschmuck.

Seit einem vollen Menschenalter hat das Christliche Kunstblatt mitzuwirken gesucht an Lösung der Aufgabe, der evangelischen Kirche in Erinnerung zu bringen, was sie sich selber schuldig ist in würdiger Ausstattung der Orte, wo zur Predigt des göttlichen Wortes und zur Feier der heiligen Sakramente die Gemeinde sich versammelt. Wir haben dabei stets daran erinnert, daß die neutestamentliche Gemeinde keine „Gotteshäuser“ haben kann, welche „Wohnungen des Höchsten“ wären, dem wir „mit Geschenken nahen“ sollten, in welchen wir „dem Herrn die Ehre bringen“ müßten durch äußerlichen Schmuck und Pomp. Das überlassen wir denen, welche Gott in sinnlicher Erscheinung und Gegenwart haben und ihm „dienen“ wollen mit äußerlich schönen „Gottesdiensten“ und mit wertvollem, kunstreichem Schmuck der Wände und Gewänder, der Geräte und Gebände. Diese können uns Evangelischen keine „Heiligtümer“ sein im Sinne derer, welche mit Weihwasser, Salböl und Kreuzeszeichen Menschen und Dinge zu „heiligen,“ zu „weihen,“ zu „segnen“ und „aus- und einzusegnen“ pflegen. Die Worte Kirche, Gotteshaus, Gottesdienst, Altar, Opfer, welche jene in alttestamentlichem Sinne brauchen, sind zwar auch uns gäng und gäbe, aber wir streifen ihnen die unctionale Bedeutung ab, um unsern Herrn „im Geist und in der Wahrheit“ anzubeten. Wir bauen nicht Gott ein „Haus,“ wir erzeigen nicht Gott einen „Dienst,“ wir bringen nicht Gott ein „Opfer,“ wir „weihen“ nicht Gott etwas, wir schmücken nicht Gott einen „Altar,“ sintonmal er des keines bedarf und nicht in Tempeln oder auf Altären, oder in Behältern und Gehäusen wohnt, von Menschenhänden gemacht. Wenn wir ein zur Verkündigung des Gotteswortes, zur Vollziehung der h. Taufe und zur Austeilung des h. Abendmahls gebrauchtes Gebäude oder Gefäß „weihen,“ so wird es durch Wort Gottes und Gebet „geheiligt,“ d. h. vom alltäglichen, werktäglichen, gemeinen Gebrauch abge sondert und dem „geweiht,“ d. h. feierlich übergeben und erstmals für das in Gebrauch genommen, womit Gott selbst uns dienen, uns heiligen und selig machen will und wofür wir uns dankbar erweisen sollen in Wort und Werk, in dem Opfer der Herzen, in dem der Lippen, der Leiber, diesem Opfer „das da lebendig, heilig und Gott wohlgefällig ist, welches sei euer vernünftiger Gottesdienst,“ dazu in den freiwilligen Opfern oder Darbietungen reiner Nächstenliebe. Ist es uns dann ein „Heiligtum,“ so hat das nur die Bedeutung der Achtung und Ehrung, welche wir solch einem Gebäude oder Geräte, das der Verkündigung und Austeilung des von Gott uns Gegebenen gewidmet ist, schuldig sind. Der Ausdruck „Ehrfurcht“ wird schon zu viel sein dafür. Ohne Zweifel wäre es auch unevangelisch, unlutherisch, den „Tisch des Herrn,“ — nur einen solchen, keinen „Opfer-Altar“ haben wir, — „das Heiligste im Heiligtum“ zu nennen. Denn das Wort und die Stätte, von der aus seine Predigt geschieht, ist gleicher Göttlichkeit und Heiligkeit wie Taufe und Abendmahl, und daher ist Kanzel und Taufstein derselben Ehren und Zierden würdig wie der „Altar,“ welcher wohl eine Opferstätte für Gebet genannt werden mag, aber nicht „die Opferstätte für Gebet und Sakrament.“ Katholisierend wäre auch, den Altar „Fundamental-

stätte des christlichen Gottesdienstes" zu nennen. „Das Wort sie sollen lassen stahn!" in erster Linie!

All dieses vorausgesetzt, wollen wir gerne zugeben, daß der Altar gegenüber der gleichwertigen Kanzel und dem gleichwürdigen Taufstein schon durch seine äußere Gestalt und Größe eine besondere Art und eine besondere Sorgfalt der Ausschmückung in Anspruch nimmt. So hat auch der verstorbene Pastor Meurer seinem 1864 erschienenen bahnbrechenden „Beitrag zur Paramentik in der evangelischen Kirche" den Titel „Altarschmuck" geben können, da die Taufstein-Gewänder und die Kanzelbecken sich nach den Altartüchern und Gewändern zu richten haben.

Meurer sagt in seinem vortrefflichen Buch „Der Kirchenbau" (Leipzig 1877): „Unentbehrlich sind die Altartücher. Es liegt auf der Hand, daß es geradezu unwürdig ist, den Tisch des Herrn ungedeckt zu lassen. Denn ihn als solchen zu kennzeichnen, ist es auch schicklich, das eigentliche (weiße) Tischtuch nicht bloß bei der Kommunion, sondern immer aufzulegen, dann aber auch fleißig zu erneuern, höchste Sauberkeit ist ja der höchste Schmuck, wie alles Feinen, so insbesondere der (aus festem, feinem Linnen, nicht aus lappigem Baumwollenzug herzustellenden) Altartücher." Ohne Zweifel würde der stets weißgedeckte Tisch die schöne sinnbildliche Bedeutung der steten Bereitschaft zum h. Mahle haben können, dessen Geräte und Speise nur aufzutragen und zu gebrauchen wäre. Das würde wohl passen, wo täglich, wie in der katholischen Kirche, oder doch allsonntäglich das Sakrament des Altars gefeiert wird. Aber das kommt nur selten in evangelischen Kirchen vor. Auch dient der Altar nicht bloß zum h. Abendmahl, sondern auch zur Gebet- und Segensstätte bei Konfirmation, Trauung und sonstigem Dienst am Worte. Wie man nun im menschlichen Wohnhause den Tisch nur zum Mahle weiß, sonst mit einem farbigen Teppich zu decken pflegt, so ist auch im christlichen Gemeindehause das weiße Linnen für die Abendmahl- (und Tauf-)Handlung bräuchlich, für die übrigen Zeiten das farbige Tuch. Der Umfang des Altarkleides hängt von der Beschaffenheit des Altarkörpers ab. Ist dieser einfach aus Stein oder aus Holz, so braucht er keinen ihn vollständig einhüllenden Umhang; ist er dagegen sorgfältig gegliedert, z. B. auf Säulen gestellt, aus edelm Gestein geformt oder sonst verziert, so soll er möglichst wenig verdeckt werden. Genügen kann ein nur etwa spannenlang unter dem (die Platte bedeckenden) Tuch hervorragender Behang, oder eine Bekleidung bloß der Stirnseite des Altars („Frontale"), und die Seitenwände bleiben ganz frei; oder auch könnte man einen Streifen von Tuch, etwa ein Drittel so breit wie der Altar, bis zum Fuß des Altars herabhängen lassen.

Meurers Verdienst ist, daß er uns wieder die Bedeutung der Farbe und ihres Wechsels nach den Zeiten des Kirchenjahrs zum Bewußtsein und in Übung gebracht hat. Mit Fug hat er die alte Ordnung der „liturgischen" Farben, wie sie in der katholischen Kirche, die sich auf das Sinnbild versteht, als Regel gilt, für so sinnvoll erklärt, daß sich schwerlich etwas Besseres an deren Stelle setzen läßt und ganz unbedenklich auch von uns angenommen werden kann. Weiß als die höchste Farbe für die höchsten Feste, die Christfeste; rot für die höchsten

Festtage der Braut Christi, der Kirche; grün, das Alltagsgewand der Erde für die Alltagszeiten der Kirche; violett, die feierlich ernste Farbe für die geschlossenen Zeiten, die Nüchternzeiten der Kirche; schwarz für die Trauer- und Bußzeiten. Meurer hat schon vor seinem „Kirchenbau“ seine Schrift über „Altarschmuck“ als Beigabe zu den Musterblättern des genialen Paramenten-Zeichners Eugen Beck in Herrnhut geschrieben, dessen Name, Werk und Wort ein Ruhm unseres Kunstblattes von seinem Anfang an gewesen ist.

Neuerdings ist ein jüngerer evangelischer Geistlicher, Herr Diakonus Wilhelm Johnson in Neustadt an der Heide, begeistert für echte rechte kirchliche Kunst im Interesse der evangelischen Kirche und Gemeinde eingetreten. Als den Punkt für würdige Ausschmückung und Ausstattung der evangelischen Gotteshäuser, da die Propaganda einsetzen muß, hat er den Tisch des Herrn und die seiner Bedeutung entsprechende Bekleidung ansersehen in seiner 1888 bei Vandenhöck und Ruprecht in Göttingen erschienenen Schrift Pro ara. Auf seine Anregung und nach seinen Anschauungen hat der Maler Mittag in Hannover „Liturgische Musterblätter für Altargewänder evangelischer Kirchen“ entworfen, welche in der lithographischen Anstalt von Jul. Klinckhardt in Leipzig vervielfältigt und von der für christliche Kunst thätigen Firma der Gebrüder Stoffregen im Evangel. Vereinshaus zu Hannover in Verlag genommen sind. Diesen Blättern ist von H. Johnson ein begleitender und erläuternder Text beigegeben mit der Überschrift: „Dem Gotteshause heiliger Schmuck! Der kirchlichen Kunst Ein Wort zur Gunst.“

„In den Mustervorlagen soll hauptsächlich eine Anschauung geboten werden für solche Gemeinden, welche sich zwar evangelisch-lutherisch nennen und den Calvinischen Puritanismus hinsichtlich der Ausstattung des Gotteshauses verwerfen, denen aber doch — und ihre Zahl ist Legion — das liturgische Bewußtsein gänzlich abhanden gekommen ist.“ Sie sollen hier sehen, „wie evangelische Christen den Altar ihres lieben Gotteshauses schmücken können in der nach Maßgabe der kirchlichen Zeiten und Feste wechselnden liturgischen Bekleidung“, ohne daß damit etwas „spezifisch Römisches“ sich in die evangelische Kirche einschleiche.“

Herr Diakonus Johnson legt die Einteilung des Kirchenjahrs in den Weihnachtskreis, Passionskreis, Osterkreis und Trinitatiskreis zu grunde. Zum ersten Kreis rechnet er die Zeit von Advent bis zur Passionszeit und giebt ihr die violette Farbe; zum zweiten ist die schwarze, zum dritten die rote, zum vierten die (dunkel)grüne gewählt.

Aus Sparsamkeitsrückichten haben sich die Bearbeiter der sechs vorliegenden Tafeln auf diese vier Hauptfarben beschränkt. „Am ersten Adventssonntag, als dem Anfang des Kirchenjahrs, soll das violette Gewand der heilig-ernsten Freude Ausdruck geben. Sie macht beim Eintritt in die Passionszeit dem schwarzen Gewande Platz, welches auch für sonstige Tranertage paßt. Am Auferstehungsmorgen leuchte der Altar im freudigen Rot, denn die Nacht ist vergangen und der Tod verschlungen in den Sieg. Dies rote Gewand mit den Sinnbildern der Auferstehung stört die Andacht am Tage der Himmelfahrt nicht; denn diese ist ja nur die Krönung der Auferstehung des Herrn, auch dem Bitten der Ge-

meinde um das Kommen des heiligen Geistes an den Sonntagen Rogate und Exaudi thut die rote Farbe keinerlei Eintrag, denn der heilige Geist erscheint nicht nur als weiße Taube, sondern auch als Feuerflamme. Am Pfingsttage endlich schmücken wir den Altar mit einem grünen Gewand, und zwar weniger im Anschluß an das neue Leben im Reich der Natur als vielmehr zur Versinnbildlichung des Wachstums des innern Lebens der Gemeinde, die zum Frühlingsleben des Geistes erwachen soll. Dies grüne Gewand bleibt während der ganzen Trinitatiszeit und macht nur am Totenfest dem schwarzen Platz."

So zeigt denn das erste Musterblatt für eine Kirche gotischen Stils auf grüngemustertem Hintergrunde den mit Kreuz, Leuchtern und Abendmahlsgefäßen besetzten, mit weißer, durch einfache Randverzierung bestickter Leinwand gedeckten Altar, vorn behangen mit einem violetten Gewande, welches in der Mitte geschmückt ist mit einem strahlenden Kreuze und dem Spruche: „Siehe, dein König kommt zu dir“, innerhalb einer strahlenden Mandorla, alles in Gold, wie auch die Sternchen rings um die drei Kanten des unten violett und gold befranzten Vorhangs, innerhalb welcher sich noch eine Borte mit gelb auf grün gestickten Lilien und Kreuzen herumzieht.

Weil die weiße Farbe der höchsten, gleichsam im Licht verklärten Festfreude Ausdruck leiht, und darum deshalb für das Christfest bestimmt ist, wird nach einem zweiten Blatt über den vorderen violetten Altarbehang noch ein in weißem Grundton gehaltener reichgestickter Antependium-Streifen gehängt, in dessen Mitte ein golden strahlender Stern in einem Vierpaß mit der Umschrift: „Ehre sei Gott in der Höhe“ und darüber und darunter je zwei anbetende Engel gestickt sind.

Ein Blatt zeigt den Altar im liturgischen Gewande der Passionszeit für eine Kirche romanischen Stils. Da steht inmitten des schwarzen Vorhangs ein Kreuz mit strahlender Dornenkrone nebst der Inschrift: „Christus ist um unserer Missethat willen verwundet.“

Ein anderer Altar (einer romanischen Kirche) ist mit anders geformten Geräthen und Gefäßen besetzt auf reichen, an den Kanten verzierten weißen Decken; sein roter Vorhang ist reich in Gold geschmückt, im größern Mittelfelde steht in umstrahltem Rande auf blauem Grunde voll goldener Kreuzchen das weiße Lamm mit der Siegesfahne über dem Buch mit sieben Siegeln, umringt von der Schrift: „Ich bin die Auferstehung und das Leben.“ Auf den beiden Seitenfeldern sind von Blattranken umgeben die vier Sinnbilder der guten Botschafter.

Der Altarvorhang für eine gotische Kirche in der Trinitatiszeit ist dunkelgrün mit Goldfranse, goldgestickten Kanten und einer lichtgrünen, mit Blumen und Kreuzen bestickten Borte. In der Mitte des Behangs strahlt eine goldene Mandorla mit der Umschrift: „Jesus Christus gestern und heute und derselbige in Ewigkeit“, um das auf rotem, mit goldenen Ranken besetztem Grunde weiß geschriebene Christogramm. Für das Pfingstfest ist auf einem letzten Blatt der Altar mit einer reichen gestickten weißen Decke gedeckt, der dunkelgrüne, mit größeren Borten besetzte, unten goldbefranzte Vorhang mit einem weißen, schön gestickten Antependiumstreifen überhängt, in dessen Mitte die weiße, goldumstrahlte Taube aus dem offenen Himmel herniederschwebt.

Wenn auch diese Blätter nicht die reiche Sinnbildlichkeit der unvergleichlichen Beck'schen zeigen, so stehen wir doch nicht an, den Entwürfen wie der farbigen Ausführung volles Lob zu spenden. Wir rechten mit den Bearbeitern nicht um die Abweichungen von dem anderwärts, namentlich durch Menrer in Recht und Brauch Gekommenen. Nicht einmal in der katholischen Kirche ist in solchen Dingen strenge Regel und Einheit, noch mehr gilt in der evangelischen Kirche der siebente Artikel des Augsburger Glaubensbekenntnisses, wornach nicht nur ist, daß allenthalben gleichförmige Bräuche gehalten werden. „Allerlei Gaben und ein Geist“!

Der ersten Reihe liturgischer Musterblätter soll, wenn ihr die erhoffte Würdigung zu teil geworden ist, bald eine zweite und dritte Reihe in vielfarbiger Ausführung folgen. Nur eines möchten wir wünschen. Die Bearbeiter haben sich den mittelalterlichen Vorbildern mit Zug und mit Maß angeschlossen. Die Mönchsbuchstaben der Inschriften sind für die Gemeinde sehr schwer lesbar. Warum nicht lieber schöne lesbare Unzialbuchstaben? Im übrigen stimmen wir ein in den Wunsch des Herrn Diakonus Johnson, daß die sechs Blätter möchten „vielen, recht vielen evangelischen Gemeindevorständen vor die Augen gestellt werden mit der herzlichen Bitte: betrachtet im Lichte dieser Blätter einmal den Altar in eurem Gotteshause, überlegt, ob ihr nicht ein Stückchen übrig habt, oder etwa durch eine freiwillige Sammlung zusammenzubringen im Stande seid, und dann, wenn dies gelungen ist, wendet euch vertrauensvoll an den Verlag dieser Musterblätter, und ihr werdet euer Gotteshaus so schmücken, daß nicht nur die jetzt lebende Gemeinde, sondern auch ein nachfolgendes Geschlecht noch Freude und Erbauung daran finden wird.“

S. R.

Ueber frühchristliche Bilderbibeln.

Von Dr. Eugen Gradmann.

2. Die Schriftverzierung.

Schon die Römer kannten in der späteren Zeit den Bilderbuchstaben. Martialis und Ausonius sprachen von der Tiergestalt gewisser Lettern. (Springer: Bilderschmuck in den Sakramentarien, Abh. d. sächs. Akad. 1890.) Es ist aber zu beachten, daß der eine Spanier, der andere Gallier von Geburt ist. In Gallien scheint die Tierornamentik heimisch; vielleicht auch bei den Germanen. Auch in frühbyzantinischen Handschriften sollen sich Bildinitialen finden. (Springer a. a. O.) Häufig werden sie bei den Griechen freilich erst nach dem Bilderstreit; offenbar unter dem Einfluß eines barbarischen, orientalischen Geschmacks. Sie sind verächtelt wie Arabesken oder aus menschlichen, sogar heiligen Gestalten zusammengesetzt, so daß diese den Körper des Buchstabens bilden. (Abb. bei Bayot: l'art byzantin.) Bedeutsam ist es, daß die Schrift sowohl in der arabischen als in der gleichzeitigen nordisch-christlichen Ornamentik eine Rolle spielt, dort an den Wänden, hier in Büchern. Schnaase erkennt darin geistreich die dem Koran wie der Bibel gezollte Verehrung vor dem Wort der Offenbarung.

Freilich genügen sie dem Germanen nicht wie dem Araber als abstraktes Ornament. Er sucht sie vielmehr bildlich auszugestalten. Die bunten Zierbuchstaben (in Gelb, Rot und Grün) der westgotischen, burgundischen, langobardischen, angelsächsischen und fränkischen Handschriften aus der Merowingerzeit sind schon aus Tierleibern- und Gliedern zusammengesetzt (Fische, Vögel, Lamm, Hund, Pferd), auch mit Akanthusblattwerk und mit Bandwerk ausgestattet. Das letzte mag germanisch sein; die übrigen Bestandteile sind nach überwiegendem Urteil gallisch-römisch. Beide Teile wiederholen sich in den Bronzeschmucksachen der Zeit. Auch in den Schnörkelbuchstaben der irischen*) Schreibkünstler erkennt man noch in der Verzerrung und Verzettelung das gallische Urbild, den Tierbuchstaben. Wie die sogenannten Nationalschriften auf eine aus ravennatischen Papyrusurkunden bekannte Kursive des fünften und sechsten Jahrhunderts zurückgehen, so wohl auch die nationale Schriftverzierung der verschiedenen Volksstämme auf ein gemeinsames, mit der römischen Kultur zusammenhängendes Urbild (vgl. Porthheim, über den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst, 1886). Barbarischem Geschmack ist diese Schriftverzierung dennoch auf jeden Fall entsprungen. In der kindlichen Einbildungskraft des Barbaren beleben sich die fremden Schriftzeichen zu lebendigen Gestalten. Es ist bezeichnend, wie sich in den fränkischen Sakramentarien etwas von der geheimnisvollen Bedeutung des Sakraments und der lateinischen Vollziehungsworte auf die Schriftzeichen, die Anfangsbuchstaben der Präfation und des Kanon übertragen hat, wenn sie zu Bildern (Christus mit dem Evangelium, Kreuzifix) ausgestaltet sind, die der Priester küßt. (Vgl. Springer a. a. O.; Delisle: *mémoire sur anciens sacramentaires* 1886.)

Die Karolingische Initialornamentik,**) ursprünglich ein Gemisch von gallisch-römischen, irischen und deutschen Formen, hauptsächlich Bandgeflecht und Tierornament, ringt sich zunächst zu gesetzmäßiger Klarheit durch, entwickelt sich aber dann durch das Eindringen von Pflanzenformen, uamentlich Akanthusranken und Blättern aus der dekorativen Malerei der Blattrahmen zur Rankenornamentik des hochromanischen Initials; also wiederum in An- und Ausgleichung der verschiedenen Bestandteile des gesauten Schriftschmucks. Die Gold- und Silberzüge, die der Initial ursprünglich mit der Textschrift gemein hat, müssen vielfach naturalistischen Farben weichen. Der Initial wird nicht mehr so sehr als Schrift, denn als Ornamentmalerei gleich derjenigen der Vorsatzblätter und Randleisten behandelt. Ja er wird zum Bildrahmen erhoben, so wie bei den Byzantinern zum Bild selbst. In den Füllungen des Buchstabens wird irgend eine Illustration zum Text untergebracht. Der Ursprung dieses eigentlichen Bildinitials ist wohl in solchen Schriften anzunehmen, welche sich zur strengen Illustration weniger eigneten, wie die Sakramentarien (Drogo, Sakr.). Er bringt aber auch in die Bibel ein. Ausnahmsweise taucht sogar einmal ein Initial

*) Keller in *Mitteil. d. antiqu. Gesellsch. Zürich VII*, 1851. Westwood: *Paläographia sacra pictoria* 1843 ff. Derf. *Facsimile's* 1868.

**) Vgl. Nahn, *d. Pflasterium Aureum v. St. Gallen*. Janitschek, *Gesch. d. deutschen Malerei*; ders. in *Abhandlschrift Publ. d. Gesellsch. f. rhein. Geschichtsk.* VI.; Leischub, *Gesch. d. Karol. Malerei* 1894. Lamprecht, *Initialornamentik* 1882.

mitten in einer Illustration auf (im Kommentar zum Hohen Lied und Daniel aus der Zeit Ottos III in Bamberg abgebildet bei Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei.)

Ein Bindeglied zwischen Schrift und Bild lag von Anfang an in der Ornamentmalerei, womit die Titel-, Vorsatz- oder Einschaltblätter überzogen oder eingerahmt wurden. Es sind ein paar spätantike (s. V—VI) Handschriften erhalten, welche keine Illustrationen, wohl aber gemalte Titelblätter mit Kränzen, Gitterrahmen u. dergl. aufweisen. Die Behandlung ist flächenmäßig, teppichartig in wenigen Farben, grün, gelb, rot und blau, und verrät nicht eine Maler-, sondern eine Schreiberhand (Evangeliar und Rufinus in Wien, Hofbibl. Vgl. Wichhoff: Die Ornamentik eines altchristl. Codex, im Jahrb. des k. k. östr. Kunstf. XIV). Mit den Zierleisten verbinden sich sodann dekorative und symbolische Tiergestalten, Büsten, figürliche Szenen. Im Dioskorides ist so das Widmungsbild untergebracht in einem verzierten Kreis, im Evangeliar von Rossano die Brustbilder der Evangelisten. Auf merowingischen Ziertiteln sieht man etwa das Kreuz mit A und Q und die Evangelisten (Hauptwerke darüber: Fleury: les manuscrits à miniatures de la biblioth. de Laon 1865; und dto de Soissons.). Die Karolingerzeit fügt gemaltes Steinplattenmosaik und Schmelzwerk hinzu, in Nachahmung von Tragaltärchen und Reliquiarien etwa; sie nimmt den Anfangsbuchstaben des Textes ins Titelblatt auf, — namentlich den B des ersten Psalms — oder erhebt auch die Dekoration zur Illustration. So wird ein Gartenbild mit Springbrunnen und allerlei Getier durch Weisheit als Lebensbrunnen der Taufe gedeutet (Godescalc-Evangeliar). Auch dekorative Architektur wird zum Bild der Kirche durch Anbringung von kirchlichen Mosaikdarstellungen (Evang. von S. Médard). Der Weihbrunnen ist auch in der byzantinischen Buchverzierung beliebt, bleibt aber dort dekorativ. Außerdem Bilder von Jagd- und Fischfang und dergl. als Kopfleisten (Abb. bei Bayet a. a. D.). Krasse Proben des Zusammenhangs zwischen Ornamentation und Illustration, eigentlich der Rückbildung dieser in jene, bietet die irische Buchmalerei mit ihren berüchtigten Figurenbildern, welche irgend eine antike Vorlage, einen Christus oder Evangelisten, eine Maria, sogar eine Kreuzigung oder Wiederkunft des Herrn im Stil des Nienengeflechts und der Kunstschreiberei mit Schnörkelzügen wiedergeben. Es ist nicht etwa eine primitive, sondern vielmehr eine abgeleitete, entartete Zierweise, diese keltische des Nordens. Ähnliche Verschnörkelung der menschlichen Gestalt zeigen auch langobardische Denkmäler (Portheim a. a. D.). Die Zeit der Ottonen weiß in Deutschland und England Bild und Zierrat in das richtige Verhältnis zu setzen. Drachennuster umgeben z. B. im Egbertbuch zu Trier das Widmungsbildnis als Rahmenfüllung. Kanonrahmen fassen im Aachener Evangeliar Ottos III die Illustrationen ein, welche selbst wieder zum Teil in streng geometrisch abgegrenzte Felder gebracht sind. Schon in Karolingischen Vorlagen müssen manche Illustrationen in Zierschilder eingezwängt gewesen sein. Darauf weisen der Codex aureus von St. Emmeran, das Uota-Evangeliar und das Missale Heinrichs II in München zurück. Vollständig ausgebildet ist dieses

Prinzip, welches mit der Typologie zusammenhängt, in den Armenbibeln des hohen Mittelalters (vgl. Schlosser: Beiträge zur Kunstgesch. aus den Schriftquellen des früh. Mittelalt. S. 103. Leipzig. 1891). Im hohen Mittelalter ist die Ausglei chung der verschiedenen Bestandteile der Ausstattung vollendet. Das Ornament ist malerisch behandelt, die Malerei hinwiederum ornamental. Die Initialen und Randleisten ausgeschmückt mit naturalistischen Ranken, Blättern, Blüten, Früchten, mit tierischen und menschlichen Gestalten und Scenen. Die Illustrationen dagegen sind in die Initialen zusammengedrängt oder doch an den Rand des Textes gerückt; architektonisch angeordnet mit einfarbigem, goldigem oder gemustertem Grund, wie ein Teppich- oder Fensterbild und dekorativ gefärbt (vgl. Vöge: Eine deutsche Malerschule u. s. w. in Westf. Zeitschr. VII. Ergänzungsheft. 1891). Am bequemsten aber geht naturgemäß die volkstümlich-germanische Federzeichnungsweise des 9—12. Jahrhunderts mit der Schrift und Schriftverzierung zusammen.

Ein nicht zu unterschätzendes Bindeglied zwischen Schrift und Zeichnung boten endlich die Inhaltsverzeichnisse in der Ausstattung, die das späte Altertum dem Kalender zu geben liebte; am bekanntesten als Kanontafeln der Vierevangelienbücher. Hier enthalten sie die Zusammenstellung der Parallelstellen nach Ammonius und Eusebius in zehn Tafeln mit verschiedenen Spalten. Die erste giebt in Ziffern nach Kapiteln an, was allen vier Evangelien gemeinsam ist; die zweite, was den Synoptikern u. s. f. Diese Tafeln mit ihren Spalten boten sich der Verzierungsfreude zu baulicher Umrahmung mit Säulen, Gebälk, Giebeln und Bögen dar. Dieselbe ist keineswegs auf die Evangeliarientafel beschränkt. Auch der Terenz der Vaticana, der Boethius in Bamberg haben so ausgestattete Register. In den Evangelien beleben sie sich mit allerlei Staffage, dekorativer und symbolischer Art, Pflanzen, Springbrunnen, Tieren, Idyllen aus dem menschlichen Leben, Jagd, Ernte, Hausbau, Schreibung und vorzüglich Monatsbeschäftigungen, Jahreszeitbilder und Tierkreisfiguren aus dem Kalender. Die frühesten Beispiele stammen aus Syrien (Evangelienfragmente in Paris und Abula-Evangeliar in Florenz s. VI.). Da sind neben den Gehäusen kleine Prophetenfiguren und biblische Vignetten angebracht; verkleinerte Wiederholungen aus anderem Zusammenhang. Schon hier also begegnen wir dem Maler auf dem Gebiet des Schreibers. Dieselbe Ausstattung findet sich sodann in den frühromanischen Evangelienhandschriften (aus der Zeit der Karolinger und Ottonen). Da sind die Gehäuse der Kanones sogar auf die Titelbilder (Goldener Pfalter in St. Gallen) und auf die Textillustrationen (Evangeliar Ottos III in Aachen) übertragen.

(Fortsetzung folgt.)

Jesus Baumeister oder Zimmermann?

In seinem letzten Aufsätzchen für das Dezemberheft 1893 des Christlichen Kunstblatts hat Herr Prälat Merz sich gegen Schneller („Kennst du das Land?“) gewendet und die Überetzung Luthers verteidigt, daß Jesus nicht ein Baumeister feinerer Häuser sondern ein Zimmermann gewesen sei. Schneller sagt zum Be-

weis seiner Annahme S. 49: „Auf den Häuserbau spielt der Herr besonders gern an, während er sonst außer dem Fischergewerbe seiner Jünger gar kein Handwerk, jedenfalls nicht die Zimmermannskunst, zu seinen Gleichnissen heranzieht.“ Mir scheint ein berühmtes Bild, das uns so geläufig ist, das aber nicht so nahe liegt und solchen, die es zum erstenmal hören würden, recht fremd klinge, doch wohl vom Zimmermannshandwerk hergenommen zu sein: es ist das Gleichnis vom Splitter und Balken in der Bergpredigt (Matth. 7, 3—5.). Es ist gar lieblich, sich auszuendenken, wie Jesus durch seine Arbeit als Zimmermann vor seinem öffentlichen Auftreten zu diesem Bilde gekommen ist. — Vielleicht ist an eine Verbindung beider Gewerbe, des Zimmermanns- und des Maurerhandwerks, zu denken.

R. W.

Bücherbericht.

Die Madonnen-Darstellung in der Malerei. Eine kunstgeschichtliche Studie von E. Baumbach. Dresden. Piersons Buchhandlung (Alex. Beyer), 75 S.

Die Mariabilder in den Katakomben, die Legende von Lukas, als dem ersten Madonnenmaler, der Wendepunkt zu der Auffassung der Maria als Gottesmutter durch die Beschlüsse der Kirchenversammlung zu Ephesus im Jahre 431, die byzantinische und mittelalterliche Marienform, Maria mit dem Kinde, als Ausdruck reiner einfacher Mütterlichkeit seit Beginn des 15. Jahrhunderts, die Madonna als vollendetste Darstellung reiner Jungfräulichkeit seit Ende des 15. Jahrhunderts, die Vollendung des Madonnenidealismus durch Lionardo und Rafael im Anfang des 16. Jahrhunderts, der weiterhin hervortretende Zug zur Wirklichkeit und Natürlichkeit, vorzüglich bei den deutschen Malern, namentlich bei Holbein dem Jüngern, das Sinken der Madonnenkunst in Manier nach der Rafaelzeit in Italien, wo doch Correggio in Oberitalien und Bellini in Venedig noch Großes leisten, bis Palma, Tinteritto, Paul Veronese die Madonna als vornehme Edelfrau inmitten ihres Hofstaates malen, der realistische Zug der niederländischen Madonnenbilder, die mystisch verzüchte der spanischen Marien auf Drache und Mondstichel, die leidenschaftliche Erregung der Madonnen der „Restauration“ des Katholizismus, seit Mitte des 16. Jahrhunderts, die schmerzreiche Mutter der Caracci, die Marien der italienischen Effektier und der deutschen Mengs und Dieterich, die der „Nazarener“, der Piloty'schen Schule und die Düsseldorfser, die mißlungenen heiligen Nächte von Uhde's — sie werden auf den 16 Seiten dieser Studie mit wenig Strichen gezeichnet und rasch als die bedeutsamen Merkzeichen der auf- und absteigenden sechzehnhundertjährigen Geschichte der Madonnenmalerei vorübergeführt.

S. W.

Meisterwerke christlicher Kunst. Dritte Sammlung. Großfolio. 21 Holz- schnittafeln auf Kupferdruckpapier. 2 M. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Diese dritte Sammlung schließt sich den beiden vorhergehenden würdig an. Die Ausführung in Holzschnitt ist meisterhaft. Die Auswahl der Blätter sucht das Klassische mit dem Interessanten zu verbinden und wird so, wenn auch nicht

alle Blätter von gleichem, geschweige bleibendem Werte sind, jedem etwas bringen. Von Raffael erscheint in großer zweiseitiger, wohlgefügener Wiedergabe die Verkündigung und die im Louvre befindliche große heilige Familie; diese nach dem Schuler'schen Stich, der freilich dem Original nicht ganz gerecht wird. Perugino ist durch eine schöne und würdige Wiedergabe seiner Grablegung vertreten, die sich bei allem Mangel an Leben in Komposition und Figuren durch eine getragene Hoheit des Stils auszeichnet. Bei Paolo Veronese, Anbetung der Könige, und Carlo Dolce, Madonna, ist die Wiedergabe des Farbentons der beiden Meister in der scheinbar dafür gar nicht geeigneten Technik des Holzschnitts wunderbar gelungen. Das süße, unschuldig schlummernde Kindchen auf Carlo Dolces Bild wird gewiß viele Freunde finden. Bei Rembrandt und Rubens ist die Bezeichnung der Bilder ungenau: bei ersterem muß es statt „Christus im Tempel“ vielmehr „Darstellung im Tempel,“ bei letzterem statt „Christus und die Ehebrecherin“ „Christus und die reinigen Sünder“ (Petrus, Schächer, große Sünderin) heißen. Das Blatt nach Rembrandt giebt übrigens den Effekt des von oben in den hohen gotischen Dom, als welcher der Tempel dargestellt ist, einfallenden Lichtes wundervoll wie eine Braun'sche Photographie wieder. Vorzüglich ist auch die Wiedergabe des berühmten Nördlinger Krucifixus. Unter den Modernen werden am meisten Aufsehen machen Eduard von Gebhardts „Christus und der reiche Jüngling“ und Arnold Böcklins Pietà. Wir hoffen beide Bilder bald in andrem Zusammenhang ausführlicher besprechen zu können. Louis Feldmann verrät sich in seinem „Jüngling zu Rain“ als ein Schüler von Gebhardts, den er freilich weder in der Gesamtstimmung noch im Ausdruck des Christuskopfes erreicht. Merkwürdig mißlungen in der Komposition ist Wilhelm Clemens Verrat des Judas (sein Mensch würde ohne die Unterschrift erkennen, was dargestellt sein soll) und in der Stimmung Paul Kießlings Auferstehung, ein *noli me tangere*, das für diese duftige Ostergeschichte viel zu frostig ausgefallen ist. Eine würdige, stimmungsvolle Komposition ist dagegen G. Fugels Kreuzabnahme, und Otto Försterling giebt in seinem „Golgatha“ eine merkwürdig großartige Landschaft. Den Beschluß des Ganzen macht Schnorr von Carolsfeld mit seinem „Emmaus“; beinahe unscheinbar steht dies Bild in seiner schlichten Holzschnitttechnik neben den virtuosen übrigen „Holzstichen“, aber dem empfänglichen Beschauer öffnet sich das Auge für die herrlich gestimmte Abendlandschaft und für die geheimnisvolle Hoheit dieser Christusfigur. — Damit haben wir erst nicht alle Blätter dieses reichen Heftes erwähnt; als Ganzes birgt es einen wahren Schatz gediegener Schönheit aus allen Zeiten christlicher Kunst.

Von dem neuesten sechzehnten Jahrgang der im Verlag von F. F. Weber, Leipzig, erscheinenden Meisterwerke der Holzschneidekunst liegen uns Heft zwei bis fünf vor. Dieses vornehmste deutsche periodische Illustrationswerk bewahrt seinen alten Ruf meisterlicher Ausführung aller seiner Blätter. Heft zwei und drei enthält eine Studie über den anheimelnden, gemüthlichen Meister der guten alten Zeit Daniel Chodowiecki, Heft vier und fünf solche über „Frau Agnes“

(Dürers Hausfrau) und Dürers Reise nach Venedig. Aus dem reichen, aus Kunst und Natur geschöpften Inhalt heben wir hervor: François Millet, Schäferin mit trefflicher Wiedergabe der Lichtwirkung des Originals, die Sonnenspitze bei Ehrwald in Tirol, eine prachtvolle Hochgebirgslandschaft, René Reinickes überaus lebenswahre Schilderung aus dem Wartesaal des Zentralbahnhofes in München, Duprés Pietà auf dem Camposanto zu Siena, den zarten Holzstich nach Rafaels „schöner Gärtnerin“ im Louvre, Spitzers heiteres „Aus den Ferien zurück“ (in einem Mädchenpensionate), endlich Edmund Ranoldis mythologische, im Preller'schen Stil gehaltene Landschaft; diese letztere unterbricht in wohlthuernder Weise die Carnivalsbilder des fünften Heftes, welche in unserem Leserkreise wenige Bewunderer finden dürften.

Chronik.

Denkmalpflege. Das Konfistorium zu Breslau hat unter dem 6. Juli 1893 an die evangelischen Gemeindefürsorge der Provinz Schlesien auf einen Erlaß des Ministers der geistlichen Angelegenheiten hingewiesen, wornach die infolge der anderweitigen Organisation der Denkmalpflege eingesetzten Provinzialkommissionen und die Provinzialkonservatoren die Denkmalwache u. s. w. auch über die Kirchen und deren Inventar zu führen und auf sorgfältige Erhaltung des Vorhandenen im Benehmen und im Einverständnis mit den kirchlichen Behörden und den Kirchengemeinden hinzuwirken haben. Damit nun der für die Provinz Schlesien bestellte Konservator rechtzeitig einzuschreiten vermag oder Gelegenheit erhält, sich über die zur Erhaltung oder Wiederherstellung der betreffenden Denkmäler geeigneten Maßnahmen gutachtlich zu äußern, werden die Gemeindefürsorge veranlaßt, den Beginn von Bauarbeiten an dergleichen Baudenkmalern und deren voraussichtliche Vollendung demselben mitzuteilen.

Koblenz. Eine Kommission, bestehend aus dem Geheimen Ober-Regierungsrat Perkus, Konservator der Kunstdenkmäler in Preußen, Professor Schäfer aus Berlin, Baurat Steinbrecht, dem Restaurator der Marienburg, Dr. Clemen-Bonn und Geheimen Baurat Cuno, besichtigte jüngst die alten Baudenkmäler hier, in Boppard und in Oberwesel. Hier wurde vornehmlich dem Deutsch-Ordenshaus ein Besuch gemacht und die alten Reuter in den unteren Räumen mit den vorzüglichsten Gemälden in Augenschein genommen. Die Kommission sprach sich für die Erhaltung des Gebäudes warm aus, wodurch ein würdiger Hintergrund für das Kaiserdenkmal gegeben wird. In Oberwesel wurde namentlich die Liebfrauenkirche eingehend besichtigt. Diese Kirche muß im Innern wegen Mangel an Mitteln einer gewissen Verwahrlosung anheimfallen, wenn nicht bald vom Staat bezw. von der Provinz Hilfe kommt. Die Kommission sprach sich namentlich für eine Wiederherstellung und Ausschmückung des Innern der schönen Kirche aus. — In Boppard wurde die Severuskirche besichtigt, namentlich die von dem Geschichtsmaler Martin aus Bonn wiederhergestellten romanischen Malereien, welche als vorzüglich gelungen erklärt wurden. Die Malereien sind genau nach den alten Funden, die man in der Kirche gemacht hat, ausgeführt worden und geben ein Vorbild für die Ausschmückung romanischer Kirchen ab. Die Farbenskala ist nur von geringer Auswahl rot, gelb, schwarz, grau und weiß. Das ist alles, womit die schönsten Wirkungen erzielt werden, und hierbei sind Muster edelster Art geschaffen. Weniger wichtig sind die figürlichen Sachen. Die Ziermalereien bilden eine wahre Fundgrube für die Ausschmückung von Denkmal-Bauten. Diese Malerei hat bereits die Aufmerksamkeit der weitesten Kreise auf sich gelenkt; die Behörden des Staates und der Provinz sind bemüht, diesen Schatz zu heben, das heißt das aufgefundenen Alte zu erhalten und das Neue demselben genau anzupassen.

Inhalt: Zum „Kongreß für den Kirchenbau des Protestantismus.“ — Der gute Hirte. Mit Bild. — Evangelischer Altarschmuck. — Ueber frühchristliche Bilderbibeln. (Fort.) — Jesus Baumeister der Zimmermann? — Bücherbericht. — Chronik.

Anzeigen.

Anzeigen kosten die durchlaufende Petit-Zeile 30 Pf.

Silberne Kirchengерäte

empfiehlt

Eduard Foehr,

Kunstwerkstätte für Silberarbeiten,
Stuttgart, Königsstrasse No. 25.

Abbildungen mit Preisliste kostenfrei zu Diensten.

**Die Kunstanstalt für galvanoplastische Bronzen
München**

(Filiale der Württ. Metallwarenfabrik Geislingen)

liefert

Ornamentalen und figürlichen Kirchenschmuck

für Façaden und Innenräume als:

**Kapitälе, Consols, Rosetten, Ballustres, Votivtafeln,
Statuen, Reliefs etc.**

nach vorhandenen oder eingesandten Modellen resp. Zeichnungen.

Galvanoplastische Bronze

(eine neue Art echter Bronze)

ist wetterbeständig, dauerhaft, zeigt scharfe Modelltreue, hat das gleiche Aussehen wie Gussbronze und ist wesentlich billiger als diese.

Anfragen und Aufträge erledigt die

Niederlage Stuttgart, Königsstrasse 48.

Musterbücher zu Diensten.



Atelier für Kirchenbau u. Kircheneinrichtung.

Werkstätten
f. Kirchenparamente,
Ornate, Vasa sacra,
Leuchter, Crucifixe,
Aronen,
Wandleuchter etc.,
sowie f. den gesammten
inneren Ausbau, als:
Mißer, Kanzeln,
Gestühl etc.

Altar-Kerzen aus reinem Bienenwachs 4 Pfd. 2,60 Mark,
Böhlen mit Crucifixus à 1000 Stck 2,00 Mark.

Theodor Prüfer, Architekt
Berlin S.W., Dessauer Str. 23.

Solide und stilvolle Arbeit bei mäßigen Preisen, große Auswahl von Mustern und Modellen.
Zink, von vielen Handlungen fälschlich als Bronze angekündigt, und Gubeilen finden bei
mir keinerlei Verwendung. **Abbildungen, Musterblätter, Preis-Verzeichnisse, Pläne,**
sowie jede Auskunft gratis und franco.



Uebernahme
ganzer
Kirchen- u. Kapellen-
Bauten und Kirchen-
Restaurationsarbeiten.
Ausführung aller ins
Sach einschlagenden
Entwürfe,
Zeichnungen,
Aoflensschläge etc.



Kirchengefäße von Zinn

versilbert und unversilbert,

durch kirchliche Form, gebiegene Ausführung und billigen Preis sich aus-
zeichnend, empfiehlt und versendet auf Verlangen illustrierte Preislisten
kostenfrei

C. W. Kurtz in Stuttgart.

Kirchstrasse 2. u. Hirschstrasse 17.

Im Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart ist erschienen:

**Merz, Dr. Joh., Die Bildwerke an der Erzhüre des Augsburger
Doms.** Mit zwei Tafeln. 3 1/2 Bogen. Ver. 8°. 1 M. 60.

**Merz, Dr. H., Christliche Frauenbilder (I.) vom Anfang der Kirche
bis in die Reformationzeit.** 5. umgearb. Auflage. Geh. 4 M.
Schön geb. 5 M.

— — **Christliche Frauenbilder (II.) aus der neueren Zeit.** 5. um-
gearbeitete Auflage. Geh. 4 M. Schön geb. 5 M.

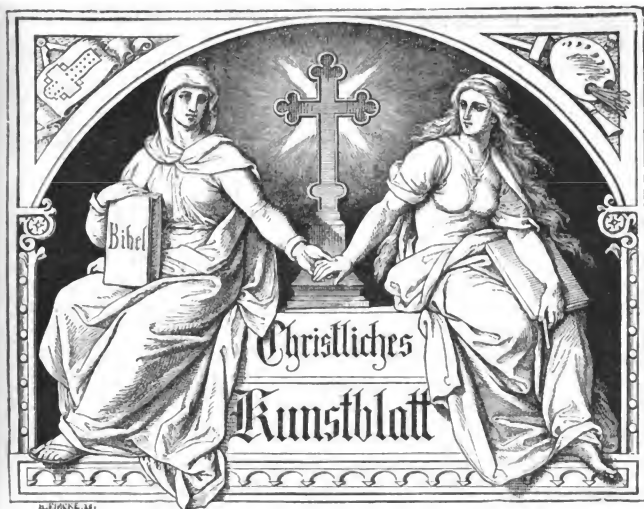
— — **Der evangelische Kirchhof und sein Schmuck.** 40 S.

Weitbrecht, G., Heilig ist die Jugendzeit. Ein Buch für Jünglinge.
11. Auflage. Mit Titelbild von Prof. Grünwald. Geh. 4 M.
Schön geb. 5 M. Mit Goldschnitt 5 M. 60.

— — **Maria und Martha.** Ein Buch für Jungfrauen. Mit Titel-
bild von Prof. D. Pfannschmidt. 4. Aufl. Geh. 4 M. Geb. 5 M.
Mit Goldschnitt 5 M. 60.

— — **Der Fels in den Wellen.** Altes und Neues. Geh. 4 M. Fein
geb. 5 M. Mit Goldschnitt 5 M. 60.

**Sid, Paul, Dr., Die Krankenpflege in ihrer Begründung auf
Gesundheitslehre.** Mit 30 Holzschnitten und Titelbild von H. Yelin.
3. sehr vermehrte Auflage. Geh. 5 M. geb. in Lwd. 6 M.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von
Dr. Johannes Merz,
 Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Er erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart.*)

Ein eigentümliches Mißgeschick waltete über der Anzeige dieses Buches in unserem Blatte, die bei der Wichtigkeit desselben längst hätte erscheinen sollen. Das erste Exemplar, das von dem Herausgeber für die Redaktion des christlichen Kunstblattes bestimmt war, wurde von einem ungetreuen Bureaudiener unterschlagen. Darüber, bis dies aufgehellt war, verging viele Zeit. Als endlich ein Exemplar bei der Redaktion eingetroffen war, legte sich mein Vater auf das Krankenbett, von dem er nicht mehr aufstehen sollte. So fällt mir die Aufgabe zu, dasselbe zu

*) Herausgegeben von der Vereinigung Berliner Architekten. Mit 1041 Grundrissen, Durchschnitten und Ansichten. Berlin 1893. Kommissionsverlag von Ernst Toebe. Preis broschürt 30 M., in Originalband 32 M.

Handwritten signatures and text at the bottom of the page, including 'Verlag von Ernst Toebe' and 'Printed by Google'.

befprechen und ich freue mich, daß dies noch geschehen kann vor dem Zusammentritt des nach Berlin ausgeschriebenen Kongresses für den Kirchenbau des Protestantismus, zu dem unsere letzte Nummer eingeladen hat.

Das Buch ist etwas Neues in seiner Art und will nach zwei Seiten hin gewürdigt sein, erstens als Leistung der Kunstgeschichtschreibung und zweitens als Grundlage für die Verhandlungen des genannten Berliner Kongresses, wozu es bestimmt ist.

Wer den Pulsschlag unserer Zeit versteht, der weiß, daß in ihr auf den verschiedensten Gebieten sich ein neuer Kurs spürbar macht. Die Zeit von den Befreiungskriegen bis zur Gründung und Befestigung des neuen deutschen Reichs bildet nicht bloß im politischen, sondern im gesamten Kulturleben unserer Nation eine geschlossene Geschichtsperiode. Seit ihrem Abschluß, seit den achtziger Jahren weht auf allen Gebieten des Geisteslebens ein anderer Wind, neue Ideale, neue Anschauungen und Bestrebungen treten hervor. In der Kunstwissenschaft sind für diese neue Strömung besonders charakteristisch Richard Muthers Geschichte der Malerei in unserem Jahrhundert, mit der wir uns demnächst im Zusammenhang eingehend zu beschäftigen haben werden, und unser Buch über den Kirchenbau des Protestantismus.

Bislang waren es die Begriffe und Gesichtspunkte der Hegel-Bischerschen Ästhetik, die, wenn auch zum Teil in sehr abgeleiteter und abgeschwächter Gestalt, die Kunstgeschichtschreibung, insbesondere die Geschichtschreibung der Architektur beherrschten; Gegenstand der Beobachtung und Beschreibung waren hauptsächlich die Bauformen, auf sie wurde das große Prinzip der Hegelschen Philosophie, der Begriff der Entwicklung, durch den sie allen Wissenschaftsgebieten unverlierbare Impulse gegeben hat, angewandt; wie beim Bau einer Pflanze sah der Leser die einzelnen Glieder dieser geschichtlichen Entwicklung auseinander herauswachsen, sich entfalten und endlich absterben. Ganz anders unser Buch. Schon der Umstand, daß seine Verfasser sämtlich von Haus aus praktische Architekten sind (K. E. D. Fritsch, Döflein, Ebe, Goede, Gurlitt, Ruhn, March, Orth, Bollmer), bringt einen ganz anderen Ausgangspunkt mit sich. Dem Architekten ist bei einem Bau das erste die Aufgabe, die ihm gestellt ist, der praktische Zweck, aus dem sich die einzelnen Anforderungen und Bedingungen ergeben, die das zusammensetzen, was man das „Programm“ zu nennen pflegt. Bei einer Kirche gehört hieher z. B.: Raum für so und so viel Personen, Anordnung der Sitzplätze derart, daß man von überall den Prediger hört und sieht u. s. w., so bestimmt denn unser Buch den für die Gestaltung des evangelischen Kirchengebäudes maßgebenden „Grundgedanken“ als „Anordnung eines möglichst einheitlichen und freien Raumes, in dem die gottesdienstlichen Handlungen angesichts der ganzen versammelten Gemeinde sich vollziehen können.“ Daß diese Dinge für die Gestaltung und Einrichtung jedes Gebäudes von der größten Bedeutung sind, leuchtet ein, und daraus folgt, daß unser Buch sich durch ihre grundsätzliche Betonung ein wirkliches Verdienst erworben hat. Ungemein reich ist in der That die Ernte, die das Buch auf diesem Gebiete einheimst. Man bekommt die höchste Achtung vor dem Fleiß und Geschick und nicht zum geringsten dem Organisationstalent, mit

dem hier aus allen Ländern des Protestantismus ein ungemein reiches Material, größtenteils zum erstenmal entdeckt, gesammelt, gesichtet und übersichtlich geordnet ist. Die Verfasser verhehlen sich freilich nicht, daß ihr Unternehmen nur ein erster Wurf ist. Zwar das Material, wie es die Denkmäler bieten, ist in so großem Umfang gesammelt, daß sie allen Grund haben, mit dem größten Stolz auf ihre Leistung zu blicken, aber für seine litterarische und urkundliche Ergänzung und Klarstellung eröffnet sich noch ein geradezu unabsehbares Arbeitsfeld. Es gilt nämlich für jeden einzelnen Bau urkundlich quellenmäßig festzustellen, welches das thatsächliche „Programm“ war, das dem Baumeister vom Bauherrn gestellt wurde, wie die einzelnen Forderungen desselben mit allgemeinen Anschauungen der Zeit und der betreffenden kirchlichen Gemeinschaft, andererseits aber auch mit besonderen örtlichen, gottesdienstlichen und persönlichen, ja auch pekuniären Bedingungen zusammenhingen, unter denen der betreffende Bau entstanden ist. Erst auf Grund solcher Untersuchungen und Nachweise werden sich zuverlässige allgemeine Schlüsse ziehen lassen. Mit Dank aber wird schon jetzt jeder das reichhaltige Material begrüßen, das in den 1041 Abbildungen enthalten ist. Dieselben sind für den Gebrauch dadurch sehr günstig dargeboten, daß für die Grundrisse ein einheitlicher Maßstab (1:1000) gewählt worden ist, wovon nur einige Bauten von ungewöhnlicher Größe, wie St. Paul in London und die Entwürfe für einen Berliner Dom eine Ausnahme machen, deren Maßstab unter sich jedoch wieder übereinstimmt. Jeder Bauverständige wird wahrhaft aufatmen, daß hier der Grundriß, das A und O aller Baubeschreibung, wieder zu seinem Rechte kommt, während eine vor ein paar Jahren erschienene Kunstgeschichte die Darstellung der Architekturgeschichte unter grundsätzlichem Ausschluß aller Grundrisse unternommen hat! Daneben ist das Werk aber außerordentlich reich an sehr instruktiv gegebenen, meist perspektivischen Ansichten des Äußeren und Inneren der besprochenen Kirchen, wovon wir als Beispiel die Innenansicht der im letzten Jahrgang des christlichen Kunstblatts wiederholt (S. 54 und 136) besprochenen Frauentirche zu Dresden beifügen (Fig. 1).

Daneben sind sich die Verfasser freilich bewußt, daß die Architektur als Kunst von der Befriedigung der praktisch gegebenen Bedürfnisse und Forderungen nicht lebt und es ist in der That so, daß ihre künstlerische Aufgabe jenseits dieses Gebietes erst recht angeht. Die Bauwerke, soweit sie der Kunst ihr Dasein verdanken, sind nach einem geistreichen Worte Semper's nichts anderes als die Schalen der verschiedenen Gesellschaftsorganismen, d. h. wie ein Schalthier sich sein „Haus“ nicht bloß baut zu Schutz und Trutz, sondern für unser nachfühlendes Verständnis seinen Charakter, sein Wesen darin ausspricht, so schafft sich ein gesellschaftlicher Organismus, wie z. B. die asiatische Despotie, die Stadtaristokratie der italienischen Renaissance, der fürstliche Absolutismus des 18. Jahrhunderts in seinen Bauten den künstlerischen Ausdruck seines Wesens. Dasselbe ist der Fall mit der christlichen Kirche in den verschiedenen Abschnitten ihrer Geschichte. Hier scheint uns nun ein Punkt zu liegen, an dem unser Buch nicht bloß der Ergänzung und Vervollständigung, sondern der Berichtigung bedarf. Der „Protestantismus“ ist darin als eine einheitliche Größe gefaßt, weil er überall gewisse praktische Forderungen, die an das

Kirchengebäude gestellt werden, gemein hat. Daß dabei die Verschiedenheit der gottesdienstlichen Bedürfnisse hervorgehoben wird, scheint uns nicht zu genügen. Der „Gesellschaftsorganismus“ der reformierten und der lutherischen Kirche z. B. ist nach der Auffassung dieser Kirchen selbst von ihrem Wesen ein grundsätzlich verschiedener und wird sich deshalb auch einen verschiedenen architektonischen Ausdruck schaffen. Noch mehr ist dies der Fall bei den Sekten, deren Ver-

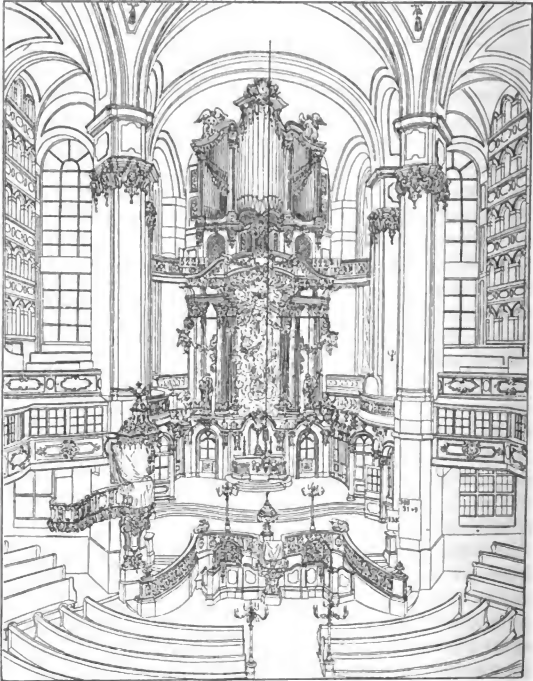


Fig. 1. Inneres der Frauenkirche in Dresden, erbaut durch Georg Bähr 1726—38.

sammlungsstätten in England und Amerika in unserem Buch als Kirchenbauten des „Protestantismus“ aufgeführt werden. Nur nebenbei sei darauf hingewiesen, daß es damit nicht stimmen will, wenn die Kirchengebäude der Sekten in Deutschland keine Berücksichtigung gefunden haben. Aber auch innerhalb der Geschichte der evangelisch-lutherischen Kirche hat jedes Zeitalter ein wesentlich verschiedenes Ideal dieser Kirche von sich selbst hervorgebracht, das deshalb auch einen ver-

schiedenen architektonischen Ausdruck sich gegeben hat. Das Verdienst hat nun unser Buch auch in diesem Punkt unbedingt, daß es den schlagenden Nachweis führt, daß es eine protestantische Kirchenbaukunst in der That giebt; es beklagt sich mit Recht über die Theologen, die dies leugnen, ja dem Protestantismus, will sagen der evangelischen Kirche Kraft und Recht absprechen, sich den Ausdruck eigenen Wesens in eigenen kirchlichen Bauten zu schaffen.

Aber die geschichtliche und sachliche Aufgabe ist nun, nachzuweisen, worin der architektonische Wesensausdruck der verschiedenen Kirchen und der evangelisch-lutherischen Kirche in ihren verschiedenen Epochen besteht. Das ist in unserem Buche nicht geleistet. So mögen hier wenigstens einige Andeutungen darüber gegeben werden; solche Erkenntnis wird zugleich der beste Schutz dagegen sein, daß uns nicht das Kirchenbauideal einer bestimmten früheren Epoche unserer Kirche oder gar dasjenige einer anderen als unserer evangelisch-lutherischen Kirche als Norm für unsere Kirchenbauten aufgedrängt wird. Für die Vorstellung der reformierten Kirche von ihrem eigenen Wesen steht stets die empirische, rechtlich und sozial verfaßte Gemeinde im Vordergrund. Sie hat deshalb in allen Ländern und Zeiten ein viel regeres Gemeindeleben entwickelt als die lutherische Kirche, sie ist die eigentliche Heimstätte der Kirchenverfassung. Dies muß sich auch in den Versammlungsräumen dieser Kirche aussprechen. Man muß nachlesen, was Göthe in der „Italienischen Reise“ über das Amphitheater in Verona sagt, um die amphitheatralische Anordnung, die viele reformierte Kirchen zeigen, zu verstehen. In einem Amphitheater ist sich das darin versammelte Volk selbst ein Schauspiel; ein Amphitheater scheint gerade dazu geschaffen, um sich eine vielköpfige Menge als ein gegliedertes, einheitliches, zusammengehöriges Ganzes zur Anschauung und damit zum Bewußtsein zu bringen. In einer amphitheatralisch angeordneten Kirche schaut sich darum die darin versammelte Gemeinde selbst an als ein gegliedertes, verfaßtes, empirisches Ganzes. Eine ganz andere Auffassung von sich selbst hat die evangelisch-lutherische Kirche in der Periode der Rechtgläubigkeit des 17. Jahrhunderts gehabt. Die Gemeinde, die sich im Gotteshaus versammelte, galt wesentlich als eine Lerngemeinde, die zusammenkommt, um mit der reinen Lehre gespeist, in ihr unterrichtet zu werden. Dieser Auffassung entspricht die saalartige Gestalt, die viele Kirchen dieser Epoche aufweisen. Dieses lehrhafte Element in der Auffassung der gottesdienstlichen Vereinigung behält der Pietismus bei und steigert der Rationalismus in einseitig intellektualistischer Weise: er bildet daher folgerichtig die Kirche zum förmlichen Hörsaal um. Mit dem Aufschwung des religiösen Lebens in der evangelischen Kirche, der sich geschichtlich an die Befreiungskriege anschließt und seinen geistigen Führer an Schleiermacher gefunden hat, war eine vertiefte Auffassung des Wesens dieser Kirche und damit auch ihrer gottesdienstlichen Zusammenkünfte gegeben. Man lernte sie auffassen als eine Vereinigung der feiernden, sich in Andacht um ihr himmlisches Haupt sammelnden Gemeinde. Hiefür suchte unser Jahrhundert den entsprechenden architektonisch-künstlerischen Ausdruck. Entsprechend dem historischen, sich mit nachfühlendem Verständnis in frühere Zeiten und ihre Kunst versenkenden Geiste der Zeit ging ihr das Auge auf für die Schönheit mittelalterlicher Kirchen-

Baukunst. Zu der That stellt das mittelalterliche Kirchengebäude den architektonischen Ausdruck einer in Andacht versammelten Gemeinde dar — nur daß diese Andacht anderer Art und durch andere Mittel hervorgebracht war, als die Andacht der evangelischen Kirche. In der katholischen Kirche besteht die Andacht in der mystischen Anteilnahme an dem Thun des Priesters in der Darbringung des Mesopfers, Mittel hiezu ist das Zuschauen bei dem Vorgang am Altar; in der evangelischen Kirche besteht die Andacht in dem Sichversenken in das Leben Christi, Mittel hiezu ist das verkündigte Wort, das von ihm zeugt. Aber Andacht ist in beiden Fällen das eigentlich Charakteristische der Versammlung, und ihren Ausdruck haben wir vor uns im Typus des mittelalterlichen Kirchengebäudes. Und zwar sind es zwei Momente, die hiebei wesentlich mitwirken. Das erste ist die Betonung der Längsachse des Gebäudes. Es ist ja höchst merkwürdig, wie in der Renaissance, deren bauliches Ideal der reine kuppelgekrönte Zentralbau war, sich gegenüber der Anordnung des Grundrisses als „griechisches Kreuz“, d. h. so, das die vier Flügel des Gebäudes, Langschiff, Chor und die beiden Querschiffe gleich lang sind, sich vielmehr die Anordnung des Grundrisses als „lateinisches Kreuz“, d. h. so, daß das Langschiff von größerer Länge ist, als die übrigen drei Flügel, durchgesetzt hat und damit die Längsachse des ganzen Gebäudes betont, demselben eine vorwiegende Entwicklung in der Längsrichtung gegeben ist. Der Grund ist keineswegs bloß, daß hiedurch für die ProzeSSIONen des römischen Kultus der nötige Raum geschaffen werden sollte, hiezu wäre z. B. in der Peterkirche bei ihren kolossalen Abmessungen auch bei der Grundform des griechischen Kreuzes genügend Raum gewesen, derselbe kommt dem sich einfühlenden Beschauen vielmehr klar beim Betrachten eines reinen Zentralbaues, wie es z. B. Giuliano da Sangallo's Madonna delle Carceri zu Prato ist, zum Bewußtsein. Bei diesem Bau sind die Abmessungen in jeder Richtung vollkommen gleich, der Raum bildet eine vollkommen in sich ruhende abgeschlossene Größe; das Resultat ist bei dem Besucher, der sich in dieses Raumbauwerk hineinführt, eine gewisse gleichgültige, interesselose Stimmung, ein befriedigt in sich selber Ruhen. Ist dagegen das Langhaus besonders entwickelt, so empfängt Sinn und Gedanke die Nötigung, sich in einer bestimmten Richtung zu bewegen, es entsteht eine Stimmung voll Interesse und Leben. Ziel und Inhalt erhält solche Stimmung aber durch das zweite Moment, das wir am mittelalterlichen Kirchengebäude als charakteristisch hervorheben müssen, es ist der hohe helle Lichtraum, der sich in demselben über dem Besucher und vor demselben in der Richtung der Längsachse des Gebäudes ausdehnt. Auf eine höhere, reinere Welt des Lichtes also, die über und vor dem Kirchenbesucher sich befindet, richtet sich das Interesse der Stimmung, die das Gebäude weckt; sie wird dadurch zum Sichsehnen, Sichversenken, zur Andacht. Diese beiden Momente hat darum mit allem Recht die Kirchenbaukunst der evangelischen Kirche in unserem Jahrhundert zur Grundlage ihres Ideals vom Kirchengebäude gemacht; sie bilden den Kern des sogenannten Eisenacher Regulativs, der Bestimmungen für den evangelischen Kirchenbau, die von der Eisenacher Kirchen-Konferenz im Jahr 1861 beschlossen und von den deutschen evangelischen Kirchenregierungen fast durchweg angenommen

worden sind. Mit Unrecht hat man neuerdings diese Anordnung des evangelischen Kirchengebäudes mit einem jener falschen Schlagwörter, an denen unsere Zeit so reich ist, einen Rückfall zur katholischen Messkirche gescholten. Es gilt auch hier: *si duo faciunt idem, non est idem*. Der architektonische Ausdruck einer in Andacht versammelten Gemeinde will diese bauliche Anordnung sein, etwas spezifisch Katholisches, etwas was an den katholischen Messgottesdienst erinnern könnte, kann ich darin nicht finden; zudem sind die Elemente dieser Kirchenanordnung weit älter als der katholische Messgottesdienst, sie sind tatsächlich schon in den altchristlichen Basiliken gegeben. Auch diese haben vorwiegende Entwicklung der Längsachse, den oberen durch die im erhöhten Mittelschiff angebrachten Oberfenster hervorgebrachten Lichtraum, und auch der Lichtraum in der Richtung der Längsachse des Gebäudes fehlt ihnen nicht, wird er nicht durch einen lichten fensterdurchbrochenen Chor erzeugt, wie in der Gotik, so doch durch die goldstrahlenden Mosaiken an der Halbkluppel der Apsis. Es giebt doch sehr zu denken, daß die altchristliche Kirche bei ihren kirchlichen Gebäuden auch nicht in einem Fall das Vorbild der amphitheatralischen Anordnung der Sitzreihen, wie es außer in den Amphitheatern selbst in den *scholae* (z. B. der in der *Via Merulana* zu Rom ausgegrabenen) vorlag, nachgehmt hat. Endlich ist in der Anordnung dieser evangelischen Kirchen wie auch im Eisenacher Regulativ auf die andere Art dessen, wodurch die Andacht erzeugt wird, gegenüber der katholischen Messkirche, alle Rücksicht genommen. Am bestimmtesten sind die Sätze des Regulativs über die Stellung der Kanzel gefaßt, als des Ortes, von dem aus das Wort, das die Andacht erzeugt, gepredigt wird. Dieselbe soll so sein, daß der Prediger überall verstanden wird; daß er auch von überallher gesehen wird, ist bloß wünschenswert, nicht schlechtthin notwendig, sofern es allerdings das Verstehen des Predigers unterstützt; aber sie soll zugleich so sein, daß der Prediger nicht als der Mittelpunkt der Versammlung erscheint. Nicht um feinetwillen kommt sie zusammen, sondern um des Herrn willen, von dem er predigt, der in Wort und Sakrament unter ihr erscheint, „mitten unter den sieben goldenen Leuchtern,“ um den sie sich sammelt als um ihr himmlisches Haupt. Die Gestalt des Chors ist nicht bloß nach den praktisch liturgischen Bedürfnissen der lutherischen Abendmahlsfeier zu bemessen, sondern nach dem idealen Gesichtspunkt, daß er den hellen hohen Lichtraum als Abschluß der Längsachse des Gebäudes herstelle, der das Gebäude erst zum architektonischen Ausdruck einer in Andacht versammelten Gemeinde macht. Die Chornische muß daher die entsprechende Tiefe haben, während für die Abendmahlsfeier auch eine flache nur ein Kreissegment darstellende Nische genügen würde. Auch darf der freie Ausblick in diesen Chor nicht unter dem Vorwand verbaut werden, das „Abendmahls haus“ von dem „Predighaus“ zu scheiden, wie es von M. Gropius in seinem Entwurf für die Berliner Thomaskirche versucht wurde; der ideale Eindruck müßte darunter wesentlich leiden.

Dieses Kirchenideal hat, nachdem es sich im Lauf des Jahrhunderts allmählich hindurchgerungen hat, von den sechziger bis zu den achtziger Jahren im evangelisch-lutherischen Deutschland so gut wie unbedingt geherrscht. Mit

den achtziger Jahren treten auch im evangelischen Kirchenbau neue Bestrebungen und Anschauungen hervor, die einen „neuen Kurs“ einleiten. In ihm nimmt unser Buch eine ganz bestimmte Stelle ein und wir haben es daher auch nach dieser praktischen Seite hin zu würdigen. Es ist nicht zu leugnen, daß in der Gegenwart neue Bedürfnisse auf dem Gebiet des Kirchenbaus hervorgetreten sind. Neben dem gottesdienstlichen Hauptraum, der eigentlichen Kirche, erfordert das neu erwachende Gemeindeleben unserer Zeit eine Reihe der Nebenräumen zu sonstigen Versammlungen, für Vereine u. j. w., und die Verhältnisse unserer großen Städte mit ihren teuren Bauplänen und großen Entfernungen lassen es wünschenswert erscheinen, solche Nebenräume unmittelbar mit der Kirche zu verbinden. In den Massengemeinden unserer Großstädte zieht ein begabter und beliebter Prediger Tausende an: es erscheint angezeigt, Räume zu schaffen, in denen so viele ihn auch wirklich hören können. Doch hätte all dies wohl nicht zu einer „neuen Ära“ im Kirchenbau geführt, wenn nicht von theoretischer Seite her eine neue Strömung über Wesen und Aufgabe einer evangelischen Predigtkirche sich geltend gemacht hätte.

(Schluß f. folgt.)

J. W.

Das Panorama der Kreuzigung Christi.

Das seit einiger Zeit in Stuttgart ausgestellte Panorama der Kreuzigung Christi und des alten Jerusalem verdient nicht nur vom künstlerischen sondern auch vom wissenschaftlichen Standpunkt aus Beachtung und Besprechung, denn es will ein treues Abbild des alten Jerusalem geben, soweit es überhaupt noch möglich ist.

Bei dem landschaftlichen Bild der Umgebung der Stadt brauchte der Künstler im großen Ganzen nur das heutige Bild getreu wiederzugeben; denn im Gegensatz zur Stadt selbst, welche die größten Veränderungen nicht bloß in ihrem baulichen Bestand, sondern auch in der Terraininformation durchgemacht hat, ist der landschaftliche Charakter der Umgegend ganz der gleiche geblieben. Man muß dem Künstler hier das Zeugnis ausstellen, daß er sich zwar in Einzelheiten berechnete künstlerische Freiheiten genommen und im ganzen die Landschaft ein wenig idealisiert hat, daß aber dabei die Wiedergabe der ganzen Natur der Umgegend, der Vegetation, der Beleuchtungsverhältnisse und dergleichen eine vortrefflich getreue ist. Es ist die richtige Landschaft aus dem jüdischen Gebirge mit ihrem einförmigen, ja fast öden Charakter, mit viel Steinen und wenig Grünem, die wir vor Augen haben.

Und dasselbe — um das gleich hier anzuführen — gilt von den Personen des Bilds: die Ausfägigen und Bettler, die Volksmassen, die nach Golgatha strömen, die Pilgerkarawanen, die heranziehen — es sind alles echt orientalische Gestalten in Gesichtstypus, Kleidung und Haltung. Gerade an den kleinen Zügen, wie diese Gestalten sitzen, sich niederwerfen, gestikulieren und an sonstigen Kleinigkeiten, den Zelten mit den Thonkrügen und der Feuerstätte und dergleichen zeigt

sich am deutlichsten, wie fein der Künstler das Leben des Orients, das noch heute in ganz überraschender Weise dem in alter Zeit völlig gleicht, beobachtet hat.

Was das Bild der Stadt selbst anlangt, so ist ja bekanntlich unter den Archäologen gerade über die Hauptpunkte der Topographie von Jerusalem noch immer lebhafter Streit. Zwar wo der herodianische Tempel und die Antonia gelegen, ist sicher: eben da wo das Panorama sie zeigt. Aber um so weniger wissen wir sicheres über die für unser Panorama im Vordergrund stehende Frage nach der Lage des Grabs Christi. Das Panorama folgt der Tradition, welche Golgatha und das Grab Christi an der Stätte der heutigen Grabeskirche sucht. Allein wie wenig diese Tradition auf sicherer Überlieferung beruht, beweist schon der Bericht des ältesten Zeugen, des Bischofs Eusebius von Cäsarea. Dieser erzählt, daß man bei Ausgrabungen, welche Kaiser Konstantin veranstalten ließ, „wider alles Erwarten“ das Grab Christi gefunden habe. Ein direkter Beweis für oder wider die Echtheit der Grabeskirche ist so lange unmöglich, bis das Terrain im Zusammenhang gründlich untersucht worden ist. Aus dem Neuen Testament erfahren wir nur so viel, daß Golgatha außerhalb der Stadtmauer gelegen haben muß (Matth. 28, 11; Hebr. 13, 12). Die Mauer, um die es sich handelt, ist die sogenannte „zweite Mauer“, welche König Hiskia „außerhalb“, d. h. nördlich von der alten davidisch-salomonischen Nordmauer erbaute; sie wurde von Nehemia wieder am alten Platz aufgeführt. Der Lauf dieser Mauer, so wie ihn das Panorama zeigt, vom Phasaecturm aus nach Osten, dann in scharfem Eck nach Norden umbiegend und nördlich von Golgatha wieder östlich sich wendend, entspricht nun keinesfalls den Resultaten der neueren Forschung; denn durch Ausgrabungen ist festgestellt, daß dieselbe vom Phasaecturm zunächst ein gutes Stück nach Norden lief und jedenfalls den sogenannten Hiskiateich einschloß. Will man für die Grabeskirche die Möglichkeit der Echtheit retten, so muß man die Mauer dann unmittelbar nördlich von diesem Teich, am Südfuß des Golgathahügels nach Osten umbiegen lassen. Für diese Hypothese ist namentlich unser Landsmann Baurat Schick in Jerusalem lebhaft eingetreten; er glaubt Reste dieses Mauerlaufs entdeckt zu haben. Die andere Möglichkeit ist die, daß man die Mauer vom Psephinusturm aus nach Norden und dann nach Nordwesten laufen läßt, so daß sie in weitem Bogen nach Norden ausgreifend den ganzen Golgathahügel, wie er auf dem Panorama gezeichnet ist, einschließt. Dann muß man die Kreuzigungsstätte anderswohin verlegen. Namentlich die Engländer haben neuester Zeit mit großem Eifer die Hypothese versucht, daß Golgatha im Norden der Stadt, auf dem Hügel, an dessen Fuß die sogenannte Jeremiaßgrotte liegt und zwar unmittelbar über dieser Grotte zu suchen sei. Man muß zugeben, daß auch diese Ansicht viel für sich hat. Gerade das Panorama hat mich in meinem Eindruck bestärkt, daß ein Mauerlauf wie der dort gezeichnete so unmittelbar am südlichen und östlichen Fuß des Golgathahügels hinführend doch eigentlich zum Schutze der Stadt nicht so gar viel beitragen würde, während umgekehrt eine Mauer, die auf der Höhe fortlaufend und diesen Hügel ganz einschließend, ein viel stärkeres Bollwerk abgiebt.

Doch über diese Fragen ist mit dem Künstler nicht zu rechten; solange die

Gelehrten selbst noch so wenig einig sind, hat er das Recht, der Tradition zu folgen und — was vielleicht auch mit in Betracht gekommen ist — den künstlerischen Gesichtspunkt mitteden zu lassen.

Was die übrigen in Betracht kommenden archäologischen Fragen betrifft, so läßt sich über die genaue Lage der meisten auf dem Panorama verzeichneten Gebäude noch viel streiten, geschweige denn, daß wir über ihre Anlage und ihr Aussehen etwas Genaueres wüßten. Auch hier dürfte bei dem Künstler die Rücksicht auf die künstlerische Wirkung manchmal den Ausschlag gegeben haben. Allein trotz alledem, ja gerade deshalb kann jeder, der sich für die Topographie Jerusalems interessiert, von dem Panorama außerordentlich viel lernen, wenn er nur eben das sich vergegenwärtigt, daß eine so vollständige Sicherheit, wie etwa bei Rom und Athen, hier nicht geboten werden kann.

Dr. J. Benzinger.

Billig gehörte bei der Beurteilung des gegenwärtig in Stuttgart ausgestellten Panoramas der Kreuzigung Christi dem Archäologen vom Fach das erste Wort. Denn es ist eben das eigene eines solchen Panoramas, daß es nicht bloß ästhetisch befriedigen, sondern den Eindruck örtlicher und geschichtlicher Wirklichkeit vermitteln will. Gehört hiezu archäologische, historische, topographische Genauigkeit und Zuverlässigkeit, so ist doch dieser ganze Eindruck selbst wesentlich durch künstlerische Mittel hervorgerufen. Das Panorama ist ein echtes Kind unseres Jahrhunderts; erst in ihm ist die Frage der historischen Wahrheit gegenüber einem Kunstwerk überhaupt aufgeworfen worden.

Altertum und Mittelalter kannten diesen Begriff nicht. Die ganze Antike stellte als völlig selbstverständlich Vorgänge einer früheren Geschichtsepöche im Gewand der eigenen Zeit des Künstlers dar. Dies gilt auch für die hellenistische und römische Kunst trotz ihrer scharf ausgeprägten Richtung auf das Charakteristische und dem realistischen Zug, der der letzteren anhaftet. Die hellenistische Kunst pflegt wie die altgriechische neben dem historisch getreuen das ideale Bildnis, eine Gattung, die dem modernen Empfinden ganz fremd geworden ist, dem wir aber so geniale Schöpfungen wie die Homerbüste zu Neapel verdanken. Die römische Kunst schildert wohl mit chronikalischer Treue Bewaffnung und Typus von Römern und Barbaren wie an der Trajanssäule, aber historische Treue in der Darstellung vergangener Dinge, z. B. der homerischen Kämpfe, ist ihnen völlig fremd. Die Stellung des Mittelalters ist zwar durch das Abhängigkeitsverhältnis zur Antike eine etwas andere, aber grundsätzlich dieselbe. Es streitet sich in ihm eine doppelte Richtung. Die eine, jugendfrische, giebt die Geschichten der heiligen Schrift wieder im Gewand der eigenen Zeit, im Kostüm des ersten, zwölften, fünfzehnten Jahrhunderts, die andere hält sich für die heiligen Gestalten an die von der Antike überlieferten Typen in Haltung, Gesichtsschnitt und Gewandung. Verschieden ist das Verhältnis beider Strömungen in der Kunst diesseits und jenseits der Alpen. Die nordische Kunst in ihrer höchsten Blüte von den Gebrüdern van Eyck an dokumentiert sich als lebendige Kunst eben dadurch, daß sie die bib-

lischen Vorgänge mit dem Auge ihrer Zeit anschaut und in das Gewand ihrer Zeit hüllt, freilich mit einer charakteristischen Ausnahme: Christus selbst behält die durch die Tradition herkömmlich gewordene Gewandung. In Italien bewegt sich die Frührenaissance in den gleichen Bahnen; sie giebt in ihren biblischen Geschichten reizende Bilder aus dem damaligen Volksleben, und auch noch Raffael kleidet seine Madonna della Sedia in das Kostüm einer Römerin jener Tage. Aber die Hochrenaissance kehrt, wie sie überhaupt den Anschluß an die Antike erstrebt, von Masaccio an für ihre Hauptfiguren regelmäßig zu dem durch die antike Tradition vorgeschriebenen Gewand zurück und hat dasselbe dadurch für die ganze folgende christliche Kunst zu dem eigentlich traditionellen gemacht. Eine Ausnahme bildet nur Rembrandt, der ganz dem Vorgang der alten Niederländer folgt, und in gewissem Sinn Murillo. Es ist sehr interessant, zu sehen, was diese Künstler zu solchem Verfahren veranlaßt hat. Sie studierten doch gewiß die Natur und wollten die Vorgänge in voller Wirklichkeit vor den Beschauer hinstellen. Sie schauten die Natur ihrer Zeit mit den Augen ihrer Zeit, sie teilten die Vorstellungswelt ihrer Zeit und stellten sie und nur sie dar. Aber die aus der antiken Tradition stammenden Typen, die „ideale“ Gewandung, wie man heutzutage sagt, ist ihnen das Mittel, die Gestalten des Glaubens als einer höheren Welt angehörig darzustellen, sie eben dadurch scharf von der irdischen Wirklichkeit zu unterscheiden. In der Hochrenaissance nimmt die ganze Figurenkomposition an diesem idealen Stil teil, das Ganze des Vorgangs soll als Glied einer höheren Wirklichkeit erscheinen, während die Landschaft des Hintergrunds italienische Gegenwart zeigt. Bei den nordischen Künstlern finden wir, soweit sie auf die Darstellung der Handlung das Hauptgewicht legen, dasselbe Verhältnis, sofern aber ihre Schilderungen mehr zuständlicher Art sind, zeigen nur die Hauptfiguren, vor allem Christus und die Engel, diesen idealen Stil, sie sind ein Stück höherer Welt, das inmitten des irdischen Alltags, den die übrigen Figuren repräsentieren, erscheint. Bis zum heutigen Tage steht den Künstlern, welche die Gestalten des Glaubens als Glieder einer höheren Welt darstellen wollen, kein anderes Mittel zur Verfügung. Das Christuskind, Maria, Joseph mögen z. B. bei Rembrandt wie Menschen seiner Zeit erscheinen, Christus als der Erlöser, Engel sind in diesem Kostüm unentbehrlich. So behält auch v. Gebhardt, v. Uhde für Christus das ideale Gewand bei, ja sie suchen die Welt, in der er oder eine solche ideale Gestalt erscheint, selbst in ein ideales Licht zu rücken, indem v. Gebhardt seine Gestalten in das Kostüm des 16. Jahrhunderts, v. Uhde z. B. seinen jungen Tobias in dasjenige der „guten alten Zeit“ unserer Großväter hüllt; beide aber hüten sich wohl Christus selbst oder den Engel an solcher Kostümierung Anteil nehmen zu lassen.

Unserem Jahrhundert ist wie keinem vorhergegangenen der historische Sinn eigen, der, ursprünglich aus der Romantik hervorgegangen, sich mit nachfühlendem Verständnis in alle Zeiten und Völker vertieft und eben in solchem Verständnis ein Hauptmerkmal dessen sieht, was wir unter moderner Bildung verstehen. Unter dem Einfluß dieses historischen Geistes hat sich eine Kunstströmung entwickelt, die in geschichtlichen Stoffen das Heil der Kunst erblickte, ihr Haupt in

Deutschland an Piloty hatte, aber nun freilich selbst bereits der Geschichte angehört. Sie hielt sich für verpflichtet, die geschichtlichen Vorgänge auch geschichtlich treu wiederzugeben und verstand darunter möglichst treue Wiedergabe der geschichtlichen Örtlichkeit, der Personen und Kostüme. Es war nicht anders zu erwarten, als daß ihre Grundsätze auch auf biblische Darstellungen Anwendung fanden. Es schien eine Pflicht der Wahrhaftigkeit, die biblischen Gestalten in der Umgebung und Erscheinung dem Beschauer vor Augen zu führen, wie sie zu ihrer Zeit wirklich auf Erden gelebt hatten; „biblische Landschaften,“ wie sie Schirmer gemalt hat, sind edle Repräsentanten dieser Richtung. Bei ihnen handelt es sich, wie schon der Name besagt, in erster Linie um die Örtlichkeit; diese mit der vollen Pracht morgenländischer Scenerie darzustellen, ist gewiß von hohem künstlerischem Reiz. Aber die Vorgänge, die in diesen Landschaften vor sich gehen, dürfen — das liegt ebenfalls schon im Namen — nur als Staffage behandelt sein, und so eignen sich für solche Darstellung nicht die eigentlichen biblischen „Geschichten,“ bei denen „das was geschieht“ die Hauptsache ist, sondern mehr zufällige Schilderungen vor allem aus dem Patriarchenleben, das so enge mit der umgebenden Natur verflochten ist. Versucht man dagegen eigentliche biblische Geschichten in „historisch-getreuer“ orientalischer Ausstattung zu malen, so macht man leicht die Entdeckung, daß man wohl Beduinen oder sonstige Orientalen gemalt hat, aber keine biblischen Gestalten. Denn bei diesen ist der innere, sittliche Gehalt durchaus für unsere Vorstellung die Hauptsache; von ihm lenkt die bunte orientalische Ausstattung bloß ab, während die schlichte aus der Antike überkommene und traditionell gewordene Kostümierung in einzigartiger Weise die Gewandung auf das zurückführt, was „sprechend“ ist, Ausdrucksmittel für den geistigen Gehalt. Diesen letzteren aber muß der Künstler, der eine künstlerische Wirkung beabsichtigt, unbedingt in erster Linie zum Ausdruck bringen, denn um feinewissen will das Christenvolk diese Geschichten gemalt sehen, nicht deshalb, weil sie sich einmal irgendwo im Orient zugetragen haben. — Dabei bleibt aber auch bei solcher „historisch-getreuer“ Darstellung die Regel bestehen, daß diese nur auf die Welt, in der das Heilige, Überirdische erscheint, Anwendung finden darf, nicht auf das Heilige, Überirdische selbst. Geschieht das letztere, so erscheint es als ein Teil dieser diesseitigen Welt und verliert für die Anschauung seinen überweltlichen Charakter. In der That sind auch die Künstler, die Christus so darstellen, wie z. B. Munkacsy bei Renan in die Schule gegangen, dessen Leben Jesu eben den Zweck verfolgt, Christus rein menschlich, als religiösen Schwärmer darzustellen. Das aber ist das Ende der religiösen Kunst.

Wie verhält sich nun das alles bei einer Panoramadarstellung? Sie hat von Haus aus eine andere Absicht als ein Tafel- oder Wandgemälde. Ein solches will einen Teil unserer Vorstellungswelt als ein in sich geschlossenes Ganzes darstellen, objektivieren, ein Panorama will eine Landschaft, ein Ereignis so darstellen, daß der Beschauer ihnen gegenüber steht, wie einer wirklichen Landschaft, einem wirklichen Ereignis und sein Verhältnis zu dem Dargestellten doch ein rein ästhetisches bleibt. Wie

ist dies möglich? Dadurch, daß durch künstlerische Mittel genau das Verhältnis des Beschauers zum Gegenstand nachgeahmt wird, das in den Fällen stattfindet, in welchen z. B. eine wirkliche Aussicht rein ästhetisch wirkt. Als Beispiel diene die berühmte Aussicht von der Terrasse des Heidelberger Schlosses. Es gehört hiezu ein Doppeltes. Einmal muß der Beschauer den Eindruck haben, daß alles, was er sieht, zu der wirklichen Welt gehört, in der er sich befindet, daß es keine bloße Erscheinung oder Darstellung ist. Dies kommt dadurch zu stande, daß man ganz genau sieht und weiß, daß die Terrasse, auf der man steht, der Gegend angehört, die man mit Augen schaut; man kann diesen Zusammenhang mit den Augen verfolgen, sieht die Terrassenmauer auf dem Wiesenplan aufstehen, aus dem das Schloß aufsteigt, an den sich die fernere Gegend unmittelbar anschließt u. s. w. Andererseits muß aber für den Beschauer der Eindruck entstehen, daß er ästhetisch aus dem Zusammenhang der wirklichen Welt, die er mit Augen schaut, herausgehoben ist. Dies wird durch verschiedene Mittel bewirkt. Es gehört hieher zunächst die Höhe und Steilheit der Terrasse, die den Beschauer ja hoch wie auf einem Postament über die Gegend emporhebt. Doch ist dies nicht die Hauptsache, sondern nur ein unterstützendes Moment. Die Hauptsache ist die Verschiedenheit desjenigen Lichtes, in welchem sich der Beschauer befindet und desjenigen, in welchem die Landschaft vor ihm liegt. Sie entsteht zum Teil schon durch die scharfe Heraushebung des Beschauers vermittelt der Terrasse: Die Entfernung bis zum Schloß ist so groß, daß eine deutliche Luftperspective entsteht, d. h. das Schloß und vollends die fernere Gegend in bläulich gebrochenem Lichte sich darstellt. Sehr verstärkt aber wird sie durch die auf der Terrasse befindlichen Bäume, beziehungsweise den Schatten, welchen dieselben werfen. Steht der Beschauer in diesem Schatten und blickt er auf die sonnenglänzende Landschaft hinaus, so wird er durch diesen Contrast fast so sehr von dem, was er sieht, geschieden, wie wenn das letztere bloß ein Bild wäre; die ästhetische Scheidung ist vollkommen, nur bleibt dabei das Bewußtsein, daß das Geschaute wirklich ist und zu derselben wirklichen Welt, in welcher der Beschauer steht, gehört.

Diese rein ästhetische Wirkung des Wirklichen ahmt das Panorama nach. Es ist deshalb von ihm ein Doppeltes zu verlangen, erstens vollkommen getreue Verfertigung in die Wirklichkeit und zweitens volle ästhetische Isolierung des Beschauers. Für ein Panorama der Kreuzigung Christi ist also orientalisches Kostüm, historische Treue in Wiedergabe der Örtlichkeit, der Personen und Dinge eine Lebensfrage. Wir freuen uns, daß in dieser Hinsicht dem Stuttgarter Panorama von berufener Seite ein so gutes Zeugnis ausgestellt werden konnte. Dabei erhebt sich freilich die Frage: Wie ist die Darstellung Christi, an die doch nach unseren Ausführungen ein idealer Maßstab anzulegen ist, geraten? Ich denke, jeder Beschauer hat das Gefühl, daß die Aufgabe im ganzen glücklich gelöst ist. Gerade die Kreuzigung Christi bietet sich solcher Darstellung am leichtesten dar; indem Christus nur mit dem Lententuch umgürtet am Kreuze hängt, ist der ideale Eindruck, der für Christus als Erlöser unbedingt erforderlich ist, leichter mit dem Eindruck historischer Treue zu verbinden, den die übrige Dar-

stellung macht. Auch in der Haltung des Körpers und dem Typus und Ausdruck des Hauptes ist glücklich zwischen diesen beiden Eindrücken die Mitte gehalten. Christus erscheint würdig und doch lebenswahr. Günstig ist auch die Darstellung am Kreuze, weil sich auf diese Weise Christus wie von selbst aus der umgebenden Welt heraushebt und ihm an dem prächtig beleuchteten Himmel*) ein großartiger, wirkungsvoller Hintergrund ersteht, der mächtiger wirkt als eine Aureole. Fein ist dabei von den Künstlern die Anordnung so getroffen, daß die Hauptheiligkeit sich nicht unmittelbar hinter dem Kreuze, sondern etwas seitwärts davon befindet. Im ersteren Fall würde der Gekreuzigte sich düster von dem hellen Hintergrund abheben, und dadurch nicht mehr als Hauptsache erscheinen, bei der gewählten Anordnung ist dies vermieden und doch wirkt der glanzvolle Himmel als Hintergrund für den, der am Kreuze hängt. Der Zusammenhang des Standpunktes des Beschauers mit der dargestellten Gegend ist mit der virtuosen Technik hergestellt, die sich hiefür allmählich herausgebildet hat; der Übergang von den wirklichen Felsen u. s. w. zu den gemalten ist in der That nicht erkennbar.

Nichtig ist auch die andere Aufgabe, die ästhetische Isolierung des Beschauers angefaßt. Als Standpunkt des Beschauers ist das platte Dach eines orientalischen Hauses gewählt. Ein solches bildet nach allen Seiten eine „Terrasse.“ Die Heraushebung aus der Umgebung ist durch die feste Umgebung mit ihren tiefen Einschnitten verstärkt. Das Licht, in welchem die Landschaft vor dem Beschauer liegt, ist völlig von dem verschieden, in welchem er selber sich befindet, dank der meisterhaft behandelten Luftperspektive, die auch schon die nächsten, aber bereits zum Geschauten gehörigen Gegenstände mit ihrem Schleier überzieht, und dank des Zelstuchs über dem Beschauer, das wie die schattengebenden Bäume in unsrem oben angeführten Beispiele wirkt. So ist's, als schaute der Beschauer mit dem Auge des Geistes, „außer dem Leibe“ das heilige Land, die düster-großartige Landschaft von Juda, die dem Bibelleser so vertrauten Pfade nach Bethphage, Nazareth, Bethanien, Bethlehern, das Kidronthal und Gethsemane an dem schön geschwungenen Ölberg, die „heilige Stadt“ selbst mit dem Tempel und den Thoren, durch die sein Fuß geschritten, der nun am Kreuze hängt, und der dies Volk so oft hat versammeln wollen wie eine Henne ihre Kücken versammelt unter ihre Flügel und es hat nicht gewollt; dann dieses Volk selbst, Thäler und Hügel füllend, Straßen und Thore belebend in bunter morgenländischer Tracht, um ihn versammelt, aber nicht als sein Volk; auf dem Kreuzeshügel, den die römischen Kriegsknechte — fast in allzu moderner Weise ihres Dienstes waltend — bewachen, die „Seinen“, in Trauer und Liebe um ihn geschart — ein ergreifender Anblick, der die Erzählungen des Neuen Testaments in ganz eigener Weise belebt und anschaulich macht.

Ein Punkt ist jedoch noch zur Sprache zu bringen. Es ist begreiflich, daß ein jedes Panorama Handlung darstellen will, denn sie allein erzeugt den Schein

*) Wie diese Beleuchtung „historisch“ möglich ist, ist uns freilich nicht recht klar; angenommen ist eine Nachmittagsstunde und doch zeigt der Himmel im Osten die größte Helligkeit.

voller Lebenswirklichkeit. Da ist nun darauf zu achten, daß die dargestellte Handlung in so großer scheinbarer Entfernung vom Beschauer sich abspielt, daß auch in der Wirklichkeit kein Ton von ihr zum Beschauer dringen würde. Dies ist in manchem der bisherigen Panoramen gründlich verfehlt. Auf dem Panorama der Schlacht von Belle-Alliance, das ich vor Jahren in Brüssel sah, einem der ältesten, die gemalt wurden, befindet sich der Beschauer inmitten der englischen Schlachtlinie und daß er von all dem Feuern und Lärmen um ihn her gar nichts hört, wirkt geradezu komisch. Auch auf dem früher in Stuttgart ausgestellten Rundbild der Schlacht bei Champigny war dieser Fehler, wenn auch in geringerem Grade, begangen. Vorzüglich war die angegebene Regel beobachtet auf dem die Hafeneinfahrt von Newyork darstellenden Panorama, das vor zwei Jahren aus Anlaß der Musikausstellung in Wien zu sehen war. Der Beschauer befand sich scheinbar auf dem Verdeck eines eben in den Hafen einfahrenden Dampfers des Norddeutschen Lloyd, das ganze bunte Treiben, das den Hafen erfüllt, erschien von hier aus in solcher Ferne, daß man kein Geräusch zu hören erwartete. Auf unserem Panorama ist diesem Umstand nicht genügend Rechnung getragen in der Gestalt des Hohepriesters Raiphas, der, auf dem unteren Teil des Golgatha-Hügels stehend, erregt gestikulierend sich zu dem Volke wendet. Für die geringe scheinbare Entfernung vom Beschauer ist zu viel Handlung in dieser Gruppe; man müßte ja den Hohepriester hören. Der Eindruck der Wirklichkeit wird hier nicht erreicht, diese Gruppe erscheint sofort als bloß gemalt. Im übrigen ist die schweigende Stille, die bei einem Panorama sich über die geschaute Landschaft breitet, vorzüglich wirksam bei der Darstellung dieses heiligen Gegenstandes. Ihr ergreifender Eindruck wird gesteigert durch die Schatten, welche die Sonnenfinsternis, schon im Schwinden begriffen, über den Hauptteil der Landschaft wirft, und diese ihrerseits werden mächtig gehoben durch den goldenen Glanz, den die wieder durchbrechende Sonne über einen Teil der stolz hingelagerten Stadt mit ihren hochragenden Türmen und Palästen und besonders über das ferne Moabitergebirge ausgießt.

Zum Schlusse haben wir nur den Wunsch, es möchte dem Beschauer ein sich an den Wortlaut des neuen Testaments haltender erklärender Text in die Hand gegeben werden; mit einem solchen erst erschließt sich volles Verständnis und rechter Genuß.

J. M.

Chronik.

In seiner Sitzung vom 15. März d. J. hat das Komite für die Errichtung eines Geroldenkmals in Stuttgart beschlossen, vorbehaltlich der Genehmigung des Königs den Entwurf von Professor Donndorf anzunehmen und zur Leistung von weiteren Beiträgen aufzufordern. Als Standort für das Denkmal ist bekanntlich die Anlage am alten Schloß hinter der Schloßkapelle, in welcher Gerold als Oberhofprediger so lange gewirkt hat, ins Auge gefaßt.

Am gleichen Tage wurde in München die Frühjahrsausstellung des Vereins bildender Künstler (Sezeßion) im Ausstellungsgebäude an der Prinzregentenstraße eröffnet. Dieselbe umfaßt ungefähr 400 Bilder. Die Hauptausstellung der Sezeßion soll erst im Sommer, gleichzeitig mit derjenigen der Kunstgenossenschaft im Glaspalaste folgen.

Am 14. März kam in der 84. Sitzung des Finanzausschusses der bayerischen Ab-

geordneten Kammer die Petition des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Bayerns um Unterstützung aus Landesmitteln zur Behandlung. Der Referent, Herr Daller, weist hiebei darauf hin, daß es eine Menge ähnlicher Vereine gebe (?), namentlich auch in katholischen Kreisen, und daß schon um der Konsequenzen willen eine allgemeine Zuwendung an den Verein aus Landesmitteln nicht möglich sei; es dürfte demnach die Petition der Staatsregierung zur Kenntnisnahme hinüberzugeben sein. Der Minister, Dr. von Müller, erklärt dem Verein unter Umständen aus den bereits bestehenden budgetmäßigen Fonds eine Zuwendung machen zu können. Darauf wird nach dem Antrag des Referenten beschloffen. (M. N. Z.)

Inhalt: Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart. — Das Panorama der Kreuzigung Christi. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Mez in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Anzeigen.

Anzeigen kosten die durchlaufende Petit-Zeile 30 Pf.

Sonntag den 15. April früh 4 $\frac{1}{4}$ Uhr verstarb zu Berlin ohne vorheriges Krankenlager an Herzschwäche im 80. Lebensjahre unser langjähriges Vereinsmitglied, der Verlagsbuchhändler

Wilhelm Ernst.

Derselbe hat seit dem Bestehen des Vereins vom Jahre 1853 ab als Schatzmeister nicht bloß die gesamte finanzielle Verwaltung des Vereins geführt, sondern auch in treuer segensreicher Mitwirkung dessen Gedeihen wesentlich gefördert. Der Verein wie der Vorstand werden dankbar sein Gedächtnis in Ehren halten.

Der Vorstand des Vereins für religiöse Kunst
in der evangelischen Kirche zu Berlin.
Im Auftrage: Graf Urruh.

Silberne Kirchengewerke

empfiehlt

Eduard Foehr,

Kunstwerkstätte für Silberarbeiten,
Stuttgart, Königsstrasse No. 25.

Abbildungen mit Preisliste kostenfrei zu Diensten.

 Hierzu eine Beilage aus dem Verlage der Photographischen Union in München, betreffend Religiöse Kunstblätter und Prachtwerke.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Anfänge der klösterlichen Baukunst.

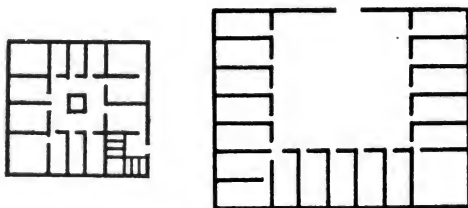
Eine Skizze von Professor D. Viktor Schulze.

Wer heute die großen Kirchenbauten des Mittelalters bewundernd betrachtet, ahnt nicht, daß der Vorfahr derselben in gerader Linie das bürgerliche Wohnhaus der antiken Welt ist. Aus diesem Hause, in welchem die ersten Christengemeinden sich sammelten, hat die fortschreitende Entwicklung im Laufe der Jahrhunderte die hochgewölbten, mächtigen Kathedralen gemacht, welche noch in der Gegenwart der Christenheit als der angemessenste Ausdruck des religiösen Gedankens gelten. Doch nicht nur auf dieser Linie läßt sich dieses anziehende Werden vom Geringen zum Großen verfolgen; ein weiteres Beispiel bietet uns die klösterliche Baukunst.

Man weiß, wie die reichen, angesehenen Orden des Mittelalters vornehme,

umfangliche Wohnsitz sich zu schaffen verstanden. Von den großen französischen Klöstern nicht zu reden, seien in Süddeutschland nur Bebenhausen und Maulbronn, im Norden Pforta und Eldena genannt. Die Anlage war in Einzelheiten je nach der Eigenart des Ordens verschieden, aber ein gemeinsamer Grundzug ist fast überall vorhanden: der offene, von Hallen umgebene Hof, um den sich die Räumlichkeiten gruppieren, das tritt uns in den ältesten wie in den jüngsten Klöstern entgegen. Wir pflegen dies mit Recht als ein Stück jüdischer Bauanlage zu bezeichnen. Denn von Süden ist das Mönchtum zu uns gekommen und hat nicht nur seine Lebensordnungen, sondern auch seine Bau-gewohnheit mitgebracht. Aber damit ist die Frage nach dem letzten Ursprung des Klosterbaues in der überlieferten Form noch nicht beantwortet. Welches sind die letzten Wurzeln, die ersten Ausgänge?

Das älteste Mönchtum war Eremitentum. Eine Hütte oder eine Höhle genügte dem Asketen, und wo mehrere sich zusammenthaten, war die Behausung kaum eine andere. Erst als gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts der Ägypter Pachomius die geordnete Mönchsgemeinschaft schuf, welche die Regel-



Grundrisse altägyptischer Häuser.

losigkeit durch das Statut ersetzt, war die Möglichkeit klösterlicher Anlagen im eigentlichen Sinne des Wortes gegeben. Wir finden nunmehr die Laura d. h. das Mönchsdorf, die Mönchskolonie, wo ein einziger oder mehrere eines der Häuser bewohnten, aus welchen die Kolonie sich bildete, oder das isolierte für sich bestehende Mönchshaus. In beiden Fällen werden wir also auf das ägyptische Haus geführt. Wir kennen das ländliche und städtische ägyptische Haus aus den monumentalen Befunden im Nillande. Charakteristisch ist auch ihm, wie dem griechischen und dem römischen Wohnhause, der offene Hof, aber der wichtige Unterschied besteht, daß um den Hof gleichmäßig die Räume sich ordnen, während im römischen Hause das sogenannte Tablinum und im griechischen der Männeraal eine andere Grundgestalt bedingen. Das ägyptische Wohnhaus war wie geschaffen für ein Zusammenwohnen vieler in gleicher Ordnung. Die dem Werke von Wilkinson (*Customs and manners of ancient Agypt I, 345*) entnommenen Grundrisse (siehe Abbildung) können ohne weiteres als solche kleine Mönchshäuser vorgestellt werden. Hier war auf das einfachste die Möglichkeit geboten, eine Anzahl von Personen in gleichen Zellen unterzubringen. Die so

sehr betonte Gleichheit kam ebenso zu ihrem Rechte wie die Gemeinsamkeit. Denn das ägyptische Haus war wie das antike Haus ein Innenbau, welcher nach außen sich abschloß.

Es darf nicht angenommen werden, daß bei Errichtung von Mönchshäusern in Ägypten neue Formen gesucht wurden; dazu war man überhaupt nicht fähig, selbst wenn man darauf ausgegangen wäre. Das Wohnhaus war das Gegebene und lag in diesem Falle um so näher, da es in ausreichender Weise dem Genüge leistete, was man brauchte. Da nun Ägypten die Heimat und klassische Stätte des organisierten Mönchtums war, so sind die dortigen Klöster als die ältesten klösterlichen Bauten anzusehen, und ein Bild von diesen läßt sich mit Sicherheit gewinnen aus Anlage und Form des ägyptischen Hauses. Das Kloster, das heißt das Mönchshaus in seiner ursprünglichen Gestalt war ein nach außen abgeschlossener Bau, bestehend aus einer Anzahl von Zellen, die sich gleichmäßig an einen Lichthof lehnten und nach demselben ihren Ausgang hatten. In einzelnen Fällen mag auch zwischen Zellen und Hof eine Säulenhalle gelegen haben — der später sogenannte Kreuzgang —, denn wir finden diese Halle, die hernach ein festes Stück der Klosteranlage wurde, besonders an ägyptischen Landhäusern.

Das ägyptische Mönchtum war schon im vierten Jahrhundert der Gegenwart hohen Interesses, ja hoher Bewunderung. Gerade dieses Mönchtum galt als das vollkommenste. Tausende suchten die Niederlassungen auf und nahmen das Bild derselben mit sich in ihre Heimat zurück. Es war daher selbstverständlich, daß bei der Schöpfung klösterlicher Gemeinschaften die ägyptische Sitte maßgebend wurde. Die Lebensformen aber waren auf das engste mit den Bauformen verknüpft. Das eine forderte das andere. So wurde naturgemäß mit der Klosterregel auch die Klosteranlage übernommen, wenn auch nicht in slavischer Nachahmung, so doch in ihren Grundzügen. Das ägyptische Kloster galt als das Normalkloster und wurde als solches maßgebend. Das ist kein unbegründeter Schluß, sondern etwas ganz Selbstverständliches. Wenn wir über die Klosterbauten des vierten bis sechsten Jahrhunderts genügende Nachrichten hätten oder wenn solche auf uns gekommen wären, so würde diese Behauptung sich nur bestätigen. Wenn wir ein Recht haben, die Trümmer einer Anlage in Schaffa in Syrien aus dem fünften oder sechsten Jahrhundert hierher zu ziehen — und ich glaube, wir haben ein Recht dazu — so wäre das ein wichtiger Beleg für meine Annahme. Indes dürfen ohne Bedenken auch spätere Denkmäler verwendet werden, denn die klösterliche Baukunst ist besonders im Orient außerordentlich konservativ gewesen. Die vornehmsten Zeugnisse sind in dieser Beziehung die Athosklöster. Allerdings wissen wir, daß die jetzigen Steinklöster des „heiligen Berges“ kein hohes Alter haben, aber fest steht, daß sie die alte Tradition fortführen. Der Grundplan nun der Athosklöster entspricht dem Bilde, welches wir uns von den altägyptischen Klöstern machen dürfen, während die Herleitung aus dem griechischen Wohnhause nicht durchzuführen ist. Der Hof mit den herumgelegten Räumlichkeiten ist die ins Große überführte Anlage des ägyptischen Hauses, bezw. Klosters. Die Kirche hat in der Mitte des Hofes ihren Platz. So wird es auch in ägyptischen Klöstern der Fall gewesen sein, wenn auch nicht

ausnahmslos. Ich möchte besonders auf das Kloster Zwiron an der asiatischen Seite der Athoshalbinsel hinweisen. Aber auch Ruffikon an der entgegengesetzten Küste ist lehrreich. Es sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß auf dem Athos auch das Einsiebertum und die Laura bis auf diesen Tag fortleben, was ein festes Zutrauen zu der Continuität der dortigen Einrichtungen erweckt.

Es fragt sich, ob auch im Abendlande diese Linie sich verfolgen läßt. Von vornherein möchte man dies annehmen. Johannes Cassianus, der in der Provence in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts die ersten Klöster gründete, hatte sieben Jahre unter den ägyptischen Mönchen gelebt und war von ihnen in begeisterter Verehrung geschieden. Wie er daher eine von ihm entworfene Regel an die Regel des Pachomius anlehnte, so wird er auch in der Form und Einrichtung der von ihm errichteten Klöster dem ägyptischen Vorbilde gefolgt sein. Sein Einfluß war ein großer. In der That folgt die frühmittelalterliche Klosteranlage genau der auf das ägyptische Vorbild zurückgehenden orientalischen Form, nur nimmt da die Kirche den einen Flügel ein, liegt also nicht in, sondern an dem Hofe. Der quadratische Grundriß herrscht vor (vgl. J. v. Schloffer, die abendländische Klosteranlage des frühen Mittelalters, Wien 1889). Man hat verschiedene Wege beschritten, um für diese Bauten die Vorbilder zu finden. Am nächsten lag, an das abendländische Wohnhaus zu denken. Aber die Differenz ist eine zu bedeutende, so wenig sich leugnen läßt, daß, wie begreiflich, Beziehungen vorhanden sind. Überhaupt wird man sich hüten müssen, die alte bauliche Tradition als eine unbiegsame sich vorzustellen. Ihr Hauptinhalt behauptet sich in den einzelnen Ländern Jahrhunderte hindurch, aber andere Kulturverhältnisse, anderes Klima und sonstige individuelle Einflüsse übten selbstverständlich ihre Wirkung. Dennoch lebt, wie in den Domen des Mittelalters das griechisch-römische Bürgerhaus, so in den Klöstern das ägyptische Haus in eigentümlicher Weise fort, und die großen Klosteranlagen werden uns Führer nach rückwärts bis zu den Ursprüngen des organisierten Mönchtums im Nillande. Wie der Kirchenhistoriker heute noch in den Statuten der mittelalterlichen Orden die Grundgesetze des ältesten Mönchtums des vierten und fünften Jahrhunderts wiederfindet, so entdeckt der Kunsthistoriker in den Reichtum, Macht und Selbstbewußtsein offenbarenden Klosterbauten derselben Zeit das Wohnhaus des ägyptischen Landmannes oder Bürgers.

Der Kirchenbau des Protestantismus

von der Reformation bis zur Gegenwart.

(Schluß.)

Der Herold dieser neuen Strömung ist, wie bekannt, Dr. Sulze in Dresden. Ein jeder, der ein warmes Herz für unsere evangelische Kirche hat, wird diesem Manne dankbar sein, daß er den wirksamen Anstoß zur Bildung übersehbarer und darum lebensfähiger Seelsorgemeinden in unseren großen Städten gegeben hat, nachdem die vorher auf dasselbe Ziel gerichteten Bestrebungen ergebnislos im Sande verlaufen waren. Aber ein anderes

ist, dieser Anregung freudig und dankbar folgen und den Anschauungen und Forderungen Sulze hinsichtlich des Kirchenbaus zustimmen. Es ist ein Zug an seiner Organisation der Kirchengemeinden, der in unserer sozial bewegten Zeit ihm viele Sympathien erworben hat, daß er dieselbe nicht auf die Seelsorge allein sondern zugleich auf die Armenfürsorge gründen will. Ohne uns über die biblische Berechtigung und praktische Durchführbarkeit dieses Gedankens in eine Diskussion einzulassen, ist doch vielleicht der Hinweis darauf gestattet, daß das hierin zu Tage tretende Gemeindeideal mehr reformierten als lutherischen Ursprungs ist. Weniger Beifall bei Gemeindegliedern und Geistlichen findet wohl Sulze mit seinem Ideal der Predigt, die nach ihm wesentlich Katechismuspredigt sein soll, der Art, daß Sonntag für Sonntag in fester Reihenfolge ein Stück der christlichen Heilswahrheit nach dem andern in lehrhafter Weise der Gemeinde vorgetragen wird. In diesem lehrhaften Zug zeigt Sulze eine Verwandtschaft mit dem Rationalismus, während die evangelisch-lutherische Kirche mit ihren biblischen Perikopen sich der in diesem Stück gewiß gut evangelischen Überlieferung der alten Kirche anschließt. Nach unseren Ausführungen kann es nun nicht Wunder nehmen, daß Sulze sein Ideal eines Kirchengebäudes in den Kirchenbauten der reformierten Gemeinden und des vorigen Jahrhunderts zu einem guten Teil verwirklicht sieht. Ebenso begreiflich ist es, daß er mit seinen Ausführungen bei denjenigen — gottlob zahlreichen — evangelischen Geistlichen Beifall findet, denen sein Gemeindeideal das Herz warm gemacht hat, und endlich auch, daß vielen Architekten seine Sätze überaus einleuchtend klingen, denn er stellt Forderungen auf, die sich zu einem klaren Programm vereinigen lassen, er erleichtert ihnen das, was ihnen das bisherige Kirchenideal so schwer gemacht hat, den praktischen Anforderungen des Gottesdienstes gerecht zu werden und dennoch im „kirchlichen Stil“ zu bauen. Es wird sich aber fragen, ob die Forderungen, zu denen er neuestens fortgeschritten ist und die auf Beseitigung von Altar, Kanzel und Taufstein in ihrer Eigenart hinauslaufen, nicht eine gewisse Abkühlung unter seinen bisherigen Anhängern herbeiführen werden.

Dem Kreis dieser strebsamen, begabten Architekten, die auch auf dem Gebiet der kirchlichen Baukunst ein Neues schaffen wollen, gehören die Verfasser unseres Buches wie die Einberufer des Berliner „Kongresses für den Kirchenbau des Protestantismus“ an. Den Verhandlungen dieses Kongresses soll das Buch als Grundlage dienen, darum läßt es sich nicht an den geschichtlichen Schilderungen genügen, sondern giebt zum Schluß einen Abschnitt „Ergebnisse,“ mit dem wir uns hier in der Kürze auseinandersetzen müssen, während die einzelnen Punkte später noch oft Gelegenheit zum Gedankenaustausch im „christlichen Kunstblatt“ geben dürften, wie wir auch aus seinem reichen geschichtlichen Inhalt noch öfter zu schöpfen gedenken. Die „Ergebnisse“ unterscheiden richtig zweierlei Anforderungen, die an ein evangelisches Kirchengebäude gestellt werden, auf der einen Seite — sagen wir kurz — eine ideale, auf der andern eine praktische. Die erste wird dahin formuliert, daß das Kirchengebäude die Einheit der Gemeinde zum sichtbaren Ausdruck bringen soll. Wir unsererseits verlangen von dem Kirchengebäude in erster Linie, daß es einen weihervollen, erhebenden Eindruck

machte, daß es sich darstelle als Versammlungsstätte einer feiernden, in Andacht um ihr himmlisches Haupt versammelten Gemeinde. Wahrscheinlich will unser Buch dies nicht ausschließen, aber wir vermissen, daß es nicht an die Spitze gestellt ist, denn aus dieser Forderung ergeben sich eine ganze Reihe konkreter Bestimmungen für die Anlage und Einrichtung des Gebäudes. Unser Buch drängt darauf, die protestantische Eigenart des Kirchengebäudes zum Ausdruck zu bringen, auch uns liegt daran, daß nichts an und im Gebäude sei, das eine Andacht atme, die nicht evangelischer Art ist. Der Unterschied unserer Auffassung und derjenigen der „Ergebnisse“ ist also, daß jenen das „protestantisch“ Grundbestimmung ist, uns das „evangelisch“ die unumgängliche Näherbestimmung zur Andacht.

Des weiteren freuen wir uns, daß das was wir als die konstruktiven Hauptanfordernisse für den erhebenden, weihvollen Eindruck herausgestellt haben, von unserem Buch und den darin am meisten gefeierten modernen Kirchenbaumeistern durchaus festgehalten wird. Das Hochlicht und der dadurch erzeugte hohe obere Lichtraum zu Häupten der Gemeinde ist auch technisch für die Beleuchtung eines weitgespannten Raumes so günstig, daß es für alle modernen Kirchenbauten ohne weiteres Anwendung gefunden hat. Die lichte Chornische als Altarraum hat das Künstlerherz unserer Verfasser gewonnen, und wir denken, daß wir in ihrer Verteidigung nicht bloß alle, die nach evangelisch-lutherischer Art dem hl. Abendmahl und der Stätte, da es ausgeteilt wird, seine Ehre geben wollen, sondern auch alle, die für einen erhebenden, feierlichen und durchaus evangelisch-würdigen künstlerischen Eindruck empfänglich sind, auf unserer Seite haben. Wir freuen uns, daß unser Buch klar dafür Zeugnis ablegt, wie unverständlich dem Nichttheologen der dem „Chor“ oder vielmehr Altarraum gemachte Vorwurf ist, daß derselbe einen unprotestantischen Gegensatz zwischen Priesterschaft und Gemeinde ausdrücke. Dieser Vorwurf stammt in der That nur aus einer an kirchengeschichtliche Kenntnisse anknüpfenden Reflexion, nicht aus dem was die Anschauung eines in richtiger Weise angelegten Altarraums einer evangelischen Kirche an die Hand giebt. Im übrigen gedenken wir in einem späteren Aufsatze zu zeigen, daß auch ein kirchengeschichtlicher Rückblick andere Ergebnisse liefert, als das bezeichnete. Was die Grundrißgestaltung betrifft, so freuen wir uns gleichfalls, daß die modernen evangelischen Kirchenbauten, die unser Buch besonders hervorhebt, die oben in ihrer ästhetischen Bedeutung gewürdigte Betonung der Längsachse zeigen. Auch hier kommt das praktische Bedürfnis der ästhetischen Forderung entgegen; es liegt doch nahe, dem Raum in der Richtung, in welcher der Prediger spricht, eine größere Ausdehnung zu geben, als zu seinen beiden Seiten. Im übrigen geben wir unserem Buche, was die Grundrißgestaltung betrifft, darin recht, daß das Eisenacher Regulativ, wie es für seine Zeit ganz natürlich war, an die großen kirchlichen Neubauten, wie sie unsere Zeit in den großen Städten hervorbringt, nicht gedacht hat, darum auch auf sie nicht ohne weiteres anwendbar ist und auch wohl von keiner deutsch-evangelischen Kirchenregierung angewendet wird. Daß für solche Bauten mit den im Regulativ vorgesehenen „länglichen Viereck“ als Grundriß nicht auszukommen ist, leuchtet ein; ebenso daß eine Zentralanlage in irgend einer Form, die sich zunächst anbietende

Lösung ist. Wir möchten hiebei nur aus den oben angeführten Gründen eine amphitheatralische Anordnung für evangelisch-lutherische Kirchen ablehnen. Es ist ein anderer Geist, der in solcher Anordnung sich ausdrückt, derjenige der reformierten Kirche, welcher ja in seiner Art auch sein gutes Recht hat und mit seinem kräftigen organisatorischen Charakter vielfach dem gegenwärtig neu sich regenden „Gemeindebewußtsein“ zu Grunde liegt. Unbedingt abzulehnen aber ist für die Anordnung einer evangelischen Kirche alles, was an den Hörsaal erinnert.

Wenn unser Buch, wie schon erwähnt, verlangt, daß die Einheit der Gemeinde durch die einheitliche Anlage des Kirchenraums zum Ausdruck gelange, so möchten wir doch darauf aufmerksam machen, daß Einheit Gliederung nicht ausschließt und eine solche wird sich dem Architekten aus rein künstlerischen Gründen stets nahe legen, wenn ein monumentaler Eindruck beabsichtigt ist. Ein solcher läßt sich nicht durch einfache Steigerung der Abmessungen erreichen, wie die Weltausstellungsrunde im Prater zu Wien beweist, sondern allein durch künstlerische Hervorhebung und Unterscheidung des Oben und Unten, des Rechts und Links. Die Aufgabe wird freilich dabei stets sein, die Anordnung so zu treffen, daß möglichst von allen Sitzplätzen der Ausblick auf den Altar und in zweiter Linie auch auf die Kanzel frei bleibt. Wenn wir hiemit die praktischen Forderungen — hauptsächlich Hörfamkeit der ganzen Kirche und freier Ausblick auf Altar und Kanzel — berühren, so fragt sich vor allem, wie sich dieselben zu der idealen seither behandelten, verhalten. Fest steht, daß keine der andern übergeordnet werden darf. Die ideale stellt dem Baumeister eine künstlerische, die praktische eine technische Aufgabe. Die letztere stellt Bedingungen dar, unter denen er jene zu lösen hat. In wie weit ihm das gelingt, das wird der Maßstab seiner Genialität sein. Auch die innere Einrichtung der Kirche — Stellung des Altars, der Kanzel, der Orgel, Anordnung des Gestühls — darf nicht bloß nach praktischen Gesichtspunkten erfolgen, so gewiß sie auf die künstlerische Wirkung des ganzen Kirchengebäudes von wesentlichem Einfluß ist. Für eine evangelisch-lutherische Kirche fordern wir die Aufstellung des Altars in dem besonderen oben schon behandelten Altarraum als allein der Würde des hl. Abendmahls entsprechend und freuen uns, daß die Neigung der Verfasser unseres Buches dieser unserer Forderung entgegenkommt. Aller Beachtung wert scheint es uns auch zu sein, wenn auf die Ergänzung des Altars für den liturgischen Gebrauch durch einen — den altchristlichen Ambonen nachgebildeten — Vesperpult hingewiesen wird. Es ist eigentlich verwunderlich, daß diese altkirchliche, liturgisch durchaus würdige und praktisch sehr günstige Einrichtung nicht häufiger schon Verwendung gefunden hat. Das „Christliche Kunstblatt“ wird auch künftig für diesen Gedanken eintreten. Vielleicht am meisten Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten wird in nächster Zeit die Frage der Stellung der Kanzel geben. Wenn der Altar so aufgestellt wird, wie angegeben, so kann die Aufstellung der Kanzel hinter und über dem Altar gar nicht in Frage kommen, denn schon die praktische Forderung möglicher Nähe bei den Zuhörern wird ihr ihren Platz diesseits des Chorbogens anweisen. Bei der Aufstellung im einzelnen Fall wird nun, darin ist unserem Buche recht zu geben,

ganz gewiß die technische Erwägung zu ihrem vollem Rechte kommen müssen, wie es bei der gegebenen Anordnung des Grundrisses des Gestühls, der Emporen zu ermöglichen ist, den Prediger auf der Kanzel möglichst allen Kirchenbesuchern hörbar und sichtbar zu machen. Es ist wohl ein Fehler des Eisenacher Regulativs, daß es statt eines Grundsatzes auch hier eine bestimmte einzelne Stellung der Kanzel als Norm aufstellte. Dieser Grundsatz aber muß nach unserer Über-

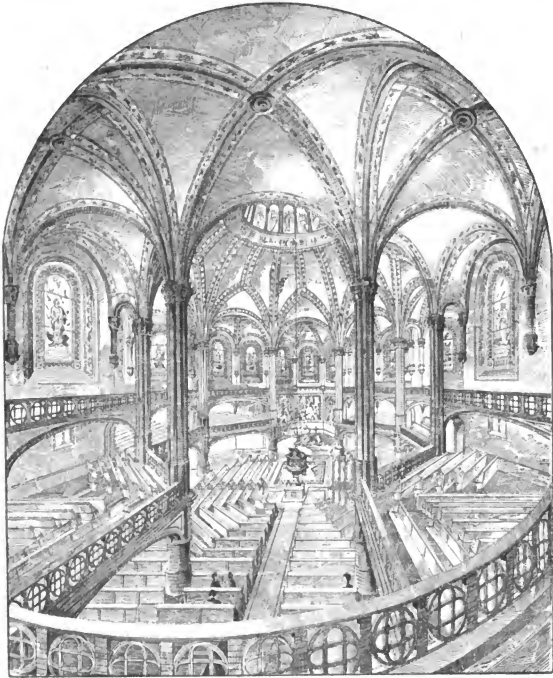


Fig. 2. Inneres der Emmauskirche zu Berlin. Architekt A. Orth.

zeugung lauten: Die Kanzel darf nicht in der Fluchlinie des Altars stehen. Hiemit ist den technischen Rücksichten ein weiter Spielraum eingeräumt und von einer „Ungleichwertigkeit der beiden Kirchenhälften“ wird bei einer unter Umständen nur unbedeutenden Entfernung von der Mittelaxe des Gebäudes keine Rede sein können. Ob die Kanzel frei, am Chorbogen oder an einem Pfeiler aufgestellt werden soll, ist dabei rein Sache der genannten technischen Erwägungen.

Auf jenem Grundsatz aber glauben wir bestehen zu müssen, weil bei der entgegengesetzten Anordnung (Kanzel in der Fluchtlinie des Altars vor demselben) die Kanzel den Ausblick auf den Altar verdeckt und der Prediger als der Mittelpunkt der versammelten Gemeinde erscheint. Wir führen unsern Lesern als Beispiel hiefür, zugleich als Beispiel für die Illustration unseres Buches aus demselben die Innenansicht der Emmauskirche zu Berlin vor Augen (Figur 2, Architect A. Orth), einen Bau, der technisch soviel Interesse bietet, daß wir ihn in einer späteren Nummer ausführlicher zu behandeln gedenken. Wir machen aufmerksam auf die in der Abbildung hinreichend deutliche Beibehaltung des besonderen Altarraums, sowie auf die Neuerung des zu Füßen der Kanzel angebrachten Lesepultes, an dem wir nur neben seiner Lage auszusagen haben, daß er die Gestalt eines Altares hat. Die größte Neuerung aber in dieser Kirche ist die völlig zentrale

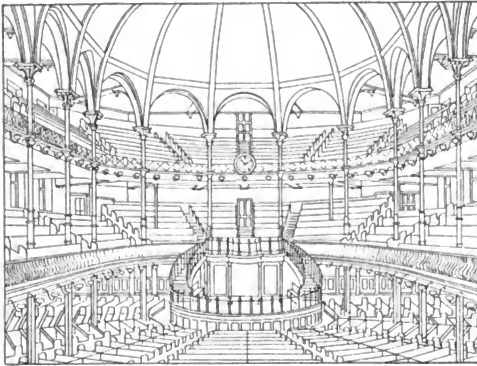


Fig. 3. Inneres des Tabernacle (von Pred. Spurgeon) in London.

Lage der Kanzel. Orth hat sie genau unterhalb des Mittelpunktes der Kuppel aufgestellt, so daß auch noch zu beiden Seiten rückwärts von ihr Bänke angebracht sind. Durch diese weite Vorrückung ist doch nicht verhindert, daß für den größten Teil der Kirche der freie Ausblick auf den Altarraum durch die Kanzel verdeckt wird. Außerdem widerstrebt es unserem Gefühl, den Prediger so zum Mittelpunkt der ganzen Versammlung zu machen. Ich kann wohl sagen, daß mich für meine Person dabei kein bloßes aus Büchern geschöpftes Vorurteil leitet, denn ich habe jahrelang von der Kanzel der Ludwigsburger evangelischen Stadtkirche gepredigt, so lange sie noch in der Mitte der einen Schmalwand der Kirche angebracht war; ich habe auch mit wahrer Andacht dem Gottesdienst in Spurgeons Tabernacle zu London angewohnt, welches ohne die zentrale Lage der Plattform, auf welcher der Redner auftritt, gar nicht denkbar wäre. Aber eben dies macht eine weitere Auseinandersetzung notwendig, und wir fügen deshalb aus unserem Buche

eine Innenansicht dieses vielbesprochenen Baues bei (Fig. 3). Ganz nach Art eines Amphitheatere bauen sich die Sitzreihen übereinander auf, wenn sie gefüllt sind, dem einzelnen Besucher ein imposantes Bild der großen Versammlung entrollend, die sich um die „Plattform“ geschart hat. Dieselbe befindet sich in Höhe der ersten Galerie, vor der im Hintergrund sichtbaren Thüre, rechts und links führen Treppen zu ihr hinauf, vorn ist sie von einem Geländer begrenzt. Schon ihre Größe und Breite macht sie zum Mittelpunkt einer so großen Versammlung geeigneter, als die Kanzel in der Emmauskirche, die uns als Mittelpunkt des riesigen Raums, der sich um sie ausdehnt, doch nicht groß genug erscheinen will. Ferner war Spurgeon von Anfang bis zu Ende des Gottesdienstes auf der Plattform anwesend. Sonderbar will es uns vorkommen, wenn während des Gemeindegesangs und der Liturgie die Kanzel in der Emmauskirche öde aufragt wie ein Leuchter, dem das Licht fehlt. Weiter aber brachte es die Art der Predigt Spurgeons mit sich, daß dieser Mann mit seiner Predigt tatsächlich der Mittelpunkt der Versammlung war: denn diese war Erweckungspredigt. Nicht bloß das Zeugnis von Christo, das dieser Mann ablegte, sondern die Art, wie er es ablegte, aus der Fülle seiner Erfahrung und herzandringenden Kraft heraus, hatte die Versammlung zusammengeführt. Unsere evangelisch-kirchliche Predigt ist anderer Art, sie will die Gemeinde erbauen auf Grund ihres allerheiligsten Glaubens, sie will Zeugnis ablegen von dem Herrn, von dem wir glauben, daß er in seiner Gemeinde als in seinem Leibe lebt und gegenwärtig ist. Für die Stätte, von der diese Predigt ergeht, ziemt sich ein bescheidenerer Platz; wie schön, wenn die Hauptrichtung der Versammlung frei und ungehemmt auf den Altarraum geht, als den Ort, da er im hl. Abendmahl sich selbst mitteilen will, und an dem allerlei bildnerischer Schmuck an seine Gnadengegenwart erinnern kann. Wir haben das Gefühl, die zentrale Stellung der Kanzel sei der richtige Ausdruck für eine moderne großstädtische Personalgemeinde von „Zuhörern“, die sich um einen bestimmten Prediger scharen, also das gerade Gegenteil der geschlossenen Kirchengemeinde, die Dr. Sulze anstrebt.

Einverstanden sind wir mit unserem Buche hinsichtlich der Frage der Emporen. Dieselben haben sich auch im Bewußtsein unserer Gemeinden so eingelebt, daß sie einfach als etwas Gegebenes zu betrachten sind; wenn gleich beim Entwurf des Kirchengebäudes auf sie Rücksicht genommen wird, muß es auch gelingen, die richtige künstlerische Gestalt für sie zu finden. Ebenso stimmen wir unserem Buche zu, daß gleich beim ersten Entwurf die Anordnung des Gestühls mit in Betracht gezogen wird. Wie dieselbe näher getrossen wird, darüber mögen technische Gesichtspunkte entscheiden. Nur das möchten wir den Herren Architekten zu bedenken geben, ob es nicht in seiner Gesamtanordnung mit der Grundform des Kirchengrundrisses aus ästhetischen Rücksichten stets übereinstimmen sollte. Wir denken dabei an die neuerdings vielfach versuchte amphitheatralische Anordnung des Gestühls bei rechteckiger Grundrißbildung des Gebäudes. Die Übelstände, die sich bei rechtwinkligem Aufeinanderstoßen eines Teils der Sitzreihen auf einen anderen ergeben, scheinen mir überschätzt zu werden.

Was die Stellung der Orgel betrifft, so scheint uns der liturgische

Haupt Gesichtspunkt der zu sein, daß dieselbe, die doch bloß ein dienendes Glied des Gottesdienstes ist, keine beherrschende Stellung im Gotteshaus einnehmen darf. Gegen eine Seitenstellung im Angesicht der Gemeinde, etwa in einem Nebenraum des Chors, in einem Querschiffflügel oder in einem seitlich angeordneten Turme wüßte ich nichts einzuwenden. Aber auch die Aufstellung im Rücken der Gemeinde sollte in einer Zeit ihre Berechtigung nicht erst auszuweisen haben, die in Bayreuth für die verdeckte Aufstellung des ganzen Orchesters Schwärmen gelernt hat.

Auch hinsichtlich der Wahl des Baustils, ob Gotik oder Renaissance, befinden wir uns in Übereinstimmung mit unserem Buche. Es liegt kein liturgischer Grund vor, warum eine evangelische Kirche nicht auch in Renaissance- oder Barockformen erbaut werden könnte; man soll aber auch nicht in das andere Extrem fallen und die mittelalterlichen Baustile für „protestantische“ Kirchen verpönen wollen. Ein Stil ist an sich weder katholisch noch evangelisch, weder fromm noch unfrohm; es kommt erst darauf an, was der Baumeister aus ihm macht. Das aber glauben wir auch, daß die mittelalterlichen Stile stets ein Übergewicht auch bei evangelischen Kirchenbauten behaupten werden; sind sie doch an kirchlichen Bauaufgaben groß geworden und ist es doch mit ihrer Hilfe besonders leicht möglich, gerade auch in unseren Großstädten ein kirchliches Gebäude aus der Masse der übrigen Bauten herauszuheben. Die Frage der Verbindung der für kirchliche und Vereinszwecke dienenden Nebenräume mit dem Kirchengebäude ist so wichtig, daß wir sie in einem besonderen Artikel behandeln wollen.

Wir glauben schließlich, daß die Grundsätze für den evangelischen Kirchenbau, die das „christliche Kunstblatt“ seither vertreten hat, auch ferner das Feuer der Kritik bestehen werden und daß auch die jungen strebenden Kräfte, die jetzt zum Teil einem anderen Ideal nachjagen, in ihnen schließlich dasjenige erkennen werden, was unserer evangelisch-lutherischen Kirche für ihren Kirchenbau wahrhaft gut und heilsam ist. Es wird sich dabei auch ergeben, daß diese Grundsätze fähig und geeignet sind, auch neuen Anregungen und Bedürfnissen Raum zu gewähren, damit auch im evangelischen Kirchenbau Christus je mehr und mehr Gestalt gewinne in seiner Gemeinde.

J. W.

Die Entwicklung des Kunstgewerbes in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts. *)

Von Max Bach.

Das 18. Jahrhundert hatte die Kunst im Gewerbe fast in allen Zweigen absterben sehen; die Revolution gab ihr vollends den Todesstoß. Mit Stumpf

*) Anm. Bei der großen Wichtigkeit, welche dem Kunstgewerbe für die Ausstattung nicht bloß unserer Wohnungen, sondern besonders auch unserer Kirchen zukommt, glauben wir bei manchem unserer Leser für vorstehenden geschichtlichen Rückblick Interesse voraussetzen zu dürfen. Die Studie ist einem Vortrag entnommen, den der Verfasser im württembergischen Kunstgewerbeverein zu Stuttgart gehalten hat.

und Stil wurde alles, was an eine höhere feinere Bildung gemahnte, ausgerottet und so vollständig vernichtet und hinweggeschwemmt, was die früheren Zeiten an Kunstwerken hervorgebracht hatten, daß man nicht bloß die Monumente in fanatischem Vandalismus zerstörte, sondern daß auch das Leben einen ganz andern Zuschnitt erfuhr. Es war die Zeit einer Pseudoklassizität; ein wenig verstandenes klassisches Altertum machte sich breit, und man glaubte mit den republikanischen Tugenden des Altertums auch seine Formen übertragen zu können. Der Farbenreichtum der Renaissancezeit, der bis ins Rococco hinein noch fortgelebt hatte, war ausgelöscht zu Gunsten einer angebliehen Imitation des strengen Marmorstils der Alten.*) Mit der Restauration zog ein neuer Geschmack ein; man griff zur alten Zeit zurück, das alte abgelebte Rococco nistete sich wieder ein, aber es kam nicht mehr mit dem graziösen Zauber seiner Jugend, es war welk und altersschwach geworden. Man verstand die Formen nicht mehr, es war nur ein geistloses Copieren ohne Originalität, ohne Leben. Frankreich behielt die Führung auf allen Gebieten des Kunstgewerbes, doch bewegte sich seine Hervorbringung nur in den überlieferten Stilen seiner Vergangenheit, und Deutschland folgte darin erst in weitem Abstände nach. Jedes eigentliche Stilgefühl war ausgeflorden; man suchte wohl unter dem Vorgang der Architektur nach einem Stil, brachte es aber nur zur falsch verstandenen Anwendung bald des einen, bald des andern. Das einzige, was auf ornamentalem Gebiete wirklich Leben hatte, war die Blume und überhaupt die Pflanze; sie stellte sich ein, wo alle Gedanken fehlten und das war eigentlich überall, aber die Blume wurde nicht stilisiert, sondern möglichst treu der Natur nachgeahmt. Dieser Naturalismus war der ornamentale Stil der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wenn man von einem solchen überhaupt reden darf.

So war um die Mitte unseres Jahrhunderts alles vereinigt, den künstlerischen Zustand in der Industrie, im Geschmack so unerfreulich wie möglich zu machen; viele gute und feine alte Technik war verloren gegangen und durch schlechtere oder gar nicht ersetzt. Bei dieser Sachlage büßte das Kunstgewerbe ganz gerechterweise alle Teilnahme in der öffentlichen Meinung ein. Das Interesse wendete sich den Maschinen und den großen physikalischen Erfindungen der Neuzeit zu. Die Maschine sollte auch in der Kunstindustrie das leisten, was bisher die Hand geschaffen hatte. Damit verschwand nicht bloß die Kunst, sondern auch der Künstler. Wurden einmal außerordentliche Aufgaben gestellt, so fielen sie den Architekten zu und wurden architektonisch gelöst.

So kam die große Weltausstellung von 1851 in London heran, und jetzt erst gingen einsichtsvollen Leuten die Augen auf; dort wurde auf einmal alles, was auf der Welt überhaupt geschaffen wurde, zusammengestellt — man sah und staunte, — alles, was der europäischen Kunstindustrie fehlte, das schien in der orientalischen, die sich in den alten Traditionen bewegte, noch vorhanden.

Hier aber ist es nötig, einen kurzen Rückblick auf frühere Ausstellungen in Deutschland zu werfen. Schon lange vor der ersten großen Weltausstellung in

*) Verfasser unterschätzt wohl, was sich an Stilgefühl und höchst solider Technik im „Empirestil“ erhalten hat. A. d. H.

London fanden in Deutschland kleinere provinziale Gewerbeausstellungen statt, und Württemberg hat die Ehre, an der Spitze dieser Bestrebungen zu stehen. König Friedrich verordnete am 14. Dezember 1811, daß zu fortdauernder Unterhaltung und immer höherer Vervollkommnung der bildenden Künste, sowie zu mehrerer Ausbreitung der Industrie unter Professionisten und Handwerkern und Erweckung einer zweckmäßigen Nacheiferung unter denselben durch öffentliche Anerkennung und Belohnung des Talents u. s. w. dieselben berechtigt sein sollen, ihre gelungensten Kunstwerke und Produkte öffentlich auszustellen. Diese erste Gewerbeausstellung fand im Mai und Juni 1812 im alten Schlosse zu Stuttgart statt; weitere folgten 1816, 1824, und von da an fast von drei zu drei Jahren bis 1842. In München fand eine derartige Ausstellung erstmals im Jahre 1821 statt, in Berlin 1822, in Dresden 1824, in Karlsruhe 1832, in Hannover 1835 u. s. w. Eine größere deutsche Gewerbeausstellung wurde 1844 in Berlin veranstaltet, woselbst auch württembergische Fabrikanten beteiligt waren, dann 1850 in Leipzig.

In allen Gerätschaften dieser Zeit herrscht ein widerwärtiger Naturalismus; man begnügt sich nicht, in der einfachen schönen Form des Umrisses, wie die Natur des Bedürfnisses es verlangt, ein Gefäß darzustellen, sondern man glaubt besonders geistreich zu sein, wenn man auf irgend eine phantastische Weise die Form entstellt. Auf der Pariser Ausstellung von 1855 sah man eine Tischplatte auf dem Nacken kräftiger Hundegestalten ruhen, eine auf einer Muschel stehende Knabengestalt, einen Bogen spannend, hinter welchem Schirme und dergleichen Platz fanden, ähnlich waren durch die Biegung einer Peitsche, die ein auf den Hintersfüßen aufwartender Hund zwischen den Zähnen hielt, gleichfalls die zur Aufnahme solcher Gegenstände erforderlichen Formen gebildet. Weiter sah man dort als Lichtträger Soldaten, welche ihre Lanzen präsentierten, an deren oberem Ende kleine Arme mechanisch mit Bändern befestigt erschienen, um mehrere Kerzen tragen zu können; ferner zwei Knabengestalten aufeinandergetürmt, gleichsam in gymnastischen gauklerischen Übungen begriffen, von denen der oberste neben anderen die Arme belastenden Gewichten eine kleine Tonne auf der Hand balancierend emporhob, die zur Aufnahme der Kerze bestimmt war und dergleichen mehr. Und diese Absurditäten wurden damals noch von einem Theoretiker, welcher ein Buch über die höhere Kunstindustrie geschrieben hat, für besonders originell und geistvoll gehalten! Wie tief gesunken war erst die Bronze-Industrie in Deutschland! Sie wurde so gut wie gar nicht mehr betrieben, die tektonische Form des Geräts wird entweder vollständig maskiert, man glaubte durch möglichst reiche Dekoration, die aber vollständig systemlos ist, dem Gegenstand eine höhere künstlerische Weihe zu geben, oder aber zeichnen sich die Gegenstände durch ihre nüchterne Einfachheit aus.

In ähnlichen Formen bewegen sich denn auch die Erzeugnisse der Silberschmiedekunst. Eine unglaubliche Nüchternheit, ein vollständiges Verkennen des edlen Materials und seiner Eigenschaften ist an der Tagesordnung. Soll dann einmal eine größere Ehrengabe geschaffen werden, ein Tafelaufsatz oder dergleichen, so weiß man nichts anderes zu thun, als ein Gebilde in einer Art von prozigem,

widerwärtigem Stil zu schaffen, welches durch Überladung mit allen möglichen Ornamenten, mit Blumen, Früchten und Figürchen einen gewissen Reiz geben soll. Da geht nun der ganze feine Aufbau, die Silhouette, die so wirkungsvoll ist, und in der sich das ganze Wesen des Gefäßes oder Gerätes ausdrücken soll, verloren, das Auge hat keinen Ruhepunkt, es sieht nur ein Gewirre von Schnörkeln, Blättern, menschlichen und tierischen Wesen unorganisch und sinnlos zusammengefügt.

Davon könnte man Beispiele genug anführen, ich will mich aber damit nicht aufhalten, sondern den Entwicklungsgang des Kunstgewerbes seit der Londoner Ausstellung von 1851 weiter verfolgen.

Zunächst ist zu beachten, daß man jetzt auch in den verschiedenen deutschen Kunstmittelpunkten zu Berlin, Wien und München anfang, den Gewerben, sei es durch staatliche Unterstützung, sei es durch Privatvereine, aufzuhelfen und sie mehr in künstlerische Bahnen zu leiten. In Berlin wurde schon durch den bekannten Minister Beuth im Jahr 1821 ein Verein zur Hebung des Gewerbefleißes gegründet, ihm verdankt man auch das große Werk: Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker, welches 1821—37 unter der Leitung Schinkels erschien und an alle Handwerkerschulen des Landes unentgeltlich abgegeben wurde. In München wurde 1851 die Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke begründet, welche noch heute besteht und das älteste Journal dieser Art ist. Wien folgte etwas später, doch stand es schon zu Ende der 50er Jahre an der Spitze aller künstlerischen Bestrebungen in Deutschland. Die k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale wirkte durch ihre trefflichen Publikationen auch befruchtend auf die Kenntnis und richtige Würdigung des alten Kunstgewerbes; denn nur daraus konnte für uns eine Reform des künstlerischen Geschmacks erstehen. Berlin, welches noch streng an der Schinkel'schen Schule festhielt, konnte sich nicht so rasch von dem eingewurzeltten Klassicismus trennen; München und Wien behielten die Führung des Kunstgewerbes in den 50er Jahren, und dort hauptsächlich bildete sich ein sogenannter neugotischer Stil aus, welcher eine Verbindung des nationalen Gebirgsstils mit der neu erwachten Liebe für die Gotik zu erkennen gab. Die während dieser Zeit erschienenen Jahrgänge der Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins und des Wiener Gewerbe-Kunstblattes, welches jedoch nur kurzen Bestand hatte, sind Zeugen dieses Stils. In der Ankündigung dieser Zeitschrift ist auch diese Richtung klar zum Ausdruck gekommen, wenn es heißt: „Wir wollen das chaotische Durcheinander verschiedener Stilarten vermeiden und unsere Bestrebungen dem uns angehörigen, unserem Klima, Bedürfnissen und Materiale am besten entsprechenden, deutschen, sogenannten gotischen Baustile zuwenden. Wir können um so sicherer zu dieser Wahl greifen, da kein anderer den vernünftig zu stellenden Anforderungen in gleichem Maße zu entsprechen im Stande ist.“

Mit der Gründung von Privatvereinen und Publikationen zur Förderung des Gewerbes ging aber auch die Gründung von Museen Hand in Hand. England hatte sofort nach Schluß der großen Weltausstellung das South-Kensington Museum gegründet, in Deutschland folgte zunächst das Museum Minutoli zu Viegntz, das germanische Museum zu Nürnberg, und 1855 zu

München das bayerische Nationalmuseum; dort hatte auch in demselben Jahre eine größere deutsche Industrieausstellung stattgefunden, wo man wieder den tief gesunkenen Stand des deutschen Kunstgewerbes zur Genüge kennen lernte. Eine zweite Weltausstellung fand bekanntlich im Jahr 1855 zu Paris statt, auch dort war von einem Fortschritt in der deutschen Kunstindustrie nicht viel zu bemerken. Ein damaliger Berichterstatter sagt über die deutsche Bijouterie: „Uns fehlt der Konsum im eigenen Lande, uns fehlen die kostbaren Aufträge, welche nur eine Nation dem Künstler und Arbeiter geben, nur eine Nation bezahlen kann. Über die Brustnadel und Dinger im Knopfloch, über die goldene Tabatière und den goldenen Kammerherrnschlüssel bringen wir's nicht weit hinaus; höchstens, daß wir einmal für einen Pokal das Geld zusammenbetteln. Wir haben ein Kleinod verloren, das Herz einer edlen Jungfrau; wir haben es aufbewahrt in der Thränen-Urne des Vaterlandes und mit den Thränengebanten unseres Schmerzes umspinnen. Für den Goldschmied ist da nichts zu machen.“

Die Industrieausstellungen sind die Meilenzeiger des Fortschritts, echte Kinder der Neuzeit führen sie vor unsern Augen das Bild einer gewerblichen Entwicklung vorüber, wie dasselbe kein anderes Jahrhundert zu bieten vermocht hat. Sie bilden die hohe Schule für die Industrie und zeigen uns, was andere Länder auf gleichen Gebieten zu leisten im Stande sind. Auch auf dieser ersten Pariser Ausstellung lernten wir die Überlegenheit der englischen und französischen Industrie zur Genüge kennen; noch mehr war aber das auf der zweiten Londoner Ausstellung von 1862 der Fall. Hier erkannte man so recht was not thut, es fehlten bei uns immer noch eigentliche Kunstgewerbe-Museen und Schulen. Österreich machte nun den Anfang mit der Gründung des Museums für Kunst und Industrie, dem sich einige Jahre später eine Schule angeschlossen. An die Spitze dieser Anstalt trat Eitelberger, ein Mann von hervorragender Befähigung für dieses Amt, neben ihm stand Falke, noch heute die erste Autorität auf dem Gebiete der kunstgewerblichen Stilkunde und Ästhetik, unermüdet als Schriftsteller und Lehrer des guten Geschmacks. Jetzt regte es sich überall; neben der älteren, aber schon seit der Mitte der 50er Jahre durch Kreling allmählich zur Kunstgewerbeschule ungebildeten Nürnberger Schule wurde 1863 eine solche in Hamburg gegründet, und in demselben Jahre erschien hier in Stuttgart die von Bäumler und Schnorr geleitete Gewerbehalle, eine Zeitschrift, welche sich vor allen andern ähnlichen Unternehmungen besonders dadurch auszeichnete, daß sie keinen bestimmten Stil bevorzugte, auch gute alte Muster zur Anschauung brachte, und vermöge ihrer Billigkeit, welche der damals neu gepflegte Holzschnitt bedingte, eine allgemeine Verbreitung möglich machte.

Die Londoner Industrieausstellung von 1862 ist, wie zu erwarten war, die Mutter einer ganzen Literatur geworden — Reisehandbücher, Kataloge, Beschreibungen in Büchern und Zeitschriften; Abbildungen, Illustrationen — alles das hat sie in Fülle hervorgerufen. Der seit der ersten Ausstellung wesentlich erleichterte Verkehr brachte eine Menge Menschen dorthin, und jeder kam zurück bereichert mit Erfahrungen und Kunstindrücken aller Art. Jetzt erschienen aber auch einige grundlegende theoretische Schriften: Böttchers *Tektonik der Hellenen*

und Semper's Stil, welche erstmals die Prinzipien des Schönen, die Regeln, nach denen beim Entwerfen kunstgewerblicher Gegenstände zu verfahren ist, darlegten.

So kam die vierte Weltausstellung zu Paris im Jahr 1867 heran, und mit ihr wieder eine Flut von Erläuterungsschriften, Katalogen und kritischen Beschreibungen; unsere ersten Ästhetiker, Falke, Lübke, Pecht und andere waren Vertreter dieser Litteratur. Von Interesse ist, was Lübke in seiner im Auftrage der württembergischen Staatsregierung herausgegebenen Schrift sagt: „Auf fast allen Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes haben wir die Franzosen an der Spitze gefunden. Ihre Überlegenheit ist vielfach eine so hervorragende, daß kaum ein Nebeneinanderstellen mit andern Völkern möglich wird. — Soll bei uns die Kunst eine ähnliche segensreiche Wirkung äußern, so ist wohl die dringendste Aufgabe die, sie mehr mit dem Leben zu verbinden, ihr die breite und gesunde Basis des Handwerks wieder zu geben.“ Lübke empfiehlt dann die Reorganisation unserer Kunstschulen und stellt die Aufforderung an alle Klassen der Gesellschaft zu einer regeren Kunstpflege; denn nur aus dem allgemeinen Verlangen eines Volkes, nur „aus einer innigen, in allen Schichten einer Nation eingewurzeltten Freude am Schönen wächst eine große echte Kunst empor, die mit tausend Armen und Zweigen das Land weithin segensreich bedeckt und mit Früchten überhäuft.“

(Schluß folgt.)

Chronik.

Der Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs zählt nach seiner Rechnung pro 1893 2162 Mitglieder gegen 2078 im Jahr 1892, seine Einnahmen betragen 9894 M 6 S; der Rechenschaftsbericht über die Verwendung derselben wird folgen.

In Düsseldorf ist am 18. März der Geschichtsmaler Professor Adolf Schmitz-Crolenburgh, geboren 1825 zu Darmstadt, unter anderem Schöpfer der Wandmalereien im Stabellensaal des Gürzenich zu Köln, an Lungenentzündung gestorben.

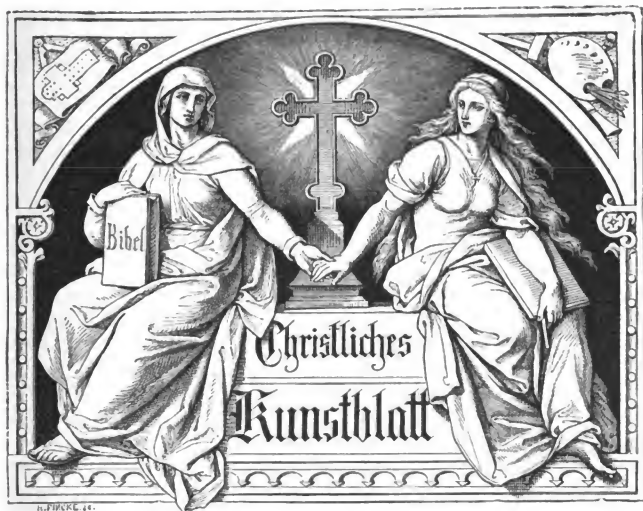
Die Münchener Künstlergenossenschaft hat beschlossen, eine Reform der „Jahresausstellungen“ dadurch herbeizuführen, daß künftig nur noch höchstens 1200 Kunstwerke, 700 Deutsche und 500 auswärtigen Ursprungs, Aufnahme finden sollen. Die Jury soll ferner nicht mehr von der ganzen Genossenschaft, sondern nur von denen gewählt werden, die innerhalb der letzten drei Jahre an der Ausstellung beteiligt waren.

Eine Veröffentlichung, wie wir andern großen deutschen Meistern ebenfalls gönnen möchten, erfahren gegenwärtig die Handzeichnungen von Hans Baldung Grien in einem im Verlag von J. F. Ed. Heß in Straßburg erscheinenden mit Unterstützung der Regierung von Elsaß-Lothringen sowie der Stadt Straßburg von Gabriel von Jerey herausgegebenen Prachtwerk, das in Handzeichnungen des Künstlers auf 230 Lichtdrucktafeln in der Größe der durch die verschiedenen deutschen, französischen, englischen, italienischen, dänischen und Schweizer Sammlungen zerstreuten Originale wiedergibt.

In den Monaten Mai und Juni veranstaltet der Verein bildender Künstler Münchens (Secession) im Museum der bildenden Künste zu Stuttgart eine Kunstausstellung. Auf religiösem Gebiete weist dieselbe als Hauptstück das „Abendmahl“ von Fritz von Uhde, ein freilich schon älteres Bild dieses Meisters, auf. Wir werden gelegentlich darauf zurückkommen.

Inhalt: Die Anfänge der klösterlichen Baukunst. Mit zwei Grundrissen. Von D. Viktor Schulte. — Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart. Mit zwei Abbildungen. Von J. M. (Schluß). — Die Entwicklung des Kunstgewerbes in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts. Von Max Bach. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Mez,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Der erste allgemeine Kongress für christliche Archäologie.

Für die Tage des 20.—22. August d. J. ist in Spalato in Dalmatien ein Kongress für christliche Archäologie in Aussicht genommen. Man wird das mit großer Freude begrüßen. Die namhaftesten Vertreter der christlichen Archäologie in den verschiedensten Ländern — Italiener, Österreicher, Franzosen, Engländer, Deutsche — haben den Plan ausgenommen und fördern helfen, so daß eine große Beteiligung erwartet werden darf. Wissenschaftliche Vorträge und Beratungen werden laut des Programms mit Besichtigung der in dortiger Gegend, besonders in Salona, vorhandenen christlichen und römischen Altertümer abwechseln. Erfreulich ist, daß unter den zur Verhandlung kommenden Gegenständen auch die Frage steht, wie sich das Studium der christlichen Archäologie für die praktische kirchliche Kunst verwerten läßt, ebenso daß die Schöpfung einer internationalen

Zeitschrift für christliche Archäologie in Aussicht genommen ist. Dem Komite ist in glücklicher Weise die Verbindung des rein Theoretischen mit dem Praktischen gelungen, und wenn der Kongreß, wie zu erwarten, in den vorgezeichneten Bahnen verläuft, so darf man sich einen großen Nutzen davon versprechen. Um so mehr ist zu wünschen, daß auch aus denjenigen Kreisen die Beteiligung eine lebhafte sei, welche sich die Pflege der evangelisch-kirchlichen Kunst zur Aufgabe gemacht haben oder dafür Interesse haben, und ich möchte hiedurch ausdrücklich dazu anregen. Den Teilnehmenden sind mancherlei Reisevergünstigungen in Aussicht gestellt. Das Programm ist zu beziehen von Prof. Dr. Neumann in Wien (Garnison-gasse 18).
Prof. D. Victor Schulze, Greifswald.

Die Entwicklung des Kunstgewerbes in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts.

Von Max Bach.

(Schluß.)

Jetzt schossen Kunstgewerbeschulen, Museen und Fachzeitschriften wie Pilze aus dem Boden. In Berlin erfolgte unter dem Protektorat des Kronprinzen Friedrich Wilhelm die Gründung des Kunstgewerbe-Museums, welchem bald eine Schule nachfolgte, auch hier in Stuttgart wird eine Kunstgewerbeschule unter Bäumers Leitung ins Leben gerufen. In Weimar hatte Architekt Stegmann eine ähnliche Anstalt in Verbindung mit einer trefflichen Zeitschrift gegründet; eine solche giebt jetzt auch das österreichische Museum in Wien heraus.

Konnte man bis hieher nur eine langsame Ausbreitung des kunstgewerblichen Schaffens beobachten, so wuchs die Bewegung sehr rasch nach dem Kriegsjahr von 1870/71. Die Wiener Weltausstellung von 1873 war eine glänzende zu nennen, besonders zeigte sich hier die österreichische Kunstindustrie in ihrem vollen Licht; unverkennbar waren die Früchte des österreichischen Museums für Kunst und Industrie; aber auch das übrige Deutschland hatte sein möglichstes gethan. Immer neue Kräfte widmeten sich dem Kunstgewerbe, der treffliche Teirich in Wien redigiert die Blätter für Kunstgewerbe unter Mitwirkung bedeutender Fachmänner, wie Stork, Hansen und anderer.

In München veranstaltete 1876 der Kunstgewerbeverein zur Feier seines 25jährigen Bestehens die geradezu epochemachende Ausstellung. Hier sah man zum erstenmal Kunst und Kunstgewerbe in inniger Vereinigung; sie war in gewissem Sinn ein Gegenstück zu der gleichzeitigen Weltausstellung zu Philadelphia, welche besonders durch Neuleaux so herben Tadel erhielt. Erstere hat endlich nach langem Suchen den Weg gewiesen, den das deutsche Kunstgewerbe zu gehen habe, um den Wettkampf mit den Erzeugnissen anderer Nationen aufzunehmen. Mit den auserlesenen alten Arbeiten, welche unter dem Namen „Unserer Väter Werke“ die damalige Münchener Ausstellung schmückten, war dem Münchener Kunstgewerbe für die nächste Zeit die Lösung gegeben. Das Bewußtsein, daß wir in den Arbeiten unserer Alvordern einen Schatz schöner Vorbilder für unser

eigenes Schaffen besitzen, war mit einem Schlage zum Gemeingut aller geworden; denn wenn auch schon vorher ähnliche Ausstellungen alter Arbeiten hin und wieder stattgefunden hatten, so z. B. zu Dresden, Frankfurt a. M. und Köln, so wurde es doch erst von jetzt an mehr oder weniger Sitte, den kleinen Ausstellungen moderner Erzeugnisse womöglich auch eine historische Abteilung beizugesellen; so zu Leipzig und Münster 1879, zu Düsseldorf 1880, zu Karlsruhe und Stuttgart 1881, Zürich 1883 u. s. w.

Es ist natürlich, daß alle diese Veranstaltungen auf das Kunstgewerbe fördernd einwirken mußten, nicht nur in Bezug auf die Aneiferung der Kunsthandwerker, sondern auch auf die Erziehung und Geschmacksbildung des Publikums, welches durch die Gelegenheit des unmittelbaren Vergleichs der neuen mit den alten Arbeiten bald herausföhlte, auf welcher Seite mehr die künstlerische Schönheit zu finden ist. Lübke sagte einmal in einem Vortrag, schon vor der Münchener Ausstellung: „Jeder, der ein gutes und schönes Werk kauft und bestellt, hebt und pflegt die Kunstindustrie, und jeder, der ein geschmackloses nimmt, der degradirt sie. Es muß dafür gesorgt werden, daß in die weitesten Kreise des Publikums die Erkenntnis über das, was schön und nicht schön ist, immer mehr eindringe. Unsere deutsche Kultur ist eine gar zu abstrakte, gelehrte und einseitige geworden, wir haben zu wenig Föhlung mit dem Wirklichen, wir haben zu wenig Respekt vor all dem, was Schönheit ist, was die Kunst, das Kunstgewerbe für das Leben Veredelndes leisten kann“ — diese Worte gelten auch heute noch, wenn auch nunmehr nach Verlauf von 17 Jahren manches besser geworden ist.

Auf die Münchener Ausstellung von 1876 folgte im Jahr 1878 wieder eine Weltausstellung in Paris. Die politischen Verhältnisse erlaubten nicht, daß sich Deutschland daran beteiligte, nur Osterreich war vertreten. Der bekannte Kritiker Pecht äußert sich darüber: „Will man wissen, was die deutsche Kunstindustrie dereinst etwa leisten wird, so kann man dies am besten bei der österreichischen sehen, die den Vorteil hat, aus besonders günstigen Verhältnissen erwachsen und durch eine höchst intelligente Pflege allmählich immer mehr erstarkt zu sein, zugleich aber ihren deutschen Ursprung durchaus und überall in ihren Tugenden und Mängeln unverhohlen ausspricht. Das giebt ihr einen bestimmten Charakter, einen Stil, weil sie die nationale Geschmacksrichtung wie unsere Mittel, unsere sozialen Verhältnisse, unsere Empfindungsweise so deutlich widerspiegelt.“

Viele treffliche Publikationen, die das Beste, was man auf diesen Ausstellungen sah, weiteren Kreisen zugänglich machten, brachen jetzt in einer wahren Hochflut herein, neben den großen Sammelwerken von Ortwein, Hirth, Gnauth u. s. w. Überall wurde das kunstgewerbliche Schulwesen reorganisiert, erweitert und, was bis dahin noch ganz neu war, es entstanden auch Vereine, welche es sich zur Aufgabe stellten, den neu erwachten Sinn für schöne Form zu pflegen, was durch Abhaltung von Ausstellungen, regelmäßigen Zusammenkünften mit Vorträgen, Ausschreibung von Wettbewerben und dergleichen geschah. So entstanden nacheinander die Kunstgewerbevereine zu Stuttgart, Pforzheim, Berlin, Dresden, Karlsruhe, Hannover, Leipzig und so fort.

In den 80er Jahren folgten Ausstellungen auf Ausstellungen, zunächst hier zu Stuttgart und Karlsruhe, zu Nürnberg, Augsburg, München, Hamburg und Bremen.

Fragen wir uns nun, wie sieht es heute aus, haben wir weiter gebaut im Erkennen und richtigen Fühlen einer echten und wahren Kunst? Ich muß das leider verneinen; in unserer raschlebigen nervösen Zeit, die in vielen Dingen weniger eine stete Entwicklung als vielmehr einen häufigen, raschen Wechsel der Anschauungen zeigt, konnte auch das Kunstgewerbe diesem Schicksal nicht entgehen. So ist es gekommen, daß in dem kurzen Zeitraum von kaum zwei Dezennien der Renaissance das Barock, das Roccoco, ja selbst unter englischem Einfluß der Empire-Stil und japanische Stilformen gefolgt sind.

Die Ursachen dieser Wandlungen liegen weniger darin, daß man durch allzu genaue Nachahmung der alten Arbeiten die Bedürfnisse der Gegenwart nicht genügend berücksichtigte, als vielmehr in dem Konkurrenzkampf, welcher Fabrikanten wie Kunsthandwerker zur fortwährenden Erzeugung von Neuheiten für den Markt zwingt. Dieser Zwang, sich in allen möglichen Stilarten zurecht zu finden, hat zwar das Gute gehabt, daß die Kunsthandwerker sich mit den verschiedensten Stilformen vertraut gemacht haben, auf der anderen Seite entstand aber der Nachteil, daß sie sich immer mehr in Bizarrerien und barocken Formen einlebten, die den edlen und wahren Stil verdrängten.

Sind das nicht ganz dieselben Fehler, die schon vor zwanzig und dreißig Jahren von den Kunstkritikern so scharf getadelt wurden, haben denn Lüste und Falte umsonst gesprochen? Also das Geschmacklose, Absurde hat noch immer Geltung, oder besser gesagt wieder Geltung erhalten, denn man glaubte, daß nach der großen Neubelebung des Kunsthandwerkes seit der Mitte der 70er Jahre, den vielen Leitartikeln in Zeitschriften u. s. w. diesem Treiben endlich ein Ziel gesteckt sei. Die Gegenwart zeigt leider das Gegenteil; das einst so verachtete Roccoco hat mehr und mehr nicht allein in der Architektur, sondern auch im Kunstgewerbe die Oberhand bekommen; aber was für ein Roccoco! nicht das klassische Roccoco, wie es um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Paris gehandhabt wurde, nein, es ist verquickt mit Barockformen, mit geistlosen Schnörkeln, verbunden mit einem abgeschmackten Naturalismus, wie er an die schlimmen Zeiten der 50er und 60er Jahre erinnert.

Auf dem sicheren Fundament eines bestimmten Stils, der deutschen Renaissance, die und da unterstützt von der italienischen Renaissance, erhob sich das stark verjüngte deutsche Kunstgewerbe in der kurzen Zeit von kaum einem Jahrzehnt bis zur Höhe einer imponierenden Nationalmacht. Durch das Hasten nach Neuheiten, durch eine unzählbare Konkurrenzhege, durch den leidigen Grundsatz, alles möglichst billig herzustellen, ist aber eine Reaktion gefolgt, die immer noch um jeden Preis der Originalität nachstrebt, je verrückter, desto besser.

Wenden wir bei dem stehen, was wir errungen haben und was tektonisch und ästhetisch zu verantworten ist, lernen wir immer noch von den alten Meistern, sie haben uns das Richtige gelehrt, sie haben mit feinem Gefühl für den Zweck, dem das zu verfertigende Gerät dienen soll, die richtige Form gefunden und

niemals sich in Extravaganzen versucht; lernen wir besonders von den italienischen Meistern des cinque cento; sie sind fast vergessen unter dem Schwall des Cartouchenstils, unter der Hochflut des Bernini'schen Barocco, und doch haben wir an ihren Werken ewig gültige Vorbilder, an denen wir unseren Geschmack läutern, und für die Aufgaben, die heute der Kunst und dem Kunstgewerbe gestellt sind, die rechte Lösung finden können.

Denkmäler evangelischen Kunstsinnes in unseren Kirchen.

De protestantismo artibus haud infesto — darüber, daß in unserer evangelischen Kirche die Kunst allezeit eine Stätte gefunden hat, macht man überall, wo man sich in Stadt und Land in die Vergangenheit einer Gemeinde und ihrer Kirche vertieft, die erfreulichsten Wahrnehmungen. Und zwar ist es gerade unser Volk selbst, das von je eine Freude daran gehabt hat, dem Herrn im Gotteshause durch ein Werk der bildenden Kunst ein Gedächtnis seiner Wunder zu stiften. Die Armen sind dabei, wie die alten Stiftungsverzeichnisse beweisen, nicht zu kurz gekommen: Der Mariasinn, der dem Herrn gerne ein Liebesopfer bringt, hat von je auch seiner geringsten Brüder nicht vergessen. Wie schön und im besten Sinn erbaulich ist es, wenn ein solches Bild in Farben, Holz oder Stein nicht bloß die großen biblischen Heilsthatsachen lebendig vor Augen stellt, sondern auch den nachfolgenden Geschlechtern predigt von dem Glauben der Vorfahren, die auch ihr Kreuz getragen, darunter Gottes Hilfe erfahren und ihrem Dank dafür ein sichtbares Zeichen gestiftet haben durch ein solches Bild an heiliger Stätte. Das Gotteshaus wird dadurch zu einem Gemeindegemäuer im edelsten Sinn; es ist nicht bloß eine Stätte der Anbetung für die gegenwärtige Gemeinde, mit ihr schließt sich die vollendete Gemeinde in der gleichen Anbetung in Einem Glauben durch solche redende Zeugnisse ihres Christensinnes zusammen.

Es ist eine überaus dankbare Aufgabe für jeden Geistlichen, der Geschichte der Kunstdenkmäler seiner Kirche nachzugehen, sie als Zeugnisse des Glaubens der Ahnen der Gemeinde zu erklären und auf diese Weise sowohl die Kunstwerke selbst als die Vergangenheit der Gemeinde dem gegenwärtigen Geschlecht lebendig zu machen. Wer das unternimmt, wird mit Freude sehen, wie der Sinn für Schmückung des Gotteshauses neu erwacht, denn das Wort: „Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses“ gilt gottlob noch hin und her von unserem evangelischen Christenvolke. Das „christliche Kunstblatt“ wird gerne mithelfen bei diesem Werk, unsern evangelischen Gemeinden die eigene Vergangenheit wieder zu erschließen und so bringt es heute die Abbildung eines Crucifixus, der sich in der Kirche zu Neckarrens in Württemberg befindet. Wie Herr Pfarrverweser Walcker daselbst aus den alten Urkunden erhob, stiftete im Jahr 1675 Frau Schultheiß Spohn die Summe von zwanzig R., von welcher nach ihrem Tode ein Crucifixus erkaufte wurde. Woher das Bildwerk stammt und welcher Künstler es gefertigt hat, konnte noch nicht festgestellt werden. So stand es in der Kirche, bis es in den fünfziger Jahren „wegen Wurmstichigkeit“ in die



Crucifixus in der Kirche zu Neckarrens.

Sakristei versteckt wurde. Am 15. Mai 1893 beschloß auf Anregung des Herrn Pfarrverweser Walcker der Kirchengemeinderat seine Wiederherstellung. Durch Vermittlung des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs wurde er im August desselben Jahres von Herrn Bildhauer Berner in Stuttgart, dem bewährten Meister in der Schnitzung und Wiederherstellung solcher Crucifixe, erneuert und von Herrn Maler Haaga mit Wachsfarben bemalt; im September zurückgebracht, hat er nun eine würdige Stelle an einem der mächtigen Pfeiler der Kirche erhalten, zur Freude der Gemeinde, die durch solche Wiederherstellung sich selber geehrt hat. J. M.

Ueber frühchristliche Bilderbibeln.

Von Dr. Eugen Gradmann.

2. Die Schriftverzierung. (Fortsetzung.)

Die Schriftverzierung im engeren Sinn — von den Bildern und den Vorsatzblättern abgesehen — wirkt sich sowohl auf einzelne Buchstaben als auf die Textseite im ganzen, beziehungsweise ihre Spalten und Ränder. Der nächste

Zweck der Buchstabenverzierung ist ja, dem Sinnverständnis zulieb einzelne Worte hervorzuheben, vornehmlich Überschriften und Eingänge. So hat man im Mittelalter auch gern wenigstens die heiligsten Namen in Gold geschrieben. Nur die Griechen, die auch mit den Schriftformen bei Bierbuchstaben freier schalten, erlauben sich zuweilen, einen beliebigen Buchstaben mitten im Satz, ja mitten im Wort rein der dekorativen Wirkung zu lieb auszuzeichnen. Vordier¹⁾ der diese Erscheinung angemerkt hat, erklärt sie durch die mittelgriechische Gewohnheit nach dem Satzschlußzeichen nicht das nächste Wort, sondern die nächste Reihe mit einem größeren Buchstaben anzufangen.

Der Titel und die Anfangsworte eines Buchs oder Buchabschnitts sind gewöhnlich nicht nur in anderen Schriftformen (Kapitalbuchstaben, vermischt mit runden Uncialformen) ausgeführt als der Text, sondern auch in größeren, bunten oder metallglänzenden und verzierten. Gern werden dabei die Buchstaben zu Siglen zusammengezogen. Mindestens ist der Initial geschmückt. Vordier²⁾ unterscheidet in den byzantinischen Handschriften viererlei Prachtinitialen: 1) einfache, deren Schmuck wesentlich in der Größe und der Farbe besteht, jedenfalls die Form des Buchstabens nicht ändert, 2) tonische oder figürliche (initiale historique), 3) solche mit Blütenornament (in. fleuronnée), 4) willkürliche. Diese Einteilung läßt sich auf die frühmittelalterliche Schriftmalerei ganz allgemein anwenden. Nur ist zu bemerken, daß das Figürliche bei den Griechen wie in der germanisch lateinischen Kalligraphie der Völkerwanderungszeit stets den Körper selbst, nicht die Füllung des Buchstabens bildet. Stattlichere Initialen kommen den Buchanfängen zu, bescheidenere den Kapitelabschnitten.

Schon die Gold- und Silberschrift an sich ist Buchstaben- und Seitenverzierung zugleich. Dem orientalischen Geschmack entsprungen, ist sie im Orient bis in die Gegenwart in Ansehen geblieben. Die karolingische Schreibkunst hat sogleich auch diesen Prachtaufwand wieder aufgenommen. Die Zeit der Ottonen verzichtet im Abendland zuweilen auf die Purpurfärbung des Pergaments und erzielt so in Gold auf weiß eine minder prächtige doch um so feinere Wirkung.

Doch die Verzierungslust läßt sich an der gefälligen und glänzenden Erscheinung der Schrift nicht genügen, der Querstrich am Schluß des Textes wächst zum Ornament, zur Ranke, Vorte oder Vignette aus. Die Überschriften, die Textkolonnen, ganze Seiten werden umrahmt und zum Frontispiz ausgestaltet. Bei den Byzantinern fehlen keiner reicher ausgestatteten Schrift die Kopfleisten am Eingang jedes Abschnitts; an der Unterseite ausgeschnitten in geschweiften Zügen, nehmen sie den Titel oder die Eingangsworte auf. Oder auch setzen sie sich als Randborten an den Seitenrändern fort und bilden so gleichsam eine Pforte in Form des griechischen P (pyle) um den Text. Vordier vermutet darin die Nachwirkung einer antiken Sitte (a. a. D. S. 2).

Was von der byzantinischen Schreibkunst gesagt ist, gilt auch von der armenischen, koptischen und altslavischen insoweit als das erstrebte Vorbild der Griechen dort erreicht wurde.

Ann. Proben byzantinischer Schriftornamentik findet man in reicher Zahl bei Vordier

¹⁾ Description S. 25. ²⁾ a. a. o. S. 23 f.

a. a. D. Armenisches bei Strzygowski, Etchmiadzin-Evangeliar, und Stassoff, l'ornement slave et oriental. Russisches in Histoire de l'ornement russe 1870 und Sabas, Specimina palaeographica codd. Graec. et Slavon. biblioth. Mosquensis Synod. 1863.

Altöptische Bruchstücke in Röm. Quartalschr. I Taf. 11. Vermischte farbige Proben bei Tynnas and Wyatt, the art of illuminating 1860. Humphrey and Owen Jones, the illuminated books of the middle-ages 1849. Shaw, a handbook of illuminating 1866. Middleton, illuminated manuscripts 1892. Birch and Jenner, Early drawings and illuminations in the British Museum 1879. Ferner in den paläographischen und bibliothekarischen Werken.

3. Titelbilder und Verwandtes.

Wir wenden uns zu den Bildern selbst und befragen sie zunächst nach ihrem Gegenstand und dessen Verhältnis zum biblischen Text. Vor und zwischen den eigentlichen Illustrationen, den biblischen Historien, finden wir in alten Bilderhandschriften verschiedene Darstellungen, die nicht oder doch nur mittelbar dem Text der h. Schrift entnommen sind, Widmungsbilder, Heiligenbilder, symbolische und allegorische Zierstücke. Obwohl es mehr oder weniger zufällige Beigaben zur Bibel sind, lassen sich doch gewisse Regeln beobachten, die eine Zusammenfassung rechtfertigen. Freilich müssen wir an einigen Punkten auf die bestimmte Abgrenzung dieser Klasse gegen die Bibelillustration verzichten. Manches Titelbild erklärt sich ja selbst nur als Illustration zu irgend einem Beitekt, sei es eine Widmung, eine Vorrede, ein Nachwort oder der Buchtitel, die Überschrift eines Abschnitts. Aus praktischen wie ästhetischen Gründen kommt eine künstlerische Ausstattung zunächst dem Eingang und Schluß des Buchs oder Buchteils zu, vorzüglich der Stirnseite, dem Titelblatt. Decorative Rücksichten walten hier mehr als bei den Illustrationen. Die Verwandtschaft des Titelbilds mit dem Schmuck des Einbanddeckels ¹⁾ zeigt sich in der so häufigen geometrischen Einteilung und Anordnung. Ja es sind einzelne Kompositionen vom Deckel auf das Titelblatt übergegangen, sowie umgekehrt der Schmuck des Deckels Titelgegenstände (doch auch Illustrationen) umfaßt. Alle Bilder dieser Klasse haben eine statuarische, feierliche Haltung, durch den Gegenstand bedingt. Es sind, um mit Pappst Hadrian zu reden, sacrae imagines im Gegensatz zu den sacrae historiae, Bildnisse oder bildnisartige Idealgestalten; wo nicht unpersönliche Sinnbilder und Insignien. Wenn ein Vorgang dargestellt wird, ist es doch ein zeremonieller. Das Repräsentationsbild hat hier seine Stelle.

a. Widmungsbilder: Schon der Geldwert einer Bibelhandschrift mit Malereien von Künstlerhand rechtfertigte die Widmung des einzelnen Exemplars an den Besteller oder Empfänger nach antiker Sitte. Der Buchmaler überträgt die Widmungsschrift gern ins Bild und schildert etwa, wie der Schreiber das Buch seinem Besitzer überreicht. Im Kalender des Filocalus ²⁾ vom Jahr 354 ist die Widmungsschrift auf dem Titelblatt wenigstens bildlich verziert. Zwei Flügelknaben halten eine Tafel, worauf die Acclamation an einen Valerius und der Name des Kalligraphen geschrieben ist. Im Ziertitel des Dioskorides in Wien ³⁾ erscheint Juliana Amicia zwischen der personifizierten Klugheit (phronesis)

¹⁾ Vgl. Springer, Bilderschmuck in den Sakramentarien, Abh. der sächs. Akad. 1890.

²⁾ Strzygowski Taf. 1. ³⁾ Abb. bei Labarte, hist. des arts industr. Album t. II pl. 2.

und Großmut (*megalopsychia*); der Genius der Wißbegierde (*pothos tes sophias ktistu*) bietet ihr in Puttengestalt das Buch dar, die Dankbarkeit (*eucharistia tech.*) einer unbekannten Geschenkgeberin wirft sich der Prinzess zu Füßen. In den Nebenseldern sind Ercoten mit allerlei Künsten beschäftigt. Das Ganze eine Huldigung nach alexandrinischem Geschmack. In der syrischen Bilderhandschrift der Laurenziana zu Florenz zeigt ein Schlußbild zwei Mleriker, die von zwei Heiligen dem thronenden Christus im Paradiese zugeführt werden: Johannes von Larbic, Abt des mesopotamischen Klosters Zagba, und Johannes von Hainata, Diakon dajelbst, die den Text des Werkes aus älteren Quellen zusammengestellt haben. Als Schreiber nennt sich Rabula, der unter Abt Johannes die Arbeit begonnen und nach dem Tod beider Johannes im Jahr 586 es vollendet habe. (Garrucci, Storia III S. 52. 63 und tav. 140.) In den mittelalterlichen Bilderhandschriften ist es fast stets ein Fürst, wenn nicht ein Heiliger, dem das Buch gewidmet wird. In beiden Fällen wird die Widmung ebenfalls zur Huldigung. Das römische Kaisertum hat die Vorbilder für die byzantinischen, fränkischen und sächsischen Hofkünstler geliefert. Der Fürst ist thronend dargestellt, wie der Kaiser im Kalender des Filocalus (Schlußbild) und auf Consulardiptychen. Bildnistreue war wohl immer angestrebt, ging aber mit der Zeit in den allgemeinen Zügen auf. Hinter ihm stehen seine zwei Leibwächter, vor ihm etwa noch die Großen seines Hofes. Die Provinzen kommen in Gestalt von Frauen und bringen ihren Tribut. In karolingischen und ottonischen Bibelschriften haben sie noch dieselbe Gestalt wie in der *Notitia Dignitatum*,¹⁾ dem römischen Staatshandbuch aus dem fünften Jahrhundert, und wie die Typen der Hauptstädte im Kalender des Filocalus. Aus den römischen Viktorien werden Engel. Die antiken Mannestugenden, Klugheit, Mäßigung, Gerechtigkeit und Stärke, kommen mit ihrer Vierzahl einem dekorativen Bedürfnis nach Auszeichnung der Blatteden entgegen. Schon in der *Notitia Dignitatum* erscheinen sie ganz wie weibliche Heilige mit dem Nimbus. Auch die Überwindung der Laster durch die Tugenden, nach dem Gedanken des Boethius wird etwa zum Lob des Fürsten auf dem Huldigungsblatt mit dargestellt. So im Evangelistarium Heinrichs II in Bamberg.²⁾ Ebenda werden aber zugleich auch alttestamentliche Vorbilder dem Fürsten vor Augen gestellt. Es ist wahrscheinlich Abraham (*Jussa Dei complens*), Moses (*mundo sis corpore splendens*, vgl. 2 Mos. 34), David (*poeniteat culpae*) und der ausfägige Hiob (*quid sit patientia disce*).³⁾

Ein beliebtes Motiv ist die Krönung des Fürsten oder Fürstenpaars, abgeleitet vom antiken Siegeskranz, beziehungsweise vom Trauungsakt. Nach altchristlichem und karolingischem Kunstbrauch ist es die Hand Gottes, die von oben herab die Krone reicht. Die Griechen lassen Christus auftreten, unter Beistand von Engeln und Heiligen. So im Pfalter Basilios II (Venedig, Markusbibl. 17, Abb. Sabarte II, 9) und in der Bibel des Johannes Komnenos

¹⁾ Herausgeg. v. Böding 1839 ff.

²⁾ R. Bibl. A. II. 42, Böge, deutsche Malerschule VI.

³⁾ Dieselben sind bis jetzt nicht richtig erkannt worden, vgl. Böge S. 141.

(Vatic. Urbin. 2). Nach griechischem Muster ist auch Otto II und Heinrich II in dieser Art verherrlicht. Es ist dabei nicht nur an das Kaisertum von Gottes Gnaden gedacht, sondern auch an die Krone des ewigen Lebens.¹⁾ Ganz ähnliche Kompositionen kehren wieder auf den elfenbeingeschmigten oder goldbeschlagenen Einbanddeckeln.

Einmal²⁾ hat der Maler zur Verherrlichung des Kaisers in Ermangelung einer näheren Vorlage frischweg eine Darstellung des Herrn in der Herrlichkeit (Offenb. 4) benützt. Die Stelle Christi nimmt Otto III ein, umgeben von den apokalyptischen Tieren, die gemeinsam einen Schleier — die Verkörperung des Regenbogens — schwingen, und die Erde, eine lauernde Gaa, ist seiner Füße Schemel. So kehrt die höfische christliche Kunst unbewußt zum Ausgangspunkt dieser Darstellung zurück, nachdem sie einst das Zeremoniell des römischen Kaiserhofs auf die himmlische Herrlichkeit übertragen hatte.

Anstatt der Widmung an den Fürsten wird auch dargestellt, wie der Besteller das Buch einem Heiligen widmet, dem Patron des Gotteshauses, dem das Buch bestimmt ist. Der Stifter überreicht es dem Titelheiligen;³⁾ oder legt es auf dem Altar nieder.⁴⁾ Am Schluß stellt sich gern der klösterliche Schreiber und Maler selbst im Bilde vor, wie er an der Arbeit sitzt, eine Illustration der beliebten Nachschrift des Abschreibers, die oft genug wie ein Stoßseufzer der Erleichterung klingt.

Im Evangelistar Heinrichs III zu Bremen ist aus dem Widmungs- und Schreiberbild eine förmliche Bilderchronik zur Geschichte des Buchs geworden. Zwei einleitende Miniaturen schildern den Besuch der Kaiserin Gisela und den Heinrichs III im Kloster Echternach, wo der Band entstand; zwei Schlussbilder zeigen die Schreiber im Scriptorium der Abtei und die Übergabe des Buchs durch den Abt an den Kaiser im Palast.

Alle bisher besprochenen Bilderbeilagen haben das gemeinsam, daß sie zeitgeschichtlich bestimmt sind.

b. Heiligenbilder: Die Heiligenbilder in den Bibelhandschriften lassen sich wieder in zwei Klassen sondern. Die einen beziehen sich auf den Ursprung oder Inhalt des betreffenden Buchs, indem sie den göttlichen Urheber, den heiligen Verfasser, Übersetzer oder Bearbeiter oder den Helden desselben vortführen. Andere sind als reine Andachtsbilder dem Buch nur gewissermaßen beigeheftet. Es sind insbesondere der als Gebetbuch dienende Pfalter und die zur Vorlesung beim Gottesdienst bestimmten Evangelienbücher, die im Frühmittelalter mit Andachtsbildern ausgestattet werden und zwar vornehmlich bei den Griechen, denen seit dem Bilderstreit Bilder zum Gebet vorgeschrieben sind.

¹⁾ *Utero terreno, coelesti postea regno* lautet die Weischrift im vorgenannten Huldigungsbild Heinrichs II.

²⁾ Im Evangeliar Ottos III im Domschatz zu Aachen, publ. v. Weiffel 1886. Abb. auch bei Stadel, deutsch. Gesch. I S. 277.

³⁾ So der Presbyter Hilinus dem Petrus im Evangeliar der Kölner Dombibl. XII, saec. XI. Böga Abb. 18.

⁴⁾ So Bernward im Evangeliar des Domschatzes von Hildesheim, publ. Weiffel 1891.

Kein Bild liegt für das Titelblatt eines Buchs, namentlich eines solchen von bildwidrigem Inhalt näher, als das Bildnis des Verfassers. Wahrscheinlich hat die Ausstattung der Bibel mit Bildern an diesem Punkt angeknüpft. Eusebius gedenkt in seiner Kirchengeschichte (VII, 18) farbiger Bilder von Petrus, Paulus und Christus selbst, die „in Schriften“ (? en graphais) bewahrt seien. In gewissem Sinn tritt die Christenheit mit der Verehrung für die Verfasser und der Betonung des göttlichen Ursprungs der biblischen Schriften, mit der Lehre von der Inspiration ein Erbe des Altertums, genauer des alexandrinischen Weltalters an, das von den klassischen Dichtungen ganz ähnlich dachte.¹⁾

In der Bildkunst ist der Zusammenhang deutlich. Der Vergilius auf dem Titelblatt der vatikanischen Handschrift²⁾ kann ohne Anstand für einen Evangelisten gelten. Die Gestalt der Muse, die auf antiken Bildertafeln den Dichter inspiriert, wird auf christlichen Bildern von Propheten oder Evangelisten zur „Weisheit“ z. B. im Evangeliar von Rossano bei St. Markus.³⁾

Später sind es, namentlich in der Kunst des Abendlands, die evangelischen Symbole aus der Johannisoffenbarung (4, 6 f.), von denen die Evangelisten die Eingebung empfangen. Moses, Josua, die Propheten, Evangelisten und Apostel eröffnen im Bildnis, als gemalte Titel die nach ihnen benannten Schriften. In ähnlichem Sinn erscheint am Eingang des Predigerbuchs in den Alcuinbibeln zu Bamberg und London die „Weisheit“ verkörpert. Das meiste Interesse beanspruchen die Titelbildnisse zum Psalmbuch und zu den Evangelien.

Das Psalmbuch hat unabänderlich, sowohl in ganzen Bibeln als in Psalterhandschriften, David im Titelbild, wegen seiner Doppelseigenschaft als Held und vermeintlicher Verfasser der ganzen Sammlung. Die Titelbilder zeigen ihn als königlichen Dichter oder Sänger, singend und spielend mit Psalter oder Harfe, auch wohl tanzend (nach 2 Sam. 6), doch gewöhnlich thronend und sogar von Leibwächtern begleitet. Die Byzantiner lassen sich wohl einmal auch an der für Heiligenbilder aller Art üblichen Darstellung in stehender Gestalt mit Buch und Nimbus genügen. Das Abendland hat seine Freude an bewegten Bildern des gottbegeisterten Sängers. Vereinzelt findet sich das Bild des schreibenden oder diktierenden Dichters, eine Erfindung der Klosterschreibstube (z. B. im Fothardpsalter in St. Gallen und im Psalter Karls d. K.). Die Inspiration ist versinnlicht durch die Hand Gottes oder durch die Taube des h. Geistes, in griechischen Malereien auch durch allegorische Begleitfiguren, wie die „Weisheit“ und die „Prophetie“ im Pariser Psalter.⁴⁾ Meist ist das Bild des Dichters erweitert zur historischen Scene nach 1 Chron. 25, 1 (und dazu 15, 19). Zu David gesellen sich seine Chorführer, drei oder vier an Zahl, auch wohl seine Chöre. Die Chorführer bald in feierlicher Haltung sitzend, bald in lebhafter Haltung stehend, singend, musizierend und tanzend. Die Instrumentalmusik ist durch den letzten Psalm gegeben. Vielleicht ist diese Darstellung ursprünglich zum

¹⁾ Hatch, Orientum und Christentum, Deutsch v. Preuschen 1892.

²⁾ Cod. Vat. lat. 3867, b. Weiffel Taf. II B.

³⁾ Publ. von v. Gebhardt u. Harnack 1880.

⁴⁾ Biblioth. Nat. graec. 139. Abb. bei Labarte, Alb. II, 6.

Schlussbild bestimmt gewesen, wie sie es in einem lateinischen Psalter des zehnten Jahrhunderts in Stuttgart (Bibl. in fol. 23) wirklich ist. Die Musikinstrumente, Psalter und Harfen und anderes Saitenspiel, Cymbeln und Hörner sind meist die zur Zeit des Malers üblichen, und so kommt ein paarmal auch die Darstellung einer Orgel vor. Das feierliche Sitzen der Sänger ist echt byzantinisch, wiederholt sich aber auch in den karolingischen Bibeln (während die Psalterhandschriften derselben Schule vielmehr Tänzer zeigen). Das Tanzen rührt wohl von der Doppelthätigkeit des antiken Chors wie des mittelalterlichen Reigens her. In einem Bild, das offenbar dem Psalter entlehnt ist, in der Christlichen Topographie des Kosmas Indicopleustes,¹⁾ sind die Chöre dargestellt. Die Sänger in ganz einförmiger und lebloser Weise, in sechs Kreisen je zu acht sitzend in rein ornamentaler, speichenförmiger Anordnung, wie sie auf Goldgläsern vorkommt. Dazu zwei Tänzerinnen. Neben David thront der junge Salomo und über ihm erscheint das Brustbild Samuels. Alle Namen sind beigeschrieben.

Anton Springer²⁾ hat erkannt, daß den einschlägigen Darstellungen, die wir namentlich in frühromanischen Psaltern finden, ein verlorenes Urbild des Psaltertitels aus dem christlichen Altertum zu Grunde liegen müsse. Die Spuren weisen über die angelsächsische Schule, von der die fränkischen abhängig scheinen, nach Rom zurück. Die Lebhaftigkeit der Figuren ist schon vor der angelsächsischen Malerei der altchristlichen Bildnerei Italiens eigen; es mag genügen auf die *Pisanotheil*³⁾ in Brescia hinzuweisen. Aber das Bild bei Kosmas läßt vermuten, daß auch in Alexandria im sechsten Jahrhundert dieser Typus bekannt war. Merkwürdig wie die Tänzer manchmal eine bedenkliche Herkunft verraten. Im Psalter Karls des Kahlen⁴⁾ hat ein Spielmann genau die Haltung des tanzenden Venuspriesters mit den Crotalen im Aprilbild des Kalenders von Filocalus⁵⁾ und in dem oben genannten Stuttgarter Psalter⁶⁾ tritt eine nackte Tänzerin mit hochgeschwungenem Schleier auf.

War mit diesem Titelbild schon der Boden des Historienbilds betreten, so konnte nicht ausbleiben, daß sich weitere Scenen aus dem Leben Davids daran reihen, des jungen David Gesang und Saitenspiel auf den Fluren Bethlehems (1 Sam. 16) und sein Kampf dort mit dem Löwen und Bären (17, 34 ff.) u. s. w. Ihre Betrachtung würde uns auf das Gebiet der Illustration hinüberlocken. Freilich darf betont werden, daß die ganze sogenannte historische Psalterillustration, die sich nicht an den Wortlaut der Psalmen hält, sondern an die vorausgesetzte geschichtliche Veranlassung, im Grund Titelbilder bietet. Sind es doch die Überschriften der Psalmen, die zu dieser Illustrationsweise den Fingerzeig gegeben haben. Ebenso darf man die Illustration zu den dem Psalter angehängten biblischen Oden (wie Manasses Thränenlied) zu den Titelbildern in

¹⁾ Vat. gr. 699; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, tav. 143. Labarte II pl. 3.

²⁾ Die Psalterillustration im frühen Mittelalter, Abb. der sächs. Akad. 1883.

³⁾ Garrucci *L.* 441 ff.

⁴⁾ Paris, Nat.-Bibl. lat. 1152; Abb. bei Labarte II, 13, Fouandre I, 20 und sonst.

⁵⁾ Strzygowski, Taf. 17; vgl. Leitschuh, *karol. Mal.* S. 307.

⁶⁾ Abb. bei v. Sefner-Altened, *Trachten I.*

Beziehung setzen. Sie zeigen den Helden des betreffenden Gebetslieds und die Veranlassung des letzteren in einer Mischung von Bildnis und Geschichtsbitd.

Die Evangelisten sind beim Titel ihres Evangeliums gewöhnlich in einem Vollbild dargestellt. Manchmal erscheinen sie auch an der Stirn des Evangelienbuchs vereinigt und etwa ihrem Herrn und Meister gegenübergestellt. Sitzend und schreibend sieht man sie zumeist, bei den Byzantinern auch ruhig stehend. Die lateinischen und germanischen Künstler bemühen sich gern, den Gestalten — denn der Wiedergabe des Mienenspiels sind sie vollends nicht gewachsen — den Ausdruck der Begeisterung zu geben. Der Erfolg ist freilich zweifelhaft; die heiligen Schriftsteller gebärden sich da zuweilen fast wie Epileptische. Sie sitzen in freier Landschaft, einsam und ungestört oder auch in einem Gehäus, das ein kirchliches Gebäude vorstellt.

Zu den seltsamsten Gebilden christlicher Kunst gab die Deutung der vier Lebewesen in der Offenbarung (4, 6 f.) auf die vier Evangelien¹⁾ Anlaß. So willkürlich und äußerlich die Beziehung ist, — denn sie gründet sich ursprünglich einfach auf die Übereinstimmung der Zahl, — so angesehen ist sie in der Kirche seit den Tagen des Hieronymus.²⁾ Da sie sich bis auf Irenäus zurückverfolgen läßt, so ist sie freilich altehrwürdig gleich dem Fischsymbol für Christus. Schon im Judentum soll ja bei den vier geheimnisvollen Wesen des Ezechiel an die großen Propheten oder an die Erzengel gedacht worden sein.³⁾ Ansprechender erscheint die in der altchristlichen Kunst wohl auch thatsächlich zuerst beliebte Beziehung der vier Ströme auf die vier Evangelien. Ezechiel, an den der Apokalyptiker sich anschließt, schildert (1, 5) die Cherubim als Tetramorphen, Mensch, Löwe, Stier und Adler in sich vereinigend. Auch diese Wesen hat die christliche Kunst abgebildet; wie man annimmt, zuerst in Syrien. Da lag die Deutung auf die Übereinstimmung der Evangelien nahe. Ganz rätselhaft ist das Bild ausgefallen, das der Zeichner eines Evangelienbuchs⁴⁾ aus irisch-fränkischer Schule vom Tetramorph geliefert hat, obwohl er sich rationalistisch einen Menschen mit drei Schürzen aus der Haut der verschiedenen Tiere bekleidet denkt.

Irenäus (adv. haeres.) spricht nicht nur vom evangelion tetramorphon, sondern teilt auch schon jedem Evangelisten sein Tier zu, übrigens im Gegensatz zur späteren Sitte dem Markus den Adler und dem Johannes den Löwen. Die jetzt allgemein angenommene Verteilung ist vornehmlich durch Hieronymus (im Kommentar zu Ezechiel) zur Geltung gekommen. Derselbe beruft sich aber auf Theophilus von Antiochien, älteren Zeitgenossen des Irenäus, Verfasser einer (verlorenen) Evangelienharmonie. Diese Verteilung beruht offenbar auf einer Kombination der kanonischen Reihe der Evangelien mit der Aufzählung der ver-

¹⁾ Den herkömmlichen Ausdruck: Symbole der Evangelisten halte ich für minder richtig.

²⁾ Wenn auf älteren Mosaiken nur die vier Wesen und nicht auch daneben die Gestalten der Evangelisten oder die Evangelienbücher dargestellt sind, so bleibt es immerhin zweifelhaft, ob wirklich die Deutung auf die Evangelien vorliegt oder ob nicht einfach das Gesicht der Offenbarung von der Herrlichkeit des Herrn abgebildet sein soll.

³⁾ Müller-Mothés, Archäol. Wörterbuch, Art. „Evangelisten.“

⁴⁾ Eriar, Dombibl. 134. Abb. b. Lamprecht, Initialornamentik.

schiedenen Angefichter bei Ezechiel. Hieronymus weiß ihr aber doch auch eine innere, unstreitig sinnige Begründung zu geben. Matthäus beginnt mit der menschlichen Abstammung Christi, darum sei das Menschenbild Zeichen seines Evangeliums. Markus beginnt mit der Stimme des Predigers in der Wüste: Löwe. Lukas mit dem Opfer des Zacharias: Opfer-Rind. Johannes schwingt sich am Eingang seines Evangeliums zum Blick in die Tiefen der Gotttheit auf so wie der Adler zur Sonne. Das Mittelalter fand sodann im Menschenbild die Menschwerdung des Gottessohns angedeutet, im Löwen auf Grund des Bestiariums seine Auferstehung, im Opfertier seinen Versöhnungstod, im Adler seine Himmelfahrt (Beleg bei Didron, *Iconographie chrét.* 278). Mit dem besonderen Inhalt der betreffenden Evangelien läßt sich diese Deutung freilich ebensowenig vereinigen als mit der Zeitfolge jener Heilsthatsachen.

So hat nun in den Handschriftbildern jeder Evangelist seinen Begleiter: Flügelmann, das ist Engel, Flügel-Löwe, Flügelstier, Adler. Gewöhnlich ist das betreffende Wesen als den Evangelisten inspirierend gedacht und hält sich in der Höhe über ihm schwebend, oder ist in das Bogensfeld der umrahmenden Arkade versetzt. Übrigens ist die Beigabe des Symbols zum Evangelistenbild keineswegs strenge Regel: sie ist insbesondere in den älteren griechischen Handschriften selten. Die orientalische und sodann die keltische und germanische Phantasie ist auch nicht davor zurückgeschreckt, den Evangelisten und das Symbol vollends zu verschmelzen und den Tierkopf auf einen Menschenleib zu setzen. Doch haben diese Gebilde ihre Stelle nie im Bildnis des einzelnen Evangelisten, sondern meist in symbolisch-dekorativer Zusammenstellung der vier Wesen. Beispiele finden sich in irischen und fränkischen Handschriften aus der Merowingerzeit; die Spuren weisen auf ägyptische oder syrische Herkunft des Typus (Janitschek, *Gesch. der deutsch. Mal. S. 9 u. Zuf.*). Manchmal hat die Kunst oder auch die theologische Künstelei eines klösterlichen Malers sich nicht damit begnügt, daß das angeblich von dem betreffenden Evangelium besonders hervorgehobene Dogma schon im Symbol versinnlicht war, sondern dasselbe noch besonders dargestellt durch ein biblisches Geschichtsbild oder Sinnbild. So ist in einem lateinischen Evangeliar¹⁾ bei Matthäus der Menschensohn in den Wolken des Himmels, bei Markus der auferstandene Christus, bei Lukas das Lamm Gottes, bei Johannes der zum Himmel fahrende Christus, jedesmal im Bogensfeld neben dem Symbol abgebildet.

Etwas anderes ist es, wenn in griechischen Vierevangelien über dem Evangelisten eine Geschichte dargestellt ist, die er zum Eingang erzählt, z. B. bei Matthäus die Geburt, bei Markus die Taufe Christi, bei Lukas die Verkündigung an Maria, bei Johannes der Täufer und dergleichen. Dabei kommt das Symbol nicht ins Spiel. Es ist der Rest eines antiken Prinzips der Titelillustration, von dem wir nachher reden werden.

Der Evangelist Johannes hat bei den Griechen öfter einen „Prochoros“ (Diakon) zum Begleiter, vielleicht wegen der Schlußbemerkung (21, 24 b.); und ist als Greis gebildet, wie er in der Übertieferung der morgenländischen Kirche

¹⁾ München, Cim. 59; saec. X. XI.

umgeht, wohl auf Grund desselben Textkapitels.¹⁾ Lukas ist in einigen Fällen als Maler gekennzeichnet, wofür ihn ebenfalls die Griechen zuerst ausgegeben haben.²⁾ Im übrigen erscheinen die Evangelisten in der so gut als möglich kopierten Haltung und Tracht antiker Philosophenbilder.

Um das Titelbild des Verfassers reihten sich nach dem Muster der profan-antiken Bildertafeln und sodann der christlichen Buchdeckel auch wohl Darstellungen aus dem Inhalt des Buchs, biblische Historien in kleinerem Maßstab, als Rahmen angeordnet. Für die Evangelien ist diese Anordnung erwiesen durch das sogenannte St. Augustins-Evangeliar aus Canterbury (Cambridge). Da ist sie wenigstens beim Lukas-Evangelium erhalten.³⁾ Wenn sich die Bilderstreifen vom Verfasserbild wieder absondern und eigene Blätter beanspruchen, so bleibt doch dabei vielfach die Anordnung, daß die Miniaturen als geschlossene Bilderchronik dem Text vorausgehen und sich dem Verfasserbild anschließen. Zu den Evangelistenbildern gefestigt sich die Darstellung des Christus als Lehrer. Zwar ist er nicht Verfasser, aber doch wahrer Urheber und Held zugleich der Evangelien. Das Bild des Lehrers wird aber gern gesteigert zur Darstellung des Herrn in der Herrlichkeit (Off. 4), umgeben von den geheimnisvollen Wesen. Dazu noch allerlei biblische und allegorische Gestalten, Evangelisten, Propheten, Engel, Naturmächte. Endlich wird die Majestas domini selbst wieder umgedeutet auf die Wiederkunft und das Weltgericht. Vorbilder für den thronenden Christus haben antike Kaiserbildnisse gegeben, namentlich auf den sogenannten fünfteiligen Consulardiptychen, die zunächst auf die christliche Elfenbeinschnitzerei an Evangelienbuchdeckeln eingewirkt haben.⁴⁾ Das Christusbild eröffnet die Reihe der Heiligen- und Andachtsbilder in mittelalterlichen Handschriften biblischen Inhalts. Die typologische Schriftauslegung stellt ihm Moses⁵⁾ gegenüber, den Träger des Gesetzes. Die katholische Dogmatik setzt ihm die „Mutter Gottes“ zur Seite. Sie gehört schon im sechsten Jahrhundert zum Bilderkreis der syrischen Evangelienbücher.⁶⁾

An den Ehren der heiligen Verfasser nehmen auch die Bearbeiter teil, die mit der Zeit ebenfalls Heiligenrang erlangen. So wird wegen der Evangelienharmonie Eusebius abgebildet, auch sein Vorläufer Ammonius und Carpianus, an den der Brief des Eusebius, eine Beilage zu den Evangelienhandschriften, gerichtet ist. Ebenso wegen seiner Übersetzung und Vorrede Hieronymus. Als Urheber des alttestamentlichen Kanons Esra (Geofridbibel, Garr. 126, 1). In

¹⁾ Vgl. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst. 1887.

²⁾ Beispiele: Bordier, Description des peintures etc. contenues dans les manuscrits grecs de la Biblioth. Nation. de Paris 1883, S. 26, 306. Beiffel, Vatik. Miniaturen beschreibt zu Taf. VII eine Darstellung des Evangelisten Lukas, die ihm eine Tafel beibringt (in Cod. Vat. lat. 3741, irisch-langobardische Schule).

³⁾ Abb. b. Garrucci T. 141.

⁴⁾ W. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln. Abb. der bayer. Akad. LII 1879. S. 55 Strzygowski, Etchmiadzin-Evang. III.

⁵⁾ J. B. im Cod. Vat. gr. 1522, s. 1X—X fol. 127.

⁶⁾ Rabulshandschrift; Bilder im Etchmiadzin-Ev., Strzygowski, T. IV, 1.

karolingischen Bibeln wird sogar die Geschichte von der Bibelübersetzung des Hieronymus breit geschildert.¹⁾ (Fortsetzung folgt.)

¹⁾ Bibel Karls des Kahlen, Paris Nat.-Bibl. lat. 1 (Abb. bei Rouandre I, 15) und Bibel von S. Paolo zu Rom, publ. v. Westwood 1871.

Chronik.

Zum 14. Juni 1894. Das gemeinsame dreihundertste Todesjahr der beiden „Kirchenväter der Musik“ im 16. Jahrhundert, Palestrina und Lassus, wird in Deutschland durch eine Wiederauferstehung ihres gesamten Lebenswerkes würdig begangen. Das Haus Breitkopf und Härtel in Leipzig, das am 2. Februar 1894, dem Todestage Palestrinas, mit Gemüthung auf die Vollendung der sämtlichen Werke des römischen Meisters schauen konnte, kündigt zum 14. Juni, der dreihundertjährigen Gedenkfeier Orlandos, den Beginn einer ersten Gesamtausgabe der Werke dieses ebenbürtigen Genossen an.

Noland, dessen Name erst auf der Wanderschaft in Wälschland italienisiert wurde, ist 1530 auf damals deutschem Reichsboden zu Bergen im Hennegau geboren worden und hat mit seinem ganzen Manneschaffen bis zu seinem Tode durch die Fürsorge der kunstfertigen Herzöge zu Bayern Deutschland angehört. Ein soeben ausgegebenes Probeheft bietet Prospekt, Notenproben und das Bild des auch rein menschlich liebenswürdigen Mannes. Die ersten Bände, Motetten, herausgegeben von F. Kav. Haberl in Regensburg, und Madrigale, herausgegeben von A. d. Sandberger in München, werden im August erscheinen.

Am 31. Mai fand die feierliche Eröffnung der Kunstausstellung der Sezessionisten und am 1. Juni diejenige der Kunstausstellung im Glaspalast in München durch S. K. S. den Prinzregenten statt. Damit ist die Anerkennung der Sezession von allerhöchster Stelle vollzogen. Wir werden über beide Ausstellungen ausführlich berichten.

Inhalt: Der erste allgemeine Kongress für christliche Archäologie. — Die Entwicklung des Kunstgewerbes in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts. Von Max Bach. (Schluß.) — Denkmäler evangelischen Kunstsinnes in unseren Kirchen. Mit Abbildung. — Über frühchristliche Bilderbibeln. Von Dr. Eugen Gradmann. (Fort.) — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Mery in Stuttgart.

Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Anzeigen.

Anzeigen kosten die durchlaufende Petit-Zeile 30 Pf.



Atelier

für Kirchenbau u. Kircheneinrichtung.

Werkstätten
f. Kirchenparamente,
Ornate, Vasa sacra,
Leuchter, Crucifixe,
Bronzen,
Wandenschilder etc.,
sowie f. den gesammten
innern Ausbau, als:
Altäre, Kanzeln,
Gestühl etc.
Altar-Bezgen aus reinem Bienenwachs à Pfd. 2,50 Mark,
Dosen mit Crucifixus à 1000 Stk. 2,00 Mark.



Uebernahme
ganzer
Kirchen u. Kapellen-
Bauten und Kirchen-
Reparationsarbeiten
Ausführung aller ins
Sach einschlagenden
Entwürfe,
Zeichnungen,
Kostenanschläge etc.

Theodor Prüfer, Architekt

Berlin S.W., Dessauer Str. 23.

Solide und stilvolle Arbeit bei mäßigen Preisen, große Auswahl von Mustern und Modellen. Bink, von vielen Handlungen fälschlich als Bronze angekündigt, und Güssen finden bei mir keinerlei Verwendung. **Abbildungen, Musterblätter, Preis-Verzeichnisse, Atteste, sowie jede Auskunft gratis und franco.**



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Metz,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Der Kongress für den Kirchenbau des Protestantismus

hat programmgemäß am 24. und 25. Mai zu Berlin getagt. Unserer Aufforderung in Nr. 3 des „Christlichen Kunstblatts“ zum Besuch desselben war auch aus dem Leserkreis desselben zahlreich Folge geleistet worden, und es war uns eine große Freude, so manchen alten Freund unseres Blattes und unserer Sache bei dieser Gelegenheit sehen und kennen lernen zu dürfen.

Einberufen war der Kongress, wie unsern Lesern bekannt, von der „Vereinigung Berliner Architekten“, die sich den Dank aller Teilnehmer dadurch verdient hat, daß sie alle Mühen und Kosten der Vorbereitung und Anordnung des Kongresses gastfreundlich auf sich genommen hat. Berlin war in der That der gegebene Ort für den Kongress; die stolze Reihe kirchlicher Neubauten, die hier in den letzten Jahren aus der Erde gewachsen sind, macht es begreiflich,

warum gerade hier die Frage nach der zweckmäßigsten Gestaltung des evangelischen Kirchengebäudes die jüngere Architektenschaft förmlich bewegen kann; durch sie bietet es dem fremden Besucher eine Fülle von Anregung, die dadurch wesentlich vertieft wurde, daß sich die berühmtesten Kirchenbaumeister Berlins, Geheimer Oberbaurat Adler und Geheimer Baurat Orth an der Spitze, bereit finden ließen, ihre Kirchenbauten den Besuchern selbst zu erläutern; hier endlich war die Anwesenheit der höchsten Persönlichkeiten der preussischen Staats- und Kirchenverwaltung ermöglicht, von deren Entscheidung es wesentlich abhängen wird, ob die Anregungen des Kongresses ein praktisches Ergebnis haben sollen. Vom übrigen Deutschland war nur der kleinere Teil der Kirchenregierungen — Württemberg, Sachsen, Hessen-Darmstadt, Mecklenburg, Hamburg, Bremen — vertreten. Die meisten nehmen offenbar in dieser Frage eine zuwartende Haltung ein, nachdem, wie aus der „Chronik“ unserer heutigen Nummer zu ersehen, die Eisenacher Konferenz dieselbe auf ihre Tagesordnung gesetzt hat. Vollzählig vertreten waren die „Christlichen Kunstvereine“, wie wir sie kurz nennen wollen, von Preußen, Sachsen, Bayern, Württemberg und zwar je durch Theologen und Architekten, die in der praktischen Arbeit christlicher Kirchenbaukunst stehend sich in solchem Dienst an den Gemeinden zum Teil eine überaus reiche Erfahrung über das gesammelt haben, was diesen mit ihren mannigfaltigen und so verschiedenen Bedürfnissen wahrhaft not thut. Nur spärlich waren die Universitäten vertreten, und es zeigt sich, wie wir glauben, darin ein wunder Punkt, auf den wir hiemit den Finger legen möchten. Es ist ein Fehler, der sich schon schwer gerächt hat, daß die Dozenten der Kunstgeschichte an unseren Universitäten sich des heranwachsenden Theologengeschlechts vielfach so wenig annehmen und doch thut jedem Geistlichen ein gewisses Maß von kunstgeschichtlichem Wissen und Verständnis not, denn er ist so oft der berufene Hüter wichtiger Kunstschätze unserer Vergangenheit, der berufene Berater und Führer seiner Gemeinde in der Schmückung des Gotteshauses, in dem in Stadt und Land vielfach allein der künstlerische Sinn des Volkes Pflege und Förderung findet und wo andererseits die Kunst in den Dienst der höchsten Aufgaben tritt, die ihr überhaupt gestellt sind. Ebenso hätte man von den Dozenten der praktischen Theologie an unseren Hochschulen eine viel zahlreichere Beteiligung erwarten können. Die rechte Einrichtung, Instandhaltung und Schmückung der Gotteshäuser ist ein wichtiger Punkt im praktischen Gemeindeleben; wie man eine Hausfrau nach dem Aussehen der Wohnung beurteilt, so kann man gar oft den kirchlichen Sinn einer Gemeinde aus dem Zustand ihres Gotteshauses erschließen. Dafür den Kandidaten des Predigtamts die rechten Gesichtspunkte an die Hand zu geben, ist für die akademischen Lehrer eine ebenso wichtige als dankbare Aufgabe. Wir erinnern auch daran, daß die Bestrebungen der genannten christlichen Kunstvereine, die auf diesem Gebiete Geistlichen und Gemeinden beizustehen sich vorgenommen haben, wesentlich im Zusammenhang mit der „inneren Mission“ in der evangelischen Kirche Deutschlands entstanden sind, also von Anfang wesentlich auf Weckung und Belebung evangelischen Gemeindefinns abzweckten. — Unter den Teilnehmern am Kongresse selbst schlugen die Architekten gegenüber den Theologen vor und unter ihnen selbst wieder die jüngere Schule, oft

etwas stürmisch und hochfliegend in ihren Plänen, aber erfüllt von einer edlen Begeisterung und einem warmen Streben, ihr Bestes auf dem Gebiet des evangelischen Kirchenbaues zu leisten. Es war in der That ein erhebendes Gefühl, zu spüren, wie eben doch der christliche Gottesdienst der bildenden Kunst, voran der Architektur dauernd die höchsten Aufgaben stellt, zu deren Lösung der ergrante Meister wie der beginnende Jünger der Kunst sich gleichermaßen hingezogen fühlen. Unter den theologischen Kongreßteilnehmern standen sich die Vertreter der lutherischen und der liberalen Anschauungen schroff gegenüber, die in Preußen so wichtigen mittleren Parteien, die positive Union und die sogenannte Mittelpartei kamen — das war die eigentliche Schwäche des Kongresses — in der Debatte nicht zum Wort. Es war deshalb gewiß richtig, daß der Vorsitzende der „Vereinigung“, Baurat v. d. Hude, der die Versammlung eröffnete und dessen sympathische Persönlichkeit so viel zum Gelingen des Ganzen beitrug, von vorn herein erklärte, es sei weder die Fassung von Resolutionen noch gar von bindenden Beschlüssen beabsichtigt, sondern es handle sich nur um Klärung der Ansichten und gegenseitige Verständigung. Nur auf dieser Grundlage konnten unter den gegebenen Umständen die Verhandlungen sich für die Zukunft fruchtbar gestalten. Ebenso verhielt sich der zum Vorsitzenden des Kongresses erwählte Generalsuperintendent Faber-Berlin, dessen treffliche, knappe und zielbewußte Geschäftsführung allgemeine Anerkennung fand, in sachlicher Hinsicht durchaus neutral.

Doch nun die Verhandlungen selbst! Vorgesehen waren am ersten Tage den 24. Mai zunächst drei Vorträge, in denen ein Baumeister, ein Theologe und ein Kunsthistoriker zum Worte kommen sollten. Den Reigen eröffnete Geh. Reg.-Rat Prof. Dpen-Berlin, der berühmte Erbauer mehrerer wohlgelungener Berliner Kirchen mit der nach lutherischer Anschauung richtigen Stellung von Kanzel und Altar, wie andererseits der Reformationskirche in Wiesbaden, der Verkörperung des sogenannten „Wiesbadener Programms“. In vornehmer Weise stellte er sich in dem Überblick über die verschiedenen bei evangelischen Kirchen vorkommenden Grundrißgestaltungen, den er gab, über die Parteien, eine staunenswerte Fülle von Stoff übersichtlich gruppierend und durch rasch entworfenene Zeichnungen erläuternd. „Kaleidoscopartig gehen die verschiedenen Grundrißgestaltungen durch einander“ war sein Urteil; wir können uns dies nicht aneignen, glauben vielmehr, daß je eine verschiedene Anschauung vom Wesen der im Kirchengebäude sich versammelnden Gemeinde zu Grunde liegt, wie wir dies in unserer April- und Mainummer ausgeführt haben. Der zweite Redner war Professor Müller-Berlin, der über das protestantische Kirchengebäude im Jahrhundert der Reformation sprach. Neu war hier jedenfalls der Nachweis, wie viele Kirchen in den ersten Jahrzehnten nach der Reformation in evangelischen Gemeinden neu gebaut wurden, während man seither der Ansicht war, der Protestantismus habe eben im wesentlichen die katholischen Gotteshäuser übernommen. Die Erscheinung, die weiter verfolgt zu werden verdient, hängt offenbar mit dem Eifer der evangelischen Kirche für ausreichende Pastorierung namentlich der Landgemeinden zusammen. Der dritte Redner, Professor Gurlitt-Dresden, gab anstatt seines Vortrags bei schon vorgeschrittener Zeit eine lebhafte Polemik

gegen seine beiden Vorredner; Ogen hatte sich nämlich sehr entschieden gegen die übertriebene Bewunderung der Dresdener Frauenkirche als Ideal des protestantischen Kirchenbaus gewendet. Professor Gurlitt hat das entschiedene Verdienst, zuerst darauf hingewiesen zu haben, daß der protestantische Kirchenbau eine Geschichte hat. Daß dies früher so gut wie nicht beachtet wurde, hängt mit der früheren Geringschätzung der neuerdings der Reihe nach zu besonderer Wertung gelangten Baustile der deutschen Renaissance, des Barock und Rococo zusammen. Die Freude des Entdeckers hat ihn nun aber wohl verleitet ins entgegengesetzte Extrem zu fallen und die Bedeutung des Barock und Rococo sowie ihrer Grundrißbildungen für den evangelischen Kirchenbau weit zu überschätzen. Einen Grundsatz aber hat Professor Gurlitt betont, der, wenn richtig verstanden, den gemeinsamen Boden für die streitenden Parteien abgeben kann: daß die Grundrißgestaltung des Kirchengebäudes sich nach der „Liturgie“ (soll heißen Gottesdienstordnung) zu richten hat. Die bestehende Gottesdienstordnung ist vom Architekten seinen Entwürfen zu Grunde zu legen. In ihr aber liegt es klar zu Tage, daß der protestantische Gottesdienst nicht einen, sondern verschiedene Mittelpunkte hat (Kanzel und Altar), diese gilt es nicht zusammenzuwerfen, sondern auch künstlerisch zu sondern und je zu ihrem eigentümlichen Rechte kommen zu lassen. Der Lieblingsgrundriß der Architekten der italienischen Renaissance war das griechische Kreuz, ihr Ideal der Raumgestaltung hätte sich in solch reinem Zentralbau am vollkommensten verwirklichen lassen. Trotzdem siegte aus liturgischen Gründen das griechische Kreuz als Grundriß, die stärkere Betonung der Längsachse. So scheint auch heute ein Versammlungsraum für eine Gemeinde sich am naturgemähesten rein zentral um Einen Mittelpunkt, von dem aus gesprochen und gehandelt wird, aufzubauen. Aus liturgischen Gründen aber wird es bei den zwei Mittelpunkten bleiben müssen. Wird die Aufgabe dadurch schwieriger, so gewinnt sie zugleich unendlich an innerem Reichtum und an Bedeutsamkeit, wie das Studium der Kirchenbauten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts deutlich beweist.

Bei schon vorgerückter Tagesstunde begann die „Besprechung über die Hauptfragen des protestantischen Kirchenbaues.“ Gehandelt sollte werden über A. „die allgemeine Anlage der Kirche“ (Größe der Kirchengebäude, Raumgestaltung in Bezug auf die gebräuchlichsten Grundformen in Verbindung mit dem Aufbau und mit Rücksicht auf die Beleuchtung der Kirche, Orientierung, Verbindung des Kirchengebäudes mit Räumen für andere Gemeindezwecke); B. „Einrichtung des Kirchenraums“ (Anordnung des Gestühls, Anlage von Emporen, Stellung der Kanzel, des Altars, der Orgel mit dem Sängerkhor, des Taufsteins); C. „künstlerische Gesichtspunkte“ (Ausführungsweise, Baustil, Turm, künstlerischer Schmuck des Innern). Die Besprechung jedes dieser Hauptpunkte wurde von einem Referenten (drei Architekten: March, Geheim. Baurat Orth, Döflein) eingeleitet; das Hauptinteresse sammelte sich um die Fragen eines besonderen Altarraums, der Stellung der Kanzel, der Verbindung des Kirchengebäudes mit Räumen für andere Gemeindezwecke. Die Berichterstattung ist durch einen äußerlichen Umstand sehr erswert. Der Kongreß tagte in der „neuen Kirche“. Dieselbe, ein Zentralbau des

vorigen Jahrhunderts, hat im Gottesdienst, wenn von der mit Schalldeckel versehenen Kanzel aus gesprochen wird, eine leidliche Akustik, für den Kongreß war ein Rednerpult errichtet und nun zeigte sich leider, daß hinsichtlich der Akustik es der Zentralbau allein keineswegs thut. Nur unmittelbar dem Pult gegenüber in der Mittelachse des Gebäudes waren die Redner gut verständlich, seitwärts verlor sich auch in den vorderen Bänken der Ton in merkwürdiger Weise. Da jedoch die Ausgabe eines stenographischen Protokolls verheißen ist, so soll das, was die einzelnen Redner beigebracht haben, bei künftiger Behandlung der betreffenden Fragen in unseren Spalten unverloren sein. Zu starkem Ausdruck gelangte von theologischer Seite nächst der liberalen die lutherische Anschauung von Gottesdienst und Kirchenbau; auch Prälat von Fessler-Ulm, der in gedruckt verteilten Sätzen einen eigentümlichen Standpunkt einnahm, beschränkte sich in der mündlichen Verhandlung darauf, für die allgemein lutherische Forderung eines besonderen Altarraums sowie für die Stellung der Orgel auf der Eingangspore einzutreten. Besonders eindrucksvoll sprachen von dieser Seite Pastor Hölcher=Leipzig und Pfarrer Herold=Nürnberg, die den Standpunkt der christlichen Kunstvereine zur Geltung brachten. Da in diesem Zusammenhang verschiedentlich der Gegensatz lutherischen und reformierten Wesens in Beziehung auf Gottesdienst und Kirchenbau betont wurde, sah sich Konsistorial-Präsident Schmidt-Berlin zu einer Erklärung veranlaßt, worin er den unierten Charakter der preussischen Landeskirche betonte und sich entschieden gegen einen „lutherischen“ und „reformierten“ Stil im Kirchenbau aussprach. Dies war gewiß sehr am Platze gegenüber einem Mißverständnis, wie es in der Äußerung eines Architekten zu Tage trat, der meinte, ein lutherischer Geistlicher könne in einer Kirche ohne „Chor“ und ein reformierter in einer Kirche mit „Chor“ nicht amtierem. Aber die Unterschiede sind trotzdem vorhanden und es wird sich eben darum zu handeln haben, welcher Geist, der lutherische oder der reformierte, für die Gesamtheit bestimmend sein soll,*) dabei ist natürlich ein gegenseitiges „sich-achten und lieben“, wie Konsistorial-Präsident Schmidt es ausführte, und ein gegenseitig von-einander-lernen, wie wir hinzufügen möchten, nicht ausgeschlossen. Mit Interesse wird man besonders in den rein lutherischen Landeskirchen auf die Entwicklung dieser Dinge in dem unierten Preußen blicken. Sehr wohlgethan war es ferner, daß Konsistorial-Präsident Schmidt dem von liberaler Seite sich vorbereitenden Ansturm gegen das „Eisenacher Regulativ“ die Spitze abbrach, indem er die freie Stellung der preussischen Kirchenregierung gegenüber demselben hervorhob. Dasselbe sei von dem Minister der geistlichen Angelegenheiten im Jahr 1861 den Behörden, die mit Kirchenbauten zu thun haben, zur Kenntnisknahme mitgeteilt worden mit dem Bemerkem, daß es im wesentlichen mit den thatsächlich beobachteten Grundsätzen übereinstimme und weiter „als Anhalt im Kirchenbau dienen“ könne. Wenn aber der Redner darauf hinwies, daß in Preußen und besonders in Berlin seit 1861 so viele Kirchenbauten errichtet worden seien, „die nicht dem Regulativ entsprechen,“

*) Wohin der Zug der Entwicklung in dieser Hinsicht geht, zeigte sich z. B. in der Mitteilung von D. Ehitötter-Bremen, mit welcher Freude seine reformierte Gemeinde die Errichtung eines Chors an ihrem Gotteshause begrüßt habe.

so ist dagegen doch zu sagen, daß die Berliner kirchlichen Neubauten zwar von vielen Einzelbestimmungen des Regulativs abweichen, aber doch sämtlich den besonderen Altarraum aufweisen, und dieser ist es, der von liberaler Seite unter dem Aushängeschild des „Eisenacher Regulativs“ bekämpft wird. Erst am zweiten Verhandlungstag traf Pastor Sulze-Dresden, das Haupt des liberalen Lagers, zum Kongreß ein und entwickelte kurz und in persönlich gewinnender Form seine auf Beseitigung von Kanzel, Altar und Taufstein in ihrer Besonderheit hinauslaufende Anschauung. Er zog damit gewiß die logische Konsequenz des liberalen Standpunktes, bezweifelte aber selbst, ob seine Gefinnungsgeossen ihm soweit zu folgen geneigt sein werden. Neben ihm trat besonders hervor Pfarrer Beesemeyer-Wiesbaden, der seinen — von der Versammlung abgelehnten — Antrag auf Fassung von Resolutionen kurz und sachlich begründete. Unter den Architekten sprachen außer den bei den Vorträgen und Referaten schon genannten Herren mit besonderer Wirkung Kammerherr Professor Meldahl-Kopenhagen, der mit Wärme betonte, daß der Architekt nicht bloß einen brauchbaren Hörsaal herzustellen, sondern kirchliche Stimmung zu schaffen habe, und Professor Frenken-Nachen, der im Gegensatz gegen die mehr reservierte Haltung seiner Berliner Kollegen, in entschiedener Weise für die von lutherischer Seite bekämpfte Aufstellung von Orgel und Kanzel hinter dem Altar eintrat. Mitten im Gewirre der so weit auseinander gehenden theoretischen Erörterungen war es überaus wohlthuend, die Stimme eines Mannes zu vernehmen, der, weder Architekt noch Theologe, ein warmes Herz für die Sache des evangelischen Kirchenbaus, d. h. für die richtige Versorgung unserer Gemeinden mit würdigen und zweckentsprechenden Gotteshäusern offenbarte, des Oberhofmeisters Ihrer Majestät der Kaiserin, Freiherr von Mirbach, der mit weitem, mildem und praktischem Sinn den verschiedenen Wünschen und Bedürfnissen der einzelnen Konfessionen und Gemeinden Rechnung getragen wissen wollte. Wir sind überzeugt, daß er dem Gefühl unserer kirchlichen Kreise überhaupt Ausdruck gegeben hat, wenn er entschieden für den Chor (besonderen Altarraum) eintrat. Von ihm ging auch die erste Anregung auf Einsetzung einer Kommission aus, die sich mit den einschlägigen Fragen weiter zu beschäftigen habe. Als am zweiten Verhandlungstage nachmittags vier Uhr der Kongreß geschlossen wurde, war das Programm bei weitem nicht erschöpft, nicht nur war die Debatte über den Hauptteil A. geschlossen worden, ohne daß alle eingeschriebenen Redner zum Worte kamen, und Hauptteil C. gar nicht zur Besprechung gekommen, sondern es waren überhaupt nur über wenige Punkte die Ansichten der verschiedenen Hauptlager klar herausgetreten, so über Altarraum, Stellung von Altar, Kanzel und Orgel. Die Ansichten über diese Punkte haben sich auf dem Kongreß geklärt, aber damit sind auch die vorhandenen scharfen Gegensätze offenbar geworden. Es ist besonders der leider das ganze kirchliche Leben durchziehende Gegensatz von „Positiv“ und „Liberal“, der auch auf dem Kongreß seinen Ausdruck fand. Das sogenannte „Wiesbadener Programm“ ist das Programm der „protestantischen Kirchenzeitung“ und wird z. B. von Holzmann im Lexikon für Theologie und Kirchenwesen vertreten (vgl. dort den Artikel Baukunst). Wenn aber auf dem sozialen Kongreß

Positive und Liberale zusammenarbeiten, so muß das auch in den Fragen christlicher Kunst möglich sein. In diesem Sinn wünschen wir der von dem Kongreß zum Schluß gewählten Kommission eine erfreuliche Thätigkeit. Das „Christliche Kunstblatt“, auf das zum Schluß von Pfarrer Dr. Hasenclever in liebenswürdiger Weise hingewiesen wurde, wird seinerseits mit neuem Eifer in die Erörterung der vorliegenden wichtigen Fragen eintreten. In die Kommission wurden vom Kongreß gewählt als Theologen: Dr. Hasenclever-Freiburg i. B., Pfarrer Herold-Nürnberg, Dr. Hölscher-Leipzig, Oberkonsistorialrat Dr. Merz-Stuttgart, Freiherr von Soden-Berlin, Pfarrer Beesenmeyer-Wiesbaden; von Seiten der „Vereinigung“ als Architekten: Geh. Oberbaurat Adler-Berlin, Professor Frenzen-Machen, v. d. Hude-Berlin, Architekt Neber-Basel, Geh. Reg.-Rat Oyen-Berlin, Architekt Weidenbach-Leipzig.

Einen sehr ansprechenden Abschluß des Kongresses bildete die gemeinsame Besichtigung der Berliner kirchlichen Neubauten unter der aufopfernden Führung der Erbauer derselben. Hierbei bot sich außer den gewonnenen neuen Anschauungen Gelegenheit zur Anknüpfung persönlicher Beziehungen, woran es bei dem nur schwachen Besuch der geplanten geselligen Vereinigungen, den die Großstadt mit sich brachte, vorher einigermaßen gefehlt hatte. In dankbarer Erinnerung werden auch alle Teilnehmer die liebenswürdige Führung durch das neue Reichstagsgebäude von seiten des Herrn Baurat Professor Wallot bewahren, wobei die Erläuterungen über die Akustik des SitzungsSaals auch für die Kirchenbaufrage von höchstem Interesse waren. Alle Teilnehmer sind gewiß befriedigt und mit reicher Anregung vom Kongreß geschieden. Die Architekten und Theologen haben mit einander Fühlung bekommen; die ersteren haben einen Eindruck davon gewonnen, was man in kirchlichen Kreisen von einem Gotteshause verlangt und erwartet, die Theologen haben gesehen, mit welch hingebendem Eifer die besten unserer Künstler sich der Lösung der Kirchenbaufrage widmen; Verständnis und Liebe zur Sache ist gewiß auf beiden Seiten gewachsen und das ist das wichtigste, was ein solcher Kongreß überhaupt leisten kann.

J. M.

Kirchenrestaurationen. *)

Man hat schon öfter die Bemerkung gemacht, daß die letzten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts den letzten des fünfzehnten Jahrhunderts darin gleichen, daß auf dem Gebiet des Kirchenbaus und Kirchenschmucks eine außerordentliche Thätigkeit entfaltet wird. Dieser Erscheinung liegt auch heute wieder wenigstens teilweise eine Steigerung des religiösen Lebens zu Grunde. Teilweise aber ist

*) Anm. der Redaktion: Diese Einwendung eines in Kirchenerneuerungsarbeiten wohl erfahrenen Amtsbruders und geschätzten Freundes unseres Blattes geben wir sehr gern wieder, da sie einen im Amts- und Kunstleben der Gegenwart sehr wichtigen Punkt, wie wir glauben, in treffender Weise beleuchtet. Da der Herr Einsender aber selbst nur eine „Anregung“ geben will, so werden wir uns freuen, wenn sich auch noch andere Stimmen über den Gegenstand vernehmen lassen.

sie hervorgerufen durch einen Fortschritt der geistigen Arbeit, welcher dem modernen Leben überhaupt angehört. Wir meinen das Vermögen, die Kunstformen der verschiedenen Zeiten in ihrer Entwicklung zu verstehen und jede nach ihrem eigentümlichen Wert zu würdigen. Noch das vorige Jahrhundert, sonst einer so ernsthaften wissenschaftlichen Forschungsarbeit auf dem Gebiete der Litteratur zugewandt und auch nicht ganz unempfänglich für die künstlerische Größe älterer Werke, hat doch sehr gewaltthätig seine Stilformen an die Stelle der mißachteten alten gesetzt oder mit seinem Gips sie verhüllt und des nicht mehr verstandenen strengen Ernstes beraubt. Und hat die Popszeit wenigstens in ihrem Geschmack vortreffliche, künstlerisch einheitliche Werke geschaffen, die auch der Größe nicht entbehren, so haben die ersten Jahrzehnte unsers Jahrhunderts, nachdem in der napoleonischen Zeit eine Fülle alter Handwerksüberlieferung verloren gegangen war, im Verschleudern und Einschmelzen, im Übertünchen und Abbrechen eine Barbarei geübt, die nicht genug beklagt werden kann. Auf kirchlichem Gebiete ging das Hand in Hand mit einem höchst verständigen, alles Überflüssige feilbietenden Rationalismus. Wie manches Gotteshaus ist damals nur dadurch dem Abbruch entgangen, daß niemand es auf den Abbruch ersteigern mochte! Den Rückschlag gegen diese Raht- und Gleichmacherei bildet der Erhaltungs- und Sammeleifer unserer Zeit mit ihren Geschichts- und Altertumsvereinen u. s. w. Ihren Ausdruck auf kirchlichem Gebiet hat diese Richtung mit ihren Erkenntnissen und Bedürfnissen in dem, was man „Restorationen“ nennt.

Ob man sich überall und immer, wo man Kirchen restauriert, Rechenschaft gegeben hat, was man eigentlich wollte? Mit dem guten Willen allein ist es ja doch nicht gethan. Ohne das gründlichste Verständniß der Aufgabe kann er weder vor Thorheiten schützen noch sie entschuldigen. Und zu sagen: wir wollen unsere Kirche schöner machen, stilgemäß wiederherstellen, ein schmutziges, verfallen aussehendes Haus in ein reines, freundliches verwandeln, und was man sonst so im allgemeinen als Aufgabe dem Leiter der Arbeit vorschreibt, das alles kann doch unmöglich als Sachverständniß gelten, wie es derjenige haben muß, der die Aufgabe anstrebt und ins Werk setzt.

Aber, so entgegnet man, Fachkenntnisse geltend zu machen, technische Urtheile abzugeben, dazu ist weder der Pfarrer berufen, noch die ihm zur Seite stehende Gemeindevertretung. Dazu hat man sachmännisch gebildete Leute; und Sache des Bauherrn ist es nur, die rechten Leute zu gewinnen. Ja wohl — wenn nur nicht auch an diese Fachleute wieder die Frage zu richten wäre: wie wollt ihr restaurieren? was versteht ihr eigentlich unter „Restoration?“ Diese Frage zu stellen sind der Pfarrer und die mit ihm über das Haus der Gemeinde zu bestimmen haben, nicht berechtigt bloß, sondern geradezu verpflichtet. Und wir hoffen zu zeigen, daß es hier allgemeine Grundsätze giebt, welche bei einigem guten Willen und bei einiger Freiheit von vorgefaßten Launen und Liebhabereien von jeder Gemeindevertretung geltend gemacht werden können, so daß wenigstens den größten Mißgriffen vorgebaut ist, und, wenn auch manches Ungeheuer geschieht, doch von der ganzen Arbeit gesagt werden kann, man hat gethan, was man konnte.

Vor allem wird darauf hinzuweisen sein, daß ein Kirchengebäude, welches erneuert werden soll, und sei es noch so unansehnlich und klein, ein geschichtliches Denkmal ist. Darin liegt zweierlei. Erstlich: die Form, in der es angelegt und — wenigstens in den meisten Fällen — fertig gestellt worden ist, gehört einem Zeitabschnitt der Kunstgeschichte an, der mit der ganzen Summe seiner Denkmäler uns erst lehren muß, was es um seine Stilgattung Eigentümliches gewesen sei. Und zum andern: je weiter die Entstehung eines Kirchengebäudes in der Vergangenheit zurückliegt, desto mehr Gelegenheit war vorhanden, daß das Gebäude allerlei Umformungen und Zugaben späteren Geschmacks und Bedürfnisses auf die Gegenwart gebracht hat. Die Baugeschichte eines Kirchengebäudes kann der Kundige vielfach von den Steinen ablesen; aber die schriftliche Urkunde muß, wenn eine solche da ist, doch vor allem gehört werden; und wer soll die Baugeschichte eines Kirchenhauses erforschen, wenn es nicht vor allem der Pfarrer thut? Sofort wird sich ihm dann das Bedürfnis aufdrängen, wenigstens die Hauptmerkmale der einzelnen Stile unterscheiden zu lernen. Und wenn er bei weiterem Nachdenken und Nachfragen findet, warum da und dort von früheren Geschlechtern am ursprünglichen Bestand geändert worden ist, welche Bedürfnisse dabei mitgesprochen haben mögen, welcher Sinn und Geschmack, ob eine herzliche Kirchenfreude, die für den Schmuck des Gotteshauses etwas aufwenden wollte, oder eine blasierte Mächtigkeit, die Aufräumen für das Billigste hielt: so wird er für sein weiteres Vorgehen auf dem Wege der „Restauration“ zunächst eines gelernt haben, was nicht genug empfohlen werden kann, nämlich Vorsicht und Behutsamkeit.

Aber die Kirche soll ja schöner werden, als sie zur Zeit ist. Und wenn nun das Schöne eines jeden Stils darin liegt, daß durch die in ihm liegenden Ausdrucksmittel der Gedanke des Gebildes einfach und klar ausgesprochen wird, muß dann nicht bei einer Erneuerung auf die Stilformen der Entstehungszeit zurückgegriffen und alles entfernt werden, was spätere Zeiten in anderen Stilformen, wenn auch in bester Absicht, hinzugethan haben? Zur Schönheit gehört doch vor allem die Einheit; und ein Gemenge von Stilen läßt wenigstens für ein gebildetes Auge keinen harmonischen Eindruck aufkommen. Gewiß! Aber ebenso gewiß ist, daß das Haus der Gemeinde in erster Linie nicht dazu da ist, ein möglichst reines Beispiel irgend einer Kunstform zu sein; und ebenso gewiß ist, daß der Lebende nicht allein Recht hat, sondern daß die Geschichte, durch welche das Haus hindurchgegangen ist, und welche ein Stück des geschichtlichen Lebens der Gemeinde ausmacht, auch ein Recht hat. Man hüte sich doch vor Einseitigkeiten! Die Predigtssprache der Kirche ist ein durchaus modernes Gebilde, während die Gemeinde in Bibel, Katechismus und Kirchenlied, in liturgischen und musikalischen Formen eine Menge von Altertümlichkeiten verschiedener Zeit erträgt und jedes Geschlecht sich daran gewöhnt. Warum soll also nicht auf dem Gebiet der stummen Künste ein Nebeneinander von Früherem und Späterem erträglich sein? Auch hier fordert wie auf dem Gebiet des Sprachlichen und musikalischen die Pietät gegen frühere Auswirkungen des kirchlichen Lebens und der Zusammenhang mit denselben eine Schonung und Bewahrung dessen, was von ihnen überkommen ist.

Das eben Gesagte ist nicht ein ausnahmslos bindendes Gesetz, sondern ein leitender Grundsatz, der, wo man ihn beobachtet, seinen Wert damit bewähren wird, daß er vor Übersürzungen bewahrt. Sonst wäre es ja nicht einmal möglich, nur die Sünden gut zu machen, die ebenfalls frühere Zeiten begangen haben. Es ist nicht dieses Orts, auf Einzelheiten einzugehen. Selbstverständlich muß das Häßlichgewordene, wenn es nicht mehr herstellbar ist, dem Gebote des kirchlichen Anstandes weichen. Und was nur eben alt ist, ohne irgendwie schön zu sein, hat darum, weil es alt ist, noch kein unbedingtes Recht auf Erhaltung, wenn schon wir raten möchten, daß man sich lieber zweimal besinne, ehe ein altes Stück mit einem neuen vertauscht wird, da es gar nicht so leicht ist, wirklich gute neue Sachen zu bekommen. Aber die Grenze, bis zu welcher gegangen werden darf, liegt in jedem einzelnen Falle selbst. Nur bitten kann man, daß doch ja die Forderungen, welche die vaterländische Kunstgeschichte und die kirchliche Ortsgeschichte gleichermaßen erheben, nicht mißachtet werden möchten. Denn sonst kennt man überhaupt keine Grenzen und verfährt mit einer Rücksichtslosigkeit, mit der wir den Dank einsichtigerer Nachkommen gewiß nicht erwerben.

In mancher Hinsicht einfacher und leichter gestaltet sich die Aufgabe, wo man nicht vor die schwierigen Fragen nach dem vorwiegenden Recht des Neueren oder Älteren gestellt ist. Aber auch hier bieten sich wieder einfache leitende Grundgedanken dar, so daß man sich nicht unbedingt dem Baumeister und Maler auszuliefern braucht, vorausgesetzt, daß Pfarrer und Gemeindevertretung sich über Recht und Grund ihres Vorgehens klar werden wollen und nicht einfach erklären: so gefällt's uns und so wollen wir's. So geht's ja nicht selten: man will das alte, schmutzige Aussehen entfernen und etwas Reichereres an die Stelle der bisherigen Armut setzen; man hat irgendwo eine erneuerte Kirche gesehen und bewundert und hat beschlossen, so muß es bei uns auch werden. Der beigezogene Fachmann hat einen Plan vorgelegt, der in die Augen sticht — und das Verfahren ist fertig. Das einfachste aber und nächste hat man nicht gethan. Man hat sich nicht gesagt: die Alten haben am besten gewußt, was sich gehört, denn sie waren in einem Stile heimisch, den wir nur nachahmen; wir müssen also vor allem feststellen, welches die originale Gestalt gewesen, und zu diesem Zweck müssen wir uns in allen Teilen, an Wänden, Decken, Gemälden, Fenstern, Böden, bei Holz und Stein auf das Suchen verlegen. Mit Hammer und Messer in der Hand lassen sich da viele Fragen beantworten. Ehe man aber nur einen Versuch hiezu gemacht hat, nach einer Vorlage zu restaurieren, die ebenfalls ohne alle solche Versuche entstanden ist, halten wir für ganz unverantwortlich.

Man wendet vielleicht ein, das verlohne sich nur bei bedeutenderen Bau- denkmälern, wo eine reiche, künstlerisch behandelte Ausschmückung, eine bedeutsame Stildurchführung in allen Teilen zu erwarten sei. Ja, wenn nur wenigstens bei hervorragenden Gebäuden soviel Respekt vor den Alten vorhanden wäre, daß man nach den Überresten ihrer Bau- und Kunstweise suchen und streng darnach arbeiten möchte. Aber es ist unglaublich, was hierin noch heute geleistet wird. Wenn ein Pitteraturforscher aus Bruchstücken eines Pitteraturwerks das Ganze her-

zustellen unternimmt, so darf er das nicht wagen, ohne mit peinlichster Sorgfalt in das Verständnis des Vorliegenden eingebrungen zu sein. Daß aber solche einfache Grundsätze wissenschaftlicher Forschung und Bearbeitung auch auf kunstgeschichtliche Gegenstände wie Kirchen und was dazu gehört, übertragen würden, daran fehlt, soviel wir sehen, noch immer sehr viel. Doch es ist gar nicht an dem, daß nur in Domen und Münstern zu finden wäre, was des Suchens wert ist. Die Alten haben auch manche kleine Dorfkirche und Kapelle in überraschender Weise mit einfachen Mitteln zu schmücken verstanden, und es ist in der That zu erwägen, ob der alte Handwerksmeister, der in den Traditionen eines einzigen Stils aufgewachsen ist, und, wenn auch selbst kein Künstler, doch allerlei Gutes und Richtiges überkommen hatte, nicht etwas Besseres zu machen vermochte, als der moderne „Künstler“, der mit den alten Stilen nur so um sich wirft, in Wirklichkeit aber nicht mehr weiß, als sein Schulkatechismus enthält, nur dies immer und überall schablonenmäßig zur Anwendung bringt.

Wenn sich aber herausstellen würde, daß im alten Hause alles weit einfacher und schmuckloser, ja derber und massiver gewesen sei als die neue Zeit verlangt — was wäre es denn für ein Unglück, auch da alles beim alten zu lassen. Mindestens wird man sich doch fragen müssen, ob man davon abgehen muß. Und glaubt man ja, es habe einer früheren Zeit nur an Lust und Kraft gefehlt, ein Mehreres zu thun, so sehe man doch zu, daß das Neue, womit man über das Alte hinausgehen will, nicht irgend woher genommen sei, wie es gerade Zufall und Geschmac an die Hand geben, sondern möglichst demjenigen entlehnt, was ähnliche Baudenkmäler derselben Gegend aufzuweisen haben. Alles Willkürliche und Zufällige auszuschließen, und sachlich und gesetzmäßig vorzugehen muß doch das erste Bestreben sein. Das allein sichert gegen jede absprechende Kritik, wie es den festen Rückhalt giebt gegen die oft so widersprechenden Wünsche der Gemeinde.

Schließlich verhehlen wir uns nun nicht, daß die bisherigen Ausführungen, auch wenn man sie als richtig gelten lassen will, doch, sobald man an die Einzelheiten eines Falles herantritt, den Ratsuchenden im Stich lassen. Aber es ist auch gar nicht möglich, für jeden einzelnen Fall im voraus Weisung zu geben. Und wir haben unsere Darlegungen nicht so gemeint, als sollte nun ein jeder Pfarrer und jede Gemeindevertretung ganz selbständig zu handeln im stande sein. Immer werden bei den in Rede stehenden Aufgaben mehrere zusammenzuwirken haben. Aber das dürfte klar geworden sein, daß es Richtpunkte giebt, welche auch die Gemeindevertretung geltend zu machen vermag. Und das wäre zu wünschen, daß diese Richtpunkte allgemeiner, als zur Zeit der Fall ist, anerkannt und befolgt würden. Dann würde das Zusammenwirken aller Berufenen von einheitlichen Grundgedanken getragen sein; und es kämen Ergebnisse, die sich jederzeit rechtfertigen lassen und nicht bloß dem augenblicklichen „Geschmac“ entsprechen, zu stande. Denn bisher ist gar viel „restauriert“ worden, worüber ein vernünftiger Mensch keine Freude haben kann.



Unsere Abbildung

giebt das Altarrelief wieder, das der Dresdener Bildhauer Weinhold in französischem Kalkstein halblebensgroß für die Kirche zu Gröbitz bei Riesa in Sachsen ausgeführt hat. Die liebeliche Innigkeit der Darstellung bedarf keiner Erklärung. Es ist recht aus dem deutschen Gemüt heraus geschaffen, wenn wir den arbeitsmüden Mann und die fromme Kindermutter im gleichen Mariasinn zu den Füßen des Heilandes finden, der gesagt hat: Kommet her zu mir.

Der Künstler selbst hat wie sein großer Landsmann und Kunstgenosse Rietschel sich seine Künstlerlaufbahn schwer erkämpfen müssen. Zu einem gewöhnlichen Handwerk bestimmt, hat er erst durch die Mühsal des Steinmegentums hindurch den Zugang zur Dresdener Akademie gefunden, wo er sich unter Schillings Leitung ausbilden durfte. Ein Preis, den er sich mit einer „Findung Moses“ verdiente, ermöglichte ihm einen zweijährigen Aufenthalt in Italien.

Seither weist er in Dresden. Unter seinen Werken ragt hervor das Kriegerdenkmal für seine Heimat Mittweida. Neben dem Porträtsach, in welchem er mit für die Ausschmückung der neuen Akademie in Dresden thätig war, pflegt er besonders die religiöse Plastik, in welcher Gattung besonders seine für die Kirche zu Zwidau gefertigten Statuen zu nennen sind. Möge er fortfahren, im Geiste echt evangelischer Frömmigkeit seine Kunst auszuüben: er wird zu manchem Herzen sprechen, wenn er, wie in unserem Bilde, den evangelischen Glauben im Steine verkündigt.

J. W.

Von der großen Berliner Kunst-Ausstellung.

I.

Der Gesamtcharakter der diesjährigen, gegenüber der vorjährigen Ausstellung, ist ein schlichter, wenig aufregender. Die Jury hat sehr vorsichtig gewaltet, und alles über die geliebte Schablone hinausgehende soviel irgend möglich abgewiesen. Künstlerische, eigenartige Persönlichkeiten, wie solche auf der letzten Ausstellung zu erkennen waren, sind kaum vorhanden, und die gute Mittelmäßigkeit, das Bußten um den zweifelhaften Geschmack des großen Publikums, machen sich recht breit. Immerhin verdient die Wahrnehmung hervorgehoben zu werden, daß gegenüber früheren Ausstellungen sich die Zahl der Künstler, die religiöse Stoffe behandelt haben, bedeutend gehoben hat, daß es wieder einige Künstler mehr giebt, die Lust daran haben, es mit den alten Geschichten der Bibel zu versuchen, Sinniges, Empfundenes auszudrücken, und denen es dann auch zum Teil gelungen ist, Töne anzuschlagen, welche die Herzen erwärmen. — Nicht wollte es zwar allen denen, die christliche Gegenstände darstellten, gleich völlig glücken, nicht sind alle auch mit dem Herzen dabei gewesen, als sie ihre Vorwürfe ausgestalteten, es haben vielmehr einige recht äußerlich und ohne von den Empfindungen, die die Historien notwendig erregen mußten, durchdrungen zu sein, sich mit denselben recht äußerlich, so gut es eben gehen mochte, abgefunden. Doch aber freut man sich des Zuwachses an Künstlern, die es nicht für unwert erachten, den alten, lieben Schilderungen neue Seiten abzurufen, sie wieder zum Ergötzen der Christen zu malen. Aber wie in den andern Zweigen der Kunst, so scheiden sich in der christlichen Malerei mehr und mehr alte und neue Auffassung. Welche ist die rechte? Welche wird den Sieg über die andere davon tragen? —

Wenden wir uns zur Betrachtung der Bilder selbst, so sei es gestattet, das Werk eines Mannes diesmal oben anzustellen, der von seinem ersten Auftreten an sich als ein selbständiger Charakter, frei von aller Überlieferung, seinen eigenen Weg in der Kunst wählte, und dessen Werken hier nicht immer ein so bedingungsloses Lob gespendet werden konnte, als es diesmal geschehen kann.*) Es ist Frig v. Uebe (Dresden) und sein Bild stellt die Verkündigung an die Hirten dar. — Uebe hat diesmal seinen Vorwurf im größten Format ausgeführt und

*) Wir geben dieses Urteil unseres Berichterstatters zunächst mit Vorbehalt wieder. D. R.

ist in der Ausgestaltung desselben so glücklich gewesen, daß man wohl sagen darf, er hat nicht nur einmal ein wirkliches Kirchenbild geschaffen, sondern er hat noch nie in seinen religiösen Darstellungen solche Harmonie in Auffassung und Ausführung zu erreichen, noch nie den Beschauer so für sich zu erwärmen gemußt, wie diesmal. Freilich geht die Sache bei ihm viel einfacher zu, als bei den Alten, die sich mit demselben Gegenstande beschäftigten; er verschmäh't jede Aufbauschung und äußeren Effekt in der Anordnung, er umgeht es, die „Menge der himmlischen Heerschaaren“ darzustellen und mit blendenden Lichtfluten zu prunkten. **Schlicht und klar** stellt er uns das Ganze vor Augen und wählt dazu den Augenblick, wo der Engel, welcher sich auf eine kleine Erhöhung nahe den Hirten gestellt hat, allein zu diesen spricht. **Das aber** ist so wahr und innig empfunden und so überzeugend geschildert, und die Freude, gepaart mit Neugier und Zweifel, das hingebende Glauben, das entzündete Lauschen, das ist alles in den Mienen der Hirten, welche unten die rechte Ecke füllen, so trefflich nach der Natur belauscht und überzeugend geschildert, daß man daran seine helle Freude hat. Zudem ergab sich daraus für den Künstler ein ganz bedeutendes Mittel, das geringe Maß von Schönheit, über das seine Figuren sonst gebieten, so zu steigern, daß er dadurch die Darstellung dem Herzen des Beschauers ungleich näher rückt, als es sonst der Fall ist. Auch ist die Mondnacht mit ihrem silbernen Schimmer, dem die Engelsfigur umgebenden, weißlichen Lichte, den duftigen Kämmerwolken in der Luft und den Andeutungen der Landschaft und der Herde sehr gut gelungen und wiegt alles zusammen die kleinen Mängel, die dem Bilde da und dort noch anhaften, völlig auf. — Neben Uhde behauptet sich diesmal Franz Stuck (München) mit einer Pietà als der von vierein eindrucklichste Darsteller desselben Themas. Aus dem innersten Empfinden heraus hat er in seinem Bild eine gewaltige Tiefe des Gemüths zu bekunden verstanden, welche durch die Anlehnung an Meister Holbeins Darstellung des toten Herrn in Basel und trotz der etwas befremdend wirkenden Maria nichts von ihrer Wucht einbüßt, zudem auch technisch das Werk zu den gelungensten des Meisters zu rechnen ist. Der ausgestreckte, auf dem Grabstein liegende heilige Leib ist von tadelloser Zeichnung und Modellierung, und das edel geformte Antlitz von köstlicher Ruhe. Maria, als Halbfigur ganz von der Seite gesehen, ist herzugetreten und durchschneidet so etwas gewaltsam rechtwinklig den gestreckten Körper des Herrn. Das verhüllte, ein wenig schwer wirkende Haupt preßt sie in dumpfem Schmerz fest in beide Hände, selbst mehr das Bild einer dem Dasein Entrückten, denn einer Lebenden. Jenes harte Durchschneiden der beiden Haupttrichtungen, das Vermeiden des Zusammenfliegens beider Linien, wirkt zuerst etwas erkältend, ist aber durchaus natürlich empfunden und bewirkt bei weiterem Eingehen in das Werk zusammen mit der dunklen, ernststen Tonstimmung des Ganzen einen ebenso erhabenen, als befriedigenden und nachhaltigen Eindruck.

Das läßt sich von dem zweiten Darsteller desselben Gegenstandes, Freiherr v. Habermann (München) nicht sagen; er hat sein Bild in ein ebenso unmotiviertes als unschönes Schwarz gehüllt, dadurch zwar bewirkt, daß die Häßlichkeit seiner Auffassung weniger in die Augen springt, ganz sie zu beseitigen ist

ihm indes nicht gelungen. Bei ihm liegt der Herr in einem Steinsarg und nur der hochgebetete (?) Kopf wird über dem Rande desselben sichtbar. Zu unterst auf dem Rande sitzt Maria; den Oberkörper weit über die Grabesöffnung gebeugt, stiert sie neugierig auf den Herrn, und zwei riesige Heiligenringe wirken geradezu bizarr. — Ebenso vornehm als äußerlich kalt und berechnet wirkt die dritte Darstellung von Hans Fichy (Wien). Da ist alles so schön hingestellt und gelegt und die fünf um den vor dem Grabeingang aufgebahrten Herrn mit Johannes versammelten Frauen präsentieren sich in den für sie vorteilhaftesten Stellungen, tragen ihren Schmerz so angenehm schön vor, der Ökruz, die Dornenkrone mit den Nägeln liegen auch so nett am Platze, daß man vermeint, eher die Arbeit eines für die Fähigkeiten seiner Darsteller weise besorgten Theaterregisseurs, denn die eines empfindenden Künstlers vor sich zu sehen. Schöne Stellungen, Linien und Farbengebungen machen noch kein Kunstwerk; sie vermögen wohl äußerlich angelegte Gemüther gefangen zu nehmen, empfindende Menschen aber nicht zu erheben, und so hat dies Werk mit echter, christlicher Kunst wenig zu thun. — Die vierte Darstellung endlich, die Pietà von Gustav Dhe (Berlin), ist die schwächste von allen. Unschön, fast wie vom Körper losgetrennt, ruht der Kopf des Herrn im Schoße der knieenden, von hinten her über ihn gebeugten Maria. Der Körper des Herrn ist von schwächlicher Zeichnung und Ausführung, und auch die andern beiden Frauen, welche ihn umfassen, sind nur mäßig empfunden und dargestellt. Es fehlt dem Ganzen ebenso sehr an Seele, wie an Können, und es kann nicht einmal durch ausgeprägtes, ernstes Wollen für sich erwärmen. Wenn doch die Darsteller christlicher Kunst sich stets klar machen möchten, daß es hier noch weniger wie in den andern Zweigen der Kunstthätigkeit mit äußerlicher Maché gethan ist! Hier ganz besonders will Seele zu Seele, Herz zu Herz reden, und nur wo dies der Fall ist, wo das Werk aus tiefstem Empfinden heraus geboren ward, da wird es anziehen und seiner Bestimmung, zu „erheben und erbauen,“ gerecht werden können. —

Mit der Leidensgeschichte des Herrn haben sich dann noch acht Künstler befaßt. Louis Feldmann (Düsseldorf) führt uns „Jesus und die weinenden Frauen“ vor. Er wurde hier schon öfters als ein ebenso begabter wie gelehriger Schüler v. Gebhardt's genannt und auch diesmal ist er eigentlich nicht er selbst, sondern nur ein ins Weichliche gestimmter, matter Gebhardt. Man erstaunt bei ihm jedesmal von neuem über seine Fähigkeit, seinem Meister in jeder Weise so treu als nur möglich nachzuempfinden. Sein klein gehaltenes, sehr geschickt aufgebautes Bild zeigt uns Christus unter der Last des Kreuzes zusammensinkend, gestoßen und geschoben von den Schergen und der höhnennden Menge. Eine größere Zahl Frauen und Kinder, auf welche der Künstler das Hauptgewicht seiner Schilderung gelegt hat, beleben eine geräumige Treppe vor einem Hause der mittelalterlichen Straße und geben ihm Gelegenheit zur Entfaltung seines Könnens in der Schilderung der verschiedensten seelischen Affekte. Es sind da eine Menge anziehender Einzelheiten, und man hat eine gewisse Freude an dem Ernst des Künstlers, der sich in allem befundet, — aber ist es freier Wille, ist es äußerer Schulzwang, welcher denselben veranlaßt, uns den ganzen, von

Gebhardt's Bildern her bekannten Apparat, dieselben Modelle in denselben Bewegungen, dieselben Kleidungsstücke in denselben Farbentönen, kurz alles und jedes genau, wie dort zu schildern? Wahrlich, es kann ein Künstler in der Verfeugnung seines Faches nicht weiter gehen, und nur dadurch unterscheidet sich Feldmann noch von Gebhardt, daß bei ihm alles ein schwächerer Abglanz von jenem ist.

(Fortsetzung folgt.)

Chronik.

Im Monat April des Jahres 1896 veranstaltet die Stadt Venedig eine internationale Kunstausstellung, in deren Auschuß sich von deutschen Künstlern befinden: Liebermann, Schönluber, v. Ullde und v. Werner.

Im Verlag von U. Höpli in Mailand erscheint soeben eine Facsimile-Ausgabe des vollständigen Codico Atlantico des Leonardo da Vinci. Derselbe, in der Bibliotheca Ambrosiana in Mailand aufbewahrt, ist das wichtigste der nachgelassenen Manuskripte Leonardo da Vincis, und enthält Schriften und Zeichnungen aus allen Zeiten seines reich bewegten Lebens, welche die verschiedensten Gebiete der Kunst und des Wissens betreffen. Es sind darunter Aufsätze und Zeichnungen aus der Mathematik, Physik, Meteorologie, Mechanik, Architektur, Kunstindustrie, Skizzen zu seinen Bildern und Skulpturen u. s. w. Besonders interessant sind die Hinweise auf gezeichnete Geschütze, Dampfschiffe &c. Aus allem geht hervor, daß Leonardo da Vinci in der Kunst einer der ersten, auf wissenschaftlichem Felde seinen Zeitgenossen weit, weit voraus war. Die 1750 Zeichnungen und Schriften des Codico Atlantico werden in Heliotypie ganz getreu wieder gegeben. Der Text, von rechts nach links geschrieben, wird von einer unveränderten und von einer in der Orthographie verbesserten Umschreibung begleitet werden. Zur Erklärung zweifelhafter und ungewöhnlicher Ausdrücke dient ein besonderes Wörterbuch.

In der Sitzung der deutschen evangelischen Kirchenkonferenz zu Eisenach vom 30. Mai d. J. wurde der Antrag gestellt und angenommen, daß im Jahr 1896 über die Frage verhandelt werden möchte, ob die von der Kirchenkonferenz im Jahr 1861 vereinbarten Regulative über Einrichtung und Ausstattung evangelischer Kirchen mit Rücksicht auf die Bedürfnisse der Gemeinden und die neuere Entwicklung des kirchlichen Gemeindelebens einer Ergänzung bedürfen? Propst D. Freiherr von der Goltz und Geheimler Kirchenrat D. Nicolai wurden als Referenten bestimmt.

Inhalt: Der Kongreß für den Kirchenbau des Protestantismus. Von J. M. — Kirchenrestaurationen. Von B. in M. — Unsere Abbildung. — Von der großen Berliner Kunstausstellung. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Anzeigen.

Anzeigen kosten die durchlaufende Petit-Zeile 30 Pf.



Kirchengefäße von Zinn

versilbert und unversilbert,

durch kirchliche Form, gebiegene Ausführung und billigen Preis sich auszeichnend, empfiehlt und versendet auf Verlangen illustrierte Preislisten kostenfrei

C. W. Kurtz in Stuttgart.

Kirchstrasse 2. u. Hirschstrasse 17.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Der Verein für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen

hat seinen 30. Jahresbericht auf das Geschäftsjahr 1893 ausgegeben. Es war dem Verein vergönnt, wieder eine umfangreiche Thätigkeit im Dienst der evangelischen Gemeinde und ihrer Gotteshäuser zu entfalten. 73 Aufgaben fielen ihm durch Aufträge des evang.-lutherischen Landesconsistoriums und Anträge teils von Kirchenvorständen, teils von anderer Seite zu. In acht Fällen handelte es sich dabei um Darbietung eigener neuer Entwürfe für Neubau, Umbau oder für Beschaffung einzelner Architekturteile und Geräte, im übrigen um Beratungen. Von Wichtigkeit erschienen insbesondere die Kirchenbauangelegenheiten der Gemeinden Sehma bei Annaberg, Leipzig-Sellerhausen-Stünz, Leipzig-Neustadt-Neuschönefeld, Schirgiswalde, Crimmitschau, Plauen i. B., Dittersdorf, Kreinitz bei Strehla, Beierfeld, Schellenberg, Fuchshain, Großbothen, Albrechtshain, Groß-

drebnitz, Oberwiera, Ehrenberg, Waltersdorf, Staucha, Altenfals, Neufkirchen, Kleinschirma, Unfersdorf, Carlsbad, Kunzenau, Niebra, Nauenhain, Staubitz, Altmittweida, Dorfschennitz, Pleiße, Wyhra, Rochlitz, Dippoldiswalde, Markneufkirchen, Kommaxsch, Seithain. In zahlreichen anderen Fällen handelte es sich um die Beschaffung von Gemälden, gemalten Fenstern, Altaraufsätzen, Aufstellung des Taufsteins, Schmuck der Kanzel, um einen Vesepult u. s. w. bis herab zu den Chormänteln von Currendanern: wie mannigfaltig sind doch die Bedürfnisse der Gemeinden und wie thut es not, daß ihnen dabei von sachverständiger und uneigennütziger Seite der rechte Weg gewiesen werde, damit etwas Würdiges und Zweckmäßiges beschafft wird, das sich sehen lassen kann auch noch vor kommenden Geschlechtern!

Eine allgemeinere Wahrnehmung, die der Verein gemacht hat, möge auch hier eine Stätte finden; der Bericht schreibt: „Als wir in unserem letzten Jahresberichte die Mittel und Wege zur Förderung der Bestrebungen für kirchliche Kunst besprachen, wünschten wir für das Gebiet der Baukunst, daß mehr und mehr auf einfache Schönheit hingewirkt werden möge. In mehr als einer kirchlichen Zeitschrift hat dieser Wunsch Wiederhall gefunden. Aus Architektenkreisen aber ist uns aufs neue gesagt worden, daß vielfach die bauenden Kirchengemeinden selbst es seien, welche ein gewisses Übermaß haben wollen und zu unnötiger Verteuerung des Baues Anlaß geben. Namentlich wird geklagt, daß in Bezug auf Orgel und Glocken eine große Neigung zum Übermäßigen bei den Gemeinden bestehe, die um so kostspieliger wirke, als dabei nicht bloß die Mehrkosten für Orgel und Glocken selbst, sondern auch höherer Bauaufwand in Frage komme, insofern größere Raum- und Tragfähigkeitsanforderungen an das Gebäude die Folge seien. Aus dem Bereiche der Töne also suchen sich Ansprüche vorzudrängen. Möchte doch, wo dies versucht wird, beherzigt werden, daß vor einem geläuterten Kunstverständnisse das, was ins Gehör fällt, kein höheres Recht hat, als was aufs Auge wirken soll, und daß der Kirchenvorstand, welcher sich durch Ansprüche der vorerwähnten Art in unnötig kostspielige Bahnen drängen läßt, einer Einseitigkeit nachgiebt.“

Eine wirklich praktische, vollstämmliche Aufgabe hat der Verein in Angriff genommen: „Schon oft ist von einsichtiger Seite beklagt worden, daß die Titelbilder in den Gesangbüchern meist recht geringwertig und zum Teil auch ihrem Gegenstande nach wenig geeignet sind. Ein Versuch, diesem Mangel abzuhelpfen, erschien uns als eine den Zielen unseres Vereins nicht fremde Aufgabe. Wir haben daher durch einen tüchtigen Kupferstecher, Herrn Karl Hartmann in Dresden, einen Stich des berühmten Guido Reni'schen Christuskopfes mit der Dornenkrone herstellen lassen, der nach sachverständigem Urteile sehr wohl gelungen ist. Es ist uns nun um dessen möglichst weite Verbreitung zu thun, weshalb wir ihn zu einem sehr geringen Preise abzugeben uns entschlossen haben (5 S. im Partiebezuge). Auch als Titelbild für Bibeln ist der Stich vorzüglich geeignet. Wir bitten alle Leser dieses Berichts, die Verbreitung freundlichst fördern zu helfen.“

Die Mitgliederzahl des Vereins ist auch im Berichtsjahr wieder, wenn auch

in bejcheidenem Umfang, gewachsen, dagegen hat auch ein sehr schmerzlicher Verlust nicht gefehlt: „In der Nacht vom 10. zum 11. April 1894 verstarb unser langjähriges Ausschußmitglied, der königliche Baurat Herr Professor Konstantin Pipsius. Welchen großen Meister die gesamte Baukunst an ihm verloren, dies auszusprechen ist nicht unsere Sache. Daß aber insbesondere auch die kirchliche Kunst unseres Landes und unser Verein einen in größter Uneigennützigkeit allezeit hilfebereiten, feinsinnig prüfenden, urteilenden und beratenden Förderer in ihm eingebüßt hat, dies müssen wir rühmend hier bekennen. Unser innigster Dank folgt ihm nach.“ — Mögen unserer evangelischen Kirche nie die Meister fehlen, die in kirchlichem Sinn ihr Können und Wissen in den Dienst des Herrn und seiner Gemeinde stellen! —

„Was uns die Kunstgeschichte lehrt.“

In unserer von tausend mächtigen und sich bekämpfenden Ideen aufgeregten Zeit nehmen die Gegensätze und so auch die auf dem Kunstgebiet leicht eine nervöse Festigkeit und Schärfe an, die ein klares Urteil erschweren und das Auge selbst des Unparteiischen zu trüben vermögen. Der Leser, dem es nicht vergönnt war sich auf den bisherigen Ausstellungen der modernen Malerei, deren führende Geister sich in der „Sezession“ zusammengefunden haben, ein eigenes klares Urteil über die Bestrebungen und den Wert der modernsten Kunst zu bilden, wird aus dem erregten Streite der Tagesblätter und Zeitschriften und aus den oft mit noch größerer Erbitterung geschriebenen zahlreichen Broschüren über moderne Kunst erst recht keine Belehrung zu schöpfen vermögen. Hier wie dort leidenschaftliche Parteilichkeit, Vergötterung (beziehungsweise Vergötzung) und Verdammung, nur selten ein leiser Versuch zu gütlicher Verständigung.

Es ist eine bekannte Thatsache, daß, ebensowenig wie ein Mensch über sich selbst objektiv urteilen kann, ebensowenig ein Zeitalter über sich und seine Bestrebungen jemals ein endgültiges Urteil zu sprechen vermag. Da war es nun ein verdienstvolles Werk, daß ein Kunsthistoriker von anerkanntem Rufe, Karl Wörmann, der Direktor der Dresdener Gemäldegalerie, in dem Werkchen: „Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei“ den Standpunkt vorzeichnete, den ein unbefangener Beurteiler bei der Betrachtung der modernen Malerei einzunehmen hat. Die Fülle der treffenden und anregenden Gedanken des vornehm und leidenschaftlos gehaltenen und dabei doch von warmem persönlichem Hauche getragenen Buches hier auch nur einigermaßen zu erschöpfen, wäre ein Ding der Unmöglichkeit. Zweck dieser Zeilen ist nur, dem Leser die Hauptpunkte der Untersuchung zusammenzustellen und ihn dadurch nur desto nachdrücklicher auf die Lektüre des Werkes selbst hinzuweisen, nicht aber ihn dieser Arbeit zu überheben. Wir lassen im folgenden dem Verfasser selbst im wesentlichen das Wort.

Weder dadurch, daß wir uns an eine der künstlerischen Parteien der Gegenwart, etwa an die, der unsere persönlichen Bekannten oder Verwandten zufällig

angehören, blindlings anschließen, noch durch Befragung der „Ästhetik der guten alten Zeit“ oder der vorderhand noch nicht abgeschlossenen, naturwissenschaftlichen (physiologischen) Ästhetik der Gegenwart können wir eine solche Bestimmtheit des Urtheiles gewinnen, daß wir uns fortan nicht mehr „willenlos von jeder Mode mit fortreißen lassen,“ oder auch „ratlos am Hergebrachten festhalten,“ sondern nur mit Hilfe der kunstgeschichtlichen Erfahrungssätze wird es möglich, „uns aus dem Kunstlabyrinth der Gegenwart herauszufinden,“ nur die Entwicklungsgeschichte der Künste in den verschiedenen Zeitaltern läßt uns das Maß finden, mit dem die Kunstströmungen der Gegenwart sich messen lassen.

In einer für jeden Laien verständlichen Sprache werden nun die hier in Betracht kommenden Lehren der Kunstgeschichte entwickelt. Zunächst die ganz offenkundigen: 1. Der Künstler, der Anspruch auf dauernde Beachtung — also auf einen Platz in der Geschichte der Kunst — erhebt, muß vor allen Dingen etwas „können,“ das heißt, „eine gewisse Meisterschaft in der Beherrschung der Technik nach Maßgabe der Errungenschaften jeder Zeit auf diesem Gebiete, zugleich aber auch eine gewisse Vollendung in der Auffassung und Verarbeitung des Stoffes“ besitzen. Für Stümper ist in der Kunstgeschichte kein Raum (obgleich jede Zeit deren zahllose mit durchsüßert). — 2. Der Künstler muß seine Werke in einer dauerhaften Technik herstellen, denn unermeßlich ist die Zahl der Kunstwerke, die infolge ihrer schludrigen technischen Grundlage der Selbstvernichtung anheimfallen, und gerade in unserem schnell produzierenden Jahrhundert haben sich zahlreiche Künstler durch die Sorglosigkeit ihrer Technik selbst „die Unsterblichkeit beschnitten.“

Weitere, auch sozusagen selbstverständliche, Lehren der Kunstgeschichte sind die, daß sie sich durchaus nicht mit dem Rangstreit der einzelnen Künste und Zeiten zu befassen hat, sondern sie verlangt von jedem Zweige der Kunst und von jedem Zeitalter der Kunst das Seine. Ferner ist es allbekannt, daß die Nachwelt gerechter weiß unbefangener urteilt als die von hundert Parteiströmungen durchflutete Mitwelt, und allgemein scheint es, daß mindestens ein Jahrhundert Zwischenraum nötig ist, bis die Urteile sich soweit geklärt haben, daß sie allgemein gültig werden. Denn gewöhnlich urteilt die unmittelbar folgende Generation gerade über die ihr vorangegangene am ungerechtesten. Es ist sehr zu beachten, daß mit der Zeit alle Völker sich über den Wert der größten Künstler aller Völker und Zeiten vollständig geeinigt haben. (Vorübergehende Modeströmungen in der Verherrlichung einzelner Meister bestätigen dies nur.) Damit haben sie sich aber auch über das geeinigt, was jenen die Unsterblichkeit verleiht, was sie zu „klassischen“ das heißt überall und zu allen Zeiten mustergültigen Meistern macht. Welches sind nun aber die Eigenschaften, die die Klassizität verleihen? Jeder große Künstler ist auch engste mit dem eigenen Volkstum ver wachsen, — also im vollsten Sinne des Wortes national gewesen; jeder große Künstler ist ferner zu seiner Zeit einmal modern gewesen, das heißt ein kühner Neuerer, — und drittens hat er außer in seinem Volke und in seiner Zeit fest in sich selber gewurzelt, das heißt er war eine selbständige Künstlerpersönlichkeit von ausgeprägtem Eigenleben. Endlich hat jeder große Künstler in der Natur die

alleinige Grundlage seiner Kunst gesehen und keinen Vermittler zwischen sich und ihr gebildet, als sein großes, feines und eigenartiges Künstlerauge und seine ihm eigene Anschauungsweise und Einbildungskraft.

Das sind die Eigenschaften, welche „die größten Künstler zu den größten Künstlern gemacht haben,“ und sie allein können uns daher zur Richtschnur bei der Beurteilung der lebenden Künstler und Kunstwerke dienen. Es sind durchaus keine neuen Wahrheiten, die uns Wörmann damit ausgesprochen hat, aber eben darum ist es doppelt verdienstlich, diese alten Wahrheiten in unsere aufgeregte vorurteilsvolle Zeit hineingerufen zu haben. Dürfen sie doch aus diesem Grunde um so eher auf eingehende Beachtung und Befolgung rechnen.

Mit bewunderungswürdiger Klarheit und Beherrschung des Stoffes wird uns in einer Reihe von Kapiteln die Wichtigkeit dieser Sätze an der Kunstentwicklung der verschiedenen europäischen Kulturländer, besonders eingehend an der Deutschlands, nachgewiesen. Vor allem sei auf die feinsinnigen Ausführungen über das Volkstum in der italienischen, dänischen, holländischen, spanischen, französischen, englischen Kunst verwiesen. Eine Fülle von Anregung zu selbständigem Nachdenken und Urteilen wird den Leser belohnen. Hervorgehoben sei hier noch der so wichtige Satz, daß nicht eine einzelne der genannten Eigenschaften allein sondern nur alle zusammen den Künstler „klassisch“ machen.

Besonders interessant wird die Abhandlung aber da, wo der Verfasser von den entwickelten Gedanken die Nutzenwendung auf die Gegenwart macht. Die deutsche Malerei der jüngstvergangenen Zeit, — also, um einige Namen zu nennen, die Generation der Knaut, Bantier, Defregger, Hoff, Brütt, Voelkmann —, gegen die sich die „Jungen“ von heute so schroff ablehnend verhalten, wird in ihren Fehlern aber auch in ihren Vorzügen, in dem was sie der Kunst Neues gebracht hat, vorurteilsfrei gewürdigt. „Jedenfalls wird sich vor dem Richterstuhle der Geschichte weit mehr von der Kunst dieser Zeit als echt erweisen, als die heutigen Jüngsten gelten lassen.“ Namentlich im Bildnis und in der Landschaft ist in diesem Zeitraume vieles von bleibendem Werte geschaffen worden. Waren auch die selbständigen Künstlernaturen des jüngst vergangenen Zeitraumes dünn gesät, spielten auch die „Schule“ und das „Rezept“ eine große Rolle, so ist doch schon durch die beiden Riesen, Menzel und Böcklin, die Verbindung hergestellt und der nachhaltige Einfluß der vergangenen Generation auf die moderne außer Frage gestellt. Daß mit der Malerei der vergangenen Epoche die deutsche Kunstentwicklung abgeschlossen wäre, wird dadurch widerlegt, daß wir jetzt eine frisch aufstrebende Künstlergeneration mit ganz neuen Zielen vor uns sehen, nicht aber ein langsam hinsiehendes Epigonentum, wie es sich sonst einer völlig gereiften Blütezeit anzuschließen pflegt. Das sollten alle, „die Herz und Auge auf dem richtigen Fleck haben,“ mit Freuden begrüßen. Wenn es auch für viele, namentlich ältere Künstler, unbequem ist, einer solchen Übergangszeit anzugehören, wo eben noch Gepriesenes über Nacht veraltet, so gleicht das doch die allgerichte Geschichte wieder aus.

Die Ziele der modernen Malerei, das liebevolle Versenken in die Wirkungen von Licht und Luft und das unmittelbare und persönliche Erfassen der Natur-

eindrücke, sind durchaus nicht etwa revolutionäre Neuerungen der Jüngsten. Menzel und Böcklin, beide durch ihr Alter noch der vorigen und teilweise vorvorigen Künstlergeneration angehörend, sind darin längst schon vorangegangen. Sie stehen als Wächter an der Pforte der neuesten Zeit und bezeichnen zugleich auch die beiden Hauptrichtungen derselben, einerseits die unmittelbare, andererseits die persönliche Naturauffassung. (Die Namen Naturalismus und Phantasiekunst decken sich nicht ganz mit den Begriffen. Wir ziehen eine Einteilung in Künstler, welche die Natur darzustellen, und in solche, welche sie zu deuten versuchen, vor.) Abgeschlossen ist diese neue Entwicklung noch nicht, und daß, wie bei jeder neuen Strömung, vieles Unreife nebenher läuft und durchaus nicht alles Bewunderung verdient, wird auch der begeistertste Anhänger des Modernen nicht bestreiten. Aber daß eine ganze Reihe der modernen Meister, und in erster Linie die am meisten verlästerten, die oben aufgezählten Bedingungen eines wahren Künstlers erfüllen, kann einem vorurteilsfreien Beobachter nicht entgehen. Daß wir mitten in dem Entstehen einer neuen, echten und zugleich einer neuen deutschen Kunst leben, diese Erkenntnis muß und wird sich mit jedem Jahre mehr Bahn brechen, und als besten Wegweiser zu dieser Erkenntnis muß man Wörmanns Buch: „Was uns die Kunstgeschichte lehrt“ empfehlen. Es kann demjenigen, der der lebendigen Kunst bisher fern stand, lehren, wie man den Bestrebungen des Künstlers gegenüber treten muß, um ihm gerecht zu werden.

Wörmanns Buch ist durchaus keine vereinzelte Erscheinung in unserer Zeit. Im vorigen Jahre zeichnete uns Konrad Lange in seiner vortrefflichen, in diesen Blättern bereits eingehend gewürdigten Schrift: „Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend“ (Darmstadt, Bergsträßer, 1893) den Weg vor, wie vor allen Dingen die blöden Augen unserer Generation erst wieder aufnahmefähig für die Schönheiten der Kunst zu gestalten und das Interesse für diese wichtige Lebensäußerung unseres Volkes in weiteren Kreisen wieder zu erwecken sei. Dann führte uns die unterdessen vollendete „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert“ Richard Muthers den Entwicklungsgang unserer Kunst in den letzten hundert Jahren in ebenso lichtvoller wie übersichtlicher Weise vor Augen und lehrte uns unsere moderne Kunst im Zusammenhang der Entwicklung des ganzen Jahrhunderts verstehen, und nun krönt Wörmann durch seine „Lehren der Kunstgeschichte“ das Werk, indem er uns von hoher Warte herab das Werden, Blühen und Vergehen der Kunst aller Völker und Zeiten überschauen läßt, ihre Gesetze entwickelt und uns so im Strudel des Vergänglichen das Bleibende erkennen lehrt.

W.

Adam Krasts Stationen zu Nürnberg.

Wer als Kunstpilger in Nürnberg zum Johannis Kirchhof hinausgezogen ist, wo von Albrecht Dürer wie von Anselm Feuerbach liegt „was sterblich war,“ der kennt auch die berühmten Stationen Adam Krasts, die den Weg vom Thiergärtner Thore an begleiten. Von Haus aus in ziemlich gewöhnlichem Sandstein gearbeitet, waren sie allmählich in argen Verfall geraten. So ist es mit

Freuden zu begrüßen, daß Herr Bildhauer Georg Leistner, Lehrer für Holzschneiden und Ornamentmodellieren an der K. Kunstgewerbeschule in Nürnberg, mit der Wiederherstellung derselben beauftragt worden ist. In welcher gelungener, pietätvoller Weise sich der Künstler dieser Aufgabe unterzogen hat, zeigt unsere Abbildung, welche die erste Station: „Christus begegnet seiner Mutter“ uns vorführt. In scharfer Charakteristik und doch merkwürdig maßvoll, schön und klar auseinander gehalten tritt uns darauf der edle Dulder, der unter der Last des Kreuzes fast erliegt, der erschütternde Schmerz seiner Mutter und die geschäftsmäßige Roheit der Kriegsknechte entgegen. Wie edel wirkt der Gegensatz der Figuren, die sich rechts so roh und gleichgültig mit Jesus, links so liebevoll teilnehmend mit seiner Mutter beschäftigen; wie schön ist die Steigerung von dem unter der Last des Kreuzes fast erliegenden Sohn zu der im Schmerz über ihn zusammensinkenden Maria. Wie ist dadurch, daß der Ausdruck des Schmerzes über den Anblick der Marter Christi stärker gewählt ist als derjenige des Schmerzes, den die Marter selbst verursacht, diese selbst in ganz eigenartiger Weise gesteigert und vertieft, wozu noch der feine Zug mitwirkt, daß keine der Figuren auf der linken Seite Christus anblickt: Der Jammer ist zu groß, als daß man seinen Anblick ertragen könnte. Dieser eine Zug wirkt stärker als die lebhaftesten Gebärden. Es gehört gerade zu den Feinheiten unseres Kunstwerkes, daß solche bei der Gruppe um Maria ganz fehlen; diese tritt dadurch in einen hoheitsvollen Gegensatz gegen die gemein bewegten Körper und wild geschwungenen Arme der Kriegsknechte, und der stille und stillgetragene Schmerz und Jammer wirkt um so ergreifender. Gehoben ist dieser Gegensatz zwischen rechts und links durch einen anderen, weniger starken, zwischen vorn und hinten: hinter den nach vorn gerichteten Gruppen um Maria und Jesus erscheinen links zwei gleichgültig geradeaus marschierende Kriegsknechte mit Hellebarde und Dreschflegel, rechts zwei edle Männerköpfe, Leute aus dem Volk, die sich dem Zuge angeschlossen haben. Der Gegensatz in Richtung und Ausdruck zwischen den Figuren des Hinter- und Vordergrundes ist in beiden Fällen deutlich. Neben dieser starken Entgegensetzung der rechten und linken Reliefhälfte tritt doch Christus kräftig als Mittelfigur heraus. Dies ist erzielt durch die verhältnismäßige Größe der Figur, die, wenn sie sich aufrichtete, eines Hauptes höher erschiene als die umgebenden Gestalten: ein uraltes, unverwerfliches, von der ganzen antiken und mittelalterlichen Kunst mit feinem Takt verwendetes Kunstmittel, sodann durch die starken Schatten, welche die Christusfigur von der Umgebung sondern, welche ihrerseits durch die Reliefbehandlung eine Masse bildet, in welcher sich keine Einzelfigur zu selbständiger individueller Geltung absondert, (in fein abgestuftem, geringerem Grade ist dieses Kunstmittel bei Maria und ihrer Gruppe angewandt), endlich dadurch, daß Christus durch die Profilstellung in Kopf und Körper sich von den Gruppen rechts und links unterscheidet und in ihm allein das Moment der Vorwärtsbewegung deutlich zum Ausdruck kommt; dadurch wird seine Gestalt zur ausgesprochenen Hauptfigur. Ein Wort ist endlich über den Reliefstil unseres Kunstwerkes zu sagen. Es ist ein sogenanntes malerisches Relief, denn es zeigt deutlich die Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund, aber es bleibt, im Unterschied von anderen Werken

des Meisters, innerhalb des der Plastik Möglichen und greift nicht in das Gebiet der Malerei über. Es giebt, wie dies ja schon die Abbildung des Zuges erfordert, Raumbildung; dieser Raum aber ist nicht dargestellt als wirklicher freier Raum, sondern wird nur deutlich durch das höhere und flachere Relief, durch das sich die Figuren des Vorder- und Hintergrundes unterscheiden. Wirklich freier Raum kann nur dargestellt werden durch die Abtönung der Farben in der sogenannten Luftperspektive, und dies ist ein Gebiet, das der Malerei allein vorbehalten ist.

Adam Kraft, der Bildhauer, bildet mit Veit Stof, dem Bildschnitzer, und Peter Vischer, dem Erzgießer, das Dreigestirn auf plastischem Gebiet, das um die Wende des 16. Jahrhunderts Nürnbergs Ruhm als Kunststadt weithin durch die Lande verbreitete. Über sein Leben*) sind wir nur wenig unterrichtet. Er war ein schlichter Handwerker, der sich wahrscheinlich erst vom Steinmetz zum Bildhauer hinaufgearbeitet hat, und ging als solcher schlecht und recht durchs Leben. Seine Erholung und seine größte Freude war am Feierabend das vertrauliche Gespräch über Kunst und Handwerk mit seinen Freunden Peter Vischer und dem Kupferschmied Sebastian Vindenaß. Wer sein Vater, wer sein Lehrer war, wissen wir nicht; doch kommt seine Familie schon im Anfang des 15. Jahrhunderts in Nürnberg vor. Nach dem Alter, welches sein Bildnis an dem Sakramentshaus der Lorenzkirche, seinem im Jahr 1500 vollendeten Meisterwerk, zeigt, muß er um 1450—55 geboren sein. Wie Neudörfer erzählt, starb er 1507 im Spital zu Schwabach, mutmaßlich an der Arbeit, bei welcher ihn der Tod plötzlich überraschte, denn er hatte Haus und Familie daheim in Nürnberg, die den Kranken sonst wohl aufgenommen hätten. — Das früheste bekannte Werk des Meisters sind eben die genannten Stationen vor dem Thiergärtner Thor. Der junge Nürnberger Patrizier Martin Keßel war im Jahr 1468 und 72 wiederholt im heiligen Lande gewesen und hatte hier die von der örtlichen, freilich ungeschichtlichen Überlieferung auf dem Wege nach Golgatha für alle die einzelnen Szenen, welche heilige Geschichte und Legende vom Kreuzesweg Christi erzählen, bezeichneten Plätze genau nach ihrer Entfernung vom angeblichen Hause des Pilatus abgemessen. Nach diesen Mäßen der „Stationen“ ließ Keßel die von Kraft in seinem Auftrag gearbeiteten sieben Reliefs vom Thiergärtner Thore aus neben der Straße nach der Johannisvorstadt, in welcher sich damals der Kirchhof noch nicht befand, aufstellen. Die Motive dieser Darstellungen waren ganz besonders geeignet, die hervorragenden Eigenschaften des Künstlers in vorteilhaftester und reichster Weise zur Geltung zu bringen. Die Anordnung in einer mäßigen Zahl von Figuren, die in Hochrelief gearbeitet sind, ist in allen sieben Kompositionen einfach und klar; das Motiv fällt sofort in die Augen und doch kommt jede einzelne Figur nach ihrer Bedeutung zur richtigen Geltung. Aufopferung und Duldbertum, Mitleid und Jammer, gleichgültige Geschäftigkeit und Brutalität sind mit edler Mäßigung und doch mit tiefer Empfindung, sprechender Wahrheit, reicher Entwicklung und wirkungsvollem Gegensatz zum

*) Dr. W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik 1885. S. 132 f.



Erste Station von Adam Kraft, wiesenbergsehl von O. Kistner zu Thürberg.

Ausdruck gebracht. Wie Kraft hier siebenmal den ganz ähnlichen Vorwurf in stets neuer Weise komponiert, neue Empfindungen zum Ausdruck bringt und doch dabei ganz ungesucht und natürlich erscheint, zeugt für sein hohes künstlerisches Vermögen. Edler und einfacher sind diese von der deutschen Skulptur jener Zeit unzählig oft wiederholten Scenen nicht zur Darstellung gekommen; und doch können sie auch in der Lebendigkeit der Schilderung, in der Mannigfaltigkeit der Motive, in der Schönheit der Gestalten mit den berühmtesten Kompositionen der großen Zeitgenossen wetteifern.

J. M.

Zwei neue Leitfäden für den Unterricht in der Kunstgeschichte.

1. M. v. Bröcker, Kunstgeschichte im Grundriß, jungen Mädchen zu ernstem Studium und frohem Genuß. Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1893. 2 M.

Mehr und mehr bricht sich die Kunstgeschichte als Fach für den gehobenen weiblichen Unterricht Bahn — mit Recht, denn ein gewisses Maß von kunstgeschichtlichem Wissen gehört heutzutage ebenso wie eine Kenntnis der Haupterscheinungen der Literaturgeschichte zu den Elementen der allgemeinen Bildung, und diese wollen wir doch unseren Töchtern, gerade wenn wir sie fürs Haus erziehen wollen, vermitteln; denn dazu rechnen wir auch Verständnis für geistige Interessen, einen offenen Sinn nicht bloß für das Gute, sondern auch für das wahrhaft Schöne. Ja, da Kunstgeschichte nur an der Hand von Anschauungsmitteln gelernt werden kann, so ist sie noch mehr zu förmlichem Unterricht geeignet als Literaturgeschichte, denn Anschauungsmittel stehen dem einzelnen nur selten zur Verfügung, und auf Grund derselben läßt sich der Unterricht in besonderem Maße anregend gestalten. — Daß Kunstgeschichte ein dankbares Unterrichtsfach ist, das merkt man auch vorliegendem Büchlein an, das offenbar aus längerer Praxis herausgewachsen ist. Das letztere erkennt man an den gewiß richtigen methodischen Grundsätzen, auf welchen es aufgebaut ist. Es giebt 1) einen Überblick über die ganze Kunstgeschichte bis auf die Gegenwart; dies ist notwendig, denn nur so entsteht bei dem Lernenden das Gefühl, wirklich festen historischen Boden unter den Füßen zu haben. Es befließigt sich aber 2) der äußersten Beschränkung hinsichtlich der Auswahl des Stoffes; nur so kann das, was behandelt wird, wirklich ohne lästige „Einpaukerei“ in Sinn und Verständnis aufgenommen werden, und wenn am Ende der Weisheit Schluß ist, daß es noch recht viel giebt, das man „nicht gehabt“ hat, so ist das kein Schade, sondern gerade ein Sporn zum Weiterlernen. Dagegen sind 3) als ganz richtiges Korrektiv in jeder Kunstperiode einige Erscheinungen — Kunstwerke und Künstler — ausgewählt, die ausführlicher mit liebevollem Eingehen geschildert sind; auch die hierbei getroffene Wahl wird im ganzen zu billigen sein, wie auch der Grundsatz, dem beliebten Aburteilen nach „schön“ und „häßlich“ oder „reizend“ und „abscheulich“ entgegenzuarbeiten durch geschichtliche Erklärung des Kunstwerks und seines Stils aus seiner Zeit heraus. Freilich läuft hierin der Verfasserin viel

Dilettantisches mit unter. Wir müssen es überhaupt bedauern, daß das Büchlein vor der Drucklegung nicht einem Fachmann zur Durchsicht unterbreitet wurde; eine Menge leichterer und größerer Schnitzer, die es jetzt verunzieren, hätten sich dann noch ausmerzen lassen. Wir geben nur eine kleine Blumenlese: S. 8 das Löwenthor zu Mykenä von Schliemann ausgegraben, 9 und sonst der Tympanon, Timpanon, 10 Phidias Baumeister, 11 Karyatidenvorhalle; niemand könne selig sterben, der nicht „ein Götterbild“ des Phidias gesehen, 24 erst unter Constantin „wagen sich die Christen an das Tageslicht“, 30 (bei der Entstehung des gotischen Stils) „von der Tyrannei der Geistlichkeit will man nichts mehr wissen“, 35 die „abenteuerlichen“ Strebebogen, 36 die Marienburg erster gotischer Profanbau, 47 der gotische Palast „löst sich von der Erde los“, 50 Giotto der erste, der ganze Kapellen mit Bilderreihen schmückt, 64 Michel Angelos Sklaven an der sizilianischen Decke „wild erregt, an Ketten zerrend“, S. 69 von seinem Wose: wie unendliches Erbarmen kommt es über dieses Antlitz, die riesige Gestalt scheint in allen Fugen zu krachen, 72 wird es Raffael als besondere „Kühnheit“ angerechnet, daß er der Theologie die Philosophie, Jurisprudenz u. s. w. zur Seite stellte, 75 die Constantinsschlacht entschieden eigenhändig von ihm, 81 Lizzians Tempelgang der Maria ein „reizendes Bildchen“, 84 das Märchen von Dürers Frau als Kantippe wiederholt, 86 sein „Holzschnitt“ vom verlorenen Sohn, S. 91 Holbeins Madonna „evangelisch“ in der Auffassung der Gruppe, S. 117 muß es (Barockresidenzen) statt Stuttgart heißen Ludwigsburg; S. 120 Friedrich der Große hatte für den großen Aufschwung deutscher Dichtung „doch nur ein halbes Herz.“ — — So giebt es noch viele Corrigenda für eine zweite Auflage, die wir dem warm geschriebenen Büchlein übrigens von Herzen wünschen.

2. Dr. Friedr. Freih. Goeler von Ravensburg, Grundriß der Kunstgeschichte, ein Hilfsbuch für Studierende. Berlin, C. Duncker, 1894. 6 N.

Das Buch ist aus der Lehrthätigkeit des Verf. an der K. Kunstschule in Berlin herausgewachsen. Infolge einer Aufforderung seiner vorgesetzten Behörde entschloß er sich, das Diktat, das er seinen Zuhörern zu geben pflegte, in erweiterter Form als Leitfaden für das häusliche Studium der Kunstschüler herauszugeben. Wie es zu gehen pflegt, ist dann während der Ausführung die Arbeit über den ursprünglichen Rahmen hinausgewachsen, so daß es jetzt zugleich die Dienste eines Nachschlagebuchs der Hauptthatfachen der Kunstgeschichte leistet. Als solches ist es vortrefflich und mit keinem der bisher vorhandenen Handbücher zu vergleichen. In knapper, übersichtlichster Form (durchgehende schematische Einteilung, verschiedener Druck; beides aber mit Maß und Geschmac) giebt es eine ungemaine Fülle von Stoff mit Vermeidung aller Phrasen, ohne in Notizenform zu verfallen, und mit richtiger Abstufung der Ausführlichkeit für das mehr und minder Wichtige. Die Angaben sind, soweit wir sie geprüft haben, von großer Zuverlässigkeit. Das Buch wird vortreffliche Dienste leisten bei ernstem Privatstudium neben Vorlesungen und Duckenstudium, wie es ein Museum ermöglicht, also als Studentenbuch und als Nachschlagebuch auf dem Schreibtisch des Kunstfreundes. Um dieser Verwendung willen möchten wir den Herrn

Verfasser bitten, bei einer zweiten Auflage von seinem Grundsatz, daß nur der Zwischenraum eines Jahrhunderts historische Behandlung gestattet, abzugehen und auch das 19. Jahrhundert in den Kreis der Darstellung zu ziehen.

Periodische Illustrationswerke.

Die Meisterwerke der Holzschnide-Kunst (Leipzig, J. J. Weber) bieten in Tef. 6—9 des XVI. Bandes wieder eine Fülle vorzüglichen Anschauungsstoffes. Wir begrüßen insbesondere die Auswahl der Gegenstände, die in den kurzen, jedes Heft begleitenden kunstgeschichtlichen Aufsätzen behandelt sind: Dürers Reise nach Venedig, der Hermes des Praxiteles, Schnorr von Carolsfeld, das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Unter den Abbildungen sind diesmal Plastik und Architektur besonders gut vertreten mit einer Vorführung des Reichstagsgebäudes zu Berlin, der für dasselbe bestimmten Germaniagruppe, sowie des Denkmals Kaiser Wilhelms I. von Begas. Die weiteren Abbildungen vertreten mehr die unterhaltende Gattung. Eine besondere Anziehungskraft üben diese Hefte aus durch die vorzüglichen Darstellungen aus dem Hochgebirge, die in gegenwärtiger Zeit, da sich so mancher zu einer Erholungsfahrt rüstet, ganz besonders anmuten. Die Krone dieser Bilder ist diesmal eine ganzseitige Wiedergabe des Gemäldes von J. Schoyerer: Madonna del Sasso bei Vocarno. Wer auf dieser wunderbaren, aus grünen Abgründen aufragenden Felsen Spitze schon gestanden und mit einem Blick des Auges Seegeflade und Hochgebirgswelt, südliche Vegetation und Gletscherriesen umfaßt hat, wird dem Maler dankbar sein für die getreue Wiedergabe dieses einzigartigen Rundblicks. Dem religiösen Gebiete gehören an eine Wiedergabe des kleinen, kostbaren Crucifixus von Dürer in der Dresdener Gallerie, sowie des schönheitsvollen Holzschnitts aus Schnorr's Bilder-Bibel „Tobias und Sarah.“

Die „allgemeine Kunst-Chronik“ (München, P. Albert) bietet in den 12 bis jetzt erschienenen Heften des Jahres 1894 eine bunte Blumenlese aus „Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Litteratur.“ Mit den modernen Geistern, die im Text ihr Wesen treiben, haben wir uns hier nicht auseinanderzusetzen. Das ist klar, daß wir uns in einer Zeit befinden, von deren Strömungen und Unterströmungen man noch vor zwanzig Jahren keine Ahnung hatte. Ein wirklicher künstlerischer Fortschritt liegt darin, daß der eigentliche Naturalismus in den führenden Kreisen überall überwunden ist; der „Neuidealismus“ und „Symbolismus“ aber, die an seine Stelle getreten, muten einen vielfach an wie pathologische Offenbarungen der modernen Seele. Einen solchen dunklen Untergrund und Gegensatz hat ja freilich jede Zeit, und es wäre falsch, sie darnach allein zu beurteilen, aber es wird doch bei solcher Betrachtung klar, wie notwendig jede große Kunst ein Objektives, ein im und vom Volksglauben ihr Gegebenes braucht, das sie gestalten und daran sie sich selbst entfalten kann. Was wäre die Renaissance ohne die Gegenstände des christlichen (katholischen) Glaubens, was unsere klassische Litteraturperiode ohne die Idee der

Humanität, der Menschenwürde gewesen? In diesen Gegenständen hat sich beidemal die Kunst erst selbst gefunden. Wir sind überzeugt, daß heutzutage für die bildende Kunst die Gegenstände des christlichen Glaubens, der evangelischen Geschichte dieselbe Stelle einnehmen. In ihr liegen die Krystallisations- und Richtpunkte für alles Ringen und Suchen auch der bildenden Kunst unserer Tage. — Wer das künstlerische Angesicht unserer Zeit nach der bezeichneten Seite kennen lernen will, der greife nach diesen Heften, die mit ihrem vorzüglichen, überreichen Bildschmuck eine lebendige Anschauung davon vermitteln.

Lehrbuch der vervielfältigenden Künste im Umriss, von Theod. Seemann.
Dresden 1894, bei V. Gsche.

Eine Schrift, die in knapper Fassung die bestehenden Arten der vervielfältigenden Künste zur Darstellung bringt, sowohl nach ihrer geschichtlichen Entwicklung, als auch in Beziehung auf ihre Technik, ist in der That zeitgemäß. Insofern ist das Erscheinen des vorliegenden Werkes mit Freude zu begrüßen. Es giebt auf 88 Textseiten und 6 Illustrationsblättern eine reichhaltige Übersicht. Im ersten Buch (S. 1—21) wird der Holzschnitt behandelt, und zwar zunächst seine Geschichte und dann seine Technik. Das zweite Buch giebt in gleicher Anordnung (S. 21—64) eine Darstellung des Kupferstichs und seiner verschiedenen Manieren, sodann des Zinkstichs und des Stahlstichs. Im dritten Buch kommt die Lithographie zur Darstellung, (S. 66—73). Das vierte Buch endlich nebst einem Anhang (S. 74—88) ist den photomechanischen Reproduktionsweisen gewidmet. Den Hauptraum nehmen Holzschnitt und Kupferstich nebst verwandten Arten ein. Daß eine Geschichte der betreffenden Kunst allemal in der Kürze vorangestellt ist, ist recht dankenswert. Die Darstellung des technischen Verfahrens (einschl. aller Utensilien u.) ist genügend. Sie ist auch, laut Vorwort, von Prof. H. Bürkner und Ed. Büchel in Dresden gutgeheißen. Beim Kupferstich und Stahlstich dürfte übrigens der Unterschied beider in Beziehung auf den künstlerischen Wert mehr hervorgehoben sein. Diejenigen Reproduktionsarten aber, die am meisten einer klaren Darstellung bedürfen, sind die photomechanischen, die heutzutage eine so große Rolle spielen und über die im Publikum noch sehr viel Unklarheit herrscht. Aber gerade da scheint mir das Büchlein nicht allen Anforderungen zu genügen. Vor allem mangelt es an der nötigen Klarheit. Die einzelnen Arten, in ihrer grundsätzlichen Verschiedenheit und Eigenart und in ihrer künstlerischen Wirkung, sind nicht mit der nötigen Schärfe auseinandergehalten. Sodann sollte man sich bei dem ohnehin heillosen Wirrwarr in der Benennung der verschiedenen Arten wohl hüten, noch größere Verwirrung anzurichten durch ungenaue, irreführende oder positiv falsche Namen. Von diesem Vorwurf aber ist das Büchlein nicht ganz freizusprechen. Es ist z. B. S. 75 die „Photographie“ unter diejenigen Arten gerechnet, „welche durch Hochdruck sich vervielfältigen lassen,“ sie wird in eine Linie gestellt mit Lichthochdruck und ähnl., während sie doch überhaupt kein Druckverfahren ist. Der Unterschied zwischen Lichthochdruck und Lichtdruck ist gar nicht hervorgehoben. Die Zink-

graphie ist behandelt, ohne die Reproduktion der Strichmanier und der Halbtonbilder zu unterscheiden, und doch wäre die Darstellung der letzteren, der Autotypie, besonders interessant und wäre zu sagen, wie bei derselben die Halbtöne durch ein Netz in einzelne Punkte zerlegt werden. Ähnlich ist bei der Heliogravüre das Reliefverfahren (nach Strichzeichnungen) nicht scharf genug vom Ätzverfahren (nach Halbtonbildern) unterschieden. In der Überschrift, S. 85, ist Lichtdruck und Photolithographie identifiziert, was falsch ist (s. S. 73). Wer die verschiedenen photomechanischen Reproduktionsarten nicht zum voraus kennt, wird aus der Darstellung des Büchleins nicht wohl klar werden können. Die teilweise unnötige Ausführlichkeit und Umständlichkeit der Beschreibung ist kein Ersatz für Klarheit und Schärfe. Auch die zahlreichen Rezepte haben wenig wert, denn für denjenigen, der sich ausübend mit diesen Dingen befassen will, genügen sie nicht, für denjenigen aber, der nur im allgemeinen über das Charakteristische der verschiedenen Arten aufgeklärt sein will, sind sie völlig unnötig. Für ihn wäre auf anderes, was hier entweder gar nicht oder nur nebensächlich behandelt ist, der Hauptnachdruck zu legen. Schließlich ist verschiedenes, was doch auch zu den vielfältigsten Künsten zu rechnen ist, gar nicht behandelt, so in erster Linie die gewöhnliche Photographie, dann die neuerdings vielgesehenen Farbenphotographien, über welche die Masse des Publikums gar nichts weiß; ferner der Farblichtdruck u. a.

Für diesen letzten Teil also wäre dem sonst brauchbaren Büchlein größere Klarheit zu wünschen, welche aber wohl nur möglich wird durch eine andere Anordnung und Gruppierung des Stoffs. Vielleicht wird hierin in einer ev. zweiten Auflage eine Verbesserung eintreten.

De.

G. Weizsäcker.

Von der großen Berliner Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung.)

Das letzte Mal des Herrn mit seinen Jüngern schildern zwei Künstler, Felix Poffart (Potsdam) und Franz Zimmermann z. Zeit in Rom. Letzterer hat in seinem Bilde von kleinerer Ausdehnung ein erfreuliches, tüchtiges Stück geschaffen. Es verbinden sich in demselben zielbewusstes Wollen und sicheres Können, und es erfreut durch den überall ausgesprochenen Ernst der Auffassung, ebenso wie durch die würdige Durchführung. — Mehr und mehr macht sich gegenüber der alten Anordnung in diesen Darstellungen die neuere geltend, welche uns die mit dem Herrn und den Jüngern umsetzte Tafel nicht mehr mit der Breite des Bildes parallel stehend, sondern von einer Schmalseite her, über Eck gesehen, zeigt. So auch hier. — Ohne nun miteinander künstlich in Beziehung gebrachte Gruppen bilden zu müssen, wie das zuerst Lionardo so vollendet und unerreicht meisterhaft gemalt hat, ergibt sich hier dem Künstler eine übersichtliche, geschlossene Gruppierung fast von selbst, und in seinem Geschick liegt es nun, das Ganze, umgekehrt wie dort, wieder erst zu gliedern. Zimmermann hat es verstanden, in den sich als Mittelpunkt der Darstellung aus der Gruppe gut heraushebenden Herrn ebensoviele Hoheit wie Milde und ruhige Ergebenheit in

den Willen seines Vaters hineinzulegen. Das männlich schöne, an den hergebrachten Typus sich anlehrende, fast im Profil gegebene Haupt ist sanft nach vorne geneigt. Die fast geschlossenen Augen, der gesenkte, nach innen gerichtete Blick, vor dem die kommenden Stunden klar wie die Gegenwart ausgebreitet liegen, geben einen wirkungsvollen Gegensatz zu der Bewegung der Hände, welche, mit der Rückenfläche nach unten, geöffnet auf dem Tische liegen und so zu sagen die einfache, den Jüngern ungeheuerlich und unfaßbar scheinende Thatsache des angekündigten Verrats klar vor Augen ausbreiten. Die hier und da sich überschneidenden und teils verdeckenden Gestalten der Jünger sind wahr empfundene, klar charakterisierte Männer aus dem Volke von ebenjo würdiger wie großartiger Auffassung, welche, tief erregt durch die eben vernommenen Worte ihres Herrn und Meisters, ihrem Gefühl und ihren Gedanken durch Bewegung, Blicke und Gebärden Ausdruck verleihen. Auch Judas, der sich nach den ihn bloßstellenden Worten des Herrn abgewandt und sein Gesicht zum Bilde heraus uns zugewandt hat, ist glücklich erfaßt und hingeschrieben. Alle die hier nur kurz angedeuteten Vorzüge des Bildes werden gehoben und erhöht durch eine satte, harmonische Farbengebung, tüchtige Zeichnung und würdige Technik, so daß man sich der Empfindung, ein wirkliches Kunstwerk zu genießen, ungestört hingeben darf. Beklagenswert ist es aber, daß sich keine Kirchengemeinde gefunden hat, ein so echtes Werk christlicher Kunst zu erwerben, sondern daß dies schöne Bild wieder einem Museum, dem in Magdeburg, einverleibt wird. —

Wenn Zimmermanns Bild des hlg. Abendmahls als ein echtes, christliches Kunstwerk bezeichnet werden muß, so weiß man nicht, was man von der in fast gleicher Ausdehnung gehaltenen, beinahe komisch wirkenden Darstellung desselben Gegenstandes von Poffart halten soll. Es bleibt nur übrig, dasselbe als einen mißglückten Versuch eines sich über seine Fähigkeiten täuschenden, sonst leidlich gute spanische Veduten malenden Landschafters anzusehen. Was soll es heißen, wenn Poffart uns in kaum lebensfähigen, schlecht gezeichneten, nach türkischer Art auf dem Boden um eine Lampe hochenden Gestalten den Herrn im Kreise seiner Jünger beim letzten Liebesmahl vorstellen will? — All' der orientalische Ausputz des Gemaches, die vielleicht echten (?) Kostüme und Geräte tragen nicht dazu bei, uns das Gewollte glaubwürdig zu machen. Und so fällt das Ganze als ein hohles Machwerk, als gänzlich mißlungener Ausdruck einer Idee in sich selbst zusammen und will uns, da ihm auch alle malerischen Qualitäten abgehen, fast wie eine Veründigung erscheinen. — Enrique Simonet (Malaga) malt uns einen düstern Wald von grotesken Bäumen und als Staffage darin eine kleine, blaugewandete Gestalt, die ermattet über einen Fels hingefunken liegt, und nennt das Bild „Gethsemane“. Das Ganze ist stimmungsvoll und nicht ohne malerischen Reiz; aber landschaftlich ernste Schönheit und eine Staffagefigur können doch wahrlich nicht die Gedanken erschöpfen, welche Christen mit dem Worte „Gethsemane“ verbinden. — Graf Ferdinand Harrach (Berlin) hat ein tief ergreifendes, mit packender Wirkung erfülltes Bild unter dem Namen „Karfreitagsfrage“ ausgestellt. Es giebt uns wenig mehr, als den Kopf des am Kreuz hängenden Erlösers; aber mit welchen uns durchbohrenden Blicken sieht uns dies edel ge-

formte Antlitz an! Wie sagt es uns so entseztlich wahr „das that ich für dich“; es ist zugleich, als blickten die groß geöffneten, seelenvollen Augen dabei traurig, weil doch die eben zu vollbringende That für so viele, viele vergeblich geschehen wird; und wie ist es doch so meisterhaft gemalt! — Es ist der Ausdruck einer gottbegnadeten, wahrhaftigen Künstlerseele, welchem wir uns hier gegenüber gestellt sehen, und verfehlt seine eindringliche Wirkung auf keinen ersten Beschauer.

(Fortsetzung folgt.)

H. E.

Chronik.

Zu Karlsruhe verstarb am 29. April d. J. Baurat Ludwig Diemer, einer der trefflichsten Schüler des Altmeisters Hübisch. Diemer hat in den letzten drei Jahrzehnten die meisten neuen evangelischen Kirchen im badischen Oberland erbaut (Christuskirche in Lahr, Selbststadtkirche in Karlsruhe, zweite evangelische Pfarrkirche in Freiburg i. B.).

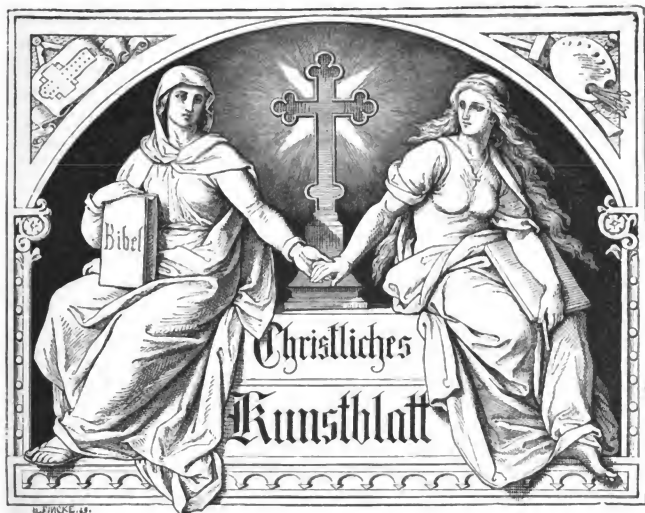
Bruno Piglhein, der bekannte Maler, ist am 14. Juli d. J. in München gestorben. Geboren wurde er zu Hamburg am 19. Februar 1848, den ersten Unterricht empfangend von seinem Vater. Trotzdem ihn die Familientradition auf die Malerei hinwies, wollte er doch zunächst Bildhauer werden. Nach vergeblichen Versuchen hiezu, in Hamburg und Dresden, ging er zur Malerei über und bildete sich in Weimar und München aus. — Merkwürdig ist an P., daß er, dessen eigentliches Stoffgebiet die leichte, graziose und pikante Gattung war, sich doch zugleich zu monumentalen religiösen Aufgaben hingezogen fühlte. 1878/79 malte er das „Moritur in Deo,“ welches neuerdings Krupp in Essen gekauft und dem deutschen Kaiser für die Nationalgalerie in Berlin geschenkt hat. Es ist freilich ein Bild mehr sensationellen als religiösen Stiles. Wie losgerißt von der Erde, schwebt das Kreuz mit dem Erlöser im Weltall, am Fuß umsäumt von Wolken. Während sich der brennende Blick mit der Frage: Warum hast du mich verlassen? nach oben hebt, beugt sich über das Kreuz ein dunkelbelleideter Engel und küßt Christus „die Seele von den bleichen Lippen.“ Auch dieser kühne und an sich großartige Gedanke beweist nur, daß alle künstlerische Erfindung, die zur evangelischen Geschichte hinzutritt, statt ihre Motive von innen heraus zu entwickeln, die wahre Größe derselben doch nicht erreicht, denn diese besteht beim Sterben Jesu darin, daß ihm während seines Leidens am Kreuz jedes Zeichen vom Himmel her versagt blieb und er dennoch am Ende im Frieden seinen Geist in seines Vaters Hände befaß. Ganz anders hat es Dürer verstanden, die Gottverlassenheit des Gottes Sohnes zu malen in dem wunderbaren kleinen Ölbild der Dresdener Galerie; ohne Effekt, aber mit innerer Wahrheit ist hier die innere Qual geschildert und zugleich überwunden, indem sich der Gekreuzigte im hellen Himmellichte von der im Dunkel der Sonnenfinsternis daliegenden Erde abhebt. — Würdig und silbvol war dagegen das große, 1700 Quadratmeter umfassende Panorama der Kreuzigung Christi, das Piglhein in Gemeinschaft mit dem Architekturmalers Frosch im Jahr 1885/86 malte und das eine Zierde Münchens war, bis es ein Raub der Flammen wurde.

Baurat Wallot, der Erbauer des Reichstagsgebäudes, ist zum 1. Oktober als Professor der Baukunst an die Kunstakademie zu Dresden, an Stelle des verstorbenen Professors Lipsius, berufen worden.

Inhalt: Der Verein für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen. — „Was uns die Kunstgeschichte lehrt.“ Von W. — Adam Krasts Stationen zu Nürnberg. Mit Bild. Von J. M. — Zwei neue Leitfäden für den Unterricht in der Kunstgeschichte. Von J. M. — Periodische Illustrationwerke. Von J. M. — Lehrbuch der vervielfältigenden Künste im Umriß. Von G. W. — Von der großen Berliner Kunstausstellung. Von H. E. (Fortf.) — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Mery in Stuttgart.

Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Wiederherstellung der Stiftskirche zu Stuttgart und ihr neuer malerischer Schmuck.

Wohl jedem fremden Besucher Stuttgarts ist die Stiftskirche bekannt, sei's von einem Kirchentag, Gustav-Adolf-Vereins- oder sonstigen Feste her, mit ihrem „dicken Turm“ und ihren weiträumigen, so oft überfüllten, aber etwas düsteren Hallen; dem Schwaben ist sie ehrwürdig nicht nur als alte Grablage der schwäbischen Herzoge, deren prächtige Denkmäler die Zierde des Chores bilden, sondern auch als die Kirche, von deren Kanzel Brenz das Evangelium verkündigte, und unter der er begraben sein wollte. Seit der im Jahr 1841 von Heideloff durchgeführten Restauration hatten sich mannigfache Schäden und Bedürfnisse am Äußeren und Inneren des Gebäudes gezeigt, und schon zu der Zeit, als noch der „Stiftungsrat“ die Aufsicht über dasselbe hatte, waren wichtige Bauarbeiten daran ausgeführt worden. Unter Stadtbaurat Wolf war der Chor neu bemalt,

mit Gestühl und einem zweiten, für die großen Abendmahlsfeiern bestimmten Altare versehen, die Brautthüre erneuert worden. Das Apostelthor, diese Prachtthüre der Spätgotik, folgte in der Erneuerung unter Stadtbaurat Mayer. Als nach der Ausschreibung des Kirchenvermögens der Kirchengemeinderat die Sorge für das Bauwesen überkam, wurde Gemeinderat Architekt Theophil Frey mit der Fortführung der Arbeiten im Jahr 1891 betraut. Derselbe hatte schon künstlerisch mitgewirkt, als ein begeisterter Kunstfreund, Herr Rechtsanwalt Dr. Walcher, mit Hilfe von ihm gesammelter freiwilliger Gaben die Erneuerung der Urbans- und Läutkapelle bewirkt hatte. Im Innern handelte es sich hauptsächlich um eine stilgerechte Verglasung der Fenster und um Bemalung der Wände, Säulen und Gewölbe. Beim Äußeren war die Hauptaufgabe die Erneuerung des Turmes. Dem Gedanken, dem offenbar nicht vollständig ausgebauten, sondern mit seiner gegenwärtigen Bedachung vorläufig abgeschlossenen Turm durch Aufsetzung einer Pyramide zu einem seiner und der Kirche würdigen Abschluß zu verhelfen, wollte und konnte aus verschiedenen Gründen nicht näher getreten werden. Doch wird außer den bloßen Erneuerungsarbeiten am Turm, die allein die Summe von 160 000 Mark erfordern, wenigstens insofern eine Bereicherung des bisherigen Turmbildes eintreten, als die vier Fialen, die sich ausweislich älterer Abbildungen und vorhandener Spuren auf den Schrägen, die den Übergang aus dem Viereck ins Achteck vermitteln, befanden, nach dem neuesten Beschluß des Kirchengemeinderats mit einem Kostenaufwand von 10 000 Mark wieder hergestellt werden sollen. Viel weiter greifend sind die Veränderungen, die durch die Erneuerung im Innern vor sich gegangen sind. Der Besucher ist erstaunt, welche lichte, schöne, großräumige Wirkung sich durch entsprechende farbige Schmückung in den vormals so düsteren, drückenden Hallen hat erzielen lassen. Hierzu hilft einmal die glückliche Wahl der Verglasung. Die Kirche ist eine gotische Basilika, d. h. das Mittelschiff ist höher als die Seitenschiffe, ferner sind die Strebepfeiler in die Kirche eingezogen, so daß rings um die Kirche ein Kapellenkranz entsteht, die Kirche also thatsächlich fünfschiffig ist. Da nun die Fenster verhältnismäßig nieder sind und das Mittelschiff keine Oberlichter hat, so ergab sich ein düsterer Gesamteindruck, während die Belichtung dennoch zugleich wegen des in den Fenstern verwendeten gewöhnlichen Fensterglases überaus nüchtern sich darstellte. Durch Verbesserung der Lichtführung und Verwendung von hellem Kathedralglas gelang es, diese Mängel ganz wesentlich zu heben. Es ist ein milchwarmer Lichtton, der nun in genügender Helligkeit die weiten Räume erfüllt. Diese selbst aber haben einen wunderbaren Reiz bekommen durch eine entsprechende, kräftige, die Bauglieder prächtig heraushebende und doch nicht bunt wirkende Bemalung. Da aber der leitende Architekt mit Recht der Ansicht war, daß eine rein architektonische Ausschmückung, auch bei reichem Aufwand, immer einen unlebendigen Eindruck macht, so wurde auf seinen Antrag die Wandmalerei zur Ausschmückung herangezogen, und da in sehr erfreulicher Weise freiwillige Gaben hierzu dargeboten wurden, konnte der Stiftskirche ein malerischer Schmuck in so reichem Umfang zu teil werden, wie wenige evangelische Kirchen ihn zu besitzen sich rühmen können.

Während das gotische Bausystem in der Blüte seiner Entwicklung wenig Wandflächen bietet, die sich für malerischen Schmuck eignen, ist dies bei dem spätgotischen System der Stuttgarter Stiftskirche anders. Durch die Einbeziehung der Strebebögen entstehen in den sich auf diese Weise bildenden Kapellen prächtige Wandflächen von vorzüglicher Beleuchtung, und diese eben sind es, die für Wandgemälde ins Auge gefaßt wurden. Noch größer sind die Flächen, die an dem zwischen Chor und Langhaus sich einfügenden noch romanischen Südturm sich darbieten, und die zu malerischer Verwendung geradezu herausforderten. So galt es denn zunächst, für die Reihe der Kapellenwände auf der Nord- und Südseite der Kirche, durch die Emporen je in ein Ober- und Untergeschoß geteilt, das Thema für eine Bilderreihe zu finden und festzustellen. Die Aufgabe war deshalb schwierig, weil es einerseits ein zusammenhängender Cyklus werden sollte, andererseits die Örtlichkeit eine gewisse Selbständigkeit der einzelnen Kompositionen verlangte, weil der Beschauer nie mehr als zwei Bilder zugleich vor Augen hat. Ein geschichtlicher Cyklus war ferner schon deshalb ausgeschlossen, weil der Geschichtsstoff des Neuen Testaments schon vollständig in den Fenstern des Chores seine Darstellung gefunden hat. Die von Stiftsprediger Prälat Dr. v. Burk unter Beirat des Vorstandes des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs getroffene Wahl ist gewiß eine überaus glückliche. Das Thema des Ganzen sollte sein eine Darstellung der christlichen Tugenden, aber nicht in kalten Allegorien, sondern in lebendigen biblischen Gestalten, in denen Christus, sei es weissagend oder erfüllend, Gestalt gewonnen hat. Wenn schon ein Giotto die christliche Kunst in diese Bahn gewiesen hat, so zeigte sich doch bei genauerem Nachgehen, wie wenig dieselbe in ihrem jahrhundertelangen Laufe bis jetzt den sich unter diesem Gesichtspunkt anbietenden Reichtum der heiligen Schrift an Gestalten und Geschichten, zum Teil dankbarsten Vorwurfs für den Stift des Künstlers, ausgeschöpft hat. Für die obere Reihe, sichtbar auf der die Sitzplätze der Männer enthaltenden Empore, wurde als Thema gewählt der Spruch Galater 5, 22: die Frucht aber des Geistes ist Liebe, Freude, Friede, Geduld, Freundlichkeit, Gültigkeit, Glaube, Sanftmut, Keuschheit. Jede dieser christlichen Tugenden fand ihre Darstellung in einem alt- und in einem neutestamentlichen Bilde auf den einander zugekehrten Wänden einer Kapelle, je eine Einheit für sich bildend und doch sich dem großen Ganzen harmonisch eingliedernd. Gewählt wurden folgende Darstellungen, je begleitet von einem zugehörigen Spruche. Auf der Südseite — Liebe: David und Jonathan, Jesus und Johannes (liebet ihr mich, so haltet meine Gebote, Joh. 14, 15); Freude: garbentragende Schnitter (sie kommen mit Freuden und bringen ihre Garben, Pf. 126, 6), Zachäus (er nahm ihn auf mit Freuden, Luc. 19, 6); Friede: Begegnung von Esau und Jakob, Petrus und Paulus, sich die Bruderhand reichend, Gal. 2; Geduld: Hiob, der dornengekrönte Christus. Auf der Nordseite — Freundlichkeit: Joseph und seine Brüder, Paulus mit dem Hauptmanu Julius, der sich freundlich zu ihm hielt, Ap.-Gesch. 27, 3; Gültigkeit: Abraham und Lot, der Herr des Weinbergs (siehest du darum scheel, daß ich so gültig bin? Matth. 20, 15); Treue: Mose (der in meinem ganzen Haus treu ist,

4 Mos. 12, 7. 8), Stephanus unter seinen Mördern (sei getreu bis in den Tod, Off. 2, 10; Ap.-Gesch. 7, 59); Sanftmut: David und Simeï, der einsiehende Christus (siehe, dein König kommt zu dir, sanftmütig, Matth. 21, 5); Keuschheit: Joseph, Johannes der Täufer und Herodias. Weil noch Raum zur Verfügung stand, wurde angefügt die Hoffnung, mit Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem und Simeon, und als Eingang vorangestellt der Glaube, in Abraham und Thomas. Die die Reihe auf der Südseite unterbrechende, für die königliche Familie bestimmte „Fürstenloge“ wurde geschmückt mit den Bildern von Graf Eberhard und Herzog Ulrich. Die untere Reihe, von den Sitzplätzen der Frauen aus sichtbar, zeigt zunächst auf der südlichen Seite die Verbildlichung von Glaube, Liebe, Hoffnung: Maria und Elisabeth (selig bist du, die du geglaubet hast, Luc. 1, 45), Christus und die große Sünderin (denn sie hat viel geliebet, Luc. 7, 47), die harrende Braut der Offenbarung (der Geist und die Braut sprechen: Komm! Off. 22, 17). Gegenüber auf der nördlichen Seite: Maria und Martha, Verkündigung Mariä, Tabea, Kindersegnung, Ruth und Naemi als weitere biblische Bilder des vom Geiste Gottes geweihten Frauenlebens. Die großen Wandflächen des Südturmes wurden bestimmt für zwei große Kompositionen: Christus segnet die Kinder, und die Bergpredigt. Die letztere harret noch der Ausführung. Die Zwickel an dem Spitzbogen der gegenüber liegenden Empore wurden geschmückt mit zwei musizierenden Engeln, die Urbankapelle mit den traubentragenden Gestalten von Josua und Kaleb.

Diese umfangreiche Gemäldereihe fand zu ihrer Verwirklichung eine junge, strebende Kraft in dem Kunstmaler Rudolf Yelin, derzeit in Stuttgart. Seltener als mancher andere deutsche Stamm bringt der schwäbische künstlerische Talente hervor, noch seltener finden sie in ihrer Heimat Anerkennung. Um so freudiger begrüßen wir es, daß hier einem Künstler gleich zu Beginn seiner Laufbahn eine so schöne Aufgabe geboten werden konnte. Rudolf Yelin ist geboren zu Neutlingen im Jahr 1864. Schon früh regte sich in dem Knaben die Neigung zur bildenden Kunst. Von seinem vierten Jahre an modellirte er in Wachs und später in Thon unter der Leitung von Professor Schmid, der in ihm einen Schüler von Begabung erkannte und ihm auch später in den Ferien sein Atelier öffnete, als er nach dem Willen seiner Eltern das „Vandexamem“ bestanden hatte und in das niedere theologische Seminar zuerst in Schöndhal, dann in Urach eingetreten war. Ein reges künstlerisches Streben, das seine Nahrung aus der herrlichen landschaftlichen Umgebung Urachs wie aus jedem erreichbaren Kunstblatt zog, und dem die Seminargenossen mehr oder weniger freiwillig als Objekt dienen mußten, erfüllte ihn während dieser Zeit und auch als er im Jahr 1882 in das theologische Seminar zu Tübingen, das „Etisi“ eingetreten war. Nach schweren inneren Kämpfen wurde ihm hier sein künstlerischer Beruf klar, und sein damaliger Lehrer, Repetent Gitle, jetzt Professor in Urach, und der Vorstand des Seminars, Ephorus Professor D. Buder, halfen ihm, mit richtigem pädagogischem Verständnis die äußeren Hindernisse, wozu besonders die Bedenken des Vaters gegen eine künstlerische Laufbahn gehörten, besiegen, so daß er im Jahr 1884 nach München übersiedeln durfte, um sich fortan ganz der Kunst zu widmen. Wie er aber in Tübingen Schwabe

und Köstlin gehört hatte, so verdankte er auch hier den Lehrern der Hochschule, die er daneben besuchte, besonders Professor Berthold Niehl, die Erschließung des Verständnisses für die großen nordischen Meister, Rubens, Dürer und für die Kunst des Mittelalters, während früher Michel-Angelo und die moderne französische Kunst seine Phantasie beherrscht hatten. Als Künstler bildete er sich besonders bei Heinz Heim, Professor Raupp, Professor Herterich, Paul Rauen, Professor Vieszenmaier, dazwischen brachte er auch ein Semester an der heimischen Kunstschule zu Stuttgart unter Professor Keller zu. Von der Münchener Akademie hinweg rief ihn, nachdem er schon vorher für den Buchhandel thätig gewesen war, ein Auftrag in seine Vaterstadt Reutlingen: es galt in der neu erbauten Friedhofkirche daselbst die Figuren der Apostel Paulus und Johannes auszuführen, von denen das „Christliche Kunstblatt“ schon (1891, S. 55) berichtet hat. Hieran schloß sich eine Studienreise nach Italien und sodann nochmals ein Studienaufenthalt am Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. unter Professor Kirchbach. In den reichen Sammlungen des Instituts gingen dem jungen Künstler die Augen auf für den Geist und die Schönheit der deutschen Künstler aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, der von den „Modernen“ ob ihres angeblichen Nicht-Malen-Könnens so tief verachteten „Nazarener“, besonders Steinles: eine tröstliche Erfahrung, die zeigt, daß das, was wahrhaft lebendig aus Geist und Phantasie heraus geboren ist, immer wieder einen empfänglichen Sinn und ein offenes, lernbegieriges Auge findet, wenn auch Hunderte achtlos daran vorübergehen. Mitten aus diesen Studien heraus rief ihn der geschilderte Auftrag nach Stuttgart, während ihn zugleich noch ein anderer, künstlerisch fast noch bedeutenderer für die Stadtkirche zu Tuttlingen, von dem wir nach dessen Fertigstellung berichten werden, zu beschäftigen begann.

Wie ist er nun seiner Aufgabe gerecht geworden? Dieselbe war durch verschiedene Umstände eigentümlich erschwert. Zum ersten sollten sich die dekorativ gedachten Bilder im Stil dem gotischen Kirchengebäude anschließen. Solches in einem gegebenen, zunächst fremden Stil Arbeiten bringt leicht etwas Gezwungenes, absichtlich Stilisirtes mit sich, das der Tod der lebendigen Komposition ist. Man wird dem Künstler bezeugen müssen, daß er in steigendem Maß sich von dieser Klippe fern gehalten hat. Es ist ihm aufgegangen, daß das Wesen des malerischen Stils der Gotik nicht zuerst in der Manier des Faltenwurfs und der Linienführung, sondern in der eigentümlichen graziosen Abgewogenheit und „Haltung“ der einzelnen Gestalten wie der Komposition im ganzen beruht, und ebenso, daß die dekorative Wirkung der Gotik nur erreicht werden kann, wenn man alles Verblasene in den Schatten meidet und die Umrisse ebenso fest und scharf als kräftig und doch leicht zu ziehen versteht. Eine weitere Schwierigkeit, deren Größe der Laie kaum zu würdigen vermag, lag in der dem Maler gegebenen in Form von Drei- und Vierpässen gehaltenen Umrahmung der Bilder, sowie dem kleinen Format und rauhen Malgrund derselben. Nur „Josua und Kaleb“ machen hievon eine Ausnahme: sie sind ohne Umrahmung direkt auf die Wandfläche gesetzt und in bedeutendem lebensgroßem Format gehalten (die Abbildung am Schlusse des Artikels darf den Leser nicht irre machen; sie ist als

bloße Vignette bedeutend verkleinert). Man spürt es dem Pinsel des Malers ordentlich an, wie leicht und lustig er bei solcher Freiheit über die Fläche wanderte, während bei den andern Kompositionen manches Unfreie und weniger Befriedigende sich aus dieser doppelten Schwierigkeit erklärt; in weitaus den meisten Fällen aber ist sie siegreich überwunden, ja in einigen, wie z. B. auf unserer Figur 1, Jesus und die große Sünderin, ist die Komposition in einem Maße dem gegebenen Rahmen angepaßt, daß sie wesentlich hiedurch ihre Bestimm-



Figur 1.

heit erhält und ohne ihn gar nicht zu denken wäre. Die dritte Schwierigkeit lag in den Gegenständen. Unendlich oft sind manche derselben schon gemalt worden; andere wieder, in der biblischen Geschichte komplizierte Vorgänge, wollten sich fast nicht in der nur andeutenden Weise mit wenigen Figuren wiedergeben lassen. Man wird auch hier sagen dürfen: die große Mehrzahl der Bilder ist wohl gelungen, in klarer, verständlicher Weise geben sie den Gegenstand wieder und einfach und ungesucht sprechen sie zum Herzen. Wie andächtig schaut Abraham zu

dem gestirnten Himmel über ihm empor, der ihm das Unterpfand der Verheißung Gottes ist, wie innig ist in „Jesus und Johannes“ das traute Zusammensein von Meister und Schüler im stillen Kämmerlein geschildert, wie prächtig in der Farbenwirkung sind die „garbentragenden Schnitter,“ wie herzlich ist die Begegnung zwischen Esau und Jakob (Fig. 2), wie charakteristisch sind die Personen gezeichnet bei „Johannes der Täufer und Herodias“, wie großartig und stimmungsvoll ist die „harrende Braut“ wiedergegeben, die auf der



Figur 2.

Ziune das Kommen des Bräutigams heran wacht, das sich im Morgenrot des Ostens ankündigt. Daß Jelin ein besonderes Talent für geschichtliche Komposition hat, zeigen unsere Abbildungen Fig. 1 und 3, zu deren genauerer Betrachtung wir den Leser einladen möchten. Wie charakteristisch sind die Köpfe: der „fette“ Pharisäer auf Fig. 1, der Arbeiter mit dem mühseligen, zur Verbitterung neigenden Gesichtsausdruck auf Fig. 3. Jelin beschränkt sich nicht darauf, einfach im ersteren Fall die Auszahlung des Lohnes, im zweiten das Weib zu Jesu Füßen zu schildern; nein, beidemale ist der springende Punkt der

ganzen Geschichte mit sicherer Hand herausgegriffen! Eben giebt der gütige Herr dem Arbeiter seinen Lohn und schickt dieser sich an, ihn zu empfangen, da kommen die bösen Gedanken dazwischen, und mit sprechendster Gebärde deutet die geschlossene, geizige und neidische rechte Hand mit dem Daumen über die Schulter auf die andern, die auch so viel empfangen haben. Die „große Sünderin“ hat die Füße Jesu mit ihren Haaren getrocknet, da hört sie, während das, was der Pharisäer bei sich selbst spricht, lebendig in äußere Gebärde übersetzt ist, das milde tröstliche Jesuswort, das ihr Vergebung ankündigt; andächtig horcht sie auf und kniet zu Jesu Füßen, als möchte sie ewig hier verharren. Die gleichen Vorzüge zeigt die große Komposition der Kindersegnung. Die meisten Darsteller



Figur 3.

dieses Gegenstandes begnügen sich, aus der evangelischen Geschichte den Moment herauszugreifen, wie Jesus die Kinder segnet, Jelin giebt die ganze Perikope Marci 10, 13—16. Es ist ja wohl ein überaus lieblicher Kinderreigen, der sich z. B. auf dem bekannten Bilde Overbecks um Jesus versammelt hat, aber schöner ist's und lebendiger, wenn so anschaulich wie hier geschildert wird, wie die Kindlein zu Jesus gebracht werden und zwar von Vätern und Müttern — denn nach dem Grundtext sind die ersteren nicht ausgeschlossen. Sehr glücklich hat hiebei der Künstler die Form der Wandfläche benützt, in welche von unten ein Spitzbogen einschneidet, um die Gestalt Jesu trotz ihres Sitzens über die übrigen stehenden Figuren zu erhöhen, und dadurch, daß der Zug der Mütter und

Kinder über Stufen zu Jesus hinaufzieht, das zu ihm Kommen und Bringen recht anschaulich zu machen. Die Art, wie die Frauen und besonders die Kinder die Stufen ersteigen, bringt die reizendsten Motive mit sich. Weiter aber begnügt sich Jelin nicht mit der einfachen Darstellung des Segnens; eine solche giebt wohl Gelegenheit, die milde Heilandsgestalt in einer lieblichen Gebärde vorzuführen, aber viel Gehalt läßt sich in sie nicht hineinlegen. Jelin greift tiefer; er stellt beides dar, wie Jesus die Kinder segnet und herzt und auch wie er die Jünger zurechtweist. Es ist klar, wie viel die Scene dadurch an Interesse und Leben gewinnt. Sonst sehen wir einen einfachen Vorgang, auf diese Weise den dramatischen Moment, wie ein Vorgang den andern ablöst, beide werden dadurch deutlich, und wir verstehen die in ihnen sich abspielende Geschichte. Und zugleich ergiebt sich dadurch eine ungemeine Vertiefung des Gehalts der Christusfigur. Die Mittel der Malerei als wortloser Kunst, um etwas Inneres auszudrücken, sind viel beschränkter, als wir gewöhnlich denken. Wer ist es, der die Kinder segnet? Wird einfach der Vorgang der Kindersegnung gemalt, so mag der Maler in Jesu Gestalt eine milde Hoheit hineinlegen, als Heiland und Herru wird er ihn doch nur charakterisieren können durch die traditionellen symbolischen Zeichen (Nimbus u. s. w.). Ganz anders in unserer Komposition. Derselbe, der hoheitsvoll die Jünger zurechtweist, daß sie vor ihm verstummen, neigt sich freundlich und sanftmütig den Unmündigen zu, um sie zu segnen; durch das eine erscheint er als Meister und Herr, durch das andere als Heiland. Dadurch, daß er auf unserem Bilde beides zugleich ist, ist es dem Künstler gelungen, den ganzen Jesus Christus vor unsere Augen zu malen. Diese Vorzüge der Komposition wiegen weit auf, was dem Beschauer etwa an Gestalten und Gesichtsbildungen befremdlich erscheinen will, weil es einen Kompromiß darstellt zwischen gotischem Stil und modernem Empfinden.

Zu Summa kann man den Künstlern, Architekt Frey und Maler Jelin sowohl als dem Kirchengemeinderat nur Glück wünschen zu dem neuen Gewand, das die alte Stuttgarter Stiftskirche angezogen hat. Möge es in seinem Teil mitwirken zur Erbauung der Gemeinde und Nachahmung finden an manchen Orten.

J. M.



Ein märkischkirchlicher Bildersund.

Von Oberpfarrer Dr. Reinh. Hoffmann.

Sechshundertundneunundvierzig Jahre ist es her — in der Mark Brandenburg regierten die Stammesgenossen Albrechts des Bären, und Heinrich nannte sich der Bischof von Lebus, da, in dieser Blütezeit der geistlichen Ritterorden, schenkte ein weitanfäsiger Graf Mrotsek, in der lateinischen Urkundensprache Mrothco genannt, zugleich Kastellanus von Krossen, Palatinus von Oppeln und Graf von Grotkau, aus Gewissensgründen — ‚in remissionem peccatorum suorum‘ — den Rittern mit dem weißen Mantel und dem roten Kreuze, der militia domus templi, in subsidium salubre terræ hierosolimitanæ, den Tempelherren, eine zwischen Lebus und Zantoch gelegene civitas (Stadtweesen) Namens Zulenche.

Der gräfliche Schenker hatte diesem Stücke märkischer Erde schon drei Jahre zuvor eine Wohlthat erwiesen: er hatte vom Lebuser Bischofsstuhle die Genehmigung ausgewirkt, in dieser noch vom polnischen Volkstume beherrschten Stadt deutsche Kolonisten in beliebiger Anzahl (mansos theutonicos quotquot locare poterit) anzusiedeln, und die Angesiedelten mit langjähriger Abgabefreiheit zu beglücken.

Die Tempelherren fanden also auf dem Boden dieser gräflichen Ablass-schenkung Kulturelemente vor, an die sie mit den Tüden ihres Wirkens gerne anknüpften. Sie waren nicht lange Herren in der Kolonie, so fügten sich schon die ersten märkischen Felssteine, Kolosse in ihrem Geschlechte, zu einem, dem heiligen Nikolaus geweihten Gotteshause zusammen, von dem noch heute Reliquien ragen.

Die in Paris über dem Hause des Großmeisters Jakob von Molay 1314 zusammenschlagenden Todesflammen vernichteten auch allenthalben, unter Zustimmung des Papstes Clemens V., die Besitztitel der Tempelherren — auch im Lebuser Bischofssprengel.

Auf das Erbe in der Mark legten zunächst die Ballenstedter ihre Hand. Zehn Jahre später trat Markgraf Waldemar dasselbe an die geistlichen Reden mit dem schwarzen Mantel und dem weißen Kreuze, an die Hospitaliter oder Johanniter, ab gegen einen Schuldbrief von — — — 1200 Mark Silbers, auf dessen Eintösung dieser Landesherr freilich vergeblich wartete. Jedoch hatte es für ihn keine Gefahr. Sein Faustpfand war — die alte civitas Zulenche, die heutige brandenburgische Kreisstadt Zielenzig.

Hermann von Werberg, der Heermeister der Johanniter, war der Mann, dessen vermittelndem Einflusse es 1350 gelang, die markgräflichen Ansprüche in der Person Ludwigs des Römers zu befriedigen, und die ehemalige Tempel-schenkung, die Stadt Zielenzig, mit allen Gerechtigkeiten, Freiheiten und Kirchen-lehen vollkräftig an den Johanniterorden zu bringen.

Es war Zielenzig die größte Stadt, über der je das achtspitzige Johanniter-kreuz im Banner geweht. Aus den, mit pfundschweren, verkapselten Siegeln beglaubigten Urkunden dieser geistlichritterlichen Verwaltung, gewahrt man noch heute die stolze Freude, mit welcher die adeligen Nachkommen der einstigen

barmherzigen Kaufleute von Amalfi (1048) das Scepter über den Consul und die Ratmänner ihrer eytel getrewen vielgeliebten Ordensstadt Zielenzig schwangen.

Die Heermeister des Ordens, je länger je mehr Männer von hohem Range, waren sich des Argwohns nicht unbewußt, mit welchem Rom und seiner Kirche Argusaugen auf ihrem Thun oder Nichtthun, und auf ihrem reventuereichen Besitze ruhte. Theils, um diesem Auge wieder einmal etwas Wohlgefälliges zum Anschauen darzubieten, theils um sich selbst an der Pflege religiösen Sinnes innerhalb ihrer Herrschaftsgebiete zu beteiligen, ließen sie sich nach der Seite der Architektur und der bildnerischen Kunst die Kultuspflege angelegen sein.

Die Rosetten mit dem Johanniterkreuz in der Aze des Zielenziger Sternengewölbes der Ordenskirche reden noch heute jene klüglichsfromme Patronatsprache. Und es ist sehr wahrscheinlich, daß auch der durch seine sinnigfeine, technischvollendete Schnitzbildnerei berühmte Zielenziger Flügelaltar das Weihgeschenk eines gräflichen oder fürstlichen Heermeisters vom Ordo sacrae domus hospitalis S. Joannis Jerosolimitanae ist — vielleicht eine Jubelgabe zum hundertjährigen Gedächtnis des Einzuges der Johanniter in die Stadt Zielenzig und in ihr aus Tempelertagen stammendes Gotteshaus. Der Charakter dieses Ursprungs tritt auch besonders unverkennbar hervor aus der Stellung Johannes des Täufers zwischen zwei Bischofsgestalten mit schwarzweißen Fahnen und der figürlichen Paarung von Georg, dem ritterlichen Drachentöter, und Laurentius, dem kirchlichen Armenpfleger.

Das fünf- bis sechshundertjährige Bauwerk, in dessen unausgebildetem Chorabluß sich jener, allmählich leider zu einer Kunsttrüme herabsinkende Altar erhebt, hat in der amtlichen Baugeschichte der Mark Brandenburg eine gewisse peinliche Berühmtheit erlangt: es beging jetzt auch ein hundertjähriges Jubiläum oder richtiger Threnäum, nämlich das seines 1793 begeistert erfaßten und 1893 noch unausgeführten, viel behandelten und umplanten Restaurationsgedankens. Man könnte sich fast die alten Ordensdynasten mit Schwert und Schild aus ihren Grüften heraufwünschen. Bei denen ging ein solches Gotteswerk etwas lebhafter von statten. Unter ihnen würden nicht ganze Generationen von Baumeistern darüber erleiden.

In diese alte märkische Herberge ritterlicher und bürgerlicher Frömmigkeit, in das Gotteshaus von Zielenzig, traten an einem Oktobertage 1893 ein paar kirchen- und kunstliebende Männer ein mit der Absicht, den Altarbau mit seinen vierzehn Figuren auf Ursprungszeit, auf Kunstgehalt und dogmatische Bedeutung hin zu prüfen.

Es wurden mancherlei abgebildete Kunstzeugnisse der Holzschnitzerei des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts zur Vergleichung herangezogen, nach dem katholischen Heiligencyklus der Mark vor der Reformation gefragt, mancher Figur näher in Angesicht und Gewandung geblickt und so das Wissenswerte und Wissensmögliche festgestellt: als der ahnende Sinn eines der Beschauer die ihn schon lange bewegende Frage anregte, ob nicht der Altar noch mehr Kunstschätze enthalte, als nur die aus dem Goldgobelin des hölzernen Hinter-

grundes hervortretenden Gestalten, ob nicht die Rückwände der Schreine noch malerisches Bildwerk enthalten. Die Beantwortung der Frage schien zunächst unmöglich zu sein, da Klammern und Nägel die Rücken- und Borderteile wie zu einem Ganzen vereinigten, und später angefügte riesige Kofotktschnörkel, mit den Porträt- und Wappenbildern zweier Johanniterheermeister aus dem siebzehnten Jahrhundert, an benachbarte Emporen besetzt waren, und von diesen wiederum Säulchen über die Seitenflügel hinweg ragten.

Der ganze Einsatz eines zielbewußten Willens gehörte dazu, um die Handwerker zu einem kühnen erfolgreichen Eingriff in den Altarmechanismus zu bewegen. Hammer, Meißel und Feile tönten und rasselten. Aus einem Emporenris fiel ein fast zweihundertjähriger Pfennig, gemünzt von dem sächsischen Polenkönige Kurfürst August im Jahre 1698, aus seiner Kirchenruhe gestört, vor Schreck hernieder. Dann — bewegten sich langsam, ächzend, die seit den Tagen des dreißigjährigen Krieges dem zehrenden Koste überlassenen Angeln mit den wuchtigen Altarflügeln. Fast mochte einem bange werden darob, daß sie nicht ihr Angelband zerbrechen und herabstürzen und die Männer da unten als strafbare Ruhestörer und kunstfeindliche Vandalen anklagen würden. Aber sie bewegten sich feierlich über dem Altartische bis zum Treffpunkte der äußersten Arabesken. Und jetzt standen vor dem Beschauer zu beiden Seiten je vier Holzflächen, auf denen man nichts gewahrte als wollenartige Schichten jahrhundertedichten, schwarzen Staubes, der in großen Flocken herniederfiel. Ein vielgebräuchliches Handwerkzeug der Hausfrau schaffte alsbald Lichtung in den Staubwald. Es wurden Farben sichtbar. Durch Wasser wurden die Konturen mehr hervorgehoben. Die Einzelheiten traten mehr zu einem verständlichen Gesamtbilde zusammen. Und nach einem sauren Stüchchen Vorkonservatorarbeit wußte man: das Gefundene, eine malerische Ergänzung der geschnitzten Altarfront, stellte auf doppelten Flügeln biblische und legendarische Episoden aus dem Leben der Maria und einen zwölfgestaltigen Apostelkranz dar und war, den Typen und Trachten nach zu urteilen, ein Erzeugnis des fünfzehnten Jahrhunderts, der Zeit des glühendsten Marienkultus, entstanden unter der Hand eines nicht ungefeierten Meisters jener Tage, den ein Fürst oder Erzbischof auch für würdig erachtete, dieses Altarbild eines namhaften Ordens zu schmücken.

Der Fund erregte über den Kreis der Gemeinde und der Stadt hinaus das Aufmerken kunstschätzender und altertumpflegender Männer und Behörden. Und bald wurde auch durch Auge und Mund des dazu berufenen staatlichen Provinzialkonservators festgestellt, daß man es hier mit einer wiederaufgedeckten Schöpfung einer besonders in Porträt und Gewandstudie, aber auch in der sinnigen Interpretation Bedeutendes leistenden Malerkraft und Malerschule zu thun habe.

Die großen Meister der Malerei in alten Tagen waren bescheiden in Hervorhebung ihrer Autorschaft. Sie kennzeichneten ihre Bilder mit einem ziemlich versteckten Symbol oder Monogramm, ließen sie aber auch oft unbezeichnet. Wir besitzen Bildwerke, welche auf eine hervorragende Meisterhand schließen lassen, und die gar kein Autorzeichen enthalten. Bisher ist es auch noch nicht gelungen, an den Zielenziger Bildwerken einen Anhalt für die Autorschaft zu finden. Je-

doch befunden einzelne Eigentümlichkeiten Verwandtschaft mit dem Imhoff'schen Altare aus der Nürnberger Schule, mit Schöpfungen von Martin Schongauer, Hans Schülein, Bartholomäus Zeitblom.

Sobald der Maler die menschliche Form ohne Bekleidung wiedergeben will, tritt, bei aller Sorgfalt der Ausführung, der Mangel eines genauen anatomischen Studiums hervor; es ist noch das liebevolle Tasten, den Formen der Natur näher zu kommen.

Mit einer fesselnden Gestaltungskraft und individueller, charakterisierender Ausprägung sind die männlichen Gestalten, ein Joseph, ein Zacharias, die anbetenden Könige, Paulus, Petrus, Andreas u. a. dargestellt. Von Charakterköpfen, wie denen der drei Könige, einem jugendlichen Mohren, einem in pelzverbrämter Fürstenschaupe ehrerbietig grüßenden Manne mit rotblondem prächtigen Barte, und dem in brokatetem, blumendurchwirktem Hermelinmantel knieenden Greise mit wallendem Silberbarte und Haupthaare — im Hintergrunde eine dunkelgrüne Tannenlandschaft, durch deren Wipfel der leitende Stern bricht, kann man sich mit seinem Sinnen und Empfinden schwer wieder losmachen. Auch die Einzelheiten, wie die Augenbrauen, der Augenspiegel, die Gesichtsfalten, das Vanb, das Saalplaster sind mit beschämender Sorgfalt ausgeführt.

In den Gewandformen ist an dem antikisierenden flüssigen Faltenfalle festgehalten, dem auch die dramatische Bewegtheit fast jeder Figur dienen muß. Wo es irgend zulässig war, läßt der Maler einen zum Teil naiven Realismus in den Vordergrund treten.

Von Andeutungen der Heiligkeit durch leuchtende Nimben ist gänzlich abgesehen. Maria trägt bis zu Pfingsten hin, zur Bezeichnung des Jungfräulichen, einen ganz duftigen weißen Schleier, den eine dunklere Kante über den Augen abschließt. Der Farbenton der Bilder ist frisch, aber mild im Vorherrschenden von Grün, Gelb und Rot.

Die Bilder verlieren an Originalität sobald der Gegenstand der Darstellung außerhalb der Erde liegt: da tritt das typisch Kirchliche, die traditionelle Dogmatik der kirchlichen Palette auf — als bei Himmelfahrt und Krönung der Maria. Ganz natürlich atmendes Leben fühlt man aus Bildern wie des Heilandes Geburt, wo Joseph mit ziemlich traurig dreinschauendem Blicke die Situation mittelst eines in der Hand gehaltenen Lichtes beleuchtet und aus dem Hintergrunde Ochs und Esel sichtbar werden und über die Mauer die Hirten mit Dudelsack und Flöte blicken und auf den Bergterrassen dahinter die Herden weiden, und oben der verkündende Engel den Wolfenscheiter lüftet, während an dem nackten Kinde in der Krippe ein ganz unbekleideter und ein faltenschwer mit Goldgefäme behängter Engel Wache halten — und die Blicke der Ehegatten darüber einander begegnen — — — oder bei der der Geburt vorangegangenen Verkündigung der Geburt Jesu, wo der Engel Gabriel, buntgeflügelt, mit einem spruchbandumwundenen Scepter mit Ave gratia plena! die vor einem Hausaltare, mit der Bibel darauf, sitzende Maria begrüßt, vor welcher aus einem Krüge eine hohe Lilie blüht, auf ihr Haupt senkt sich die Taube, und aus den Wolken blickt Gott der Vater; die Scene wird von einer halb weiß, halb oliven-

farbenen Gardine abgeschlossen, um deren Faltengruppierung jeder moderne Hofdecorateur den Maler beneiden könnte — oder bei einem zwischen jenen Altären gelegenen Tempelgange von Maria und Elisabeth, welche von Zacharias, Anna und Joachim begleitet werden: jede der Gestalten giebt in ihrer Gliederhaltung und Gebärdensprache etwas zu denken, dort die gewundene breite Granittrappe des Tempels schreitet mit wallendem grünen Kleide Maria hinan, reichen blonden Lockenfluß über den Schultern, auf einen mit Schriftrollen und Gesezestafeln ausgestatteten Altar zu, ihr folgt in reiferer Formengebung Elisabeth. Überall fühlen wir eine liebliche, wohlthuende, durch Verührung mit dem Göttlichen verstärkte Menschlichkeit uns entgegen treten. Man gewahrt die Liebe und Innigkeit, mit welcher der Maler an seinen durchdachten Gestalten gearbeitet hat. Den meisten der Charakterbilder hat zweifelsohne eine zeitgenössische Porträtstizze zu Grunde gelegen, in welcher bald das Beschauliche, bald das Hingerissene, bald das Furchtsame, bald das Kühne zum Ausdruck gelangte.

Der Maler hat bei den Gestalten seines Apostel-Pfingstbildes, mit Maria in der Mitte, genau gewußt, welchen Jünger er mit jeder der Figuren darstellte; denn sie kehren in derselben Charakterisierung mehrmals wieder. Heute kann man von manchem gepriesenen Maler der Apostelgruppe auf die Frage: Wie heißt dieser Jünger? — wenn es nicht gerade Johannes, Petrus oder Judas ist — die Antwort vernehmen: Bitte, nennen Sie ihn, wie Sie wollen! — Die Künstler von damals lebten noch mehr im bewußten Zusammenhange mit ihrem Darstellungstoffe und dessen Geschichte, als es heute zu geschehen pflegt.

Die etwa um 1450 entstandenen Zielenziger Altarbilder umfassen einen Cyklus von acht Marienbildern — Verkündigung; Begegnung mit Elisabeth; Tempelgang; Geburt Jesu; Anbetung durch die Könige; Pfingsten; Himmelfahrt Mariä; Krönung derselben — von welchen die drei letzteren ausschließlich dem katholisch-dogmatischen, außerbiblischen Gedankenkreise angehören, während die fünf ersteren zum weitaus größten Teil sich an den Bericht der Bibel anlehnen — von acht Marienbildern und vier Apostelbildern zu je drei Gestalten, unter denen sich in der ersten Gruppe bei Petrus und Johannes auch Paulus befindet. Mehrere der apostolischen Bildnisse weichen von der traditionellen Form und Beigabe jener Zeit wesentlich ab. Außer dreien zeigen alle neben vollem Haupthaar sehr kräftigen, teilweise auswuchernden Bartwuchs in allen möglichen Farben. Die Gestalten treten aus dunklem Hintergrunde, von einem gotischen Arabeskenbaldachine überdacht, in schwungvoll gerafften langen Gewändern dem Beschauer entgegen.

Die Bilder sind auf einer Kreideunterlage, welche die Holztafeln bedeckt, ausgeführt, und zwar in der damals üblichen Technik mit Temperafarben, die der durch van Eyck verbesserten Ölmalerei voranging.

Möchten die neuentdeckten Altarbilder, von denen das vorige Jahrhundert, wie aus einer 1887 aufgefundenen Turmknopfsurkunde sich ergibt, nichts wußte, und die man in einer, von konfessionellen Gegensätzen erregten und erhitzten Zeit dem evangelischen Blicke für immer entziehen zu müssen glaubte, um ihres kunstgeschichtlichen Wertes willen einen opferwilligen Mäcen finden! Einst Erbauungs-

mittel einer katholischen, vom Marienbunde durchtränkten Zeit und Gemeinde, ermangeln sie für den evangelischen Gottesdienst, bei aller Merkwürdigkeit, jedes höheren kulturellen Wertes. Aber Bilder bilden — Bildner. Man entnehme die bedeutungsvollen Bilder ihrem düsteren Gewahrsam und mache sie zu Lehr- und Bildungsmitteln für die deutsche Kunst! Dann hat sie der allergrößte Bildner nicht vergeblich aufstehen lassen.

Vom Bäckertisch.

Das Wesen der architektonischen Schöpfung von August Schmarjow, Leipzig. R. W. Hiersemann 1894. 1 M.

Der Nachfolger Janitscheks auf dem Lehrstuhl, den zuvor Anton Springer eingenommen, giebt in dieser Antrittsvorlesung sein ästhetisches Glaubensbekenntnis. Man darf sich der klaren, grundsätzlich richtigen und für den Unterricht gewiß fruchtbaren Gesichtspunkte freuen, von denen er dabei ausgeht. Im Gegensatz zu E. von Hartmann, der die Architektur gar nicht als freie Kunst gelten lassen will und gegen Adams, der sie für eine Darstellung der Begriffe Kraft und Kraft für unser Gefühl erklärt, findet Schmarjow das Wesen der Architektur darin, daß sie Raumgestalterin ist und zwar Gestalterin eines Raumes, in dem das Subjekt leben, sich bewegen, sich, wie Semper sagt, eine Welt erschaffen will. Wichtig und neu ist dabei der Nachdruck, der auf die Umgrenzung gelegt wird; dadurch wird der umschlossene Hof, der Hypäthra-tempel, der ägyptische Prozessionsstempel erst auch wissenschaftlich für die Architektur, zu der sie doch gewißlich gehören, „gerettet“. Eine andere Frage aber ist, ob damit der Begriff der Architektur erschöpft ist? Schmarjow selbst sagt, die reine Raumform wäre für den Menschen als seine tägliche Umschließung ein unerträglicher Zwang. Daher die Gestalt, die sie gewinnt in dem Gegenspiel der Kräfte, der tragenden und getragenen Teile u. s. w. Da gehört also doch noch etwas anderes zur Architektur als die bloße Raumgestaltung. Der Verfasser vergleicht Seite 8 das architektonische und das musikalische Kunstwerk, und stellt die musikalischen Instrumente mit der bei dem Bauwerk verwendeten Masse in Parallele. Trifft dies wirklich zu? Ich denke nicht. Um Musik zu genießen, brauche ich die Musikinstrumente weder zu sehen noch sie mir vorzustellen, das architektonische Kunstwerk aber existiert für mich gar nicht ohne die Vorstellung der Masse, aus der es hergestellt ist. Die Lösung ist wohl die, daß die Architektur nicht bloß als Raum, sondern auch als Massegestalterin zu begreifen ist; die Verbindung beider Momente liegt darin, daß die Masse als Körper ja auch unter den allgemeinen Raumbegriff fällt, wie die Mathematik, deren Analogie zur Architektur der Verfasser scharf durchführt, klar beweist. — Mit reicher Anregung wird jeder Leser von dem Vortrage scheiden, der fern von aller Schulphilosophie doch wahrhaft philosophisch in die Prinzipien der Kunst einführt.

Die bayerische Kleinplastik der frühromanischen Periode von Berthold Niehl. Separatabdruck aus: Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns, herausgegeben von Karl v. Reinhardtstätten. G. Franz, München und Leipzig.

Diese Abhandlung verdient von allen, die sich für mittelalterliche Kunst und insbesondere für die Anfänge der deutsch-christlichen Kunst interessieren, gelesen zu werden. Berthold Niehl vereinigt die großen Gesichtspunkte des Kunsthistorikers mit der patriotischen Hingebung des Lokalforschers und läßt uns so

einen bedeutenden Schritt in der Erkenntnis der Kunstverhältnisse des frühen Mittelalters über Sighardt und Bode hinaus thun. Einleuchtend ist die Aufstellung einer Regensburger Kunstschule seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts und erhellt wesentlich die Zusammenhänge der Kunstbestrebungen Kaiser Heinrichs II, die nicht in seiner „Heimat“ Sachsen, sondern in Bayern wurzeln. Die Bestrebungen in der Edelmetalltechnik und Eisenbeinschnitzerei werden klar charakterisiert und vorgeführt. Sehr interessant ist der Nachweis, daß und warum bei der Kleinplastik der Gang der Entwicklung umgekehrt war wie bei der Großplastik: nämlich vom Vollkommeneren (im Anschluß an antike bzw. byzantinische Vorbilder) zum Unvollkommeneren, während der Großplastik diese Vorbilder fehlen; ebenso daß es Niehl gelingt, zu dem durch Springer und Janitschek entdeckten Entwicklungsgang der Miniaturmalerei die genaue Parallele in diesen Werken der Kleinplastik nachzuweisen: nämlich daß neben dieser von der Tradition abhängigen „höfischen“ Kunst, die sich bis ins dreizehnte Jahrhundert auslebte, sich eine volkstümliche, zunächst rohe, aber originelle deutsche Kunst seit der Mitte des elften Jahrhunderts entwickelt.

Die Bibel mit Bildern der Meister christlicher Kunst, herausgegeben von Dr. A. Pfeleiderer in Ulm. Lieferung 86—88. Süddeutsches Verlags-Institut, Stuttgart.

Von diesem großen Werke, welches das Christliche Kunstblatt schon bisher auf seinem Wege mit regem Interesse verfolgt hat, liegen nunmehr die ersten Lieferungen des Neuen Testaments vor. Es ist gewiß ein glücklicher Gedanke des Verlagsinstituts, das Neue Testament auch gesondert in den Buchhandel zu bringen, in manches Haus wird das Werk auf diese Weise leichter Eingang finden. Das Werk schreitet in gewohnter Weise fort. Wieder ist es dem verdienten Herausgeber gelungen, von einer ganzen Reihe von Originalen (Gemälden und Zeichnungen) hier zum erstenmale Reproduktionen zu geben. Spürsinn und Thatkraft, die er dabei bewiesen, müssen gleichermaßen bewundert werden. Wir erwähnen besonders das prächtige Dankopfer Noahs von Schick in der Stuttgarter Galerie, die anmutige Zeichnung von M. Schwind zu dem Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg. Prachtblätter sind auch die Wiedergabe der vier Apostel von Dürer in der Münchener Pinakothek und der sixtinischen Madonna von Raphael, letztere eine erstmalige authentische Wiedergabe der im Besitz des Stuttgarter Kupferstichkabinetts befindlichen Handzeichnung von J. F. Müller. Einen besonderen Reichtum vor allen andern Bilderbibeln enthält das Werk dadurch, daß nicht bloß zur evangelischen Geschichte, sondern auch zu den Gleichnissen und Reden eine Reihe der sinnigsten und schönsten Abbildungen geboten werden nach Meistern wie Jülich, Grosse, Steinte, Pfannschmidt, Pleisch u. s. w. Dabei ist es gelungen im großen Ganzen jenen Zusammenklang des Stils und der Auffassung herzustellen, der von manchen am alten Testament mit seinem überquellenden Bilderreichtum aus allen Zeitaltern der christlichen Kunst vermischt wurde. Wir wünschen dem Werke ferneres Gedeihen und werden mit seinem Fortgang auf dasselbe zurückkommen.

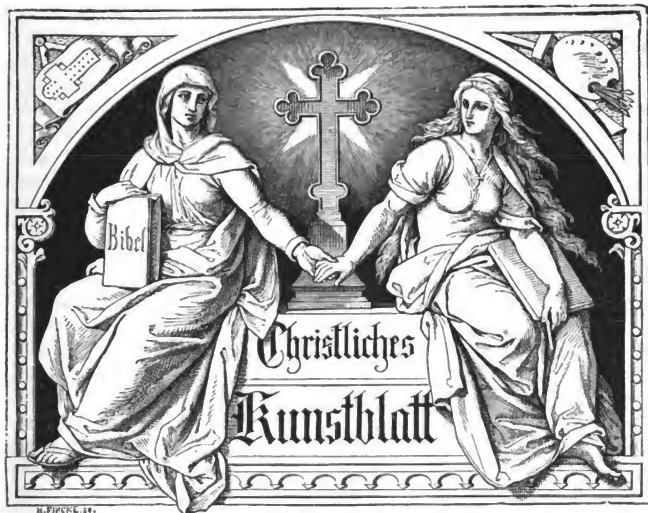
J. M.

Inhalt: Die Wiederherstellung der Stiftskirche zu Stuttgart und ihr neuer malerischer Schmuck. Mit vier Abbildungen. Von J. M. — Ein märtyrerkirchlicher Widerstand. Von Oberpfarrer Dr. Reinh. Hoffmann. — Vom Bäckertisch.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.

Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Hierzu eine Beilage von Karl W. Hiersemann in Leipzig, Werke über die christliche Kunst enthaltend.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Der erste Kongress für christliche Archäologie

hat am 20. bis 22. August zu Spalato in Dalmatien unter den freundlichsten Auspizien stattgefunden. Der Gedanke einer solchen Vereinigung war von Dalmatien selbst ausgegangen; die Denkmäler hatten gewissermaßen den Anstoß gegeben. Von jeher ist Spalato wegen der stolzen Trümmer vom Palaste Diokletians ein Wallfahrtsort für die Jünger der klassischen Archäologie gewesen. Durch die Ausgrabungen und Funde auf der Stätte von Salona, der Altstadt, ist es neuerdings nicht minder wichtig für die Verehrer des christlichen Altertums. In einem eigenen Bulletin hat seit Jahren der hochverdiente Leiter dieser Ausgrabungen und Hüter der Fundstücke, der päpstliche Prälat Bulirsch, im Verein mit seinem Nefen, Professor Zelitsch in Zara, und andern dalmatinischen Gelehrten die Ergebnisse den Fachkreisen bekannt gegeben, und diese haben allenthalben solches Aufsehen erregt, daß man schon von einem dalmatinischen

Pompeji und dalmatinischen de Rossi sprechen konnte. Die Ankündigung eines gemeinsamen Besuchs von einigen gelehrten Freunden als „gutes Omen“ nehmend, hat Msgr. Bulitsch einen allgemeinen Kongreß angeregt, von dem er sich zunächst Förderung seiner Bestrebungen in der eigenen Heimat versprach. Möchten die liebenswürdigen Väter des Kongresses für alle Mühewaltung bald durch die Erfüllung ihrer gemeinnützigen Wünsche sich belohnt sehen! Ein vorbereitendes Komite von österreichischen Archäologen, an der Spitze Professor Neumann in Wien, hat nach Huziehung eines internationalen doppelten „Decemvirats,“ dem die besten Namen angehörten, das Programm ausgegeben. 1893 mußte der Kongreß wegen der Cholera-gefahr verschoben werden. Bis heurigen August hatten sich gegen 200 Mitglieder, teils aktive, teils teilnehmende einschreiben lassen. Erschienen sind sie wohl zur Hälfte, darunter wiederum annähernd die Hälfte Ausländer: Östreicher und Ungarn, Italiener, Russen, Deutsche; unter letzteren unser vier evangelische Theologen, die überall mit ausgesuchter Freundlichkeit aufgenommen worden sind. Auch zwei Damen aus fürstlichem Haus haben am Kongreß als Mitglieder teil genommen.

Den Sitzungen voran ging am Montag den 20. früh eine gemeinsame Fahrt nach Salona, wo die Ausgrabungen, ein Baptisterium, Friedhöfe u. a. von den berufensten Führern gezeigt wurden und die katholischen Teilnehmer einer Messe beiwohnten, die der Bischof von Spalato-Salona in den sinnig geschmückten Ruinen der altchristlichen Basilika inmitten der Sarkophage „bei den Märtyrern“ feierte. Für den Fremden war es ein eigenartig farbenreiches Bild, ein kroatisch-christliches Volksfest, denn aus Stadt und Land war die Bevölkerung in Feiertracht herbeigeströmt.

In den mit Palmzweigen und altchristlichen Emblemen ausgeschmückten Sälen des Gymnasiums von Spalato fanden die Verhandlungen statt. Die Eröffnungssitzung, welcher mehrere Bischöfe, Vertreter der Regierungen, Akademien u. s. w. beiwohnten, verlief in den üblichen Huldigungen und Begrüßungen. Den herzlichsten Klang und Widerhall fand, wie ja zu erwarten war, die an den allverehrten Meister de Rossi. Wenn sein Gesundheitszustand ihn auch an die Reise nicht denken ließ, so konnte doch zur Freude der Versammlung durch den Mund seiner Schüler eine Reihe neuer Arbeiten von ihm angekündigt werden, darunter ein vierter und fünfter Band der Roma sotteranea, die den Cömeterien der Domitilla und Priscilla gewidmet sein sollten.*) Zuschriften kamen viele aus Italien, aus Wien, St. Petersburg u. a. D.

Den Vorsitz übernahmen: Msgr. de Waal aus Rom, Msgr. Bulitsch, Prof. N. Müller von Berlin. Es waren fünf Abteilungen für die innere Arbeit des Kongresses eingerichtet. Sie in Betrieb zu setzen, war vornehmlich Prof. Neumann-Wien (Cisterzienser-Ordens) thätig; man konnte ihn die Unruh im Uhrwerk nennen. Die Gegenstände der einzelnen Sektionen waren: 1) Monumente und Inschriften. 2) Der Unterricht in christlicher Altertumskunde. 3) Museen.

*) Inzwischen ist die Kunde eingetroffen, daß der Vielen teure Mann nicht mehr in diesem Leben weile. So ist es denn ein Abschiedsgruß hinüber und herüber gewesen, der in Spalato ausgetauscht wurde.

4) Die Schriften der Kirchenväter. 5) Geschichte und mittelalterliche Denkmäler Dalmatiens. Vom ursprünglichen Arbeitsplan ist man damit mehrfach abgewichen. Aufgegeben ist namentlich der Plan einer internationalen Fachzeitschrift. Das letztere mit Rücksicht auf die bestehenden Organe. Vielsprachig ist und bleibt die Wissenschaft vom Altertum ja doch. Der Kongreß selbst lieferte eine Probe. Die offizielle Sprache, diejenige des Bureau's, war die lateinische. In den Begrüßungsreden, Vorträgen und Verhandlungen aber kam weit mehr Italienisch, Deutsch, Kroatisch, auch Französisch zu Gehör. In kroatischer Sprache verhandelte die ganze fünfte Sektion, für die bei den Fremden doch kein allgemeines Interesse vorauszusetzen war.

Es empfiehlt sich, die vom Plenum angenommenen Resolutionen der Sektionen hier schon nach dem Inhalt anzugeben:

Sekt. 1 (Vorsitzender: Prof. Müller-Berlin) wünscht die Veranstaltung von zwei großen Sammelwerken. Das erste ein Thesaurus der altchristlichen, vornehmlich cömeterialen Monumente, zunächst etwa der Sarkophage, aber auch der Gegenstände der Kleinkunst. Die Bilder sollen in einem Lichtdruckverfahren hergestellt werden. Drei römische Archäologen, Mjgr. de Waal, Prof. Marucchi, Mjgr. Wilpert sollen die Vorbereitungen leiten und dem nächsten Kongreß davon berichten. Das zweite ein Corpus der altchristlichen Inschriften aus Östreich-Ungarn, wozu die Unterstützung der Akademien und Kultministerien anzurufen sein wird. Besonders lehrreich waren im einzelnen die Verhandlungen über die Anforderungen, die heute an ein Werk dieser sowie jener Art zu stellen sind.

Sekt. 2: Die christliche Archäologie ist als besonderes Fach an allen theologischen Fakultäten bezw. Seminarien zu betreiben; eigene Lehrstühle und Lehrmittelsammlungen sind dafür anzulegen. Den Gymnasialisten, insbesondere auch den zukünftigen Geistlichen ist eine sorgfältigere Ausbildung im Zeichnen — und nicht nur im ornamentalen — zu geben. Im Religionsunterricht an den höheren und niederen Schulen sind die christlichen Altertümer zu berücksichtigen und der Anschauung vorzuführen. Ein Bilderatlas würde sich für diesen Zweck empfehlen. Gewiß mit vollem Recht wurde der apologetische und pädagogische Wert solchen Anschauungsunterrichts unter Hinweis auf die Erfahrungen beim klassisch-archäologischen Unterricht an den Gymnasien betont; eine glückliche Anregung, wofür auch außerhalb der Fachkreise den Führern des Kongresses Dank gezollt werden dürfte.

Die dritte Sektion befürwortet nach dem Referat von Prof. Schulze-Greifswald die Gründung von christlich-archäologischen Museen in zweierlei Gestalt: einerseits Konservatorien für die Überreste des Altertums, anzulegen in den Hauptstädten und an den bedeutenden Fundstätten; sie werden auch in weiteren Kreisen Interesse für den Gegenstand erwecken; andererseits Lehrmittelsammlungen an den theologischen Bildungsstätten, Bischofsstühlen u. s. w. Eine Musteranstalt dieser letzteren Art wurde geschildert von ihrem Vorstand, Prof. Müller: das Christliche Museum der Universität Berlin, die Schöpfung des verstorbenen Professors Riper, das vom preussischen Kultministerium jetzt unvergleichlich reich ausgestattet wird. In der ersteren Hinsicht spitzten sich die Aufstellungen in den Wunsch zusammen, daß die archäologischen Sammlungen von Spalato-Salona und Zara durch die Re-

gierung zu ordentlichen Museen erhoben würden, ein Wunsch, dem der anwesende Vertreter des österreichischen Kultministers, der berühmte Lehrer der klassischen Archäologie Hofrat Benndorf von Wien alle Förderung in Aussicht stellen konnte. Eine grundsätzliche Meinungsverschiedenheit stellte sich heraus: die Archäologen der römischen Schule, glücklich im Besitz ihrer überreichen Fundgruben, beschränkten die christliche Archäologie streng auf die christliche Antike. Die Deutschen möchten auch mittelalterliche Stücke als Denkmäler der Weiterentwicklung in die Sammlungen aufgenommen wissen, so wie es in griechischen und russischen christlichen Museen geschehen ist.

Die vierte Sektion unter dem Vorsitz des Jesuitenpaters Höffer ist, da ihr ein bestimmtes Ziel von Anfang nicht gewiesen war, über akademische Erörterungen und fromme Wünsche eigentlich nicht hinausgekommen. Die Kirchenväter sollen nicht bloß zu dogmatischen bezw. dogmengeschichtlichen Zwecken excerptiert werden, sondern — was an den deutschen protestantischen Fakultäten, die ein historisches Seminar haben, ja auch längst der Fall ist — es sollen ausgewählte Schriften im Zusammenhang gelesen und dann auch archäologisch beleuchtet und verwertet, überhaupt die altchristliche Litteratur mehr mit der Archäologie zusammengefaßt werden. Unseres Erachtens ist das dringendste Bedürfnis nach dieser Seite eine umfassende Zusammenstellung von Quellauszügen zur altchristlichen Kunstgeschichte, dergleichen z. B. in den Wiener Quellschriften für das Frühmittelalter von der Hand v. Schloßers vorliegt.

An Vorträgen war des Guten fast zu viel geboten. Prof. Marucchi gab Bericht über den Stand der Forschung in Rom, Prof. Kirich in Freiburg that (durch Zuschrift) dergleichen für die Schweiz, Prof. Zelitsch für Dalmatien, Baron Mollinary (kroatisch) für Bosnien, dessen wissenschaftliche Erforschung von der österreichisch-ungarischen Regierung in großartiger Weise unterstützt wird. Mgr. Bulitsch erläuterte am Cömeterium von Salona insbesondere die rechtliche Entwicklung vom Landgut mit Familiengrab zum Gemeindefriedhof. Marucchi sprach ferner über die vielbesprochene Averkios-Inschrift, die vor kurzem als Geschenk des Sultans an den Papst nach Rom kam, und verteidigte (gegen Fickers Schrift) deren christlichen Ursprung, De Waal über die Denkmäler der dalmatischen Märtyrer in Rom (wohin die Reliquien von Salona durch Papst Johann IV größtentheils übertragen worden sind), und später über Fälschungen christlicher Antiquitäten. Bei diesem Anlaß wurden mehrfach Zweifel laut gegen die Echtheit des Schazes von Cav. Giancarlo Rossi in Rom, dessen Bekanntmachung seiner Zeit so viel Aufsehen erregt hat. Über die neu ausgegrabene Demetriusbasilika im alten Strymion (jetzt Mitrowiza) sprach H. Dkrugitsch, Mgr. Wilpert über neuentdeckte Monumente in den römischen Katakomben (Capella græca in S. Priscilla) mit Ausstellung interessanter Aufnahmen, die durch Photographie mit Hilfe von Spiegeln gewonnen, übrigens von Metuschen auch nicht freizusprechen sind. Prachtvolle vergrößerte Aufnahmen von deutschen Kunstdenkmälern hatte das preussische Institut für Meß- und Lichtbilder ausgestellt. Es ist ein von Geheimrat Meydenbaum in Berlin erfundenes Verfahren zur geometrischen Darstellung von Bauwerken oder auch Gefilden auf Grund von photographischen Ansichten. Die Er-

läuterungen gab Prof. Bosse-Kiel. Diese vorzüglichen Blätter, ein Anschauungsmaterial, das kaum mehr etwas zu wünschen übrig läßt, sollen gar nicht teuer kommen, sind aber bis jetzt nicht im Handel. Einen altkoptischen Kirchenvorhang wies Dr. Swoboda-Wien vor.

In der Schlußsitzung, die der Bischof von Spalato mit lateinischer Ansprache und Segen beendigte, wurde als Ort des nächsten Kongresses (im Jahr 1897) Ravenna in Aussicht genommen.

Nach der Arbeit auch der Vergnügungen zu gedenken, die den Archäologen bereitet wurden, gebietet schon die Dankbarkeit für die feinsinnige Gastfreundschaft der Festgeber. Nicht genug, daß den Gästen in reich ausgestatteten, im Text durchweg gediegenen Festschriften, Geschenken dalmatinischer gelehrter Körperschaften und Privaten, sowie der bosnischen Regierung die Denkmäler des Landes vorgeführt wurden — der dritte Kongrestag bot gleich zwei Festsfahrten zur Besichtigung an Ort und Stelle. Die eine morgens nach Trau mit seiner unvergleichlich stimmungsvollen Kathedrale aus dem 13. Jahrhundert; die andere abends nach Castell Vitturi, dessen edler Kirchenbau samt Dorf und Park und Bergen in festlicher Beleuchtung glänzend aus dem Meer aufstieg. Köstlich war in der Frühe und in der Nacht die Fahrt über den Busen von Salona, ergreifend die freudige Teilnahme der Bevölkerung, die in endlosen Civio-Rufen beim Abschied ihrer religiösen und patriotischen Begeisterung genugthat. Die Nachfeierstage, die Berichterstatter nicht mehr mitgemacht hat, sollten einen wiederholten Ausflug zu den Ausgrabungen von Salona und einen weiteren zu den kroatischen Altresten von Knin bringen, ja sogar einen durch ganz Bosnien und Herzegowina, dessen Teilnehmer als Gäste der Regierung reisten.

Es waren nicht bloß schöne Tage für die Gäste, reich an Anregungen und unvergeßlichen Eindrücken; sondern, wie von allen Seiten freudig zugestanden wurde, es war ein Friedensfest und Einigungswerk für die christlich-archäologische Welt. „Die einigende Kraft der Wissenschaft,“ die Benndorf pries, hat sich wieder einmal bewährt und insbesondere — möchten wir hinzufügen — der wahrhaft katholische, d. h. gemein-christliche Charakter dieses von christlicher Pietät gepflegten Zweigs der Wissenschaft, dessen Früchte wir nur immer weiteren Kreisen, insbesondere dem heranwachsenden Geschlecht zuwenden müssen.

Neuenstein.

Dr. E. Gradmann.

Die Glasgemälde in der Barfüßerkirche zu Augsburg.

Die evangelische Barfüßerkirche zu Augsburg erfreut sich seit der im Jahr 1886 vorgenommenen Erneuerung eines schönen und sinnigen Schmuckes an Glasgemälden, aus denen wir in unserer heutigen Nummer eines den Lesern des christlichen Kunstblatts zur Beschauung darbieten. Was das Bild enthält, und der Stil, in dem es dargestellt ist, ist ungewohnt, aber doch gut evangelisch-lutherisch und kirchlich, und eben deshalb möchten wir gerne die Aufmerksamkeit darauf lenken.

Der Glasgemälde Schmuck der ganzen Kirche zerfällt in drei Gruppen, erstens

die fünf Fenster im Chor, zweitens die drei Fenster rechts von der Kanzel und hinter der Kanzel, drittens die drei Fenster links von der Kanzel zur Seite der Orgel. Derselbe ist in feinsinniger Weise ausgewählt und zusammengestellt von dem ersten Geistlichen der Kirche Senior und Pfarrer W. Döderlein. Die erste Gruppe ist die älteste, sie stammt schon aus dem Jahre 1886. Wir finden hier auf den beiden unteren großen Fenstern inmitten reicher Ornamentik links das Medaillon des guten Hirten, wie er nach Psalm 23 die Seinen weidet auf der grünen Aue seines Wortes und tränket am Quell seiner Sakramente, daher oben das aufgeschlagene Bibelbuch mit dem A und Q und unten den Kelch mit Hostie, umrankt von Ähren und Weintrauben; rechts den Leidens- und Schmerzensmann mit der Dornenkrone auf dem Haupte, darüber und darunter als Embleme die Marterwerkzeuge: Säule, Geißel, Rute, Peiter, Hammer, Fange. In den drei kleineren oberen Fenstern deutet links der Stern auf seine Geburt, rechts das Kreuz auf seinen Tod, während das mittlere Fenster mit seiner größeren figürlichen Darstellung den auferstandenen und nun siegreich sich gen Himmel schwingenden Heiland zeigt, wie er segnend die Hände über die Seinen ausbreitet. Diese Glasgemälde stammen samt den Entwürfen, welche Prof. Wanderer in Nürnberg einer genauen Durchsicht und Verbesserung unterzogen hat, aus der Glasmalerei-Anstalt von Fr. Dorn in München. Die Mittel hiezu wurden durch freiwillige Beiträge aufgebracht.

Die zweite Gruppe, im Jahr 1892 begonnen, stellt die „Predigt“, die Verkündigung des göttlichen Wortes dar: im Mittel- und Hauptbild tritt uns als alles beherrschende Figur Jesus, der Heiland, entgegen, wie er mit ausgebreiteten Armen, holdselig und freundlich, nach Evangelium Matth. 11, 28 die Mühseligen und Beladenen zu sich ruft, daß er sie erquicke. Mühselige und Beladene der verschiedensten Gattung nahen ihm, seine Hilfe und seinen Trost suchend. Links oben — von unten aus betrachtet — sehen wir einen Mann von dunkler Hautfarbe, einen Mohren, mit Ketten an seinen erhobenen Armen, denn „Mohrenland wird seine Hände ausstrecken zu Gott“. Psalm 68, 32. Weiter abwärts auf derselben Seite wird ein Sterbender Christo zugetragen. Er richtet sein brechendes Auge noch einmal nach dem Heiland, bei dem er Trost und Hoffnung auch im Tode findet. Ganz unten unterweist eine fromme Mutter ihren jugendlichen Sohn in Gottes Wort, wie das auf ihrem Schoße liegende, aufgeschlagene Bibelbuch erkennen läßt, und mit einem Fingerzeig nach oben weist sie den Knaben dabei auf den hin, welcher der heiligen Schrift Kern und Stern ist. Auf gleicher Stufe mit ihr, ganz unten, aber gegenüber zur Rechten, kniet eine büßende Sünderin, die im Gefühl ihrer Schuld nicht wagt, den Blick frei zum Heiland zu erheben, aber gleichwohl ihm naht im festen Vertrauen auf seine Gnade. Auf derselben Seite, weiter nach oben, schaut gar sehnsuchtsvoll ein armer, alter und gebrechlicher Mann, so recht ein Bild der Hilfsbedürftigkeit, zum Heiland empor. Endlich an letzter Stelle, ganz oben, sehen wir eine junge Mutter mit einem kleinen Kind auf dem Arme. Der ungemein leidende Zug des letzteren verrät uns, daß es schwer krank ist. Wie hätte da die Mutter nicht doppelten Anlaß, nachzukommen der Mahnung

des Herrn: „Lasset die Kindlein zu mir kommen!“ Das Antlitz des Heilands aber, voll Demut und Sanftmut, voll Milde und Freundlichkeit, ebenso wie seine nach allen diesen Mühseligen ausgestreckten Hände sagen uns, daß dieselben nicht umsonst ihm nahen, sondern bei ihm finden, was sie suchen: Gnade, Trost und Hilfe! Das Seitenfenster zur Rechten zeigt den Propheten und Mittler des alten Bundes, Moses, die Gesetzestafeln in der einen und den Wunderstab in der andern Hand. Seine ganze Haltung läßt uns den Mann der Kraft erkennen. Sein Gesichtsausdruck ist ernst und streng, entsprechend dem Charakter seiner Predigt, welche den heiligen Willen Gottes den Menschen zu verkündigen hatte. Der Inhalt desselben ist kurz zusammengefaßt in die Worte 5 Mose 11, 1: „Du sollst den Herrn, deinen Gott, lieben und seine Gebote halten.“ Oberhalb der Figur sehen wir die eiserne Schlange, als Vorbild auf Christum, den Gekreuzigten, abgebildet. Das Seitenfenster zur Linken führt uns den großen Heidenapostel Paulus vor, beredt, mild und freundlich von Angesicht, als den Verkündiger des Evangeliums von Christo. Seine Predigt finden wir kurz zusammengefaßt in die Worte Röm. 5, 1: „Nun wir denn sind gerecht geworden durch den Glauben, so haben wir Frieden mit Gott, durch unsern Herrn Jesum Christum.“ Das Bild des Gekreuzigten in der Kartusche oberhalb der Figur entspricht dem Vorbilde der eiserne Schlange auf dem vorhergehenden Fenster. Die genannten drei Glasgemälde, deren Stifter in der unteren Einrahmung eingezeichnet sind, entstammen nebst den Kartons hiezu der Mayer'schen Hofkunstanstalt in München.

In der dritten Gruppe von Glasgemälden ist in drei Bildern — David, Luther und Bach — „Die heilige Musik“ dargestellt. David im prächtigen Königschmuck singt nach der Harfe für sich, den Blick nach oben gerichtet, dem Herrn seine herrlichen Lieder (Psalmen). Die Unterschrift „Hallelujah“ d. h. „lobet Gott“ ruft auch die Gemeinde zum Lobe Gottes auf; dergleichen das weiter unten verzeichnete Wort aus dem Neuen Testament, Jak. 5, 13: „Leidet jemand unter euch, der bete; ist jemand guten Muts, der singe Psalmen.“ Tönt hier das heilige Lied aus dem Munde eines Einzelnen, so hören wir auf dem folgenden Luther-Bilde dasselbe aus dem Munde einer ganzen Familie erschallen. Luther in der Mitte, wie er nach der Laute ein geistliches Lied anstimmt, mit ihm singend seine drei älteren Kinder, Hans und Penchen voran, während ein viertes am Boden spielt, und ein fünftes auf dem Schoße der zur Seite sitzenden teilnehmenden Mutter ruhig schläft, dahinter Melancthon, stille und aufmerksam zuhörend. Der unter diesem Bilde verzeichnete Spruch Kol. 3, 16 mahnt auch uns zur Nachfolge in den Worten: „Lehret und vermahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen lieblichen Liedern und singet dem Herrn in eurem Herzen.“ In der Kartusche oberhalb des Bildes findet sich Luthers Wappen: „Ein schwarzes Kreuz auf rotem Herz in weißer Rose“, eine bildliche Darstellung seines Wortes: „Des Christen Herz auf Rosen geht, zumal wenn's unterm Kreuze steht.“ Diesem Lobe Gottes in der Familie reiht sich als drittes Bild das Lob Gottes in der Kirche an. Wir sehen, vergleiche die Abbildung, hier dasjenige Instrument vor uns, welches der heiligen Musik, und zwar hier dem Gemeindegesange die erhabensten und mächtigsten Töne leiht, die Orgel, und an ihr, genau

im Porträt, den berühmten Meister derselben, Joh. Sebastian Bach. Über ihm stimmt, auf Wolken schwebend, ein Chor singender und musizierender Engel, als Repräsentanten der himmlischen Gemeinde, in die Orgeltöne ein, während wir unten eine andächtig hörende und singende Gemeinde mit einigen lebhaft charakterisierten Persönlichkeiten im Vordergrund in der Augsburger Tracht des 17. Jahrhunderts versammelt finden. Die Unterschrift: „Lobet den Herrn in seinem Heiligtum. Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.“ Ps. 150, 1 und 6, fordert auch den Beschauer zum Lobe Gottes in der Kirche auf. Die feine und schwungvolle architektonische Umrahmung sämtlicher drei Bilder ist aufs genaueste dem Stile der Kirche angepaßt, und wurden einzelne Motive derselben, wie die geschwungenen Linien, die reizenden Engelsköpfe, dem Schmucke der Kirche selbst entnommen. Die Entwürfe stammen von zwei Münchener Künstlern: R. Weigandt für das Lutherbild, Professor J. Widmann für David und Bach. Die Herstellung der Bilder erfolgte in der Gust. van Treeck'schen Glasmalerei-Anstalt zu München. Die Namen der Stifter sind auch hier am Fuße der Umrahmung eingezeichnet.

• Manchem Amtsgenossen und Künstler, der mit der Auswahl und Zusammenstellung von Gegenständen zu ähnlichem Kirchenschmucke beschäftigt ist, werden schon die Gruppen I und II dankenswerte Winke an die Hand geben; besonderer Hervorhebung wert erscheint uns aber die dritte Gruppe. In ihr tritt, für die Orgelseite des Schiffs sehr geeignet, der Gedanke der lobpreisenden Gemeinde als Echo der gegenüber dargestellten Heilsthatsachen, in erhebender Weise in die Erscheinung und zwar der Gemeinde in dem Sinn, wie wir ihn öfter schon als für die Idee und Schmückung des Kirchengebäudes fruchtbar hervorgehoben haben: nämlich in ihrem geschichtlichen Zusammenhang, wie derselbe bis in die Ewigkeit hineinreicht. David stellt die alttestamentliche Gemeinde, das Lutherbild diejenige der Gründungszeit unserer evangelischen Kirche, das Bachbild diejenige der Blütezeit altprotestantischer Frömmigkeit, der Engelchor drüber die himmlische Gemeinde vor Augen. In welch großen erhebenden Zusammenhang wird damit die Gemeinde der Gegenwart zu Trost und Mahnung hineingestellt. Und nun die Darstellung nach ihrer künstlerischen Seite. Wir besprechen nur das Bachbild, weil wir nur bei ihm in der Lage sind, dem Leser eine Abbildung vorzuführen. Die Aufgabe war, entsprechend dem Stil der Kirche, auch in Barockformen etwas kirchlich-Würdiges von monumentalem Eindruck zu schaffen. Die Barockformen wirken — unterstützt von der vortrefflichen farbigen Ausführung in der van Treeck'schen Glasmalereianstalt in München — maßvoll und entbehren nicht des für den kirchlichen Eindruck notwendigen Ernstes; sie gewähren aber, im Unterschied von der Gotik, verschiedene Vorteile, die der entwerfende Künstler voll ausgenützt hat. Vor allem gestatten sie, das Fenster in seiner ganzen Breite mit einer zusammenhängenden Komposition zu schmücken, ohne daß dieselbe, wie bei der Gotik, in so störender Weise von den Maßwerkenfensterposten durchschnitten wird. Ferner ist bei ihnen die Tracht des siebzehnten Jahrhunderts, die auf unserem Bild so anheimelnd wirkt, sowie die Darstellung der Rauntiefe im Bild etwas ganz Selbstverständliches. Ersteres wäre bei gotischen Formen ganz un-



Glasgemälde in der evangelischen Barfüßerkirche zu Augsburg.
Ausgeführt in der van Treed'schen Glasmalereianstalt in München.

möglich, letzteres wirkt, so oft es auch bei modernen Glasgemälden mit ihnen zu verbinden gesucht wird, stets stilwidrig und störend. Wie schön aber wirkt in unserem Bild die Raumerweiterung, die das Kirchengebäude selbst im Glasgemälde erfährt, besonders da sich damit der Blick aufthut, nicht bloß in eine glaubensstarke und gottesdienstfrohe frühere Zeit unserer eigenen Kirche, sondern in die lichten Höhen der oberen Welt: die Engelgruppe ist, wie jeder Beschauer fühlt, die Krone des Bildes; wie schön ist in ihr der ideale Charakter von Raum und Figuren gegenüber dem realistischen der unteren Gruppe, das freudig-selige Lobpreisen vor Gottes Thron gegenüber dem Singen „noch aus dunkler Ferne“ unten zum Ausdruck gebracht. — Das christliche Kunstblatt, das schon länger in der Stilfrage die Stellung einnimmt, daß die besonderen Vorzüge des gotischen Stils für den Kirchenbau nicht verkannt, die anderen Stilarten daneben aber nicht verworfen werden, freut sich, von diesem schönen kirchlich-würdigen Werk seinen Lesern Kunde geben zu können.

J. M.

Von der großen Berliner Kunstausstellung.

III.

Zu den im wahrsten Sinne von christlichem Geiste erfüllten Werken muß vor allem ein großes Altarblatt „Golgatha“ von P. Stögle (München) gezählt werden. Die ganze Anordnung und Darstellung ist wohl gelungen und würdig, und besonders ausdrucksvoll sind die am Kreuzesstamm niedergefunkenen Frauen gegeben. Dazu ist die Zeichnung und Farbengebung, bei aller sichtlich Anlehnung an die alten Meister, edel und harmonisch, so daß das Bild einen völlig befriedigenden Eindruck erzielt. — Das läßt sich von einem „Ecce homo“ von Fahrenkrog (Berlin), dessen Erstlingswerk im Vorjahre an dieser Stelle besprochen wurde, nicht sagen. Wie da Christus von Pilatus vorgestellt wird, wie hier häßlich verrenkte Oberkörper und Arme, brutal vom Rahmen durchschnitten, in das Bild hineinstreben und alles so empfindungslos und roh hingestrichen ist, das ist kaum sagbar. Das Bild wäre besser von der Ausstellung fern geblieben, weil ihm dazu die künstlerische Qualität und Berechtigung abgehen. — Nicht viel erfreulicher ist ein großes Bild „Für dich“ von v. Brandis (Berlin), eine Grablegung, die von oben bis unten eine solche Fülle von Mängeln und ungenügendem Können aufweist, daß diese nicht durch die wenigen koloristisch guten Teile, die anzuerkennen sind, aufgewogen werden können. — Nicht erfreulich wirkt dagegen ein kleines Erstlingswerk, „Emmaus“, von H. Liegmann (Berlin). Es stellt uns den Augenblick dar, wo der Herr am Brotbrechen von den Jüngern erkannt wird, und sucht in seiner schlichten Auffassung mit Glück Charakteristik und Naturwahrheit mit edler Form zu verbinden, wie es überall durch die Wahrheit der Empfindung und die Liebe der Durcharbeitung bis ins kleinste hinein angenehm berührt. Von G. Fugel (München) ist hier schon manches tüchtigen Bildes Erwähnung geschehen. Auch diesmal befriedigt uns der Künstler mit einer Darstellung des „Jesus, die Kinder segnend“. München und Uhde sind

bei ihm nicht ohne Einfluß geblieben, und man merkt es ihm an, daß er noch schwankt, daß er noch alte und neue Anschauungen zu verschmelzen sucht. Seine Christusfigur entbehrt zwar noch der rechten Wahrheit und Tiefe der Auffassung, sie macht eher den Eindruck eines Wanderpredigers, welcher zu einer kleinen Versammlung von zeitgenössischen Frauen und deren Kindern spricht und dieselben mit seinem Segen entlassen will; doch aber ist das Bild im ganzen glücklich aufgebaut und befriedigt durch die Liebe und den Ernst im Vortrag und die Innigkeit der Empfindung, die es ausatmet. — Von Professor Blochhorst (Berlin) sieht man zwei Bilder, „Christus bei Maria und Martha“, und der „Barmherzige Samariter“. Beide wirken in der Photographie, in welcher natürlich die süßliche Farbe, die ihnen eigen ist, nicht zur Geltung kommt, erträglichler als im Original, obgleich hier wie dort die Verleugnung der Natur und die ganze Kraft- und Saftlosigkeit, die sich in allem und jedem dokumentiert, kaum einen befriedigenden Eindruck ermöglichen. — Von solchen Mängeln frei zeigt sich ein mäßiges Bild „In seines Vaters Hause“ von Müller-Münster (Berlin). Es stellt uns den zwölfjährigen Jesus, einen etwas hageren, geistig angestregten Knaben mit sympathischen Gesichtszügen dar, welcher, eine Narzisse in den Händen haltend, von einer Gefühlskrante den Blicken der streitenden Schriftgelehrten noch entzogen, sich diesen eben zu nähern im Begriff ist, und auf die Reden derselben aufmerksam lauscht. Man muß die scharfe Charakteristik dieser Figuren anerkennen und die ganze Vortrageweise loben, welche glücklich die Mitte zwischen Weichheit und Freiheit inne hält. — Zu einem hübschen Effekstückchen hat F. Kaulbach (München) seine „Maria“ ausgebildet. Besser hieße das Bild „Rast auf der Flucht nach Ägypten“, denn es zeigt uns diese oft gemalte Scene in liebenswürdiger Auffassung. Wir sehen das heilige Elternpaar, Maria mit dem Kind an der Brust auf dem Fels sitzend, in mondschein heller Nacht in der Wüste bei einer Cisterne halten, wo zwei Fellahkinder mit Wasserschöpfen beschäftigt waren. Maria nimmt eben eine Schale mit dem kühlenden Naß aus den Händen des Fellahknaben, während das mit dem Krug daneben stehende Mädchen neugierig auf die Gruppe schaut, die von dem dem Kinde entstrahlenden Lichte her beleuchtet wird. Wenn auch Joseph, wie fast immer in ähnlichen Darstellungen, die Rolle eines ziemlich überflüssigen Statisten hierbei spielt, und das malerische Hauptmoment der ganzen Schilderung, der Ausdruck des romantischen Zaubers einer hellen Mondnacht, zu wünschen übrig läßt, so ist das Bild doch ebenso lieblich erdacht, als fleißig und liebevoll gemacht. — Von W. Spatz (Düsseldorf) erblickte man ein hübsches Idyll „In Bethlehems Stall“; in welchem naives Empfinden und keusche Behandlung ausdrucksvoll wiedergegeben waren. Der Künstler befreite sich zwar von der Übertreibung und läßt in seinem Bilde Maria mit dem Kinde im Arm auf einem Lager zu ebener Erde schlafen, weiß aber dafür ein Hänslein kleiner, mit weißen Hemdchen angethaner Engel, die sich dem Lager mit ersticklicher Freude behutsam nahen, so sinnig vorzutragen, daß man davon ganz entzückt ist und fast gänzlich die spröde Farbengebung unbeachtet läßt, welche dem Werk etwas Abbruch thut. — Zu erwähnen sind sodann zwei in katholischem Geiste aufgefaßte Andachtsbilder; eine etwas süßlich

gemalte, im Geschmack Ittenbachs gehaltene „Madonna“ mit dem Kinde auf dem Arme, von J. Kehren (Düsseldorf), und eine im Ausdruck glücklich erfasste „Mater dolorosa“ von C. Berling (Dresden). — Auf schmaler Tafel malte uns in Überlebensgröße R. Stockmeyer (Karlsruhe) den an einen Pfeiler gelehnten reinigen „Petrus“, dem man eine gewisse Größe der Auffassung nachrühmen kann.

Drei Künstler haben Darstellungen aus dem Alten Testamente geliefert, von denen das „Paradies“ von Müller-Schönfeld (Berlin) ein hübsch gedachter und idyllisch vorgetragener Treffer ist. Er schildert uns das im Garten Eden in seligster Ruhe und Unschuld wandelnde erste Menschenpaar. Auch desselben Künstlers „Adam und Eva“ (letztere im Begriff, heimlich die verbotene Frucht zu pflücken, während Adam in der Abenddämmerung am Fuße des Baumes in leichten Schlummer gesunken ist) hat zeichnerische und koloristische Vorzüge und ist innig und keusch aufgefaßt. — Von P. Schad (München) ist ein „Kain“ gesandt, welcher sich vor der Leiche Abels der ganzen Schuld seiner That bewußt wird. Das Bild hat leider zu große und unmotivirte Farbenkontraste, um mehr als oberflächlich interessieren zu können. — In gänzlicher Verkennung des eigentlich Wesentlichen im Kunstwerke schuf Th. Etfert (Berlin) ein archäologisches Sammelwerk ägyptischen Geschmacks und benannte es um der darin aufgebauten Personen willen „Moses und Aaron vor Pharao“, ohne irgend etwas Charakteristisches und Künstlerisches beizubringen, das den Titel rechtfertigt. In harter, minutiöser und gequälter Malerei, ohne jegliche malerische Qualitäten ist alles gegeben und fand als Erstlingswerk in der Jury nur zu nachsichtige Beurtheiler.

Unter den Bildern, deren Inhalt dem christlichen Gedankenkreise entnommen ist, ohne gerade in der Schrift geschilderte Episoden zu interpretieren, verdient ein Triptychon von „Walter Firlé“ (München), das er „Vater Unser“ nennt, an erster Stelle gerühmt zu werden. Es schildert uns drei Bitten aus dem Gebet des Herrn, und aus dem Titel geht wohl hervor, daß auch die Darstellung der andern den Künstler beschäftigen werden. Diese drei mäßig großen Bilder können sich so hervorragender künstlerischer Feinheiten rühmen, wie solches wenige Kunstwerke zu thun berufen sind. Als Ausdrucksmittel für den Inhalt der Bitten wählte der Künstler die Jetztzeit. Auf dem linken Flügel, welcher der vierten Bitte gewidmet ist, zeigt uns der Künstler eine freundlich helle, überall Sauberkeit und Ordnung verratende, ländliche Stube, in welcher die Familie eines Tagelöhners um den mit der einfachen Mahlzeit bedeckten Tisch zum Gebet versammelt ist. Zufriedenheit verschönt die harten Gesichtszüge von alt und jung, und wohlthuerender, biederer Sinn drückt sich in allen aus. Der Künstler zeigt uns, daß die sogenannte „Armeutmalerie“ wahr, ohne häßlich zu sein schildern, und daß so aufgefaßt auch dieser Zweig am Baume moderner Kunst seine volle Berechtigung hat. Das Mittelbild schildert uns die dritte Bitte. Der erste Tageschimmer dringt bläulich matt in die saubere Stube der armen Witwe. Die Nacht über hat sie in Sorgen am Krankenbette ihres Sohnes, der Stütze ihres Alters, gewacht, das Nachtlämpchen wirft über sie und das reinliche Lager des letzteren seine matten gelblichen Lichter, der Kranke liegt still ausgestreckt, wie

zum Todesschlummer bereit — da ist die Alte in sich zusammengesunken, hat die Hände gefaltet, und wenn auch schwer, es ringt sich nach heißen Gebeten doch wohl das „Dein Wille geschehe“ aus der Tiefe der von Schmerzen durchwühlten Brust heraus! Unendlich wohlthuende Stille, Ergebenheit und Ruhe im Herrn haucht dieses Bild aus, und meisterhaft sind die malerischen Mittel zur Darstellung für diese Empfindungen benutzt. Und nun der rechte Flügel. Der ehrsame Schuhmacher mit seinem Gesellen sitzen in gemüthlicher, von auskömmlichem Verdienst zeugender, heller Werkstatt bei der Arbeit, auch die Frau ist mit Nähen dem Mann behilflich; da geht die Thür auf, und auf der Schwelle erscheint die heruntergekommene Tochter, welche vielleicht in verblendetem Leichtsinne das Elternhaus einst freventlich verlassen hat. Die Mutter, von ihrer Arbeit aufgesprungen, hat sie sogleich erkannt, aber zögernd bleibt sie wie festgebannt an ihrem Plage, und der Vater — wir sehen zwar sein Gesicht nicht, er kehrt uns den Rücken zu, aber an der heftigen Bewegung der den Draht durch die Arbeit ziehenden Hände ist deutlich seine innere Erregung wahrnehmbar. „Vergieb uns unsere Schuld“, diese, hier in der Person der Unglücklichen stumm in die Erscheinung tretende Bitte, kann wohl kaum intensiver ausgedrückt werden, als es hier geschehen ist. Das ganze Werk ist in jeder Beziehung ein echtes Meisterwerk und verfehlte seine Wirkung auf keinen, ernstern Regungen fähigen Beschauer.

Gegen solche künstlerische Qualitäten verblaßte E. Hausmanns (Berlin) großes, dreiteiliges Werk „Der Menschheit Ostern“ gänzlich. Es zeigt uns im Mittelbilde einen zur Seligkeit berufenen Mann von einem Engel dem Grabe enthoben und nach oben schweben, links und rechts schwebende und knieende, anbetende Engel, dahinter die aufgehende Sonne. Komposition, Zeichnung und Ausdruck, besonders aber die Farbengebung sind dabei noch so wenig künstlerisch durchgeistigt und entsprechend feinführend vorgetragen, daß der an und für sich erhebende Gedanke darunter empfindlich leidet. — H. Neuhaus (München) erzählt uns das in die Jetztzeit übertragene Gleichnis vom „Armen Lazarus und dem reichen Mann“. Das Bild hat manche künstlerische Feinheiten, besitzt aber die große Geschmacklosigkeit, Geistiges und Wirkliches direkt mit einander in Verbindung zu bringen. Während links auf der Landstraße der reiche Mann mit allem üblichen Pomp zu Grabe getragen wird, heben drei, nicht gerade liebliche Engel, von noch dazu ausgesprochen weiblichem Geschlecht, den armen auf dem Felde hinter dem Zaun gestorbenen alten Arbeiter auf, um ihn stracks ins Paradies zu tragen; doch wirklich eine mindestens recht ungeschickte Interpretation des Gedankens. — Eine ähnliche Geschmacklosigkeit ist auf dem großen Bilde von Baumwels (Dresden) zu rügen, welches Jeremias 29, 13 und 14 illustriert, indem es uns einen im Waldegefecht zum Tode verwundeten Soldaten der Jetztzeit zeigt, welcher sein Haupt dem Lichtstrome zuwendet, in dem ihm Christus mit der Dornenkrone auf dem Haupte leibhaftig naht. — Wenn schließlich noch einer kleinen, zart empfundenen und gemalten Einzelfigur „Glaube“ von Fr. Heymacher (Berlin) und eines hübschen Idylls „Maria und der Schafhirt“ von Scheurenberg (Berlin) gedacht wird, so ist das Wichtigste aus der christlichen Malerei in der diesjährigen Ausstellung genannt worden.

Unter den hier zu betrachtenden plastischen Arbeiten wollen wir voran drei stehende Rundfiguren des Herrn anmerken. Als „Guter Hirte“, mit dem Tier auf dem Arme rüstig auschreitend, hat ihn uns Frd. Pfannschmidt (Berlin), als „Christus consolator“ H. Pohlmann (Berlin) und als den „Mittler“ Const. Starck (Berlin) hingestellt. Während Pfannschmidt sich an den von seinem Vater her bekannten Typus anlehnt und durch sorgfältigste Behandlung erfreut, und Pohlmann mit seiner Arbeit an den Christus von Thorwaldsen erinnert und die aufnehmende, erbarmende Liebe recht gut darin zum Ausdruck bringt, ist die Arbeit von Starck zwar nicht minder ernst gemeint, aber doch in jeder Hinsicht bedeutend schwächer als die beiden andern ausgefallen. — Zu erwähnen ist dann eine kleine Arbeit, „Christus am Kreuz“ von Michele (Berlin), wenn schon dieselbe nicht gerade besondere Schönheiten aufwies. — Als eine ebenso wunderliche, wie abstoßende Verirrung auf künstlerischem Gebiete muß man aber ein in Holz geschnitztes, großes und schmales Relief von N. Pfreckschner (Berlin) mit der Unterschrift „Ihr seid um hohen Preis erkauf“ bezeichnen. Es giebt uns zuoberst den Kopf mit den Schultern des sterbenden, von goldner Glorie umgebenen Erlösers, und besteht im übrigen aus einem mit Finnen und den Marterwerkzeugen dekorierten Balken; und das alles naturalistisch bemalt! — Von H. Kokolsky (Berlin) bewunderte man einen „Christuskopf mit der Dornenkrone“, welcher sich weit über die nämliche, manierierte, weichliche Arbeit in Marmor von Th. Rütke (Berlin) erhob. — G. Eberlein (Berlin) hatte eine kleine Pietà gesandt, welche dem gefälligen, leichten Schaffen des Künstlers ein glänzendes Zeugnis gab, aber weit entfernt davon war den nachhaltigen tiefen Eindruck zu erzeugen, den Stuck mit seinem zu Anfang erwähnten Bilde erreichte. Bei näherem Eingehen auf die Arbeit wurde man durch das materische Kofettieren mit geschwungenen Linien und die genial scheinenden Effektschen, die diesem Künstler in so hohem Grade eigen sind, mehr und mehr abgestoßen. — Ein geschickt komponiertes Altarrelief von A. Reichel (Berlin) zeigte uns den aufschwebenden Herrn von zwei Heiligen und Engeln umgeben. — Als eine tüchtige, lebenswürdige Arbeit des in diesem Jahre verstorbenen Bildhauers Hoffmeister (Berlin), war das Modell zu einem hübsch gedachten Auferstehungengel zu nennen. In der Art des Settignano hatte Byrre (München) die zart modellierte Terrakottabüste einer „Maria“ gesandt. — Von dem Münchener B. Schmitt erregten die in der Art der Robbia modellierten und nachempfundenen Reliefs einer „Madonna“, einer „Cäcilia“ und der „Musica sacra“ Aufsehen. — Zu nennen sind noch eine ungemein zart reliefierte Arbeit in Marmor von Hidding (Berlin) ein „Schweißstück der Veronika“, und wenn schon zuletzt, doch nicht als letzte eine überlebensgroße Gruppe „Adam und Eva“, die nach dem Sündenfall sich ganz des unwiederbringlich verlorenen Glückes bewußt geworden sind. Eine technisch und künstlerisch gleich virtuos behandelte und bedeutende Leistung von Bräner (Berlin). —

Hiermit soll die Betrachtung der Werke christlicher Kunst auf der diesjährigen Ausstellung geschlossen sein. Es ist eine stattliche Reihe, die wir da im Geiste vorüber ziehen ließen und erscheint danach die Freude an der Wiederbelebung dieser Kunstgattung, die in der Einleitung Ausdruck erhielt, wohl berechtigt. Die

Künstler wollen auch hier einsetzen und wieder mithelfen, die alten, immer neuen Gedanken dem lebenden Geschlechte zu verbildlichen. Nun ist es an Staat und Gemeinde das ihrige zu thun: zu unterstützen und durch Aufträge zu fördern, damit die Kunst nicht nur wieder heimisch in den Kirchen werde, sondern sich hier auch zu einer rechten kirchlichen Kunst auswachsen kann.

R. S.

Die Münchener Kunstausstellungen von 1894.

Glaspalast und Seceſſion — man mußte begierig ſein, wohin ſich das künſtleriſche Schwergewicht neige, nachdem im vorigen Jahre zum erſtenmal die Münchener Künſtlerschaft in zwei, wenn auch nicht durchaus feindliche, ſo doch getrennte Lager anſeinander gegangen war. Beide Heerlager zogen wohlgewapnet in den Wettkampf — dazu gehörte, daß beide mit größerer Strenge als bisher üblich Muſterung hielten, ehe ſie ihre Pforten dem Beſucher öffneten. Immerhin wollten im Glaspalast noch 1807 Kunstwerke vom Beſucher „genossen“ ſein — eine ermüdend große Zahl; während die Seceſſion mit ihren 441 ein überſehbares Ganzes bot und ſchon dadurch den Beſucher für ſich gewann. Doch wo erſchien die größere künſtleriſche Kraft? Es wäre ein Unrecht, wenn man nicht geſtehen wollte, daß im Glaspalast ein mächtiges Können unſerer heutigen Kunst ſich offenbart; mit welcher Geduld iſt in dieſer langen Reihe von Landſchaften, vorab den Seeſtücken die Natur beobachtet, mit welcher Treue iſt ſie wiedergegeben, welche Sicherheit hat dieſe Kunst in der Kompoſition, in der Wiedergabe jeder Stimmung und Bewegung bei ihren Schilderungen aus Leid und Freud des menſchlichen Lebens erreicht. Das trifft zum großen Teil auch zu auf die mehr als vierzig Kunstwerke der Ausſtellung, die im engeren oder weiteren Sinn dem religiöſen Gebiet angehören. Wir beginnen billig mit den Darſtellungen aus der heiligen Geſchichte. Das Bild des Gekreuzigten tritt uns dreimal entgegen, ſtets in koloffaler Ausfühung. Einmal als plastiſches Rundbild von Wilhelm Niediffer, München. Der Künſtler hat verſucht, dem Motiv eine neue Seite abzugewinnen, indem er den Querbalken des Kreuzes nur ganz kurz annahm, ſo daß die Arme des Gekreuzigten nicht horizontal, ſondern beinahe vertikal erſcheinen. Es iſt richtig, das Hängen am Kreuz mit all' ſeiner Qual tritt auf dieſe Weiſe viel anſchaulicher in die Erſcheinung, aber das Ganze verliert ungemein an Majestät und Ruhe, ohne welche der Gekreuzigte eben nicht Chriſtus iſt. Otto Brauſewetters (Berlin) Crucifixus kann ſchwer richtig beurteilt werden, da er in einem viel zu kleinen Raum bei ungenügender Beleuchtung hängt. Doch ſcheint der Ausdruck des Geſichts der blutigen Wirklichkeit des Kreuzes nicht ganz zu entſprechen, er iſt zu ſauft und friedlich, weder Kampf noch Sieg treten deutlich heraus. Auguſt Holmberg (München) hat im Auftrag des bayriſchen Staats den Gekreuzigten als Altarbild für die Stadt Obernburg a. M. gemalt. So erfreulich wie der Auftrag iſt die Ausfühung. Holmberg hat nach Gewohnheit der alten deutſchen Kunst zu Füßen des ſchwebenden Kreuzes die Stadt Obernburg ſelbſt dargeſtellt; es iſt merkwürdig, daß

die Naivität dieser Darstellung in keiner Weise störend wirkt. Es macht einen wohlthuend kindlich frommen Eindruck, wie dieses ganze Städtchen mit allem Leid und allen Sorgen, die unter seinen Dächern wohnen mögen, unter die ausgebreiteten Arme dessen gestellt ist, der für uns gelitten hat. Durch den Gegensatz der Landschaft und der Kreuzdarstellung wird ebenso einfach wie bei den alten Meistern der monumentale Eindruck erzielt, der eben darauf beruht, daß die Figurenkomposition in anderem Lichte als der umgebende Raum erscheint und eben dadurch als eine Welt für sich von der umgebenden Welt sich abhebt. Den vom Kreuz genommenen Herrn zeigt im Schoß seiner Mutter Hans Rößners (Nürnberg) überlebensgroße Bronzegruppe. So edel und ausdrucksvoll die Gruppe ist, so vermiffen wir doch das Gefühl heiliger Stille im Ganzen und die Ruhe des Todes in den Gliedern, insbesondere den Füßen des Leibes Christi, die die eigentliche Aufgabe dieses Gegenstandes bilden. Filippo Cifariellos (Rom) Christus und Magdalena wirkt besonders bei der künstlich arrangierten Aufstellung kraß naturalistisch, wobei aber die große technische Tüchtigkeit der italienischen Plastik deutlich zu Tage tritt. Eine sonderbare Leistung ist Wilhelm Trübners (München) Kreuzigung. Mit wilder dramatischer Aktion, aber ohne Weihe, ja auch ohne wahres Pathos und innere Energie ist die Wirkung des Eintritts der Sonnenfinsternis auf das Volk, die Kriegsknechte und ihre Pferde (!), sowie die Auferstehung vieler Leiber der Heiligen aus ihren Gräbern (Matth. 28, 52) geschildert; es muß dahin gestellt bleiben, welcher Sinn und Geist die Hand des Künstlers bei dieser Darstellung regiert hat. Ein Sensationsstück, das durch Vervielfältigungen unterdessen schon in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, ist Kunz Meyers (München) Judas Ischariot. Wir kommen später auf das Bild zurück.

(Fortsetzung folgt.)

Chronik.

Im Königreich Sachsen ist durch das K. Ministerium des Innern mit Genehmigung des Königs eine Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen gebildet worden. Sie besteht aus einem Ministerialrat als Vorsitzenden, zwei Mitgliedern des evangelisch-lutherischen Landeskonfistoriums, dem mit der Inventarisierung der sächsischen Kunstdenkmäler betrauten Sachverständigen und einem vom sächsischen Altertumsverein zu erwählenden Mitglied. Sie beginnt ihre Thätigkeit am 1. Oktober dieses Jahres.

Geheimer Regierungsrat Prof. Hase in Hannover, der berühmte Baumeister und Gründer der „Hannoverschen Schule“ im Kirchenbau, Mitverfasser des „Eisenacher Regulativs,“ der am 2. Oktober sein 76. Lebensjahr vollendet, hat mit diesem Sommersemester Abschied von seiner Lehrthätigkeit genommen. Das „Christliche Kunstblatt“ schließt sich all den vielen an, die in diesen Tagen dem Altmeister von Herzen kommenden Dank und Glückwunsch darbringen.

Inhalt: Der erste Kongreß für christliche Archäologie. Von Dr. Eugen Gradmann. — Die Glasgemälde in der Barfüßerkirche zu Augsburg. Mit Abbildung. Von J. M. — Von der großen Berliner Kunstausstellung. — Die Münchener Kunstausstellung von 1894. Von J. M. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonfistorialrat Dr. Johs. Mery in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Das Münster in Bern in seiner Vollendung.

Von A. Klemm in Badnang.

Am 25. November 1893 erfolgte in Bern die feierliche Versetzung des Schlusssteins am Helm des Münsterturms und damit die glückliche Vollendung seines am 13. Juli 1889 begonnenen Ausbaues. Dem Kölner Dom und Ulmer Münster ist damit das Berner als drittes im Bunde zur Seite getreten. Und es ist nicht nur ein äußerlicher, es besteht ein innerlicher Zusammenhang zwischen diesen drei Bauten. Ist doch das Münster in Bern, obwohl jetzt im südlichen Grenzgebiet deutscher Sprache gelegen, wie die beiden andern ein entschiedenes Werk deutschen Geistes im Mittelalter, da die Berner Hütte 1459 eine Oberhütte unter der deutschen Haupthütte Straßburg wurde; und sein Hauptmeister entstammte der Familie der Enfinger, die in Straßburg, Ulm und Eßlingen

baute, kam selbst von Straßburg und ging dahin und nach Ulm. Und wenn wir auf die Neuzeit blicken, so hat in Bern der Gedanke an den Ausbau des Turmes, wenn auch schon 1796 der Werkmeister N. Sprünglin am Münster und andere später wieder ihn neu angeregt hatten, erst durch das Bauen in Köln seit 1841 einen kräftigen und nie mehr ganz vergessenen Anstoß erhalten. Und derjenige, welcher dem 1878 besonders durch Professor Dr. Ferd. Vetter gegründeten Münsterbauverein die Möglichkeit und den Weg des Ausbaues entgegen den gegen-
 teiligen Ansichten fast aller einheimischen Sachverständigen nachgewiesen hat, war niemand anders als der Meister von Ulm: Münsterbaumeister Professor Dr. von Beyer, der durch seine geniale Unterführung die alten Schäden geheilt, als Oberleiter mit Architekt Aug. Müller in Bern den Ausbau herbeigeführt und damit seinem Ulmer Ruhmeskranz ein neues schönes Blatt hinzugefügt hat. Es ist hienach nur voll begründet, wenn man auch in Deutschland und zumal in Schwaben an dem Berner Werk herzlich Anteil nimmt, und unser Kunstblatt möchte dem in erster Linie Ausdruck geben. Stellen wir uns zu weiterer Entfaltung innerer Anteilnahme den ganzen Bau, der nun seine Krönung erhalten hat, etwas näher vor Augen. Es bietet sich uns dabei als vorzüglicher Führer die treffliche, reich und schön ausgestattete Festschrift dar, welche, wiederum in schönem Bunde deutschen und schweizerischen Geistes, der deutsche Kunsthistoriker und der obengenannte bauleitende Berner Architekt fertig gestellt haben.*)

Wir können uns dabei natürlich nicht auf alles einlassen, was diese Festschrift mit ihrer so gründlich alles, was irgend noch zu haben war, zu Rate ziehenden und sorgfältig nachweisenden Arbeit ergänzend, berichtend, mehrend unfrem bisheriges Wissen hinzugefügt hat, oder auf kritische Beleuchtung aller etwaigen schwachen Punkte in ihren neuen Aufstellungen. Wir versuchen nur einmal in einer Übersicht an der Hand der Geschichte den Bau neu vor unserem geistigen Auge erstehen zu lassen, und wollen dann wichtigere Einzelheiten aus der Beschreibung noch besonders hervorheben. Anderes, wie z. B. die so viele Nöten für die Berner bringende und an sich auf den Münsterbau so viel einwirkende einstige „Kirchhofmauer“, die großartige Münsterterrasse, und deren wenig erquickliche Geschichte seit ihrem Beginn im Jahr 1334, können wir als für uns weniger wichtig füglich übergehen.

I. Aus der Geschichte des Baues.

a) Bis zum Ausbau.

Als die Berner im Jahr 1421 thatsächlich zu dem seit 1406 ernstlich ins Auge gefaßten Bau ihres Münsters schritten, da galt es wie so vielfach sonst den Bau einer neuen Kirche auf einer Stätte, auf welcher schon vorher eine

*) Das Münster in Bern, Festschrift zur Vollenbung der St. Vincenzkirche von Dr. Berth. Händke und Aug. Müller. Bern, Schmid, Franke u. Cie. 1894. Folio 180 S. Auf ausdrücklichen Wunsch des Herrn Münsterbaumeisters stellen wir gleich hier eine Ungenauigkeit des sonst sehr zuverlässigen Werkes richtig: nicht Herr Münsterbaumeister von Beyer, sondern Herr Hofbaudirektor von Egke hat die Wiederherstellung der Eßlinger Frauenkirche geleitet. D. H.

Kirche stand, die dreischiffige (frühgotische) Leutkirche von 1276, die ihrerseits die Nachfolgerin einer bei Gründung der Stadt 1191 entstandenen viel kleineren (romanischen) einschiffigen ersten Kapelle zu St. Vincenz gewesen war. Aber ganz originell gestaltete sich hier die Aufgabe für den Baumeister. Der vorhandene Bau war so klein und sein Bau sollte so viel größer werden als der bestehende, und sollte für die reichen Berner Familien, welche ihrer Andacht und gleichzeitig ihrem Namen je besondere Stätten in eigenen Seitenkapellen und Altären schaffen wollten, so viele Nebenräume gewähren, daß der Meister nicht daran denken konnte, wie anderwärts zunächst einen Teil der bestehenden Kirche stehen zu lassen zur Fortführung des Gottesdienstes, um dann später auch den andern zu erneuern, sondern er mußte darauf sinnen, neben der Forterhaltung des ganzen alten Baus bis zu einem gewissen Zeitpunkt den neuen so zu gestalten, daß er dann in einem seiner Teile bis zum Ausbau des Ganzen einen Ersatz für den auf einmal abgebrochenen alten Bau zur möglichst ununterbrochenen Fortführung des Gottesdienstes bieten konnte.

Dies hat nun der von Straßburg her als ein junger Mann von etwa 25 Jahren berufene erste und Hauptbaumeister Matthäus Esfinger, der bedeutendste Sohn und vornehmste Geisteserbe des in Ulm, Eßlingen und Straßburg als selbständiger Geist und kühner Baumeister bewährten Ulrich von Eslingen, wie uns in mühsamer Einzelforschung unsre Festschrift nachweist, in der Weise fertig gebracht: er legte seinen Bau zuerst allmählich wie einen Mantel um den völlig stehen bleibenden alten her, wobei er nur im Auge behielt, daß der Triumphbogen des bisherigen Chors auch den Anfang des neuen, weiteren und viel längeren bestimmte und das bestehende Mittelschiff auch die Breite des neuen, nur länger werdenden. Um dabei den Leuten trotz des Bauens einen freien Zugang zu der Leutkirche zu erhalten, stellte er zuerst die vier Eingänge auf den beiden Seiten des Langhauses (von denen dann später einer auf der Südseite überflüssig wurde) vorläufig fertig und diese so, daß zwei von ihnen den zwei Seiteneingängen des alten Langhauses korrespondierten, die zwei andern westlichen den Zugang zu der im Westen des alten Baues bestehenden Vorhalle vermittelten. Wir finden daher in der Festschrift auch das sonst kaum Erhörte wohl mit Recht angenommen, daß der Grundstein zum neuen Bau am 11. März 1421 nicht im Osten oder im Westen, sondern beim östlichen Portal der Nordseite gelegt worden sei. Waren so die Zugänge zum Gottesdienst im Innern der Kirche gesichert, so konnte jetzt sofort dem Wunsche jener reichen Familien nachgekommen werden und zwischen den Eingängen eine Reihe von Seitenkapellen auf beiden Seiten des Langhauses angelegt, als Nebenteile der späteren Seitenschiffe, die außerhalb des alten Baues und seiner Seitenschiffe fielen, im neuen Bau aber nach der Vollendung bis an die äußere Grenze der Strebepfeiler hinausgerückt und die Seitenschiffe verbreiternde Wandungen bildeten. Hat wohl Meister Matthäus diese für eine reichere Entfaltung des katholischen Kultus, die eine Reihe von Altären verlangt, so durchaus praktische und gegenüber einem Kapellenkranz um den Chor jedenfalls wesentlich billigere Anlage erfunden? Sie tritt 1424 in Maulbronn, 1429 in Übersingen, bald darauf in Heilbronn auf und

ist im späteren Laufe des Jahrhunderts insbesondere in Württemberg durch die fürstlichen Baumeister Albrecht Georg und Peter von Koblenz fast für alle größeren Bauten (Stiftskirchen in Stuttgart, Urach, Tübingen, Öhringen, Kirchen in Markgröningen, Mottweil u. s. w.) gewählt worden. Das gleichzeitige Auftreten in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts an ziemlich entfernten Orten dürfte doch mehr auf schon vorhandene frühere Vorbilder weisen. So ziemlich gleichzeitig mit dem Bau der äußeren Langhaussteile auf beiden Seiten konnte der Meister auch den seiner Westanlage in Angriff nehmen, da diese ganz über den alten Bau hinausfiel. Er hatte für diesen Hauptteil nach dem Vorgang des Vaters in Ulm und Eßlingen und dem schon früheren in Neutlingen die Form gewählt, daß ein einziger mitten in die Westseite der Kirche hineingestellter, kühn gewissermaßen nur auf vier starken Stützen mit hochgesprengten Bogen dazwischen ruhender Turm sich stolz beherrschend über die Westfront und die ganze Kirche heraushebe und vor ihm und den zwei durch das Hineinstellen in die Kirche bedingten seitlichen Hallen je eine einen Zugang vermittelnde Vorhalle auf der Westseite angebracht werde. Erst später, als in der Mitte und westlich ein gewisses Ziel erreicht war, konnte der Meister auch auf der Ostseite, auf welcher bis dahin der Zugang zu dem südlich an die Kirche stoßenden Kirchhof offen sein mußte, an die Ummantelung des alten Baues gehen, der eigentliche Chor wurde erst 1430 begonnen. Etwas breiter und bedeutend länger als der stehende, konnte er ganz ungehindert einem relativen Abschluß zugeführt werden. Die Fortführung der Seitenschiffe an ihm hin in zwei Jochen, aber ohne das Hineinziehen der Strebebeiler, also mit Hereinrücken der Wand half der Länge eine bessere Fülle zur Seite stellen, gewährte Raum für weitere Kapellen und Eingänge, führte aber auch durch den einfach rechteckigen Abschluß gegen Osten zu einer gewissen Steifheit der Erscheinung, die dann nur auf der Südseite durch das weitere Vorlegen der dreiseitig abschließenden Sakristei am Chor hin gemildert wurde. In dem so der erste Meister nicht nur an einem Teil des Baues arbeiten und diesen fertig stellen konnte, sondern rings herum sein Werk hatte, mußte er notwendig dem ganzen Bau die Richtungslinien vorschreiben, welche wohl später im einzelnen und sicher nicht zum Vorteil des Ganzen abgeändert werden mochten, aber doch dem Bau den Stempel des Geistes, der ihn einheitlich geplant hatte, sicherten. Abgeschlossen allerdings hat der Meister, als er von 1446 an seinen Aufenthalt in Ulm und anderswo suchte und nur je auf kurze Zeit 1447 und 1449 nach Bern zurückkehrte, 1451 vollends definitiv in Ulm eintrat, nur erst wenig gesehen. Von dem Kranz der Kapellen waren wohl zwei eingewölbt, die meisten andern provisorisch eingedeckt, der Chor bis zur Höhe der Gewölbansätze geführt, also relativ vollendet, die Westfassade mit Ausnahme der oberen Partien des Hauptportals und der Turm bis etwa zur Höhe der Seitenschiffe emporgesührt. Mitten also noch in der besten Arbeit ist der Meister vom Werke gegangen; eine unglückliche zweite Ehe mit der aus Trogen gebürtigen Dorothea hatte ihm Bern entleidet, allerdings aber auch, so viel wir merken mögen, die Schwierigkeiten in seiner Gehaltszahlung, war man ihm doch 1451 bei der Schlußabrechnung noch 693 Gulden (etwa 27000 Franks) und sogar 1462 noch 140 Gulden schuldig.

An Ehre und Anerkennung hatte man es sonst in Bern nicht fehlen lassen, er saß seit 1435 im großen Rat. Und sein Weggang hatte auch keine verletzende Nachwirkung. Gegen ein Jahrhundert später hat man ihm noch an seinem Werk ein Ehrendenkmal gesetzt. Auf einem der reich ausgestatteten östlichen Strebe-
 Pfeiler der Nordseite erblicken wir einen bärtigen Mann, geharnischt in nicht adeliger Rüstung, den Maßstab in der Rechten, während die Linke auf dem das Schwert tragenden Gürtel ruht. Unfern davon am Geländer des nächsten Pfeilers lesen wir die stolze Inschrift: machs na (mach's nach, wenn du kannst). Da sich unsres Wissens ein mittelalterlicher Baumeister in solcher Weise nie selber verherrlicht hat, möchte ich unter den verschiedenen Möglichkeiten, welche die Festschrift für die Deutung der nach ihr im sechzehnten Jahrhundert, spätestens 1560 entstandenen Figur läßt, entschieden die vorziehen, daß hier dem längst vollendeten Meister ein Ehrendenkmal gesetzt wurde, vielleicht beim hundertjährigen Jubiläum des Baubeginns. Eine etwaige Vergleichung des Kopfes mit dem auf dem Grabdenkmal des Matthäus von 1463 in Ulm dürfte bei diesen Umständen keine Entscheidung geben, wenn auch jedenfalls das Bärtigsein stimmt (vgl. Pressel, Ulm und sein Münster, S. 57). Aber ich meine, es giebt noch eine andere Frage zu beantworten: Hat nicht der Meister selbst sich an seinem Werk verewigt? Ein Meisterzeichen scheint allerdings nicht erhalten zu sein. War dasselbe etwa nur irgendwo auf die Wand gemalt, wie jetzt erst kürzlich in Ulm ein solches von ihm mit der Zahl 1452 an der Wand der Reithartischen Kapelle entdeckt worden ist, so konnte es bei den vielen Erneuerungen leicht verschwinden, könnte vielleicht auch noch einmal zum Vorschein kommen. Aber ich meine, die Berner besitzen bereits mehr von ihm, als sie wissen, sein volles Jugendbildnis. Nämlich wie die Festschrift (S. 115) berichtet, finden sich am Sübportal der Westfront noch vier Sockelfiguren, die wohl den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts angehören möchten, männliche Brustbilder von Werkleuten. Drei haben noch ihre Abzeichen: ein Buch mit einem Zirkel, einem Schlegel und einem Meißel. Und der Zirkel hat (S. 6) „die Form des sogenannten Greifzirkels, den wir, allerdings dreimal übereinander, als den Ensinger'schen kennen.“ Ich sage, warum da noch lange zweifeln? Offenbar haben die Ensinger, neben ihrem Meisterzeichen den Zirkel als eine Art Wappen geführt. Ob ein-, zwei- oder dreifach, das ist Nebensache. Denn auf dem von Messis Quentyn 1482 gemalten Brustbild des Moriz Ensinger — wir kommen unten darauf zurück — erscheint auf der linken Rockseite der Greifzirkel einfach, dagegen auf dem beigegefügteten Wappenschild (nach richtiger Abbildung des im Museum der Stadt Mainz befindlichen Bildes) zweimal übereinander, weiß, als Beleg eines roten Pfahls im weißen Schild. Also der Werkmann mit dem Ensinger Zirkel auf dem aufgeschlagenen Buch, wie ihn das Titelblatt der Festschrift uns vor Augen stellt, ein junger, wie es scheint noch bartloser Mann, aber das ziemlich runde Gesicht mit einer Fülle von Locken umwält, wie wir es in Ulm noch bei dem gealterten Ensinger treffen, das ist eben der junge Meister des Baues, der sich und daneben einige seiner Genossen, die vornehmlich mit dem Schlegel und Meißel des Bildhauers umzugehen verstanden, verewigt hat. Die Abbildung hat nur den einen Fehler, den gleichen,

welchen der verstorbene Architekt Boscq an der Abbildung bei Pressel mit Recht herausgefunden und gerügt hat: es ist bei dem Greifzirkel das runde Charnier oben nicht zum Ausdruck gekommen, das eben zeigt, daß wir nicht eine Zange vor uns haben, kein redendes Wappen eines „Enzüngers“, um so zu sagen, sondern einen Greifzirkel. So wie der Zirkel hier und bei Pressel gezeichnet ist, müßte er beim ersten Anregen auseinander fallen. Das Bild des Moriz Enfinger bietet auch darin das richtige (nur also nicht in der sogar wirkliche Zangen wiedergebenden schlechten Abbildung bei Rauch in den Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm, neue Reihe 1870, S. 20, welche ich bei Herausgabe meiner württembergischen Baumeister bis 1750 (würtembergische Vierteljahrshäfte 1882) allein kannte und deshalb wiederholte).

Doch kehren wir nach dieser Abschweifung, die indessen nicht unwichtig erfunden werden und auf besonderen Anklang in Bern rechnen mag, zur Geschichte unfres Baues zurück.

(Fortsetzung folgt.)

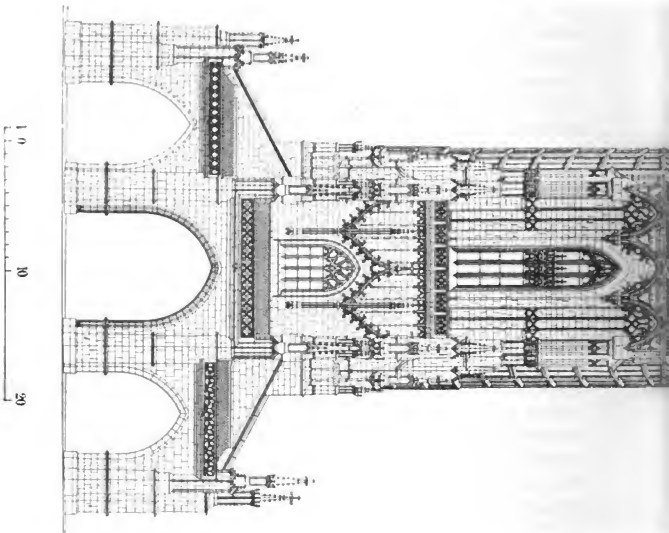
Die Münchener Kunstausstellungen von 1894.

(Fortsetzung.)

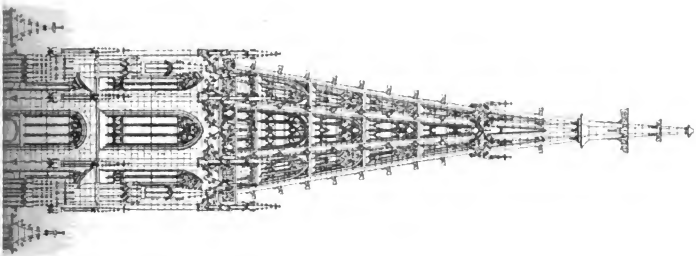
Merkwürdig ist die Entwicklung, die Gebhard Fugel durchgemacht hat; in seinem größeren Erstlingswerk, der Kreuzabnahme, zeigte er schon einen besonders feinen Farbensinn, in der Komposition lehnte er sich, jedoch in selbständiger Weise an die großen Meister der Renaissance an, und in der Auffassung stand er bei fühlbarem religiösem Ernst auf wesentlich biblischem Boden. Im Fortschritt der Entwicklung haben sich seine Bilder in steigendem Maße mit spezifisch katholischem Geiste durchdrungen. Dies Gefühl hat man auch von seinem „letzten Abendmahl“. Das Bild verläßt in den Außersichkeiten, Darstellung der Halle u. s. w. die kirchliche Tradition zu Gunsten einer angestrebten historischen Treue, aber nur, um in der Auffassung um so mehr spezifisch katholisches Wesen zu atmen.*) Was er darstellt, ist eigentlich weniger das „letzte Abendmahl“ als die „erste Kommunion“, d. h. er sucht dem Gegenstand nicht eine allgemein menschliche Seite abzugewinnen, er stellt nicht das letzte Zusammensein des Meisters mit seinen Jüngern, nicht den dramatischen Moment der Entdeckung des Verrats dar, was hier geschildert wird ist der erste spezifisch kirchlich-katholische Akt, da Christus als der erste Priester seinen Jüngern das Sakrament seines Leibes spendet. Die malerische Behandlung, in der offenbar wird, wie viel Fugel von den Secessionisten gelernt hat, befriedigt doch nicht recht, da auch die Stimmung des Ganzen zu feierlich-kirchenmäßig gehalten ist. Eine noch größere Verwandtschaft mit der Secession, so zwar, daß das Bild stilistisch durchaus in ihre Reihen gehört, zeigt das malerisch bedeutendste religiöse Bild des Glaspalastes: Firkle's (München) Triptychon, der Glaube. Als malerische Leistung werden wir es daher erst später betrachten, seinem Inhalt nach zeigt es im

*) Ebenso wirkt nach unserem Gefühl sein voriges Jahr in München, heuer in Berlin ausgestelltes Bild: Lasset die Kindlein zu mir kommen. Der Christus dieses Bildes erscheint nicht als der Jesus der Evangelien, sondern als der Vorläufer des Franz von Assisi.

ersten Feld Maria als Jungfrau, in träumerisch andächtiger Einsamkeit, im zweiten die Anbetung der Hirten, im dritten Maria am Fuß des einsamen Kreuzes. Von Fugel unterscheidet sich Firtle künstlerisch betrachtet zu seinem Vorteil dadurch, daß er bei gleicher katholischer Grundauffassung dieselbe nicht ins Kirchliche, sondern ins allgemein Menschliche wendet. Wie stimmungsvoll ist die zarte Andacht der heranblühenden Jungfrau, der tiefe Schmerz der im Verlust des Sohnes gealterten Mutter wiedergegeben, wie gemütvoll innig ist auch die Scene in Bethlehems Stall geschildert. Im idealen Stil an ätherischer Glätte noch Bouguereau hinter sich lassend, schildert Peter Stachiewicz (Kraakau) das Marienleben nach der katholischen Legende in einer Reihe von Souache-Blättern; eine Technik, die dem zugleich aristokratischen und spiritualistischen Geist, der in diesen Kompositionen weht, sehr angemessen ist. Kommt hier nirgends die heilige Familie zu ihrem Recht, so ist dies auch nicht der Fall bei Béla Grünwalds (München) diesen Namen führenden Bilde, das als einziges Band zwischen Maria, dem Kinde und Joseph die Andacht kennt, indem es Joseph vorlesend, Maria und den Jesusknaben andächtig zuhörend darstellt. Möchten doch unsere Maler von Dürer und Raffael lernen, daß die Kunst Macht und Beruf hat, gerade die natürlichen Beziehungen zwischen Mutter und Kind durch ihre Darstellung zu verklären und zu heiligen und daß man den „Himmel auf Erden“ nicht besser malen kann als in dem harmlosen Paradiesesglück unschuldiger Mutter- und Kindesliebe. Das ist auch nicht geleistet, weil nicht erstrebt, in van Hoves (Brügge) Madonna mit dem Kinde, noch weniger in dem süßlich neukatholischen „Kind Jesus“ von Lybaert (Gent), und den ähnlichen Geist in der Plastik zeigenden Reliefs von Otto König (Wien) mater dolorosa und amabilis. Freier ist die Auffassung, jedoch ohne zum Rein-Menschlichen durchzubringen in Marianne Stokes (London) „Schlummerlied“, das doch wohl Maria und das Jesuskind abbilden will, und in Julie Wolfs (Berlin) „Maria“, während Raffael Schuster-Woldan (München) in seiner „Madonna“ alles Kirchliche und Religiöse abgestreift hat und nichts weiter giebt als ganz individuelle, übrigens prächtige und interessante Menschenwesen, an denen man seine Freude haben muß, wenn man die sonderbare Gleichgültigkeit der Mutter gegen den Sohn (die so gar nicht „raffaelisch“ ist) auch nicht begreifen kann. Die weitere Jugendgeschichte Jesu ist nur durch Emil Uhls (München) Flucht nach Ägypten vertreten, die die heilige Familie in einer Wüstenlandschaft zeigt. Ebenso dürftig ist die übrige biblische Geschichte behandelt. Wenn man bedenkt, welche Fülle von Motiven z. B. Rembrandt, um einen „Modernen“ zu nennen, aus ihr geschöpft hat, so kann man diese freiwillige Verarmung unserer heutigen Kunst nur aufs tiefste bedauern. Es kommen nur in Betracht Karl Hilgers (Charlottenburg) Reliefs: die Auferweckung von Jairo Töchterlein und Heilung der Kranken, Lahmen und Blinden, nüchtern in der Auffassung und steif in den Formen, und Willy Spatz (Düsseldorf) „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid.“ Technisch ganz der neuen Richtung angehörig, schildert dies Bild den in jenen Worten ausgedrückten Vorgang als Ursprung des katholischen Bußsakraments. Wie in der Nähe des Weichtuhls die übrigen Gläubigen warten,



Das Minster in Bern.



bis der, der gerade an der Reihe ist, gebeichtet hat, so drängt sich auf diesem Bilde ein Haufen von „Beladenen“ unter einem Thorweg zusammen, während in einiger Entfernung ein Büssender zu den Knien und im Schoße Jesu liegt wie ein Weichtender am Weichstuhl. Ein düsterer, unfreier und unfroher Zug geht durch das Ganze; nichts von dem befreienden und beseligenden Tone, der für uns Evangelische aus jenen Worten Jesu klingt, hat dieser Maler vernommen. Den Übergang zu den religiösen Bildern im weiteren Sinn möge das einzige Geschichtsbild dieser Gattung machen, das die Ausstellung aufweist: Brozil's (Paris) „Die Kommunion unter zwei Gestalten bei den ersten Protestanten in Böhmen.“ Ernst und groß in der Auffassung teilt es mit allen Geschichtsbildern, für die eine nun vergangene Generation von Ästhetikern geschwärmt hat, den Fehler, daß es nie bloß die Phantasie, sondern zugleich das geschichtliche Wissen des Beschauers in Anspruch nimmt, und daher so wenig wie der archäologische Roman eine rein ästhetische Wirkung erzielen kann. An einem ähnlichen Fehler nur anderer Art leidet das Tendenzbild, wie es uns in Ferdinand Brütts (Düsseldorf) „Was toben die Heiden?“ entgegentritt. Wenn man die Absicht merkt, so vermögen auch alle malerischen Vorzüge, wie sie gerade dieses Bild in reichem Maße aufweist, keine „reine Stimmung“ mehr zu erzeugen. Von dem Kreuze, das auf einem Hügel aufgerichtet steht, tritt mit erhobenen Armen Christus einem Haufen modernen Pöbelvolks entgegen, das sich gegen ihn auflehnt. Fein im Lustton, von treffender Charakteristik in dem Volkshaufen befriedigt es gerade in der Hauptfigur, Christus, am wenigsten. Vielleicht ist es überhaupt unmöglich, in solch allgemein symbolischer Haltung, ohne reale Lebensbeziehung, die Christusfigur lebensvoll zu gestalten.

Den Übergang zu den religiösen Stimmungsbildern mögen zwei Bilder machen, die ich nur kurz erwähnen will: Schmutz-Baudiß (München) betritt in seinem „Christ ist erstanden (Vision)“ das mystische Gebiet — ich muß gestehen, daß ich von diesem Bilde weder einen klaren Gedanken noch eine klare Anschauung gewinnen konnte. Hans Sandreuter (Basel) liefert in „Vor der Himmelspforte“ eine Böcklin-Nachahmung, von der ich zu Ehren des Künstlers annehme, daß er sie selbst nicht zu den religiösen Bildern gerechnet wünscht. Böcklin selbst hat religiöse Stoffe stets ernst behandelt und seine mythologische Phantasie nur auf dem Felde der Natursymbolik sich tummeln lassen; wir wünschten, daß seine Jünger ihn nicht bloß in Kolorit und Lichtwirkung, sondern auch in diesem Stücke sich zum Vorbild nähmen. Rasch können wir vorübergehen an religiösen Salonstücken wie Paul Wagners (München) „Gebet“ und Max Nonnenbruchs (München) „Christin im Gebet;“ auf ein Publikum, bei dem das stoffliche Interesse das künstlerische überwiegt, erscheinen gestimmt Karl Raupps (München) „In höherem Schutz“ (Mutter und Kind im Nachen während des Sturms von einem Engel behütet), Arthur Kampfs (Düsseldorf) „Der Todeskuß“, und schließlich auch, wenn auch durch künstlerische Qualitäten sehr ansprechend, Hermann Kaulbachs „Zwischen zwei Welten“ (zu einer kranken Mutter, der ein Knabe vorliegt, schweben im Wehen des Herdbruchs und des Mondlichts Dürer'sche Engelsköpfe zum Fenster herein). Auf das

Problem der Erscheinung, das allen drei Bildern zu Grunde liegt, kommen wir jedoch noch zu sprechen. Sehr ansprechend in seiner gemüthlichen, „gut bürgerlichen“ Stimmung sind die „Erinnerungen“ von Klara Walther (München): eine alte Frau umgeben ihre Erinnerungen in Gestalt von musizierenden Engeln, die so gemalt sind, daß sie für den Beschauer wie von selbst in die umgebende Luft sich auflösen und wieder aus ihr auftauchen. Außerordentlich fein empfunden, der echte Ausdruck zartester katholischer Frömmigkeit ist die rosa mystica genannte betende Frauengestalt in lebensgroßer Rundfigur von Heinrich Waderé (München). Stimmungsbilder nicht in diesem subjektiven, sondern im historischen Sinn sind Robert Büchger's (München) „russische Pilger“ und Enrico Nardi's (Rom) „Wallfahrer“. Ein Typus von großartigster Wirkung — der Technik nach ein Freilichtbild — ist dieser russische Pilger, wie er trotz Sturm und ungebahnten Wegen, müd und doch nicht ermüdend einsam durch das weite russische Land zieht — wie das Schicksal Rußlands selber. Nicht minder charakteristisch ist auf Nardi's Aquarell die Sonnenglut des Südens geschildert, durch welche die Füße weiß vom Staub der Landstraße, in eintöniger Vitanei alt und jung dahinzieht: man hat die volle Empfindung des eigentümlich Aufregenden und Forttreißenden solcher Wanderung.

Es ist rühmend hervorzuheben, wie eifrig die kirchlich gesinnten katholischen Künstler an dem großen Kunstleben, wie es in den Ausstellungen pulsiert, sich beteiligen (die Häupter der neu gegründeten katholischen deutschen Gesellschaft für christliche Kunst gehören dem Komite der Jahres-Ausstellung im Glaspalast als Juroren an), und wir möchten nur wünschen, daß unsere evangelischen Künstler gleichfalls jede Gelegenheit benützen möchten, mit ihrem Streben an die Öffentlichkeit zu treten. Wir vermiffen an der heurigen Ausstellung aber, daß die heilige, insonderheit evangelische Geschichte so wenig vertreten war — allgemeine religiöse Stimmungsbilder bieten für solche keinen Ersatz, weder in religiöser noch in künstlerischer Beziehung; und wir glauben schließlich dem Fleiß und Streben der Künstler, die wir voll anerkennen, nicht zu nahe zu treten, wenn wir es aussprechen, was der Eindruck so manchen uns bekannten Besuchers der heurigen Glaspalast-Ausstellung war, daß ein eigentlich packendes Bild, ein solches, das die Seele nicht mehr los läßt, ihr ein Problem aufgibt, ein Bild, das das Recht seiner Existenz in sich selber trägt, in der starken, nicht im Studium, sondern in der eigensten Anschauung beruhenden Ausprägung individuellen Lebens — daß ein solches Bild diesmal wohl im Glaspalast unter den religiösen Bildern nicht da war. Das soll kein Tadel sein, denn die großen Kunstwerke bringt keine Epoche jährlich duzendweise hervor. Wie steht's damit in der Seceffion? Drei religiöse Bilder weist diese Ausstellung auf, die an künstlerischer Bedeutung über alles, was der Glaspalast bietet, hervorragenden, die aber zugleich nach dem Sinn und Geist, der sich in ihnen ausspricht, unseren lebhaften Widerspruch herausfordern. Es sind dies Albert Keller's Kreuzigung, F. v. Uhde's noli me tangere, Böcklin's Kreuzabnahme.

(Fortsetzung folgt.)

Vom Büchertisch.

Kirchliche Festgrüße. Zehn Kompositionen in Kupferdruck von Professor D. theol. Pfannschmidt. Mit begleitenden Gedichten von Renata Deutner. Dresden. Otto Brandner. 15 *M.*

Dem Christlichen Kunstblatt ist es eine wehmütige Freude, diese edlen Blätter seines unvergesslichen und unvergessenen Mitherausgebers seinen Lesern vorzuführen. Der Adel und die Zartheit der Auffassung und der Darstellung, die Pfannschmidts Werke kennzeichnen, finden sich auch in ihnen, wie sie aus früherer und späterer Zeit stammend, das Leben des Herrn von der Geburt bis zur Himmelfahrt uns vor Augen stellen, begleitet wie mit Harfenklängen von den innig empfundenen Liedern seiner geistesverwandten Schwiegertochter. Die Wiedergabe in Kupferdruck ist vortrefflich und bei den ausgeführteren Bildern warm und schön im Ton. *J. M.*

Württembergische Künstler in Lebensbildern von August Winterlin. Deutsche Verlagsanstalt, 1895. Gebunden 6 *M.*

Ein schwäbischer Basari! Württembergische Kunst? Davon hört man gewöhnlich nicht gar viel. Und doch hat das Schwabenland nicht bloß Dichter und Denker, sondern auch bildende Künstler unter seinen Sternen aufzuweisen. „Wer überhaupt die deutsche Kunst kennen lernen will, kann an uns nicht ganz vorübergehen“ — so sagt mit schwäbischer Bescheidenheit das Vorwort zu diesen Lebensbildern.

Vierzig Künstler Württembergs werden uns vorgeführt (nur ein Dilettant und ein Kunstgelehrter sind darunter). Will man darin Lokalpatriotismus sehen, so wird man ihn nach Durchsicht des Werkes doch nicht kurzfristig nennen können. Einen Partikularismus mag ja das große deutsche Vaterland wohl ertragen: so viel Stämme, so viel Herde geistiger Kultur! Und eben darum ist es dem — um die öffentliche Kunstpflege in Württemberg hochverdienten — Verfasser zu thun: „eine tiefere Kenntnis der Vergangenheit“ soll zunächst seinen Landsleuten das Vertrauen auf den zukünftigen Gang ihres Kunstwesens stärken.“

Thatsächlich ist diese lange Reihe von Künstlern Württembergs noch lückenhaft. Ein Künstlerlexikon soll das Buch nicht sein; darum ist auch von den Lebenden keiner aufgenommen. Immerhin steckt in diesen vierzig Lebensbildern eine ganze Kunstgeschichte Württembergs aus den letzten hundert Jahren; auch die übergangenen Künstler sind gelegentlich in Anmerkungen wenigstens mit den äußeren biographischen Angaben bedacht.

Gelegentlich steht übrigens dem kühlen Historiker auch ein novellistischer oder humoristischer Ton zur Verfügung. So im Leben Wächters die Einleitung mit dem unvergesslichen Bescheid Herzog Karls an den Eleven: „Schämt Er sich nicht, Maler werden zu wollen, Er ein württembergischer Regierungsratssohn?“ In der That, meint der Biograph, „der Knabe stammte aus bestem Honoratiorenblut, das nach altwürttembergischer Anschauung schon einen leichten Stich ins Blaue hatte. Aus solchen Familien wurde man, da hatte der Herzog ganz recht, damals nicht Künstler; das überließ man den fürstlichen Stallbuben und Soldatenkindern oder Stuttgarter Handwerkerlöhnen; kaum daß sich einmal ein Schultheissen- oder Pfarrerssohn vom Lande darunter verirrt.“ Solche „fürstliche

Stallbuben, Lakaiensöhne oder Soldatenkinder“ waren Danneder und Scheffauer, die Hofmaler Seele und Thouret. Eines Schneiders Sohn ist der Maler Schick, der aus dem Humboldt'schen Kreis in Rom so vornehm auf die saden „deutschen Malerknechte“ herabgesehen hat. Da „wimmelte es in den Briefen des „ehrlichen Gottlieb“, wie er sich zu unterschreiben liebte, von Geburts- und Geistesaristokraten.“

Besonders ansprechend und lebendig wird man diejenigen Lebensbilder finden, die aus persönlicher Erinnerung des Verfassers geschöpft sind, wie das von Gegenbauer, Meher, Keins. In diesen Abschnitten stellt sich das Buch den Biographien Eitelbergers an die Seite. Köstlich schildert Winterlin seinen Freund K. L. Weisser, den trefflichen Kunstschulprofessor und Inspektor der Kupferstichsammlung in Stuttgart, ehemaligen Lithographen, Eulenspiegel-Redakteur und Festungsgefangenen von anno Achtundvierzig. J. V. wie er an Königs Geburtstag als Festredner die Anstalt vertrat. „Selbst die alten Perücken des Weisser'schen und Gratianus'schen Pfarrer-Stammbaums hätten jetzt ihre Freude an ihm haben müssen, wie er so da stand, jeder Zoll ein Professor.“

Das Buch ist keine trockene Kunstgeschichte; es ist ein gutes Stück Kulturgeschichte. Immer wieder begegnen uns in den Blättern dieses Bilderbuchs die Dichtergestalten Schwabens: Schiller, der Mitschüler so vieler Künstler und Freund Danneders, später Uhland, Kerner, Mörike, Schwab; aber auch Göthe, der das Stuttgarter Kunstleben bekanntlich bei seinem Besuch in Stuttgart im Jahr 1797 kennen gelernt hat. Immer wieder werden wir in die Hohe Karlschule geführt; von dort ist alle künstlerische Entwicklung im neuen Württemberg ausgegangen. Da sehen wir in Uniform und Pops als „Maler- und Stukkatorknaben“ die künftigen Umstürzler und Erneuerer der Kunst. Als Umstürzler der alten Zeit betrachtet der Historiker die Danneder und Scheffauer, die Wächter und Schick so gut als ihren Mitschüler Schiller. „Die von Danneder in Rom geschaffenen Marmorstatuen Ceres und Bacchus und das Relief „Geschichte und Tragödie“ mußten mit der ausdrucksvollen Ruhe ihrer reinen Formen den Augen des älteren Geschlechts zu Hause nicht minder unheimlich vorkommen, als seinen Ohren die Posaunenflöße der Tyril Schillers und das vulkanische Rollen in seinen Räubern.“ Wir bewundern den genialen Scharfblick, womit der fürstliche Gründer und Leiter der Karlschule die Lehrer und die Schüler auszuwählen wußte. „Jugendliche Lehrer — das war das Hauptgeheimnis der Erfolge dieser Anstalt.“ Und wie manches Talent hat er entdeckt und der Kunst gerettet! Es war sein Grundsatz, die Berufswahl den jungen Leuten selbst und ihren Angehörigen daheim zu überlassen. Er ist ihm ja nicht immer treu geblieben, wie wir aus Schillers Leben wissen. Manchmal hat ihm aber doch auch dabei der Erfolg recht gegeben. Wie Schiller wollte auch der berühmte Kupferstecher Johann Gotthard Müller ursprünglich Theolog werden. Auf wiederholtes Andringen des Herzogs trat er in die Kunstakademie, wenige Tage, ehe er in das Tübinger Stift aufgenommen werden sollte. Und im Leben Wächters fragt der Biograph einmal: „Sollte ihm in dieser Lage nicht zuweilen der Gedanke gekommen sein, daß es Herzog Karl am Ende doch gut mit ihm gemeint habe?“ Er muß dem Künstler gekommen sein, wenn er im Jahr 1813 schreibt: „Einen aus Liebe

Dahinsterbenden können seine schwindenden Kräfte nicht anders gesinnt machen... In diesem Verhältnis stehe ich zur Kunst."

Wir lernen das schöngeistige Stuttgart der Schiller-Göthezeit kennen, Dannecker's Haus mit seinen berühmten Gästen und seinen kunstsinigen Freunden. Von einzelnen Kunstfreunden hing damals die Existenz der Künstler ab. Konnten der Freiherr v. Nitzsch und der Buchhändler Cotta künstlerische Aufträge geben, so wirkten der Kaufmann Rapp und der Hofprediger Grüneisen, der Mitbegründer des Christlichen Kunstblatts, mit der Feder für Kunst und Künstler. Wir lernen insbesondere auch die Fürsten Württembergs von dieser vorteilhaften Seite kennen. Leider hat ja die Geschichte Württembergs im Zeitalter des Despotismus mehr von Bedrückung und Ausjaugung des Volkes zu berichten, als von fürstlichen Wohlthaten. Die Kunstgeschichte aber gedenkt mit Dank und Ehren des Herzogs Karl, wie der Könige Wilhelm und Karl, der Königin Olga. Ihrem hohen Erben, dem König Wilhelm II ist das Buch gewidmet. Der König Friedrich, der „mehr von der Kunst verstand, als man gewöhnlich glaubt," hat für Dannecker und Scheffauer gethan, soviel er in der Not jener Kriegszeit nur thun konnte; derselbe König, über den Schick so bitterböse sagt, daß er „nie wieder einem König, und wäre er noch so dick, eines von seinen Bildern schenken werde.*") Auch an Ordensauszeichnungen und Titeln hat man es nie fehlen lassen, und die Künstler schätzen das gewöhnlich nicht gering. Herzog Karl schickte seine „Söhne," die sich der Kunst widmeten alle zuerst nach Paris, wo die Maler sich meist zu dem Revolutionär David wandten; und dann nach Rom. Paris ist bis 1870 die zweite Schule der kunstbessenen Schwaben geblieben und selbstverständlich Rom die dritte. Merkwürdig, traurig, wie so manche verheißungsvolle Kraft dann nach der Rückkehr in die enge Heimat vor der Zeit erlahmt, und daß das Kunstleben trotz aller Pflege hier nie recht gedeihen will. Unter den Karlschülern treten Dannecker und Scheffauer am meisten in den Vordergrund. Mit Genugthuung sehen wir den letzteren, dessen Werke sich zumeist im Stuttgarter Schloß finden, wieder an den gebührenden Platz neben oder doch dicht hinter dem glücklicheren Genossen gestellt. „Er hat ein nicht gewöhnliches Talent durch willige Hingabe an treffliche Lehrer und durch tiefes Eindringen in die Formen und, was mehr ist als das, in den Geist des Altertums zu hoher Vollendung ausgebildet. Sein Name sollte überall genannt werden, wo man der Erneuerer der deutschen Kunst mit Verehrung gedenkt." Winterlin hebt sein besonderes Talent für das Relief hervor. Seine Gegenstände entnimmt Scheffauer zumeist der antiken Welt, „unter Bevorzugung von elegischen Stimmungen und tragischen Situationen. — Seine Gestalten atmen . . . wo der Stoff es mit sich bringt, tiefe Leidenschaft, die unbehindert durch die klassischen Formen ihren Ausdruck in starken Bewegungen findet. Vor seiner Sappho . . . oder seiner Ariadne . . . hören wir mehr als ovidische Verse: Arien von Glück wachen in unserer Erinnerung auf." In der That ist es durch Rapp bezeugt, daß er sehr musikalisch war. Dieser entwirft

*) Rosenbergs, Gesch. der modernen Kunst II. S. 71.

auch von der Persönlichkeit Scheffauers ein freundliches Bild: „Von Gestalt war Scheffauer sehr ansehnlich und angenehm, von Charakter bescheiden und dienstherrig, gutmeinend gegen jeden. Nur körperliche Leiden zogen zuweilen einen Schleier von Düsternheit über seine Äußerungen.“ Ausdrücklich zerstört unser Biograph die böse Sage, als ob Dannecker unedle Mittel angewandt hätte, um den Nebenbuhler zurückzudrängen. Immer mit einander wetteifernd, als Schüler wie als Professoren, oft um ein und denselben Auftrag ums tägliche Brot, blieben sie doch immer Freunde, bis Scheffauer durch seine langjährige „Peinigerin“, die Schwindsucht, in der Mitte der Jahre hingerastet wurde.

Das Lebensbild Danneckers ist wohl die Perle der ganzen Sammlung. Der Verfasser findet selbst den Danneckerkultus der zwanziger und dreißiger Jahre übertrieben; doch sein Urteil fällt im ganzen wie im einzelnen wesentlich günstiger aus, als wir es sonst bei den, zumeist realistisch gesinnten, neueren Kunsthistorikern treffen. Aber man wird daselbe unparteiisch und feinsüßlich finden.

Ich kann mir nicht versagen, das Urteil über Danneckers Christus hier wiederzugeben. „Bei dem unbefangenen, frommen Beschauer verfehlt das hehre Bild noch heute seine Wirkung nicht; sie liegt zumeist in dem gewaltigen Vorhaupte, bei sehr milden Gesichtszügen und in der Verbindung der Kolossalgröße mit den denkbar einfachsten Formen. Die Künstler und Kunstgebildeten dagegen haben sich zu keiner Zeit recht damit befreunden können. Sie fanden und finden die Bewegung zu lehrhaft, die Gewandung zu dürftig.“

Der Maler Schick darf nach der Nichtigstellung seines Geburtsjahrs, die Winterlin schon früher (Repert. f. Kunstwiss. 1886) veröffentlicht hat, nicht mehr als frühreifes Talent hingestellt werden. Die Biographie Schicks enthält aber noch einen Fragepunkt. Im Herbst 1806 drohte ihm Festsetzung auf der Engelsburg oder Verweisung aus Rom. Eine Denunziation von seiten neidischer Kunstgenossen soll die Ursache gewesen sein. Aber welches war die Schuld auf Schicks Seite? Haack*) spricht von Karikaturen, mit denen Schick hochstehende Personen beleidigt habe. Winterlin verwirft diese Erklärung als sehr unwahrscheinlich, da sich in den nachgelassenen Handzeichnungen des Meisters nirgends eine satirische Anwendung finde. Vielmehr gehe aus Schicks eigenen Worten deutlich hervor, daß er seinen Feinden mit unvorsichtigen Worten eine Handhabe geboten hatte. Damit dürften auch die unglücklichen Schlüsse auf Schicks Charakter, die Rosenberg gezogen hat, dahinsinken, der Vorwurf der Undankbarkeit gegen die Familie Humboldt. — Die Hauptwerke von Wächter und von Schick besitzt das Museum in Stuttgart. Die Malerschule der Karls-Akademie ist außerdem vertreten in den Biographien von Ph. Friedr. Fetisch, M. J. Thouret, der sich übrigens als Baumeister größeren Ruf erworben hat, dem Bildnismaler G. W. Morff, dem Schlachtenmaler J. B. Seele. Die Kupferstecherschule in den beiden Müller Vater und Sohn, J. F. Leopold und Fr. A. Seyffer. Sie erscheint als ein Ableger von Wille's Schule in Paris. Es genügt der Hinweis auf Johann Gotthard Müllers Madonna della Sedia und heilige

*) Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte, 1863, S. 300 ff.

Cäcilia, auf Friedrich Müllers Sixtinische Madonna und den Johannes nach Domenichino, um die Bedeutung dieser württembergischen Stecherfamilie darzuthun.

Sehr wertvolle Beiträge erfährt die Kunstgeschichte meines Erachtens an den eingehenden Charakteristiken von Gegenbauer und Neher, die sich, der eine als Historien-, der andere als Kirchenmaler den größten Künstlern ihrer Zeit an die Seite stellen. (Gegenbauers Fresken im Residenzschloß, Neher's Fenstergemälde in der Stiftskirche zu Stuttgart.) Einige Namen entreißt unser Biograph unverdienter Vergessenheit. So den Kirchenmaler F. F. Dieterich. Und wie romanhaft so manches Künstlerleben, das uns hier vorgeführt wird! Schade nur, daß wohlbekannte Männer, die man gern einmal von solcher Meisterhand geschilbert sähe, noch fehlen. So unter den Baumeistern der Neugotiker R. A. Heideloff, der Dombaumeister Fr. Schmidt, der frühverstorbene A. Gnauth; an Bildhauern L. Dymnack, Dannekers und Scheffauers Genosse im künstlerischen Streben, und R. Weitbrecht; die Maler F. H. Fäger, E. Leuze, G. Cloß.

In den Spuren von Rapp, Grüneisen, Strauß und Haack hat A. Wintterlin ein Werk geschaffen, das nicht nur in Schwaben freudig aufgenommen, sondern in Deutschlands Kunstliteratur einen bleibenden Platz einnehmen wird. Es ist keine Frage, daß ein Werk wie dieses, das so oft aus Familienüberlieferungen schöpft, binnen kurzem, wenn mit den Angehörigen und Zeitgenossen unserer großen Künstler die Erinnerungen begraben sind, gar nicht mehr möglich wäre.

E. Grabmann.

Chronik.

Der Dom zu Schleswig ist nach Vollendung seiner wohlgefügten Wiederherstellung am 25. Oktober ds. Jz. im Beisein Ihrer Majestät der deutschen Kaiserin, die ja die iunigsten Bande mit Schleswig-Holstein verknüpfen, feierlich eingeweiht worden. Wir werden über den Dom, seine Geschichte und Wiederherstellung demnächst ausführlich berichten.

Die literarische Anstalt Rätten und Löning in Frankfurt a. M. hat dem Herrn Dr. H. W. Singer, wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am königlichen Kupferstichkabinett in Dresden, die Herausgabe ihres allgemeinen Künstlerlexikons übertragen. Das Lexikon ist die dritte völlig umgearbeitete Auflage des Seubert-Müllerschen Künstlerlexikons. Den ersten Teil hat der jüngst verstorbene Dr. H. A. Müller in Bremen vorbereitet und in der Handschrift abgeliefert. Der Druck ist bereits begonnen und der erste Halbband erscheint im Oktober ds. Jz. Fortsetzung und Schluß des auf drei Bände berechneten Werkes werden dann in kurz aufeinander folgenden Zwischenräumen binnen 1¼ Jahren auf den Markt kommen.

Unsern Lesern

sind wir in der angenehmen Lage folgendes Anerbieten zu machen. Herr Otto Brandner, Verleger in Berlin W 57, Blumenthalstraße 16, hat sich bereit erklärt, das in seinem Verlag erschienene und oben angezeigte Werk von

Professor Pfannschmidt, Kirchliche Festgrüße

den Lesern des Christlichen Kunstblattes zu halbem Preise abzulassen, sofern sie als solche bei ihm Bestellung einreichen. Die Redaktion.

Inhalt: Das Münster in Bern in seiner Vollendung. Mit Abbildung. Von A. Klemm. — Die Münchener Kunstausstellungen von 1894. (Fort.) Von J. M. — Vom Bächerisch. — Chronik. — Unsern Lesern.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merg in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Hierzu eine Beilage aus dem Verlage von F. D. Weigel Nachf. (Chr. Herm. Tauchnik) in Leipzig, betreffend Kunstwissenschaftliche Werke.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

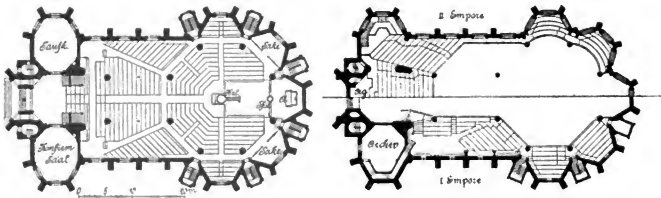
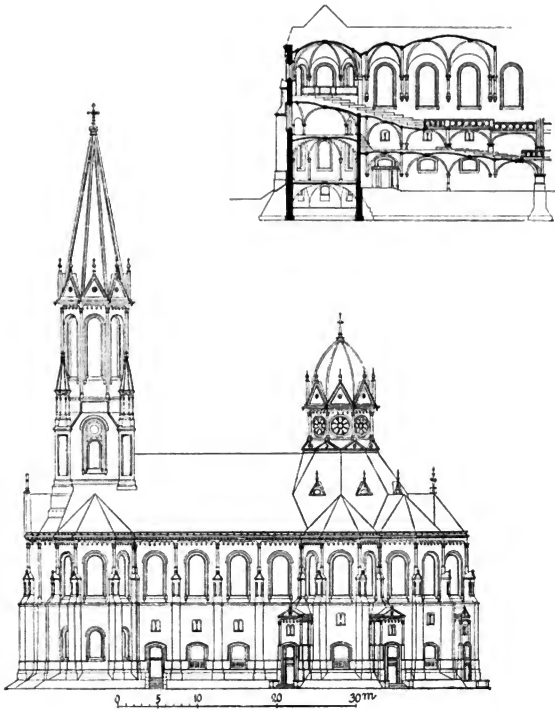
Noch einmal die Emmauskirche in Berlin.

Wir haben in der Mainummer des heurigen Jahrgangs die Emmauskirche zu Berlin besprochen und eine Abbildung des Innern derselben den Lesern vorgeführt. Der von uns hochverehrte Erbauer derselben, Geh. Baurat A. Orth in Berlin, hat die Güte gehabt, in einer Zuschrift an die Redaktion Entstehung und Grundgedanken des Baues näher auseinander zu setzen. Wir möchten unsern Lesern diese höchst lehrreichen Ausführungen nicht vorenthalten und geben sie im folgenden wieder.

Herr Geh. Baurat Orth schreibt: „Sie sagen: ‚Durch diese weite Vorrückung ist doch nicht verhindert, daß für den größten Teil der Kirche der freie Ausblick auf den Altarraum durch die Kanzel verdeckt wird.‘ Gestatten Sie mir, dem gegenüber hervorzuheben, daß die Kanzeltreppe etwa 70 cm,

der Mittelgang aber c. 1,85 m breit ist. Der Kanzelfuß ist schmaler als die Treppe. Man sieht also im Erdgeschoß von allen Sitzplätzen den Prediger vor dem Altar. Daß dieses von den Emporen, außer von der Mitte der Sängerempore, gleichfalls mit geringer Ausnahme der Fall ist, leuchtet ein. Dieses technische Verhältnis bestimmt ja nicht das Empfinden desjenigen, welcher, durch den Mittelgang schreitend, die Altaran sicht entbehrt. Es liegt mir durchaus fern, mit dem Empfinden, welches auch für uns eine der bestimmenden Mächte ist, zu rechten. Es sind im übrigen die Urteile über die Frage geteilt. Ich glaube aber auch, daß selbst die Gegner mir für den Versuch danken können. Derselbe ist nicht irgend einer kirchlichen Richtung, sondern nur technischen Erwägungen entsprungen, Erwägungen in Betreff guten Sehens und Hörens. Jedenfalls würde eine Kanzel, welche etwas seitlich gerückt würde, für mehr Plätze den Altar verdecken, als dies hier der Fall ist. Würde man mit der Kanzel auch nur um 1,0 m seitlich rücken, so würden die oberen Sitzreihen um den Skuppelraum ins Fenster rücken müssen, um noch den Prediger genügend zu sehen. Die eigentliche Fragestellung würde sein, ob ich, um die Mittelstellung zu vermeiden, die Aufgabe ablehnen sollte, mit der geringen Bau summe so großen Bedürfnissen gerecht zu werden. Ich glaube, daß man mir danken kann, daß ich es nicht that, und zwar auch seitens der Gegner der Stellung. Die Lösung wird übrigens auch noch deshalb ungünstig beurteilt, weil ich von Haus aus auf einen einfachen Holztisch für den Altar rechnen mußte. Ich wollte ein leuchtendes Kreuz an der Decke über dem Altar so hoch aufhängen, daß man es vom Eingang her deutlich den Altar bezeichnen sah. Es wurde aber ein Marmoraltar für 20000 Mark geschenkt, vom Kreuze in der Höhe mußte abgesehen werden und trat die reiche Altargruppe über dem Altar an die Stelle des einfachen Tisches. Wäre nun die Kanzel nicht schon fertig gewesen, so hätte ich dieselbe im Corpus, abgesehen von den akustisch wünschenswerten Körpern in Schalldeckel und Brüstung, wesentlich einschränken können. Die Kanzel ist aber ein Geschenk der kirchlichen Körperschaften, welche nicht mehr zu ändern war. Es wird demnach das, was Ihnen, hochgeehrter Herr, auffällt, dieses mehr thun, als es an und für sich dem Raumgedanken nach nötig ist. — Im übrigen betrachte ich die Lösung der Emmauskirche als eine der Lösungen, welche in ähnlichen Fällen möglich und berechtigt sind, nicht als die notwendige einzige Lösung. So habe ich bei einer etwas größeren Spannung in einem anderen Entwurfe für die Kanzel die Stellung seitwärts von dem Altar gewählt und den Taufstein symmetrisch dazu auf der andern Seite aufgestellt, eine Anordnung, welche in diesem Falle ganz meinen Wünschen entspricht. Jedenfalls geschieht all das, was ich seit etwa vierzig Jahren vielfach unter unsäglichen Kämpfen über ganz andere als die hier vorliegenden Fragen auf dem Gebiete der protestantischen Kirche schaffe, nicht aus irgend einer Laune, sondern auf Grund von ernstern, langjährigen Studien und im Interesse unserer Kirche. Dabei wünsche ich dem Altar und dem Raume dafür die bevorzugte Stellung erhalten zu sehen, welche ihnen gebührt."

Wir sind mit dem Erbauer der Emmauskirche einig in der Grundauffassung vom evangelischen Kirchenbau, wonach dabei dem Altar seine beherrschende Stellung



Die Emmauskirche in Berlin.

gewahrt und doch den Gemeindegliedern möglichst zum Sehen und Hören des Predigers und Liturgen verholfsen werden soll. Gehört zum Ersten nicht bloß ein besonderer Altarraum, sondern auch Betonung der Längsachse der Kirche in der baulichen Anlage, so bewundern wir an der Emmauskirche besonders die geniale Art, wie damit eine zentrale Anordnung des Gemeinderaums verbunden ist. Wenn wir im übrigen an unseren grundsätzlichen Bedenken, die Kanzel in die Fluchtlinie des Altars zu stellen, festhalten, so sind wir überzeugt, daß wir damit bei Meister Orth Verständnis finden. Wir machen schließlich nur noch darauf aufmerksam, in welcher ausgezeichneten Weise es bei der Emmauskirche gelungen ist, vier stattliche Nebenräume mit der Kirche in organische Verbindung zu bringen. Auch in dieser Hinsicht ist die Emmauskirche für Kirchenbaumeister und Kirchenvorstände alles Studiums wert!

D. R.

Ein Kunstbrief aus der Schweiz.

Von Dr. Hans Trog.

Inhalt: Die Barfüßerkirche in Basel. — Das Berner Münster. — Die dritte Schweizerische Kunstausstellung. — Paul Roberts Gemälde im Neuenburger Museum.

Wenn der Leserkreis des „Christlichen Kunstblattes“ für Schöpfungen auf dem Boden der Schweiz, denen der Stempel des Kirchlichen und Religiösen aufgedrückt ist, interessiert werden soll, so kann es sich von vornherein nur um wichtige und wirklich bedeutsame Werke handeln, während alles, was ein bloßes Lokalinteresse besitzt, mit Stillschweigen übergangen werden muß. Ehrwürdige Monumente der Vergangenheit, beachtenswerte Leistungen auf dem Gebiete moderner Kirchenbaukunst, der religiösen Malerei u. s. w. sollen somit einzig und allein den Inhalt der nachfolgenden Ausführungen bilden.

Man mag es dem Stadtpatriotismus des Schreibers dieser Zeilen auf das Konto schreiben, wenn er diese summarische Übersicht des Erwähnenswertesten aus neuester Zeit mit Basel beginnt. Die RheinStadt hat in diesem Frühjahr ein Unrecht gut gemacht, das von allen Freunden alter kirchlicher Baukunst, ja von allen, denen historische Erinnerungen etwas gelten, längst schon bitter empfunden worden ist: Die Barfüßerkirche, lange Jahrzehnte hindurch als ein Aschenbrödel behandelt und zu den profaischesten und unwürdigsten Zwecken verwendet, hat ihr unansehnliches, häßliches Kleid abgeworfen und steht nunmehr schmuck und glänzend wieder da. Freilich, gottesdienstlicher Benützung ist sie nicht mehr zurückgegeben worden; sie ward vielmehr zum Historischen Museum umgeschaffen und erfüllt jetzt als Sammlungslokal in trefflicher Weise den Dienst einer Stätte pietätvollen Andenkens an die Vergangenheit und deren Erzeugnisse auf den Gebieten der Haus-, Kriegs- und Kirchenaltertümer. Die Kirche ist als Baudenkmäl vorzugsweise des vierzehnten Jahrhunderts kein sehr bedeutames Kunstwerk; in Anlage und Details ist sie einfach, ja ärmlich zu nennen; der Minoritenorden verlangte keinen äußeren Prunk; aber eine Eigenschaft wohnt ihr als Gotteshaus der Barfüßer in hohem Maße inne: Die Weiträumigkeit.

Die Dimensionen des Langhauses sind gewaltige; noch imposanter wirkt dann aber als Raum der Chor, einer der höchsten am Rhein, eine wahrhaft riesige Anlage. Schon um dieses einzigen Baubestandteils willen war die Erhaltung der Kirche eine Ehrenpflicht, und selbst zu der Zeit — und sie liegt gar nicht sehr lang zurück — als die Niederlegung des Bauwerkes in ernst wissenschaftlicher Weise ventilirt wurde, erhoben sich viele Stimmen wenigstens zu Gunsten des Chors. Zum Glück ist nun der ganze Bau für alle Zeiten gerettet, dank vor allem auch der großartigen Munificenz privater Kreise. Die mittelalterliche Sammlung, die bis dahin in den Oberbauten des Münster Kreuzganges ein immer mehr beengtes Dasein geführt hatte, siedelte in die völlig restaurierte Barfüßerkirche über, und Basel ist um eine schöne Sehenswürdigkeit reicher geworden. Das Basler Historische Museum wird sich auch neben dem Neubau des schweizerischen Landesmuseums in Zürich mit Ehren dürfen jehen lassen.

Bei Anlaß der Einweihung dieses altehrwürdigen Baues, der in der Zeit der Reformation als Stätte evangelischer Predigt eine sehr wichtige Rolle gespielt, wo der mutige Konrad Pellikan gewirkt hat, erschien im Verlag von N. Reich in Basel ein prächtiges Festbuch, das einem jeden Freunde der Kunst und Geschichte früherer Jahrhunderte bestens darf empfohlen werden. Es seien aus dessen Inhalt, außer der Geschichte des Barfüßerklosters in Basel und der Darstellung der Beziehungen der Barfüßerkirche zur Reformation, als kunsthistorisch wertvoll namhaft gemacht: eine Studie des Konservators am Museum, Daniel Burckhardt, zur Geschichte der baslerischen Malerei des späteren Mittelalters, eine feine Analyse des Grabmals der Königin Anna im Basler Münster von Professor H. Wölfflin, sowie eine fleißige Arbeit Alfred Schmid's über den so überaus interessanten Koloristen Mathias Grünewald, dessen kirchliches Hauptwerk, der Ißenheimer Altar, bekanntlich im Kolmarer Museum eine Hauptzierde der Sammlung bildet.

Hat so Basel ein mittelalterliches Bauwerk kirchlicher Kunst vom zweifellosen Verfall glücklich gerettet, so hat Bern sein Hauptarchitekturwerk, das Münster, nicht nur einer umfassenden Restauration unterworfen, sondern ihm sogar eine bauliche Weiterausführung bemerkenswerter Art angeheißen lassen. Wer Bern kennt, der weiß, daß der stumpfe Turm seiner Münsterfassade geradezu ein charakteristisches Wahrzeichen der ganzen Stadt gebildet hat; damit ist es nun in Zukunft vorbei. Was das Mittelalter und die Reformationszeit nicht gethan hatten, das ward von den letzten Decennien des neunzehnten Jahrhunderts unternommen und ausgeführt: der Ausbau des Turmes. Da in diesem Blatte sonst über diese gotische Neuschöpfung berichtet wird, mag nur das Faktum dieser Äußerung architektonischen Ehrgeizes im modernen Bau hier seine Stelle finden.

Die Bundesstadt Bern hat dieses Jahr zum drittenmal die Schweizerische Kunstausstellung, die man auch pomphaft Schweizer Salon getauft hat, in ihren Mauern beherbergt. An dieser Ausstellung, die mit Bundessubvention veranstaltet wird und ein Bild des gesamten schweizerischen Kunstschaffens gewähren soll, dies leider aber nicht in vollem Maße thut, war von Werken der religiösen Kunst rein nichts vorhanden. Malerei und Plastik hatten dieses Stoff-

gebiet völlig brach liegen lassen. Auch sonst fehlte die monumentale Kunst gänzlich; die historische Malerei war gar nicht vertreten.

Man würde nun aber trotzdem fehlgehen, wenn man auf Grund dieser trüben Erfahrungen in Bern der schweizerischen Kunst den Prozeß machen wollte. Besser keine religiöse Malerei und Skulptur, als eine süße und verwässerte, wie sie sich heutzutage nur zu oft noch in widerwärtiger Weise breit macht und so den Begriff der religiösen Kunst verfälscht oder doch verflacht. So schlimm steht es nun aber überhaupt zum Glück in der Schweiz gar nicht. Die Berner Ausstellung ist nicht die gesamte schweizerische Kunst. Das kann am schönsten und erhabensten ein Besuch im Neuenburger Museum lehren. Hier ist im Treppenhaus dieses Frühjahr der religiösen Kunst ein mächtiger Zuwachs geworden. Ich spreche von Paul Roberts' mächtigen Schöpfungen.

Zunächst dürften einige Worte über den Künstler selbst hier am Platze sein. Paul Robert, geboren 1851 in Biel, ist ein Sohn Aurel Roberts, des tüchtigen Malers kirchlicher Interieurs, und Nefte des in den zwanziger und dreißiger Jahren zu so rascher Berühmtheit gelangten Leopold Roberts, des im Klassizismus der französischen Schule zeit lebens stecken gebliebenen Schilderers italienischer Volkstypen und Sceneng. Diesen einst hochgefeierten Künstler kennen zu lernen, bietet sich kaum irgendwo eine bessere Gelegenheit als in dem schönen Museum Neuenburgs, das außer einer Reihe von Originalwerken Leopold Roberts auch die Reproduktionen seiner übrigen Arbeiten enthält. München, Paris und Italien vermittelten dem jungen Paul die künstlerische Erziehung; als Sechszwanzigjähriger holte er sich eine Auszeichnung mit einem „die Sphärlüste eines schönen Abends“ personifizierenden Gemälde, das heute die Neuenburger Sammlung ziert. Bald ließ aber eine innere Krisis den jugendlichen, vielversprechenden Maler und Zeichner seiner Kunst für einige Jahre den Abschied geben; eine Reise nach Palästina drückte seiner ersten Persönlichkeit den entscheidenden Stempel religiöser Geistesrichtung auf. So traf ihn der Auftrag, für den Neubau des Museums in der Hauptstadt seines eigentlichen Heimatkantons, Neuenburg, die Treppengemälde zu entwerfen. Die hohe Aufgabe entband in Paul Robert mit einem Schlage wieder die schlummernden künstlerischen Kräfte: Der Entwurf zu der Schöpfung entstand seinen Hauptlinien nach in staunenswert rascher Zeit, es begann die Ausführung in achtjähriger, gewissenhaftester Arbeit. Dieses Frühjahr wurden die drei mächtigen Ölgemälde aus dem Atelier in Biel, wo Robert sein Werk vollendet hat, nach Neuenburg gebracht. Sie zieren jetzt die drei Wände des Treppenhauses, durch Oberlicht und durch die Lichtquelle eines mächtigen Treppenhausfensters günstig beleuchtet.

Bevor ein rascher Überblick den Inhalt dieser drei Gemälde skizzieren wird, sei ein Wort über die Studien Paul Roberts zu diesem Werke gesagt. Zugleich mit der Aufstellung der Bilder war nämlich in einem der Museumsflügel eine große Sammlung von Skizzen und Entwürfen dem Publikum zugänglich gemacht worden. Und hier sah man denn erst, mit welchem bedeutenden Künstler man es zu thun hat. Von der minutiösesten Wiedergabe technischer Werkzeuge — wir werden deren Verwendung später noch kennen lernen — bis zu dem auf

feinste studierten Faltenwurf der Gewänder, von dem prächtig gezeichneten einzelnen Studienkopf bis zu den idealsten Typen der Seligen und bis zu den kunstvollsten Lösungen in der Wiedergabe des Symbolischen (z. B. die Evangelistensymbole), überall verriet sich das gewaltige Können des Künstlers und — was vielleicht noch höher anzuschlagen ist — seine unendliche Gewissenhaftigkeit und seine skrupulöse Sorgfalt. Schönerer Studienblätter dürften sich in der modernen Kunst kaum wieder finden; sie allein schon mußten das günstigste Vorurteil für Paul Robert erwecken; denn so arbeitet nur der wirkliche Künstler. Und als solchen erweisen ihn denn vollends die ausgeführten Gemälde.

Für Robert stand von Anfang an der religiöse Charakter als der seine monumentale Aufgabe bestimmende fest. Die zweite Direktive aber gab für ihn die Überzeugung ab, daß die Schöpfungen, ihrem Bestimmungsort entsprechend, der Beziehung zum heimatischen Boden nicht entbehren dürften. Er fand im Kanton Neuenburg drei Zweige menschlicher Thätigkeit vor: die Landwirtschaft, die Industrie und die Wissenschaft. Die beiden ersteren haben ihr landschaftliches Zentrum im Val de Ruz und in Chaux-de-Fonds; der Sitz der letztgenannten ist Neuenburg, mit seiner Akademie, seinem regen geistigen und geistlichen Leben. Ob absichtlich oder nicht, bemerkenswert ist es doch, daß Robert dem Neuenburgischen Weinbau keine künstlerische Apotheose zu teil hat werden lassen; die Agrikultur ist ihm wichtiger und maßgebender erschienen, als die Vitikultur. Für die Industrie konnte nur die weltberühmte Uhrmacherkunst, die in dem „großen Dorf“ Chaux-de-Fonds ihre Hauptstätte besitzt, in Betracht kommen.

Wie sollte nun in diese drei heterogenen Gefäße der spezifisch-religiöse Geist künstlerisch hineingegossen werden? Von einem war das gläubige Gemüt Paul Roberts von vornherein überzeugt: der heutige Zustand der Dinge entspricht in meiner Heimat so wenig, als sonstwo in der Welt, dem Ideal des Reiches Christi; es bedarf der fundamentalen Änderung; die Kraft aus der Höhe muß die sündige Erde durchdringen und umgestalten; zur Ausrottung des Schlechten, zum endlichen Sieg des Lichtes über die Mächte der Finsternis bedarf es aber der göttlichen Gnade, der göttlichen Erleuchtung, des göttlichen Gerichtes. Sehen wir zu, wie er diesen Dreiklang in seiner gemalten Symphonie durchgeführt hat.

Nach dem biblischen Gleichnis vom guten und vom bösen Samen, steht auch der Landbau unter dem Wirken des bösen Prinzips: der Satan säet Unkraut unter den Weizen, um diesen zu ersticken und taub zu machen. Robert hat dieses Moment aufgegriffen, auf dem Bild an der linken Seitenwand des Treppenhauses (vom Fenster im ersten Stockwerk aus, dem Mittelbild gegenüber gerechnet). Eine herrliche Wiesen- und Felderlandschaft liegt, von der Sonne beschienen, vor uns ausgebreitet; in der Ferne bei den dunkeln Hügeln sieht man die Häuser eines Dorfes. Wir sind im Val de Ruz. Lediglich als Staffage berechnete Personen sind auf dem Felde bei ihrer Arbeit sichtbar; sie beleben die Landschaft, ohne sie irgendwie zu dominieren. Robert will hier die Natur für sich allein sprechen lassen. In dieser Natur aber sind nun die beiden Mächte des Lichtes und der Finsternis thätig. Eine über lebensgroße weibliche Figur hat sich aus den himmlischen Höhen herniedergelassen; aus dem weiten

faltigen Schoß schüttet sie die Gaben der Fruchtbarkeit auf das Land hernieder. Über ihr in den lichten Wolken erscheint ein Engelreigen nur zart und duftig hingemalt. Bei ihrem Erscheinen ist es dem Bösen unheimlich zu Mute geworden; es ist ein rothaariger schauriger Teufel, der vor ihrer Nähe, links im Bilde, davonflattert, aber nicht allein und nicht ohne noch im letzten Augenblick sein schlimmes Gelüste in That umzusetzen. Mit ihm zusammengekoppelt ist ein roher halbtierischer Mensch, der ein sackartiges Tuch umgeschlungen hat. Man ahnt, was es enthält: den bösen Samen. Noch im Fliehen giebt ihm Satan Anweisung, wo er den Inhalt seines Tuchs hinstreuen soll. Er wird es mit derselben Schadenfreude thun, mit der er eben erst vorbeisliegende Vögel mit der linken Hand eingefangen und gemordet hat. Und gleichsam um das Walten des grausamen Rechtes des Stärkeren in der Natur noch recht anschaulich zu machen, hat der Künstler über diesem Dämonenpaar ein Drama aus der Vogelwelt hingemalt: ein Raubvogel stürzt sich auf ein zartes Vögelein — so läßt denn hier Robert die göttliche Gnade sich der Natur segensbringend erweisen; vor ihrem Walten kann das Böse nicht bestehen; aber es räumt das Schlachtfeld doch nicht ohne weiteres; es ist ein Besiegter, der seinem Rachegeleüst noch in frecher Wildheit frönt. Abgesehen von diesem originell erfassten und durchgeführten Gedankeninhalt imponiert dieleinwand durch die wahrhaft wundervolle Behandlung des Landschaftlichen; diese allein schon würde Robert unter den modernen, ja modernsten Landschaftsmalern einen ausgezeichneten Rang anweisen, so herrlich, frisch und licht ist das Feld mit seiner Blumenpracht wiedergegeben, so plastisch und naturwahr ist der ganze Landschaftsausschnitt herausgearbeitet.

Aus der stillen Natur mit ihrem für das gewöhnliche Auge so wohlthunenden Frieden führt uns das gegenüberliegende Gemälde an der rechten Seite in die rasselnde und unruhige Welt der Industrie und der Maschinen. Eine mächtige Eisenhalle, deren gewaltige Fenster im Hintergrund einen Blick auf das im Schneegewand daliegende La Chaux-de-Fonds eröffnen, thut sich vor uns auf. Hinten links ist eine schmauchende Lokomotive hineingefahren. Vor ihr sieht man eine Masse Volkes sich drängen und schieben. Wohin? Zu einem gleißenden goldenen Götzenbild mit dem stereotyp lächelnden Mund, die Brust mit Geldstücken behängt: es ist die klingenden Erwerb bietende Industrie. Sie ist das Ziel wilden Jagens und Hastens, der Magnet aller wüsten Leidenschaften, die Robert durch einige nackte Figuren, mitten unter die Welt des Modernen gemischt, zu symbolisieren versucht hat. Dies ist der Hintergrund links. Bevor wir uns aber nach rechts wenden, wollen wir uns den vorderen Plan des Gemäldes mit den lebensgroßen Gestalten ansehen. Hier herrscht die gesunde Industrie: die Verherrlichung des Uhrmachergewerbes, das männliche wie weibliche Arbeiter in ernster, gewissenhafter Arbeit beschäftigt. Zwischen ihnen, die zu beiden Seiten an großen lichtpendenden Fenstern ihre minutiöse Thätigkeit ausüben, steht eine Gruppe von Männern der Technik, der Wissenschaft, des kauf- und unternehmungskräftigen Kapitals. Als Abschluß dieser Sphäre normaler Arbeit, zugleich die Mitte des ersten Planes markierend, dient das gewaltige Komptoirpult, an dem eine Dame auf Ultimo die Bücher in Ordnung bringt. Und nun zur Gruppe

rechts im Hintergrund, die den Schlüssel zur ganzen Komposition bildet. Hier sehen wir Arbeiter, Vertreter des vierten Standes, in ernster und erregter Debatte bei einander stehen; man findet da schlimme Typen, Prediger des gewalttätigen Umsturzes. Wie werden sie die soziale Frage, die sie so leidenschaftlich diskutieren, zu lösen beabsichtigen? Robert antwortet: Nicht aus eigener Kraft und Klugheit, sondern erleuchtet vom göttlichen Geiste. Auf die Gruppe fällt aus der Höhe, hindurch durch den Qualm, der die Halle anfüllt, ein Strahl himmlischen Lichtes; und die meisten begrüßen ihn mit Freuden. Das Christentum, die Religion wird den Sozialismus auf die rechte Bahn leiten. Und es ist gut, daß dem so ist; denn schon hatte sich über den Wolken die göttliche Gerechtigkeit zur Strafe aufgemacht. Robert füllt den oberen Teil seines Gemäldes mit dieser ernstesten Aktion: rechts der Engel der Gerechtigkeit mit dem Helm auf dem Kopf und das Schwert in der Hand, vor ihm die Waage. In deren einer Schale liegt das Osterlamm, sie hat sich gesenkt: die Gnade hat gesiegt; darum wird auch der Strafenengel, der zur Linken in mächtig saufendem Flug, mit der Posaune des Gerichtes, der Erde das Ende zu verkündigen sich angeschickt hat, in seinem Lauf durch einen Putto aufgehalten. In der Mitte zwischen den beiden gewaltigen Gestalten einer höheren Ordnung der Dinge schwebt der Friedensengel mit der Palme, und aus dem Himmel fällt der Strahl göttlicher Erleuchtung auf die Erde, auf die vorhin erwähnte Gruppe.

Gewiß, an religiöser Inspiration ist dieses Gemälde dem erst erwähnten nach weit überlegen; ein großartiger Gedanke ringt hier nach künstlerischer Form, aber zur ästhetischen Vollendung ist er noch nicht geblieben. Störend ist und bleibt auf dieser Komposition der Mangel an Klarheit und Bestimmtheit. Die Hauptscene: die Erleuchtung von oben ist in den Hintergrund gerückt, ist gleichsam zur Episode geworden. Sie kommt für den ganzen Vordergrund, dem der Maler doch den künstlerischen Hauptaccent gegeben hat, gar nicht in Betracht. Und doch will Robert gewiß die ganze Welt der Industrie und Technik der göttlichen Gnadenwirkung teilhaftig werden lassen und will sicherlich nichts wegen einer von ihm selbst in den hintern Plan verwiesenen Sorte von schlechten oder doch unzufriedenen und grossenden Menschen alle dem drohenden Gericht preisgegeben wissen. Man wird um diese Fragen bei ernsthaftem wiederholtem Betrachten des Bildes nicht herumkommen; es bleibt ein ungelöster Rest in der ästhetischen Berechnung der Komposition. Im einzelnen wäre dann auch das Heranziehen der nackten allegorischen Figuren, von denen oben gesprochen wurde, zu rügen, da sie in dieser hochmodernen Umgebung fremdartig, störend und vor allem unverständlich wirken. Über all diesen Mängeln darf aber nicht übersehen werden, daß gerade hier Robert in der Darstellung der vordern Gruppen arbeitender Frauen und Männer geradezu Meisterhaftes geleistet hat; einzelne dieser Figuren dürfen sich getrost mit dem Besten messen, was die moderne in gutem Sinne realistische Kunst in Schilderung von charakteristischen Typen des täglichen Lebens geleistet hat.

Auf dem dritten Gemälde, das die mittlere Wand gegenüber dem großen Fenster einnimmt, erblicken wir das göttliche Gericht als ein vollzogenes. Den

Hintergrund giebt hier die Neuenburger Stiftskirche ab, die in der Höhe bei dem Schlosse malerisch thront, sowie ein wohniger Ausschnitt des Neuenburger Sees, an dessen Ufer sich die reizvolle Kapitale des Kantons ausbreitet; unter den modernen Gebäuden hat Robert auch das Museum nicht vergessen. Der Sieg des Guten ist hier entschieden. Den Vordergrund links nimmt eine nach links zu einem riesigen Tempel mit ägyptisirenden Säulen aufsteigende Treppe ein; auf ihr wallen die Seligen in weißen lichten Gewändern ruhig und friedlich empor zum Heiligtum. Robert hat in diesen Gestalten seinen ganzen herrlichen Schönheitsinn voll entfaltet; man kann sich nicht satt sehen an diesen meist weiblichen Figuren, deren jede durch irgend ein Attribut gekennzeichnet ist; die Malerei, die Architektur — diese durch das Modell der Notre-dame in Paris charakterisiert — die Mathematik, die Musik, der Gesang u. s. w.; Kunst und Wissenschaft sind in den reinen Dienst des Höchsten getreten, um ihm allein ihre Fähigkeiten und ihre Kenntnisse zu weihen. Die Erziehung, um diese reizvolle Gruppe noch zu erwähnen, wird in glücklichster Weise durch eine Mutter, die ihre Kinder unterweist, personifiziert. Nur zwei von diesen Gestalten blicken über das Treppengeländer hinunter in die Tiefe, wo sich eben das letzte Gericht abgepielt hat: der Drache der Hölle, ein äußerst phantastisch erdachtes Ungeheuer, wird auf dieser ernstern Partie des Gemäldes von dem im Panzerschmuck prangenden Erzengel überwunden; noch speit er seine Giftdünste aus; aber sie werden niemanden mehr schaden; denn die Guten sind in Sicherheit und die Weltluft liegt in Todesbanden. Diese Welt der Sünde hat Robert durch leblose Gegenstände, wie ein zerlesenes, schlechtes Buch, schnöden Mammon, ein den schlimmen Trieben dienendes Zeitungsblatt „le Babel“ u. s. w., sowie durch eine Anzahl von Knochengerippen und halbverwesten Leichen drastisch zu symbolisieren verstanden: man sieht da noch an einer Leiche den weiblichen Flitter einer Frau der Sünde; andere dieser ausgemergelten Leiber giebt der Maler im Zustand des Aufwachens aus dem Todesschlaf; das schreckliche letzte Ende kommt ihnen zum Bewußtsein; der eine hält die knöcherne Hand krampfhaft vor seinen Totenschädel gepreßt. So ist auf Erden, auf dem Boden der neuenburgischen Metropole von Kunst und Wissenschaft, der Kampf zwischen Licht und Finsternis zu Gunsten des Erstern geschlichtet. Der obere Teil des Gemäldes führt uns in das himmlische Empyreum. In geschicktester Weise hat es der Künstler verstanden, zu diesem Abschluß seiner Komposition den Übergang zu finden; indem er einem aus der Höhe herniederschwebenden Engel von der Treppe aus durch ein zartes weibliches Wesen, das als seine Silhouette ausgezeichnet wirkt, einen Korb mit weißen Rosen überreichen läßt. So wendet sich der Blick des Beschauers fast unwillkürlich nach der Höhe. In der Mitte thront hier zunächst ein Engel, der auf den übereinandergelegten Beinen ein großes Buch offen hält mit der Inschrift: Verbum Dei. Robert giebt damit seiner dogmatischen Überzeugung Ausdruck: nur durch das geoffenbarte Wort Gottes ist ein Eingehen zur Herrlichkeit denkbar. Über dem Engel erblicken wir sodann Christus, eine starre, in fast hieratisch gebundenen Linien gehaltene Gestalt, der Herr des unbeflecklich gerechten Gerichtes; er ist umgeben von einem Halbkreis von Kirchen-

männern und wird verehrt durch zwei Engel und die Evangelistensymbole — Engel, Löwe, Stier und Adler, letztere drei, wie schon früher angedeutet, in möglichst organischer Verbindung von tierischen und menschlichen Formen dargestellt. Diese ganze obere Ordnung wird durch eine Art verschwimmender Himmelsarchitektur abgeschlossen; sie ist überdies in zarten bläulichen Tönen gehalten, der sinnlichen Farbigeit nach Kräften entrückt.

Dies sind diese drei Gemälde Paul Roberts, soweit sie sich durch das schwache Wort annähernd schildern lassen. Ich habe vielleicht die Geduld der Leser dieses Blattes mit dieser Schilderung auf eine etwas harte Probe gestellt; allein ich glaube, angesichts der vielfachen Dürre auf dem Feld original erfundener und empfundener religiöser Malerei verdiene dieses Werk eine eingehendere Besprechung auch in einer deutschen Zeitschrift; und ich bin überzeugt, daß die Gemälde Roberts in nicht zu langer Zeit auch über die Grenzen der kleinen Schweiz hinaus Beachtung und Anerkennung finden werden. Wenn man bedenkt, wie verhältnismäßig selten in unsrer Zeit wirklich monumentale Aufgaben an die Künstler herantreten, wenn man ferner erwägt, wie in den meisten dieser an sich schon seltenen Fälle dem Maler ein bestimmtes Thema, etwa gar in der Form eines Konkurrenzanschreibens, vorgezeichnet ist, so dürfte schon deshalb die Art, wie Robert aus völlig freier künstlerischer Inspiration heraus seine Aufgabe erledigen durfte, weitere Kreise von Kunstfreunden interessieren. Was sodann des fernern überaus beachtenswert erscheint, das ist der kühne Versuch Roberts, die moderne Welt mit den religiösen Ideen in engste Verbindung zu setzen. Es ist dies etwas anderes, als Gegenstände der heiligen Geschichte in zeitgenössisches Gewand zu kleiden und so dem alten Inhalt eine neue, unserm heutigen Fühlen und Denken gemäßigere oder verständlichere Form zu schaffen. Robert will vielmehr die letzten Ziele Gottes mit der Menschheit unsrer Tage nach seinem spezifischen Glauben zur Darstellung bringen, und zwar will er diesen eschatologischen Glaubensinhalt nicht in eine ideale Zukunft gerückt, sondern ihn in der realen Gegenwart seines Heimatkantons erfüllt und verwirklicht sehen. So geht hier der Idealismus mit dem Realismus ein überaus bemerkenswertes Bündnis ein. Und darin beruht die Größe des Robert'schen Werkes. Daß es nicht in allen Teilen gleichmäßig gelungen, daß die organische Verschmelzung der beiden Welten nicht überall mit derselben ästhetischen Vollkommenheit und unmittelbaren Verständlichkeit geraten ist, das wird man angesichts der enormen Schwierigkeit des Versuchs nicht allzu verwunderlich oder gar tadelnswert finden können. Die Konzeption bleibt auf alle Fälle eine so originale und echt künstlerische, daß die Mängel unter diesen offenbaren Vorzügen naturgemäß in den Hintergrund treten. Wer daher von den Lesern dieses Kunstblattes nach Neuenburg kommt, wird nicht versäumen dürfen, dem Museum einen Besuch abzustatten. Als sehr dankenswerter Cicerone für die Betrachtung der drei Gemälde sei zum Schluß noch die aus genauer Bekanntschaft des Verfassers mit dem Künstler hervorgegangene Broschüre des Neuenburger Pitteraten Philippe Godet über diese Malereien (*Les peintures de Paul Robert dans le grand escalier du Musée de Neuchâtel 1894*; Preis 1 Fr. 20) warm empfohlen.

Die sirtinische Madonna Raphaels.

Eine Photogravure der photographischen Gesellschaft in Berlin in Drittelsgröße des Originals, Bildgröße: 66 × 89 cm (mit Karton 100 × 120 cm). Preis 50 M.

Es sei zum voraus gesagt, daß nachfolgende Zeilen nicht etwa eine Analyse dieses herrlichen Werkes geben wollen in der Art, daß versucht würde darzustellen, was alles in dem Bild enthalten sei, was vor allem in dem Ausdruck der Gesichter u. s. w. liege. Kurz gesagt, es soll keine Interpretation gegeben werden. Es ist in dieser Richtung gerade über dieses Bild schon soviel geschrieben worden, daß es höchst überflüssig erscheint, noch etwas weiteres zu sagen. Es ist überhaupt eine eigene Sache mit solchen Interpretationen, es werden oft Dinge in ein Kunstwerk hineingeheimnist, von denen der Künstler selbst gewiß keine Ahnung hatte. Erinnern wir uns nur z. B. an das, was auf dem Gebiete der Musik an Interpretationen Beethoven'scher Symphonien von ebenso vielen als verschiedenen Seiten, in mehr oder minder geistreicher Weise geleistet worden ist. Nicht anders ist's auf dem Gebiete der bildenden Künste. Es ist ja gewiß jedem Beschauer eines Kunstwerks erlaubt, es in seiner Weise auf sich wirken zu lassen und für seine Person und nach seinem Gefühl etwas darin zu sehen und daraus herauszulesen, es wäre gewiß ein armes Kunstwerk, das nur eine einzige Auffassung zuließe, beziehungsweise nur nach einer einzigen ganz bestimmt vorgezeichneten Seite hin Geist und Gemüt des Beschauers anregen würde. Aber eben das bedenken diejenigen Ausleger nicht, welche stets ihre eigene Anschauung als die allein unfehlbare und maßgebende proklamieren. Wir wollen also, wie gesagt, alles was in das Kapitel der Interpretation gehört, völlig beiseite lassen. Der Hauptzweck dieser Zeilen ist der, zu besprechen, was eine neuere Reproduktionsweise zuwege gebracht hat, um dieses Meisterwerk der Malerei uns möglichst unverfälscht darzubieten in einer Weise, daß wir in der Lage sind, an der Reproduktion uns den Eindruck des Originals so rein als möglich zu vergegenwärtigen.

Nur in der Kürze sei angegeben, was über Entstehungszeit, ursprüngliche Bestimmung und fernere Schicksale des Originals zu sagen ist. Die neueste Veröffentlichung hierüber giebt Karl Wörmann, Direktor der Dresdener Galerie, in den Januar- und Februarnummern der „Kunst für alle.“ Dort heißt es (p. 132): „Haben wir somit gesehen, daß selbst die sirtinische Madonna, wenigstens in früheren Jahrzehnten, allerlei Anzapfungen zu erdulden gehabt hat, wenn diese auch fast ausschließlich von Unberufenen ausgingen, so hat sich dabei doch zugleich herausgestellt, daß niemals ein Bild alle Ansetzungen so siegreich zurückgewiesen hat, wie das unsere. Heute stimmen alle Kenner und Forscher, die Raphael zu ihrem besonderen Studium gemacht haben, dartin überein, daß die sirtinische Madonna das im wesentlichen wohl erhaltene Werk ist, welches Raphael in seiner reifsten Zeit, zwischen 1515 und 1519, für den Hochaltar der Kirche zu Piacenza eigenhändig gemalt hat.“

Damit ist in kurzem die Hauptsache gesagt. Zur Erläuterung sei noch beigefügt, daß die genannte Kirche dem heiligen Sixtus (II, † 258 unter Valerian

als Märtyrer) geweiht war, und daß zu den Schutzheiligen dieser Kirche auch die h. Barbara gehörte, weshalb diese beiden Heiligen auf dem Bilde mit zur Darstellung kamen. Daß das Gemälde von Anfang an für den Hochaltar bestimmt war, wurde trotz Vasari's Zeugnis (aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts) von Rumohr (Berlin 1827) bestritten. Er stellt dafür die — freilich auf sehr schwachen Füßen stehende — Hypothese auf, es sei ursprünglich eine Prozessionsfahne gewesen! Es ist aber später nach einer gründlichen Widerlegung durch Passavant (Paris 1860) niemand mehr für diese Rumohr'sche Behauptung eingetreten, bis im Jahre 1886 Prof. H. Brunn in München (Deutsche Rundschau XII, S. 33—41) wieder darauf zurückkam. Er will sie begründen durch seine sogenannte „formale Analyse,“ d. h. er will aus der Art des Bildes, aus dem Rhythmus der Linienführung, aus seiner Massenverteilung und der Bewegung der Madonna schließen, daß es nur für eine als Banner getragene (also in Bewegung gedachte) Fahne und nicht für einen feststehenden Altar gemalt sein könne. Aber was wäre dann mit allen andern Bildern, in denen lebhafteste Bewegung, fliegende Gewandung u. s. w. vorkommt? (Man vergleiche z. B. Michelangelos „Gottvater“ oder „Erbschaffung Adams!“) Lauter ursprüngliche Prozessionsfahnen? Übrigens wird Brunn mit seinen eigenen Waffen geschlagen, jowie man seine formale Analyse auf die feste Steinbrüstung unten und auf den ruhenden an einer Stange aufgehängten Vorhang anwendet.

Was die späteren Schicksale des Bildes betrifft, so ist bekannt, daß es im Jahre 1754 von August III für die Dresdener Galerie erworben wurde (nach Wörmanns Angabe um 20000 Dukaten). Eine Auffrischung des Bildes soll erstmals im Jahr 1826 durch Pietro Palmaroli, den damals berühmtesten Gemalderestaurateur, vorgenommen worden sein, indem das Bild mit neuer Leinwand „unterzogen“ und einige kleine Beschädigungen ausgebessert („auspunktiert“) wurden. Sonst blieb es ganz unberührt. Erst 1856 wurde es wieder in Behandlung genommen und von der Rückseite mit Kopaiva-Balsam getränkt, wodurch es wieder eine überraschende Frische und Wärme erlangt habe. 1881 wurde dann der Firnis (nicht durch Überstreichung, sondern nach dem Pettenkofer'schen Verfahren) regeneriert, ohne daß der Farbenkörper des Bildes irgendwie berührt worden wäre.

Doch nun zu unserer Reproduktion! Es ist genugsam bekannt, daß von kaum einem Bild so zahlreiche Bervielfältigungen, beziehungsweise Wiedergaben, gemacht worden sind, wie von dieser sizilianischen Madonna. Die hervorragendsten Stecher haben ihre Kunst daran erprobt, man denke nur an Fr. Müller, Moriz Steinla, Ed. Mandel, neuestens von J. Koblstein.

Aber so vorzüglich auch ihre Leistungen sein mögen, sie beweisen doch alle miteinander immer wieder, welch eminente Schwierigkeiten gerade dieses Bild dem reproduzierenden Künstler in allen Teilen bietet. Wir wollen nur einige nennen: Zuerst die Hauptschwierigkeit, nämlich den Gesichtsausdruck der Madonna selbst und des Jesuskindes; vor allem die Augen der beiden; diese wunderbaren Augen mit dem tiefen Ausdruck und dem unsagbaren Blick, der uns ins Innerste trifft! Wir wollen ihm, wie gesagt, weder durch Definieren, noch durch Analysieren,

noch durch Philosophieren etwas von dem geheimnisvollen Zauber abstreifen, den er auf unser Gemüt ganz unwillkürlich ausübt! Es sind aber nicht die Augen allein, die einem Gesichte seinen bestimmten Ausdruck verleihen, die übrigen Gesichtsteile spielen ebenfalls — ein jeglicher in seiner Art — ihre Rolle, und sie alle bieten bei unserem Bilde mehr oder minder große Schwierigkeiten für die Reproduktion. (Bei dem Jesuskinde ist's vor allem der Zug um den Mund und der Mund selbst!) Wer giebt uns nun das alles richtig wieder, so daß wir wirklich bei der Wiedergabe unverfälscht denselben Ausdruck finden wie beim Originale? Von allen den Reproduktionen, die auf Handzeichnungen beruhen, keine, möchte sie auch sonst auf noch so großer künstlerischer Höhe stehen!

Was bei den nichtmechanischen Reproduktionen, vor allem beim Kupferstich, als Vorzug gilt und gelten muß, daß sie nämlich nicht eine slavische Wiedergabe eines Originales, sondern ihrerseits selbständige Kunstwerke sein wollen und sollen, das wird hier doch zum Verhängnis. Es liegt für einen reproduzierenden Künstler nur zu nahe, — und zwar desto mehr je mehr er wirklich Künstler ist, — in sein Bild seine individuelle Auffassung hineinzutragen, die nun eben nicht immer mit der des ursprünglichen Schöpfers identisch sein kann; es kann das bewußt oder mehr unbewußt geschehen. Häufig genug trifft sich's auch, daß — namentlich bei so überaus schwieriger Aufgabe wie im vorliegenden Falle — der Zeichner höchst unbeabsichtigterweise das Original eben einfach nicht vollkommen richtig trifft. Bei unserem Bilde nun wird man jedenfalls sagen können, (und man wird es sagen können ohne den betreffenden Stechern u. s. w. allzunah zu treten,) daß eine vollständig originalgetreue Wiedergabe der beiden Hauptpersonen unter all den auf Handzeichnung beruhenden Reproduktionen nicht vorhanden ist; keine giebt den Ausdruck so wieder, daß wir sagen könnten, es ist genau der Ausdruck des Originals (gleichviel was wir nun alles darin finden wollen.) Ein andere Schwierigkeit, um nur noch eine herauszugreifen, liegt für die Wiedergabe in den vielen unendlich zarten Engelföpfchen, die, je mehr sie sich dem hellen, die Madonna umflutenden, Lichte nähern, desto mehr ätherisch verschwimmen. Es läßt sich denken, daß ihre Wiedergabe unendlich schwer ist. Ein Kupferstich, selbst eine Radierung, wird sie kaum so immateriell darzustellen vermögen, wie das Gemälde selbst; werden sie aber zu deutlich, so thun sie nicht mehr die richtige Wirkung. Wenn aber irgend ein Bild eine absolut-getreue Wiedergabe erheischt, so ist es dieses! Jede (absichtliche oder unabsichtliche) Änderung ist hier unverzeihlich! Da will alles, nicht bloß im allgemeinen, sondern auch im einzelnen, nicht bloß in der Linienführung, sondern auch in den Lichtwirkungen, nicht bloß in den Hauptsachen, sondern auch in den Nebensachen, in völliger Übereinstimmung mit dem Original wiedergegeben sein. Eine solche Wiedergabe ist aber nur auf mechanischem Wege möglich. Zwar hat sich der Xylograph und der Kupferstecher schon längst die Photographie dienstbar gemacht. Der erstere kann auf den (lichtempfindlich präparierten) Holzstock direkt ein photographisches Bild übertragen; damit hat er auf mechanischem Weg ein vollständig getreues Abbild des Originals auf dem Holzstock und er braucht nun — und darin besteht eben die Kunst — nur die getonte Manier in die Strich-

manier zu überlegen. Der Kupferstecher kann sich jedenfalls zur Reduktion auf die gewünschte Größe der Photographie bedienen, kann auf dieser photographischen Reproduktion seine Strichlagen („Tailles“) angeben und unmittelbar darnach seine Pause anfertigen. Allein gerade die Übertragung des getonten photographischen Bildes in eine Linien- oder Strichzeichnung läßt eine Menge von unbeabsichtigten Veränderungen zu, die von sehr weittragender Bedeutung sein können, namentlich bei Gesichtern, und insbesondere bei kleinem Format. Die Photographie als solche aber eignete sich bis vor kurzer Zeit auch noch nicht zu einer selbständigen direkten Wiedergabe eines Bildes aus verschiedenen Gründen. Erstens sind die gewöhnlichen photographischen Platten derart, daß sie die Lichtwirkungen der einzelnen Farben oft ganz falsch wiedergeben, d. h. sie geben manche Farben, die dem Auge dunkel erscheinen, hell und umgekehrt; so wird z. B. ein feuriges Gelb oder Rot bei der photographischen Reproduktion dunkel, ein verhältnismäßig dunkles Blau dagegen ziemlich hell u. s. w. Deshalb können farbige Bilder mit gewöhnlichen Platten nicht unmittelbar photographisch wieder gegeben werden, ohne die Lichtwirkungen zu verändern. Man macht deshalb die photographischen Vervielfältigungen von Gemälden meist nach Zeichnungen oder Stichen und nicht nach dem Originale. Ferner ist aber für wertvolle Bilder die photographische Reproduktion deshalb nicht vorteilhaft, weil das auf dem lichtempfindlichen Positivpapier auf chemischem Weg erzeugte Bild nie die Farbe hält, sondern abschleift und seinen ursprünglich schönen Ton oft mit einem recht häßlichen vertauscht, und das um so schneller, je mehr es dem Lichte ausgesetzt ist, und das kann man doch nicht wohl vermeiden bei einem Bilde, das man als Zimmerschmuck an der Wand haben will.

Diesen beiden Mängeln ist nun abgeholfen. Dem letzteren dadurch, daß man mit Zuhilfenahme der Photographie Druckplatten herstellen lernte für Hochdruck (durch Zinkätzung, Phototypie, Autotypie), für Flachdruck (auf Chromgelatine: Lichtdruck) und für Tiefdruck (durch Kupferätzung: Photogravüre, Heliogravüre, Heliographie — alle drei Ausdrücke bezeichnen dasselbe Verfahren). Mittelfst dieser Druckplatten wird nun das Bild mit Druckfarbe gedruckt, ist also nicht mehr veränderlich und hält die Farbe so gut wie jeder Kupferstich.

Der erstgenannte Übelstand aber (daß die Farben nicht richtig wiedergegeben wurden) ist dadurch überwunden, daß man sogenannte „farbenempfindliche“ (orthochromatische) Platten erfand, welche die Farben getreulich so wiedergeben, wie sie dem Auge erscheinen. Um die Wirkung zu sehen, darf man nur z. B. Landschaftsphotographien, die mit orthochromatischen Platten hergestellt sind, vergleichen mit den gewöhnlichen; auf den ersteren sind z. B. lichtgrüne Bäume hell und leicht in natürlicher Wirkung wieder gegeben, auf den letzteren sind's meist schwarze, schwere Klumpen.

Mit solchen „farbenempfindlichen“ Platten ist nun auch unser Blatt der sizilianischen Madonna hergestellt. Das Druckverfahren aber ist das der Photogravüre (deutsch auch Lichtkupferdruck genannt). Man wendet für den Lichtkupferdruck zweierlei Verfahren an, je nachdem die Originale Linienbilder oder getonte Bilder sind. Im ersten Fall kommt das galvanische Verfahren (auch

„Reliefverfahren“ genannt) in Anwendung, doch interessiert uns dieses Verfahren hier weniger, da das Original der Sirtina ja kein Linien- sondern ein Halbtonbild (getontes Bild) ist, für dessen Wiedergabe das andere, das Ätzerfahren angewendet werden muß. Auf photographischem Wege wird das Bild auf eine präparierte Kupferplatte gebracht, welche durch Ätzung zu einer Tiefdruckplatte wird, die in feinstem Korn alle Töne, auch die feinsten, aufs beste wiedergiebt. Jedoch erfordert dieses Verfahren eine große Übung und Sorgfalt und ein sicheres künstlerisches Verständnis. Es sind auch darum die Leistungen der verschiedenen Anstalten sehr verschiedenartig. Unser Blatt nun ist von der photographischen Gesellschaft in Berlin mit der größten Sorgfalt und unter Mitwirkung der besten Kräfte hergestellt. Das zeigt sich auf den ersten Blick und beweist sich immer deutlicher je näher man das Bild ansieht und in allen Einzelheiten prüft. Der Gesichtsausdruck ist hier von völliger Treue und die tiefen Augen der Madonna wie des Kindes schauen uns mit demselben wunderbaren tiefstreichenden Blicke an, wie auf dem Originale selbst. Die Lichtwirkungen sind vorzüglich. Die Himmelsglorie, von welcher die Maria umflossen ist, besitzt vollkommene Reuchkraft, ohne im mindesten grell zu sein; die Halbtöne sind weich; die Schatten, auch wo sie wuchtig sind, sind doch nie hart oder klatschig, sondern überall von tiefer Wärme. Als Ton des Ganzen ist glücklich statt Schwarz ein sattes warmes Braun gewählt. Alles zusammengenommen ist es eine vollendete und großartige Wiedergabe des herrlichen Kunstwerks, welche uns die Möglichkeit verschafft, dasselbe jederzeit voll und ganz zu genießen. *)

D.

B.

Vom Büchertisch.

Sommertage im Heiligen Lande, Ägypten und Griechenland. Reisebriefe von Dr. Bruno Hartung, Pfarrer an der Peterskirche zu Leipzig. Preis brosch. 2 Mk., eleg. geb. 3 Mk. (Leipzig, Schmidt u. Günther.)

Die orientalische Gesellschaft zu Leipzig veranstaltete in diesem Sommer von Triest aus auf eigens gemietetem Schiff eine Fahrt nach den genannten Ländern.

Die Reisebriefe, aus denen das Büchlein entstanden ist, wollen nur persönliche Eindrücke schildern, und gerade wie diese Länder und Stätten sich in einem widerspiegeln, der sie von Kindheit auf „mit der Seele gesucht hat,“ dies zu erfahren, dürfte vielleicht nicht ohne Interesse sein.

*) Es wird die Leser des Blattes interessieren zu hören, daß ganz in derselben Weise auch eine Photographure der Holbein'schen Madonna ebenfalls von der photographischen Gesellschaft in Berlin hergestellt worden ist. Qualität, Größe und Preis sind gleich wie bei der besprochenen Photographure der Sirtina. (Kartongröße 100 × 120. Preis 50 M.)

Inhalt: Noch einmal die Emmauskirche in Berlin. Mit Abbildungen. — Ein Kunstbrief aus der Schweiz. Von Dr. Hans Erog. — Die sirtinische Madonna Raphaels. Von B. — Vom Büchertisch.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von B. F. Steinkopf in Stuttgart.

Inhalts-Register.

A.

- Altar in der Herrgottskirche zu Greglingen a. T. [13](#).
Altarschmuck, evangelischer [83](#).
Augsburg, Barfüßerkirche, Glasgemälde [149](#).

B.

- Bach, Mag [75](#), [82](#).
Baumbach, Madonnendarstellung [46](#).
Benzinger, Dr. [3](#), 56.
Berlin, Emmauskirche [177](#).
Bern, Münster zu — [161](#).
Bernert, Bildhauer [86](#).
Bilderfund, ein märkisch-kirchlicher [138](#).
Bilderbibeln, über frühchristl. [28 ff.](#), [42 ff.](#),
[86 ff.](#)
Bremen, Petersdom [16](#).
Bröcker, v., Kunstgesch. im Grundriß [122](#).

C.

- Chorgestühl in der Hospitalkirche zu Stuttgart [8 ff.](#)
Geglingen a. T., Herrgottskirche, Altar [13](#).
Crucifixus in der Kirche zu Neudarems [86](#).

D.

- Diemer, Baumeister [123](#).

F.

- Freiburg, Münster [16](#).

G.

- Galvanobronzen [34 ff.](#)
Gäcke, der gute Hirte [34 ff.](#)
Geroldsbendmal in Stuttgart [63](#).
Göler, Freih., v. Ravensburg, Grundriß der K.-Gesch. [123](#).
Gotische Kunst, die (von Louis Gonse) [4](#).
Grabfund zu Schlettstadt [17](#).
Grabmann, Dr. Eug., über frühchristl. Bilderbibeln [28 ff.](#), [42 ff.](#), [86 ff.](#)

H.

- Haack, Dr. Fr., Rubens und Rembrandt [21](#).
Hartung, Dr. B., Sommertage im hl. Land, Ägypten und Griechenland [192](#).
Hase, Prof., Baumeister [16](#).
Hiptmair, Anleitung zur Erforschung und Besch. der kirchlichen Kunstdenkmäler. 2. Aufl. [32](#).
Hirte, der gute, Statue von Gäcke [34](#).
Hoffmann, Dr. K., Ein märkisch-kirchlicher Bilderfund [138](#).

I.

- Jesus Baumeister oder Zimmermann? [45](#).

K.

- Kirchenbau des Protestantismus, der [49 ff.](#),
[68 ff.](#)
Kirchenkonferenz zu Eisenach [112](#).
Kirchenrestaurationen, über [103](#).
Klemm, A., Münster zu Bern [161](#).
Klösterliche Baukunst, Anfänge der [18](#).
Kongreß für den Kirchenbau des Protestantismus [83](#), [97](#).
— — christl. Archäologie [81](#), [145](#).
Kraft, Adam, Stationen zu Nürnberg [118](#).
Kreuzigung Christi, Panorama [56](#).
Kunstausstellung, große Berliner [109](#), [126](#),
[154](#).
Kunstausstellungen, Münchener [159](#), [166](#).
Kunstdenkmäler, Anleit. zur Erforschung und Beschreibung der kirchl. [32](#).
Kunstgewerbe, Entwicklung des — in der 2. Hälfte unseres Jahrh. [75 ff.](#), [82 ff.](#)
- ### L.
- Leitner, Bildhauer [119](#).
Liturgische Musterblätter für Altargewänder ev. Kirchen [40](#).

M.

- Madonnenbarstellung 46.
 Meisterwerke chr. Kunst 46, 124.
 — der Holzschnidekunst 47.
 Mission und Kunst 9.
 Mittag, Maler, lit. Musterblätter 40.

N.

- Nekarrens, Cruzifixus in der Kirche zu 86.

P.

- Pfannschmidt, kirchl. Festgrüße 172.
 Pfeiberer, Dr. N., Bibel mit Bildern 144.
 Biglhein, Maler 128.

R.

- Raphael, sizilische Madonna 188.
 Riehl, W., bayr. Kleinplastik 143.
 Rubens und Rembrandt 21.

S.

- Schleswig, Dom zu — 176.
 Schlettstadt, Grabfund 17.
 Schmiß-Crofenburgh, Geschichtsmaler 80.
 Schmarfow, Wesen der arch. Schöpfung 143.

Schulze, Prof. D. V. 65.

- Schweiz, Kunstbrief aus der — 180.
 Seemann, Th., Lehrb. der verschiedl. Künste 125.
 Stuttgart, Hospitalkirche, Chorgestühl 8 ff.
 — Stiftskirche, ihre Wiederherstellung und
 ihr neuer malerischer Schmuck 129.

T.

- Trog, Dr. G., Kunstbrief aus der Schweiz 180.

V.

- Verein für kirchliche Kunst im Königreich
 Sachsen 118.
 — — Christl. Kunst in der evang. Kirche
 Württembergs 80.

W.

- Wallot, Baumeister 128.
 Weinhold, Bildhauer 108.
 Winterlin, A., Württemb. Künstler 172.
 Wörmann, Was uns die Kunstgeschichte
 lehrt 115.

Y.

- Yelin, Malereien in der Stiftskirche zu
 Stuttgart 132 ff.



Anzeigen.

Anzeigen kosten die durchlaufende Petit-Zeile 30 Pf.

Künstlerische Arbeiten. Versand unter Garantie.

Statue des segnenden Christus v. Thorwaldsen



Höhe cm 24 37 48 56 75 100 | aus vorzüglichster
Preis M. 3 6 12 15 30 45 | Elfenbeinmasse.

Figuren, Büsten, Alabasterkreuze, Vasen, Wandteller.

— Illustrierter Preiskourant zur Ansicht. —

direkt aus der **Herm. Plenz,** Berlin S.
Kunstanstalt Moritzplatz 60.

Als Pastorensohn bitte herzlich um gütige Aufträge für meine Kunstanstalt.



Kirchengefäße von Zinn

versilbert und unversilbert,

durch kirchliche Form, gebiegene Ausführung und billigen Preis sich auszeichnend, empfiehlt und versendet auf Verlangen illustrierte Preislisten kostenfrei



C. W. Kurtz in Stuttgart.

Kirchstrasse 2. u. Hirschstrasse 17.




Atelier

für Kirchenbau u. Kircheneinrichtung.

Werksstätten
f. Kirchenparamente,
Ornate, Vasa sacra,
Leuchter, Crucifixe,
Kronen,
Wandluchter etc.,
sowie f. den gesammten
innern Ausbau, als:
Altäre, Kanzeln,
Gehäubl etc.

Uebernahme
ganzer
Kirchen u. Kapellen-
Bauten und Kirchen-
Reparationsbauten.
Ausführung aller ins
Sach einschlagenden
Schulthe,
Bemalungen,
Aostenanschläge etc.

Altar-Reliefs aus reinem Bienenwachs à Pfd. 2,60 Mark,
Dosen mit Crucifixus à 1000 Stck. 2,00 Mark.

Theodor Prüfer, Architekt

Berlin S.W., Deffauer Str. 23.

Solide und stilvolle Arbeit bei mäßigen Preisen, große Auswahl von Mustern und Modellen.
Sink, von vielen Handlungen fälschlich als Bronze angekündigt, und Gehäusen finden bei
mir keinerlei Verwendung. **Abbildungen, Musterblätter, Preis-Vergleichnisse, Atteste,**
sowie jede Auskunft gratis und franco.

Alle Freunde des Christlichen Kunstblattes

sind gebeten, bei Beginn des neuen Jahrgangs zur Gewinnung weiterer Leser und zu weiterer Verbreitung des Blattes in theologischen, bauenden und künstlerischen Kreisen kräftig mitzuwirken. Die evangelische Kirche hat alle Ursache, ihr „Christliches Kunstblatt“ zu halten und zu fördern.

Im Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart ist erschienen:

Weitbrecht, G., Der Fels in den Wellen. Altes und Neues. 4 *M.* Fein geb. 5 *M.* Mit Goldschnitt 5 *M.* 60.

— **Heilig ist die Jugendzeit.** Ein Buch für Jünglinge. 11. Aufl. Mit Titelbild von Prof. Grünwald. Geh. 4 *M.* Schön geb. 5 *M.* Mit Goldschnitt 5 *M.* 60.

— **Maria und Martha.** Ein Buch für Jungfrauen. Mit Titelbild v. Prof. D. Pfannschmidt. 4. Aufl. Geh. 4 *M.* Geb. 5 *M.* Mit Goldschnitt 5 *M.* 60.

Setherington und Burton, Paul Nugent. Lebensführungen eines Materialisten. Erzählung. Autorisierte Uebertragung aus dem Englischen von W. Dammernann. Geh. 3 *M.* 50. Geb. 4 *M.* 50.

Frommel, D. G., Erzählungen. Gesamt-Ausgabe. I. **Aus der Chronik eines geistlichen Herrn.** (Aus dem untersten Stockwerk. Aus der Familien-Chronik. Aus vergangenen Tagen.) 2. Aufl. Mit dem Bildnis des Verfassers in Lichtdruck. 3 *M.* Schön geb. 4 *M.* 20.

— II. **Nach des Tages Laß und Hitze.** Wanderungen durch Wertstatt, Schlachtfeld und Pfarrhaus. (Der Heinerle von Lindelbronn. O Strahburg, du wunderschöne Stabt! In zwei Jahrhunderten.) 2. Aufl. 3 *M.* Schön geb. 4 *M.* 20.

Grifa, Hans Markwarts Jugend. Erzählung. Geh. 4 *M.* Geb. 5 *M.*

— **Eine reiche Erbin.** Erzählung. Geh. 4 *M.* Geb. 5 *M.*

Kreyher, Johs., Nachtschatten und Morgenlicht auf der Wende der Zeiten. Bilder aus dem Untergang der antiken und aus dem Aufgang der christlichen Welt. Zwei Teile. Geh. 5 *M.* Gebunden in einen Band 6 *M.*

Der Wendepunkt der Weltgeschichte ist der Niedergang von Roms Weltmacht in der Kaiserzeit, da das Heidentum die Größe seiner Kultur nicht mehr ertragen und noch weniger sich davon frei machen konnte. Menschengemach in Massen war dem Volk das beschränkte Schauspiel, die Kraft des Staates verlor im Sumpf der Sittenlosigkeit. Andererseits erhob sich das Christentum, klein und kaum sichtbar (prostituierte die Kräfte des neuen Lebens; kämpfend ohne Schwert und Herdend den Lob der Märtyrer überwand dieses siegreich die Welt und stellte Aufgabe und Ziel der Menschheit unumwandelbar fest. Verfasser stellt diese Grundzüge dar in großartigen, farbenvollen Bildern auf Grund von großen Quellenstudien und anschaulich zum inneren und äußeren Verständnis. Herodes, der Fuchs, die ruchlosen Cäsaren Claudius und Nero, entsetzliche Herrscherinnen wie Messalina und Agrippina, Hof und Senat, Simon und seine Magie, viele andere Größen treten auf den Plan, in grellen Thatenaden kreiten ihre Prinzipien. Auf der Gegenseite erheben sich die Kichtgehaltn der hohen Apostel Petrus, Johannes, Paulus u. a. und der ersten Christengemeinden. — Alle, die Höheres suchen als bloße Unterhaltung, werden dem Buche geneigt sein.

Merz, Dr. G., Christliche Frauenbilder (I.) vom Anfang der Kirche bis in die Reformationszeit. 5. umgearb. Aufl. Geh. 4 *M.* Schön geb. 5 *M.*

— **Christliche Frauenbilder (II.) aus der neueren Zeit.** 5. umgearb. Aufl. Geh. 4 *M.* Schön geb. 5 *M.*

Mitgabe auf die Lebensreise. Blütenstrauch geistlicher Lieder und Gedichte. Auf jeden Tag des Jahres. 7. neue Auflage. Prachttausgabe A mit acht Kompositionen von Prof. D. G. Pfannschmidt. Gebunden mit Goldschnitt nach Zeichnung von Eug. Def. 4 *M.*

Eid, Dr. Paul, Die Krankenpflege in ihrer Begründung auf Gesundheitslehre mit besonderer Berücksichtigung der weiblichen Krankenpflege. 3. Aufl. Mit 30 Holzschn. und mit Titelbild. Geh. 5 *M.* Geb. 6 *M.*

Kübel, R., theol. D., Bibelkunde. Erklärung der wichtigsten Abschnitte der heiligen Schrift und Einleitung in die biblischen Bücher. 5. verm. Auflage.

I. Teil: Das Alte Testament. Geh. 3 *M.* 60 *S.* Geb. 4 *M.* 40 *S.*

II. Teil: Das Neue Testament. Geh. 4 *M.* 40 *S.* Geb. 5 *M.* 20 *S.*

— **Kleine Bibelkunde.** Das Wichtigste von und aus der heil. Schrift. Mit zwei Karten. Geh. 25 *S.*



3 2044 039 167 929

NOT TO LEAVE LIBRARY

L
4
3



