



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



Archive für christliche Kunst

Franz Joseph Schwarz, Paul Wilhelm von Keppler, Eugen
Keppler, Heinrich Detzel, Ludwig Baur, Rottenburger ...



Key

Fr. Zeller.

Archiv für christliche Kunst.

Rathenburg, Germany, (Diocese).

Herausgegeben

von

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

XXI. Jahrgang.

1903.

Ravensburg.

Kommissionsverlag von Friedrich Alber.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
591502B
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
E 1951 L

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichnis der einzelnen Nummern.

		Seite			Seite
Nr. 1.	La Sainte Chapelle de Paris und die französische Gotik	1		Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902 (Fortsetzung)	62
	Einiges über die Bilder der unbesteckten Empfängnis	5		Literatur	64
	Goldschmied Hans (Brun) von Neutlingen und die Goldschmiedekunst in der Reichsstadt Neutlingen	7	Nr. 7.	Wanderungen durch einige Kathedralen Nordfrankreichs (Fortf.)	65
	Die Augsburger Buchmalerei im Zeitalter der Hohenstaufen	9		Die Wandgemälde in St. Kilian in Mundelsheim (Schluß)	68
	Literatur	11		Klassischer Zimmerschmuck	71
	Annoncen	12		Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902 (Fortsetzung)	72
Nr. 2.	La Sainte Chapelle de Paris und die französische Gotik (Schluß)	13		Literatur	75
	Ein mittelalterliches Ciborium	15		Annoncen	76
	Einiges über die Bilder der unbesteckten Empfängnis (Fortsetzung)	17	Nr. 8.	Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre biblische Darstellung	77
	Literatur	20		Wanderungen durch einige Kathedralen Nordfrankreichs	80
Nr. 3.	Pfarrer a. D. Friedrich Laib. Zugleich ein Stück Vereinsgeschichte	21		Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902 (Fortsetzung)	84
	Weitere Ausstattungs-vorschläge für Glasmalerei	24		Literatur	87
	Einiges über die Bilder der unbesteckten Empfängnis (Schluß)	27	Nr. 9.	Ueber die Stellung der H. Muellerschen Werkstatt zu den Flügelaltären im südlichen Deutschland	89
	Literatur	28		Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre biblische Darstellung (Fortsetzung)	93
	Annoncen	28		Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902 (Schluß)	96
Nr. 4.	Pfarrer a. D. Laib. Zugleich ein Stück Vereinsgeschichte (Schluß)	29		Literatur	100
	Der angebliche Irene-Ring im Kloster Lorch	32	Nr. 10.	Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre biblische Darstellung (Fortsetzung)	101
	Wie A. Dürer das Beten darstellt hat	33		Zu den Wandmalereien von Nekarthausingen	106
	Die Lilie bei dem Weltenrichter	37		Literatur	108
	Literatur	38	Nr. 11.	Ein Gang durch restaurierte Kirchen (Fortsetzung)	109
	Annoncen	40		Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre biblische Darstellung (Schluß)	113
Nr. 5.	Christi Leichnam (Nötige Bemerkungen für Fassung von betreffenden Skulpturen)	41		Zu den Bildern der unbesteckten Empfängnis	114
	Ein Umschwung in der Wertung Piesoles	43	Nr. 12.	Ein Gang durch restaurierte Kirchen (Fortsetzung)	117
	Wie A. Dürer das Beten dargestellt hat (Schluß)	48		Das Kirchlein zu Reuthheim im Oberamt Calw	121
	Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902	51		Literatur	124
	Annoncen	52			
Nr. 6.	Wanderungen durch einige Kathedralen Nordfrankreichs	53			
	Löwe und Hund an den Sakramentshäuschen	57			
	Die Wandgemälde in St. Kilian in Mundelsheim	60			

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

Altarschrein zu Herzbrunn 64.
 Amiens, Kathedrale von 2. 67.
 Aussen, Freiherr, Hans v. 52.
 Beauvais 82 f.
 Betens, Darstellung des 33 f.
 Bezold, G. v. 99.

Bliba, Kreuzigungsgruppe in 100.
 Buchmalerei, Augsburger 9 f.
 Calderon 19.
 Chartres, Kathedrale von 57.
 Christ, Joseph, Maler 112.
 Ciborium, ein mittelalterliches 15.

Crivelli 118.
 Dettingen 58.
 Deuchelried 119 f.
 Dinkelsbühl 58.
 Dischingen 109 f.
 Dischinger, Goldschmied 8.
 Dombauftrag 29.
 Dürer, A. 33 f. 38.
 Effenwein, Aug. 86 f.
 Fassung vom Leichnam Christi 41.
 Fiesole 43 f.
 Florenz 65.
 Flügelaltäre 89.
 Franz, der hl. von Assisi 77 f.
 Gang durch restaurierte Kirchen 109 f.
 Germanisches Museum 51 f.
 Glasgemälde 117.
 Glasmalerei, Vorschläge für 24.
 Glockenturm von Florenz 65.
 Goldschmiedekunst 7.
 Gotik, französische 1 f.
 Hailfingen 57.
 Heilbronn 87.
 Heilsbronn 62.
 Hersbruck 64.
 Hostienmühle 61.
 Hund 57.
 Irene-Ring 32.
 Kathedralen Nordfrankreichs 53 f.
 Kaulbach, Wilh. v. 73.
 Kentheim 121 f.
 Kirchen, restaurierte 106 f.
 Kolomann 62.
 Kranach, Lukas 75.
 Kreuzigung 46.
 Kreuzigungsgruppe 100.
 Kunstverein 22.
 Laib, Friedr. 21 f.
 Laon 67.
 Legende der Heiligen, Goldene 11.
 Leichnam Christi 41.

Lilie 37.
 Litz, Bilder im Dom von 19.
 Lochner, Stephan 92.
 Lorch, Kloster 32.
 Löwe 57.
 Maßelheim 19.
 Mueltcher, S. 89.
 Mundelsheim 60.
 Nedarthailfingen 106 f.
 Nordfrankreichs Kathedralen 53.
 Notre-Dame von Paris 1. 54.
 Nürnberg, Germanisches Museum 51 f.
 Opfertod Christi 62.
 Paramentenstickerei, Vorlagen für 12.
 Paris, La Sainte Chapelle 1 f. 55.
 Portale 80.
 Portiunkula 106.
 Regensburg, St. Jakobportal 87.
 Reichenbach bei Deggingen 15.
 Reims, Kathedrale 66.
 Reutlingen, Goldschmiedekunst in 7.
 Ring der Kaiserin Irene 32 f.
 Rouen 66.
 Sainte Chapelle de Paris 1 f.
 Sakramentshäuschen 57.
 Schöffelin, Hans 68.
 Schuffenried 19.
 Sterzing 91.
 Stigmata des hl. Franz 77 f.
 Strigel, Hans und Jvo 90.
 Toton 62.
 Transsubstantiation 61.
 Unbefleckte Empfängnis, Bilder der 5. 114.
 Vereinsgabe 29.
 Wandgemälde 60. 106.
 Wegenthaler Kirche 19.
 Weltenrichter 37.
 Wimpfen im Tal 58.
 Wittenberg 75.
 Worms 62.
 Zimmerschnuck 71.

Kunstbeilagen.

Nr. 1. La Sainte Chapelle de Paris. Inneres
 und Äußeres.
 Nr. 3. Das „Te Deum“ im Chorfenster der
 Kapelle des Dreifaltigkeitsklosters Kö-
 nigshof-Crefeld.

Nr. 6. Altarschrein aus d. Pfarrkirche zu Hersbruck
 Nr. 7. Die Kathedrale von Amiens.
 Nr. 9. Kreuzigungsgruppe zu Blida in Afrika.
 Nr. 12. Glasgemälde in der Kirche zu Dischingen
 bei Neresheim.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. I.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlieferung des Betrags direkt von der Dornschen Verlagbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

La Sainte Chapelle de Paris und die französische Gothik.

Von Max Schermann in Paris.

Man steht in und um Paris auf dem heimischen Boden der Gothik. Die Frage nach der Entstehung des gothischen Baustils dürfte ja nunmehr allgemein in einem für das nördliche Frankreich günstigen Sinne entschieden sein (vgl. Lübke, Geschichte der Architektur, Leipzig 1886, II. Bd. S. 41 ff.). Die Betrachtung der Pariser kirchlichen Monumente der früheren Zeit ist daher von höchstem Interesse, weil sich hier schrittweise verfolgen läßt, wie die neue Bauweise sich aus dem Schooß der romanischen Tradition lösringt; und eben dieses Streben nach Freiheit verleiht diesen Bauten einen Hauch der Unmittelbarkeit und jugendlichen Frische, welche sie zum anziehenden Gegenstand des Studiums machen. In späterer Zeit, seit dem 14. Jahrhundert, tritt der Gegensatz zwischen französischer Gothik und unserer deutschen nicht mehr so scharf hervor, da sich uns von nun an der ausgeprägte Stil präsentiert, freilich immer noch mit dem Unterschied, daß wir in französischer Gothik das horizontale Element nicht so zurückgedrängt finden wie an den edelsten deutschen Denkmälern; die Fassade hält durch ihr großes Rosenfenster, ihre mit herrlichen Statuen geschmückten Gallerien den Horizontalismus immer noch aufrecht; auch die Thürme tragen diesem Gesichtspunkt Rechnung, da sie sich selten zu kühner Durchbrechung des Helmes aufschwingen, sondern meist mit einer horizontalen Gallerie schließen.

In der benachbarten Abtei von St. Denis stehen wir nicht nur an der Grabstätte der französischen Könige seit der Merovinger Zeit, sondern vielleicht auch an einer der Geburtsstätten der gothischen Baukunst. Erbaut von Abt Euger (1140—1144) zeigt uns die altherwürdige Kathedrale zum ersten Mal das vollentwickelte Strebesystem, den Spitzbogen an den Arkaden, Gewölben und Fenstern; der Chor bewahrt noch theilweise die romanische Tradition, während die um 1140 erbaute Fassade durch den Wechsel zwischen Spitz- und Rundbogen zur neuen Zeit der Gothik überleitet (vgl. Felibien, *histoire de l'abbaye royale de St. Denis* bei Duchesne, *Secr. IV* p. 343 ff.).

Den eigentlichen Uebergang zeigt die *Notre-Dame* von Paris, deren Chor 1163—1177 vollendet wurde. Zum ersten Mal tritt uns hier die fünf-schiffige Anlage des Langhauses entgegen (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française* II S. 288 ff.; Leconte, *Notre-Dame de Paris*, *Vol. Paris*); die ganze Durchführung zeigt bereits eine bestimmtere Physiognomie, eine schärfere Konsequenz. Die schwere, düstere Anlage von St. Denis macht einer freieren Platz. Doch ist auch hier die Wandlung noch nicht vollzogen. Die Emporien müssen beseitigt werden und an ihre Stelle Triforien treten, die Fenster werden länger und breiter und erhalten ein vollständiges Maßwerk, aus den kurzen, derten Säulen entwickeln sich schlank gebündelte Rundpfeiler. An die Stelle des breiten Gurtprofils der *Notre-Dame* tritt nach und nach das scharfe Rippenprofil (vgl. Lübke

a. a. D. Fig. 563), und da, wo eben noch an Basen und Kapitälern die romanische Formenwelt vertreten war (vgl. Lübke a. a. D. Figur 606), spricht jugendlich frisches Leben hervor.

Wir müssen hier zur Ergänzung unserer Entwicklungstheorie die Kathedrale von Amiens (vgl. K. Schnaase, Geschichte der bild. Künste im M.-A., III. Bd. S. 95 ff.) zu Hilfe nehmen. Hier zeigt uns die französische Gothik ihr vollkommen klares, ausgeprägtes System. Unvergleichlich kühn und erhaben, leicht und durchsichtig in seiner großen Harmonie bleibt dieses Bauwerk ein Kleinod der mittelalterlichen Architektur.

Nun, nachdem das neue System fertig gestellt war, schritt die Kunst an die Ausprägung der Details. Dem Wunsche entsprechend, die Zwischenwände immer leichter und luftiger zu bilden, das Licht im Inneren und die Gelegenheit zur Verwendung des gemalten Glases zu vermehren, hatte der Baumeister des Domes von Amiens dem Chor ein durch prachtvolle Fenster beleuchtetes Triforium gegeben, während im Langhaus sich noch das unbeluchtete Triforium findet. Man war in kürzester Zeit von dem trüben Ernst des beginnenden Jahrhunderts zu der leichtesten und luftigsten Form gelangt.

Wir stehen im Zeitalter Ludwigs des Heiligen. Ein französischer Archäologe weist diesem König nicht mit Unrecht in der Kunst des Mittelalters die gleiche Bedeutung zu wie dem Perikles in der griechischen Kunst, und sein Geschichtsschreiber Joinville erzählt von ihm, daß er bei dem Bau des Klosters Royaumont bei Paris mit eigener Hand Steine und Mörtel getragen habe (hist. de St. Louis p. 357 in Millin, Antiquités nationales II nr. XI p. 2). Zum ersten Mal finden wir namhafte Künstler im Gefolge eines Fürsten: den Ingenieur Jouffelin von Courvaux, den gewandten Baumeister Endes von Montreuil, der ihn auf seinem Kreuzzug begleitet; noch berühmter ist Pierre von Montreuil, der Erbauer der St. Chapelle.¹⁾

¹⁾ Literatur: hauptsächlich ist es die Geschichte des Bauwerks, welche zu Veröffentlichungen Veranlassung gab; ich nenne u. A. Morand, Histoire de la St. Ch. und Dictionnaire histo-

Die heilige Kapelle ist nach der Kathedrale das populärste Bauwerk, welches das Mittelalter in Paris hinterlassen hat. Freilich hat sie im Laufe der Jahrhunderte manche Einbuße und Verstümmelung sich gefallen lassen müssen (vgl. A. de Champeaux, les Monuments de Paris, 1896 S. 10 ff.); namentlich sind es die Schreckenstage der Revolution gewesen, welche sie ihres kirchlichen Charakters entkleideten und zuerst in ein Strohmagazin, hernach in ein Archiv verwandelten. Damals wurde die untere Parthie der alten Glasgemälde herausgenommen und mit weißem Glas ersetzt, um mehr Licht zu schaffen. Die Juliregierung hat alsdann das Bauwerk seinem verwahrlosten Zustand entzissen und seine Restauration eingeleitet. Der Architekt Duban und nach ihm der tüchtige Kenner mittelalterlicher Kunst, Viollet-le-Duc, und der berühmte Pariser Baumeister Lassus haben sich mit großer Sorgfalt auf die Restauration geworfen; dem Letzteren verdankt die heilige Kapelle wieder ihre alte Dekoration: die Skulpturen der Vorhalle, die Emailmalereien, die innere Arkatur, die Felder der Glasgemälde und namentlich den zierlichen Dachreiter.

St. Chapelle ist das zierlichste und anmuthigste Bauwerk der französischen Gothik durch seine unvergleichliche Eleganz und die Delikatesse aller seiner Ornamente »reputé à juste titre comme le plus parfait spécimen de l'art du moyen âge«.

1. Die Architektur (vgl. Viollet-le-Duc a. a. D. 424–434; Gonse a. a. D. 236 ff.; Schnaase a. a. D. S. 95). Ich beschränke mich auf die Darstellung der hervorragendsten Momente, die sich mir

rique de la ville de Paris von Hurtand et Magny. Bezüglich der künstlerischen Seite finden sich werthvolle Notizen im zitierten Dictionnaire raisonné des Architekten Viollet-le-Duc, ebenso in dem Prachtwerk von L. Gonse, l'Art gothique. Ein technisches Werk bedeutendster Art ist von den Restaurateuren herausgegeben: la St. Ch. après les restaurations commenc. par Duban, term. par Lassus. Texte hist. par M. de Guilhermy, Paris 1857. — Merkwürdig, daß in dem sonst verdienstlichen Werk von G. Dehio und v. Bezold, die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1888, die St. Chapelle ganz unberücksichtigt geblieben ist.

bei eindringlichem Studium des Baues besonders einprägen, mit fast ausschließlicher Berücksichtigung des Inneren.

Man kann die eigenthümliche Bauart der heiligen Kapelle nicht verstehen, ohne einen Seitenblick auf die Geschichte ihrer Entstehung zu thun. Sie sollte nämlich in beschränktem Raum eine königliche Hauskapelle und zugleich einen Reliquien-schrein für die von dem byzantinischen Kaiser Balduin II. gekauften Reliquien der Dornenkrone, von Stücken des wahren Kreuzes und einigen anderen bilden. Daher die zwei über einander gebauten, ganz verschieden angelegten Kapellen, von denen die untere für das Gesinde, die obere für den hl. König bestimmt war. Ich glaube nicht, was Jerome Morand (Histoire de la St. Ch. de Paris) für die Zweitheilung anführt: er leitet sie davon ab, daß die Kapelle ein Ersatz sein sollte für zwei Oratorien, von denen das eine zu Ehren unserer lieben Frau 1154, das andere 1160 zu Ehren des hl. Nikolaus erbaut und später wieder abgebrochen war. Vielmehr ist hier neben dem allgemeinen praktischen Zweck sicher der Tradition Rechnung getragen, welche über den Reliquien der Märtyrer meist eine Krypta und darüber eine Kapelle errichtete; diese Disposition der Doppelkapelle ist typisch für die ersten Jahrhunderte des Mittelalters (vgl. Viollet-le-Duc a. a. D. S. 424).

Die Intentionen des Königs hat der Architekt wunderbar durchzuführen verstanden; das ganze Bauwerk ist in der That eine kostbar gemeißelte Kassette aus Stein, um die heiligen Reliquien aufzunehmen, ein Juwel der Architektur, ein Wunderwerk (L. Gonse nennt es la merveille la plus délicate précieuse de l'art gothique) schon seiner Verhältnisse wegen, welche immer als die vollkommensten galten, die das Mittelalter je geschaffen hat, gerade so wie das Pantheon die Palme über alle anderen Gebäude des Alterthums davonträgt (vgl. Georges Riat, les villes d'Arts célèbres, Paris p. 44). Die Länge der Kapelle beträgt 35, die Breite 17 und die Höhe bis zum First 42,5 m; die Spitze des zierlichen Thurmes ragt noch weitere ca. 25 m empor. Ob die Kapelle von Anfang an einen Thurm besessen, erscheint

sehr fraglich. Das Aeußere (Abbildg. 1) ist reich gehalten, die Strebebögen strecken ihre Spitzsäulen, die Fenster vielleicht zum ersten Mal ihre Spitzgiebel in die Luft, auch der Treppenturm, welcher vom Boden zu einer Vorhalle und in das Innere der Oberkirche führt, dient dem Ganzen zur Zierde. Leider sind die Skulpturen des Aeußeren theilweise verloren, theilweise verstümmelt; im Giebel der unteren Kirche soll der Tod Mariä dargestellt gewesen sein (vgl. Riat a. a. D. S. 42) und am Pfeiler eine Muttergottes gestanden haben, die den Kopf gesenkt haben soll zum Zeichen, daß sie die um 1304 von Duns Scot gepredigte Lehre von der unbesleckten Empfängnis gutheißt. Die Sachen werden immer noch ausgebessert und erneuert; so sind darüber jetzt das jüngste Gericht und der segnende Christus, sowie ringsum Szenen aus dem Alten Testament wieder in geordnetem Zustand. Auch die große Fensterrose ist aus ihren Verstümmelungen hübsch erneuert hervorgegangen.

Wir betrachten das Innere des Bauwerks. Mit Recht sagt Viollet-le-Duc, daß man beim Durchwandern der heiligen Kapelle es schwer begreiflich finde, wie diese Arbeit angesichts der Menge und Verschiedenheit des Details, der Kleinheit der Ausführung, des Reichthums der Ornamentik und der Schönheit des Materials in einem Zeitraum von nur fünf Jahren fertiggestellt werden konnte (1248 vollendet).¹⁾ Und doch wird an dieser annalistischen Notiz nicht zu zweifeln sein; denn die Art der Konstruktion und Ornamentation gehört unstreitig in diese Zeit des 13. Jahrhunderts. Eine rasche ununterbrochene Fertigstellung beweist aber vor allem die völlige Harmonie. Während der Regierung des hl. Ludwig machte die Architektur derartige Fortschritte, daß eine Periode von so kurzer Zeit bereits merkliche Modifikationen einführen konnte. Ich verweise zum Vergleich auf die mir wohlbekannte Kapelle der Abtei St. Germain-des-Près (Viollet-le-Duc, Architecture monastique Figur 15), deren schlimmer Zustand leider immer noch einen Frevler an der Kunst bedeutet. 1255 vollendet

¹⁾ Vgl. de Guilhermy, Fondation de la St. Ch., S. 6, und Annales archéologiques par Didron aîné a. a. D.

von demselben Meister Peter von Montereau, zeigt sie uns die merkwürdigen Unterschiede, die sich innerhalb fünf Jahren beim gleichen Künstler herausbildeten. In St. Chapelle herrscht dagegen die schönste Harmonie in ihren einzelnen Theilen.

Zu die untere Kapelle (Abbildg. 2), die zunächst für die Hofleute bestimmt war und 1360 durch Papst Johann XXII. als Pfarrkirche für den Palast angewiesen wurde, tritt man zu ebener Erde durch eine Vorhalle, die auch dem oberen Stockwerk vorgelagert ist. Ihrer originellen Anlage entsprechend dient nun diese Kapelle — das ist bei ihrer Beurtheilung zu berücksichtigen — offensichtlich dem Zwecke, der für den Gebrauch des Hofes bestimmten oberen Kapelle ein festes Fundament und eine helle, würdige Lage zu geben. Die Länge und Breite ist dieselbe, wie die der oberen, auch schließt sie in ähnlicher Weise mit einem polygonen Chorraum ab, die Höhe dagegen eine weit geringere, nur ca. 7 m.

Da aber ein so stark gedrücktes Gewölbe, wie es die Abbildung zeigt, ohne alle stützenden Seitenschiffe keine große Festigkeit gewährleisten hätte, und da andererseits die geringe Höhe des unteren Bauwerks eine seitenschiffige Anlage nicht erlaubte, so hat der Künstler die Idee gefaßt, knapp vor den Seitenmauern in einer Entfernung von nur $3\frac{1}{2}$ Fuß eine Reihe von niedrigen monolithen Säulchen mit zierlichen Blätterkapitälern aufzustellen, welche die Rippen und Epithbogen des scheinbaren Hauptgewölbes palmbblattartig aus sich entlassen; die Mauern sind an der betreffenden Stelle durch Halbsäulen verstärkt, mit denen sich kleine Strebepfeiler in die Aufgabe theilen, dem Druck der kühnen Bogen zu begegnen. Jedes dieser sogenannten drei Schiffe hat sein eigenes Kreuzgewölbe, dessen Schlüsselstein nur 21 Fuß über dem Boden liegt. Man begreift also leicht, daß diese schmalen Seitenschiffe mit einer Wölbung von so geringer Spannung wesentlich zur Stützung des oberen Baues beitragen. Sie dienen aber auch dem künstlerischen Gesichtspunkt, den mittleren Raum dieser unteren Kapelle im Verhältniß zu seiner geringen Höhe zu beschränken und angenehm zu gliedern. Außerdem lassen

die Seitenschiffe durch ihre freilich sehr niedrigen, aber 12 Fuß breiten Fenster, die sich zwischen den Strebepfeilern öffnen, in das Innere genügend Licht dringen, das durch die monolithen Säulchen nur wenig gehemmt ist. Dadurch ist eine eigenthümlich gedämpfte, malerische Beleuchtung erzielt, welche die graziöse Wirkung der Architektur zweckmäßig begleitet.

Wir steigen in die darüber liegende Oberkirche (Abbildg. 3) — ein Meisterwerk von Eleganz und Grazie. Kein Wunder, daß sie es schon so manchem deutschen Kunstverständigen angethan hat, und wir werden Springer (Grundzüge der Kunstgeschichte S. 207) beistimmen, der in einer kurzen Notiz von ihr sagt, daß in ihren Gliedern und Ornamenten die Gotik ihre höchste Vollendung feierte. — Der Blick durch das Innere der bis zum Schlüsselstein 60 Fuß hohen Kapelle ist durch kein Säulchen gestört; leicht und elegant erhebt sie sich, doppelt so hoch als breit. Man glaubt in einem Glasgebäude zu stehen, so leicht sind die Wände gehalten; der Künstler ist mit dem Material außerordentlich sparsam umgegangen. Ausschließlich sind es Bündelpfeiler, nur 4 Fuß breit, aus schlanken Säulchen zusammengefaßt, welche 42 Fuß hoch aufsteigen, zwischen denen über außerordentlich feiner Arkatur die gewaltigen Fenster (15 m hoch und $2\frac{1}{2}$ m breit) den ganzen Raum einnehmen. Darstellungen menschlicher Köpfe verzieren die Schlüsselsteine der Gewölbe. Das Gebäude ist also aus dem Gerüst schlanker, senkrechter Stützen gebildet, — ein ungewöhnlich geistreicher Einfall. Und doch ist die durch die Glasfülle bedingte Leichtigkeit nicht übertrieben, da sie in wohlthwendigster Weise durch die geschickte und zweckmäßige Anwendung der Farbe gehoben wird. Das Element der Farbe verbindet die durchsichtigsten und undurchsichtigsten Theile. Wir erinnern uns hier daran, daß ja die Architektur des Mittelalters in umfassender Weise von der Polychromie Gebrauch machte (vgl. Lübke, Geschichte der Plastik, II. Bd. (1880) S. 449 ff.), wie schon in der altchristlichen Epoche und bei den Byzantinern das ganze Innere der Kirchen mit bunter Marmorverfärbung und Mosaiken auf Goldgrund be-

deckt war. Nach der Teppichornamentik des romanischen Stils verbanden sich vollends in der gothischen Periode Plastik und Architektur unter dem Gesetz der Polychromie. Das ist hier in hervorragendem Maße der Fall. Das Licht der Fenster ist aber auch durch den dunklen Glanz ihrer Glasgemälde gemildert, der Stein ist erhellt und belebt durch die reiche Bemalung der Säulchen, Kehlen und Gewölbekappen; dazu kommt noch die Vergoldung der Kapitäle und Rippen! Und gerade die Farbe läßt hier die architektonische Gliederung durch die Verschiedenheit ihrer Töne und Muster zur höheren Geltung kommen. Nehmen wir noch die Wirkung des durch das herrliche Rosenfenster dringenden Lichtes hinzu, so sind wir umfluthet von einem Widerschein himmlischer Glorie, in deren Mitte sich unsere Gedanken unwillkürlich mit den stolzen Linien der Strebepfeiler in die Höhen flüchten. (Schluß folgt.)

Einiges über die Bilder der unbefleckten Empfängniß.

Von Pfarrer Keiter in Bollmaringen.

Am 2. März vorigen Jahres hielt Monsignore Radini-Tedeschi im Circolo dell' Immacolata, einem der bedeutendsten und ältesten Vereine Roms, eine Konferenz über die am 8. Dezember 1904 bevorstehende fünfzigjährige Jubelfeier des kirchengeschichtlich so bedeutsamen Ereignisses der Verkündigung des Dogmas der unbefleckten Empfängniß.

Jetzt schon sollen Vorbereitungen zur Jubelfeier in die Wege geleitet werden. Diese Anregung Radini's ist bereits auf dem Marianischen Kongreß, welcher im August 1902 in Freiburg in der Schweiz tagte, Gegenstand der Verhandlung gewesen und, wie wir den Blättern entnehmen, beifällig aufgenommen worden. Auch wir haben sie freudig begrüßt und alsbald den Entschluß gefaßt, uns an dieser Vorbereitung in etwas zu betheiligen und zwar dadurch, daß wir im „Archiv für christliche Kunst“ die Aufmerksamkeit auf einige Bilder der unbefleckten Empfängniß hinlenken. Dabei sind wir uns von vornherein recht wohl bewußt, daß wir nicht berufen sein können, die ganze

Ehrenschild an die Immacolata abzutragen, allein warum sollte es uns verwehrt sein, ein „fliegend Blatt dem Klange freizugeben“? Um so ruhiger können wir an unsere Aufgabe herantreten, als wir ja die gedachten Bilder nicht so fast künstlerisch zu werthen, als sie vielmehr in ihren Haupttypen vorzuführen gewillt sind.

Während alle Menschen sündenbesleckt in diese Welt treten, erfreute sich die Seele Mariens vom ersten Augenblicke ihres Seins an des Vollbesitzes der heiligmachenden Gnade. Maria war die zweite Esther, für welche das sonst allgemein bindende Gesetz der Sünde nicht galt; sie war die Höhe, welche die Wellen des allgemeinen Sündenverderbnisses nicht zu erreichen vermochten, sie war der zu schwindelnder Höhe der Gnade aufsteigende Berg, welcher schon im Morgenlichte der Erlösung glühte, als noch Finsterniß unser Thränenthal bedeckte. Der Glaube an dieses Geheimniß, welcher im Keime in der heiligen Schrift niedergelegt ist, wurde schon frühzeitig von der Andacht der Gläubigen adoptirt und ging nach und nach strahlend aus der Zweifeldämmerung hervor. Nachdem das Konzil zu Basel auf Antrag der Pariser Universität die dogmatische Definition desselben versucht hatte, sprach sich der apostolische Stuhl mit „stets wachsender Entschiedenheit zu Gunsten der Lehre von der unbefleckten Empfängniß aus, indem er die Festesfeier begünstigte, den Gegenstand derselben genauer fixirte und den Gegnern immer engere Schranken zog“. So verbot Sixtus IV., die Behauptung der unbefleckten Empfängniß zu zensuriren. Zugleich verdamnte er die Behauptung, die römische Kirche feiere am Feste der Empfängniß nur im Allgemeinen die spiritualis conceptio et sanctificatio B. Virginis Mariae. Das Konzil von Trient sprach sich dahin aus, es sei nicht seine Absicht, in das Dekret über die Erbsünde die unbefleckte Jungfrau und Gottesmutter Maria einzubeziehen, es seien vielmehr die Konstitutionen von Sixtus IV. zu beachten. Paul V. verbot durch Dekret der Inquisition von 1617, die Behauptung, Maria sei in der Erbsünde empfangen, öffentlich in Vorlesungen und Predigten zu vertheidigen, und Gregor XV. dehnte 1622, ebenfalls durch Dekret der Inquisition,

dieses Verbot auf Schriften und Reden privater Natur aus. Endlich gab Alexander VII. in der berühmten Bulle »Sollicitudo omnium ecclesiarum« im Jahre 1661 die authentische Erklärung ab, daß die Heiligung Maria's im ersten Augenblicke ihres Daseins Gegenstand der Festesfeier am 8. Dezember sei. Damit waren alle Wege für die Dogmatifirung der unbefleckten Empfängniß geebnet, doch dauerte es noch nahezu 200 Jahre, bis dieselbe unter Pius IX. im Jahre 1854 erfolgte.

Was nun die bildlichen Darstellungen der unbefleckten Empfängniß betrifft, so haben wir an erster Stelle auf diejenigen Bilder hinzuweisen, welche mehr indirekten Glauben an unser Geheimniß zum Ausdruck bringen.

Nach der Legende haben Joachim und Anna in ihrer Trauer wegen verlagter Nachkommenschaft durch einen Engel die Nachricht erhalten, daß ihr Gebet von dem Herrn erhört sei. Und sie verließen den Ort ihres Aufenthaltes und kamen nach des Engels Weisung an der goldenen Pforte des Tempels zusammen. Und Anna umarmte ihren Gemahl und hängte sich an seinen Hals und sprach: „Nun weiß ich, daß der Herr mich gesegnet hat; ich, die ich eine Wittwe war, bin nun keine Wittwe mehr; ich, die ich unfruchtbar war, werde eine freudenreiche Mutter sein.“ Diese Szene an der goldenen Pforte bildete früher eines der wichtigsten Sujets für die Künstler, welche bisweilen noch durch die phantastische Idee beeinflusst werden möchten, daß Maria ihr Dasein dem Kusse verdanke, welchen Joachim seinem Weibe gab, als er mit ihm unter der goldenen Pforte zusammentraf. A. Dürer hat die Szene auf dem vierten Blatt seines Marienlebens dargestellt. In Deutschland finden wir sie außerdem noch: in einem Holzschnitt von 1460—70 (Germ. Museum 67), bei A. Altdorfer (B. 5) und in einem Kupferstich von Hans Sebald Beham 1530 (B. 21), ferner im rechten Flügel des Warburger Sippenaltars von 1511, auf dem Hallstadter Schmitzaltar von c. 1515 sowie in einem Glasgemälde des Ulmer Münsters und in einem solchen zu Ravensburg vor 1514 (Dezel, Christliche Monographie. Freiburg. Herder. II, S. 74, 75.

Die Begegnung und Umarmung von Joachim und Anna hat nun, wie Weiffel hervorhebt, im 15. und 16. Jahrhundert vielfach als Bild der unbefleckten Empfängniß Mariä gegolten (Weiffel: Die Verehrung unserer lieben Frau S. 130) und wäre mithin als eines der ältesten Bilder derselben anzusehen. Inwieweit die Darstellungen des Stammbaumes Jesse hierher zu zählen seien, wollen wir dahingestellt sein lassen, dagegen müssen wir alsbald eine Reihe von bildlichen Darstellungen erwähnen, welche ziemlich deutlich auf das Geheimniß der unbefleckten Empfängniß anspielen, es sind dies die alten S. Annabilder im Allgemeinen und die Selbtrittbilder im Besonderen. In der „Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft und kirchliches Leben“ von Luthardt haben wir (Jahrgang 1882, S. 272) die Notiz gefunden, daß im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts die Verehrung der hl. Anna, als der Mutter der unbefleckt empfangenen Maria, ganz Deutschland im Fluge erobert habe. Es besteht also nach dieser evangelischen Auffassung zwischen der Verehrung und deshalb auch der im Bilde ausgesprochenen Verehrung der hl. Anna und der unbefleckten Empfängniß ein gewisser Zusammenhang. Genaueren Aufschluß hierüber ertheilt uns der „Katholik“, Jahrgang 1893, Band VIII. Dr. Schmitz-Krefeld bespricht dort die Monographie Schaumkell's über den S. Anna-fult; er bezeichnet dieselbe als eine werthvolle gründliche Studie, spricht aber mit seiner Anerkennung auch sein Bedauern aus, daß dieselbe durch den bösen Dämon einer katholikenfeindlichen Tendenz um das Resultat der wissenschaftlichen Forschung betrogen worden sei. Ein solches wissenschaftliches Resultat bietet nun Dr. Schmitz selbst in seinem Aufsatz, welcher betitelt ist: „Die Annabilder in ihrer Beziehung zur unbefleckten Empfängniß“. Nach seinen gründlichen Ausführungen, auf welche wir hier nicht eingehen können, haben die S. Annabilder, und zumal die bildlichen Darstellungen des Selbtritt, die Lehre von der unbefleckten Empfängniß Mariä zu ihrem tieferen Gegenstande. — Daraus folgern wir mit Dr. Schmitz zweierlei: 1. die bisher unangeführte Erscheinung, daß die Vorzeit keinerlei Bilder -- wir

möchten sagen nur wenige Bilder — der unbesleckten Empfängniß Mariä überliefert, findet damit ihre Deutung. 2. Für dogmen-geschichtliche Untersuchungen über die unbesleckte Empfängniß Mariä dürften die bisher übersehenen bildlichen Darstellungen des Selbtritt und die daran sich anschließenden Volksandachten bedeutungsvoll und in entsprechender Weise auszumühen sein. Also Arbeit außerhalb der Kirche und in der Kirche — von den Wänden und Altären an bis zu den Schlusssteinen hinauf! (Schlußstein S. Anna Selbtritt in der Heiligkreuzkirche in Nottweil und Gewölbekonsolle im südlichen Seitenschiff der evangelischen Stadtpfarrkirche zu Ravensburg.)

Hier müssen wir noch eines andern Bildes gedenken. Ein Gemälde aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, welches sich in der S. Stephanskirche zu Beauvais in Frankreich befindet, zeigt Maria auf dem Schooße ihrer Mutter. David, Joachim und Anna huldigen ihr als der ohne Sünde Empfangenen; der ewige Vater betrachtet sie vom Himmel herab. Aus dem Munde jeder Person geht ein Spruchband hervor, auf welchem Worte angebracht sind, die sich auf Maria als die Immaculata beziehen. Gott sagt zu ihr: „Ganz bist Du schön, meine Freundin, und eine Makel ist nicht an Dir“ (Cant. 4, 17); David: „Man wird an ihr die Sünde suchen und wird sie nicht finden“ (Ps. 10, 15); Joachim: „Sie geht hervor wie die Morgenröthe“ (Cant. 6, 9); S. Anna: „Was ich hervorgebracht, ist ehrwürdig und keusch“ (Eccl. 24, 23). (Schluß folgt.)

Goldschmied Hans (Brun) von Ruttlingen und die Goldschmiedekunst in der Reichsstadt Reutlingen.

Von Theodor Schön.

Während des ganzen Mittelalters blühte in den schwäbischen Reichsstädten die Goldschmiedekunst. Wurden doch die Altäre mit Geräthen aus Gold und Silber, wie Schalen, Kelche, Ciborien, Lampen, Leuchter, meist mit Edelsteinen besetzt, Weihrauchgefäßen reich ausgestattet, so daß ein guter Verdienst den Goldschmieden sicher war. Wenig ist von diesen Schätzen mittelalterlicher Kunst auf uns gefallen. Gar Vieles wurde im 16. Jahrhundert beim Bildersturm in den Orten, die sich von der alten Kirche los sagten, eingeschmolzen oder doch kirchlichen Zwecken entfremdet. Anderes zwang die Noth während des unseligen dreißigjährigen Krieges 1618—1648 zu

verkaufen oder zu verstecken, oder wurde von der plündernden Soldateska geraubt, Manches auch vor derselben vergraben. So fand sich im Garten des Pfarrhofs zu Waghendorf im 19. Jahrhundert ein Becher vergraben, der jetzt wieder kirchlichen Zwecken dient. Auch in der Reichsstadt Reutlingen finden sich im 15. Jahrhundert zu gleicher Zeit mehrere Goldschmiede. Am 17. März 1486 wird Joh. Albers des Goldschmieds Haus in der Cromergasse (jetzt Wilhelmstraße) erwähnt, am 16. Februar 1489 Hans Späz, Goldschmieds Haus in der Cromergasse, und gab damals Marx Albers, Goldschmied, der nach Gayler, historische Denkwürdigkeiten der ehemaligen freien Reichsstadt Reutlingen I., S. 254, im Jahre 1524 einer der Rierer des großen Raths war, dem Spital 1 Gulden aus seinem Hof und Gut zu Stöckach. Endlich heißt es am 16. Februar 1489: Meister Jacob Suwters, der Angellsterin Tochtermann Husz ist ein Erbhusz gegen der (Marien-)Kirchen. Darumb ist ain Brief, nechst von Hanssen Brun dem Goldschmid, ist gezeichnet mit einem W.W.¹⁾

Dieser Hans Brun von Reutlingen, Goldschmied, dürfte nun identisch mit dem hervorragenden Künstler Hans v. Ruttlingen sein. Denn die Werke desselben tragen die Marke: I und P kreuzweise übereinander gelegt. I und P wird aber Johannes (Hans) Brun oder Brun heißen. Schon am 13. April 1497 hat Hans v. Ruttling, Goldschmied zu Aachen, König Maximilian I., er möge ihn doch die 100 fl. überschiden, die er ihm vorläufig für die Anfertigung von drei Siegeln, eines goldenen und zweier von Silber versprochen hätte, „derselben Siegele euer königlich: Majestaet eyn, nemlich das gulden, ewech hat.“²⁾ Am 18. August 1500 verfügte der König zu Augsburg: Meister Hanssen v. Reutlingen, Goltzschmid von Ach, so das Majestaetfigil grabt, an Zerung gen Innsbrugg zu ziehen 8 Gulden rheinisch³⁾, und am 4. September 1500 ebenfalls zu Augsburg: Johann v. Reutling, Goltzschmid zu Ach gen Innsprug 8 Gulden rheinisch.⁴⁾ Am 30. September 1500 wurde dann zu Innsbruck mit Jan v. Reutlingen, Goltzschmid v. Ach, so der königlichen Majestat das groß Majestaetfigil gegraben und davon zu machen gefordert hatt 600 Guldin rheinisch, ein Vergleich geschlossen, wonach ihm außer den bereits ausgezahlten 100 fl. rheinisch noch außerdem 300 fl. ausgezahlt werden sollten. Davon werde der Zahlmeister Sebastian Hofer 50 fl. und 10 fl. als Reisezerung, den Rest der Rechenmeister Cassius Sadaney auszahlen, welcher seinerseits dafür von Maximilian zur nächsten Frankfurter Fastenmesse entschädigt wurde.⁵⁾ Am 5. Februar 1522 erhielt zu Brüssel in Brabant von Kaiser Karl V. Hans Reutlinger, Kaiserlicher Majestat Siglschneider, ein Wappen „sampt den Lehentitel“ verliehen. »Taxa, nihil, quia

¹⁾ Kirchenpflegearchiv in Reutlingen.
²⁾ Jahrbuch der kunsthistorischen Hausausstellungen des allerhöchsten Kaiserhauses II (1884), Theil II, Nr. 563.
³⁾ Ebenda III (1885), Theil II, Nr. 2347.
⁴⁾ Ebenda Nr. 2363.
⁵⁾ Ebenda Nr. 2395.

pro sculptore sigillorum Cesaris. *) Von Brüssel in Brabant schrieb am 2. Mai 1522 Kaiser Karl V. an Bürgermeister und Rath zu Aachen: sein Siegelschneider Hans v. Neutlingen sei vor einiger Zeit, als er in des Kaisers Auftrag aus den Niederlanden nach Aachen gereist sei, zwischen dieser Stadt und Maastricht beraubt und ihm 100 Philippsgulden abgenommen worden. Dem öffentlichen Mandat des Kaisers, den Raub zurückzugeben, sei bisher keine Folge geleistet worden. Dagegen habe der Siegelschneider in Erfahrung gebracht, daß ein Bürger von den Mäubern wisse. Sie möchten diesen Bürger vorladen und ihn dazu bewegen, auszusagen, wer die Räuber seien und was er von ihnen wisse, und dies dem genannten Siegelgraber mittheilen, damit er gegen die Räuber gerichtlich vorgehen könne. **) Im Jahre 1522 prozessirte Johann v. Neutlingen, Goldschmied zu Aachen, gegen den Bürger Johann Gredenbergh wegen Uebergabe eines vom Verklagten gekauften Hauses in Aachen, genannt zum grünen Schild. **)

Von Meister Hans (Brun) v. Neutlingen haben sich mehrere Werke erhalten.

1. Evangelienbuchdeckel in der Schatzkammer des Kaiserhauses in Wien.

2. Vergoldetes Reliquiar mit Kreuzpartikel mit Agnus Dei, hoch 40 Centimeter, im Münster zu Aachen.

3. Eine vergoldete Statue des Apostels Paulus auf sechseckigem Sockel, hoch 72,5 Centimeter, ebendasselbst.

4. Vergoldete Monstranz, angeblich Geschenk Kaiser Karls V., 59,5 Centimeter hoch, ebendasselbst.

5. Ein Siegelstempel, ebendasselbst.

6. Vergoldeter Kelchfuß, der ein modernes Ciborium trägt, 26 Centimeter hoch, im Besitz von Leutnant Giebel in Baden-Baden.

In Neutlingen werden auch nach 1486 Goldschmiede genannt, so 1517 Epp der Goldschmied, *) jedenfalls der 1489 vorkommende Hans Epp oder dessen Sohn Simon. 1526 erscheint unter den Jüngern der lieben Frau und der Heiligen Simon Eps, Goldschmied's Wittwe Anna. **) Ferner meldet Hoffketter in seiner Chronik von Neutlingen S. 167: *) den 28. Dec. 1578 hat Daniel Mahler, Bürger und Goldschmied alhier einen Glückshafen lassen ausgehen, sind darinnen 892 und etlicher Fedel gelegen. Der Gewinnen aber sind 78 gewesen, uff 600 fl. Werth ohngefehrlich angeschlagen. Das Best ist gewesen ein Crebenzgeschirt uff 74 fl. werth, das

ander Best ein Dolch für 40 fl., das dritt ein hoher Becher für 30 fl., das viert ein silbern Känlein uff 26 fl. angeschlagen. Und als viel ein Gewinn herausgehoben worden, so oft sind kleine Knaben uff köstlichst mit Kleinoden angehan und mit schönen, seidnen Fahnen mitgegangen und umbs Rathshaus gezogen und das Gewinn auff das Rathshaus getragen. Folgendes ist einem jeden Knaben ein Weynachtuchlein für 36 Pfening zum Gedächtnis gegeben worden. Man ist 3 Tag damit umgangen, bis er gar aufgahngen ist. Das erst Best hat Jacob Salben des Mahlers Kind gewonnen. Es waren dazu verordnet Herr Lorenz Ziser, Stadtschreiber und Herr Georg Becht, Bürgermeister. Ist redlich ohne Falch alls zungangen. Der Spittal hat das Best gefaufft.

Diese Geschichte beweist, zu welchen Mitteln (Lotto!) die Goldschmiede greifen mußten, nachdem sie nicht mehr für die Kirche Geräte in so reicher Zahl liefern durften und konnten.

Es erscheint noch ein späterer Goldschmied in Neutlingen, Ludwig Dikinger, wohl ein Verwandter von Johannes Dikinger, welcher 1659 Goldschmied in Rottenburg a. N. war. Dem Ludwig Dikinger, Goldschmied, brannte den 16. November 1593 sein Haus in Neutlingen ab. *) Dieser Brand war Ursach, daß die Stadt Neutlingen ihm einen Auftrag ertheilte. Die Stadt Tübingen hatte eifrig beim Löschen geholfen und war ein Tübinger dabei um's Leben gekommen. Dankbar ließ die Stadt Neutlingen einen durch den Goldschmied Ludwig Dikinger gefertigten Pokal als Geschenk für Tübingen anfertigen; er trägt die Inschrift:

Auf Erden ist kein besser Kleinod als friedsam, einig Nachpar seind.

Solchs Neutlinge newlich hat erfarn

In Feurs Not, wie auch Tübinge vor Jarn.

Zum Dank und Denken Neutlinge hat den Becher geschenkt Tübinge der Statt.

1594. L. D.

Dieser Pokal befindet sich noch auf dem Rathshaus zu Tübingen.

Sonst wird Ludwig Dikinger, da die Aufträge für Kirchen fehlten, wohl selten Gelegenheit gehabt haben, seine Kunst als Goldschmied zu entfalten. Er wandte sich deshalb der Feidenkunst zu, verfertigte ein Bild Martin Luthers und 1620 eine Abbildung von Neutlingen, die seinen Namen als „Bürger und Goldschmied“ trägt. Sein Vater war vermuthlich Marx Dikinger, wohl auch Goldschmied. Denn am 26. Brachmonat 1557 bekannte Ludwig jung Muelich, vor vielen Jahren auf einem Sonntag den Marx Dikinger einen goldenen Becher gestohlen zu haben. *)

Ludwig Dikinger und Martin Mahler werden wohl meist Kunstwerke für profane Zwecke geliefert haben. Aber bald gab es auch hiefür keine Abnehmer mehr. Die Kriegsnoth zwang auch die Werke profaner Goldschmiedkunst zu verkaufen oder zu verfeuern, oder einschmelzen zu lassen, nachdem der Bildersturm die der kirchlichen Kunst bereits größtentheils vernichtet hatte. Hoffketter in seiner Chronik S. 281 meldet: Mit-

*) Ebenda Nr. 2969. Regest aus der Reichsregistratur Karls V., Band III, Bl. 113; Registraturbuch Kaiser Karls V. im k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv VIII (3), f. 20 und 113. Jahrbuch der k. k. heraldischen Gesellschaft Adler. Wien 1882. IX. S. 46.

**) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses III (1885), Nr. 2971; Reichsregistratur Karls V., Band III, Bl. 187.

*) Ebendasselbst Nr. 2134. Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 20, 1898, S. 90.

*) Gayler I, S. 605.

*) Kirchenpflegearchiv in Neutlingen.

*) Handschrift der königlichen Landesbibliothek in Stuttgart.

*) Hoffketter, Chronik von Neutlingen S. 205.

*) Stadtarchiv Neutlingen.

wochs den 3. Junii 1629 ist das Silbergeschirr zur Aufzählung kaiserlicher Majestets Kriegs, volckhen den 12 Jünfften und 3 Gesellschaften abgefordert werden: Armbrustschützen wegen zusammen 19 Marckh 12 Loth, darunter auch der Becher, so die Stadt Nottenburg verehrt. obere Schützen 37 Marckh 14 Loth, untere Schützen 20 Marckh 4 Loth. Diser dreyer Gesellschaften Becher seinbt dem Beutt Schobert, Pfröndtner umb 600 fl. versezt. Weingardter-Zunft: 6 Marckh 4 Loth. 2 Putten und 1 Klotz¹⁾ sein mitgezogen, soll ihnen wider geben werden. Metzger-Zunft: 18 Marckh 4 Loth, dorunter der verehrte von Tüvingen — dedit 100 fl. Gerwer-Zunft: 9 Marckh 8 Loth, darunder der Klotz mitbegriffen — dedit 57 fl. Schmidt-Zunft, dorunder der Goldschmidtbecher mit begriffen: 4 Marckh 14 Loth — dedit 39 fl. Becher-Zunft: 3 1/2 Marckh — dedit 13 fl. 30 Kreuzer. Crömer: 7 Marckh — dedit 22 fl. 34 Kreuzer. Schuhmacher: 5 Marckh 4 Loth: dedit 42 fl. Schneider: 3 Marckh 1 Loth — dedit 23 fl. Tucher: 1 Marckh 14 fl. Weber: 5 Marckh 1 Loth — dedit 40 fl. Kieffer: 4 Marckh 1 Loth. Märgler: 4 Marckh 14 Loth. 151 Marckh 3 Loth.

Ludwig Dyingler ist nicht der letzte mir bekannt gewordene Goldschmied in der Reichsstadt Neutlingen. Es kommen noch vor Josua Kurz geb. 24. Nov. 1589 in Neutlingen und sein Sohn Matthäus, geb. 23. Sept. 1625 in Neutlingen, begraben 9. Juni 1674 das., Martin, dessen Sohn, geb. März 1653 in Neutlingen, gest. 10. April 1713 das. Später konnte ich bisher keine nachweisen. In der durch den Krieg verarmten Stadt fand ein solcher fortan nicht mehr sein Brod.

Von den Schätzen mittelalterlicher, kirchlicher Goldschmiedekunst hat sich nur wenig in Neutlingen erhalten. In den Sammlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Neutlingen (im Sponthaus) finden sich an kirchlichen Alterthümern aus der Marienkirche: zwei schöne polychrome Holzfiguren, Maria und Elisabeth,²⁾ aus dem 14. Jahrhundert, eine sehr alte, mit Stickerie versehene Kapsel, vergoldete Ciborien, Kannen und Anderes.

Zimmerhin geben diese wenigen Reste ein Bild davon, wie im Mittelalter in Neutlingen die Goldschmiedekunst geblüht haben muß. Gewiß werden auch in anderen schwäbischen und fränkischen Reichsstädten sich während des Mittelalters zahlreiche Goldschmiede nachweisen lassen.

Wegen Ulm sehe man die neue Oberamtsbe-

¹⁾ Bis auf die Gegenwart erhielt sich bei der Weingärtnerzunft die unter dem Namen „Nebmännlein“ bekannte Figur des St. Urbanus, des Schutzpatrons des Wingers, welche auf der Brust eine goldene Denkmünze trägt.

²⁾ Eine Figur, die hl. Elisabeth darstellend (wohl aus einer abgebrochenen Kapelle auf der Alb stammend), Holzschnitzerei, die sich durch die feine, sinnige Darstellung der frommen Matrone auszeichnet, besitzt Herr Eugen Eisenlohr in Neutlingen, welcher auch eine aus dem Kloster Offenhausen stammende Altardecke, Nonnenarbeit feinsten Art, in seiner reichhaltigen Sammlung hat.

schreibung II, S. 315. Der Goldschmiedbecher der Ulmer Schmiedezunft wurde ja vor einigen Jahren beim Rathhausneubau gefunden.

Ueber Eßlinger Goldschmiede berichtet Pfaff, Eßlingen, S. 210. Aber auch in den landesfürstlichen Städten fehlte es nicht an Goldschmieden, so kommt schon 1405 Cunz Sigly, der Goldschmied, Bürger zu Niedlingen, vor.¹⁾ Man sehe auch die neue Oberamtsbeschreibung Nottenburg II, 113.

Die Ulgsburger Buchmalerei im Zeitalter der Hohenstaufen.

Von Dr. Joh. Dammich in München.

(Schluß.)

Kein Künstler unserer Periode — Konrad v. Eshenreu etwa ausgenommen — kommt unserer Hohenwarter Romne an seiner Individualisirung auch nur nahe. Die Zeichnung aller Gestalten ist tadellos, Haltung und Bewegungen sind, obwohl wir eigentlich lauter Einzelfiguren vor uns haben, eminent lebensvoll, man betrachte z. B. die Madonna. In der Bildung von Haar und Bart macht sich eine gewisse feine Stilisirung geltend.

Die Gewänder sind sehr plastisch behandelt, die Freude am edigen scharfen Bruch der Falten, speziell den an Armen, Schultern u. s. w. um die Ecke geknickten Falten, tritt hier besonders deutlich hervor.

Die vorkommenden Sträucher und Blumenbüsche verdienen für ihre Zeit alles Lob, ebenso die Architekturen, in denen sol. 4 der Spitzbogen und öfter das Vierpaßfenster vorkommt.

Die Initialen sind zweifacher Art: die großen Prachtinitialen, die nur am Anfang jedes Evangeliums stehen, buntes Rankenwerk mit relativ noch ziemlich häufigen farbigen Blättchen, das Ganze auf Goldgrund, und die kleineren Initialen am Anfang der einzelnen Kapitel, wobei der goldene Buchstabenkörper in blauem, rechteckig umrahmtem Grund steht, während der vom Buchstaben umschlossene Raum seine farbige Ranken auf schwarzem Grunde zeigt. Gerade diese Initialen sind etwas ganz Eigenartiges, ein Festhalten an der Idee der Rankenornamentik selbst in diesem kleinen Maßstabe und zu einer Zeit, da anderswo derartige Initialen rein kalligraphisch in Schnörkelmanier verziert wurden.

¹⁾ Kgl. geh. Haus- und Staatsarchiv in Stuttgart.

Sowohl an den großen als an der kleineren Art von Initialen ist übrigens interessant zu sehen, wie in dem einst rein bandförmig aufgefaßten Rankenornament jetzt der Charakter des Organisch-Pflanzlichen voll ausgebildet ist und namentlich die Blätter theilweise ganz realistisch behandelt werden. Besonders beliebt ist das Kleeblatt, doch kommen auch andere Blattformen vor: fol. 37 das Nebenblatt u. a.

Auf den Glanz der Farben haben wir bereits hingewiesen. Von besonderer Leuchtkraft ist das herrliche, tiefbrennende Roth.

Unser Buch ist sicher nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden, wenn wir es auch nicht sehr viel später ansetzen dürfen, da sich vom Stile der frühgotischen Zeit wenigstens in den Figuren noch so viel wie nichts bemerkbar macht.

Schon im Kloster Hohenwart war es weitberühmt, ja galt für den kostbarsten Schatz des Klosters. Es führte, wie auch eine Notiz auf dem ersten Vorseßblatte zeigt, den Namen „das verguldete Buch“ oder „das goldene Buch“,¹⁾ vor allem wohl wegen der vielen Reliquien, die besonders zahlreich im Vorder- aber auch im Rückdeckel eingeschlossen sind, wegen des Goldschnittes und des glänzenden Einbandes in Gold- und Silberbrokat. Bei den großen Reliquienfesten wurde jedesmal auch dieses Buch dem Volke gezeigt.

Es ist in der That ein goldenes Buch, für uns vor Allem wegen seiner künstlerischen Vorzüge. Die von der unbekannteren Hohenwarter Nonne geschaffenen Miniaturen sind — mag auch Konrad von Echeuern vielleicht der talentvollere Künstler gewesen sein — die lieblichsten, schönsten und vollendetsten, die Süddeutschland bis dahin aufzuweisen hat. Höchstens der Bamberger Prachtpsalter²⁾ kann sich damit annähernd vergleichen.

Ein kurzes Resumé über die Augsburger Miniaturmalerei in unserer Periode wird zunächst darauf hinweisen müssen, daß dieselbe, soweit das vorliegende Material einen Schluß zuläßt, erst bedeutend später als die des eigentlichen Bayern einsetzt, Anfangs wenig

Erfreuliches leistet, dann aber ungemein rasch gegen Mitte des 13. Jahrhunderts, wo aus Bayern außer dem künstlerisch nicht sehr bedeutenden Pollinger Psalter gar nichts an Buchmalerei mehr vorliegt, zu hoher Blüthe kommt und Denkmäler hervorbringt, die neben den besten Regensburger Zeichnungen bestehen können.

Freilich sind diese Werke von den bayerischen sehr verschieden. Die bayerischen Miniaturen finden sich meist in wissenschaftlichen Büchern, unter den besprochenen Augsburger Miniaturhandschriften sind die überwiegende Mehrzahl Psalterien oder sonstige liturgische Bücher.

Damit mag es, wenn auch nur zum geringsten Theil zusammenhängen, daß die herrschende Technik nicht, wie in Bayern, die Federzeichnung, sondern die Deckmalerei war.

Freilich war auch in unserer Periode die Federzeichnung in Augsburg nicht ganz ausgeschlossen. Steichele (Bisthum Augsburg Bd. IV pag. 580) beschreibt einen heute in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen, aus Augsburg stammenden cod. lat. 10867, worin sich neben farbigen Bildern in bloßer Federzeichnung ausgeführte zu befinden scheinen. Aber wie in Bayern die Federzeichnung, so bildet in Schwaben die Deckmalerei die Regel.

Doch spielt auch in dieser Deckmalerei das Zeichnerische eine große, die Kontur sogar eine ganz eigenartige Rolle. Das Hauptcharakteristikum der Augsburger Buchmalerei sind die kräftig ausgebildeten, ja theilweise derben schwarzen Konturen, die namentlich in den fortgeschritteneren Werken in Verbindung mit den satten, glühenden Farben dem Eindruck der Glasmalerei nahekommen streben.

Eine mehr äußerliche Eigenart, die aber auch außerhalb Schwabens gelegentlich vorkommt, ist bei den Initialen die Einbeziehung einer größeren Anzahl Buchstaben in die Komposition der Initialis, mit schachbrettartiger Anordnung ihrer rechteckigen Grundfelder.

Schon in unserer Periode tritt in den schwäbischen und in den Augsburger Buchmalereien ein Zug zum Malerischen, Freude an der Farbe und Geschmack in deren Zusammenstellung hervor, ein Zug, der

¹⁾ Steichele, Bisthum Augsburg IV 857.

²⁾ Bamberg Regl. Bibliothek A II 47.

bekanntlich später im 15. und 16. Jahrhundert der Augsburger und der schwäbischen Malerei überhaupt ihren besonderen Charakter aufprägt.

Die Augsburger Buchmalerei unseres Zeitraums stellt sich würdig, ja ebenbürtig neben die des angrenzenden Bayern und Franken. Mit ersterer ist sie verwandt durch den entschiedenen in den starken Konturen hervortretenden Hang zum Zeichnerischen, mit letzterer hat sie gemeinsam den Sinn und Geschmack für die farbige Wirkung.

Literatur.

Literarischer Rathgeber für Weihnachten 1902. Herausgegeben von der Redaktion der „Literarischen Warte“. München 1902. Kommissionsverlag der Allgemeinen Verlagsgesellschaft m. b. H. Gr. 8^o. 144 S.

So ein „Rathgeber“, den man natürlich hören bzw. lesen muß, that schon lange noth; aus der Sichtmasse, die uns die Hochfluth des literarischen Weihnachtsmarktes jedes Jahr herschwemmt, die Perlen zu fischen, dazu fehlte bisher ein sicherer Führer. Von nun ab soll jeder Gebildete einen annähernd vollständigen und richtigen Ueberblick über die lebende Literatur erhalten, wobei interessante Werke der früheren deutschen Literaturperioden nicht übergangen werden. Der Maßstab ist der künstlerisch-wissenschaftliche, zugleich wurde dem katholischen Empfinden in jeder Weise Rechnung getragen. Der „Rathgeber“ zerfällt in drei Theile: einen literarisch-kritischen, der hier am meisten unsere Aufmerksamkeit erheißt, einen systematischen d. h. die literarischen Erscheinungen rubrikenweise alphabetisch katalogisirenden, und einen Anzeigetheil. Die Referenten stehen als Fachmänner in Ansehen und verfügen meist schon über eine genaue Kenntniß ihres Faches. Das Referat über „Bellettristik“ z. B. lag in der bewährten Hand Dr. Karl Stork's, das über „Lyrik und Epos“ besorgte Dr. W. Pfeiffer; über „Drama und Theaterwesen“ berichtet Dr. P. Expeditus Schmidt O. Fr. M. (N. Vignis), über „Literaturgeschichte“ Tony Melten, über „Kunst und Kunstgeschichte“ Dr. Hermann Popp; die „Jugendlektüre“ besprach Dr. F. A. Thalhofer und die Schriftstellerin M. Herbert (Therese Keiter), das weite und wichtige Gebiet der „Geschichte“ W. v. Heidenberg, „Länder- und Völkerkunde, Naturwissenschaften“ J. Blasgmann; „Illustrirte Werke, Prachtwerke“, „Ein Wort über Gebetbücher“, „Verschiedenes“ vertritt Friedr. Herwart, und „Aus dem Literaturleben“ gibt uns Kunde wieder Dr. P. Exped. Schmidt, welcher u. A. sagt: „Ganz entschieden bilden die Veremundus-Broschüren einen Marktstein. Man muß noch lange nicht mit allen Einzelheiten in jenen Schriften einverstanden sein und kann doch anerkennen, daß sie „Leben in die Bude“ gebracht haben. Auch Widerspruch

wirkt belebend . . . Erhoben die Zungen etwas keck ihre Häupter, so haben doch auch nicht wenige aus den Reihen der Alten in echt fortschrittlichem Geiste, wenn auch ohne jugendliche Ueberhastung, in dies neue Leben eingegriffen,“ auch † P. Kreiten hatte es sicher gethan. Wir haben die meisten Abhandlungen — denn das sind die „Referate“ geworden — mit großem Interesse gelesen und überall bei aller Gedrangtheit volle Beherrschung des Stoffes, nirgends unbegründete oder gar bloß absprechende Kritik, sondern positive, grundlegende und Richtung gebende Anhaltspunkte, überall gesunde, reinigende und einigende Grundsätze: Betonung des vor Allem Nothwendigen und Wichtigsten, Warnung vor Ueberreife, Einseitigkeit, Ausschließlichkeit und Selbstgenügsamkeit gefunden; dies gilt insbesondere von den geradezu ausgezeichneten, mit feinem und tief greifendem Verständniß geschriebenen Abhandlungen Thalhofers, Schmidts u. A. Daß dieses und jenes schöne Werk übergangen (z. B. Knöpfler-Glögle, das Vaterunser), manchmal ein Verlag auch nicht ganz gebührend gewürdigt wurde, soll dem ersten, im Ganzen wohl gelungenen Versuch zu Gute gehalten werden. Nur der kleine und enge, augenmordende Druck kann nicht zum Lesen ermuntern.

J. Schermann.

Goldene Legende der Heiligen von Joachim und Anna bis auf Konstantin den Großen, neu erzählt, geordnet und gedichtet von Richard v. Kralik, mit Zeichnungen und Buchschmuck von Georg Barlösius. Allgemeine Verlagsgesellschaft München. Preis: gebunden M. 12.—

Der Verfasser will in diesem Prachtwerke das berühmte Legendenwerk des Mittelalters, die „Legenda aurea“, unserer Zeit als eine Blüthe christlicher Poesie vermitteln und schließt sich dabei am engsten jener poetischen Bearbeitung dieses Werkes an, wie sie in dem altdeutschen „Passional“ vorliegt. Nach einem „Vorgefang“ besingt er im ersten Theile die heilige Familie, im zweiten die Apostel, im dritten die Apostelschüler und deren Nachfolger und im vierten die Heiligen und Martyrer von Diocletian bis Konstantin. In den „Erläuterungen“ am Schlusse des Werkes gibt er eine Abhandlung über die Legende überhaupt und zwar dahin gehend, wie sie drei verschiedenen Gebieten zugewandt sei: der Geschichte, der Erbauung und der Poesie, und er sagt hier unseren nüchternen, erwerbsfüchtigen Zeitgenossen deutliche Wahrheiten über die Berechtigung der Erhaltung unseres poetischen Legenden-schatzes hin. Er möchte der Legende, gegenüber einer einseitigen Betonung ihres ästhetischen Charakters oder ihres erbaulichen Zweckes oder der geschichtlichen Untersuchung ihrer Wahrhaftigkeit, jene Einheit wieder zurückgeben, die sie in ihrer klassischen Zeit anstrebte und bewahrte; sie soll wieder werden: „ein Lehrbuch der höchsten Tugenden am Leitfaden der Geschichte in stilgemäßem, poetischem Ausdruck und künstlerischer Form“. Ein Versuch hiezu ist das vorliegende Werk und es erscheint uns dieser Versuch als vollkommen gelungen. Namentlich die

einfache, alte, schlichte Aebeweise der mittelalterlichen Quellen spricht ungemein an. Das Werk zeigt auch eine kostspielige Ausstattung mit fein charakterisirten Bildern der behandelten Heiligen und mit prachtvollem Drucke auf Büttenpapier.

150 Vorlagen für Paramentenstickereien, entworfen nach Motiven mittelalterlicher Kunst von Jos. Braun S. J. 24 Tafeln nebst Text. Größe der Tafeln 50 X 70 cm. Text Lex. 8° (28 S.). In eleganter Halbleinwandmappe M. 16.—.

Der Jesuitenpater Jos. Braun beschäftigt sich seit Jahren, wie seine diesbezüglichen Werke und Aufsätze ja längst allgemein bekannt gegeben haben, in eingehendster Weise mit dem Studium der liturgischen Gewandung und der kirchlichen Stickerien früherer Zeiten. Daß er die Früchte dieses Studiums jetzt auch für die praktische Betätigung nutzbar macht, ist freudigst zu begrüßen. „Was frommt zuletzt alles theoretische Wissen, wenn es nicht sich für das Leben und das Schaffen fruchtbar erweist und praktisch in die Anwendung überseht wird!“ An Vorlagen für Paramentenstickerei besteht überhaupt kein Ueberfluß und besonders nicht an solchen, welche hauptsächlich die Ornamentik behandeln. Es erklärt sich dies daraus, daß es, wie der Verfasser in der „Vorbemerkung“ sagt, nicht nur im Ganzen wenig Stickerien aus dem Mittelalter gebe, die leblich oder vorherrschend Ornamente enthalten; auch von den vorhandenen sei nur ein geringer Bruchtheil derart, daß er ohne Weiteres sich zum Kopiren eigne. So vortrefflich auch die zur Vervollständigung gekommenen Motive in der Regel seien, so uneben sei in vielen, um nicht zu sagen den meisten Fällen die Ausgestaltung derselben und so ungleich und mangelhaft die technische Behandlung. In aller Beziehung nach Inhalt und Form gleich vollendete, wirklich befriedigende mittelalterliche Stickerarbeiten rein ornamentalen Charakters seien selten. Eben deshalb sind in unsere Sammlung figurale Darstellungen nur in sehr beschränktem Maße aufgenommen, dagegen viele Ornamente. Die Sammlung umfaßt nemlich zwölf Vorlagen für Kaselkreuze, zwei für Pluvialbesätze, drei für Dalmatitbesätze, sechs zur Ausschmückung von Schultervelen, zwölf für Baldachinbehänge, elf zur Bestückung von Stolen, 36 für Bördüren zur Verzierung von Alben, Altartüchern und Kommunionbanktüchern, je 17 zur Ausstattung von Pallien und Korporalien sammt einer Anzahl von Zeichnungen für sonstige Zwecke und sieben vollständigen Alphabeten von verschiedener Größe. Im Ganzen enthält sie also auf 24 Tafeln 150 Vorlagen.

Was die technische Ausführung der Tafeln anlangt, so sind sie nur in einfacher Umrißzeichnung, nicht in Farben ausgeführt, ein Verfahren, das um so mehr berechtigt war, als die Sammlung in erster Linie sich nicht an Anfängerinnen, sondern an Stickerinnen von einiger Erfahrung wendet. Die Entwürfe selbst haben mittelalterliche Motive zur Grundlage, sind aber keineswegs

bloße Kopieen, da diese Motive in einer Weise bearbeitet und ausgestattet sind, daß zwar den Motiven selbst ihr voller Charakter und ihre Eigenthümlichkeiten bewahrt blieben, der Entwurf aber, so wie er vorliegt, eine durchaus selbstständige Schöpfung darstellt. Fünf Bedingungen stellt der Text auf, denen eine gute Vorlage für Paramentenstickereien gerecht werden müsse: das Ornament muß als Aachornament gedacht sein, der Entwurf muß Stil, d. h. eine feste, bestimmte Formensprache haben, die Zeichnung muß klar, durchsichtig sein mit einfacher, verständlicher Linienführung, in den einzelnen Theilen muß Harmonie herrschen und endlich sollen nicht zu viele Motive in den Vorlagen zugleich verwendet werden. Diese Erfordernisse erscheinen uns in der vorliegenden Sammlung in korrektester Weise durchgeführt. Im Texte selbst finden wir noch eine eingehende, sehr praktische Erklärung der Tafeln und ein alphabetisches Verzeichniß der Vorlagen.

Deibel.

Annoncen.

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

150 Vorlagen für
**PARAMENTEN-
STICKEREIEN,**

entworfen nach Motiven mittelalterlicher Kunst von Jos. Braun S. J. 24 Tafeln nebst Text. Größe der Tafel 50 X 70 cm. Text Lex.-8°. (28 S.) In eleganter Halbleinwandmappe M. 16.

Die Sammlung umfasst 12 Vorlagen für Kaselkreuze, 2 für Pluvialbesätze, 3 für Dalmatitbesätze, 6 zur Ausschmückung von Schultervelen, 12 für Baldachinbehänge, 11 zur Bestückung von Stolen, 36 für Bördüren zur Verzierung von Alben, Altartüchern und Kommunionbanktüchern, je 17 zur Ausstattung von Pallien und Korporalien sammt einer Anzahl von Zeichnungen für sonstige Zwecke und 7 vollständigen Alphabeten von verschiedener Größe. Im Ganzen enthält sie auf 24 Tafeln 150 Vorlagen.

Ferner ist soeben im gleichen Verlag erschienen:

**CHRISTUS- und APOSTEL-
BILDER.**

Einfluss der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen. Von Dr. J. E. Weis-Liebersdorf. Mit 54 Abbildungen. gr. 8°. (XII u. 124 S.) M. 4.

Hierzu eine Kunstbeilage:
La Sainte Chapelle de Paris. Innereß und Außereß.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Nr. 2.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frech. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

La Sainte Chapelle de Paris und die französische Gothik.

Von Max Schermann in Paris.

(Schluß.)

2. Ich kann hier den Reichthum der prachtvollen Polychromie nicht beschreiben, diese Teppiche in Email und Malerei, die feinen Inkrustationen von farbigem Glas (vgl. darüber Bemerkungen bei Gonse a. a. D. S. 236—328; Viollet-le-Duc S. 427 ff.). Dagegen sei der Glasmalerei ein Abschnittchen gewidmet; denn sie liefert uns für die Geschichte der französischen Glasmalerei des 13. Jahrhunderts wohl die sprechendsten Beispiele. Wir stehen ja auch in dieser Kunst in Paris auf vielgepflegtem Boden. Nach den ältesten Glasgemälden in Reims aus dem 11. und in Limoges (nachweisbar aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts) (vgl. Lévy, histoire de la peinture sur verre en Europe, Brüssel 1850—60 p. 50 u. N.; des Granges, le vitrail, Moulin 1871 a. a. D.) ist es wieder St. Denis, welches die merkwürdigsten Reste der Glasmalerei aus dem 12. Jahrhundert in seinen Medaillons besitzt, die der bekannte Abt Suger in die Fenster seiner Kirche einsetzen ließ; es sind merkwürdige, kleine, aus lauter winzigen Glasstücken zusammengefügte Figuren. Abgesehen von den Cathedralen in Chartres (146 Fenster) und in Bourges (183 in den glänzendsten Farben) sind die dem Schreiber wohlbekannten Chorfenster von Rouen und Chalons-sur-Marne und besonders die unserer St. Chapelle die glänzendsten und reichsten Proben dieser Zeit (vgl. dazu die vortrefflichen Abbildungen von

De Lasteyre, histoire de la peinture sur verre d'après les monuments en France II. Bd. 27, 28, 29 ff.). Diese großartig entwickelte Kunst findet sich in Deutschland erst erheblich später und vielleicht da nicht in dieser Vollkommenheit, wenn auch unsere gothischen Dome gar manches Stück von vortrefflicher Transparenz und kunstinnigster Komposition aufweisen (vgl. das treffliche Werk unseres Landsmanns H. Kolb, Direktors der Kunstgewerbeschule in Stuttgart, Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance).

Ueber die Bedeutung der Glasmalereien für die Gesamtwirkung der oberen Kapelle ist schon gesprochen. Die Transparente lassen von allen Seiten Licht eindringen, wie denn überhaupt die Glasmalereien dieser Periode eine klare und kräftige Transparenz auszeichnet. Die Fenster stellen in ihrem reichen und vollständigen Cyklus ein Ensemble dar, für das man vergeblich nach einem entsprechenden Beispiel suchen wird. Man mag fast nicht in die Details eindringen, um sich den Vollgenuß des Ganzen dadurch nicht zu verderben, würde man nicht hoffen, durch eine kurze Analyse die Kenntniß einiger Mittel zu erlangen, durch welche die alten Künstler einen solch' magischen Effekt fertig brachten.

Die heilige Kapelle ist von 15 Fenstern durchbrochen, die aus derselben Zeit, wie das ganze Gebäude stammen, abgesehen von der großen Rose, welche in ihrer Anlage die Zeit Karls VIII. deutlich verräth; acht große Fenster und sieben etwas schmälere, die sich um die Apsis gruppieren. Die

ersteren sind entsprechend ihrer Höhe durch Steinkonstruktionen von außerordentlicher Leichtigkeit getheilt; die Gesamthöhe beträgt 15 Meter 36 Centimeter, die Breite 4 Meter 65 Centimeter. In ihrem oberen Theile sind sie begrenzt durch drei kleine Nosen, jede mit sechs Loben. Die Aufsätze sind ungegliedert, 13 Meter 30 Centimeter hoch, oben abgeschlossen wie die vorigen.

Der legendarische Schmuck weist angesichts der bedeutenden Ausdehnung eine sehr große Zahl von Sujets auf; mit Ausnahme eines einzigen Fensters im Schiffe scheinen sie alle aus den Büchern des Alten Testaments oder aus der Legende der Heiligen entnommen zu sein. Die Mehrzahl der Darstellungen ist schwer zu verstehen und unter sich in Einklang zu bringen (vgl. de Lastayre. a. a. O. S. 161 ff.). Nur einige Details zur Orientirung seien genannt.

Das erste Fenster beispielsweise enthält 60 kleine Sujets, die sich auf azurnem Grund abheben. Alle scheinen sich auf die Erschaffung des Menschen und die Erlösung zu beziehen. Sie stellen der Reihe nach dar die ersten Zeiten der Welt, das Kreuzesopfer, die Taufe, die Auferstehung und endlich das Gericht der Menschenseele, eine jener merkwürdigen psychostatischen Darstellungen, die wir namentlich in der französischen Kunst so häufig antreffen (vgl. *Revue générale de l'architecture* von Daly u. A. I. Bd. p. 649 bis 664, 713—718; und *Revue archéologique de Paris* I. Bd. 236—306 von Alfred Maury): der hl. Erzengel Michael und einige Teufel sind anwesend; der Erzengel ist gefolgt von einer guten Seele, der Teufel von der eines Sünders; die gute Seele, geschützt durch die Flügel des Erzengels, erscheint in Gestalt einer Frau im Gewande der Unschuld. Den Sünder hat der Maler als Mann dargestellt, der sich ganz nackt hinter einem grünen Teufel versteckt und umgeben ist von einem rothen und schwarzen Teufel. Der Erzengel hält die himmlische Waage, in deren einer Schale die Seele sich befindet, während die zweite ihre Tugenden und guten Werke enthält (vgl. Molanus de historia S. S. inaug. lib. II c. XXIII p. 71: Michaelum archangelum pingunt

nonnulli cum libra, ponderantem in una statua animam, in altera eius virtutes). Schon neigt sich die Waage zum Guten hin, trotz der Anstrengungen eines kleinen Teufels, der sich an der anderen Seite krampfhaft anklammert.

Auf dem 13. Fenster sind es gar 88 Sujets aus dem Alten Testament. Das 15., das letzte und eines der interessantesten, von dem noch 44 Medaillons erhalten sind, stellt die Geschichte Ludwigs des Heiligen dar, sowie die Uebertragung der Dornenkrone u. s. w. Kaiser Baldwin II. wurde nemlich von seinem Gläubiger Ducas gepreßt, welcher Konstantinopel belagert hielt. Die Dornenkrone kam dabei als Pfandstück in die Hände der Venetianer: St. Ludwig schickte Gesandte nach Venedig mit der nötigen Summe, um die Reliquien zurückzukaufen; dieselben wurden nach Frankreich gebracht. Die Medaillons enthalten Darstellungen dieser Reise, z. B. die Uebertragung der Reliquien von Sens nach Paris und Anderes. Außerdem bietet dieses Fenster wahrscheinlich sehr ähnliche Porträts Ludwigs, von Blanche von Kastilien, von Marguerite de Province und dem Grafen von Artois, lauter äußerst werthvolle Dokumente für die Kenntniß der Kultur jener Epoche.

Was sodann noch die Nase aus der Zeit Karls VIII. anbetrifft, so kündigt schon die zartere, manirirte Zeichnung und die weniger stark ausgeprägte religiöse Begeisterung eine ganz andere Epoche an, in welcher der Glaube weniger rein ist, und der klassische Einfluß die nationale Ueberlieferung zu bekämpfen scheint. Doch kann man nicht anstehen, diesen Darstellungen der apokalyptischen Vision des hl. Johannes hohes Lob zu spenden.

3. Auch die Kunst der Plastik finden wir in der heiligen Kapelle in den Dienst der Religion gestellt, in den Apostelfiguren und in den Engelsfiguren der Arkatur. Man bemerkt in diesen wirkungsvollen Gestalten nichts mehr von jenem eigenartigen Typus, der sich im 12. Jahrhundert in Frankreich entwickelte und der sich durch unverhältnismäßige Länge der Figuren kennzeichnet, wie sie z. B. in den ersten Gestalten der Dome von Bourges, Chartres und Anderen sich zeigen, jene ersten Figuren mit tiefem,

religiösem Ausdruck, deren Gewänder aber in parallel laufende Falten gelegt sind. Vielmehr vollenden die Werke der St. Chapelle die Plastik der Kathedralen von Amiens, Reims und Paris, die sich bereits bei immerhin noch schlanken Abmessungen zur höchsten Kraft des geistigen Ausdrucks erheben. Allerdings wird man sich z. B. über den plastischen Portal-schmuck der Notre-Dame eines Urtheils enthalten müssen wegen der starken Ergänzungen und Ueberarbeitungen. Aber am Mittelpfeiler des nördlichen Kreuzschiffes findet sich schon eine der schönsten Madonnenstatuen, schlank, fein und grazios, die den Stempel der St. Chapelleschen Meisterwerke unverkennbar an sich trägt. Wie leicht ist hier der Faltenwurf des Mantels, der unter dem rechten Arm emporgezogen und festgehalten wird — ein in der damaligen Kunst sehr beliebtes Motiv, das eine prächtige Entwicklung der Draperie gewährt (vgl. Lübke, Geschichte der Plastik II. Bd. S. 458); der Kopf zeichnet sich durch das feine typische Lächeln aus.

So findet sich auch der entwickelte Stil in den Apostelgestalten der St. Chapelle. Bemalt und mit Glasflüssen wie mit Edelsteinen besetzt, wachsen sie aus den Mauerpfeilern heraus und verwirklichen in hervorragender Weise die kühne Idee des Baumeisters, die zwölf steinernen Einweihungskreuze von ihnen tragen zu lassen, welche die Säulen der Kirche bilden. Jeder Anklang an die Herbheit des früheren Stils ist bei ihnen verschwunden, der Ausdruck kirchlicher Würde ist mit weltlicher Anmuth verschmolzen, und zum ersten Mal tritt hier jene Vorliebe des neuen Stils (vgl. Lübke, Geschichte der Plastik S. 456) zu Tage, durch das Einziehen der einen Seite des Körpers den Gestalten den leichten Schwung der Bewegung zu geben, weit entfernt von der Ueberlieferung und der konventionellen Haltung des 14. Jahrhunderts. Leider hatten auch sie unter dem Vandalismus der Bilderstürmer zu leiden, so daß nur sechs im Ganzen authentisch sind.

Die Arkatur darunter, welche den Fuß der Wand unter den Fenstern bekleidet, ist vielleicht die schönste und reichste, die jemals ausgeführt wurde (vgl.

Schnaase a. a. O. S. 100 f.). Sie ist ein Gefirnse, mit herrlichen Blumenkränzen geschmückt, aus denen Engelsgestalten hervorsehen.

So ist keine Stelle des Innern ohne Belebung und anmuthigen Schmuck geblieben; das Ganze ist ein Juwel gothischer Kunst, eine Wonne für den Kunstverständigen, eine Quelle reichster Belehrung für den Künstler. Und was speziell uns Deutschen diese Kunst so sympathisch macht, das ist der Eindruck, den auch Kugler in einer Note hervorhebt (Handbuch der Kunstgeschichte S. 557), daß im Aeußeren wie im Inneren die Behandlung dem mehr harmonischen Stil der deutsch-germanischen Architektur auffallend nahe steht, obgleich auch hier noch in der Detailbildung Strenge und Einfachheit entschieden sichtbar bleiben.

Ein mittelalterliches Ciborium.

Mitgetheilt von Stadtpf. Dr. K o h r in Geislingen.

Die Gemeinde Reichenbach bei Deggingen besitzt ein gothisches Ciborium, das nach mehr als einer Seite hin merkwürdig ist und weiteren Kreisen bekannt gemacht zu werden verdient. Ueber seine Herkunft konnte bisher nichts Bestimmtes ermittelt werden, als daß es aus dem Chorherrenstift in Wiesensteig stammt. Ein Anhaltspunkt für die Datirung ist die Konstruktion. Sie weist uns in die Blüthezeit des gothischen Stils und zeigt ein Ebenmaß der Formen und eine Anmuth der Ornamente, die nachgeahmt zu werden verdienen. Der Fuß setzt kreisförmig an und vereingert sich konisch bis zur eigentlichen thurmartig gedachten, rein cylinderförmig ausgeführten Pyxis. Der kräftig entwickelte Nodus vermittelt den Uebergang zu derselben und der in einem Scharnier laufende, nach oben sich rasch verjüngende und in einem Kreuz endigende Deckel bildet einen gefälligen Abschluß. Sein Ornament ist das gleiche wie am Fuß. Auch der Nodus ist reich gegliedert und in allen größeren Flächentheilen durch stilgerechte Ornamente belebt. Glücklich vermeidet er den Fehler, dem moderne, gothisch gehaltene Kelche manchmal verfallen: er hat keine scharfen Ecken und Kanten, an denen man sich reißen kann,

und die zur Folge haben, daß der Knopf nicht ein Ruhepunkt zu sicherem Festhalten bietet, sondern eher die Gefahr mit sich bringt, sich an ihm zu reißen oder mit den Spitzen an den Ärmeln der Albe oder des Chorrock's daran hängen zu bleiben. Im Kern des Ganzen, dem zur Aufnahme der Hostien bestimmten Cylinder, sind keine plastischen Verzierungen angebracht und, von ferne gesehen, wirkt er ziemlich nüchtern. Von der Nähe betrachtet, zeigt er jedoch reichciselirte Ornamente, die auf seine Bedeutung, die Vergung der heiligen Hostien, hinweisen. Es sind insgesamt drei eingravirte Bilder: der

turen des letzteren haben sich leider durch den langjährigen Gebrauch und die Politur beim Vergolden etwas verwischt und konnten

darum auch nicht reproduzirt werden. Doch zeigt das Bild ein für jene Zeit immerhin respectables Geschick in der Komposition, Streben nach Individualisierung der Haltung und des Gesichtsausdrucks und anschauliche Wiedergabe der Stimmung der Beteiligten. Christus hat sich mit den Zwölfen um drei in auf-eisenformarrangirte Tische gesetzt und zwar so, daß er mit elfen die äußeren Seiten einnimmt und Judas ihm gegenüber sitzt, also mit dem Rücken dem Beschauer zuge-



Mittelalterliches Ciborium in Melchenbach bei Deggingen.



Wamaregen und das Opfer des Melchisedech, als die Vorbilder des heiligen Altarsjafaments, und das Abendmahl, die Verwirklichung derselben. Die Kon-

fehrt, Johannes ruht an der Brust des Herrn, um die Frage nach der Person des Verräthers an ihn zu richten. Die Köpfe und der Gesichtsausdruck sind nicht höher

zu werthen, als bei den beiden alttestamentlichen Szenen, dagegen ist die an sich nicht gerade leichte Perspektive für jene Zeit mit Geschick durchgeführt.

Besser erhalten sind die beiden vorchristlichen Vorgänge. Die Gesichter sind zwar ziemlich plump und derb, bekunden aber doch ein deutliches Streben nach Individualisirung und Belebung. Die Frau z. B. in der Mitte der Darstellung des Mannaregens, die das niedersinkende Brod mit geschürztem Obergewand auffängt, zeigt mit ihrer auffällig langen Nase einen ausgeprägt jüdischen Typus. Moses ist durch die Hörner und die Geseßtafeln gekennzeichnet, und die beiden Figuren links neben der genannten Frau (vom Bild aus gerechnet) geben recht anschaulich der Freude über die neue Gottesgabe Ausdruck. Die vorbildliche Bedeutung des Mannas ist durch die demselben aufgezeichneten Kreuze angedeutet.

Auf dem andern Bild reicht der durch die Mitra kenntlich gemachte, mit einem Begleiter aus einem Stadthor heraustretende Melchisedech dem Abraham und seinen Kriegsknechten einen Kelch mit Wein und ein Brod. Stecken die Kriegsknechte auch etwas steifbeinig in ihren mittelalterlichen Panzern drin, so zeigt doch die Anordnung und der Gesichtsausdruck wiederum das Streben nach Mannigfaltigkeit, und ein gewisses Kompositionsgeschick ist auch dieser Gruppe nicht abzusprechen.

Wir sind Ciborien ohne Mäntelchen nicht mehr gewöhnt und das Interesse für einen reichen Schmuck an Gefäßtheilen, die fast immer bedeckt sind, ist geschwunden. Aber auch so bleibt dem Reichensbacher Ciborium der Vorzug des Adels und der Harmonie der Silhouette, und wenn die eingravirten Bilder in ihrer Ausführung dem heutigen Geschmack auch nicht mehr entsprechen und hinter dem heutigen Können weit zurückstehen, so sind sie doch von historischem Werth als Denkmale des Standes der damaligen Metalltechnik, wie als Ausdruck des damaligen theologischen Denkens über das Zentralgeheimniß des Christenthums.

Einiges über die Bilder der unbefleckten Empfängniß.

Von Pfarrer Reiter in Bollmaringen.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Maria selbst trägt ein Spruchband, auf welchem die Worte geschrieben sind: „Die mich verherrlichen, werden das ewige Leben haben“ (Eccl. 24, 31).

Der hl. Bernhard verwirft die Anrufung aller Heiligen, welche vor der Geburt Christi gelebt haben, und folglich auch deren Abbildung in den Kirchen in einer anderen Eigenschaft denn als historische Personen. So mochten nun auch früher bezüglich der Darstellung von Joachim und Anna gewisse Bedenken bestanden haben, durch welche die Künstler vom 13. bis 15. Jahrhundert beschränkt wurden. Diese Bedenken sind im 15. Jahrhundert fast gänzlich verschwunden. Je mehr der Glaube an die unbefleckte Empfängniß Maria Boden und Bedeutung gewann, desto mehr wurde derselbe in den Bildern der hl. Anna in die Sprache der christlichen Kunst übersetzt. Diese Uebersetzung vollzog sich indessen noch in einer anderen Weise als wir eben gesehen haben, indem die Künstler, namentlich in späterer Zeit, die Verbindung von Anna und Maria lösten und Maria ohne ihre Mutter zur Darstellung brachten. (Das älteste Bild dieser Art soll aus dem Jahre 1047 stammen und sich in Cremona befinden.)

Maria erscheint jetzt als eine kleine Jungfrau mit jugendlichen Zügen, welche oft der himmlische Vater aus der Höhe herab segnet. Unwillkürlich will man dabei an die bekannten Stellen denken: „Der Herr hat mich gehabt im Anfang seiner Wege, bevor er etwas gemacht hat, vom Anbeginn. Ich bin eingesetzt von Ewigkeit, von Alters her, ehe denn die Erde geworden ist“ (Prov. Kap. 8, 22 ff.).

Weil jedoch diese Darstellung einen zu abstrakten Charakter hatte, trug man im 16. Jahrhundert Sorge, um Maria, welche allein in einer Gloriole stand, die Symbole ihrer Vorherbestimmung und jene Attribute zu gruppieren, welche sie als ein ganz einziges, schon von den Propheten angekündigtes Geschöpf bezeichnen. Diese Attribute sind: Die Lilie unter den Dornen, der Thurm David's, der Spiegel ohne

Flecken, der Stern Jakob's, der Brunnen lebendigen Wassers, die Stadt Gottes, die Pforte des Himmels, der Zweig Jesse's, die Sonne, der Mond, die versiegelte Quelle, der verschlossene Garten u. dgl. So findet man das Bild Mariens auf den Chorsthühen der Kathedrale von Amiens (16. Jahrh.), in den Flachreliefs der Kirchen zu Bar-le-Duc und Flêtre, auf dem Gemälde einer Nische zu Souvigny, auf Fresken der Johanniskirche in Chaumont u. s. w. Der himmlische Vater erscheint dabei in den Wolken und segnet Maria.

Ist nun diese Art und Weise, Maria als Unbefleckte darzustellen, um die Zeit des 16. Jahrhunderts allgemein üblich gewesen? Wir müssen auf diese Frage mit einem Nein antworten. Vor uns liegt ein Konstanzer Benedictionale aus dem Jahre 1597, welches auf der Rückseite des Titelblattes ein Marienbild aufweist. Die gekrönte Mutter mit dem Kinde auf der Mondichel; um sie herum eine Gloriole und etwas weiter entfernt ein großer Kranz — wohl aus stilisirten fünfblättrigen Rosen, in den vier Ecken des Bildes je ein Engelskopf. Oben: Cant. Cant. 4. »Tota pulchra amica mea«, unten: »Et macula non est in te«. Offenbar haben wir es hier mit einem Bilde der Immaculata zu thun. Ein anderes Beispiel! Vor einem Jahre hatten wir Gelegenheit, im Mutterhaus der Kreuzschwestern in Straßburg und ebenso auf einer Filiale desselben in Wangen, in der bischöflichen Kapelle daselbst, eine Madonna zu besichtigen, welche uns eigenartig annuthete. Maria trägt das Kind auf dem Arme; das Kind selbst hält ein langes Kreuz, dessen unterer Theil als Lanze dient zur Durchbohrung des Kopfes der höllischen Schlange, welche in den Fuß der heiligen Jungfrau zu beißen scheint. Wir waren über diese Darstellung einige Zeit im Unklaren, bis wir die französische Ikonographie von Cloquet zur Hand nahmen und erfuhren, daß es sich hier wohl um eine von Gregor XIII. genehmigte Nachbildung handle von jener Statue, welche Paul V. im Anfange des 17. Jahrhunderts zu Ehren der unbefleckten Empfängniß vor der Basilika Maria Maggiore hatte errichten lassen, und welche sich noch dort befinden sollte.

Wir treffen also in der Zeit, wo der Glaube an die unbefleckte Empfängniß schon tiefe Wurzeln geschlagen hat, immer noch Bilder der Unbefleckten mit dem Jesuskinde, um dessentwillen die Mutter vor der Erbsünde bewahrt werden mußte und bewahrt wurde. Auch heute noch fehlt es nicht an Ikonographen, welche diese Art der Darstellung der unbefleckten Empfängniß vertheidigen; so soll sie nach Cloquet auch Cahier in seinen »Caractéristiques des saints« mit viel Beredsamkeit befürworten. Im Maria = Empfängniß-Dom zu Linz thront Maria mit dem Kinde, welches mit dem Kreuzesstab der Schlange den Kopf zerdrückt, auf dem Baldachin des Hochaltars. Weiter können wir mittheilen, daß in dem im Jahre 1886 in Augsburg herausgegebenen Gebetbuche: „Die Himmelskranz“ auf dem letzten Blatt Maria als Unbefleckte mit dem Kinde dargestellt ist, wobei die septem capita und septem diademata des großen Drachen das Interesse noch besonders in Anspruch nehmen. (Geheime Offenbarung, Kapitel 12, Vers 3.) Allein es scheint doch, daß schon frühzeitig der Typus der Immaculata mit dem Kinde mehr und mehr in den Hintergrund trat und jener Typus, welcher Maria ohne das Kind zeigt, von den Künstlern bevorzugt und weiter entwickelt wurde — theilweise im Hinblick auf Kapitel 12, Vers 1 der geheimen Offenbarung.

Maria hat ihren mütterlichen Charakter abgestreift, sie steht da als das süßeste Geheimniß der Schöpfung, als ein Wunderwerk göttlicher Macht und Liebe, als diejenige, von welcher gesagt ist: „Maria hat mit der Wolke des Fleisches die Sonne des Himmels umkleidet, dafür kleidet die Sonne des Himmels sie mit dem Vollglanz ihrer eigenen Schönheit.“

In dieser Richtung war besonders Murillo thätig, welcher in seinen „Conceptionen“ seine höchste Größe als Madonnenmaler erreichte. Berühmt ist seine Immaculata im Louvre zu Paris, deren Züge jene selige Wonne ausdrücken, „wie sie nur der empfinden kann, welcher rein und frei auch von der mindesten Schuld sich weiß; sie strahlt aus den glänzenden Augen wie-

der und von dem ganzen heiteren Antlitze, auf dem der Künstler in berechneter Wirkung die volle Lichtstärke konzentriert hat. Die konträrste der rechten Seite, wo der lichtblaue Mantel auf dunkeln Wolken ruht, verstärken noch den Effekt des strahlenden Angesichtes und weißen Gewandes der ohne Makel Empfangenen, welche Murillo, der Meister von Sevilla, mit dem ganzen Aufwand seiner Kunst verherlicht hat“.

Verwandt mit dem genannten Typus ist jener, welcher durch die wunderbare Medaille der unbefleckten Empfängniß populär geworden ist und auf die bekannte Erscheinung anspielt. Auf der Vorderseite der Medaille erblickt man Maria, aufrecht stehend, mit ausgebreiteten Händen, aus welchen Strahlen hervorschießen. Auf dem Haupte ein Sternenzweig, der Fuß auf dem Kopfe der höllischen Schlange. Die Umschrift: »Marie conçue sans péché priez pour nous, qui avons recours à Vous.« Auf der Rückseite der Medaille der Buchstabe M mit eingepflanztem Kreuz, darunter die beiden Herzen Jesu und Mariä. Wir haben bisher geglaubt, daß diese Darstellung der Immaculata, welche sehr beliebt und in mannigfachen Variationen weit verbreitet ist, die Sanction der Kirche erhalten habe, mußten aber dem Buche Cloquets entnehmen, daß sich die Sache anders verhalte. Etwas besser soll der moderne Typus von Lourdes autorisirt sein, welchen wir nicht näher zu beschreiben brauchen.

Wenden wir uns zu einigen außerordentlichen Auffassungen und Darstellungen von Maria als der Unbefleckten.

Der berühmte spanische Dichter Calderon de la Barca hat die Immaculata in zwei Stücken verherrlicht: in seinem »La piel de Gedeon« und seinem »La hidalga del valle«. In dem ersten Auto erscheint das Rließ Gedeons als Symbol der unbefleckten Empfängniß; auch wird in Gedeon selbst die Beziehung zur Eucharistie festgehalten. In dem Auto „Das Edelstränlein des Thales“ tritt zuerst triumphirend die Schuld auf mit der Natur, welche als Sklavin mit Ketten gefesselt ist; zuletzt aber schwebt das Edelstränlein, von einer Glorie umgeben, auf die Schuld, welche niederstürzt, herab und setzt ihr den Fuß auf den Nacken. Zugleich erscheint die

Gnade und ein Springbrunnen mit dem klaren Wasser jener sieben Röhren, welche reine Quellen sind der Gnade. Es wäre sehr leicht möglich, daß Calderons Gedanken oder Ideen von den Malern verwertet worden wären, wie ja nachweisbar die Dichter gar oft einen bedeutenden Einfluß auf die Jünger der bildenden Künste ausgeübt haben, doch sind uns die gedachten Kompositionen noch nie auf einem Gemälde begegnet.

Nicht zu billigen sind die Bilder der unbefleckten Empfängniß, welche zur Zeit der Renaissance vielfach gebräuchlich waren, und Maria zeigen als Kind »dans une gloire appliquée sur le ventre de sa mère« (S. Stephan in Beauvais).

Mehr sympathisch berührt uns eine andere Darstellung, welche wir in der Kirche zu Mafelheim an der Chorecke beobachtet haben. Aus einem Lilientelch geht Maria hervor: über ihr der heilige Geist, unter ihr die Schlange, welche zwei Engel mit ihren getrunzten Schwertern von der Lilie fernhalten.

Eine ähnliche Komposition finden wir in Hattler's „Hausbrod“, nur daß dort die ganze Gestalt Maria's über der Lilie erscheint und der heilige Geist fehlt. Eigenartige Motive weist auch ein Gemälde auf in der Wegenthaler Kirche bei Kottenburg: Wasserfluthen reißen, wenn wir recht gesehen haben, die Menschen mit sich fort, Maria aber ist geborgen auf einem Baum und ruft gleichsam frohlockend: „Wäre nicht der Herr bei mir gewesen, dann hätte die Brandung der allgemeinen Erbschuld auch mich begraben.“ (Psalm 123.)¹⁾ Noch könnten wir eine ungewöhnliche bildliche Darstellung des Protoevangeliums auf dem Chorgestühl zu Schusenried besprechen, wollen jedoch auf zwei andere ungewöhnliche Bilder der Immaculata hinweisen. Im Mariä-Empfängniß-Dome zu Linz erblicken wir auf einem Giebelfeld am Ciborium des Hochaltars Maria als kleines Mädchen, von Gottes Vaterhand am Haupte berührt, zu ihren betenden lilientragenden Eltern Joachim und Anna herabschwebend. Das zweite Bild, das wir meinen, ist zu sehen in dem schon genannten Buche von Hattler.

¹⁾ Vielleicht auch Anspielung auf Eccli. 39. 17.

Oben Gott Vater, unter ihm Maria, neben Maria Sonne, Mond und Sterne. Gott Vater schafft sie eben, aber es ist, als ob er das nur nebenbei thäte. Sein Augenmerk ist auf Maria gerichtet. Sie steht auf der Erde, ragt aber über sie weit in den Himmel hinauf bis zu Gott dem Vater. Ihre Augen sind liebevoll, gütig und mild zur Erde herabgesenkt; man sieht es ihr wohl an, es ist ihre Freude, bei den Menschenkindern zu sein. Ihre leuchtenden Hände sind nach ihnen ausgestreckt, als wollte sie die ganze Welt an ihr Herz hinaufheben.

Wir haben nun die Hauptbilder oder Haupttypen der ohne Makel Empfangenen hervorgehoben, es erübrigt uns noch, im Folgenden einen kurzen Ueberblick über das Ganze zu geben. Wir wollen dabei so verfahren, daß neue Anregung daraus hervorgeht.

Es gab eine Zeit, wo zu Ehren der unbefleckten Gottesmutter allenthalben in den größeren Städten Denksäulen errichtet wurden. Im „Kirchenschnud“ vom Jahre 1864 sind viele derselben aufgezählt und darunter auch eine solche von Düsseldorf genannt. Letztere interessiert uns insofern besonders, als die Künstlerstadt ehemals für den besten Entwurf einen Preis ausschrieb, worauf dann J. Krenser in Vaudri's „Organ für christliche Kunst“ eine Abhandlung über das „Marienbild der neuesten Zeit“ veröffentlichte, welche später in das „Bildnerbuch“ aufgenommen wurde.

Dieser Abhandlung sei Folgendes entnommen: Die heilige Dreifaltigkeit darf bei dem Bilde der Immaculata nicht fehlen. Sie kann nach bekannter alter Darstellungsweise in den Nimbus verlegt werden. Das gewöhnliche Symbol des Vaters ist die segnende Hand. Dieselbe mag auf dem Kreuze ruhen, welches dem lateinischen Buchstaben T gleicht und Gott den Sohn sinnbildet. Sieben Strahlen sind ein Kennzeichen des heiligen Geistes, welcher vom Vater und Sohne ausgeht. Bei den Strahlen des heiligen Geistes können vier auf der rechten oder Ehrenseite, drei auf der linken Seite angebracht werden, wobei man an die vier Grund- und an die drei theologischen Tugenden denken mag. Auch

bei dem Kranz von zwölf Sternen soll eine außergewöhnliche Theilung vorgenommen werden, so daß rechts sieben — Anspielung auf die sieben Gaben des heiligen Geistes — und links fünf Sterne erscheinen, welche letztere die fünf Sinne versinnbilden, die durch die überschattende Sieben rechts geheiligt, geweiht und schon im Urnfang gereinigt wurden. Die Sterne sollen Dreikönigssterne, d. h. achteckig sein wegen der acht Seligkeiten, welche der Herr durch seine Mutter auf die Erde brachte. Die untersten Sterne sind auf Krenser's Entwurf in der Nähe des Ohres angebracht, wodurch auf die alte Meinung angespielt wird, als ob die heilige Uberschattung durch das Ohr geschehen. (*Aure virgo concipit. Venant. fort.* Vgl. die bekannten Kirchenportale in Wimpfen und Würzburg. Altar in Alpirsbach.)

Bei der Frage, ob Maria stehend oder sitzend abgebildet werden soll, plaidirt Krenser für die stehende Haltung, da die Dienerin steht, horchend auf den Befehl, und da die Jungfrau selbst gleich nach der Begrüßung in den herrlichen Gesang des Magnifikat sich ausströmte, wie der prophetische königliche Sänger verkündet hatte: „Er stellte auf einen Felsen meine Füße und legte in meinen Mund ein neues Lied“. (Psalm 39, 3, 4.) Maria, die makellos Empfangene, welche der Herr besaß seit Anbeginn, war vorzugsweise eine dem Herrn geweihte Jungfrau, gottgeweihte Jungfrauen aber mußten sich alle verhüllen. Deswegen darf bei der Unbefleckten auch der Schleier nicht fehlen. Neppige Haar- und Lockenfülle soll vielfach den sinnlichen Ueberfluß, die nach außen gerichteten sinnhaften Gedanken andeuten, und ist deshalb in der guten Zeit von der christlichen Kunst wenig geliebt.

(Schluß folgt.)

Literatur.

Von Dr. Adolf Fähr's Geschichte der Bildenden Kunst, 2. Auflage, Freiburg, Herder, ist bereits die 5. Lieferung erschienen, wiederum herrlich schön ausgestattet.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. 3.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.64 in Oesterreich, Kr. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Pfarrer a. D. Friedrich Laib.

Jugleich ein Stück Vereinsgeschichte.

Von R. Kümmler.

Siebzehn und ein halbes Jahr sind vorüber, seitdem das „Archiv“ dem damaligen Vereinsvorstand und Redakteur, dem Prälaten Schwarz, das literarische Denkmal eines wohl verdienten, klassisch geschriebenen Nachrufs in seinen Spalten setzte. Dem neuen Jahrgang 1903 ist es **beschieden worden, auch demjenigen Manne,** welcher, mit † Schwarz engst verbunden, als Mitgründer des Diözesankunstvereins und langjähriger Mitredakteur seines Organes, sowie als gewaltiger Vorkämpfer für die Anerkennung und Neubelebung der wahren kirchlichen Kunst gearbeitet hat, den gleich verdienten Ausdruck des Dankes und des frommen Gedankens auf's frische Grab zu legen. Es ist das Pfarrer a. D. Friedrich Laib, welcher in seinem 83. Lebens- und 61. Priesterjahre am 19. Januar dieses Jahres im Herrn gestorben ist.

Prälat Schwarz ist seiner Zeit mitten in der rüstigsten Manneskraft, mitten aus energischem Schaffen jäh abberufen worden, gerade dreißig Jahre, nachdem die erste Vereinsgabe und der erste Geschäftsbericht des jungen Vereins in die Öffentlichkeit ausgegangen war. Pfarrer a. D. Laib durfte das fünfzigste Jahr des Bestehens dieses Vereins (1902) noch erleben und durchleben, um dann, ein ehrwürdiger Greis, sein müdes Haupt zum langsam sich nähernden letzten Schlummer niederzulegen. Am Nachmittage des 21. Januar haben sie seine sterbliche Hülle hinausge-

tragen nach Sülchen, in die Gut der uralten Mutterkirche des alten Gaus und der heutigen Bischofsstadt; und wenn nach dem strengen Verlangen des Verstorbenen sein Sarg hinausgeleitet wurde ohne jeglichen anderen Schmuck, als allein das Bahrtuch, das ihn bedeckte, so redeten der Glaube und die Kirche in ihrer tief sinnigen und ergreifend schönen Sprache um so lebendiger und kraftvoller zu der großen Menge, welche dem Senior des Diözesanklerus, dem leuchtenden Bilde eines katholischen Priesters, dem Onkel des Bischofs das letzte Geleite zu geben sich nicht nehmen ließen. Diese letzte Bestimmung des greisen Priesters bildete so recht den charakteristischen Schlußstein seines Lebens, welches einheitlich geschlossen und konsequent harmonisch wie selten ein anderes gewesen ist. Unter diesem Eindruck mag auch das Folgende stehen, was zum Andenken an Pfarrer a. D. Laib für den Kreis des Diözesankunstvereins niedergeschrieben ist.

Es kann sich um so weniger um ein allseitiges Bild des Verstorbenen hier handeln, als ja das „Deutsche Volksblatt“ in seinen Nummern 34 und 35 bereits ein solches veröffentlichte. Was hier hervorgehoben werden soll, das sind die Beziehungen † Laib's zu der kirchlichen Kunst in der Diözese Rottenburg. Und diese Beziehungen sind wahrlich ein eigenes Denkmal werth.

Friedrich Laib, geboren 21. September 1819 zu Friedrichshafen, ist nach dem üblichen theologischen Studiengange in unserem Lande am 29. August 1842 zum Priester geweiht worden; er hat also unter sämtlichen sechs Bischöfen der Diözese

gedient und gelebt und konnte noch sein 60. Priesterjubiläum ein halbes Jahr überleben. Unter der herrlichen Reihe markiger, prachtvoller Gestalten im priesterlichen Stande, welche zu jener so unendlich bedeutungsvollen, großen Zeit durch Gottes Gnade unserer Diözese erwachsen zu unermesslichem Segen, war Friedrich Laib einer der markantesten und ausgeprägtesten Charaktere. Ein Wort übrigens genügt, um diesen Charakter zu zeichnen. Er war durch und durch katholischer Priester und wollte nichts Anderes sein als dies, aber dies ganz und mit Hingabe der großen, ganzen Summe des geistigen und moralischen Eigenthums, das sein Wesen bildete. Das ist das Fundament, auf welchem auch die Thätigkeit des Verstorbenen im Dienste der kirchlichen Kunst sich aufbaute; das ist auch der einzige Gesichtspunkt, unter welchem diese Thätigkeit richtig gewerthet und erkannt wird.

Neben anderen — zum Theil noch kostbareren Gütern — lag auch die kirchliche Kunst bis zum Beginn der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts „schlummernd begraben unter der Decke des Josephinismus und Staatsbureaokratismus“. Wie es im Einzelnen stand in den Kirchen und Sakristeien der Diözese, und zwar durch alle Rubriken, mit den heiligen Gefäßen und Paramenten zum Gottesdienst, mit den Altären und Tabernakeln, mit den Altargewändern und der Leinwand, mit dem Gesang beim Amt und in den Andachten, mit Kirchenbauten und Restaurationen mit der Behandlung alter, herrlicher Kunstwerke u. s. w. u. s. w. — das kann hier nicht weiter ausgeführt werden; wer sich darüber näher informiren will, der lese die Schilderungen dieser Zustände in den ersten Publikationen des jungen Vereins, im „Kirchenschmuck“, ferner auch in der damaligen neuerstandenen katholischen Presse, im „Kirchlichen Wochenblatt“, im „Deutschen Volksblatt“ u. s. w. nach; der studiere vor allem die Akten — sie sind hoffentlich noch alle vorhanden — des Diözesankunstvereinsauschusses von jener Zeit: es sind erschütternde Lamentationen über die Verödung Sions im Neuen Bunde, wie sie kaum klagender und anklagender lauten könnten. Die Ehre Gottes und Seines Dienstes forderte mächtig hier Ab-

hilfe, Sühne und Umkehr. Und die beiden Missionäre auch auf diesem Gebiete waren Laib und Schwarz. Das opus restaurandi decoris ecclesiae war ihr Unternehmen; mit Ausbietung aller Kräfte haben sie daran in der selbstlosesten Weise gearbeitet und haben auch einen vollständigen Umschwung auf diesem Gebiete herbeigeführt, womit freilich durchaus nicht gesagt sein soll, daß das Werk jetzt vollendet, noch daß alles, was in guter Absicht geschah, auch wirklich gelungen ist. Wenn wir unter den beiden Bahnbrechern für die Wiedereinführung und Belebung wahrer kirchlicher Kunst in unserer Diözese Laib in erster Linie nennen, so geschieht das nicht bloß deßhalb, weil er der Ältere war, sondern namentlich darum, weil er ganz energisch die praktische Seite vertrat, wobei ihm sein großes zeichnerisches Talent besonders zu statten kam.

Drei Mittel waren es, mittelst welchen der Zweck zu erreichen gestrebt wurde: die Organisation eines eigenen Vereins, die Gründung eines eigenen Organs und die spezielle Beratung und Hilfe bei Kirchenrestorationen aller Art von Fall zu Fall.

Der Kunstverein wurde in mehreren freien Konferenzen 1851 und 1852 vorbereitet (vergl. die betreffenden Jahrgänge des „Deutschen Volksblatts“), und am 23. Juni zu Geislingen beschloßen und errichtet. Wer die Art des † Nestors des Vereins gekannt hat, der kann sich wohl vorstellen, mit welcher Unzweideutigkeit er die schärfsten Schlaglichter auf die bestehenden Mißstände und Uebelstände im Gebiete der kirchlichen Kunst warf, mit welcher unbarmherziger und unwiderstehlicher Gründlichkeit und Konsequenz er sie geißelte, und mit welcher flammendem Eifer er den Anbruch der Zeit proklamierte, wo das Heiligthum von der verweltlichten und verblödeten Kunst gereinigt und würdiger Ersatz dafür geleistet werden müsse.

Der † Prälat Schwarz war gewiß des Wortes mächtig wie Wenige, aber in diesem Punkte war ihm Laib zweifellos weit überlegen, dessen unübertroffene Kunst, ebenso vernichtende als originelle und geistvolle Kritik an allem kirchlich und künstlerisch Charakterwidrigen zu üben, sich mit einer geradezu glühenden persönlichen Theilnahme verband. Nachdem die Statuten des Ver-

eins sowie die neugewählten Mitglieder schon am 27. Juli 1852 vom Bischof bestätigt worden waren, so konstituirte sich derselbe am 18. August zu Stuttgart, und hier wurde Pfarrer Laib von Neckberghausen zum Vereinskassier gewählt, ein Amt, das er lange Zeit verwaltete, das aber durchaus nicht seine Hauptthätigkeit im Verein bildete. Es dürfte für unsere Generation nicht uninteressant sein, die Mitglieder jenes ersten Ausschusses zu erfahren. Es waren: Professor Dr. v. Hebele, Tübingen, Vorstand, Pfarrer Herrmann-Würmlingen, Stellvertreter; Rektor v. Bucher, Ellwangen; Dr. Dursch, Stadtpfarrer in Rottweil; Professor Egle, Stuttgart; Professor Komwitzvorsteher Simpel, Ehingen, Pfarrer Schulinpektor Kuttler, Achstetten; Pfarrer Laib, Vereinskassier; Bauintpektor Morlock, Geislingen; Pfarrer Ortlieb, Drackenstein; Bildhauer Rieß, Gmünd; Dr. Schwarz, Böhmenkirch, Schriftführer; Maler Späth, Balbsee (?); Professor Dr. Vogelmann, Ellwangen; Pfarrer Schulinpektor Werfer, Eßendorf. Laib verchied als der Letzte von dieser alten Garde; als Vorleser starb 1900 Hofbaudirektor v. Egle. Der Verein zählte gleich beim Eintreten in die Oeffentlichkeit 527 Mitglieder in 24 Zweigvereinen, darunter ca. 130 Laien. Als förmlich hochinteressante Denkwürdigkeit sei nachstehend aus der Vergangenheit herangezogen die Liste der Mitglieder des Zweigvereins Stuttgart; sie lautet: Dr. Amman, Frau v. Verlichingen, Bestlin, Stadtpfarrer in Weilberstadt, Fräulein v. Deulwitz, Hofdame der Prinzessin Marie, Baron v. Cotta, Dangelbecker, Kaufmann, Danner, Stadtpfarrer, Egle, Professor, Eberlein, Maler, v. Gegenbaur, Hofmaler, Göser, Vikar in Weilberstadt, Dr. Heine in Cannstatt, Hohenstein, Maler, Keller, Hofmusiker, v. Knapp, Hofbaumeister, Dr. Kreuzer, Kaplan, Mühlert, Postrevisor, Kurz, Professor, Lamberty, Bildherrestaurateur, Leins, Architekt, Lewald, August, Frau v. Wiberstein in Cannstatt, v. Lindpaintner, Hofkapellmeister, Löwe, Hoftheaterregisseur, Mühlebach, Pfarrer in Hohenasperg, Müller, Lehrer an der Kunst-

schule, v. Neher, Professor, Peter, Pfarrer in Dägingen, Pilgram, Maler, v. Reischach, Baron, Dr. Rieß, Redakteur, v. Ruppelin, General, Seyffer, Professor, Redakteur des „Staatsanzeigers“, Dr. Seifferheld, Sey, Pfarrer in Unterboihingen, Scheerer, Maler in München, Schlierholz in Maulbronn, Stirnbrand, Maler, Stodinger, Jurist, Fräulein v. Stubenrauch, Frau v. Sturmfeder, Hofdame J. K. Hoheit der Kronprinzessin, Vogt, Dekan in Ludwigsburg, Werfer, Kaplan in Neuhausen; es sind 34 Laien neben 9 Geistlichen! Gewiß hat zu dieser Frequenz auch der damalige junge Redakteur und Gründer des „Deutschen Volksblattes“, Dr. Fl. Rieß, beigetragen, mit welchem Laib eng liirt war, wie an anderer Stelle angeführt wird. Am 17. November 1854 erfolgte ein bischöfliches Dekret an die gesammte Diözesangeistlichkeit, in welchem der Diözesankunstverein derselben nachhaltig empfohlen wurde, und in welchem der Wunsch und Wille ausgesprochen war, daß die Ortspfarren bezw. Stiftungsräthe in den entsprechenden Fällen den Rath des Diözesankunstvereins einholen mögen. Auf das Jahr 1855 erschien sodann der erste Bericht über die Wirksamkeit des Vereins von seiner Gründung bis Lichtmeß 1855 sammt dem ersten Mitgliederverzeichnis (ein solches wäre, um das auch hier anzuregen, nicht nur sehr interessant, sondern eine Notwendigkeit auch für die Gegenwart), und man kann daraus ersehen, welch' freudige Begeisterung und Liebe zur Sache damals geherrscht hat. Von da an ist der Verein am Leben geblieben bis heute; wenn er auch in den Wirren der 70er Jahre vor anderen Dingen zurücktrat — aufgelöst hat er sich nie; es bedurfte nur einer Anregung in ruhiger gewordener Zeit, und 1880 erhob er sich wieder zu neuem Leben, um, so hoffen wir, kräftig und blühend zu bleiben, denn seine Aufgaben sind wahrlich noch lange, lange nicht erfüllt.

Wenige haben eine Ahnung davon, wie umständlich, zeitraubend und schwierig es ist, das Kassenamt eines Vereins zu führen, der sich gleich über ein ganzes Land erstreckt, und die Zahlungen zc. dafür zu

organisieren. Pfarrer Laib hat dies Amt auf sich genommen, trotzdem seine Natur anderen, idealeren Arbeiten weit mehr zuneigte. Aber er hat sich deshalb an den letzteren nicht hindern lassen.

(Schluß folgt.)

Weitere Ausstattungs-vorschläge für Glasmalerei.

Von Dr. Heinrich D i d t m a n n, S i m m i c h (Rheinland).

Im Jahrgang 1900 des „Archivs für christliche Kunst“ habe ich verschiedene Ausstattungspläne für Kirchenfenster veröffentlicht, darunter einen Vorschlag unter Zugrundelegung des *Te Deum*. Inzwischen ist der Inhalt des Ambrosianischen Lobgesanges in mehreren Kirchen zur Durchführung gekommen, streng romanisch über fünf Chorfenster vertheilt in der Pfarrkirche zu W e i ß e n t h u r m am Rhein, frühgothisch in der herrlichen, von Professor Buchkremer erbauten Pfarrkirche St. Kreuz zu N a c h e n, für deren fünf riesige Chorfenster die S i m m i c h e r Werkstätte die Glasmalerei nach den Entwürfen des ehrwürdigen Redemptoristenbruders Schmalzl angefertigt hat. Letzterer hat der ursprünglichen Anlage die Verkündigung und die Auferstehung beigelegt mit Rücksicht auf die entsprechenden Sätze des Hymnus.

Einfachere Darstellung fand der nämliche Gedanke in einer bescheidenen Landkirche zu Oberehe in der Gifel: im Mittelfenster die hl. Dreifaltigkeit in Dürer'scher Auffassung, rechts und links die Standbilder der Heiligen Ambrosius und Augustinus. Zu überaus farbenprächtiger Ausstattung wurde der Inhalt des *Te Deum* verwertet bei einem fünftheiligen, spätgothischen Chorfenster der hl. Dreifaltigkeitskirche des Klosters Königshof zu K r e f e l d. Derartige Bildfenster sind, um bei dem Wortlaut des *Te Deum* zu bleiben, in Wahrheit eine würdige Versinnbildlichung des Satzes: *Per singulos dies benedicimus te. Et laudamus nomen tuum in saeculum et in saeculum saeculi.*

Drei weitere, zum Theil bereits in der S i m m i c h e r Werkstätte ausgeführte Fensterfüllungen mögen im Folgenden nähere Erklärung finden. Es handelt sich um die Verglasung der durch Herrn Regie-

rungsbaumeister Busch in den edelsten Formen der Gothik erbauten St. Marienkirche zu N e u ß.

Im Maaswerke des viertheiligen Westfensters steht als Hauptstück das Brustbild der allerheiligsten Jungfrau Maria, der Sängerin des Magnificat; ein Schriftband trägt den Anfang des Lobgesanges; in den Dreipässen der königliche Sängerknabe, der Prophet David mit der Harfe, dem Dekachordium und Johannes der Täufer, der Patron der Sängerknaben und Musiker. Bekanntlich wurden die Anfangsilben der sieben ersten Zeilen des von dem longobardischen Geschichtsschreiber Paul Warnefried verfaßten lateinischen Hymnus auf den Vorläufer Christi *Ut queant laxis* zur Benennung der sieben Töne der Tonleiter gewählt: *ut -- re -- mi -- fa -- sol -- la -- si.*

Unter einfacher, aber wichtiger Architektur, den Haupttheil des Fensters beherrschend, sitzt die hl. Cäcilia, umgeben von jüngenden Engeln; hinter dem Baldachin auf Wandstreifen die Worte „*In tympano et choro, in chordis et organo.*“

In den seitlichen Langbahnen sind auf hellem Teppichgrund die Brustbilder derjenigen Heiligen aufgelegt, welche zum Kirchenlied in Beziehung stehen. Oben links der hl. Abt Bernhard von Clairvaux, welcher, als er zum Kreuzzug predigte, im Dom zu Speyer das dem Bischof Abhemar von Trier zugeschriebene *Salve Regina* zu Ehren der Himmelskönigin um einige Worte vermehrte; gegenüber der hl. Philippus Neri, der Stifter der Kongregation der Dratorianer; in seinem Dratorium ließ er zuerst jene Musikstücke ernsten, meist biblischen Inhalts aufführen, welche daher ihre Bezeichnung erhalten haben. Es folgen der selige Arnoldus, der Harfenspieler Karls des Großen, dessen Legende in den Chorfenstern der frühgothischen Kirche von Arnoldsweiler bei Trier durchgeführt wurde; auf der andern Seite der selige Notker als Dichter des „*Media vita*“ und weiterer Kirchengesänge sowie als Verfasser des „*De musica et symphonia*“ und des „*Liber sequentiarum*“. Darunter erblickt man die Heiligen Ambrosius und Augustinus als Sängerknaben des „*Te Deum*“.

Ein breites Spruchband durchschneidet das ganze Fenster: „Ist Jemand guten Muthes, so singe er Loblieder“. Jak. 5, 13.

Im unteren Theil sollten die drei singenden Jünglinge im Feuerofen die Mittelfelder einnehmen, links der hl. Leo der Große Platz finden wegen seiner Bemühungen um die Hebung der kirchlichen Musik, rechts Gregor der Große wegen der Vollendung dieses Werkes. Es kamen ferner in Frage die Heiligen Theresia und Franziskus Solanus.

Dieser Abschnitt des Fensters wurde jedoch auf ausdrücklichen Wunsch der Stifterin anders ausgefüllt, zwischen den Bildnissen von Namenspatronen unter Architektur eine kleine Gruppe, die hl. Elisabeth, den Franziskanern ein Te Deum bestellend.

Da die zwölf großen, dreigetheilten Hochschiffenster der Kirche das Hauptlicht bringen sollen, erhielten dieselben hellen Farbenteppich; in den Bekrönnungen strahlen die Simbilder aus der lauretansischen Litanei; unvermittelt in die Teppichfelder eingelegte, die gesammte Fensterbreite einnehmende Tafeln bringen die einzelnen Sätze des Magnificat als Fortsetzung der westlichen Maaswerksrose, während die von den Laubbahnen durch eine Brücke getrennten kleinen Spigbogenöffnungen mit den Brustbildern der Hauptverehrer der hl. Muttergottes geschmückt sind; hier reihen sich aneinander Propheten, Apostel, Evangelisten, Heilige, Märtyrer, Bischöfe und Ordensleute.

Wie bei den übrigen Fenstern ist die Zeichnung streng frühgothisch, die Lichtwirkung trotz machtvoller Farbengebung prächtig.

In diesen Teppichen hätten sich vielleicht noch simbildliche Zweige und Blumen verwerthen lassen, z. B. Cedernzweige: *Cedrus exaltata sum*, einer Ceder gleich war ich erhöht, Eccl. 24, 17; Olivenblätter mit dem Spruche: *Oliva speciosa in campis*, gleich einem prächtigen Delbaum auf den Gefilden, Eccl. 24, 19; Palmen mit den Worten: *Palma exaltata sum in Cades*, wie eine Palme in Cades bin ich erhöht worden, Eccl. 21, 18; Lilien: *Lilium inter*

spinas, wie eine Lilie unter den Dornen, Cant. 2, 2; Rosen: *Plant. rosae* in Jericho, gleich einem Rosenhag in Jericho, Eccl. 24, 13; Platanen: *Platanus exaltata sum*, wie eine Platane bin ich erhöht worden, Eccl. 24, 19; Weinreben: *Ego quasi vitis fructificavi*, gleich einem Weinstock duftete ich, Eccl. 24, 23; Cypressen: *Cypressus in monte Sion*, wie eine Cypresse auf dem Berge Sion, Eccl. 24, 17. Mit diesen Sprüchen wird der allerseitigen Jungfrau die Bedeutung der betreffenden Bäume und Blumen beigelegt, mit der Weinrebe die Fruchtbarkeit, mit der Rose die Liebe Mariens zu Gott und den Menschen, mit der Lilie die Keinheit, mit der Ceder die Gnade des Gebets u. s. w.

Die Teppichmalerei der kleineren, oberhalb der Weichthühle gelegenen Seitenschiffenster birgt den Inhalt des Miserere; zugleich weisen die Brustbilder der Heiligen Petrus, Magdalena, Johannes Nepomuk und Petrus Sardaner auf das heilige Bußsakrament hin.

Zuerst waren vorgeschlagen aus dem Alten Testament: 1. David vor Nathan, 2. David kniet vor dem Herrn und singt die Bußpsalmen, 3. das Volk Israel beichtet seine Sünden; aus dem Neuen Bunde: die büßende Magdalena, Petrus ging hinaus und weinte bitterlich, des Saulus Befehrung, endlich die Einsetzung des heiligen Bußsakramentes: „Denen ihr die Sünden nachlassen werdet, denen sind sie nachgelassen.“ Es wäre demnach zur Darstellung gekommen: die Sünde, die Strafe, die Gnade der Erleuchtung und Befehrung, die Buße, die Vergebung und Versöhnung mit Gott. Außerdem standen noch in Frage die Improprien des Karfreitags.

Die Taufkapelle zeigt in ihren Fenstern die Taufe Christi, des Kämmerers und die Reinigung Naamans des Syers die Josephkapelle den Verkauf Josephs, die Traumdeutung und den Besuch beim kranken Vater, in den Maaswerken die Köpfe der Erzpäter Abraham, Isak und Jakob.

Noch sind zu erwähnen zwei dreitheilige Fenster, das eine in der Sakristei mit einer figurenreichen, farbenglühenden Kreuzigungsgruppe in streng frühgothischer Stilisirung; das andere in dem gegen-

überliegenden Versammlungsraum des Elisabethenvereins, in zarter spätgotischer Durchführung ein Bild aus der Legende, die hl. Elisabeth und ihr Gemahl finden den Heiland im Krankenbett.

Da die Rosenkranzbilder für die Chorfenster bestimmt waren, hielt es schwer, für die geräumigen sechstheiligen Querschiffenster und deren gewaltige Maßwerke Vorschläge zu machen und zu entwerfen.

Für das eine fand der folgende, in der Linnicher Werkstätte gezeichnete Plan Genehmigung.

Unter dem Hauptfenster befindet sich, wie im Hochschiff, durch eine Brücke getrennt und doch wieder zum Fenster gehörig, eine Reihe niedriger Spitzbogenfelder. In diese für sich abgeschlossenen Nischen setzten wir in der Anordnung eines Apostelbalkens die Brustbilder der heiligen Apostel als die Träger der einzelnen Sätze des Glaubensbekenntnisses.

Die Ueberreichung des Rosenkranzes an den hl. Dominikus bildet den Mittelpunkt des Hauptfensters, umrahmt von den Laubornament eingefaßten Bild Darstellungen der Bitten des Vaterunser's. Unterhalb des Hauptbildes liest man den Anfang des Gebets: Pater noster, qui es in coelis. Links beginnt die Reihe mit der Aussendung der Apostel, Euntes ergo dosete omnes gentes, Matth. 28, 19; dazu die Peischrift: „Sanctificetur nomen tuum“. Die Bitte: „Adveniat regnum tuum“ wird ausgedrückt durch die Vision des hl. Johannes, Apocal. 21, 2 und 10: Vidi sanctam civitatem; die dritte Bitte durch den Delberg: Non sicut ego volo, sed sicut tu, Matth. 26, 39; die vierte durch den Maimaregen: Panem coeli dedit eis, Ps. 77, 24; die fünfte durch den sterbenden Stephanus: Ne statuas illis hoc peccatum, Act. 7, 59; die sechste durch die Versuchung des Heilandes: Dominum Deum tuum adorabis et illi soli servies, Matth. 4, 10; die siebente und letzte, Daniel in der Löwengrube, zu dem der König spricht: Valuit te liberare a leonibus, Dan. 6, 20, fand ihren Platz unter dem Hauptbilde.

Einreiche Entfaltung gestattete das

vielgestaltig entwickelte Maßwerk. In zwei Dreipässen erblickt man das Ave Maria dargestellt durch die knieende Jungfrau und den die Botschaft verkündenden Engel. In kleineren Zwickeln eine rote, eine weiße und eine goldene Rose, welche den schmerzhaften, den freudenreichen und den glorreichen Rosenkranz andeuten; den voll entfalteten Blumen sind die Zeichen der drei göttlichen Tugenden, des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe in Gestalt des Kreuzes, des Ankers und des Herzens aufgelegt.

Am äußeren Rande des Maßwerks wird ringsum der Stern des hl. Dominikus sichtbar; in den einzelnen Lappen waren Engel mit Spruchbändern vorgesehen, die geistigen Werke der Barmherzigkeit zu versinnbildlichen, oder die auf letztere hinweisenden Heiligen; im Hauptplan wurde jedoch oben die heilige Dreifaltigkeit angebracht mit den Worten: In nomine patris et filii et spiritus sancti, darunter die vier Haupttugenden.

So sind denn in diesem Fenster die Stiftung des Rosenkranzes und die zu letzterem gehörigen Gebete vereinigt; auch die Erfüllung der Bitten durfte nicht vergessen werden. Sie kam zum Ausdruck in dem Hauptbilde des Maßwerks: „Mariä Mantelschaft“. Inmitten einer blühenden Rose erstrahlt das hehre Bild der gütigen Schutzpatronin. Der Standort der Kirche legte das Zurückgreifen auf ein altes Bild nahe, dessen geschichtlicher Hintergrund gar eng mit der Stadt Neuß verknüpft ist. Es ist das von Herrn Domkapitular Prof. Dr. A. Schnütgen in seiner Zeitschrift für christliche Kunst (III, 20) beschriebene und abgebildete, auch zur Nachahmung warm empfohlene Rosenkranzbild aus der St. Andreas Kirche zu Köln, welches zum Gedächtniß der Wiedereinführung der Rosenkranzbruderschaft zu Köln im Jahre 1474 im Anfang des 16. Jahrhunderts durch den Meister von St. Severin für die Dominikanerkirche gemalt worden ist. Karl der Kühne belagerte Neuß; auch die Stadt Köln fühlte sich bedroht; erst auf die Bitten des päpstlichen Legaten Alexander ging der Herzog von Burgund auf die von Friedrich III. vorgeschlagenen Friedens-

bedingungen ein. So finden wir unter dem schützenden, von Engeln getragenen Mantel Papst Sixtus IV., Kaiser Friedrich III., seine Gemahlin Leonore, seinen Sohn Maximilian I., welche damals der Bruderschaft beitraten; weitere Gestalten geistigen und weltlichen Standes ergänzen die Gruppe. Dieses Zusammenhanges wegen sind in den Zwicken die Schilde des Erzstiftes Köln und der Stadt Neuf untergebracht.

Auf diese Weise wird der ungemein ausgedehnte Raum durch ein ungewöhnlich inhaltreiches Glasgemälde ausgestattet. Für das gegenüberliegende Querchiffenfenster, welches gleichartige Verhältnisse aufweist, ist bisheran noch kein endgültiger Entwurf fertiggestellt. Vorübergehend wurde an die Darstellung der Skapulierbruderschaft und das Leben des hl. Simon Stock gedacht. Vorläufig ist folgender Gedanke vorgesehen:

Im Maaswerke als Hintergrund eine große Lilie, in der Mitte Gott Vater und der heilige Geist, umgeben von Engeln oder Heiligen mit Sinnbildern der leiblichen Werke der Barmherzigkeit, in den Dreipässen Maria Kleophas und Salome. In den beiden mittleren Langbahnen, der Ueberreichung des Rosenkranzes entsprechend das Bild der heiligen Familie; rechts und links in architektonischer Umrahmung die heilige Sippe: Joachim, Anna, Elisabeth und Johannes der Täufer; unterhalb der Brücke entweder die sechs Jünger aus der heiligen Sippe oder die sieben heiligen Sakramente.

Ueber einige andere Ausstattungspläne, welche selbstverständlich nur neben den alt-hergebrachten Begebenheiten aus dem Leben, Wirken und Leiden des Heilandes und seiner Heiligen Verwendung finden sollen, ein anderes Mal.

Einiges über die Bilder der unbefleckten Empfängniß.

Von Pfarrer Reiter in Bollmaringen.

(Schluß.)

Das Gesicht der Jungfrau sei länglich, jugendlich, die Stirne etwas vorragend, groß, der Mund mehr klein, die Lippen anmuthvoll, die Augen nicht niederge-

schlagen, sondern himmelwärts gerichtet. Wer an das Wort: „Siehe, ich bin eine Magd des Herrn“ denkt, könnte vielleicht für den Blick der Demuth stimmen; wer aber an ihr „Hoch preiset den Herrn meine Seele“ denkt, zugleich erwägt, daß die Allerfeligste unter der Segnung und Ueberhöhung der heiligen Dreifaltigkeit steht, die sie erfüllen soll, ferner nach unten sieht, daß sie die Zeichen irdischer Vergänglichkeit und Veränderlichkeit, Mond und Erdball, mit Füßen tritt, also verachtet, daß überhaupt der Heilige nur dadurch sich heiligt, daß er vom Irdischen absieht, zum Himmlischen aufblickt, der kann nicht im Zweifel sein, daß die Augen zur Höhe gerichtet sein müssen. Hier passen vorzüglich die Worte des 122. Psalmes: „Zu Dir erhebe ich meine Augen, der Du wohnest im Himmel“. Daß mit den Augen auch die Hände zum Gebete erhoben sein sollen, ist selbstverständlich. (»Leva ad eum manus pro anima (bus) parvulorum tuorum«. Threni II. 19.) Bezüglich der Gewänder einige unwesentliche Punkte! Der Saum des Kleides trage in seinen Schwingungen sowie an Hals und Händen das sogenannte Andreaskreuz, das heißt den griechischen Buchstaben Chi (X), welcher Christus bedeutet. Würde man an dem Halse und an den Armen nur die heilige Dreizahl „XXX“ anwenden, so ließe sich auch dieser Schmuck auf die heilige Dreieinigkeit deuten und stände mit dem Ganzen im Gedankeneinklang. Der Gewandhaken (Agraffe), welcher den Mantel zusammenhält, wäre nach Kreuzer die Rose, welche auf die jungfräuliche Geburt des Erlösers, aber auch ebenso gut auf das Geheimniß der makellosen Empfängniß gedeutet werden kann. Bei den Füßen hat Kreuzer den linken Fuß verhüllt, während der rechte sich etwa um die Hälfte zeigt, aber nicht nackt, sondern wohl bekleidet. Warum das? Der Schlang soll nach der Schrift von der makellos Empfangenen der Kopf zertreten werden; aber da diese in den unbewehrten Fuß stechen würde, so muß er nach Morgenländer Ansicht bewehrt sein; denn nur so läßt sich das Wort des Psalms ausführen: »Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.« Nicht zu übersehen ist das Kreuz

auf der Saubale der heiligen Jungfrau, welches an das Kreuz auf dem päpstlichen Schilde erinnert. Die Erdfugel könnte schon die Folgen der Sünde, d. h. Dornen tragen und da, wo der jungfräuliche Fuß steht, die Lilie zeigen.

Das etwa die wesentlichsten Ausführungen Kreuzer's, welcher mit Bischof Malou jenen Typus fordert, welcher Maria ohne das Kind, als in sich vollendet, zur Darstellung bringen soll. Ob die Ausführungen Kreuzer's bei der Düsseldorfer Mariensäule berücksichtigt worden seien, können wir nicht sagen; auch darüber steht uns ein Urtheil nicht zu, inwieweit sie überhaupt auf die Abbildung der Immaculata einen Einfluß ausgeübt haben. Faktisch sehen wir die auf dem Kreuze ruhende Hand des Vaters (Kreuznimbus) auf den Bildern der neueren Breviere, Meß- und Andachtsbücher.

Ebenso sehen wir in anderer Hinsicht manche Forderung Kreuzer's erfüllt; doch fehlt es auch nicht an Abweichungen mannigfacher Art.

Ueber die neueren Bilder in den genannten Büchern noch einige Sätze! Vier Engel umschweben Maria, welche auf der Erdfugel steht, und deren gebenedeiten Hände von Lichtstrahlen umflossen sind. Die stehenden Engel tragen Szepter und Lilien, die Sinnbilder der Macht und Reinheit Mariens. Die knieenden Engel tragen Kronen, die zwei Abzeichen der einzigen Vorzüge der allerseeligsten Jungfrau, ihrer unbefleckten Empfängniß und göttlichen Mutterschaft. Als Vorbilder oder Sinnbilder sind aufgenommen: Gedeon's Kriech, der brennende Dornbusch, die Bundeslade, der Stab Aaron's, der Namenszug Marien's in der Wolke, das unerfälschte Buch mit Alpha und Omega, wo das Alpha (Anfang) auf die unbefleckte Empfängniß hinweist. Es haben also manche Marianische Symbole, welche früher als Sinnbilder der Jungfräulichkeit gegolten, nach und nach eine tiefere Bedeutung bekommen und sind zu Symbolen jenes süßen Geheimnisses geworden, in welchem ein wundervolles Lied schlummert von der Macht, Weisheit und Heiligkeit Gottes, aber auch ein Lied von der Größe, Herrlichkeit und Schönheit der allerseeligsten Jungfrau, des unentweiheten Paradieses,

der beglückenden und beseligenden Eva des neuen Bundes.

Wir haben den Gang durch die Bildergalerie der Immaculata beendet. Gerne hätten wir noch gewisse Einzelheiten zeigen und besprechen mögen, allein es dürfte der Aufenthalt nicht über Gebühr ausgedehnt werden. Die Ueberzeugung wird wohl allgemein feststehen: Das Geheimniß der unbefleckten Empfängniß, in welchem alle Vorzüge Marien's wie in einem Kreuzungspunkte zusammenkommen, bleibt eines der schönsten und erhabensten Sujets, welche je der christlichen Kunst vorgelegt worden sind. Aber noch ist es nicht gelungen, jenen Typus zu finden, welcher das Ideal treu wiedergiebt und alle Stimmen auf sich vereinigt. Welches Genie, welcher Fra Angelico wird diesen Typus finden und eine Gestalt schaffen so unvergleichlich, daß sie einer aufgehenen Blume gleich im vollen Glanze ihrer Schönheit leuchtet, ohne von ihrem Duft und ihrer Frische etwas verloren zu haben?

Literatur.

In der „St. Norbertus“-Verlags-Handlung in Wien (III. Seidlgasse 8) sind zwei Heliogravuren „Herz Jesu“ und „Herz Maria“ nach den bekannten Gemälden von Kupelwieser erschienen. Papiergröße 40:30, tadellos schöner Druck, feinste Ausführung. Preis: M. 1.50 pr. Blatt.

Annoncen.

Altarleuchter,

feinst polirte, in Messing- und Rothguß, von 22 cm Höhe an; **Osterkerzenleuchter**, bis 1,20 m Höhe nach Zeichnung des sel. Prälaten Schwaib, verfertigt

Wilh. Sedlmayr, Metallgießerei,
Erlangen a. d. F.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Das „Te Deum“

im Chorfenster der Kapelle des Dreifaltigkeitsklosters Königshof-Cresfeld.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Nr. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornschens Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Pfarrer a. D. Friedrich Laib.

Zugleich ein Stück Vereinsgeschichte.
Von R. Kümmler.

(Schluß.)

Die zweite Art der Wirksamkeit des Verstorbenen für den Diözesankunstverein war seine umfassende literarische Thätigkeit, welche in der Schaffung und Redaktion des Organs „Kirchenschmuck“ gipfelte. Nach § 20 der damaligen Satzungen waren zuerst Organe des Vereins: das in Köln erscheinende „Organ für christliche Kunst“ (Köln war damals Zentrum und Vorort der Bewegung für kirchliche Kunst in Deutschland); für mehr lokale Bedürfnisse das „Deutsche Volksblatt“ oder für mehr populäre Zwecke das „Katholische Sonntagsblatt“, redigirt von Dr. Fl. Rieß, für die lebenden Künste das „Organ für kirchliche Tonkunst“ von Pfarrer Ortlieb. (Die kirchenmusikalischen Bestrebungen waren anfangs auch in dem D. R. V. eingeschlossen; daher ihre Vertreter Ortlieb und Reihing Ausschußmitglieder; erst später folgte die Abzweigung der Cäcilienvereine.) Außerdem waren nach § 22 jährliche Vereinsgaben vorgesehen. Bald kam auch noch der anno 1851 neugegründete „Katholische Volks- und Hauskalender“ dazu, welchen Pfarrer Laib mit Fl. Rieß schon von Anfang an herausgab und bearbeitete (damals anstand auf dem Kalender: „Verfaßt mit Freunden und verlegt von Dr. Fl. Rieß“); später, von 1861 an, trug er auf dem Titelblatt den Namen Laib als des einzigen Verfassers bis zum Jahre 1869; hier behandelte er u. a. „die schönsten katholischen Kirchen

in Württemberg“ in populärer und doch prinzipieller Weise. Es mag dem Verstorbenen eine schöne Genugthuung gewesen sein, als er später erleben durfte, daß die im Kalender anno 1854 gegebene Anregung in Betreff der hertigen katholischen Kirche in Ehlingen (damals noch — Kelter!) schönsten Erfolg hatte, wie er noch in den letzten Monaten seines Lebens die Freude hatte, zu schauen, daß sogar die Dombaufrage von Rottenburg, welche er in demselben Artikel zum Finale kräftig berührte, nummehr ihrer definitiven Lösung durch seinen eigenen Neffen entgegengeführt wird. (Wir verweisen in Betreff dieses Passus auf den „Katholischen Volks- und Hauskalender“ pro 1904, in welchem die Dombaufrage eingehend behandelt werden wird.) Anno 1855 wurde mit dem ersten Vereinsbericht die erste Vereinsgabe ausgegeben, die „Formenlehre des romanischen und gothischen Baustils“, nebst einem Anhang über Paramentik, mit 17 Bildertafeln, ein bahnbrechendes Werk, an welchem Laib seinen großen Antheil hatte. Aber immer mehr machte sich das Bedürfnis geltend, ein ständiges eigenes Organ für die Diözese zu haben; es war dies eine Lebensbedingung für den neuen Verein. Und so entstand 1857 zunächst der „Kirchenschmuck“ als „Archiv für weibliche (kirchliche) Handarbeit zur Hebung der Paramentenstickerei unter Anwendung der Grundsätze gediegener mittelalterlicher Kunst“; die drei Herausgeber waren Laib, Dr. Rieß und Dr. Schwarz. Im Jahr 1860 wurde daraus der eigentliche „Kirchenschmuck“ als Archiv für kirchliche Kunstschöpfungen und christliche Archäologie

überhaupt. Und das war die lebendige Seele des Vereins, das die überreiche Quelle, aus welcher zum Segen für die wahre kirchliche Kunst, zur Ehre Gottes und zur Erbauung des katholischen Volkes tausendfach geschöpft worden ist und gewiß noch lange geschöpft werden wird. 27 Bände umfaßt das ganze Werk mit 324 Muster tafeln und Farbendrucke, „mit ihren Vorschriften und Vorlagen für das Große und das Kleinste, von Kirchenbau und Altar bis herab zur Ministrantenglocke und zum Singulum“. 14 Jahre lang hat Laib zusammen mit Schwarz fast allein die Hitze und Last dieser Arbeiten getragen; es waren Jahre der höchsten Anspannung aller geistigen und physischen Kräfte, aber auch eines Erfolges — nicht materieller, sondern idealer und moralischer Art, welcher seinem Namen eine bleibende Autorität gesichert hat. Das katholische Schwaben hat volles Recht, stolz zu sein auf den „Kirchenschmuck“ und seinen Verfasser, und wenn es überhaupt unsere Sache wäre, für Denkmale zu schwärmen, so würden wir dafür eintreten, daß den beiden Heroen in der Wiedereinführung der wahren christlichen Kunst in der Diözese Kottenburg auch ein gemeinsames Denkmal in irgend einer Form gesetzt würde.

Das dritte Mittel der Einwirkung auf die Öffentlichkeit in diesem Punkte war das persönliche Eingreifen von Fall zu Fall bei Kirchenrestaurationen u. s. w. Und auch hier hat Laib vieles gewirkt, viel mehr, als man weiß — er selbst würde wohl am meisten gestaunt haben, wenn er die ganze Summe dieser Arbeiten zusammengähnt geschaut hätte. Hier vor allem kam ihm seine Fertigkeit im Zeichnen und Entwerfen zu gute. Zahllos sind die Skizzen und Entwürfe, die Kopieen der Alten und die praktischen Beispiele und Citate, mit welchen er eingreifen konnte. Aus dem reichen Felde dieser Thätigkeit sollen nur einige, besonders monumentale Punkte hier erwähnt werden. Gleich mit dem Entstehen des Vereins wurde ein Werk in Angriff genommen, welches das allgemeine freudige Aufsehen aller Kunstkreise des Landes erregte: die Stadtpfarrkirche zu Gmünd, das größte katholische Gotteshaus des Landes in hoch- und spätgottischem Stil

(Hallenkirche), wurde zunächst innen architektonisch und dann in der Ausstattung durch Altäre, dann aber auch außen vollständig einer gründlichen Renovation unterzogen; der Chor der Kirche mit dem Kapellenkranz erstand wieder neu in schimmernder Pracht und Schönheit; die für Glasmalerei wie geschaffenen Riesfenster sollten des Schmucks nicht länger entbehren; ganz Gmünd sammelte und steuerte bei zu dem großartigen Werke; die Arbeiter der einzelnen Fabriken z. B. ließen sich wöchentlich vom Lohn etwas abziehen, um dann ein eigenes Fenster stiften zu können u. s. w. Ja es wurde sogar ernstlich der Plan eines Thurmbaues zu der seit 1497 thurmlosen Kirche erwogen! Diesem einen Werk, welches allerdings bis zu seiner Vollendung noch Jahrzehnte brauchte, folgte in kurzer Frist ein zweites, gleichfalls in Gmünd: die Veranstaltung der erstmaligen Ausstellung alter kirchlicher Kunstwerke in Malerei und Skulptur, in Metallarbeiten und Paramenten u. s. w. in dem städtischen, alterthümlichen und darum besonders geeigneten großen Gebäude, der „Schmalzgrube“. Bei diesem Anlaß gab es nicht nur Gelegenheit, eine große Reihe von stillgerechten und mustergiltigen Stücken des alten gotthischen Kunsthandwerks, besonders auch aus dem Gebiete der Edelmetallkunst, zu sehen und daran zu lernen; es war diese Ausstellung, welche mehrere Monate umfaßte, auch ein ständiges Rendezvous der katholischen Künstler- und Kunstfreundkreise des Landes und zugleich eine mächtige Propaganda für den Verein selbst. Mit Pfarrer Schwarz hat sich Pfarrer Laib in die Arbeiten und Mühen dieser Ausstellung getheilt. (Hier aber soll die Frage eingeklochten sein: wäre eine ähnliche Ausstellung alter Kunstwerke kirchlicher Art nicht wieder einmal möglich?)

Nach einigen Jahren folgten die beiden ersten katholischen Kirchenbauten in der Diaspora seit dem Bestehen der Diözese, nämlich zu Geislingen und Göppingen. Das waren Angesichts der damaligen Verhältnisse und Zustände sehr kühne Wagnisse; weder von Seiten der Staatskirchenbehörde, noch des Staates selbst wurde auch nur ein Pfennig dazu bewilligt; hätten die beiden Männer die

Last der Hauptarbeiten nicht umsonst getragen und hätten sie nicht an hundert Thüren geklopft — es wäre nicht möglich gewesen, den Plan zu realisiren.

Unterdessen hatte Pfarrer Laib als Praktiker kat' erochen in seinem eigenen Pfarrorte Neckberghausen die Errichtung einer Schreiner- und Bildhauerwerkstätte für kirchliche Kunst durchgesetzt, mit welcher er als geistiger Leiter in engster Fühlung blieb, und die denn auch damals Bedeutendes leistete. Auch in seiner zweiten Gemeinde, in Dedheim, erhob sich bald nach seiner Uebersiedlung dorthin unter den Fittigen seiner Kunstautorität eine solche Werkstätte; ein Zeugniß des Kunstfleißes derselben ist z. B. der ebenso harmonisch gegliederte, als äußerst delikate und subtil im Einzelnen gearbeitete neuere Tabernakel in der St. Eberhardskirche zu Stuttgart.

Auch dafür war Laib mit Schwarz thätig, um in die Häuser hinein würdige, kraftvolle und mustergiltige christliche Bilder zu bringen; es geschah dies durch Herausgabe farbiger Kopieen von Meisterwerken alter gothischer Malerei; jetzt noch imponiren diese schlichten, ernst und tiefinnigen Bilder den Laien wie dem Künstler. Auch der „Katholische Haus- und Volkskalender“ zeigt in den markigen Heiligengestalten gothischer Provenienz, welche damals seine Blätter zierten, diesen Einfluß.

Pfarrer a. D. Laib hat sich während der letzten Jahrzehnte an dem Vereinsleben äußerlich wenig mehr betheiliget, innerlich ist er ihm immer nahe geblieben. Und gewiß hat der Berewigte immer seine Fühlung behalten mit den Betheligungen seines bischöflichen Neffen in Sachen der kirchlichen Kunst. Und wenn es sich nun gefügt hat, daß er, der hochverdiente Freund und Förderer kirchlicher Kunst, seine letzten Jahre zubringen durfte als nächster Nachbar und Custos der Sammlung erlesener Kunstalterthümer im Palais zu Nottenburg, und daß er sogar noch vor seinem Hinscheiden die neue Kathedrale im Geist und Plan erstehen sah: dann mag Einen das angemuthen wie ein verklärendes, schönes Abendroth künstlerischer Art für sein Scheiden vom Leben.

Zum Schlusse dieser Würdigung des

bedeutenden Mannes sollen zwei Seiten von ihm hervorgehoben werden.

Das Eine ist seine Demuth gewesen. Laib hat nie das Seinige gesucht, er hat sich nie vor- und anderen aufgedrängt, er hat auch gar nichts von Ehr- und Herrschaft, von Stolz und Bewußtsein seiner Verdienste und seiner Thätigkeit an sich gehabt; er hat es fast wunderbarerweise verstanden, Großes in der Deffentlichkeit zu wirken und doch persönlich der Deffentlichkeit sich fern zu halten, ja sie zu fliehen. Der „Personalkatalog“ von 1878 enthält über ihn zwei Zeilen mit den Lebensdaten und anderthalb Zeilen in der lakonischen Notiz: „Er gab mit Dr. Schwarz den „Kirchenschmuck“ zc. heraus und 1865 den „Stuttgarter Katholischen Volkskalender“.“ Das ist die beste Selbstcharakteristik des Mannes, der leicht eine ganze Seite und mehr hätte füllen können mit Anführung auch nur des Wesentlichsten seiner langen schriftstellerischen Thätigkeit. Diese strenge Sachlichkeit, dieses seltene Zurückdrängen der eigenen Persönlichkeit, diese Demuth soll auch hier hervorgehoben sein. Dieses Beispiel mag auch für die Kreise der Künstler, Kunstkenner und Kunstschriftsteller eine Predigt sein, für Geistliche und Laien, besonders in unseren Tagen, wo sich das subjektiv-persönliche Element so krankhaft überall vordrängt, unfähig, Schranken zu ertragen, Widerspruch hinzunehmen oder ihn rein jachlich zu würdigen.

Die zweite Seite war Laib's Kirchlichkeit. Wir haben bereits betont, wie sie die eigentliche Lebenswurzel seiner Kunstthätigkeit war. Er hat es tiefernst genommen mit seinem Glaubensleben: ebenso nahm er es mit der kirchlichen Kunst. Daher seine Begeisterung für die Stile derjenigen Zeit, in welcher die Kirche alles beherrschte, für die romanische und die gothische, speziell die frühgothische Kunst — der Spätgothik gegenüber verhielt er sich ja bekanntlich schon mehr bloß schönmungs- und pietätsvoll duldbend; daher seine fast rigoristische Abweisung der späteren Stile, der Renaissance, des Barock u. s. w.: es war nicht der Mangel am künstlerischen Gehalt derselben, sondern der Mangel an kirchlichem Sinn und Glaubensstiefe in jenen Zeiten und ihrer Kunst, was ihn so ablehnend machte. Die mittelalterliche

deutsche Kunst hat wohl keinen begeisterteren und schwärmerischeren Verehrer gezählt, als den Berewigten, aber wohl auch Keinen, der die Sprache des innigsten Glaubens und die Offenbarungen des frommen Geistes aus derselben so vernahm wie er. Und auch das soll zu Ruh und Frommen unserer kirchlichen Kunst und deren Jünger hier betont und vermerkt bleiben. Daß wir bei den alten, frommen Meistern lernen müssen, um wirklich christliche Kunst zu pflegen: zu dieser Erkenntniß ist man wieder so ziemlich gekommen. Aber es ist nicht genug, die äußere Haltung, die individualisirten Kopftypen und die zerknitterten Falten zu studiren; es gilt noch viel mehr, nach dem Vorbild der Alten aus dem eigenen, betrachtenden Glauben heraus zu schöpfen und zu komponiren, und dieses Glaubensleben als unerläßliche Voraussetzung dafür zu pflegen, so daß die Werke wirkliche Geistesfinder frommen und echt innerlichen christlichen Künstlerthums sind. Und das ist das Zweite, was uns das Andenken Fr. Laib's predigt.

»Dilexi ecclesiam: — steht auf seinem Grabsteine. Das ist der ganze Mann gewesen; das ist sein treuestes Konterfei, aber auch das schönste und dauernde Lob für den verstorbenen Nestor des Diözesankunstvereins, und zugleich der Grund reicher Hoffnung und süßen Trostes an seinem Grabe. Er ruhe im Frieden!

Der angebliche Irene-Ring im Kloster Lorch.

Von Max Bach.

Die erste Kunde von der Auffindung eines goldenen Ringes am Ort der Grablege der Hohenstaufen zu Lorch finden wir in der 1845 erschienenen Beschreibung des Oberamts Welzheim. Dort wird nach einer Mittheilung des Dekans Fraas, früheren Pfarrers in Lorch, gesagt: Unter dem Schutt einer an der Westseite des Kreuzgangs angebauten Kapelle, deren zugemauertes Eingang noch sichtbar, wurde vor einer Reihe von Jahren unter den Trümmern eines steinernen Sarges ein Ring von feinem Gold gefunden, der 1837 in den Besitz des Königs Wilhelm überging.

Den Bemühungen des Oberlehrers Kirn in Lorch verdankt man es, daß der aus dem Nachlaß der Königin Olga in den Besitz der Herzogin Vera gekommene Ring der Vergessenheit entzogen und unter Mitwirkung des + Kommerzienraths Erhard in Gmünd nachgebildet und vervielfältigt werden konnte ¹⁾.

Ich gebe eine getrene Abbildung des Ringes von verschiedenen Seiten und die Abwicklung des ganzen Keifs. Für jeden Kenner fällt sofort der dünne Keif und die eigenartige Zusammenstellung der Dekorationsmotive in's Auge, was bei näherer Besichtigung der Details sofort gegen die Annahme byzantinischer Herkunft spricht. In der Mitte des Ringes befindet sich ein ovales Scheibchen mit dem bekannten IHS, Gold in schwarzem Email; daran schließt sich rechts die



Madonna in blau emailirtem Kleid mit grünem Aermel, das nackte Kind haltend; auf der andern Seite ist ein blau emailirtes Kreuz mit goldener Fassung, welches in eine roth emailirte Leiter eingreift, daran schließen sich an: Beißzange und Hammer, dieser blau, die Zange weiß, und drei weiße Würfel. Den Schluß bildet ein Ornament, welches aus zwei durch einen Ring zusammengehaltene Büscheln, die vielleicht Ruthen vorstellen sollen, gebildet wird.

Der Stil des ganzen Ringes hat offen-

¹⁾ Nachbildungen des Ringes sind im Chor der Klosterkirche ausgestellt und dort auch käuflich zu erwerben.

bar nichts sehr Alterthümliches, schon die dünne gleichmäßige Form, ohne Reliefplastik ein einfaches Reifchen ohne Körper, weist auf späte Zeit.

Eine weitere Handhabe zur Bestimmung des Stiles bilden aber die sogenannten Waffen Christi: Leiter, Würfel, Hammer und Beißzange. Diese Leidenswerkzeuge kommen thatsächlich erst seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts als Embleme des Leidens Christi auf Kunstdarstellungen vor, älter ist das bekannte Signum IHS, das Monogramm Christi, doch wird auch dieses im frühen Mittelalter noch selten angewendet, zumal nicht in Byzanz, wo das XPS stets eine große Rolle spielt¹⁾. Gewöhnlich wird dieses Monogramm so gebildet, daß das P (R) in der Mitte des X (Ch) gesetzt war. Will man den Ring als byzantinische Arbeit in Anspruch nehmen, so dürfte in erster Linie dieses Monogramm nicht fehlen; aber auch die Madonna mit dem Kind und alles Uebrige ist keineswegs byzantinisch, wenn auch einzelne Formen, wie z. B. das stolaähnlich zugeschnittene Kleid der Maria etwas Archaisches an sich trägt. Man darf aber nicht vergessen, daß dieses Motiv eben durch die Technik des Emailleurs bedingt ist; es ist Zellenerschmelz (Email cloisonné) und war in dieser Art leichter zu bearbeiten, als wenn der Künstler komplizirten Faltenwurf angewendet hätte, was bei dem kleinen Maßstab sehr schwierig gewesen wäre.

Der Ring ist wahrscheinlich erst an's Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts zu setzen und gehört einem Wohlthäter des Klosters an, welcher in einer der Kapellen, die sich an den Kreuzgang angeschlossen, beigesetzt worden ist. In einer Klosterrechnung des 17. Jahrhunderts betreffend den Abbruch einer Kapelle soll nach Lorent diese Kapelle bezeichnet sein als diejenige, wo Maria graeca liegt. Man hatte aber zu dieser Zeit wohl keine rechte Vorstellung mehr davon, wo diese Kaiserin lag; nach den Angaben des Mönchs Spindler, die Crusius benützt hat, war

¹⁾ Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes; Otte, Kunstarchäologie I, S. 401, 541; Fritzsche, das Monogramm Christi 1877; Organ für christliche Kunst 1868, Nr. 14.

ihr Begräbniß im Chor und zwar linker Hand vor dem Eingang in die Sakristei.

Zu sogenannten Nothen Buch werden verschiedene Kapellen erwähnt; 1421 wird die Johanniskapelle neu geweiht; 1461 die Nikolauskapelle erneuert, eine größere war die St. Gilgenkapelle, sie wird auch Kirche genannt und lag vor dem Klosterschor. Es liegt gewiß kein Anlaß vor, wie Lorent vermutet, daß die Ueberreste der Kaiserin anlässlich des Chorbaues in einer besonderen Kapelle beigesetzt worden wären, zudem weiß man, daß Abt Nikolaus im Jahre 1475 alle vorgefundenen Gebeine der fünf Gräber im Chor wieder beigesetzt hat. Von einer späteren Dislokation der Gräber ist nichts bekannt.

Nach all' dem wird man aufgeben müssen, den Ring als ein Fundstück aus hohentausfischer Zeit anzusehen, ebenso wenig sind die bekannten Fresken staufischer Edlen an den Pfeilern der Kirche als Kopien oder Erneuerungen alter Gemälde aus dem Mittelalter aufzufassen; sie sind, wie ich andern Orts¹⁾ nachgewiesen habe, auf Veranlassung des Abts Lorenz Autenrieth, † 1548, gemalt worden, zu einer Zeit, wo alle Erinnerung an die alte Hohentausfenzzeit längst erloschen war und man die Herren im Kostüm der Zeit, oder wie man sie sich's eben damals dachte, dargestellt hat.

Wie U. Dürer das Beten dargestellt hat.

Eine Studie von Dr. Damrich in Buchloe.

Nach christlicher Anschauung erhebt sich der Mensch niemals zu solch' hoher innerer Größe als gerade dann, wenn er sich beugt vor seinem Gotte, niemals — das geht unmittelbar daraus hervor — ist er auch interessanter und schöner als dann, wenn er betet.

Ich meine, es ist Alban Stolz, der irgendwo die Bemerkung niedergeschrieben hat, daß selbst ganz alltägliche, ja häßliche Gesichter im Gebet oft wie von einem Strahl überirdischer Schönheit verklärt erscheinen, als schimmere gleichsam die Seele

¹⁾ „Schwäb. Merkur“, Sonntagsbeilage 1902 Nr. 307; Blätter des Schwäb. Albvereins 1902 Nr. 10.

durch die unansehnliche Leibes-hülle hindurch.

Diesen Widerschein all' der verschiedenen, unendlich wechselvollen Phasen des inneren Gebetslebens am äußeren Menschen zu studiren, muß gleich reizvoll sein für den Psychologen wie für den Künstler: niemals entschleiert sich so das Innerste, Geheimste der einzelnen Menschenseele in seinen feinsten verschiedenen Stimmungsmancen, und nirgends treten die individuellen Unterschiede, welche Stand und Beruf, Bildung, Charakter und Temperament den verschiedenen Menschen innerlich ausprägen, äußerlich so bemerkbar hervor wie beim Beten.

So kann es denn auch für den bildenden Künstler sicherlich kein interessanteres und lockenderes, aber auch kein schwierigeres Problem geben, als die Darstellung des betenden Menschen, ein Problem, das wie kein zweites den ganzen Künstler in Anspruch nimmt und speziell für den christlichen Künstler ein Prüfstein ist, ob er seinen Namen verdient.

Ein schwieriges Problem! Das liegt schon in der Natur der Sache begründet, das beweisen uns aber auch unzählige Werke der bildenden Kunst, zumal der kirchlichen, zur Evidenz. Was auf diesem Gebiete namentlich seit dem 17. Jahrhundert und vielfach bis in die allerneueste Zeit geschaffen wurde, wenn es sich z. B. um die Darstellung eines Christus am Delberg, betender Heiligengestalten, anbetender Engel u. s. w. handelte, das kommt oft genug über konventionelle, äußerliche Formen oder kalte, theatrale Pose nicht hinaus. Ungleich mehr psychologisches Verständniß des Gebetes zeigen die Künstler namentlich der späteren Gothik, der Künstler jedoch, der wie kein anderer sich zur Darstellung des Gebetslebens hingezogen fühlte, der ihm immer neue interessante Seiten abzugewinnen suchte, der es in seiner Mannigfaltigkeit künstlerisch am bedeutendsten und tiefsten erfaßt hat, ist unstreitig Albrecht Dürer.

Fast unzählige Male finden wir in seinen Gemälden wie in seinen Holzschnitten und Kupferstichen betende Gestalten abgebildet, nicht bloß als Nebenfiguren, wie sie dies oder jenes eben zu behandelnde Thema mit sich brachte: nicht selten war

es eben das Problem der künstlerischen Darstellung des Gebetes, das ihn in erster Linie reizte und dem namentlich manch' feines Blatt seiner Schwarzweißkunst geradezu die Entstehung verdankte.

Mit welchem Ernst Dürer diesen Gegenstand behandelte, davon legen übrigens gerade auch solche Schöpfungen Zeugniß ab, die, wie z. B. der knieende Engel in Kaiser Maximilians Gebetbuch, nicht für sich allein vollendete Kunstwerke ersten Ranges sein wollen, bei denen es der Natur der Sache nach auch nicht so sehr auf psychologische Vertiefung ankommen mußte. Wie schlicht und einfach in der technischen Ausführung ist diese Engelsgestalt, und doch: dieses innig aufwärts blickende Antlitz, die gefalteten Hände, das feierlich ausgespannte Flügelpaar — da ist alles Körperliche vollkommen aufgelöst, das ergreifendste Sursum corda!

Oder auf dem technisch wie inhaltlich gleich wundervollen Holzschnitt der allerheiligsten Dreifaltigkeit vom Jahr 1511, wo Gott Vater den Leichnam des Sohnes im Schooße hält, welche Tiefe und welch' reiche Mannigfaltigkeit der Empfindung: Schmerz und Klage, Mitleid und bewundernde Liebe in den betenden, schwebenden Engelsgestalten!

Eine tief empfundene Passionspredigt spricht zu uns aus Haltung und Mienen der beiden Engel, welche das Schweißtuch der Veronika halten (Kupferstich von 1513). Ähnliche Gefühle drücken sich in meisterhafter Weise aus in dem Holzschnitt „Die Messe des hl. Gregor“ vom Jahre 1511 in der Gestalt des heiligen Papstes. Wie ihn der Prophet schildert, als Mann der Schmerzen, so ist plötzlich während des heiligen Opfers der Heiland aus dem Altare vor ihm aufgestiegen und tief erschüttert und anbetend ist St. Gregor vor ihm niedergesunken. Am gewaltigsten und rührendsten vielleicht spricht sich die Anteilnahme am Leiden Jesu aus in der Gestalt der Gottesmutter in dem ersten Blatt der Kupferstichpassion, wo uns wieder der Schmerzensmann vor Augen geführt wird. Neben dem hl. Johannes stehend, blickt Maria empor zu ihrem Sohne, der mit seinen Wunden, seinem zerschlagenen Leibe sich der Menschheit darstellt. Ihre Hände sind ineinander-

geschlagen, in Haltung und Ausdruck verschmelzen sich heißer Dank für die Wohlthat der Erlösung mit innigstem Mitleid für den Erlöser in unübertrefflicher Weise. Man kann sich unmöglich in die Betrachtung dieser Gestalt versenken, ohne dieselben Empfindungen in sich erwachen zu fühlen.

Ganz anderer Art, aber ebenso trefflich charakterisirt sind die Empfindungen in dem prächtigen greisen König in der Anbetung der Weisen (Holzschnitt B 3): ehrfurchtsvolle Ergriffenheit über das Glück, das er genießt, dessen er sich doch in tiefer Demuth nicht für würdig hält. Geradezu ein Meisterwerk psychologischer Vertiefung ist die Gestalt des knieenden greisen Königs in Dürers Gemälde der Anbetung der Könige (heute in Florenz). Diese glühende, kindliche Züchtigkeit, diese Hingabe, diese Seligkeit, diese Rührung, die mit Thränen kämpft — man kann sich in der That an diesem Kopf kaum satt sehen!

Auch auf einige Gestalten und Köpfe des bekannten Heller'schen Altarbildes sei hier hingewiesen, besonders auf den von rückwärts gesehenen Apostel rechts im Vordergrund, der, ganz in seliges Schauen verzückt, nur dem Leibe nach noch auf Erden weilt.

Gelassener ist die Stimmung der Väter auf dem Bilde des Rosenkranzfestes, handelt es sich doch auch hier mehr um die Darstellung einer sorgfältig angeordneten religiösen Ceremonie, die in ruhiger Feierlichkeit vor sich geht.

Hochinteressant für unsere Betrachtung ist Dürers berühmtes Allerheiligensbild vom Jahre 1511, heute in der k. k. Gemäldegalerie in Wien. Der Blick in den Himmel, den uns der Meister hier aufthut, könnte vielleicht manchen im ersten Augenblick befremden. Da sind keine unermesslichen Wolkenperspektiven, keine jauchzenden, kühn umherflatternden Engelschöre, keine sentimental-verzückt auf Wolken schaukelnden Heiligen, wie wir sie in ihrer Art meisterhaft auf die Gewölbe unserer Barockkirchen gemalt finden. In feierlicher Würde und mildem Ernst hält Gott der Vater, umschwebt von Engeln, den Gekreuzigten vor sich und zeigt ihn den Heiligen, die, eine große Schaar aus allen

Ständen, in zwei Gruppen angeordnet, den dreieinigen Gott anbeten. Nichts Ekstatisches, nichts Süßliches ist in dieser Gemeinschaft der Heiligen, nichts Theatralisches, kein lauter, jauchzender Jubel, über der ganzen Versammlung liegt der Duft einer still-sonnigen, sonntäglichen Andachtsstimmung, wie über einer frommen Pfarrgemeinde, die nach den überstandenen Mühen und Sorgen der Woche am Tag des Herrn tief andächtig beim heiligen Opfer versammelt betet. Und wie sind auch die einzelnen Gestalten psychologisch so trefflich erfaßt: Da sehen wir den König David, tief in sich gekehrt, Moses schaut ernst, wie mahnend aus seiner Gruppe heraus, welch' feste, kraftvolle Männlichkeit im St. Georg, welche Züchtigkeit in der Figur des Papstes und noch mehr des Königs rechts, welch' rührende Schlichtheit und Einfalt in dem langhaarigen Greis auf der linken Seite und wie allerliebste in ihrer harmlosen Kindlichkeit die Schaar der Jungfrauen! Da zeigt jede Figur, jedes einzelne Gesicht eine ausgeprägte Individualität, eine eigenartige Persönlichkeit, deren innerster Charakter sich eben in der Art ihres Betens mit frappanter Schärfe darstellt.

Wir haben oben davon gesprochen, daß nicht wenige Schöpfungen Dürers seinem Interesse für das psychologische Problem des Gebetes geradezu ihr Entstehen verdanken.

Da wäre vor allem zu nennen der unscheinbare Holzschnitt vom Jahre 1510, der einen „Büßenden“ darstellt. Derselbe kniet vor einem Altar, worauf ein Reliquienbehälter zwischen brennenden Kerzen sichtbar ist. Des Büßers Haupt ist gesenkt, noch ruht die Geißel in seiner nervigen Faust, seine Seele wühlt in der Bitterkeit der Erkenntniß vergangener Schuld. „*Recogitabo tibi omnes annos meos in amaritudine animae meae.*“ (Cant. Ezechielis.) Im nächsten Augenblick werden die Geißelhiebe auf den entblößten Rücken niederfallen.

Vollständig von diesem verschieden, aber ebenso meisterhaft gezeichnet ist der psychologische Vorgang in dem Holzschnitt der „Vision des hl. Franziskus“ vom Jahre 1504. Ueberwältigt von glühendem, leidenschaftlichem Schmerz in

der Betrachtung des Leidens Jesu und von dem Verlangen, mit dem Erlöser gekreuzigt zu sein, ist der Heilige ins Knie gesunken, vor seinem verzückten Geiste schwebt der gekreuzigte Seraph, von dem Strahlen nach seinen Händen und Füßen hin ausfahren. Das Ekstatische liegt sonst nicht in Dürers Art, aber besonders, wenn wir die theatralischen oder schwächlich-süßlichen Darstellungen dieses Themas aus der späteren und vielfach auch aus unserer Zeit danebenhalten, fühlen wir, welch' eminente, überzeugende, innere Wahrheit und welche Kraft und Gluth in die einfachen Linien dieses Holzschnittes gebannt sind.

Als Meisterwerk seiner stecherischen Behandlung galt von jeher der bekannte Kupferstich des betenden hl. Antonius vom Jahre 1519 mit der Silhouette Nürnbergs im Hintergrund. Dieser Stich ist auch ebenso ein Meisterwerk seiner psychologischen Charakteristik. Hier ist das Beten ein ganz anderes, als etwa bei dem oben genannten hl. Franziskus. Dieser hl. Antonius betet nicht, weil das überwältigende Gefühl ihn dazu drängt, er betet im Gehorsam. Hier am Rain, fern noch vom Getöse der Stadt, in die er nachher wandern soll, hat er sich niedergesetzt, um einsam und ungestört digne attente ac devote sein Breviergebet zu verrichten. Mit welcher Aufmerksamkeit ist er in seine Lesung vertieft! „Daß jemand vollständig von dem hingenommen wird, was er liest, kann nicht anschaulicher vorgestellt werden, als wir es bei diesem über sein Buch vorgebeugten Mönch sehen.“¹⁾ Man hat nicht mit Unrecht darauf hingewiesen, wie die gespannteste innere Aufmerksamkeit auf das Gelesene sich sogar in der Haltung der Finger äußert, ja selbst in dem unwillkürlichen Spiel der Zehen sich zu erkennen gibt. Das reiche Bild des alten Nürnberg bildet einen prächtig kontrastirenden Rahmen zu der Figur dieses betenden Mönches, in dem sich die tiefste innere Sammlung ausdrückt.

Raum irgendwo aber zeigt sich Dürer so sehr als Kenner des Menschenherzens, als in dem Kupferstich vom verlorenen Sohn. Die Scene, ein mittelalterlicher

deutscher Bauernhof, ist mit rücksichtslosem Realismus geschildert, auch der Düngerhaufen mit dem scharrenden Huhn und die Zaunpfähle mit der schlürpfenden Ente sind nicht vergessen, und im Vordergrund drängen und stoßen sich eine Schaar borstiger Säue mit quikenden Ferkelchen um den Futtertrog. Und inmitten dieser Thiere, die eben jetzt am viehischsten sich gebärden, der verlorene Sohn! Die Erkenntniß, wie tief er gesunken, sie schneidet ihm bitter ins Herz, die Gnade hat ihn erfaßt, es hat ihn niedergedrückt aufs Knie, und seine Hände — man sieht wohl, sie sind es nicht mehr gewöhnt — haben sich gefaltet. Um sein Auge zuckt es und aus seiner Seele quillt das Gebet: „Vater, ich habe gesündigt vor dem Himmel und vor dir, ich bin nicht mehr werth, dein Sohn zu sein“. Wie das Wehen der Gnade gleich einem Frühlingssturm über die in den eisigen Banden der Sünde gefesselte Seele befreiend und erlösend hereinbricht und in einem Augenblick einen neuen, besseren Menschen schafft — diesen rein seelischen Vorgang hat keiner so tief erfaßt und wiedergegeben als Dürer. Noch mehr! Das ganze, ergreifende Seelendrama, wie es uns die heilige Schrift schildert, liegt in dieser Gestalt des verlorenen Sohnes vor uns aufgerollt. In diesen verwilderten Zügen steht deutlich die Geschichte der früheren Verirrungen geschrieben, wir sehen die innere Umwandlung gleichsam vor unseren Augen sich vollziehen, und die Bekehrung — das sagt uns ein Blick in diese Seele, die offen vor uns daliegt — ist eine aufrichtige, entschiedene, gründliche. Nicht bloß die äußere Hülle des Gleichnisses ist hier wiedergegeben, hier leuchtet auch dessen Kern hindurch: das ist der sündige Mensch, wie er sich in reumüthigem Gebete wieder zu Gott wendet.

Das Thema vom verlorenen Sohn hat sich in der Malerei aller Zeiten bis auf unsere Tage großer Beliebtheit erfreut und ist unzählige Male dargestellt worden. Den einen Künstler lockte es, die Verirrungen des verlorenen Sohnes oder das Veröhnungsmahl in üppigen, glühenden Farben zu schildern, einem anderen schien dieses Gleichniß erwünschte Gelegenheit zu bieten, das Leben und Treiben seiner Zeit überhaupt in einer Reihe bunter Bilder

¹⁾ Zücker, Albrecht Dürer, pag. 115.

vorzuführen. Selbst unter denen aber, die mehr auf den sittlichen Gehalt des Gleichnisses einzugehen bestrebt waren, reicht, wie gesagt, keiner auch nur entfernt an Dürers Kraft und Tiefe heran.

Dürers Lieblingsheiliger ist der hl. Hieronymus. Dieser größte Gelehrte seiner Zeit, dessen Leben in der Wissenschaft, im Forschen nach Wahrheit aufging, dessen gewaltiger Geist die Irrlehren der Zeit schonungslos niederwarf, und dem bei aller Strenge gegen sich selbst auch draußen in der Einöde ein unaufhörlicher Kampf wider seine glühende Sinnlichkeit nicht erspart blieb, er war so recht eine Natur, der sich Dürer innerlich verwandt fühlte. Keinen Heiligen hat er darum öfter dargestellt, als diesen gewaltigen Kämpfer des Geistes, und keinem hat er so viel von seinem Eigensten, von seinem Forschen und Grübeln nach Wahrheit, von seinen Seelenkämpfen mitgetheilt, als der Gestalt dieses Heiligen.

Zunächst ist hier zu erwähnen der bekannte Kupferstich des büßenden heiligen Hieronymus. Der Heilige kniet vor einem Kreuzfirs, das er vor sich in den Felsen gesteckt und zerschlägt sich mit einem Stein die nackte Brust. Seine Gesichtszüge sind wenig sympathisch, immerhin spricht aus ihnen in schöner Weise die Bußfreudigkeit im Hinblick auf das Leiden Jesu.

Technisch von unübertroffener Feinheit ist „Der hl. Hieronymus am Weidenbaum“, ein mit der Nadel geritztes Blatt, für das seiner delikaten Ausführung und noch mehr seiner großen Seltenheit halber ganz horrende Summen (wenn wir uns recht erinnern, bis zu ca. 20 000 M.) im Kunsthandel bezahlt werden.

Wir sehen den Heiligen neben einem knorrigen Weidenbaum vor einem zerrissenen Felsen sitzen. Auf dem eigenartigen Studiertisch, den er sich in der Wildniß zugerichtet: einem Brett, das über zwei Felsblöcken liegt, ist ein offenes Buch aufgeschlagen. Es ist zweifellos die heilige Schrift, in der Hieronymus eben noch gelesen und gesorcht hat. Lange hat er über einer dunkeln Stelle gegrübelt, immer tiefer gegraben — da auf einmal sprudelt ihm ein lebendiger Quell klaren inneren

Lichtes entgegen, längt hastet sein Blick nicht mehr am todtten Buchstaben, er schweift wie träumend hinaus in den lichten Himmel, die Gedanken, die er aus dem heiligen Buche geschöpft, sie arbeiten gewaltig hinter der mächtigen Stirn, ergreifen und erfüllen das ganze Herz. Und unwillkürlich haben seine Hände sich anbetend gefaltet: »O altitudo divitiarum sapientiae et scientiae dei!«

(Schluß folgt.)

Die Lilie bei dem Weltrichter.

Von Pfarrer Reiter.

Auf den Bildern des Weltrichters kann man gar oft bei dem Richter ein Schwert und eine Lilie angebracht finden. Ersteres ist das zweischneidige Schwert der geheimen Offenbarung, wo es in Kapitel 1, Vers 16 heißt: „Und er hatte in seiner Rechten sieben Sterne, und aus seinem Munde ging ein zweischneidig Schwert“. Ähnlich lesen wir im 19. Kapitel, Vers 15: „Und aus seinem Munde gehet aus ein scharfes Schwert, damit er mit demselben schlage die Völker“.

Hiernach wäre das Schwert bei dem Weltrichter wohl als Symbol der Gewalt und der Strafe für die Verdammten aufzufassen, weshalb es meistens auf der linken Seite erscheint, die auch die Schwertseite genannt wird. Wie verhält es sich nun aber mit der Lilie, welche wir auf der rechten Seite erblicken, die man bisweilen Lilienseite heißt?

Unsere heilige Kirche bedient sich mit Vorliebe des Schmuckes und der Schönheit der Lilie, um das Tugendleben und die Verdienste der Heiligen zu feiern. „Deine Heiligen, o Herr, werden blühen wie die Lilie, Alleluja, sie werden wie Balsambüsch vor Dir sein“ — singt sie in den Tagzeiten der Apostel zur Osterzeit. Ähnlich singt sie das Leben der Martyrer und Bekenner während des ganzen Jahres. In dem schönen Lobgesang zu Ehren der heiligen Jungfrauen „Jesu corona virginum“ wird der Herr gepriesen wandelnd unter Lilien — rings um ihn der Jungfrau'n Chor. Diese Gedanken, welche in der heiligen Schrift wurzeln, mochten den Künstlern vorgeschwebt haben, wenn sie, theilweise den Gesetzen der Sym-

metrie folgend, auf den bekannten Bildern zu dem zweischneidigen Schwerte noch einen Zweig von Lilien hinzusetzten. Ihre Sprache ist leicht verständlich. Sie sagen uns etwas vom Verdienen und vom Verdienste, sie sagen uns etwas von der Schönheit der Seele im Diesseits und Jenseits, sie sagen uns etwas von Auferstehung und Frühling und Geblühte, sie verkündigen uns die Seligkeit der Seligen bei der „Lilie der Lilien“ („Notre Dame des Lys“) und bei Demjenigen, von welchem gesagt wird, daß in ihm und um ihn alles Lilie sei.

Auf das Gleiche will es herauskommen, wenn statt des Lilienzweigs dann und wann ein Oliven- oder Palmzweig gewählt ist, da ja auch die Palme und der Olivenbaum als Bild des Gerechten in der heiligen Schrift gefeiert werden. „Justus ut palma florebit“. Ps. 91. 13. „Ego autem sicut oliva fructifera in domo Dei“. Ps. 51. 10. „Hi sunt duae olivae.“ Apof. 11. 4.

Auf den denkwürdigen romanischen Skulpturen des Klosters Moissac sind Verdammte angebracht, bei welchen sich umgekehrte, geknickte Lilien befanden, was nach Cloquet auf die verlorene Reinheit hinweisen soll, aber eben deshalb auch die verlorene Glückseligkeit versinnbildeln mag.

Der Zweig bei dem Schwerte des Richters bezieht sich zunächst auf die Seligen und ihre Seligkeit. Kann aber der Lilienstengel nicht auch noch eine andere Bedeutung haben?

Die Lilie stand schon bei den alten heidnischen Völkern in hohen Ehren. Die Griechen nannten sie die Himmelsblume und zierten das Gewand ihres Obergottes Zeus mit künstlichen Lilien. Bei den Römern war die Blume der Göttin Juno heilig und zugleich wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Königscepter das Zeichen der Weltherrschaft. Daher wurde sie auch römischen Münzen aufgeprägt mit der Inschrift: „Spes populi Romani“, d. h. die Hoffnung, daß das römische Volk den Erdkreis beherrschen werde. Unsere Vorfahren sollen dem Donnergott Donar den Blitz oder Hammer in die Rechte und in die Linke den majestätischen Lilienstab gegeben haben.

Wenn also hienach die Lilie nicht bloß

Reinheit und Seligkeit symbolisirt, sondern auch Herrschaft und Macht, dann sollte es nicht unstatthaft sein, sie auch auf den Weltenrichter zu beziehen und als ein Zeichen aufzufassen, welches seine Größe und seine Gewalt verkündigt. Bei dieser Auffassung wäre die Lilie der majestas judicis entblüht und könnte als Scepter und zugleich als ein feierliches „dominare in medio inimicorum tuorum“ gelten, namentlich dann, wenn sie auf der linken Seite abgebildet erscheint, wie das bei dem Bilde der Kapelle in Bronnen, Pfarrei Neuler, Ob. Ellwangen, der Fall ist. Doch darf dieser letztere Umstand nicht zu sehr betont werden, da ja auch das Schwert nicht bloß aus dem linken, sondern auch aus dem rechten Mundwinkel hervorgeht (Ehlinger Frauenkirche), während es anderwärts (Rottweiler Konviktskirche) hinter dem Nacken des Richters quer herüberläuft — seine Spitze nach links kehrend. Ueberhaupt ist noch zu beachten, daß Schwert und Lilie nicht immer unmittelbar aus dem Munde hervorgehen, sondern öfters seitlich vom Haupte angebracht sind (Bronnen. Wimpfen, evangelische Kirche).

Nach Menzel (Symbolik II, 34) hat Christus als Richter bisweilen Lilie und Schwert in den Augen, und zwar im rechten Auge die Lilie, im linken das Schwert. So auf dem berühmten Bilde in Danzig, desgleichen auf dem des Roger von Brügge in Beaume, auf dem Bilde hinter dem Altare im Ulmer Münster, auf einem Bilde im Schloß Baldern und auf einigen jüngsten Gerichten von A. Dürer. Wie diese Eigenthümlichkeit zu erklären sei, wissen wir nicht; möglich, daß damit auf die Allwissenheit Gottes angespielt und gesagt werden soll: „Gott schaut und kennt alle guten und alle bösen Werke, und hat für die einen Lohn und für die andern Strafe in Bereitschaft.“

Literatur.

Albrecht Dürer. Sein Leben, Schaffen und Glauben, geschildert von Dr. G. Anton Weber, ordentlicher Professor am Kgl. Lyceum Regensburg. Mit vielen Abbildungen. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Regensburg, Rom, New-York und Cincinnati. 1903. Druck und Verlag von Friedrich Pustet. Preis M. 2.40; geb. in Leinwand M. 3.—.

Was an diesem Werke uns besonders beachtenswerth erscheint, ist die eingehende Abhandlung über Dürers Glaubensbekenntniß, welchem die ganze zweite Hälfte des Buches gewidmet ist. Eine ganze Reihe protestantischer Autoren hat ja diese Frage seit Kugler — die ersten Monographien über Dürer wukhten nichts von einer solchen Parteigängerschaft Luthers — mit einem Feuereifer behandelt, als ob der ganze Protestantismus von der Lösung derselben abhängig wäre. Man hat Dürer den „Maler der Reformation“, den „evangelischsten aller Maler“ genannt, seine Bilder „sind der Stolz von ganz Deutschland und der evangelischen Kirche“, seiner Apokalypse (von 1498) wird eine protestantische Deutung unterlegt und selbst seine Passionsbilder sollen von „echt protestantischem Geiste“ zeugen. Sein „Allerheiligenbild“ ist (nach Springer) kein Produkt eines Schrifttextes, einer biblischen Erzählung oder Legende, sondern „aus der Tiefe des religiösen Geistes schwingt er sich zu einer künstlerischen Vision empor“. Als ob etwa Dürer erst das Allerheiligenbild erfunden hätte! Die Kupferstiche, der „Christliche Ritter“ (oder „der Reiter“, wie ihn Dürer nennt), die „Melancholie“ und der „hl. Hieronymus“ sollen „etwas von dem Gewissenstampfe athmen, den das deutsche Volk eben durchzumachen sich anschickte“, sie seien „eine Illustration zu den geistigen Strömungen der Reformationsperiode“, obwohl die Blätter schon in den Jahren 1513 und 1514 entstanden sind. Die sogenannten vier Temperamente (die Apostel Petrus, Paulus, Johannes und der Evangelist Lukas) sollen „das erste und zugleich größte Kunstwerk des Protestantismus“ sein. Damit diesen Phantasien aber auch die Lächerlichkeit nicht fehle, erklärte schon Rettberg: „Dürers Marienbilder waren evangelische Marien“, und Thausing macht zu dem Platte der „Auße in Aegypten“ im „Marienleben“ die geistreiche Bemerkung: „Der Maler predigt damit zuerst die neue Moral, die später Martin Luther froh in sein Volk hinausrief: daß der Ehestand „der fürnehmste Stand auf Erden“ sei, daß es keine lieblichere, freundlichere noch hochseligere Gesellschaft gebe, denn eine gute Ehe“. Auch wollte man beim „Reiter“ in der Anordnung des Hintergrundes, wo eine Burg erscheint, eine Anspielung auf das protestantische Kirchenlied: „Eine feste Burg ist unser Gott“ erblicken, und doch stammt dieser Stich schon aus dem Jahre 1513. Mit all' diesen Phantasien und Lächerlichkeiten räumt Weber in obigem Buche gründlich auf.

Es ist über allem Zweifel erhaben und wird jetzt mehr und mehr auch von den Gegnern zugegeben, daß A. Dürer als Künstler die Lehren der kirchlichen Tradition niemals verlassen hat. Seine Kunst war durch und durch katholisch und unter all' den Hunderten von Werken findet man weder einen Holzschnitt, noch einen Kupferstich, noch ein Gemälde, das etwa, wie Lukas Kranach später gethan, eine katholische Lehre, katholische Gebräuche oder Personen, seien es Welt- oder Ordensgeistliche oder gar den Papst, verspottet hätte. In all' seinen Schöpfungen hat er für die Sache Luthers und den Protestantismus auch nicht ein einziges stichhaltiges Zeugniß abgelegt.

Die sogenannten vier Apostel, die am meisten für den Protestantismus in Beschlag genommen werden können, wenn man sie ohne die Inschriften betrachtet, nur mit Hilfe der Phantastie als unkatholisch ausgelegt werden. Daß sie aber überhaupt keine Denkbilder sind, geht schon daraus hervor, daß A. Dürer erst nach Vollendung der Bilder gemeinsam mit Neubörfner jene Stellen aus der hl. Schrift hingesezt hat. Mit gleichem Rechte wie für die lutherische könnten sie auch für die katholische Gesinnung Dürers Zeugniß geben. Selbst der Tübinger Universitätsprofessor Lange muß („Grenzboten“, 55 (1896) 1, 277) gestehen: „Dürer hat bei weitem die meisten seiner religiösen Bilder, Stiche und Holzschnitte vor dem Auftreten Luthers geschaffen, und es wäre deshalb ganz vergeblich, in ihnen irgend einen Hinweis auf die Reformation oder gar irgend eine Spur lutherischer Gesinnung erkennen zu wollen. Wenn das frühere protestantische Forscher, wie Rettberg, Thausing, Lühow und Andere doch zuweilen versucht haben, so ist das uns ein Beweis, daß diese ganze Frage auch von protestantischer Seite nicht immer mit der nötigen Besonnenheit behandelt worden ist“. Weiter sagt Lange: „Zahlreiche Holzschnitte und Kupferstiche Dürers und viele seiner Bilder sind dem katholischen Marien- oder Heiligenkultus gewidmet. In streng katholischer Gläubigkeit schildert er den Eustachius, den hl. Gregorius, Franziskus (u. s. w.). . . . Durchaus katholisch sind die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus gedacht, die das Schweitzuch der Veronika halten, durchaus katholisch der Biber, der vor dem Altare kniet und sich den Rücken mit der Geißel schlägt“. Eine merkwürdige Logik ist es nun aber, wenn derselbe Professor schreibt: „Daß Dürer gerade in den letzten Jahren seines Lebens besonders gern Apostel oder Evangelisten dargestellt hat, erklärt sich natürlich nur aus seiner und seiner Mitbürger evangelischen Geistesrichtung während dieser Zeit („Grenzboten“, 55, 1, 273). Als ob nicht schon vor Luther von unzähligen Malern und Bildhauern die Apostel und Evangelisten, man darf schon sagen tausend und tausend Mal dargestellt worden sind! Das grenzt nahe an die „evangelischen Marien“ Rettbergs! Unerklärlich aber ist es uns, wenn Lange in denselben „Grenzboten“ (S. 277) weiter sagt: „Ich habe immer die Meinung vertreten, daß Dürer als Künstler durchaus auf dem Boden der katholischen Kirche gestanden habe.“

Man sieht offenbar auf gegnerischer Seite — wenn man es auch noch nicht voll eingestehen will —, daß Dürer in seinem künstlerischen Schaffen für den Protestantismus nicht in Anspruch genommen werden kann und man sucht deshalb wenigstens seine Person für die Neuerung Luthers zu retten; man sucht seine Person vom Künstler zu trennen und erstere für die lutherische Sache thätig sein zu lassen oder mit anderen Worten, man sucht bei ihm zwischen katholischer Kunst und lutherischer Gesinnung zu unterscheiden. Das heißt aber doch dem großen Nürnberger Meister einen schlimmen Charakter beimessen! Gegen die Andichtung solcher beschimpfenden Charakterlosigkeit richten sich schon die Worte Springers (Dürer, S. 136, 160):

„Bei Dürer darf man Werk und Persönlichkeit nicht trennen. In jenen spiegelt sich stets hell und klar die Stimmung, das innere Leben des Künstlers wieder“. „Künstler und Mensch decken sich bei ihm vollkommen“. Den gleichen Gedanken vertritt H. Grimm: „Wir verlangen von einem Künstler, wenn ihm dieser Ehrenname zuertheilt werden soll, Harmonie der ganzen Existenz mit den Werken“. Woltmann und Wörmann aber nennen Dürer den „charaktervollsten Künstler seiner und aller Zeiten“. (Gesch. der Malerei 2, 370).

Es läßt sich allerdings nicht leugnen und wird auch von Weber durchaus zugegeben, daß A. Dürer wie so manche seiner Nürnberger Freunde für Luther und sein Auftreten anfangs eingenommen war, daß er, wie so viele andere seiner Zeit, durch Luther eine Besserung und Neugestaltung der kirchlichen Verhältnisse auf katholischer Grundlage erhoffte und deshalb das Auftreten desselben mit Freuden begrüßte. Dachte er sich doch Luther als frommen Priester und Ordensmann und erwartete er von ihm mit aller Wärme seines Herzens eine allseitige, von den geistig bedeutendsten und edelst gesinnten Männern jener Zeit ersehnte kirchliche Reform. Und es war ja eine solche durchaus notwendig, da verhängnißvolle Mißstände in Deutschland genug vorhanden waren. An einen Abfall von der alten Kirche dachte aber weder er noch seine Freunde. Es ist auch ferner wohl zu beachten, daß Dürer kein Theologe war und, obgleich er an allgemeiner Bildung viele Standes- und Zeitgenossen übertraf, doch zu wenig theologisches Verständniß hatte, um in Luthers Neuerungen einen Widerspruch gegen die katholische Kirche zu finden. Wir sehen denn auch, daß er in seinem Selbstzeugniß bis zum Jahre 1524 nicht frei war von Unklarheiten und Widersprüchen, wie besonders sein Tagbuch zeigt, welches er auf seiner niederländischen Reise im Sommer 1520 führte. Daß er aber trotz seiner Eingenommenheit für Luther sich nicht von katholischem Glauben und Leben trennte, das zeigen hinwiederum am deutlichsten gerade die Aufzeichnungen in diesem seinem Tagebuch.

Wir vermögen nach all' dem auch, wie Weber, nicht der Ansicht beizustimmen, wenn in unserm „Archiv für christliche Kunst“ (1899 S. 27) im Anschluß an den Aufsatz von Lange in den „Grenzböten“ gesagt ist, „daß Dürer bis zu seinem Tode ein Anhänger der Reformation, speziell ein Parteigänger Luthers gewesen“ sei. Wie diese Parteigängerschaft Luthers zu verstehen ist, haben wir oben gesagt, daß aber Dürer für die Reformation, d. h. für die kirchliche Revolution und den Abfall von der Kirche gewesen sei, läßt sich bis heute nicht nachweisen. Da müßte man vor allem doch zuvor den Brief Virkheimers an den Wiener Baumeister Tscherte aus der Welt schaffen können. Durch bloße phantastische Interpretationen läßt sich das nicht bewerkstelligen. Wollte man hier auch die Worte, Dürer sei „ganz christlich und selig verstorben“ nicht in dem Sinne verstehen, als sei er vor seinem Tode noch mit den Sterbsakramenten versehen

worden, so kann doch der Satz: „Ich bekenne, daß ich anfänglich auch gut lutherisch gewesen bin, wie auch unser Albrecht selig“, — will man den nächstliegenden, einfachen Sinn nicht gewaltfam vernichten, nur so verstanden sein, daß Dürer bis an sein Ende der katholischen Kirche treu geblieben ist. Daß er sich von Luther, dem er, wie oben gesagt, anfänglich anhing, zurückgezogen habe, bestätigt auch die Auflösung seines Verkehres mit Lazarus Spengler.

Professor Lange schreibt in den „Grenzböten“ (S. 280): „Sollte er (Weber) sich wieder einfallen lassen, über kunstgeschichtliche Dinge das Wort zu ergreifen, so wird er mich auf dem Platze finden“. Weber hat sich „einfallen lassen“, sein Buch über Dürer sogar in dritter Auflage erscheinen zu lassen und nun wird es an dem Tübinger Universitätsprofessor sein, diese Drohung zu verwirklichen und wir warten begierig, mit welchen Waffen er dieser dritten, sehr vermehrten und verbesserten Auflage gegenüber, der wir die weiteste Verbreitung wünschen, „auf dem Platze sein wird“, hoffentlich mit den Waffen einer klaren, kräftigen und ungekünstelten Beweisführung, nicht mit solchen bloßer Phantasie.

D e p e l.

Annoncen.

Soeben ist in der Herderschen Verlags- handlung zu Freiburg im Breisgau erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Glauben und Wissen.

Eine Orientierung in mehreren religiösen Grundproblemen der Gegenwart für alle Gebildeten. Von D. Cathrein S. J. 8° (VI u. 246) Mk. 2.50; geb. in Leinwand Mk. 3.—.

Wohl niemand wird eine klare, ruhige und rein sachliche Darlegung des Verhältnisses von Glauben und Wissen als eine unzeitgemäße oder unnütze Arbeit ansehen. Eine solche soll dem Leser in diesen Blättern dargeboten werden. Der Leserkreis, an den sich das Buch wendet, sind nicht bloß Fachgelehrte, sondern alle Gebildeten, die sich über das hochwichtige Problem von Glauben und Wissen Rechenschaft geben wollen. Dementsprechend war es auch des Verfassers Bemühen, möglichst klar und durchsichtig zu schreiben.

Altarleuchter,

feinst polirte, in Messing- und Rothguss, von 22 cm Höhe an; **Osterkerzenleuchter**, bis 1,20 m Höhe nach Zeichnung des sel. Prälaten Schwarz, verfertigt

Willy. Sedlmayr, Metallgießerei,
Ellwangen a. d. J.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

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

Mr. 5.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Kr. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlieferung des Betrags direkt von der Dornschen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Christi Leichnam.

(Nötige Bemerkungen für Fassung von betreffenden Skulpturen.)

Die vergangene Passionszeit hat es dem Verfasser dieses nahegelegt, einen Punkt zur Sprache zu bringen, der anscheinend recht untergeordneter Natur ist, der aber doch bei näherem Zusehen seine Bedeutung erhält.

Es handelt sich nämlich um die Frage der Bemalung (Fassung) von Skulpturen, welche den Leichnam Christi darstellen, sei es bei einem Pietabilde, sei es in Gestalt eines Heilig-Grab-Christus, sei es bei Kreuzabnahme- und Grablegungsgruppen. Schon seit längerer Zeit machten wir die Wahrnehmung, daß neuere derartige Skulpturen eine Fassung tragen, welche solch eine Besprechung herausfordert. Nehmen wir ein spezielles Beispiel für alle. Auf einem der schmerzhaften Muttergottes geweihten Altare — wo, tut nichts zur Sache — in einer neuen Kirche steht ein gleichfalls neues Pietabilde aus einem auch im „Deutschen Volksbl.“ vielgenannten Atelier Württembergs in Skulptur. Dem künstlerischen Wert der letzteren soll kein Eintrag geschehen; wir haben nur die Bemalung des Leichnams Christi ins Auge zu fassen. Dieser Leib trägt, wie naive Bewunderer rühmen, die richtige und echte Totenfarbe; nicht nur ist dieselbe gelblich-wachsfarbig getönt, sondern an verschiedenen Teilen der Extremitäten, z. B. an den Fingern und Nägeln, an den Füßen, besonders auch an den Knien u. s. w. sind die bekannten bläulich-schwärzlichen Totenflecke

mit fast raffinierter Virtuosität angebracht: ein Bild, welches, schon oberflächlich gesehen, fast ein leises Grausen erregt. Es gibt aber Leute, welche das nicht bloß für besonders künstlerisch und pietätvoll ansehen, sondern es gibt auch Künstler, welche sich auf diesen „Realismus“ etwas zu gute tun. Wie verhält es sich nun aber in Wahrheit damit? Ist diese erschreckend natürliche Totenfarbe wirklich auch angebracht? Ist sie überhaupt berechtigt? Mit der Antwort auf letztere Frage erledigt sich die erstere. Und diese Antwort lautet: Die bleifarbigen Totenmale auf dem Leichnam Christi sind nicht berechtigt, denn sie sind unwahr. Wir wollen davon absehen, daß, auch wenn diese bläulich-schwarzen Male überhaupt eingetreten wären, sie doch wohl kaum da schon vorhanden sein konnten, als Maria den Leichnam ihres Sohnes auf dem Schoße hielt: das war ja in kürzester Zeit nach dem eingetretenen Tode, da man sich wegen des Osterfestes beeilen mußte, das schon mit dem Abend begann. Wir wollen nur konstatieren, daß die gelbgrünliche Totenfarbe mit den schwärzlichen Malen die äußeren, sichtbaren Kennzeichen der in Tätigkeit getretenen Verwesung des menschlichen Leibes sind. Die Verwesung aber durfte nicht an den Leib Christi herantreten, wenn auch dem Tod über ihn Macht gegeben ward. In diesem Sinne hat die Kirche von jeher den Vers 10 des 15. Psalmes als Zeugnis des heiligen Geistes festgehalten: „Du wirst Deinem Heiligen nicht zu schauen geben die Verwesung“. Hat dieses Wort sogar selbst auf menschliche Heilige An-

wendung gefunden, deren Leichname die Farbe, Biegsamkeit und Frische des Lebens auf lange Zeit, manchmal sogar beständig heibehielten, so muß dies hundertfach von dem Leibe Deßjenigen gelten, Deßsen jungfräuliche Mutter mit Rücksicht auf ihre gnadenvolle Sündlosigkeit nach dem allgemeinen Glauben seit den ältesten Zeiten der Christenheit mit Leib und Seele aus dem Grabe in den Himmel einging. Darf und muß man annehmen, daß auch in dieser Beziehung der Sohn nicht hinter der Mutter zurücksteht, so kommt als weiteres Moment dazu, daß Christus absolut sündelos war, und zwar von sich selber aus, als der Inbegriff aller Heiligkeit, so daß sein Leib wie seine ganze Menschheit nie unter dem Banne sündlicher Verderbnis stand. Dem entspricht andererseits die Folgerung, daß dieser heilige Leib auch nicht einen Moment von der Hand der schmutzigen und üblen Fäulnis- und Ferkelung berührt werden durfte, sondern, wenn auch von Wunden gewaltsam und äußerlich zerrissen, in sich intakt, rein und unverwest blieb. Voll und ganz aber muß das Wort des heiligen Geistes auf den Leib des Erlösers Anwendung finden: „Du wirst Deinem Heiligen nicht zu schauen geben die Verwesung“, weil Jesus Christus Gottmensch ist und weil mit seiner Menschheit auch sein Leib an der Gottheit partizipiert. Vergleiche hierzu auch den Kommentar bei Koch und Reischl zu Psalm 15, 10: „Jenes traurige Gesetz, gemäß welchem sterbliches „Fleisch“ im Grauen der Verwesung zu Staub wird, hat, obgleich der Leib des Herrn hingegeben worden in den Tod für uns, an diesem keine Macht. Der Leichnam des „Heiligen“ der Heiligen erfährt nur den Frieden, nicht aber die Schrecken der Todesgruft“. Man wird also nicht unrecht haben, wenn man sagt: sogar die Rücksicht auf das Dogma komme hier ins Spiel und verneine die Zulässigkeit solch' realistisch-er Behandlung des Leichnams des toten Erlösers und Gottesohnes. Glaube der Christenheit ist, daß mit dem Augenblick des Verschwindens Christi die Erlösung vollendet — „es ist vollbracht“ —, der Sieg über Grab, Tod und Hölle errungen ist, so daß von diesem Moment an das Wort gilt: „Tod, ich will dein Tod

sein“ und: „Tod, wo ist dein Stachel?“ Christus, aber unter dem Gesetze der Verwesung dargestellt nach seinem Tode, steht nicht als Sieger über den Tod da, sondern als seine Peute und sein Opfer. Deshalb ist es eine falsche und irreführende künstlerische „Pietät“, wenn der Leib Christi mit den Farben und den Malen der beginnenden Verwesung dargestellt wird; deshalb ist es auch eine nicht richtig fundierte Andacht, welche dies für besonders geistvoll und ergreifend hält. Man wird auch bei den alten Pietä- und ähnlichen Bildern den Leib Christi wohl zwar mit Wunden und Striemen bedeckt sehen, im übrigen aber ist die Farbe des heiligen Leichnams wohl fast durchgehend ein fast schimmernd helles Weiß, das förmlich auffällt; es soll dadurch einerseits die Hingabe des Blutes bis auf den letzten Tropfen*) und dann zweifellos die völlige Intaktheit des Leichnams von dem natürlichen Ferkelungsprozeß symbolisiert werden. Wo etwa an der Fassung von Skulpturen aus der späteren Zeit sich eine Realistik in dem gerügten Sinne zeigen sollte (wir kennen übrigens kein solches Beispiel), da wäre das eben auch ein Zeichen des Rückganges glaubensstarker und glaubensreiner Beseelung des betr. Werkes. Mögen sich also unsere Faslmaler auch hierin an die Alten halten und sich vor einem „Realismus“ hüten, der auf den ersten Anblick frapperend und vielleicht erschütternd wirken mag, dem aber keine erleuchtete Frömmigkeit zu Pate gestanden ist. Daß der auf dem Schoße der Gottesmutter ruhende Christus tot ist, das glaubt jeder Christ, der an die Kreuzigung und den Lanzenstich, wie sie in den Evangelien berichtet sind, glaubt; dazu braucht es nicht auch noch künstlicher äußerer Mittel durch den Pinsel. Die Aufgabe der Kunst, der Skulptur, wie der Malerei, geht vielmehr dahin, dem Beschauer möglichst nahezubringen das Bewußtsein: das ist der heiligste, der reinste, der zarteste

*) Auch aus dem in dieser frommen Annahme liegenden Grunde wären die violetten „Leichenflecken“ am Leichnam Christi unangebracht; denn diese Flecken kommen zunächst her von der mechanischen Senkung des an den betreffenden Stellen besonders reichlich vorhandenen Blutes, wie die Medizin sagt.

und vollkommenste Menschenleib, der völlig unschuldige Leib des Sohnes Gottes und des Sohnes der heiligsten Frau und Jungfrau auf Erden, welcher für uns geopfert worden ist; das ist der hochedle Leib, welcher auch, nachdem die Seele aus ihm geschieden ist, mit der Gottheit verbunden bleibt und welchem darum Anbetung gebührt. Daß diese Glaubensüberzeugung die pietätvollste Behandlung und Darstellung erfordert, die sich wieder darin äußern muß, den heiligen Leib auch nach dem Tod möglichst schön, möglichst ideal, möglichst rein und intakt darzustellen, das liegt auf der Hand. Und so haben ihn eben die Meister des Mittelalters behandelt; so und nicht anders muß er auch heute noch behandelt werden, das fordert christliches Gefühl und christlich frommer Sinn. Darum — ein für allemal weg mit Fäulnis- und Totenflecken, mit den Farben der Verwesung vom Leichnam Christi, wo solche bereits angebracht sind, und zurück zur herkömmlichen, alten Fassung! Der Leichnam Christi auf dem Schoß der Mutter oder im Grabe ist das reine, von aller Makel der Fäulnis unberührte, heilige und vollkommene Gefäß, das schon bereit steht, die aus der Vordhölle zurückkehrende Seele wieder aufzunehmen und mit ihr vereinigt dann zu erstehen als das Ideal des herrlichsten und schönsten Menschenleibes, welcher in Ewigkeit zur Rechten des Vaters zu thronen berufen ist: das muß das künstlerische Leitmotiv auch für die Bemalung dieses erhabenen Gegenstandes sein und bleiben.

St.

K. K.

Ein Umschwung in der Wertung Giesoles.

Von Stadtpfarrer Dr. Mohr, Geislingen a. St.

Die Persönlichkeit wie das künstlerische Schaffen des Engels unter den Jüngern des hl. Lukas ist mit einem eigentümlichen Zauber umgeben. Er zählt nicht zu den Titanen, die mit starker Hand dem künstlerischen oder dem geistigen Leben überhaupt völlig neue Bahnen wiesen. Seine Persönlichkeit hat nichts Ueberwältigendes und ebendamit Unnahbares; aber was vom hl. Franz von Assisi ge-

sagt wurde, das gilt in ähnlichem Sinne auch von ihm: er stiehlt sich in das Herz hinein. Seine Kritiker müssen darum weit auseinander gehen, je nachdem sie ihn für sich nehmen oder mit seinen Berufsgenossen zusammenhalten, und es ist begreiflich, daß die einen ihn bei aller Achtung und Anerkennung für seine Liebenswürdigkeit als „Gotiker“ oder „Byzantiner“ fast bemitleiden, während andere um der eigenartigen und gemühtiefen Innigkeit seiner Werke willen ihm dennoch einen Ehrenplatz unter seinen Kunstgenossen anweisen zu dürfen glauben. Darüber jedoch war man lange Zeit so ziemlich einig, daß man ihn als Nachzügler einer altgewordenen Richtung, im besten Fall als abgeschlossene Persönlichkeit für sich betrachten müsse. Ein Nachleben und Nachwirken in der Kunstentwicklung, ein Hinübergreifen in weitere Kreise und spätere Zeiten wollte man ihm nicht zuerkennen. Erst nach und nach dämmerte die Einsicht auf, daß er dennoch zu den Neuerern zähle, und zwar zu den großen, insofern er erstmals den Empfindungsausdruck der Köpfe benutzte, um alle Nuancen und Grade des Gefühls zur Darstellung zu bringen. Und wenn man eine der bedeutendsten Leistungen der Renaissance in der Wiederentdeckung des menschlichen Gemüts sieht, so wird man die Eroberung desselben für das Gebiet der Kunst als die Tat Giesoles gelten lassen müssen. Den Beweis hierfür erbracht und was andere andeutungsweise aussprachen, oder am einen oder anderen Bild nachwiesen, als die Resultate eines Hauptabschnittes im Lebenswerke des fra Angelico im einzelnen dargetan zu haben, ist das Verdienst Walter Rothés.¹⁾ Und ein weiteres Verdienst Rothés ist der Nachweis, daß zwischen Giesole dem Menschen und Giesole dem Künstler nicht zu scheiden ist,

¹⁾ Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Maria, ein Beitrag zur Ikonographie des Meisters, mit 12 Lichtdrucktafeln. (Heft 12 der Publikationen „Zur Kunstgeschichte des Auslandes“, Straßburg, Heft 1902. N. 6.) Zur Orientierung über Giesole sei außer Weiffels Monographie (Herder 1902) noch genannt: M. C. Nicuwbarn, Leven en werken van fra Aug. v. Tol. Leyden 1902, und die bei Rothés genannten Arbeiten von Supino, Wingenroth, Brouffolle, Numohr, Dobbert, weitere Literatur bei Weiffel.

daß zwischen seinem Charakter und seiner Kunst völlige Harmonie besteht, und daß der Künstler wie der Mönch nicht bloß einen kindlichen Glauben und eine schwärmerische Liebe, sondern auch klar ausgeprägte Ideen und tiefe Gedanken hat, Ideen und Gedanken von einer Eigenart, wie sie bei keinem anderen wiederkehren. Rothes deklariert ihn als Mystiker, allerdings mit Anführungszeichen, weil ihm die menschliche Gestalt nur von Bedeutung ist als äußere Erscheinung inneren Lebens, weil ihn eine Liebe und Begeisterung für die Natur erfüllt, die ihn dem Dichter des Sonnenhymnus an die Seite stellt, weil er bei jeder Gelegenheit die Göttlichkeit Christi betont, endlich weil er eine Marienauffassung bekundet, die nur ihm und sonst keinem andern eigen ist, weil er die Schilderungen ihres Lebens über das rein Menschliche hinaushebt und mit einem überirdischen, visionären Zug verklärt. Unter diesem Gesichtspunkt unterwirft Rothes die Darstellungen in San Marco einer einläßlichen Prüfung und findet überall seine Voranssetzung bestätigt, daß das stimmungsvolle, betrachtende Versenken in die Geheimnisse des Christentums Fiesoles Zeitmotiv ist.

Charakteristisch für fra Angelico ist schon die Betonung des Kerns der Handlung gegenüber dem schmückenden Beiwerke, das bei seinen Genossen gewöhnlich eine keineswegs nebensächliche Rolle spielt, dann und wann die Haupt-handlung geradezu zu überwuchern droht, und jedenfalls die Aufmerksamkeit von ihr ablenkt. So sind bei der „Vermählung“ in den Uffizien die Freier, die Trauzengen und die Musikanten zwar nicht weggeblieben, aber der Trauungsakt ist so nachdrücklich betont durch Stellung in Bild und Haltung der Beteiligten, daß beim ersten Blick die volle Aufmerksamkeit sich ihm zuwenden muß. Ähnlich ist die Anbetung der heiligen drei Könige in den Uffizien und noch mehr die in San Marco gehalten. Ein zahlreiches Gefolge ist mit den drei Weisen erschienen, aber die Huldigung derselben tritt sofort als das Hauptmoment hervor, und die etwas fordbiale Begrüßung eines der Könige durch einen biderben Handschlag des

hl. Joseph auf dem ersten der genannten Werke ist so in den Hintergrund gerückt, daß sie der Haupthandlung keinen Eintrag tut. Noch einheitlicher ist die Komposition beim selben Vorgang auf dem unteren Teil des Reliquiars von S. Marco. — Eine Ausnahme scheint die Anbetung in der für Cosimo de Medici reservierten Zelle zu San Marco zu machen. Die Anbetungsgruppe zählt sechs Personen, das Gefolge mehr als ein Duzend und dazu noch die Pferde. Und doch verliert der Künstler auch hier sein Ziel nicht aus dem Auge. Das nahe Zusammenrücken der Suite einerseits und die bequemere, von einem Gedanken diktierte Zusammenordnung der heiligen Familie und der Könige andererseits läßt nicht den geringsten Zweifel darüber aufkommen, was im Bilde und im Empfinden des Dichters die Hauptsache war und es auch für den Beschauer sein soll. Und gerade dies Bild ist für den genannten Zug bei Fiesole besonders charakteristisch. Galt es doch, eine größere Wandfläche zu bemalen in einer für einen der Großen dieser Welt entsprechenden und ansprechenden Weise. Die Gefahr war also von selber gegeben, die Figuren zu häufen, sie zur Vermeidung der Einförmigkeit in Interessengruppen zu zerlegen und das Bild vor allem mit den Dingen dieser Welt auszustatten, die den hohen Besteller sonst umgaben und beschäftigten.

Fiesole hat das eine wie das andere getan, jedoch mit Einschränkung und unter stäter Rücksichtnahme auf sein Hauptziel. Die Anbetung bleibt Hauptsache trotz der größten Ausdehnung und Mannigfaltigkeiten und trotz der glänzenden Ausstattung der Haupt- und Nebenpersonen.

Derselbe Zweck wird auf andere und man darf wohl sagen raffinierte Weise erreicht in den verschiedenen Darstellungen der Krönung Mariens (Uffizien, Louvre, Akademie, Silberschrank, Reliquiar). Auch hier galt es, mitten unter den Scharen der Engel und Heiligen eine kleine Gruppe von zwei Personen als den Kern darzutun. Wie löst der Maler seine Aufgabe? Er läßt das himmlische Heer sich in einem Halbkreis nach der Tiefe des Hintergrundes ausbreiten. Die Figuren des Vordergrundes kehren dem Beschauer den Rücken zu. Maria kniet etwas unterhalb Christus,

und so weist die Verteilung von Hell und Dunkel, die Faltung und das Weiß der Gewandung der Muttergottes zum Kernpunkt, dem strahlenden Haupte des Sohnes hin. So werden die Hauptfiguren durch Beleuchtung und Stellung markiert, diejenigen, welche, weil im Vordergrund des Bildes stehend oder kniend, auch in den Vordergrund der Betrachtung rücken könnten, werden durch die Richtung daran gehindert.

Bei anderen Darstellungen scheinen einzelne Figuren allerdings das Gegenteil von Konzentration zu bewirken, die Aufmerksamkeit von den Hauptfiguren oder der Haupthandlung ablenken und für sich selber in Anspruch nehmen zu wollen.

Auf verschiedenen Gemälden sind solche direkt dem Beschauer zugekehrt, so die zwischen Laurentius und dem Täufer auf der großen Kreuzigung im Kapitelsaal zu San Marco (Kothes Tfl. VI), der Mönch (Thomas von Aquin?) bei der Krönung Mariä auf dem Reliquiar des Maso ebenda (Kothes Tfl. X, 2), je der äußerste Bischof und die äußerste Frauengestalt links unten bei der Krönung Mariä in der Galerie der Uffizien (Beißel, Titelbild). Man fühlt sich durch dieselben unwillkürlich erinnert an ähnliche Gestalten bei andern Meistern, die sich dem Beschauer zuwenden, als wollten sie mit ihm kokettieren oder sagen: „Die Geschichte da nebenan geht mich streng genommen nichts an. Ich bin nur als Lückenbüßer da. Aber schön bin ich eben doch, nicht wahr?“ Hat man aber genauer auf sie acht, so reden sie bei Fiesole eine ganz andere Sprache. Schon die Innigkeit oder die Begeisterung in ihrem Blick und Gesichtsausdruck zeigen, daß nicht Zerstreuung, Flatterhaftigkeit oder Gefallsucht sie aus dem Gemälde heranzublicken lassen, daß sie den Beschauer nicht vom Inhalt des Bildes ab-, sondern vielmehr auf dasselbe hinführen, ihm ihre Gedanken mitteilen, ihre Gefühle auf ihn überströmen lassen wollen, daß nicht die Interessiertheit sie vom Bilde ablenkt, sondern daß gerade das Interesse für dasselbe sie dem Beschauer zuwendet und gleichsam bei demselben für den Gegenstand der Darstellung werben läßt. Was das ganze Gemälde ihm zu sagen weiß und mitzuteilen hat,

das hat sich in ihnen konzentriert und ist in ihnen zum sprechenden Ausdruck gekommen.

Zur Eliminierung zerstreuer Details einerseits und zur Konzentration des Beschauers andererseits hat nun Fiesole allerdings noch ein viel drastischeres Mittel, ein Mittel von verblüffender Einfachheit: er drängt das Detail nicht zurück, sondern läßt es gleich ganz weg.

Einige Bilder mögen uns das Wesen und die Wirkung dieses Verfahrens veranschaulichen.

Selbstverständlich spielte in einem Kloster von der asketischen Strenge und dem asketischen Ruf wie San Marco das Leiden Christi mit seinen verschiedenen Phasen im geistigen Leben eine große Rolle. Nun mußten aber gerade diese geheiligten Scenen diesseits wie jenseits der Alpen den Tummelplatz abgeben für die ausschweifendste Volksphantasie, und es wirkt manchmal geradezu abstoßend, wie derb und pöbelhaft sich Volk, Schergen und Priester auf denselben dargestellt finden, und wie die einzelnen Torturen breitgetreten sind. Man denke nur an die Kerker- oder Geißelszenen. Wie gibt der Mystiker in San Marco dieselben wieder?

Er hat den Gegenstand wiederholt behandelt: in den Türfüllungen eines Schrankes in der Santissima Annunziata (Beißel S. 20), in einer Zelle in San Marco (Kothes Tfl. V, 3 und anderwärts).

Aber es geht ihm sichtlich gegen den Mann, den grauenhaften Vorgang in seinen sämtlichen Entsetzen erregenden Einzelheiten darzustellen, sondern das einmal sehen wir Jesus von zwei immerhin noch verhältnismäßig ruhig gehaltenen Schergen geißelt. Das anderemal schlagen und verspotten sie ihn zu viere, drei schauen zu und zwei stehen an der Türe; ein drittesmal sehen wir außer der vollen Figur des Dulders gar nur einen ihn anspeienenden Kopf, Hände, die ihm die Krone ans Haupt treiben, höhneud einen Hut erheben oder zum Schläge ausholen. Von den rohen Gefellen selber ist nichts wahrzunehmen. Dagegen sitzen etwas weiter unten Maria auf der einen, Dominikus auf der andern Seite und versinken sich

teils voll Wehmut und Mitleid in die Tiefe der Schmerzen, die der Herr duldet, teils voll Innigkeit und Dank in die Größe der Liebe, die er uns dadurch beweisen.

Noch einfacher und noch sprechender ist die Geißelung wiedergegeben in San Marco Zelle 27: Die Geißelknechte fehlen vollständig. Die Annützung ist wieder vertreten durch Maria und Dominikus, wird aber in letzterem sofort zur Anwendung, denn während Maria mit ausgebreiteten Armen den leidenden Sohn beweint, geißelt Dominikus sich selbst.

Im selben Sinne ist die Kreuzigung dargestellt im Klosterhof zu San Marco. (Nothes Tfl. I.) Diesmal sogar nur zwei Figuren: Christus am Kreuz und der hl. Dominikus zu dessen Füßen kniend und es umarmend, aber mit so viel Leidens- und Opferwilligkeit in der ganzen Stellung und soviel Teilnahme, Verehrung, Dank und Hingebung im Antlitz, daß jeder und insbesondere ein Dominikaner Stoff zur Betrachtung in Hülle und Fülle fand, auch ohne Juden und Schergen, fromme Frauen und römische Soldaten.

Man hat allerdings noch einen andern Grund für diese Einschränkung in der Darstellung der Marterscenen geltend gemacht: die richtige Erkenntnis des rates, daß bewegte, lebhaftere Vorgänge und heftige Affekte über sein Können hinausgehen. Man läßt sich gewiß nicht bestreiten, daß Scenen der letztern Art uns in seinen Werken selten, ja fast nie begegnen. Er kennt die Wallungen des Gemütes; aber Ströme von Blut, Akte der Hoheit, einen das Haar zerrauhenden Schmerz, eine in Luftsprünge sich äußernde Freude, sucht man bei ihm vergebens.

Freud und Leid läutert und reinigt, veredelt und verklärt er, weil er mit seiner asketischen Durchbildung sie nicht anders kennt. Daß nicht das Unvermögen seiner Kunst ihn von physisch und psychisch bewegten Begebenheiten abhielt, zeigt zur Evidenz das letzte Gericht in den Uffizien (Nothes Tfl. IX), (Beißel S. 61) oder im Berliner Museum (a. a. D. S. 55). Welch' stürmischen Ausdruck geben dort die Verdammten der Neue, dem Entsetzen, der Verzweiflung! Mit welcher Eile

treiben die Teufel ihre Opfer zusammen! Wie raufen und ringen sie mit ihnen! Wer trotz der Flucht der Erscheinungen all' dies so anschaulich, naturwahr und ergreifend schildern kann, der hat sich genügend ausgewiesen über seine Fähigkeit, Bewegung, Hast und Aufregung zu malen. Wenn er aber nur das eine oder andermal Proben davon gibt, so bekundet er damit allerdings verständlich genug, daß Gemütsstiefe, innere und innige Seligkeit, daß stiller, ergebenes Dulden und Leiden ihm von Haus aus oder vermöge asketischer Schulung und Selbstzucht oder aus beiden Gründen zumal näher liegen. Der Steifheit und Starrheit, der Einförmigkeit und Schablonenhaftigkeit verfällt er noch lange nicht. Man betrachte einmal auf dem Mittelstück das hehre, weihevollte Gottanschauen der Seligen zu seiten des Richters und halte daneben die Gruppen der Aufstehenden: wie die einen in das neue Leben, in den neuen Tag hinein und zu dem hinaufblicken, der ihn geschaffen, wie hier ein Engel seinen ehemaligen Schutzbefohlenen begrüßt, ein anderer den seinen umarmt, ein dritter ihm den Weg nach oben weist, ein vierter ihn emporträgt, wie ein Mönch eine Frau bewillkommt, zwei Freunde Arm in Arm zum Herrn hinaufsteigen, man vergleiche die Scharen der Seligen auf dem rechten Flügel des jüngsten Gerichts (im Museum zu Berlin), wie sie emporwallen, der Seligkeit entgegen, in welch' harmonische Gruppen sie sich zusammenschließen und auflösen, wie sie gleiten und schweben, mit welcher Anmut sie den himmlischen Neigen führen — wer all' das so wahr und doch gehoben, natürlich und doch verklärt schildern kann, der muß das Leben beobachtet und belauscht und ihm die Gesetze der Anmut und Bewegung abgesehen haben. Und daß er wirklich aus dem Individuellen das Universelle, aus den Details den Gesamteindruck herausgezogen, das lehrt die Genauigkeit und Naturwahrheit, mit der er das Unsichere und Tastende im Gang und der Haltung des Blinden, das Neckische und Neugierige der Kindesnatur, die Sicherheit des professionsmäßigen und die Unsicherheit des verschämten Bettlers darstellt (Laurentius verteilt Almosen an die Armen; Kapelle

Nikolaus V. Rom), die Hingebung der freiwilligen und das Betroffensein der unfreiwilligen Zuhörer bei einer Predigt (St. Stephanus erklärt das Evangelium, ebenda) schildert. Und über dem König der Schöpfung hat er auch die unscheinbaren Lebewesen, neben der Majestät des Weltenrichters die Anmut der Blümlein im Wiesengrund nicht für unbedeutend gehalten.

Den Höhepunkt in der Vereinigung von Idealismus und Realismus, von Veröhnung des höchsten Aufschwungs der Seelenkräfte mit den Gesetzen der Anatomie und der Schwere hat er wohl erreicht in der Kreuzabnahme (Galleria antica e moderna, Florenz). Das Hauptbild zählt 21 Figuren ohne die Engel in den Lüften, darunter aber keinen einzigen Statisten: die einen sind damit beschäftigt, den Leichnam abzunehmen und wahren mit einer von der innigsten Liebe und der tiefsten Wehmut getragenen Sorgfalt ihres Amtes, andere haben sich um Maria gruppiert und bezeigen ihr ihre Teilnahme oder halten die Tücher, die den Leichnam aufnehmen sollen, andere betrachten voll Schmerz die Dornenkrone und die Nägel; wieder andere stehen mit verlorenem Blicke da, als ließen sie noch einmal alle die gräßlichen Bilder an ihrer Seele vorüberziehen, die dieselbe in den letzten Tagen aufgenommen. So ist hier alles Schmerz, Mitleid und Verehrung. Bei den Engeln in den Wolken waltet die Verehrung schon vor; in den das Ganze winnpergartig abschließenden Dreiecken jedoch herrscht bereits Osterfreude (Auferstehung, noli me tangere und die Frauen am Grabe) und im Rahmen treten uns die Heiligen entgegen, die aus dem Kreuzestode Christi die Kraft geschöpft haben, sich durch Erdenleid und Erdenmühsal oder gar Martyrium die Auferstehung und Verklärung zu erstreiten. Ueberall begegnen uns Stimmung, Gefühl und Gedanke. Darüber sind die Gesetze der Komposition und Anatomie nicht vernachlässigt worden: trotz der Häufung von Figuren keine Zerfahrenheit, trotz der Zerlegung in mehrere Gruppen Einheitlichkeit der Gesamtwirkung, trotz des Zusammenwirkens von Himmel und Erde eine Genauigkeit bei der Darstellung der Blümchen am Fuße des Kreuzes, daß

man sie botanisch ganz genau bestimmen kann, trotz der nachdrücklichen Betonung des Seelischen und der Vergeistigung des Materiellen dennoch eine Naturwahrheit in dem entseelten Leichnam, daß man meint, man fühle sein Gewicht. Und mit weld' einfachen Mitteln ist die Diagonale paralytisch, die der schief herabgleitende Leichnam bildet! Der Arm des auf der Leiter zur Rechten Christi stehenden und dessen rechten Arm haltenden Mannes, der dem Leichnam von links sich entgegenstemmende Johannes und eine zu seinen Füßen kniende Figur bilden eine Diagonale im entgegengesetzten Sinn. Förster hat nicht zu viel gesagt, wenn er in seinem Gesamturteil über das Bild resümiert: Fiesole hat „mit seiner Kreuzabnahme die Aufgabe vollkommener gelöst, als irgend ein anderer vor ihm und selbst nach ihm, Daniel Volaterra mit seinem berühmten Bilde in Trinità de' Monti zu Rom nicht ausgenommen“ (Geschichte der italienischen Kunst, Leipzig 1872 III, 209).

Wer so wie Fiesole vertraut ist mit den Gesetzen der Schönheit, aus dem Zufälligen und Außerlichen das tiefste Wesen einer Person herauszuarbeiten vermag, neben und in dem Wohlklang der Linien und der Harmonie der Farben auch das Gedankentiefe und Stimmungsvolle der Seele darzustellen und seine Gestalten über das Alltägliche hinaus in eine reinere, idealere Sphäre zu heben weiß, der ist auch der berufene Mann, diejenige zu malen, die — die einzige ihres Geschlechtes — exempt war von den Folgen des Sündenfalles, die Fülle der Gnaden empfangen hatte, dem Schöpfer selber seine Leiblichkeit gab, sinnend an seiner Seite durchs Leben ging und alle die Worte in ihrem Herzen bewahrte: Fiesole ist der berufene Madonnenmaler. Er hätte ja kein Kind seiner Zeit sein müssen, wenn er sein künstlerisches Können nicht mit in den Dienst der Himmelskönigin gestellt hätte. Andre hatten das längst vor ihm getan. Man kann unter seinen Vorgängern bereits verschiedene Richtungen unterscheiden, und Fiesole hat nicht beabsichtigt oder nicht vermocht, sich ihrem Einfluß ganz zu entziehen. Die Situationen, in denen er die Gebenedeite wiedergibt, entnimmt er ihnen oder vielmehr mit ihnen der-

selben Quelle. Auch im äußern Arrangement lehnt er sich an Giotto, die Sieneſen, Florentiner zc. an und geleitet mit ihnen die Muttergottes von ihrem erſten Auftreten in der heiligen Geſchichte bis zur Verklärung und Krönung im Himmel. Auch die Affekte, mit denen er ſie beſeelt, finden ſich bei ſeinen Vorgängern, aber wohl bei keinem ſind ſie ſo ausgeglichen, iſt ihr Gegenſatz ſo ruhig aufgelöst zu höherer Einheit und Harmonie. Kleinheit und Demut, Andacht und Lieblichkeit redet aus keiner der vielen Verkündigungen ſo geſchloſſen und getragen, wie bei ihm. Auch andre Madonnen laſſen ſich von Engeln und Heiligen huldigen, aber bei keinem andern ſteht der Vorgang ſo hoch wie bei ihm über der Reminiſzenz aus höſiſche Zeremoniell jener Zeit. Auch andre Künſtler haben das Verhältnis der Mutter zum Kinde, der mater dolorosa zum Schmerzensmanne verewigt, aber keiner hat Schmerz und Glück ſo verinnerlicht, vertieft und vergeiſtigt, wie Fra Angelico.

Mag es, namentlich in ſeinen frühern Bildern richtig ſein, daß ſeine Kunſt eigentlich nur den Oberleib ſeiner Geſtalten zu beleben weiß; daß ſich ihm die Perſpektive noch nicht völlig erſchloſſen hat, daß die Berge in den Hintergründen an Naturwahrheit ſehr viel vermiſſen laſſen, und daß er im Lauf der Zeit dieſe Mängel abzutreiben ſich bemühte, aber hinter der Wirklichkeit eben immer noch etwas zurückblieb und von den Nachgeborenen weit überholt wurde: in einem Punkt konnten ſie alle von ihm lernen und haben ſie vielfach von ihm gelernt: die Seele überhaupt und inſbeſondere die „chriſtliche Seele zu malen“ (Beißel) — und wenn man heute ſtundenlang zu Dresden vor der Sixtina ſtehen und mit ihr und ihrem Kinde Zwieſprach halten kann, wer weiß, ob es eine Sixtina gegeben hätte, wäre nicht der ſchlichte Mönch zu Fieſole geweſen.

Wie A. Dürer das Beten dar- geſtellt hat.

Eine Studie von Dr. Damrich in Buchloe.
(Schluß.)

Auch in ein paar Holzſchnitten hat Dürer das Thema des betenden hl. Hieronymus behandelt.

Da ſißt auf einem Blatte vom Jahre 1512 der Heilige vor einer offenen Felſengrotte, ein Felſenblock iſt ſein Schreibtisch. Eben iſt er beſchäftigt mit der Abfaſſung einer Schrift, was er aber ſchreibt, das ſchöpft er nicht aus ſich ſelbſt, nicht aus anderen Büchern, mit unſäglicher Innigkeit hängt ſein Auge, ſeine Seele an dem Kreuzfix, das vor ihm ſteht: das iſt das Buch, aus dem ſeine Weisheit fließt. Es kann nichts Ergreifenderes geben, als hier in der Wiſte dieſe ſtumme und doch ſo beredte Predigt des Kreuzes, die ſich ſo wunderbar auf dem Antlitz des Heiligen widerſpiegelt.

Ein anderer Holzſchnitt iſt bekannt als St. Hieronymus in der Zelle. Hier iſt es allerdings weniger der Vater, als vielmehr der in ſein Studium vertieft Gelehrte, vielleicht fogar der ſcharfe Polemiker, den Dürer darſtellen wollte.

Vielleicht dürfen wir auch den berühmten Kupferſtich: „St. Hieronymus im Gehäuſ“ hier wenigſtens erwähnen. Wenn Beten ein Verkehren, ein Vereintſein mit Gott bedeutet, dann dürfen wir auch dieſen St. Hieronymus als einen Betenden bezeichnen. Welch' helles, anheimelndes Studierſtübchen, in dem der Heilige ſchreibt! Sonntiges Licht ſtutet durch die Buſenſcheiben, Licht umſtrahlt das Haupt des Kirchenlehrers, und Licht — das empfinden wir — muß es auch ſein, was aus ſeiner Feder quillt. Sicherlich iſt es nicht eine trocken-gelehrte Arbeit, die er vor ſich hat, nicht eine ſtreitbare Kampfschrift, hier offenbart ſich der milde Geiſt, der nach langen inneren Kämpfen den Frieden des Herzens errungen hat und auch anderen von dieſem Gottesfrieden mitteilen möchte.

„Herr, lehre uns beten!“ ſprachen einſt die Jünger zum Heilande, und er lehrte ſie beten, lehrte ſie nicht bloß durch ſeine Worte, ſondern mehr noch durch ſein göttliches Beiſpiel. Und nirgends tritt dieſes Beiſpiel leuchtender und ergreifender hervor, als wenn wir den Heiland am Delberg betrachten.

Nicht ohne Grund hat man im Mittelalter und noch ſpäter an der Außenseite der Kirchen ſo gerne Delbergsbilder und Delbergſgruppen angebracht. Welch' beſſeres Vorbild kann dem Chriſten vor Augen

gestellt werden, wenn er im Begriffe ist, in das Haus des Gebetes einzutreten, als der betende Heiland am Delberg!

Das geheimnißvolle furchtbare Seelendrama vom Delberg mußte unserem Dürer mehr als irgend einen anderen zur künstlerischen Darstellung reizen, und in der Tat hat er dieses Thema auch auffallend oft, und wie es bei ihm selbstverständlich ist, in immer neuer, interessanter Weise behandelt.

Da ist zunächst das Delbergsgemälde der sogenannten kleinen Passion. Christus kniet vor einem Felsen, auf den er die Arme aufstützt, die Stirn ist leis an die ineinandergeschlungenen Hände gelehnt. Reich fällt das Haar über seine Schultern. Ganz im Vordergrund erscheinen die schlafenden Jünger, oben in den geöffneten Wolken der Engel. Es ist Nacht, ein wehmütiges Dämmerlicht liegt über der Darstellung, eine Stimmung, wie sie jenes alte Lied ausspricht: „In tiefer Nacht zur letzten Nacht ein' Stimm' begann zu klagen z.“ Noch ist die schwere Todesangst nicht ausgebrochen, es ist mehr wie ein banges, schmerzliches Vorahnen des Leidens, aber auch schon aus diesem sanften Accord hören wir leise aber bestimmt das „Nicht mein Wille geschehe, sondern der Deine“ herausklingen.

In einer Eisenradierung vom Jahr 1524 sehen wir den psychologischen Vorgang um eine Stufe weiter vorangeschritten. Christus kniet hier auf mehr ebenem Boden; seine Gestalt ist straff aufgerichtet, das Haupt erhoben, die Arme strecken sich hoch empor. Auf dem Felsen vor ihm der Engel in leichtem Gewölk. Rechts erblickt man die schlafenden Jünger.

Der Seelenkampf ist hier voll zum Ausbruch gelangt. Vor dem geistigen Auge des Herrn steht sein künftiges Leiden in entseßlicher Klarheit und seine Natur schaudert unwillkürlich davor zurück. Ein leidenschaftlicher Aufschrei um Errettung vor dem Furchtbaren, das ihm bevorsteht, entringt sich seiner Brust: „Vater, wenn es möglich ist, nimm diesen Kelch von mir!“ Und doch ist zugleich auch etwas ungemein Würdevolles, Hohepriesterliches in dieser Gestalt des betenden Heilandes.

Zu der Delbergscene der Kupferstichpassion ist das Gebet Christi noch in-

brünstiger, dringlicher. In weitfaltigem Gewande kniet da der Erlöser, das Haupt mit den angstvoll flehenden Augen, den geöffneten Lippen hoch aufgereckt, die Arme mit den ausgepreizten Fingern strecken sich gewaltsam empor, daß die faltigen Ärmel weit zurückfallen. So streckt ein Ertrinkender in der höchsten Not die Hände nach Hilfe, nach einem Halt aus. „Vater, Dir ist alles möglich!“

Hier sehen wir nicht mehr den Gottessohn, ja nicht mehr einen Gottmenschen, einen armen Erdensohn erblicken wir, keuchend unter unfäglicher Angst.

Ist diese Auffassung nicht unwürdig, unchristlich? Jedenfalls ist sie nicht unbiblisch. Nirgends — vielleicht mit Ausnahme der Gottverlassenheit am Kreuze — hat sich Christus so sehr seiner Todesangst am Delberg. Selbst den Jüngern, die seine Wunder, ja seine Verklärung auf dem Tabor gesehen, hatte der Heiland vorhergesagt, daß sie in dieser Stunde an ihm, an seiner Schwachheit Mergernis nehmen werden. Und wenn der Erlöser es seiner nicht für unwürdig hielt, in dieses Meer der Angst und Qualen hinabzu steigen, weshalb sollte es dem christlichen Künstler verwehrt sein, ihn in diesem Zustand äußerster Selbstverleugnung darzustellen? Der wahrhaft gläubige Christ wird daran nicht, wie die damals noch kleingläubigen Jünger, Anstoß nehmen, er kennt und glaubt auch den auferstandenen und verklärten Christus, und ihm wird gerade aus der tiefen Nacht der Delbergsleiden Jesu Erlöserliebe nur umso heller hervorleuchten.

Auf einer Eisenradierung vom Jahre 1515 sehen wir Christus ganz im Vordergrund kniend im Profil. Er trägt ein weites, haushüftiges Unter- und Obergewand, die Hände sind betend ausgebreitet, bis zur Brust erhoben, das Haupt ist starr etwas nach oben gerichtet. Auf dem Felsen vor ihm steht ein Kelch, über dem ein trauerndes Engelshaupt sich zeigt. Links unter einem Baume schlafen die Apostel, während man ganz im Hintergrunde Judas mit seiner Motte nahen sieht.

Der Todeskampf des Erlösers ist hier mit fast erschreckender Wahrheit und Kraft

geschilbert. „Er fing an zu zittern und sich zu entsetzen“, berichtet St. Markus (14, 33). In krampfhaft starrer Haltung vermag sich der Erlöser kaum mehr aufrecht zu halten; aus diesem Antlitz glauben wir den kalten, blutigen Schweiß hervorbrechen und die Haare nehen zu sehen, diese Lippen beben, die Hände zittern. Das ist kein Beten mehr mit Worten des Mundes; unfähig, dem Entsetzlichen zu entrinnen, starrt die Seele in den Abgrund, der sich vor ihr auf tut, und stammelt um Erbarmen, um Hilfe. Selbst durch den Baum, unter dem die Jünger schlafend liegen, geht es wie ein Beben und Todesschauern.

In einer Eisenradierung von 1521 behandelt Dürer nochmals dasselbe Thema. An dem Pergang voll rauhen, zerrissenen Gesteines sehen wir den Heiland nicht knien, sondern lang ausgestreckt auf seinem Angesichte liegen. Vor ihm in streifigem Gewölke steht trauernd der Engel und hält gesenkten Hauptes den Kelch dar.

Formenreiz hat Dürer überhaupt selten in seinen Gestalten angestrebt, zumal nicht auf Kosten des geistigen Gehaltes, am allerwenigsten bei diesem Gegenstand, dazu faßte er ihn zu ernst und zu tief auf.

Wer hier Anmut, Formenschönheit, „edlen“ Wurf des Gewandes zc. suchen wollte, der wird gerade in diesem Stich keine Spur von alledem entdecken, ja, wessen Auge nicht an Dürers oft harten Realismus gewöhnt ist, der wird vielleicht die Art, wie diese Christusgestalt am Boden ausgestreckt liegt, geradezu als unschön bezeichnen. Ein Italiener hätte niemals eine solche Christusgestalt zu bilden gewagt.

Und doch, wenn wir unser Auge und unser Herz länger mit diesem Heiland beschäftigen: was ist das für ein ergreifendes Beten! Nicht der Leib allein, auch die Seele ist hier ganz hingegossen im Gebete vor Gott! De profundis clamavi ad te Domine.

Aus dem Wesen und der Geschichte der Menschennatur heraus ergibt sich ein zweifaches Beten. Anders betet das unschuldige Kind, sein Kallen ist vor Gott so viel wert als die tiefinnigsten Gedanken des Gottesgelehrten — anders betet der Mann,

auf dem die Erfahrungen, die Leiden und Kämpfe, die Enttäuschungen, die Bitterkeit und die Schuld des Erdenaseins lasten. Das kindliche Beten stellen uns z. B. die Meister der Kölner Schule, stellt uns ein Fra Angelico¹⁾ in ihren Engels- und Heiligengestalten so wunderbar vor Augen. Auf diesen klaren Stirnen, auf diesen lächelnden Lippen, in dieser Art des Betens liegt der reine, ungetriebte Friede der Unschuld; das mutet uns an so liebenswürdig, in gewissem Sinne wehmütig, wie ein Traum aus der eigenen Kindheit.

Das Beten des Erwachsenen ist ein anderes. Ihm ist das Paradies der Kindheit untergegangen, er steht mitten in dem Getös und im Kampf dieses Lebens. Und all' das Wünschen und Streben und Ringen, alle Lust und aller Schmerz, alles, was das Menschenherz bewegt und aufrührt bis in seine Tiefen, es spiegelt und verklärt sich im Gebete. Diese Art des Betens aber, das dürfen wir Deutsche mit Stolz bekennen, hat keiner so tief und so vielseitig künstlerisch erfaßt und wiedergegeben, wie unser Dürer. Dieser Ruhm jedoch gebührt ebenso dem gläubigen Christen, wie dem genialen Künstler in Dürer.

Man hat mit Recht betont, daß gute, fromme Gefinnungen nicht ausreichen, um ein christliches Kunstwerk zu schaffen, aber ebenso nachdrücklich muß gesagt werden, daß alle technische Fertigkeit, ja alles künstlerische Talent allein nicht im stande sind, den christlichen Wahrheiten und Geheimnissen entsprechende künstlerischen Ausdruck zu geben. Der Künstler muß von der Göttlichkeit seines Glaubens durchdrungen sein, die Freude, den Frieden, den Trost, den der Glaube bietet, muß er selbst gefühlt haben, und ein Dürer hat das Beten nur deshalb so wahr und so tief darstellen können, weil er es selber geübt hat. Mit welch' ernster, gläubiger Hingebung, mit welcher Liebe muß unser Nürnberger Meister z. B. die Todesangst Jesu am Delberg betend betrachtet haben!

Unsere heutigen christlichen Künstler beschäftigen sich erfreulicherweise viel mit

¹⁾ Es dürfte nach den verschiedensten Richtungen kaum eine interessantere Gegenüberstellung denkbar sein als Giesole und Dürer.

Dürer. Erfreulicherweise! Gerade gegenüber der Süßlichkeit und Schwächlichkeit, wie sie eine Zeitlang in der religiösen Kunst Mode war und heute noch nicht ganz überwunden ist, wird ein liebevolles Dürerstudium wie ein Stahlbad heilend und kräftigend wirken.

Und die Eine Erkenntnis wird sich jedem, der Dürers Kunst nähertritt, unbedingt aufdrängen, daß auch für den Künstler allerersten Ranges ein überzeugter praktischer Glaube, ein ehrliches, zartes, wirklich religiöses Empfinden, die Kraft darstellen, aus welcher echt christliche Kunstwerke geboren werden.

Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902.

I. Das Museum unter dem Freiherrn von Ruffsch (1852 bis 1862).

Unter allen deutschen Städten ist eine der interessantesten Nürnberg, und das hauptsächlich durch seinen unvergleichlichen Zauber des Altertümlichen, der noch heute der Stadt einen ganz eigenartigen Charakter verleiht. Selbst das vergangene neunzehnte Jahrhundert, das in seinen Riesenschritten so viel verändert und namentlich auch dem Alten so vielerorts gefährlich wurde, vermochte diesen Charakter nicht zu verwischen. Die vielfachen Treppengiebel und zielichen Erker, die malerischen Reize der Höfe und Treppenaufgänge, die in mannigfachen Formen erbauten Brücken über die Pegnitz, die kunstvollen Brunnen auf den freien Plätzen — das alles schon gewährt einen anheimelnden, oft romantischen Reiz, den man in unseren modernen Städten fast nirgends mehr findet. Dann aber die herrlichen Kirchen und Türme, die alten Gebäude des Rathauses und der Stadtbibliothek, die Denkmäler und die alten Stadtmauern mit ihrem Wehrgang, das alles und noch vieles andere zeichnet Nürnberg vor vielen deutschen Städten aus. Ein Kleinod aber birgt die Pegnitzstadt, das allen andern deutschen Städten in dieser Art und Weise und in dieser Ausdehnung abgeht, nämlich das Germanische Nationalmuseum, das im letztverflossenen Jahre das Jubiläum

seines fünfzigjährigen Bestandes feiern konnte. Eine schön ausgestattete Festschrift,¹⁾ die diesem Jubiläum gewidmet und in letzter Zeit uns zugestellt wurde, möge uns Führerin sein in einer kurzen Geschichte der Gründung und des fünfzigjährigen Bestandes dieser in noch manchen Kreisen zu wenig bekannten und viel zu wenig gewürdigten deutschen Nationalanstalt.

In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nahmen besonders die historischen Wissenschaften einen gewaltigen Aufschwung, und durch sie wurde auch der Grund gelegt zur Altertumskunde. Namentlich war es Freiherr von Stein, der den bedeutendsten Anstoß zur Geschichtswissenschaft gab und den, seit er sich 1815 in das Privatleben zurückgezogen hatte, der Wunsch beschäftigte, „den Geschmack an deutscher Geschichte zu beleben, ihr gründliches Studium zu erleichtern und hiedurch zur Erhaltung der Liebe zum gemeinsamen Vaterland und dem Gedächtnisse unserer großen Vorfahren beizutragen“. Er wollte, wie er selbst in einem späteren Briefe an den Bischof von Hildesheim näher ausführte, vor allem dahin wirken, „daß die durch die Umwälzung des Jahres 1803 zerstreuten vielen Urkunden sorgsam gesammelt und gegen den Untergang aufbewahrt würden, welches eben hauptsächlich von Maßregeln der Regierung abhängt und wozu der Entschluß von einzelnen nicht ausreicht. Wohl aber steht es in den Kräften eines Vereins einzelner Freunde des Vaterlandes und seiner Geschichte, eine zweckmäßige Sammlung der Quellschriftsteller zu veranstalten, einen Fonds zusammenzubringen, um die Gelehrten, so dem Unternehmen ihre Zeit und Kräfte widmen, zu belohnen und auf diese Art die Sammlung vollkommen und wohlfeil dem Geschichtsfreunde zu liefern.“ Der Plan fand überall Zustimmung, und man knüpfte bereits daran einen weiteren Plan einer umfassenden und systematischen

¹⁾ Das Germanische Nationalmuseum von 1852 bis 1902. Festschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens im Auftrag des Directoriums verfaßt von Dr. Theodor Hampe, Konservator und Bibliothekar am Germanischen Museum. Druck von J. J. Weber („Industrielle Zeitung“) in Leipzig.

Sammlung von Denkmälern der älteren deutschen Kunst und Kultur und reichte einen in diesem Sinne erweiterten Entwurf im Jahre 1816 dem Staatskanzler von Hardenberg ein. Außer der Sammlung von historischen Quellen sollte die Tätigkeit der Gesellschaft auf alles gerichtet sein, was der Nationalgeschichte angehört. Sie sollte untersuchen: a) alle Werke der alten Kunst: Gebäude, Bildwerke und Gemälde; sie sammelt und sucht b) alle noch erhaltenen alten Sitten und Gebräuche, alte Volksdichtungen, Musik, Tanz u. dergl., ländliche Gebäude, Ackergerät, Handwerksgerät deutscher Art; in Zeichnungen oder Modellen u. s. f.

Es handelte sich danach zunächst nicht um die Gründung eines Museums, sondern es sollte in erster Linie eine Art Generalexpositorium angelegt werden, welches das gesamte Material betreffend die deutsche Geschichte in allen ihren Verzweigungen enthalten sollte. Es würde dann der Anfang eines Nationalmuseums, wie ein solches für Böhmen wenige Jahre später in Prag gegründet wurde, geschaffen worden sein. Allein hiefür war die Zeit noch nicht da. Doch wurde im Jahre 1819 von Freiherrn v. Stein ein Verein gegründet, der sich die kritische Herausgabe der Quellen zur älteren deutschen Geschichte zur Aufgabe machte (*Monumenta Germaniae*) und in den Jahren 1820—1830 wurden allenthalben lokale Geschichts- und Altertumsvereine gegründet, patriotische Schöpfungen, in deren Kette sich auch das Germanische Museum in seinen Anfängen eingliederte. Ein Beschluß der Versammlung deutscher Geschichts- und Altertumsforscher zu Dresden am 17. August 1852 wird zwar als der Geburtstag des Germanischen Nationalmuseums angegeben, aber doch ist es im eigentlichen Sinne nur die Tatkraft eines einzelnen Mannes, dem diese Gründung zu danken ist, es ist wesentlich eine Schöpfung des Freiherrn v. Aufseß.

Die Freiherren v. Aufseß sind ein sehr altes Geschlecht. Etwa hundert Jahre nach der Gründung des Bistums Bamberg durch Kaiser Heinrich II. (1008) finden wir die Aufseß in zwei lieblichen Tälern der fränkischen Schweiz ange-

siedelt, im oberen Wiesental und im Tale desjenigen Flüsschens, das bereits im 14. Jahrhundert nach ihnen „die Aufseß“ heißt. Sie bauen hier verschiedene Burgen und erscheinen später als Lehens-träger des Fürstbischofs von Bamberg wie des Burggrafen von Nürnberg. Sie haben sich in Werken des Friedens und des Krieges als hohe Prälaten, Staatsmänner und Gelehrte hervorgetan. Ein Friedrich (VIII.) von Aufseß wurde 1421 Bischof von Bamberg und ein Vermittler des Friedens. Unser Gründer des Germanischen Museums, Freiherr Hans v. Aufseß, wurde am 7. September 1801 auf der alten Stammburg des Geschlechtes zu Oberaufseß geboren. Er bezog als Jurist mit 16 Jahren die Universität Erlangen, promovierte 1822 und praktizierte eine Zeitlang an den Landgerichten zu Bayreuth und Gräfenberg, übernahm aber, da inzwischen sein Vater gestorben, im Jahre 1824 die Verwaltung seiner Familiengüter. Hier begann er zugleich antiquarische Studien, indem er die reichhaltigen Aufseßschen Familienarchive ordnete und katalogisierte und die noch in ansehnlicher Zahl vorhandenen, aber zerstreuten Familienreliquien sammelte, auch durch Ankäufe von solchen Altertümern in der Umgegend oder auf Reisen diese Sammlungen vermehrte. Das war dann der Anfang jener Aufseßschen Kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen, die nachmals den Grundstock für die Sammlungen des Germanischen Museums abgeben sollten. Eine weitere Richtung für sein Wirken gab dann König Ludwig I., der Bamberg als geeigneten Ort für ein „zur gemeinsamen Beschauung und Belehrung“ zu errichtendes Museum hielt.

(Fortsetzung folgt.)

Annoncen.

Altarleuchter,

feinst polierte, in Messing- und Rotguss, von 22 cm Höhe an; **Osterkerzenleuchter**, bis 1,20 m Höhe nach Zeichnung des sel. Prälaten Schwarz, verfertigt

Wilh. Sedlmayr, Metallgießerei,
Ellwangen a. d. J.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. 6.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frey. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einreichung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Wanderungen durch einige Kathedralen Nordfrankreichs.

Von M. Schermann.

Wir mögen die Riesenhallen der gotischen Kathedralen Nordfrankreichs durchwandern, ausgerüstet mit technischem Urteil und einer ansehnlichen Summe künstlerischen Geschmacks — immerhin würde uns zum Vollgenuss und zur allseitigen und gerechten Würdigung dieser Monumentalbauten noch ein außerordentlich wichtiges Nützigen fehlen, die Kenntnis der geistigen Strömungen des 12. und 13. Jahrhunderts. Denn wenn die Baukunst wirklich mehr als ein Handwerk und eine Wissenschaft, wenn sie eine Kunst ist, welche in ihrer körperlichen Form einen geistigen Inhalt darstellt, so muß schon um deswillen vorangesehen werden, daß sich in dem Stil dieser kirchlichen Gebäude der große Umschwung ausgedrückt hat, welcher in den Ansichten über religiöse und sittliche Interessen eintrat. Wir stehen im Zeichen der scholastischen Philosophie! Und in der Tat zeigt die Chronologie der Baukunst, daß der gotische Stil seinen Ursprung an eben dem Ort hatte, von dem die Lehre der sogenannten Scholastik ausgegangen war. Der Grundstein zu Notre-Dame von Paris ward im Jahr vor dem Tode des dortigen Bischofs Petrus Lombardus (1164) gelegt, der durch seine Sentenzen eine Schule stiftete, die das System der Theologie durch Auktorität und Vernunft zu beweisen suchte. Paris war damals der Mittelpunkt der gelehrten Theologie geworden; dort traten neben

der Kathedrale und der Klosterschule, in gewisser Verbindung mit denselben ausgezeichnete Lehrer der Philosophie und Theologie auf. Auf dem Père Lachaise ruht Abälard, der sich vor allen seinen Zeitgenossen durch eine nach künstlerischer Form strebende Philosophie auszeichnet. So finden wir, daß, wie allmählich die Gotik sich entwickelt, die aristotelische, scholastische Philosophie in die Schulen eindringt, und zu einer Zeit, da diese Philosophie unumschränkt über die scholastische Theologie herrschte, sehen wir an dem Kölner Dom (gegründet 1278) den gotischen Stil seine höchste Blüte entfalten, eben zu der Zeit, da der Dominikaner Albert der Große in Köln den größten Scholastiker Thomas von Aquin zu seinen Schülern zählte. Wir lesen bei Rudolf von Nymwegen über ihn die interessante Notiz, er habe, nachdem er zuvor 1245 in Paris war, 1271—78 den Chor der Dominikanerkirche von Köln „wie der beste Baumeister nach den Regeln und Satzungen der wahren Geometrie“ erbaut.¹⁾

So finden wir in den Formen des gotischen Stils der französischen Kathedralen die Gedanken der Scholastik wieder.²⁾

Vorher hatte sich auf Grundlage der platonischen Philosophie der eigentümliche Mystizismus entwickelt, mit jenem Aufsuchen von symbolischen Deutungen, das in den Weissagungen des Alten Testa-

¹⁾ Joach. Sighart, Albertus Magnus S. 214 bis 216. Regensburg.

²⁾ Vergl. Kreuzer, Symbolik I, S. 390 ff. Ritter, Christl. Philos. Bd. I.

mentes seine Nahrung fand. Es war fast eine gewisse trübe, ernste Weltanschauung, welche sich überdrüssig von den Wirren des irdischen Lebens in die Stille der Mönchszelle zurückzog.

An Stelle dieser Vertiefung trat eine freudige Erhebung zum Ueberirdischen! Man war in der Theologie dahin gekommen, der nach dem Ewigen verlangenden Seele in den Werken der Natur und Kunst Nahrung zu geben. So legte man der Schönheit der Kunstwerke einen eigenen und von ihrem besonderen Zweck unabhängigen Wert bei. Das ist z. B. der Eindruck, den uns die Lektüre der Vorrede macht, die der bekannte Mönch Theophilus dem dritten Buch seiner Anweisung zu den verschiedenen Künsten vorausschickt: Das Auge weiß nicht, wohin es blicken soll (in den Gotteshäusern), die Decke blüht wie gewirkte Teppiche, die Wände sind wie im Paradies, an den Fenstern bewundert man die unschätzbare Pracht der Glasmalerei und die Mannigfaltigkeit der köstlichen Arbeit. Die heiligen Geschichten erregen aber je nach ihrem Inhalt das Mitgefühl mit den Märtyrern, die Furcht vor den Höllestrafen und die Empfindung der heiligen Seligkeit.

Es erwacht jene Freude an der Natur, die sich allenthalben in den Minneliedern und in dem bekannten Hymnus des hl. Franziskus von Assisi ausdrückt, wo er den Höchsten preist um aller Kreatur willen, wo er Sonne, Mond, Sterne, Wind, Wasser und Feuer als Brüder und Schwestern anredet, die Erde unsere Mutter und selbst den leiblichen Tod unsere Schwester nennt.¹⁾ Jenen platonischen Ansichten hatten die gewölbten romanischen Bauten entsprochen. Gedrückt von rumbogigen Kreuzgewölben, von schweren Pfeilern eingeschlossen, durch verhältnismäßig kleine Fenster in ein mythisches Dunkel gehüllt, laden sie zu frommer Betrachtung und innerlicher Beschaulichkeit ein, wie sie die Mystik des Mönches Hugo v. S. Victor in Paris fordert. Auch förderte diese Vertiefung in religiöse Gedanken und Gefühle unleugbar die Entwicklung des Bilderschmuckes der ausgedehnten Wandflächen, freilich mit dem ausgesprochenen Zweck

¹⁾ Vergl. die Lieder des hl. Franziskus von Assisi, Frankfurt 1872.

als die allgemein verständliche Schrift dem des Lesens unkundigen Volk die religiöse Ueberlieferung und Wahrheit in Erinnerung zu bringen.

Wie ganz anders ist der Eindruck, den die gotischen Dome von Paris oder Amiens hervorrufen!

Ehe wir in die Details eintreten, wollen wir uns dem Vollgenuß ihrer Wirkung noch einen Augenblick hingeben. Diese mächtigen Thürme, die gleich am Eingang gegen Himmel streben, erheben die Seele zum Gefühl der Größe; die gewaltige Perspektive von hochgewölbten Spitzbögen, die durch ihre starken Gewölberippen noch stärker in die Augen fallen, auf schlanke Säulenbündel gestellt, zwischen denen geräumige Fenster reichliches Licht hereinströmen lassen, ziehen den Geist unwiderstehlich nach oben. Der Chor faßt die Perspektive und fast alle Wölbungen in einen Schlußstein zusammen und geleitet so das Auge zu dem einen Schlußpunkt über der heiligsten Stätte. Jedes Fenster, jede Galerie, jedes Ornament wiederholt dasselbe System von hochragenden Pfeilern und Wölbungen. Die Skulpturen der Portale werden unentbehrliche Teile desselben; die Schreine auf den Altären bieten in ihrem reichen Schnitzwerk eine Wiederholung des gotischen Baues. Gemalte Fenster lassen das Himmelslicht in erhöhtem Glanze hinein, ohne das Auge zu verlocken von dem, was da drinnen vorgeht, sich abzuwenden; sie sind durch das Maßwerk enge mit den architektonischen Formen verbunden.

Aber auch die andere Richtung der Scholastik tritt uns an den französischen Bauten der gotischen Zeit entgegen, jenes Streben, das darauf ausgeht, das gesamte Wissen in einer enzyklopädischen, systematisierenden Weise zu umfassen. Man scheint an einigen französischen Kirchen geradezu den Grundfägen, die Bindegang von Beauvais in seinem *Speculum mundi*, dem bekanntesten enzyklopädischen Werke jener Zeit, aufgestellt hat, gefolgt zu sein; z. B. wenn wir die Portale der Notre-Dame von Chartres betrachten, die ein Skulpturenwerk von 1814 Statuen zur Schau tragen, wovon später im einzelnen geredet wird.

So erscheint die französische Gotik als

der reinste Ausdruck des Geistes, welcher in der scholastischen Philosophie lebte, teils durch den Reichtum der Mittel, welche jedes für sich und alle in Gemeinschaft dahin zielen, mit dem äußeren das innere Auge gen Himmel und auf das Ueberirdische zu lenken, teils durch das Streben nach systematischer Zusammenfassung, das sich in der gesamten Konstruktion und Ornamentierung, aber auch in den umfangreichen und tiefdurchdachten bildnerischen Kompositionen geltend macht.

Diese allgemeinen Grundsätze durch Einzelbeobachtungen zu erhärten und zu beweisen, mag der Zweck der folgenden Schilderungen sein!

Dabei war es dem Verfasser nicht um eine auch nur einigermaßen erschöpfende künstlerische Kritik der einzelnen durchwanderten kirchlichen Bauten zu tun; vielmehr sucht er nur die unterscheidenden und besonders charakteristischen Merkmale herauszuheben.

Es ist nicht nur der zufällige Ausgangspunkt unserer Kunstwanderungen, wenn wir uns auf kurze Augenblicke in die Schönheit der Pariser Riesenkathedrale, der Notre-Dame, versenken; wir befinden uns zugleich am Ausgangspunkt der Entwicklung des gotischen Stils, der hier zugleich eine seiner schönsten Blüten, diese herrliche, in Größe und Einfachheit der Idee und Originalität der Komposition vielleicht nie mehr erreichte Fassade geschaffen hat. Mit den Worten des Chronisten: *Mole sua terrorem incutis spectantibus*, dürfte der Eindruck am richtigsten wiedergegeben sein, den dieses majestätische und harmonische Riesenwerk auf uns macht. Es ist kein Zufall, daß die Geschichte stumm ist über die Künstler, und kaum zu befürchten mag ihre Entdeckung sein, die der unsterblichen Schöpfung den interessanten Schleier der Anonymität nähme.

Das, was die Pariser Kathedrale vor allen andern auszeichnet, ist die außerordentliche Klarheit der Komposition; sie bleibt das klassische Beispiel dafür, daß die Logik der beste Ratgeber der Architektur, die fruchtbarste Quelle glücklicher Erfindungen ist.

Bergegenwärtigen wir uns den Aufbau der Fassade, deren monumen-

taler Effekt hauptsächlich auf der geregelten Freiheit beruht.

Die untere Etage setzt sich aus den drei Portalen zusammen, der Pforte des Gerichts, der hl. Anna, der heiligen Jungfrau, deren Archivolten und Tympanen von einer Welt von Skulpturen bevölkert sind. Darüber entwickelt sich eine Galerie, geschmückt mit Kolossalfiguren von Königen, mögen es die Könige Frankreichs, oder mit größerer Wahrscheinlichkeit die von Juda sein. Ueber dieser alsdann erhebt sich die dritte Etage, die der heiligen Jungfrau, mit der immensen Rose, über welcher eine wunderbare Galerie von unbegrenzter Reinheit und Eleganz die vierte Etage bildet; die Ecken der Balustrade sind mit phantastischen Tierfiguren geschmückt, deren die Notre-Dame in ihren verschiedenen Teilen eine ganze Sammlung in den mannigfachsten und interessantesten Formen und Anwendungen aufweist. Diese Galerie hält die Basis der Türme ein mit ihrer brillanten Spitzenarbeit. Sie gibt uns in ihrem Fortschreiten vom Vollen zum Leeren ein unvergleichliches Beispiel von Geschmack, einen außerordentlich klaren Einblick in den Effekt, der im gotischen Relief und in der Verteilung der Massen liegt. Die letzte Etage, nicht die geringste, ist den Türmen reserviert, deren gigantische Arme sich über die Galerie ziemlich bedeutend erheben. Freilich sind die viereckigen Türme, bestimmt einen Helm von Steinen zu erhalten, schließlich nicht ausgebaut worden. Der Architekt hat sich bei der Plattform aufgehalten; vielleicht aus Mangel an Geld, vielleicht hat man das Werk so für vollendet geglaubt. In der That könnte das Hinzufügen des Fehlenden den Charakter und die Kraft der Fassade nur abschwächen. Ein aufmerksamer Beschauer wird wahrnehmen, daß der Turm der Nordseite merklich breiter ist, als der südliche; denn abgesehen von der ungleichen Zahl der Figuren an der Galerie der Könige ist auch die Pforte der heiligen Jungfrau weniger hoch als die der hl. Anna. Man mag diese Dissymmetrie erklären wie man will, sie gibt der Fassade sogar, meine ich, einen lebhafteren Anblick und einen eigenartigen Reiz der Schönheit.

Diese Fassade ist ein herrlicher Traum

der Vorzeit. Wie ein Blumengewinde fliegt das riesige Denkmal, der Gedanke und Gebet gewordene Stein im Aether; besonders ergreifend ist der Eindruck, wenn am Morgen die Majestät der Linien dieser Riesenfassade sich aus dem Nebel allmählich abhebt.

Es ist unmöglich, sich eine Idee von dem Glanze des ganzen Bauwerks in seinem Aeußeren zu machen, wenn man nicht in seine Flanken eindringt, seine Türme, Terrassen, Galerien durchwandert. Wie eigenartig war es mir zu Mutte, als ich längs dem spitzengewobenen Gemäuer an den Höllenstrafen vorbei, deren eine mit ihren Klauen auf der Balustrade die Zunge heraus auf Paris streckte, bis zu den Mauern der beiden Zwilling Brüder kam, um den großen »bourdon« zu besuchen. Er hat einen tiefen, düstern Klang, als ob ihm die unheilvolle Stimme davon geblieben, daß er der von St. Germain l'Auxerrois Antwort gab, als jene die Bartholomäusnacht einläutete. Noch heute existiert in Paris das Sprichwort, das sich aus der Herenzeit herleitet: „Wenn man dich anklagt, die Glocke der Notre-Dame gestohlen zu haben, so lauf lieber gleich davon.“ Der Umfang der Türme erweist sich hier oben so bedeutend, daß man auf ihnen wie von einer Plattform oder Bergspitze niederblickt auf die Ungeheuer und das Geäste; alles, Bogen und Türmlein, erscheint uns als ein Geflecht von Blumen für die Himmelskönigin. Diese außerordentliche Klarheit wirkt zusammen mit der riesigen Steigerung der Maße. Die Pariser Kathedrale ist das erste Beispiel dieser bisher ungewöhnlichen Höhe (106 Fuß). Sie erscheint fast wider den Willen ihrer Meister so hoch gesteigert, nur durch die Menge der einzelnen Abteilungen, und ungeachtet jede von ihnen möglichst niedrig gehalten ist. Erst nach und nach, wo man das Strebesystem würdigen zu können gelernt hatte, überließ man sich ungehindert dem Bestreben nach freien, lustigen Verhältnissen, das in der Zeitrichtung begründet lag. So erhoben sich dann die Gewölbe der Kathedralen von Chartres zu 108, von Reims zu 115—120, von Amiens zu 132 und von Beauvais gar zu 146 Fuß. Das war das Aeußerste!

Außerordentlich interessant wäre es auch, das große ikonographische Ensemble der Westfassade einer genauen Betrachtung zu unterziehen. Allein wir finden dazu Gelegenheit bei dem Besuch der Kathedralen von Amiens, Chartres und anderer, wo dieses große Werk der Ikonographie nicht nur nachgeahmt, sondern wesentlich gesteigert wurde. So bietet uns die Pariser Kathedrale im Aeußeren eine Eurythmie ohne Rivalen; die innere Schönheit ist nicht geringer. Es ist ein Bangen und ein Aufjubeln vor Freude, wenn man in das Innere des Domes eindringt und in diese gewaltige Perspektive seine Blicke schweifen läßt. Das Auge fliegt durch die rings um den Chor gewundenen doppelten Säulengänge empor an den unermessenen schlanken Stockwerken und Galerien über einander, deren letzte mit ihren kühschwebenden Bogen und Kolonnen fast besüßelt erscheint. Je öfter man wiederkehrt, desto mehr staunt man diese gigantischen Verhältnisse an. Wir müssen uns erst an sie gewöhnen, wir haben keinen Maßstab für sie; es ist in der Tat ein Wunderbau, majestätisch, nicht ungeheuer, trotz der kolossalen Massen, viel zu leicht und zu harmonisch.

Das Schiff mit seinen zylindrischen Pfeilern und seinen Galerien, das ebenso wie der ganze Chor doppelte Seitenschiffe hat, bildet uns den vollständigsten und reichsten Ausdruck des Stils der Pariser Gegend. Die dicken monostylen Säulen tragen eine Welt auf ihren Schultern, und die Körbe des Blätterwerks ihrer Kapitäle lassen an die gigantischen Kolonnaden des alten Aegyptens denken. Es ist ein außerordentlich lebhafter Organismus im ganzen. Zwei Säulenreihen dienen als Träger der Seitenschiffe; diese sind aber abwechselungsweise monostyl oder umgeben von vier Halbsäulen. Die Tribüne des Chores setzt sich im Schiff und im Transept fort, ebenso groß und monumental. Sie ist erhellt durch Halbfenster mit Rosen, welche ein überschwengliches Licht verbreiten.

So bildet auch das Schiff eine der schönsten Konzeptionen mittelalterlicher Architektur; sie vereinigt in der vollendeten Harmonie die stolze Größe des 12. Jahrhunderts mit den Kombinationen des 13., mit den Härten der endenden Kunst die

entstehende Grazie der neuen; sie steht, wie L. Gonse ¹⁾ sagt, „am flüchtigen Punkt des Jünglings- und Mannesalters“. Selbst im Vergleich mit Amiens, welches der Typus technischer Vollendung ist, wird die Pariser Kathedrale ein uner-schöpfliches Thema für das Studium der Künstler und Fachleute sein, ein Modell von Harmonie und Proportion, von richtigem Verhältnis unter allen Teilen.

Dazu noch die Masse von Erinnerungen bis auf Napoleon I.! Welche Predigten haben diese Kunsthallen durchtönt seit den Reben des hl. Dominikus bis auf die zündenden und begeisternden Worte des Père Lacordaire! Sieben Jahrhunderte voll von Wechselfällen, die sich im einzelnen auch an der Bauart nicht verleugnen lassen, und doch scheint es, daß die alte Basilika heute jünger und stolzer ist, als je zuvor.

Man sollte die Notre-Dame auch abends öfters besuchen, wenn die Kirche sich entleert und das Mysterium der Schatten in ihre Schiffe eindringt. Dann wird man durch die Poesie dieser großen Kunst des Mittelalters frappiert, durch ihre intime Verbindung mit den Gedanken und Gefühlen ihrer Zeit.

Wir setzen unsere Wanderung durch die Gefilde der französischen Gotik fort! Die Kathedrale von Chartres bietet uns die reichste und vollständigste Darstellung einer Enzyklopädie der philosophischen, theologischen und historischen Ansichten und Kenntnisse des Mittelalters. Sie möge als typisches Beispiel genauer hier beschrieben werden!

Zunächst ist die von alters her übliche Anordnung beibehalten, wonach die Nordseite der Kirche, links vom Haupteingang, den Darstellungen aus dem Alten Testament, die Südseite, rechts vom Haupteingang, dagegen denen aus dem Neuen Testament gewidmet ist. Die theologischen und philosophischen Darstellungen sind so verteilt, daß an dem südlichen Portal die christliche Weltgeschichte mit der Darstellung des jüngsten Gerichts, dem Ende und Ziele derselben abschließt, während alles übrige an der Nordseite mit den Geschichten des Alten Testaments in Ver-

bindung gebracht wird. Man sieht an der würdlichen Pforte die Schöpfungsgeschichte bis zur Vertreibung aus dem Paradies dargestellt in 36 Relieftafeln und 75 Statuen, dann die jüdische Geschichte in den drei Türöffnungen dieser Pforte. Hieran reiht sich eine zweifache Darstellung der Aufgaben des menschlichen Lebens, eine theologische und eine philosophische, jene in den Gurten der Türwölbung, diese in den Arkaden zu beiden Seiten der Pforte. In der Wölbung der Türe sieht man 48 Statuen, welche die Tugenden und Laster darstellen, und zwar sind nach außen die theologischen und politischen, nach innen die häuslichen und innerlichen angebracht. Sodann ist in den Arkaden durch eine Reihe von 103 Figuren die weltliche Arbeit der Menschen geschildert. Zunächst vertreten drei Figuren die Schulwissenschaft, soweit sie nicht theologisch ist, ein Philosoph, ein Geometer und ein Wahrsager treten auf. Sie sollen wohl dem Trivium, d. h. den drei höheren scholastischen Wissenschaften: Rhetorik, Geometrie und Astronomie, entsprechen. Daneben findet man die Arbeiten des bürgerlichen Lebens in zwei Kalendern dargestellt, von denen der eine die ländlichen Arbeiten des Ackermanns, Weinbauers u. s. w., der andere die städtischen Arbeiten der verschiedenen Handwerker nach den Monaten des Jahres geordnet enthält.

(Fortsetzung folgt.)

Löwe und Hund an den Sakramentshäuschen.

Von Pfarrer Reiter.

In manchen aus dem Mittelalter stammenden Kirchen trifft man noch Sakramentshäuschen oder Fronwalme, und es gewährt einen eigenartigen, hohen Genuß, ihren Bau und ihre Schönheit zu betrachten und ihre Figuren in das Verhör zu nehmen, damit sie uns verraten, wie sie an ihre Stelle gekommen seien. Einem solchen Verhöre möchten wir im folgenden auch zwei Tiere unterziehen, welche man bisweilen an Wandtabernakeln angebracht findet. Wird es gelingen, sie zum Sprechen zu bringen?

In „Württemberg's kirchlichen Kunstaltertümern“ wird bei Hailfingen ein spät-

¹⁾ L'Art gothique S. 168 ff.

gotisches in Turmform gebautes Sakramentshäuschen erwähnt und gesagt, daß am Gesims der Nische je zwei Hunde lauern. Eben daselbst erfahren wir, daß in Dettingen, N. Rottenburg, auf dem Gesimse des spätgotischen Wandtabernakels in der dortigen Kirchoffkapelle Hund und Löwe ruhen. Ähnliches haben wir bei dem schlanken Sakramentshäuschen in der ehemaligen Klosterkirche zu Stetten bei Dethingen beobachtet: Vor der einen Türe des Tabernakels liegt ein Löwe, vor der andern ein Hund. In Wimpfen im Tal ist diese Art von Tabernakelbelegung (Veiningenscher Tabernakel) ganz besonders auffallend. Nach den Angaben bei Mone sind an der Türe des Sakramentshäuschens ein liegender Löwe oder Hund, an den drei Fenstern ein Hund mit Halsband, liegend, — ein solcher mit einem Knochen und ein räubiger Hund, welcher verendet, abgebildet. Also in vier Fällen Löwen oder Hunde vor den Sakramentshäuschen! Das kann offenbar kein bloßer Zufall oder keine bloße Spielerei sein, es müssen in den genannten Fällen, deren Zahl sich bei genauerer Beobachtung wohl noch vermehren dürfte, ¹⁾ den Künstlern oder ihren Auftraggebern besondere Ideen oder Gedanken vorgeschwebt haben. Suchen wir dieselben zu ermitteln.

Das Bild des Löwen fand und findet sowohl in der profanen, als auch in der kirchlichen Kunst mannigfache Verwendung, besonders häufig erscheint es an den alten Kirchenportalen, wo das Tier nach allgemeiner Annahme als Wächter — teilweise aber auch als Gegenzauber (vergl. das Weibsenhaupt) aufzufassen ist, damit die in böser Absicht sich Nahenden zurückgeschreckt werden. Von den Kirchenportalen könnte nun der Löwe sehr leicht an die Türen der Sakramentshäuschen gewandert sein, welche ja als Gottes- oder Herrgottshäuser im engeren Sinne zu bezeichnen sind. Unter dieser Voraussetzung würde dann der Gedanke an den Löwen, welcher außen Wache hält, und der Gedanke an den sakramentalen Christus, welcher drinnen wacht („Der Hüter Israels schläft und schlummert nicht“), zu einer schönen Einheit zusammenfließen. —

¹⁾ Löwen und Hunde an dem Gesimse des Sakramentshäuschens zu St. Georg in Dinkelsbühl!

Zu einem ähnlichen Resultate gelangen wir auf einem anderen Wege. Die Stufen zum Throne des Königs Salomo waren mit Löwen geschmückt (III. Buch der Könige 10, 18—20), und Löwen sieht man auch auf den Nachbildungen desselben (Münster in Straßburg; Bebenhausen).

Wird nun der Tabernakel als thronus Salomonis betrachtet, dann legt es sich ohne weiteres nahe, an dem Zugang zu denselben Löwen anzubringen, und so wäre es gar nicht unmöglich, daß wir die auf dem Gesimse lagernden Löwen bei den Wandtabernakeln zu den Löwen am Throne Salomos in Beziehung zu bringen hätten. — Endlich ist noch daran zu erinnern, daß in der heiligen Schrift Christus selbst mit einem Löwen verglichen wird in jener bekannten Stelle in der Apokalypse Kapitel 5, Vers 5, wo es heißt: „Es hat gesiegt der Löwe aus dem Stamme Juda“. Ist Christus ein Löwe, dann ist auch kein Zweifel darüber, daß sein Bild am Tabernakel Christus den Herrn symbolisieren und kund tun soll, daß er hier sein Löwenlager aufgeschlagen habe. Eine solche Auffassung hat echt mittelalterlichen Bodengeschmack, wie wir schon daraus ersehen, daß auf einem aus dem 15. Jahrhundert stammenden Löwentepich aus Willingen (Löwentepich = der mit dem Bilde des Löwen geschmückte Teppich, auf welchem der Professe im Mönchschor sein Gelübde ablegt) die Worte zu lesen sind: „ich wil die welt lan (lassen) und wil mich zuo dem Löwen han“ (halten).

Noch ein Gedanke. Bisweilen erblickt man auf oder an den Sakramentshäuschen das Bild des Auferstandenen (Weilberstadt), und es soll dasselbe wohl auf den Zusammenhang zwischen Eucharistie und Auferstehung hinweisen. Die gleiche Idee mag auch das Bild des Löwen zum Ausdruck bringen, sofern der Löwe früher vielfach als Symbol des Auferstandenen oder der Auferweckung von den Toten gegolten hat. Man denke nur an die Sage, daß der Löwe seine Jungen durch sein Gebrüll am dritten Tage zum Leben bringe. (Darstellungen: Schlußstein in Bebenhausen; das von Prälat Schneider beschriebene Urkullische Antependium; Glasgemälde der Kathedrale von Bourges; früheres Glasgemälde von Wimpfen im Tal, jetzt im

Museum zu Darmstadt; Glasgemälde in der Gruftkapelle des Mariä Empfängnisdomes zu Linz. Simson mit dem Löwen in Maulbronn, Münster in Konstanz.) Hierher gehört auch noch die Anwendung dieses Bildes in Konrad von Würzburgs goldener Schmiede, wo der Totenschrei des am Kreuze sterbenden Heilands die Toten weckt, wie der Löwe seine Jungen. Ist vielleicht der Löwe in der Felsenhöhle unter dem Kreuze auf dem Steinrelief zu St. Burchard in Würzburg auch als Symbol des Totenerweckers Christus aufzufassen?

Sehen wir nun zur Erklärung des zweiten Tieres an den Sakramentshäuschen über und fragen wir, wie denn der Hund dorthin gekommen sei.

Zunächst ist der Hund an dem Tabernakel wohl eine Anspielung auf die Worte in dem bekannten eucharistischen Hymnus des hl. Thomas von Aquin: »Ecce panis angelorum — vere panis filiorum — non mittendus canibus.« „Sehet hier die Engelspeise, wahrhaftig das Brot der Kinder, das man nicht den Hunden vorwerfen darf.“ Es soll das Tier den Gläubigen sagen, daß die Unreinen die Eucharistie nicht genießen dürfen. „Ferne bleib' Entheiligung!“ »Nolite dare sanctum canibus.« Matth. 7, 6. »Foris canes!« Apot. 22, 15. Aber kaum ist dieser Ton angeschlagen, so wollen schon auch die Gedanken mitanklingen, welche das kananäische Weib ausgesprochen: „Ja Herr, auch die Hündlein essen von den Brofamen, die von ihrer Herren Tische fallen.“ Wie die Hündlein als Hansgenossen vom Brote ihrer Herrn etwas bekommen, so bekommen auch wir sündige Menschen als commensales Brot am Tische des Herrn. Mithin kann der Hund vor dem Sakramentshäuschen in bösem und in gutem Sinne gedentet werden, und es will uns fast bedünken, daß die letztere Deutung einen gewissen Vorzug beanspruchen dürfe. „Lasset uns wie Hündlein zu den Füßen Jesu liegen,“ sagt einmal irgendwo der hl. Bernhard, und diese Worte des großen Heiligen sind es besonders, welche jene Sakramentshäuschen umtönen, vor deren Türen Hündlein lagern.

Wir könnten nun unsere Abhandlung schließen, allein, wenn es wahr ist, daß die Allegorie einen gar weiten Mantel

habe, dann müssen wir noch einige Punkte erwähnen. Bis jetzt ist es, wie es scheint, noch nicht gelungen, in einem Hymnus oder in einer Predigt eine Stelle auffindig zu machen, welche beide Tiere mit einander nennen und eine einheitliche, hieher gehörige Idee mit ihnen verbinden würde. Deswegen ist man bei der Frage nach der letzteren mehr nur auf Vermutungen angewiesen und kann der Einbildungskraft freien Lauf lassen. Haben wir bisher bedacht, was jedes Tier einzeln spricht, so können wir jetzt darauf hinweisen, daß sie gemeinschaftlich vor dem Tabernakel ihr Benedicite verrichten. Ebenso können wir sagen, daß die angeführten Worte des kananäischen Weibes und die Worte im Psalm 103 V. 21 „catuli leonum rugientes, ut rapiant et quaerant a Deo escam sibi“ wieder zu einem schönen Accord zusammenklingen. Eine weitere Harmonie ergibt sich, wenn wir die Idee der Wachsamkeit festhaltend Löwe und Hund als Wächter vor der Residenz des sakramentalen Christus betrachten oder beide als Symbole von Tugenden ins Auge fassen. Diese Tugenden wären dann besonders Stärke und Treue, sei es, daß wir dabei an den starken und treuen Christus denken, oder aber an die Gläubigen, welche sich im heiligen Sakrament Stärke und Treue holen, also, daß sie gleich feuerschnaubenden Löwen von dannen ziehen oder Len und Drachen zertreten.

Der Kuriosität halber sei aus Mone's „Bildenden Künsten am Bruhraine und im Kraichgau“ eine Notiz angefügt, welche sich auf die Tiere am Sakramentshäuschen zu Wimpfen bezieht. „Die meisten Archäologen und Theologen, sagt Mone, haben sich bei Erklärung dieser Reliefe damit geholfen, daß sie dieselben nicht sahen. Andere haben nicht ohne beißenden Spott jene Tiere auf die vier Konfessionen bezogen, welche in der Dogmatik bezüglich des Abendmahls in Betracht kommen, nämlich die römisch-katholische, griechisch-schismatische, die lutherische und die calvinistische Lehre. Dies ist aber falsch, denn das Werk ist vor 1517 gemacht worden.“

Erwähnen wollen wir noch, daß über alten Kirchenportalen bisweilen ein Löwe und ein Ochs neben einander angebracht

sind, was wohl einen Hinweis auf das Leiden und die Auferstehung Christi bedeuten soll. Es wäre nicht undenkbar, daß man beide Tiere auch einmal vor den Sakramentshäuschen treffen könnte, doch haben wir noch nie von einem solchen Funde gelesen.

Im „Archiv für christliche Kunst“ — Jahrg. 1884 — wird auf S. 79 berichtet, daß ein Gemälde an einem früheren Privathaus in Bamberg einen liegenden Löwen zeige, auf dessen Rücken ein kleines Sündchen stehe. Die Erklärung gibt die Inschrift: „Esset turpe moveri“.

Die Wandgemälde in St. Kilian in Mundelsheim.

Von F. K. Mayer, Pfarrer

Kirchen, welche dem hl. Märtyrer Kilian geweiht sind, gibt es in unserer Diözese viele, Stannminger (Festschrift des zwölfhundertjährigen Kiliansjubiläum 1889 S. 42) zählt deren 23 auf, ohne Bissingen a. d. E. und die in Mundelsheim mitzuzählen. In Mundelsheim, Ob. Marbach ist die Gottesackerkirche genanntem heiligen Frankenapostel geweiht. Ragt dieselbe auch nicht hervor durch ihre Größe oder Architektur, so ist sie doch ganz bedeutend durch ihre Wandgemälde, welche ihr Inneres einschließt und bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Finden sich freilich Spuren von Wandmalereien und auch einzelne Gemälde in Kirchen, welche der spätgotischen Zeit angehören und treten solche immer mehr zu Tage in unserer Zeit der Renovation; so ist doch der Fall gar selten, daß eine spätgotische Kirche solche Wandgemälde in allen Räumen ihres Innern aufweist, ja, daß nach den Spuren auch die Außenwände teilweise mit solchen bedeckt waren. Wahrlich eine reichlichst bemalte Kirche, wie wohl kaum eine andere in unserem Lande. Mundelsheim gehörte einst in das Bistum Speyer, hatte aber irgend einen Zusammenhang mit Würzburg, wie aus der Kiliankirche und = Gemäldezyklus zu schließen. In dieser Friedhofkirche vermutet Klemm (Christl. Kunstblatt 1895 S. 121—24) die frühere Pfarrkirche von Mundelsheim, von der sich später die Pfarrgemeinde allmählich entfernte und die Wohn-

häuser verlegte (wie bei der Alexanderkirche in Marbach), dann eine in der Mitte des Dorfes gelegene Kapelle oder Kirche zur Pfarrkirche erhob und einrichtete. Daher wird diese genannte Pfarr- und Gottesackerkirche seit der Reformation nur noch zu Leihengottesdiensten verwendet. Diese Nichtbenützung als Pfarrkirche war für den Bilderreichtum, von welchem ihr Inneres strahlte, nur vorteilhaft, eben deswegen wurden keine Emporen eingezogen, keine Fenster in die Wände eingebrochen, keine baulichen Veränderungen notwendig, so daß drei Viertel des einst vorhandenen Gemäldereichtums der Zerstörung entgingen und bis auf unsere Tage sich retteten.

Im Jahr 1440 war in dem Dorfe ein Brand ausgebrochen, durch welchen ohne Zweifel auch die Kirche zerstört oder stark beschädigt wurde. Nur der Chor und der ins Achteck übergehende Turm überlebten die Zerstörung und wurden dem Neubau der gotischen Kirche von 1550, welche jetzt noch steht, einverleibt. Nur die Fenstermaßwerke dieser Kirche sind ausgeschlagen, wurden aber in neuerer Zeit durch neue ersetzt.

Als Erbauer und Stifter dieser Kirche wird von Romig (St. Kilian in Mundelsheim) wahrscheinlich vermutet: Bernolt von Urbach († 1460) und dessen Gemahlin: Anna von Benningen († 1461), welche beide im Jahre 1450 „eine ewige Jahrzeit und ein Begängnis“, d. h. eine Seelenmesse am Sterbetage stifteten und welche beide in der Kirche ihre letzte Ruhe gefunden haben. Die Gruft war das Erbbegräbnis der Familie Urbach. Haben sie wohl auch die neuerbaute Kirche mit den herrlichen Wandgemälden schmücken lassen? oder etwa der letzte Urbacher: Theodorich v. Urbach († 1476), der ebenfalls in der Kirche seine letzte Ruhestätte erhalten und hier der Auferstehung entgegenzuschlummert? denn in dieser Zeit (1460—80) sind die Gemälde entstanden. Auf diese aufgeworfene Frage ist wohl keine Antwort mit Sicherheit zu geben, ebensowenig, wie auf jene nach dem Künstler, welcher diese schönen gotischen Gestalten in ihrer Menge auf die Wandflächen hinauberte. Denn keinen Namen kann uns bis jetzt die Geschichte nennen, kein Zeichen in den bemalten

Flächen verrät seine Abkunft, nur sein Bild hat er mehrfach verewigt in den figurenreichen Bildern — es ist „ein ansprechendes, biederes und dabei kraftvolles Gesicht, nicht unwert, einem der großen Chorbilder zum Modell zu dienen“. (Nomiig.)

Diese neuerstellten Bilder des Künstlers haben vielleicht nur kurze Zeit das Auge der Andächtigen erfreut, um dann wieder in den Schlaf unter der Tünche zu versinken bis zur Auferstehung bei der notwendigen Renovation der Kirche. Es drängt sich nämlich dem Betrachtenden die Vermutung geradezu auf, daß diese Wandgemälde nach wenigen Jahrzehnten zur Zeit der Reformation übertüncht wurden; „man fürchtete, daß sie dem in der katholischen Kirche im Schwange gehenden Heiligendienst (= bestehenden Heiligenverehrung) neuen Vorschub leisten möchten und diesem Umstand dürfte es wesentlich zu danken sein, daß die Bilder teilweise eine merkwürdige Farbenfrische behalten haben.“ In der Folgezeit wurden dann die Wandflächen noch wiederholt übertüncht.

Die Bilder zeigen charaktervolle Köpfe, einige von besonderer Lieblichkeit und sind nicht das Werk eines gewöhnlichen Malers, sondern eines Künstlers. Sie wurden bei der Restauration nicht übermalt, sondern nur das Fehlende wurde ergänzt.

Gehen wir zur Betrachtung der einzelnen Bilderzyklen über und beginnen wir im Chor der Kirche, so sehen wir in den acht Gewölbekappen die vier Evangelisten mit ihren Symbolen und die vier lateinischen Kirchenväter, welche in natürlicher Größe als die größten Einzeldarstellungen mit besonderer Sorgfalt und Liebe ausgeführt sind: ausdrucksvolle, ehrwürdige Gestalten. Die Rippen des Gewölbes sind mit einem Blätterornament, der Schlussstein zeigt drei skulptierte und bemalte Blätter. Die Nordseite des Chors bedeckt ein symbolisches Bild. Zuerst dachten wir bei Betrachtung dieses interessanten, wohl einzig dastehenden Bildes an eine eigentümliche Darstellung von Christus als dem Kelchtreter, welche sich im Mittelalter öfter findet (z. B. Klein-Romburg). Klemm aber nennt es eine sogenannte Hostienmühle. Eine Abbildung findet sich in Paulus, Kunst- und Altertumsdenkmale I. 392. Beschreiben

wir nun dieses Bild. Gott Vater mit Krone und Nimbus, von den vier Evangelistensymbolen mit Inschriftband umgeben, hält seinen Sohn, welcher nur mit dem Leinentuch bekleidet, mit der Dornenkrone gekrönt und mit den Wundmalen in Händen und Seite versehen ist, im Arme und läßt ihn von obenher in die trichterförmige Oeffnung ein; seine Füße bis an die Knie befinden sich schon in dem Trichter, welcher auf einem Mühlensteine des mühlenartigen Gerätes sich befindet. Unter diesem Kasten ist ein großes Rad sichtbar, das von den Aposteln (mit Heiligenscheinen) in Bewegung gesetzt wird; die sechs Apostel östlich in $\frac{1}{3}$ natürlicher Größe sind erhalten, die sechs westlich sind verdorben. Unter diesem gemalten Bilde befand sich wohl, wie so oft in gotischen Kirchen das Saframentshaus. Was bedeutet nun dieses Gemälde? Klemm erwidert: „Durch das Hingeben des Sohnes seitens Gottes wird das Mahl in der Mühle dazu bereitet und gewandelt, um unten in der Hostie den Leib Christi den Gläubigen zur Anbetung darzustellen. Kurz, es ist jene Versinnbildlichung des Dogma von der Transsubstantiation.“ Ob ein Saframentshaus vorhanden war, ist nicht sicher; ein Grabstein nimmt dessen Stelle ein. Zur Anbetung diente eine solche Darstellung nicht, sondern zur Aufbewahrung der konsekrierten Hostien. So würde das Bild andeuten von Christus, was der Märtyrer Ignatius von sich in seinem Martyrium sagt: „frumentum (Christi) sum, (dentibus bestiarum) molar, ut panis mundus inveniar.“ Christi ist das Samentorn, „granum frumenti, cadens in terram“ (Joh. 12, 24), das Gott der Vater durch die Mühle mahlen läßt, um es unter der Gestalt des Brotes durch die Apostel den Gläubigen darzureichen. (Als wir dieses Bild zuerst als das des Kelchretters anjahen, wollten wir es uns auf folgende Weise erklären: Christus, von seinem Vater hingegeben als Traube, welche durch die Steine zerdrückt wird, um unten am Rad als Wein herauszufließen; eine Art Ablauf für Wein am Rad ist sichtbar; aber die Apostel als Kelcherer lassen wohl diese Deutung nicht zu; denn es wären als Kelcherer eher Juden zu denken.)

Näheres über Hostienmühlen suchten wir vergebens in verschiedenen Werken. Nur bei Menzel (Christliche Symbolik I. 418) fanden wir eine kurze Mitteilung, und zwar vermutet er unter dieser Darstellung eine „kezerische Satyre“. Denn so lauten seine Worte: „Wie der Leib Christi zur Hostie werden konnte, versinnbildlichte sich ein grober Humor, in dem vielleicht schon kezerische Satyre verborgen liegt, in mehrfachen Bildern späterer Zeit. Auf einem alten Bilde in Worms drehen die Apostel eine Handmühle, worein Christus geworfen wird und unten kommt die Hostie heraus. Verdenmeyer, Antiq. I. 56. Ein ähnliches Bild zu Tribsee in Pommern. In Heilsbrunn tritt Christus die Kelter und unten fallen Hostien heraus. Waagen, Kunstwerke in Deutschland I. 316.“ Diesen drei ähnlichen Bildern schließt sich auch das in Mundelsheim als weiteres an. Bei Waagen fanden wir das Bild von Christus als Keltertreter, das er nicht in Heilsbrunn, sondern in der Gumbertuskirche in Amsbach sah, folgendermaßen beschrieben: „Christus, eine Kelter tretend, welche von Gott Vater gedreht wird, wird von der Schmerzensmutter, an deren Brust fünf Schwerter, unter dem rechten Ellenbogen unterstützt. Aus der Kelter fallen Hostien hervor, welche der Papst in Kelchen auffängt. Ihm gegenüber der Stifter, ein kniender Geistlicher. In der Luft vier schwebende Engel. Große lateinische Spruchzettel dienen dazu, die Bedeutung des Mysteriums des Opfertodes Christi noch näher zu bezeichnen.“ Diese Beziehung auf den Opfertod Christi will uns besser gefallen, als jene auf die Transsubstantiation allein, und wir hätten in Mundelsheim dann eine Illustration zu Hias (53, 10): „Der Herr wollte ihn zermalmen in Leiden; wenn er dahingegeben als Sündopfer sein Leben, wird er schauen dauernde Nachkommenschaft.“

Die andern Seiten des Chors, die Ost- und Südwand desselben und die Ostwand des Chorbogens bedeckt ein Zyklus von zehn Darstellungen aus dem Leben des Frankenapostels und Kirchenpatrons, des hl. Kilian und seiner beiden Genossen Koloman und Totnan in $\frac{1}{4}$ natürlicher Größe, zum Teil in noch kleinerem Maßstab. Im ersten Bilde

predigt der hl. Kilian vor dem Frankenherzog Gosbert; im zweiten tauft der Heilige den Herzog, von welchem in einem Zuber nur der entkleidete Oberkörper sichtbar ist, durch Aufgießen des Wassers. Im dritten Bild dingt Gailana, des Herzogs Gattin, eine zweite Herodias, während dessen Abwesenheit zum Kampf mit dem Friesenfürsten Katbod, einen Mörder zur Ermordung des hl. Kilian und seiner beiden Genossen, da Kilian gleich Johannes dem Täufer dem Herzog befohlen hatte, Gailana zu entlassen. Im vierten kleineren Bilde über dem südlichen Chorfenster hat Kilian, im Bette sitzend, neben seinen beiden liegenden und schlafenden Glaubensboten eine Erscheinung Gottes. Das fünfte Bild auf der Ostseite des Chorbogens zeigt das Märtyrium der drei Glaubensboten; das sechste an der gleichen Wand enthält die Verscharrung der Leichname mit ihren Büchern und Gefäßen, um die Spur der Untat zu verdecken, in einem Pferdestall. (Schluß folgt.)

Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902.

(Fortsetzung.)

Vom Jahre 1832 an gab dann Aufseß den „Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters“ heraus, der vor allem eine genaue Kenntnis von allen noch vorhandenen alten Quellen und Denkmälern vermitteln sollte. Vom Plane eines Museums verlautete aber im Vorworte zu diesem „Anzeiger“ noch nichts.

Im Herbst desselben Jahres siedelte dann Aufseß nach Nürnberg über und sammelte hier rasch einen Kreis gleichgesinnter und gleichstrebender Männer um sich, darunter den bekannten Architekten Heideloff. Im Jahre 1833 entwickelte er dann in einer Versammlung von Kunst- und Altertumsfreunden seinen Plan. Von einem Ausschuss wurden Statuten entworfen, welche besagten, „daß die Gesellschaft den Zweck habe, zu Nürnberg teils in Originalen, teils in Kopien eine möglichst vollständige Sammlung von Denkmälern älterer deutscher Geschichte, Literatur und Kunst zu begründen sowie alljährlich daselbst eine Versammlung der Freunde älterer deutscher Geschichte, Lite-

ratur und Kunst zu veranstalten. Die Sammlung, deren 15 Abteilungen kein noch so entlegenes Gebiet im weiten Umkreise der Kultur und Kunst der deutschen Vergangenheit unterücksichtigt lassen, soll durch Geschenke, Leihgaben und Ankäufe aus den Ueberschüssen der Gesellschaftskasse gebildet werden, ihre Benützung für jedermann frei sein. Die Gesellschaftszwecke kann jedermann, wer nur immer will, durch Beiträge oder Leistungen fördern; als Mitglieder können alle deutschen Staatsbürger aufgenommen werden". Allein dem Unternehmen entstand eine gewaltige Opposition, hauptsächlich durch einen Aufsatz in den „Blättern für literarische Unterhaltung“ seitens des Gelehrten und ehemaligen Regierungsdirektors Ritters v. Lang in Ansbach. Der Eindruck dieser Gegnerschaft war nicht zu verweisen, und da sich auch in Nürnberg selbst das Mißtrauen regte, gab Aufseß vorerst seinen großen Plan auf und zog seine Sammlungen zurück und begab sich wieder auf seine väterlichen Güter, allerdings seinen großen Plan niemals aus den Augen verlierend. Auf der zweiten Germanistenversammlung zu Lübeck 1847 erreichte er, daß eine Kommission von drei Männern eine eingehende Beratung über seine Pläne pflegte. Allein das Jahr 1848 verhinderte ein weiteres Vorgehen, und erst die dritte Versammlung deutscher Geschichts- und Altertumsforscher, die vom 16. bis 18. August 1852 unter dem Vorsitz des Prinzen Johann, Herzogs zu Sachsen, dem nachmaligen König, zu Dresden gehalten wurde, erweckte das Germanische Museum zum Leben.

„Geboren war nun das Germanische Museum, aber schwach und hilflos ist es zur Welt gekommen“, und es handelte sich daher vor allem darum, demselben eine feste Grundlage zu schaffen. Hans Freiherr von und zu Aufseß aber, der Gründer und erste Vorstand der Anstalt, arbeitete nun unermüdblich und eifrig nach verschiedenen Richtungen hin an der Befestigung und dem inneren Ausbau seiner Schöpfung. Er begann alsbald mit einer noch sorgfältigeren Durchbildung und Ausgestaltung der Verfassung als der Grundlage des Museums. Bis zum Zutritt des provisorischen Gelehrten-

ausschusses, der im September 1853 ziemlich gleichzeitig mit der dritten Versammlung der deutschen Geschichts- und Altertumsforscher in Nürnberg tagte, hatte Aufseß eine ganze Reihe tiefeinschneidender neuer Bestimmungen, Grund- und Leitsätze, sowohl für den geschäftlichen wie für den wissenschaftlichen Betrieb der Anstalt mit den bisherigen Satzungen zusammen in ein System gebracht, das nun im wesentlichen und nur mit geringen Abänderungen die Billigung der Versammlung fand. Aus den Mitgliedern des Kollegiums der 24 Beisitzer, das, wie erwähnt, nunmehr am 16. September 1853 gewissermaßen als Oberaufsichtsbehörde definitiv gewählt wurde, ward ein engerer Ausschuß, der Lokalausschuß, gebildet, bestehend aus den am Sitze des Museums wohnenden Mitgliedern. Ein weiterer Kreis, der Gelehrtenausschuß, sollte bestehen „aus einer unbestimmten Zahl von Männern der Wissenschaft und Kunst, welche die Aufgabe haben, soweit es in ihrer Zeit und in ihren Kräften liegt, zur Förderung der wissenschaftlichen und artistischen Zwecke des Museums beizutragen. Die Mitglieder dieses Ausschusses müssen daher für irgend eines der verschiedenen Fächer der Wissenschaft oder Kunst des Museums ihre Mitwirkung zusagen“. Zu diesen ersten Ehrenmitgliedern gehörten unter andern Alexander von Humboldt, Jakob Grimm, Wilhelm Wackernagel, Dahlmann, Geisebrecht, Heinrich Leo, Einrock, Döllinger u. s. w. Auch nach der letzten Statutenänderung oder richtiger nach der Neuorganisation des Museums im Jahre 1894 besteht der Gelehrtenausschuß neben dem Verwaltungsausschuß noch zu Recht, nur daß etwa seit 1880 keine Neuwahlen mehr vorgenommen worden sind und der Gelehrtenausschuß auch nicht mehr zu Beratungen zusammentritt.

Die neuangestellte Geschäftsordnung sah aber außer dem Leiter der Anstalt, Freiherrn von Aufseß, auch einen Vizestand vor, den Rektor der Gewerbeschule zu Fürth, Dr. Beng, ferner eine ganze Anzahl von Stellen für wissenschaftlich oder künstlerisch gebildete Beamte, für Verwaltungs- und Subalternbeamte, die auch sogleich ihre Besetzung gefunden hatten. Zu diesen ersten Mitarbeitern des Frei-

herrn von Aufseß aus der Frühzeit des Museums gehörte vor allen Dr. G. K. Frommann (geb. 1814 in Koburg), der die Leitung der Bibliothek und des Archivs sowie die Redaktion des im Jahre 1857 neubegründeten „Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit“ übernahm, ferner August von Ege, der eine Dürerbiographie verfaßte, Enno Hektor von Aurich, der zuerst für die Korrespondenz und Protokollführung tätig, später als Sekretär für Archiv und Bibliothek dem Museum seine Dienste gewidmet hat und besonders noch als Verfasser einer „Geschichte des germanischen Museums von seinem Ursprunge bis zum Jahre 1862“ genannt sei, die zur Feier des zehnjährigen Bestehens der Anstalt als Festschrift erschien. Ferner zu nennen sind die beiden Brüder Jakob und Johannes Falke. Die Anstalt sollte zugleich auch eine Kunststätte großen Stiles für alle Anfragen aus dem Gebiete der historischen Wissenschaften werden. Zur Beantwortung solcher Fragen schwieriger Art sollte wesentlich auch der Gelehrtenauschuß dienen, daher jedes Mitglied desselben nach Möglichkeit ein ganz bestimmtes, eng umgrenztes Spezialgebiet zu benennen hatte, auf dem seinem Wissen und seinem Worte autoritative Bedeutung beizumessen wäre. Auch sollten stets Beamte zur Verfügung stehen, um etwa, wenn es nötig wäre, oder gewünscht würde, Privatsammlungen, insbesondere Familienarchive zu ordnen und zu katalogisieren. Dazu ward alsbald sowohl eine Gipsgießerei, als auch ein Zeichnungsatelier beim Museum eingerichtet, die zusammen eine ganze Anzahl jüngerer Künstler beschäftigten. Damit kam man natürlich über den Rahmen und das Ziel eines Museums hinaus.

Man handelte es sich aber auch um die materiellen Mittel, welche für Aufseß eine Haupt Sorge bildeten. Er errichtete, um solche zu erhalten, vor allem Agenturen, oder, wie man sie seit 1860 nannte, Pfl eg sch a f t e n, die zu Zeichnungen von Beiträgen, einmaligen wie Jahresbeiträgen, einladen und dieselben einziehen sollten. Diesen Pfl eg sch a f t e n, die in möglichst vielen Orten Deutschlands und im Auslande errichtet wurden, stand eine sogenannte Aktiengesellschaft zur Seite, die aber bloß darin

bestand, daß die „Aktionäre“ lediglich Wertpapiere dem Museum zu freiem Zinsgenuß für eine bestimmte Reihe von Jahren darliehen.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Barth, Herm. „Geschichte der geistlichen Musik“, Gustav Schloßmanns Verlagsbuchhandlung, Hamburg. 188 S. mit 34 Illust. geb. M. 2.

Es ist für jedermann ein Vergnügen, unter Führung dieses trefflichen Werthens eine Wanderung durch die Auen der geistlichen Musik zu unternehmen. Dem Verfasser ist zuzuerkennen, daß er in sachlich gemessener, möglichst objektiver Darstellung alles Wissenswerte zugleich in angenehmer Form bietet. In anerkannter werter Weise widmet er der geistlichen Musik des Mittelalters den ersten Hauptteil; die Höhe des katholischen Kirchenstils, Palästrina und seine Zeitgenossen kommen trotz der durch den Umfang bedingten Kürze zu ihrem Rechte. Die Abschnitte über Händel, Haydn, Mozart u. a. gehören zum Besten. Auch die Behandlung der neueren und neuesten Zeit ist durchaus befriedigend. In einem Schlußabschnitt unterläßt es der Verfasser nicht, u. a. dem Bestreben des „Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins“, der Gründung Franz Witts, dessen Leben und Wirken ein gefälliges Abschnitt gewidmet ist, Anerkennung zu zollen. Pübliche Illustrationen, so das Titelbild, Rafaels hl. Cäcilia, die Porträts von Palästrina, Händel, Bach u. a. erhöhen den Wert des Werthens. Deshalb ist das Buch unbedingt zu empfehlen, auch im Interesse einer größeren Verbreitung des Verständnisses für geistliche Musik.

Der Adlerprinz. Roman von Graf La Rosée. Geh. M. 3.50, geb. M. 4.50.

Der Roman erscheint als vierter Band des zwölften Jahrgangs der Veröffentlichungen des „Vereins der Bücherfreunde“. (Alfred Schall, Hofbuchhandlung, Berlin W. 30.) Wenn auch der Inhalt sich über das Mittelmaß moderner Romanschriftstellerei nicht wesentlich erhebt, so finden sich doch manche Schönheiten, die denselben lesenswert machen. M. Sch.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Dieselbe zeigt einen Altarschrein aus der Pfarrkirche zu Hersbruck, der dem Germanischen Museum zur Aufbewahrung übergeben ist. Er stammt aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts und ist eine Prachtarbeit in Figur und Ornamentenschnitzerei. Die heilige Jungfrau mit dem Kinde und die vier lateinischen Kirchenväter: Augustinus, Gregorius, Hieronymus und Ambrosius sind Gestalten voll Hoheit und Würde. Das Blatt ist in Dreifarbenbrudruck hergestellt von C. Rister in Nürnberg und der Festschrift „Das Germanische Nationalmuseum von 1852—1902 von Dr. Theodor Hampe“ entnommen.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. 7.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.2) durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Preis 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Wanderungen durch einige Kathedrales Nordfrankreichs.

Von M. Schermann.

(Fortsetzung.)

Es dürfte hier nicht uninteressant sein, zum Vergleich an die 54 Reliefs und 16 Statuen zu erinnern, die an den 3 unteren Stockwerken des Florentiner Glockenturms zu sehen sind. Dort ist die Beschäftigung der Menschen historisch in eine Darstellung der Kulturgeschichte gekleidet. Dagegen fehlt die Geschichte des Alten und Neuen Testaments. Die Auffassung ist eigentümlicher als die von Chartres und in manchen Beziehungen geistvoller.

Außer dieser skulpturellen Enzyklopädie ist noch das Ensemble von Glasgemälden¹⁾ zu beachten, das in der edlen Basilika von Chartres einen ausgezeichneten Platz einnimmt. Es ist das bemerkenswerteste und vollständigste Ensemble, das einzig ganz komplette, das auf uns gekommen ist. Wer immer diese Kathedrale besichtigt und studiert hat, wird gerne zugeben, daß es ein feenhafter Eindruck ist, den dieser Wald von herrlichen Glasgemälden hervorruft. Die Zahlen haben hier Worte! Diese durchsichtige Dekoration umfaßt nicht weniger als 125 große Fenster, 9 große Rosen, 85 mittlere Rosen und 12 kleine, und bedeckt eine Fläche von mehreren Tausend Quadratmetern. Interessant sind die Persönlichkeiten, die auf den Fenstern als Stifter figurieren; neben dem hl. Ludwig, Ferdi-

mand von Kastilien, Amanry von Montfort, Pierre de Courtenay u. a. erscheinen Kaiser, Tuchmacher und andere Handwerker. Die Glasgemälde von Chartres gehören beinahe ganz zur ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die schönsten Fenster, die der Seitenwände sind aus dem ersten Viertel; die große westliche Rose stellt das letzte Gericht dar. Interessant sind namentlich die drei Fensterfüllungen unter dieser Rose, die aus dem 12. Jahrhundert stammen; sie stellen den Baum Jesses, die Kindheit Jesu und die Passion dar. Die große nördliche Rose, »la rose de France«, welche vom hl. Ludwig gestiftet wurde, ist der Verherrlichung der hl. Jungfrau geweiht; in den Fenstern, die unter der Rose liegen, sieht man die Figuren der hl. Anna, Melchisedechs, Aarons, Davids und Salomons. Die Südrose ist der Glorifikation Christi gewidmet; darunter die Jungfrau und die 4 großen Propheten, Isaias, Jeremias, Daniel und Ezechiel, jeder einen der vier Evangelisten tragend. Auch Fürsten und Fürstinnen des 13. Jahrhunderts sind in den Glasgemälden des Quersturms dargestellt. In den unteren Fensteröffnungen, welche die Seitenschiffe erhellen, sieht man in farbenprächtiger Ausführung, mannigfaltiger Zeichnung und fruchtbarer Erfindung Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, aus dem Leben der Heiligen und der Geschichte der Kirche. Die hohen oberen Glasgemälde sind mit Figuren von kolossalen Dimensionen, wahren Meisterwerken der dekorativen Kunst, geschmückt, weniger sorgfältig in der Ausführung, da sie bestimmt sind, von ferne

¹⁾ Ueber französische Glasmalerei vgl. De Lasteyre, Histoire de la Peinture sur Verre d'après les Monuments en France.

gesehen zu werden. Es sind Propheten, Apostel, Heilige und andere Personen, Wohltäter der Kirche, wie der hl. Ludwig, Ferdinand von Kastilien, Simon von Montfort u. a.

Die Glasmalerei von Chartres hat manche Verwandtschaft in Farbe und Technik mit der von Reims. Leider hat diese Kathedrale nur die hohen Fenster bewahrt; aber diese sind von schönster Ausführung und vom reinsten Stil. Auch die der Kirche von Saint-Nemi sind wohl aus derselben Zeit, vielleicht von denselben Künstlern ausgeführt; die auf der Nordseite, so ist es auch in Chartres, sind die am besten erhaltenen. Wenn wir von den Pariser drei Rosen, die mit Recht berühmt sind, und von den Glasgemälden der St. Chapelle absehen, so gehören u. E. noch die zehn alten Fensterfüllungen in Rouen mit zu den bedeutendsten; sie sind von einer seltenen Art der Farbe und außerordentlichen Feinheit der Ausführung. Das vollständigste Ensemble nach Chartres, das ich auf meinen Wanderungen kennen lernte, ist der Glasmalerei von Bourges, woselbst namentlich die Fenster des hohen Chores durch die Intensivität und die außergewöhnliche Stufenleiter der Töne sehr bemerkenswert ist; dieses merkwürdige, vielangewandte Rot und Orange prägt sich dem Beschauer unwillkürlich ein und trägt zur feierlichen Stimmung, die uns in dem ehrwürdigen Gotteshaus fesselt, außerordentlich viel bei. Doch lassen wir Chartres und setzen unsere Reise nach Reims fort, dessen Kathedrale die Bestrebungen der Architekten von Paris und Chartres fortführt und die Vollendung von Amiens wirksam vorbereitet.

Die Kathedrale von Reims ist 1249 begonnen und das 13. Jahrhundert hindurch fortgesetzt worden.

Wir erfahren aus einer Grabchrift den Meister des Baues, Robert de Concy. Wenn je irgendwo an einer der großen Kathedralen, so lassen sich hier altertümliche romanisierende Nachklänge in deutlicher Weise erkennen, ich meine in der Massenhaftigkeit der unteren Konstruktionen, zum Teil auch in Einzelformen des unteren Aufbaus.

Es wäre nicht schwer, diese Momente auch an anderen Bauten der Cham-

pagne aus dieser Zeit nachzuweisen, so daß man versucht sein könnte, in der Kathedrale ein Ergebnis der Lokalschule, einer Bauschule der Champagne, aus welcher der Meister des ersten Entwurfs hervorgegangen sein mag, zu sehen. Der Bau ist namentlich mit Rücksicht auf die Momente, welche auch im Neuheren eine bewegte Entwicklung anzeigen, außerordentlich interessant und instruktiv.

Die Kathedrale besteht aus einem langgestreckten, dreiteiligen Vorder Schiff, einem dreischiffigen Querschiff und aus einem fünf schiffigen Chor, der in einen Kranz von fünf Absiden übergeht. Die Fenster zeigen eines der ersten Beispiele von bestimmt ausgebildetem Maßwerk, indem die Doppelfenster und die Rosette, die in Chartres noch getrennt erscheinen, sich einer gemeinsamen Umrahmung einreihen und sich zu belebten Gliedern gestalten. Die Höhenwirkung des ganzen Innern ist eine gewaltige; sie ist auf das bisher unerreichte Maß von 39 Meter gesteigert, war aber nur möglich durch ungewöhnliche Anlage der Pfeiler und Mauern und Widerlager. Allein ich gewann nicht den Eindruck, den Lübke¹⁾ kundgibt, daß die Massenhaftigkeit der Pfeiler und Mauern die schlanke Verhältnisse nicht recht zur Geltung kommen lasse. Mehr stört den Eindruck dieses sonst so großartigen harmonischen Ganzen der Umstand, daß die oberen Fenster noch die alten Glasgemälde haben, während alle unteren sie einbüßten. Dadurch überströmt zu reichliches und zu kaltes Licht den Raum des Beschauers. Vielleicht auch tut die etwas kurze Entwicklung des Chors bei dem so langgestreckten Schiff der Gesamtwirkung Eintrag.

Im Neuheren entwickelt sich ebenso bereits die edelste Ausbildung des Strebesystems der französischen Gotik. Die Streben der Seitenschiffe sind noch ziemlich mäßig gehalten, die Seitenschiffe selbst steigen als mit leichten Turmspitzen gekrönte Tabernakelbauten empor, die Strebebögen gliedern sich und bilden sich an ihrer Oberfläche dachartig.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit der Fassade zu, an der die Kunst dieser Epoche

¹⁾ Geschichte d. Archit. Leipz. 1886, S. 54.

ihre glanzvollste Ausbildung erhält! Leider ist das Maß architektonischer Reinheit und Klarheit durch zu reiche plastische Ausstattungen fast überschritten. Im ganzen finden wir aber das System der Gliederung, wie es seit der Kathedrale von Laon befolgt war, zur klarsten Entfaltung gebracht. Sie ist dreiteilig, durch wichtige Streben abgeteilt, welche tabernakelartige Abschlüsse tragen. Die drei Portale sind Halle und Türgliederung zugleich, geben aber das architektonische Gesetz gegen das bildnerische so ziemlich preis, da sie statt der eigentlichen Dachung nur mehr mit Scheingiebeln versehen sind; auch diese sind mit Skulpturen ausgeschmückt. Prächtig wirkt im Mittelfeld die große Rose mit ihrem Maßwerk, zu beiden Seiten öffnen sich zierlich schlanke spitzbogige Maßwerkfenster; darüber zieht sich eine durchgehende Statuengalerie hin. Dazu noch die leichten Turmgeschosse in edelster Behandlung gotischer Form — und doch läßt sich der Eindruck nicht verweihen, daß im Ganzen noch die großen Linien der Horizontale vorherrschen. — Der berühmte Baumeister Viollet-le-Duc erklärt,¹⁾ daß die Kathedrale ursprünglich auf sieben Türme angelegt gewesen sei, von denen wir freilich nicht wissen, wie weit sie geführt waren, als der verhängnisvolle Brand von 1481 das Dach der oberen Partie zerstörte. Diese Anlage wäre allerdings nicht ohne Vorgang; denn sie tritt bereits, wenn auch unvollendet, an der ebenfalls außerordentlich interessanten Kathedrale von Laon in größter Stättlichkeit auf.

Man kann sich nicht von Reims trennen, ohne noch einiger Details des bildnerischen Schmuckes der mächtigen Kathedrale in kurzen Bemerkungen zu gedenken. Es würde ja ein ganzer Band nicht genügen, dieses Volk von 2500 Statuen, die dort ein wahres Museum von dekorativen und monumentalen Skulpturen bilden, zu beschreiben. Teilweise sind die Figuren, namentlich die der Gurt Pfeiler, älter als die Rekonstruktion, und manchmal harmonisieren sie nicht mit dem architektonischen Stoff. Aber die Details

dieses verschwenderischen Bilderschmuckes sind wunderbar! Die 22 Kolossalstatuen der Pfeiler des Mittelportales und des linken sind besonders berühmt. Es gibt vielleicht nichts Auserleseneres und Lebendigeres in der Kunst des 13. Jahrhunderts, als die Porträts dieser Bischöfe und Fürsten. Am Mittelportal sind die zwei Figuren der Heimsuchung und die beiden der Reinigung Mariä außerordentlich bedeutend, in den vier andern wollte man die Magier und eine Königin bei ihnen sehen. Am linken Portal treten die hauptsächlichsten Erzbischöfe von Reims und seine ersten Märtyrer, Saint Remi mit seiner Mutter Célinie, der hl. Apollinaris, Begleiter des hl. Nicarius u. s. w. auf. Diese 22 Figuren von hoher Statur, abgeschliffen und geschwärzt durch die Zeit, mit ihrer süßlichen Anmut und ihrem milden Ernst sind der Glanzpunkt der Portale von Reims. Nicht minder großartig wirkt in der Höhe über der großen Vogenrundung die kolossale Gruppe der Krönung Mariä, die im Strahle der Sonne leuchtet wie die glänzendste Goldschmiedearbeit.

Was man in Reims ohne Vorbehalt bewundern muß, die grandiose Konzeption des Werkes, die mächtige Ausführung, die prächtige Anordnung der Westfassade und das harmonische Zusammenstimmen der Ornamentation, das alles finden wir in noch viel feinerer Weise ausgedacht und angewandt mit ebenso viel Maß als Wichtigkeit und Zweckmäßigkeit an dem Juwel gotischer Bauten des 13. Jahrhunderts, an der Kathedrale von Amiens.

Der äußere Effekt dieses berühmten Bauwerks ist außerordentlich bedeutend und imposant, wenn man sich ihm nähert, steht aber trotzdem nicht im Verhältnis mit der wirklichen Innensität seiner Proportionen und seinem künstlerischen Wert. Die Notre-Dame von Amiens ist erbaut im Mittelpunkt einer großen Stadt ohne Charakter. Nichts von dem, was sie umgibt, ist geeignet, ihre Schönheit und ihre Dimensionen zur Geltung kommen zu lassen. Denn der Werkmeister der Ile-de-France, der die Pläne zur gegenwärtigen Kathedrale gab, ein Laienarchitekt Robert de Luzarches, dem in der

¹⁾ Dictionnaire raisonné de l'Architecture française II S. 324.

Ausführung des Hauptteils Thomas de Cormont folgte, hat nicht nur die weiteste und geräumigste der französischen Basiliken geschaffen, sondern geradezu ein für die gotische Kunst in ihrer ganzen Fülle und Vollenbung typisches und exemplarisches Werk. Sie ist aus derselben Bewegung des künstlerischen und religiösen Enthusiasmus entstanden, der die Kathedralen von Reims, Laon, Rouen, Paris, Bourges u. a. aus der Erde hervorrief. Es wundert uns bei eingehender Betrachtung immer mehr, daß trotz der langen Zeit des Baus, wobei z. B. die Fassade dem Schiff um einige Jahrzehnte gefolgt sein mag, während wohl die Details der großen Nische erst zwei Jahrhunderte später hinzugefügt sind, doch das Ganze von einer wunderbaren Reinheit und Harmonie beherrscht ist.

Ein künstlerischer Genuß ohnegleichen ist es, sich einige Augenblicke den Eindringen hinzugeben, die uns eine sorgfältige Betrachtung liefert! Die Fassade, vor der wir uns aufstellen, hat ja nicht das Renommee der von Reims, und trotzdem steht sie n. E. über ihr durch die Kühnheit ihrer Ansicht und die Kleinheit der Ausführung.

(Fortsetzung folgt.)

Die Wandgemälde in St. Kilian in Mundelsheim.

Von J. K. Mayer, Pfarrer.

(Schluß.)

Das nächste siebente Bild stellt das Ende Gailanas dar: sie wird vom Teufel geholt. Im achten erscheint Abelhelm dem ersten Bischof von Würzburg, dem hl. Burchard (741 bis 753) und zeigt ihm den Ort der Leberreste von den Märtyrern an. Im neunten und zehnten Bild sehen wir die feierliche Erhebung der Leberbleibsel und ihre Beisetzung in Gegenwart mehrerer Bischöfe. — Zu dieser reichen Bemalung des ganzen Chores kommt noch ein kleines Bildchen über dem östlichen Fenster: zwei Engel halten das Veronikabild und vier Heiligenfiguren in der Fensterleibung des südlichen Chorfensters; nämlich in der östlichen Leibung die hl. Katharina und unter

ihr der hl. Apostel Andreas; an der westlichen Leibung: die hl. Barbara und unter ihr St. Jakobus, Figuren in natürlicher Größe. In der Wölbung darüber ist Blätterornament aufgemalt. Die Namen dieser Heiligen sind angeschrieben, ebenso sind Inschriftbänder (oft unleserlich) unter den Darstellungen der Kilianlegende.

Auch auf der Stirnseite des halbrunden, breiten (wohl alten) Chorbogens vor dem spitzigen (späteren) Chorbogen sind auf jeder Seite noch je zwei Reihen von Heiligen erkennbar, eine dritte Reihe darunter ist verdorben und daher unkenntlich.

Ist so der ganze Chor von Wandgemälden bedeckt — nur ein kleiner Bruchteil ist verdorben — so finden wir im Schiff, das mit einem einfachen Holzplafond überdeckt ist, von oben bis auf Mannshöhe die Wände einst übermalt und erhalten bis auf zwei Reihen an der Nordwand. Beginnen wir die Betrachtung links und rechts vom Chorbogen über den einstigen Nebenaltären. Auf der Evangelienseite ist ein gerade nicht oft vorkommendes Gemälde angebracht: der Schuzmantel Maria oder Maria als Zuflucht der Sünder und Beschützerin der Christenheit. Oben im Bilde ist Gott Vater mit dem Schwert der Gerechtigkeit. Darunter steht Christus, der Auferstandene, nur mit dem Leidentuch bekleidet und von Inschriftbändern umgeben, vor ihm ist seine Mutter dargestellt mit einem hellblauen Schuzmantel, unter welchem die Christen oder Sünder als kleine Figuren Schutz gefunden und durch Maria Gnade erlangen, welche für Maria in dieser Eigenschaft die Attribute oder Symbole sind (cf. zwei Skulpturen in der Lorenzkapelle in Rottweil: Nr. 50 und 157 im „Verzeichnis der altdeutschen Schnitzwerke und Malereien der Lorenzkapelle“).

Eine ähnliche Darstellung von Hans Schöffelin findet sich auf der Außenseite der Flügel eines Altarschreines in Heilsbrunn. Waagen sagt von demselben: „Es ist eine in dieser Zeit seltene Darstellung und von eigentümlicher Erfindung. Maria schirmt mit ihrem vorgehaltenen Mantel den Papst, den Kaiser, Kardinäle und Fürsten und bittet bei Christus für, der auch das Schwert des Zornes, so

Gott Vater schwingt, und auf dessen Scheide der heilige Geist in Gestalt einer Taube sitzt, aufhält." (S. 305.)

Auf der Wandfläche südlich vom Chorbogen (Epistelfeite) ist der Tod Mariä abgebildet. Oben erscheint Christus mit der Seele derselben als kleines Kind; darunter sterbend Maria, umgeben von den Aposteln, von welchen einer ein Licht (Sterbekerze), ein anderer eine Palme in der Hand hält. Unter diesem Bilde war wohl ein Seitenaltar aufgestellt — 1752 wurden bei einer Reparatur die zwei auf beiden Seiten des Chorbogens stehenden Ciborienaltäre entfernt und deren Tragsäulen zu Stützen für die Empore verwendet —, welcher nach der Mitte hin an der Wand noch eine kleine Fläche übrig ließ, welche mit den kleineren Bildern des hl. Fabian und Sebastian geschmückt wurde. Unter den Füßen des letzteren liegt eine menschliche Figur niedergetreten: die Pest.

Die Südseite des Schiffes enthält drei Bilderreihen, je etwa 1,60 Meter hoch, und jedes Bild etwa 1,20 Meter breit, und zwar 17 Einzeldarstellungen mit Inschriften aus dem Leben Mariä und der Jugendgeschichte des Erlösers, also aus dem Neuen Testamente; dazu kommen noch auf dieser Seite Einzelbilder: das Gericht, Moses, Georg, Michael.

Beginnen wir mit der obersten Reihe von Ost nach West:

1. Joachim, vom Hohenpriester im Tempel beim Opfer zurückgewiesen. —

2. Joachim bei den Hirten.

3. Anna, seine Frau, im Gebete mit der Erscheinung eines Engels.

4. Begegnung von Joachim und Anna an der „goldenen Pforte“.

5. Geburt Mariä (über dem mittleren Südfenster).

6. Tempelgang Mariä: sie geht als kleines Mädchen die Treppe zum Tempel empor, ihre Eltern bleiben unten, der Hohenpriester erwartet sie oben.

7. Joseph erhält seinen blühenden Stab, während ein anderer Freier den seinigen über dem Knie abbricht.

8. Vermählung Mariä mit dem hl. Joseph vor dem Hohenpriester und vier Zeugen des Vorgangs.

9. Verkündigung der Menschwerdung Christi durch den Erzengel Gabriel.

Diese neun Darstellungen nehmen die obere Reihe unter der Decke ein; folgende vier Bilder die zweite Reihe:

10. Heimsuchung: Maria und Elisabeth begegnen sich vor dem Haus.

11. Geburt Christi: vom göttlichen Kinde gehen goldene Strahlen aus, Engel singen das Gloria, oben ist der Engel der Verkündigung; auch Dchs und Esel sind nicht vergessen.

12. Beschneidung: der Priester sitzt zu dieser Handlung auf einem Sessel, vor ihm die Eltern mit dem Kinde.

13. Anbetung der Weisen: ein Magier kniet vor dem Christkind auf dem Schoß seiner Mutter, welche auf einem Thron sitzt.

Diese zweite Reihe zieht sich an der Wand hin nur bis zum mittleren Fenster, ebenso folgende dritte Reihe.

14. Darstellung Jesu im Tempel.

15. Flucht nach Aegypten, beide sehr anschaulich und gut ausgeführt.

16. Der betlehemitische Kindermord, mit dem Anführer der Soldaten zu Pferd.

17. Der zwölfjährige Jesus im Tempel, von seiner Mutter unter den Schriftgelehrten wiedergefunden. (Der Nimbus der heiligen Personen ist in Gold dargestellt.)

Außer diesen 17 Bildern aus dem Leben Mariä und ihres göttlichen Sohnes befindet sich auf dieser Südseite zwischen dem zweiten und dritten Fenster, ohne Zusammenhang mit den eben aufgezählten —

das jüngste Gericht,

das großartigste Gemälde voll Leben, Bewegung und tiefergreifendem Realismus, die Höhe zweier anderer Reihen einnehmend. Christus, mit zwei Schwertern, vom Mund nach beiden Seiten ausgehend — das Schwert der Macht und Gerechtigkeit: »Ecce bis acutus gladius ex Regis ore procedens« (Hieron. Ep. ad Canis. II. 6) als Weltenrichter auf dem Regenbogen thronend, von einer Mandorla in den Farben des Regenbogens umgeben, sitzt zum Gerichte; rechts und links von ihm knieen fürbittend seine

Mutter und sein Vorläufer und stehen die Apostel mit ihren Symbolen auf stilisierten Wolken. Zwei Engel blasen die Gerichtspfeifen; darunter ist die Auferstehung der Toten mit Himmel und Hölle, zu denen die Gerichteten eingehen. Eine auferstehende Frauensfigur hält ein Teufel an den Haaren und will sie auf die linke Seite ziehen, aber ein Engel ergreift sie an den Händen für die Seite der Seligen. Diese sind rechts von Christus auf Wolken und werden von Engeln zum Himmel geleitet, welchen Petrus öffnet.

Unter den Seligen sind einige als Kaiser, Kardinal, Bischof bezeichnet, ein Papst dagegen ist unter den Verdammten zu erkennen. „Nackt wie eine Schar anderer, vornehmlich Frauen und von einer gemeinsamen Kette mit ihnen umwunden, beugt er sich mit seiner hohen dreifachen Tiara, die zu seiner Nacktheit in seltsamem Widerspruch steht, über diese Kette zur Erde tief hinab, um sich krampfhaft an ihr festzuhalten und ein Entrinnen aus der Umschlingung der Kette zu versuchen. Unjont; der im offenen Höllenschlund als greuliche Katzen- oder affenartige Bestie aufrecht sitzende und thronende Hauptteufel faßt ihn von hinten fest mit den Krallen.“ (Klemm.) Dies zeigt, wie so oft, die mutwillige Torheit oder derbe Mutwilligkeit des Mittelalters. Weiteren lebendigen Realismus sehen wir auf dieser Seite: eine Frauensfigur sitzt auf den Schultern eines Teufels, während ein anderer sie am Kopfe packt; eine dritte Teufelsgestalt hält eine geschwungene Art in der Hand. Der Hauptteufel hält durch einen Balken den Höllentrachen aufgespannt, streckt die Zunge zum Hohn heraus und zieht zugleich mit der Kette die Verdammten in den Schlund. Die Kette verdeckt geschickt die Scham der nackten Gestalten.

Unter der Empore ist auf dieser Seite Moses mit den zwei Gesehestafeln dargestellt, und vor ihm knien zwei Israeliten.

Auf der Empore an der Südwand sitzt der heilige Ritter Georg zu Pferd, durchsticht den gewaltigen Drachen (Sinnbild des Bösen) unter den Füßen desselben. Vor ihm auf einem Felsen ist die

betende Königstochter unter Palmen, welche der Heilige vor dem Verschlungenwerden durch den Drachen rettete, und hinter ihr ist die Stadt (Burg). Micoedien war in Teufels- (Drachen-) Gewalt, d. h. im Heidentum, davon befreite es Georg und führte es zum Christentum (Kreuzer, Bildnerbuch).

In der Leibung des südwestlichen Fensters bei obigem Bilde hält der Erzengel Michael als Seelenwäger die Waage in der Hand und waltet seines Amtes. Ihm gegenüber ist ein Bischof zu sehen, und der Spitzbogen darüber ist mit Blattornament bemalt.

Auf dieser Südseite sehen wir noch in den Gemälden zwei Apostelkreuze aus den Farben heraus schauen.

Die Nordwand der Kirche, welche wie die Südwand durch drei Fenster mit neuen Maßwerken durchbrochen ist, hat nur mehr die oberste Reihe der Bemalung bewahrt, während die zwei unteren Gemäldestreifen dem Zahn der Zeit und der Feuchtigkeit der Mauer zum Opfer gefallen sind. Diese eine Reihe enthält zehn Darstellungen von Westen nach Osten aus der öffentlichen Lehrtätigkeit Jesu und seiner Leidenszeit.

1. Jesus am Jakobsbrunnen.
2. Jesus und die Ehebrecherin, welche demütig vor ihm kniet.
3. Jesus und Zachäus, welcher vom Baume herabsteigt.
4. Die Tempelreinigung: Christus schwingt die Geißel über die Verkäufer; zur Seite ist einer mit einem Taubenkäfig.
5. Das Abendmahl: Johannes ruht an der Brust seines geliebten Herrn; die übrigen Apostel sind um den Tisch versammelt.
6. Gethsemane: Christus und die drei Apostel, oben ein Engel mit dem Kelche.
7. Verrat des Herrn durch den Kuss des Judas und Gefangennehmung.
8. Die Verleugnung des Petrus bei den Soldaten, welche das Feuer im Vorhof schüren.
9. Christus vor dem Hohenpriester auf dem Thron.
10. Christus vor Pilatus.

Bei all' diesen Bildern ist Christus immer ganz gleich gekleidet: in ein etwas

dunkles Obergewand. Die zwei untern Bilderstreifen, von welchen nichts mehr zu sehen ist, haben jedenfalls die Fortsetzung der Leidensgeschichte enthalten.

Das ist der reiche Gemäldebesatz an den Wänden im Innern der Kirche.

Aber auch die Außenseite dieses Gotteshauses war einst bemalt. Dafür zeugen noch die Umrisse, welche noch einige Bilder erkennen lassen: Christus im Delgarten, die Kreuzigung, Figuren von beinahe natürlicher Größe, sind zu enträtseln.

Diese Gemälde an dem Außern der Kirche dürften, wie wohl anzunehmen ist, aus derselben Zeit stammen und von dem gleichen Künstler gemalt sein, wie die erhaltenen zahlreichen Gemälde im Innern des Gotteshauses. Einen hohen Kunstgenuß bietet diese Kirche.

Zu die Betrachtung der interessanten Bilder versunken, vergaßen wir die vielen ungezählten Schweißtropfen, welche die warme Frühlingssonne — 19° R. am 23. März 1903 — auf dem Wege von Ludwigsburg nach Mundelsheim und von hier nach Besigheim den beiden Wanderern auspreßte, vergaßen auch, ganz vertieft in stammer Betrachtung, den raschen Flug der Zeit, so daß wir den gewünschten Zug auf der Station Besigheim (von wo Mundelsheim in 1 1/2 Stunden zu erreichen), wohl sahen, aber nicht mehr ergreifen konnten. Aber aller Schweiß und alle Müdigkeit und dieses Mißgeschick ist vergessen bei der Erinnerung an den Genuß bei der Betrachtung der herrlichen Gemälde in der Kilianskirche zu Mundelsheim.

Klassischer Zimmerschmuck.

Wir haben vor Jahresfrist in diesem Organ auf den Versuch der Seemannschen Verlagsanstalt in Leipzig hingewiesen, hervorragende Meisterwerke der Malerei in den Farben des Originals wiederzugeben, ihnen dadurch den Eintritt in die Wohnungen und den breiten Massen der Bevölkerung den Genuß an der Kunst und das Verständnis für dieselbe zu erschließen. Damals lag uns Tizians „Zinsgroßchen“ vor (Preis 2 M.; in Passepartout 3 M., gerahmt unter Passepartout mit Glas 8 M.; ohne Passepartout mit Goldeinlage gerahmt 9 M.).

Diesem Gemälde ist seitdem eine stattliche Reihe von Genossen erstanden: Rembrandts Nachtwache, Rembrandts Saskia, Guido Renis Aurora, Andrea del Sartos Madonna del sacco, Brändels Bartlurg, von Claude Lorrain eine Landschaft, Knans' „hinter dem Vorhang“, Thomas „Kinderreigen“, Dürers Apostel Paulus und Evangelist Markus und derselbe: Apostel Petrus und Evangelist Johannes. Rembrandts Nachtwache ist wie der Zinsgroßchen für Reklamezwecke bestimmt und steht ihm auch im Preis gleich, die übrigen Blätter kosten ohne Passepartout 5 M., mit Passepartout 7 M., die von Knans und Thoma je 1 M. mehr. Uns liegen die beiden Blätter von Dürer vor, gewöhnlich „die vier Temperamente“ genannt (Bildgröße 60 × 25 cm). Wir schreiben über sie nicht, weil wir dazu aufgefordert wurden, sondern weil es uns freut, daß der Genuß gerade dieser beiden Bilder, vielleicht des besten, was der Pinsel des Nürnberger Meisters geschaffen, fortan nicht mehr das Sondergut der Besucher Münchens ist, sondern jedermann freisteht. Fremd sind die Bilder dem Gebildeten ja längst nicht mehr. In einer stattlichen Anzahl von Reproduktionen sind sie verbreitet und haben immer wieder neue Bewunderer gewonnen. Aber bisher fehlte den Wiedergaben die Farbe: das feierliche Rot am Mantel des Johannes in großer, breiter Fläche, dann Grün am Leibrock, hierauf das Grün zerlegt in die beiden Komponenten Gelb (Mantelsutter bei Johannes) und Blau, erst licht am Mantel des Petrus, dann kräftig aufgetragen am Gewand des Markus, endlich in seiner, leichter Nuance ausklingend am Mantel des Paulus, zu allerletzt (am Leibrock des Paulus) noch einmal das Rot wiederkehrend in zarter Tönung, und mit Blau vermischt, im Braun des Buchs in der Hand des Völkerapostels. Auch die Köpfe sind in dem frischen Kolorit viel wirkungsvoller, als in den gewöhnlichen Vielfältigungen: da blitzen die Augen und Zähne des tief-erregten Markus ganz anders: da flammt der Blick des Paulus noch viel energischer. Das Ganze ist ein schlagender Beweis, daß man auch ohne das moderne Raffinement, mit den allereinfachsten Mit-

teln eine nachhaltige Wirkung erzielen kann. Es läge nahe, zu fragen, warum denn Paulus so energisch Buch und Schwert hält, fast drohend seitwärts blickt und die Nasenflügel aufbläst; warum Markus förmlich aus dem Bilde heraus zu donnern scheint, warum Petrus beim Blick auf das Buch Nase und Lippen rümpft und die Schrift prüft, als sähe er und wollt's nicht seh'n, warum ihm Johannes mit einer so entschiedenen Geste das Buch hinhält. Wir wollen nicht den alten Streit wieder entfachen, ob es sich um die vier Temperamente, oder um die „Los von Rom“-Bewegung des Dürer'schen Zeitalters handelt; sondern wir wollen lediglich der Freude Ausdruck verleihen über die gelungene Popularisierung eines deutschen Meisterwerks aus alten Tagen und wollen den kunstsinigen Joannes Evangelistae und den Pauli oder deren Angehörigen einen leisen Wink geben betreffs eines passenden Festgeschenks: Für so manchen Ehrend, der das Zimmer nur verunziert, zahlt man 5 und 6 Mark ohne Rahmen, man lege noch 1 oder 2 Mark dazu, und man hat etwas Gediegenes von dauerndem Wert.

Geizlingen.

J. Rohr.

Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902.

(Fortsetzung.)

Außerdem sandte der Freiherr noch Eingaben und Denkschriften an die deutsche Bundesversammlung, die Regierungen der Einzelstaaten, Anrufe und Rundschreiben an das Gesamtpublikum, an die Akademien, die wissenschaftlichen Gesellschaften und Vereine, die Künstler und Architekten, die Verlagsbuchhändler Deutschlands. Der Erfolg dieser außerordentlichen zehnjährigen agitatorischen Tätigkeit des Vorstandes blieb nicht aus.

Schon im Jahre 1853 gab das bayerische Staatsministerium des Innern den Satzungen der Anstalt die obrigkeitliche Sanction und dem Museum damit zugleich als einer öffentlichen Anstalt zum Zwecke wissenschaftlicher Forschung und Bildung die Eigenschaften und Rechte einer juristischen Person; die deutsche Bundesversammlung faßte im gleichen

Jahre den Beschluß, „das Germanische Museum zu Nürnberg als ein für die vaterländische Geschichte wichtiges nationales Unternehmen der schützenden Teilnahme und wohlwollenden Unterstützung der höchsten und hohen Regierungen zu empfehlen“. Es kamen dann große Jahresbeiträge von seiten der deutschen Monarchen und der deutschen Regierungen und selbst die geistlichen Würdenträger, die Erzbischöfe und die Bischöfe, die protestantischen Oberkonsistorien, Stadtmagistrate und Gemeinderäte sowie Vereine folgten, die deutschen Buchhändler aber erklärten sich bereit, ihre Verlagswerke je in einem Exemplar der Nationalanstalt zu stiften.

Bisher waren die Sammlungen im Tiergärtnertorturm, im Hause des Kupferstechers Peterson am Paniersplatz (Toplerhaus), und in den bereits 1854 hinzugemieteten Räumlichkeiten in der Wohnung der alten Reichsschultheißen, dem nachmaligen Gasthause „zum weißen Lamm“, wozu 1856 noch ein weiteres Gebäude kam, untergebracht. Allein die Unterbringung der Sammlungen, Bureaus und Werkstätten in vier räumlich ganz voneinander getrennten Häusern konnte nur als provisorisch angesehen werden, und von vornherein ist denn auch die Lokalfrage auf das lebhafteste erwogen worden. Da hatte denn frühzeitig schon Aufseß seinen Blick auf ein entbehrliches, freilich in arg vernachlässigtem Zustande befindliches Gebäude gerichtet, auf die Kartause, das alte Nürnberger Kartäuserkloster am Südrande der inneren Stadt, einer alten Stiftung des Nürnberger Kaufherrn und nachmaligen Kartäusermönches Marquard Wendel, zu der am 16. Februar 1381 im Beisein König Wenzels und vieler geistlicher und weltlicher Fürsten der Grundstein gelegt worden war. Die Kreuzgänge und der große Klostergarten waren Eigentum der Stadt Nürnberg, die übrigen Pauslichkeiten gehörten dem Staate, näherhin dem Militärärar. Die in überaus reizvollen Verhältnissen erbaute alte einschiffige Klosterkirche samt ihren Seitenskapellen bezw. der alten Sakristei diente als Heumagazin, ein Gebäude nächst der Kirche als Feldschmiede, ein langer Trakt im Hofraum mit gewölbtem Erdgeschoß

teils als Marodestall, teils als Strohmagazin, teils auch stand er, wie einige kleinere Gebäulichkeiten von untergeordneter Bedeutung, und wie die an den Kreuzgang angebauten ehemaligen Mönchszellen, leer.

Nach vielen, vielen Unterhandlungen und Schwierigkeiten — war es ja nahe daran, daß das Museum nach Koburg gekommen wäre — gelang es endlich im Jahre 1857, Bewilligung und Mittel zum Ankauf der Kartause zu erhalten. Gleich auch schon am Tage nach der Uebergabe, am 21. April 1857, hatten die Wiederherstellungsarbeiten begonnen, die zunächst die beiden Flügel an der Kartäusergasse (später Bibliothek und Archiv) und die Zellen betrafen. Am 6. Juni konnte der Neubau eines Flügels, der das Generalrepertorium und die Geschäftszimmer aufnehmen sollte, unter Dach gebracht werden. Ferner wurde dann der innere Hof hinter dem langgestreckten Gebäude an der Kartäusergasse durch das Militär geräumt und dem Museum übergeben, am 27. März 1858 das Baumaterialienmagazin, am 22. Oktober die Kirche und endlich am 5. November 1858 die Schmiede. Ueberall regte sich sogleich die wiederherstellende, bessernde oder auch neugehaltende Hand, und manche reizvollen Einzelheiten des alten Baues, Estriche, Säulen, Holzdecken, namentlich die des ehemaligen Refektoriums der Kartäusermönche, kamen dabei zum Vorschein oder wurden wieder in das richtige Licht gesetzt und so zu neuer Wirkung erweckt.

Das Jahr 1859 brachte die Enthüllung eines großen Freskogemäldes Wilhelms v. Kaulbach, das als ein bedeutungsvoller Schmuck der Südwand der Kirche noch heute auf das größere Publikum einen starken Eindruck macht und als eine Art Wahrzeichen des Germanischen Museums betrachtet wird. Es stellt dar, wie im Jahre 1000 Kaiser Otto III. Karl den Großen noch als Leiche sitzend auf dem Kaiserstuhle in seiner Herrlichkeit, doch starr und unmächtig, das Reichsschwert in der Rechten, das Evangelienbuch als Schutzherr der Kirche auf den Knien haltend, in tiefer Gruft des Domes zu Aachen nach fast 200jähriger Grabesruhe besucht; erstaunt und erschrocken über die kaiserliche

Majestät seines großen Vorgängers, bleibt Otto auf der Treppe der Kaisergruft stehen. Im Jahre 1861 stiftete Kaiser Wilhelm I. für die „Kunsthalle“ des Museums ein großes, 40 Fuß hohes gemaltes Fenster, das die Grundsteinlegung der Kartause zum Gegenstand hat. Der Karton wurde nach einem Entwurfe Kronglücks von dessen Schüler Friedrich Wanderer gezeichnet und in der K. Glasmalerei zu Berlin ausgeführt. Das fertige Fenster kam jedoch nicht in der alten Klosterkirche der Kartäuser zur Verwendung, sondern in einem 1869 zu diesem Zwecke neuerbauten kapellenartigen Raum, in der nach König Wilhelm bekannten Wilhelmshalle, die sich in das Labyrinth der alten Kreuzgänge und Mönchszellen und stilgerechten Ein- und Anbauten einfügt. Die Kirche war eben erst notdürftig wieder hergestellt, die alten Kreuzgänge aber mit ihren ehemals so reizvollen Maßwerkfenstern lagen noch so gut wie völlig in Trümmern, und sie wieder zu erneuern, war eine der Hauptaufgaben, die Aufseher sich nunmehr stellte. Durch unermüdlige Aufrufe und Bitten brachte er es in kurzer Zeit dahin, daß die Maßwerke sämtlicher 21 Fenster des nördlichen Kreuzgangs von Freunden des Museums gestiftet waren und schon 1861 mit der Verglasung begonnen werden konnte. Dann folgte der südliche Kreuzgangflügel. Hier wie dort wurden Gipsabgüsse von Grabdenkmälern in chronologischer Reihenfolge in die Wände eingelassen, wodurch bei fortgesetzter, zielbewusster und sorgfältig ergänzender Sammlertätigkeit im Laufe des Jahres eine Abteilung entstanden ist, die zu den reichsten, originellsten und auch lehrreichsten des Museums zählt, ein Gipsmuseum, wie es insbesondere für das deutsche Mittelalter sonst bisher nirgends angetroffen wird. Die Anfänge desselben gehen bis auf die Anfänge des Museums zurück, mit der Aufstellung der Grabsteine wurde bereits 1859 begonnen.

Für die weitere Ausgestaltung dieser Sammlung, für die Fertigstellung der Fenster und den weiteren Ausbau der Kartause, namentlich für die Wiederherstellung der Kreuzgänge und der anstoßenden Gemächer, waren freilich die Mittel schwieriger zu beschaffen. Doch blieb nichts unversucht und ein Aufruf folgte dem

andern, und zwar nicht ohne Erfolg, indem von allen Seiten Hilfsmittel kamen. Dazu wurden die Pfliegschaften vermehrt und Aufseß selbst reiste zu Zwecken des Museums an die Höfe zu Weimar, Hannover, Berlin, Wien u. s. w., wodurch manche hübsche Summe der bereits 1857 gegründeten Baukasse zugeführt werden konnte. Eine besondere Wohltäterin war auch die Königin Augusta von Preußen. Zu den Pfliegschaften gesellten sich in einigen Städten auch noch besondere „Hilfsvereine“.

Aber trotz dieses ungetheilten Wohlwollens und dieser Opferfreudigkeit, die dem Germanischen Museum von so vielen Seiten entgegengebracht wurde, konnte den gewaltigen Anforderungen, die das Museum an seine Zukunft stellte, und den Ausgaben, die sie nötig machten, in jenem ersten Jahrzehnt noch in keiner Weise entsprochen werden. Es mußte zu jenen 10000 Gulden, die zunächst als Kaufschillingzins auf die Kartause eingetragen wurden, noch im gleichen Jahre 1857 ein Kapital von 25000 Gulden und später noch eines von gleicher Höhe aufgenommen werden. Dazu kamen noch die größeren Schwierigkeiten, die Verwaltung des Museums finanziell zu fundieren: die Anstalt sollte auch verwaltet werden. Woher die kärglichen Gehälter nehmen? Zahlreiche Veränderungen im Beamtenkörper des Museums waren eine Folge dieser kärglichen Gehälter.

Die größte und wichtigste Veränderung aber geschah dadurch, daß Baron v. Aufseß einem längst gefaßten und mehrfach geäußerten Entschluß entsprechend, nach Ablauf einer zehnjährigen Dienstzeit unterm 2. Juni 1862 dem Verwaltungsausschuß erklärte, von seinem Amte zurücktreten zu wollen. Mißstimmung und Unbäuf veranlaßten ihn hiezu, und trotz aller Gegenvorstellungen beharrte er auf seinem Entschlusse. Der Verwaltungsausschuß ehrte den Scheidenden und seine hohen Verdienste um die Anstalt durch seine Ernennung zum Ehrenvorstande des Museums. Am Tage des zehnjährigen Jubiläums (17. August 1862) nahm dann auch der zweite Vorstand, Dr. Freiherr Noth von Schredenstein, seine Entlassung.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Entwicklung, welche die kunst- und

kulturgegeschichtlichen Sammlungen während der zehnjährigen Amtsführung von Aufseß genommen haben. Wie wir schon oben gesagt, bildeten nach der Absicht des Freiherrn den eigentlichen Kern, den Brennpunkt des Museums das Generalrepertorium. Dieses sollte im Laufe der Jahre „der Zersplitterung Deutschlands in Rücksicht seiner zahlreichen Staatsammlungen, Landes- und fürstlichen Hausarchive, öffentlichen und privaten Bibliotheken u. s. f. wirksam begegnen und der historischen Forschung einen außerordentlichen Dienst leisten“. Ueberall wird dieses als die „wichtigste“, als die „Hauptaufgabe“ bezeichnet. Allein in der zweiten Epoche seiner Amtsführung machten sich doch Stimmen gegen diese allumfassende Absicht des Repertoriums geltend, und auch dem größeren Publikum erschien es richtiger, daß bei einem Nationalmuseum doch die Sammlungen die Hauptsache sein müssen, daß dem ganzen Volke ein möglichst getreues und lückenloses Bild seiner Kultur und Kunst durch die Jahrhunderte hindurch vor Augen zu führen sei. Die Ausbildung der Sammlungen aber war und blieb für Aufseß Nebenache. Gleichwohl waren diese Sammlungen, als Aufseß 1862 von seinem Amte als erster Vorstand zurücktrat, bereits sehr ansehnlich zu nennen, wiesen damals bereits eine große Anzahl derjenigen Stücke auf, die noch heute als in kunst- oder kulturgegeschichtlicher Beziehung von höchster Bedeutung zu den kostbarsten Schätzen des Museums zählen. Es gelangte nämlich gleich in den ersten Jahren eine ganz außerordentliche Fülle von wertvollen Geschenken an das Museum. Wie der schon 1853 von A. v. Eyz verfaßte „Wegweiser“ durch das Germanische Museum zeigt, war die Sammlung besonders reich an mittelalterlichen Wirkteppichen; auch die große und kleine Plastik zeigte hervorragende Werke. Die Münzsammlung zählte etwa 1200, die Sammlung der Medaillen 400, der Siegel über 800 Stück. Weniger gut vertreten war die Gemäldesammlung, während die Miniaturmalerei in den alten Aufseßschen Sammlungen und die graphische Abteilung manche Zierden aufwiesen. Die kunstgewerbliche und kulturgegeschichtliche Abteilung barg einen der gotischen Prachtschränke

aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, der noch heute dem Museum angehört, sowie eine lehrreiche Sammlung alter Musikinstrumente, dazu wissenschaftliche Instrumente, Hausgeräte, Waffen u. s. w. in bereits ansehnlicher Zahl. Die Bibliothek bestand aus etwa 10 000 Bänden mit gegen 410 Handschriften, wovon 40 wiederum Kopien von Bibliothekhandschriften fremder Bibliotheken, und über 800 illustrierten älteren Druckwerken, von denen weit über die Hälfte dem 15. und 16. Jahrhundert angehört. Das Archiv umfaßte 1853 etwa 1500 Urkunden, 250 Aktenfaszikel, 39 Bände Urkundenbücher und handschriftliche Regestenwerke sowie eine Autographensammlung. Der „Wegweiser“ von 1860 weist bereits eine große Anzahl weitere Stücke ersten Ranges auf, unter denen hier nur der zweite gotische Prachtschrank, der berühmte, um 1400 entstandene Werkteppich mit der Darstellung von allerlei Gesellschaftsspielen und mehrere Reiseurkunden von Otto II., Otto III., Heinrich VII. u. s. f. — die Zahl lediglich der Pergamenturkunden wird hier bereits auf über 5000 angegeben — genannt seien.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Die Kunst, Sammlung illustr. Monographien, herausgeb. von Richard Muther. Verlag von Jul. Barb, Berlin. Band I Lukas Kranach von R. Muther. Band II Die Lutherstadt Wittenberg von C. Gurlitt.

Die neue Monographiensammlung stellt sich die Aufgabe, das ganze große Reich der Kunst zu durchwandern, und zwar soll der Schwerpunkt nicht so fast darauf gelegt werden, neue Forschungsergebnisse und Gesichtspunkte zu bringen, als vielmehr auf eine dem großen Publikum gefallende „amüsante“ Darstellungsweise. Ein solches Programm, hervorgegangen aus dem modernen Bestreben, alles Wissen zu popularisieren, hat ohne Zweifel sein Berechtigtes, birgt aber auch vom wissenschaftlichen Standpunkt aus eine gefährliche Klippe in sich, die der Seichtheit und Oberflächlichkeit. Zimmerhin bürgt der Name des Herausgebers dafür, daß wir gute Leistungen erwarten dürfen.

Gegenüber den bekannten Knackfußschen Künstlermonographien hat die neue Sammlung den billigen Preis voraus (M. 1.25 das Bändchen), andererseits aber den großen Nachteil, daß mit den Illustrationen, so prächtig sie ausgeführt sind, eben viel zu sehr gespart ist.

Eine ganz ausgezeichnete Leistung im Sinne des Programms ist der „Lukas Kranach“

vom Herausgeber selbst. So weiß kein Zweiter die deutsche Sprache zu handhaben, um in den Geist und in die Gedankenwelt eines Künstlers einzuführen, wie Richard Muther. Diese oft gerabezu blendende Schönheit der Muther'schen Diktion ist allein schon ein Genuß.

Den Wittenberger Meister faßt unser Autor ganz richtig nicht als den Maler der Reformation auf, sondern als den naiven poesievollen Schilderer deutscher Waldnatur, obwohl uns sein Lob nach dieser Seite doch ein wenig zu stark aufgetragen scheint. Auch sonst scheint uns Muther einer gewissen nicht ausschließlich auf künstlerischem Gebiet gründenden Sympathie für den Freund Luthers zu sehr Rechnung getragen zu haben, indem er aus dem Bilde Kranachs die dunkelsten Partien, seine häßlichen, antrönischen Zeichnungen und die widerliche, durch Formenschönheit keineswegs verklärte Sinnlichkeit vieler seiner Schöpfungen soviel wie ganz wegstreichert hat. Es ist ja eigentlich auch ein psychologisches Rätsel, wie einem Kranach, der sich einerseits so beschränkt spießbürgerlich und bar jeden künstlerischen Schwunges zeigt, andererseits Werte von solch' entzückender naiver Frische und namentlich Madonnen von so minniglich-leuschem Liebreiz gelingen konnten, wie z. B. das Innsbruder Gnadenbild.

Wo Muther sich über katholische Anschauungen auspricht, geschieht es mit der heutzutage üblichen Befangenheit und Oberflächlichkeit. Auch klingt es recht kurios, und gewiß nicht geschmackvoll, wenn p. 23 der „nazarenische (!) Schindanger“ als der Boden bezeichnet wird, auf dem im Gegensatz zur griechischen Kunst die christliche erwachsen sei. Und so wäre noch manches auszusprechen, z. B. kann denn doch nicht die Derbheit und das „hanebüchene Wesen“ als ein besonders rühmlicher und erstrebenswerter Vorzug der deutschen Kunst betrachtet werden, — doch die glänzende Darstellungsweise Muthers verjöhnt uns immer wieder mit den und jenen logischen und historischen Schiefheiten, und wir können der Arbeit als Ganzem, namentlich in ihrem zweiten Teil unsere Anerkennung und Empfehlung nicht versagen.

Ueber das Thema des zweiten Bändchens „Die Lutherstadt Wittenberg“ und die Kunst hätte sich vielleicht ein recht geistreiches Aufsätzchen schreiben lassen, mit dem Resultat, daß Wittenberg — mag sich der Beurteiler zur Reformation freundlich oder ablehnend stellen — eben nichts weniger als eine für die Kunst bedeutungsvolle Stadt ist. Eine Monographie, welche Wittenberg zur Kunststätte stempeln will, ist von vornherein ein verunglücktes Unternehmen. Der Erfolg zeigt das auch. Die Kunstdenkmäler Wittenbergs, übrigens weber zahlreicher noch bedeutender als die von hundert deutschen Kleinstädte, stammen fast alle noch aus katholischer Zeit und haben mit der Lutherstadt blutwenig zu tun. Und die p. 49 allen Ernstes aufgestellte Behauptung, die Stadt der Reformation sei vielleicht die wichtigste Pflanzstätte der Renaissancekunst in Deutschland gewesen, verdient nicht mehr als ein mitleidiges Lächeln. Die ermüdende Weitschweifigkeit der Darstellung und das Hereinziehen aller möglichen unangehörigen Dinge beweist übrigens zur Genüge, wie sauer es dem

Autor wurde, die 67 Seiten seiner Monographie mit der Beschreibung und Würdigung Wittenberger Kunst auszufüllen. Da erhalten wir ausführlichen Aufschluß über Abenteuer einzelner Reformatoren, über die dem Dr. Martinus vom Wittenberger Rat bezahlten Weinrechnungen und über den Geld- und Silberwert in der Reformationszeit; p. 28 erfahren wir aus einer kunstreich angelegten Tabelle, was Pfeffer, Reis, Schöpfenfleisch, Samt &c. nach damaligem und heutigem Geld kosten. p. 29 und 30 wird umständlich berechnet, daß Luther in seinem Hochzeitsjahr 330 Flaschen Wein aus dem Natskeller bezogen hat u. s. w. Von p. 17—38 findet sich kaum eine Andeutung, die auf Kunst irgendwie Bezug hat.

Die große Sympathie für Luther und sein Werk, die wir bei dem Protestanten Gurlitt wohl begreiflich finden, hätte ihn jedoch nicht dazu verleiten sollen mit Ungerechtigkeit, und ohne jede nähere Sachkenntnis über Katholisches zu urteilen. Die Bemerkung über katholischen Reliquienkult ist in der Stadt der Lutherreliquien ganz unangebracht. Der Kuriosität halber und um zu zeigen, was man alles in ein Bild hineinsetzen kann, seien zwei Urteile Muthers und Gurlitts nebeneinandergestellt. Muther schreibt in seinem „Kranach“ über die Lutherbildnisse dieses Meisters p. 8: „Ein Interpret geistiger Größe ist Kranach nicht gewesen. . . . Weden die Lutherbildnisse (Kranachs) einen anderen Gedanken, als den an den Doktor Luther, von dem die Studenten in Auerbachs Keller singen?“ Gurlitt dagegen urteilt über die nämliche Darstellung p. 16: „Es ist eine kernige, edige deutsche Erscheinung. . . . ein starkes Ich, mächtig als solches, . . . auf sich gestellt und nur sich und seinem Gott verantwortlich und dem Geist, der in ihm lebt, dem Geist der Größe und Wahrheit“ &c. &c.

Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus müssen wir die Publikation Gurlitts als eine ganz verunglückte Arbeit bezeichnen.

Buchloe. Dr. Johannes Damrich.

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie publié par le R. P. dom Fernand Cabrol, bénédictin de Solesmes, prieur de Farnborough (Angleterre), avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs. fasc. I. A. M. Accusations contre les chrétiens. Paris. Letouzey et Ané 1903.

Frankreich hat der Neuzeit die größten Preidiger und der literarischen Welt die Geschichtswissenschaft gegeben. Heute überrascht es uns fast jeden Tag mit einer neuen Diosskotenschaft. Wer die Geschichte kennt, sieht in letzteren noch etwas mehr. Sie sind eine Prüfung. Und daß man nicht alle Hoffnung verlieren darf, beweist die literarische Rührigkeit der Franzosen, von der wir eine Probe anzuzeigen haben. Der den Archäologen bereits wohlbekannte P. Cabrol hat die mühsame, aber auch dankenswerte Aufgabe übernommen, die mannigfachen Resultate zu sam-

meln, welche die intensive Beschäftigung mit den monumentalen wie mit den literarischen Quellen der Archäologie und der mit ihr eng verschwister-ten Liturgie gewonnen hat. Ein Stab tüchtiger Gelehrter teilt sich mit ihm in die Arbeit. Das vorliegende erste Heft berechtigt zu schönen Hoffnungen. Was bisher bekannt und durch Martigny, Kraus &c. festgelegt wurde, erfährt eine wesentliche Erweiterung und Bereicherung. Die Quellen sind ausgiebig verwertet, die Fundorte und, wo es notwendig ist, auch der Wortlaut der Belegstellen genau angegeben. Die Darstellung ist trotz des reichhaltigen Stoffes eine klare und übersichtliche, und eine Reihe gut gewählter und dem heutigen Stand der Technik entsprechender Illustrationen erleichtert das Verständnis, ermöglicht eine Nachprüfung und regt zur Weiterarbeit an. Daß der Begriff Archäologie sehr weit gefaßt ist, mag der im ersten Heft fast 24 Seiten umfassende, aber noch nicht vollendete Artikel über accusations contre les chrétiens, oder der über l'accent dans ses rapports avec le plain chant mit mehr als 20 Spalten bekunden. Die Leser des „Archiv“ werden sich besonders für die Nebeneinanderstellung der Abbildungen der Klöster Tebessa, Saint Riquier und St. Gallen interessieren. Auch die weitgehende Berücksichtigung der Liturgie ist freudig zu begrüßen und entspricht einem dringenden Bedürfnis. Mögen die übrigen Lieferungen sich auf der Höhe der ersten halten, dann sind wir sicher, daß die Publikation für die Wissenschaft einen wesentlichen Fortschritt bedeutet. Wir wünschen dem monumentalen Werk von Herzen recht viele Abnehmer und möchten die Anschaffung namentlich den besser situierten Landkapiteln empfehlen. Der Preis pro Heft (160 Quartseiten à 2 Spalten) beträgt 5 Franken und ist namentlich mit Rücksicht auf die reichen und gelungenen Illustrationen ein mäßiger zu nennen.

Geislingen.

J. Kohr.

Annoncen.

Soeben ist in der Herderschen Verlags- handlung zu Freiburg im Breisgau er- schienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Der alte Fensterstaub des Freiburger Münsters. Ein Bei- trag zu dessen Kenntnis und Würdigung von Erik Geiger. Erster Teil. 13. und 14. Jahr- hundert.

Lieferung 2. Fol. (S. 65—82 mit 148 Abbildungen und 2 farbigen Tafeln) M. 5.—.

Das vorliegende Werk wird fünf Liefe- rungen zum Preise von je M. 5.— umfassen und im Laufe von zwei bis drei Jahren voll- ständig erscheinen. Dasselbe wird neben 350 bis 400 Textabbildungen 8 Tafeln in Farben- druck enthalten.

Hierzu eine Kunstbeilage:
Die Kathedrale von Amiens.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. 8.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.64 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrages direkt von der Dornschen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre bildliche Darstellung.

Von Fr. G. in A.

Ueber die Tatsache der Stigmatisierung des hl. Franziskus herrscht wohl kein begründeter Zweifel mehr; sie ist auch von den Gegnern christlicher Weltanschauung und katholischer Heiligenverehrung zugegeben; wunderbarlich genug ist freilich die von ihnen beliebte Erklärung der bis dahin unerhörten Erscheinung; meint doch einer von ihnen, Franz habe sich die Male wohl in einem „raptus“¹⁾ selbst beigebracht (Zöckler, *Akzese*), zum deutlichen Beweis, daß er sich nicht die Mühe gegeben hat, über die Form dieser Male auch nur eine der Hauptquellen nachzulesen. Solche Male kann man sich nicht selbst beibringen.

Gerade aber über die Form der Stigmata scheint auch in nicht gegnerischen Kreisen — also bei Katholiken, Geistlichen und Laien, ja selbst bei Jüngern des Heiligen, nicht in allweg die richtige Vorstellung zu herrschen. Grund hiezu ist wohl auch, um es gleich zu sagen, die von der tatsächlichen Form zumeist abweichende bildliche Darstellung der Stigmata.

Das römische Brevier selbst spricht nicht in erwünschter Deutlichkeit von der Form der Male, wenn es am 4. Oktober erzählt, daß der Seraph, der dem Heiligen auf dem Berg Alverna erschien, seinen Händen, Füßen und der Seite (!) „*vestigia clavorum*“ = „Spuren der Nägel“

eindrückte¹⁾. Es liegt darin eine doppelte Undeutlichkeit; denn was die Hände und Füße betrifft, so kann man sich unter „*vestigia clavorum*“ allerdings „Spuren“ der Kreuzigungsnägel denken, aber noch lauge nicht das, was die Sache nach den Quellen nachrichten wirklich war; was aber die Seite und deren Wunde betrifft, so scheint der Ausdruck entschieden verfehlt zu sein.

Der 17. September, das Fest der Einprägung der Wundmale, nimmt seine zweite Nocturn aus Bonaventura und zwar zum größeren Teil aus der *Legenda minor, de stigmatibus sacris lectio 1. 2. 3.*²⁾, zum kleineren Teil aus der *Legenda maior, de stigm. s. c. 13.*³⁾ Der Breviertext die ses Tages bezeichnet darum allerdings die Form der Male anschaulicher als der des 4. Oktobers, aber gerade die nähere Beschreibung der Form, Farbe, der Ausragung, der Gestalt an der oberen und unteren Fläche an Hand und Fuß u. s. w., wie sie gerade besonders anschaulich in der genannten *Legenda minor, l. c.*, sich findet, läßt auch diese Nocturn vermissen. So gewinnt auch an der Hand des Breviers der Leser und Veler noch nicht die wünschenswerte Kenntnis von der eigentlichen Form der Stigmata des seraphischen Heiligen.

Das Kirchenlexikon von Becker und Welte Art. 2 Stigmata⁴⁾ bringt zwar

¹⁾ *Lectio VI qui eius et manibus et pedibus et lateri vestigia clavorum impressit* = der seinen Händen, Füßen und der Seite Spuren der Nägel eindrückte.

²⁾ Ausgabe Quaracchi 1898, p. 256 ss.

³⁾ *Ibid.* p. 186 ss.

⁴⁾ Band XI, S. 814 ff.

¹⁾ Verzückung.

eine Darstellung der großen Verschiedenheit der Stigmata in der äußeren Erscheinung, in Gestalt, Größe, „Tiefe“ der einzelnen Wunden, unterläßt aber eine nur andeutende Bezeichnung des Aussehens der ersten historisch beglaubigten Stigmata, die, wenigstens an Händen und Füßen, als Erhöhungen, „caelaturae“, zu bezeichnen wären. In demselben Werke, Artikel Franz von Assisi¹⁾, ist eine entschieden zu knappe und auch den Quellen nicht ganz entsprechende Beschreibung der Wundmale gegeben.

Es würde zu weit führen, wollten wir die große Zahl der späteren Biographen des Heiligen bis auf unsere Tage durchgehen, um zu sehen, wie sie die Wundmale mehr oder weniger richtig beschreiben. Es sollen nur einige Arbeiten angeführt werden, die mit der Sache sich beschäftigen mußten, vor allem Edward Vogt, einst katholischer Stadt- und Garnisonspfarrer in Ludwigsburg, Dekan für Stuttgart und später als Pfarrer von Bekenweiler Dekan für Niedlingen, ein um das katholische und kirchliche Leben seiner Zeit sehr verdienter Mann. Im Jahre 1840 gab er, damals Repetent in Tübingen, ein Büchlein heraus mit dem Titel: „Der hl. Franz von Assisi“. Ein biographischer „Versuch“, das er, laut Vorrede, mit „Echtheit“ der Deffentlichkeit übergab. Das Büchlein, für die damalige Zeit eine ganz prächtige Leistung, beschreibt S. 170 die Stigmata kurz, aber treffend, so wie sie waren, d. h. Vogt schöpfte aus den alten Quellen.

Ueberhaupt ist die Arbeit in ganz gut katholischem Sinn geschrieben — läßt sie doch die Indulgenzen von Portiunkula als zu Lebzeiten des Franz gegeben bestehen. — Dies hält jedoch einen der neuesten Biographen des seraphischen Heiligen nicht ab, diesen katholischen Priester, Dekan und Schriftsteller mit Hase und Sabatier in einen Topf zu werfen, d. h. ihn als protestantischen Biographen zu bezeichnen, der den Heiligen in durchaus „kegerischem“ und „unkirchlichem“ Geiste auffaßt und darstellt.²⁾ Dem Verfasser dieser neuesten, sonst vielbelobten Biographie, der General-

minister des ganzen Kapuzinerordens ist, stehen hiebei allerdings mildernde Umstände zur Seite, wenn man liest, wie selbst Zeiler im Kirchenlexikon 2, Band IV, S. 1814 das Buch von Vogt in gleichem Atemzug wie die von Hase als Arbeiten von Protestanten nennt. Das hat der ehemalige katholische Dekan Vogt nicht verdient, der so vieles für die katholische Sache in Wort und Schrift, vor allem auch in der Diaspora getan hat.

Dezel, Monographie II, 348 handelt in ausführlicher Darstellung über die bildliche Wiedergabe unseres Heiligen und bringt namentlich auch das berühmte Bild desselben aus Subiaco, berichtet aber über die eigenartige Form der Wundmale selbst, namentlich an Händen und Füßen, nichts.

Stephan Weiffel, der in den „Stimmen von Maria Laach“, Band 33, 1887, S. 160 ff., mit Energie, Geschick und Sachkunde die Tatsache der Wundmale als wunderbare, nicht auf Betrug beruhende Erscheinung gegen Hase, Menan und Thode verteidigt, macht mit Recht auf die eigenartige Form derselben aufmerksam: „Keine menschliche Weisheit, auch nicht der in aller menschlichen Weisheit hervorragende Elias sei im stande gewesen, derartige Zeichen künstlich hervorzubringen.“ Hätte Menan die Quellenangaben über das Aussehen der Wundmale gekannt oder genau sich angesehen, unmöglich hätte er behaupten können, Elias habe sie ihm künstlich beigebracht — vollends erst in der Nacht, die zwischen dem Abscheiden des Heiligen und der Beisetzung lag.

Wolfgang Menzel¹⁾ nennt in wenig Worten den Hergang der Stigmatisation, beschreibt aber die Wundmale selbst nicht, und ein Neuerer, Pfeleiderer²⁾, scheint überhaupt keinen klaren Begriff von dem Erscheinen und dem Aussehen der Wundmale zu haben.

Und nun gehen wir über zu dem Quellenachweis, wie die Stigmata des hl. Franz in Wahrheit ausgesehen haben.

Der erste, der uns Nachricht gibt, ist Elias, der bekannte Stellvertreter des Heiligen (vicarius) und später sein Nachfolger als Haupt des Ordens. Unmittel-

¹⁾ Band IV, S. 1809 ff.

²⁾ Christen, Leben des hl. Franziskus von Assisi. Innsbruck 1899 p. VI.

¹⁾ Christliche Symbolik II, 566.

²⁾ Attribute der Heiligen, Utm 1898.

bar nach dem Hinscheiden des Franz richtet er an die Ordensgenossen ein Schreiben, in welchem er den Tod des gemeinsamen Vaters anzeigt. Uns liegt der Brief vor in der Ausgabe der *Vita trium sociorum v. Amoni*¹⁾ p. 104 s. s. Zunächst gibt er seinem Schmerz über das Scheiden des Heiligen in überaus kindlicher und herzlicher Sprache Ausdruck, geht aber dann von der herzerschütternden Klage zum Trost über, da der Vater vor seinem Tode alle seine Söhne gesegnet habe, wie ein zweiter Jakob. Nun fährt er fort: ich verkündige Euch eine große Freude und ein Wunder, wie, seitdem die Welt steht, keines erhört worden ist; „*nam diu ante mortem frater et pater noster apparuit crucifixus, quinque plagas, quae vere sunt stigmata Christi, portans in corpore suo; nam manus eius et pedes quasi puncturas clavorum habuerunt ex utraque parte confixas, reservantes cicatrices et clavorum nigredinem ostendentes; latus vero eius lanceatum apparuit et saepe sanguinem evaporavit.*“

„Denn lange vor seinem Tode erschien unser Bruder und Vater gekreuzigt, indem er fünf Male, die in Wahrheit Stigmata Christi sind, an seinem Leibe trug; denn seine Hände und Füße hatten eine Art Stichmale von Nägeln, an beiden Seiten angefügt; sie behielten die Narben bei und zeigten die schwärzliche Farbe von Nägeln; die Seite aber war mit einer Lanze durchbohrt und schwitzte oft Blut aus.“

Da die Gegner auf diesen Bericht alles halten, d. h. alles Spätere auf ihn zurückführen, so ist es ungemein wichtig, den Wortlaut des Eliasbriefes recht zu verstehen. Vor allem sagt Elias, daß Franziskus schon lange (*nam diu*) vor seinem Tode gekreuzigt ausjah. Sofort erklärt er, worin dieses Gekreuzigtsein bestand. Er trug nämlich fünf Male (*plagas*) an sich, an seinem Leibe, welche wahrhaft *stigmata Christi* sind. Sofort teilt er diese fünf *plagae* in solche, die an Händen und Füßen sind und eine an seiner Seite. Hände und Füße hatten „*quasi puncturas clavorum*“. Was will dieser Ausdruck besagen? Offenbar will Elias mehr

sagen als das, daß an den Händen und Füßen eben Wunden waren — er meidet den Ausdruck „*vulnera*“ — sondern es waren Stichmale, die mit Nägeln in Beziehung standen, sei es, daß sie von Nägeln herrührten oder aus Nägeln bestanden (*Genetivus epexegeticus* = Stichmale, nämlich Nägel). — Elias ringt in Anbetracht der gänzlichen Neuheit und Unerhörtheit der Erscheinung mit dem Ausdruck, weswegen er auch das Wörtchen „*quasi*“ beifügt. Die Stichmale waren auf beiden Seiten angebracht (*confixae*), waren aber verheilt und zeigten die schwärzliche Farbe von Nägeln. Die Seite ferner erscheint von einer Lanze durchbohrt und schwitzte oft Blut aus (*evaporavit*).

Elias hat sein Schreiben offenbar rasch abfassen müssen, um den in der weiten Welt zerstreuten Brüdern die Kunde von dem großen Trauerereignis möglichst schnell mitteilen zu können, ein zweiter Grund — neben der vollständigen Neuheit der Erscheinung, daß Elias die Wundmale nicht ausführlich beschreibt, sondern eben nur nennt, dabei aber uns doch ahnen läßt, wie die Sache eigentlich ausgesehen hat. Jedenfalls haben die Gegner nicht das Recht, wie sie es tun, den Wortlaut dieses Briefes als die einzige Quelle hinzustellen, auf die schließlich alles zurückgehe (Thode, Franz von Assisi, S. 54 Anm.). Der Brief des Elias, rasch entworfen und expediert, konnte die Wundmale noch nicht in der erwünschten Weise beschreiben. Das haben andere getan und konnten es tun, die wir zum mindesten ebenfotig als Quellenchriftsteller über Franz annehmen dürfen.

Noch sei bemerkt, daß nach der Darstellung des Elias nur die Seitenwunde blutete und zwar nur dann und wann, ein Umstand, auf den wir noch später zurückkommen werden, ebenso wie auf die Lesart „*nam diu*“, die von den Gegnern in *non diu* abgeändert werden will, so von Lempp, „Elias von Cortona“¹⁾ p. 63. — Die zweite Quelle, welche uns über die Wundmale des hl. Franz, und zwar eingehender berichtet, sind die Arbeiten des Thomas von Celano, des Dich-

¹⁾ Legenda S. Francisci Ass., a. b. b. Leone, Rufino, Angelo eius socii, scripta etc. Roma 1880.

¹⁾ Collection d'études et de documents sur l'histoire religieuse et littéraire du Moyen âge. Paris 1901 III.

ters des „Dies irae“ — wir sagen „die Arbeiten“. Bekanntlich hat dieser Jünger des Heiligen nach dessen Tod im Auftrag des Papstes Gregor IX. eine Vita des Franz geschrieben, zwischen 1228 und 1229. In späterer Zeit, nach Absetzung des Elias als Generalminister des Ordens, wurde derselbe Thomas, wie uns Salimbene (Chron. Parm.) und die Chronik der 24 Generale (Analecta Franciscana tom. III) berichten, vom General Creszentinus (1244—1247) veranlaßt zu abermaligem Bericht über das Leben des Heiligen, worauf er zunächst einen Traktat schrieb „de vita et verbis et intentione eius“¹⁾ zwischen 1246—1247. Dies ist die Vita II des Thomas, den älteren Bollandisten noch unbekannt und darum in den Acta S. S. Oct. II sich nicht findend, erst im Anfang des 19. Jahrhunderts von Rinaldi (Rom 1806) herausgegeben, später von Amoni (Rom 1880). Da nun der General Johann von Parma (1247—1255) demselben Thomas den Auftrag gab, diesen Traktat zu ergänzen durch eine weitere Arbeit „de miraculis“, was er auch tat „cum epistola quae incipit“, „Religiosa nostra sollicitudo“, so daß Salimbene l. c. schreiben konnte, Thomas habe ein sehr schönes Buch geschrieben *tam de miraculis quam vita*²⁾ nämlich des hl. Franziskus, so stellt sich die Frage: wo ist dieser letzte Traktat „de miraculis“? In der erwähnten Vita II ist er nicht zu finden; denn der erste Teil dieser Vita enthält einige Skizzen aus der Lebensgeschichte des Franz, der zweite Teil einige Weisäugungen, aber nicht miracula im eigentlichen Sinn, der dritte Teil endlich Züge aus dem ästhetischen und kontemplativen Leben des Heiligen. So hielt man denn diesen Traktat „de miraculis“ bisher für verloren, beziehungsweise für noch nicht aufgefunden. (Fortsetzung folgt.)

Wanderungen durch einige Kathedralen Nordfrankreichs.

Von M. Schermann.

(Schluß statt Fortsetzung.)

Gegenüber der verschwenderischen Fülle jener bietet sie mehr Maß und Klarheit.

¹⁾ Ueber des Franz Leben, Worte und Geistesrichtung.

²⁾ Sowohl über seine Wunder wie sein Leben.

Und wenn das Skulpturenwerk weniger von dem naiven Dukt und der Jugend der großen Figuren von Reims hat, so hat die Dekoration in ihrem Ensemble und ihren Details mehr Logik und anderseits überwuchert sie das bauliche Gerippe in keiner Weise. Es mag ihr etwas von der unvergleichlichen Poesie der Fassade von Reims fehlen; aber man wird nichts Nobleres und Eleganteres unter den vollendetsten Meisterwerken großen Umfangs und Stils finden, als die Vorderseite dieser Kathedrale. Sie übertrifft selbst Paris durch ihren klaren Rhythmus, durch die äußerste Eleganz ihrer Proportionen und die klassische Kleinheit ihres viel geglätteteren Stils.

Die ganze Anlage wie auch das System des Aufbaus zeigen das zu vollkommener Klarheit gediehene Prinzip, das vollkommene Beherrschen der Mittel, ohne jemals auf ein Ueberbieten der letzteren hinauszugehen. Der Fortschritt gegenüber von Reims charakterisiert sich namentlich durch die Verminderung der Stützmauern durch die entschiedene Steigerung der Lichtquellen. Der Chor zeigt eine fünfgeschiffige Anlage mit einem Umgang und Kapellenkranz von sieben polygonalen Apsiden statt des einfachen Halbrundes, deren mittlere ansehnlicher als die übrigen heraustritt. Das Kreuzschiff hat zwei Absseiten wie das Langschiff; das Langhaus genau wie in Chartres sieben Gewölbejoche, zu denen noch die Turmhalle kommt, bei einer inneren Gesamtlänge von 143 Metern. Mit ganz besouderer Sorgfalt sind die Apsiskapellen bedacht worden. Ich wüßte ihnen kaum etwas gegenüberzustellen hinsichtlich der Delikatesse des Stils und der Ausführung, mit Ausnahme der St. Chapelle. Man ist geradezu frappiert durch die eigentümliche Analogie, welche diese zwei Bauten zeigen, und es könnte die Frage ernstlich erwogen werden, ob der Baumeister des hl. Ludwig nicht selbst gekommen ist, um die Zeichnung dafür zu geben; soviel Ähnlichkeit des Stils ist vorhanden.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit einen Augenblick den Portalen zu, die sich hallenartig vor den Strebebeylern lagern. Sie erinnern an die berühmten Pforten von Chartres. In ihrer ganzen Anlage zeugen sie, ebenso wie die Galerie der

ersten Etage, das Triforium und die hohen Fenster von einem größten Künstler, und man weiß in der That nicht, wen man mehr bewundern soll, den Meister, der den Plan gemacht, oder den, der diese schönen Formen in eine so großartige Erscheinung gerufen hat. Wie herrlich dieses Portal St. Honoré am Südbaum des Transepts, dessen Bierge eine der schönsten jener lächelnden Figuren ist, welche die Skulptur des Mittelalters hervorgebracht hat! Auch diese Portale haben ihre Ikonographie in reichem Maße erhalten, wie die von Reims und Paris; eine diskrete Restauration hat ihnen ihren alten Glanz wiedergegeben.

Auffälligerweise ist von irgend einem reichen Turmbau abgesehen. Nur über den vier Pfeilern der mittleren Vierung war ein eigentlicher Turm errichtet, der 1527 vom Blitz zerstört und 1529 durch einen leichten, schlank aufstieghenden Turm ersetzt wurde. Dem Querschiffe fehlen die Türme gänzlich. Die Westfassade hat zwei Türme von mäßiger Höhe; es scheint, daß auch hier die Emporführung von Türmen ursprünglich nicht beabsichtigt war, da die Fassade wohl einen in sich abgeschlossenen Vorbau bilden sollte. Viollet-le-Duc ¹⁾ sagt, daß die Anordnung der zwei reichgeschmückten Arkadengalerien, welche über den Portalen durchlaufen, die horizontale Schichtung und eine vorherrschend dekorative Absicht so entschieden hervortreten lasse, daß es glaublich sei, man habe auch oberwärts das Ganze in ähnlicher Weise krönen wollen.

Nicht geringer ist der Eindruck, den das Innere dieses Kiesenbauwerks auf den Beschauer macht. Unvergleichlich erhaben und kühn, entzückend leicht, klar und durchsichtig! Das System ist im ganzen durchaus harmonisch, im wesentlichen aus einem Guß, wemgleich mit einigen Variationen, welche die Bildung der Triforien und der Fenster betreffen. Für den gewaltigen Eindruck sprechen schon die Maße; der Plan bedeckt eine Fläche von ca. 8000 Quadratmetern und wird hierin nur von Sankt Peter in Rom, der Sophienkirche in Konstantinopel und dem Kölner Dom übertroffen, in der Höhe von 56,5 Metern nur von Köln und Beauvais.

¹⁾ A. a. D. S. II. 326.

Das Schiff von Amiens ist unter dem doppelten Gesichtspunkt der Technik und Ausführung, der Wissenschaft und Kunst das Meisterwerk der Gotik. Solidität der Struktur, Klarheit des Planes, Harmonie der Proportionen und Eleganz der Formen, alles findet sich vereinigt in dieser Kunstschöpfung, um daraus, wie die Engländer sagen, „the crowning glory“ der gotischen Architektur zu machen. Wie herrlich flutet das Licht in alle Teile! Es hüllt gewissermaßen diesen weißen Stein mit seinen transparenten Wellen ein. Das rührt wohl zum Teil daher, daß die Triforien im Chor und in der östlichen Kreuzwand völlig als Fenster ausgebildet sind. Dazu geben die Glasgemälde eine herrliche Wirkung. Im Langhaus haben die Fenster vollkommen durchgebildete Gliederung in vierteiliger Anlage; im Chor sind sie sechsteilig und zeigen das reichere Maßwerk der späteren Zeit.

So hat es also nichts Auffallendes mehr, wenn L. Gonse ¹⁾ in seinem trefflichen Werk den Dom von Amiens das Pantheon der französischen Gotik, die beiden Architekten Robert de Luzarches und Thomas de Cormont ihren Phidias und Iktinus nennt. Was soll man noch von all' den Kunstschätzen sagen, welche die ehrwürdige Kathedrale schmücken und aus ihr eines der kostbarsten Museen der Kunst in Frankreich machen? Es mag in dieser kurzen Beschreibung genügen, die wunderbaren Bronzegräber von Evrard de Joinvillois (1223) und Geoffroy d'Eu (1236), den beiden Veranlassern des Baues, zu nennen, das wunderbare Chorgestühl, ein unbestrittenes Meisterwerk der Holzskulptur, oder die alten Wandgemälde vom Ende des 15. Jahrhunderts, die delikate Kapelle der Maffabäer aus dem 14. Jahrhundert im Süden der Apsis, die jetzige Sakristei.

Nur über die Bildhauerarbeiten mögen noch einige Bemerkungen angefügt sein. Wir finden hier, ähnlich wie in Chartres, ein ikonographisches Ensemble von Porträts und Figuren, und zwar wohl die besterhaltenen von allen gotischen Monumenten. Man kann die schönsten dieser Sujets auswählen und sie ohne Bedenken

¹⁾ A. a. D. S. 205.

in Vergleich bringen mit irgend welchen Produkten der alten oder der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts. Namentlich sind die großen Figuren, die fast alle intact sind, außerordentlich bemerkenswert. Auf dem Trumeau leuchtet noch diese herrliche Figur Christi, die man mit Recht „le Beau Dieu d'Amiens“ nennt. In der luxuriösen Ornamentation der drei Portale erscheinen alle jene fabelhaften Wesen, die in den mittelalterlichen Bestiarien beschrieben sind. Es wäre hier interessant, die feltischen Nachklänge herauszuschälen, die sich mit dem christlichen Dogma zusammensuchen und in diesem Unversalkonzert unverkennbar widerklingen. Diese Tierfiguren mit ihrem fremden Symbolismus möchte man fast als die Erinnerung einer verschwundenen Welt, einer versunkenen Schöpfung ansehen. Besonders interessant sind die Skulpturen der Porte dorée im südlichen Querschiff, die wie das Portal selbst aus dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts stammen, also um etwa 25 Jahre später sind, als die der Fassade von Paris. Ihr Ensemble stellt sicherlich eine der vollendetsten, delikatesten und reinsten Schöpfungen dar, welche uns die gotische Bildhauerkunst hinterlassen hat.

Die hl. Jungfrau ist für die französischen Bildner immer die wohlthätige und fruchtbare Beraterin gewesen. Nach ihr richten sie schon mehr als zwei Jahrhunderte ihre Gedanken und suchen mit einer naiven Begeisterung die Verwirklichung ihres Ideals in allen Formen, in allen Ausdrücken — von der strengen und ernsten Jungfrau des Portals von Paris bis zu der fast „eigeninnig-widerwärtigen“ der Brücke de Fouchères Troyes — und in dem verschiedensten Material: Stein, Holz, Marmor, Bronze, Elfenbein, Gold, Silber. So ausgedehnt man diese Madonnenstudien nun auch treiben mag, die nach künstlerischen und kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten wertvolle Resultate zeitigen werden, ich glaube nicht, daß unter den tausend Darstellungen der Muttergottes eine edlere und ausdrucksvollere sich fände, als die, welche wir an jener goldenen Pforte in Amiens bewundern. Die Bewegung des Körpers ist von unsagbarem Reiz, die Falten des Gewandes fallen mit einer himmlischen Eleganz und lassen das Na-

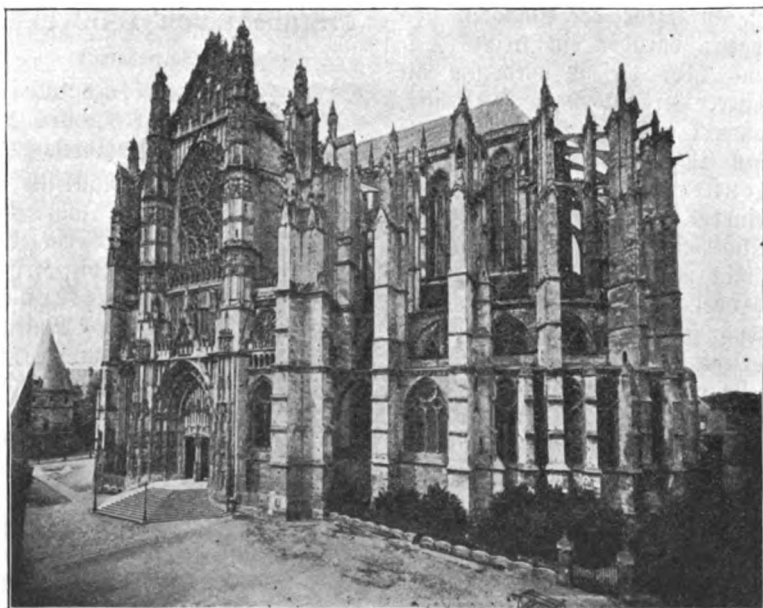
türliche und die Grazie der Pose zur vollendetsten Wirkung kommen; dieses wunderbare Lächeln, das Leonardo da Vinci in seiner Donna Lisa nachgeahmt hat, belebt das Gesicht, dessen Weichheit durch die leichten Schatten des Schleiers noch erhöht ist. Drei Kinnbustragende Engel und zwei reiche Blätterfriese vervollständigen diese eigenartige Komposition.

Angesichts dieser Pracht und namentlich bei der architektonischen Vollendung der Kathedrale von Amiens ist es für uns sehr begreiflich, daß wir sie an dem größten und prachtvollsten gotischen Bau Deutschlands, dem Kölner Dom, der 1248 begonnen und 1332 eingeweiht wurde, in manchen Stücken wiedererkennen; namentlich bedeutet der Chor von Köln geradezu eine Repetition des französischen Vorbildes; auch das Münster in Freiburg, das bis auf Chor und Turm 1272 vollendet, und das von Straßburg, dessen Langseite 1275 gebaut und dessen Fassade 1277 von Erwin von Steinbach gegründet und in beiden unteren Stockwerken nach seinem Plan ausgeführt wurde, zeigt den Einfluß der französischen Gotik unleugbar! Außerordentlich groß war die Wirkung dieses typischen Wertes namentlich in Frankreich. Am Schiff von Saint Denis, an den Chören von Meaux, von Troyes, ja an der ganzen Anlage der Kathedralen von Clermont, von Limoges, von Saint-Denis in Rouen und vielen anderen ist das Vorbild unverkennbar.

Den kühnsten Gedanken, den die Kathedrale von Amiens jemals bei einem Baumeister erweckte, hat der Architekt der Kathedrale von Beauvais gefaßt. Man ist förmlich gebannt, wenn man mitten in der sonst so nichtssagenden und wenig eindrucksvollen Stadt diesen Riesenschiff mit seinem angehängten Querschiff in fast unendliche Dimensionen sich erheben sieht. Auf den ersten Blick tritt uns der Plan des Chores von Amiens entgegen, aber in solch' gesteigerten Verhältnissen, daß man sich des Eindrucks der Willkür, ja des Uebermutes nicht ent schlagen kann. Der Architekt der Kathedrale von Beauvais, Eudes de Montreuil, hat sich ohne Zweifel die Aufgabe gesetzt, die kolossalen Dimensionen von Rheims und Amiens vergessen zu lassen; die Kühnheit der

Konstruktion sollte alles bisherige überbieten. So wurde das Mittelschiff auf eine Höhe von 146 Fuß emporgeführt, bei 46 Fuß Breite. Es ist etwas Ueberreiztes in diesem Drang nach oben, der nicht nur dem Gesetz der Masse spottet, sondern auch von der rhythmischen Wirkung der räumlichen Verhältnisse absieht. Es kann daher nicht wundernehmen, daß man über den Bau des Chores und des Querschiffs nicht hinauskam; denn der vollendete Bau würde, wenn man ein befriedigendes rhythmisches Wechselverhältnis seiner Teile verlangt hätte, alle Grenzen überschritten haben. Man hat alle Not,

einem sehr geräumigen Umgang zusammen; die Gewölbe erheben sich bis zu einer Höhe von 47 Meter und der oberste First erreicht 68 Meter über dem Boden, überschreitet also die Höhe der Türme der Notre-Dame von Paris. Das Ganze ist heute noch durch Pfeiler von außerordentlicher Leichtigkeit getragen. Es wird in der Tat kein gotisches Innere geben, das durch seine Dimensionen so überrascht, in dem der Gedanke in solch' unendliche Höhen unversehens entflucht. Mag sein, daß es nicht das Genie des Künstlers war, das hinter der Enormität des Versuchs zurückgeblieben ist; aber sicher stand das



Kathedrale von Beauvais.

den Chor, der c. 1270 erbaut war, zu erhalten. Denn einige Jahre später zeigten sich schon die Wirkungen der für diese grandiosen Verhältnisse — allerdings wohl aus Mangel an Mitteln — allzulustigen und leichten Bauart. Am 29. Nov. 1284 stürzte ein Teil der Gewölbe ein und erschütterte auch das übrige Bauwerk. Man mußte die Joche des Chores und die unteren Seiten verdoppeln und die Stützbögen im Inneren mit Eisenstützen kräftigen.

In technischer Hinsicht namentlich ist dieser Chor außerordentlich interessant; er setzt sich aus drei breiten Jochen und

Unternehmen außer Verhältnis zu den Hilfsmitteln der Diözese und der Freigebigkeit der Gläubigen, deren Enthusiasmus für die großen religiösen Bauten schon zu sinken anfing.

Noch in eine Kathedrale eigener Art mag der Leser uns auf unsern Wanderungen begleiten, die nicht nur geschichtliches, sondern namentlich auch künstlerisches Interesse verdient, nach Rouen. Die Normandie ist durchaus nicht arm an interessanten gotischen Bauten, doch zeigt sich bei den meisten, wie bei den Kathedralen von Séz und Bayeux, deutlich der Anschluß an den hier heimischen romani-

ſchen Stil. Auch die ungemein prachtvolle und bedeutend angelegte Kathedrale der normänniſchen Hauptſtadt, die, von 1212 bis 1280 ausgeführt, der mächtigſte Bau in dieſer Gegend iſt, trägt namentlich an dem nördlichen Seitenportal ihrer wirkungs-vollen Faſſade noch romantiſche Re-miniſzenzen. — Die Choranlage weiſt drei Apſiden auf, deren mittlere in ſpäterer Zeit durch eine langgeſtreckte Frauenkapelle erſetzt wurde. Interſſant und ſonſt nicht häufig iſt die Verwendung der Säulen im Chor. Der Querbau iſt dreißchiffig mit Apſidkapellen. Den luſtigen Bauten von Amiens und Beauvais gegenüber weiſen die Pfeiler eine gehörige Stärke und Tragkraft auf; an Stelle der Emporen ſind Arkadenbögen; darüber ein kleines Triſorium und über dieſem wiederum mit Zeichen ſpäterer Veränderungen Oberfenſter, deren Maßwerk wie das derer im Chor ſpätgotiſchen Charakter trägt.

Das Neuere iſt außerordentlich würdig und eindrucksvoll. Die Weſtfaſſade iſt ein dreiteiliger Bau und bietet einen macht-vollen Anblick namentlich deſwegen, weil beiderſeits über die Seiten des Gebäudes hervortretend ſich ein ſtarker viereckiger Turm vorlegt. — Beſonders intereſſant iſt zur Seite der Kathedrale der Kreuzgang, der einen treſſlichen Stil aus der Mitte des 13. Jahrhunderts aufweiſt. Zum Studium geeignet wäre vor allem die Fenſterarchitektur des Obergeſchoſſes.

Nicht unerwähnt ſoll aus Rouen noch die reizvolle Kirche St. Ouen bleiben mit ihrem eleganten, dreißchiffigen Langhaus. Sie gibt ein Beiſpiel des frei entwickelten, ſchmuckvollen Stils des 14. Jahrhunderts; doch mehren ſich hier bereits die Anzeichen einer zu weit getriebenen Schlankheit und Eleganz.

Man würde aber eine ganz irrige Anſicht von dem Kunſtwert, den das nördliche Frankreich birgt, haben, wollte man annehmen, daß das Intereſſe an kirchlicher Kunſt nur in den geiſtigen Zentren der größeren Städte, an den Kathedralen und Domen Nahrung fände. Wer immer die Gaue der Ile-de-France, der Normandie oder Pikardie durchwandert, findet außerordentlich viele Beiſpiele namentlich des gotiſchen Stils in den kleinen Städten und ländlichen Gemeinden, die dem Archi-

tekten wegen ihrer größeren Ueberſichtlichkeit und entſprechenden Einfachheit als Gegenſtand des Studiums in manchen Beziehungen noch nützlichere Dienſte leiſten können. Aber auch dem kunſtverſtändigen Laien bieten ſie durch die außerordentliche Mannigfaltigkeit ihrer Formen einen nicht geringen Genuß. Dem Kulturhiſtoriker des Mittelalters erſteht in ihnen ein überwältigendes Material, das ihn vor einſeitiger Beurteilung dieſer Zeit unbedingt warnt. Dieſe und andere Geſichtspunkte machen ſolche Wanderungen in hohem Maße erſpriechlich!

Das Germaniſche Muſeum zu Nürnberg von 1852 bis 1902.

(Fortſetzung.)

II. Das Germaniſche Muſeum in den Jahren 1862 bis 1866 (die Kriſenjahre).

Die Zeit nach dem Rücktritte des Freiherrn von Auſſeß, die Jahre 1862 bis 1866, bezeichnet der Verfaſſer unſerer Jubiläumſchrift mit „die Kriſenjahre“, und in der Tat waren es kritiſche Jahre, welche die Freunde des Muſeums mit bangen Sorgen erfüllen mußten, wenn ſie bedachten, daß ja der Haupt- und Grundſtock der hier vereinigten Schätze nur — und zwar zueiſt auf 10, dann (1857) auf 20 Jahre, alſo bis zum 1. Oktober 1873 — von dem Freiherrn von Auſſeß hergeliehen ſei, und daß dieſe ganze Sammlung von ihrem Beſitzer oder ſeinen Erben zurückgezogen werden müßte und würde, falls bis zu dem bezeichneten Termin von dem Muſeum nicht der Schätzungswert von rund 120 000 Gulden erlegt ſein werde. Wie aber ſollte das Muſeum bei dem ſchon ohnehin mißlichen Stande ſeiner Finanzen in abſehbarer Zeit eine ſolch' beträchtliche Summe aufbringen? Dazu kam nach dem Rücktritte von Auſſeß die Frage nach einem neuen Vorſtande und der unglückliche Umſtand, daß ſich der Verwaltungsausschuß in ſeiner Wahlverſammlung vom 27. Oktober 1862 für einen Mann als ſeinen Nachfolger entſchied, der genau wie Auſſeß die Sechzig bereits überſchritten hatte, für den Geheimen Juſtizrat Dr. Miſchelen, einen geborenen Schleſwig-Holſteiner. Er

gehörte seit 1855 dem Gelehrtenauschusse des Germanischen Museums an und war ein Mann von zwar vorwiegend juristischer, aber doch keineswegs einseitiger gelehrter Bildung und nicht ohne praktische Begabung; auch war er pekuniär völlig unabhängig. Als er sich aber nach längerem Zögern zur Annahme der Wahl entschlossen hatte und gegen Ende 1863 nach Nürnberg kam, um das übernommene Amt anzutreten, fand er sich alsbald mitten hineinversetzt in einen erbitterten Streit der Parteien am Museum. Natürlich hatte Michelsen auf seinem Schlosse Seidingsstadt bei Hildburghausen von einem solchen Zustande nichts ahnen können, wie er sich denn auch mit den sonstigen Verhältnissen des Museums nur sehr mangelhaft vertraut zeigte. Als Jurist kümmerte er sich um die über die Satzungen im engeren Sinne hinausgehenden Bestimmungen des „Organismus“ herzlich wenig, weil diese nur von dem Verwaltungsausschusse ausgegangen, von der Regierung aber nicht besonders bestätigt worden waren. Die Repertorien und das von Aufseß aufgestellte System verwarf er ohne weiteres als unnütz und unbrauchbar, ohne jedoch etwas Besseres an deren Stelle zu setzen. „Dagegen sollte, wie es in einer Denkschrift des Freiherrn von Aufseß an den Verwaltungsausschuß (vom Oktober 1864) heißt, das Museum in eine Lehranstalt für junge Archivare und Bibliothekare umgeschaffen und dessen erster Stiftungszweck somit beseitigt werden, es müsse eine Staatsanstalt werden“ u. s. w. Man kann aus dieser Denkschrift entnehmen, wie entrüstet Aufseß über die Anschauungen und das Vorgehen seines Nachfolgers war und immer mehr wurde, und wie sich das Verhältnis zwischen Vorstand und Ehrenvorstand gleich in den ersten Monaten des Jahres 1863 zu einem wenig erfreulichen gestaltete. Durch diese schroffe Stellungnahme Michelsens gegen seinen Vorgänger und dessen Prinzip erweiterte sich auch der durch die Beamtenschaft gehende Miß, und durch die Mißachtung, die er dem „Organismus“ zu teil werden ließ, trieb er bald auch den Lokalausschuß zur Opposition. Als vollends die von ihm beantragten Satzungsänderungen von der k. bayerischen Staats-

regierung nicht genehmigt wurden, dankte er Ende August 1864 ab.

Der Verwaltungsrat schritt nicht sogleich zu einer Neuwahl, sondern setzte einen Wahlausschuß nieder, bestehend aus dem Hofrat Dieß und zwei andern Nürnberger Herren, dem fürstlich öttingischen Archivrat Freiherrn von Löffelholz und dem Erlanger Germanisten Rudolf von Hammer. Eine lange Reihe von Kandidaten erscheint nach und nach, und auch Aufseß selbst war bemüht, eine geeignete Persönlichkeit zu finden. In der Liste der Männer, die in Betracht kamen, findet sich neben dem Eisenacher Gymnasialprofessor Dr. jur. Wilh. Rein und neben Barack und Firmenich Richarz auch der Name Joseph Viktor Scheffels. Nach seiner Abdankung hatte sich nämlich Aufseß in Kreßbrunn am Bodensee angekauft, wo er von nun an die Sommermonate zu verbringen pflegte und wo er Scheffel kennen lernte. Doch die Wahlkommission schlug im Frühjahr 1865 dem Gesamtverwaltungsausschuß Prof. Dr. Rein als I., Dr. Frommann als II. Vorstand des Museums vor, welcher Vorschlag auch genehmigt wurde. Allein als der neugewählte I. Vorstand sich zur Reise nach Nürnberg rüstete, machte plötzlich und unerwartet ein Gehirnschlag seinem Leben ein Ende (22. April 1865), — eine neue Prüfung für das Museum.

Wiederum wurde eine Wahlkommission mit Vorschlägen betraut, und da war es, daß zuerst Jakob van Falke auf den in den rüstigsten Jahren stehenden Grazer Professor August Essenwein hinwies; er wurde denn auch, obgleich noch zwei andere Kandidaten, nämlich der Oberstudienrat Dr. Häfner in Ulm und Hofrat Dr. Schäfer in Darmstadt, auf der engeren Wahl standen, einstimmig gewählt.

Auch in diesen Stürmen der letzten Jahre sind die Gaben für das Museum reichlich gestossen, und selbst im Auslande entstanden Pflögschaften, wie z. B. in London; auch weitere deutsche Regierungen, die von Hannover und Sachsen-Koburg, gesellen sich mit ansehnlichen Jahresbeiträgen zu den bisherigen Förderern des Museums. Eine ganze Reihe von Gipsabgüssen frühromanischer Werke der Plastik, wie der Bernwardssäule, des Taufbeckens

im Dome zu Hildesheim u. s. w., gelangten als Geschenke des Königs Georg von Hannover in die Sammlungen. Auch die Münzsammlung ward vermehrt, und schon im Oktober 1862 hatte die Stadt Nürnberg eine Anzahl von Gemälden aus ihrem Besitze im Germanischen Museum deponiert. Das größte Verdienst aber erwarb sich die Stadtverwaltung in dieser Zeit durch die Abtretung des großen äußeren Kartäusergartens. Unter den käuflichen Erwerbungen dieser Epoche stehen diejenigen bei der Versteigerung der Hertelschen Sammlung im Jahre 1864 obenan. Die größte Förderung aber erhielt die Anstalt dadurch, daß Aufseß sich erböt, gegen eine Abschlagszahlung von 50 000 Mark seine Sammlungen ohne weiteren Vorbehalt in das uneräußerliche Eigentum des Germanischen Museums übergehen zu lassen.

III. Das Germanische Museum unter August von Essenwein (1866 bis 1892).

Als zweiten Gründer des Germanischen Museums bezeichnet unsere Festschrift mit Recht August von Essenwein. Unter ihm ist die Schöpfung des Freiherrn von Aufseß zur schönsten Blüte und möglichst höchsten Höhe der Vollkommenheit entfaltet worden; er hat seine ganze Kraft, ja seine Lebenskraft, der Anstalt gewidmet und alle Reime derselben zur reichsten Entfaltung gebracht. August Ottmar Essenwein war am 2. November 1831 zu Karlsruhe als Sohn eines Registrators geboren, wo er auch das Gymnasium absolvierte und bis 1851 an der polytechnischen Hochschule als Schüler der Professoren Hübsch und Hochstetter dem Studium der Baukunst und ihrer Geschichte oblag. Den Vater hatte er bereits 1833 verloren. Auf ausgedehnten Reisen in Nord- und Süddeutschland, die nur durch einen längeren Aufenthalt in Berlin im Winter 1852 auf 1853 unterbrochen wurden, schärfte er sodann seinen Blick für die Schönheit und ernste Größe der alten Denkmäler, unter denen ihn zunächst die gotischen, dann aber überwiegend die romanischen Bauwerke mit ihrer reichen Ornamentik unwiderstehlich anzogen. Nachdem er im Jahre 1855 zu Karlsruhe das

Staatsexamen im Baufach gemacht und als erste Frucht seiner Studien ein Werk über „Norddeutschlands Backsteinbau im Mittelalter“ veröffentlicht hatte, unternahm er eine Reise durch Holland, Belgien und Nordfrankreich und machte sich während eines längeren Aufenthaltes in Paris mit den Leistungen der Franzosen auf archäologisch-architektonischem Gebiete bekannt. So sehr ihn nun seine Neigung und seine Studien zur künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung und zu deren Bewertung im Lehramt hinzogen, so sah er sich doch durch seine Verhältnisse genötigt, eine ihm angebotene Stelle bei der kaiserlich österreichischen Staatsbahn-Gesellschaft anzunehmen. So wenig diese Stellung seinen Neigungen entsprach, hatte sie doch für ihn den Vorteil, daß sie ihm bei seiner außerordentlichen Arbeitskraft Zeit zu einer Reihe bedeutender künstlerischer und kunstgeschichtlicher Leistungen übrig ließ. Zugleich bot ihm der Aufenthalt in Wien die Gelegenheit, mit den ausgezeichneten dort lebenden Vertretern der Kunst- und Kulturgeschichte in den innigsten und förderlichsten Verkehr zu treten. In seiner Stellung als Ingenieur für Hochbauten führte ihn seine Tätigkeit in den Banat, wo er im Auftrag seiner Gesellschaft in Draviza, Reschiza, Anina, Dognaczka, Szaszka Kirchen, Amtsgebäude, Hallen, Kolonialhäuser baute. Der Ort Franzdorf wurde ganz von ihm gebaut.

In die gleiche Zeit fallen namentlich Essenweins zahlreiche, größtenteils von ihm selbst illustrierte Aufsätze in den „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“, die ihn in der Baukunst der verschiedensten Gegenden der österreichisch-ungarischen Monarchie, Heiligenkreuz bei Wien, Brunn, Fönisack in Kärnten, Krakau, Leheny in Ungarn, Trient, Padua, Verona u. s. f. durchaus zu Hause zeigen. Andere dieser Veröffentlichungen, wie die über „Das Prinzip der Vortragung und der verschiedenen Anwendungen und Formen in der mittelalterlichen Baukunst“ (Jahrgang 1861 der Mitteilungen), lassen den umfassenden Blick, mit dem er seine Studien betreibt, deutlich genug erkennen, lehren uns neben dem Historiker auch den Aesthetiker schätzen, während

wieder andere die allmähliche Ausdehnung seiner Forschungen in das weite Bereich des Kunstgewerbes verraten. War er doch schon in Wien auch praktisch zusammen mit Eitelberger auf das eifrigste bemüht, durch Wort und Tat das seit den Westausstellungen von London und Paris rasch neue Keime ansiehende Kunstgewerbe zu heben. Hunderte von Entwürfen zu kunstgewerblichen Gegenständen rühren von seiner Hand her, und ebenso groß, ja vielleicht noch größer ist die Zahl der Skizzen, die er auf seinen Reisen namentlich von Wandmalern und Architekturteilen, plastischen und Flachornamenten, Wandmalereien u. s. w. fertigte, um sie später, sei es wissenschaftlich oder künstlerisch, zu verarbeiten, und die teilweise noch heute die Mappen des Bilderrepertoriiums des Germanischen Museums füllen. Unter den nach seinen Entwürfen ausgeführten kunstgewerblichen Gegenständen werden insbesondere das Mobiliar sowie Paramente, Monstranz, Ciborium, Kelch und Vortragskreuz, kurz die gesamte Ausstattung der romanischen Kirche zu Leiden bei St. Miklos in Ungarn, Glasgemälde in der Kirche zu Pertholdsdorf bei Wien, in St. Antonio zu Padua, im Dome zu Trient, ein großes Motivbild in Email sowie die in romanischem Stile ausgeführten Altäre, Antependium, Leuchter und verschiedene Goldschmiedearbeiten in der Kirche zu Pfaffenhofen bei Jünzbrunn, der Deckel für das Kaiseralbum der Meditarristen-Buchdruckerei zur Vermählung des Kaisers Franz Joseph u. a. m. namhaft gemacht. (Fortf. folgt.)

Literatur.

Beschreibung des Oberamts Heilbronn. Herausgegeben von dem K. Statistischen Landesamt. Mit Karte, Kartenskizze der Altentümer und Kilometerzeiger des Bezirks. Zwei Teile Stuttgart. Kommissionsverlag von W. Kohlhammer. 1901 - 1903

Von den neuen Oberamtsbeschreibungen sind bisher erschienen: Neutlingen (1893), Ehingen (1893), Cannstatt (1895), Ulm (1897) und Rottenburg (1900). Auch dieser sechste Teil der Beschreibung unseres Königreichs Württemberg ist das Werk zahlreicher Sachmänner, meistens solcher, die ihren Wohnsitz in der Stadt Heilbronn selbst haben. Während im ersten Bande ein beträchtlicher Teil der Arbeit den Herren Rektor Dr. Dürr, Rektor Desselberger, Hofrat Dr. med. Schilz, Medizinalrat Mayer, Finanzrat Weid-

ner zu verdanken ist, finden wir im zweiten Bande die Topographie der Stadt sowie die Beschreibung und Geschichte von sieben Bezirksorten von Rektor Dr. Dürr, den Abschnitt: Handel und Gewerbe von dem Sekretär der Handels- und Gewerbekammer Heilbronn W. Scholl, die Mitteilung über das Salzwerk Heilbronn von Bergassessor Lichtenberger bearbeitet, während Oberbürgermeister Hegelmaier reiches Material für die Darstellung der städtischen Verwaltung geliefert hat. Der erste Band beginnt mit einer eingehenden Geschichte der Stadt Heilbronn (von S. 3-238), worin besonders auch die Reformationszeit ausführlich behandelt wird. Im nächsten Abschnitte behandelt dann Professor K. Müller die Altertümer des Bezirks, angefangen von der Steinzeit bis zur christlichen Zeit. Es folgt die Beschreibung des Bezirks und zwar seine natürlichen Verhältnisse, Bevölkerungs-, Erwerbs- und Wirtschaftsverhältnisse und zuletzt „öffentliche Verhältnisse“ als Rechtspflege, Verwaltung, kirchliche Einrichtungen, Verkehr u. s. w. Als Anhang sind statistische Tabellen und Uebersichten beigelegt. Der zweite Band, der sich etwas verzögert und erst in diesem Jahr erschienen ist, enthält die Ortsbeschreibungen und beginnt mit der Stadt Heilbronn, worauf dann die einzelnen Orte in alphabetischer Ordnung folgen. Auch in dieser Oberamtsbeschreibung von Heilbronn ist wieder ein großes Material von Wissenswerten gesammelt und übersichtlich geordnet worden und wir stehen nicht an, diese Oberamtsbeschreibungen auch unseren Kapitelebibliotheken zur Anschaffung zu empfehlen. II.

Christliche Kunst. Herausgegeben von der Gesellschaft für christliche Kunst, Text von Staudhamer.

Die erste Serie dieses trefflichen Unternehmens, das jede Unterstützung verdient, bietet in einer eleganten Mappe fünf hatter originalgetreuer farbiger Nachbildungen von hervorragenden christlichen Bildwerken.

In der thronenden Madonna nach G. Bellini kommt der warme, goldige Ton der leuchtenden Farben sehr schön zur Wiedergabe. Am besten gelungen scheint uns die Tizianische Madonna mit dem düster-prächtigen Abendhimmel im Hintergrund, während die Geburt Christi von Schongauer weniger entspricht. Daß auch Perlen moderner religiöser Malerei vertreten sind, ist sehr zu begrüßen, ergreifend ist „Glaubensstark“ von G. Cornicelius. In der „Grablegung“ von G. Zugel ist der kühle, dümmrige Silberton des Mondlichtes vortrefflich gelungen, während allerdings das Rot des Jäckelreflexes nicht ganz getroffen ist, was für einen Kenner des überaus feingestimmten Originals etwas stört. Möge die „Christliche Kunst“ sich recht viele Freunde und so der rührige Verlag sich die Unterstützung erwerben, die er hier vom Standpunkt der Kunst wie der Religion verdient.

Dr. J. A. Endres, das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis. Regensburg, Kösel.

Die vorliegende Publikation wagt sich an zwei der schwierigsten Probleme der mittelalterlichen Ikonographie und Literaturgeschichte heran. Im ersten Teile wird versucht, das Dunkel zu lichten,

das über der Person des für unsere Kenntnis mittelalterlicher Symbolik so wichtigen Honorius Augustodunensis bisher schwebte; der andere Teil gibt eine ikonographische Deutung des bisher nicht enträtselten Bildwerks an dem berühmten Regensburger Schottenportal.

Noch Dr. J. Sauer in seiner gründlichen Arbeit über „Die Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters“ (Herder 1902) spricht sich dahin aus, daß Honorius zwar unzweifelhaft „die letzten Lebensjahre im deutsch-österreichischen Donaugebiet zugebracht“ habe, fügt aber bei, daß man ins Gebiet unbeweisbarer Kombination gerate, sobald man seine Anwesenheit für irgend einen bestimmten Ort festzulegen suche. Auf dem Wege einer wirklich geistreichen Kombination gelangt nun aber Professor Endres doch zu dem überraschenden Schluß, daß Honorius Schottenmönch war, daß er — wahrscheinlich in Weih St. Peter bei Regensburg — als Neßluse lebte, und daß der Deditationsbrief zur Psalmenerklärung an Abt Christian von St. Jakob und der zum Hohenliedkommentar an Abt Gregor I. desselben Klosters gerichtet sei, unter welcher letzterem (ca. 1156—85) das St. Jakobportal ja erbaut wurde.

Allerdings, wie Kombination, worauf dieser Schluß ruht, ist zwar ein Kühnes, aber auch ein etwas lustiges Gebäude, das der Kritik manchen Angriffspunkt bietet. So scheint die Umdeutung des vielumstrittenen Augustodunensis in „Augustinensis“, ferner die Annahme einer so engen Verbindung des Honorius mit Canterbury, überhaupt seine Zugehörigkeit zu den Schotten und so das Fundament der ganzen Ausführung doch etwas zu schwach begründet. Auch die Art und Weise, wie von den beiden im Deditations schreiben zum Hohenliedkommentar in den ältesten Handschriften genannten Adressaten Symon und Chonon der erstere ganz eliminiert, der andere in „Christianus“ umgelesen wird, kann erhebliche Bedenken wachrufen.

Die Aufstellungen des Verfassers bezüglich des Honorius haben ja gewiß viel Bestechendes, doch würden sie sich über den Wert einer, wenn auch geistreichen Hypothese, erst dann erheben, wenn sich aus bisher nicht berücksichtigten älteren Handschriften weiteres einwandfreies Beweismaterial in diesem Sinne beibringen ließe.

Sehr wertvoll und hochinteressant sind die Kapitel 4 und 5 über „Des Honorius Kommentar zum Hohenliede“ und über die Buchillustrationen zu diesem Kommentar. Hier gewinnen wir einen wohl den meisten überraschenden Einblick in die Tiefe, oft wunderbar poesievolle Symbolik des frühen Mittelalters. Zu den illustrierten Honorius-Kodizes hätte noch Weisinger I. 2 (lat.) fol. 13 (12. Jahrhundert, aus Jüssen stammend) beigezogen werden können, dessen Titelbild eine etwas andere Auffassung zeigt, als clm. 4550.

Was nun die ikonographische Deutung der Bilder des Schottenportals anlangt, dieses Kreuzes der Kunstforscher“, wie Sighart es nennt, so gebührt Professor Endres unbedingt das Verdienst, zu deren Erklärung auf das Hohelied und seine Auffassung im Mittelalter hingewiesen zu haben, wie sie uns namentlich auch bei Honorius entgegentritt. In der Tat fällt hiedurch auf manche

bisher dunkle Figur dieses Bilderportals ein überraschendes Licht. So erklärt sich die der Madonna korrespondierende Königsgestalt sehr gut als Sponus (Salomo—Christus), die kugelverschlingende Drachengefalt ist nicht mehr der germanisch-mythische Mondwolf Managarmr, sondern der Corcodrillus, welcher den igelartigen Enidrus verschlingt und dadurch zu Grunde geht (Symbol des durch Christus bezwungenen Teufels), auch die Liebespaare, welche die Madonna umgeben, sind gut gedeutet, und selbst der Erklärung der rätselhaften, den Prädicator beigegebenen Figur als Mandragora möchten wir beistimmen, obwohl letztere in allen gleichzeitigen Buchillustrationen anders, nämlich als unbekleidete, wohlgebildete Frauengestalt dargestellt wird. Die ganze Deutung ist mit viel Geist und Phantasie gegeben und stützt sich auf eine reiche Kenntnis der gleichzeitigen in Betracht kommenden Literatur. Allerdings scheint uns die Phantasie manchmal etwas zu sehr zu dominieren, und wir halten es für verfehlt, hinter jedem dieser Gebilde, selbst hinter den Ornamenten, eine symbolische Bedeutung suchen zu wollen. Solche Pflanzen- und abenteuereichen Tierformen haben doch nachgewiesenermaßen in der romanischen Kunst oft nur rein ornamentale Bedeutung. Die Darstellung des Aquilo als Drache findet doch wohl in der gesamten christlichen Kunst kaum ein Analogon, und die Deutung der beiden Tiere in den untersten Friesbögen links als die greges sodalium ist gekünstelt. Das von einem Drachen erfaßte Tier soll Christum bedeuten, der sich als vitulus saginatus am Kreuz und in der Eucharistie für seine Kirche hingibt, während der vom Schweife desselben Drachen umschlungene betende Mann als Personifikation des Höhendienstes gelten soll. Eine derartige Verbindung zweier sich so fernstehender Gedanken wäre doch höchst wunderlich. Allerdings weiß der Verfasser zu Gunsten solcher Erklärungen Stellen, namentlich aus Honorius, anzuführen, allein die Anschauung, als ob die bildende Kunst jener Zeit direkt aus der gleichzeitigen Symbolikliteratur geschöpft hätte — was bei solchen doch sehr abseits liegenden Gedanken hätte der Fall sein müssen — ist unzutreffend, wie auch Dr. Sauer nachweist.

In dem Kapitel „Zahlensymbolik am Portalbau“ steht der Behauptung, die Zahl 8 gelte als „vom Uebel“, ein Wort des Honorius selbst (Lit. Sauer p. 78) entgegen, wonach acht sogar die eigentliche heilige Zahl des Neuen Bundes sei.

Wenn wir einerseits die Arbeit von Professor Dr. Endres als schätzenswerten Beitrag zur Lösung wichtiger und schwieriger Fragen begrüßen, so können wir andererseits auch der Freude darüber Ausdruck geben, daß es ein katholischer Verlag ist, welcher dem Werke eine so solide, schöne Ausstattung zu teil werden ließ. Die vier Illustrationen aus clm. 4550 sind trefflich sakramentiert und gewiß hochinteressant. Trotzdem wären uns an deren Stelle ein paar größere Teilaufnahmen der Jakobspforte lieber gewesen, denn auf dem Titelblatt sind die meisten Details und auch größere ungünstig beleuchtete Partien nicht mehr zu unterscheiden.

Buchloë.

Dr. J. D a m r i c h,
Benefiziat.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Kottener Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. 9.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Krz. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrages direkt von der Dornschen Verlagshandlung in Ravensburg (Württemberg) zu Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Ueber die Stellung der H. Muellerscher Werkstätte zu den Flügelaltären im südlichen Deutschland.

Von Pfarrer Dr. J. Probst.

Nach Laib und Schwarz gehören die Flügelaltäre in die dritte Periode des Altaraufbaues.

Die Anfänge dieser Einrichtung, die späterhin eine so imposante Ausbreitung errang, weisen auf die engen Räume von Seitenkapellen hin. An die Räume der Hauptkirchen siedelten sich kleine Kapellen an, von hervorragenden Patriziersfamilien teils erbaut, teils wenigstens ausgestattet als Ruhestätten ihrer Angehörigen. Der enge Raum derselben sollte nicht bloß die Familienepitaphe, sondern auch den Altar aufnehmen; zu diesem Zwecke wurden beide kombiniert.

Das Oberfrontal des Altarbaues wurde erweitert und gegliedert, leicht bewegliche Teile (Flügel) an demselben angebracht, die zur Aufnahme von bildlichen Darstellungen bei dem Öffnen und Schließen derselben genügenden und geeigneten Raum darboten. Eines der berühmtesten Monumente dieser Art war, um ein Beispiel anzuführen, der Genter Altar der Gebrüder Hubert und Johann van Eyck.

Die Kathedrale des hl. Bavo war (nach Krafft) die stättlichste unter den Kirchen von Gent, ein Sandsteinbau aus dem 13. Jahrhundert, deren Chor erst im 15. Jahrhundert mit Kapellen umbaut wurde. Zahlreiche Familien und Genossenschaften hatten den Wunsch, ihren Gottesdienst in einem eigenen Raum, gesondert von dem der Gemeinde, zu verrichten und

zugleich sich und ihren Angehörigen einen Begräbnisplatz zu sichern.

So stiftete 1420 auch Jodokus Bydts, Herr von Pameelen, ein angesehenener und hervorragender Bürger der Stadt und seine aus dem Patriziergeschlecht der Bursluet stammende Gattin Jhabella eine Kapelle für ihre Familien, deren Wappen in Glasmalerei angebracht waren; den Auftrag zur Ausschmückung des Altars mit Tafelmalereien empfing Hubert van Eyck.

Nach noch der etwas spätere Kölner Altar des Meisters Stephan (1440 bis 1450) war ursprünglich für die Kapelle des Rathauses daselbst gefertigt, wie auch die älteren Malereien in Nürnberg Epitaphien der dortigen Familien (Imhof, Deichsel etc.) angehörten.

Hier finden sich somit die frühesten Anfänge der Tafelmalerei, denen sich alsbald auch die Holzschnitzerei zugesellte und da jetzt auch die Technik durch die Gebrüder van Eyck wesentliche Fortschritte machte, so waren jetzt, zu Anfang des 15. Jahrhunderts, die wichtigsten technischen Faktoren vorhanden, welche einen tiefgreifenden Umschwung in der Geschichte der bildenden Kunst hervorriefen.

Um aber diesem in aller Stille und Verborgenheit vollbrachten Umschwung zugleich auch die erforderliche Expansivkraft zu verleihen, mußte unseres Erachtens noch ein weiteres Moment hinzutreten, die Anlehnung der Bildwerke des Altaraufbaues mit seinen Flügeln an den Zyklus des Kirchenjahrs.

So hervorragend der Genter Altar

durch seine technische Ausführung und durch seine sublimen Idee (Anbetung des Lammes) war, so war doch gerade diese Idee keineswegs leicht und selbstverständlich, sie bedurfte sozusagen eines Kommentars. Andererseits hatte der Kölner Altar zu seinem Gegenstand wohl ein allgemein bekanntes Geheimnis (Anbetung der heiligen drei Könige), aber die Behandlung desselben wurde in einer stark lokalisierten Weise ausgeführt (durch die Beziehung des hl. Gereon und der hl. Ursula, der Patronen der Stadt Köln) und ähnlich bei den Nürnberger Epitaphien.

In allen diesen Fällen waren somit gewissermaßen Schranken gegen die Nachbildung und weitere Ausbreitung der Flügelaltäre ausgerichtet und der Wunsch konnte bei einem nicht näher beteiligten Beschauer kaum aufkommen: das möchten wir auch für unsere eigene Kirche haben.

Man stelle sich nun aber vor, daß ein stattlicher Flügelaltar nicht in den engen Räumen einer Seitenkapelle, sondern im Chor der Kirche, im Angesicht der ganzen Gemeinde sich erhob; daß derselbe nicht irgend einem Lokalheiligen gewidmet war, sondern durch Öffnen und Schließen der Flügel sich an den Zyklus des allbekannten Kirchenjahrs: Kindheit, Leiden, Verherrlichung des Erlösers angeschlossen — das mußte zünden, d. h. den Wunsch hervorrufen, etwas ähnliches auch in der eigenen Kirche, sei es nun eine imposante Kathedrale oder eine bescheidene Landkirche, zu besitzen. Keine andere Verzierung, sei es mit Teppichen oder mit reichen kostbaren Gerätschaften, vermochte einen so starken Eindruck zu machen und dabei war die Handhabung des erforderlichen Mechanismus beim Öffnen und Schließen ganz prompt und leicht. Aber gerade dieser Gedanke einer Anlehnung an den Zyklus des Kirchenjahrs war, aus Gründen, die schon oben angegeben wurden, nicht alsbald erfaßt und ausgeführt, sondern erst etwas später und es mag die Mühe lohnen, nicht bloß das Datum der ersten Flügelaltäre in unserer Gegend zu fixieren, sondern auch näher nachzusehen, wo und von wem (in unserer Gegend) dieser glückliche Griff zuerst gethan wurde. Früher war eine Antwort auf diese Frage nicht möglich; sie ist jetzt

ermöglicht durch die erfolgreiche Entdeckung des Sterzinger Altarwerks durch meinen verehrten Freund Fischmaler in Innsbruck, an die sich dann auch noch andere anreiheten.

Die Werkstätte des Hans Mueltscher, deren Wichtigkeit für die Kunstgeschichte jetzt allgemein anerkannt ist (durch die Arbeiten von J. v. Neber 1898 und Max Friedländer 1901) wurde bekanntlich in Ulm 1427 gegründet. Schon 1433 lieferte dieselbe den Kargischen Altar im Münster daselbst, von dem jedoch bloß die Inschrift sich erhalten hat.

Um so wichtiger ist das nächstfolgende Werk, von dem wenigstens die Malereien der Flügel, wieder mit Inschrift und Datum (1437), nach Berlin gekommen sind. Friedländer verbreitet sich über dieselben in dem Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen 1901 S. 253 bis 266 und gibt auch die Abbildungen derselben, nämlich: Christi Geburt und Anbetung der Weisen; Ausgießung des heiligen Geistes und Tod Mariä auf der Innenseite der Flügel; auf der Außenseite: Scene am Delberg, Handwaschung des Pilatus, Kreuzschleppung und Auferstehung.

Wenn auch das Mittelbild nicht erhalten ist, so ist doch schon aus der Darstellung der acht Gemälde das Bestreben deutlich zu erkennen, das gesamte Erlösungswerk im Bild vorzuführen, obwohl die Ordnung der einzelnen Geheimnisse nicht ganz genau eingehalten ist. Als Mittelbild möchte man am liebsten eine Krönung Mariä sich vorstellen.

Daß dieser Altar ein Epitaph irgend einer Familie gewesen sein könnte, dafür ist gar kein Anhaltspunkt vorhanden; es wäre sicher nicht unterlassen worden, die Namen und Bildnisse der Stifterfamilie auf irgend welche Weise anzubringen. Bei dem fast genau gleichzeitigen Altar (1438) der Brüder Hans und Jvo Strigel von Memmingen, von dessen Flügeln sich zwar nur literarische Kunde erhalten hat, die aber möglicherweise doch noch gefunden werden könnten, ist die nähere Beziehung desselben als Stiftung der Grafen von Königseck und Werderberg ausdrücklich durch Wort und Bild angegeben (l. c. S. 255). Dagegen fehlt hier eine Be-

zunahme auf den Zyklus des Kirchenjahrs noch vollständig, sofern an der Innenseite der Flügel sechs Figuren von einzelnen Heiligen dargestellt sind, deren Namen angeführt werden.

Eine Vergleichung dieser beiden Altäre, die zeitlich und räumlich so nahe beieinander entstanden sind, zeigt deutlich, daß dieselben doch nicht auf dem gleichen Boden erwachsen sind. Der Strigelsehe Altar steht noch ganz auf dem Boden der in Seitenkapellen befindlichen Epitaphien; der Altar von Mueltscher hat diesen Boden schon verlassen, er wendet sich an eine größere Gemeinschaft und hält ihr die allgemein bekannten Erlösungsgeheimnisse im Bild vor Augen; darin besteht ein nicht zu verkennender Fortschritt.

Auch darüber kann kein Zweifel bestehen, daß Mueltscher die Malereien dieses Altars selbst gefertigt hat, obwohl er gelernter Bildhauer war; schon der Ort, an welchem die Inschrift angebracht ist, am unteren Rande des Gemäldes des Todes Mariä, läßt keine andere Auffassung zu.

Das nächstfolgende, in seinen einzelnen Teilen noch erhaltene Werk der Mueltscherschen Werkstätte befindet sich in Sterzing (Tirol) und ist ungefähr zwanzig Jahre später entstanden (1456—1458). Das stattliche Altarwerk hatte seinen Platz in dem Chor der dortigen Pfarrkirche und die Kosten desselben wurden von der zuständigen *fabrica ecclesiae* bestritten.

Auf den Flügeln sind innen angebracht: die Botschaft des Engels an Maria, Christi Geburt und die Anbetung durch die drei Weisen sowie der Tod Mariä; auf der Außenseite: die Scene am Delberg, Geißelung, Verurteilung durch Pilatus und die Kreuzschleppung. In dem Schrein des Altaraufbaues sind: die Statuen der Madonna mit dem Kinde und von vier heiligen Jungfrauen.

Bei diesem Altarwerk scheint eine Lücke zu bestehen, weil die glorreichen Geheimnisse der Auferstehung etc. nicht vertreten zu sein scheinen; in Wirklichkeit aber kann das Jesuskind, getragen von seiner Mutter und umringt von Heiligen, als ein zusammenfassendes Symbol des Abschlusses des ganzen Erlösungswerkes, aufgefaßt werden, zumal, wenn die Scene so dar-

gestellt wird, daß der Schlang der Kopf zertreten wird.

Mit diesen beiden Werken erweist sich für unsere Gegend (und wohl auch für weitere Entfernung) die Mueltschersche Werkstätte als diejenige, welche nicht bloß Flügelaltäre erstellte, sondern auch den Gedanken zuerst erfaßte und durch Jahrzehnte durchführte, den Mechanismus der beweglichen Teile am Altaraufbau (Flügel) durch Anschluß an den Zyklus des Kirchenjahrs und der damit verbundenen allgemeinen Hauptwahrheiten auf eine freiere und höhere Stufe zu erheben und damit den Aufschwung der Flügelaltäre in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu bewirken.

Im Laufe dieser fruchtbaren Periode traten wohl (durch Verdopplung der Flügel und andere Zutaten) noch Bereicherungen hinzu, aber das waren doch nur Erweiterungen des von Mueltscher in unserer Gegend zuerst erfaßten und überlieferten Gedankens. Für Köln und den Niederrhein dürfte das älteste Beispiel auf den Alara-Altar daselbst zurückgehen; man lenkte aber dort bald in andere Bahnen ein.

Die Ulmer Werkstätte bietet überhaupt nach verschiedenen Seiten hin ungewöhnliches Interesse dar. Nicht bloß hat die Ulmer Schule ihre Altmeister gefunden, wie etwa Köln in seinem Meister Wilhelm, sondern von ihr wurden auch über die gesamte benachbarte Landschaft hin fruchtbare Keime in ansehnlicher Zahl ausgestreut und die Verbindung mit entlegenen Gegenden eröffnet. Noch merkwürdiger aber ist die stille Wandlung im Schoße der Werkstätte selbst, soweit darüber ein Einblick möglich ist.

Friedländer verbreitet sich darüber in seiner mehrfach zitierten Abhandlung, wovon wir nur einige Stellen ausheben. Er sagt (S. 26). „Die Vergleichung der Eterzinger Altarflügel mit den Berliner wird dadurch erleichtert, daß wenigstens drei gleiche Scenen hier und dort dargestellt sind. . . Die Figuren in Berlin sind von mittlerer Größe, eher untergezt als hoch, weil die Köpfe verhältnismäßig groß und plump sind, wie auch die Hände und Füße. Es ist nicht leicht, eine Anschauung von den Proportionen zu ge-

winnen; denn die einzelnen Gestalten treten nicht in deutlicher Körperlichkeit hervor mit ungestörten Umrissen; die stoffreiche Gewandung und die häufende und zusammendrängende Komposition verhüllt und verdeckt den Organismus. In den Sterzinger Bildern aber ist das Interesse an der menschlichen Gestalt siegreich; die Gewandung ist minder weit und stoffreich, sie liegt vielen Figuren fest an; sehnige, hohe Gestalten treten, von einander getrennt, mit deutlicher Silhouette hervor, und der Meister geht sogar der Aufgabe, den nackten Leib darzustellen, nicht mehr aus dem Weg.“ Ferner S. 264: „Nichts wird an den Sterzinger Flügeln mehr bewundert, als das vornehme Maß und der Schönheitsfuss; die Berliner Tafeln lassen nicht einmal das Bestreben hienach erkennen; in Sterzing ist die Typik, die für die spätere schwäbische Malerei vorbildlich wird, festgestellt und die spezifisch schwäbischen Tugenden des Geschmacks stehen hier schon in voller Blüte.“ Ferner S. 265: „Die Ausführung der Berliner Flügel ist derb, von der handfesten Eiligkeit des an große Flächen gewöhnten Monumentalmalers, fast nirgends liebevoll und eingehend, oft aber frisch, geistvoll und von malerischer Weichheit. . . Wenn fast alle Beobachtungen dem Malwerk von 1457 (Sterzing) höhere Reife, gewachsenes Können, geklärten Schönheitsfuss zugeschieben, so hat die Schöpfung von 1437 (Berlin) doch etwas voraus: überschäumenden Reichtum, febernde Spannkraft und den Reiz des Wagnisses.“

Aus diesen Äußerungen Friedländers erkennt man, daß ein weiter Abstand zwischen den Werken von 1437 (Berlin) und 1457 (Sterzing) besteht. Wie soll und kann diese Kluft ausgefüllt werden?

Man kann zwei Wege einschlagen. Friedländer ist geneigt, darin nur zwei Entwicklungsstadien des Meisters Mueltscher anzunehmen. Das ist möglich; aber ebenso möglich ist die Annahme einer Wendung in der inneren Organisation seiner Werkstatt. Im Jahre 1437 war Mueltscher, der gelehrte Bildhauer, offenbar noch das Faktotum seiner Werkstatt, der, wenn auch ungeübt, zugleich auch die Malerei selbst ausführte; das war wohl ein Vorteil in seinem Betrieb.

Sollte aber dem unternehmenden Meister, zumal wenn die Nachfrage stieg, nicht auch der Gedanke sich nahegelegt haben können, daß eine Teilung der Arbeit in seiner Werkstatt ihm zu noch größerem Vorteil gereichen könnte. An gelehrten Malern fehlte es, wie sich mehr und mehr herausstellte, in jener Zeit und Gegend keineswegs. Wir erinnern nur an die Familie Striegel in Memmingen, deren Mitglieder, Hans und Joo, gleichzeitig mit Mueltscher arbeiteten; ferner an die Illuminatoren der Chronik des Konstanzer Konzils (Nienthal c. 1430); sodann an das datierte Tafelgemälde (1445) der Donauerschinger Galerie Nr. 1, an die Tafelmalereien von Almedingen und Heiligkreuzthal in der Stuttgarter Gemäldesammlung und verschiedene andere.

Ganz besonders aber möchten wir darauf hinweisen, daß Stephan Lochner, der Meister des Dombildes, gebürtig aus Meersburg am Bodensee, mit Macht in diese Zeit und Gegend hereinragt. Ihm gelang es noch im letzten Jahrzehnt seines Lebens, das er nachweisbar in Köln zubrachte, dort als belebendes Ferment einen Schülerkreis um sich zu versammeln; sollte er in seiner Jugend und Heimat auch nicht eine Spur seiner Tätigkeit hinterlassen haben? Allerdings, darauf muß man sich gefaßt machen, daß schon der Gedanke daran Bedenken und Befremden erregen werde; aber als unmöglich und aussichtslos darf eine Umschau in dieser Richtung doch nicht bezeichnet werden. Bisher sind alle Resultate ohne Ausnahme, sowohl über die Werke, als über die Person, den Geburtsort, Tod u. d. des Meisters Lochner von Kölner Forschern (Merlo u. d.) in anerkanntester Weise errungen worden; die süddeutsche Heimat desselben hat auch nicht einen einzigen Beitrag dazu geliefert, oder auch nur einen Versuch in dieser Richtung gemacht, soweit mir bekannt geworden ist. Es mag an diesen Hinweisungen vorerst genügen. Wir möchten es nicht für rätlich und förderlich halten, die sämtlichen noch vorhandenen zerstreuten Tafelbilder aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf die Hand eines einzigen Meisters zurückzuführen; ebensowenig möchten wir aber das gesamte Material als einfach

unbestimmbar bezeichnet wissen. Die Aufgabe wird unseres Ermeßens die sein: zu vergleichen, zu sichten und dann umsichtig und vorsichtig aufzubauen, ohne zum voraus den Platz für die Ergebnisse späterer Forschungen zu sperren.

F. v. Reber hat 1898, zu einer Zeit, da die Berliner Gemälde noch nicht bekannt waren, den Vorschlag gemacht, die Frage offen zu lassen, ob die Gemälde des Sterzinger Altars von Mueltcher selbst herrühren könnten, oder von einer andern, ihm in irgend welcher Weise assoziierten Hand. Durch die Auffindung der Berliner Gemälde ist der Stand der Frage einigermaßen verrückt worden, aber doch nur soweit, unseres Erachtens, daß die letzteren (1437) von Mueltcher selbst gefertigt wurden; für die Sterzinger Bilder (1457) und für andere Malereien, die der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzuteilen sind, dürfte es auch jetzt noch und sogar in verstärktem Grade sich empfehlen, vorsichtige Zurückhaltung zu beobachten.

Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre bildliche Darstellung.

Von Pfr. G. in A.

(Fortsetzung.)

Diesen längst vermißten Traktat de miraculis glaubt man nun in einer Marsseiller Handschrift aufgefunden zu haben und die Hollandisten veröffentlichten ihn¹⁾, wobei sie mit guten Gründen für seine Echtheit eintraten. Er ist besonders wichtig für unsere Frage, wie auch die beiden andern Arbeiten des Thomas. Wir bezeichnen sie mit:

Thomas I = vita prima,

Thomas II = vita secunda,

Thomas III = tractatus de miraculis.

Thomas I²⁾ nun berichtet über die Stigmata folgendes:

Vita I p. II, c. 1 *Revera in quinque partibus corporis passionis et crucis signaculo pater venerabilis est signatus ac si in cruce cum Dei Filio pependisset.* [Zu Wahrheit an fünf Teilen seines Leibes war unser ehrwürdiger Vater mit dem Zeichen des Kreuzes und des

Leidens gezeichnet, als ob er mit dem Gottesohn am Kreuze gehangen hätte.] Mit diesen Worten ist die Stigmatisation zunächst nur allgemein bezeichnet, nicht des näheren beschrieben, was erst geschieht im dritten Kapitel, das die Aufschrift trägt: »de visione hominis imaginem Seraphim crucifixi habentis«. Ohne auf die seelischen Präambula der Stigmatisation näher einzugehen, müssen wir doch aus dem Bericht noch anführen, daß Franz sich in einer hochgradigen Seelenaufregung befand, die zwischen namenlosem Entzücken über die Schönheit und bitterem Schmerz über die Umagelung der Erscheinung am Kreuz wechselte. Da: »Cooperunt in manibus eius et pedibus apparere signa clavorum, quemadmodum paulo ante virum supra se viderat crucifixum. Manus et pedes eius in ipso medio clavis confixae (!) videbantur, clavorum capitibus in interiore parte manuum et superiore pedum apparentibus et eorum acuminibus existentibus de adverso.« [Es sungen an seinen Händen und Füßen Nägelzeichen zu erscheinen an, gerade so wie er kurz vorher den Mann über sich gekreuzigt gesehen hatte. Hände und Füße erschienen gerade in der Mitte mit Nägeln angeheftet, wobei die Nagelköpfe am inneren Teil der Hände und oberen Teil der Füße angebracht waren, die Nagelspitzen auf der andern Seite sich zeigten.] Nun kommt eine eingehende Beschreibung: »erant signa illa rotunda interius in manibus, exterius autem oblonga et caruncula quaedam apparebat quasi summitas clavorum retorta et repercussa, quae carnem reliquam excedebat. Sic et in pedibus impressa erant signa clavorum et a carne reliqua elevata: dextrum quoque latus quasi lancea transfixum, cicatrice obducta, erat, quod saepe sanguinem emittebat.« [Es waren aber jene Zeichen rund an der inneren Handfläche, außen aber länglich. Es nahm sich aus wie eine Art Fleischstückchen, wie die Spitze von Nägeln, aber umgebogen und (mit dem Hammer) zurückgeschlagen, über das übrige Fleisch hervortretend. Ähnlich waren an den Füßen Nägelmale eingepreßt und erhaben über das übrige Fleisch; auch seine rechte Seite war wie

¹⁾ Analecta Bollandiana, t. 18. 1899 p. 81 ss.

²⁾ Ausgabe von Assisi 1879.

mit einer Lanze durchbohrt, wobei eine Narbe sich darübergezogen hatte; oft trat aus ihr Blut hervor.] Thomas fügt noch bei, daß bei Lebzeiten des Heiligen nur ganz wenige die Seitenwunde zu sehen verdienten. „Glücklich Elias, der sie sah, nicht weniger glücklich Iustin, der sie eigenhändig berührte.“ War es doch des Franz Gewohnheit — besser Demut —, die wunderbare Sache tunlichst zu verbergen, so daß selbst seine nächsten Genossen (*collaterales fratres*) »per multum temporis« von der Sache nichts wußten, eine Angabe, die sehr gut mit dem »nam diu« des Eliasbriefes übereinstimmt, weshalb auch in letzterem die Stigmatisation nicht bloß nach der sachlichen Seite, sondern auch zeitlich für die meisten Jünger als eine »novitas« bezeichnet werden konnte.

Noch einmal kommt Thomas I auf die Wundmale zu sprechen und zwar im neunten Kapitel desselben Buches. Nach dem Tod des Heiligen entstand ein ungeheurer Zulauf aus Äffisi und der ganzen weiten Umgegend. Alles wollte das große Gotteswunder sehen. Bei seinen geistigen Söhnen aber verwandelt daselbe die Klage in Freude und Jubel. »Nunquam enim«, fährt er fort, »audierant nec legerant in scripturis, quod oculis monstrabatur, quod et persuaderi vix potuisset eis, si non tam evidenti testimonio probaretur. — — resultabat in eo forma crucis et passionis agni immaculati — quasi recenter e cruce depositus videbatur — manus et pedes clavis confixas (!) habens et dextrum latus quasi lancea vulneratum« [Denn niemals hatte man gehört oder in Schriften gelesen, was hier den Augen geboten wurde, was man auch kaum hätte glauben können, wenn es nicht durch ein so klares Zeugnis beglaubigt wäre — es trat an ihm hervor die Form des Kreuzes und des Leidens des unbefleckten Lammes — wie frisch vom Kreuz herabgenommen sah er aus — Hände und Füße hatte er mit Nägeln angeheftet und die rechte Seite wie durch eine Lanze verwundet.], und als ob er nicht müde werden könnte, immer wieder auf die eigentümliche Form der Stigmata hinzuweisen, fügt er hinzu: »cernere mirabile erat in medio manuum

et pedum ipsius simul ipsos clavos ex eius carne compositos, ferri retenta nigredine ac dextrum latus sanguine rubricatum« [Es war gar wunderbar anzusehen, in der Mitte seiner Hände und Füße eigentliche Nägel, aus Fleisch bestehend, welche die schwärzliche Farbe der Nägel beibehielten, dann seine rechte Seite von Blut gerötet.], ja er vergleicht die Male geradezu mit *nigri lapelli in pavimento albo*; *intuebantur namque carnes illius, quae nigra fuerat prius, candore nimio renitentem* [schwarze Steinchen auf weißem Grund; denn sie sahen deutlich, wie sein Fleisch, das früher dunkelfarbig gewesen war, in auffallendem Weiß erglänzte].

Dies der Bericht des Thomas I über die Form der Stigmata des hl. Franziskus. Es geht daraus hervor, daß kaum jemand so anschaulich schreiben konnte, der die Sache nicht selbst gesehen hat. Thomas war sicher Augenzeuge der Zeichen wenigstens am toten Leib. Dann aber sehen wir, daß sein Bericht tatsächlich eine Weiterbildung des Berichts im Eliasbrief ist, nicht in dem Sinn, wie die Gegner wollen, legendarisch, sondern wofür Elias in der Eile und im Staunen über die ganz und gar neue Erscheinung das rechte Wort noch nicht finden konnte, Thomas beschreibt es in ruhiger, abgeklärter Weise, nachdem er selbst das Wunder hinreichend gesehen und mit andern darüber ausführlich gesprochen hatte. Das dürfte der richtige Zusammenhang zwischen dem Eliasbrief und Thomas I sein.

Gehen wir über zu Thomas II, Ausgabe von Anouï, Rom 1880, über welche Vita bereits oben das Nötige vorausgeschickt worden ist. Sie setzt das Vorhandensein der Stigmata voraus, bringt aber einzelne Angaben über dieselben, die wir wenigstens kurz erwähnen müssen. Bei dem innigen Verkehr des Heiligen mit dem Gekreuzigten sei die Stigmatisation selbstverständlich gewesen. »Quid mirum,« heißt es p. 3 Nr. 52, »si Franciscus crucifixus apparuit, cui tantum cum cruce fuit?« [Was Wunder, wenn Franz gekreuzigt erschien, der soviel mit dem Kreuz verkehrte?] Vergl. hiezu p. I. c. 6. und Vita trium sociorum c. 5., auch »Speculum perfectionis« ed. Sabatier

c. 92. Das 75. Kapitel l. c. betitelt »de occultatione stigmatum et quid de hoc quaerentibus respondit et quo studio illa tegebat« [über das Verbergen der Stigmata und was er den ihn darüber Fragenden antwortete und wie er sie zu verbergen suchte] handelt von der demüthigen Gewohnheit des Heiligen, sein Geheimniß tunlichst zu verbergen, so daß selbst seine Genossen ad multa tempora [lange Zeiträume] (vergl. das »nam diu« bei Elias) von der Sache nichts wußten. Fragen von seiten der Genossen weist er ab oder er weicht ihnen aus. Seine Hände wäscht er selten ganz, oft nur die Finger; ähnlich die Füße. Statt des Handfußes bietet er nur die Fingerspitzen oder den Handschuh. Die Füße wickelt er in wollene Bindschuhe und über die Male selbst (Thomas nennt sie jetzt »vulnera«) legt er noch ein weiches Fell. Trotzdem gelang es ihm nicht, die Male ganz zu verbergen, sah es jedoch nicht gerne, wenn man seinen Blick darauf richtete. Die Genossen wandten darum in zarter Rücksicht sich ab, wenn Franz notgedrungen Hände und Füße aufdecken mußte — andere freilich griffen zur List, um ihre Neugier zu befriedigen. Thomas II, p. 3. c. 76.

Ueber die Entstehung der dritten hier in Betracht kommenden Arbeit des Thomas von Celano, den Traktat de miraculis, ist oben das Nötige bereits vorgemerkt worden. Wir haben den Text vor uns, wie er in der Analecta Bollandiana Band 18, 1899 uns gegeben worden ist. Ganz wie in Thomas II kehrt auch hier der Gedanke wieder, daß bei einem Manne, dessen ganzes Wesen seit Jahren in den Leiden und im Schmerz des Gekreuzigten aufgegangen war (Nr. 2), die Stigmatisation etwas Selbstverständliches war — »quantenus ut mens eius intro Dominum crucifixum induerat, sic totum corpus eius crucem Christi foris indueret.« [Denn wie sein Inneres den gekreuzigten Herrn angezogen hatte, so sollte auch sein ganzer Leib das Kreuz Christi äußerlich anziehen.] Mit der Schlussfolgerung »quantum igitur et humana suadibile ratione et catholica acceptione dignum — ut, qui sic mirando crucis erat amore praeventus, mirando etiam fieret crucis honore mirificus!« [Wie sehr also ist

vom menschlichen Standpunkt glaublich und der katholischen Auffassung entsprechend, daß, wer so, wie Franz, durch eine ganz wunderbare Liebe zum Kreuz zum voraus begnadigt war, durch eine ebenso wunderbare Kreuzesehre wunderbar gezeichnet wurde!], geht die Erzählung über zur Schilderung der Scene auf dem Berg Alverna, wobei die Male in ganz ähnlicher Weise wie in Thomas I beschrieben werden, weswegen wir den Text nicht wiedergeben mit Ausnahme der Schilderung der Seitenwunde, von der es heißt: »dextrum latus quasi lancea transfixum, rubra cicatrice obductum, erat, quod saepe, cum sanguinem emittebat, tunica et femoralia rupergebantur sanguine sacro.« [Die rechte Seite war wie von einer Lanze durchbohrt, darüber war eine rote Narbe; oft, wenn Blut herausquoll, wurden seine Kleider mit heiligem Blute benetzt.] Auch hier von einem Bluten der Hand- und Fußmale kein Wort!

Nach zwei Jahren, nach dem Tode des Franz, wird, auch nach diesem Bericht, die Kunde des Wunders allgemein bekannt. Hier nun bringt dieser bisher unbekannte Traktat Berichte und Angaben, die von der bisherigen Schilderung abweichen, weswegen gerade er für diese Frage besonders wichtig ist. Es heißt in Nr. 5: Cernebant beatum corpus — Christi stigmatibus — decoratum, in manibus videlicet non clavorum puncturas, sed ipsos clavos ex eius carne virtute divina mirifice fabrefactos (geschmiedet), immo carni eidem innatos — also integrierende Bestandteile seines Leibes —, qui, dum a parte aliqua premerentur, protinus quasi nervi continui (durchlaufend) ad partem oppositam resultabunt. Latus quoque videbant rubricatum. [Man sah den Leib des Seligen mit den Stigmata Christi geziert und zwar an den Händen nicht Nagelstiche, sondern eigentliche Nägel, durch göttliche Einwirkung wunderbar aus seinem Fleische geschmiedet, ja seinem Fleische eigentlich angehörig, welche, wenn sie von einer Seite einen Druck erhielten, wie durchlaufende Nerven, auf der andern Seite vortraten. Auch seine Seite sah man rotgefärbt.] (Fortsetzung folgt.)

Das Germanische Museum zu Nürnberg von 1852 bis 1902.

(Schluß statt Fortsetzung.)

Auf das engste verbunden erscheint endlich das feine Verständnis des religiös empfindenden Künstlers mit dem profunden Wissen des Gelehrten, beispielsweise in seinem Schriftchen über „Die innere Ausschmückung der Kirche Groß-St.-Martin in Köln“, das zuerst, als Manuskript gedruckt, in Graz, dann in erweiterter Fassung 1856 in Köln erschien. Auf die darin enthaltenen gründlich durchdachten und überaus einleuchtenden Vorschläge hin ward ihm dann in der Tat der Auftrag zu teil, Entwürfe zur inneren Restaurierung und Ausstattung jener romanischen Kölner Kirche zu liefern, eine Aufgabe, deren er sich alsbald in meisterlicher Weise und zur vollsten Zufriedenheit aller Kenner entledigte.

Zu Jahre 1864 war Essenwein, obgleich nur ungern den anregenden Freundeskreis der schönen Kaiserstadt verlassend, einem Rufe als Stadtbaurat nach Graz gefolgt, welche Stelle er im folgenden Jahre mit einer Professur für Hochbau an der Technischen Hochschule daselbst vertauschte.

Außer durch seine Bau- und Lehrtätigkeit erwarb er sich hier noch besondere Verdienste um die Begründung des Steiermärkischen Vereins für Kunstindustrie, und überdies stammen aus der Zeit seines kaum zwei Jahre umfassenden Aufenthaltes in Graz wiederum mehrere wissenschaftliche Arbeiten, unter denen vor allen das umfassende Werk über die mittelalterlichen Kunstdenkmäler der Stadt Krakau hervorzuheben ist. — So weit die bisherigen Lebensverhältnisse Essenweins, die wir der Festschrift wörtlich entnommen haben.

Zu Anfang des Jahres 1866 erhielt Essenwein die Berufung nach Nürnberg, und es zog ihn vor allem die Größe der Aufgabe an, vor die er künftig gestellt sein sollte, nicht aber die Gehaltsverhältnisse, die am Germanischen Museum selbst für den I. Vorstand als bescheiden bezeichnet werden mußten. Auch war es für ihn keineswegs verlockend, das Museum mit einer Schuldenlast von 167 661 Gulden

antreten zu müssen, dazu noch die unerquicklichen Zustände in der Beamtenenschaft. Auch erfüllte ihn der im Sommer jenes Jahres ausgebrochene Bruderkrieg mit tiefem Schmerz, und er bereute es eine Zeitlang, wie er selbst sagt, dem Rufe gefolgt zu sein.

Nachdem nun aber einmal Essenwein die Stelle übernommen hatte, machte er sich ohne Säumen ans Werk, um die großen Pläne, deren Durchführung sein scharfer Verstand vom ersten Augenblicke an als für das Gedeihen des Museums nötig und unerlässlich erkannt hatte, ihrer Verwirklichung entgegenzuführen. Sein Programm war, alles das zu pflegen und zu erhalten, was allgemeine Teilnahme und Anerkennung gefunden, vor allem die Mittel zur Erreichung solcher Ziele zu verwenden, die, wenn damals veräümt, später nicht mehr erreicht werden konnten; er wollte also vor allem die Sammlungen mehren, statt zufällig zusammengemerkter Stücke, die als Illustrationen eines unsichtbaren Systems dienen, systematisch angelegte Sammlungen herstellen, die eine wissenschaftliche Einheit bilden, alles zum Studium notwendige Material bieten sollten, wollte dagegen alles mindestens zurückstellen, dessen Wert von Autoritäten angezweifelt oder das zu jeder Zeit nachgeholt werden könnte. Es sollten also die Repertorienarbeiten nicht mehr der Mittelpunkt der Anstalt sein, sondern die Sammlungen. Die daraus sich ergebenden Arbeiten sollten in zweiter Linie stehen, dagegen sollten alle Zweige gleichmäßig gepflegt werden, ohne Rücksicht auf etwaige persönliche Neigungen des Vorstandes, noch auf Abneigung irgend welcher Kreise gegen einzelne Zweige.

Eine Hauptschwierigkeit für den neuen Vorstand boten vor allem die mißlichen finanziellen Verhältnisse der Anstalt, und ohne durchgreifende Reformen im Innern der Anstalt, ohne wesentliche Aenderungen hinsichtlich ihrer Anlage und ihres Zweckes wären trotz allen Entgegenkommens von Fürst und Volk nicht zu beseitigen gewesen.

Als notwendigste Maßregel zur Beseitigung dieses Uebelstandes erschien ihm zuerst eine starke Reduzierung des großen Beamtenpersonals, deren Besoldung allein

bisher etwa die Hälfte aller festeren Einnahmen absorbiert hatte. Außer Frommann als II. Direktor und Vorstand der Bibliothek und seinem Gehilfen Direktor blieben nur M. v. Ege als Vorstand der Sammlungen, der Zeichner Steinbrüchel und Professor Alexander Flegler (1803 bis 1892); als Kanzlist fungierte Hans Bösch, der jetzige II. Direktor des Germanischen Museums. Natürlich mußte bei einer solchen Einschränkung des Personals von selbst auch eine Minderung der Tätigkeit des Museums kommen.

Mit dem 1. Januar 1870 traten für das Germanische Museum neue, von Essenwein entworfene Satzungen in Kraft, und es beginnt jetzt mit diesem Zeitpunkt eine neue Ära, eine Zeit der ruhigen Entwicklung, eine Ära des Glanzes und des Ruhmes. Die wichtigste Frage, die sich jetzt nach erfolgter Neugestaltung des Deutschen Reiches wie von selbst aufdrängen mußte, war die, ob das Germanische Museum nunmehr zweckentsprechend in eine deutsche Reichsanstalt zu verwandeln oder doch diese Umwandlung alsbald anzustreben sein werde. Die Frage wurde mit allen Stimmen gegen die des Gründers verneint. Der Hauptgrund dieser Verneinung war der, daß „bei der jetzigen Organisation des Reiches der Raum vollständig fehle, ein Reichsmuseum einzuordnen, und die Bundesbehörden selbst eine solche Einreihung nicht zu wünschen schienen“. Der Bundesrat selbst erledigte die Frage damit, daß er vom 1. Januar 1872 ab zuerst 8000, dann vom 14. Mai desselben Jahres ab 16 000 Reichstaler in den Haushalt des Deutschen Reiches einstellte. Der alte Freiherr von Aufseß erlebte indes diesen Tag nicht mehr; am 6. Mai 1872 hat ein Herzschlag seinem an großen Erfolgen wie an herben Enttäuschungen reichen Leben ein Ende gemacht. Er starb auf der Rückreise von der Straßburger Universitäts-Stiftungsfeier nach seinem geliebten Krefsbromm zu Münsterlingen am Bodensee, nachdem er wenige Tage zuvor, eben während er als geladener Gast zu Straßburg weilte, aus Mißverständnis das Opfer einer Mißhandlung geworden war.

Essenwein suchte nun die drei großen

Aufgaben, vor die er sich gestellt sah: Abtragung der Schuldenlast, umfassende Ergänzung der Sammlungen und Ausbau der Kartause, möglichst zu fördern. Es handelte sich in letzterer Beziehung vor allem um den Ausbau des ehemaligen Nürnberger Augustinerklosters, an dessen Stelle das jetzige (ältere) Justizgebäude errichtet werden sollte, und um die schon 1871 von Direktor Essenwein erbetene, vom Magistrat genehmigte Uebertragung der künstlerisch wertvollsten Baulichkeiten des alten Klosters auf das Areal und zu Zwecken des Museums. Diese Baulichkeiten waren das Hauptgebäude mit dem St. Leonhardschor, dem Kapitelsaal, Dormitorium und einem Kreuzgangflügel sowie die übrigen drei Flügel des Kreuzgangs; dazu eine Reihe architektonischer Einzelheiten in dem edlen Stil der strengen Gotik, in dem das ganze Gebäude erbaut war. Am 12. Mai 1872 fand die Grundsteinlegung für den „Augustinerbau“ unter Teilnahme der städtischen Behörden und vieler Freunde der Sache statt. Für den Hauptbau verstand es Essenwein, die ganze deutsche Künstlerschaft, die deutschen Standesherrn, den fränkischen Adel u. s. w. ins Interesse zu ziehen. Als der „Augustinerbau“, der über 150 000 M. kostete, vollendet war — ohne einen Pfennig Beitrag von seiten des Museums —, erregte das so das Vertrauen der Reichsregierung, daß ein außerordentlicher Baubeitrag von insgesamt 120 000 M. in den Reichshaushaltsetat (für das Etatsjahr 1877/78: 24 000 M. u. s. f.) eingestellt wurde. Mit diesen Mitteln ist dann von 1877 bis 1880 der sogenannte Ostbau des Museums mit dem Reichshof in der Mitte, der den nach der Kaiserin Friedrich „Viktoriabau“ genannten nördlichen von dem nach dem damaligen Kronprinzen Friedrichs-Wilhelmsbau genannten südlichen Flügel scheidet, errichtet worden. Durch das Entgegenkommen des Reiches ist dann aber wenige Jahre darauf noch ein weiterer großer Neubau möglich geworden, nämlich der aus zwei Flügeln bestehende Südbau, der die beiden Renaissanceäle, die sogenannten „altdeutschen Zimmer“, dazu im Erdgeschoß die Bureaus, im dritten Stock die Dienstwohnung für den I. Direktor und den in

gotischem Stile erbauten und ausgemalten Sitzungsaal des Museums enthält. Auch noch eine große Zahl kleinerer Bauten entstanden neben diesen Hauptbauten.

Was die Ergänzung der Sammlungen anlangt, so ist vor allem zu bemerken, daß unter Essenweins Direktion seit 1875 auf Beschluß des Magistrats der Stadt Nürnberg der gesamte ältere städtische Kunstbesitz nach und nach in bestimmten Gruppen dem Germanischen Museum unter Eigentumsvorbehalt zur Verwahrung und Verwaltung übergeben wurde, teils Werke von wunderbarer Schönheit und höchster Bedeutung, z. B. die „Nürnberger Madonna“, die Holzschnitzereien von Veit Stof, die Kaiserbildnisse Dürers u. s. w. In den siebziger und zu Anfang der achtziger Jahre wurden auf Veranlassung König Ludwigs II. eine große Anzahl von Gemälden und anderen Kunstgegenständen dem Museum zur Ausstellung überlassen, besonders die 160 bis dahin in der Moritzkapelle untergebracht gewesenen altdeutschen Tafelbilder, die in Vereinigung mit den Beständen der Stadt und des Museums eine Gemäldegalerie bilden, die heute für die Geschichte und das Studium der deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts eine der ersten Stellen einnimmt. Essenwein scheute weder Mühe noch Kosten, die Sammlungen nach allen Richtungen zu ergänzen und zu vermehren; wochenlang war er im Orient, in Konstantinopel, auf Rhodus und anderen Orten, um Erwerbungen zu machen.

Doch das unermüdlche Schaffen Essenweins hatte seine Kraft zu früh verbraucht. Er sann in den letzten Jahren auf eine Neuorganisation des Museums und arbeitete eine diesbezügliche Denkschrift aus, in der er als Hauptaufgabe das Zusammenwirken dreier Faktoren: Reich, Staat und Stadt, bezeichnete. Allein im September 1891 sah sich Essenwein genötigt, sein Amt infolge nervöser Krankheit und völliger Schlaflosigkeit niederzulegen und von der Leitung des Museums zurückzutreten. Aber die verwickelten Fragen, die es bei der Neuorganisation zu lösen galt, und das Drängen des Verwaltungsausschusses ließen ihn im Juni 1892 sein bisher vom Ausschuß nur provisorisch genehmigtes Rücktrittsgesuch vorläufig wieder zurücknehmen.

Allein am 13. Oktober desselben Jahres erlag er einem Schlaganfall. Ein un-
gemein arbeitsreiches Leben war mit seinem Tode abgeschlossen; neben den Arbeiten für das Germanische Museum können wir noch hinweisen auf den nach seinen Plänen 1884—1889 ausgeführten Erweiterungsbau des Nürnberger Rathhauses, auf die Renovierung der Frauenkirche zu Nürnberg, die malerische Ausschmückung der Kölner Gereonskirche und des Domes zu Braunschweig und auf seine ausgedehnte literarische Tätigkeit.

Zu der Entwicklung der Sammlungen unter der Direktion Essenweins sind außer den oben genannten Ergänzungen des Museums noch nachzutragen: das Gipsmuseum, wie es sich heute im Friedrich-Wilhelm- und Viktoriabau, in den Kreuzgängen des Kartäuser wie des Augustinerklosters und einigen kleinen Nebenräumen ausbreitet, in der Hauptsache Essenweins Werk; die Waffensammlung, die zahlreiche Stücke von ungemeinem kultur- und auch kunstgeschichtlichen Werte in sich birgt; die Sammlung kirchlicher Geräte an Altären, Reliquarien, Ostensorien u. s. f., die heute und bereits seit vielen Jahren zusammen mit den Werken der großen Plastik in der alten Kartäuserkirche ausgestellt sind, von denen weitaus die meisten aus der Zeit der Vorstandschast Essenweins herrühren. Es wären ferner noch zu erwähnen die prähistorischen und frühchristlich-germanischen Abteilungen, die Denksammlung, die Glasgemälde, die Münz- und Kupferstichsammlungen, die Erwerbungen für das Archiv und die Bibliothek.

So ist unter dem Geheimrat Essenwein das Germanische Museum zur höchsten Blüte geführt worden, und wenn beim Tode desselben vielleicht mehrere Freunde des Instituts befürchteten, es möchten neue Krisen für dasselbe eintreten, so hat sie das letzte Jahrzehnt (1892 bis 1902) eines andern belehrt. Die Verwaltung und fernere Fortsetzung des Werkes, die zunächst auf den H. Direktor Hans Bösch übergegangen war, lag in tüchtigen Händen; auch hatte Essenwein selbst noch seine letzte Kraft darangesetzt, um jene Neuorganisation anzubahnen, die der Verwaltung eine festere Grundlage geben sollte. Darnach übernahm das Reich, der Staat

Bayern und die Stadt Nürnberg die Kosten der Verwaltung im Betrage von 85 200 M. (jetzt 105 000 M.); und gegenwärtig werden durch das Reich 70 000 M., durch Bayern 25 876 und durch die Stadt Nürnberg 9133 M. beigesteuert. Die Fortentwicklung der Sammlungen dagegen und der weitere „Ausbau der Kartause“ bleibt auch fernerhin der namentlich durch die Pflögschaften organisierten Fürsorge des gesamten deutschen Volkes überlassen. Das Recht der Beamtenernennungen sollte Bayern haben, und zwar sollten die beiden Direktoren künftig auf Vorschlag des Verwaltungsausschusses von der Krone, die übrigen Beamten auf Vorschlag des Direktoriums von dem k. bayerischen Ministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten ernannt werden. Die Funktionen und Befugnisse des Verwaltungsausschusses, in den jedoch sieben Mitglieder, nämlich je drei vom Reiche und dem Staate Bayern und ein von der Stadt Nürnberg ernanntes, neu eintraten, blieben fast genau die gleichen wie bisher. Dagegen sollte der Lokalausschuß nur noch eine beratende Stimme haben. Die neuen Satzungen erhielten am 15. Juni 1894 die Allerhöchste Genehmigung.

Am 16. Mai 1894 schritt der Verwaltungsausschuß zur Wahl eines neuen I. Direktors, und es fiel die Wahl einstimmig auf den Konservator am Bayerischen Nationalmuseum und Privatdozenten am Polytechnikum in München, Gustav von Bezold (geb. 1848), in dem sich, wie in Direktor von Effenwein, der Architekt mit dem Kunstgelehrten vereinte. In der einen wie der anderen Eigenschaft hatte er bis dahin dem Staate seine Dienste geleistet, in der Kunstgeschichte sich insbesondere neben seinem Lehramte und privaten Arbeiten, wie dem gemeinsam mit Professor Dehio herausgegebenen Werke über die kirchliche Baukunst des Abendlandes (1884 ff.), durch die Leitung der bayerischen Inventarisationsarbeiten betätigt. Am 2. Oktober 1894 wurde der neue Direktor in sein Amt eingeführt, und er machte sich sogleich frischen Mutes daran, im Verein mit dem II. Direktor Bösch das Werk seines Vorgängers zu höherer Vollendung zu führen.

Bei den stätig und rasch wachsenden Sammlungen ward auch jetzt wieder die Raumfrage die erste. Da wurde dann zunächst ein kleines an das Areal des Museums anstoßendes Haus an der östlich gelegenen oberen Grasergasse angekauft und zur Hausmeisterwohnung bestimmt, während an Stelle der Räume, die der Hausmeister bis dahin an der Westseite des Museums innegehabt hatte, ein kleiner Neubau aufgeführt wurde mit einem geräumigen Saal im Erdgeschoß zur provisorischen Unterbringung des Archivs, zwei kleineren im ersten Stockwerk, die als Spielwarenzimmer und Junfthalle eingerichtet wurden. Ebenso wurde das Pharmazeutische Museum um zwei weitere Räume vermehrt, in die dann die Materialkräuterkammer der alten Nürnberger Sternapotheke mit ihrer aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts stammenden, namentlich durch einen großen, prächtig geschnitzten Arzneischrank und zahlreiche, mit kleinen Landschaften sehr flott bemalte Schubfächer ausgezeichneten Einrichtungen ihren Einzug hielt. Ganz aus eigenen Mitteln des Museums ist dann in den Jahren 1897 bis 1902 an der Südwestecke des Museums der imposante Neubau entstanden, dessen feierliche Eröffnung zugleich mit dem fünfzigjährigen Jubiläumsfeste (14. bis 17. Juni 1902) stattgefunden hat. Für Bibliothek, Archiv und Kupferstichkabinett wurden neue Räume geschaffen durch Ankauf und Umbau des sogenannten „Königsstiftungshauses“, das dem Museum um den Preis von 120 000 Mark abgelassen wurde.

Unter den Erwerbungen für die Sammlungen, die seit 1894 von Direktor von Bezold im Verein mit Direktor Bösch gemacht worden sind, sind vor allem die zahlreichen „Volksaltertümer“ zu nennen; dazu kommt eine Reihe von Gipsabgüssen, wie der von der Pflögschaft Leipzig 1899 gestifteten Wechselburger Kreuzigungsgruppe, der auf Kosten der Habsburger Stiftung erworbenen Abgüsse der Grabmäler Kaiser Friedrichs III. und seiner Gemahlin Eleonore, des von König Albert von Sachsen geschenkten Abgusses des Grabmals Friedrichs des Weisen, des Meisterstücks Peter Fischers des Jüngern u. s. w. Dazu kommt eine wertvolle Bereicherung der

Gemäldegalerie, des Archivs, der Münzsammlungen u. s. w. Bezüglich des Kupferstichkabinetts wurde auf das eifrigste in der Ergänzung namentlich der deutschen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts fortgefahren, z. B. auch drei kolorierte Federzeichnungen Albrecht Dürers, die Reichsinsignien darstellend, erworben, ferner eine Handzeichnung Dürers, die hl. Anna selbdritt darstellend. „An der Spitze der Förderer unserer Bibliothek dürfen wir neben Sr. Heiligkeit Papst Leo XIII., der die bisher erschienenen Bände des umfangreichen Katalogs der Vatikanischen Bibliothek schenkte, Kaiser Franz Joseph von Oesterreich als Stifter der ersten Ausgabe des Theuerdank (von 1517) nennen.“

Diesen kurzen Angaben über die Entwicklung des Germanischen Museums und seiner Sammlungen während der letzten zehn Jahre könnte noch die Mittheilung über die verschiedenen hohen Besuche beigefügt werden, die der Anstalt durch Kaiser Wilhelm, Prinzregent Luitpold, durch den deutschen Kronprinzen u. s. w. zu teil wurden. Die Saat, die vor einem halben Jahrhundert von Freiherrn von Aufseß ausgestreut wurde, ist in reichster Segensfülle aufgegangen, und daß auch in Zukunft das Germanische Museum gedeihen und blühen wird, dafür bürgen die Männer, die heute an der Spitze der Anstalt stehen. Möge dieses bereits zu so großem Reichtum angewachsene Museum auch von unsern katholischen Geistlichen beachtet werden; es birgt auch eine überaus große Fülle namentlich kirchlicher Kunst- und Altertumsgegenstände in sich, deren Berücksichtigung und Studium den umfassendsten Einblick in die Kultur- und Kunstgeschichte zu geben vermögen. Deibel.

Literatur.

Christliche Kunst. Herausgegeben von der Gesellschaft für christliche Kunst. Mit erläuterndem Text von S. Stauchhammer. Serie II und III. München (Karlsstraße 6) 1903.

Von dem obigen neuen Pracht-Lieferungswerk, das wir bereits angezeigt, sind zwei neue Serien erschienen, die sich würdig der ersten anschließen. Wir wollen nach dem Prospekte noch folgende Bemerkungen nachtragen: Das Unternehmen unterscheidet sich wesentlich von solchen Werken, die

bloß auf allgemein künstlerischer Basis beruhen, wie z. B. das Lieferungswerk „Alte Meister“ von Seemann in Leipzig. Unser Unternehmen will nämlich „in erster Linie einem christlich-religiösen Zwecke dienen, es will religiöse Bilder von unantastbarer Gebiegenheit unter die Menschen bringen; es will jene Kunstschätze, die wir den befähigtesten Meistern der christlichen Malerei verdanken, zum Gemeingut der Gläubigen aller Lebenskreise machen. Dementsprechend geschieht die Auswahl nach religiösen Rücksichten, aber unter Wahrung der künstlerischen Prinzipien. Damit der Zweck erreicht wird, ist neben der Billigkeit das größte Gewicht auf möglichste Vollkommenheit der Reproduktionen gelegt“. Jedem Bilde ist ein Begleitwort beigefügt, das sich auf kunstgeschichtliche Daten und kurze sachliche Mitteilungen und Winke beschränken soll. Seinerzeit sollen außerdem noch zusammenfassende Erläuterungen kunstgeschichtlichen und ästhetischen Inhalts über alle Bilder gegeben werden. Der Abonnent erhält also in kurzer Zeit und um einen billigen Preis eine glänzend illustrierte Geschichte der christlichen Kunst, die den schätzbaren Vorzug besitzt, daß sie auch dem zeitgenössischen Schaffener gerecht wird. Die beiden neuen Serien enthalten von alten Bildern nur die „Madonna di Tempi“ von Raffael und die „Heilige Barbara“ von Palma Vecchio. Von neuen Bildern finden wir das bekannte „heilige Abendmahl“, die „Kreuzabnahme“ und den „heiligen Georg“ von unserem Landsmann Gebh. Fugel, Reproduktionen von größter Vollendung. Von Martin Feuerstein sehen wir „die unbefleckte Empfängnis“ und „Eva“. Besonders hervorheben möchten wir noch ein Triptychon „Heilige Nacht“ von L. v. Kramer in München; es enthält reizende Motive. Jede Lieferung enthält fünf Kunstblätter und eine Kunstbeilage und es sollen fünf Lieferungen erscheinen. Der Preis der Lieferung ist 3 M., jedes Blatt einzeln kostet 75 Pf., dafür aber erhalten die Abonnenten etwas künstlerisch durchaus Gebiegenes.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Dieselbe zeigt eine Kreuzigungsgruppe, welche der Bildhauer Moriz Schlächter in Ravensburg nach Afrika in die Stadtpfarrkirche zu Bliida, südlich von der Stadt Algier gelegen, geliefert hat. Sie ist vom Künstler zuerst modelliert und dann lebensgroß in Lindenholz ausgeführt worden. Es ist von seiten des Auftraggebers das Thema gestellt worden, den Moment aus dem Kreuzigungsbilde zu geben, da Christus das vierte Wort vom Kreuze ruft: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen!“ (Matth. 27, 46. Mark. 15, 34.) und wir sehen daher das göttliche Opferlamm gleichsam auf der Höhe seiner Qualen. Wir verweisen den Leser statt weiterer Ausführungen auf die herrlichen, tiefsten „Kreuzigungsbetrachtungen“, welche unser Vorgänger in der Hebbaktion, der sel. Stadtpfarrer Eugen Keppeler in Freudenstadt, wenige Tage vor seinem Tode in diese Blätter („Archiv“ 1896 Nr. 8—10 und 1897 Nr. 5) geschrieben hat, um zu sehen, wie weit sich unser Meister in jene Studie hineingedacht hat.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. 10.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Aronen 2.54 in Oesterreich, Freck. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre bildliche Darstellung.

Von Pfr. G. in A.

(Fortsetzung.)

Hierauf folgt eine energische Beteuerung der Augenzugenschaft: »vidimus ista qui ista dicimus, manibus contrectavimus, quod manibus exaramus« [Mit eigenen Augen haben wir diese Dinge gesehen, die wir, so wie sie sind, nennen; wir haben sie mit den Händen berührt, die diese Worte niederschreiben!], d. h. die Hand, die dies schreibt, hat die Male auch berührt — *tactisque sacrosanctis quodsemel iuravimus, omni tempore protestamur.* [Was wir, die Hand auf das Evangelium gelegt, ein für allemal beschworen haben, halten wir für allezeit fest.] Dieser Bericht ist nach mehr als einer Hinsicht interessant. Er scheint entschieden polemisch zu sein, vor allem Leuten gegenüber, welche an der Tatsache der Stigmatisierung überhaupt zweifelten. Daß es solche gab, ist aus den alten Erzählern bekannt. Zu den Zweiflern gehörte selbst Gregor IX., bis er, nach dem Bericht des Bonaventura, *liber de miraculis c. I, 2*, durch ein Gesicht zur Ueberzeugung von deren Vorhandensein geführt wurde. Gegen diese betont der Traktat mit einer gewissen Energie und Leidenschaftlichkeit das »vidimus oculis«, das »contrectavimus manibus«. Eine zweite Spitze scheint gegen solche gerichtet zu sein, welche die Wundmale als »clavorum puncturas« auffaßten und somit wohl den oben angeführten Ausdruck des Elias »puncturas« als Stigmata — also

so wie die Heilandswunden — erklärten. Ihnen wird entgegengehalten »non quasi clavorum puncturas, sed ipsos clavos ex eius carne fabricatos« [„nicht gleichsam Nagelstiche, sondern eigentliche Nägel aus seinem Fleisch geschmiedet“].

Endlich scheint der Verfasser als Zeuge vor der Kanonisation des Heiligen tätig gewesen zu sein. Daß diese durch eingehende Untersuchungen eingeleitet wurde, lehrt uns nicht nur Bonaventura (*Legenda maior c. 15, 7*, wo von *testes idonei* gesprochen wird, was sicher Thomas von Celano sein konnte), sondern auch dieser selbst in *vita I pars 3 de canonizatione*, wo berichtet wird (*Amoni p. 238 s.*), daß zu Assisi und Perugia eingehende Verhandlungen stattfanden, bei denen Thomas sicher als Zeuge vernommen wurde. Hierauf bezieht sich der oben gebrauchte Ausdruck »tactis sacrosanctis quod semel iuravimus, omni tempore protestamur«. Er war also eidlich vernommen worden.

Weiterhin bringt der Traktat *de miraculis* die interessante Geschichte der Jacoba *de septem solis*, einer angesehenen römischen Dame, die mit Franz aus engster befreundet war. Aus ihr seien nur diejenigen Angaben erwähnt, die auf die Stigmatisierung ein weiteres Licht werfen. Es heißt n. 39. — »*solvit velamen ut videat revelatum (mortuum Franciscum) Quid plura?*« *Contemplatur pretiosum illud vas, in quo et thesaurus latuerat pretiosus, quinque margaritis ornatum. Cernit illas quas sola Omnipotentis manus toto orbe mirandas fecerat caelaturas.* — *Omnes currunt*

ad spectaculum — Suspendo stilum, nolens balbutire, quod explicare non possum. [Sie deckt das Tuch auf, um den Toten aufgedeckt zu sehen. Da schaut sie jenes kostbare Gefäß, in welches ein herrlicher Schatz niedergelegt gewesen war, geschmückt mit fünf Edelsteinen. Sie sieht jene Erhebungen, welche allein des Allmächtigen Hand als ein Wunderchauspiel für die ganze Welt geschaffen hatte. Alle eilen herzu, es zu schauen. Ich lege die Feder weg, mein schwacher Mund kann nicht stammeln, was ich nicht im Stande bin, genügend zu schildern.] Wir haben also hier einen neuen, noch nicht dagewesenen Ausdruck für die Form der Stigmatisation, nämlich »caelaturae«, was nichts anderes sind als Hautrelief.

Auf diese eingehenden Berichte hin werden uns die weiteren Berichterstatter wohl nicht mehr viel Neues bieten können. Doch müssen wir sie der Vollständigkeit wegen kurz anführen. Vor allem gehört hierher die Vita der „Drei Genossen“, eine seit vielen Jahren hochangesehene und als Quelle erster Klasse betrachtete Schrift. Wir legen die Ausgabe von Amori (Rom 1880) zu Grunde und lassen die Frage dahingestellt, ob die von Marzellino da Civezza und Teofilo Domenichelli 1899 herausgegebene »Leggenda di S. Francesco« die eigentliche Arbeit der „Drei Genossen“, die bisherige unter diesem Namen bekannte Arbeit aber nur ein Torso sei, dahingestellt, zudem da die Vollandisten (Analecta Bollandiana Bd. 19 zc. 1900) energischen Widerspruch dagegen erheben und auch einer der neuesten Verteidiger dieses der Auffassung Sabatiers vom »Speculum perfectionis« sekundierenden Gedankens zur weiteren Begründung nichts Erhebliches beibringt (cf. Walther Wäg, Franz von Assisi, Neue Jahrbücher für kl. Altert. zc. 1900, S. 611 ff.). Da diese vita trium sociorum wesentlich Neues über die Form der Stigmata nicht beibringt, so begnügen wir uns mit der Bemerkung, daß sie bereits an der Polemik gegen die puncturae des Elias berichtet teilnimmt, indem sie sagt: »Cernebant in manibus et pedibus eius non quasi puncturas clavorum, sed ipsos clavos ex eius carne compositos et

eidem carni innatos; ferri quoque nigredinem praetendebant; dextrum vero latus quasi lancea transfixum verissimi et manifestissimi vulneris rubea eicatrice obductum, quod etiam sacrum sanguinem, dum viveret, saepius effundebat. p. 98. [Man sah an seinen Händen und Füßen nicht eine Art Stichmale von Nägeln, sondern eigentliche Nägel, aus seinem Fleisch bestehend, und demselben Fleisch wie von Natur angehörig; auch zeigten sie die schwärzliche Farbe des Eisens; auch seine rechte Seite war wie mit einer Lanze durchbohrt, überzogen mit einer rötlichen Narbe einer ganz wahrhaftigen und unbestreitbaren Wunde; sie ergoß, solange der Heilige lebte, zum öftern heiliges Blut.] Die übrigen Angaben sind wesentlich gleich denen des Thomas.

So kommen wir zum letzten Zeugen, zu Bonaventura. Die Kritik hat Bonaventura als Historiker angegriffen und ihm zur Last gelegt, er habe das ursprüngliche, mehr natürliche, mit rein menschlichen Zügen gezierte Bild des Heiligen von Assisi durch Unterdrückung derselben abgeschwächt und dasselbe in den Rahmen eines für seine Kreise passenden Vorbildes eingezwängt. Mag dem sein, wie ihm wolle — muß doch selbst Faloci-Pulignani,¹⁾ der energische Verteidiger der alten Biographen des hl. Franz, insbesondere des Bonaventura, zugeben: Bonaventuram minime intendisse scribere historiam, qualem recentes historiographi solum sciendi causa, exigant [Bonaventura habe keineswegs beabsichtigt, eine Geschichte zu schreiben, wie sie die modernen Historiker verlangen, nur um des Wissens willen.] — die Darstellung der Stigmata wird dadurch kaum berührt. Sein Bericht darüber deckt sich mit den Berichten von Thomas I und III, er bringt aber auch Neues. Es finden sich zunächst in der Legenda maior c. 15, 2 die clavi mirifice fabrefacti, qui quasi nervi continui et duri, dum a parte qualibet premerentur, ad partem oppositam resultabant. — Erat autem similitudo clavorum nigra quasi ferrum, vulnus autem lateris, instar vulnerati

¹⁾ Gli storici di San Francesco Foligno 1899 p. 41.

lateris Salvatoris, rubeum et ad orbicularitatem quandam carnis contractione reductum rosa quaedam pulcherrima videbatur [Nägel, durch göttliche Kraft wunderbar geschmiedet, die wie durchlaufende und harte (greifbare) Nervenstränge bei einem ausgeübten Druck nach der entgegengesetzten Seite sich bewegten. Die, Nägel ganz ähnlichen, Male waren schwarz wie Eisen, die Seitenwunde aber, ein Abbild der verwundeten Seite des Erlösers, war rötlich und infolge einer gewissen Zusammenziehung des Fleisches zur kreisrunden Form geworden; sie sah aus wie eine wunderschöne Nase]. Hier dürfte schon die legendarische Ausschmückung beginnen, wie denn auch weiter unten dieselbe Seitenwunde mit einer frischen Frühlingssose (vernans roseus flos) verglichen wird. Interessanter ist der Bericht in der kleineren Legende, welche uns über die Form der Stigmata eine ganz frappante Angabe liefert. In der dritten Lektion des Abschnitts de stigmatibus sacris¹⁾ werden besonders die acumina, d. h. die an der Außenseite der Hände und der Unterseite der Füße herausragenden Fleischnägelspitzen als oblonga [länglich], retorta [zurückgebogen] und repercussa [zurückgeschlagen] bezeichnet, und dann wird hinzugefügt: »si quidem repercussio ipsa clavorum sub pedibus adeo prominens erat et extra protensa, ut non solum plantas solo libere applicari non sineret, verum etiam intra curvationem arcualem ipsorum cacuminum immitti valeret digitus manus [Das Zurückgebogensein der Nägel unter den Füßen war so stark und nach außen hervortretend, daß nicht nur die Fußsohlen sich nicht frei auf den Boden aufsetzen konnten, sondern daß man zwischen die bogenartige Krümmung der Nagelspitzen einen Finger durchstecken konnte.], d. h. man konnte mit dem Finger zwischen der Fußsohle und dem umgebogenen Fleischnagel hindurch; dies hatte denn auch zur Folge, daß Franz auf seinen Missionsreisen zu Reittieren und Fahrgelegenheiten greifen mußte, quia propter excrescentes in pedibus clavos ambulare non poterat [weil er wegen der an den Füßen

hervorragenden Fleischnägeln nicht gut gehen konnte.], l. c. de transitu c. 1 p. 264. Bonaventura glaubt gerade der Schilderung der eigenartigen repercussio clavorum die Bemerkung hinzufügen zu sollen, »sicut ab eis ipse accipi, qui oculis propriis conspexerunt« [wie ich persönlich von denen erfahren habe, welche es mit eigenen Augen gesehen haben].

Dies sind die Berichte der alten Biographen über die Form der Stigmata des hl. Franziskus — alles Spätere beruht auf ihnen und ist eine mehr oder weniger legendarische Ausspinnung derselben. Es geht aus ihnen hervor:

1. Die Hand- und Fußmale sind nicht bloße puncturae, d. h. Stiche, Wunden, wie Elias in der Eile und Ueberraschung sie nannte, wenn auch mit der Zugabe »quasi«. Dieser Ausdruck ist von den späteren, glaubwürdigen Zeugen näher erklärt, noch später bekämpft worden — sondern es waren förmliche Fleischnägeln, wie geschmiedet, integrierende Bestandteile seines Leibes, an den Eintreitstellen „Köpfe“, an den Austrittstellen „Spitzen“, umgebogen, wie mit dem Hammer umgeschlagen, einen Bogen bildend, unter dem ein Finger durchfahren konnte, schwärzlich von Farbe. Es waren vier, so daß, wenn Franz in dieser begnadeten Situation ein Abbild des ihm erschienenen Crucifixus war, ¹⁾ dieser selbst mit vier Nägeln am Kreuz angenagelt erschien, nicht mit drei, während Franz in jenem wunderschönen Gebet »pro obtinenda paupertate« [um Verleihung der Armut] von der den Gottmenschen stets begleitenden Armut sagt, daß sie ipsos clavos, ut creditur, non in sufficienti numero vulneribus fabricavit sed tres rudes et asperos — — praeparavit²⁾. [Sie hat selbst die Nägel, wie man glaubt, nicht in hinreichender Zahl für die Wunden (des Heilands) beschafft,

¹⁾ Thomas I, p. 3. l. c. p. 230 sagt ausdrücklich: quid illi (Francisco) poterit denegari, in cuius sacrorum stigmatum pressura forma resultat illius, qui coequalis Patri existens sedet ad dexteram etc. [Was könnte ihm (dem Franz) abgeschlagen werden, bei dessen Stigmatisation das Bild desjenigen hervortrat, der, gleich dem Vater, zur Rechten Gottes sitzt?]

²⁾ Burg, opp. S. Fr. p. 42 (wohl unecht).

¹⁾ Ausgabe von Quaracchi 1898 p. 258.

sondern nur drei und diese rauh und eckig.]

2. Diese Hand- und Fußmale bluteten nicht — keiner der alten Biographen spricht davon. Erst später ist davon die Rede, so z. B. wam in den Actus St. Francisci, einer nachweisbar viel späteren Kompilation (ed. Sabatier) c. 39 erzählt wird, daß Franz dem Bruder Leo allein seine Male zu berühren anvertraute, wovon die alten Biographen nichts wissen. S. Thomas I, 2, 3, Thomas II, 3, 77, Bonav. XIII, 8 und Faloci-Pulignani l. c. p. 23. Dieser Leo habe dann die Verbandmittel gewechselt, die er auch zwischen jenen wunderbaren Nägeln und dem Fleisch erneuert, um das Blut abzuwischen. Auf diese und ähnliche spätere Nachrichten nur kann sich Christus l. c. p. 314 berufen, wenn er sagt, Franz habe im Gegensatz zu andern Stigmatisirten Wunden gehabt, die beständig bluteten; dies trifft ja nicht einmal bei dem Stigma der Seite zu, welches doch eine eigentliche Wunde war.

3. Diese Seitenwunde befand sich auf der rechten Brustseite, sah aus wie ein Lanzensich — doch erschien sie vernarbt, die Narbe selbst von roter Farbe. Sie blutete öfters — saepe oder saepius — also nicht beständig, dann aber auch so stark, daß die Tunika und die Unterkleider die Spuren davon trugen. Thomas II, 3, 75. Bonav. 13, 4. Nach Bonaventura nahm die Seitenwunde durch eigenartige Zusammenziehung des Fleisches eine kreisförmige Gestalt an, so daß sie einer Rose von hellroter Farbe glich. Er verdeckte sie gewöhnlich durch Abdrücken des rechten Armes an die Seite oder dadurch, daß er die linke Hand darauf legte.

II. Teil.

Und nun, wie stellt sich die Kunst zur Darstellung dieser Stigmata?

Die Bilder des hl. Franz sind Legion und es ist nicht zuviel gesagt, wenn man von einer eigenen Ikonographie des seraphischen Heiligen spricht. Sein Bild, sein Leben, seine Gnaden bildeten und bilden den unerschöpflichen Stoff für die Maler und Künstler der Jahrhunderte, und was seine Person bedeutet in der Eröffnung

einer ganz neuen und großartigen Entfaltung der christlichen Kunst, ist allen bekannt, welche einen Blick in die Kunstgeschichte geworfen haben. Merkwürdig — er, der der Kunst so mächtige Impulse gab — ist selten so dargestellt worden, wie er nach vorhandenen klaren Beschreibungen hätte dargestellt werden können.

Oft genug wird Franz nicht stigmatisirt dargestellt, und mit Recht, vor allem bei Scenen aus seinem Leben, die vor die Stigmatisation fallen, wird aber Franz als Kirchenpatron, als Heiliger, sei es allein oder, wie so oft, mit andern Heiligen, Rüstern oder Kreuzverehrern, also als Andachtsbild gegeben, so gehört er stigmatisirt dargestellt — denn die Stigmata sind bei ihm ein ganz besonders bezeichnendes Emblem. Bekannt ist das Bild in Subiaco, bei Thode, S. 81, und bei Degele 351 wiedergegeben. Es hat keine Stigmata. Daraus schließen zu wollen, daß es vor 1224 gemalt sei — wäre falsch; es ist tatsächlich aus dem Jahre 1228, also dem Jahr der Kanonisation, aber ohne Rimbus. So wenig dieses Bild dem von Thomas I, p. 1, c. 29 (Mioni p. 158) so plastisch geschilderten Franz und dessen eigener Selbstbeschreibung (Thomas II, p. 1. c. 16, Drei Genossen c. 16) entspricht, so wenig dürfen wir uns daran stoßen, daß die Stigmata an jenen alten Bildern sich noch nicht finden. Die Maler jener frühen Zeit legten es eben nur darauf an, einen Heiligen zu malen, der vielleicht durch ein äußeres Kennzeichen als bestimmte Person, hauptsächlich aber als solche durch Anbringung des Namens, wie im obigen Bild, bezeichnet war. Porträts finden wir damals gar nicht oder ganz selten. Die Stigmata vollends waren damals so neu und unerhört, in der Malerei so wenig heimisch, daß ihre Weglassung in einem jener ersten Bilder kaum auffallen kann. Zudem fehlt es nicht an Zeugnissen, daß es im 13. Jahrhundert noch manch' anderes Franzbild gab, wo die Stigmata einfach weggelassen wurden. So erzählt Bonaventura in den »Miracula« c. 1. 4, daß eine römische Matrone ein Bild des Heiligen in ihrer Wohnung hatte, das ohne Stigmata war und zwar darum, weil der Maler sie einfach weggelassen

hatte (omiserat). Plötzlich erscheinen auf dem Bild die wunderbaren Zeichen »sicus in aliis Sancti imaginibus pingi solente«, woraus freilich hervorgeht, daß in den Tagen des Bonaventura die Darstellung der Heiligen soweit fortgeschritten war, daß das Anbringen der Stigmata das Gewöhnliche war. Wenn dann derselbe Bonaventura l. c. n. 6 berichtet, daß an einem andern Ort ein Bild des hl. Franz zu sehen war, »gloriosa stigmata repraesentans«, so wären wir ihm recht dankbar, wenn er uns berichtete, wie diese Repräsentation aussah. Doch Bonaventura war eben kein Kunstschriststeller.

Doch nicht allein durch Unachtsamkeit oder sonstigen Mangel an künstlerischer Auffassung ließ man die Stigmata weg, sondern auch infolge von Zweifel, Unglauben und in polemischer Absicht. Solche Richtungen bestanden im 13. Jahrhundert in Deutschland, Spanien und Italien. Schon Bonaventura erzählt, wie ein gebildeter Militär — miles quidam literatus — XV, 4, gleich nach dem Tod des Heiligen zweifelte und nur durch Augenschein und dadurch, daß er am toten Franz die Nagelköpfe hin und her bewegte, von seinem Zweifel geheilt wurde, eine Scene, die auch Giotto in der Oberkirche malerisch verewigte (Incredulus). Welche Heftigkeit die Opposition gegen die Stigmata und ihre bildliche Darstellung annahm, geht aus einer Erzählung in den Actus Sti. Francisci (ed. Sabatier 1902) c. 40 hervor. In einem Dominikanerkonvent war ein Franziskusbild mit Stigmata al fresco angebracht. Einer der Zusassen skandalisierte sich darüber und kratzt die Stigmata wiederholt weg, worauf sie aber jedesmal wieder erscheinen. Im Zorn hierüber will er sie gänzlich ausrotten, indem er selbst die Freskounterlage (caementum picturae substratum) heraushaut. Aber o weh! die Wunden fangen zu bluten an und bluten solange, bis die herbeikommenden Ordensgenossen den Heiligen flehentlich bitten, er möge dem schauerlich schönen Wunder ein Ende machen. Es geschieht und der Dominikaner ist von seinen Zweifeln und seiner Gegnerschaft gründlich geheilt.

Gehen wir nun über zu den Darstel-

lungen, in welchen Franz die Stigmata haben muß und in den meisten Fällen auch hat, und untersuchen wir, ob sie wirklich die Form haben, welche die alten Biographen so eindringlich betonen und fast unständig beschreiben! Wie die von Bonaventura angeführten Bilder ansahen, wissen wir nicht, es sind eben »signa mirifica« und »gloriosa stigmata«. Am ehesten sollte man glauben, daß die in Assisi selbst sich befindlichen Franzdarstellungen die richtige Form aufweisen und näherhin am ehesten die von Giotto, da er offenbar ganz nach Bonaventura arbeitete, also die richtige Form kannte.

Jener »coevus« des Franz, von dem ein Bild in der Sakristei von S. Francesco hängt, sei es Giunta Pisano oder ein Späterer, wie Thode will, l. c. S. 94, gibt die Stigmata wenigstens nicht als ovale Nagen oder Schlitze, sondern als dunkelgemalte Köpfe, ebenso ein Fresko von Cimabue (Madonna und Franz, Thode S. 255) und einige andere Bilder der Unterkirche, an denen insofern historische Treue ersichtlich ist, als clavi repercussi an der Außenseite der Hand sich darbieten.

Was Giotto betrifft, so kommen hier vorzugsweise diejenigen Fresken in der Oberkirche in Betracht, in denen die Stigmata eine besondere Rolle spielen, so der »Incredulus«, von dem wir oben gesprochen haben. Das Bild hat capita rubri coloris, wie der Augenschein zeigte. Ähnlich steht es bei der Beweinung des Leichnams von St. Damian durch Alara und ihre Schwestern. (Bon. XV, 5) Thode 257. Bei der Scene der Auferweckung eines Toten (Bon. de mir. II.) scheint es, als ob auf der äußeren Handfläche Nagelspitzen umgebogen angebracht seien; bei der Darstellung der Stigmatisation selbst erscheinen sie als nigra capita an der Innenseite der Hand, was der historischen Wahrheit nahe liegt, die Ausgänge auf der andern Seite sieht man nicht. Auf den bekannten allegorischen Darstellungen in der Unterkirche sind nur schwärzliche Punkte zu sehen. Giotto hat also die wahre Form der Male wohl gekannt, scheint aber bei den andern Zwecken, die er verfolgte, auf korrekte Darstellung weniger achtgegeben zu haben. Zudem ist

der Zustand der Fresken durch die Zeit und andere Umstände derart geworden, daß eine genaue Feststellung der ursprünglichen Darstellung meist schwierig, beziehungsweise unmöglich ist. Das Vorhergehende beruht auf Augenschein.

In Portiunkula ist das Bild des Franz in der Sakristei bekannt genug; es zeigt runde Köpfe, freilich auf der Außenseite der Hände, was jedenfalls falsch ist. In der Sterbekapelle am selben Ort befindet sich eine herrliche Arbeit von Luca della Robbia, die künstlerisch sehr schön ist, die Nagelköpfe aber außen an der Hand zeigt, wohin sie nicht gehören (Terrakottastatue). Gewundert hat uns, daß die — modern gehaltenen — Standbilder des Heiligen im Dom und auf dem Vorplatz desselben statt der wirklichen Stigmata nur schwache Ritzungen zeigen, obwohl in Stein und Erz die historischen Stigmata leicht hätten hergestellt werden können, zum Beweis, wie das Bewußtsein von der wahren Gestalt der Male auch der heutigen Künstlerschaft abhanden gekommen ist. Empört hat uns vollends die lebensgroße Statue des Heiligen im Gang zu seinem Grab in der Krypta. Da hat man kurzerhand große eiserne Nägel durch die Hände getrieben; also keine Spur von der alten Auffassung, daß die Nägel fleischnagel sind, also integrierende Bestandteile des Körpers des Heiligen, nicht von Menschenhand angebracht.

Was die sonstigen Darstellungen betrifft, so hat Thode (S. 90) recht, wenn er sagt: „Die Wunden sind durchweg einfach wie die Christi gebildet; ausnahmsweise nur sieht man die von den alten Biographen so eingehend beschriebenen nagelförmigen Fleischanswüchse auf einem Bild des Crivelli in London.“

Es sind hellrote, dann dunkelrote, mitunter schwarze oder schwärzliche ovale Zeichen, welche das Gnadenwunder andeuten, angebracht auf der Außen- oder Innenseite der Hände, der oberen oder unteren Fußfläche, wie eben gerade die Situation, in der Franz dargestellt ist, es mit sich bringt. Die Seitenwunde (und auch die Fußmale) ist häufig gar nicht sichtbar, weil durch das Gewand verdeckt, oder sie ist durch einen Schlit in Gewand angedeutet oder auch durch die zeigende Haltung der

linken Hand, in seltenen Fällen sichtbar wie in dem oben angeführten altertümlichen Bild in St. Maria degli Angeli bei Assisi, wo die Seitenwunde kreisrund erscheint, was an Bonaventuras Schilderung erinnert. Abbildung bei Thode S. 85.

Anderer Künstler ersetzen gewissermaßen die Wundmale durch Edelsteine, Goldstrahlen, sonnenartige Anbringungen, Anlehnungen an Ausdrücke der alten Biographen, wie gemmae pretiosissimae Thom. I, 2, 3 margaritae l. c. und Thomas III n. 39 und margaritae coelestes, Bonaventura XV, 5. Gregor IX. nennt sie nach demselben (de mir. I, 2) »praefulgentia signa«. Was wunder, wenn dann ein Späterer, wie wir aus den »Actus Sti Francisci« c. 29 und in den Fioretti c. 26 sehen, bei einem Blick ins Paradies zu künden weiß: »quinque stigmata erant sicut quinque splendidissimae stellae, quae tanta luce fulgebant, quod videbatur (!) totam civitatem radiis illustrare« [Die fünf Stigmata waren wie fünf glänzende Sterne, die in solchem Licht glänzten, daß es schien, sie wollten die ganze Himmelsstadt mit Strahlen verklären]. Dementsprechend gingen die Maler, namentlich in Toskana und Umbrien, daran, statt der historischen Wundmale Edelsteine anzubringen, leuchtend wie Sterne und Goldstrahlen ausstreuend — so auf einem Bild von Foppa in der Brera in Mailand, auf einem andern Bild in der Ambrosiana und andern in den Uffizien zu Florenz; ja, es ist sogar zu sehen, wie die Goldstrahlen aus den durch das Kleid verdeckten Malen hervordringen. Doch hat es auch solche Darstellungen gegeben, welche die Wundmale deutlicher und mit einiger Annäherung an ihre wirkliche Gestalt malten. (Schluß folgt.)

Zu den Wandmalereien von Neckarthailfingen.

Von Pfarrer Keiter.

Die Blätter des Schwäbischen Abverzeins bringen in ihrer ersten Nummer des Jahres einen Aufsatz über die neu aufgedeckten romanischen Wandmalereien am Triumphbogen der um 1090 erbauten

Kirche zu Neckarhailfingen, W. Nürtingen. Unter den Zeichnungen, welche beigegeben sind, stehen an erster Stelle sieben Medaillons mit Tiergestalten: Adler, Phönix, Elefant, Pelikan, Taube, Lamm. Es wird bemerkt, daß es sich hier um bekannte Symbole handle, daß aber die Nummern 1c und 1d (= 3 und 4) noch nicht erklärt seien.

Suchen wir dieselben kurz zu erklären.

Medaillon 1c (= 3) zeigt einen Vogel, welcher sich merklich von Adler und Taube unterscheidet, dagegen mit Phönix und Pelikan Ähnlichkeit hat. Derselbe bückt sich nieder und scheint eben von dem Aste, auf welchem er steht, einen Zweig zu brechen. Allem nach haben wir hier eine Anspielung auf die Sage, welche W. Menzel in seiner Symbolik bei dem Worte Phönix mitteilt, und welche auch hier aufgeführt werden soll, da sie geeignet ist, auf das Ganze einiges Licht zu werfen.

„In der Mitte des Paradieses standen die wunderbarsten Bäume der Welt, der Baum der Erkenntnis und der Baum des Lebens. Von diesem zu essen, war den Menschen erlaubt; von jenem zu kosten, war um ihrer Kindheit willen verboten. Der einzige Phönix, damals noch der König des ganzen gefiederten Reiches, er nur nistete in diesen Zweigen und aß von ihnen unsterbliche Götterspeise. Als Eva lästern zum Baum der Erkenntnis trat und kosten wollte, da war's, als furchtbar auf dem Baum der geflügelte Zeuge der Wahrheit seine Stimme erhob und also sprach: „Retrogene, wo irrest du hin? Was zu erblicken öffnest du die Augen? Dich nackt zu sehen, wirst du weiße; dich arm zu fühlen, willst du Göttin werden!“

Aber Evas Blick hing an der täuschenden Frucht und am listigen Verführer; sie übertrat des Herrn Gebot und hörte des weißsagenden Vogels Stimme nicht. Als über alle Geschöpfe des Paradieses der Tod kam, sonderte Gott den treuen Vogel aus, fortan auf ewige Zeit ein Zeuge der Wahrheit. Zwar mußte auch er mit allen Lebendigen den Sitz der Unschuld räumen; König der Vögel, die jetzt einander bekriegten, wollte er selbst nicht mehr sein; seinen einst glücklichen, ruhigen Thron nahm ein Raubvogel ein, der blutgierige Adler. Auch die Unsterblichkeit

konnte ihm fortan in der dickeren, giftigen Erdenluft anders nicht als durch Verwandlung werden. Aber durch eine Verwandlung, die nach Jahrhunderten erst, und schnell und herrlich dann ihn wieder verjüngt. Wenn seine Stunde naht, ist ihm vergönnt, ins Paradies zu fliegen; vom Baum des Lebens und vom Erkenntnisbaum bricht er sich dort die dünnen, alten Zweige, in deren Flamme sich seine Glieder lösen. Die Zweige vom Baume der Weisheit bringen ihm Tod, die Flamme vom Baume des Lebens neue Jugend. Dann zieht er wieder in seine Wüste zurück und trauert um das Paradies; der schöne, einzige, selten gesehene, noch seltener besuchte Vogel unsterblicher Wahrheit.“

Diese Sage hat wohl den Stoff geliefert zu den Bildern auf den Medaillons 1b und 1c, vielleicht auch zu dem Medaillon 1a.

Bei 1c sammelt der Phönix die Zweige, bei 1b erstcht er sterbend zu neuem Leben, während in Medaillon 1a der Adler an die Psalmstelle erinnert: *Renovabitur ut aquilae juventus tua.* — „Erneuern wird sich dem Adler gleich deine Jugend.“ (Psalm 102, 5.)

Wir hätten also hier Gedanken an Tod, Auferstehung und Himmelfahrt, es ist, als würde es uns aus den Zeichen entgegenkönnen: „Die Erlösung ist vollbracht, der Tod in den Sieg verschlungen. Nun mag der Sieger auf verjüngten Adlerschwingen seinen Sonnenflug nehmen, auf den Fittigen tragend die in der Vorhölle gemachte Peute.“

In dem mittleren Medaillon 1d (= 4) erblicken wir den Elefanten, welcher in der frühesten Zeit die Volkspantastie mächtig angeregt zu haben scheint. Was soll sein Bild bedeuten? Vielfach gilt der Elefant als Sinnbild der Erde, weil sein Körper eine große, plumpe Masse ist; auch als Sinnbild der Wachsamkeit wird er betrachtet, „weil er zum Schlafen sich nie niederlegt“. Desgleichen ist er ein Sinnbild der Saufmut und Keuschheit. *»Elephas, cujus os est ebur, castum est animal . . . et frigidae naturae . . . Significat autem sanctos et castos a telis diaboli invulnerabiles.* (Honorius Augustodunensis.) Würden wir nun im Hinblick hierauf den Elefanten einfach als Tugendssymbol ins Auge fassen, dann

müßten wir wohl folgerichtig auch in den andern Tieren Tugenden symbolisiert sehen. An und für sich wäre eine solche Auffassung allerdings nicht ohne weiteres zu verwerten, da ja einerseits die Tugenden oft emblematisch dargestellt worden sind, andererseits alle in Frage kommenden Tiere als Symbole oder Attribute von Tugenden betrachtet werden können (Gerechtigkeit, Hoffnung, Menschheit, Liebe, Demut, Sanftmut). Allein es will eine solche Auffassung doch nicht ganz befriedigen. Deswegen sehen wir uns nach einer weiteren sinnbildlichen Bedeutung des Elefanten um und finden eine solche in den Legenden des 13. Jahrhunderts, wonach der Junge werfende Elefant als Emblem der Uebertretung unserer Stammesregeln betrachtet wurde.

Dürften wir annehmen, daß der Elefant überhaupt diese allerdings rätselhafte Bedeutung gehabt habe, dann wäre sein Bild zum Teil die Voraussetzung für die andern Bilder und würde sich gut in den Rahmen des Ganzen einfügen lassen.

Die Medaillons 1e, 1f und 1g bieten keine Schwierigkeiten: ihre Gestalten (Pelikan, Taube, Lamm) wollen den Tod des Herrn verkündigen und wohl auch auf das süße Geheimnis der heiligen Eucharistie anspielen, was wir hier nicht weiter auszuführen brauchen.

Literatur.

Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Professor Dr. Anselm Salzer, München. Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H.

Von diesem großen literarischen Unternehmen sind bereits vier Lieferungen erschienen, die auf den ersten Blick zeigen, daß wir hier keine gewöhnliche Literaturgeschichte, sondern die Anlage zu einem nationalen Hausbuche ersten Ranges zu erwarten haben. Es sind auf diesem Wissensgebiete zwar schon eine Reihe wertvoller Arbeiten erschienen und namentlich auch auf katholischer Seite die beiden Hauptwerke von Lindemann und Brugler weiterverbreitet. Allein letzteres Werk, bemerkt mit Recht das „Allgemeine Literaturblatt“, ist ein für höhere Töchter Schulen berechnet, liebenswürdiges Buch, verbunden mit einer Anthologie — aber ernstere wissenschaftlichen Anforderungen nicht standhaltend; Lindemann ist besonders seit den letzten Bearbeitungen durch Seeber und Salzer in letzterer Hinsicht besser geworden, trägt aber unverlierbar den Charakter

eines Lern- und Repetierbuches für Studenten; was es daneben an katholischen Literaturgeschichtsbüchern gibt, ist ausschließlich zum Schulgebrauch berechnet. Es fehlte also noch ein Buch, das eine von katholischer Befinnung getragene, aber nirgends einseitig tendenziöse Darstellung der Geschichte der deutschen Literatur in einer Form und einem bildlichen Gewande gibt, wie sie den höchsten Anforderungen zugleich der strengsten Wissenschaftlichkeit wie der vollendeten Schönheit der Ausstattung entspricht. Eine solche in modernem Sinne geschriebene Geschichte der deutschen Literatur, die Lesbarkeit mit Wissenschaftlichkeit vereinte und die durch Zeigabe von Abbildungen das geschriebene Wort lebendig machte, gab es überhaupt noch nicht. Hier einzusehen war ein glücklicher Gedanke und wie die fünf Lieferungen, die wir in den Händen haben, zeigen, wird dieser Gedanke vorzüglich durchgeführt — in Text und Illustration. Kein Wunder, daß das Werk auch auf atatholischer Seite Aufsehen erregt. „Zum erstmal liegt hier ein Versuch vor, schreibt die Münchner „Allgemeine Zeitung“, die literarische Seite der Kultur als Streifen in dem Spektrum der Gesamtkultur zu würdigen, und dieser Versuch ist so bescheiden, daß auch sehr hohe Erwartungen nicht enttäuscht sein werden.“ Was wir aber in unserem Kunstorgan besonders betonen möchten, das ist die Reichhaltigkeit und Schönheit, mit welcher das Werk illustrativ ausgestattet wird, eine wahrhaft glänzende Ausstattung, die man zu dem Besten zählen darf, was die moderne Technik zu leisten vermag. Es sind hier ganz neue Wege eingeschlagen: an eine so reichhaltige, allseitige Heranziehung des kulturgeschichtlichen Materials zur Verlebendigung des Stoffes ist bisher noch in keiner Literaturgeschichte auch nur gedacht worden. Das Werk soll in 20 drei- bis vierwöchentlichen Lieferungen von je 2—3 Textbogen und 5—6 Beilagen, die Lieferung zu 1 Mark, erscheinen. II.

Ludwig Richter-Postkarten. Serie I Nr. 1—10 und II 11—20. Preis jeder Serie 50 Pfennig. Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

Ludwig Richter, Maler, Zeichner und Radierer, geb. 28. Sept. 1803 in Dresden, gest. daselbst 19. Juni 1884, ist einer der gemütvollsten deutschen Künstler der Neuzeit. Anfangs Landschaftler, wandte er sich später besonders den Illustrationen deutscher poetischer Werke zu, und schuf hier und auch sonst eine Menge Darstellungen von hohem Schönheitsfinne, gepaart mit feinem Humor und mit großer Tiefe des Gemütes. Er zeichnete seine Illustrationen selbst auf den Holzstoß und trug dadurch zur Hebung des deutschen Holzschnittes wesentlich bei. Um die Richtersche Kunst gerade von ihrer gemütvollsten Seite kennen zu lernen, leisten diese oben angezeigten Postkarten, die zum 100jährigen Geburtsjubiläum des Meisters erscheinen, den trefflichsten und billigsten Dienst. Wie stimmungsvoll, innig und lieblich sind diese Familien- und Kinderszenen gezeichnet! Der Farbendruck der Karten ist scharf, sauber und gut. Delet.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

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

Mr. II.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Franc. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einfindung des Betrags direct von der Dornischen Verlagsbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

Von Pfarrer Dögel.
(Fortsetzung.)

21. Disingen, W. Neresheim.

Die dem hl. Johannes dem Täufer geweihte Pfarrkirche zu Disingen bei Neresheim wurde in den Jahren 1769 bis 1771 erbaut. Die alte Pfarrkirche war zu klein, und es kam deshalb, wie die Pfarrchronik berichtet, im Jahre 1765 die geistliche und weltliche Obrigkeit des Ortes zusammen, um über den Neubau einer geräumigen Kirche zu beraten. Als Aushilfskirche sollte während des Neubaus das außerhalb des Marktes Disingen, aber ganz in der Nähe gelegene 14 Nothelferkirchlein benützt werden. Unter Anwesenheit des Fürsten Alexander Ferd. von Thurn und Taxis, des Patrons der Kirche, wurde im Jahre 1769 der Grundstein gelegt und in den Jahren 1770 und 1771 unter Aufsicht des damaligen Hofrats und Amtmanns Wölfler von dem Baumeister Dossenberger der Bau fortgeführt und vollendet. Noch ehe die Kirche ganz fertig war und noch nicht einmal die Kirchenstühle aufgestellt waren, wurde im April 1770 von den Jesuiten eine Mission abgehalten. Die feierliche Einweihung der Kirche aber wurde erst vom 16. bis 18. Oktober 1785 von dem Augsburger Generalvikar und Bischof von Pella Johann Nepomuk Ungelter, Freiherrn von Deissenhausen, unter dem Pfarrer Simon Heuzler vorgenommen.

Die Kirche ist im Rokokostil erbaut, zeigt aber in ihren Ornamenten schon An-

klänge an den Klassizismus. Der Grundriß sowohl als der architektonische Aufbau wie auch insbesondere die Innendekoration weisen auf die nahe Klosterkirche zu Neresheim und zeigen auf den ersten Blick, daß wir hier eine Nachahmung vor uns haben, die allerdings das Original nicht erreichen will, aber immerhin ein Gotteshaus von stattlichen Dimensionen und trefflicher Ausführung gibt. Die Kirche, welche über sechs Staffeln erhöht mitten im Orte an dem Flüsschen Egau liegt, hat eine Gesamtlänge von 41 und eine Breite von 19 Metern; sie ist einschiffig und hat beim dritten Fensterpaar eine Ausladung, gleichsam ein Transsept andeutend. Die Seitenwände schließen vor dem Eingange in den Chor nicht rechteckig, sondern in einem Viertelkreise ab, in welchem je ein Seitenaltar gestellt ist. Der Chor hat eine ganz flachgewölbte Kuppel und einen geradlinigen, nur in den Ecken abgerundeten Abschluß und ist nördlich an denselben die Sakristei, südlich der Turm angebaut. So gibt denn die Kirche schon in ihrem Aeußern ein stattliches, alle Gebäude des ansehnlichen Marktflückens hoch überragendes Architekturbild und macht namentlich der über 46 Meter hohe Turm durch seine harmonischen Verhältnisse in Form und Farbenton einen ganz günstigen Eindruck.

Die Innendekoration ist reich, aber durchaus nicht überladen, und es muß gerade als besonderer Vorzug dieser Rokokokirche bezeichnet werden, daß sie bei allem Festhalten am Charakter dieses Stiles gegenüber so vielen andern Gotteshäusern aus dieser Zeit doch eine edle

Einfachheit und eine maßvolle Beschränkung im Aufwande der Ornamentik zeigt. Es waltet hier nicht, wie gewöhnlich bei diesem Stile, das Ornament in schwülstiger Ueberladung und üppigem Reichtum vor, wir sehen vielmehr die architektonischen Formen und Gesetze hinlänglich in die Erscheinung treten. Die Wände werden im Schiff und Chor durch Pilaster mit Kapitälern korinthischer Ordnung gegliedert, darüber ziehen, getrennt durch das gleichsam mit einer Art Triglyphen decorierte Fries, die vielfach geschweiften, aber nicht übermäßig ausladenden Gesimse, die eine einfache aber gute Profilbildung zeigen. Ueber dem Gesimse, wo man eine Hohlkehle als Uebergang zum Plafond erwartet, erscheint gleichsam eine Wiederholung des untern Architekturbildes, indem dieser weit über eine Hohlkehle hinausreichende, den Uebergang von der Wand zum Plafond bildende Bauteil wieder durch Pilaster mit Kapitälern, aber ganz flachen, die der geschweiften Wand folgen, decoriert ist. Diese ganz flachen Wandpfeiler bilden zugleich die Umräumungen der hier angebrachten Medaillonsbilder.

Im Jahre 1869 wurde die Kirche, soweit das ohne Gerüste möglich war, ausgemauert, blieb aber sonst ohne jede Restauration. Eine solche wurde mit der Zeit zur unabwieslichen Notwendigkeit, und es wandte sich deshalb der Pfarrherr der Kirche im November 1901 an den Vorstand des Diözesan-Kunstvereins, um Einleitung in die Restauration zu treffen. Als Künstler wurden berufen: für die Renovation der Freskomalereien der Kunstmaler H. Siebenrock aus Stuttgart, für die dekorative Ausmalung der Kirche und die Renovation der Altäre, Kanzel u. s. w. der Dekorationsmaler Fr. S. Edelmann aus Donzdorf und für die Neuherstellung der Fenster die Tiroler Glasmalerei in Innsbruck. Ende Februar 1902 waren sämtliche Pläne und Kostenvoranschläge für die Kirche fertiggestellt und konnten der kirchlichen Oberbehörde zur Genehmigung vorgelegt werden; am 8. April dieses Jahres wurde dann vor allem mit der Erstellung des Gerüstes im Schiffe begonnen, um eine Untersuchung besonders über die Haltbarkeit des großen

Plafondsbildes anstellen zu können. Bevor aber mit der Ausmalung begonnen werden konnte, waren ziemlich viele Vorarbeiten nötig; es mußten nicht nur Wände und Stuckornamente gründlich von Farbe, Staub u. s. w. gereinigt, sondern auch viel Schadhaftes und Fehlendes ergänzt und erneuert werden. Man suchte nämlich in früheren Jahren die in die Kirche eingedrungenen Vögel dadurch zu verschrecken oder unschädlich zu machen, daß man mit Schroteln darnach geschossen hat. Natürlich mußten dadurch eine Menge Stuckaturen, Gesimse und besonders auch die Fresken beschädigt werden, und war es daher vor allem unerläßlich, daß Gipser und Stuckateure berufen wurden, um die schadhafteu Gesimse anzubessern, teils auch solche nachzuziehen und die fehlenden Stuckornamente zu ergänzen. Es mußten für diese Arbeiten allein 1000 Mark angelegt werden.

Was nun die Ausmalung der Kirche betrifft, betrachten wir kurz die Fresken, mit welchen das Gotteshaus ziemlich reich ausgestattet ist, und die von Kunstmalern Siebenrock einer sorgfältigen und gelungenen Renovierung unterworfen wurden. Im Chor der Kirche sehen wir das Lamm Gottes dargestellt, vor welchem die 24 Ältesten in weißen Gewändern anbetend niederfallen, jenes Gesicht, wie es der hl. Johannes der Evangelist in seiner Offenbarung (5, 8) schaut. Das Bild ist in die flache Kuppel hineinkomponiert, die gleichsam auf der perspektivisch gemalten Architektur ruht. Der Plafond des Schiffes hat als Hauptdarstellung die Predigt des hl. Johannes des Täufer's, des Patron's der Kirche, ein Freskogemälde von gewaltigen Dimensionen. Es mußte zuerst das Gerüst erstellt und untersucht werden, ob und inwieweit sich die mächtige und nicht ungewandte Komposition erhalten lasse. Es zeigte sich, daß die Hauptdarstellung noch gut erhalten war und nur eine größere Partie des gemalten Himmels erneuert werden mußte. Es war das ein schweres Stück Arbeit und erforderte den ganzen Fleiß und die Geschicklichkeit des Meisters. Das Bild hat das Monogramm: G. P. Lucello. F. 1772. Als Medaillonsbilder, Braun in

Braun gemalt, zeigt das Schiff ferner in den vier Ecken die vier Evangelisten und in den Nischfen und am Plafond die Bilder der drei göttlichen Tugenden, Glaube, Hoffnung und Liebe, welche als weibliche Gestalten personifiziert die betreffenden Attribute tragen.

Bezüglich der dekorativen Ausmalung einer Barock- oder Rokokokirche ist in der Neuzeit die Ansicht ausgesprochen worden, daß eine solche mit vollen, satten oder ganzen Farben die allein richtige, die allein für ein Gotteshaus sich geziemende sei. Wenn auch nach dieser Behandlung die Wandflächen gewöhnlich nur in halben oder gebrochenen Tönen gestrichen werden, so sollen dagegen die Ornamente, die geometrischen sowohl als auch die vegetabilischen und animalischen, in vollen Farben ausgeführt werden. Daß dieselben in unserer Zeit, wo doch wieder ein regeres Kunstleben erwacht sei, so wenig Freunde und Anhänger finde, sei wohl zunächst dem Mangel an solchen Künstlern zuzuschreiben, die, vertraut mit den Grundsätzen der mittelalterlichen Wandmalerei und im Besitze einer hinlänglichen Kenntnis der verschiedenen Stilperioden, imstande wären, jedem architektonischen Gliede das seinem Charakter in Form und Farbe entsprechende Ornament zu geben und so das Innere einer Kirche zu einem einheitlichen, harmonischen Ganzen zu gestalten, welches den Beschauer nicht abstoße, sondern anziehe und sein Auge und Herz erfreue. An einem Mangel an Künstlern, welche diese Grundsätze realisieren könnten, liegt es heutzutage wahrlich nicht. Es ist vielmehr das Widernatürliche einer solchen Behandlung einer Barock- oder Rokokokirche, das von Künstlern und Laien gleichmäßig gefühlt wird. Schon der Umstand, daß die Ornamente dieser Stile nicht architektonisch in einen Bau eingegliedert sind, verbietet ihre Polychromierung mit vollen, ganzen Farben. Wozu ein Ornament in Stuck herstellen, wenn ich durchs Malen den gleichen Zweck erreichen kann, oder mit andern Worten, wozu ein Stuckornament anbringen, um es gleich wieder durch Bemalung zu vernichten? Eine Barock- oder Rokokokirche soll entweder weiß belassen oder besser nur mit leichten, lichten Farbentönen

behandelt werden. Nach diesem Grundsatz ist denn auch bei der dekorativen Ausmalung unserer Dischinger Kirche verfahren worden, und der Maler hat dem fröhlichen, ungebundenen Rokoko entsprechend auf weißer Grundlage die ganze Kirche mit leichten Farbentönen stimmungsvoll abgetönt und dadurch einen ungewöhnlich freundlichen, prächtigen und feierlichen Eindruck erzielt. Im Chore der Kirche sind die Eisenen, die sich vom weißen Grunde abheben, ganz leicht in Rotgrün und Mattgelb marmoriert, während die Pilasterkapitälé mit reicher Vergoldung dekoriert sind. Sonstige Stuckarchitekturen und Verzierungen zeigen Weiß, unterbrochen durch leichte Farbentönungen; Vasen, Blumengehänge und andere Ornamente zeigen überall entsprechende Vergoldung. Im Schiff hat der Plafond als Grundfarbe ein abgetöntes Weiß, während die Seitenwände einen leichten gelbgrünlichen Ton und die sogenannte Nischfenle ein ganz leichtes Rosa erhielten. Sämtliche Eisenen dagegen und Stuckornamente sind hier weiß gehalten mit reicher Vergoldung, und nur einige Architekturteile sind mit wenigen leichten Tönen hervorgehoben oder vielmehr aneinander gehalten. Die Stuckrahmen der Bilder an der Decke, die Füllungen im Chorbogen und an der Empore sowie die Medaillons in den Kartuschen sind in Goldton gehalten und die gemalten Muster mit Gold aufgelichtet. Die Blumengehänge an der Decke und an den reichen Stuckverzierungen über den Fenstern sind teils ganz vergoldet, teils auf luftblauem Grunde in ganz leichtem, lichtem Farbenton behandelt.

Ganz dem Stil und Charakter der Kirche entsprechend zeichnen sich auch die drei Altäre durch edle Einfachheit in Bau und Ornament aus. Alle Vorzüge und alle Schattenseiten im Stile der Rokokoaltäre liegen ja sonst darin, daß sie leicht, kühn, malerisch in der Komposition, alle Schwierigkeiten des Aufbaues mit spielender Virtuosität überwinden, daß sie aber durch Auflösung aller architektonischen Gesetze des Aufbaues, durch die Uebertreibung der malerischen Tendenz unruhig und selbst unklar wirken. Hier aber in diesen Altären zu Dischingen sehen wir

einen architektonisch klaren Aufbau, gute harmonische Verhältnisse unter den einzelnen Teilen und eine Verwendung der Ornamentik in dem Maße, daß sie den Bau nicht überwuchert. Die Art und Weise der Restauration dieser Altäre war nun von selbst gegeben: sie mußten wieder frisch marmoriert und ihre Ornamente mit Glanz- und Mattgold versehen werden. Die Hauptaufgabe war hier die richtige Marmorierung. Die massigen, schwerfälligen architektonischen Glieder hochauftretender Altarbauten der Barock- und Rokokozeit müssen marmoriert werden, weil die an diesen Teilen gewöhnlich auftretenden großen glatten Flächen in einer eintönigen blauen, roten, grünen oder schwarzen Färbung nicht gut wirken würden. Aber wie sollen sie marmoriert werden? Schon in der dekorativen Wandmalerei der romanischen und gotischen Periode hat die Marmorimitation Aufnahme gefunden. Allein das Mittelalter imitierte den Marmor nicht in realistischer Weise, sondern wandte die Marmorierung nur in stilisierter Manier an. Der gestreifte Marmor wurde durch schematische Wellung mehrerer paralleler farbiger Linien, der gefleckte durch kleinere und größere, einem andersfarbigen Grunde als aufgemalte Kreis- oder Ovalformen dargestellt. Es ist nun die Meinung ausgesprochen worden, man sollte auch die Barock- und Rokokoaltäre in dieser Weise behandeln, es soll eine allzu realistische Nachbildung des Marmors vermieden werden, die Absicht, das Auge über das Material zu täuschen, müsse dem Fachmaler fern liegen und das Surrogat soll als solches sofort erkannt werden. Allein wenn die ganze Imitation verwerflich wäre, warum sollte das nicht auch die halbe sein? Eine bloß stilisierte, halbe Marmorierung würde gewiß nicht zu der Pracht der Rokokoaltäre stimmen! Wir loben die Art und Weise, wie die Altäre in Disingen marmoriert sind, sie wirken sehr schön und glaubt man wirklichen Marmor oder schön geschliffenen Stuckmarmor vor sich zu haben. In Verbindung mit der tüchtigen Glanz- und Mattvergoldung stellen die Altäre die lebhafteste Pracht vor, wie sie der Charakter des Rokoko verlangt.

Der Hochaltar birgt ein großes Ge-

mälde auf Leinwand, welches die Taufe Christi durch den hl. Johannes Baptista, den Patron der Kirche, darstellt; es zeigt eine gewandte Komposition und gute Farbengebung. Das Monogramm an demselben besagt: Joh. B. Eugenisperger pinxit. Von den Seitenaltarblättern zeigt das rechte, wie durch die Fürbitte des heiligen Bischofs Gotthard ein totes Mädchen zum Leben erweckt wird, während das linke die Uebergabe des Rosenkranzes an den hl. Dominikus zur Darstellung hat. Das letztere Altarblatt hat das Monogramm: Christ pinxit 1776. Dieser Maler Joseph Christ¹⁾ ist am 23. Februar 1731 zu Winterstettenstadt bei Essendorf im Oberamt Waldsee als Sohn des Bauern Joseph Christ und der Maria, geb. Bruder, laut Taufregister der dortigen Pfarrei geboren. Er war ein Schüler des Augsburger Malers Joseph Diages (1728—1770), welcher in der Manier den Italiener Jacopo Amiconi nachahmte, und wir finden das gleiche auch bei seinem Schüler. Die beiden Altarblätter in Disingen zeigen nämlich auch eine eigene Art in der Behandlung des Zukunats, einen feinen Schmelz des Kolorits und die eigentümliche Technik, wie einzelne Figuren aus dem grauen Hintergrunde mit wenigen Farben herausgemalt sind, ganz so, wie wir es bei Amiconi namentlich bei seinen Bildern in Ottobeuren treffen.²⁾ Die beiden Altarbilder müssen auch sowohl wegen ihrer guten, gewandten Komposition als ihrer korrekten Zeichnung als beachtenswerte Kunstwerke bezeichnet werden.

Die Kanzel ist im nüchternen Stile des Empire aus Stuckmarmor erbaut von Thomas Scheithaus aus dem nahen Neistingen in Bayern, von dem auch die schönen Stukkaturen in Mersheim stammen. Am Bauche der Kanzel sehen wir das Relief, wie Moses die Gesetzestafeln erhält, und an der Rückwand die Predigt des heiligen Apostels Paulus. Auch die vier Leichstühle sind von demselben Meister geliefert; sie zeigen einen ziemlich

¹⁾ Vgl. Beck, Oberschwäbische Künstler früherer Zeiten, im „Archiv für christliche Kunst“ 1893 Nr. 8 S. 78. Als Ergänzung dazu vgl. „Diözesanarchiv von Schwaben“ 1903 Nr. 7 S. 99.

²⁾ Vgl. „Archiv“ 1901 Nr. 11 S. 85.

wilden Kokoko, sind aber nicht umgewandt geschnitten. Kanzel und Beichtstühle sind ebenfalls renoviert und bei letzteren namentlich die fehlenden Teile stilistisch richtig ergänzt. (Fortsetzung folgt.)

Die Form der Stigmata des hl. Franz und ihre bildliche Darstellung.

Von Pfr. G. in A.

(Schluß.)

So haben wir in der Brera zu Mailand ein Bild von Crivelli gefunden, das an der Außenseite der Hände rote Fleischnagelköpfe zeigt — vgl. die Bemerkung von Thode S. 96 von einem Crivelli in London. In derselben Sammlung zeigt ein Bild von Contignola ebensolche Fleischnagel, aber insofern falsch, als sie gleich groß sind an der inneren und äußeren Fläche der Hände und von einer repercussio keine Spur sich zeigt. Auf einem Bilde aber im Konservatorenpalast zu Rom von Francesco Francia finden wir gar den Nagelkopf wie eine Kirsche von hellroter Farbe auf der Handwunde aufgesetzt, und zudem auf der Außenseite der Hand. In Bologna fanden wir in der Accademia delle Belle Arti Nr. 297 ein Franz-Bild von Aspertini Amico (Anbetung des Kindes), wo Franz schwarze Male an der Außenseite der Hände trägt mit repercussio. Endlich aber ist in Siena im Instituto di Belle Arti, Saal XV, Nr. 50 ein Bild, das ganz besonderer Beachtung wert ist. Es ist ein Brustbild des Heiligen, der in kräftiger Körperform mit vollem Bart und Haar darsichauet. Auf der Außenseite der linken Hand zeigt sich ein länglicher schwarzer Nagel, welcher derart herausragt und umgebogen ist, daß er eine förmliche Wölbung bildet, so daß man mit dem Finger zwischendurch langen kann (s. oben Bonav. leg. minor). Als Meister ist angegeben: Strozzi Bartolommeo detto Cappuzzino Genovese (1581—1644). Hiernach wäre die obige Bemerkung von Thode zu ergänzen.

In übrigen hat die richtige Darstellung der Form der Stigmata auch einen apologetischen Wert. Bekanntlich haben die Gegner die Behauptung aufgestellt, die Wundmale seien dem Franziskus künstlich beigebracht worden, oder gar, er

selbst habe es getan, wie Zöckler meint, der zudem die obige Frage stellt, „warum sucht er es zu verbergen?“, zum deutlichen Beweis, daß er Thomas II nicht gekannt hat, namentlich nicht p. 3, c. 75—78, ein Passus, der von der Demut des Heiligen handelt, nicht einmal Bonaventura XIII, 4 und 5. Ueber die Behauptung von Ménan, Gase und Thode, Elias habe die Male dem toten Franz beigebracht, ist schon oben gesprochen, und es sei hier nur beigelegt: hätte auch die Kunst die Wundmale so gegeben, wie sie wirklich waren, die Gegner hätten schon bei Aufstellung ihrer Hypothesen stußig werden müssen. So wahr ist es, was schon Plato sagt: *τομήκαλῶς λέγειν ὁμόρον εἰς αὐτὸ τοῦτο πλημμελές, ἀλλὰ καὶ κωκόντι ἐμποιοῖ ταῖς ψυχαῖς* — Phaed. Der unrichtige Ausdruck, und hier die unrichtige bildliche Darstellung, ist nicht nur an und für sich fehlerhaft, sondern bringt auch den Seelen falsche Begriffe bei. Für diejenigen aber, die wissen wollen, wie Franziskus überhaupt ausgesehen habe, dienen zwei Stellen aus den ältesten Biographien. Die eine Stelle ist Thomas I, p. 1. c. 29 (Amoni p. 158) und lautet: *statura mediocris pravitate vicinior, caput mediocre ac rotundum, facies utcumque oblonga et protensa, frons plana et parva, mediocres oculi, nigri, simplices, fusi capilli, supercilia recta, nasus aequalis, subtilis, rectus, aures erectae sed parvae, tempora plana, dentes coniuncti, aequales et albi, modica labia et subtilia, barba nigra, pilis non plene respersa, collum subtile, humeri recti, brevia brachia, tenues manus, digiti longi, ungues producti, crura subtilia, parvuli pedes, tenuis cutis, caro paucissima aspera vestis* — *facies hilaris, vultus benignus* — —. [Seine Statur war mittelgroß, eher noch klein; sein Kopf klein und rund, sein Gesicht oval und etwas vorspringend, die Stirne glatt und klein, mäßig große Augen, schwarz, voll Einfalt; seine Haare dunkel, die Augenbrauen gerade, die Nase gleichmäßig, feingebildet und gerade; die Ohren nicht abstehend und klein; die Schläfe glatt; die Zähne eng aneinander stehend, gleichmäßig, schön weiß; die Lippen mäßig groß und feingebildet; der Bart schwarz, nicht sonderlich dicht; der

Hals edel, die Schultern geradestehend; seine Arme waren kurz, die Hände zart, die Finger eher lang, seine Fingernägel nicht kurz geschnitten; die Beine dünn, die Füße ganz klein, seine Haut zart (und wie es l. c. c. IX heißt, zu Zeiten dunkel, nach dem Hinscheiden in hellem Weiß erglänzend, so daß, wie oben bemerkt, die Stigmata schwarzen Steinchen auf weißem Untergrund verglichen werden konnten). Endlich war er sehr mager, ein rauhes Gewand war seine Hülle; sein Antlitz war stets heiter und sein Gesichtsausdruck voll Güte.]

S. auch die kürzere Schilderung bei Deßel, II. Bd. p. 349.

Diese eingehende Beschreibung wird von Franz selbst wenigstens teilweise bestätigt (Thomas II, p. I, c. 16 und 3. socii c. XVI), indem er in dem bekannten Gesicht von der Henne und den Küchlein sich selbst mit dieser »gallina parva et nigra, columbae domesticae similis« (kleinen und schwarzen Henne, ähnlich einer Hausstaube) vergleicht. Diese offenbar auf genaum Augenschein beruhende Beschreibung der äußeren Erscheinung des Heiligen sollte geeignet gewesen sein, den Künstlern bezw. Franziskus-Malern älterer und späterer Zeit Anhaltspunkte zu geben zu mehr porträtartigen Bildern des Heiligen: mit welchem Erfolg, lehren uns Hunderte von Bildern, die dem gegebenen Beschrieb nicht entsprechen —.

Zu den Bildern der unbefleckten Empfängnis.

Von Pfarrer Reiter.

Das Geheimnis der unbefleckten Empfängnis Mariä ist voll Lobgesang und Herrlichkeit, und aller Symbole Symbolik, und aller Sängersingen, und aller Künstler Ringen ist nicht im stande, uns die ganze Schönheit desselben zu enthüllen. Allein gelingt es auch nicht, das Ideal in allem treu wiederzugeben, die Kunst soll wagen, soviel sie kann, und dieses Wagen wird immer wieder Zeichen tun und Bilder schaffen, welche uns mit neuer Freude und neuer Bewunderung zu Maria aufblicken lassen. Deswegen sind uns auch die verschiedenen Typen der Immaculata stets willkommen, und deshalb mag es auch gerechtfertigt er-

scheinen, wenn wir, in Ergänzung unseres früheren Aufsatzes über die Bilder der unbefleckten Empfängnis, noch einmal einige Darstellungen derselben besprechen, und zwar solche, welche verhältnismäßig weniger bekannt sein dürften.

J. Wannemacher von Tomerdingen (vgl. „Archiv für christliche Kunst“, Jahrgang 1900, S. 59) hat im Jahre 1754 die Wallfahrtskirche Ave Maria bei Deggingen mit verschiedenen Gemälden geschmückt. Darunter befinden sich auch solche, welche die Immaculata verherrlichen sollen. Dieselben zeigen ganz eigenartige Motive und sind teilweise von dem Maler selbst erfunden. Betrachten wir sie nach den Angaben des von Herrn Kaplanewerweger H. Meher herausgegebenen Wallfahrtsbüchleins. Zuerst das große Deckengemälde!

Dasselbe stellt das Paradies dar mit dem Baume der Erbsünde. Die Äpfel sind lauter Totenköpfe, und alle Tiere tragen die blutigen Malzeichen des Todes und der Leiden als Folgen der Erbsünde. Adam und Eva verlassen traurig das Paradies. Dagegen sproßt als andere, bessere Frucht des Baumes Maria hervor, nach welcher ihre Eltern Joachim und Anna voll Sehnsucht die Hände ausstrecken. Als Ueberschrift ist angebracht über Maria der Unbefleckten: »Ab aeterno ordinata sum« (Von Ewigkeit her bin ich zum Heil gesetzt, Sprichw. 8, 23), unter Maria steht: »Ipsa conteret caput tuum« (Sie wird dir den Kopf zertreten, Gen. 3, 15). Sehr interessant sind die Medaillonsbilder der genannten Kirche. Nennen wir einige! Drei Sternkundige schauen durch ein Fernrohr zur Sonne, und das Ergebnis ihrer Forschung lautet: »Absque nota« = Ohne Makel. — Ein Bild vom Sonnenaufgang trägt die Legende: »Iam grandis in ortu« = Schon großartig in ihrem Aufgang. — Ein Adler über blitzdurchzuckten Gewitterwolken mit der Aufschrift: »Infra tonat« = Unten donnert's — kennzeichnet Mariä Erhabenheit über Blitz und Donner der Erbsünde. Der Schwan auf dem Wasser mit der Schrift: »Nec tingor unda« = Und doch werde ich von der Welle nicht benetzt — sagt uns, daß Maria, obschon im Meere der Erbsünde, doch nicht naß wird von den Wellen der Sünde. Sie gleicht einer Muschel, meint ein anderes Bild, welche man sich früher

als aus dem Schaum des Meeres entstanden dachte. — »Ex candore orior« = Aus weißem Glanze entstehe ich, lautet deshalb die Inschrift. Die Arche auf dem Berge Ararat mit der Bezeichnung »Expers naufragii« = Ohne Schiffbruch — verkündet uns, daß Maria, die Arche des Neuen Bundes, durch die Flut der Sünde, ohne Schiffbruch zu leiden, hindurchgegangen sei. Auf den beiden hintersten Medaillons sieht man je einen Baum: das einemale andere Bäume gefällt danebenliegend; »Nec laeditur (oder caeditur?) una« = Nur Einer wird nicht gefällt; das anderemale ein Baum, eine Schlange züngelt nach ihm hinauf, und die Inschrift dazu heißt: »Inimicitias ponam« = Ich will Feindschaft setzen. Dieser Baum, welchem die Feindschaft der Schlange gilt, ist jener Lebensbaum Maria, dessen Frucht wirklich der Schlange den Kopf zertreten. — Bei den ehrwürdigen Gestalten von Muttergottesverehrern im Schiff der Kirche dürfen wir nicht länger verweilen, doch sollen noch zwei als Repräsentanten derselben genannt werden. Der hl. Ambrosius zeigt uns in seinem Buche die Schrift: »Haec est virga (virgo), in qua nec nodus originalis nec cortex actualis culpae«: Das ist der Stab (die Jungfrau), an welchem kein Knoten der Erbsünde und kein Answuchs persönlicher Sünde ist. Als zweiter Repräsentant gilt uns der hl. Anselm von Canterbury: Maria steht vor ihm in einer Erscheinung, und so überirdisch schön muß ihr Glanz sein, daß ein kleiner Engelknabe es nicht unterkassen kann, einen ihrer zwölf Sterne wie in kindlicher Neugierde mit den Fingern zu betasten. Der Heilige erklärt: »Decebat Mariam matrem Dei esse sine labe originali« = Es geziemte sich, daß Maria als Mutter Gottes ohne Makel der Erbsünde sei.

Im Jahre 1857 am 8. September wurde auf der Piazza di Spagna, einem der schönsten Plätze Roms, eine Bildsäule zu Ehren der Unbefleckten eingeweiht, welche einige Besonderheiten aufweist und darum auch einige besondere Worte verdienen dürfte.

Auf einem feinen, prachtvollen Fußgestell, dessen Ecken mit den Statuen der Propheten aus weißem Marmor geziert sind, erhebt sich eine hohe Säule und auf

dieser die Statue der Immaculata, welche auf einer von den Sinnbildern der vier Evangelisten getragenen Kugel steht. Ihr Fuß zertritt die Schlange, ihr Blick ist gegen den Himmel gerichtet, die rechte Hand etwas erhoben, die linke zur Erde gesenkt. Sie scheint sagen zu wollen: „Herr, ich danke Dir, daß Du mich so verherrlicht hast, aber ich empfehle die Welt Deiner Barmherzigkeit.“ — Weit und majestätisch ist der Mantel, von dem Maria umhüllt ist. Aus ihrem Antlitz leuchtet erhabene Glückseligkeit.

In neuester Zeit ist zu Ehren der unbefleckten Empfängnis ein schönes Kunstwerk von Augusto Passaglia aus Lucca geschaffen worden in der Bronzestüre des Domes S. Maria del Fiore in Florenz. Auf dem großen Basrelief des linken Torflügels thront die heilige Jungfrau mit über der Brust gekreuzten Armen, umgeben von Seraphim und überragt vom Bilde des heiligen Geistes, welcher seine Braut mit dem kostbarsten Brautschmuck ausgestattet hat. Unten eine blühende Lilie, als Zeichen der Reinheit, vor welcher sich die Schlange auf der Erde windet. Links erblickt man den Apostel Petrus, das Dogma von der unbefleckten Empfängnis verkündend und auf die seligste Jungfrau hinweisend; hinter ihm der hl. Joseph und Johannes der Täufer. Rechts der Apostel Paulus, als Hüter des Glaubens, hinter ihm Ordensgeistliche, die 1854 unter Pius IX. an den dogmatischen Vorarbeiten teilgenommen hatten; vor ihm kniet eine weibliche Gestalt, mit einer Rolle in der Hand, die den Glauben vorstellen soll, welcher das Dogma annimmt. Unterhalb des Basreliefs hält ein Engel ein Band mit der Inschrift: »Maria sine labe originali concepta.« Darunter Engel, „die heilige Musik darstellend“. — Diese Komposition, in mehrfacher Hinsicht verwandt mit der von C. Merkel (vgl. das Bild in Dis Marianum), will das Dogma und die Dogmatifizierung desselben zur Geltung bringen und führt namentlich auch in der allegorischen Figur des Glaubens ein neues Moment ein. Daß sich in dem Gruppenbild auch S. Joseph und S. Johannes befinden, gefällt uns ohne weiteres, doch will es uns vorkommen, als ob auch dem heiligen Evangelisten Johannes ein Plätzchen

hätte eingeräumt werden können, sofern er in seiner Vision das große Zeichen, das mit der Sonne umkleidete Weib, geschaut hat.

Gerne gedenken wir einer Komposition, welche wir im Regensburger Missale von 1902 gefunden haben. Maria erscheint als Weib von der Sonne umkleidet: mit dem linken Fuß, auf welchem eine Kose ruht, steht sie auf der Erdkugel, mit dem rechten, welcher ebenfalls eine Kose zeigt, tritt sie der Schlange auf den Kopf. Die Hände der Jungfrau sind etwas erhoben, um das Haupt der Sternenkranz, über dem Haupte die Taube des heiligen Geistes. Seitlich oben zwei bekränzte Engel, von welchen jeder eine Krone hält; Maria zur Seite der heilige Erzengel Michael mit dem Flammenschwert und der heilige Erzengel Gabriel, welcher in der linken Hand einen Lilienzweig trägt, während er die rechte auf den Brustschild legt und damit von seinem AVE die zwei ersten Buchstaben verdeckt, so daß nur noch das E zu sehen ist. Der Erzengel Raphael fehlt mit Recht, da bei Maria nichts zu heilen ist. „Kein Unheil stiftet hier, Nimmer vergiftet hier — Der Biß der Schlangen.“ Auf der Erdkugel sieht man drei Erdteile angedeutet und die Namen: Europa, Asien, Afrika, Sibirien. Will der Künstler damit sagen, daß alle Erdteile das Ave des Erzengels jubeln und der Immaculata ihre Huldigung darbringen, ähnlich wie im Jahre 1857 die spanischen Provinzen bei der großartigen Weihe der bekannten Denkmäler im Wille den Statthalter Christi für die Erklärung des Glaubensartikels der unbefleckten Empfängnis beglückwünschten, oder ähnlich, wie auf dem Deckengemälde der Ave Maria-Kirche bei Deggingen die Repräsentanten von vier Weltteilen die über der Erdkugel schwebende Jungfrau selig preisen? Oder soll vielleicht der Gedanke durchschlagen: auf der alten Welt Herrschaft der Schlange, und darum Kälte des Unglaubens und der Gottlosigkeit?

In dem Hauptfelde unseres Bildes sind außer dem mit der Sonne umkleideten Weibe und den vier Engeln eine große Menge von Sternen und in den kleineren Feldern die bekannten Symbole: der verschlossene Garten, die versiegelte Quelle, der brennende Dornbusch, der blühende Stab Aarons, der Turm Davids und die

Stadt Gottes, welche der höllische Sennacherib vergeblich umlagert hat.

Au letzter Stelle betrachten wir das Bild der Immaculata von Maler Martin Feuerstein, welches neulich von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ausgegeben worden ist (Christliche Kunst, Serie III).

Wir haben hier den bekannten Typus: Maria, „eine edel gedachte, gut empfundene und wohlthuende Gestalt“, steht auf der Mondichel, die Hände etwas nach oben ausbreitend, die Haare teilweise nach vorne herabfließend, um das Haupt der Sternenkranz und über ihm eine Krone, welche von zwei rotgekleideten Engeln getragen wird. — „Der Künstler hat bei den Engeln die rote Farbe gewählt, um das Bild koloristisch zu bereichern und die farbige Symmetrie mit einem anderen Bilde (Eva) herzustellen.“ Man könnte indessen das Rot auch als königliche Farbe¹⁾ auffassen, welche mit der Krone das Königtum Mariens darstellen soll. „Augusta gaudet privilegio principis. Kaiserinnen und Königinnen entrichten keinen Zoll; so bezahlte auch die Königin des Himmels keinen Sündenzoll bei ihrem Eintritt in das irdische Reich, sie setzt frei und ohne Belästigung ihren jungfräulichen Fuß über die Grenz.“

Die Engel bei der Immaculata mag man als Wesen betrachten, welche voll freudiger Teilnahme der erlauchten Königin jauchzend entgegenjubeln, uns wollen dieselben noch die Wahrheit verkündigen: die Engel haben niemals eine Sünde gehabt, sie waren in Gottes Gnade erschaffen, darum mußte auch die Königin der Engel von Anfang an in fleckenloser Reinheit strahlen — über alle Engel rein — Gott allein kann größer sein!

Wenn wir früher bemerkten, daß der Typus der wunderbaren Medaille, welche die barmherzige Schwester Katharina Labouvé im Auftrage der seligsten Jungfrau prägen ließ, vom heiligen Stuhle nicht approbiert sei, so dürfte das kaum mehr ganz zutreffen, seitdem in das Römische Brevier ein Officium Manifestationis Immaculatae Virginis a Sacro numismate (27. November) aufgenommen worden ist.

¹⁾ Rot das Gewand der apokalyptischen Frau in dem „Lustgarten“ der Herrad v. Landsberg.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. 12.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.64 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrages direkt von der Dornschen Verlagbuchhandlung in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1903.

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

Von Pfarrer Dezel.

(Fortsetzung.)

Eine Hauptzierde hat die renovierte Kirche in Dischingen besonders in den neuen Fenstern erhalten, die mit Glasgemälden aus der Tiroler Glasmalereianstalt geschmückt worden sind.

Es erhob sich hier die doppelte Frage: sollen in dieser Kokokirche überhaupt Glasmalereien angebracht werden und wird dadurch nicht ein Hauptcharakter der Stileigentümlichkeit, die Heiligkeit der Kirche, leiden? Man hört mitunter die Ansicht aussprechen, daß in die Kirchen der Spätstile keine Glasmalereien gehören, weil jene Zeit auch keine solche angebracht und weil solche der Haupteigenschaft dieser Kirchen, dem lichten, hellen Charakter des Barock und Kokoko widersprechen, indem sie die Kirchen verdunkeln. Daß jene Zeit keine Glasmalerei angebracht, hat seinen Grund darin, weil im 17. und 18. Jahrhundert die kirchliche Glasmalerei vollständig zu Grunde gegangen ist; es wurden in dieser Zeit überhaupt keine farbigen Gläser mehr verwendet und sogar die Kenntnis der Bereitung des Farbglases geriet in Vergessenheit. Erst Michael Sigismund Frank, geb. 1770 zu Nürnberg, hatte den hingebenden, unverdroffenen und ausdauernden Mut, an der Wiederersterung der alten Glasmalerei zu arbeiten. Zuerst Dosenlackierer, dann Porzellanmaler, wollte es der Zufall, daß unser Künstler sich eines Tages im Gewölbe des Nürnberger Glasermeisters

Wirth befand, als diesem ein reisender Engländer für einige Scheiben alter Glasgemälde eine namhafte Summe anzahlte. Dieser Vorfall und Wirths hingeworfene Meinung, daß Ruhm und Reichtum dem Wiederaufbringer der alten Glasmalerei gewiß seien, reizten Franks Aufmerksamkeit, und er ging sogleich ans Werk und machte jahrelang die kostspieligsten Experimente, bis es ihm 1804 gelang, einige, wenn auch unvollkommene Glasmalereien herzustellen. Er dehnte seine Versuche immer weiter aus.

Nachdem er vier Jahre hindurch vom Fürsten von Wallerstein beschäftigt worden war, wurde er 1818 vom König in München als Glasmaler angestellt. Mit dem Regierungsantritt König Ludwig I. 1825 beginnt nun die eigentliche Geschichte der neueren Glasmalerei. Er errichtete ein eigenes Institut für Glasmalerei und beschäftigte es Jahrzehnte hindurch. Diese königliche Glasmalerei zu München ist als die Musteranstalt der gesamten neuen Glasmalerei zu betrachten. Es entstanden nach und nach verschiedene Glasmalereianstalten und das 19. Jahrhundert hat gerade in diesem Kunstzweige Großartiges geleistet. Es hat nicht nur die verloren gegangene Technik der älteren Glasmalerei wieder gefunden und ist darin Schritt für Schritt vorwärts gedrungen, sondern es hat auch die technische Fertigkeit, die in der sogen. Kabinetts- glasmalerei liegt, auf die Kirchenfenster der Spätstile zu übertragen gelernt; man versteht jetzt in allen Farben und Tönen Ueberfanggläser herzustellen und durch die reichliche Anwendung des

Silbergelb namentlich in der Ornamentik erzielt man ein Licht in den Kirchen der Spätstile, das in seiner vollständigen Helligkeit ganz dem Charakter dieser Gotteshäuser entspricht.

In dieser Technik sind denn auch unsere Fenster in Dischingen ausgeführt und zwar in brillantester Weise, was die Farbentöne anlangt, und in einer Korrektheit in Zeichnung und Komposition, welche unsere vollste Bewunderung über eine solche flotte künstlerische Leistung herausfordert. Die Tiroler Glasmalerei in Innsbruck zeigt hier ihre künstlerische Leistungsfähigkeit in der glänzendsten Weise. Im Chor der Kirche sind die vier Evangelisten, Matthäus, Markus, Lukas und Johannes mit ihren Attributen angebracht, Gestalten voll Kraft und Energie, voll Geist und Würde. Im Schiff sehen wir die vier lateinischen Kirchenväter, den heiligen Ambrosius mit Bienenkorb, mit Bischofsstab und Pallium, den heiligen Gregor den Großen mit Buch, Taube und dem dreifachen Kreuze, den heiligen Hieronymus mit dem Kardinalshut und dem Löwen zur Seite als seinem Attribut und den heiligen Augustinus mit dem Knaben, der aus einer Schale Wasser gießt; in der Krümmung seines Bischofsstabes sieht man das Herz (*inquietum est cor nostrum etc.*). Die Fenster kamen auf 6000 M., von welcher Summe Seine Durchlaucht der Fürst von Thurn und Taxis als Patronatsherr der Kirche¹⁾ in hochherziger Weise die Hälfte des Betrages übernahm. Es wurden deshalb in den beiden Fenstern oberhalb der Eingänge in das Schiff die fürstlichen Wappen angebracht. Auf der rechten Seite, sichtbar beim Eintritte in die Kirche von der Südseite her, erscheint in herrlicher Farbenpracht die ganze Breite des Fensters einnehmend, das große oder fürstliche Gesamtwappen. In dem innersten Teile dieses Wappens sehen wir zwei rote Türme mit zwei goldenen Lilien auf silbernem Felde. Das uralte, hochangesehene Geschlecht berer von Thurn und

¹⁾ Fürst Anselm Franz (1714—1739) hatte im Jahre 1734 den Markt Dischingen und das Schloß Trugenhofen (später Taxis genannt) erworben, wodurch das Patronat an das fürstliche Haus kam.

Taxis stammt aus Oberitalien und führt nach der Ueberlieferung seinen Ursprung zurück bis in die Zeiten des heiligen Bischofs Ambrosius von Mailand, welcher im Jahre 356 einem jungen Mailänder wegen der tapferen Verteidigung eines ihm anvertrauten Stadtturms gegen die Arianer den Beinamen della Torre verliehen haben soll. Deshalb bestand auch das älteste Wappen der della Torre = „derer vom Turm“ thatsächlich in einem roten Turm mit zwei goldenen Lilien auf silbernem Felde.¹⁾ Als der älteste geschichtlich beglaubigte Stammvater des fürstlichen Hauses gilt Martin I. della Torre, welcher durch Heirat in den Besitz der Grafschaft Valsassina (= das steinige Tal) an der Ostseite des Comersees gelangte. Daher sehen wir auch das Wappen dieses Ortes: einen steigenden roten Löwen mit blauer Krone, Zunge und Waffen, auf goldenem Felde. Die dieses mittlere Wappen umgebenden andern Wappen beziehen sich auf die Herrschaften Scheer, Friedberg, Stift Buchau, Abtei Marchthal, Abtei Neresheim, Stadt Buchau und Fürstentum Krotoszyn. Auf der linken Seite des Schiffes in den Fenstern oberhalb der Eingangstüre sehen wir das Allianzwappen des Fürsten Albert von Thurn und Taxis und dessen Gemahlin der Frau Fürstin Margarete von Thurn und Taxis, einer geborenen Erzherzogin von Oesterreich. Unter den Schilden beider Wappen findet sich die fürstliche Devise angebracht: *Perpetua fide* (in immerwährender Treue), welche sich auf die dem Hause Habsburg stets bewiesene Treue bezieht, welche Devise Philipp II. verliehen hatte.

Die Wappen sind ungemein farbenreich und technisch glasmalerisch hochfein ausgeführt; sie bilden aber dennoch, obgleich sie sogenannte Kabinettsglasmalerei ersten Ranges darstellen, herrlich brillante Teppiche, die in dieser Beziehung wieder an die früheste Technik dieser Kunst erinnern.

So ist denn infolge dieser durchgreifenden und harmonisch schön zusammenstimmenden Renovation die Kirche in dem

¹⁾ Vgl. Mehler, das fürstliche Haus Thurn und Taxis in Regensburg, S. 3.

Markt Dischingen zu einem Gottes-
hause wieder neu erstanden, das neben
der Klosterkirche zu Neresheim zu dem
sehenswertesten auf dem Härdtzfelde ge-
hört und es ist kein geringes Verdienst
des Herrn Pfarrers Hirsch und seiner
so opferwilligen Gemeinde, eine solche
Zierde im Hause Gottes ermöglicht zu
haben.

22. Deuchelried bei Wangen i. Allgäu.

Ueber die Restauration dieser Kirche,
welche im Sommer 1895 begonnen hat,
sendet uns Herr Pfarrer C. Luppberger
folgende Notizen, die wir hier wörtlich
wiedergeben:

Patron der Kirche ist der hl. Petrus,
Nebenpatron der hl. Markus. Das
Patronatsrecht hatte bis 1608 das Kloster
St. Gallen und bis zum Reichsdeputa-
tionshauptschluß anno 1803 die Stadt
Wangen.

Ueber die Zeit der Erbauung unserer
Kirche finden sich keine urkundlichen Nach-
richten. Doch geht aus einer im Stadt-
archiv zu Wangen befindlichen Urkunde
vom Jahr 1348 hervor, daß bereits um
diese Zeit dahier ein Gotteshaus bestan-
den hat. Nach dieser absolviert Bischof
Ulrich von Konstanz alle Anhänger Kaiser
Ludwigs des Bayern sowohl in der Stadt
Wangen als in deren Filial Deuchelried,
wo eine Kirche oder Kapelle war (in villa,
ecclesia seu capella dihtelriet) vom kirch-
lichen Banne. Wenn aber über dem
Portal der Sakristei die Jahrzahl 1467
angebracht ist, eine Inschrift, welche nach
einer Notiz im Guttäterbuch am äußeren
Strebebepfeiler rechts von der Kanzel an-
gebracht sein soll, jetzt aber durch Verputz
verdeckt ist, so wird sich diese Zahl wohl
auf den Bau des jetzigen Chores beziehen,
der von demselben Meister hergestellt wurde,
der den Bau des Chores und der Kirche
ein Jahr später in Wangen ausführte,
denn das Netzgewölbe in beiden Kirchen
weist auf denselben Baumeister hin.

— Veränderungen erlitt die Kirche später
durch Verlängerung des Schiffes und durch
Aufstellung drei neuer Altäre im Barock-
stil, welche 1663 durch den Konstanzer
Weihbischof Johann Georg Sigismund
konsekriert wurden. In den 50er Jahren
des letzten Jahrhunderts wurde die Kirche

ausgemalt: das gotische Netzgewölbe des
Chores blau angestrichen und mit golde-
nen Sternen verziert, wie es damals
Mode war, das Schiff mit der Malerei
einer ganz unästhetischen Engelsfigur ver-
sehen und dazu armselige Ornamente in
langweiligen Flächen gestrichen.

So machte die Kirche einen unfreund-
lichen Eindruck, insbesondere litt darunter
der schöne Chor. Als dem dormaligen
Ortspfarrer das ansehnliche Legat der
Witwe Josepha Leonhart im Betrage von
12 000 M. zugefallen war, wurde die
Restauration der Kirche in Angriff ge-
nommen und die Leitung derselben dem
Vorstand des Diözesankunstvereins über-
tragen. Die vorgelegten Pläne fanden
durch Erlaß des Bischöflichen Ordinariats
vom 24. Mai 1895 ihre Genehmigung.

Da die Kirche im Chor gotisch war,
in den Altären, Kanzel, Beichtstuhl, Kom-
muniongitter und Chorgestühl Barock- und
Zopfstil aufwies, so war die Hauptfrage
bei der Restauration: soll einheitlich, das
heißt im gotischen Stil restauriert werden?
Diese Frage wäre bei entsprechenden
Geldmitteln zu Gunsten des gotischen
Stils gelöst worden. Allein bei den vor-
handenen beschränkten Mitteln konnte es
sich nicht darum handeln, sondern darum:
was soll erhalten und was soll entfernt
werden? Daß die ganze Kirche eine andere
und bessere Bemalung erfordere, war selbst-
verständlich. In Frage kamen namentlich
der Hochaltar, das Chorgestühl und die
Kanzel. Der Hochaltar vom Jahr 1663
zeigte edle Verhältnisse und hatte ein gutes
Rosenkranzgemälde vom † Maler Jacob,
damals in Jßny, gest. in Ravensburg.
Das Chorgestühl vom Jahre 1687 war
in den Formen der deutschen Renaissance
gehalten, etwas nüchtern, aber doch nicht
der Entfernung wert; die Kanzel aus
derselben Zeit imponiert durch den prächtigen
Aufbau des Schalldeckels. Nach
längerer Beratung kam man zu dem Ent-
schlusse, den Hochaltar, das Chorgestühl
und die Kanzel zu belassen und nur fassen
zu lassen, weil sie als tüchtige Erzeugnisse
der christlichen Kunst der Erbauung keinen
Eintrag tun konnten, dagegen die zopfigen
zwei Nebenaltäre durch neue entsprechend
dem Stile des Hochaltars zu ersetzen.

In Sommer 1895 wurde, nachdem

der Restaurationsfond durch milde Beiträge sich um 4000 M. vergrößert hatte, mit der Restauration begonnen. Kunstmaler Hans Martin von München übernahm um 1500 M. die Ausmalung der Kirche nach den vorgelegten Plänen, Glasmaler Gnant aus München die Anfertigung zweier Glasgemälde im Chor: die Bekehrung des hl. Paulus und dessen Predigt auf der Evangelien- und Szenen aus dem Leben des hl. Markus auf der Epistelseite um 3000 Mark, Bildhauer Schnell den neuen Muttergottes-Altar und Bildhauer Schlachter den neuen Magnusaltar um je 2000 M. Schnell lieferte auch eine neue gotische Kommunionbank um 500 Mark, wie er auch dem Hochaltar um 1500 M. eine neue Fassung gab, bei welcher Veranlassung der bisherige Drehtabernakel durch einen den kirchlichen Vorschriften entsprechenden Tabernakel ersetzt wurde, während Schlachter um 800 M. die Statuen der vier Kirchenväter in würdiger Auffassung schuf. Vergolder Schupp von Lindau renovierte die Kanzel um 500 Mark. Eine Haupt Sorge des Pfarrers war, für den Plafond des Schiffes ein monumentales Gemälde zu erhalten und er wandte sich an den bedeutendsten Historienmaler der Gegenwart, an seinen Landsmann Gebhard Fugel von München, der um den Preis von nur 3000 M. ein Werk lieferte, das jetzt unbezahlbar ist und dessen Schönheit bisher auch nach der technischen Seite hin in keiner Weise gelitten hat. Ueber die Komposition dieses Gemäldes: die Predigt Petri am Pfingstfest spricht sich Fugel in einer schriftlichen Mitteilung also aus:

„Man sieht auf einen großen, freien

Platz, dicht gedrängt voll Menschen; rechts erblickt man die Portalseite des Abendmahlgebäudes, aus welchem die Apostel herausgetreten sind. vorn auf der obersten Stufe steht Petrus in flammender Redegewärde; mit den verschiedensten Gefühlen sitzen oder umstehen die Männer den Redner.

Im Vordergrund fällt das Terrain ab; Stufen führen in den unmauerten Teich, auf welchen die Bekehrten herabströmen, um sich taufen zu lassen. Im Hintergrunde baut sich die Häusermenge von Jerusalem auf, welche sich gegen den Abendhimmel abhebt. Ich habe mir mit dieser Auffassung eine sehr große und umfangreiche Aufgabe gestellt; der interessante Vorwurf drängt mich aber dazu; ich möchte das Bild sowohl was Kostüm als Architektur betrifft, historisch halten.“

Diesem Kunstwerke von Fugels Meisterhand stehen würdig zwei Schöpfungen von Professor G. Busch aus München zur Seite: St. Antonius und St. Moyses, welche von zwei Pfarrgenossen ihren Namenspatronen gestiftet wurden. Preis je 600 M.

Von der ersten Statue, in Holz und bemalt, konnte ein hochangesehener Geistlicher sagen: „hier ist die Materie vergeistigt“ und ein anderer: „vor diesem Bilde könnte ich zwei Stunden betrachten.“

St. Antonius (vgl. das Bild oben) ist als Mann der Askese und der Betrachtung dargestellt; er entbehrt des üblichen Christuskindes und befremdete anfangs das Volk, das an die traditionelle Darstellung gewöhnt ist; aber jetzt hat es die Schönheit des Werkes begriffen und das Bild liebgewonnen.

Kunstschlosser Braun von Ravensburg



St. Antonius von Padua.

fertigte zur Statue einen prächtigen Armleuchter, an dem die Ornamente, aus freier Hand getrieben, wie die Rosen, nicht aus sprödem Eisen, sondern wie aus Wachs bossiert zu sein scheinen. (Preis 100 M.)

Die zweite Statue: der hl. Morysius empfängt die erste hl. Kommunion (vgl. untenstehendes Bild), bezeichnete Professor König aus München, selbst ein Bildhauer, als „eines der besten Werke der neueren Plastik“. Dasselbe wurde seitdem von der Gesellschaft für christliche Kunst in Farbe reproduziert und kann als Kommunionbild für Kinder veredelnd auf Geist und Herz derselben wirken. Gegenüber den fabrikmäßig hergestellten Kommunionbildern ist es ein Kunstblatt, das eine Zierde für jeden Salon bildet.

Für einen neuen Kreuzweg fand sich zuletzt auch noch eine Stifterin. Die Firma Vesfig und Kantsinger in München lieferte um 800 Mark ein

besseres Opus als es das vorhergehende war.

Die Gesamtkosten der Restauration betragen rund die Summe von 16 000 M.

Hand in Hand mit dieser äußeren Restauration ging die innere, d. h. die Erneuerung der Paramente, Ornamente und anderer Kultusgegenstände, wofür aus milden Gaben 5000 M. verwendet wurden, so daß die ehemalige Tochterkirche Deuchelried neben ihrer Mutterkirche Wangen, welche auch ein neues, sehr prächtiges

Gewand erhalten hat, sich wohl sehen lassen kann. (Fortsetzung folgt.)

Das Kirchlein zu Kentheim im Oberamt Calw.

Von Pfarrer Reiter.

An der Straße von der Station Teinach nach Calw liegt der Weiler Kentheim, welcher politisch zu Sonnenhardt und kirchlich zu Zavelstein gehört und etwa

80 Einwohner zählt. Dieser Weiler, welcher von der Station Teinach aus in einer halben Stunde bequem zu erreichen ist, hat eine gewisse Berühmtheit erlangt durch sein uraltes, dem hl. Kandidus geweihtes Kirchlein, welches jährlich viele Besucher anlockt. Wir haben dasselbe in der letzten Zeit zweimal besucht, einmal in Begleitung der hiesigen Herren Lehrer und einmal mit Herrn Pfarrer S. in Z., und was wir hiebei geschaut und erschaut haben,



St. Moritz empfängt die hl. Kommunion.

möchten wir jetzt weiteren Kreisen mitteilen.

Das Kirchlein, ursprünglich romanisch und später teilweise gotifiziert, hat ein verhältnismäßig langes, schmales Schiff mit hochgelegten kleinen Fenstern. Am östlichen Ende desselben, gegen die Nagold hin, steht der massige Turm, welchem ein mit einem Satteldach versehener Holzstock aufgesetzt ist, und welcher in seinem Unterschoß den Chor bildet. Wir gehen am spitzbogigen Westportal vorbei und treten

durch den südlichen Eingang mit seinem horizontalen Sturz in das Schiff, von welchem aus wir zunächst die innere Einrichtung betrachten wollen.

Der steinerne Bodenbelag des Kirchleins von gewöhnlicher Beschaffenheit, das Schiff aufs neue flach gedeckt, wobei die alten großen Deckenmägel vermißt werden. Die primitiven Stühle haben Ähnlichkeit mit den früheren Stühlen der Kapelle zu Londen bei Vollmaringen. Die drei Altarmen sind noch gut erhalten, ihre Sepulchra geöffnet und leer. Die Mensa des Hochaltars ähnelt sehr der Mensa des Londenr Hochaltars. Beim nördlichen Nebenaltar fesselt die Aufmerksamkeit die große steinerne Nische in der Wand sowie der runde Taufstein, welcher einen Durchmesser von ca. 90 cm hat und sprichwörtlich geworden sein soll. So könne man beispielsweise sagen hören: „Du hast eine Schüssel so groß wie der Kentheimer Taufstein.“ An weiteren Steinmetzarbeiten bemerken wir noch zwei Grabsteine, von welchen einer einen Kelch, den Namen eines Leutpriesters von Zavelstein und die Jahreszahl 1501 (mvcj) trägt. — Der Chor ist tonnenförmig gewölbt und hat einen gotischen Triumphbogen und eine gotische Sakristeitüre. Die beiden Fenster dajelbst sind rechtwinklig, wie das Fenster neben dem südlichen Seitenaltar.

Besichtigen wir nun die hochinteressanten Wandgemälde, vor allem die auf der Nordseite des Schiffes. Dieselben, im Jahre 1840 von ihrer Uebermalung befreit, sollen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen. Ursprünglich waren drei übereinander hingehende Reihen von bildlichen Darstellungen zu sehen, jetzt ist es anders, die obere Reihe ist verblaßt oder verschwunden; nur gegen Westen hin kann man noch einen Engel wahrnehmen und seitlich von ihm ein Stück Gewand (Mariä Verkündigung? Zacharias und der Engel?). Die mittlere Bilderreihe ist von der oberen getrennt durch einen romanischen Kantenfries in Grün und Rot. Die Felder sind etwa 1,35 m hoch und 1,25 m breit, doch ist die Breite nicht bei allen gleich, sie wechselt vielmehr mit dem Gegenstande der Darstellung. Dargestellt sind hier von Westen nach Osten folgende

Scenen aus der Leidensgeschichte: Jesus am Delberg, Gefangennehmung Jesu, Jesus vor Pilatus, Jesu Dornenkrönung, Jesu Geißelung, Jesu Kreuztragung und ? zwei Frauenfiguren. Die dritte oder untere Reihe läßt uns in einem Feld nur einen Kopf erkennen, dann folgen Jesus am Kreuz, die Kreuzabnahme, Jesus im Schoße seiner Mutter, die Grablegung und Auferstehung. Eine Krönung Mariens, von welcher in den „Kirchlichen Kunstaltertümern“ die Rede ist, vermochten wir nicht herauszufinden.

Was den Charakter und den Wert der Malereien betrifft, so äußert sich Dr. Paulus in seinem Werk: „Die Kunst- und Altertumsdenkmale“ also hierüber: „Es sind schlanke, noch halb altchristliche Gestalten in lebhafter Bewegung, wenn man will, südfranzösisch (Mutterabtei Clugny), doppelt wertvoll, weil in Hirfau alle Malerei zerstört ist.“ — Im Jahre 1890 wurden die Fresken durch Maler P. Saaga renoviert, was deswegen besonders schwierig war, weil über den romanischen Gemälden noch gotische hinflesien. Bei Jesus am Delberg erblickt man links einen Baum, auf welchem man dort einige Figuren, vielleicht aus gotischer Zeit, zu sehen glaubt; rechts davon wird wahrscheinlich die Stelle sein, von welcher man einen schönen gotischen Kopf abgenommen hat, welcher dann in die K. Staatsammlung nach Stuttgart verbracht wurde.

Wie bei den Stationen von Fühlich uns bei der Dornenkrönung die gebückte Haltung des Gefrönten stören will, so stört uns bei den Fresken zu Kentheim die Haltung der Geißler und des Geißelten (vergl. Kunst atlas von Paulus). In Londen war früher ein Gemälde, welches den Heiland so zerfleischt zeigte, daß man die Rippen sah. Wir konnten uns diese geschmacklose Darstellung nur dadurch erklären, daß wir in ihr einen Hinweis annehmen auf die Stelle Psalm 21, 18: „Sie haben alle meine Gebeine gezählt“. In ähnlicher Weise hat vielleicht der Maler in Kentheim die Stelle in Psalm 68 »dorsum eorum incurva« veranschaulichen wollen, wenn es ihm nicht vielmehr darum zu tun war, die Größe und Festigkeit der Feinen Jesu überhaupt auszudrücken.

Sonderbar, daß Jesus bei den Leidens-

scenen bartlos (die ältesten Christusbilder sind bartlos, z. B. das Bild in S. Vitale zu Ravenna) und bärtig dargestellt ist. Bartlos erscheint er z. B. bei der Kreuztragung, wo aus seinem Antlitz, wie bei der zweiten Station der Beuroner Schule, eine gewisse Verklärung zu leuchten scheint. Oder soll sich der Mangel des Bartes etwa daraus erklären, daß die ohnedies spärlichen Spuren desselben mit der Zeit verblaßt oder abgegangen sind? ¹⁾

Die Südwand des Schiffes war früher auch mit Gemälden geschmückt, dieselben sind aber jetzt ganz verschwunden, keine einzige Figur ist mehr zu sehen. Herr Maler Haaga, welchen wir einmal zufällig in Kentheim trafen, machte uns die Mitteilung, daß er noch ein Wappen daselbst gefunden habe. Wir fanden keines, nur einige farbige Stellen rechts vom Eingang zeugten uns von dereinstiger Bemalung.

Nun zu den Gemälden im Chore! — Nach der Ansicht der Sachverständigen sind die Bilder im Chorquadrate nicht so alt wie die im Schiff, sie sollen etwa aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammen und nicht als eigentliche Fresken zu betrachten sein. Ihre vor einem Jahrzehnt vollzogene Renovation leistet uns für die Erklärung gute Dienste. Wir beginnen mit der Betrachtung der Gemälde auf der Nordseite.

Ueber der schmalen gotischen Sakristeithüre ein Schloß mit Zinnen, zwei turmartig aufsteigende, friesgekrönte Säulen, unten noch eine geöffnete Pforte, und oben eine bärtige Figur, welche über die Mauer schaut und mit dem rechten Zeigfinger gen Osten, gegen die Bilder weist. Die Figur trägt eine dreizackige Krone, deren Zacken wie Kreuzlein oder Lilien aussehen. Wir konnten uns einige Zeit über diese Darstellung keine Rechenschaft geben. Als wir aber über den Namen den Namen Christus lesen zu können glaubten, da war es uns klar: Der Herr ist's, welcher von seiner Himmelsburg herabschaut, in welche diejenigen durch die schmale Pforte eintreten sollen, die gleich den abgebildeten Heiligen Pein und Marter erdulden.

¹⁾ In St. Apollinare nuovo zu Ravenna ist Christus auf den linksseitigen Bildern bartlos, auf den rechtsseitigen bärtig.

»Haec porta Domini, justi intrabunt in eam.« Psalm 117, 20. Dieser Gedanke wollte uns umso mehr gefallen, als das Gemälde gerade über dem Pförtchen der Sakristei angebracht ist, welches möglicherweise aus symbolischen Gründen so klein geworden.

Aber die zwei sonderbaren Säulen? Sie sind doch keine Garten Säulen, sie sind doch keine Türme, welche mit dem Ganzen organisch verbunden wären! Dürfen wir uns vielleicht zur Erklärung auf das dritte Buch der Könige, Kap. 7, Vers 21, berufen, wo berichtet wird, daß von Salomo im Tempel zu Jerusalem zwei Säulen errichtet wurden, welche Jachin und Booz hießen? Die Säulen oder Pfeiler, welche die Säulen Jachin und Booz im salomonischen Tempel sinnbildlich darstellen sollten, finden sich fast in allen katholischen Dom- oder Münsterkirchen des 11. bis 13. Jahrhunderts und wohl auch noch später. Die Freimaurer von Frankreich und Deutschland bringen, teilweise durch die mittelalterliche Mystik beeinflusst, beim Bau ihrer Logen jetzt noch am Eingang Säulen an, welche sie mit J und B bezeichnen. Sie haben die Ansicht, daß bei der Säule J die Arbeiter beim Tempelbau sich des Morgens sammelten und bei der Säule B des Abends ausbezahlt wurden.

Das zweite Feld, welches von dem ersten durch zwei schwarze dünne Streifen getrennt ist, bietet keine Schwierigkeiten für die Erklärung. Dasselbe bringt den hl. Georg zur Anschauung. Der Heilige, eine ritterliche, freundliche Erscheinung, sitzt auf einem Schimmel und stößt seinen Speer in den Rücken des schön gezeichneten Lindwurms. Links vom Beschauer hält oben ein Engel den Helm des heiligen Ritters, während rechts unter Bäumen die gekrönte Königstochter kniet, die Hände zum Gebete emporhebend. — Im dritten Feld erblicken wir St. Georgs Martyrium (Legende oben: . . . und marter). Er ist auf dem von zwei gabelartigen Ständern gehaltenen Kade ausgebreckt, welches von einem seitwärts stehenden, bärtigen und kahlköpfigen Manne getrieben wird. Die Perspektive ist mangelhaft, der Ausdruck des Gemarterten edel. Bei dem Peiniger fällt auf, daß er auf der

rechten Seite rot, und auf der linken weiß gekleidet ist. Das Martyrium auf dem Rade scheint bei uns selten dargestellt worden zu sein (Tübingen), doch ist dasselbe schon in dem griechischen Malerbuch von Berge Athos erwähnt.

An der Ostwand, etwa in der gleichen Höhe wie die bisherigen Bilder — zwei Szenen, aber nicht aus dem Leben des hl. Georg, sondern des hl. Kandidus. Auf der Evangelienseite sieht man den Heiligen, wie er am Altar eben die heilige Hostie in die Höhe hält. Er trägt einen Bart, auf dem von einem Scheibennimbus umgebenen Haupte eine niedrige, zweigehörnte Mitra; hinter ihm steht ein Mesdiener mit langer, brennender Kerze, und hinter diesem erblickt man eine kniende Figur, mit zum Beten ausgebreiteten Armen. Auf dem Altar ein Kelch und ein Kreuz, dessen Kreuzfix die Füße übereinander angenagelt zeigt.

(Schluß folgt.)

Literatur.

Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. 46. Jahrgang 1904. Herausgegeben von David Koch. Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Dieses Kunstorgan der protestantischen Geistlichkeit Württembergs, das mit dem 1. Januar 1904 schon in seinen 46. Jahrgang eintritt, hat, was anerkannt werden muß, in Beurteilung, Beratung und Förderung bei Neubauten von Kirchen und Restaurationen von solchen vieles geleistet und ihm ist es in erster Linie zuzuschreiben, wenn jetzt auch in protestantischen Kirchen mehr und mehr der christlichen Kunst eine Heimstätte gestattet wird. Das Blatt erscheint vom nächsten Jahrgange an in doppeltem Umfange (monatlich 32 Seiten groß Oktav, reich illustriert und in Umschlag geheftet) zu dem Preise von 6 M. pro Jahr und wird die Redaktion in andere Hände übergehen; Herr Pfarrer David Koch in Unterbalzheim a. Iller wird vom 1. Januar an die Redaktion übernehmen. Aus dem Programm des neuen Redakteurs mögen folgende Zeilen von Interesse sein:

„Im Leben der Gegenwart tritt die Kunst mit verstärkten Ansprüchen und Verheißungen an die Erziehungsaufgabe der Menschheit heran. Das kommt einmal daher, daß wir eine selten bewegte Kulturzeit haben und dann daher, daß wir vom letzten Jahrhundert ein Erbe an künstlerischen Werten angetreten haben, das sich mit allen Kulturjahrhunderten messen kann.

Was soll aber dieser Erziehungsanspruch der Kunst für die christliche Kunst? Müssen wir nicht

direkte Gegner dieser künstlerischen Kulturfeligkeit sein? Es ist nicht die Aufgabe dieser Eingangsbetrachtung, derartige Fragen zu lösen. Ich möchte nur auf die Probleme hinweisen, die uns beschäftigen werden, und deren Zahl unsere Neugestaltung des Kunstblattes rechtfertigen soll. Zweifellos befinden sich unter den allgemeinen Kunstinteressen und Ansprüchen der Gegenwart auch solche auf dem Gebiete der christlichen, der kirchlichen Kunst. Generationen, in deren Leben die Kunst eine Kulturmacht ist, oder werden will, werden sich immer auch der religiösen, der christlichen Kunst mit erneuter und vertiefter Teilnahme zuwenden. Aber nicht nur die rein künstlerische, ästhetisch interessierte, auch die kirchliche und christlich-wissenschaftliche Gegenwart fühlt sich zur Kunst wieder lebhafter hingezogen. Die evangelische Kirche, die in ihrem Gegensatz zu Rom sich ihres Protestantismus neu bewußt geworden ist, verlangt von der Baukunst neue Gotteshäuser, welche dem Geist und Zweck des evangelischen Bekenntens entsprechen. Und in diesen Fragen ist schon eine ziemliche Klärung erreicht, obgleich etwas Neues, das zwingend wie eine Offenbarung uns überzeugen könnte, noch nicht da ist. Ebenso ist es die evangelische Kirche, welche die christliche Malerei beeinflusst hat. Drei evangelische Meister, E. von Gebhardt, W. Steinhausen und Fritz v. Uhde haben unabhängig von einander eine Neugestaltung in der Darstellung der biblischen Gedankenwelt gebracht, die die Gemüter stark erregt und viele wieder neu zur christlichen Kunst hingeleitet hat.

Auch hier eine Fülle von Fragen, die sich uns aufzutun werden, und die uns die Notwendigkeit auferlegen, so umfassend, wie es bisher noch nicht geschah, allen Seelenregungen der neuzeitlichen christlichen Kunst — ob sie modern oder alt wäre — nachzugehen.

Dann hebt schon die Frage ihr Haupt: Sollen wir warten, bis das Genie über uns kommt? oder sollen wir als Kritiker und Laien, als Menschen und Christen nicht auch Sandkörner beitragen? Sollen wir der Kunst, vornehmlich der christlichen Kunst, nicht auch sagen dürfen, was wir wollen, wie wir uns Christum denken, was wir ablehnen und warum wir das tun? Ich glaube, daß die Zeit nun spruchreif ist, wo die Laien mehr mitreden könnten und die Künstler aus ihrer Höhe zum Volke herabsteigen sollen, daß eines das andere besser versteht. Die Künstler sollen uns sagen, warum sie so die christlichen Stoffe darstellen und so ihre Kirchen bauen und nicht anders.

Ich habe von Anfang an den direkten Verkehr mit den Künstlern für Pflicht gegen Volk und Kunst zugleich gehalten. Ich werde Sorge tragen, daß ich manches direkte Wort aus dem Munde, aus der Feder unserer Künstler in diesen Spalten veröffentlichen kann, ohne dabei die Stille zu stören, in der allein das Große und die Kunst gedeihen.“

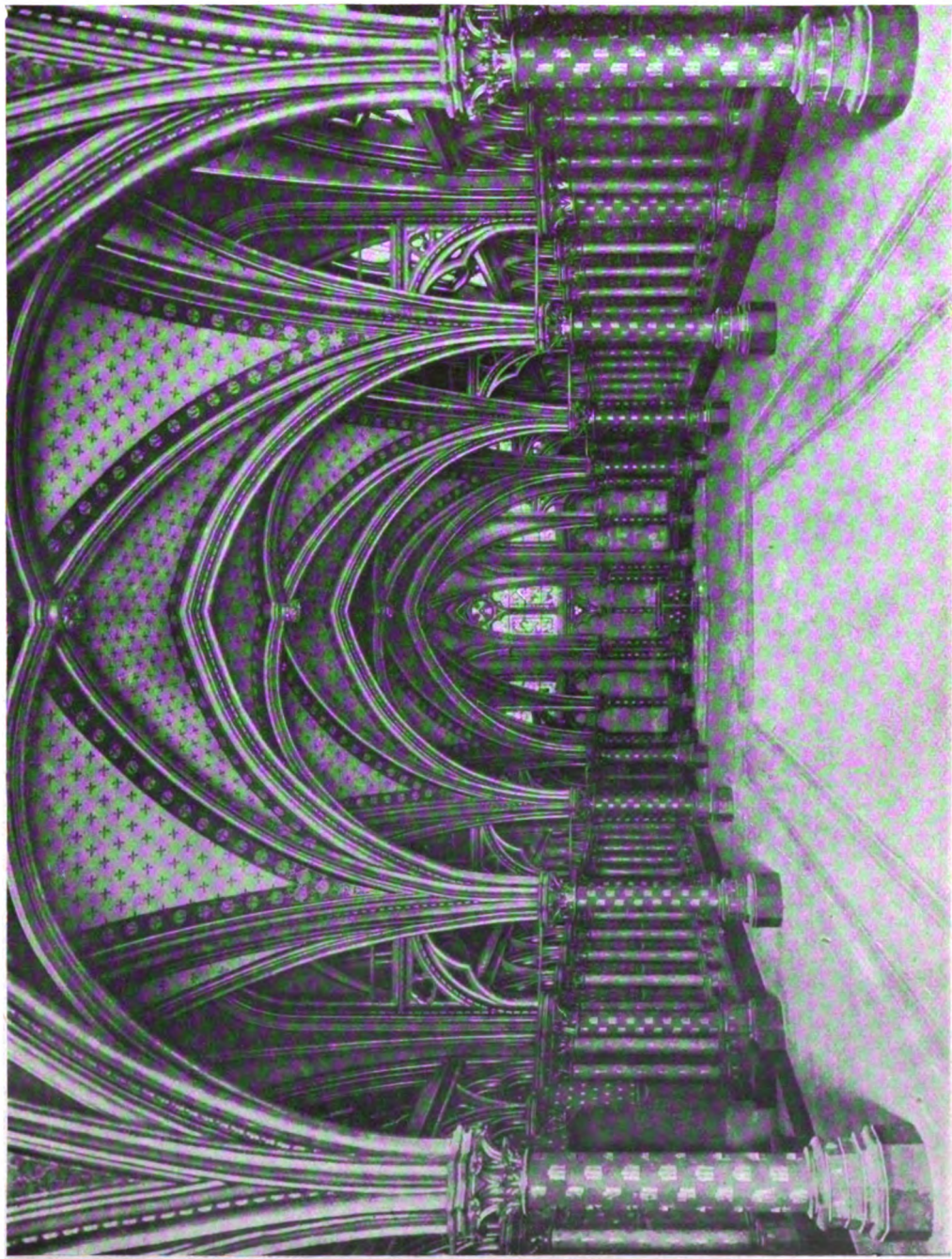
H.

Hierzu eine Kunstbeilage:

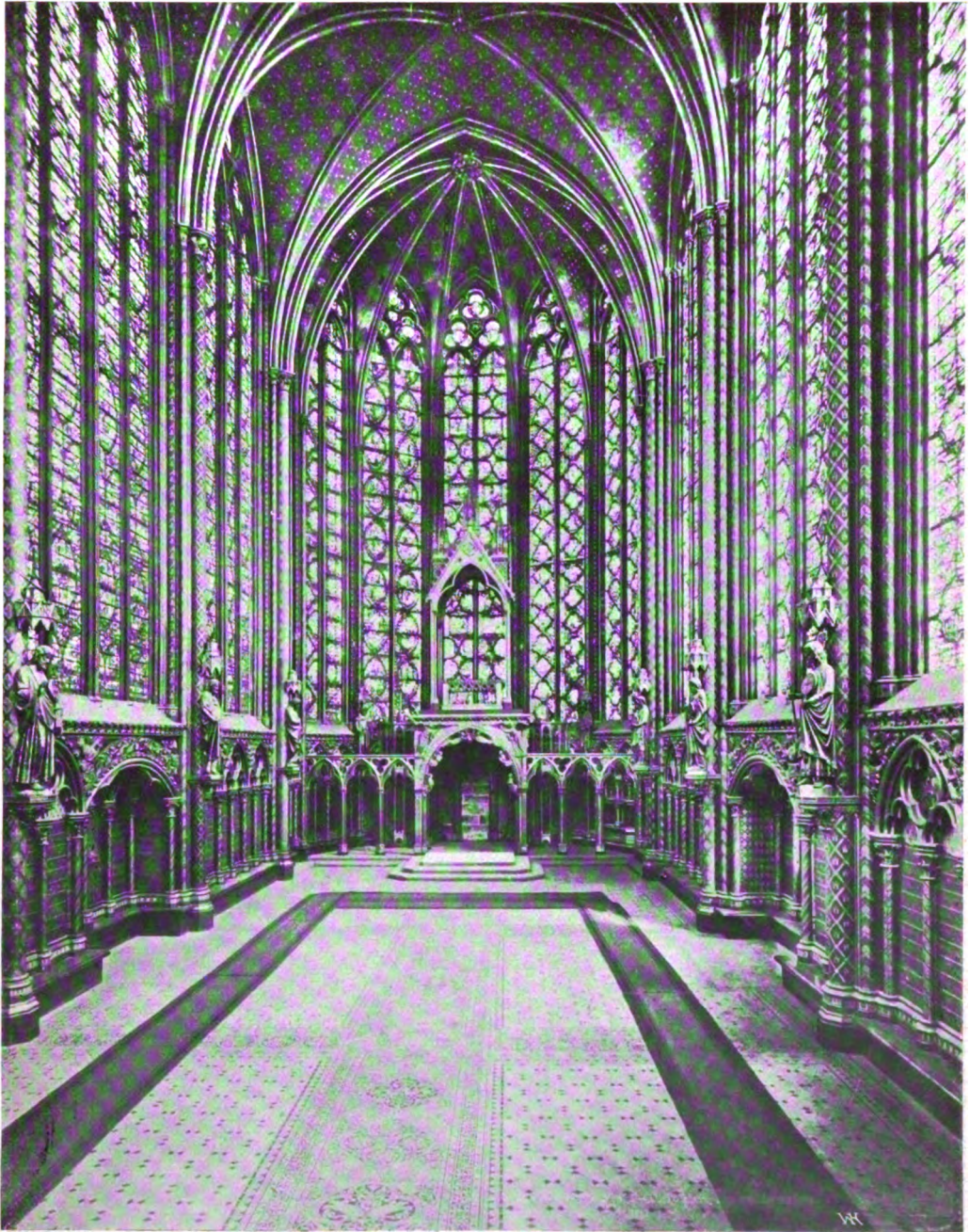
Gemalte Fenster in der Kirche zu Dischingen bei Neresheim.



1. La Sainte Chapelle de Paris. Außenansicht.



2. La Sainte Chapelle de Paris. Innen: untere Kapelle.



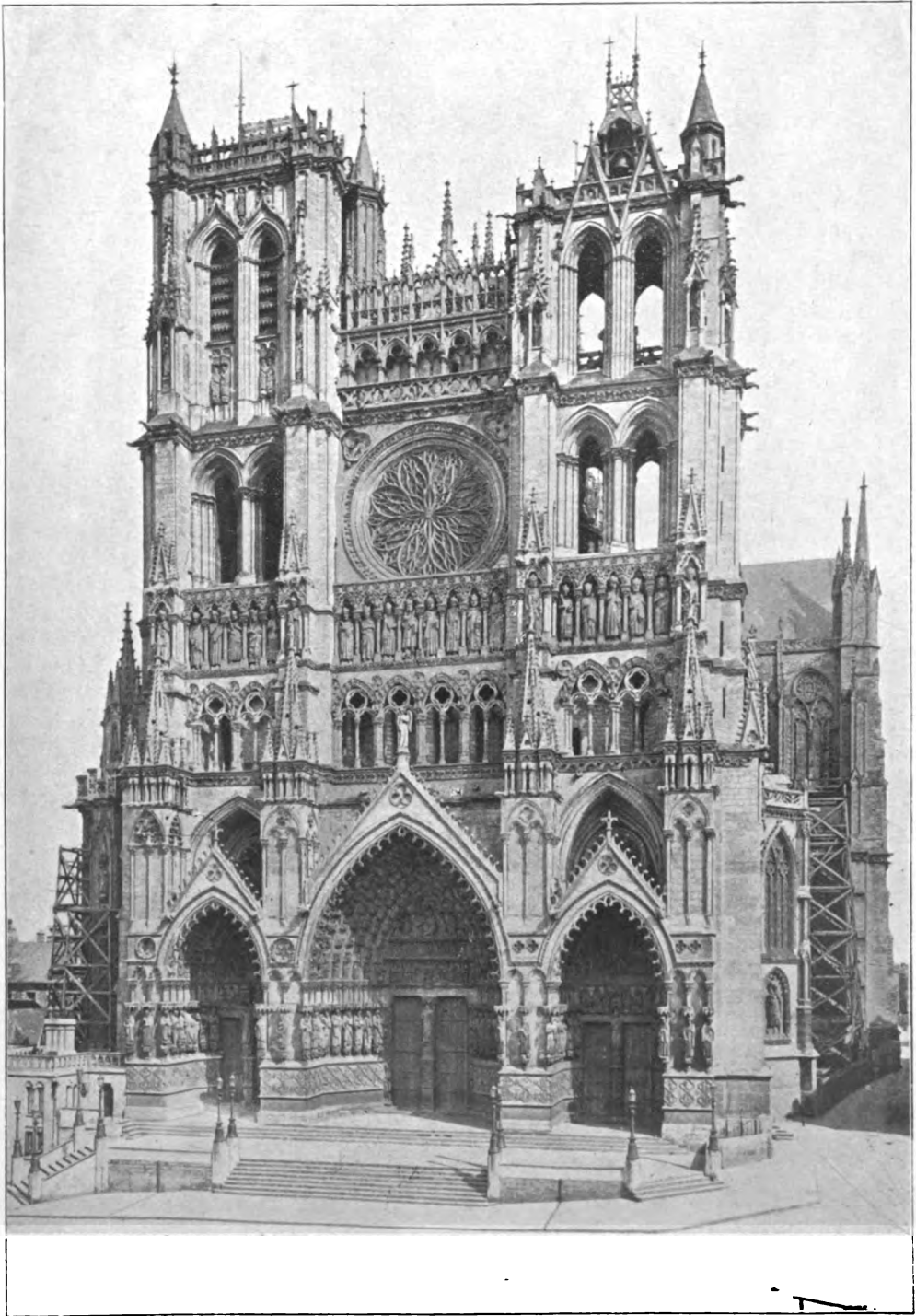
3. La Sainte, Chapelle de Paris. Innen: obere Kapelle.



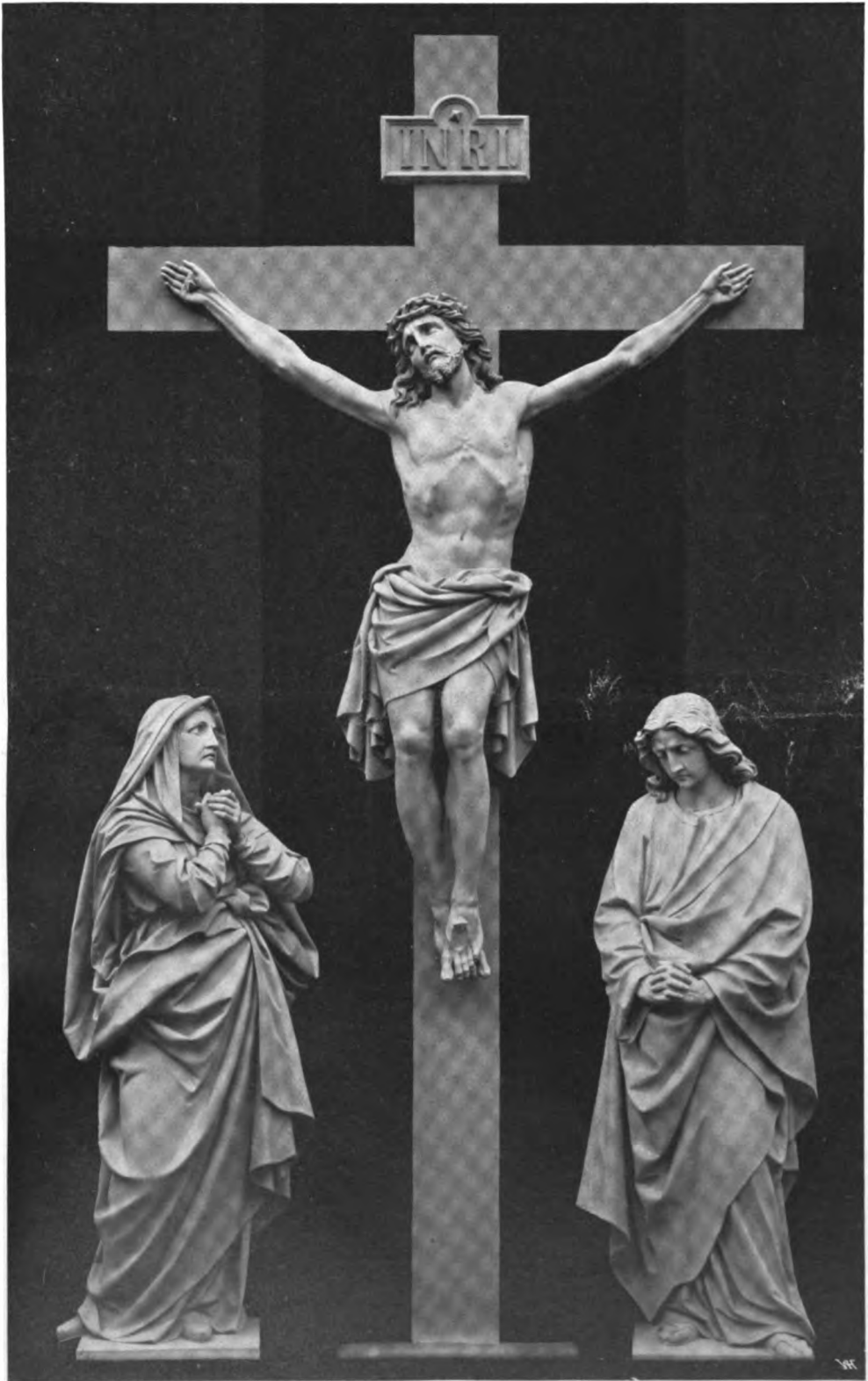
Das „Te Deum“ im Chorfenster der Kapelle des Dreifaltigkeitsklosters
Königs Hof = Grefeld.





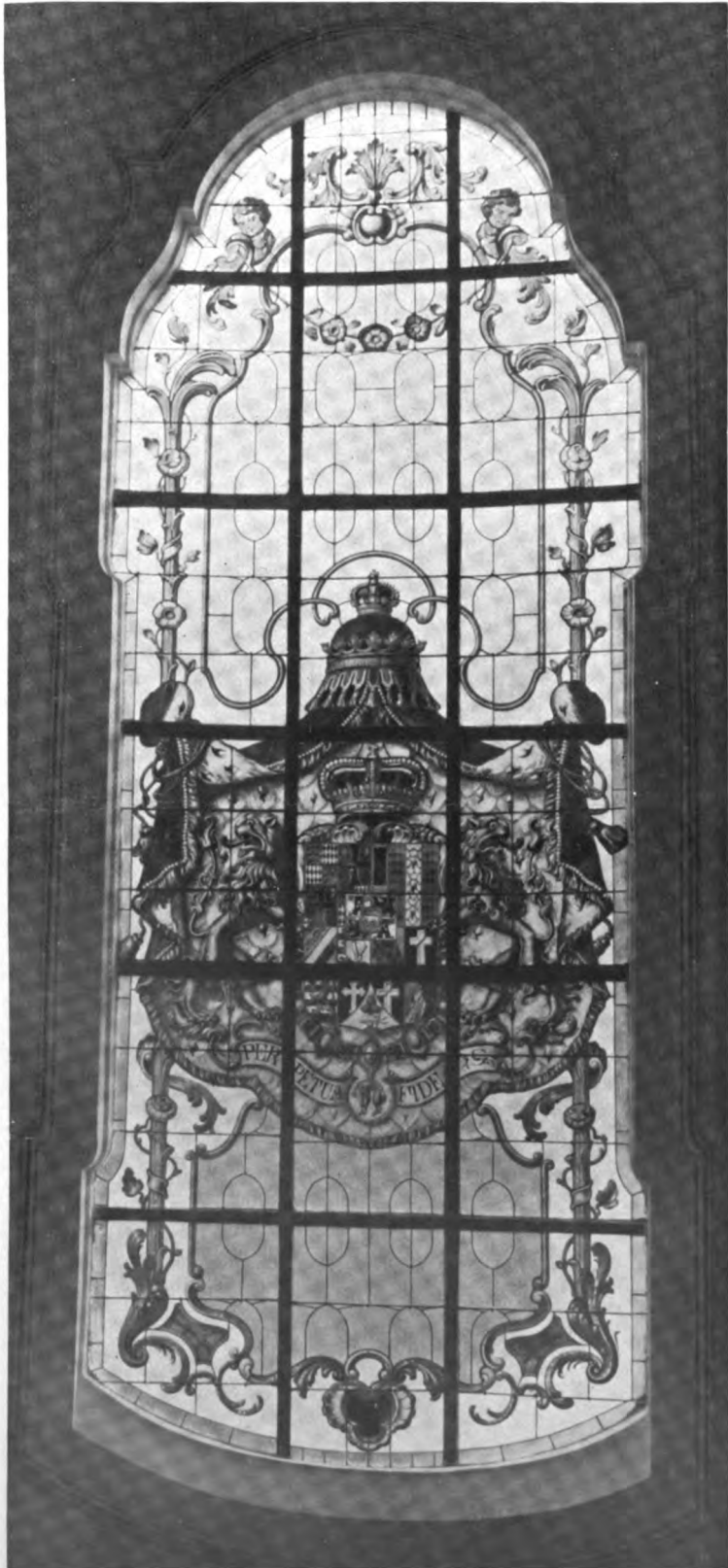


Die Kathedrale von Amiens.



Kreuzigungs-Gruppe.

Von Bildhauer Moritz Schlachter in Ravensburg nach Afrika in die Stadtpfarr-
Kirche von Blida, südlich von der Stadt Algier, geliefert.



Schiff-Fenster (Thurn und Taxisches Wappen) in der Kirche zu Dilsingen bei Heresheim.



Chor-Fenster in der Kirche zu Dilsingen bei Heeresheim.

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Pfarrer Wetzel
in St. Christina-Ravensburg.



XXII. Jahrgang.

1904.



Ravensburg.
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber.

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichnis der einzelnen Nummern.

		Seite			Seite
Nr. 1.	Die neue katholische Kirche in Untertürkheim	1	Nr. 7.	Ueber die Fortschritte in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts	57
	Das Kirchlein zu Rentheim im Oberamt Calw (Schluß)	4		Noch einige Bilder der Immaculata	60
	Die Kunstschätze des Klosters Weingarten zur Zeit der Säkularisation	7		Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung)	64
	Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung)	9		Literatur	68
	Literatur	11	Nr. 8.	Paramentenpracht in deutschen Franziskanerkonventen und der Kampf gegen sie	69
	Annoncen	12		Ein Gang durch restaurierte Kirchen	73
Nr. 2.	Die Kunstschätze des Klosters Weingarten zur Zeit der Säkularisation (Schluß)	*9		Ergänzungen zu dem Artikel über Löwe und Hund an den Sakramentshäuschen	77
	Neue Monstranz im Rokoko-Stil	*10		Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung)	78
	Romanische Reliquienkästchen in Württemberg	*11		Literatur	80
	Literatur	13	Nr. 9.	Die „große Berliner Kunstausstellung“ und die christliche Kunst	81
	Annoncen	16		Ein Gang durch restaurierte Kirchen	84
Nr. 3.	Verkauf eines altertümlichen Altarwerkes aus der St. Georgskirche in Oberndorf, Oberamt Neresheim, im Jahre 1855	17		Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung)	88
	Ein Gang durch restaurierte Kirchen	19		Literatur	92
	Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung)	22	Nr. 10.	Quellenbeiträge zur süddeutschen Goldschmiedekunst vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts	93
	Literatur	27	Nr. 11.	Taufdarstellungen und -Symbole der alten Kunst	101
	Annoncen	28		Die „große Berliner Kunstausstellung“ und die christliche Kunst (Schluß)	106
Nr. 4.	Verkauf eines altertümlichen Altarwerkes aus der St. Georgskirche in Oberndorf, Oberamt Neresheim, im Jahre 1855 (Schluß)	29		Die Bilder des Zodiakus oder Tierkreises. Die Kapelle von Belsen	108
	Ein Gang durch restaurierte Kirchen	31		Literatur	112
	Nachträge zur Geschichte des Glockengusses	34		Annoncen	112
	Literatur	35	Nr. 12.	Neuere Kunst in Berlin und Dresden	113
Nr. 5.	Verschiedene Pforten	37		Taufdarstellungen und -Symbole der alten Kirche (Schluß)	117
	Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung)	39		Hans Multscher in neuer Beleuchtung	119
	Literatur	42		Grundriß der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke	122
Nr. 6.	Ueber einige bis jetzt weniger bekannte Achiropoiten	45		Annoncen	124
	Verschiedene Pforten	47			
	Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung)	52			
	Literatur	56			

Die mit * versehenen Seitenzahlen beziehen sich auf S. 9—12 in Nr. 2 dieses Jahrgangs.

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- Abel, Prokurator 17.
 Achiropoiten 45.
 Altarwert in Oberndorf 17 f.
 Altertumskunde, christlichen, aus der 36.
 Augsburgur Goldschmiede 93.
 Backsteintechnik 1.
 Belsen Kapelle 108.
 Berliner Kunstausstellung 81.
 Berlin, neue Kunst in 113.
 Beuren bei Jöny 31.
 Bildwerke von Pisano 35.
 Cades, Architekt 1. 32.
 Darstellungen des ersten Menschen 14.
 Daugendorf 51.
 Dischingen, D.A. Neresheim 19 f.
 Dresden, neue Kunst in 113.
 Ebrach, Klosterkirche 44.
 Ehingen 2.
 Eßlingen 34.
 Fischbacher 57.
 Florian, St., Rituale von 92.
 Formen und Modellieren, das 36.
 Fortschritte in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts 57.
 Franziskanerkonvent, Paramente 69.
 Glockenguß 34.
 Goldschmiedekunst, süddeutsche 93.
 Harrach 11.
 Häßler 19.
 Heilbronn 34.
 Hörbranz in Borsarlberg 73 f.
 Hund an den Sakramentshäuschen 77.
 Jggenhausen, Pfarrei Dischingen 20 f.
 Immaculata, Bilder der 60 f.
 Kauffmann, Angelika 56.
 Kempten, Kirchlein zu 4.
 Kirchen, Gang durch restaurierte 19 f.
 Kunstatertümer, kirchliche in Deutschland 16.
 Kunst, Sammlung illustrierter Monographie 12.
 Kunstschätze des Klosters Weingarten * 7 f.
 Kunststätten, berühmte 13.
 Lochner, Stephan 57.
 Löwe an den Sakramentshäuschen 77.
 Lübe, Kunstgeschichte 122.
 Malerfarben 11.
 Martinus, hl., Darstellungen aus dem Leben des 76.
 Monstranz, neue in Scheidegg 10.
 Moser, Lukas 57. 121.
 Mulscher, 57. 119.
 Niederrangen 31.
 Oberdorf, Altarwerk 17.
 Oshay 35.
 Paramente, Anfertigung 43.
 Paramentenpracht im Franziskanerkonvent 69.
 Paramentensidereien, Vorlagen 42.
 Pforten, verschiedene 37.
 Pisano, Gio. 35.
 Nationale, das, in der abendländischen Kirche 9 ff.
 Reliquienkästchen, romanische * 11.
 Reutlingen 35.
 Rituale von St. Florian 92.
 Rufinger, Bildhauer 11.
 Sachsen, Kunstdenkmale in 35.
 Sakramentshäuschen 77.
 Salem, Schule von 58.
 Schäufelin, Hans 17.
 Scheidegg, Monstranz in 10.
 Scheyern, Künstlerdreihalt 42.
 Schnell, Bildhauer 3.
 Siebenrock, Maler 19.
 Stamm 58.
 Stilproben, architektonische 36.
 Striegel 57.
 Symbole der Taufdarstellungen 104.
 Taufdarstellungen 101 f.
 Tierkreis 108.
 Tizian 80.
 Ulm 34.
 Ulmer Goldschmiede 99.
 Untertürkheim, neue Kirche 1.
 Weingarten, Kunstschätze 7 f.
 Wilpert 101.
 Zell bei Oberstaufen 37. 59.
 Zodiakus 108.
 Zwiefalten.

Die mit * versehenen Seitenzahlen beziehen sich auf S. 9–12 in Nr. 2 dieses Jahrgangs.

Kunstbeilagen.

- Nr. 1. Die Kirche zu Untertürkheim.
 Nr. 2. Die neue Monstranz in Scheidegg.
 Nr. 3. Abbildungen des Nationale.
 Nr. 8. Aus dem Leben des hl. Martinus.
 Nr. 9. Glasgemälde in der Kirche zu Hörbranz.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. I.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Ulber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1904.

Die neue katholische Kirche in Untertürkheim.

Am 17. November vorigen Jahres wurde in Untertürkheim vom hochwürdigsten Bischof Dr. v. Keppeler die neue katholische Kirche zu Ehren des heiligen Evangelisten Johannes eingeweiht und damit ein für die Katholiken in Untertürkheim und Obertürkheim, Wangen und Hedelfingen überaus notwendiges Gotteshaus in der Diaspora seinem Gebrauche übergeben. Die neue Kirche ist interessant ihrer Lage und ihres Stiles wegen. Sie hat einen freien, herrlichen Platz oberhalb des Ortes an der Straße von Untertürkheim nach Zellbach erhalten und schaut weit hinaus in das von Neben umkränzte Neckartal, hinauf nach Obertürkheim und in die Gegend von Ehlingen und hinab nach Berg und Cannstatt. Die Kirche wurde im Laufe des vorigen Sommers von dem Architekten Cades in Stuttgart erbaut. Wie bei der St. Elisabethenkirche in Stuttgart, veranlaßten auch hier die geringen Baumittel und das leicht zu beschaffende Material den Baumeister, zur romanischen Bausteintechnik zu greifen. Diese Technik, schon von den Römern in ihren gallischen und germanischen Provinzen allenthalben, auch in den mit guten Hausteinen von der Natur gesegneten Gegenden eingeführt, war dort im frühen Mittelalter größtenteils in Vergessenheit geraten. Nur in Italien hielt sie sich ununterbrochen in Übung, besonders auch in Oberitalien, speziell in der Lombardei, und wir können hier selbst einen bestimmten Dorfkirchentypus dieser Art in den

Landschaften um die oberitalienischen Seen erkennen. An diesen lombardischen Ziegel- und Puzbau nun lehnt sich der Baumeister der neuen Kirche zu Untertürkheim an und es zeigt der ganze Plan eine interessante und geistreiche Um- und Ausgestaltung dieses Stiles für unsere Zeit und für unsere Verhältnisse.

Als eine Eigentümlichkeit und abweichend von dem obigen Typus erscheint in der Außenarchitektur, daß das Chorrechteck in das Schiff eingebaut ist, indem der äußere Umriß des Schiffquerschnittes sich auch über das Chorrechteck erstreckt. Dadurch konnte ein durchlaufender Dachstuhl erstellt und so trotz der bescheidenen Dimensionen des Baues doch ein einheitlicher und größerer Baukörper gewonnen werden. Gerade bei dieser exponierten Lage der Kirche würde eine Zerplitterung oder eine auch nur im Außern sich geltend machende Vielteilung des Baues — und wenn diese sich architektonisch-künstlerisch auch noch so brillant ausnehmen würde — nicht gut wirken; der Bau müßte ohne Kraft und ohne jegliche Wirkung in die Ferne dastehen und man würde von der Talseite aus betrachtet in diesem Nebengelände nicht eine Kirche, sondern eher eine ländliche Villa vermuten. Diese Erstellung eines durchlaufenden Firstes hatte aber noch zur Folge, daß auch der Innenraum des ganzen Chores an Größe und Einheitlichkeit gewonnen hat. Wie schon der Grundriß der Kirche (s. Beil. Nr. I) zeigt, hat vom ganzen Schiff aus das Auge einen freien, ungehinderten Blick in den weiten Chor und in die in gleicher Breite sich an-

schließende Apfisis, deren drei Mittel-
fenster in herrlichen, farbenreichen Tapeten-
mustern teils nach mittelalterlichen, teils
nach eigenen Motiven des Architekten der
Kirche ausgeführt, im ganzen Schiffsinnern
zur wirkungsvollsten Geltung kommen
(s. Beil. Nr. VI).

Durch diese originelle Anlage des Chores
— im Gegensatz zu den Anlagen mit sehr
schmalen Vorchor und mit den Seiten-
altären am Chorbogen und somit auch im
Gegensatz einer scharfen Trennung von
Schiff und Chor — ist dem Meister, wohl
ohne es zu wollen, ein der St. Jakobskir-
che in Zunsbrunn verwandter Grund-
riß entstanden. Diese von Anton Gump
von 1717—1724 erbaute Barockkirche ist
eine der glänzendsten Leistungen in diesem
Stile; der Grundriß derselben ist einerseits
dadurch ausgezeichnet, daß die Kapellen aufs
äußerste beschränkt sind und dem Lang-
haus eine mächtige Breite gegeben wurde,
welche das Vorhandensein starker Strebe-
pfeiler an der Seitenfassade erklärt, ander-
seits eben diese Breite sich in den Chor
hinein erstreckt und vom ganzen Schiffe
aus einen großartigen, freien Anblick ge-
währt. Wir finden überhaupt im Kirchen-
bau des Barock die Tendenz im ganzen
dahin gehen, die Schiffweite auch in den
Vorhöfen, meist ohne jede Einschränkung,
beizubehalten und haben hierin wohl das
schönste und großartigste Beispiel bei uns
in der ehemaligen Klosterkirche zu Wein-
garten. Das gleiche sehen wir in
Chingen, Zwiefalten u. s. w., über-
haupt bei dem sogenannten Vorarlberger
Münsterschema, das überall gleiche Breite
oder nur mäßige Verengung des Vorchores
dem Schiffe gegenüber und äußere und
innere durchlaufende Mauerfluchten und
Dachfirsten zeigt.

Zur Belebung der Außenarchitektur
wandte der Baumeister der Kirche außer-
dem noch in glücklichster und wirksamster
Weise Motive an, für welche ebenfalls
schon die Lombardei der Ausgangspunkt
war. Ein Hauptelement der lombardischen
Außendekoration waren nämlich die Lijene,
der Bogenfries und die Zwerggalerie. Die
Lijene, ein schmaler Wandstreifen zur
senkrechten Gliederung dienend, sehen wir
an unserer Kirche zu Untertürkheim in
erster Linie als Einfassung der Ecken und

als Gliederung der Wände an den Kai-
saden des Transepts und des Hauptschiffs
sowie an der Chorapside und dem Sakri-
steibau angewendet (s. Beil. Nr. II, III
und IV). Sie geht hier in den Giebel-
schrägen der Westfassade und des Quer-
schiffes in den Rundbogenfries über,
der uns in Deutschland zuerst in Lim-
burg a. S. und gleichzeitig in Reichenau-
Mittelzell begegnet und um 1050 schon
allgemein ist. Als weiteres Motiv in der
Außendekoration hat Cadese die Zwerg-
galerie angewendet. Ueber diese sagt
Dehio (S. 612): „Sie zeigt sich zuerst
in den Apfiden, denen sie auch immer
als vorzüglich charakteristisch verbunden
bleibt. Wohl Reminiszenzen aus dem Zen-
tralbau werden es gewesen sein, die dahin
führten, den obersten, von der innern
Halbkugel nicht mehr senkrecht belasteten
Teil der Apfidenmauer in Strebepfeiler
aufzulösen; so an St. Ambrogio zu Mai-
land vielleicht bis ins 9. Jahrhundert hin-
aufreichend, an St. Sofia in Padua und
an St. Guilhem en Desert (Provence) etwa
aus der Frühzeit des 11. Jahrhunderts.
Später verwandelten sich die Strebepfeiler
in freistehende Säulchen, wodurch nicht
nur ein Motiv von großem dekorativem
Reiz gewonnen, sondern auch die Stärke
der unteren Mauertheile unmittelbar an-
schaulich gemacht wurde. Schließlich wurde
die Zwerggalerie auch an den (frühzeitig
gewölbten) Seitenschiffen und am Front-
giebel zum Ausdruck der unbelasteten
Mauerendigung.“ Vorgänge in dieser Hin-
sicht finden wir in Deutschland am Dome
zu Speier und an der Kirche zu Schwarz-
rheindorf. Im rheinischen Uebergangstil
tritt die Zwerggalerie dann, bereichert
durch einen darunter hinlaufenden Platten-
fries, ganz gewöhnlich an den Chortheilen,
Kuppeln und Türmen auf, am reichsten
wohl bei der Dreikönigenfamilie (Groß
St. Martin, Apostel, St. Gereon in Köln),
wo die Säulchen gepaart und die Arkaden
durch zwischenstehende Bündelpfeiler in
Gruppen zu drei geteilt sind. Manchmal
ist sie auch zur bloßen Blendgalerie redu-
ziert. Und hier in Untertürkheim sehen
wir beide Arten der Galerie angewendet:
die beiden Längsseiten der neuen Kirche
(s. Beil. Nr. II) zeigen oben am Schiff offene
Zwerggalerien, schmale, mit Steinplatten

gerade gedeckte Laufgänge, nach außen in zierlichen Arkaden auf Rundsäulen geöffnet, wobei noch für die nötige Erhellung der Gewölbe innerhalb der Kirche Rundfenster angebracht sind. Blendgalerien dagegen finden wir an den Giebelansichten (s. Beil. Nr. II und III) und an der Chorapsis (s. Beil. Nr. IV). Die ganze Kirche wie auch der Turm ist mit Weißputz überzogen und der rote Backstein wird nur an den Mauerecken, an den Fenster- und Türeinfassungen sichtbar, wodurch sich das Gotteshaus von dem roten Mergelton des bergigen Hintergrundes in weiteste Ferne hin lebhaft abhebt.

Wenn wir den Innenraum der Kirche betreten, sehen wir diesen in Schiff und Chor mit spitzbogigen Rippenkreuzgewölben überspannt und diese Gewölbe sich in die halbzylindrische Chorapsis hineinziehen, was gegenüber dem deutschromanischen Stile, der bei Einwölbung der Apfiden über die reine Kuppel kaum hinauskam, eine sehr gute Wirkung hervorbringt. Die Wandpfeiler im Schiff, die einfach gebildete Kapitäle aus Sandstein haben und die Gewölbegurten tragen, sind durch Tonnengewölbe verbunden und bilden so tiefe Fensterischen. Dadurch ist zugleich eine wirkungsvolle Wandgliederung erzielt, während die darüber konstruktiv erforderliche Aufmauerung, um jede Schwerefälligkeit zu vermeiden, in einen Laufgang mit der oben beschriebenen Zwerggalerie aufgelöst ist.

So zeigt denn die ganze Architektur dieser neuen Kirche in Untertürkheim wieder aufs neue, daß Meister Cades nicht nach hergebrachten Schablonen arbeitet, sondern daß er auf Grund seiner vielen Studien in Deutschland, Frankreich und Italien selbständig vorgeht und selbständig die reif entwickelten Motive von Konstruktion und Ornamentik der verschiedenen Bauperioden zweckmäßig zu verwerten weiß und so seinen Kirchenbauten einen eigenartigen, originellen Charakter verleiht.

Was die Dimensionen der Kirche anlangt, so sind es folgende: äußere Länge 34 Meter, äußere Breite 11,90 Meter, im Querschiff 18,23 Meter, innere Höhe 10 Meter, in der Vierung 11 Meter, Höhe des Turmmauerwerkes 23,10 Meter. Sitzplätze bietet die Kirche 426, Steh-

plätze 324, demnach Raum für 750 Personen. Die überbaute Fläche beträgt 473,3 Quadratmeter, der umbaute Raum 4773,3 Kubikmeter. Die Rohbaukosten belaufen sich auf 75 000 M., es kommen daher auf 1 Quadratmeter Baufläche 158 M. 56 Pf., auf 1 Kubikmeter Rauminhalt 15 M. 71 Pf. Der Bauplag kostete 15 000 M. Mit der Terrassenanlage, mit Planierung u. s. w. wird der Bau auf etwa 100 000 M. zu stehen kommen. Die Maurer- und Steinhauerarbeit ist ausgeführt von Gebrüder Stäiber-Untertürkheim, die Schreinerarbeit von Schreinermeister Eugen Körner daselbst. Die Ausführung der Altarunterbauten, des Taufsteines und der Ornamentik der Portale erfolgte durch Bildhauer Göhle und Kieble. Die drei Glocken sind gegossen von Gebrüder Zoller in Vöberach (Töne s, g, b; 3737 Kilo), Preis samt eisernem Stuhle 5600 M.

Noch haben wir der drei Altäre und der Kanzel zu gedenken, die von dem Altarbauer und Bildhauer Th. Schnell jr. in Ravensburg entworfen und ausgeführt sind. Der Hochaltar, aus Holz gebaut und fast ganz vergoldet, besteht aus einem Retabulum, dem Tabernakel und offenen Thronus. In den Nischen sind zu Seiten des Tabernakels St. Petrus und St. Paulus, an den äußeren Seiten St. Johannes Ev. und St. Jakobus der Ältere angebracht. Ebenso einfach in ihrer Art sind die Seitenaltäre, in den Querarmen der Kirche angebracht, wovon der eine eine Pieta, der andere den hl. Joseph als Patron der katholischen Kirche enthält. Sämtliche Bilder, besonders die Pieta, sind sowohl plastisch als in ihrer Fassung künstlerisch gut und würdig ausgeführt. Auch in diesen Altären begegnet uns ein völlig selbständiger Entwurf und jeder Sachverständige wird sofort in ihrer Komposition und besonders in ihrer originellen Ornamentik eine gesunde, selbständige Weiterentwicklung romanischen Stiles finden.

Bezüglich des Plattenbodens noch die Bemerkung, daß er eine Nachahmung des Tonfliesen-Mosaikbodens der Kirche zu Arnstein bei Limburg a. L. ist und von der Baumaterialienhandlung von Schmohl in Stuttgart geliefert wurde.

St. Christina.

Debel.

Das Kirchlein zu Kentheim im Oberamt Calw.

Von Pfarrer Reiter.

(Schluß.)

Ueber dem Bilde die Legende: das ist St. Kentus. (Vergl. „Dis ist sant meinraz brun ze einßil 1460“. Gesch. des Benediktinerstifts Einsiedeln von Obilo Ringholz.) Auf der Epistelseite gewahren wir wieder den hl. Kentus mit Bischofsstab und Mitra, diesesmal in gefährlicher Gesellschaft. Zwei Figuren, von welchen eine an die „Fastnachtschandle“ in Rottweil erinnert, sind bereit, den Heiligen zu ergreifen oder zu töten, eine kehrt schon das Schwert gegen ihn, während ein dritter Mann, ohne Kopfbedeckung, den Eindruck erweckt, als wolle er den Bischof verteidigen. Legende oben: . . . marter vnd . . . sein leben — heißt es in der Fortsetzung auf dem Felde der Südseite, wo eigentlich sein Sterben dargestellt ist. Der Bischof liegt in seinem Ornate da, ein Scherge sticht in seine Brust, ein anderer hat einen Dolch erhoben und ein dritter holt mit einem Schwerte zum Schlage gegen ihn aus. Was für ein Kentus das sei, welcher in diesen Bildern vorgeführt wird und nach dessen Namen Kentheim wohl schon im 14. Jahrhundert St. Kenten genannt worden ist, vermögen wir nicht zu sagen. Kein einziges Werk, das wir befragen, gibt uns befriedigenden Aufschluß, sei es, daß wir St. Cantinus (nur Märtyrer) oder St. Kentigerus (Bischof, nicht Märtyrer; Patron von Glasgow; Wunder bei der Celebration der hl. Messe), oder St. Candidus in Betracht ziehen. Unter den 23 heiligen Candidus, welche Stadler in seinem Lexikon nennt, finden wir einen Bischof von Tongern, welcher kein Märtyrer ist, und einen Erzbischof von Rheims, dessen Existenz angezweifelt wird. Wir halten es gar nicht für unwahrscheinlich, daß bei unsern Gemälden Züge aus der Legende von verschiedenen Heiligen verwertet worden sind.

Auf der zweiten Hälfte der südlichen Chorwand stoßen wir auf eine etwas befremdende Darstellung. Zwei gabelartige Ständer tragen in der Gabel eine Querstange, an welche eine weibliche Figur angenagelt ist. Das Haupt derselben von

einem Nimbus umgeben und mit einer dreizackigen Krone geschmückt, das Kinn bartlos, der Oberleib nackt, etwas oberhalb der Lenden beginnt das Gewand, die Füße scheinen nebeneinander auf dem Boden zu stehen. Rechts von der Gekreuzigten eine Gestalt, welche die Hand gegen sie führt, links eine Spottfigur, unnatürlich verrenkt. Außerhalb des Gerüstes oder Galgens wieder zwei Männer, von welchen der eine mit beiden Händen auf das Schauspiel hinweist, der andere, welcher eine Krone trägt, mit dem Zeigefinger der linken Hand einen ähnlichen Gestus macht. Welche Bewandtnis hat es mit dieser Komposition? Welche Heilige ist als an das Kreuz geheset zu betrachten? Diese Frage war früher leicht zu beantworten, da eine Legende in Münniskeljschrift hierüber Auskunft erteilte. Jetzt stehen über dem Gemälde nur noch die Worte . . . ter vnd ir leben . . . Die anderen Worte, welche in der Leibung des südlichen Fensters angebracht waren und den Namen nannten, sind jetzt verschwunden. Man hat nämlich das Fenster, wohl in der Absicht, damit für den Spieler des in der Nähe aufgestellten Harmoniums mehr Licht in den Innenraum bringen kann, das fragliche Fenster erweitert oder verbreitert, und deswegen ein Stück von der Wand, an welcher sich das Gemälde mit seiner Legende befand, herausgenommen.

Wir sind mithin bei unserer Frage auf Vermutungen angewiesen. Die Heiligenlegende verzeichnet etwa 3 weibliche Heilige, welche gekreuzigt worden sein mögen: die hl. Jungfrau Julia, Märtyrin in Korrika, die hl. Julitta, Märtyrin in Casarea, und endlich die hl. Kimmernis oder Wilgefortis. Unser Bild scheint nun auf keine dieser Heiligen recht zu passen; zieht man aber die gekrönte Figur rechts vom Beschauer in Betracht, dann will sich doch immer und immer wieder der Gedanke aufdrängen, daß wir es hier wahrscheinlich mit einem Kimmernisbild werden zu tun haben. Und wenn Dr. Schnürer in seinem Aufsatz über die Kimmernisbilder besonders hervorhebt, daß dieselben gerne an den Handelsstraßen von Deutschland nach Italien angetroffen werden, so würde auch noch dieser Umstand ein Moment abgeben, das unsere Vermutung zu unter-

stügen geeignet ist. Von Calw aus wurde nämlich früher Jahrhunderte lang ein lebhafter Handel mit der Schweiz und Italien unterhalten, und diese Handelsbeziehungen scheinen heute noch nicht ganz erloschen zu sein. Weiter wollen wir uns mit dem fraglichen Wandgemälde nicht beschäftigen, es sei deshalb hingewiesen auf eine frühere diesbezügliche Abhandlung, welche im Jahre 1902 in Nr. 5, Nr. 6 und Nr. 10 des „Archivs“ erschienen ist.

Bemerken wollen wir nur das noch, daß im Michaelskalender des Jahres 1904 auch der Geiger von Gmünd abgebildet ist, und daß der verewigte Domkapitular W. Pailler, welcher vor etwa 50 Jahren in einer eigenen Schrift die Kimmernissage behandelte, dieselbe auch für das Schauspiel: „Von St. Marias Herzen“ zum Vorwurf genommen hat. Statt der hl. Kimmernis oder der hl. Cäcilia ist indessen, wie schon der Name des Schauspiels es andeutet, die Muttergottes gewählt, und statt des Schutzes wird — einem bedrängten Mägdlein — ein kleines kostbares Kreuz gereicht. — Kehren wir zum Fenster zurück. In der östlichen Leibung desselben wird eine knieende Figur vorgeführt, welche die Hände aufgehoben hält; das gekrönte Haupt ist von dem blutenden Kumpfe getrennt und liegt nebenan, oben ist ein Engel und seitlich steckt der Henker das Schwert in die Scheide. Wir können noch lesen: das ist s. — Das Wort Katharina schimmert etwas durch und es ist kein Zweifel, wir haben hier im Bilde die Hinrichtung der hl. Katharina. — Wo St. Katharina ist, da vermutet man gerne auch St. Barbara und St. Margareta, wie es ja auch in dem altbayerischen Spruche heißt: „Barbara mit dem Turm, Margret mit dem Wurm, Kathrin mit dem Nadel, Sind die drei heiligen Nadel“. In Wirklichkeit treffen wir auch die zwei anderen heiligen Jungfrauen nicht weit davon entfernt, und zwar in den Leibungen des östlichen Fensters, in mehr lyrischer Auffassung. Rechts vom Beschauer ist die gekrönte hl. Barbara mit Kelch (Legende oben: barbera), links die gekrönte hl. Margareta (margrita), bei welcher das Attribut nicht mehr erkannt werden kann.

Lassen wir von diesem Fenster aus den

Blick etwas höher schweifen, hinauf zu dem Halbkreis, dann gewahren wir oben eine im ersten Augenblick etwas dunkle Komposition.

In der Mitte eine Gestalt, welche 3 Finger erhoben und den Typus Christi hat, rechts von ihr eine mehr jugendliche Figur, welche etwas wie ein Lamm hält, und links von ihr ein Mann mit großem Hut, der etwas emporhält wie eine Fackel. Wie, wenn das am Ende eine besondere Darstellung der hl. Dreifaltigkeit wäre? Der Vater hat ja bisweilen auch den Typus des Sohnes, das Lamm könnte Christus, und die Flamme den hl. Geist symbolisieren. Oder ist es so, wie die Oberamtsbeschreibung von Calw meint, welche in der Figur mit dem Lamm den heiligen Johannes den Täufer, und in der Figur mit der Flamme Moses mit den Gesetzestafeln erblickt? Wir erinnern uns, daß in zwei Werken bei diesem Gemälde Kain und Abel genannt werden, und nun wird die Flamme zum Getreide- oder Aehrenbüschel, und das Nätzel ist gelöst. Wir haben hier vor uns das Opfer von Kain und Abel (soll ähnlich an der Kanzel zu Wechselburg in Sachsen dargestellt sein), und dieses Opfer läßt sich leicht in Beziehung bringen zu den Bildern weiter unten, wo sich Christus in der hl. Messe, und sein Diener sich im Martyrium opfert. — Stellen wir uns vor den Altar und schauen wir gegen das Schiff hin, so erblicken wir über dem Chorbogen im Halbkreis gegen Westen den Engel, welcher Maria die frohe Botschaft verkündigt. Auf den langen Spruchbändern waren oder sind Stellen aus der hl. Schrift angebracht; wir konnten trotz der guten Beleuchtung, die wir an unseren Besuchstagen hatten, nichts lesen. Ist vielleicht der Baum oben mit seinen 3 Nesten hinter Maria und dem Engel als jenes Symbol der hl. Dreifaltigkeit zu betrachten, von welchem in einem Buche berichtet wird? Die schmalen Wände unten am Chorbogen waren früher auch bemalt: auf der nördlichen Fläche suchte das Auge vergebens danach, gegen Süden hin erblickt man eine etwas kahlköpfige Figur mit einem Buche in der linken Hand und hinter ihr eine jüngere, wohl weibliche?

Figur, welche ebenfalls ein Buch trägt. Legende oben: das ist . . . Was — fragen wir, und die Antwort heißt: Ignoramus.

Zu der Mitte des mit sechsstrahligen Sternen (sechsstrahlig = das Ganze der geschaffenen Welt) geschmückten Tonnengewölbes gewahren wir Christus als Weltentrichter, thronend auf 2 Regenbogen (Ezechiel 1, 28; Geh. Offenbarung 4, 3). Hinter seinem Nacken 2 Schwerter, von welchen das Schwert gegen die Rechte etwas kürzer ist als gegen die Linke. „Es wäre möglich, daß ursprünglich ein Lilienstengel nach der Rechten des Herrn ausging, wie sonst bei dem thronenden Christus, so z. B. auf einem Wandgemälde, das früher in der Kapelle zu Würzbach unweit Reuthheim war und in einer Photographie erhalten ist. Aus dem Lilienstengel könnte bei der Uebermalung ein Schwert geworden sein.“ Das ganze Bild wird von einem großen Medaillon umrahmt. Auf den 4 Ecken des Gewölbes befinden sich in kleinen Medaillons die Symbole der 4 Evangelisten, je mit Spruchband, aber ohne Schrift.

So viel über die Malerei in dem Kirchlein! Anzufügen haben wir noch, daß daselbe früher auch außen bemalt war und zwar mit Gemälden, welche gleich den Bildern im Chorquadrat aus späterer Zeit stammen sollen. (Die vielfach übermalten Bilder im Tonnengewölbe gelten als älter.) An der Nordseite in der Nähe der Sakristei schimmert noch das Bild des Gekreuzigten mit 4 Heiligenbildern durch, auf der Südseite vermeint man beim westlichen Rundbogenfensterchen noch eine Hand zu sehen, welche etwas von einem Teppich zu halten scheint.

Die tonnengewölbte Sakristei, an deren Enden außen 2 romanische Fratzenköpfe hervorragen, hat kleine rechteckige Fenster und birgt einen kleinen steinernen Altartisch. Den viereckigen Wandtabernakel, von welchem in den Büchern die Rede ist, haben wir nicht entdecken können, es müßte denn nur sein, daß die tiefe Nische daselbst, welche nach unserem Dafürhalten zur Aufbewahrung gewöhnlicher Utensilien dienen sollte (auch die Kapelle in Londershof hat eine solche Nische), als Wandtabernakel angesehen worden ist oder anzusehen wäre.

Wir sind es gewohnt, bei Kirchen, welche ein hohes Alter aufweisen, namentlich auch auf die Fenster zu schauen und uns darüber zu vergewissern, wie die Nordseite mit Fenstern versehen sei. Schon oft haben wir beobachten können, wie auf der Nordseite auch da, wo sie Platz hätten, nur wenige Fenster sich finden, und wie sie öfters kleiner sind, als die ihnen entsprechenden Fenster auf der Südseite. Diese eigentümliche Erscheinung dürfte in manchen Fällen auf symbolische Gründe zurückzuführen sein und den Norden als die Seite bezeichnen, wo Lichtmangel ist, wo Finsternis herrscht. Vielleicht haben aber auch noch — da und dort wenigstens — praktische Gründe dazu geführt, an der nördlichen Seite weniger Fenster anzubringen, indem man z. B. von der Erwägung ausging, daß es für die Beleuchtung der Bilder vorteilhafter sei, wenn das Licht mehr nur von einer Seite in die heiligen Räume flute. — Bei unserem Kirchlein sehen wir auf der Nordseite zwei rechtwinkelige Fenster, dagegen auf der Südseite ganz nahe am Dach fünf rundbogige (innen erscheinen zwei als geradlinig), was mit unseren Beobachtungen übereinstimmen würde. Doch muß der Vollständigkeit halber noch hervorgehoben werden, daß früher auch der Nordseite auch zwei romanische Fenster angebracht waren, welche von Maler Haag aufgedeckt wurden. Die romanische Malerei paßte sich den Fenstern an; als aber die gotische (Ulmer Schule?) ausgeführt werden sollte, mauerte man die Fensteröffnungen zu und benützte die also gewonnene Fläche als Malgrund.

Erwähnung verdienen noch einige Steine außerhalb des Kirchleins, so der in die Kirchhofmauer eingelassene Altarstein und zwei Weihwassersteine am südlichen Eingang, von welchen einer früher an einem Nebenaltar befestigt gewesen zu sein scheint. Besonders interessant sind die an der Südwand lehrenden sechs alten Grabsteine, auf welchen teilweise Kreuz und Pflugschar oder Spaten angebracht sind. Wir haben die Pflugschar schon öfters auf alten Grabsteinen gesehen, so auch auf solchen im Chor der Londershofer Kapelle, wo man auf einem Stein noch ein Rad (Rad sonst Wappen der Ritter von Erolzheim) finden kann. Was Kreuz und Pflugschar auf Grab-

steinen bedenten, vermögen wir nicht zu jagen, und so hat die Phantasie hier wieder einmal einen weiten Spielraum und kann vom christlichen Landmann so wie von Kreuz und Kultur träumen.

Auf einem Stein zu Rentheim ist etwas eingehauen, was als eine Spindel angesehen wird. Von der verwitterten Schrift desselben ist nur noch zu lesen: mccc obiit margret. Ist vielleicht diese Margret eine Burgfrau von Schloß Zavelstein gewesen? ¹⁾

Wir treten noch einmal in das ehrwürdige Gotteshaus und betrachten die Einzelheiten und lassen das Ganze auf uns wirken. Schon fliegen die Gedanken in die verklungenen Jahrhunderte zurück und gedenken der alten Tage und all der Lust, die das Kirchlein von Alters her gehabt — da auf einmal ein mächtiges Dröhnen und Rasseln, es ist das Rasseln des Eisenbahnzuges, welcher von Calw nach Horb fährt und dessen Wagen wir durch das östliche Fenster erblicken.

Gewiß, das Bläßchen bei Rentheim war ehedem für einsiedelnde Mönche, welche vom nahen Hirsau in diese Waldeinsamkeit herauszogen, wie geschaffen, und auch jetzt noch ist das Kirchlein von einem besonderen Zauber umwoben; allein seitdem sich in des Waldes und der Ragold Rauschen auch noch das Rauschen des dahinrauschenden Zuges mischt, hat es von seiner Romantik eingebüßt, wenn auch Alter und Lage und innerer Schmuck des Kirchleins noch manchen Fremde in seinen Bannkreis führen werden.

Die Kunstschätze des Klosters Weingarten zur Zeit der Säkularisation.

Von Hofrat Dr. Giesel in Ludwigsburg.

Am 24. Mai 1802 wurde durch einen in Paris abgeschlossenen Vertrag zwischen Frankreich und dem Erbprinzen von Nassau-Oranien diesem die Abtei Weingarten mit Zubehör zugesprochen. Am 13. September desselben Jahres nahm derselbe in provisorischer Weise von der Abtei Besitz. Der Erbprinz hatte einen eigenen Ge-

sandten, den Regierungsrat Räßt, nach Weingarten geschickt, damit derselbe die herrliche Klosterkirche und die reichen Klostererschätze aufnehme. Der Bericht, den dieser Gesandte am 4. Oktober 1802 ein sandte, hat folgenden Wortlaut: ¹⁾

Die Kirche ist ein prächtiger Tempel, zu welchem den 22ten August 1715 der erste Stein gelegt und 1724 den 10ten Juni das vollendete Gebäude eingeweiht worden. Der Grundriß wurde von einem dafigen Laienbruder Andreas Schreck von Dregenz verfertigt, den aber hernach Herr Donato Giuseppe Frisoni, württembergischer Ingenieur-Major, auch Hof- und Land-Director verbessert, welcher fremde Gebäude zu sehen mit Herrn Franzesco Carloni, einem Stukador aus Italien zur rechten Zeit gegen Weingarten gekommen.

Die prächtige Kuppel, die obern Lichter, die 3 großen Altäre, das vortreffliche Frontispicium und beide Thürme sind nach dem Dessin dieses Künstlers hergestellt worden. Die Kirche ist mit Einschluß des Gemäuers lang 353 Schuh
Breit im Kreuz und zwischen den Thürmen 150 "
Breit im Schiffe und im Chor 100 "
Höhe von unten bis zur schön geschweiften, um die ganze Kirche laufenden Gallerie 30 "
Höhe der 4 blinden Kuppeln im Schiffe 86 "
Höhe der großen Kuppel sammt der Laterne und Kreuz 230 "
Höhe der Thürme 205 "
" des Frontispiciums 140 "
" des großen Altars 81 "
" der 2 Altäre im Kreuz 74 "
" und der kleinern 28 "

Die Statuen, Figuren und Verzierungen aller Altäre sind Meisterstücke des Herrn Diego Carloni.

Den Gipsmarmor der 3 größeren Altäre hat verfertigt Korbelini, ein Italiener. Die übrigen Altäre sind von Lorenz Schmuizer von Wefobrunn in Bayern.

Die große Orgel nimmt beinahe die ganze Breite des hintersten Theils der Kirche auf der Gallerie ein und hängt meistens in Schlenbern, die auf dem Kirchengewölbe

¹⁾ Vergl. die Grabkreuze von Neu-Bulach. Wahrscheinlich, daß Spaten und Spindel nur auf den Beruf oder die Arbeiten der Verstorbenen hinweisen.

¹⁾ K. Staats-Filial-Archiv Ludwigsburg, Abtheilung Kl. Weingarten.

befestigt sind. Sie ist 56 Schuh hoch und enthält 76 Register und 6666 Pfeifen, welche durch 12 starke Blasbälge, die im rechten Turme angebracht sind, über das Gesims in einer Lade den Wind erhalten. Die Manual-Register der 4 Klaviere sind durchaus ganz und neben dem Glockenspiel angenehm, zierlich und mannigfaltig.

Die Kanzel ist eben auch ein der schönen Kirche angemessenes Werk von Bildhauer-Arbeit, mit großen Figuren geziert, und schöner Pflückung von Gold und Gipsmarmor gefast. Sie ist 33 Schuh hoch und hängt an einer Säule auf der Epistelseite, wodurch eine Treppe geschickt angebracht worden. Der Künstler heißt Sporrer und ist von Weingarten gebürtig, hält sich aber wirklich zu Bettford im Elsaß auf.

Die Gemälde in der Kirche sind alle von Meisterhänden. Das in der Erfindung, in der Dauer und Lebhaftigkeit der Farben unvergleichliche Frescogemälde ist die Arbeit des unvergeßlichen Kosmas Damian Asam in München. Das Hochaltarbild ist 24 Schuh hoch, 11 Schuh und 9 Zoll breit. Es stellt vor Gott Vater in der Luft schwebend, Gott Sohn und unsere liebe Frau auf eine Weltkugel gestützt. Die Patrone des Stiffts St. Joh. Baptist, St. Benedict, Konrad, Alto, Oswald und Martin, welcher einen Bettler neben sich sitzen hat und die Bewunderung der Kenner ist. Der Maler heißt Giulio Penso von Genua. Obgleich sein Name selten in der Liste der Künstler gefunden wird und auch seine Stücke, davon eines der Herzog von Württemberg besitzt, das andere in der Bildergallerie zu Wien sein soll, nicht leicht angetroffen werden, so gehört er doch unter die größten Maler des vorigen Jahrhunderts.

Die Altarblätter von der Evangelienseite hinunter sind folgende:

1) Eine Kreuzigung Christi, 19 Schuh 2 Zoll hoch, 10 Schuh 2 Zoll breit — die Schönheit dieses Bildes hat den Frescomaler Asam bis zum Weinen gerührt — von Giulio Penso.

2) Maria hilf, ein Passauerbild, etwa 5 Schuh hoch und 4 breit, von ebendenselben.

3) St. Sebastian, wie ihm die fromme Matron Irene die Pfeile aus den Wunden auszieht, ein Nachstück, allen Kennern schätzbar, von ebendenselben, hoch

11 Schuh 6 Zoll, breit 7 Schuh wie all übrigen kleine Altarblätter.

4) Ein sterbender Joseph, von Herrn Carloni einem Italiener und Bruder des Stuckadors und Hofmaler zu Stuttgart. Von der Epistelseite hinunter:

1) Eine Ablösung Christi vom Kreuze, in gleicher Größe mit der Kreuzigung auf der andern Seite, von ebenbesagtem Carloni.

2) Ein heiliger Benedict und Scholastica, dann

3) die Enthauptung des heiligen Jacob, von Penso.

4) Ein heiliger Joh. Nepomuk, von Spiegler von Constanz.

Auf der Evangelienseite hinunter sind folgende:

1) Ein Christus, wie er ins Grab gelegt wird, mit mehreren Figuren, von Michael Angelo de Carravaggio, ein Geschenk Kaisers Leopold.

2) Ein vom Kreuz abgelöster Christus, wie er von Maria, Johannes und Magdalena beweint wird, von van Dyck.

3) Ein Benedict von Giulio Penso.

4) Ein heiliger Lorenz auf dem Rost, von Christoph Storrer.

Auf der Epistelseite:

1) Ein heiliger Stephan, wie er aus der Synagoge verstoßen wird, das letzte Werk des Giulio Penso.

2) Eine Maria mit dem Kind auf dem Schoß und einen kleinen Joh. Baptist, von Vincenz Malo aus Genua.

3) Ein heiliger Benedict, von Samuel von Hochstraden und Niklas von Rosen-dael, Niederländern.

4) Der Kindermord des Herodes, eine glückliche Copie Rudolphs Schwerter von Baden aus der Schweiz, der das kostbare Original des Guido Reni zu copiren eigens nach Bononien gereist ist 1656.

Die oberen Bildnisse in den 6 Altären sind eine Arbeit Leopold Breyfings von Ueberlingen, ordentl. Malers von Weingarten, recht gut gemalt.

In der Sacristei hängen noch folgende 4 Gemälde:

Christus, dem Johannes auf seinem Schoß ruht, und Christus, der seiner Mutter das Abendmahl reicht, von Christoph Storrer.

Ein heiliger Benedict, der sterbend unter den Händen seiner Jünger das Abendmahl empfängt, und

die Steinigung des heiligen Stephan, beide ober den Thüren, sind Werke des Giulio Benso.

Ein zum Grabe getragener Christus, ein sehr altes Altarblatt, aber wirklich Meisterstück. Die Lebhaftigkeit der Farbe hat sich etwas verloren und ein Stümper darein gemalt. Der Meister ist unbekannt.

Uebrigens hängen noch wichtige Stücke von großen Meistern zerstreut herum, als:

Ein Benedict von Kaspar Krager.

3 große Landschaften von Kaspar Monpeper.

Eine Maria von Titian.

Eine Geschichte des hl. Bluts von Holbein.

Ein Benedict von Peter Paul Retsch, Hofmaler des Herzogs von Savoyen.

Die heiligen Kosmas und Damian von Lanfranco.

Ein Portrait Albrecht Dürers, von ihm selbst gemalt.

Ein Herzog von Alba, von Abraham von Blamart.

Eine Königin Maria von Ungarn, von Lambert van Dert aus Antwerpen.

Eine Verkündigung Maria und eine schmerzhaft Mutter, von Kotti, Hofmaler zu Stuttgart.

Eine gar schöne Ablösung Christi vom Kreuz. Nach einiger Urtheile von Hanns von Achen.

Eine wunderschöne Maria vom Berg Karmel mit mehreren Figuren, deren Urheber unbekannt. Und noch viele andere.

Ein Portrait von Peter Paul Rubens.

Ein Ecce Homo von Dürer.

Eine Kreuzigung und Verspottung Christi und Pilger zur hl. Stiege zu Rom: 3 Stücke guter, aber unbekannter Maler.

Die sich führende und in die Grube fallende Blinde glaubt man von Tintoretto zu sein.

Soweit der Vater Oswald.

Ich glaube noch folgendes anfügen zu müssen. Die Kirche hat ihren Haupteingang auf der westlichen Seite, wo sie von einem schönen Vorhof umgeben ist. Das mit Statuen gezierte, vorzüglich in die Augen fallende Frontispiz sowol als die beiden Thürme sind ganz von gehauenen Steinen, die aus der Schweiz beigegeführt worden und denen man ihre natürliche rüßbergraue Farbe, wie billig, gelassen hat. Die große Kuppel sowol als die beiden

Thürme haben ein Kupferdach. Vor 10 Jahren wollte man auch der übrigen Kirche ein solches geben. Da aber der Aufschlag über 30 000 Gulden stieg, so kam man auf andere Gedanken.

Der Anblick der innern Kirche gibt die höchste Idee von einer nicht durch Verschwendung und Aufhäufung, sondern durch Symetrie, Einfachheit und Solidität erzeugten Pracht. Nirgends Gold und Farben als an den Altären, Orgeln und Gemälden. Die hohen Säulen, an welche die Gallerie sich anlehnt, sind sowie die Bogen weiß und eine feine Stukadorarbeit überall, aber so angebracht, daß sie nirgends beschwerlich wird. (Schluß folgt.)

Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt, O. F. M. in Paderborn.

„Sieben Gewänder,“ schreibt einer der bedeutendsten Liturgiker des 12. Jahrhunderts, Honorius Augustodunensis, „sind festgesetzt für die Priester, welche durch eine siebenfache Weihe ausgezeichnet, sich auch dadurch kenntlich machen, daß sie mit der Gnade des siebenfachen Heiligen Geistes durch sieben Tugenden hervorleuchten. Diese sieben Gewänder sind: Humerale, Albe, Cingulum, Stola, Subcingulum, Kasel und Manipel. Der Bischof wird gleichfalls mit diesen sieben Gewändern bekleidet, außerdem aber wird er noch durch folgende sieben ausgezeichnet: Sandalen, Dalmatik, Rationale, Mitra, Handschuhe, Ring und Stab.“¹⁾

Von den sieben priesterlichen wie auch den bischöflichen „Gewändern“ ist im Laufe der Zeit je eins außer Gebrauch gekommen, das Subcinctorium und das Rationale, oder richtiger das Subcinctorium wird heute in der abendländischen Kirche nur noch von dem Papste²⁾, das Rationale von wenigen Bischöfen getragen. Wenngleich Honorius und andere Liturgiker des Mittelalters unsere Insignie klar und bestimmt als Rationale bezeichnen, so müssen wir uns doch zunächst etwas genauer mit dem Namen derselben beschäftigen, um von vornherein jene Verworrenheit und Unklarheit zu vermeiden, welche sich bisher in der Behandlung unseres Gegenstandes geltend gemacht hat.

§ 1. Name.

Unter Rationale versteht man einen liturgischen Ehrenschmuck, den einzelne Bischöfe bei der feierlichen hl. Messe anlegen, ähnlich wie der Erzbischof das Pallium. Im allgemeinen hat es die Gestalt eines Schultertragens, der über der Kasel getragen wird.

¹⁾ Honorius Augustod., Gemma animae l. I c. 198; c. 209. Migne, P. L., 172, 604, 607.

²⁾ Ueber das Subcinctorium vgl. P. Braun, Pontifikale Gewänder (Freiburg 1898), S. 198 ff.

Diese Insignie wird nun von manchen Archäologen mit einem zweifachen Namen bezeichnet: Nationale oder Superhumereale. So schreibt Reusers: „Ehemals erfreuten sich einige Bischöfe des Privilegs, über der Kasel ein besonderes Ornament aus kostbaren Stoffen tragen zu dürfen, das man Nationale oder Superhumereale nannte.“¹⁾ Andere unterscheiden streng zwischen Nationale und Superhumereale und halten beide für verschiedene Ornastücke, so u. a. Kanonikus Cerf, Barbier de Montault und Rohault de Fleury. Nach Cerf ist das Nationale kein Gewandstück, sondern eine mit edlen Steinen besetzte Goldplatte, das Superhumereale bezeichnet er als ein Schultergewand (pelerine) aus Seide oder aus reichen Stoffen.²⁾ Auch Kraus acceptiert diese Unterscheidung und erklärt, wohl im Anschlusse an Cerf, das Superhumereale „als eine Art Pelerine oder Kollier mit Bandans, das um den Hals gehängt wurde“, das Nationale aber als „einen Brustschmuck, der aus einem großen Schild oder auch aus einem breiten Band mit zwei Schilden bestand.“³⁾ Nach Schroder, der den Namen Superhumereale überhaupt nicht erwähnt, ist das Nationale ein kleiner viereckiger Brustschild oder ein zweiseitiges Gewandstück von geringer Breite, das wie das Pallium von einer Schulter zur andern Brust und Rücken bedeckt und über der Kasel getragen wurde.⁴⁾ Ältere Gelehrte, wie der angesehene Liturgiker Georgi und Ducange, hatten die Existenz einer solchen Insignie überhaupt geleugnet und sie identisch mit dem Pallium erklärt.⁵⁾

Bei dieser Verwendung verschiedener Namen für denselben Gegenstand und desselben Namens für zwei verschiedene Gegenstände ist die Klarlegung der Bedeutung dieser beiden Namen, Nationale und Superhumereale, wohl von nöten.

Fragen wir zunächst die Gegenwart und erkundigen wir uns, wie man heute unsere Insignie an jenen Orten bezeichnet, wo sie noch im Gebrauch ist, so erhalten wir nicht dieselbe Antwort. In Eichstätt, Paderborn und Krakau heißt sie Nationale, in Toul aber Superhumereale (Superhumereale) — an allen vier Orten aber ist sie nicht aus Metall, sondern ein stofflicher Schultertragen oder ein Schulterband, letzteres in Krakau.

Wenden wir uns an die Vergangenheit, so muß die Antwort etwas ausführlicher lauten. Die Liturgiker des Mittelalters gebrauchen das Wort Superhumereale zur Bezeichnung verschiedener liturgischer Gewänder. So schreibt Pseudo-Alkuin (10. Jahrhdt.): „Auch jetzt bedienen sich die Diener der Kirche eines Superhumereale, das wir Amitt

nennen.“¹⁾ Bruno von Segni († 1123) meint, weil das erzbischöfliche Pallium auf den Schultern ruhe, deshalb nenne man es auch Superhumereale.²⁾ Eine dritte Bedeutung endlich hat das Wort Superhumereale in den „Statuten“ der Kirche von Toul aus dem Jahre 1497, die folgende Beschreibung der Insignie enthalten: „Das Superhumereale — so genannt, weil es auf den Schultern getragen wird — ist ein breites Band mit Fransen, welches oben die Schultern umkreist, vorn und hinten mit zwei manipelartigen Ansätzen versehen, auf den Achseln zwei runde Schilde hat und mit kostbaren Steinen versehen ist.“³⁾ Diese Beschreibung paßt genau auf die noch heute in Toul-Nancy gebrauchte bischöfliche Insignie, sie paßt aber auch im allgemeinen auf den Ehrenschmuck der Bischöfe von Paderborn und Eichstätt, wo er jedoch Nationale heißt.

Weher stammt nun das Wort Nationale und was bezeichnete es ehemals? Bekanntlich gab es unter den Ornastücken des jüdischen Hohenpriesters eine Insignie dieses Namens; es hatte die Form eines viereckigen Schildes und wurde auf der Brust getragen.⁴⁾ Unter den Kultgewändern des Bischofs zählen jedoch die Liturgiker des Mittelalters, mit wenigen Ausnahmen, kein derartiges Ornastück auf. Nicht einmal Bischof Durandus von Mende in Frankreich († 1296), der gelehrte Verfasser der Schrift „Nationale“, kennt es; ebensowenig die ältern Liturgiker Balafried Strabo, Amalar von Metz, Hugo von St. Viktor. Pseudo-Alkuin bemerkt sogar ausdrücklich: „statt des Nationale (des Hohenpriesters) bedienen sich jetzt die Erzbischöfe des Palliums.“⁵⁾ Zoo von Chartres scheint allerdings ein dem jüdischen Nationale analoges Kultgewand gefannt zu haben, denn er schreibt: „Diesen Ornat (das Nationale) trug im alten Testament nur der Hohepriester, bei uns nur diejenigen, denen es gestattet ist“; und ein andermal: „im neuen Bunde gebrauchen die Priester kein Nationale, nur die Bischöfe bedienen sich seiner.“⁶⁾ Doch ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß er hier das Pallium im Auge hat.

Mit Bestimmtheit sprechen nur zwei Liturgiker von einem Nationale der Bischöfe, Honorius Augustodunensis und ihm nachschreibend Bischof Sicard von Cremona († 1215); ersterer schreibt: „Das Nationale ist aus dem Alten Testament herübergenommen, . . . heute zieht man dem

¹⁾ De divinis officii c. 38. Migne, P. L., 101, 1239.

²⁾ Tractatus de sacramentis. Migne, P. L., 165, 1105.

³⁾ Martin, Histoire des diocèses de Toul, Nancy et S. Dié, I (Nancy 1900) 407. „Dicitur superhumereale, quia super humeros ponitur post casulam. Est stola larga, fimbriata, circuiens humeros desuper, cum duobus manipulis dimissis ante et retro, circa scapulas ex utraque parte in modum scuti rotundi, lapidibus pretiosis cooperti.“

⁴⁾ Exodus, 28, 15 ff.

⁵⁾ De divinis officii I. c. col. 1239.

⁶⁾ Ivo Carnotensis, Sermo 3. Migne, P. L., 151, 523.

¹⁾ Reusers, Eléments d'archéologie chrétienne, éd. 2., II. (1886) 478.

²⁾ Cerf, Dissertation sur le rational en usage dans l'église romane et dans l'église de Reims, p. 234. Diese Arbeit wurde publiziert in: Travaux de l'Académie nationale de Reims. 83. vol. I. Wb. Reims 1839.

³⁾ Geschichte der christlichen Kunst, XI, 1, 496.

⁴⁾ Kirchenlexikon (2. Aufl.) X, 795. s. v. Nationale.
⁵⁾ Georgi, Liturgia Roman. Pontific. I (Romae 1731) 223. Ducange, Glossarium s. v. Nationale; ed. Herschel V, 598.

Nationale Gold und Edelsteine vor, die vor der Brust des Bischofs auf der Kasel befestigt werden.“ Sicard hat diese Worte mit geringer Aenderung aus den „Edelsteinen“ des Honorius von Autun entlehnt,¹⁾ sie gewähren uns keine rechte Vorstellung von dem betreffenden Ornatsstücke; jedenfalls aber war dies kein Schultergewand, sondern anscheinend ein metallener Schmuck, der auf der Brust des Bischofs befestigt wurde und mit dem alttestamentlichen Nationale einige Aehnlichkeit hatte, also wohl von viereckiger Gestalt war.

Verschieden von diesem durch Honorius bezugten metallenen Ornatsstücke war jene bischöfliche Insignie, die unter dem Namen Nationale in verschiedenen päpstlichen Bullen des hohen Mittelalters erwähnt wird und die als ein stofflicher Schulterornat bis jetzt in verschiedenen Kirchen in Gebrauch ist, und zwar noch heute unter dem Namen Nationale.

Das Resultat dieser Untersuchung ist also kurz dieses: im Mittelalter gab es unter den bischöflichen Insignien ein Gewandstück, das über der Kasel getragen und bald als Superhumorale, bald als Nationale bezeichnet wurde. Das Wort Nationale wurde außerdem gebraucht zur Bezeichnung einer andern liturgischen Insignie, welche in Form einer quadratischen, mit Gold und Edelsteinen reich verzierten Ugraffe über der Kasel auf der Brust getragen wurde. — Die monumentalen Zeugnisse werden diese Unterscheidung bestätigen.

Wir werden uns im folgenden des Wortes Nationale durchweg zur Bezeichnung beider Insignien bedienen, und wo es zur Unterscheidung notwendig ist, das eine als stoffliches, das andere als metallisches Nationale bezeichnen. Passender würde man allerdings — wie es noch heute in Toulouse üblich ist — das erstere Superhumorale nennen, wie wir auch zuweilen tun werden. Wäre nicht in deutschen Kirchen und selbst in den päpstlichen Bullen die Bezeichnung Nationale für das Superhumorale üblich, dann möchten wir vorschlagen, zur leichteren Unterscheidung die beiden verschiedenen Ornatsstücke auch verschieden zu benennen.

2. Form und Ausstattung.

Es ist jetzt unsere Aufgabe, die im Vorhergehenden angedeutete Verschiedenheit des Nationalen im einzelnen genau zu bestimmen, und zwar vornehmlich bezüglich der Gestalt. Hören wir zunächst, welche Form und Beschaffenheit das levitische Nationale hatte, von dem uns der heilige Geschichtsschreiber eine sehr ausführliche Schilderung hinterlassen hat. „Fertige, heißt es im Buche Exodus, den Brustschmuck der Entscheidung (rationale indicii) in künstlich gewebter Arbeit aus Gold, blauen und rotem Purpur und doppelt gefärbtem Karmosin und gezwirntem Byssus. Vieredig soll er sein und doppelt gelegt, eine Spanne soll sein Maß sein in der Länge und ebensoviel in der Breite. Und besetze

ihn mit vier Reihen von Steinen: in der ersten Reihe sei ein Karneol, ein Topas und ein Smaragd; in der zweiten ein Karfunkel, ein Saphir und ein Jaspis; in der dritten ein Hyazinth, ein Achat und ein Ametyst, in der vierten ein Chrysolit, ein Onyx und ein Verrill. Und sie sollen die Namen der Söhne Israels tragen, die zwölf Namen sollen eingegraben werden, in jeden Stein der Name eines der zwölf Stämme. Und bringe an dem Brustschmuck unter sich zusammenhängende Ketten von ganz reinem Gold an, und zwei goldene Ringe, welche du an den beiden obern Ecken des Brustschmuckes setzen wirst, und befestige die goldenen Ketten an die Ringe an den Enden desselben und die Enden der Ketten verbinde mit den Häftchen auf beiden Schulterstücken des Schulterkleides (Superhumorale) auf der dem Schulter schmuck zugewendeten Seite. Fertige auch zwei goldene Ringe an und setze sie an die Ecken des Brustschmuckes an den Saum, welcher dem Schulterkleid gegenüber liegt. . . Und der Brustschmuck soll mit seinen Ringen mit blauen Schnüren an die Ringe des Schulterkleides geknüpft werden.“¹⁾ (Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel und ihre Verwendung in der Maltechnik. Zur Belehrung über die chemisch-technischen Grundlagen der Malerei für Kunstschulen, Kunst- und Dekorationsmaler. Von Dr. Friedrich Linke, Professor der Chemie und Leiter des chemischen Laboratoriums an der K. k. Kunstgewerbeschule, Dozent an der K. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Stuttgart. Paul Neff, Verlag (Karl Bückle) 1904. Preis 3 M. 50 Pf., gebd. 4 M.

Zimmer lauter, immer eindringlicher ertönt allerorten, wo man für Kunst ein tieferes Interesse hat, die Klage über den raschen Verfall, den so viele neue Werke der Malerei zeigen. Meisterwerke, die, als Kunstereignisse gepriesen, die Welt entzückt haben, erscheinen nach wenigen Jahren in ganz verhöhenen Farbwerten, in getrübbten, teils verblaßten, teils verdunkelten Teilen, borkig verkrumpft und zerissen. Wie wird erst nach weiteren Jahrzehnten der Jammer über viele der allerneuesten Werke erschallen! Von einer Seite wird der Tenor der Klage auf das schier greuliche Chaos der Malnetboden, der Maltechnik gelegt, andererseits jammern die malenden Künstler über das unverlässliche heutige Material, über Verfälschung und Verpantzung von Farben und Malmitteln. Und wem wird die Hauptschuld an diesem so beflagenswerten Zustande gegeben? Zumeist der bösen, bösen Chemie, die mit ihren „hochgepriesenen Fortschritten“ Fälschern und Fäntschern und „Erfindern neuer Maltechniken“ immer mehr, und immer neue Mittel für ihr verderbliches Beginnen an die Hand gibt. Wie wenig Recht, wie viel Unand in dieser Anklage! Wem fielen es ein, die Fortschritte der Photographie und der Reproduktions-

¹⁾ Honorius, Gemma animae l. 1 c. 213. Migne, P. L., 172, 608. Sicardus, Mitrale l. 2 c. 5. Migne, P. L., 213, 78: „Rationale vestis est a lege sumpta . . . hodie praefertur aurum et gemmae in pectore pontificis, planctis affixae.“

¹⁾ Nach der Uebersetzung von Mioli-Andt.

techniken zu verdammern, weil sie auch täuschendere Baunotensalfschungen ermöglichen? -- So die Einleitung, und der Verfasser zählt dann auf, was die Malkunst der Chemie zu verdanken habe. Eine Menge schlechter Farben, unhaltbarer Farbstoffe, gibt der Verfasser selbst zu, hat die neuere Chemie auch geschaffen, die der Künstler eben meiden muß — meiden muß, auch wenn sie sich unter falschen, beruhigenden Namen auf seine Palette schleichen wollen. Und da liegt der Angelpunkt. Um sie meiden zu können, muß man sie kennen und erkennen. Die Grundlagen aber für solche Kenntnis soll das vorliegende Werkchen geben und es erscheint uns daher für Kunst- und Dekorationsmaler fast unentbehrlich zu sein. Interessant ist, was der Verfasser über Farbenfabriken sagt: Ausschließlich gute Farben liefert keine Fabrik. Beschwört man Farbenfabrikanten, zu Künstlerfarben doch nur die erprobt guten, haltbaren Farbkörper zu verwenden, und schlechte, unhaltbare Farben — wie solche in ihren Listen zu Duzenden figurieren — gar nicht zu erzeugen, so heißt es stets, das sei unmöglich, da auch die schlechten Farben von den Künstlern verlangt werden, die Karminfarben, Van Dyk-Braun, Deckgrün u. s. w. Wer sie nicht herstelle, verliere die Kundenschaft an die Konkurrenzfabriken. Es müssen also zunächst die Maler wissen, was schlecht ist, um nur etwas Gutes verlangen zu können. Entfällt die Nachfrage nach den schlechten Farben, so werden diese naturgemäß auch von selbst vom Markte verschwinden. Nur die Künstler selbst können also da eine Aenderung zum Bessern anbahnen. Also mögen sie alle zu obigen, durch und durch sachverständigem und praktischem Vüchlein greifen!

„Die Kunst“. Sammlung illustrierter Monographien. Herausgegeben von H. Muther. Band IX. Leonardo da Vinci von H. Muther.

Neben Michelangelo haben wir ohne Zweifel in Leonardo da Vinci den gewaltigsten Genius der italienischen Renaissance zu erblicken. Die Universalität, die Sinnenfreudigkeit, auch die religiöse Zweifelsucht jener Zeit ist in ihm Fleisch geworden. Die gewiß nicht leichte Aufgabe, Persönlichkeit und Kunst dieses Universalgenies in dem engen Rahmen eines der niedlichen Bard'schen Monographienbändchen zu würdigen, hat H. Muther selbst übernommen und in seiner Art auch trefflich gelöst. Die Darstellungsweise ist ganz Muther: geistreich, pfeidend, pikant, fast durchweg gesättigt von einem gewissen erotischen Parfum. Daß kunstgeschichtliche Thematata in solcher Zubereitung auch da noch Anlaß finden, wo man sonst für wissenschaftliche Darlegungen nicht zu haben ist, glauben wir gern. Uebrigens ist in der vorliegenden Abhandlung das Geistreiche manchmal ziemlich auf die Spitze getrieben und scheint uns der Verfasser namentlich das Erotisch-Weichliche in Leonardos Leben und Kunst über Gebühr accentuiert zu haben. Den „sinnenfrohen Paganismus“ hat nicht, wie Muther es darstellt, erst Leonardo in die Kunst eingeführt, er lag in dem ganzen Wesen jener Kultur und schließlich im Prinzip der Renaissancekunst begründet.

So wären noch allerhand sachliche Ausstellungen zu machen. Auch in dieser Monographie nimmt der Verfasser wieder Anlaß, hellenische und christliche Kunst einander gegenüberzustellen, und wieder fällt der Vergleich sehr zu Ungunsten der christlichen aus. Allerdings, dieses Resultat muß sich ergeben, wenn man mit Muther der hellenischen Kunst „alles Krankhafte, Lüsterne“ (!) abspricht, und andererseits die christliche Kunst durch „die Darstellungen geschundener Märtyrer mit Beilen im Kopf und Messern im Schenkel“ (p. 41) charakterisieren will. Die Behauptung, das Christentum sei „eine finstere, freudlose Religion“ (p. 37), ist eine Verzerrung des christlichen Lebensideals und wenn ein anderer als Muther den Satz aufgestellt hätte (p. 38) „geht man durch ein christliches Museum, so ist alles düster“, so müßten wir ihn der Unkenntnis beschuldigen. Ein Riesole, die Meister der Kölner Schule, überhaupt die gesamte frühgotische Kunst düster! Und gehören die bedeutendsten Meisterwerke Rafaele's, eine Sirtina, Sebda zc. etwa nicht zur christlichen Kunst? Aus derartigen, fast unbegreiflichen Bemerkungen spricht eine große Voreingenommenheit des Verfassers gegen das Christentum. Dennoch möchten wir das Büchlein schon wegen der flotten, gefälligen Darstellungsweise und der beredenden Sprache empfehlen. Die Ausstattung mit zwei Kabinettstücken von Photogravüren und acht Vollbildern in Tonätzung ist geradezu prächtig und übertrifft bei weitem das, was man um den sehr geringen Preis (M. 1.25 kartoniert) erwarten könnte.

Buchloe.

Dr. J. Damrich.

Annoncen.

Neue, aufs reichste ausgestattete

Kunstgeschichte.

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

GESCHICHTE DER BILDENDEN KÜNSTE

VON DR. ADOLF FAH.

Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Mit einem Titellbilde, 36 Tafeln und 940 Abbildungen im Texte. I. ex.-8° (XX und 786) M. 20.40; geb. in Orig.-Halbfranzband M. 25. --

... Erstes Quellenstudium, gewissenhafte Rücksichtnahme auf die Resultate der neuesten Forschung, Klarheit der Diktion und reicher Bilderschmuck vereinigen sich hier zu einem gelungenen Ganzen. . . .“ (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, München 1903, Heft 45.)

Hierzu eine Kunstbeilage:
Die Kirche zu Untertürkheim.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. 2.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.29 durch die bayerischen und die Reichsprovinzialen, Kronen 2.54 in Oesterreich, Francs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Ulber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1904.

Die Kunstschätze des Klosters Weingarten zur Zeit der Säkularisation.

Von Hofrat Dr. Giesel in Ludwigsburg.

(Schluß.)

Bei der ungeheuren Länge und Weite der Kirche nehmen die Stühle einen nur unbedeutenden Raum ein und hemmen nirgends die Aussicht. Auf der schönen Galerie, die über leichte, gefällige Bogen von einer Säule zur andern sich schlingt, ist nicht ein einziger Stuhl angebracht. In Ansehung des Lichts kann nicht leicht in einer Kirche besser gesorgt sein. Ueber den Wert der Gemälde muß ich Meister urteilen lassen, kann indessen der brennenden Lebhaftigkeit der Farben in den Freskogemälden meine Bewunderung so wenig verlagern als alle anderen, die davon reden. Die großen Gemälde auf der Galerie sind nicht an die Wand befestigt, sondern in vergoldeten breiten Rahmen aufgehängt.

Der Chor, worin der große Hochaltar steht, ist von der übrigen Kirche durch ein meisterhaftes vergoldetes Gitter abgeschieden. Die auf beiden Seiten angebrachten dreifachen Sitze sind von geglättetem Nußbaum. Ueber denselben steht die kleine Orgel, deren in der Beschreibung nicht erwähnt ist. Sie wird klein genannt, weil sie nur ein Drittel der großen ausmacht, hat aber 2222 Pfeifen und ist also nichts weniger als klein. Um den Chor auf beiden Seiten zu zieren, ist er in zwei Teile geteilt, die 40 Schuh von einander entfernt sind und durch Luftkanäle unter der Erde kommunizieren.

In einem besonderen Altar am Gitter

wird unter vierfacher Verschlus das größte Heiligtum von Schwaben, nämlich einige angebliche Tropfen des Blutes Christi in einem reich gefaßten Kristall verwahrt, die durch den römischen Soldaten Longinus, der bei der Kreuzigung die Seite des Heilandes öffnete, nach Mantua gebracht und endlich in den Besitz der Welfen gekommen sein sollen, welche sie vor 600 Jahren hieher stifteten. Dieses Heiligtum wird jährlich um Pfingsten hinausgetragen und von der aus der weiten Gegend zufließenden Menge, wobei gewöhnlich gegen 3000 Mann zu Pferde sind, begleitet.

Die Kirchengefäße und Zieraten sind in einem besonderen Gewölbe neben der Kirche in vielen Schränken verwahrt. Ihr Wert besteht mehr in der Kunst und in dem Altertum als in dem innern Gehalt. Doch sind sie auch in dieser Rücksicht noch bedeutend. Bei den Drangsalen des letzteren Kriegs sah sich das Stift genötigt, die wichtigsten silbernen Gefäße anzugreifen und es wurden über 370 Mark zu Salzburg verminzt. Allein von allem, was die Kirche hat, verdient die große Orgel auf der Galerie über dem Haupteingang den entschiedensten Vorzug sowohl für den Freund der Musik als für den Architekten. Sie wurde nach 14jähriger Arbeit im Jahre 1754 vollendet. Ihre Höhe und die Zahl der Pfeifen ist in der obigen Beschreibung angemerkt. Sie ist in zwei oben verbundenen Hälften aufgestellt, um dem Licht von zwei großen Fenstern den Durchgang zu geben. In dieser Mitte steht das vierfache elfenbeinerne Klavier mit seinen 76 Registerzügen ganz frei, so daß der Spielende die ganze Kirche übersieht.

Ueber ihm hängt das künstliche Glockenspiel in zwei große Weintrauben (dem Wappen von Weingarten) formiert.

Der Vater Chorregent, ein vorzüglicher Orgelspieler und sehr gefälliger Mann, zeigte und erklärte mir gestern den ganzen Bau, den man auf inwendigen Stiegen und Gängen völlig durchwandern kann. Ich habe aber von dieser Kunststreiße wenig deutliche Begriffe zur Ausbeute erhalten, wobei ich jedoch zum Trost hörte, daß man jedem gemeinen Orgelmacher alle Türen öffnen könne, ohne zu fürchten, daß er den Mechanismus entdecken und ver-raten werde.

Nach der Klassifikation, welche die Orgeln in ganze, halbe u. s. w. einteilt, ist diese weit mehr als eine ganze. Von den äußerlich sichtbaren Pfeifen haben die größten 32 Fuß Länge und 960 Maß Inhalt. Inwendig aber sind noch größere, die zwei Oktaven unter das tiefe C gehen und in welche ein Mann von mittlerer Dicke sich gemächlich hineinlassen kann. Die vorzügliche inwendige Politur der Pfeifen trägt sehr viel zur Reinheit und Stärke des Tons bei. Von der letzteren kann man sich keinen Begriff machen. Da muß alles, was Lärm machen kann, verstummen, denn mit einem Druck der beiden Hände und Füße kann der Spielende über 400 große und kleine Pfeifen ertönen machen, denen es bei einem Luftstrom aus 12 Bälgen an Odem nicht fehlt.

Mit der innern Kunst wetteifert die äußere herrliche Architektur der Orgel, ohne die Kirche im mindesten zu genieren, erfüllt sie den Raum zwischen dem Frontispiz und dem innern Gewölbe. Sie ruht auf Säulen, die, wie alles Holz an der Orgel, einen gelbgrauen marmorierten feinen Lack haben, auf dem die reichen Vergoldungen sich unvergleichlich ausnehmen.

Außer den Säulen wird sie durch mehrere weiße Figuren von vorzüglicher Arbeit getragen. Ihre Höhe und die Abtheilung in zwei Hälften, wodurch vier Fronten entstehen, auf denen eine große Menge von Registern, die sonst verdeckt geblieben wären, sich präsentieren, gibt ihr ein ausnehmend reiches und geschmücktes Ansehen.

Wie ich höre, haben sogar ausländische Schriftsteller von dieser Orgel als einem der größten Meisterstücke geschrieben, und

hier will man versichern, daß keine in Deutschland ihr an Vollkommenheit überlegen sei.

Freilich ist von der Seite, wo Weingarten als eine Entschädigung in Rücksicht kommt, die ganze Herrlichkeit der Kirche kein bedeutendes Objekt, könnte vielmehr, da sie keine Pfarrkirche ist, einst noch in Verlegenheit setzen, allein von jedem Freund des Großen und Schönen verdient dieser der Gottheit würdige Tempel gekannt zu werden.

Neue Monstranz im Rokokostil.

(Vergl. die Kunstbeilage in dieser Nummer.)

Es ist im „Archiv“ 1902 Nr. 11 „Ein metallurgisches Prachtstück“, eine Monstranz in romanischem Stile, im Atelier des Meisters Hugger zu Rottweil für die St. Nikolauskirche in Stuttgart ausgeführt, in Wort und Bild gegeben worden. Wir bringen in heutiger Nummer ein weiteres solches Prachtstück, und zwar in einem der Spätstile, in Rokoko, ausgeführt. Dasselbe stammt aus dem rühmlichst bekannten Atelier von J. Harrach u. Sohn, Kgl. bayerische Hofsilberarbeiter und Ziseleure in München, und wurde für die Pfarrkirche in Scheidegg im bayerischen Allgäu hergestellt. Dem Künstler lag eine Entwurfskizze von dem bayerischen Oberbaurat Höfl vor, welche aber bei der Ausführung in der Ornamentik vereinfacht und teilweise auch verändert wurde, und zwar sehr zu Gunsten des Werkes. Namentlich wurden mit Recht die nackten Engelsgestalten des ursprünglichen Entwurfes weggelassen und die Pilaster- und Putten-Karyatiden in Säulchen umgewandelt.

Was die Komposition von Monstranzen in den Spätzeiten der Renaissance — im Barock und Rokoko — anlangt, so finden wir meistens die Oval- oder Eiform, welche sozusagen eigentlich nur Umrahmungen des Thrones des Allerheiligsten bilden, und es ist nicht zu leugnen, daß hier, namentlich bei den sogenannten „Sonnenmonstranzen“, „das Allerheiligste wirklich und tatsächlich den Haupt- und Mittelpunkt der Monstranz bildet, so zwar, daß alles, was an und in derselben ist, moralisch und künstlerisch auf diesen heiligsten Kernpunkt

hinführt und hinweist“. Hier aber bei unserer Scheidegger Monstranz ist von dieser Oval- oder Eiform abgesehen und der Komposition der Entwurf eines Tabernakelaltars der Spätstile zu Grunde gelegt worden und zwar in einer Weise, daß auch hier das Allerheiligste den Haupt- und Mittelpunkt des Ganzen bildet. Die Haupt- oder Mittelnische enthält nämlich den Thronus mit dem Sanktissimum an Stelle des Tabernakels, die beiden Seitennischen haben in figürlichen Darstellungen die Patrone der Kirche und über der Mittelnische erhebt sich wie bei den Barock- und Rokokoaltären ein weiterer Aufbau mit figürlicher Darstellung. So ist die ganze Komposition oder Architektur, wie wir besser sagen, sehr klar, einfach und in durchgreifender Harmonie angelegt, ohne daß sie von der sonst so sehr zur Ueberladung geneigten Rokoko-Ornamentik beeinträchtigt würde.

Die Monstranz wurde ganz in Silber mit schwerster Vergoldung zur Ausführung gebracht und es ward dem Meister die Aufgabe gestellt, daß sie nicht schwerer als 8 Pfund oder 4 Kilo und ca. 80 Zentimeter hoch werden sollte. Es war daher von selbst gegeben, daß die ganze Arbeit, um das vorgeschriebene Gewicht nicht zu überschreiten, getrieben werden mußte. Alle Teile, selbst die einzelnen Architekturteile, sind denn auch in Silberblech getrieben, montiert und teilweise im Feuer zusammengelötet, eine Arbeit, die nicht nur künstlerisches Empfinden und Können, sondern auch einen hohen Grad von technischer Fertigkeit erforderte. Mit Ausnahme des Nobus findet sich an der ganzen Monstranz nicht ein Stückchen Guss.

An figürlichen Darstellungen sehen wir in den beiden Seitennischen die Patrone der Kirche und zugleich des Allgäues, die Heiligen Gallus und Magnus, oben Gott Vater, darüber den heiligen Geist in Taubengestalt und an den Gesimsen zwei Engelköpfehen. Diese Figürchen sind sämtlich von dem Bildhauer Kujinger in Elfenbein geschnitten und miniaturartig in ausgezeichneter Feinheit und Zartheit ausgeführt und in würdiger Weise dem Stile der Monstranz angepaßt. Die Säulchen, von welchen sie umrahmt werden, sind aus echten blauen Lapis-Lazulisteinen ge-

arbeitet, die teilweise matte Vergoldung der Ornamentik mit den abwechselungsweise polierten glänzenden Stellen derselben, der tiefblaue Glanz der Säulchen, die gelbliche Farbe der geschnittenen Elfenbeinfigürchen und dazwischen die echten Rubinen mit dem in Diamanten strahlenden Halbmond der Lunula geben dem Ganzen eine wunderbar prächtige Abwechslung und Farbenharmonie. Wir haben in dieser Scheidegger Monstranz ein Werk von hervorragendem künstlerischen Wert, das ein Ehepaar um den Preis von 4000 M. gestiftet hat. Dezel.

Romanische Reliquienkästchen in Württemberg.

Von Max Bach.

Reliquienschraine und -Kästchen aus romanischer Zeit haben sich in den Kirchen unseres Landes nur sehr wenige erhalten; Keppler führt in seinem Buche über die kirchlichen Kunstaltertümer Württembergs nur ein kleines Stück an und zwar ein silbernes mit fünf ziselierten Bildern aus dem Leben der hl. Katharina in der Kirche zu Altshausen. Dagegen finden sich in den Stuttgarter Sammlungen zwei bedeutende Stücke und ein drittes in Esslingen vor.

Der Stuttgarter Reliquienschrain, dem wir uns zunächst zuwenden wollen, hat in neuester Zeit durch Hans Semper eine kunstgeschichtliche Würdigung erfahren.¹⁾ Der Kasten hat die Form einer Basilika und ist am Sockel 25,5 Zentimeter lang, die Höhe beträgt vom Sockel bis zum Scheitel 32 Zentimeter. An den beiden Langseiten stehen zwischen Pilastern Christus mit den 12 Aposteln in streng schematischer Haltung, sämtliche Figuren sind gleichmäßig mit Alba und Mantel bekleidet und halten ein Buch in den Händen, einzelne, z. B. Petrus, sind mit ihren Attributen versehen. An den Ecken stehen höchst charakteristische Kriegerfiguren mit konischem Helm, langen Schilden und breiten Schwertern. Ihre Kleidung ist der Kettenpanzer, sie werden durch eingeschnittene Namen an den Schilden bezeichnet als die Heiligen Gereon, Kassius, Viktor und

¹⁾ „Zeitschr. für christl. Kunst“ 1900, S. 167 ff., eine gute Abbildung in Paulus' Württemb. Kunstdenkmälern (Atlas).

Mauritius. Es sind dies vier Märtyrer der thebanischen Legion, welche am Niederrhein besondere Verehrung genießen, da nach der Legende der hl. Viktor in Xanten, der hl. Gereon in Köln und der hl. Kassius in Bonn des christlichen Glaubens halber niedergemetzelt wurden. Ueber ihren Gräbern entstanden Kirchen, welche den genannten Heiligen geweiht und in denen die Verehrung ihrer Reliquien eifrig gepflegt wurde.

An beiden Siebelseiten sieht man einerseits Christus am Kreuz (eine neuere Ergänzung) zwischen vier Figuren, worunter zwei Juden durch ihre Hüte kennbar sind, anderseits die drei Frauen am Grab Jesu mit den schlafenden Wächtern und dem Engel. Im Siebel anscheinend König David zwischen zwei knieenden Engeln. Auf den Dachflächen sind unten die Flucht nach Aegypten, die Hirten auf dem Felde und die Geburt Christi dargestellt, oben Engel, welche aus Türmen hervorragen, an den Ecken wieder Kriegerfiguren. Der Kasten ist von Holz, die Ornamente und Figuren aus Stein geschnitten und aufgelegt.

Man hat dieser Reliquie früher ein hohes Alter zuschreiben wollen, nach den Ausführungen Sempers am genannten Ort kann es jedoch keinem Zweifel mehr unterliegen, daß unser Kästchen einer Gruppe von Denkmälern angehört, die um die Wende des 11. Jahrhunderts und noch später in den Rheinlanden angefertigt wurden. Man hat ähnliche Stücke in französischen Sammlungen, in Berlin, in Darmstadt und an anderen Orten. Das Darmstädter Exemplar in Form eines Turms zeigt z. B. ganz das gleiche Sockelornament und ganz ähnliche Engel, ebenso entsprechen die kleinen gekuppelten Pavillons an den Schmalseiten des Stuttgarter Kästchens genau denjenigen am Deckel des Darmstädter turris.

Auch die Art, wie der Engel in der Scene der Frauen am Grabe auf dem offenen Sarg sitzt, während die Schildwachen davor am Boden liegen, entspricht überhaupt der Ikonographie des 11. bis 12. Jahrhunderts, so daß über die Zugehörigkeit des Stücks zu der genannten Gruppe wohl keine Meinungsverschiedenheiten entstehen können.

Ein zweites Stück der Stuttgarter

Sammlung ist ein Elfenbeinkästchen oder näher bezeichnet, eine hölzerne Schachtel mit Elfenbeinplatten belegt. Das Stück ist schon in Heideloffs Kunst des Mittelalters in Schwaben in natürlicher Größe abgebildet, leider aber nicht stilgetreu, namentlich sind die Köpfe modernisiert.¹⁾ Die Schachtel ist 18,5 Zentimeter lang und 10 Zentimeter breit und zeigt als Hauptdarstellung auf dem Deckel die Himmelfahrt Christi in eigenartiger Auffassung. Unten sieht man Maria mit den Jüngern Jesu in lebhaft bewegten Stellungen, mit nach oben gerichtetem Blick oder auch in Trauer abgewendet unter Bäumen stehen. Dazwischen die griechische Inschrift:
*EIPHNNH THN EMHN ΔΙΑΔΟΜΙ
 ΥΜΙΝ ΕΙΡΗΝΗΝ ΤΗΝ ΕΜΗΝ ΑΦΙ-
 ΗΜΙ ΨΜΙΝ.*

„Meinen Frieden gebe ich euch, meinen Frieden lasse ich euch“, Joh. 14. 27. Darüber Christus in der Mandorla von Engeln gehoben, von zwei anderen umschwebt. Rings um den Deckelrand lesen auf Bibelstellen bezügliche Inschriften, von denen aber auch nur noch die vordere ganz lesbar ist. „*ΒΡΟΤΩΝ ΑΙΛΑΡΧΗΝ ΟΥΡΑΝΟ
 ΔΡΟΜΟΝ ΑΑΒΟΝ*“, d. h. der zuerst unter den Menschen gen Himmel gefahren ist. Darunter ist die Auferstehung der Toten, oder wenn man will, Christus in der Vorhölle zur Anschauung gebracht. Christus, welcher den Satan niedergetreten hat, erhebt den vor ihm knieenden Urvater Adam, während zu beiden Seiten Patriarchen und Propheten, unter denen die Könige David und Salomo mit Kronen auf den Häuptern, verlangend aus den gesprengten Gräbern die Arme nach dem Heiland ausstrecken. Auf der entgegengesetzten Seite sieht man fünf stehende Figuren mit Schriftrollen in den Händen. In der Mitte laut Inschrift David, zu seiner Rechten und Linken je zwei Propheten, von denen die beiden äußersten durch eine auf einem ornamentierten Fuß ruhende Tafel mit Inschriften von den andern getrennt sind. Es ist indessen nur die linke Hand umverkehrt geblieben; sie gibt den Propheten zur Rechten Davids die Namen Jeremias und Ezechiel; die zu seiner Linken

¹⁾ Eine Phototypie in der Festschrift von Paulus zum 25jährigen Jubiläum des Württemb. Altertumsvereins 1893.

sollen also wohl Daniel und Jesaias darstellen.

Die Arbeit sämtlicher Darstellungen ist äußerst zierlich bis in die kleinsten Details durchgeführt. Die Drapierung besonders der Engel verrät schon eine vorgeschrittene Kunstepoche, so daß man wohl nicht fehlgehen wird, wenn man das Stück der spätbyzantinischen Zeit des 12. Jahrhunderts zuzuschreiben geneigt ist.

Ein drittes Exemplar derartiger Reliquienkästchen, welches aber einer früheren Zeit angehört, ist erst in neuerer Zeit bekannt geworden. Es befindet sich im Archiv der Stadt Göttingen und ist abgebildet im I. Band von Paulus' Württemb. Kunstdenkmäler S. 182. Das Kästchen ist etwa 25 Zentimeter lang und 11 Zentimeter hoch, ist aber in sehr defektem Zustand und durch Anbringung eines häßlichen Truhenschlosses verunstaltet. Der Körper ist von Holz mit aufgelegten Ornamenten und Figuren von Bein im antikisierenden Stil. Die Langseiten sind in je drei quadratische Felder eingeteilt, umgeben von breiten Ornamentstreifen, welche aneinander gereichte Rosetten bilden, ein Motiv, welches bei zahlreichen anderen Kästchen dieser Zeit und Schule stets wiederkehrt und so unzweifelhaft zur Richtschnur für dessen Provenienz dient. In den Feldern sind kämpfende Krieger teils nackt, teils nur mit Toga oder Tunika bekleidet angebracht. Diese Figuren sind noch ganz im antiken Geist behandelt, sie führen teils Speere, teils kurze breite Schwerter; eine besonders charakteristische Figur ist der Schleuderer an der Vorderseite des Kästchens links, derselbe trägt in den Falten seines Mantels einen Vorrat Steine, während die Rechte erhoben ist im Begriff, einen Stein zu schleudern. Auf dem Deckel ist nur noch das mittlere Figurenfeld erhalten, jedoch durch die angebrachten Beschläge sehr verdorben. Die Schmalseiten der Kassette sind vielfach gestickt und überdies noch durch eiserne Spangen, welche die Ecken zusammenhalten, beschädigt.

Daß hier entgegen dem sonstigen Gebrauch profane Sujets zur Darstellung kommen, erklärt sich daraus, daß solche während des monoklastischen Regimes entstanden sind. Jedenfalls ist unter der bilderstürmerischen Epoche des byzantini-

schen Reichs eine neue Aufnahme antiker Motive und Darstellungen ziemlich gewiß und es ist wohl anzunehmen, daß die aus Byzanz vertriebenen Künstler in Rom gastfreundliche Aufnahme fanden und ihre Einflüsse auf die dortige Kunst unter den Päpsten Hadrian I. und Leo III. geltend machten. Man darf diese, fast in allen größeren Sammlungen des Kontinents vorhandenen Kästchen als italienische Arbeiten des 8. Jahrhunderts betrachten, welche fabrikmäßig angefertigt wurden, um als Behälter für die damals zahlreich aus Italien ausgeführten Reliquien zu dienen.

Zu den bekanntesten derartiger Kassetten gehörten diejenigen im Schatz der Viktorskirche zu Kanten und zu Kranenburg, ferner zwei besonders schöne Stücke in den Sammlungen Basilewsky und Germeau in Paris, im Kensington-Museum in London und in der Sammlung Carrand in Florenz.

Literatur.

Berühmte Kunststätten, Leipzig. C. A. Seemann Nr. 22: Augsburg v. Barth. Niehl.

Der Verfasser, Professor der Kunstgeschichte an der Universität München, hat es verstanden, in gedrängter und doch fließender Sprache uns ein ziemlich lückenloses Bild der Entwicklung der Augsburger Kunst von den Zeiten eines heiligen Ulrich bis herauf zum Rokoko zu bieten. Selbst derjenige, dem Augsburgs Bedeutung in der Kunstgeschichte nichts Unbekanntes ist, wird beim Studium dieses Wertes staunen müssen über die Fülle des Materials, das hier zu behandeln und zu verarbeiten war. Und unsso schwieriger mußte diese Aufgabe sein, als auf den verschiedenen zu besprechenden Gebieten vielfach nur wenig und dürftig vorgearbeitet war. Daß die Lösung trotzdem gelang und die Arbeit dem Leser wie aus Einem Gusse sich präsentiert, gereicht dem Verfasser zu hoher Ehre. Allerdings kommen auf diese Weise gewisse Partien des so reichen Augsburger Kunstlebens ziemlich kurz und summarisch weg, so hätten wir beispielsweise gern mehr erfahren über das zur Zeit der Renaissance in Augsburg in hoher Blüte stehende Kunsthandwerk, dessen Erzeugnisse gerade auch vielfach in Württemberger Kirchen sich heute noch finden. Auch die Augsburger Kupferstecher des 17. und 18. Jahrhunderts, die seinerzeit halb Deutschland mit Buch- und Wanderschmuck versahen und mit ihren Heiligenbildchen fast in jedes katholische Haus Süddeutschlands Eingang fanden, sind vielleicht etwas zu knapp behandelt. Ganz unerwähnt ist leider die Blüteperiode der Augsburger Buchmalerei im 12. und 13. Jahrhundert geblieben (s. Archiv 1902, 10, 11, 12; 1903, 1). Nichts „Augsburg“ kann zumal bei dem billigen Preis (3 M.) und der reichen Ausstattung (102 Abbil-

dungen) jedem Kunstfreund empfohlen werden. Namentlich wird ein jeder, der gelegentlich selbst nach Augsburg kommt, nach dem Studium des prächtigen Nießschen Buches mit ganz anderen Gefühlen und viel höherem Interesse durch die Kirchen und Straßen und Gäßchen der alten Augusta wandeln.

B.

D.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben.

Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt. Erster Band: Raffael. Zweiter Band: Rembrandt.

Es ist in der Tat staunenswert, welche Fortschritte gegenüber der früheren unsere Zeit in der Popularisierung der Kunst gemacht hat. Nur einer sehr geringen Schaar mit Glück und Geld geeigneter Aus erwählter war es damals vergönnt, auf umständlichen Reisen die Klassiker der bildenden Kunst kennen zu lernen, die Masse des Volkes und der Gebildeten sah sich angewiesen auf Abbildungen recht zweifelhafter Güte, wie wir sie heute noch in den älteren Kunstgeschichten „bewundern“. Und heute? Klingt es nicht wie eine schöne Zukunftsmusik, wenn wir davon sprechen, daß es dem Gebildeten möglich werden soll, wie auf seinem Regal Schillers und Goethes „Gesammelte Werke“ stehen, so auch die Werke eines Raffael, Dürer, Rubens in zuverlässigen, billigen, gut ausgestatteten Ausgaben zu besitzen? Daß die Deutsche Verlagsanstalt es gewagt hat, diesen schönen Traum in die Wirklichkeit umzusetzen, sichert ihr die Anerkennung und den Dank aller Kunstfreunde. Die beiden ersten Bände der neuen Publikation bieten die sämtlichen Gemälde Raffael's in 202 Bildern für 5 M., die Schöpfungen Rembrandt's in 405 Abbildungen für 8 M. Zwei Fürsten im Reich der Kunst und doch so sehr Antipoden, daß, wenn wir von den Werken des einen kommen, wir anfänglich an anderen kaum mehr Geschmack finden zu können glauben, bis wir in das Geheimnis dieser beiden gewaltigen Künstlerindividualitäten tiefer eindringen.

Den Text hat bei beiden Bänden A. Rosen berg übernommen, er ist kurz und knapp und enthält doch alles Notwendige, die Biographie und den künstlerischen Entwicklungsgang des betreffenden Meisters. Die Abbildungen sind gut gelungen. Die „Klassiker der Kunst“ stellen für jeden Kunstfreund eine unerschöpfliche Quelle reinsten, edelsten und höchsten Genusses dar, und werden zumal dem kunstliebenden einsamen Landpfarrer, der fernab von Museen und Galerien lebt, bald traute Gesellschafter geworden sein, deren Umgang er nicht mehr vermissen möchte. Den weiteren Bänden der hocherfreulichen Publikation sehen wir mit Spannung entgegen.

Nehtliche hocherfreuliche Bestrebungen, wie die genannte Verlagsanstalt verfolgt (eine neugegründete „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst“ (Berlin, Eißholzstr.), mit ihrer von Professor v. Loga veranstalteten „Wand schmucksammlung von Meisterwerken klassischer Kunst“.

Die Auswahl der Meisterwerke, wie sie ein schön ausgestatteter Katalog uns vor Augen führt,

ist mit viel Geschmack und Sachkenntnis getroffen worden, besonders wurde darauf geachtet, nur solche Gemälde in die „Sammlung“ aufzunehmen, deren dekorative Wirkung sie zum Wand schmuck geeignet macht. Die christliche Kunst ist sehr gut vertreten, wir finden Raffael's Sirtina, Correggio's heilige Nacht, Reni's bekannten Christus kopf, Murillo's St. Antonius und manche andere. Die technische Ausführung verdient das höchste Lob. Es ist sicher keine Übertreibung, wenn wir behaupten, daß diese Blätter das Nobilste, Gediegenste, Vollendetste darstellen, was wir von modernen Reproduktionen kennen. Vor uns liegt Dürer's bekannte „Anbetung der hl. Dreifaltigkeit“, ein Doppelblatt 10 × 110 Zentimeter groß, das dem Kardinal Fischer in Köln gewidmet ist und das in seinem warmen feinen Ton in der bewunderungswürdigen technischen Durchbildung uns den geistigen und künstlerischen Gehalt des Originals unverkürzt genießen läßt. In der Tat, solch ein Blatt als Wand schmuck beherrscht und ziert das ganze Zimmer. Die Blätter in gewöhnlicher Größe (73 × 95 Zentimeter) kosten pro Stück 10 M., die in Doppelformat 20 M., ein sehr billiger Preis, wenn wir bedenken, wie teuer man bisher mittelmäßige Reproduktionen bezahlen mußte. Besonders für die Fälle, wo z. B. geistlichen Herren ein Geschenk gemacht werden soll, etwa aus Anlaß der Primiz oder des Scheidens aus der bisherigen Pfarrei u. s. w., möchten wir empfehlend auf die „Wand schmucksammlung“ hinweisen, der „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst“ aber wünschen wir für ihre hocherfreuliche Publikation einen vollen Erfolg.

B.

D.

Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst.

Von Joseph Kirchner. Stuttgart. Verlag von J. Enke. Geh. 10 M. 60 Pf.

Gegenüber der so reich ausgebildeten ikonographischen Forschung auf dem Gebiete der Antike ist die christliche Ikonographie immer noch weit zurück, und so ist jede wissenschaftliche Arbeit freudig zu begrüßen, die es sich zur Aufgabe macht, der Entwicklung irgend eines Sujets durch die christliche Kunst aller Jahrhunderte nachzugehen. Daß eine derartige Unerforschung hochinteressant ist, liegt auf der Hand, es ergeben sich dabei oft ganz überraschende Schlaglichter auf die innere Geschichte der Menschheit, die ja weit wichtiger ist, als ihre äußere. Andererseits ist die Schwierigkeit jeder solchen Arbeit nicht zu verkennen, sie verlangt mehr, als z. B. die Durchführung einer Spezialarbeit über einen einzelnen Künstler, sie erfordert ein Vertrautsein mit der gesamten Kunst- und Kulturgeschichte, einen überirdischen Blick, und nicht zuletzt auch eine Dosis theologischen Wissens. Das gilt ganz besonders von dem Gegenstand, den sich der Verfasser der vorliegenden Monographie ausgewählt hat. Unzähligemal sind Adam und Eva dargestellt worden in Plastik und Malerei, an Kirchen und in Miniaturen, in allen Arten der reproduzierenden Künste, dargestellt so viel-

sach auch aus ganz anderen als religiösen Motiven. So ist es ein geradezu ungeheures Material, das zu berücksichtigen war, an der Hand dieser Monographie durcheilen wir alle christlichen Kultur- und Stilperioden, wir treten in die Katafomben und wandeln durch die modernen Stunjsalons.

Ein Umstand, der sich in der fleißigen, temperamentvoll geschriebenen Arbeit manchem bemerkbar macht, ist des Verfassers mangelnde Kenntnis der einschlägigen theologischen Fragen. Das Wenige, was nach dieser Seite z. B. über den ergötlichen Nabelstreit geboten wird, reicht bei weitem nicht aus, und bei einiger Heranziehung der entsprechenden altchristlichen und mittelalterlichen Literatur wäre sicher auch auf manche bildliche Darstellung der Stammeltern ein erhellendes Licht gefallen. Auch manche mittelalterliche Legenden, wie z. B. über das caput adae, das Holz des Paradiesesbaumes, u. s. w. wären dann dem Verfasser nicht entgangen.

Das eigentlich Monographische hätten wir ebenfalls mit mehr Gründlichkeit behandelt gewünscht. Fragen, wie die über die Darstellung Gottes bei der Schöpfung, über die des Paradieses, der Schlange u. s. w. mußte unbedingt mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Ueber schwer zu deutende Punkte, wie z. B. die Anwesenheit eines Engels und einer Zuschauergestalt bei Erschaffung der Eva (im Pollinger Psalter, der übrigens eine Kopie nach einer wohl noch karolingischen Vorlage darstellt), das Flammenschild in der Hand Adams (bei S. Beham, vielleicht ein Hinweis auf den durch die Sünde in die Welt gekommenen Krieg), das merkwürdige vierfüßige Ungeheuer (bei Hugo van der Goes, die Schlange vor dem über sie ergangenen Fluch „auf deinem Bauche sollst du kriechen“) u. s. w., wird ganz stillschweigend weggegangen. Was die psychologische Begründung der und jener Wandlung in der Darstellung der Stammeltern anlangt, „tut sich“ der Verfasser meistens ebenfalls „sehr leicht“. Ein paar banale Phrasen über „Jesuitismus“ und „Kreuzverbrennung“ helfen ja im Notfall über das Schwierigste hinweg. Ganz schlecht ist der Verfasser auf Bernini zu sprechen, und in der sittlichen Entrüstung über diesen immerhin tüchtigen Künstler tut er dann doch des Guten etwas zu viel.

Eine Seite seines Themas hat der Verfasser allerdings mit großer Gründlichkeit behandelt, Schritt für Schritt verfolgt er das immer mehr sich entwickelnde Verständnis der einzelnen Epochen und Künstler, zumal für den weiblichen Akt. Hierin geht er meines Erachtens sogar etwas zu weit und verliert sich manchmal in Details, die nur mehr für den Mediziner oder den — Lebemann Interesse bieten. Der Stil dürfte auch etwas besser gefeilt sein. Bildungen wie „eine Miniature“ (Seite 70) „der Heiligenskultus als Schutzpatrone gewann . . .“ oder

gar „die altchristliche Kunst des Mittelalters . . .“, machen sich schlecht.

Zu einzelnen möchten wir darauf hinweisen, daß der Böhlat mit nichten ein gegen die Würde des Weibes „geführter Schlag“ (Seite 22) ist; die in dieser Einrichtung zu Tage tretende Glorifizierung des jungfräulichen Standes kam vielmehr auch der Wertschätzung des Weibes zu gut.

Die in frühmittelalterlichen Darstellungen der Schöpfung wiederholt vorkommende „frauenhafte Gestalt“ (Seite 58) ist keineswegs die personifizierte göttliche Weisheit und noch viel weniger Maria „als ursprünglicher Teil der Gottheit“ oder „das weibliche Prinzip in der Gottheit“ (1). Hat der Verfasser nie davon gehört, daß Christus bis ins 12., ja 13. Jahrhundert herauf häufig jugendlich bartlos dargestellt wurde? Ob nun in den angeführten Fällen, z. B. auf der Augsburgener Bronzetafel, Gott dem Vater der Christusstypus gegeben wurde (mit Beziehung auf die Stelle: „Philippus, wem ich sieht, sieht auch den Vater“), oder ob tatsächlich Christus als Schöpfer dargestellt werden wollte, („omnia per ipsum facta sunt“) kann im Zweifel bleiben.

Daß das Nackte in Brevieren, Gebetbüchern u. s. w. mit einer gewissen Absicht häufiger dargestellt wurde, als in Bibeln u. s. w., die mehr für Laienkreise bestimmt waren (Seite 61), ist eine mehrfach unrichtige, bei näherer Kenntnis der damaligen Buchkunst unhaltbare Behauptung.

Seite 75: „Wir sehen hier, daß es den Klosterkünstlern auf keinen Fall darum zu tun war, die Schönheit in ihre Rechte einzusehen.“ Ein alter, aber immer wiederkehrender Aberglaube! Daß diese Mönche nicht im 15. oder 16., sondern im 10., 12. Jahrhundert malten, ist ebensowenig ihre Schuld, als daß sie vielfach auch in der Vergabung keine Raffael's waren. Gestrebt aber haben sie nach schöner Darstellung ebenso wie jener.

Seite 79: „Die einseitig nichtswürdige Denkungsart derer, die zum Kampf mit den Sarazenen auszogen“, habe den sogenannten Keuschheitsgürtel eingeführt. Ich kann dem Verfasser verraten, daß über die Echtheit der wenigen in unseren Sammlungen sich findenden Keuschheitsgürtel in eingeweihten Kreisen die merkwürdigsten Historien umlaufen. Jedenfalls ist es „einseitig“, deshalb allgemein von der Nichtswürdigkeit der Kreuzfahrer zu reden.

Seite 98: Wenn in der mittelalterlichen Kunst in Eva vielfach die Sünde, das Verführerische des Weibes personifiziert erscheint, so ist dadurch nicht „das Weib“ als solches herabgesetzt. Das Mittelalter sah das Weib personifiziert in Eva und Maria, die ihm gewissermaßen die beiden entgegengesetzten Pole der Weiblichkeit darstellten: auctrix peccati Eva, auctrix meriti Maria (St. Augustin.).

Seite 236: „Das Bibelleben war ein verbotener Genuß, dem nur Heber frönen

durften.“ Weiß der Verfasser nichts von den zahlreichen katholischen Bibelausgaben, die sich allenwärts in den Händen des Volkes befanden, z. B. von dem alten Dietsberger?

Dem Verfasser sind übrigens diese und ähnliche Irrtümer nicht etwa aus böswilliger Gesinnung gegen die katholische Kirche unterlaufen. Auf Seite 98 spendet er derselben sogar ein rückhaltloses Lob: „Von keinem unparteiisch Einsichtigen kann dem römischen Papsttum und seiner Hierarchie der Ruhm geschmälert und bestritten werden, daß sie es waren, die des Abendlandes Kunst zu jener Höhe emporführten, die heute noch die Bewunderung der ganzen gebildeten Welt erregt.“

Alles in allem ein interessantes, lesenswertes Buch, interessant vielleicht für manchen gerade durch den Widerspruch, den die und jene Behauptung in ihm erweckt.

Die Ausstattung ist eine sehr vornehme, die 105 in den Text gedruckten Abbildungen sind in ihrer Schärfe und Klarheit geradezu musterhaft. Der Preis ist für diese Ausstattung nicht zu hoch.

Buchloc.

Dr. Damrich.

Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Von Dr. Heinrich Bergner. Mit ca. 8 Tafeln in Farbendruck und Autotypie sowie über 500 Abbildungen im Text. Lieferung 1. Leipzig 1903. Chr. Fern. Taubnitz.

Das Buch will den ersten Versuch bilden, das ganze große Gebiet der kirchlichen Kunstarchäologie systematisch zu gliedern, sowie die Monumente der Renaissance und des Barock in dieses Gebiet einzureihen. Während das betreffende Werk von Otte als eine Art Repertorium der älteren Kunstwissenschaft den Nachdruck mehr auf eine vollständige Aufzählung der Denkmäler, statt auf ihre geschichtliche Entwicklung legt und der 2. ganze Band fast nur der Kunststatistik gewidmet ist, will Bergner mehr eine systematische Darstellung der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland geben, also Archäologen und Kunsthistorikern neben der vollständigen Literatur eine historisch-kritische Uebersicht der vielen hundert Einzelerfahrungen je von ihren Anfängen bis zur neuen Zeit bieten. Die Einleitung gibt zuerst den Begriff kirchlicher Kunstaltertümer, dann ihre Quellen, welche in erster Linie in Denkmälern, also in den kirchlichen Gebäuden (Dom, Münster, Kloster, Pfarrkirchen) und als sekundäre Quellen, in Bauweisen, technischen Schriften, Stizzenbüchern, Modellen, Urkunden u. s. w. bestehen. Die bildenden Faktoren, die Triebkräfte, welche bei der Entstehung von Kunstaltertümern zusammenwirken, sind Liturgie, Künstler und Stil. In dem Abschnitt „Kunstbetrieb und Material“ behandelt der Verfasser besonders eingehend den Backsteinbau, seine Einführung und Verbreitung. Nach dieser Einleitung soll das Ge-

samtgebiet der Kunstarchäologie zur Darstellung kommen, und zwar soll das erste Buch enthalten: Das Kirchengebäude in historischer Entwicklung (romanisch, gotisch, barock) mit besonderer Rücksicht auf liturgische Einflüsse, je gesondert die Entfaltung des Grundrisses, des Aufbaues, der Einzelglieder, der Formsprache und des Ornaments; das zweite Buch soll enthalten die Ausstattung, und zwar a) die dekorativen und technischen Stünfte, b) Kirchenschmuck und Kirchengesamtheit, c) Kirchliche Inschriften; das dritte Buch soll den Bilderkreis bringen. Eingehend sollen hier seine Quellen dargelegt, ebenso die ikonographische Sprache, die heiligen Personen, die typischen, historischen und allegorischen Bilder, die Symbole mit einer eingehenden Erörterung der Tierymbolik behandelt werden. Den Schluß soll ein Katalog der Heiligen bilden. Die Ausstattung der ersten Lieferung mit Bildern ist eine reiche, und sind namentlich die beiden photographischen Tafeln sowie die Farbendrucktafel vorzüglich gelungen. Die Ausgabe soll in circa fünf rasch aufeinanderfolgenden Lieferungen à 5 Mark geschehen. H.

Annoncen.

Siehebeiz ist in der Herderschen Verlags- handlung zu Freiburg im Breisgau erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen :

Kunstlehre

in fünf Teilen.

Von **Gerhard Gietmann S. J.** und **Johannes Sörensen S. J.** gr. 8°.

V. Teil (Schluß): **Asthetik der Baukunst.** Von G. Gietmann S. J. Mit 26 Tafeln und 100 Abbildungen im Text nebst einem Sach- und Namenregister zu allen fünf Bänden der Kunstlehre. (X u. 390) M. 6.—; geb. in Halbfranz M. 8.—.

Früher sind erschienen:

I. Teil: **Allgemeine Aesthetik.** Von G. Gietmann S. J. Mit 11 Abbildungen. (VI u. 340) M. 4.20; geb. M. 6.—.

II. Teil: **Poetik und Mimik.** Von G. Gietmann S. J. Mit 7 Abbildungen. (X u. 520) M. 6.—; geb. M. 8.—.

III. Teil: **Musik-Aesthetik.** Von G. Gietmann S. J. Mit 6 Abbildungen und vielen kürzern Musikproben. (VIII u. 370) M. 4.40; geb. M. 6.20.

IV. Teil: **Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst.** Von J. Sörensen S. J. Mit 2 Farbendruckten und 92 Abbildungen auf 40 Tafeln. (XIV u. 334) M. 6.—; geb. M. 8.—.

== Jeder Teil ist einzeln käuflich. ==

Hiezu eine Kunstbeilage:
Die neue Nonstranz in Scheidegg.

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



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Kottener Diözesan-Verein für christliche Kunst.

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

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

Nr. 3.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frk. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Ulber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1904.

Verkauf eines altertümlichen Altarwerkes aus der Sankt Georgskirche in Oberdorf, Oberamts Neresheim, im Jahre 1855.

Von Kanzleirat Marquart in Ludwigsburg.

Ein unterm 27. Juni 1858 ergangener Erlaß des K. Ministeriums des Innern in Stuttgart wegen der Konservierung der Denkmale des Altertums und der alten Kunst — abgedruckt im „Boten vom Gärtfeld“, Dienstag den 13. Juli 1858, Nr. 56 — gab dem Gutsbesitzer W. in Oberdorf Veranlassung, sich an genanntes Ministerium wegen eines vor drei Jahren — also 1855 — erfolgten Verkaufs von Altargemälden und Altar aus der dortigen protestantischen Kirche zu wenden, der von dem teils aus Israeliten, teils aus Katholiken, teils aus Indifferenten bestehenden Stiftungsrat gegen den ausdrücklichen Willen der protestantischen Gemeinde zu einem Spottpreis an den Maler und Kunsthändler Maurer in Stuttgart erfolgt sei.

Schon zur Zeit des beabsichtigten Verkaufs hatte der betreffende Gutsbesitzer sich im Namen der Mehrzahl der protestantischen Gemeinde an das Dekanatamt Neresheim und das Oberamt Neresheim gewendet. Zum Belege für die Wichtigkeit des Kunstwerks hat der Beschwerdeführer einen Auszug von Obertribunalprokurator Abel in Stuttgart vorgelegt, sowie die Abschrift einer dem gemeinschaftlichen Oberamt übergebenen Eingabe d. d. 18. April 1855 mit 58 Unterschriften unter dem Anfügen, daß der Unterschriften noch mehr

geworden wären, wenn der Schuttheiß nicht den Sammler derselben verhaftet hätte.

Auszug des Obertribunalprokurators Abel in Stuttgart vom 24. April 1855.

Denkmale des Altertums und der alten Kunst im Königreich Württemberg, zusammengestellt von dem k. statistisch-topographischen Bureau Stuttgart und Tübingen 1843 Bl. 8. St. 152 Oberdorf.

Die Sankt Georgskirche, 1463 erbaut, Eigentum der Sankt Georgspflege in Oberdorf. In dieser Kirche ist ein wertvoller Hochaltar mit Gemälden von Hans Schäußlein. Das Schnitzbild Sankt Georg ist nicht von besonderer Bedeutung, von desto größerer die Gemälde. Die Verkündigung außen, 2 Bischöfe innen. Auf den Flügeln sind innen schlechte Flachbilder, außen der heil. Georg und 3 Märterfiguren, daneben links die heil. Katharina, rechts die heil. Barbara, herrlich gemalt. Hinten am Altar der heil. Veronikakopf, darüber das Weltgericht.

In einem Exemplar des obigen Buchs bemerkte Herr Dr. Passavant zu Frankfurt a. M. — Direktor des Städtischen Instituts, einer der berühmtesten Kenner und Schriftsteller der Gegenwart in Kunstgegenständen — über den Oberdorfer Altar:

„Kleine Kirche 1463 erbaut, Altar von H. Schäußlein, Schnitzwerk Sankt Georg, der den Drachen tötet, in der Mitte zwei heil. Geistliche S. B. und S. E. in vergoldetem Relief zu den Seiten. Unten kleiner die Familie der heil. Anna auch

in Schnitzwerk. Die bemalten Flügel zeigen zwei Bischöfe, außen die Verkündigung. Auf den Außenseiten der großen Flügel kleine Darstellungen aus der Legende des heil. Georg. An den Seiten größer die heil. Katharina und die heil. Barbara. In der Behandlung dem Altar von Wasseralfingen ähnlich, aber weniger sorgfältig behandelt.

Der kl. ältere Altar ist unbedeutend und hat sehr gelitten."

Die mit 58 Unterschriften bedeckte Eingabe vom 18. April 1855 lautet:

Königliches gemeinschaftliches Oberamt Neresheim-Malen.

In unserer dem heil. Georg geweihten Kirche zu Oberdorf wurde vor mehr als 300 Jahren ein Altar mit Darstellungen aus der Legende des heil. Georg und der Heil. Geschichte in Gemälden und geschnitzten Bildern gestiftet, der — ein Eigentum der St. Georgspflege — bis jetzt wohl erhalten in letzter Kirche sich befand und von Kunstkennern als besonders schön erklärt wurde, wie er auch in der Sammlung von Denkmalen des Altertums und alten Kunst im Königreich Württemberg 1843 Nr. 152 sich aufgeführt und als wertvoll bezeichnet findet. Ebenso legte die Gemeinde selbst auf dieses Kunstwerk und Zierde ihrer Kirche, das viele Fremde anzog, stets großen Wert.

Umsomehr mußte es Erstaunen und Aergernis erregen, als dieser Altar fast ganz verschwunden war und, wie man bald ersehen, in der letzten Woche verkauft und um geringes Geld an einen Händler abgegeben worden war.

Indem wir uns erlauben, hievon unverweilt Anzeige zu machen, und hierüber zu beschweren und zu bitten, die geeigneten Schritte zum Rückgängigmachen dieser Veräußerung und Wiederherstellung des alten Zustandes in möglichster Eile zu tun, glauben wir zur Unterstützung unserer Beschwerde und Bitte anzuführen zu sollen:

1. Daß sich sehr fragen wird, ob diejenigen, welche diese Veräußerung vornahmen, überhaupt hiezu kompetent waren und rechtsgültig veräußern konnten, indem sie nicht einmal den Stiftungsrat unserer

evangelischen Gemeinde bilden, indem aber:

2. auch der vollständig besetzte Stiftungsrat ohne Genehmigung der hohen Behörde umsoweniger eine solche Veräußerung vornehmen könnte, als hiezu in Folge einer vor mehreren Jahren erlassenen Verordnung Denkmale und Kunstwerke erhalten werden sollen.
3. Jedenfalls gelte auch beim Eigentum einer Stiftung die Vorschrift, daß nur in öffentlicher Versteigerung verkauft werden darf; und bei dem Verkauf um 100 fl. liegt außerdem noch eine enorme Verletzung vor, indem nach früheren Urteilen Sachverständiger das Kunstwerk gegen 800 fl. Wert habe, was natürlich der Händler, der sich einen Profit zuwenden will, den verkaufenden Personen nicht kund tat, sondern sie in Unkenntnis ließ.
4. Außerdem aber dürfte alle Berücksichtigung verdienen, daß Stiftungen nicht angetastet werden sollen und solche Vorgänge der Mißachtung sehr abschreckend wirken, wie z. B. auf solche von uns, welche für Kirchenzwecke, für Herstellung der Orgel, für Anschaffung eines Kelches, — Kanten u. s. w. noch in letzter Zeit Stiftungen machten. —
5. Wird sich diese Entfremdung und rohe Zerstörung dieses kirchlichen Kunstwerks umsoweniger rechtfertigen lassen, als nicht nur die Gemeinde nicht um ihre Ansicht befragt wurde, sondern diejenigen, welche diesen Verkauf beliebten, alle Gelegenheit gehabt hätten, die mißbilligende Stimmung der Gemeinde zu erfahren, welche, während andere Gemeinden und Korporationen wegen Erhaltung oder Anschaffung von Kunstschätzen gerechte Anerkennung finden, nun durch einen ärmlichen Verkauf um ihre Altertümer und Kunstwerke, um die Zierde ihrer Kirche kommen und sich dem — bereits begonnenen Spott anderer ausgesetzt sehen würde.

Es erging am 13. August 1858 folgender Ministerialerlaß:

Nach einer anher gemachten Mitteilung soll im April 1855 ein altertümlicher Altar mit einem sehr wertvollen Altar-gemälde von Hans Schäußelein aus der Skt. Georgikirche in Oberdorf, Oberamts Neresheim, dessen in den „Denkmalen des Altertums und der alten Kunst in Württemberg“ S. 152 rühmende Erwähnung geschieht, um einen mit dem Kunstwert desselben außer Verhältnis stehenden Preis an den Maler und Kunsthändler Maurer in Stuttgart veräußert worden sein, obgleich die protestantische Gemeinde, welcher die Kirche zugehört, sich gegen die Veräußerung ausgesprochen und zur Verhinderung derselben bei dem gemeinschaftlichen Oberamt Schritte getan habe.

Das gemeinschaftliche Amt erhält deshalb den Auftrag, dieser Sache unversehrt auf den Grund zu sehen und das Ergebnis seiner Erhebungen in Zeitkürze anher anzuzeigen, dabei auch im Fall des Zutreffens obiger Mitteilung die betreffende Behörde zur strengen Verantwortung zu ziehen und sich zu äußern, ob und auf welchem Wege die Wiedererlangung des Veräußerten für die Gemeinde möglich sein würde.

Das gemeinschaftliche Oberamt Neresheim berichtet am 22. September 1858:

Der Altar, von welchem in dem hohen Erlaß vom 13. vorigen Monats die Rede ist, wurde im April 1855 an den Maler Maurer in Stuttgart für 100 fl. von der evangelischen Kirchengemeinde in Oberdorf verkauft. Einige Angehörige dieser Gemeinde hatten diese Veräußerung bei dem gemeinschaftlichen Oberamt angefochten, wurden jedoch abweisend beschieden, da das gemeinschaftliche Oberamt den Verkauf der in Frage stehenden Altar-bilder weder in formeller noch materieller Beziehung beanstanden zu sollen glaubte, sofern diese Bilder nach dem Urteil des Professors Dr. Häppler in Ulm, jetzigen Konservators für die Denkmale der Kunst und des Altertums, von einem ganz unbedeutenden Künstler herrühren, von sehr untergeordnetem Kunstwert und einer Restauration weder fähig noch wert sind.

Hienach kann wohl von einer Verschleuderung von Kunstschätzen nicht die Rede sein, und es wird daher auch von Einleitung zur Wiedererlangung der ver-

kauften Bilder abzustehen sein, es wäre denn, daß das Urteil des Professors Häppler in Ulm auf einem Irrtum beruhen sollte, was kaum anzunehmen ist.

Jedenfalls wird der Stiftungsbehörde ein Vorwurf in dieser Sache nicht zu machen sein. (Schluß folgt.)

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

(Fortsetzung.)

23. Die Kapelle zu den 14 heiligen Nothelfern in Dischingen, Oberamt Neresheim.

(Von Pfarrer Hirsch.)

Diese ziemlich geräumige Kapelle erhebt sich auf einer Anhöhe, an der Straße nach Ballmertshofen gelegen, im Schatten gewaltiger Linden, umgeben von einem 1867 erbauten und 1901 renovierten Kreuzweg. Laut Pfarrchronik ist dieselbe 1666 von Wilibald Schen, Grafen von Kastel, an den 1664 Dischingen und Schloß Taxis übergegangen war, zu Ehren der seligsten Jungfrau und der 14 heiligen Nothelfer erbaut worden. Der fromme Gründer der stattlichen Kapelle wollte die Verehrung der 14 Nothelfer, wie sie um jene Zeit zu Frankenthal, einem dem Zisterzienserkloster Langheim im oberen Main-tale gehörigen Einödhofe, dem berühmten Wallfahrtsorte, zu bemerken war, auch ins Egautal verpflanzen. Im Jahre 1706 wurde die Kapelle samt den drei Altären vom damaligen Weihbischof von Augsburg, Freiherrn v. Westernach, eingeweiht; 1758 wurde das Schiff erweitert, der Turm neu erbaut und mit einer Glocke versehen. 1892 wurde das Innere der Kapelle von Kunstmalern H. Siebenrock stilgemäß renoviert.

Die Kapelle ist im Barockstil erbaut, einfach in ihrer äußeren Anlage und läßt von außen betrachtet in keiner Weise ahnen, welchen Reichtum an Gemälden, Stuckornamenten, Pilastern und Statuen das Innere dem Auge des eintretenden Beschauers darbietet; es dürften sich auf dem Lande wenige derartig reich und schön ausgestattete Kapellen finden.

Die drei Altäre zeigen, wie auch die Stuckornamente, ziemlich wilden Rokoko. Sie sind grünlich bzw. rötlich marmo-

riert. Bei den Altarsäulen wurde Aluminium verwendet, dessen Glanz sofort etwas störend wirkt. Den Hochaltar ziert ein größeres Gemälde auf Leinwand, das die 14 heiligen Nothelfer darstellt. Leider ist der Name des Autors nicht angegeben. Auf dem Nebenaltar findet sich ein von Philipp Güttinger 1757 gestiftetes Vesperbild, das nach dessen Angabe 140 fl. gekostet hat. Dasselbe stand ursprünglich auf einem Tische mit geschnitztem Baldachin in der Kirche unter dem Chorbogen, wurde aber anlässlich der 1758 vorgenommenen Renovation auf den Nebenaltar transferiert. Der zweite Nebenaltar ist dem hl. Antonius und der hl. Ottilia geweiht. Neuerdings wurde auf demselben eine Lourdesgrotte errichtet.

Die Wände werden im Schiff und Chor durch Pilaster mit Kapitälern gegliedert, über denen Gesimse mit guter Profilbildung und reiche Zopforname angebracht sind. Der Sockel ist in Felser eingeteilt und marmoriert. Die Wände und der Plafond sind in ganz hellen lichten Tönen gehalten. Besonders reich gehalten ist der Chorbogen mit den Namen der 14 heiligen Nothelfer und der Invokation: *ora pro nobis!*

Am schönsten präsentiert sich dem Auge der Plafond mit seiner reichen Stuccatur und seinen vielen Bildern, je mit entsprechenden Inschriften. Ertere ist weiß gehalten, teilweise mit Gold aufgelichtet, teils ganz vergoldet oder versilbert. Die einzelnen Flächen sind durch weiche Töne hervorgehoben. In denselben befinden sich insgesamt 21 Bilder. Im Chor schauen wir fünf Bilder. Das große Freskobild in der Mitte, von Siebenrock gemalt, zeigt Christus am Kreuze. Der himmlische Vater hält auf dem Throne sitzend das Kreuz Christi, vor letzterem der hl. Geist, links Maria, rechts Johannes der Täufer, unten die armen Seelen, deren eine ein Engel aus dem Feuer herausholt, deren andere aus einem Kelche aus Engels Hand Labung erhält. In den Ecken sind in vier Kartuschen die vier Evangelisten rot in rot gemalt.

Das Hauptbild am Plafond des Schiffes, ebenfalls von Siebenrock neu al fresco hergestellt, zeigt Christus auf dem Throne, umgeben von Maria und den 14 heiligen

Nothelfern, und macht wegen seiner guten Zeichnung und seiner Farbenpracht einen sehr guten Eindruck. Um dieses Hauptbild sind 14 kleinere Bilder gruppiert, Symbole allegorischer und biblischer Natur, die das unschuldige, Gott wohlgefällige und opferfreudige Leben der 14 Heiligen sowie ihre vielerwähnte Fürbitte im Leben und Sterben zum Ausdruck bringen sollen. Wir sehen hier 14 Städte, einen Turm mit 14 Schilden (Hohelied 4, 4), 14 Lilien, die am Wasser stehen (Eccl. 50, 8), einen Turm mit 14 Laternen, 14 Schöpfbrunnen (Eccl. 50, 3), Wolken mit 14 Sternen (Deut. 1, 10), Rosenstrauch mit 14 Rosen, 14 Lämmer (Num. 39, 13), einen Altar mit 14 Leuchtern (ApoK. 1, 12), herabfallende Regentropfen (Deut. 5, 2), einen Kranken, für den die 14 Nothelfer bitten, sodann den Höllenrachen, zwei Seelen bedrohend. Maria und die 14 Nothelfer legen bei dem Weltenrichter Fürbitte für einen Sterbenden ein. Diese 14 Medaillonsbilder, abwechslungsweise grau und in grau und rot in rot gemalt, sind alt und nicht gerade fein gearbeitet, desgleichen das Freskobild über der Empore mit dem Orte Dischingen und Schloß Taxis, dem heiligen Johannes dem Täufer als Patron von Dischingen und dem hl. Papst Alexander (wohl mit Rücksicht auf die Bestätigung der Wallfahrt durch Papst Alexander VII. 1667). Unter der Empore sind 4 größere Delgemälde angebracht, welche die Entstehung der Wallfahrt „Vierzehnheiligen“ darstellen. Dieselben haben aber keinerlei künstlerischen Wert.

Der Gesamtaufwand für die Renovation betrug 3400 M. und wurde aus den vorhandenen Mitteln der Kapellenpflege bestritten.

24. Kapelle zu Iggenhausen, Pfarrei Dischingen.

Dieses hoch und freundlich oberhalb des Orts am Bergabhang gelegene Kirchlein wurde von einer Gräfin von Dettingen, welche im nahen Schloß Ragenstein residierte und nahe an der Stelle, wo jetzt die Kapelle steht, den Fuß gebrocken hatte, ex voto erbaut. An dem Chore der Kapelle war eine alte Klausel angebracht, die im 18. Jahrhundert noch bestand und wo der letzte Eremit aus dem Kloster Christ-

garten im Karthäufertal 1762 starb. Jetzt lehnt sich an den Chor das Mesnerhaus, das zur Zeit leer steht und bloß zur Aufbewahrung der Paramente zc. dient. Der zierliche, gegen oben ins Achteck übergehende, mit einem Zwiebeldach gekrönte Turm zeigt schöne Gliederung und gute Verhältnisse. Die Kapelle selbst, ziemlich geräumig mit drei Altären, hat besonders durch die vom quellenreichen Berge eindringende Feuchtigkeit derart gelitten, daß eine gründliche innere und äußere Renovation zur unabweislichen Notwendigkeit wurde. Unter der Leitung des Kunstvereinsvorstandes wurden die Pläne von Kunstmalers Siebenrock und Dekorationsmaler Edelmann entworfen und fand der diesbezügliche Stiftungsratsbeschuß unterm 12. Dezember 1902 die bischöfliche Bestätigung.

Wie überall bei Renovationen, so mußte auch hier der Grundsatz zur Anwendung gebracht werden: „Restauriere zuerst das Notwendige und dann das Dekorative“; also zuerst das zur Existenz des Gebäudes und seines Zwecks Unerläßliche, nämlich Dach, Fenster, die Umfassungsmauern innen und außen. Erst muß für die Erhaltung des Gebäudes gesorgt werden. Die Kapelle hatte durch die Feuchtigkeit derart notgelitten, daß der Bewurf am Sockel ringsum weggefallen, sämtliches Gestühl unten abgefaul und das Wasser zwischen den grün gewordenen Bodenplättchen herausgelaufen war. Nach Entfernung der Bänke und Plättchen wurde mitten durch die ganze Kapelle ein metertiefer Graben gezogen, um die Ursache dieser hochgradigen Feuchtigkeit zu erfahren. Und wirklich fand man unmittelbar neben dem Hochaltar etwa 1 Meter tief eine sehr starke Quelle, welche den Untergrund der Kapelle jahrzehntelang durchnäßt hatte; dieselbe wurde gefaßt und in eisernen Röhren in die Gemeinbewasserleitung eingeführt. So ist jetzt die Kapelle innerhalb Jahresfrist beinahe ganz ausgetrocknet.

Das Äußere der Kapelle zeigt, wie die Pfarrkirche in Disingen, ein leichtes Rosa, durchbrochen von weißgehaltenen Feldern. Die Wände im Innern sind in leichten Farben abgetönt und um die Fensternischen Stäbe mit Kokokoornamenten, Kartuschen u. s. w. gezogen. Der Hochaltar birgt ein Delgemälde in sich, den hl. Johann

Nepomuk darstellend, wie er gleichsam seine Zunge Christus und der hl. Jungfrau anspießt, umgeben von Engeln, welche die Marterwerkzeuge des Heiligen tragen. Der einfache Altar ist stilentsprechend marmoriert.

Ueber der Mensa der beiden Nebenaltäre erheben sich Nischen mit den Statuen des hl. Joseph und des hl. Rotger. Diese am Ende der Seitenwände und vor dem Chor in der Ecke befindlichen Nischen zeigen oben reiche Stuckornamentik und zwar in einer Feinheit der Ausführung, wie man sie sonst in Landkapellen nicht zu sehen bekommt. Auch der Plafond im Chor hat reiche Stuccatur mit vielen Engelsköpfen, je zwei oder je drei bei einander, sehr schön ausgeführt, desgleichen ist die Decke im Schiff mit den feinsten und zartesten Stuccaturen besät, die eine ungewöhnliche Gewandtheit in Zeichnung und Motivenreichtum zeigen und zugleich die Umrahmung von sechs kleinen Freskobildern geben.

Im Laufe der Zeit ist der Plafond schadhast geworden und ein Teil der Bilder und Ornamente heruntergefallen und nur von Maurern wieder notdürftig hergestellt worden. Nur noch drei Medaillonbilder, der hl. Johannes im Leiden und Sterben und eine symbolische Darstellung des Weichsiegels zeigten noch die frühere Schönheit des Plafonds. Jetzt galt es, den Plafond auf Grund der noch vorhandenen wenigen Stuccaturen und Bilder zu ergänzen. Die Firma Rothe u. Hilliger-Stuttgart besorgte die Ergänzung bezw. Neuherstellung der Stuccaturen; Kunstmalers Siebenrock entwarf drei neue Bilder, in welchen außer den noch aus früherer Zeit von Maler W. Baumgärtner stammenden, das Martyrium und den Tod des hl. Johannes Nepomuk darstellenden Fresken weitere drei Hauptmomente aus dem Leben des Heiligen berücksichtigt werden sollten. Man wählte den Heiligen als Weichvater, als Prediger und als Schutzpatron von Jagenhausen. Diese drei Bilder al tempera gemalt, sind gut entworfen und ebenso gut durchgeführt. Durch seine Farbenpracht zeichnet sich besonders das Hauptbild in der Mitte aus, nämlich der hl. Johannes auf Wolken schwebend, umgeben von Engeln, wie er das so schön im Egautale gelegene

Filialort segnet. Die Dekorationsarbeiten sind ähnlich wie in Dischingen und sehr gut durchgeführt. Da die Renovation sich aufs Innere und Äußere erstreckt, neue Fenster (Kathedralsglas) eingesetzt und ein neues Gestühl erstellt wurde, bekommen wir jetzt den Eindruck einer völlig neuen Kapelle. Die Kosten wurden teils durch Mittel der Kapellenpflege, teils durch milde Gaben aufgebracht und betragen etwas über 3000 Mark.

Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt O. F. M. in Amaseno (Italien).

(Fortsetzung.)

Kein levitisches Kunstgewand hat in der heiligen Schrift eine so ausführliche Beschreibung gefunden, wie gerade das Rationale; wir haben sie vollständig hieher gesetzt, um so leichter die Ähnlichkeit zwischen diesem jüdischen und einem ihm nachgebildeten christlichen Ornatsstück zu erkennen. Das Rationale des Hohenpriesters war nach den angeführten Worten ein aus kostbaren Stoffen angefertigtes und mit zwölf Edelsteinen besetztes vieredriges Ornatsstück, das mittels Bändern auf der Brust befestigt wurde. Daß unter den bischöflichen Insignien eine Zeitlang ein ganz ähnliches Ornament üblich war, wird durch literarische, wie monumentale Zeugnisse außer allen Zweifel gesetzt. Ein Rationale besaß z. B. die Kirche von Salzburg, wohin es von Bischof Gerhard († 1086) aus Konstantinopel gebracht war; hier hatte er es von dem Kaiser, dessen Sohn er getauft, zum Geschenk erhalten. Bei den Unruhen, die durch den Usurpator Berthold in der Salzburger Kirche verursacht wurden, ging es verloren. Es liegt uns über dieses Rationale folgende Beschreibung vor: „Unter den Pretiosen der Kirche befand sich ein Rationale, das aus Gold und Edelsteinen hergestellt (intextum) war, an goldenen Ketten hing und auf tausend Mark geschätzt wurde.“ So kurz auch dieser Bericht ist, so kann doch wohl kein Zweifel an der Ähnlichkeit dieses Rationale mit dem jüdischen Ornatsstück gleichen Namens obwalten. Wenn der Bericht dann noch hinzufügt, der Rufus der Kirche habe es in vier Teile zerbrochen,¹⁾ so gewinnt man den Eindruck, als ob es nur aus Metall und Edelsteinen angefertigt, nicht aber auch aus Stoff gewebt gewesen sei.

Noch deutlicher wird die Ähnlichkeit zwischen der aaronitischen und christlichen Insignie durch die Beschreibung, welche ein altes Inventar der Kirche von Rheims von dem dortigen Rationale überliefert hat. „Es ist daselbst ein großes und kost-

bares Rationale aus reinem Gold mit vier Ringen und ebensoviele Spangen aus Gold; auf denselben sind zwölf kostbare, verschiedenfarbige Steine in zwölf goldenen Kapseln, in welche die Namen der zwölf Söhne Israels eingegraben sind. Dieses Rationale hängt an einer goldenen Kette um die Schultern des Bischofs; an den beiden Seiten der Kette sind zwei schöne Steine in Gold — Rameen genannt —, auf dem Rücken ein großer Kristall angebracht.“ Die Beschreibung läßt an Deutlichkeit kaum zu wünschen übrig; das Rationale von Rheims erscheint förmlich als eine Nachahmung des levitischen Brustschmuckes. Außer diesem kostbaren Ornatsstück, das nur an Festtagen gebraucht wurde, besaß die Kirche von Rheims noch ein zweites einfacheres Rationale aus Gold und mit goldener Kette; in der Mitte leuchtete ein Edelstein von ungewöhnlicher Größe, den acht kleinere umgaben.¹⁾

Die Angaben des Inventars finden eine monumentale Bestätigung, wie wir sie nicht besser wünschen können. Noch heute nämlich zeigen einige Statuen im Dome zu Rheims, speziell die des Papstes Klemens, jenes von dem Schatzverzeichnis beschriebene Ornatsstück. Bereits Bod hatte auf das bemerkenswerte Standbild hingewiesen, um die Gestalt und Beschaffenheit des Rationale festzustellen.²⁾ Die Statue des hl. Klemens, an dem Trennungspfeiler der Eingangstür, stellt den Papst in vollem Ornat mit Kasse, Pallium, Mitra dar. Auf der Brust trägt er ein quadratisches Ornatsstück, auf welches die angeführte Beschreibung des Inventars genau paßt, selbst die Ketten, an denen es um den Hals getragen wird, hat der Künstler deutlich zur Anschauung gebracht.

Hiermit dürfte der Nachweis erbracht sein für die Existenz einer liturgischen Insignie im Mittelalter, welche in Form des levitischen Rationale, nämlich als quadratische, mit kostbaren Steinen gezierte Agraffe, die Brust des Bischofs schmückte.

2. Um die Form des stofflichen Rationale zu bestimmen, sind wir fast ausschließlich auf die Monumente angewiesen, diese aber zeigen es in vielfach wechselnder Gestalt. Nicht nur in verschiedenen Kirchen war es verschieden, selbst in derselben Kirche war es einem häufigen Wechsel unterworfen. Der Name Superhumerales, der

¹⁾ Est unum magnum et pretiosum rationale de puro auro cum quattuor annulis et totidem agrappis de auro, in quo sunt duodecim lapides pretiosi diversorum colorum incusati in duodecim circulis aureis, in quibus sunt scripta nomina duodecim filiorum Israel et pendet ipsum rationale cum una catena de auro circumdante humeros praelati, in cuius catenae duobus lateribus instant admodum pulviri duo lapides, dicti camayeux, incusati in auro et a parte posteriori unus sat grossus crystallus. — Aliud rationale parvum de auro cum catena aurea, in cuius medio interradiat lapis inusitatae magnitudinis, qui dicitur camayea et in circuitu eiusdem sunt alii lapides pretiosi, videlicet quattuor smaragdinae et quattuor bales. — Inventarium 1470 et 1518 cit. von Cersf, l. c. p. 2513.

²⁾ Gesch. der liturg. Gewänder II, 196.

¹⁾ Vita Gibehardi, auct. monach. Admutensi n. 8. Rationale unum ex auro et gemmis pretiosis intextum, aureis catenulis dependens. . . Nordwinus arreptum rationale in quattuor frusta confregit. Monum. Germ. XI, 3 a.

ihm in manchen Kirchen beigelegt wurde, deutet auf eine Ähnlichkeit mit dem levitischen Ornate gleiche Namens hin. Ueber dieses gibt die hl. Schrift folgende Auskunft: „Es soll aus Gold und blauem und rotem Purpur und doppelt gefärbtem Karmesin sowie aus Byssus in künstlich gewebter Arbeit angefertigt werden. Zwei Schulterblätter soll es haben, die oben auf beiden Seiten an den Schultern verbunden werden, so daß sie ein Ganzes bilden. Nimm auch zwei Dymfsteine und grave in dieselben die Namen der Söhne Israels, sechs Namen in den einen Stein und sechs in den andern, nach der Reihenfolge ihrer Geburt. Setze die Steine mit Gold gehalten und eingefast auf die beiden Seiten des Schulterkleides.“¹⁾

Tatsächlich haben nun einige Bischofsitze im Mittelalter ein liturgisches Schultergewand gehabt, auf welches die vorhergehende Beschreibung fast vollständig paßt, aber es führt nicht, wie sein alttestamentliches Vorbild den Namen Superhumeralis, sondern Nationale; es ist im Mittelalter eine Art Brust- und Schultergewand, wenigstens in gewissen Kirchen und zu gewissen Zeiten. Wenn man jedoch die Entwicklung auf den Monumenten genau verfolgt, dann ergibt sich eine ungemein große Verschiedenheit. Was Abbé Martin von dem Nationale in Toul sagt, läßt sich auch auf andere Kirchen anwenden: Soviele Darstellungen, soviele verschiedene Formen.²⁾ Bereits Barbier de Montault hatte auf Grund von 21 Abbildungen vier Formen unterschieden,³⁾ indem es nämlich nach ihm auftritt entweder als ein breites Band um die Schulter (collier) oder in der Form des erzbischöflichen Palliums, oder als Kollier mit einem, zwei oder drei Pendants oder in ganz singulärer Form in dem Prachtfoder der Mota von Niedermünster (Negenburg).

Diese vier verschiedenen Grundformen genügen indes noch nicht, so häufig hat das Nationale im Mittelalter seine Form gewechselt. Wir glauben diese verschiedenen Formen auf folgende zurückführen zu können.

a) Die ältesten Abbildungen des Nationale stammen aus dem 12. Jahrhundert; schon hier tritt es uns in verschiedenen Formen entgegen, nämlich zunächst in der Gestalt des erzbischöflichen Palliums als Schulterband mit einem Pendant auf der Brust, das bis an den Saum der Kasel hinabreicht. So sehen wir es auf dem Siegel des Bischofs Heinrich I. von Toul († 1165); deutlicher auf dem Siegel des Bischofs Evergis von Paderborn vom Jahre 1173, ebenso auf dem Siegel des Bischofs Gebhard von Henneberg († 1159) von Würzburg.⁴⁾ Die Ähnlichkeit mit dem Pallium ist manchmal so groß, daß es sehr schwer oder gar unmöglich ist,

¹⁾ Exodus 28, 6 ff.

²⁾ Histoire des diocèses de Toul, de Nancy de S. Dié I (Nancy 1900) 467 ss.

³⁾ Particularité du costume des évêques de Portiers. Bulletin monum. XI III (1877) 639.

⁴⁾ Vergl. die Abbildungen, bei deren Auswahl mich das Bestreben leitete, die große Verschiedenheit des Nationale zu zeigen.

zu entscheiden, ob das Pallium oder das Nationale dargestellt werden soll.

b) Auf gleichzeitigen Abbildungen erscheint es sodann in einer das Pallium imitierenden Form: um die Schultern legt sich ein breites Band, von welchem auf der Brust ein gleich breites Band herabhängt, das jedoch nicht wie beim Pallium fast bis zu den Füßen, sondern nur bis unterhalb der Brust herabreicht. Außerdem unterscheidet es sich vom Pallium, das der künstlerischen Ausstattung gänzlich entbehrt, gewöhnlich durch eine reiche Stickerei, durch Edelsteine oder durch sonstigen Schmuck. In dieser Form tritt es uns entgegen auf zwei Siegeln des Bischofs Peter de Brizey von Toul aus den Jahren 1175 und 1186, bei Bischof Wilbrand von Paderborn vom Jahre 1227, wo es mit kreisförmigen Verzierungen versehen, und im Pontifikale Gundekars von Eichstätt. Diese für die Entwicklungsgeschichte des Nationale überaus bedeutungsvolle Prachthandschrift wurde von Bischof Gundekar von Eichstätt (1057–1075) begonnen und mit Unterbrechungen von seinen Nachfolgern fortgesetzt; die Bischöfe tragen in den meisten Fällen das Nationale und so sehen wir seine allmähliche Entwicklung. Der erste Bischof, welcher mit dem Nationale bekleidet, auftritt, ist Ulrich I. († 1099). Es hat bei ihm und seinen nächsten Nachfolgern eine im Detail sehr wechselnde, im wesentlichen aber übereinstimmende Gestalt: ein breites Schulterband mit gleichem Brustbehang; bei Bischof Ulrich, Burkhard (1153), Konrad I. (1171) und Otto I. (1195) hat es auf den Schultern eine kreisförmige Erweiterung, eine Art runder Schild, auch das Ende des Behanges hat eine runde oder rechteckige Erweiterung. Diese Miniaturen entstanden aber alle gleichzeitig, nämlich gegen 1200. Die Verschiedenheit in der Darstellung dürfte auf Rechnung des Künstlers kommen, der sichtlich bemüht war, jeden Bischof von seinem Vorgänger durch Stellung und Gewand zu unterscheiden, da es ihm im Gesichtsausdruck nicht gelang. Jedenfalls haben wir in Eichstätt gegen Ende des 12. Jahrhunderts im wesentlichen dieselbe Form des Nationale wie in Toul und Paderborn und Würzburg.¹⁾

c) Gleichzeitig erscheint es in einer dritten Gestalt auf einem Siegel des Bischofs Bertram von Metz vom Jahre 1194: breites Kollier mit drei kurzen, rechteckigen Ansätzen, je eine auf jeder Schulter und auf der Brust.²⁾ Nicht wesentlich verschieden davon ist die Form im Gundekar-Pontifikale seit Bischof Heinrich von Zulpingen († 1229); jedoch sind hier die Ansätze nicht rechteckig, sondern abgerundet, und bald länger bald kürzer; das mittlere Pendant geht aber niemals über die Brust hinaus. Auch hier muß die große Verschiedenheit der Pendants auffallen, kaum ein Nationale gleicht dem andern vollständig, der Künstler ist mehr seiner Phantasie als der Wirk-

¹⁾ In Würzburg z. B. bei den Bischöfen Embricho und Gebhard.

²⁾ Vergl. Abel, Etude sur le Pallium et la titre archevêque jadis portés par les évêques de Metz (1867) p. 47. (Vergl. Abb.)

lichkeit gefolgt, gibt uns jedoch wohl im wesentlichen die Form des Rationale zu Eichstätt im 13. Jahrhundert.¹⁾ Ein ähnliches Schulterband mit einem viereckigen bzw. runden Ansätze auf der Brust trägt Bischof Vindicianus von Arras auf einem Manuskript aus dem 12. Jahrhundert zu Valenciennes und Bischof Richard von Auranthes auf einem Siegel vom Jahre 1117. Rohault de Fleury sieht in beiden Fällen hier das Rationale; mir scheint diese Erklärung nicht sicher, denn auf Abbildungen des 12. und 13. Jahrhunderts, namentlich bei Miniaturen, ist die Kasel häufig an dem Schulterausschnitt mit einer Art Kollier verziert, das dem Rationale sehr ähnlich ist. Auch in einer Bibel aus Limoges (jetzt Nationalbibliothek zu Paris) trägt ein Bischof über der Kasel ein prachtvolles Ornament: ein breites durch Gold und Edelsteine verziertes Band mit gleichem Behänge auf der Brust.²⁾ Das gleiche Ornament findet man aber auch auf gleichzeitigen Darstellungen weltlicher Standespersonen; es kann also bei einem Bischof nicht ohne weiteres als Rationale angesehen werden.

d) An den bisher genannten Formen ist auf der Brust nur ein Behang angebracht, daneben tritt frühzeitig eine andere Form mit zwei oder mehr Brustbehängen auf. Ein interessantes, bisher noch nicht beachtetes Beispiel bietet uns die Grabplatte des Bischofs Bruno von Minden (+ 1055). Ueber der Kasel trägt der Bischof ein Schulterband mit zwei kurzen Behängen auf der Brust; an der Verbindungsstelle sind zwei runde Verzierungen angebracht. Das Denkmal stammt, soweit die uns vorliegende Abbildung ein Urteil gestattet, aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts.³⁾ Zwei Pendant hat es auf einem Siegel des Bischofs Roger d'Ostenge de Marcey (+ 1253) von Toul, drei auf einer Büste des hl. Lambert im Dom zu Lüttich, fünf auf dem Siegel des Eubes von Sorcy (+ 1228), Bischofs von Toul.⁴⁾

e) Während das Rationale in diesen vier Formen wesentlich als ein Schulterband mit einem oder mehr Behängen erscheint, kommt es daneben schon im 11. Jahrhundert als Schultergewand vor. Mit der unter d) genannten Form hat es insofern einige Ähnlichkeit, als es mit zwei breiten Ansätzen oder Behängen versehen ist, die später regelmäßig angebracht werden. Solcherart sehen wir es in Bamberg bereits im 11. Jahrhundert; jedoch ist es hier fast nur Schultergewand, die Behänge treten fast ganz zurück. Das Brust- und Rückenstück sind durch zwei scheibenförmige Verzierungen auf den Schultern miteinander verbunden. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts hat es in Eichstätt und Paderborn eine ähnliche Gestalt, nämlich schmaler Schultertragen mit zwei Behängen auf der Brust und dem Rücken.

¹⁾ Abbild. in: Eichstätts Kunstfestchrift zum goldenen Priesterjubiläum des Bisch. v. Leonrod. München 1901.

²⁾ Rohault de Fleury, La Messe VIII, 70.

³⁾ Abbild. in Schröder Gesch. und Chronik des Bistums Minden (1886) S. 80.

⁴⁾ Vergl. die Abbildungen.

f) Ganz abweichend von diesen fünf Formen tritt es auf einem Siegel des Bischofs Eubes von Sorcy von Toul auf: es hat fast die Gestalt einer auf der Brust gekreuzten Stola. Von dieser unterscheidet es sich besonders durch eine große runde Agraffe, welche an der Kreuzungsstelle angebracht ist. Man könnte leicht geneigt sein, diese Form für ein Phantasiemerk des Künstlers anzusehen. Indes tritt dieser Abbildung ein fast gleiches Rationale im Osten zur Seite, das uns glücklicherweise erhalten ist; es ist dies das Rationale im Dom zu Krakau, von dem weiter unten noch die Rede sein wird.¹⁾

Diese sechs verschiedenen Formen treffen wir auf den mittelalterlichen Siegeln, Grabdenkmälern und Miniaturen mit manchen kleineren oder größeren Abweichungen; doch wird man die aufgezählten Grundformen immer wieder herausfinden, weshalb ein Eingehen auf weitere Einzelheiten überflüssig erscheint.

Was die Ausstattung anlangt, so ist besonders die Verschiedenheit vom Pallium hervorzuheben, mit dem es sonst große Ähnlichkeit hat. Das erzbischöfliche Pallium ist in der abendländischen Kirche — abgesehen von einigen Kreuzen — stets ohne jede Verzierung gewesen. Das Rationale liebte dagegen seit seinem ersten Auftreten einen reichen Schmuck, worin es dem Pallium (Omphorion) der morgenländischen Kirche gleicht. Die alten Inventarien verzeichnen genau die Ausstattung des Rationale durch Edelsteine, Perlen oder Goldstickerei; so spricht das Inventar von St. Veit zu Prag vom Jahre 1387 von einem Rationale mit „kostbaren Perlen“, ein zweites Rationale war ebenfalls mit „Perlen und schwarzen Kreuzen bedeckt, viele Perlen waren jedoch verloren gegangen.“²⁾ Auch auf den Monumenten tritt dieser Unterschied zu Tage und ist zuweilen das einzige Kriterium, um die beiden Ornate von einander zu unterscheiden. Auf dem Brustbehänge sind zuweilen Namen angebracht, so sehen wir es wenigstens in Würzburg auf den Grabdenkmälern; da lesen wir wiederholt den Namen „Kilian“; auf dem Grabmal des Bischofs Rudolf von Scherenberg (+ 1315) liest man auf dem Schulterbande die Namen Jesus und Maria, auf dem Pendant: Kilian. — Wie den Manipel und die Stola, so verzierte man auch das Rationale mit kleinen Schellen, die bei Bewegungen des Bischofs aneinander schlugen und melodische Töne erzeugten; wir sehen diese Verzierung auf dem Mezer Siegel von 1194 und lesen davon noch 400 Jahre später in den Domrechnungen von Bamberg.³⁾

Das Rationale in der Form des Schultergewandes bietet Raum für Figurenmalerei, welche symbolisierende Darstellungen zur Anschauung bringen, wie in Bamberg. Die beiden Stücke — Vorder- und Rückenstück — sind durch kreisförmige Verzierungen miteinander verbunden. Solche Verzierungen sehen wir bereits auf den ältesten Abbildungen im Pontifikale Gundelars, also auch an dem bandförmigen Rationale, wie

¹⁾ Vergl. die Abbildungen.

²⁾ Bodl., a. a. D. S. 204.

³⁾ Pfister, Dom von Bamberg (1896) S. 61.

begegnen in der Form von Spauletten später auf dem Denkmal des hl. Mansuetus in der Krypta zu Toul (um 1500) und ebenso später wiederholt in Eichstätt. (Vergl. Abbild.)

Im Unterschiede vom Pallium besaß also das Nationale materiellen Wert, und dieser Umstand mag auch ein Grund gewesen sein, weshalb uns aus dem Mittelalter so wenige Nationale erhalten geblieben sind.

3. A l t e r .

Die Frage nach dem Alter des Nationale hat eine sehr verschiedene Beantwortung erfahren. Während die einen es erst gegen Ende des ersten Jahrtausend entstehen lassen, wollen es andere um volle 500 Jahre höher hinaufdatieren; letzteres wurde namentlich von französischen Gelehrten versucht, zuletzt von Abbé Cerf, der sich in seiner Beweisführung eng an Ruinart anschließt.¹⁾ Das Konzil von Nacon (Frankreich) im Jahre 581, so argumentieren beide, verbietet den Bischöfen, die hl. Messe ohne Pallium zu feiern.²⁾ Nun werde aber das römische Pallium nicht in jeder hl. Messe getragen, sondern nur an gewissen Tagen, und zwar regelmäßig nur von Erzbischöfen. Also mußte, so schließt man weiter, damals noch ein zweites, verschiedenes Pallium gebräuchlich sein, neben dem römischen ein gallikanisches, letzteres ist aber nichts anderes als das Nationale. Ruinart verweist zur Begründung dieser Ansicht auf eine Darstellung des hl. Remigius, die er in einem sehr alten Manuskript gefunden, worauf der Heilige das Pallium trägt. „Dies ist ein neuer Beweis, bemerkt Cerf dazu, daß es damals noch ein anderes als das römische Pallium gab, denn zur Zeit des hl. Remigius († 533) war letzteres noch nicht in Gebrauch; das gallikanische Pallium oder das Nationale soll schon damals mit dem römischen eine große Ähnlichkeit gehabt haben.“ Wenn wir diese leicht wiegenden Gründe Cerfs für das hohe Alter hier anführen, so geschieht es nur deshalb, weil der Kanon in der Geschichte der liturgischen Gewänder eine bedeutende Rolle spielt und seit langem „das Kreuz der alten und modernen Kanonisten und Liturgiker bildet.“³⁾ Wilpert hat neuesten das Wort Pallium des Kanons von Nacon als Stola erklärt, eine Erklärung, der man wohl beipflichten kann; denn die Stola geht bis in die ältesten Zeiten der Kirche zurück und wurde namentlich beim Messopfer gebraucht. Einen zweiten Beweis für das hohe Alter des Nationale findet Cerf in der Missa Flacci Illyrici, worin unser Ornatstück erwähnt wird; dieser von dem Protestanten Flaccus zuerst publizierte Mess-

ordo stammt indes nicht, wie der Herausgeber annahm und Cerf ihm noch nachschreibt, aus dem 8. Jahrhundert, sondern ist, wie längst bekannt,⁴⁾ wenigstens zwei Jahrhunderte jünger und kann deshalb das hohe Alter des Nationale nicht beweisen.

In Deutschland hat die Tradition das Nationale bereits dem hl. Willebald von Eichstätt († 786) zugeschrieben, der es auf Veranlassung des hl. Bonifatius wegen seines Vorranges vor den andern Suffraganen des Erzbistums und als Stellvertreter des Metropolitanen erhalten haben soll,⁵⁾ wie Bischof Philipp von Eichstätt zur Ehre seines heiligen Vorgängers schrieb.⁶⁾ Tatsächlich läßt sich indes das Nationale in Eichstätt nicht über das 12. Jahrhundert hinaus verfolgen.

Die älteste Nachricht über das Nationale findet sich, wie man bisher gewöhnlich annahm, in dem Sakramentar des Abtes Katoldus von Corbie († 986), jetzt in der Nationalbibliothek zu Paris; es wurde für die Abtei St. Vast bei Arras angefertigt und zeigt die Schriftzüge aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts.⁴⁾ Zu Anfang enthält es Gebete, welche der Bischof bei Anlegung der liturgischen Gewandung sprechen soll, nebst rituellen Vorschriften; nachdem er die Kasel angelegt hat, soll man ihm das Nationale reichen, das mit dem Superhumurale verbunden ist: *postea ministretur ei casula, tandem vero rationale cohaerens vinctim superhumerali.*⁵⁾ Hier wird das Nationale in engster Verbindung mit dem Superhumurale vorgeführt; es ist aber nicht recht klar, was man unter dem hier genannten Superhumurale zu verstehen hat. Man bezeichnete mit diesem Worte, wie oben gesagt, sowohl den Amikt, wie das Pallium, wie auch das stoffliche Nationale. Man hat hier das Wort in der ersten Bedeutung, nämlich als Amikt, erklärt. Es läßt sich dagegen vielleicht einwenden, daß eine Verbindung des Amikts und des Nationale sich aus den Monumenten schwerlich wird nachweisen lassen, auch mit dem Wortlaute des Sakramentes nicht recht in Einklang gebracht werden kann, wenn wir die Lesart *vinctim* (nicht *junctim*) acceptieren,⁶⁾ denn der Amikt wurde dem Bischof vor, nicht nach der Kasel gereicht. Man könnte also das hier genannte Superhumurale als stoffliches Ornatstück, das Nationale als metallische Insignie erklären; doch möchte ich der ersten Erklärung den Vorzug geben, da das Sakramentar den Amikt ausdrücklich als Superhumurale bezeichnet. In jedem Falle aber scheint

¹⁾ Cerf, l. c. p. 236 ss. Mabillon et Ruinart, *De pallio archiep.* Ouvrages posth. II, c. X.

²⁾ *Ut archiepiscopus sine pallio missas dicere non praesumat.* — Die Lesart *archiepiscopus* findet sich nicht in den besten Handschriften und ist erst später für *episcopus* gesetzt, als man den Sinn des Kanons nicht mehr verstand. Vergl. Löning, *Deutsches Kirchenrecht* II, 94¹⁾.

³⁾ Wilpert, *Un capitolo di storia del vestiaro* (Roma 1899) p. 50.

⁴⁾ Ebner-Talhofer, *Liturgie* I (1899) 103.

⁵⁾ Vergl. Eichstätter Pastoralblatt, Jahrg. 1854, S. 11 ff. *Kirchenlexikon* (2. Aufl.) IV, 243.

⁶⁾ Vita S. Willebaldi c. 23. Holder-Egger bemerkt zu der Vita: *Ineptis fabulis mendaciter effectis contaminata.*

⁷⁾ Ueber das Alter vergl. Delisle, *Memoire sur d'anciens sacramentaires* (Paris 1898) p. 188.

⁸⁾ Migne, P. L. 78, 241.

⁹⁾ Beide Lesarten nämlich kommen vor, wie bereits Martene in seinem Werke über die „Riten der alten Kirche“ angemerkt hat.

hier von dem metallischen Rationale die Rede zu sein. Würde nun auch das Rationale hier zum erstenmal genannt, so tritt es doch anscheinend nicht als eine ganz neue, bisher unbekannte Insignie des Bischofs auf. Man wird daher seine Entstehung bis an die Grenze des 10. Jahrhunderts zurückdatieren dürfen, was mit den liturgischen Bestrebungen jener Zeit durchaus in Einklang steht.

Ein deutsches Bistum bietet uns indes ein noch älteres Zeugnis für den Gebrauch des Rationale in der abendländischen Kirche als genanntes Sakramentar. Bischof Adalbero II. von Metz (984—1005) ersucht nämlich den Bischof Hilward von Halberstadt (968—995), ihm das Privileg des Rationale mitsuweisen, das der Halberstädter Kirche durch Papst Agapit II. (946—955) verliehen sei.¹⁾ Mit dieser Nachricht kommen wir also bereits an die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts. Es könnte zweifelhaft sein, ob die Kirche das metallische oder das stoffliche Rationale vom Papste erhalten habe; nachdem aber nachgewiesen ist, daß die Kirche von Metz im Besitze der stofflichen Insignie gewesen, kann wohl kein Zweifel über die gleiche Beschaffenheit der Halberstädter Insignie obwalten. Metz übernahm von Halberstadt die dort gebräuchliche Insignie und bewahrte ihr Andenken wenigstens in einer treuen Abbildung. Daß die Verleihung des Rationale an die deutsche Kirche durch Papst Agapit das erste Privileg dieser Art gewesen, ist wohl kaum anzunehmen. Wir gelangen also auch hier bis zur Wende des 9. Jahrhunderts als der Entstehungszeit unserer Insignie.

4. Ursprung.

Die Frage nach dem Ursprunge des Rationale führt uns zu dem dunkelsten Punkte in der Geschichte unseres Ornatstückes. Formulieren wir unsere Frage genauer, so wird sie lauten: von welchem Ornatstücke leitet das Rationale — sowohl das metallische wie stoffliche — seinen Ursprung ab, von einem levitischen oder von einem profanen? Und welches war zugleich der Grund, es unter die bischöflichen Insignien aufzunehmen?

Hören wir darüber zunächst die bisher vertretenen Ansichten. Vot hat in seiner Geschichte der liturgischen Gewänder zum erstenmal dem Ursprunge und der Beschaffenheit des Rationale eine genauere Untersuchung gewidmet. Er gelangte zu dem Resultate, das Rationale der deutschen Bischöfe sei als eine Nachbildung des alttestamentlichen Superhumeralen zu betrachten, der damit in Verbindung stehende Brustschild sei bei dem neutestamentlichen Ornatstücke in Wegfall gekommen.²⁾ Hefele hat ihm darin beigestimmt, auch ihm erscheint das Rationale offenbar als eine Nachahmung der alttestamentlichen, hohenvaterlichen Insignie;³⁾ ebenso hält Macalister das Rationale für eine direkte Nachahmung der aaronischen Brustplatte.⁴⁾ Nach Otte ist es

¹⁾ Jaffé - Löwenfeld, Regesta Pontificum n. 3661.

²⁾ Vot, Gewänder II, 194.

³⁾ Beiträge zur Kirchengeschichte u. s. w. II, (1864) 213.

⁴⁾ Vestements ecclesiastical (London 1896).

gleichzeitig eine Nachbildung des jüdischen Ephod und Koschen (Rationale und Superhumeralen).¹⁾ Kraus hat sich dahin ausgesprochen, „daß im 12. und 13. Jahrhundert als Insignie einzelner, besonders deutscher Bischöfe auftretende Rationale sei eine Nachbildung des alttestamentlichen Ephod gewesen.“²⁾ P. Braun sagt gleichfalls, das Rationale „habe der Erinnerung an das Schultergewand und den Brustschmuck des Hohenpriesters“ seinen Ursprung zu verdanken, außerdem aber auch dem „Bestreben, eine wirkliche oder vermeintliche Stellung in der hierarchischen Ordnung durch ein Abzeichen zu manifestieren.“³⁾ Stimmen all' diese Autoren auch im wesentlichen überein, so weichen sie doch im einzelnen nicht unbedeutend von einander ab.

Eine ganz andere Erklärung hat Barbier de Montault versucht; er sieht in dem Rationale nichts anderes als eine Abart des päpstlichen Janon oder Orate,⁴⁾ eine Ansicht, die von Cerf wiederholt ist; auch Kohault de Fleury scheint diese Ableitung anzunehmen.⁵⁾ Sie ist indes, um uns sofort mit ihr abzufinden, durchaus unhaltbar; sie verkennt durchaus die Gestalt und die Bedeutung des Orate; dieses war zwar ein Schultergewand, aber es vertrat nur die Stelle des Amiktes und bildete ein eigenes Gewandstück des Papstes; als Prototyp des bischöflichen Rationale kann es unmöglich angesehen werden.

Zu einer dritten Erklärung hatte P. Martin Veranlassung gegeben; er geht aus von der Tatsache, daß die griechischen Kaiser in Byzanz häufig an der Tunika und zwar auf der Brust eine aus zwei parallelen Streifen bestehende Verzierung tragen; diese Streifen laufen von oben nach unten.⁶⁾ Man sieht sie z. B. auf dem Prachtstoffe, der im Grabe Güntters von Bamberg gefunden wurde.⁷⁾ Diese Verzierung soll eine Erinnerung an die Riemen auf dem römischen Brustharnische sein, später soll sich daraus die genannte Verzierung der griechischen Tunika entwickelt haben, aus der dann allmählich das Rationale hervorging. In einem ähnlichen Sinne hat sich kürzlich Wilpert in seiner verdienstlichen Studie über das Pallium geäußert.⁸⁾ Er erinnert daran, wie seit dem 4. Jahrhundert an der antiken Tunika die erwähnten Streifen vorkommen, welche an Stelle der bis an den Saum reichenden Klavi unter dem Namen *Lorum* treten. Mit diesem *Lorum* waren nicht selten runde Purpurstreifen auf den Achseln verbunden, wie man auf altchristlichen Darstellungen häufig

¹⁾ Kunst-Archäologie I (5. Aufl.) 281.

²⁾ Geschichte der christl. Kunst II, 1, 497.

³⁾ Zeitschrift für christl. Kunst XVI (1903) 123. Dieser Aufsatz hat zum erstenmal das Rationale an der Hand der Monumente eingehend besprochen und manches Licht gebracht. Unsere Studie dürfte aber auch jetzt noch nicht überflüssig sein.

⁴⁾ Bulletin monumental I, c. p. 635.

⁵⁾ La Messe VIII, 69. Cerf, l. c. p. 234.

⁶⁾ Mélanges d'archéologie II (Paris 1851) 256. Anm. Vergl. Nouveaux mélanges (Ivoires 1874) p. 185.

⁷⁾ Abbild. bei Kraus a. a. O. I, 566.

⁸⁾ Un capitolo p. 26'.

sehen kann.¹⁾ Man verband auch wohl beide Langstreifen durch einen Querstreifen, wie byzantinische Darstellungen beweisen. Dieses von der Tunita losgelöste Lorum soll dann später unter dem Namen *Nationale* unter die liturgischen Gewänder aufgenommen sein.

Auch Abel läßt das *Nationale* aus einem griechischen Gewandstück hervorgehen, aber nicht aus einem profanen, sondern aus einem kirchlichen, nämlich aus dem *Omophorium*, dem *Pallium* der griechischen Erzbischöfe.²⁾ Die Entwicklung des *Nationale* aus dem *Omophorium* ist indes bei der gänzlichen Verschiedenheit der beiden Ornatsstücke ebenso undenkbar, wie die nach Abel stammgebarte Entwicklung des *Omophorium* aus dem jüdischen *Ephod*.

Man sieht, wie verschieden unsere Frage beantwortet wird. Ausgeschlossen ist bereits die Ableitung aus dem päpstlichen Fanon und dem griechischen *Omophorium*; ebensowenig wird die Ableitung aus dem Lorum unserer Frage gerecht. Aber auch die erste Ansicht, nämlich die Ableitung aus einem jüdischen Kulturgewande, befriedigt in den Einzelheiten nicht vollständig. Die Sache ist komplizierterer Natur, als die bisher gebotenen Erklärungen annehmen. Zur Entzweiung und ersten Gestaltung des *Nationale* wirkten mehrere und verschiedenartige Gründe mit.

Zunächst wirkte, wie auch von den meisten Archäologen angenommen wird, auf die Entwicklung des *Nationale* das Bestreben der mittelalterlichen Liturgen, ein dem Ornatsstück des jüdischen Hohenpriesters analoges Gewandstück zu schaffen. Das *Nationale* entstand ja in jener Zeit, wo die liturgischen Bestrebungen im karolingischen Reiche eine ungewöhnliche Höhe erreicht hatten, wo man nach Ähnlichkeiten zwischen den levitischen und christlichen Kultgegenständen förmlich suchte. Damals galt es „als Ziel alles Studiums und als höchste Weisheit, die hl. Schrift nach ihrem dreifachen Sinne, dem historischen, moralischen und besonders dem mystischen, als dem höchsten und tiefsten zu verstehen.“³⁾ Bereits Walafrid Strabo, der doch wie kein anderer unter den Liturgikern dem historischen Sinne huldigte, hatte die jüdischen und christlichen Kultgewänder — je sieben an der Zahl — einander gegenübergestellt.⁴⁾ Andere gingen weiter. Was Wunder, wenn man unter den Ornatsstücken des Bischofs auch ein Analogon zum *Superhumerales* und *Nationale* des jüdischen Hohenpriesters wünschte, zumal der Erzbischof nach damaliger Anschauung bereits ein solches besaß, nämlich das *Pallium*? Was man wünschte, war in jener Zeit, die in liturgischen Dingen nicht so eingeengt war wie die heutige, bald getan: man schuf ein solches Analogon, indem man unter die bischöflichen Insignien eine neue aufnahm, das *Nationale*

oder das *Superhumerales*, weshalb es uns denn auch in Deutschland und in Frankreich, wo jene angebeutete liturgische Bewegung am stärksten war, am häufigsten begegnet, während Italien es anscheinend kaum kannte. Indes imitierte man nicht überall dasselbe Ornatsstück. Während man hier das *Superhumerales* des Hohenpriesters nachahmte, zog man dort das *Nationale* vor, anderswo verband man vielleicht beide miteinander; letzteres war jedoch, wenn überhaupt, nur selten der Fall. So sehen wir denn seit dem 9. Jahrhundert die merkwürdige Erscheinung, daß in einzelnen Kirchen der Bischof auf der Tafel eine quadratförmige, gemmenschmückte Brustplatte, in andern aber ein Schultergewand oder ein Band trägt. (Fortf. folgt.)

Literatur.

Illustrierte Geschichte der katholischen Kirche von Professor Dr. J. B. Kirsch in Freiburg-Schweiz und Professor Dr. v. Lullsch in Leitmeritz. Herausgegeben von der Oesterreichischen Leo-Gesellschaft in Wien. Mit ca. 50 Tafelbildern und über 800 Abbildungen im Text. Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H., München.

Alle bisherigen Ankündigungen dieses vielversprechenden Werkes betonen, daß es auf unserer Seite bislang an einer solchen illustrierten Geschichte der katholischen Kirche gefehlt habe und begrüßen deren Erscheinen mit Freuden. Es liegen uns die drei ersten Lieferungen vor, deren erste in knapper, aber ganz klarer Weise die Anfänge des Christentums objektiv und warmherzig schildert; keine Seite entbehrt der ebenso gut ausgeführten, wie ausgesuchten Abbildungen, die den Text unmittelbar begleiten. Beigegeben sind dann noch drei große Vollbilder mit Darstellungen aus dem 4. und 5. Jahrhundert. Das erste Kapitel behandelt „Die Fülle der Zeit“, das zweite „Die Stiftung der Kirche mit Anschluß der apostolischen Reisen, und das dritte „Das kirchliche Leben im apostolischen Zeitalter“, zunächst die „Gottesdienstlichen Versammlungen“. Die Fortsetzung hievon finden wir erst in der dritten Lieferung, in welcher in den Kapiteln 5 bis 8 „Die Bekämpfung des Christentums durch die heidnische Philosophie und dessen Verteidigung durch die Apologeten“, „Christentum und Judentum im zweiten Jahrhundert“, „Der Kampf der Kirche gegen Gnostizismus und Montanismus“ und „Die römische Kirche und die übrigen Hauptkirchen“ behandelt werden. Die zweite Lieferung beschäftigt sich mit einer späteren Zeit, und die Verlagshandlung erklärt diese eigentümliche und ungewohnte Art der Erscheinung damit, daß sie damit „ein wechselvolleres und vielgestaltigeres Bild über Inhalt und Ausstattung des Ganzen“ bieten wolle. Wir würden aus naheliegenden Gründen einer regelmäßigen Reihenfolge der Erscheinung der Hefte entschieden den Vorzug geben. Der angegebene

¹⁾ Eine Tunita mit solcher Verzierung s. abgeb. bei Dalton, Catalog of early christ. antiquities in the British Museum (1901) p. 168.

²⁾ Abel, l. c. p. 57 ss.

³⁾ Krieg, Die liturgischen Bestrebungen im karolingischen Zeitalter (Freiburg 1888) S. 40.

⁴⁾ De exordiis et incrementis quorundam in observ. eccl. rerum c. 35 Ed. K noepfler, p. 73.

Zweck würde eine weitere solche Erscheinungsart nicht rechtfertigen. Wir können übrigens konstatieren — was vielleicht mit diesem Späthefte auch gezeigt werden wollte — daß wir auch hier neben lichtvoller Darstellung eine sehr reiche Illustration finden, nämlich neben 52 an den Text sich anschließenden historisch wertvollen Illustrationen noch drei prächtige Vollbilder: „Wie Papst Johannes die Herzen weicht“, „Bronzetür am Dom zu Gnesen“ und der „Dom zu Köln“. Wir zweifeln nicht, daß das Werk eine große Verbreitung finden wird, da Inhalt und Illustration voll auf der Höhe der Zeit stehen, wie überhaupt alle Werke, welche bisher in dieser Münchener Allgemeinen Verlags-Gesellschaft erschienen sind. Das vorliegende Werk, mit erzbischöfl. Approbation, erscheint in 20 bis 25 zwei- bis dreiwöchentlichen Lieferungen mit je 2 bis drei Textbogen und 2 Beilagen. Preis der Lieferung 1 Mark. H.

Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Professor Dr. Anselm Selzer, München. Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H.

Wir haben von diesem Werke bereits die vier ersten Lieferungen angezeigt („Archiv“ 1903 Nr. 10) und die hohen Erwartungen, die von Anfang an allerseits an dessen Erscheinung geknüpft wurden, sind auch in den folgenden fünf Heften, die in unseren Händen sind, nicht enttäuscht worden. Die gleiche lichtvolle Wärme der Darstellung, die gleiche klare und bündige Sprache und die gleiche strenge Objektivität finden wir auch hier in dieser Fortsetzung; souverän gleichsam beherrscht der Autor die ganze Fülle des Materials und den sprachlichen Ausdruck in gleicher Weise. Mit wachsendem Interesse sehen wir deshalb dem Fortgange dieses Werkes entgegen, das wir unbedingt als eine der hervorragendsten Errungenschaften auf dem Gebiete der katholischen Literatur bezeichnen dürfen. Zur wärmsten Empfehlung dient auch die Fortsetzung des glänzenden Bilder Schmuckes, der das Buch bisher schon zu einer Glanzleistung deutscher Biographie macht. Fast von allen wichtigen Literaturdenkmälern aus früherer Zeit werden uns in technisch muster-gültigen Reproduktionen Bruchstücke geboten, die als Begleitung und Unterstützung des Textes äußerst wertvolle Beigaben bilden. Die farbigen und photographischen Tafeln „Johann Wolfgang Goethe“ nach einem Gemälde in Wien, die „Scenen aus der Eneide des Heinrich v. Veldeke“, der „Einzug Christi in Jerusalem“, „Reidhardt von Neuenthal“ und „Waltther von der Vogelweide“, beide aus der großen Heidelberger Liederhandschrift, die Illustration aus dem „Thauerbank“ u. s. w., zählen zu dem Besten, was wir auf diesem Gebiete in der Neuzeit gesehen haben; Ton und Farbengebung zeigen die Reproduktion vollständig auf der Höhe der Zeit. H.

Literarischer Ratgeber für Weihnachten 1903. 2. Jahrgang. Herausgegeben von der Redaktion der „Literar.“

Warte“. München 1903. Allgem. Verlagsgesellschaft m. b. H.

Dieser zweite Jahrgang ist gegenüber dem vorjährigen in jeder Weise verbessert, fast umgestaltet und vervollkommenet. Er darf und wird wieder für viele ein Führer sein. Bewährte Fachmänner haben ihn wieder bearbeitet: Die Belletristik behandelt Dr. Karl Stark, die Klassikerausgaben Dr. P. E. Schmidt O. Fr. M., das Epos und die Lyrik M. Pfeiffer, die Jugendschriften Pfr. Dr. Thalhofer, die Geschichte W. v. Heidenberg, die Naturwissenschaften Prof. J. Plehmann, die Kunstliteratur Dr. J. Popp und die Literaturgeschichte Redakteur L. Kellen. Schon diese Aufzählung rechtfertigt den Wunsch, daß dieser „Ratgeber“ in recht viele Hände kommt. Er ist aber ein Ratgeber nicht bloß für die heilige Weihnachtszeit, sondern auch für das ganze Jahr. Der Preis ist bloß 50 Pf.

Annoncen.

In der Herderschen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau sind soeben erschienen und können durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Joseph Braun S. J.:

200 Vorlagen für Paramentenstickereien entworfen nach Motiven mittelalterlicher Kunst. 28 Tafeln nebst Text. Zweite, vermehrte Auflage. Grösse der Tafeln 52 X 70 cm. Text Lex.-8° (VI u. 26). In Halbleinwandmappe M. 18.—

Gleichzeitig ist eine französische und eine englische Ausgabe erschienen.

Unter den 200 Vorlagen der Sammlung befinden sich: 14 bzw. 16 Entwürfe zu Kaselkreuzen, 5 bzw. 6 zu Pluvialausstattungen, 7 zu Dalmatikbesätzen, 7 zur Verzierung von Segensvelen, 11 zu Stolen, mehr als 40 zu Bordüren für Alben, Altartücher, Superpellicen, etwa 15 zum Besticken von Baldachinbehängen, 24 zur Verzierung von Pallen etc.

Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente.

Mit 2 Tafeln und 74 Abbildungen im Text. Ergänzung zu der Sammlung von 200 Vorlagen für Paramentenstickereien. Mit Approbation des hochw. Herrn Erzbischofs von Freiburg und der Ordensobern. Lex.-8° (XII u. 188) M. 6.40; geb. in Leinwand M. 8.—

Hiezu eine Kunstbeilage: Abbildungen bez. Nationale.

Der Nummer liegt ein Prospekt über die Zeitschrift „Kirchenschmuck“ bei



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlieferung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Ulber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1904.

Verkauf eines altertümlichen Altarwerkes aus der Sankt Georgskirche in Oberdorf, Oberamts Neresheim, im Jahre 1855.

Von Kanzleirat Marquart in Ludwigsburg.
(Schluß.)

Kunstmaler Maurer in Stuttgart trägt am 2. Oktober 1858 etwa folgendes vor:

Anfangs des Jahres 1855 erfuhr ich, daß in Oberdorf, einem Filialort von Bopfingen, ein altdeutscher Altar, angeblich von Schäußele gemalt, zu verkaufen sei. Derselbe wäre aber so verdorben, daß an eine Restauration desselben nimmer gedacht werden könnte. Ich schrieb deshalb an den Maler Volz in Nördlingen, solchen zu besichtigen, worauf ich von demselben die Antwort erhielt: Die Malereien halte er wohl von Schäußele, die Schnitzwerke seien schlecht und das Ganze so verdorben, daß es nur Brennholz sei; ich könne von Kunsthändler Endres in München das nämliche erfahren, indem derselbe von München extra nach Oberdorf gereist sei, um diesen Altar zu besuchen, daß er aber erklärt habe, daß er nicht mehr herzustellen und er ihn nicht für 25 fl. kaufen würde. Gleiches habe er in Nördlingen gehört, da die Stadt daselbst eine wertvolle Sammlung altdeutscher Gemälde besitzt, so wäre es für Nördlingen von größtem Interesse gewesen, diesen Altar zu besitzen, als Schäußele von Nördlingen gebürtig sei. Es habe ein Sachverständiger von Nördlingen nach Besichtigung fraglichen Altars aber gleichfalls die Erklärung abgegeben, daß solcher nicht mehr herzustellen wäre.

Gleicher Ansicht waren Kunstfreunde von auswärts, worunter ein Kunsthändler aus Köln.

Im April 1855 faßte ich den Entschluß, mich selbst an Ort und Stelle zu begeben, um zu sehen, ob vielleicht noch etwas zu retten sei, und wenn auch dieses nicht der Fall wäre, so sollte mich die Beschaunung des herrlichen Altargemäldes von Friedrich Herlin 1461 in der Kirche in Bopfingen für meine Reise entschädigen.

Als ich in Oberdorf eintraf, ließ ich mir den Altar zeigen; derselbe lag stückweise in dem Schulhaus daselbst, das zu gleicher Zeit Rathhaus ist, in einem Nebenzimmer, worin sich alte Akten befanden; teils an der Wand gelehnt, teils auf einem Kasten, weil offenbar der Raum sehr beengt war. Ein Teil davon war auf der Bühne, wo sich Reisig und sonstiges Brennholz befand. Bei der Besichtigung der einzelnen Teile fand ich das bestätigt, was mir früher schon über den schlechten Zustand mitgeteilt wurde. Sobald man nämlich ein Stück in die Hand nahm, fielen ganze Stücke Farbe herunter und hatte sich die Farbe der Malereien in der Art in die Höhe gehoben, daß bei der geringsten Berührung derselben Stücke abfielen und waren handgroße Stellen, wo gar keine Farbe mehr sichtbar, sondern schon alles heruntergefallen war. Es waren solche wahrscheinlich durch die Schuljugend und, wie ich nebenbei gehört, durch Maurer-gefallen, welche in dem Hause arbeiteten, arg verstümmelt.

Da der Altar in der Kirche in Oberdorf in einem feuchten Lokal stand, in dem der Fußboden dieser kleinen Kirche viel

niedriger ist als das Terrain außerhalb derselben, mit wenig Fenstern, wo immer dumpfe Luft herrschte, so mußte natürlich dieser Altar mit der Zeit nothleiden; als derselbe dann auf dem Rathhaus an einem sehr trockenen Platz aufbewahrt wurde, ging das Holz, worauf die Bilder gemalt sind, wieder ein, es wurde kleiner und die Folge war, daß die Farbe absprang, da solche schon vorher ohne Haltbarkeit war. Zu diesem kam der Umstand, daß jeder Beschauer vor mir die Gemälde mit einem Schwamm naß machte, um solche zu besichtigen (ohne dies konnte man nicht sehen, was darauf war) und dadurch hob sich die Farbe immer mehr.

Item, dieselben waren so schadhast, daß ich nicht wagte, nur den Staub daran zu entfernen, da schon beim Hin- und Herstellen stückweise die Farbe abfiel.

Gleichwohl faßte ich als großer Verehrer der altdeutschen Kunst den Entschluß, solche vom gänzlichen Untergang zu retten, indem ich die Kenntniß und Liebe besitze, solche Bilder wieder einigermaßen herzustellen, obgleich solches mit unendlichem Fleiß und Zeitverlust verbunden ist. —

Ich theilte diese meine Ansicht dem Schultheißenamt Oberdorf und dem Pfarramt Bopfingen mit, worauf ein öffentlicher Verkauf derselben in Gegenwart des Stiftungsrats und Gemeinderats angeordnet wurde, wobei mir als Meistbietendem der Altar zugeschlagen wurde. Ich habe schon damals erklärt, daß, wenn ein anderer denselben kaufen würde und ließe ihn bei mir restaurieren, es mir viel lieber wäre, denn die Restaurationskosten dürften mehr als 1000 fl. betragen, was sich auch bestätigte; denn ich und mein Sohn haben seit zwei Jahren daran gearbeitet, um in altertümlicher Weise denselben wieder herzustellen. Um auf dem Transport nicht zu riskieren, daß alles von der Farbe abfalle, war ich genötigt, die Malereien vorher mit Papier zu verkleben auf den Staub und Schmutz hin; man kann sich nun einen Begriff machen, mit welcher Sorgfalt und Mühe, dieses mußte wieder abgelöst, die erhobenen Stellen wieder niedergelegt und die schadhastigen ergänzt werden, was nur durch chemische Kunstmittel möglich war, da die Farben hinten auf dem Holz keinen Halt mehr hatten.

Wenn die Gemeinde den Altar den Sommer 1855 noch behalten hätte, so wären die Farben unfehlbar gänzlich abgefallen, und hat sie ihn noch zu letzter Stunde zu rechter Zeit verkauft. Ehe derselbe aber verkauft wurde, war Professor Haßler in Ulm, derzeitiger Konservator württembergischer Altertümer und Kunstwerke, in Oberdorf und besah diesen Altar, da solcher ihm selbst zum Kaufe angeboten wurde. Derselbe schrieb aber an das Pfarramt Bopfingen, daß dieser Altar in damaligem Zustand ohne weiteren Kunstwert sei, und liegt dieser Brief zur Einsicht beim Pfarramt Bopfingen zur Zeit noch vor.

Aus obigem ist zur Genüge zu ersehen, daß das Pfarramt Bopfingen und der Gemeinderat Oberdorf nicht unüberlegt gehandelt haben, wenn dieselben nach jahrelangem Feilbieten endlich den Altar verkauften.

Nachdem ich den Altar in öffentlichem Aufstreich gekauft, gezahlt und nach Stuttgart gesandt hatte, um solchen in Arbeit zu nehmen, sagte mir eines Tages Prokurator Abel, daß ein Fuhrmann von Oberdorf bei ihm gewesen sei, der gegen den Verkauf protestiere.

Prokurator Abel, der selbst eine Sammlung altdeutscher Gemälde besitzt, welche früher sämmtliche in Kirchen waren, übernahm den Auftrag, gegen den Verkauf zu protestieren, und hatten sich auch gegen 30 Unterschriften dazu gefunden. Die Klage wurde vor dem R. Obergericht Neresheim verhandelt, und was stellte sich heraus? Es handelte sich nicht sowohl um die Gemälde von Schäußele, die früher in gutem Zustand Kunstwert hatten, sondern vielmehr um das weiße Pferd des Sanct Georg (das Schimmele, wie man es nannte), weil der Mann, ein Fuhrmann, Freude an Pferden hatte und weil solches versilbert war, vermutete, es könnte gar großen Wert haben.

Dieser Altar ist mit unsäglicher Mühe nunmehr wieder hergestellt und in einer württembergischen katholischen Kirche zur Ehre Gottes wieder plaziert worden. Obgleich nach mehr als zweijähriger Arbeit von meiner Seite dieser Altar wieder in Stand gesetzt wurde, so wird gleichwohl von der Gemeinde, welche ihn kaufte, noch sehr viel darauf verwendet; denn seit

zwei Monaten wird ununterbrochen an der Ergänzung der Ornamente und neuen Vergoldung und Fassung gearbeitet und dürften sich die ganzen vollständigen Kosten vom Ankauf an auf 2000 fl. belaufen.

Wo wäre jemand gewesen, das daran zu wagen und wie konnte man daran denken, daß eine so arme Gemeinde wie Oberdorf diese Restauration würde vornehmen lassen?

Weil der Stiftungsrat aussprach, es sei doch unter der Würde der christlichen Religion, daß die einzelnen Teile eines Altars stückweise an Israeliten feilgeboten werden (was auch gewiß ganz am Plage war), wäre eine Untersuchung ein wahres Vergnügen.

Ich rechne es mir zur Ehre, durch meinen eisernen Fleiß und Liebe zur Kunst, diesen Altar wieder hergestellt und dem Lande und einer Kirche erhalten zu haben, und hoffe ich auch deshalb, den Dank aller Beschützer des Schönen verdient zu haben.

Nachdem an das K. Ministerium die Mitteilung gelangt war, daß Bilder von einem Altar in Oberdorf, O. Neresheim, welchen die Denkmale des Altertums und der alten Kunst im Königreich Württemberg, zusammengestellt von dem K. statistisch-topographischen Bureau S. 152 bis 153, erwähnen, für die Kirche in Beuren bei Jäggly bei einem Maler Maurer in Stuttgart angekauft worden sind, erhielt das Oberamt Wangen den Auftrag, zu ermitteln, welcher Preis für dieselben bezahlt worden ist und das Ergebnis anzuzeigen.

Pfarrer Jäggly in Beuren, O. Wangen, äußerte sich am 13. Oktober 1858 folgendermaßen:

1. Der Ankauf des Altars geschah nicht aus Mitteln öffentlicher Kassen, sondern rein aus privaten Mitteln. Das gleiche ist der Fall bei der bereits vorgenommenen Teilung des Altars, um zwei Seitenaltäre mit Flügeln fertigen zu können, sowie bei der ihrer Vollendung nahen Restauration des einen dieser Flügelaltäre.

2. Ich habe den Kauf mit Kunstmaler Maurer unter der Bedingung abgeschlossen, daß ich von dem Kaufpreis keinen öffentlichen Gebrauch mache, da Maurer selbst

mir und meiner ihm bekannten Pfarrkirche Rücksicht trug. Ich habe mein Wort darauf gegeben, und verspreche aber jetzt schon, daß derselbe für immer meiner Pfarrkirche verbleiben und nach seinem Wert geliebt und geschätzt werden soll.

Wenn auch nach dem Akteninhalt bei dem Verkauf des fraglichen Altars wirklich ein wertvolles Kunstwerk um einen verhältnismäßig geringen Preis (100 fl.) abgegeben worden sein sollte, was nach den Erhebungen noch dahingestellt bleiben muß, so trifft den Stiftungsrat in Oberdorf jedenfalls deshalb kein Vorwurf, da derselbe nicht ermangelt hat, vorher den sachverständigen Rat des Professor Dr. Häppler einzuholen, der die ganze Geschichte für einen Plunder erklärte, für den es gut sei, wenn er fortkomme, falls etwas über den Holzwert des Altars erlöst werden würde. Ob dieses Urteil richtig ist, muß dahingestellt bleiben, denn ein Restaurateur derartiger Kunstwerke, der in der Regel für dieselben einen richtigeren Blick hat als ein Dilettant, würde sich dann doch nicht dazu verstanden haben, eine mühevollte Restauration mit bedeutendem Zeit- und dadurch Kostenaufwand daranzurücken, wenn, wie Häppler sich in seinem Schreiben vom 4. Oktober 1851 ausdrückt, „sämtliche Bilder von einem sehr untergeordneten, durchaus handwerksmäßig arbeitenden Meister herrühren würden.“

Am 9. November 1858 fand das K. Ministerium zu einer Verfügung keinen Grund, da der Stiftungsrat zu dem Verkauf des Altars erst geschritten ist, nachdem der Professor Dr. Häppler in Ulm dahin sich ausgesprochen hatte, daß dem Altar und insbesondere seinen Bildern ein besonderer Kunstwert nicht beizulegen sei, der Stiftungsrat sonach seinerzeit bei dem Verkauf mit aller Vorsicht für die Interessen der Gemeinde zu Werke gegangen ist.

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

(Fortsetzung.)

25. Niederwangen, Oberamt Wangen im Allgäu.

Von Pfarrer Kunz.

Niederwangen ist ein uralter Ort. Nach Banmann wird derselbe mit Wangen als

Niederwangan schon 856 als zum Argengau gehörig urkundlich genannt. Daß auch die Kirche in Niederwangan sehr alt ist, geht daraus hervor, daß nach dem hi sigen Jahrtagsverzeichnis der Edle Oswald v. Schomburg im Jahr 1244 in die hiesige Pfarrkirche einen Jahrtag stiftete, der heute noch gelesen wird. Herr Architekt Cades in Stuttgart spricht sich folgendermaßen aus: „Nach einigen spärlichen Ueberresten zu schließen, datiert die Kirche in Niederwangan augenscheinlich bis zum Anfang des XII. Jahrhunderts zurück; hat aber im Laufe der Zeit viele Umwandlungen erfahren, so daß aus der frühesten Periode nur noch der Turm mit starkem Tonnengewölbe erhalten ist. Der übrige Bau mit noch gotisch profilierten Fenstern gehört ohne Zweifel dem 16. Jahrhundert an. Aus dieser Zeit sind noch 3 gotische Heiligenstatuen vorhanden (Otilie, Magnus und Bischof Remigius) und der nun als Weihwasserkessel benützte gotische Taufstein. Die 2 Seitenaltäre bei guten Proportionen schön profiliert und im mäßigen Barockstil gehalten, stammen wohl aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Das Ornament ist etwas schwulstig und 3—4 Figuren von talentlosen Künstlern gefertigt, sind wilde Leistungen der Popsperiode. (Diese sind jetzt entfernt und durch neue ersetzt.) Der Hochaltar dürfte um dieselbe Zeit entstanden sein und darf vermöge seiner edlen Verhältnisse und feinen Gliederungen den besten Arbeiten der damaligen Zeit an die Seite gestellt werden.“ So Cades. Dazu darf wohl auch der Sebastiansaltar gerechnet werden, der als 4. an der Turmseite angebracht ist. Der Turm reicht nämlich in die Kirche herein, so daß der Chor dadurch auf die Seite nach Süden geschoben ist und die Verhältnisse der Kirche verschoben sind.

Bei einer Weite von 12,60 Meter hatte das Schiff der Kirche nur eine Höhe von 6,40 Meter. Dieser Uebelstand sowie auch der allgemeine prekäre Zustand der ganzen Kirche veranlaßte im Jahr 1888 den damaligen Pfarrer und Schulinspektor A. Braun, das Schiff der Kirche restaurieren zu lassen. Diese Restauration wurde nach dem Plane des Architekten Cades in Stuttgart vorgenommen. Das Decken-gebälk wurde ausgeschnitten und ver-

mittels durchgehender Büge und Zangen und einer segmentbogenförmigen Verschalung mit Deckleisten das Schiff der Kirche entsprechend erhöht; der Boden der ganzen Kirche mit Saargemünder Platten neu belegt, die Kirchenstühle neu aufgestellt, die Wände mit Dekorationsmalerei versehen, so daß das Schiff ein würdiges Aussehen bekam. Da der Dachstuhl und die südliche Seitenwand neu hergestellt werden mußten, so kam diese Restauration einschließlich des neuen Chorgestühles samt Wandbekleidung aus Eichenholz und 5 neuen Fenstern im Chor aus Kathedralglas auf ca. 30 000 M.

Durch diese Restauration des Schiffes kam der Chor ins Mißverhältnis zu diesem und zwar äußerlich und innerlich. Äußerlich: durch die Erhöhung des Schiffdaches kam Chor- und Schiffdach in eine häßliche Stellung zu einander und bilden die Figur eines sog. Andreas-kreuzes. Innerlich: der Chor war niedriger als das Schiff und mit einer armseligen flachen Gipsdecke versehen. Decke und Wände schwarz und rauchig. Es handelte sich also darum, den Chor höher zu legen und das Chordach gleichlaufend mit dem Schiffdach zu machen und innerlich dem Chore die erforderliche Höhe zu geben durch ein Gewölbe: Stein-Variz- oder Holzgewölbe. Steingewölbe war wegen der schwachen Mauern nicht wohl möglich und bei letzteren entschied das Bischöfliche Ordinariat für eine kassettierte Holzdecke, die durch eine Wölbung aus Gips mit den Mauern verbunden werden sollte. Die technische Ausführung dieser Arbeiten übernahm nach vorausgegangenen längeren schriftlichen Verhandlungen Herr Regierungsbaumeister Pohlhamer in Stuttgart, der seine Aufgabe in ausgezeichnetester Weise löste, äußerlich durch die bei dem verschobenen Chore schwierige Gleichlegung des Daches und besonders innerlich durch prächtige Zeichnung der Kassette, die von Bildhauer Metz in Gebratzhofen ebenso schön ausgeführt wurde. Die Chormauern wurden um 80 Zentimeter erhöht und die Kassette durch eine Wölbung und ein Hauptgesims aus Gips mit den Wänden verbunden. Dadurch erhielt der Chor dem Schiffe gegenüber eine entsprechende Höhe und machte

schon in seinem natürlichen Zustande einen sehr guten Eindruck.

Der Chor sollte nun reich bemalt werden. Die Kassette, der der Charakter als Holzdecke gewahrt wurde, wurde mit Gold und Intarsien gefaßt; die beiden größeren tieferliegenden Felder mit auf Holz gemalten Figuren Herz Jesu und Herz Mariä geschmückt; die Wölbung mit hellblauem Grunde nach der Anweisung des Vorstandes des Diözesankunstvereins, Herrn Pfarrer Dögel in St. Christina, mit den 9 Chören der Engel ausgestattet; das Hauptgesims in Weiß und Gold gefaßt. Die Wände wurden mit Bildern aus dem Leben des hl. Apostels Andreas, des Patrons der Kirche, bemalt und zwar in 3 Darstellungen: Die Berufung, die Verehrung des Kreuzes und die Kreuzpredigt des Apostels. Die Figuren der Bilder haben nahezu Lebensgröße. Die Berufung zeigt vor allem die erhabene Gestalt des Herrn voll göttlicher Majestät, dann den hl. Andreas auf den Knien mit über der Brust gekreuzten Armen voll Eifer zum Herrn aufschauend, während Petrus daneben steht und sinnend die Augen niederschlägt.

Die Verehrung des Kreuzes zeigt uns das heilige Kreuz aufgestellt, vor ihm kniet Andreas und grüßt dasselbe mit aufgehobenen Händen und freudestrahlendem Angesichte, rechts von ihm zwei Häsher und links auf dem Boden die Stricke, mit denen er angebunden werden sollte.

Das Hauptbild, die Kreuzpredigt des Apostels, stellt uns den Apostel am Kreuze erhöht dar mit himmlisch verklärtem Angesicht, wie er zu der umstehenden Volksmenge, alt und jung, redet: ein wunderbar schönes Bild, wie ein Kunstkenner meinte. Links und rechts davon sind die Bilder der beiden hl. Bischöfe Martinus und Gebhardus und links und rechts vom Hochaltar die unserer schwäbischen Seligen, der sel. Elisabetha von Neute und der sel. Kreszentia von Kaufbeuren, angebracht.

Sämtliche Bilder bis auf den kleinsten Engelskopf hat Kunstmaler Schultis in Freiburg i. Br. gemalt. Der Maler erkannte es hiebei sofort als seine Aufgabe, hier im Chore in der nächsten Nähe des Hochaltars nicht bloß technisch und

realistisch richtige, sondern auch fromm erbauende Bilder zu schaffen. Beides ist ihm vollauf gelungen. Die Umrahmung der Bilder, die Dekoration, wurde von Maler Leonhard Forderkuz in Isny sehr schön grau in grau ausgeführt. Sie wurde grau in grau gehalten, damit nicht, wie schon das hochwürdigste Bischöfliche Ordinariat bei der Genehmigung darauf hinwies, die Bilder durch den Glanz der Dekoration beeinträchtigt würden.

Die Bilder kosteten zusammen 3000 M., die Dekoration 1650 M. Die 5 Fenster im Chor wurden in Antikglas mit den Medaillons der 5 Geheimnisse des freudreichen Rosenkranzes nach Prof. Klein von dem † Glasmaler Geith in München mit glänzendem Kolorit sehr schön hergestellt.

Die 4 Altäre wurden in Gold und Marmor neu gefaßt. Der Hochaltar erhielt als Altarbild eine sprechend ähnliche Kopie des berühmten Venroner Kreuzbildes; der bisherige viel zu große unpassende Tabernakel wurde durch einen neuen zum Altar passenden Popstabel ersetzt. Eine heikle Aufgabe, die aber von der Firma Zeller in Ellwangen glänzend gelöst wurde.

Auch der Sebastianaltar erhielt ein neues Altarbild, ein Gruppenbild: St. Sebastian und die beiden ihn losmachenden Frauen, oben eine Engelschar die Märtyrerkrone darreichend, in plastischer Ausführung mit herrlichem Kolorit. Beide Altarbilder sind Werke des obengenannten Kunstmalers Schultis in Freiburg i. Br.

Die ganze Restauration des Chores, innerlich und äußerlich, kam auf ca. 17000 M. zu stehen, die größtenteils durch milde Beiträge der Parochianen aufgebracht wurden.

So kann sich auch die Kirche in Ellwangen den in der Diözese restaurierten Kirchen wohl an die Seite stellen. Als Beweis hiefür mag das wiederholte Urteil unseres hochwürdigsten Bischofs, das Hochderselbe dem Schreiber gegenüber aussprach, gelten: „Das ist aber schön geworden!“ und wieder: „Sie haben einen prächtigen Chor.“ Ein anderer hochgestellter Geistlicher der Diözese äußerte sich: „Ich hätte nie geglaubt, daß dieser

ehemals so niedere rauchige Chor so schön gemacht werden könnte.“

Nachträge zu der Geschichte des Glockengusses

in den Reichsstädten Ulm (Jahrgang 1899, S. 77—99, 103—106, Jahrgang 1900, S. 6 bis 8, 35—40, Jahrgang 1902, S. 43, Anm. 1), Eßlingen (Jahrgang 1900, S. 101—107, Jahrgang 1903, S. 43, Anm. 1), Biberach (Jahrgang 1902, S. 43—45), Hall (Jahrgang 1902, S. 45—46), Heilbronn (Jahrgang 1902, S. 55—56), Neutlingen (Jahrgang 1902, S. 56—58, 70—71) und Kottweil (Jahrgang 1902, S. 71, 82)

von Theodor Schön.

Zu welcher Blüte in den schwäbischen Reichsstädten die Glockengießerkunst gelangte, ist bekannt. Durch Jahrhunderte entstannte die Mehrzahl der in den Kirchen des Landes befindlichen Glocken den Händen der reichsstädtischen Meister. So kann es denn nicht verwundern, wenn immer mehr Werte dieser Meister bekannt werden.

Im folgenden seien weitere aufgeführt.

Ulm. Die mittlere Glocke in Thalheim, OA. Kottenburg, hat die Umschrift: Zu Gottes Lob macht man mich, valentinus algeier goß mich 1602; die dritte in Wurmelingen, OA. Kottenburg: valentin algeier in Ulm goß mich 1603.

Eßlingen. Die von Bernhard Lachmann gegossene Pfännerglocke in Heilbronn hat die Umschrift: Matheus. Marcus. Lucas. Johannes. Maria. Sum vas ex aere, tria nuntio: funera fiere, festa celebrare, tempus nuncumque sedere. Zwei Glocken in Fein, OA. Heilbronn: Ihesus Nasereus rex Judaorum. Bernhard Lachmann goß mich, eine mit 1498, die andere mit 1501, größte Glocke in Untergruppenbach, OA. Heilbronn: Anna heiß ich, zu unser Frauen Ehr laut ich, Bernhard Lachmann goß mich. Anno 1504, eine 1901 umgehoffene Glocke in der Kirche zu Horkheim vom Jahre 1508: Bernhard Lachmann goß mich, die älteste Glocke am Chorturm der Stiftskirche in Comburg vom Jahre 1521: Danna heiß ich, in unser Frauen er leit ich, Bernhard Lachmann goß mich. I. G. L. I. (Majuskel): Man es wart nie so noth. Herre St. Nikolaus! uns berot, die größte Glocke in Gröningen, OA. Göppingen: Jesus und Maria und in St. Luz und St. Marcus und St. Johannes und St. Mathäus. Es goß mich Pantzlion Holer (Lesefehler für Seydler) zu Eßlingen im 15 hundert und 11 Jar.

Heilbronn. Die Stundenglocke auf dem Rathaus in Heilbronn hat die Inschrift: Anna heiß ich, aus dem Feuer floß ich, Bechtold Meslang goß mich anno 1580. Die zweite Glocke in der Deutschhofkirche zu Heilbronn hat die Umschrift: benedicamus patrem et filium meum et superexaltemus eum in saecula. 1636. Gegossen von Arnolt. 1700 goß Rohr in Heilbronn eine Glocke in Kirchhausen, OA. Heilbronn. Die eine alte Glocke in Bödingen, OA. Heilbronn, goß 1704 Johann Georg Rohr in Heilbronn.

Die große Glocke an der Stadtkirche in Crailsheim hat die Inschrift:

Ich als die größte von den Glocken,
Die man mit Lust nicht mehr gehert,
Kann als geschmolzt jetzt reiner locken,
Weil das Unreine ist verzehrt.
Markgraf Wilhelm der Friedensreiche
Hat dazumal regiert das Land,
Gott geb ihm Glück, das Unglück weiche,
Und Crailsheim sei in seiner Hand.
Durch das Feuer bin ich geflossen.
Johann Georg Rohr von Heilbronn
Hat mich gegossen anno 1710.
Als Markgraf Albrecht lebt,
Der Donnerschlag mich rührte (anno 1743).
Zu Johann Friedrich(8) Zeit
Ein starken Riß (1681) ich spürte.
Des Fürsten Gnadenhand
Des Kirchspiels mild Gemüth
Setzt mich in bessern Stand.
Gott lohne solche Güt. Mich. Theod. Seidt.

Alle vier Glocken waren nach einem verheerenden Blitzschlag 24. Januar 1643 umgehoffen worden.

Die zweite hat die Inschrift:

Durch Fürsorg und sehr milde Hand
Hang ich wieder in diesem Band 1643.

Die dritte:

Zu unserß Gottes Ehren leut man mich,
O Mensch zur Andacht schide dich
anno dom. 1643.

Die vierte:

Wenn dein Klang wird gehört,
Dein Wort und Ehr werd' vermehrt
anno 1643.

Wer die Glocken 1643 umgehoffen hat, ist auf denselben nicht angegeben.

Die zweite Glocke in Obereißesheim, OA. Heilbronn, von 1710 hat die Inschrift:

Durch das Feuer floß ich, Johann Daniel Rohr in Heilbronn goß mich. J. J. J. Ich rufe mit hellem Schall an diesem Ort — euch alle zur Buß, Gebet und Gottes reinem Wort. — Ach, daß ich nicht zum Sturm in Feuer- und Kriegenot — gebraucht werden muß, wend ab der treue Gott. -- Drum seid durch Geistes Trieb und Folgen mir bereit, — daß ich euch leiten mög zur ew'gen Seligkeit. Darunter in einem Kranz ein liegendes Hirschhorn mit vier Zinken, über diesem ein sechsstrahliger Stern auf einem Halbmond (Ortswappen). 1714 goß Rohr in Heilbronn die am 19. Mai 1899 geschmolzene Glocke in Abstadt, OA. Heilbronn. Die kleinste Glocke in Redargartach, OA. Heilbronn, hat die Umschrift: Zu Gottes Namen goß mich J. G. Rohr in Heilbronn 1714. Anno 1695. Mich hat Herr Grab hieher verehrt, Zur freyen Gabein Centner Wertß. Anno 1714. Der Gemein ihr Lieb zu Gottes Ehr Mich weiter Trieb auf dritthalb mehr — Redargartach. Ortswappen (1 Schlüssel).

Die erste Glocke an der Deutschhofkirche in Heilbronn hat die Inschrift: sub regimine gratios. C. Speth. istas aedes occupari. Factus sum velut aes sonans. Intellige clamore mmeum. Nocte dieque sono compello et sacra subire Auditor et rarus properat orat adit. Gegossen 1721 von Johann Georg Rohr in Heilbronn.

Die eine alte Glocke in Bödingen, OA. Heilbronn, goß 1766 Samuel Meßger in Heilbronn.

Die größte Glocke in Sonthheim, OA. Heilbronn, hat die Inschrift: Samuel Meßger, Heil-

bronnensis, 1769. Soli Deo gloria, die dritte in Vonsfeld, OA. Heilbronn, mit dem Gemmingenschen Wappen: Vonsfelder Gemeindeglocke, 1773. — Soli Deo gloria me fecit Samuel Metzger, Heilbronnensis, die große Glocke in Großgartach, OA. Heilbronn, zeigt den hl. Laurentius mit Kost und Palme und der Inschrift: Anno 1894 (Lesefehler? 1794) auf Kosten der Kommune Großgartach gegossen. Soli Deo gloria, Samuel Metzger me fecit. Die kleinste Glocke in Frankenbach, OA. Heilbronn, hat die Inschrift: Gegossen von Karl Hofer in Heilbronn 1839. Im Jahre 1890 bestand wieder in Heilbronn eine Glockengießerei von G. A. Kiesel.¹⁾ In der Glockenhalle der Friedenskirche in Heilbronn hängen vier Glocken, von denen die größte 78 Zentner wiegt; sie sind auf As, C, Es, As gestimmt und haben folgende Inschriften:

1. Ein feste Burg ist unser Gott, mit Luthers Bild. Gegossen von G. A. Kiesel in Heilbronn 1897. Gestiftet von der Familie Faust;

2. Allein Gott in der Höh' sei Ehr;
3. Ach bleib' bei uns Herr Jesu Christ;
4. Es ist noch eine Kuh' vorhanden.

Auch für die Nikolaikirche in Heilbronn goß Kiesel in Heilbronn 1889 drei Glocken (Stimmung f, a, c) mit den Aufschriften:

1. Ehre sei Gott in der Höhe,
2. Und Friede auf Erden,
3. Und den Menschen ein Wohlgefallen.

Kiesel in Heilbronn goß 1900 drei Glocken für Abstadt, OA. Heilbronn (in fis-dur), mit den Inschriften:

1. (5—15 Kilogramm schwer) Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen.

2. Seid fröhlich in Hoffnung, geduldig in Trübsal, haltet an am Gebet.

3. Danket dem Herrn, denn er ist freundlich und seine Güte währet ewiglich.

Die neue 1903 erschienene Oberamtsbeschreibung Heilbronn II²⁾ S. 133 sagt: Ist noch zu erwähnen die Glockengießerei von G. A. Kiesel, welche immer mehr Anerkennung findet.

Neutlingen. In einer Urkunde des Kgl. Geh. Haus- und Staatsarchivs vom 23. April 1519 wird erwähnt Jos. Eger³⁾ des Glogkengießers seliger Wittib Ader hie zu Neutlingen in der Wassergassen. Hiernach sind der im Jahrgang 1898 S. 23 genannte Jos. Eger, der noch 1509 die Glocke zu Unbingen, OA. Neutlingen, goß und Joseph Eger, der 1503, 1515, 1512, 1527 als Glockengießer sich nachweisen läßt, zwei verschiedene Personen.

Literatur.

Bericht der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im König-

¹⁾ Dürr, Chronik von Heilbronn S. 419.

²⁾ Auf Seite 133, wo der Glockengießerei gedacht wird, nimmt die 1903 erschienene Oberamtsbeschreibung Heilbronn keinerlei Notiz von dem im „Archiv für christliche Kunst“ 1902, S. 55 bis 56 erschienenen Aufsatz über die Glockengießer in Heilbronn und ignoriert vollständig die alten Heilbronner Glockengießer.

reich Sachsen. Tätigkeit in den Jahren 1900, 1901 und 1902. Dresden. Druck von E. C. Mainhold u. Söhne, K. Hofbuchdruckerei.

Diese Kommission trat am 4. Oktober 1894 in Wirksamkeit und entfaltete seitdem eine in stättem und starkem Wachsen begriffene Tätigkeit. Sie erhielt mit Beginn des Jahres 1901 eine Anzahl Vertrauensmänner, welche über Gefährdung von Kunstdenkmälern der Kommission zu berichten, aber nicht selbst einzugreifen hat. Diese Vertrauensmänner sollen Anzeige machen, wenn einem Bauenkmal Verfall oder Abbruch droht, wenn Veränderungen bevorstehen, wenn an oder in Gebäuden u. dergl. allgemeine oder ortsgeschichtliche Entdeckungen gemacht werden, wenn Wandgemälde, Inschriften u. s. w. gefunden werden. Zur Belehrung für das, was zur pflegerischen Erhaltung von Kunstdenkmälern zu geschehen hat, ließ die Kommission auch im Jahre 1902 folgende drei kleine, aber praktische Druckschriften herausgeben und unter anderm an die Kirchenvorstände, Altertumsvereine u. s. w. versenden: 1. „Ratschläge für die Pflege kunstgewerblicher Altertümer von Holz, Metall, Elfenbein, Ton, Glas oder Textilstoffen“. 2. „Ratschläge zur Pflege von Oel- und Temperagemälden“. 3. „Ratschläge für die Bewahrung und Erhaltung von alten Büchern und Einzelblättern“. Es sollen noch solche für Erhaltung und Pflege von alten Bild- und Bauwerken folgen.

Unter den Berichten hat uns besonders der über die Fresken in der Nikolauskirche zu Dippoldiswalde interessiert, welche in drei Abbildungen wiedergegeben sind. Sie sollen, wie der Bericht sagt, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen und kaum erkennbar sein. „Der Inhalt der Bilder scheint der Nikolauslegende entnommen zu sein“. Das ist in Bezug auf die erste und zweite Abbildung wirklich so. Die erste Abbildung weist nämlich wohl auf die Legende hin, nach der ein Konful drei unschuldige Jünglinge hinrichten lassen wollte, die aber durch die Dazwischentunft des Heiligen gerettet wurden (vergl. Dezel, „Christliche Ikonographie“. Freiburg. Herder. Vb. II, S. 550). Die zweite Abbildung zeigt die bekannte Legende, nach welcher der Heilige den drei Töchtern eines Mannes Geld spendete, um sie von schlimmen Wegen zu retten (l. c. 448). Das dritte Bild aber gehört nicht der Legende des heiligen Nikolaus an, sondern stellt dar, wie der auferstandene Heiland zuerst seiner heiligen Mutter erscheint; ikonographisch interessant ist hier, daß die heilige Jungfrau, wie gewöhnlich bei der Darstellung der Verkündigung geschieht, vor einem Betpulte kniet und ein großes aufgeschlagenes Buch vor sich hat. Noch sei bemerkt, daß von den Fresken in Dschag (Bericht S. 74) Abbildung 4 einen Donator, Abbildung 5 aber wohl den heiligen Willigis, Erzbischof von Mainz, darstellt; er trägt, wenn uns die Abbildung nicht täuscht, als Attribut ein Rad in seiner Rechten.

Dezel.

Ueber die Bildwerke des Giovanni Pisano von Max Sauerlaund. Mit

31 Abbildungen in Autotypie. Düsseldorf 1904. Leipzig. Verlag von Karl Robert Langewiesche. 112 S. Preis: M. 3,60.

Wir haben hier die erste eingehende Monographie über die Bildwerke des Giovanni Pisano, durch welche die italienische Plastik sozusagen auf eigene Füße gestellt wurde. Ein völlig eigener plastischer Stil nämlich tritt uns in den Werken des Giovanni Pisano zum erstenmale seit dem Untergange der Antike entgegen. Von den äußern Lebensumständen des Meisters ist uns nicht das Geringste überliefert worden. Wir wissen nicht einmal, wann er geboren ist. Er selbst nennt sich in der Inschrift der Kanzel von St. Andrea zu Pistoja Niccolos Sohn, gebürtig aus Pisa. Im Jahre 1284 ist ihm in Siena das Bürgerrecht verliehen. Das ist so gut wie alles. „Nichts, das verführen könnte, den Mann in seiner menschlichen Besonderheit vorzustellen oder die herausgegriffene Zufälligkeit einer Anekdote im Charakter seines Werkes aufzuspüren, hat sich bis auf unsere Zeit gerettet: wir finden uns heute rein an die Werke des Künstlers verwiesen, in denen er mit aller möglichen Unbedingtheit hat aussprechen mögen, was ihm zu sagen gegeben war.“ So ist es denn von selbst gegeben, daß es sich für den Verfasser unseres hübsch ausgestatteten Büchleins nicht um die Charakteristik des Menschen, sondern nur um die Analyse eines Stiles handeln kann. Nach einer kurzen Einleitung über die Kultur des 13. Jahrhunderts werden zuerst die Frühwerke unseres Meisters, die Sieneser Domkanzel, das Weihwasserbecken in Pistoja, die Campo-Santo-Madonna in Pisa und Fontana maggiore in Perugia behandelt. Als der reifen Zeit des Künstlers angehörig werden dann die verschiedenen Madonnen in Pisa, Padua, Prato, Berlin und Turin aufgezählt und die Grabdenkmale und Monumente in Padua und Genua besprochen. Im dritten Abschnitt werden dann besonders eingehend die Kanzeln in St. Andrea zu Pistoja und berühmte Domkanzel in Pisa behandelt.

Das Formen und Modellieren, illustrierte Anleitung zur selbständigen Erlernung der Formerei mit Gips und Leim und des Modellierens in Ton, Wachs, Basilin u. s. w. für Dilettanten, Künstler, Kunstgewerbetreibende und Techniker. Mit über 100 Abbildungen von Utensilien zc. zum Formen und Modellieren. Zweite erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Schriftleitung der „Kunstmaterialiensammlung und Luxuspapierzeitung“ M. Mayer. München 1904. Preis M. 1.—.

Der lange Titel sagt alles, was das Büchlein will. Es beginnt mit der Erörterung der wichtigsten Materialien, geht dann auf die mechanischen Methoden der Plastik ein, gibt nützliche Winke für die Behandlung fertiger Gipsarbeiten und führt den Leser von leichteren Modellierarbeitmethoden ausgehend, in das Gesamtgebiet

der Bildhauerei, mit Ausnahme der Steinbildhauerei, ein. Die Illustrationen werden das Studium wesentlich erleichtern.

Aus der christlichen Altertumskunde. Acht Aufsätze von E. A. Stückelberg. Mit 24 Abbildungen und einer Farntafel. Zürich 1904. Druck und Verlag von Franz Huberger, vorm. David Bürkli. Preis M. 4.—.

Diese Schrift des auf dem Spezialgebiete der christlichen Altertumskunde seit Jahren tätigen und bekannten Verfassers ist dem Andenken des Schweizer Malers Ernst Stückelberg gewidmet und besteht aus acht Studien, welche Stätten behandeln, an denen der Maler und der Archäologe geweiht und studiert haben. Die erste Studie, „Kirchennamen der Vorzeit“, gibt zehn Gruppen von Bezeichnungen der Gotteshäuser, wie sie im Gebiete der lateinischen Kirche üblich gewesen sind. Der zweite Aufsatz behandelt die Schutzheiligen Zürichs, welches „zu Anfang des 7. Jahrhunderts zwei Lokalheilige und deren Gräber besessen haben mag“; wie diese Heiligen zu ihren Namen und ihrem Verehrungstage (11. Sept.) gekommen sein mögen, will der Verfasser nachweisen. Ob die Sache aber so glatt verlaufen ist, wollen wir dahingestellt sein lassen. Die weiteren Aufsätze behandeln den hl. Alban von Basel, die Bilder Kaiser Heinrichs II. im Bistum Basel, wozu eine Deliskizze in Farbendruck von Maler Stückelberg (1856) gegeben ist, einen vergeblichen Reliquienschatz in Wallis; der sechste Aufsatz das Märtyrerverzeichnis von Auxerre und die darin enthaltenen Schweizer Heiligen; der siebte und achte Aufsatz endlich geben antiquarische Streifzüge im Jura und im Schwarzwalde. Die Ausstattung des Werkes ist eine sehr elegante. II.

Architektonische Stilproben Ein Leitfaden. Mit historischem Ueberblick der wichtigsten Baudenkmäler von Max Bischof, Architekt. Mit 105 Abbildungen auf 50 Tafeln. Eleg. kart. Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig 1900. Preis 5 M.

Ein gut ausgestattetes Büchlein, das mit Hilfe von 101 Abbildungen der charakteristischsten Bauten aller Stilarten den Beschauer leicht mit den Merkmalen der verschiedenen Baustile vertraut machen will. Ein kurzer, klarer Text, der zugleich die Abbildungen erläutert, gibt einen historischen Ueberblick über die wichtigsten Baudenkmäler und deren Erbauer. Bei der guten Auswahl der Abbildungen, die aber bei dieser Größe naturgemäß nicht alle gleich scharf hervortreten, doch aber die charakteristischen Formen der Stilarten leicht erkennen lassen, dürfte das Büchlein wohl geeignet sein, den Leser rasch zu orientieren und zu belehren. R.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Dr. 5.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Ulmer in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.06 halbjährlich.

1904.

Verschiedene Pforten.

Von Pfarrer Reiter.

Sehr wichtige Bauglieder an den Kirchengebäuden sind die Türen und verdienen deshalb eine besondere Beachtung. Solche ist ihnen auch von jeher zu teil geworden, wie das die vorhandene Literatur zur Genüge erkennen läßt. Allein so viel auch schon über Kirchenportale geschrieben worden sein mag, so glauben wir doch, daß eine übersichtliche Zusammenstellung der verschiedenen Namen derselben immer noch gerechtfertigt sein dürfte. „Wer kennet ihre Namen?“ Freilich begeben wir uns mit dieser Zusammenstellung auf ein teilweise unsicheres Gebiet: wir müssen zum voraus bekennen, daß wir manches Rätsel ungelöst lassen und statt sicherer Resultate vielfach nur Vermutungen bieten können. Allein wir sind der Ansicht, daß eine Zeitschrift nicht allein Abgeschlossenes und Fertiges bringen müsse, sondern daß dieselbe auch dann ihren Zwecken diene, wenn sie zur Forschung und Prüfung anrege. In gewissem Sinne möchten wir für uns auch etwas von jener Freiheit in Anspruch nehmen, welche Horaz den Malern und Dichtern zugestehet mit den Worten: »Pictoribus atque poëtis Quodlibet audendi semper fuit aequa potestas«. Hor. de arte poetica 9. 10.

In solchem Sinne treten wir an unsere Aufgabe heran, indem wir verschiedene Fragen nach den Benennungen der Kirchentüren in den Kreis unserer Besprechung einbeziehen.

Man spricht von einem goldenen Tag, einer goldenen Woche, einem goldenen

Jahr, von einer goldenen Messe, goldenen Hochzeit, einem goldenen Bistum u. dergl., und will im allgemeinen damit die genannten Zeiten und Sachen vor anderen auszeichnen. In ähnlicher Weise spricht man auch von einer goldenen Pforte, welche durch die Beifügung „golden“ von anderen Pforten ehrenvoll unterschieden werden soll. Eine solche Pforte hatte ehedem der Tempel zu Jerusalem, bei welcher der Apostel Petrus den Lahmen heilte und früher Joachim und Anna nach längerer Trennung sich begegneten. Diese Begegnung an der goldenen Pforte sieht man öfters bildlich dargestellt, so z. B. an dem Münster zu Thaur, auf einem Glasgemälde zu Hohenhaslach im Elsaß, auf einem Wandgemälde in Zell bei Oberstaufen u. s. w. (Vergl. auch Dehgel's Iconographie Bd. II, S. 69 ff.)

Wie indessen beim jüdischen Tempel zu Jerusalem eine goldene Pforte anzutreffen war, so begegnen wir später einer solchen auch in mancher christlichen Kirche. Wir nennen die goldenen Pforten zu Rom, Augsburg (schöne Pforte; goldener Saal im Nathaus), Bamberg (goldene Pforte = Fürstenpforte; daneben die Gnaden- und die Adams-pforte), Freiberg in Sachsen, am Querschiff der Kathedrale von Amiens, die goldene Pforte der ehemaligen Abteikirche Jaák in Ungarn, und die goldene Pforte zu Kanten, welche aus dem Kreuzgang in die romanische Kirche führte. — Auch bei einigen Städten treffen wir die goldene Pforte. Nach Ducange wurden die Haupttore größerer Städte, durch welche sich die feierlichen Einzüge vollzogen, golden genannt (portae aureae dictae in ma-

joribus civitatibus portae praecipuae, per quas sollemnes ingressus vel processus fieri solebant. Gloss. med. et inf. lat.). Die Städte Rom, Konstantinopel, Thessalonich und Jerusalem hatten goldene Pforten. Von der Pforte zu Jerusalem wird gesagt, daß Jesus und Titus durch sie ihren Einzug gehalten haben, daß hier jeder Sieger einziehe, so oft Gott die Stadt entweder zur Strafe oder Befreiung heimsucht. Hier brachen auch die Araber unter dem Kalifen Omar zuerst erobernd in die Stadt, hier haben der Sage nach sich die Kreuzfahrer das heilige Zion zurückerobert. Darum wurde die Pforte in der Folge von den Türken vermauert und ist es noch bis zur Stunde, weil die Moslem sich mit der Prophezeiung tragen, einst würden die Christen als Ueberwinder triumphierend hiedurch in Jerusalem einziehen. — Bis hieher gibt es nun bei unserer Frage keine Schwierigkeiten: es ist leicht verständlich, daß die Tore, welche der goldenen Pforte zu Jerusalem nachgebildet wurden, sich durch eine gewisse Pracht auszeichneten, und daß durch solche Tore die Fürslichkeiten u. s. w. bei feierlichen Anlässen ihren Einzug hielten; ebenso leuchtet ein, daß die Himmelspforte, welche Petrus öffnet, nur eine goldene Pforte sein kann. Anders liegt die Sache, wenn man ihr auf den Grund gehen und eine genaue Begriffsbestimmung für die goldene Pforte haben will, hier tauchen Fragen auf, welche noch der Lösung harren. Wir haben z. B. noch nie von einer goldenen Pforte des Münsters zu Ulm, oder Straßburg, oder Freiburg, oder der Heiligkreuzkirche zu Gmünd gehört. Sollte am Ende doch das eine oder andere Prachtportal den Namen goldene Pforte führen oder geführt haben? Wenn es aber an den genannten Gotteshäusern keine goldene Pforten gab oder gibt, wie ist dann diese Erscheinung zu erklären? Und die goldenen Pforten zu Rom? — In einem Artikel des „Katholik“, Juni 1901, betreffend das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst wird gesagt, daß das fünfte Pilgertor zu Sankt Peter in Rom zur äußersten Rechten wahrscheinlich anlässlich der großen Jubiläen den Titel goldene Pforte erhalten habe. Diese Bezeichnung sei dann allmählich auf

die anderen Jubiläumskirchen Roms übergegangen und aus der Oeffnung des (zugemauerten) Tores habe sich nach und nach ein liturgischer Vorgang gebildet. Die gedachten Pforten befinden sich an den basilicae majores St. Johann im Lateran, St. Paul, St. Maria Maggiore, welche auch den Namen portae sacrae führen und beim Beginn des Jubeljahres feierlich geöffnet werden. Man vergleiche damit, was Weiffel in seinem Buche „Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien“ S. 61/62 ausführt. Fünf Tore, heißt es dort, führten aus dem Vorhofe in die alte Basilika des hl. Petrus, die drei mittleren ins Mittelschiff, die beiden anderen in die inneren Seitenschiffe. Ein sechstes (porta sancta), durch welches man in das äußerste rechte Schiff eintrat, wurde nach dem 13. Jahrhundert gebrochen. Dem mittelsten Tore gab Leo IV. silberne Bilder (porta mediana, argentea, regia major. Das Haupttor wurde auch sonst porta regia genannt). Zur Linken dieses Haupttores befand sich die porta Ravenniana, welche von den jenseits der Tiber wohnenden Ravennaten und von den Männern benützt ward; zur Rechten die porta Romana, durch welche die Frauen eintraten, die rechts Platz nahmen, während die Männer links standen. Neben der Männerthüre öffnete sich das Gerichtstor (porta judicii) zum linken Seitenschiff. Es hieß so, weil durch dasselbe die Toten, welche vom Herrn gerichtet werden, in die Kirche getragen wurden. Ihm entsprach auf der Frauenseite die porta guidanea, durch welche die Führer (guidones) die Fremden einführten.

Wir haben also bis jetzt schon verschiedene Portalnamen, doch ist deren Bedeutung im allgemeinen ziemlich klar, so daß wir nicht länger mehr bei ihnen verweilen wollen. Nur das mag noch hervorgehoben sein, daß bei den Griechen und Russen die Türe, welche den Chor von der übrigen Kirche trennt und, wenn geöffnet, den Blick auf das Heiligste vermittelt, porta regia oder sancta genannt wird. Ebenso dürfte die prächtige Letznerthüre, welche später die gleichen Dienste leistete wie die Pforte des Ikonostasion, nicht bloß etwa porta interior heißen,

sondern einen voller klingenden Namen geführt haben.

Wenden wir uns zu einer anderen Klasse von Pforten.

Schon frühzeitig hat man die alttestamentlichen Vorbilder und Symbole Mariens gesammelt und zusammengestellt. So finden wir sie im Melker Marienlied, in der goldenen Schmiede des Konrad von Würzburg, in dem Arusteiner Marienlied, im Marienspiegel, in dem Gebete einer Handschrift aus dem Kloster Engelberg in der Schweiz, in der Armenbibel, in der Dichtung Waltthers von der Vogelweide, in Hymnen, und in der Predigtsammlung des Honorius Augustodunensis, welcher nach Andres ein Regensburger Mönch gewesen ist. Ueberall wird Maria in herrlichen Bildern gefeiert und im Hinblick auf Ezechiel 44, 2 auch als Pforte Ezechiels (beslozzene borte entân demegotes worte — Melker Marienlied), als das Königstor, von welchem Ezechiel sang, gepriesen. In dem wohl 1014 ausgemalten Evangelienbuch des hl. Bernward von Hildesheim grüßt der Maler Maria mit den Worten: „Sei gegrüßt dem heiligen Geist geöffneter Tempel, Sei gegrüßt Gottes Pforte, nach der Geburt geschlossen auf ewig“.

Mit Bezug auf diese Grüße sieht man zur Rechten einen offenen, und zur Linken einen geschlossenen Türflügel, und oberhalb dieser beiden Pforten stehen die Brustbilder Mariens und Evas mit den Aufschriften:

Porta paradisi primaevam clausa per Aevam,
Nunc est per sanctam cunctis pate facta Mariam.

„Das Tor des Paradieses, verschlossen durch die erste Eva, ist jetzt allen geöffnet durch die heilige Maria“.

Es war also die Vorstellung von Maria, als der von dem Propheten Ezechiel genannten Königspforte, weit verbreitet und wurde namentlich auch durch die bildenden Künste in immer weitere Kreise getragen. So haben wir aus einer Photographie ein Gemälde von M. Schongauer kennen gelernt, welches auf der Rückseite eines Altars angebracht, Maria mit dem Einhorn zeigt und mit vielen Symbolen,

darunter auch eine geschlossene Türe mit der Aufschrift: porta clausa. Sehr interessant für unsere Untersuchung ist dann das früher schon genannte Urküllische Antependium mit seinen Pforten, bei welchen porta clausa und porta Ezechielis noch unterschieden werden, wohl etwa in dem Sinne, daß damit die Unversehrtheit Mariens vor und nach der Geburt hervorgehoben werden soll.

War es nun aber einmal so weit, daß die Idee der porta clausa auf verschiedenen bildlichen Darstellungen verkörpert wurde, dann bedurfte es sicher nur einer kleinen Anregung, um dieselbe auch in die Architektur einzuführen und derartige Andeutungen zu geben oder förmlich geschlossene Portale herzustellen. — Noch ein weiterer Gedanke legte sich nahe. Wie im angeführten Fall ein offener und ein geschlossener Torflügel erscheint, so mochte man auch an den Kirchen Doppeltüren anbringen. Ein Beispiel der letzteren Art ist uns nicht bekannt; denn der Flügel der Doppeltüre an der Südseite der Stadtpfarrkirche zu Horb ist wohl nur aus praktischen Gründen zugemauert worden. Wenn wir aber auch kein Beispiel der bei Bernward gewählten Darstellung anführen können, so glauben wir doch, daß man auch jetzt noch, dann und wann wenigstens, eine porta clausa überhaupt treffen sollte. (Die neueren Meßbücher zeigen vielfach die porta clausa z. B. bei den Bildern für Weihnachten und Mariä Verkündigung.)

Nur einige Vermutungen!
(Schluß folgt.)

Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt O. F. M. in Maseno (Italien).

(Fortsetzung.)

Die Ansicht, in dem zweiten Falle habe man anfangs überall die Form des Palliums imitiert, läßt sich aus den Monumenten nicht beweisen, noch weniger durch literarische Zeugnisse. Nach meiner Meinung vollzog sich die Bildung des stofflichen Rationale also: Man legte für die Gestalt des neuen Ornatstückes — hier und da mit Anlehnung an das Pallium — die Beschreibung der hl. Schrift von dem Superhumale des Aaron zu Grunde, in dessen Erklärung die Ansichten noch heute sehr von einander ab-

weichen.¹⁾ Um wie viel mehr mag man damals eine nur ungenügende Vorstellung von diesem jüdischen Kultgewande gehabt haben? So kam man denn dazu, das Nationale hier als Schultergewand, dort als Schulterband herzustellen. Nur unter dieser Voraussetzung ist die Tatsache erklärlich, daß uns das Nationale bereits auf den ältesten Monumenten in so verschiedener Gestalt begegnet. Anzunehmen, aus dem Schultergewand habe sich das Schulterband entwickelt, ist bei der gänzlichen Verschiedenheit beider Ornastücke und bei dem fast gleichzeitigen Auftreten beider Formen wohl kaum möglich; beide Formen sind vielmehr durchaus selbständige Neubildungen. Das Verlangen einzelner Bischöfe, ein der erzbischöflichen Insignie ähnliches Ornastück zu besitzen, führte sie dazu, dem Nationale in der äußeren Form eine möglichst große Ähnlichkeit mit dem Pallium zu geben; hier und da nahm es vollständig die Gestalt desselben an, nur in der Ausflattung war es verschieden. Diese Ähnlichkeit zwischen Pallium und Nationale tritt auch im Gebrauch und in der Bedeutung beider Insignien deutlich hervor, wovon später die Rede sein wird.

Bei dieser Ableitung des Nationale aus den levitischen Ornastücken möchte ich jedoch jeden profanen, speziell den byzantinischen Einfluß nicht gänzlich ausgeschlossen wissen. Unter den Gewändern der byzantinischen Hoftracht gab es einen dem stofflichen Nationale sehr ähnlichen Schultertragen, der im Zeremoniell des Hofes eine besondere Bedeutung gewonnen hatte. Unterschied man doch nicht weniger als elf verschiedene Rangstufen.²⁾ Man sieht ihn nicht selten auf der Gewandung von Standespersonen abgebildet. So trägt auf der Krone des hl. Stephanus im ungarischen Kronschake der Sohn und Mitregent des Kaisers Konstantin X. ein Ornastück, das dem Nationale mit drei Pendants durchaus ähnlich ist.³⁾ Uebrigens finden wir auch auf abendländischen Bildnissen jener Zeit zuweilen ein Ornament, das mit gewissen Formen des Nationale die allergrößte Ähnlichkeit hat. Vergleiche man z. B. den Ornat einer Königin in einem Manuskript des 11. Jahrhunderts mit dem Nationale, welches nicht viel später der Bischof in der Krypta von St. Maria im Kapitol zu Köln trägt.⁴⁾ So wird man kaum einen bemerkens-

werten Unterschied finden. Beide Ornastücke bestehen aus einem um die Schultern gelegten breiten Bande mit Pendants auf der Brust und an den beiden Seiten; der einzige Unterschied besteht in der reicheren Ausstattung des königlichen Schmuckes. Unter diesen Umständen ist darum eine Beeinflussung der Form des Nationale durch ein Ornastück der byzantinischen bezw. abendländischen Hoftracht gar nicht unwahrscheinlich,⁵⁾ seinen eigentlichen Ursprung aber verdankt es, wie gezeigt wurde, dem Bestreben, für die Bischöfe eine dem hohenpriesterlichen Nationale oder Superhumere analoge Insignie zu schaffen.

4. Gebrauch.

Der Gebrauch des Nationale stimmt in vieler Hinsicht mit dem des Palliums genau überein. Wie das Pallium seit den ältesten Zeiten nur bei der hl. Messe getragen werden durfte, so auch das Nationale. Diese Einschränkung ist in dem Briefe des Bischofs Hildward von Halberstadt an Adalbero von Metz ausdrücklich hervorgehoben. Auch das Sakramentar des Ratoldus und die Missa Flacci Illyrici deuten diese Einschränkung an, wenn sie das Nationale unter jenen Ornastücken anführen, die der Bischof bei der Feier der hl. Messe anlegen soll. Sodann durfte es — auch hierin dem Pallium gleich — nicht bei jeder hl. Messe getragen werden, sondern nur an bestimmten Tagen, und zwar an jenen, die seit dem 11. Jahrhundert auch Palliumtage waren. Ursprünglich war diese Bestimmung wohl nicht, wir finden sie aber bereits in den päpstlichen Bullen des 12. Jahrhunderts. Innocenz II. gestattet 1136 dem Bischof Adalbero von Lüttich den Gebrauch des Nationale an folgenden Tagen: Gründonnerstag, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Johannes Bapt., Peter und Paul, Lambert, Aufnahme Mariä, Reinigung Mariä, Epiphanie, Konsekration der Kirchen und Kleriker, Anniversarium der Kathedralkirche.⁶⁾ Das sind aber dieselben Tage, an denen durchweg auch der Gebrauch des erzbischöflichen Palliums gestattet wurde. — Endlich durfte der Bischof es nur innerhalb der Diözese tragen, nicht aber wenn er sich außerhalb derselben aufhielt.

Selbst in einer so geringfügigen Einzelheit, wie die Befestigung ist, wurde eine Ähnlichkeit mit dem Pallium herbeigeführt. Dieses befestigte man nämlich wenigstens seit dem Ende des achten Jahrhunderts auf der Kafel mit drei Nadeln, wie der erste römische Ordo bezeugt.⁷⁾ In gleicher Weise festete man in Rheims das Nationale auf der Kafel fest; denn nach dem alten Inventar besaß diese Kirche drei silbervergoldete Nadeln, die zur Befestigung der Nationalien dienten, jede war mit einer antiken Gemme verziert.⁸⁾

der Düsselbacher Kunstausstellung 1902 zu sehen. Katalog Nr. 166.

¹⁾ Auch die Erzählung des Abmonter Mönches, das kostbare Nationale zu Salzburg sei aus Byzanz mitgebracht, ist für die Beziehung unserer Insignie zur byzantinischen Tracht nicht ohne Bedeutung.

²⁾ Epist. Innocentii II n. 196.

³⁾ Ordo I n. 6. Migne, P. L., 78, 940.

⁴⁾ Tres acus in argento deaurato servientes

¹⁾ Man vergleiche z. B. die Rekonstruktion bei *Boff*, Liturgische Gewänder I, 364, und *Kiehm*, Handbuch des bibl. Altertums (1884) I, 386.

²⁾ Ueber die byzantinische Hoftracht vergleiche *Constantinus Porphyrog.*, De ceremoniis aulae byzant. II c. 15 (ed. Bonn). Reiske, Commentarii II, 190. 543. 582. 592. 640. 708. — Ueber das älteste Auftreten solcher Schultertragen, die aus Aegypten oder Syrien stammen und später sich zur größten Mannigfaltigkeit entfalten, vergl. *Perrot et Chipiez*, Histoire de l'art antique I, pl. I—III. Fig. 588. III, 531 ss.

³⁾ Abb. *Voß*, Byzantinische Zellenschmelze S. 249.

⁴⁾ Vergl. *Louandre*, Les arts somptuaires, pl. 52; vergl. *ibid.* die schöne einem Nationale ähnliche *Pelerine*, welche ein Bischof, ein König und Christus trägt, pl. 73. 80. 104. — Eine Reproduktion des Kölner Monumentes war auf

Wer bediente sich des Nationale? Das stoffliche Nationale trugen nur die Bischöfe, welche darin ein Analogon zum erzbischöflichen Pallium suchten. Indes hat es niemals eine allgemeine Verbreitung gefunden, es tritt nur diesseits der Alpen auf. Ob es dazu eines päpstlichen Indultes bedurfte, ist nicht sicher, doch scheint ein solches vielfach eingeholt zu sein. So erhielt es Halberstadt durch Agapet II., Lüttich und Paderborn durch Innocenz II. Jedenfalls hielt es aber mit der Einholung des päpstlichen Privilegs nicht so streng wie beim Pallium; denn wie wir schon hörten, erhielt es Bischof Adalbero von Metz durch den Bischof von Halberstadt. Von Erzbischöfen wurde es wohl nicht getragen; sie bedurften einer solchen Insignie auch nicht, da sie ja das Pallium hatten. Dagegen bedienten einzelne Erzbischöfe sich des metallischen Nationale. So haben wir diese Insignie bereits kennen gelernt in Rheims und Salzburg; wir werden sie noch treffen in Mainz und Aquileja. Auch einzelne Papststatuen (Rheims, Bamberg) sind damit geschmückt. Mir scheint indes in letzterem Falle nur eine Lizenz des Künstlers vorzuliegen; der Gebrauch des Nationale seitens des Papstes ist sonst nicht bezeugt; hätte sich der Papst desselben bedient, so würden die römischen Ordines gewiß darüber Aufschluß geben, sie schweigen aber gänzlich davon. Auch einzelne Bischöfe haben es getragen, wie die Missa Ratoldi beweist und einige Monumente andeuten.¹⁾ Daß auch Priester oder Diakonen es getragen haben, läßt sich wohl nicht beweisen. Bod und nach ihm Braun haben auf das Inventar der Sankt Veitskirche in Prag hingewiesen, worin ein diaconales Nationale erwähnt wird.²⁾ Ob hier ein Analog zum bischöflichen Nationale vorliegt und welcher Art es gewesen, läßt sich schwer entscheiden.³⁾

ad tenentem dicta Nationale cum casula et habet quilibet acus in summitate unam grossam margeritam antiquam. Cerf. I. c. 252.

¹⁾ Eine Art metallisches Nationale tragen z. B. vielleicht zwei romanische Bischofsstatuen am Dome zu Paderborn, wenn es nicht eine bloße Agraffe ist, was ich für wahrscheinlicher halte. Abb. Ludorff, Bau- und Kunstidentmaler von Westfalen, Kreis Paderborn. Taf. 35, 34.

²⁾ Bod, a. a. O. II, 204. Itern; aliud rationale diaconale cum parvis perlis et capitibus draconum.

³⁾ Bod versteht unter dem erwähnten Nationale eine „Pektoralverzierung, wie sie vom zelebrierenden Bischof getragen wurde“. Indem das Inventar die beiden Nationalien unter den metallischen Insignien des Schazes aufzählt, erweckt es den Anschein, daß auch dieses diaconale Nationale aus Metall war; indes lassen die Perlen und „Drachenhöpfe“, womit es verziert war, ebenso gut an einen Brust- oder Schultertragen denken. Wären die Miniaturen in diesem Punkte immer zuverlässig, dann ließe sich aus ihnen wohl die Existenz und Gestalt eines diaconalen Nationale nachweisen. So zeigt eine Miniatur des 12. Jahrhunderts zu Valenciennes auf der Dalmatik eines Heiligen eine dem Nationale sehr ähnliche Verzierung. Abbild. Rohault

Bei der Anlegung der liturgischen Gewänder muß der Bischof bestimmte Gebete verrichten; das Pallium wird ohne Gebet angelegt, bei dem Nationale aber sprach der Bischof nach Anweisung des Sakramentars des Ratoldus: Spes aeternae, Deus, cunctorumque certa, salusque,

Tu memor esto mei toto te corde patenti, Exsequar ut dignus coelestis munia vitae. Dumque meis manibus tractatur mystica virtus, Dispereat quidquid contraxerat ordo veterinus.

Der Inhalt des Gebetes nimmt wohl Rücksicht auf die Feier der hl. Messe, bei der das Nationale getragen wird, nicht jedoch auf die Bedeutung des Nationale selbst. Dieses geschieht aber ausdrücklich in dem kurzen Gebete, unter dem der Bischof von Krakau noch heute sich mit dem Nationale bekleidet. Es lautet: Circumdame, Domine, fidei armis, ut ab iniquitatum sagittis erutus valeam aequitatem et iustitiam custodire. Per Christum Dominum nostrum. Mit diesen Worten wird das Nationale ausdrücklich als ein Symbol der Gerechtigkeit und Billigkeit gekennzeichnet, die der Bischof seinen „Schäflein“ gegenüber allezeit und überall beobachtet soll.

Wie lange hat sich das Nationale im liturgischen Gebrauch erhalten? Diese Frage läßt sich eigentlich nur von Fall zu Fall beantworten. Im allgemeinen scheinen die norddeutschen Bischöfe früher darauf verzichtet zu haben als die süddeutschen. Während wir es in Süddeutschland in einigen Kirchen noch im 16. und 17. Jahrhundert finden, verschwindet es in Norddeutschland bereits im 13. Jahrhundert. In Bamberg wird noch 1626 in den Rustobierechnungen eine Ausbesserung und Reinigung des Nationale erwähnt, gewiß ein Zeichen für dessen Gebrauch, in Regensburg sieht man es zuletzt auf dem Grabmonumente des Bischofs David Kölberer von Burgstall († 1579), in Würzburg zuletzt bei Julius Echter († 1617) (Bild 11), sein Nachfolger Johann Gottfried von Aschhausen trägt statt des Nationale bereits das Pallium.

Bis auf den heutigen Tag hat es sich in Süd- und Norddeutschland in zwei Bistümern erhalten, hier in Paderborn, dort in Eichstätt; außerhalb Deutschlands noch in Toul-Nancy und in Krakau. Davon wird im einzelnen noch näher die Rede sein.

5. Verbreitung des Nationale in der abendländischen Kirche.

Während das Pallium seit dem achten Jahrhundert allen Erzbischöfen verliehen wurde, blieb

de Fleury, pl. 664; vergl. ibid. pl. 556. Auch im Dome zu Monreale sind die Heiligen Stephanus und Laurentius mit einem Ornatsstück geschmückt, das mit dem stofflichen Nationale große Verwandtschaft hat. Abbild. Gravina, Il duomo de Monreale. Tav. 14 D). Ferner sieht man in der Taufkapelle von St. Gereon zu Köln romanische Wandgemälde, welche einen ähnlichen Schmuck zeigen. Trotzdem bleibt mir die Existenz eines diaconalen Nationale, das dem bischöflichen an die Seite gesetzt werden könnte, mehr als zweifelhaft.

das Nationale ein Vorrecht nur weniger Bischöfe, und zwar finden wir es, wie bereits gesagt, nur diesseits der Alpen; besonders war es in Deutschland beliebt. Wir wollen nun im folgenden eine Zusammenstellung aller Kirchen versuchen, in denen es vorübergehend oder dauernd in Gebrauch war. Eine solche Zusammenstellung entbehrt allerdings nicht der Schwierigkeiten, weil die Monumente manchmal eine dunkle Sprache reden, indem das Nationale zuweilen mit dem Pallium, noch öfter aber mit Ornamenten der Kaiser eine täuschende Ähnlichkeit hat. Wir stellen die Kirchen nach Landstrichen zusammen, indem wir von Norddeutschland ausgehen.¹⁾

1. Von allen Kirchen ist Halberstadt die erste gewesen, für welche man, soweit sich bis jetzt die Entwicklung überschauen läßt, die päpstliche Konzeßion des Nationale nachweisen kann. Wir erfahren dies aus dem schon erwähnten Briefwechsel zwischen den Bischöfen Hilward und Adalbero II. Ersterer gewährt zwar dem Meßer Bischof das Nationale, jedoch unter der Bedingung, daß er es keinem anderen verleihe.²⁾

Ob sich Monumente mit dem Nationale in der Diözese Halberstadt erhalten haben, vermochte ich nicht festzustellen. Vielleicht dürfte es ein Teppich in Quedlinburg aus der Zeit um 1200 sein. Auf diesem interessanten Monumente ist die Vermählung des Merkurius und der Philologia nach dem Dichter Marcianns Kapella dargestellt, ein in jener Zeit beliebter Gegenstand. Es sitzt da ein Bischof mit Mitra und Stab auf dem Throne. Ueber der Kaiser trägt er ein breites Band mit kleinen Aufsätzen auf Brust und Schultern,³⁾ ähnlich wie die Darstellungen im Pontifikale Gundnars aus einer etwas späteren Zeit. Sollten wir hier wirklich das Nationale vor uns haben, dann wäre es zwar nichts weiter als eine Hypothese, der man aber wohl nicht alle Berechtigung absprechen dürfte, wenn wir diese Darstellung auf den Gebrauch des Nationale in Halberstadt oder Naumburg zurückführen.

2. Naumburg ist nämlich die zweite norddeutsche Kirche, in der sich mit Sicherheit das Nationale nachweisen läßt. Sie erlangte unter Bischof Dietrich (1119—1124) von Papst Calixt das Privileg, daß der Bischof von Naumburg an festlichen Tagen mit dem Nationale geschmückt die Messe feiern dürfe.

¹⁾ Auf einzelne der zu nennenden Monumente hat P. Braun in seiner Studie über das Nationale („Zeitschrift für christl. Kunst“, 1903, S. 97 ff.) zuerst hingewiesen.

²⁾ Jaffé-Löwenfeld, Regesta Pontificum, n. 3661 (2809): „Ecclesiae Halberstadensi concedit, ut eius episcopi in celebratione missarum sollemnibus diebus utantur logio i. e. rationali, quod est indicium doctrinae et veritatis.“ — Vergl. Sieberti, Vita Deoderici I n. 9: „Respondit ille illi (Hilwardus Adalberoni): unum individuum esse, sed quia unitatis caritas nihil patiebatur negare, misso simili illud se ei communicare, ea proposita conditione, ut neutri liceret ulterius iam ulli ecclesiae illud transfundere.“ Mon. Germ. IV, 468.

³⁾ Abbild. D tte, Kunst-Archäologie (5. Aufl.) I, 384.

3. Der Gebrauch des Nationale in der Kirche von Minden ist behauptet und bestritten worden; prüfen wir darum die Zeugnisse ein wenig genauer. In einem wahrscheinlich dem 13. Jahrhundert angehörnden Gedichte heißt es:

Cum hac valde exaltavit [sc. Leo III]
Hunc pastorem, eum ornavit
Usu sacro pallii.¹⁾

Diesen Worten zufolge wird dem ersten Bischof Hertumbertus von Minden durch Papst Leo III. der Gebrauch des Palliums konzediert. In einem anderen alten Gedichte wird dieselbe Sache erwähnt: das Pallium, fügt der Verfasser bei, werde mit Recht auch Nationale genannt. Wenn die angebliche Konzeßion durch Leo III. natürlich auch eine Fiktion ist, so scheint doch kein Grund vorhanden, deshalb der Mindener Kirche das Nationale überhaupt abzuspochen. Zwar wünschte der Verfasser des Gedichtes oder die Tradition die Vorrechte der Mindener Kirche möglichst hoch hinaufzurücken, aber sie waren doch damals bei Abfassung der Gedichte vorhanden, sonst würde der Verfasser sie ihr nicht zugeschrieben haben.

Sollte diese Beweisführung nicht genügend erscheinen, so dürfen wir uns auf ein monumentales Zeugnis berufen, dem man wohl nicht widersprechen kann. Es ist eine von Schröder in seiner Chronik von Minden publizierte Grabplatte des Bischofs Bruno (1036—1055). Der Bischof ist in liturgischer Gewandung mit ausgestreckten Händen betend und mit dem Heiligenschein dargestellt. Ueber der Kaiser trägt er das Nationale in Form eines Schulterbandes mit zwei Pendants auf der Brust. Der Bischof steht auf einem breiten Konsole unter einer Artade mit der Inschrift: Qui plasmasti me, miserere mei. Am Rande des Grabsteines läuft die Inschrift hin: Condidit hoc templum, quem claudit Bruno sepulchrum praesul, honor patriae, lumen et ecclesiae, idibus quaestis februi (sic) caligine mortis it cinis in cinerem. Da Deus huic requiem. Soweit die lithographische Reproduktion ein Urteil gestattet, wurde die Grabplatte wenige Dezennien nach dem Tode des Bischofs angefertigt.²⁾

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

200 Vorlagen für Paramentenstickereien, entworfen nach Motiven mittel-

¹⁾ Meibom, Rer. Germ. I, 551. — In dem zweiten Gedichte (l. c. p. 552) heißt es: Et hoc templum consecratur — A Leone et datur — Multis privilegiis. — Nam hic praesul honoratur — Mindensis qui vocitatur — Dignitate pallii. — Quod bene rationale — Vocamus et non male. — Nam tria Episcopi — Tantum isti decorantur — Per quem recte venerentur — Locus, gens et clerici.

²⁾ Abb. Schröder, Chronik des Bistums und der Stadt Minden (1886) S. 80. Nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Oberleutnant Wiesenbach zu Minden soll sich die Grabplatte daselbst befinden, und zwar mit der Bildfläche nach unten.

alterlicher Kunst von Joseph Braun S. J. Zweite, vermehrte Auflage. 28 Tafeln nebst Text. Größe der Tafeln 50 X 70 Zentimeter. Text: Lex. 8°. (VI und 26). In eleg. Halbleinw.-Mappe. Freiburg. Herder. M. 18.—.

Winkel für die Anfertigung und Verzierung der Paramente von Joseph Braun, S. J. Mit zwei Tafeln und 74 Abbildungen im Text. Ergänzung zu der Sammlung von „Vorlagen für Paramentenstickereien“. Herder. Freiburg 1904. M. 6.40.

Obige Vorlagen für Paramentenstickereien erscheinen, ehe noch ein Jahr verfloßen, schon in zweiter Auflage und haben wir das erstmalige Erscheinen derselben bereits im „Archiv“ 1908 Nr. 1 angezeigt. Diese neue Auflage ist um vier Tafeln mit etwas mehr denn 50 Vorlagen vermehrt worden. Es geschah, wie der Verfasser im Vorworte sagt, um dem in ihr gebotenen Vorlagenmaterial eine gewisse Abrundung und Vollständigkeit zu verleihen. Infolgedessen kamen zu ihm neu hinzu zwei bzw. vier Kaselkreuze, drei bzw. vier Pluvialgarnituren, vier Dalmatikbesätze, eine Mittelverzierung für Schultervelen, verschiedene Vordüren für Alben, Altartücher u. s. w., eine Reihe von Entwürfen zum Besticken von Pallien und Schultertüchern, Monogramme der Namen Maria und Joseph, mehrere schmälere Vordüren für das kleinere Kircheninnen und sonstige kleinere Paramente, die vier Evangelisten Symbole und namentlich eine größere Zahl von Verzierungen zum Besticken von geschlitzten Baldachinbehängen, von Antependien und Wandbehängen. Es bilden also diese 200 Vorlagen eine wahre Fundgrube für kirchliche Arbeiten auf dem Gebiete der Paramentik, und es ist daher auch dieser zweiten Auflage die weiteste Verbreitung zu wünschen. Sie wird unzweifelhaft einen großen Einfluß auf die Neubelebung und die Schönheit der Kunst der Paramentenstickerei ausüben.

Zu diesen Vorlagen für Paramentenstickereien bildet das an zweiter Stelle angezeigte Handbuch eine sehr willkommene Ergänzung. Diese „Winkel“ wollen kein weitläufiges Lehrbuch der Paramentik sein, sondern lediglich in schlichter, knapper, weniggleich verständlicher Weise Belehrungen über die Herstellung der beim Gottesdienst zur Verwendung kommenden Paramente und die Ausführung würdiger Paramenten spitzen und Paramentenstickereien geben. Sie gehen demnach ganz in praktischen Anweisungen auf. Die Schrift zerfällt in zwei Teile, wovon der erste die Paramente, der zweite die Spitzen und Stickereien behandelt. Im ersten Teile werden zuerst die Paramente im allgemeinen besprochen, also der Stoff, die Ausstattung, die Verzierungsmittel und die liturgischen Farben der Paramente. Dann werden die Paramente im besonderen, angefangen vom Numerale bis zu dem Messdienertalar behandelt. Dierauf folgt die stoffliche Ausrüstung des Altares und der gottesdienst-

lichen Geräte, dann die Segnung der Paramente, das Waschen der Corporalien, Pallien und Purifikatorien, endlich die Aufbewahrung und Restaurierung der Paramente. Im zweiten Teile werden im ersten Abschnitt zuerst die verschiedenen Arten der Spitzen und ihre Herstellungsweise, ihr Material u. s. w. aufgeführt; der zweite Abschnitt behandelt dann die Stickereien, und zwar das Sticdmaterial, die Sticdtechniken, Sticdarten, Sticdmuster und die Restauration schadhafter Stickereien. Ein Anhang gibt eine große Auswahl von Inschriften für die verschiedenen Paramentenstücke. II.

Ein Künstlerdreiblatt des 13. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern von Johannes Damrich. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. Straßburg. J. G. Ed. Feiß (Feiß u. Mündel) 1904. Preis 6 M.

Unser Landsmann und Mitarbeiter am „Archiv“ Dr. Johannes Damrich, Benefiziat in Buchloe, hat hier in den „Studien zur deutschen Kunstgeschichte“ (Heft 52) eine Schrift verfaßt, die ihn auch in weitere Kreise als Kenner der mittelalterlichen Buchmalerei einführen wird, wie wir ihn schon aus dem vorigen Jahrgange unserer Zeitschrift (Nr. 10 ff.) kennen gelernt haben. In dem 1119 gegründeten Kloster Scheyern in Bayern entwickelte sich unter den Äbten Konrad und Heinrich neben der Lehrtätigkeit auch ein reger Fleiß in literarischer Beziehung. Nach großen Feuersbrünften fand sich eine schöne Anzahl von Scheyrer Mönchen tüchtig und bereit, an der Anschaffung einer neuen Bibliothek mitzuwirken. „Nicht bloß für liturgische oder sonst theologische Bücher hatte man Sinn, das Interesse erstreckte sich auch auf Gegenstände der Naturwissenschaft, der Medizin, namentlich aber auch auf die Werke der alten Klassiker, eines Cicero, Horaz, Lufan, Pl. Josephus. Äbte und Mönche weitesterten in dieser Beziehung mit einander und wer die Schreibfeder nicht zu führen wußte, suchte sich wenigstens bei der Herrichtung des Materials nützlich zu machen. Von der großen Anzahl von Handschriften, die damals von den fleißigen Händen der Scheyrer Mönche geschrieben wurden, ist nur ein verhältnismäßig kleiner Rest auf uns gekommen. Es sind dies das *Chronicon scyrense*, ein *liber matinalis*, eine *historia scolastica*, ein *Flavius Josephus* und eine *mater verborum*. Sämtliche fünf Bände sind durch die Säkularisation an die kgl. Hof- und Staatsbibliothek München übergegangen und gehören heute zu handschriftlichen Schätzen dieser Bibliothek.“ Diese *Codices* sind besonders interessant auch wegen ihres reichen Miniaturschatzes.

Unser Verfasser beschreibt nun im ersten Abschnitte die fünf Handschriften nach Technik und Inhalt, im zweiten sucht er nach den Autoren und findet mit Sicherheit, daß wir in den fünf, aus dem Anfange, resp. aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts uns vorliegenden Scheyrer Handschriften hauptsächlich das Werk dreier Männer zu erblicken haben, die ungefähr gleichzeitig Mönche in Scheyern waren und alle

den Namen Chounradus führten. Der dritte Abschnitt bezeichnet uns als ersten dieser Männer den „Chounradus scriptor et custos“, dem die mat. verb., der Flavius Josephus und die hist. scol. zugeschrieben werden. „Es ist der Typus jener fleißigen klösterlichen Bücherschreiber, die unverdrossen jahrelang Tag um Tag in der stillen Zelle am Schreibpulte saßen und Zeile an Zeile reiheten.“ Der vierte Abschnitt stellt uns den „Chounradus pictor“ dar, von dem alle figürlichen Malereien des lib. mat. mit Ausnahme des Marienlebens, der „Baum Jesse“ in Fl. Josephus und die Initialen des lib. mat. stammen, die alle eine echte Künstlernatur, ja in seiner Zeit den bedeutendsten Künstler Bayerns zeigen. Dem dritten Konrad, dem „Chounradus abbas“, wird zugeschrieben: der ganze Zyklus aus dem Marienleben, die ornamentalen Umrahmungen zur Madonna und den beiden Schutzheiligen sowie die Initialen, die sich hauptsächlich von Fol. 407 des Metropolitankodex an finden. „In den drei besprochenen Konraden des Klosters Scheyern treten uns somit ebensovielfache verschiedene Charaktere und gerade in ihrer Gegenüberstellung hochinteressante Typen von Künstlern ihrer Zeit entgegen. Wir sehen den geschäftig-fleißigen auf mehreren Gebieten nicht ungeschickten, aber nichts weniger als bedeutenden und tiefen scriptor und custos, wir sehen den tüchtigen, tatkräftigen Abt, einen Mann von feiner Bildung, der neben den Geschäften seines Amtes noch literarisch tätig ist und sich auch in der Buchmalerei versucht, sie beide aber überragt der glückliche Chounradus pictor, in dessen Werken die gleichzeitige deutsche Buchmalerei ihren Höhepunkt erreicht hat.“ Der sechste und letzte Abschnitt gibt eine ikonographische Abhandlung über die Konradus-Codices, in denen wir eine nicht unwichtige Quelle für die Kenntnis der spätromanischen Kunst finden. Deßel.

Die Klosterkirche zu Ebrach. Ein kunst- und kulturgeschichtliches Denkmal aus der Blütezeit des Zisterzienserordens. Von Dr. Johannes Jäger. Mit 127 Abbildungen, Details und Plänen. Würzburg. Stahel'sche Verlagsanstalt, R. Hof- und Universitäts-Verlag Oskar Stahel. 1903. Preis: geb. 15 M.

Die ehemalige Klosterkirche Ebrach, im Steigerwalde zwischen Bamberg und Würzburg gelegen, heute eine staatliche Strafanstalt, war das älteste und zugleich durch alle Zeiträume hindurch bedeutendste Zisterzienserkloster des ganzen Frankensandes. Da bis auf den heutigen Tag der ganze Komplex der Klostergebäude noch so gut wie vollständig erhalten ist, so verdient solch ein doppelt interessantes und belegendes Denkmal einer alten Klosterherrlichkeit gewiß eine eingehende Monographie. Der gelehrte Verfasser ist Geistlicher an der Strafanstalt und hat sich seit 12 Jahren mit der Vergangenheit dieses ehemaligen Zisterzienserklosters und besonders mit der Baugeschichte der Klosterkirche eingehend beschäftigt; sein jahrelanger Aufenthalt in Ebrach

— das erkennt man sofort aus dem Werke — machte ihn wie keinen anderen vollkommen vertraut mit allen dortigen Gebäulichkeiten und lokalen Verhältnissen. Die Klosterkirche zu Ebrach wurde bisher als Baudenkmal in der Kunstgeschichte viel zu wenig beachtet und es ist ein nicht geringes Verdienst des Verfassers, durch sein mühevoll beigebrachtes Material das Baudenkmal der allgemeinen Kenntnis und Würdigung zugänglich gemacht zu haben und die Mittel zu bieten, um denselben in der Kunstgeschichte die Stellung anzuweisen, die ihm gebührt. Diese Stellung kennzeichnet der Verfasser selbst mit folgenden Worten: „Kaum an einem anderen Bauwerke des 13. Jahrhunderts tritt die Mischung verschiedenartiger Elemente, welche in der kirchlichen Baukunst Deutschlands den Uebergang von der romanischen zur gotischen Bauweise kennzeichnet, so wahrnehmbar hervor, wie an der Klosterkirche in Ebrach. Zu der für einen früheren Zisterzienserbau naturgemäß den Ausgang und die Grundlage bildenden burgundischen Weise gesellen sich Einzelformen deutschromanischer Tradition und nordfranzösischer Frühgotik. Um 1200 begannen, dürfte der Bau in Ostfranken das erste Beispiel des Nippengewölbes, dieses Hauptmerkmals des gotischen Stils, bieten, welches schon am ältesten östlichen Teile erscheint. Weiter kommt diesem Baue eine besondere Bedeutung zu vermöge seiner maßgebenden Beziehungen zu einigen der vornehmsten Baustätten Ostfrankens. Der Einfluß der Ebracher Bauhütte ist am Ebracher Dom bereits an mehreren Stellen seines östlichen Teiles wahrnehmbar; am Querschiff und den unteren Teilen des Westchores und seiner Türme wird er dominierend, und wir begegnen hier neben denselben Formen auch denselben Steinmetzzeichen wie in Ebrach. Durch Vermittlung der Ebracher Dombauhütte gelangte dieser Einfluß nach der benachbarten Reichsstadt Nürnberg, wo er sich in der St. Sebalduskirche, dem ältesten dortigen Bauunternehmen, bekundet, durch das der monumentale Sinn des aufblühenden bürgerlichen Gemeinwesens Ausdruck gewann.“

Mit der kunstgeschichtlichen Darstellung hat der Verfasser fortwährend auch Ausblicke auf die gesamte Geschichte des Klosters und seiner Abte verbunden. Die Ausstattung des Werkes ist eine vorzügliche: das beigegebene reiche Abbildungsmaterial besteht aus 127 Darstellungen, welche zum Teil neu gefertigt, zum Teil aus bereits vorhandenem zerstreuten Material ausgewählt und dem Zwecke der Schrift entsprechend zusammengestellt sind. Wir finden Handzeichnungen und photographische Aufnahmen nach der Natur, zeichnerische und photographische Wiedergabe alter Abbildungen, mitunter auch alter Kupferstiche. Zum erstennmale wird hier auch der vollständige Grundriß der Kirche gegeben und in Schnitten, Aufrissen und Detailaufnahmen, photographische Außen- und Innenansichten ein möglichst vollständiges Bild des Bauwerkes gewährt. Möge ihm von nun an auf solcher Grundlage auch die ihm gebührende Stelle in der Kunstgeschichte zuerkannt werden. Deßel.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. 6.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Fred. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einbindung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1904.

Ueber einige bis jetzt weniger bekannte Achiropoiiten.

Von Pf. G. in A.

Achiropoiiten sind bekanntlich Bilder, bezw. Heiligtümer, die nicht von Menschenhand gemacht, sondern auf wunderbare Weise entstanden sind, sei es, daß man annahm, sie seien vom Himmel gefallen oder daß man beobachtet haben wollte, sie seien plötzlich auf Leinwand oder an Mauern u. s. w. erschienen oder sonst durch wunderbare Einwirkung gebildet worden. Abgesehen von historisch und räumlich mehr abgelegenen orientalischen Erscheinungen gehören hierher die Palladien d. h. Städtechutzbilder der Griechen bezw. Römer, wie sie schon Homer kennt, Ilias 6, 311; Vergil, Aeneis 2, 162 ff. Die Apostelgeschichte erwähnt ein solches Bild, 19, 35, wo der griechische Ausdruck „καὶ τοῦ οὐλο περιούσιον“ = „und des vom Himmel gefallenen Bildes“ in der Vulgata mit Jovis proles = Tochter des Zeus übersetzt ist. Die Römer hatten zahlreiche solche Bilder und Heiligtümer; es seien nur die bekannnten ancilia = die vom Himmel gefallenen heiligen Schilde erwähnt, die häufig genannt werden. Im Christentum sind die berühmtesten Achiropoiiten die Antlitzbilder Christi, so das Christusbild von Gessa, später in Konstantinopel, dann in Rom oder Genua, und das bekannte Veronikabild, wonach überhaupt solche Bilder später „veronicae“ hießen. Siehe auch Dezel, Ikonographie I, 78 ff. und die dort angegebene Literatur, wozu noch anzugliedern ist: Dobschütz, Christusbilder, in der Sammlung von Gebhardt-Harnack,

N. F. 3, 1899. Auch das uns nahe- liegende eigenartige Bild zu Wallbürn kann man hieher ziehen, von dem es in einer dem späteren Mittelalter angehörigen Quelle heißt: „vini species sanguinis instar rubescit; quocumque attingit, imaginem exprimit, in medio quidem crucifixi, ad latera vero veronicarum plurimum (sic eas icunculas vulgo appellamus), quae sacrum Christi caput spinis redimitum ostendunt = die Gestalt des Weines nimmt die rote Farbe des Blutes an; wo es das Korporale berührt, bringt es ein Bild zur Darstellung, in der Mitte das des Gekreuzigten, auf den Seiten aber das von mehreren Veronikabildern (11) — so nämlich nennt man allgemein derartige Bilder — welche das heilige Haupt Christi mit Dornen umflochten zeigen.“ Die Stelle ist aus Nikolaus Serarius 1555–1609, S.-R.-L.² XI, S. 182 und Dobschütz l. c. 227 u. 317. Auch Wandbilder des Heilands zeigt man als wunderbar entstandene. So erzählt uns das römische Brevier im Offizium der „dedicatio Basilicae Salvatoris“ vom 9. Nov. lectio V.: Konstantin widmete in seinem Lateranensischen Palast dem Erlöser eine Kirche und gründete anstoßend an sie eine Basilika unter dem Namen des Täufers, an dem Ort, wo er, vom heiligen Silvester getauft, vom Aussatz geheilt wurde. Derselbe Pontifex weihte sie am 9. November. Das Andenken an diese Weihe begeht man am heutigen Tage, an dem zuerst zu Rom öffentlich eine Kirche geweiht worden ist „et imago Salvatoris in pariete depicta populo Romano apparuit = und wo das

Bild des Erlösers auf die Wand gemalt dem römischen Volke vor das Auge trat.“ Ohne uns auf den historischen Wert dieses Berichts einzulassen, scheint mit dem Ausdruck „apparuit“ das plötzliche, nicht von Menschenhänden herrührende, also wunderbare Hervortreten des Bildes bezeichnet zu sein. Mit Uebergehung mancher anderer Christusachiropoiten, wo das Bild und die Züge Jesu auf Holz, an Mauern u. s. w. erscheinen, weisen wir hin auf die Leichentücher, sindones, die an fast einem Duzend Orten ohne Bild, seit dem 14. Jahrhundert mit Bild, d. h. dem Abbild des toten Heilands auftauchen, und von denen in jüngster Zeit das Turiner Bild zu lebhafter Diskussion geführt hat, um endlich doch die wohlverdiente Abweisung zu erleben. Siehe u. a. *Analekta Hollandiana* XXII, 1902 p. 213. — Stimmen von M. L. 1902. Auch einzelne Körperteile des Herrn drücken sich in Stein ein und lassen so ihr Bild zurück. Hieher gehören der Pilatusstein, die Marterssäule Christi, an welcher Hände, Arme, Finger, die Brust des Heilands ihre Spur hinterließen, ferner die Knieabdrücke in Gethsemane, die Fußabdrücke auf dem Delberg und im Kirchlein „Domine quo vadis“ bei Rom.

Im allgemeinen ist dabei zu sagen: die griechischen Achiropoiten des Herrn verherrlichen mehr den Pantokrator (Allherrscher), die lateinischen mehr das Leiden des Heilands; daher auch die sindones — Grabtücher — mehr bei den Lateinern. Leidensqual und Opferblut des Herrn ist mehr abendländische Christusbetrachtung, und so hängt das Aufkommen der sindones in Frankreich im zwölften bis vierzehnten Jahrhundert wohl eng zusammen mit der Betrachtung des Leidens Christi, wie sie die Mystik eines Bernhard von Clairvaux vorzeichnete und wie sie in Franz v. Assisi einen so erschütternden Vertreter bis zur erstmals nachweisbaren Stigmatisation gefunden hat.

Wie auf die Christologie die Mariologie folgte, so schließen sich an die Achiropoiten des Herrn die der Theotokos (Gottesgebärerin) an. Auch sie sind zahlreich: sie entstehen durch Abdruck der Gestalt an irgend einem Gegenstand, dann treten sie ebenso wunderbar an Wänden von innen

heraus, auch sie fallen vom Himmel und werden schließlich zahlreich in Wäldern und düstern Wäldern aufgefunden. Die Erscheinungen und Bilder von Marpingen und Lourdes sollen hier füglich beiseite gelassen werden, da sie nicht als Bilder der Muttergottes, sondern als wirkliche Erscheinungen derselben aufgefaßt werden.

Auch an Achiropoiten anderer Heiligen fehlt es nicht. Es sind Geißel- und Martyrsäulen mit Abdrücken von Körperteilen der heldenmütigen Opfer, Knieeindrücke der Apostelfürsten an der *sacra via* in Rom, Sindonen der Heiligen, Abdrücke der Leichname der Heiligen in hartem Stein. „Eindringende Studien, sagt Dobschütz l. c., in dem Niesenwerk der *Acta Sanctorum*, würden gewiß eine ganze Reihe solcher Belege zu Tage fördern, vielleicht auch noch eine größere Mannigfaltigkeit der Vorstellungen offenbaren.“ Wir wollen im Folgenden einen derartigen Fund wiedergeben. Auf unseren Studiengängen durch die älteste und ältere Literatur über Franz von Assisi stießen wir auch auf jenes bekannte goldene Büchlein, *Floretum Sancti Francisci*, Blumengarten des hl. Franz, italienisch *Fioretti*, Blümlein, genannt. Es ist ein literarisches Kleinod von unvergleichlichem Reiz und zeigt uns Franz und seine Genossen so wie man sie im Anfang des 14. Jahrhunderts sich dachte. Das Büchlein führt mit großer Naivität ein in den Kreis der ersten Franziskaner mit ihrem halb kindlichen, halb englischen Leben. Es sind Blumen, diese Erzählungen, nicht Blumen des Kunstgärtners, sondern Kinder der Heide voll Duft und Originalität. Die Ausgaben dieses Volksbuches sind sehr zahlreich. Eine der neuesten besorgte in lateinischem Text Sabatier in Paris unter dem Titel „*Floretum Sancti Francisci, liber aureus, qui italice dicitur J Fioretti di San Francesco*“. (Paris 1902.) Für Kunstfreunde, also Leser dieser Blätter, mag es von Wert sein zu wissen, daß neuestens auch illustrierte Ausgaben erschienen sind, so eine von Manzoni, Verlag Löschner, Rom, 2. Auflage 1902 mit 30 Phototypien, besonders für Philologen und Künstler, dann eine französische von Arnold Goslin

mit schönen Fresken von Giotto und Gozzoli.

Uns liegt auch eine italienische Volksausgabe vor, besorgt von Antonio Fassini, Rom 1900. Dieselbe enthält außer dem eigentlichen Text, den Sabatier bietet, noch fünf Betrachtungen über den Berg Alverna, das Leben des Franz und seiner Genossen auf demselben, den Hergang der Stigmatisation u. s. w. In der zweiten Betrachtung nun wird von der Entstehung einer eigenartigen, sich auf Franz beziehenden Achiropoite folgendes erzählt. Franz hatte sich auf den Berg Alverna im Apennin zurückgezogen, um dort unter Fasten, Gebet, Betrachtung und Selbstzüchtigung auf das größte Geheimnis seines Lebens, die Stigmatisation, sich vorzubereiten. „Als nun das Fest der Himmelfahrt Mariä sich näherte, begann er das heilige Fasten mit gesteigerter Abstinenz und Strenge, indem er seinen Leib kasteite und seinen Geist kräftigte mit glühenden Gebeten, Nachtwachen und Selbstzüchtigungen. In diesem Gebetsleben wuchs er von Tugend zu Tugend, bildete seine Seele zum Empfang der göttlichen Geheimnisse und den himmlischen Auszeichnungen, seinen Leib aber, um den grausamen Kampf mit den Dämonen zu bestehen, mit denen er häufig zu kämpfen hatte. Da geschah es unter anderem einmal, daß Franz eines Tages in Blut des Geistes die Zelle verließ und vorwärtsschreitend ganz nahe am Abgrund eines hohlen Felsens zu stehen kam, an dem ihn eine ungeheure Tiefe entgegengähnte — es war ein schrecklicher, entsetzlicher Absturz. Da kam ganz plötzlich der Dämon mit Sturm und schrecklichem Gepolter, stürzt sich auf ihn, um ihn in die Tiefe zu stoßen. Franz konnte nicht fliehen, aber auch nicht den schrecklichen Anblick des Dämons ertragen — da wandte er sich rasch mit den Händen, dem Gesicht und dem ganzen Körper an den Felsen, empfahl sich dem Schutze Gottes, tastete mit den Händen, ob er sich nicht an irgend einem Gegenstand festhalten könne. Doch, nach dem Wohlgefallen Gottes, der seine Diener nicht stärker versucht werden läßt, als sie es tragen können — höhnte sich plötzlich auf wunderbare Weise der Fels, an den er

sich anlehnte, ganz nach der Form seines Körpers und nahm denselben in sich auf und gerade so, wie wenn er die Hände und das Gesicht in weiches Wachs gedrückt hätte, so prägte sich in genanntem Felsen die Form des Gesichtes und der Hände des Heiligen ein. So also, von Gott unterstützt, rettete sich Franz vor dem Dämon.“ Es wird dann weiter erzählt, wie nach dem Tod des Franz an derselben Stelle der Dämon einem seiner Jünger ähnlich mitgespielt und ihn in die Tiefe geschleudert habe, wie ihn aber Franz durch persönliches Erscheinen rettet und ihn wohlbehalten den Brüdern zurückgab, die ihn, als zerschmettert, eben aufsuchten, um ihn zu begraben. So weit der Bericht über diese Sache in dem Anhang der Fioretti. Wann dieser Anhang entstanden ist, ist endgültig nicht festgestellt, aber höchst wahrscheinlich gehört auch er dem 14. Jahrhundert an, wie das Floretum selbst. Wie ist der Bericht über diese Achiropoiten entstanden? Ist er reine Legende wie so manches Stück (abgesehen von den ersten „historischen Legenden“ des Thomas von Celano, der drei Genossen und des Bonaventura) in den „Actus“, dem Floretum und den späteren Sammelwerken, wie Speculum vitae und den Konformitäten des Bisaners? Oder ist eine schon vorhandene gewesene eigenartige, menschliche Körperteile darstellende Aushöhlung des Felsens Anlaß zu der Erzählung geworden? Wie dem auch sein mag, interessant ist der Bericht deswegen, weil er beweist, daß auch noch im 14. Jahrhundert der Gedanke der alten „Stein-Achiropoiten“ fortdauert und auch der Gestalt des großen Franziskus, wie seinem Herrn und Vorbild, eine solche zugewiesen wurde. Ein gelegentlicher Besuch des Berges und Klosters Alverna, von dessen Erreichung uns jüngst widriges Wetter und noch hoher Schnee abhielt, soll uns vielleicht noch Gelegenheit geben, an Ort und Stelle nach der Sache zu sehen.

Verschiedene Pforten.

Von Pfarrer Reiter.

(Schluß.)

Wir haben schon einmal hervorgehoben („Archiv“ Jahrgang 1901 Nr. 10), daß wir

an der Kirche zu Alpirsbach und vielleicht auch an der Liebfrauenkirche zu Horb eine porta clausa haben. Inzwischen wurden wir darauf aufmerksam gemacht, daß die Kirche in Kiebingen bei Kottenburg ebenfalls eine porta clausa aufweise. Diese Mitteilung war uns sehr willkommen und wollte uns umsomehr einleuchten, als die Kirche zu Kiebingen eine Marienkirche ist. Man sagt, daß die Wahl des Kirchenpatrons auf das Kirchengebäude, seine Grundform, seine Architektur und namentlich sein Schmuckwerk mannigfachen Einfluß ausgeübt hat. So seien z. B. Kirchen, welche ursprünglich schon der seligsten Jungfrau zu Ehren errichtet worden sind, in zarteren und zierlicheren Formen gehalten als andere. Mit hin wäre die Möglichkeit gegeben, daß man auch in Kiebingen schon mit Rücksicht auf den Titel der Kirche in jener Zeit, in welcher man sich noch gut an die zweifache Bedeutung der porta clausa angebracht hat, um einerseits auf das verschlossene Paradies, andererseits auf die seligste Jungfrau Maria hinzuweisen. So dachten wir, bis uns auf eine Anfrage beim Pfarranthe Kiebingen die Nachricht wurde, daß die fragliche Türe auf der Südseite aus rein praktischen Gründen zugemauert worden sei. — Wird am Ende eine andere diesbezügliche Vermutung ein ähnliches Schicksal erfahren?

Wir haben neulich die wundervolle Marienkirche in Neutlingen besichtigt und auf der inneren Chorwand der Nordseite so etwas wie eine Andeutung von einem ehemaligen Portal wahrnehmen wollen. Was sagt die Vangeschichte? Weiß sie zu melden, daß dort oben einmal eine Galerie, ein Chörchen oder so etwas gewesen ist? Wenn die Vangeschichte uns solche Meldung macht, dann nehmen wir dieselbe mit Befriedigung entgegen; sollte sie uns aber nichts zu sagen wissen, dann fühlen wir uns wieder versucht, anzunehmen, es möchte aus der gedachten Höhe ein Stück Symbolik herniederschauen.

„An der Südseite der Kirche zu Deiningen, Landkapitel von Donauwörth, beim Zusammenfluß von Chor und Langhaus scheint eine nun abgebrochene Kapelle herausgetreten zu sein; man soll sie die goldene

Pforte genannt haben“ (Steichele, Bistum Augsburg). Welche Bewandnis hat es mit dieser Kapelle oder dieser goldenen Pforte? Wir haben schon selber Kirchen beobachtet, bei denen Kapellen oder Sakristeien abgetragen waren, z. B. in Oberiffingen, M. Freudenstadt, allein solange uns bei Deiningen keine Urkunde meldet, daß dort einmal wirklich eine Kapelle herausgetreten und später entfernt worden sei, so lange möchten wir der Vermutung Raum geben, daß es sich daselbst um eine Pforte gehandelt habe, diese Pforte wird aber wohl kaum eine sogenannte goldene Pforte gewesen sein; eine solche hätte besonderen Schmuck getragen und wäre überhaupt nicht leicht ganz zugemauert worden, wir möchten deshalb glauben, daß die fragliche Pforte vorerst für unsere Zwecke in Anspruch genommen und als porta clausa angesehen werden könnte.

Die Beschreibung der Stadt Straßburg und des Münsters daselbst von Professor Dr. Julius Euting berichtet S. 60, daß neben der Sakristei (früher Laurentiuskapelle) sich ein merkwürdiges vermauertes Portal befinde und fragt, ob hier wohl früher ein Eingang zum ehemaligen Bruderhof gewesen. Wir sind geneigt, dieser Frage eine andere gegenüberzustellen, nämlich die: Ist dieses herrliche romanische Portal an der Ostwand des nördlichen Querschiffes, vor welchem heute der Taufstein steht, nicht als porta clausa zu betrachten?

Vor nahezu zwei Jahren machten wir einmal von Wangen im Elsaß einen Ausflug nach Mursmünster, um die dortige große gotische Kirche mit ihren romanischen Ueberresten zu besichtigen. Auf der Fahrt dorthin trafen wir einen Herrn Abbé, welchen wir alsbald über die Denkwürdigkeiten der Kirche zu Mursmünster befragten. Der fremdliche Herr machte uns auf einige Sachen aufmerksam und nannte dann auch eine rätselhafte zugemauerte Türe, über deren Zweck man sich noch nicht im klaren sei. Wir fanden diese Türe auf der Nordseite und glaubten nicht anders, als daß wir hier wohl wieder eine porta clausa beobachtet haben.

Wir standen auch schon vor dem Münster in Colmar, welches dormalen einer gründ-

lichen Restauration unterzogen wird. Auf der Nordseite des Münsters sieht man eine zugemauerte Doppeltüre, welche einige Rätsel aufgibt. Vielleicht hat sie früher den Verkehr vermittelt zwischen den Stiftsherren und der Stiftsmühle, welche sich ehemals in unmittelbarer Nähe befand, vielleicht hat sie einem anderen praktischen Zwecke gedient (Vortausche?); vielleicht berechtigt sie aber auch zu der Frage; ob wir hier nicht eine porta clausa vor uns haben.¹⁾

Dem Führer durch Schlettstadt von Joseph Gény vom Jahre 1903 entnahmen wir die Notiz, daß an der Nordseite der prächtigen St. Georgskirche eine einfache romanische, jetzt zugemauerte Türe zu sehen sei, an welcher nach der Sage früher der Henker dem Gottesdienste beimohnte. Man kann fragen, ob etwa in der Lokalgeschichte von Schlettstadt irgend einmal eine Begebenheit gespielt habe, welche zu der Sage Anlaß gegeben. Oder ist etwa die Sage als Nebensache und die zugemauerte Türe als Hauptsache zu betrachten, so daß man bei der zugemauerten Türe eine porta clausa vermuten dürfte? Oder war auf der Nordseite früher einmal eine porta rubra angebracht, bei welcher Gericht gehalten wurde, so daß der Gedanke an Gericht und Verurteilung den Nährboden für die Sage vom Henker abgegeben hätte?

Auf letztere Annahme dürfte einiges Licht geworfen werden durch ein paar Stellen aus der Studie des Jesuiten St. Weiffel über die Kirche des hl. Viktor zu Xanten.

Die alte Vorhalle (Porticus, Paradisus), lesen wir dort S. 62, diente früher als Begräbnisstätte. Sie war aber auch die Gerichtshalle des Stiftes für alle Streitigkeiten, die unter dessen Untergebenen aus dem Laienstande zu schlichten waren. Darum war die Türe, welche aus dieser Vorhalle in die Kirche führte, rot angestrichen, indem ja rot bei den Deutschen die Farbe des Blutbannes und später überhaupt die des Gerichtes war. Die Türe, welche

¹⁾ Und die eigenartige Nische oben an der Ostwand des südlichen Schiffes der Stiftskirche zu Tübingen? Und das zugemauerte Portal in der Ostwand des südlichen Querschiffes der Klosterkirche zu Ebrach?

aus dem Umgange in die Kirche führte, war im Gegensatz zu dieser roten Türe vergoldet. Eine Urkunde von 1120 berichtet ausdrücklich, daß einer der Kanoniker als Stellvertreter des Propstes in der Vorhalle zu Gericht saß, ja er verdankte wohl dieser Vorhalle und ihrer roten Gerichtstüre seinen Amtsnamen — Portuarius. Xanten steht hier übrigens nicht allein; denn in fast allen mittelalterlichen Kirchen diente die Vorhalle als Gerichtsstelle, und, wie es scheint, war ihr Tor auch anderswo rot angestrichen. Die Sitte, am Tore Gericht zu halten, findet sich schon in den Büchern des N. T. und besonders im Büchlein Ruth bezeugt, in dem erzählt wird, daß die Ältesten unter dem Stadttore zu Gericht saßen. (Zu vergleichen auch Seite 255 in den Bildern aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien von Weiffel.) In den Nachträgen zu der Baugeschichte der Kirche des hl. Viktor wird Seite 152 weiter bemerkt: In Rom wurde zur Zeit Diokletians im Tellustempel, später am Friedenstempel, Gericht gehalten. Die Trierer Abtei St. Maximin hatte ein aus einem Amtmann, sieben Schöffen und einem Gerichtsschreiber bestehendes Gericht, das Gericht zur roten Türe genannt wurde. (Andere Beispiele bei Otte, Kunst-Archäologie, 5. Aufl. I. S. 83, 85 und 113.) Wir stellen also das Vorhandensein der porte rubra fest und erheben die Frage: Gibt es nicht auch in unserem Lande Kirchen, bei denen Gericht gehalten wurde und bei denen man früher wenigstens eine rote Türe kannte?

Wir kennen mehrere Tore, welche nach Heiligen benannt sind, so das Fidelis- und Christophstor zu Ueberlingen, das Tor des hl. Georg, des hl. Wendelin, des hl. Franziskus und des hl. Johannes zu Billingen, in welcher letzterer Stadt, wie es scheint, die Nähe der betreffenden Kirchen den Namen geschöpft hat. Eberhard im Barte soll in Stuttgart zwölf Tore gebaut und ihnen die Namen der zwölf Apostel gegeben haben. — Aber wichtiger als diese Benennungen an Profanbauten sind uns die an kirchlichen Gebäuden, so namentlich die porta Petri und die porta oder janua Pauli.

In den alten Apfismosaiken mancher

Kirchen sieht man bisweilen die Städte Jerusalem und Bethlehem angedeutet, aus welchen Lämmer kommen, öfters zwölf an der Zahl, so z. B. in der Apsismosaik in St. Cosma e Damiano zu Rom. Rechts vom Beschauer ist Bethlehem und links Jerusalem, und es soll nach gewöhnlicher Annahme Jerusalem an die Judenchristen und Bethlehem uns an die aus der Heidenwelt Erwählten erinnern, Bethlehem und Jerusalem erscheinen mithin als Bilder des Heidentums und Judentums. Sofern nun über diesen Städten oder ihren Toren (Tor bisweilen für die ganze Stadt) Petrus und Paulus angebracht sind, wird man hier auch von einer porta Petri und einer porta Pauli reden können, wobei freilich eine eigenartige Schwierigkeit obwaltet. Man möchte nämlich das Stadtbild von Bethlehem bei Paulus, und das von Jerusalem bei Petrus suchen, weil ja der Herr sich zuerst in Bethlehem den Heiden offenbarte und das Heidentum älter ist als das auserwählte Volk Gottes und seine Hauptstadt, und doch ist wie in der genannten Kirche, so auch in Maria Maggiore, St. Lorenzo in Rom und St. Vitale in Ravenna die Stadt Bethlehem dem ersten der Apostel eingeräumt, Jerusalem aber links beim hl. Paulus dargestellt. So wie sich die Sache dem Auge präsentiert, wird man in Bethlehem von einer porta Petri und bei Jerusalem von einer porta Pauli reden können, während dem Sinne nach die porta Petri die Judenchristen, und die porta Pauli die Heidenchristen bezeichnen sollte. Andeutungen dieser Porta sollen sich in Maulbronn finden, nur daß die Bilder der hl. Apostel fehlen; wir selbst haben auch schon an die jetzt protestantische Kirche von Jung St. Peter in Strassburg gedacht, wo auf der Evangelienseite eine eigenartige Nische ist; ob auch auf der Epistelseite eine solche wahrgenommen werden kann, ist uns nicht mehr erinnerlich. Die Tore von Bethlehem und Jerusalem waren regelmäßig von Türmen flankiert, und diese Türme spielten auch später noch eine Rolle in den sogenannten Osttürmen. Der Turm von Bethlehem, welcher auch turris regis genannt wird, ist auf der Epistelseite, der Torturm von Jerusalem

auf der Evangelienseite. Dürfen wir vielleicht die Osttürme der Marienkirche zu Heutlingen auch als solche Türme von Bethlehem und Jerusalem ansehen? Wir sind indessen mit unseren Ausführungen noch nicht fertig.

In Salem ist im gotischen Türsturz das Wappen Christi mit Marterwerkzeugen dargestellt, unter welchem man die Worte liest: „Quos recipit sacra porta Petri — quos janua Pauli — grata tibi fundant vota precesque Deus, quando quidem non juvat ista Petri.“ Was soll diese porta Petri und janua Pauli? Gewiß soll damit nicht auf ein Petrinisches oder Paulinisches Christentum hingewiesen werden, vielmehr muß es sich um eine andere Bedeutung handeln. Petrus und Paulus gelten als Eingangstüren zum Reiche Gottes hier und drüben, weshalb sie auch gerne an Portalen, Tabernakeln und Monstranzen angebracht erscheinen, allein wenn wir auf Verufung der Apostel achten, so zeigt sich ein gewisser Unterschied, so daß dieselbe in einen Fall mehr als gewöhnlich, im anderen Fall als außergewöhnlich bezeichnet werden kann. Die porta, Tor, Zugang, ist der ordentliche Zutritt in die Gemeinschaft mit Gott in der Kirche, die janua Pauli die außerordentliche Zulassung in die Verbindung mit Gott, wie solche durch eine Vision dem hl. Paulus auf dem Wege nach Damaskus gewährt wurde. Diese Auffassung hat sich Mone angeeignet, welcher weiter ausführt, daß janua nur ein enges Loch zum Hineinkommen oder Hineinschlüpfen bedeute, wie ja faktisch auch die janua Pauli in Salem ganz klein sei. Wenn sich diese janua in der Nähe vom Gottesacker befindet, so wolle damit noch weiter gesagt sein, daß die Furcht vor dem Tode manchen noch in die Kirche hineintreibe. Dürfte man die Wichtigkeit dieser Auslegung annehmen, dann würde es sich wohl der Mühe lohnen, Unfrage zu halten, ob nicht dieses oder jenes rätselhafteste Pförtchen am Ende anders zu erklären sei, als man es bisher erklärt hat. Freilich kann man auch hier Fehlgriiffe machen und manches heuraeca später als unbegründet dartun müssen, allein was mag's verschlagen, wenn auf diese Weise der Forschung ein guter Dienst geleistet wird?

Zu der frühesten Zeit hatten die Kirchen meistens drei Tore, von welchen das mittlere für die Priester, das südliche für die Männer, und das nördliche für die Frauen bestimmt war. Die Dreiteilung beruhte also auf praktischen Gründen; daß dieselbe auch an die hl. Dreifaltigkeit erinnern und den Glauben an sie aussprechen sollte, betrachten wir als ausgemacht. — An den großen Domen des Mittelalters wurden öfters fünf (fünf Hallen zu Bethesda, fünf Pforten zu St. Peter in Rom; fünf Pforten auch an der neuen Mariä Empfängnis-Kirche zu Linz) oder sieben Eingänge angebracht. Die Siebenzahl (sieben Tore Thebens in Ägypten) weist hin auf die sieben hl. Sakramente, welche den Eingang in das Reich Gottes bilden, das symbolisch im Kirchengebäude dargestellt ist. Die Verteilung ist bei der Siebenzahl in der Weise vollzogen, daß auf der Westseite drei, auf der Langseite je zwei Pforten erscheinen; auch der Fall kommt vor, daß man auf der Westseite ein Portal, auf den Langseiten dagegen je drei Portale erblickt, z. B. beim Münster in Freiburg, auch bei der alten Basilika in Speyer soll es so gewesen sein. In beiden Fällen ist es aber schwer, eine Regel zu finden, nach welcher je die einzelnen Pforten benannt worden wären. Wir kennen das Schema:

Hauptfassade von Norden nach Süden: Taufpforte (Vater), Sakramentspforte (Sohn), Firmungspforte (hl. Geist); Nordseite von Westen nach Osten: Letzte Delung, Priesterweihe; Südseite von Westen nach Osten: Buße und Ehe. Nach einem anderen Schema würde sich die Benennung folgendermaßen gestalten: Westen: Sakramentspforte; Nordseite von Westen nach Osten: Firmung, Priesterweihe, Delung; Südseite von Westen nach Osten: Taufe, Buße, Ehe. Bei beiden Schematen erscheint die Ehetüre auf der Südseite des Langhauses zunächst am Chor oder Querschiff. Damit würde gut übereinstimmen die Tatsache, daß die entsprechenden Türen am Ulmer Münster und an der Marienkirche in Reutlingen Brauttüren genannt werden, während freilich bei der Stiftskirche in Herrenberg, bei der Heiligkreuzkirche in Gmünd und der Sebalduskirche in Nürnberg die

Brauttüre sich auf der Nordseite befinden soll. Weiter ist hervorzuheben, daß die Bezeichnung Braut- oder Ehetüre noch eine andere Deutung zuläßt, nämlich die, daß sie einen Hinweis enthalten soll auf die daselbst angebrachten typologischen Figuren des Alten und Neuen Ehebundes, welchen der Herr mit seinem Volke geschlossen. Zu vergleichen die Symbolik des Kirchengebäudes von Sauer, Seite 364/65 — Brautzeugen.

Der Name Ehetüre begegnet uns noch bei dem Münster zu Ueberlingen und dem zu Billingen; Ehetapelle hieß ehemals die jetzige Dreifaltigkeitstapelle bei Daugendorf W. Niedlingen.

Von dem wirklichen Kirchengebäude zuletzt noch zu einer Darstellung der Kirche im Bilde, welche wir im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg finden. Die Kirche erscheint daselbst als thronende Königin, neben und unter ihr die Repräsentanten der verschiedenen Stände. In den vier Medaillons die großen Propheten mit den Symbolen der Evangelisten. Auf dem Dache streiten Engel und böse Geister gegen einander. In den offenen Türen der Türme stehen rechts von der Kirche Iſaias und links David. — Im Hinblick auf diese Darstellung könnte man wohl auch von einer Pforte des Propheten Iſaias und von einer Pforte des Königs David reden. Bei Iſaias sind die Worte angeschrieben . . . lavamini mundi estote — Jſ. 1. 16, und bei David . . . introite portas ejus in confessione — Psalm 99, 4. Wer in das Haus der Kirche eintreten und an ihren Gnaden teilnehmen will, muß erst das Bad der Wiedergeburt empfangen (Nordseite); ist er auf diese Weise gewaschen und rein geworden, dann mag er in Fröhlichkeit durch der Kirche Tore schreiten.

Und nun das Ergebnis unserer Ausführungen über die verschiedenen Pforten?

Wir sind an manchen Toren vorübergegangen, ohne sie zu betrachten (Stadt-tore — z. B. in Rom), andere, die wir betrachtet haben, konnten wir nicht öffnen, weil uns der rechte Schlüssel fehlte, allein wir glauben doch, einige Pforten aufgeschlossen und dadurch einen tieferen Einblick in die Symbolik eröffnet zu haben. Nimmt man noch hinzu, daß die Apostel

zumal Pforten genannt werden (Commune Apostolorum II Nocturn; „Diligite Dominus portas Sion super omnia tabernacula Jacob“ — Psalm 86, 2), und daß Christus selbst als der Eingang in das Reich Gottes angesehen werden will, so mag bei den Fragen nach der Bedeutung und Benennung der Tore eine Fülle von Gedanken und Ideen aufblühen. — Bezüglich der seligsten Jungfrau Maria noch einige besondere Sätze! Maria kann als porta, als porta felix, porta vitae (Anklang an Herrenalb), porta coeli, porta orientalis, porta Ezechielis, porta speciosa, sacra, sancta, regia, argentea, aurea (soll öfter auf Maria zu beziehen sein), porta gratiae und porta Adami bezeichnet werden, ja man kann mit dichterischer Freiheit alle oben aufgeführten Namen auf sie anwenden. Tatsache ist, daß das turmfreudige Mittelalter in manchen Toren und Türmen ein Bild der geblühten Maid und zarten Gottesmutter, der hohen und mächtigen Königin und Kaiserin erblickt hat. Uns will z. B. auch der Umstand bedeutungsvoll vorkommen, daß auf den Darstellungen der Geburt Christi dann und wann das Tormotiv erscheint. So erinnern wir uns an ein Gewölbe von Grünwald auf dem Jfenheimer Altar in Colmar, wo Maria mit ihrem Kinde vor einer spätgotischen Pforte sitzt, durch welche sich im Gefunkel goldenen Lichtes eine heitere und anmutige Schar musizierender Engeln drängt, um dem göttlichen Kinde ihre innigste Verehrung vor die Füße zu legen. — Wenn es sich ermahnen würde, daß Maria porta nigra genannt worden ist (Katholik, September 1876), so ließe sich auch mit dieser Benennung ein guter Sinn verbinden. Maria ist eine Pforte, sie ist aber auch schwarz und schön (Antiphon) und könnte auf diese Weise den Namen porta nigra bekommen haben. Möglich ist aber auch, daß derjenige, welcher Maria diesen Namen geschöpft, an irgend ein schwarzes, oder stark befestigtes Tor (porta nigra zu Trier) gedacht und im Bestreben, Maria mit einem neuen Titel zu ehren, sie als porta nigra gepriesen hat, welche ähnliche Gedanken nahelegen sollte wie der „Turm Davids“. Wir schließen mit „der Notiz, daß die Unbefleckte Empfängnis Ma-

ria, die Morgenröte der Menschwerdung und der Anfang des eigentlichen Erlösungswerkes (Alpha), v. Weiffel (die Verehrung Unserer Lieben Frau) als die goldene Pforte zwischen dem Alten und Neuen Bunde bezeichnet wird.

Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt O. F. M. in Amaseno (Italien).

(Fortsetzung.)

Die Siegel der Bischöfe von Minden bestätigen unsere bisherigen Angaben; sie bringen wiederholt in verschiedener Form das Rationale zur Anschauung. Zuerst erscheint es in seiner gewöhnlichen Gestalt, nämlich als Schulterband mit kurzem Behang auf der Brust und (auf den Schultern?) bei Bischof Siegeward vom Jahre 1124. Wenngleich das Siegel sehr gelitten, so ist das Rationale doch noch sichtbar. Ferner sieht man es wohl auf den Siegeln bei den Bischöfen Johann (1242), Widelind I. (1257), Otto I. (1268)¹⁾. Außerdem erscheint es auch auf einigen ältern Monumenten, auf welche ich anderswo zurückzukommen gedente, es sind zwei Darstellungen des Bischofs Siegebert, der von 1022 bis 1036 die Mindener Kirche regierte. (Vergl. „Zeitschrift f. westfäl. Geschichte u. Altertumskunde“, LXI, 1 ff.)

4. Um dieselbe Zeit wie bei Siegeward von Minden finden wir es in der Kirche von Paderborn. Bischof Bernhard I. begleitete 1133 Kaiser Lothar II. auf der Reise nach Rom und erhielt bei dieser Gelegenheit das Privileg des Rationale für sich und seine Nachfolger. Nach der päpstlichen Bulle durfte es nur getragen werden an folgenden Tagen: Gründonnerstag, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Weihnachten, Epiphanie, ferner an allen Festen der Muttergottes, am Feste des Johannes Bapt., Peter und Paul, Allerheiligen, Viborius, bei der Konsekration der Kirchen und der Ordination der Kleriker und Kirchweih.²⁾

Die Form hat es hier, wie auch anderswo, häufig geändert. Obwohl es stets in Gebrauch blieb, haben sich doch verhältnismäßig wenig Abbildungen erhalten. Am besten geben uns die Siegel Aufschluß. Auf diesen erscheint es in vier verschiedenen Formen. Zum erstenmal tritt es uns entgegen auf dem Siegel des Bischofs Evergis v. J. 1175; es hat fast die Gestalt des Palliums (V). Der vordere Behang reicht bis über den Saum der Kasel hinab; anscheinend ist es mit Perlen oder Stickerei reich verziert.³⁾ Als

¹⁾ Abb. Westfälisches Siegelbuch Taf. 54 2. 2. 6, 13.

²⁾ Wortlaut der Bulle bei Schatten, Annal. Paderborn. ad an. 1133 (ed. 1693) p. 732. Vergl. außerdem Fink, Westfälisches Urkundenbuch, Nr. 42. Pfluck-Hartung bezeichnet sie als Mittelbulle, Histor.-Jahrb. V, 545.

³⁾ In Palliumform tragen das Rationale vielleicht auch die zwei Bischofsstatuen am Südpforte

Schulterband mit kürzerem Pendant erscheint es sehr deutlich bei Bischof Wilbrand v. J. 1227. Es ist mit vier kreisrunden, wahrscheinlich metallischen Verzierungen geschnückt, von denen eine an der Verbindungsstelle des Schulterbandes und des Behanges, eine am Ende des Behanges und zwei auf den Achseln sich befinden. Wie bei dem Pallium in dieser Zeit, so liegt auch hier das Schulterband nicht auf den Schultern, sondern auf dem Oberarm. Endlich sehen wir es noch auf dem Siegel des Bischofs Bernhard IV. v. J. 1236.¹⁾

Der Uebergang in die Form des Schultertragens dürfte sich gegen Ende des Mittelalters vollzogen haben.

Die Bischöfe von Paderborn haben auf ihr uraltes Privileg niemals verzichtet.²⁾ Bischof Ferdinand von Fürstenberg ließ es sich 1666 durch Papst Alexander VII. bestätigen.³⁾ Der Papst fügte noch folgende Tage hinzu, an denen das Nationale gebraucht werden durfte: Fronleichnam, Circumcisio Christi, Kreuzerfindung und Kreuzerhöhung.

In Norddeutschland sehen wir es ferner in der Form des Palliums auf einigen bischöflichen Siegeln anderer Diözesen, nämlich bei Otto I. († 1213) und Ludolf († 1227) von Münster, vielleicht auch bei Bischof Wilhelm († 1259), sodann bei Bischof Engelbert I. von Osnabrück († 1225); solange indes nicht literarische Zeugnisse hinzukommen, bleibt mir der Gebrauch des Nationale in den Diözesen Münster⁴⁾ und Osnabrück zweifelhaft; denn das Nationale in Form des Palliums scheint doch nur ganz vereinzelt vorgekommen zu sein und wenn nicht vorher oder nachher andere Formen hinzutreten, dann dürften solche Siegel, wie die genannten, allein wohl nicht ausreichen, um die Existenz des Nationale in einer Diözese zu beweisen. P. Braun erklärt dieses Auftreten des Palliums wohl nicht mit Unrecht durch die Anfertigung mancher Siegel durch auswärtige Meister oder nach auswärtigen Vorlagen.⁵⁾ — Rohault de Fleury glaubt es außerdem auf einer Grabplatte des Papstes Bodo (1409—1413) von Barfinghausen und auf einem Siegel des Bischofs Bernhard von Hildesheim zu sehen;⁶⁾ wohl mit Unrecht. Was speziell die Grabplatte Bodos anbetrifft, so wurde sie an-

scheinend nach einer 200 Jahre älteren Vorlage angefertigt, in dem Ornamente der Kasel vermag ich indes das Nationale nicht mit Sicherheit festzustellen, es ist nur eine im 12. und 13. Jahrhundert so häufig vorkommende Verzierung des Messgewandes.¹⁾

Unzweifelhaft tritt es uns aber zu wiederholtenmalen auf den Denkmälern der Erzbischofse Köln entgegen. In sehr charakteristischer Form tritt es zunächst entgegen auf dem Heribertschrein in Deuz, dem Meisterwerk der Emailkunst, das die neueste Forschung dem Godefroid aus Huy zugeschrieben hat und das in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wohl in Köln selbst oder in Deuz entstanden ist. Auf dem Satteldache des Schreines ist das Leben des heiligen Erzbischofs in zwölf Medaillons veranschaulicht. Das sechste Medaillon zeigt das Examen, dem sich Heribert vor der Bischofsweihe unterziehen mußte. Einer der examinierenden Bischöfe trägt ein schönes Nationale; es hat die Form eines breiten Schulterbandes mit drei rechteckigen Behängen.²⁾ Ferner trägt es ein Bischof auf einem Wandgemälde der Krypta von Maria im Kapitol zu Köln, aus derselben Zeit. Die Form ist unbedeutend verändert. Die Pendants auf den Schultern sind etwas länger und schmaler geworden.³⁾ Ungefähr gleichzeitig tritt es uns auf den Wandgemälden der romanischen Kirche zu Schwarz-Rheindorf entgegen.⁴⁾ — Interessant ist auch eine Leinwanderei aus der Zeit um 1200, welche unsere Insignie zur Anschauung bringt, umso mehr, da sie das stoffliche und metallische Nationale vereint darstellt. Es ist eine Arbeit aus dem Kloster Altenberg an der Lahn, jetzt im Besitz des Fürsten von Solms-Braunfels. Das (3,81 × 1,59 Meter große) Tuch ist mit ornamentalen und figürlichen Darstellungen ganz bedeckt. Das Zentrum wird von der Kreuzigung Christi eingenommen, umgeben von den Evangelisten-Symbolen; auf der rechten und linken Seite sieht man sechs Heilige, darunter die Bischöfe Erasmus, Augustinus, Nikolaus, sie tragen auf der Kasel „das Nationale in Gestalt eines über die Schultern gelegten breiten Bandes mit vier-eckigem Brustschild.“⁵⁾

Wenden wir uns von Norddeutschland dem Süden zu, so finden wir den Gebrauch des Natio-

des Domes. Abbildung Ludorff, Kreis Paderborn, Taf. 33.

¹⁾ Abbild. der Siegel in: Die westfälischen Siegel des Mittelalters (Münster 1885).

²⁾ Der Mangel an Abbildungen wie auch die Erneuerung des Privilegs lassen vermuten, daß die Bischöfe zeitweise das Nationale beiseite gelegt haben.

³⁾ Schatten, I. c. p. 734.

⁴⁾ Für den Gebrauch in Münster spricht allerdings sehr ein Siegel im Ludgeristift (Münster) v. J. 1279. Siegel. Taf. 107¹⁾. Zu vergleichen wäre auch eine Grabplatte des Bischofs Hermann (1203) in Marienfeld. Abbild. Nordhoff, Kunst- und Geschichtsmäler des Kreises Warendorf (1886) S. 144.

⁵⁾ Zeitschrift für christliche Kunst, a. a. O. S. 112²⁾.

⁶⁾ Rohault de Fleury, La Messe, VIII, 70.

¹⁾ Abb. Mitoff, Kunstdenkmäler und Altertümer aus Hannover I (1871), Taf. VI. S. 9. — Eine Art Schulterband der Kasel zeigt z. B. auch die schöne Grabplatte des Bischofs Otto von Hildesheim († 1279). Abbild. Vertram, Die Bischöfe von Hildesheim (1896) S. 76. Verfasser erklärt die Verzierung mit Recht als eine „breite um Brust und Schulter laufende Kasel, an welcher Hierat von Steinen und Plättchen angebeutet sind“.

²⁾ Abbild. Ausm Weert h, Kunstdenkmäler. Taf. 43.

³⁾ Farb. Aufnahme in dem Kunstdenkmäler-Archiv der Rheinprovinz Nr. 552.

⁴⁾ Abbild. Ausm Weert h, Wandmalereien. Taf. 25.

⁵⁾ Vergl. Aldenkirchen in: Bonner Jahrbücher 79 (1885) S. 256. Taf. VI.

nale sicher bezeugt in Bamberg, Würzburg, Regensburg und Eichstätt.

5. Von Bambergs Bischöfen empfangen Hartwig I. im Jahre 1053 von Papst Leo IX. und später Gilbert von Innocenz II. das Privileg des Palliums, jeder indes nur für seine Person; auf den Grabdenkmälern tritt es wiederholt entgegen. Sie bedienen sich aber auch des Nationalen. Bamberg darf sich sogar des ältesten Nationalen rühmen, das aus dem Mittelalter auf uns gekommen ist. Daß es fleißig benutzt wurde, zeigen die in den Kostodierechnungen wiederholt angemerkten Reparaturen des Schultergewandes; der letztere derartige Vermerk stammt aus dem Jahre 1626; da das erhaltene Nationale aus den Tagen Kaiser Heinrichs II. zu stammen scheint, so ist der Gebrauch unserer Insignie in Bamberg durch volle sechs Jahrhunderte bezeugt.

6. Auch die Würzburger Bischöfe haben das Nationale durch ein halbes Jahrtausend an festlichen Tagen getragen. Zuerst erscheint es auf einem Siegel des Bischofs Heinrich I. von Rothenburg (995—1018) und zwar als breites Schulterband mit breitem Pendant.¹⁾ Das Siegel, an einer offenbar falschen Urkunde befestigt, ist jedoch ebenfalls eine Fälschung; schon das Pectoralkreuz, womit der Bischof geschmückt ist, verrät die Fälschung, denn zur Zeit Heinrichs I. trugen die Bischöfe noch kein Pectoralkreuz. Das älteste Würzburger Bischofsiegel mit einem Nationalen ist wohl dasjenige Einharbs, Grafen von Rothenburg (1088—1104), aus dem Jahre 1093; es hat die Form eines breiten Schulterbandes mit Brustbehäng; auffallend sind zwei runde Ansätze auf der Brust, die fast Frauenbrüsten gleichen. Auch auf manchen anderen Siegeln sehen wir es. Bei Bischof Emmerich von Limingen (1125—1146) erscheint es als Medaillon (Hessner Nr. 18), bei Gebhard von Henneberg (1150—1154) als Schulterband mit vorderem Behäng bis an den Rand der Äsel (S. 24), bei Herold von Högstein (1165—1172) als Schulterband mit kurzen gezackten Ansätzen auf Brust und Schultern (S. 29), bei Iring von Reinstein (1254—1266) wieder als Schulterband mit drei gefransten Pendants auf der Brust und medaillonartigen Verzierungen auf Brust und Schultern; letztere Verzierung tritt schon auf bei Hermann I. von Lodburg († 1254). Das mittlere Medaillon zeigt das Lamm Gottes. Auf den Siegeln trägt es zuletzt Bischof Johann II. von Brunn († 1440) in Form des Palliums mit vier runden Schilden; in ähnlicher Form erscheint es später nochmals auf dem Siegel des Vikariats v. J. 1579. Bemerkenswert ist die Erscheinung, daß derselbe Bischof teils mit, teils ohne Nationale dargestellt ist. Auf den 127 von Hessner besprochenen Bischofs- bzw. Vikariatsiegeln sieht man es ungefähr dreißigmal. Im allgemeinen herrscht, wie später auch auf den Grabdenkmälern, die Form des Schulterbandes mit Brustpendant vor; jedoch

läßt sich wie auch in anderen Kirchen ein fortwährender Wechsel beobachten, der in Würzburg aber nicht so stark ist, wie z. B. in Eichstätt oder Toul. Die Grabdenkmäler zeigen unsere Insignie zuerst bei Mangold von Achhausen († 1303) und zuletzt bei Julius Echter († 1617); es ist eine stattliche Reihe von Monumenten, auf welchen dem Besucher des Domes sofort die mit Namen verzierten Nationalen in die Augen fallen.

7. Eichstätt hat das Nationale nach der Tradition seit den Tagen des hl. Willibald, sicher aber seit dem 12. Jahrhundert bis auf heute bewahrt. Auf Siegeln, Grabmälern, Miniaturen hat Eichstätter Kunst die Bischöfe wiederholt mit dieser Insignie dargestellt. Das Pontifikale Gundelars liefert eine löstliche Reihe solcher Darstellungen, wie sie wohl keine andere Kirche aufweisen kann. Es war bereits oben davon kurz die Rede. Wegen seiner Bedeutung für die Geschichte des Nationalen möge hier noch einiges nachgeholt werden. Diese Miniaturen zeigen folgende Formen: gegen Ende des 12. Jahrhunderts ist es ein Schulterband mit Behäng, der bis unter die Brust herabgeht, im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts ein schmaler Schultertragen (bei Bischof Friedrich, 1226), im dritten Viertel desselben Jahrhunderts wieder Schulterband mit drei Behängen, auf Schultern und Brust, zuletzt trägt es in dieser Form (auf Bild 9) Hildebrand von Röhren († 1279); im Anfang des 14. Jahrhunderts kehrt nochmals die ursprüngliche Form zurück; Bischof Konrad von Pfeffenhausen († 1305) trägt ein Nationale, das aus einem Schulterband mit langem Brustbehäng besteht. Es weicht von der ältesten Form insofern ab, als der Behäng gradlinig abschließt und mit kleinen Glöckchen verziert ist; außerdem ist es mit Kreuzen und Perlen ausgestattet.¹⁾

Es ist das erste und letztemal, daß uns diese Form im 14. Jahrhundert begegnet. Bereits der Nachfolger Konrads, Bischof Johann von Dirckheim, trägt ein Nationale, das sich der zweitältesten Form nähert; es ist ein schmales Schulterband mit zwei kurzen Brustbehängen; die Verbindungsstelle ist mit einem runden Schild bedeckt. Diese Form wurde seitdem mit mehr oder minder größeren Abänderungen beibehalten. So fehlen auf der Darstellung Marquards I. von Hageln († 1324) die Schilde, die Behänge sind etwas breiter und länger. Seine nächsten Nachfolger tragen das Nationale nicht, erst bei Friedrich II. von Dettingen († 1415) erscheint es wieder. Am schönsten tritt es uns auf dem letzten und besten Bilde des Pontifikale entgegen: Gabriel v. Eyb weicht weit Truchseß von Bonmersfelden zum Bischof von Bamberg 1501; hier ist es bereits eine Art Schultertragen mit zwei breiten, kurzen Behängen und runden Schilden auf den Äseln.²⁾ Doch mit diesem Bilde sind wir bereits in eine Zeit gelangt, wo wir die Gestalt des Nationalen in Eichstätt nicht mehr an Miniaturen zu studieren brauchen, wir können die Originale selbst sehen.

¹⁾ Abbild. der Siegel siehe bei Hessner, Fränkisch-Würzburg. Siegel in: Archiv des historischen Vereins von Unterfranken undischaffenburg XXI. 3. Würzburg 1872. Mit 17 Taf. Vergl. ferner Himmelflein, Würzburg 1856, mit Abbild. der Bischofsdenkmäler.

¹⁾ Diese kostbaren Miniaturen wurden zum erstenmal publiziert in dem Buche „Eichstätter Kunst“.

²⁾ Farbige Abbild. in Eichstätter Kunst (Pontific. Gundec. Bild 26).

Es mögen hier noch einige ältere Darstellungen des Nationale erwähnt werden. Die älteste Abbildung bietet das älteste Siegel des Domkapitels (jetzt zu München). Der heilige Willibald sitzt auf einem Sessel, in der Rechten hält er den Stab, über der Kafel trägt er das Nationale in Form eines Schultertragens mit breitem Behang auf der Brust.¹⁾ Das Siegel stammt aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Um 1200 erscheint es auf einer Miniatur, welche den Heiligen und seine Schwester Walburga vorstellt; Willibald trägt über der Kafel ein pallium-ähnliches Ornatsstück mit vierpassförmiger Verzierung auf der Schulter.²⁾ Verändert sieht man es auf einem Siegel des Bischofs Hermann von Eichstätt v. J. 1292, nämlich als Schulterband mit kurzem, breitem Brustbehang und mit rundem Brustschild. Drei Pendants hat es auf der Statue des hl. Willibald am Portale des Domes (um 1350). Außerdem kann man es auf den späteren Grabdenkmälern und Statuen der Kirche wiederholt beobachten, wo es die noch heute übliche Form hat. Es ist überhaupt wohl kein Bistum, wo man das Nationale auf den Darstellungen der Bischöfe sonst zur Anschauung brachte, wie gerade Eichstätt. Den Grund hierfür haben wir teilweise in der Tradition zu sehen, welche das Nationale auf den hl. Willibald zurückführte. Wie man ja auch in Toul, wo man den hl. Mansuetus, den Stifter der Toulser Kirche, mit dem Nationale besetzte, daselbe auf zahlreichen Darstellungen antrifft. — Ganz unbeachtet blieben bisher drei prächtige Miniaturen eines 1517 gedruckten Eichstätter Missale (jetzt in der Staatsbibliothek in München), die selbst den Herausgeber von „Eichstätts Kunst“ anscheinend nicht bekannt waren. Die drei Bischöfe Wilhelm, Martin und Eberhard tragen ein schönes Nationale; die Miniaturen sind bei weitem besser als viele im Pontifikale Gundelars.

Im Jahre 1745 wurde den Bischöfen von Eichstätt durch eine päpstliche Bulle der Gebrauch des Nationale für alle Zukunft bestätigt. Aus dieser Zeit stammt auch das Nationale, welches noch heute von dem Bischof bei feierlichen Gelegenheiten getragen wird.³⁾ Das Brust- und Rückenstück ist ca. 40 Zentimeter lang und 15 Zentimeter breit, die Behänge 12 Zentimeter breit und 30 lang. Vorder- und Rückenteile sind durch zwei runde Stücke Zeug zusammengehalten, die als Schilder auf den Achseln liegen. Das ganze Ornatsstück erscheint als ein längliches, unten ausgeschnittenes Viered. Reiche Stickerei bedeckt die einzelnen Teile. Die Vorderseite trägt die Worte: Fides spes charitas; die Rückenseite: veritas disciplina; die beiden vorderen Längsstreifen: iustitia fortitudo; die hintere: temperantia prudentia. Es ist eine fast treue Kopie eines älteren, noch zu besprechenden Exemplars.

8. Regensburgs Bischöfe trugen ebenfalls durch manches Jahrhundert unsere Insignie.⁴⁾ Wann

¹⁾ Abbild. in: Eichstätter Kunst, S. 1.

²⁾ Publiziert von Schlicht in: Sammelblatt des historischen Vereins Eichstätt (1892) VII, 118.

³⁾ Vergl. Thalhofer, Liturgik I (1. Aufl.) 900.

⁴⁾ Vergl. über Nationale zu Regensburg:

sie es erhielten, ist nicht genau festzustellen; sie besaßen es aber wenigstens seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts. Früher glaubte man das Nationale in Regensburg um ungefähr 100 Jahre früher nachweisen zu können, und zwar in dem berühmten Koder der Lota von Kirchberg († 1025), Äbtissin von Niedermünster, der jetzt einer der bedeutendsten Schätze der k. Hof- und Staatsbibliothek in München bildet. Eine Miniatur zeigt den hl. Bischof Eberhard, wie er die heilige Messe zelebriert; ihm assistiert ein Diakon (nicht Priester, wie Cahier irrtümlich behauptet). Ueber der Kafel trägt der Bischof ein eigentümliches Ornatsstück, das an das Pallium erinnert, aber durch mehrere Streifen ungeformt und durch Inschriften und Kreiszeichen verziert ist.¹⁾ Cahier und Barbier de Monnauld sehen in dem eigentümlichen Ornate ein Nationale, Swarzenski erklärt es neuestens für ein „reiches, goldenes, von breiten Kreiszeichen durchbrochenes Pallium“. Indes ist es für Swarzenski doch zweifelhaft, ob wir den reichen Ornate des Bischofs „in allem einzelnen als wirklich zuverlässiges Abbild seiner Zeit und nicht in manchem als Phantasiefeschöpfung zu betrachten haben“. Wer aber mit der geschichtlichen Entwicklung des Palliums bekannt ist, für den kann nicht zweifelhaft sein, daß das dargestellte Ornatsstück unmöglich ein Pallium sein kann; es ist tatsächlich nur ein Phantasiestück, eine Verquickung levitischer und christlicher Kultgewänder. — Hier möchte ich aber hinweisen auf einen noch älteren Regensburger Koder, der aus dem 10. Jahrhundert stammt und aus Sankt Emmeran ebenfalls in die Staatsbibliothek zu München gelangte (Cod. lat. 14273, cim. 91); es ist eine Sammlung philosophischer Schriften. Im ersten Teile (Boethius) steht ein nimbiertes Bischof in liturgischer Gewandung; über der Kafel trägt er eine dem Pallium durchaus ähnliche Insignie. Auffallenderweise bildet das Schulterband auf den Achseln einen Kreis.²⁾ Erinnert man sich, daß das Nationale bereits frühzeitig auf den Schultern mit runden Schildern verziert

P. Kleinschmidt, Das Nationale im Domschatze zu Regensburg im: Kirchenschnud 1904 (Märzheft). Laib und Schwarz, Kirchenschnud VII (1860), 83. Hugo Graf v. Waldersdorff, Regensburg in Vergangenheit und Regensburg (4. Aufl.) 1896, S. 164. Se. Hochgeboren Graf v. Waldersdorff war mir durch schriftliche Mitteilung über süddeutsche Siegel mit Nationale in meiner Studie behilflich, wofür ihm auch hier Dank gesagt sei.

¹⁾ Abbild. bei Cahier, Nouveaux mélanges d'archéologie I pl. III. Kobel, Kunstvolle Miniaturen und Initialen (2. Aufl.) Taf. 12, und jetzt besonders Swarzenski, Regensburger Buchmalerei (Leipzig 1901). Taf. VIII^o. S. 120.

²⁾ Abbild. Swarzenski, a. a. O. Taf. III^o. S. 56 ff. — Die Miniatur hat stark gelitten, die Farben sind sehr verbläßt. — Kreisförmige Verzierung eines Palliums auf den Achseln zeigt auch ein Martyrologium in Stuttgart um 1200. Daß wir hier aber das Pallium vor uns haben, beweisen die vier Kreuze. Abbild. Sefner-Altened, Trachten (2. Aufl.) Taf. 8^o.

murde, so liegt die Versuchung nahe, hier an die älteste Form des Nationale zu denken. Ich wage zwar nicht, die Abbildung direkt als Nationale anzusprechen, möchte sie hier aber doch nicht unerwähnt lassen; wäre hier das Nationale dargestellt, so würde der Kobler aus St. Emmeran uns die älteste Abbildung des Nationale bieten, die wir bis jetzt haben. Sehen wir von diesen beiden Miniaturen ab, so tritt uns das Nationale in Regensburg zum erstenmal entgegen im Jahre 1105 auf dem Siegel des Bischofs Heinrich, und zwar in Form eines breiten Schulterbandes mit Brustbehang. Auf dem Siegel des Bischofs von Stachowitz vom Jahre 1321 sieht man statt des einen bereits zwei Behänge; ähnlich tritt es uns auf verschiedenen Grabmälern entgegen, nämlich als breites Schulterband oder als Schultertragen mit zwei breiten Behängen auf Brust (und Rücken). Leider sind die älteren Grabdenkmäler bei der 1834—1838 erfolgten Restauration des Domes zu Grunde gegangen, weshalb es verhältnismäßig spät auf den Monumenten beobachtet werden kann; zuerst bei Heinrich von Alsbach († 1492) im nördlichen Seitenschiffe. Ferner sieht man es auf den Grabdenkmälern der Bischöfe Rupert von der Pfalz († 1507), Pantraz von Singenhausen († 1548), Marschall von Pappenheim († 1563), Vitus von Frauenberg († 1567) und David Kölderer von Burgstall († 1579). Die wesentliche Form ist auf allen Denkmälern dieselbe, die Verzierungen sind verschieden, diese Verschiedenheit geht indes auf den Künstler, nicht auf das Original zurück. Außer auf Siegeln und Grabdenkmälern ist in Regensburg besonders das frühe Auftreten des Nationale in den alten Glasgemälden des Domes zu bemerken, die aus dem Ende des 13. und dem Anfang des 14. Jahrhunderts herrühren; auch hier ist die Form nicht konstant geblieben.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Kunstgeschichte von Dr. Max Schmid, O. Professor der Kunstgeschichte an der Königl. technischen Hochschule zu München, nebst einem kurzen Abriss der Geschichte der Musik und Oper von Dr. Clarence Sherwood, Berlin. 411 Abbildungen im Text. 10 Tafeln in Schwarz- und Farbendruck. Neudamm. Verlag von J. Neumann. Preis 7 M. 50 Pf.

Diese „Kunstgeschichte“ können wir ihrer bildlichen Ausstattung wegen nicht empfehlen. Sie bildet den vierzehnten Band des großen Sammelwerkes „Hauschat des Wissens“ und will eine populäre Darstellung im besten Sinne des Wortes geben; es soll deshalb nicht der wissenschaftliche Apparat, sondern das Bestreben in den Vordergrund treten, die einzelnen Epochen in ihrem kulturgeschichtlichen Zusammenhang anschaulich zu machen, „es soll vor allem ein Lehrbuch sein“, — also doch wohl in erster Linie in die Hände

der Jugend kommen. Es ist aber „des Verfassers Absicht nicht so sehr auf Vermehrung des Wissens als auf Belebung der Anschauung und Empfindung gerichtet“. Dieser Zweck ist gewiß ein löblicher, aber ihn zu erreichen wären in erster Linie auch gute Abbildungen nötig. Hieran aber fehlt es. Mit Ausnahme einiger Tafeln in Schwarz- und derer in Farbendruck sind fast alle photographischen Reproduktionen ruhig und verschwommen, manche von den in den Text gedruckten Abbildungen so mangelhaft, daß man sie kaum vollständig erkennen kann. Wie ganz anders stehen die Abbildungen in „Kuhns Allg. Kunstgeschichte“ (Einfiebeln. Venziger) oder in „Dr. Fähs Geschichte der Bildenden Künste“ (Freiburg. Herber) auf der Höhe der Zeit! Auch die verschiedenen Venus-Abbildungen tragen in einem Buche für das „große Publikum“ nicht zu dessen Empfehlung bei. Das Bild aber auf S. 30 „Im Bildhaueratelier“ ist schamlos und berechtigt allein schon, vor der Verbreitung dieser „Kunstgeschichte“ namentlich unter der studierenden Jugend zu warnen. R.

Frauenleben, herausgegeben von Hans v. Zobeltig. Band 3. Angelika Kauffmann von Eb. Engels. 3 M. Leipzig. Velhagen u. Wasing.

Eine ungemein anziehende und fesselnde Schilderung des reichbewegten Lebensganges der lebenswürdigen Bocarberger Künstlerin! Einzelne Kapitel, wie z. B. das von der abenteuerlichen unglücklichen Verheiratung lesen sich wie aus einem Roman. Wiewohl es — dem Zweck dieser Monographienammlung entsprechend — nicht in erster Linie die Künstlerin ist, die uns vor Augen geführt werden soll, so hat doch auch diese Seite ausreichende Berücksichtigung gefunden. Ihren Platz in der Kunstgeschichte weist Engels der Künstlerin ganz richtig nicht unter den Klassizisten an. Angelikas ganzes Wesen und ganze Kunst wurzelte vielmehr in dem heiteren anmutigen Rokoko. Allerdings wurde ihr das für jeden Künstler so traurige Geschick zu teil, sich selbst zu überleben, sie, die einst so Gefeierte, geriet noch bei Lebzeiten bei der Welt in Vergessenheit. In rührender Fürsorge suchten ihre Freunde der Gealterten, aber noch im Alter kindlichen Frau, diese schmerzliche Tatsache zu verbergen. Am 7. November trug man in Rom unter großer allgemeiner Teilnahme die sterbliche Hülle der feinsinnigen Künstlerin zu Grabe, die immer das treuherzig-religiöse, bescheidene Kind ihrer Heimat geliebt war, obwohl es ihr gegönnt gewesen, in Rom mit den größten Geistern ihrer Zeit, einem Göthe, Herber u. a. freundschaftlich zu verkehren. Sowohl Inhalt als die reizende Ausstattung machen das Buch sehr geeignet zu Geschenkweden, namentlich für die Damenwelt. Die beigegebenen Kunstdrucke sind sehr fein ausgeführt, namentlich wird niemand ohne Wohlgefallen auf Angelikas Selbstporträt in Fregenser Landestracht sein Auge ruhen lassen.

B.

D.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Nr. 7.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayrischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.64 in Oesterreich, Francs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlieferung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.06 halbjährlich.

1904.

Ueber die Fortschritte in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts.

Von Pfarrer a. D. Dr. J. Probst in Viberach.

Mit der glücklichen Entdeckung des Sterzinger Altarwerks (von Hans Multscher in Ulm) durch Fischlauer begann eine ungemein lebhaftere Bewegung in der Erforschung der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts. Zuvor schien Lukas Moser von Wyl mit seinem Altarwerk in Tiefenbrunn 1431 der einzige Vertreter der Tafelmalerei in ganz Südwestdeutschland zu sein, der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts lebte. Zu ihm gesellte sich aber nicht bloß Hans Multscher, sondern auch Konrad Witz, gebürtig von Kottweil, mit den Altarwerken in Basel und Genf († 1446), und der Meister des Dombildes, Stephan Lochner aus Meersburg († 1451) nebst Hans (und Jvo) Striegel von Memmingen (c. 1438).

Dieses dargebotenen Materials und Personals bemächtigten sich nun die Kunsthistoriker mit gebührendem Eifer. F. von Heber in München widmete nicht bloß dem Tiefenbrunner Altar die erste einläßliche wissenschaftliche Bearbeitung (1894), sondern auch dem Sterzinger Altarwerk (1898), dem bald darauf Friedländer in Berlin mit seiner Arbeit über die jetzt in Berlin befindlichen Werke desselben Meisters folgte (1901). Fast gleichzeitig erschien die grundlegende Arbeit von Burkhart über Konrad Witz (1901), der sich die Abhandlungen von Dehio (1902) und besonders von Schmarjow (1903) mit Berücksichtigung der ganzen Reihe von Meistern, namentlich in der

ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sich anschlossen. Allseitig wird von ihnen ein lebhaftes Bestreben nach Naturstudium konstatiert, sowohl in Behandlung der Licht- und Schatteneffekte und Perspektive, als auch der naturgemäßen Wiedergabe der Landschaft und der menschlichen Figur, ein Bestreben, das in so früher Zeit ganz unerwartet ist.

Begreiflich tauchen aber auch verschiedene Fragen auf, deren Beantwortung noch nicht gelungen ist und zu weiteren Fragen anzuregen geeignet sind. Wo liegt der Ursprung und Anstoß zu dieser Bewegung? Liegt derselbe in der Nähe oder in der Ferne? Besteht nur ein einheitlicher Ausgangspunkt oder mehrere? Schmarjow drückt seine Vorstellungen in der Weise aus, daß in der Zeit der großen Kirchenversammlungen in Konstanz und Basel das geistige Leben sich in einer großen Ellipse bewegt habe, deren zwei Mittelpunkte die genannten Städte waren, die aber über die Niederlande, Burgund, Deutschland und Italien sich ausgebreitet habe. Wenn man Zeit und Raum betrachtet, in dem sich diese Bewegungen vorzüglich geltend machten, so wird man nicht umhin können, dieser Auffassung ernste Aufmerksamkeit zuzuwenden. Nur liegt die Schwierigkeit vor, den Anteil und die Prioritätsverhältnisse der verschiedenen Völkerstämme und ihrer Vertreter zu entwirren und zu sichern und die weiter rückwärts liegenden Anknüpfungspunkte festzustellen. Hier tritt nun aber bei dem gegenwärtigen Stand der Untersuchung gerade jene Gegend, in welcher nachweislich die Wiege der Meister

der angeführten Standorte stand, stark in den Hintergrund.

Die Kunsthistoriker Burkhart, Dehio, Schmarfow, denen sich auch Graf Bückler-Gimpurg anschließt, ziehen keineswegs in Abrede, gehen sogar ausdrücklich von der Voraussetzung aus, daß in der südwestlichen Ecke Deutschlands, am Oberrhein schon um die Wende des Jahrhunderts (1400) eine namhafte Kunstübung bestanden habe, aber sie sind auch in dem Bedauern einig, daß sich von Werken aus dieser Zeit nichts erhalten habe; nur einige Namen ohne Werke tauchen auf 1424 »Hance de Constance«, 1418 Tiefenthal von Schlettstadt; auch ein verspäteter Meister mit Namen Albrecht Menz von Rottweil, der nach Schmarfow in Solothurn arbeitete.

Es kann jedoch nicht zugegeben werden, daß diese Anschauung richtig sei, und hier muß die Lokalforschung offenbar, soviel als möglich ist, berichtigend und ergänzend eintreten.

Paulus in Stuttgart gebührt das Verdienst, daß er in seinem Werke über die Zisterzienserabtei *De benhusen* 1886 den Bestand einer „*Schule von Salem*“ schon in der Mitte des 14. Jahrhunderts nachwies und ein noch vorhandenes Tafelbild daselbst, den Thron Salomons, in Bild und Schrift veröffentlichte.

Sobann hat der Verfasser dieser Abhandlung in den Schriften des Bodenseevereins 1901 über ein Tafelbild, Krönung Mariä, in *Stams* (Tirol) sich einlässlich geäußert, das 1386 von dem Abte Heinrich Grussit daselbst, gebürtig aus Ueberlingen am Bodensee, gestorben 1388, gemalt wurde. Die Photographie desselben sowohl als die Angaben aus den Urkunden und aus der handschriftlichen Chronik des Chronisten Lebesorg verdankt Verfasser der Gefälligkeit des hochwürdigsten Herrn Abtes Stephan Maracher in *Stams*.

Dieses historisch beglaubigte Bild, das einer photographischen Aufnahme in größerem Maßstabe gewiß würdig wäre, gewinnt durch die Resultate, zu denen erst die neueste Forschung gelangt ist, bedeutend an Wert. Wir weisen nur hin auf die große Anzahl von kleinen, fein gemalten Statuetten, mit denen der gotische

Thron geschmückt ist. Ferner auf das Bestreben, eine Durchsicht durch die unvollkommen abgeschlossenen Räume hindurch zu gewinnen. Die musizierenden Engelreihen befinden sich daselbst zwar seitlich außerhalb der Seitenlehne des Thrones, aber hiedurch ist ihre direkte Mitwirkung an dem feierlichen Akte der Krönung keineswegs aufgehoben, sondern sie singen und musizieren durch das durchbrochene Maßwerk hindurch. Grussit scheute selbst nicht vor der Aufgabe zurück, das Haupt der Madonna durch das leichte Schleiertuch hindurch dem Anblick darzubieten, eine Feinheit, die wohl auf Verührung mit der oberitalienischen Kunst beruhen dürfte, worüber die Bemerkungen in der Abhandlung von Schmarfow (S. 80, 81) zu vergleichen sind. Weniger überraschend, aber doch nicht zu übersehen ist das Bestreben, eine perspektivische Tiefenwirkung in der Konstruktion des großen, tiefen Thrones hervorzubringen, die auch auf die sich perspektivisch verkürzenden Engelsreihen sich noch erstreckt.

Das sind einige Punkte, die aber deutlich kund geben, daß Heinrich Grussit von Ueberlingen am Bodensee (nur zwei Wegstunden von Salem entfernt) sich nicht begnügte, ausschließlich nur ein Bild zur Förderung der *Audacht* herzustellen; er verfolgte nebenbei auch *künstlerische Zwecke*, die zunächst mit der *Audacht* nichts zu tun hatten.

Damit sind aber Anknüpfungspunkte für die Kunstübung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegeben, die jedenfalls Beachtung verdienen. Das Material ist freilich noch schwach, aber eine Vermehrung desselben nicht unmöglich, besonders wenn man sich mit dem Gedanken vertraut macht, daß leichtlich auch Jugendwerke des Stephan *Vochner* aus *Meersburg* am Bodensee (auch nur zwei Wegstunden von Salem entfernt) in der Gegend sich noch werden vorfinden lassen. Beeinflussungen von andern Gegenden und Nationen können nicht in Abrede gezogen werden, die besonders bei Konrad *Witz* in seinem letzten Werke zu *Genf* 1444 unverkennbar zu Tage treten, die aber in ihrer Einseitigkeit doch nicht durchdringen konnten.

Damit drängt sich nun aber auch die

Frage auf nach dem bleibenden Gewinn, nach der reifen Frucht, die aus dieser immerhin merkwürdigen Bewegung hervorging.

Der Verlauf der Kunstgeschichte lehrt unwidersprechlich, daß ungefähr mit der Mitte des 15. Jahrhunderts eine sehr fruchtbare Periode der bildenden Kunst beginnt, die man wohl kurzweg die Periode der Flügelaltäre nennen könnte, durch welche die ganze zweite Hälfte dieses Jahrhunderts beherrscht wird.

In einem früheren Artikel des „Archiv für christliche Kunst“ (1903, S. 89) hat der Verfasser nachzuweisen gesucht, daß für unsere Gegend und wohl auch für einen noch weiteren Umkreis der Impuls hierzu von der Mulferschen Werkstätte in Ulm ausgegangen sei. Dieser Meister hatte die glückliche Idee aufgefaßt und mit Energie durchgeführt, daß der richtige Platz für die da und dort schon vorkommenden Flügelaltäre nicht der enge Raum der Kapellen sei, sondern der Chor der Kirche, woselbst in engem Anschlusse an das ganze Kirchenjahr die Gesamtheit der Geheimnisse des Erlösungswerkes durch die Wandlungen der Flügel in Bilderschrift der ganzen Gemeinde vor Augen gestellt werden sollte. Mulferscher hat damit offenbar den richtigen Punkt getroffen, um die breiten Volksschichten und besonders den aufstrebenden Bürgerstand der Städte für die Flügelaltäre zu begeistern. Man kann ohne Bedenken zugeben, daß dabei auch viel handwerksmäßige Arbeit geliefert wurde, darf aber auch nicht vergessen, daß Männer wie Syrlin, Bacher, Zeitblom, Holbein zc. von dieser Strömung getragen wurden. Aber man kann doch nicht sagen, daß diese ungemein fruchtbare Periode die konsequente Fortbildung jener Bewegung gewesen wäre, welche schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in so überraschender Weise eingesetzt hatte. Einiges wurde wohl beibehalten, anderes aber wurde fallen gelassen; im ganzen machte sich wieder eine mehr rückläufige Bewegung geltend. Das konnte auch nicht anders sein. Der Grund dafür liegt gerade in der warmen und opferwilligen Teilnahme der breiten bürgerlichen Volksschichten an der künstlerischen Ausschmückung

der Kirchen. Sie verlangten nicht eine technische Bravour, sie hatten kaum ein Auge dafür; dagegen mögen gerade sie sich gestoßen haben an der recht stiefmütterlichen Behandlung der durch die Tradition und Religion geheiligten Gegenstände und Personen, wie sie besonders bei Konrad Witz unbestreitbar vorkommt. Erst später, unter wesentlich veränderten Zeitumständen, erwachten namentlich in den Niederlanden die technisch künstlerischen Grundanschauungen zu neuem Leben und gelangten dort zu reicher, sorgfältiger Ausbildung.

Es wäre nun recht erfreulich, auch diese Rückströmung genauer verfolgen zu können; aber vorerst ist man auf Vermutungen beschränkt.

Schmarfow weist auf die Stilwandlung hin (S. 54, 55), die in der Mulferschen Werkstätte in Ulm offenbar stattgefunden hat und möchte dieselbe so erklären, daß eine jüngere, vielleicht der Familie selbst angehörige künstlerische Kraft daselbst eingetreten sei. Burkhart spricht sich bestimmter aus (S. 308) und weist speziell auf das Gemälde in der Donaueschinger Sammlung von 1445 hin, wofür er auch die provisorische Benennung „Basler Meister von 1445“ vorschlägt. Außer dem genannten Donaueschinger Gemälde ist er geneigt, demselben Meister auch die beiden Flügelgemälde von Sierenz im Elsaß zuzuschreiben. Das sind beachtenswerte Spuren, weiterer Nachforschung wert.

Ein Widerspruch zwischen den Ansichten dieser beiden Kunsthistoriker besteht nicht; es wäre sogar leicht möglich, daß auch noch ein weiterer Meister, der in neuester Zeit unter der provisorischen Benennung: „Meister der Sammlung auf Schloß Lichtenstein von 1450“ eingeführt wurde (von Bayerödorfer?), als dritter sich denselben anschließen dürfte. Aber auf historisch besser gesichertem Boden wird man sich doch bewegen, wenn man sich auf die Tätigkeit der Künstlerfamilie Striegel in Memmingen beruft. Nach einer Veröffentlichung im „Allgäuer Geschichtsfreund“ (1892, S. 49) befindet sich in Zell im bayerischen Allgäu in einer Kapelle ein kleiner Altar mit der Inschrift: Hans Striegel von Memmingen 1442, und in Berghofen, ebenfalls im bayerischen

Allgäu, ein anderes Altärlein mit dem Namen des Stiffters und der Jahrzahl 1438, das aber wohl ohne Anstand aus der gleichen Werkstätte hervorgegangen sein wird. In dem Katalog der Sammlung des Grafen Waldburg sind ferner verzeichnet (nach Friedländer) zwei Gemälde der Gebrüder Hans und Jvo Striegel von Memmingen 1438, deren Verbleib jedoch unbekannt ist. Zeit und Ort dieser Werke sind wohl zu beachten, und wenn man die in nur kleinerem Maßstabe aufgenommenen Photographien von Zell und Bergshofen betrachtet, so ergibt sich alsbald, daß hier keineswegs die Arbeit eines hervorragenden oder neuerungsjüchtigen Talentes vorliege; dieselben repräsentieren vielmehr den konservativen Standpunkt. Aber eben dadurch waren sie geeignet, in ruhigen Bahnen sich bewegend, dem Bedürfnisse der Besteller aus Stadt und Land am besten entgegenzukommen und manche anderweitige Gemälde, die zwar noch der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zugehören mögen, aber das Talent und die Energie eines Multscher und Wig, Lochner oder Moser vermissen lassen, könnten wohl am ungezwungensten provisorisch hier untergebracht werden.

Schließlich muß auch noch ein Blick auf die Werke der Holzschnitzerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geworfen werden, da dieser Kunstzweig mit der Tafelmalerei gleichen Schritt hielt. Um jedoch Wiederholungen zu vermeiden, verweisen wir auf unsere im „Archiv für christliche Kunst“ schon früher veröffentlichten Abhandlungen im Jahrgang 1889, S. 27, 39 und S. 80, 90, 99; ferner daselbst in den Jahrgängen 1890, S. 90 und 1897, S. 9. Wiederholt möchte hier auf die in der Sammlung Dürsch, jetzt in Rottweil befindlichen, aber aus Erisfirk am Bodensee stammenden vier Statuen von Jungfrauen die Aufmerksamkeit gelenkt werden. Dieselben sind, was Anlage und Ausführung anbelangt, aus einer sehr leistungsfähigen Werkstätte hervorgegangen, und ihnen schließen sich die Statuen von Bronnweiler bei Neutlingen, jetzt in Stuttgart, sehr nahe an.

Reliefschnitzereien aus der Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts sind vorher selten. Ich kenne nur zwei Tafeln

in der Sammlung Dürsch in Rottweil, aus Markdorf stammend, Nr. 59 und 71 des Katalogs, und eine Anbetung des Jesuskinds aus Mietingen, O. Laupheim, jetzt in der Pfarrkirche in Mettenberg, O. Wiberach. Letztere Darstellung erweckt besonders dadurch Interesse, daß die umgebende Landschaft des Hintergrundes als Gemälde behandelt ist. In dem Mittelpunkt dieser Malerei befindet sich eine große, gotische Kirche; der nicht ausgebaute, sondern in der Gegend, woselbst das Achteck beginnt, unvollendete Turmstumpf, ist deutlich aus hellfarbigem Werkstein erbaut, die Kirche selbst aber, wie auch Mauern und Häuser der Stadt, aus rötlichen Ziegelsteinen. Wenn man sich in die Zeit zurückdenkt, in welcher diese Malerei (auf der Rehrseite eines Gemäldes der Kreuzschleppung) entstand, und andererseits sich den Stand des damaligen Münsterturmbauwesens in Ulm vergegenwärtigt, so drängt sich der Gedanke stark auf, daß der Meister wirklich beabsichtigte, eine in die Ferne gerückte flüchtige Abbildung des Ulmer Münsters zu geben, womit auch der Charakter der Landschaft harmonisiert. Damit wird nicht zu viel behauptet sein, nachdem anerkannt ist, daß auch K. Wig in seinem Genfer Werke von 1444 die Landschaft am Genfersee in den Bereich seiner Darstellung vom wunderbaren Fischzug aufgenommen hat.

Aus allem dürfte hervorgehen, daß der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts für den Aufschwung der bildenden Kunst eine große Bedeutung zukommt und daß der Anteil, den die südwestliche Gegend Deutschlands an diesem Wettbewerbe nahm, immer deutlicher hervortritt.

Noch einige Bilder der Immaculata.

Von Pfarrer Reiter.

Wir glauben auf die Rücksicht der Leser des „Archivs“ rechnen zu dürfen, wenn wir es wagen, noch einmal einige Bilder zu entrollen, entworfen zu Ehren derjenigen, welcher der Herr im Anfange „statt des Schuldsiegels das leuchtende Siegel der Gottesmildt aufgedrückt hat“. Auch diese Bilder müssen in ihrer Art

bestätigen, was Konrad von Würzburg singt:

Es läßt zu Wolkenbildern
Das Meer sich leichter kehren,
Als daß man Deine Ehren
Bis auf den Grund erkenne.

Bernard Arens S. J.

In unserem Besitz befindet sich eine Kopie von einem St. Annabild, welches wohl von einem Düsseldorfer Künstler gemalt worden ist. Dasselbe erinnert in etwas an die sogenannte Erziehung Marias durch die hl. Anna von Murillo, es will aber offenbar noch eine andere Idee zum Ausdruck bringen. Anna sitzt da als ehrwürdige Matrone; vor ihr kniet das holdselige Mägdlein in weißem, blauumfärbtem Gewande, auf dem Haupte ein zierliches Blumenkränzlein, die Augen unerwandt auf die Mutter heftend, auf deren Echo ein Buch ruht. Eben ist der 118. Psalm aufgeschlagen, und wir lesen darin die Worte: »Beati immaculati in via, qui ambulant in lege Domini« = Glückselig die Unbefleckten auf dem Wege, die im Gesetze des Herrn wandeln. Dieser Vers, welcher den Anfang des Psalmes bildet, wurde von der Kirche in ihre Liturgie am Feste des unbefleckten Herzens Mariä aufgenommen und soll ohne Zweifel auf die selige Makellosigkeit der hl. Jungfrau hinweisen. Im gleichen Sinne wird das Psalmwort auch bei dem St. Annabilde zu denken sein und wir hätten hiernach eine Darstellung, welche an Darstellungen aus den früheren Zeiten anknüpft, wo die Verehrung der hl. Anna zugleich auch die Verehrung der Immaculata in sich schloß und deswegen zu so außerordentlicher Blüte kam. Nennen wir nur den von J. Trithemius empfohlenen St. Annarosenkranz, bei welchem nach dem Namen Jesus die Worte eingeschaltet werden sollten: »et benedicta sit honestissima mater tua sancta Anna, ex qua sine macula caro tua processit virginea«.

Bei einem Konfrater sahen wir jüngst ein eigenartiges, von einem gewissen Herrn Sax entworfenes und von Papst Leo XIII. gutgeheißenes Bild, das die Wirkjamkeit des hl. Geistes ausdrücken will. Auf dem Bilde nimmt Maria eine bevorzugte Stelle ein: sie steht vor uns als ein mehr

himmlisches denn irdisches Wesen, durchflutet und durchleuchtet von dem Lichte des göttlichen hl. Geistes. Das ist die Immaculata, möchte man alsbald sagen, das ist die mit den auserlesensten Morgengaben ausgestattete Braut des hl. Geistes. Sehen wir indessen näher zu und lesen wir namentlich noch die Umschrift um das Haupt, dann werden wir gewahr, daß in unserer Bilde Maria als Sitz der Weisheit aufzufassen ist. Doch dürfte diese Auffassung die erstere nicht ganz verdrängen, da ja die Idee des Komponisten mit der Idee der unbefleckten Empfängnis im engsten Zusammenhange steht. „Der gleichen Werk war nicht gemacht in allen Landen.“ „Sente Maria daz erwelte Gotes hus des heilige Geistes“ (Handschrift des 12. Jahrhunderts aus dem Benediktinerkloster Engelberg in der Schweiz).

Im Freiburger „Diözesan-Archiv“ vom Jahre 1902 ist auf Seite 217 die Rede von einem Altarblatt aus der Stadt Billingen, welches schon seltsame Wanderungen gemacht hat: es soll von der Minoritenkirche auf einen Speicher, von diesem in das Münster, und von da in die Benediktinerkirche gekommen sein. Das Altarblatt zeigt die Immaculata und zwar in der Weise, daß sie in der einen Hand einen Lilienstengel trägt, in der anderen einen ovalen Spiegel, durch den das Licht der Sonne dringt.

„Die Weisheit ist der Glanz des ewigen Lichtes und der makellose Spiegel der Herrlichkeit Gottes und das Bild seiner Güte.“ (Weisheit 7, 26.) Wie auf Christus, die ewige Sonne, bezieht der hl. Geist diese Worte auch auf Maria, den Sitz der Weisheit, die allerweiseste Jungfrau, welche unter allen Geschöpfen den Glanz der göttlichen Weisheit und Heiligkeit am reinsten wiederstrahlt; deshalb das Attribut des Spiegels öfters bei Maria überhaupt, und bei der Immaculata im besonderen. Auffallend ist bei dem Billinger Gemälde nur, daß Maria selbst den Spiegel trägt, während er sonst von Engeln getragen wird, oder als Beigabe mehr in die Ferne gerückt, nebensächlich behandelt ist.

„Maria Immaculata das große Gnadenzeichen am Himmel des 19. Jahrhunderts“

betitelt sich ein im Jahre 1903 bei Rauch in Innsbruck erschienenenes Buch von P. Philibert Seeböck. Dort finden wir eine Komposition (von Franz Müller?), welche den gewöhnlichen Typus der Unbefleckten, aber auch ganz charakteristische Einzelheiten aufweist. Wir denken dabei nicht so sehr an den Drachen, auf welchen Maria tritt, als vielmehr an den Gegensatz von Gewölk und Licht. Da stehen im Grunde schwarz geballte Wolken, welche eine grauenhafte Finsternis ahnen lassen; aber durch die dunkeln Wolken bricht sich eine himmlisch schöne, goldigbelle Lichtgestalt hindurch, welche die Höhen im sonnigsten Lichte erscheinen läßt, es ist die makellose Jungfrau Maria. Mit diesem Bilde wollte der Künstler das 19. Jahrhundert zeichnen und den Gedanken aussprechen: Die Menschen teilen sich in zwei Heerlager: auf der einen Seite die Mächte der Finsternis, der Abfall von Gott und Seinem Gesetze. Sie haben es weit gebracht: dicke Wolken, schwarz wie die Nacht, steigen auf in allen Ländern. Aber eine himmlisch schöne Lichtgestalt durchbricht die Wolken des Unglaubens, siegreich gegen alle Feinde Gottes und der hl. Kirche —, es ist die Immaculata. Sie steigt auf wie eine Morgenröte am Anfange des 19. Jahrhunderts, verbreitet immer mehr Strahlen des Lichtes bis zur Mittags-Sonnenhöhe und leuchtet fort bis zum Ende des Jahrhunderts, schön wie der Mond, auserwählt wie die Sonne. „Süß ist das Licht und lieblich den Augen, die Sonne zu schauen.“

Die heilige Mainummer des Sendboten vom göttlichen Herzen Jesu bietet uns in ihrem Titelbild eine hübsche Jubiläumsgabe, es ist dies ein Bild der Purissima, der Immerreinen, nach einem Gemälde von L. Kupelwieser. Maria ist gedacht als das große Zeichen, welches am Himmel erscheint und unten von dem betagten Johannes geschaut und von einem, ein Spruchband haltenden Engel angestaunt wird. Aber während sonst bei diesem Vorwurf Maria mit dem Kinde dargestellt wird (Rückseite eines Tafelgemäldes in der Pfarrkirche zu Gündringen), erblicken wir auf dem genannten Titelbilde Maria als die seligste Jungfrau, mit gefalteten Händen und gesenktem

Blick, mit strahlendem Gewande und flatterndem Mantel, zu ihren Füßen die Mondsilber mit dem Drachen. Das ganze Bild hat ein Höhenformat, betont also die Senkrechte, wozu der spitzbogige obere Abschluß gut zu passen scheint.

Mehr epischen Charakter haben die Gemälde von Podestie im Saal della Concezione im Vatikan. Auf der einen Seitenwand links groß gemalt die Beratung über den Lehrsatz von der unbefleckten Empfängnis; gegenüber auf der anderen Seite jener erhabene Moment, wie Pius IX. am 8. Dezember 1854 im St. Petersdom nach der Verkündigung des Dogmas der Marienstatue in der Chorkapelle eine goldene, von Edelsteinen besäte Krone auf das Haupt setzt; auf der dritten Seite, wo sich die Fenster befinden, und an der Decke sind die Vorbilder der allerseeligsten Jungfrau Maria angebracht; die vierte Hauptwand der Halle aber trägt das Riesensbild der Verkündigung des Glaubenssatzes durch den heiligen Vater in der Peterskirche. Unter dem Thronhimmel und vor dem Throne steht Pius in den päpstlichen Gewändern und verkündigt mit verklärtem Antlitz das Dogma von der unbefleckten Empfängnis, rechts und links auf den Stufen die Kardinäle, Bischöfe, der Hofstaat, die Vertreter des römischen Volkes und endlich rechts ganz im Vordergrund die hauptsächlichsten Gelehrten, welche sich um die wissenschaftliche Begründung und Erklärung des Dogmas besonders verdient gemacht haben, darunter auch Passaglia, welcher später apostasierte, aber vor seinem am 8. März 1887 in Turin erfolgten Tode sich wieder mit der Kirche ausöhnte. (Muttergotteserzählungen von St. Kümmerl 1901 S. 29 ff.)

Schließlich wollen wir uns noch mit einem Bilde beschäftigen, welches im Glückradkalender vom Jahre 1901 zu sehen ist, und welches unsere Aufmerksamkeit in mehrfacher Hinsicht in Anspruch nehmen kann.

Die sonnenhafte Jungfrau auf der Erdkugel, und rings im Rahmen zehn Bilder aus der heiligen Schrift des N. Bundes, welche als Vorbilder der unbefleckten Empfängnis bezeichnet werden: Moses und der brennende Dornbusch,

der grüne Stab Aarons, das betaute und das trockene Rieß Bedeons, das Wölklein des Elias, die leichte Wolke bei Aiaias („Siehe der Herr setzet sich auf eine leichte Wolke und kommt nach Aegypten“. Jf. 19, 1, 19, 20), die Sonnenuhr des kranken Königs Ezechias u. s. w. Verweilen wir einige Augenblicke bei dem letzteren Zeichen, das wir bis jetzt noch nirgends abgebildet gesehen haben. Der zum Tode erkrankte König flehte zu Gott um Verlängerung seines Lebens, ward erhört und erhielt von Aiaias das Zeichen, daß der Schatten an der Sonnenuhr, dem Zeitenzeiger, um zehn Stufen zurückging (IV. B. der Könige 20, 9—11 und Jf. 38, 8). Dieses wunderbare Zurückgehen des Schattenstandes — wohl von der Tagesneige bis zur Mittagshöhe — steht in tiefstimmiger Symbolik zur Bestimmung des Wahrzeichens. Denn auch das zum Untergang neigende Leben des Königs führte des Herren Huld zurück, gleichsam in die Fülle der Kraft. — Die angewandte Bedeutung!

Der ungläubige Vater des Ezechias hatte es verschmäht, ein Zeichen zu fordern, daß Davids Haus nicht ausgetilgt und die ihm gewordene Verheißung des Messias nicht vereitelt werde. Er war dafür auf die wunderbare Geburt der Jungfrau verwiesen worden. Sein gläubiger Sohn sieht totkrank in seiner Person Davids Haus erlöschen, aber er vertraut und betet und nimmt freudig das gebotene Zeichen an, das ihm die Genesung, dem Hause Davids den Fortbestand und zugleich auf das herrlichste die wunderbare, den Gesetzen der Natur widerstrebende Geburt des Messias aus der Jungfrau verbürgt. Darauf wird in den kleinen Tagzeiten der unbefleckten Empfängnis Bezug genommen als auf ein Vorbild der wunderbaren Geburt Christi aus der Jungfrau, wenn zur Vesper der Gruß erklingt: „Sei gegrüßt du Sonnenuhr, an der zurückgegangen die Sonne um zehn Linien, da du das Wort empfangen“. Soll nun aber der Vorgang bei Ezechias zur unbefleckten Empfängnis selbst in Beziehung gebracht und als ein Vorbild von dieser bezeichnet werden können, dann muß man wohl die Abweichung vom

Gesetze — vom Gesetze der Sünde betonen und sagen: wie die Versekung des Schattenstandes wunderbar gewesen, wie die Geburt Christi aus der Jungfrau wunderbar gewesen, so war auch wunderbar die Bewahrung Mariens vor der Erbsünde. — Die anderen „Vorbilder“ in den Medaillons, welche Maria mit dem Kinde zeigen, mag man insofern als Vorbilder gelten lassen, als die seligste Jungfrau um ihres Kindes und seiner Verdienste willen vor jeder Makel behütet wurde.

Noch ein Wort über die zwischen den zehn Medaillons angebrachten Zeichen, es sind dies je zwei ineinandergeschobene, von Kreisen umschlossene Dreiecke. Professor Raphael Grünnus, welcher die Komposition entwarf, hat sicher seine Gründe gehabt, warum er gerade diese Figur wählte. Diese Gründe? Die Vereinigung der beiden Dreiecke im sechseckigen Stern bedeutet in der frühesten Zeit das Ganze der geschaffenen Welt, und diese Bedeutung mag die Figur auch jetzt noch bei den Freimaurern haben, an deren Logen man dieselbe öfters erblickt. Bei dem Wilde der Immaculata könnte sie Gedanken an die allerheiligste Dreifaltigkeit wecken, sofern ja das gleichseitige Dreieck an sich als Sinnbild derselben betrachtet wird. Sollte aber das Sechseck statt des Dreieckes (Pentagulum) gewählt worden sein, dann wäre daran zu erinnern, daß das Fünfeck als Zauber gegen die Elementargeister gebraucht wurde, und daß unter dieser Voraussetzung die sechseckigen Sterne um Maria herum verkündigen sollen: es habe sich der böse Geist der erhabenen Jungfrau nicht nahen dürfen, er habe ihr nichts anhaben können, die Sünde sei ihr so fern geblieben wie die aufspritzenden Meereswogen von den Sternen, die darüber leuchten.

O Jungfrau, o wie guadenreich,
Dem Paradies und Himmel gleich,
O Gottes Haus, o Gottes Saal,
O Himmel hier im Jammertal!
O guadenreiche Gottesstadt,
Die Gott sich selbst erbanet hat,
Von Gold und Perl' und von Demant,
Von Edelsteinen allerhand!

Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt O. F. M. in Amaseno (Italien).

(Fortsetzung.)

Man hielt in Regensburg die alte Insignie manches Jahrhundert in Ehren; daß sie noch gegen Ende des 17. Jahrhunderts von dem Bischofe benutzt wurde, bezeugt das um diese Zeit von Weihbischof Albrecht Ernst von Wartenberg angefertigte Rationale, welches sich heute im Nationalmuseum in München befindet und das nach der älteren Vorlage im Domschatze zu Regensburg angefertigt wurde.

9. Im Inventar des St. Veitsdomes zu Prag vom Jahre 1387 werden mehrere Nationalien erwähnt, eins war mit Perlen besetzt und wurde von Erzbischof Ernest von Pardubitz (1343 bis 1364) erneuert, ein zweites war ebenfalls mit Perlen und mit schwarzen Kreuzen verziert; es war der Kirche durch einen Kaiser (Karl IV.?) geschenkt worden.¹⁾ Welcher Art diese Nationalien waren, läßt sich aus der kurzen Beschreibung des Inventars nicht ersehen; wahrscheinlich waren sie stoffliche und eine Art Schultertragen.²⁾

10. Die Existenz und Vernichtung eines wahrscheinlich metallischen Rationale im Domschatze zu Salzburg wurde bereits erwähnt. Ich möchte noch hinweisen auf die Malereien einer Kirche zu Gurk (Diözese Salzburg) aus dem 12. Jahrhundert, auf denen drei Bischöfe dargestellt sind, welche ein dem Rationale ähnliches Ornatsstück über der Kafel tragen, das bei allen gleiche Form hat, nämlich Schulterband mit rundenlichen Ansätze auf der Brust; wenngleich es vielleicht nur eine Verzierung der Kafel ist, so sei doch der Malerei hier gedacht. Ferner trägt Erzbischof Eberhard von Salzburg auf dem Siegel vom Jahre 1232 ein Ornatsstück, welches dem Rationale des Bischofs Hartwig von Regensburg nicht unähnlich ist. In dem Jahre, aus welchem dieses Siegel stammt, erhielt Erzbischof Eberhard die Auszeichnung eines päpstlichen Legaten und die Erlaubnis, den Gebrauch der Pontifikalien einzelnen Prälaten zu verleihen.³⁾

¹⁾ Primo rationale de perlis, pretiosis, quod ex antiquo restauravit dominus Arnetus archiepiscopus pragensis. Item: aliud rationale cum perlis plenum et cum crucibus nigris, donatum per imperatorem, in quo deficiunt multae perlae.

²⁾ Beim Besuche des germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg fiel mir der Abguß eines Grabsteines auf, auf welchem ein Erzbischof über der Kafel eine dem Rationale nicht unähnliche Verzierung (Schultertragen) trägt; mit einiger Mühe konnte ich ihn als Grabstein des Erzbischofs von Prag, Johann von Istenstein (1379 bis 1396), feststellen.

³⁾ Vgl. Kirchenlexikon s. v. Salzburg. Pallium (wenn nicht vielleicht Rationale) trägt Erzbischof Rudolf auf einem Siegel v. J. 1286 und Erzbischof Konrad auf einem Siegel v. J. 1294. Abbild. der Gurker Malereien in: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission XII (1871). Taf. III.

11. Wir wenden uns jetzt nach Westen, wo gleichfalls eine Anzahl Kirchen im Besitze des Rationale waren. Im Vorübergehen seien zwei Monumente erwähnt, die durchaus die Form des Rationale zeigen, das erste im Dome zu Mainz, das zweite aus Augsburg. Im Dome zu Mainz trägt Erzbischof Konrad von Weinsberg (1390 bis 1396) ein Ornatsstück in Gestalt eines Schulter- und Brustbandes, das von der damaligen Form des Palliums durchaus abweicht: es hat reiche ornamentale Verzierung und vier runde Agraffen.¹⁾ Trotzdem werden wir hier nicht das Rationale, sondern das Pallium vor uns haben, das der Künstler reich ausgestattet hat. — Das Nationalmuseum zu München besitzt aus Augsburg den Grabstein des hl. Simpertus, Bischofs von Augsburg († 807), der im Jahre 1450 von Papst Nikolaus heilig gesprochen wurde, aus dieser Zeit stammt auch der Grabstein. Der Heilige ruht in vollem Ornat: Kafel, Mitra, Stab, Buch, mit dem Kopf auf einem Kissen, die Füße stehen auf einem Wolf, der ein nacktes Kind im Rachen hält. Um die Schultern legt sich ein schönes Rationale in Form eines breiten Bandes mit kurzem Ansatz auf der Brust und runden Schildern auf Brust und Schultern.²⁾ Den Gebrauch des Rationale seitens der Augsburger Bischöfe kann das schöne Monument natürlich nicht beweisen. — Auch einem von Schannat mitgeteilten Inventar des Domschatzes von Speier, worin eines Rationale Erwähnung geschieht, kann nicht viel Gewicht beigelegt werden. Bischof Arnulf (?) fand nämlich nach dem alten Berichte bei seiner Thronbesteigung im Domschatze vor: zwölf Chorpalien, vier Korporalien, ein Reliquarium, bischöfliche Chirotheken und ein mit Gold und Perlen verziertes Rationale.³⁾ Es dürfte sich hier um ein stoffliches Ornatsstück handeln; sicheres läßt sich aber nicht feststellen.⁴⁾

12. Metz erhielt das Rationale, wie schon erwähnt wurde, unter Bischof Adalberon. Es hat die Insignie manches Jahrhundert bewahrt. Das schöne Siegel des Bischofs Bertram vom Jahre 1194 zeigt uns die Form, welche es gegen Ende des 12. Jahrhunderts hatte: Schultertragen mit drei kurzen Ansätzen auf Schultern und Brust. Der mittlere Ansatz ist mit drei Glöckchen verziert. Höchst interessant ist eine Büste des hl. Adolf mit unserer Insignie, deren Abbildung von Barbier de Montault reproduziert wurde. Diese Büste wurde zu Metz aufbewahrt und stammte aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und stand auf einem 100 Jahre jüngeren

¹⁾ Abbild. Bod, Liturgische Gewänder II Taf. XXVI, 2. .

²⁾ Abbild. Katalog des Bayerischen Nationalmuseums VI. Fig. 311.

³⁾ Schannat, *Vindemiae litterariae* I (Fuldae 1723) p. 10. Arnulf wird als 81. Bischof erwähnt; es ist wohl Arnold I. († 1056) gemeint.

⁴⁾ Ein Temperagemälde im Dom zu Worms (1180—1250) zeigt auf der Kafel eines Bischofs reiche Halsverzierung, auf der Brust ein eigenartiges Ornatsstück, ein von einem Ringe umgebener Behang, wohl ein Phantasiestück des Künstlers. Abbild. *Hefner-Altened, Trachten I* (2. Aufl.) Taf. 105.

Unterlage. Der Heilige trägt ein schön gearbeitetes Rationale in Form eines Schultertragens mit drei breiten, kurzen Behängen, ganz ähnlich wie die Lambertbüste in Lüttich.¹⁾ Leider vermochte Barbier de Montault über die Herkunft und das Verbleiben des Monumentes keine Angaben zu machen. Ob wir hier vielleicht einen Nachklang der alten Metz Insignie sehen dürfen? Es ist mir das nicht wahrscheinlich; nach der Abbildung zu urteilen, dürfte man eher an eine Nachbildung der Lütticher Büste denken. Vielleicht wird lokale Forschung uns über das Metz Rationale noch genauere Aufschlüsse bringen.

13. Nicht weitab von Metz finden wir das Rationale in Toul. Dasselbe beansprucht aus verschiedenen Gründen ein besonderes Interesse. Nach der Tradition soll es den Bischöfen von Toul durch Papst Leo IX., der vorher als Bruno von Dachsburg die Kirche von Toul regierte, für ewige Zeiten verlehnen haben. Pater Bennoit-Picardt will es auf zwei Siegeln aus dem zehnten Jahrhundert gesehen haben, leider ist keins dieser Siegel mehr vorhanden und Pater Picardt nicht immer kritisch genug, um auf sein Zeugnis hin das hohe Alter des Rationale in Toul annehmen zu können; ist er doch nicht abgeneigt, das Vorrecht der Toulser Kirche sogar auf ihren Stifter, den hl. Mansuetus († 375), zurückzuführen.²⁾ Wie wenig man übrigens in Toul über die Bedeutung und Verbreitung des Rationale im späten Mittelalter unterrichtet war, zeigen die 1497 von Kanonikus Lesane verfaßten Statuten, nach denen nur noch „ein einziger Bischof“ in Griechenland mit dieser Insignie geschmückt war.³⁾ Wahrscheinlich haben die Bischöfe von Toul, welche als „De Kane“ der Kirchenprovinz Trier nicht hinter dem Bischof von Metz zurückstehen wollten, von diesem das Rationale bereits frühzeitig, wohl noch im 11. Jahrhundert, angenommen.

Das Rationale tritt in Toul nicht erst, wie Rohault de Fleury angibt, bei Bischof Roger d'Orstenze de Marcey (1230—1253), sondern schon auf dem Siegel des Eudes von Sorcey (1218 bis 1228) auf und noch früher bei Petrus von Brigez (1165—1192), vielleicht trägt es bereits des letzteren Vorgänger, Heinrich von Lothringen, im Jahre 1149 in Form des Palliums.⁴⁾ — Es

¹⁾ Vergl. Barbier de Montault in: Mémoires de la soc. d'archéologie lorraine 3 sé. (Nancy 1885), vol. XIII.

²⁾ Bennoit-Picardt, Histoire du diocèse de Toul (1707) p. 168.

³⁾ Vergl. Gallia christiana, éd. 2, XIII (Paris 1874) 937: Quando praesul Tullensis pontificaliter celebrat, utitur superhumerali, ratione dignitatis decanatus quem gerit: quia decanus aliorum provinciae episcoporum existit, nec ullus alter episcopus est in tota Ecclesia nisi unus in Graecia, qui hoc ornatu decoratur. Vergl. ibid. col. 371 die Aufzählung der ehebem zur Kirchenprovinz Trier gehörigen Bistümer.

⁴⁾ Die Abbildungen der hier genannten Siegel bei Robert, Sigillographie de Toul (Paris 1868), andere Monumente bei Martin, Histoire des diocèses de Toul, Nancy, St. Die (Nancy 1899); ferner Abbild. 3, 7, 8 der Beilage.

hat in Toul vornehmlich drei verschiedene Formen; auf älteren Monumenten erscheint es als Kollier, das mit Perlen und Gemmen besetzt oder mit Franzen verziert ist, auf der Brust hängt ein kürzerer oder längerer Behang; so sehen wir es auf den beiden Siegeln des Bischofs Petrus von Brigez vom Jahre 1171 und 1186; auf Siegeln zuletzt bei Johann von Siert († 1303). Bei der zweiten Form wird der mittlere Behang durch ganz kurze Anhängsel, Kreuze oder Schellchen ersetzt, so hat es bei Bischof Eudes 3. B. folgende Form. Seit der



Mitte des 14. Jahrhunderts ist es ein Schulterband und später ein Schultertragen mit zwei Perlen auf Brust und Rücken. Auf den Achseln treten Verzierungen auf, die sich allmählich zu halbkreisförmigen Schiben, zu Epauletten, entwickeln. Am schönsten sieht man diese Form auf einem Grabdenkmal des hl. Mansuetus in der Krypta der Kathedrale zu Toul, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Es besteht hier aus zwei konzentrischen Kolliers, von denen das eine die Worte trägt: Pater et Filius et Spiritus Sanctus. Die Epauletten stellen zugleich die Verbindung zwischen den beiden Kollier her. Auf einem etwas jüngeren Monumente in Menob bei Toul ist es nur ein einfacher Schultertragen.¹⁾

Viele Jahrhunderte hatte Toul seine alte Insignie bewahrt, auf Siegeln, Grabdenkmälern, Wand- und Glasgemälden die Bischöfe damit bekleidet,²⁾ bis man im Anfange des 18. Jahrhunderts darauf verzichtete, um sie nach 150 Jahren wieder zu nehmen.

14. Gehen wir nochmals zur Erzdiözese Köln, so finden wir das Rationale noch in dem einst zu dieser Kirchenprovinz gehörigen Bistum Lüttich. Bischof Albero II. erhielt es kurz nach Bernhard von Paderborn im Jahre 1135 von Papst Innocenz II. Nach einer alten Tradition soll es bereits Papst Stephan IX., früher Kleriker in Lüttich, dem Bischof Theoduinus († 1075) und seinen Nachfolgern verliehen haben.³⁾ Diese Tradition läßt sich insofern mit der Geschichte vereinigen, daß Papst Stephan dem Bischof Theoduinus vielleicht nur für seine Person das Rationale verlieh, wie ja auch Innocenz II. dem Bischof Albero die Insignie ausdrücklich als eine persönliche Auszeichnung konzedierte. Daß es sich hier um das Rationale und nicht etwa um das Pallium handelt, wie ältere Liturgiker

¹⁾ Ueber die Entwicklung des Rationale zu Toul vergl. außerdem des Verfassers Arbeit in: „Zeitschrift für christliche Kunst“ XVI.

²⁾ Hic (Stephanus) superhumerali et eius usum Theoduno episcopo suisque successoribus misit recordatus suae nutricis ecclesiae Leodiensis. Monum. Germ. XXV, 38.

³⁾ Quia ergo personam tuam . . . sanctae Leodiensis Ecclesiae utilem fore credidimus, ex apostolicae sedis benignitate te duximus honorandum . . . et usum rationalis, postquam in episcopum consecratus fueris personae tuae concedimus. Innocentii II epist. n. 196. Migne 179, 248.

glauben,¹⁾ bezeugt die konstante Tradition der Lütticher Kirche, beweisen die Monumente. Noch heute bewahrt der Domschatz eine Hüfte des hl. Lambert aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, die mit unserer Insignie belleidet ist. Sie besteht hier aus einem Schultertragen mit drei kurzen, breiten Ansätzen. Auf den Achseln ist sie mit runden Schilden verziert.²⁾ Ähnliche Form hat das Rationale auf dem schönen Standbild des Heiligen in der Servatiuskirche zu Rastricht.³⁾

15. Aus dem Westen müssen wir uns zum Osten begeben, um das letzte, uns bekannt gewordene Rationale in Augenschein zu nehmen. Es befindet sich im Domschatz zu Kraïau; es ist besonders beachtenswert wegen seiner ganz abweichenden Form. Wir werden es näher beschreiben in der Zusammenstellung der uns noch erhaltenen Rationale.

Robault de Fleury hat außer den hier aufgezählten Vorkümmern noch einige andere genannt, welche im Besitze des Rationale gewesen sein sollen, oder doch wenigstens Monumente abgebildet, auf denen es auftreten soll; indes in keinem der von ihm aufgeführten Fällen läßt es sich mit Sicherheit nachweisen.⁴⁾ Es handelt sich vielmehr durchweg um die im 12. und 13. Jahrhundert übliche Verzierung der Kasel. Denn es besteht bereits im 11. Jahrhundert, wie der Kobeg der Nota zeigt, die Gewohnheit, „die an sich einfachen, ungemusterten Gewänder an den Mändern und vor allem um den Hals herum, wie einen Kragen, durch goldene Besatzstreifen zu zieren. Wir finden sie bei männlichen und weiblichen Gestalten, und wo sie einen größeren Raum gewinnen, werden sie durch eingezzeichnete Ringel noch belebt. Diese Neigung wird im 12. und 13. Jahrhundert besonders in Deutschland sehr allgemein.“⁵⁾ Barbier de Montault⁶⁾, welcher unserem Gegenstand wiederholt seine Aufmerksamkeit zugewandt hat, glaubt es sicher in Poitiers nachweisen zu können an einer dort aufgefundenen Statue.⁷⁾ Indes nach

der mitgeteilten Abbildung zu urteilen, handelt es sich hier nur um eine etwas eigentümliche Form des Amikts, der bekanntlich das ganze Mittelalter hindurch als ein Kragen über der Kasel getragen und reichlich ausgestattet wurde.¹⁾

Nachdem im Vorstehenden der Versuch gemacht ist, die Vorkümmern zusammenzustellen, in denen sich mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit das stoffliche Rationale dauernd oder vorübergehend nachweisen läßt, wollen wir jetzt die Kirchen bezw. Monumente mit dem metallenen Rationale aufzählen. Hier fließen die Quellen noch spärlicher und trüber, einmal weil es wohl weniger im Gebrauch war, dann weil die Monumente nur in ganz wenigen Fällen es so deutlich zur Anschauung bringen, daß über die Erklärung und Deutung kein Zweifel obwalten kann.

Mit voller Gewißheit läßt es sich zunächst nachweisen in Reims. Wir haben oben bereits die Beschreibung des kostbaren und einfachen Rationale nach dem alten Inventar der Reims' Kirche angeführt. Interessant ist, wie selbst auf den Monumenten der Unterschied der beiden Rationale bemerkbar ist. Die meisten Statuen, wie Papst Klemens, die Erzbischöfe am Nordportale (13. Jahrhundert) und am Hauptportale (14. Jahrhundert), sowie Heinrich von Braine (1222) tragen mit dem Pallium das reiche, kostbare Rationale, zwei andere sind hingegen nur

sich überhaupt nicht so oft, wie man wohl annimmt, eine Zugabe der Miniaturisten, die mittelalterliche Kasel trug tatsächlich äußerst reichen Schmuck. Beachtenswert ist in dieser Hinsicht das Inventar der Paulskirche zu London vom Jahre 1295, wo u. a. aufgezählt sind: Casula de rubeo sameto qui fuit Fulconis episcopi, cui apponitur antiquum dorsale colaerigatum interlaqueatum de auro fino, cui inserantur quattuor berilli et tres circuli aymalati et quattuor lapides sculpti et quattuor alemandini et in medio agnus Paschalis. Item casula Hugonis de Orivalle de albo diasprocum pectorali et dorsali largo de flosculis de fino auro. Monasticum Anglican. III, 320; ibid. weitere Beispiele; vergl. Ducange, Glossarium s. v. pectorale, dorsale. — Noch heute zeigt eine interessante Kasel im Domschatz zu Halberstadt eine für unseren Gegenstand bemerkenswerte Ausstattung. Dieses glockenförmige Gewand aus dem 14. (?) Jahrhundert ist nämlich mit einem kragenartigen Kopfausschnitt versehen, der um 1100 entstanden sein dürfte, ferner mit zwei Schulterstücken um 1200. Kragen wie Schulterstück sind jedenfalls von einer alten, unbrauchbar gewordenen Kasel später auf den neuen Seidenstoff gesetzt. Auf dem Kragen sind in Goldstickerei Christus und die Apostel dargestellt, auf den Schulterstücken sind die Heiligen Michael und Euphemia unter romanischen Rundbogen eingewirkt. Außerdem hat die Kasel als Verzierung ein Kreuz, das durchaus die Form des Palliums nachahmt. (Abbild. bei Hermez, Der Dom zu Halberstadt, 1896, S. 113.) Solche Beispiele mahnen bei der Bestimmung des Rationale zur Vorsicht, namentlich wenn es sich um den Schultertragen und die palliumähnliche Form handelt.

¹⁾ Vergl. Cerf. Le Rational I. c.

¹⁾ Georgi, Liturgia Rom. Pontific. I (1731), 223.

²⁾ Abbild. Reusens, Elements d'archéologie chrét. II, 479.

³⁾ Bod, Liturg. Gewänder II, 204.

⁴⁾ Genannt werden z. B. ein Siegel des Erzbischofs Arnold von Trier († 1183), des Bischofs Richard von Avranches († 1171), eine Bibel aus Limoges (jetzt Paris), eine Miniatur im Britischen Museum, die den hl. Gregor I. darstellt, häufig als Dunstan bezeichnet, das Reliquiar des heiligen Renobert zu Nancy. La Messe, VIII, 703, pl. 698.

⁵⁾ Swarzenski, Regensburger Buchmalerei S. 120. — Die Gewohnheit, den Saum der Gewänder zu verzieren, hat sich bis übers Mittelalter hinaus erhalten; vergl. z. B. die schöne Kreuzabnahme am Siebenschmerzenaltar zu Kallar. Abbild. bei Clemen, Kunstidentmaler, Kreis Cleve (1892), S. 63.

⁶⁾ Particularité du costume des évêques de Poitiers. Bulletin monum. XLIII (1877), 621 ss., cfr. ibid. XLVI, 473.

⁷⁾ Die Verzierung der Kasel an der Halsöffnung ist übrigens nicht immer und wahrschein-

mit dem geringeren verziert, nämlich der heilige Remigius, wie er das Delgefäß zur Salbung der Könige empfängt, und der hl. Nicasius, der sein eigenes Haupt in den Händen trägt. Cersf erklärt diese Verschiedenheit aus dem Umstande, daß das kostbare Nationale 1488 nach dem Brande der Kathedrale verpfändet wurde, jene beiden Statuen aber nach dieser Zeit entstanden. Bereits 1452 hatte man es verpfändet, um den Nöten der Stadt abzuhelfen; es wurde aber wieder eingelöst, da es 1470 im Schatzverzeichnis aufgeführt ist. Auch im Schatzverzeichnis vom Jahre 1518 wird es nochmals genannt.

Nach Cersf trug in Frankreich nur der Erzbischof von Reims das Nationale, und zwar habe er dieses Vorrecht als Konsekrator der Könige genossen.¹⁾ Indes dürfte weder das eine noch das andere richtig sein; denn auch andere französische Bischöfe haben es anscheinend getragen; so dürfte das im Sakramentar des Ratobus erwähnte Nationale hierher gehören. Es findet sich ferner auf einer Statue im Dom zu Chartres. Namentlich aber ist es in Deutschland in Gebrauch gewesen, wie es auch in Italien nicht unbekannt war. Deutlich sieht man es an der Figur des Papstes Klemens im Georgenschor in Bamberg,²⁾ ferner auf der erwähnten Stiderei des Fürsten von Solms-Braunsfeld, besonders auf einer Anzahl Siegel. Unzweifelhaft zeigen es einige Mainzer Siegel; hier erscheint es

als eine viereckige Agraffe mit mehreren, reihenweise gestellten Steinen, nämlich bei den Erzbischöfen Christian I. († 1251), Gerhard I. († 1259) und Werner († 1284); außerdem sieht man es auf einem Siegel des Domstiftes mit dem Bilde des hl. Martinus, der außer dem Pallium auch ein Nationale trägt.³⁾ Auch der Bischof auf den Korkumischen Türen zu Nowgorod, die ca. 1150 in Magdeburg entstanden, scheint es zu haben.⁴⁾ Auf drei Reliquienschrinen des 15. Jahrhunderts, die aus Maestricht in das K. Museum Parc du Cinquantaire zu Brüssel gelangten, hat es bereits P. Cahier konstatiert; es sind die Reliquiare der Heiligen Gondulphus, Monulphus und Valentin; die Heiligen tragen es über der Kasel auf der Brust in Form einer quadratförmigen Agraffe; ebenso der hl. Servatius an dem gleichnamigen Reliquiare in der Servatiuskirche zu Maestricht.⁵⁾ Namentlich aber sieht man es auf einer Anzahl westfälischer Bischofsiegel des 12. und 13. Jahrhunderts, teils tritt es hier allein auf, teils in Verbindung mit dem stofflichen Nationale, das auf diesen Siegeln die Form des Palliums hat.⁶⁾ Allein erscheint es bei Werner († 1151), Ludolf (1227) und Wilhelm V. (1529) von Münster, ferner bei Bernhard III. von Baderborn (1215, Widelind von Minden (1257), vielleicht auch noch bei Engelbert I. von Osnabrück (1245) und Wilhelm I. von Minden (1238).

In Verbindung mit dem Superhumereale kommt es vor bei Ludolf von Münster (1229), Bernhard IV. (1236) und Simon I. (1253) von Baderborn, Widelind (1257), vielleicht auch bei Johann von Minden (1242), endlich auch auf zwei Statuen am Südportal des Baderborner Domes. Wenn diese Zusammenstellung sowohl von den Angaben Zumbüts wie von denen P. Brauns abweicht, so kommt dies von der Schwierigkeit, mit Sicherheit auf den genannten Siegeln das Nationale festzustellen; zuweilen scheint es sich nur um eine agraffenförmige Verzierung zu handeln. Es muß überhaupt auffallen, daß die westfälischen Bischöfe auch das metallische Nationale getragen haben, da sie doch das stoffliche besaßen. Sollte es sich in den meisten Fällen nicht vielmehr um eine agraffenförmige Verzierung der Kasel handeln, wie sie uns auf den Miniaturen jener Zeit so oft begegnet? In zahlreichen Fällen sehen wir direkt unter der Kopföffnung der Kasel, in Verbindung mit dem Amikt auf Miniaturen eine

¹⁾ Reims soll nach Cersf das Nationale unter Erzbischof Hinkmar erlangt haben. Tatsächlich hat Hinkmar zwei Pallium erhalten, das erste, von Papst Leo IV. ihm verliehen, durfte er nur an bestimmten Tagen gebrauchen. Damit nicht zufrieden, erwirkte er sich durch Vermittlung des Kaisers Lothar I von Papst Nikolaus I. ein zweites Pallium, dessen er sich täglich bedienen durfte. Nikolaus bemerkt in seinem Brief, dieses Privileg habe er bisher noch niemanden gewährt und werde es auch in Zukunft keinem Erzbischof gewähren. (Floduardi Histor. Eccl. Remens. I. III c. 10. Migne, P. L., 135, 151.) Dieses zweite Pallium soll nichts anders als das Nationale gewesen sein. Indes läßt der Bericht und die Antwort des Papstes eine solche Erklärung durchaus nicht zu. Der Papst hebt ausdrücklich das Große seiner Konzeßion durch die Bemerkung hervor, das Pallium sei in diesem Umfange noch nie einem Erzbischofe gewährt. Erzbischof Bruno von Köln erhielt übrigens ebenfalls im Jahre 954 das Privileg, das Pallium „gegen die Gewohnheit so oft zu tragen, als er wolle“ (Vita Brunonis n. 27. Migne, P. L. 154, 960). Daß aber das Privileg Hinkmars, zwei Pallium erhalten zu haben, nicht einzig dasteht, wissen wir aus dem Leben des Erzbischofs Lanfrank, dem bei seiner Ankunft in Rom Papst Alexander III. „zwei Pallium übergab, eins, was er nach römischer Gewohnheit vom Altare nahm, und ein zweites, das er selbst bei der heiligen Messe zu tragen pflegte, überreichte ihm zum Zeichen seiner Zuneigung“. Vita Lanfranc. n. 24. Migne, P. L., 150, 49.

²⁾ Abbild. Kasel, Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts (Berlin 1899), S. 64. Weese, Der Dom zu Bamberg (München 1898), Taf. 34.

³⁾ Abbild. Würdtwein, Nova subsidia diplomatica III (Heidelberg 1782), Taf. XVIII, IX; Taf. 19, 20. Ueber das Stiftsiegel vergl. „Zeitschr. für christl. Kunst“, Jahrg. I.

⁴⁾ Abbild. Goldschmidt, Studien zur Gesch. der sächs. Skulptur (Berlin 1902), S. 7. Auch auf dem ebendasselbst abgebildeten Grabmal des Bischofs Friedrich von Wettin im Dom zu Magdeburg sieht man auf der Brust eine runde Verzierung, die hier mit einem Kreuze versehen ist.

⁵⁾ Cahier, Nouveaux mélanges II, 174. 177.

⁶⁾ Abbild. der aufgezählten Siegel in: Die westfälischen Siegel des Mittelalters. 2. Heft. (Münster 1885), besonders Taf. 43—54; bearbeitet von Zumbüts; vergl. II, 1, 11.

runde Verzierung, in Form einer Agraffe.¹⁾ Ich möchte darin eine Art des Pectorale sehen, das uns in alten Inventarien begegnet; so erwähnt ein *Retrologium* der Kirche von Chartres ein Pectorale „aus reinstem Golde und mit kostbaren Gemmen.“²⁾ Ob wir ein solches Pectorale nicht auf vielen westfälischen Siegeln vor uns haben? In einzelnen Fällen, wie bei Bischof Bernhard III. (1239) von Paderborn, muß man allerdings wohl ein Nationale annehmen; hier ist es eine viereckige, mit kostbaren Steinen gezierte Brustplatte, von der zwei kleine Quasten herabhängen; anscheinend ist sie mit dem Amikt in Verbindung gebracht. Anders wie bei den Bischöfen lag die Sache bei den Erzbischöfen; sie trugen das Pallium, wenn sie dazu noch das metallische Nationale als Auszeichnung wünschten, so ist das wohl erklärlich. Tatsächlich verlich denn auch Papst Johannes XIX. († 1083) dem Patriarchen Poppono von Aquilegia außer dem Pallium den Gebrauch des Nationale. Daß es sich hier um zwei verschiedene Ornate handelt, geht aus der päpstlichen Bulle deutlich hervor; denn Johannes gestattet dem Patriarchen, das Nationale an ebendenselben Tagen zu tragen wie das Pallium.³⁾

Hiermit dürfte die Liste jener Bistümer und Erzbistümer erschöpft sein, in denen sich das Nationale bis jetzt nachweisen läßt. Lokalforschungen werden vielleicht noch manche Monumente hinzufügen, auf denen Bischöfe auf der Brust eine agraffenartige Verzierung tragen. So lange aber nicht literarische Zeugnisse hinzukommen, wird man nicht in solchen Verzierungen sofort ein Nationale vermuten dürfen; denn es scheint tatsächlich doch nur in sehr wenigen Kirchen üblich gewesen zu sein. Auffallend ist das seltene Auftreten des Nationale in Italien; hier ist es überhaupt bis jetzt nur nachweisbar in Aquilegia, während wir das Superhumere dort gar nicht nachweisen können.

6. Monumente.

Haben sich in den anderthalb Duzend Bistümern, in denen das Nationale im Gebrauch war, aus dem Mittelalter auch einige Monumente bis auf unsere Tage hinübergerettet? Ein metallisches Nationale ist uns nicht erhalten geblieben; das ist bei der Seltenheit dieser Insignie und bei dem materiellen Werte derselben auch nicht zu verwundern. Glücklicher war das minder kostbare Superhumere daran, es reizte weniger die Habgier und so sind denn glücklicherweise einige Exemplare bis auf uns gekommen.

¹⁾ Siehe Rohault de Fleury, *La Messe*, pl. 500. 512. 518. 546. 550. 576. 604. 635. 640.

²⁾ Vergl. Ducange, *Glossarium* s. v. *pectorale*; ebendasselbst ist die Rede von runden Pectoralien mit Goldsäumen. Ducange l. c.

³⁾ Joan. XIX. Ep. ad Popponem: *De rationali antem idipsum praecipimus, ut in ceteris festivitativibus utamini, quemadmodum et de pallio.*

Wir können sie unterscheiden in solche, die noch gegenwärtig im liturgischen Dienste verwendet werden, und in solche, die man heute als ehrwürdige Monumente einer vergangenen Zeit in Museen oder Kirchenschätzen aufbewahrt. Beginnen wir mit den letzteren.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Das bischöfliche Nationale. Seine Entstehung und Entwicklung. Von Dr. theol. Ludw. Eisenhofer, Prof. am bischöflich. Lyzeum in Eichstätt. Mit 9 Abbild. München, Lentersche Buchhdlg. 1904, 49 S. H. 80.

Eisenhofers Broschüre handelt über Verbreitung und liturgischen Gebrauch, über Ursprung und Formentwicklung des Nationale. Um so manche hier in Betracht kommende Frage glücklich lösen zu können, mangelte dem Verfasser anscheinend die etwas weit zerstreute Literatur; so hat er die französischen Arbeiten über diesen Gegenstand offenbar nur zum geringen Teile einsehen können; selbst Barbier de Montault wird nur nach der Studie P. Braun's über das Nationale in der „Zeitschrift für christl. Kunst“ (1903) zitiert. Derselben Arbeit ist vielfach das statistische Material entlehnt. Hier wäre manches nachzutragen bezw. zu modifizieren. Wo sich Verfasser auf eigene Füße stellt, geht er nicht immer glücklich voran. So wenn er mit Berufung auf die von Fleury beigebrachten Abbildungen der Verbreitung des Nationale in Frankreich weitere Grenzen ziehen will, als Braun es getan. Fleury ist fast immer ein unzuverlässiger Führer, aber vielleicht niemals mehr als in seiner Materialiensammlung über das Nationale, dessen Entwicklung ihm offenbar nicht recht bekannt war. Noch mehr dürfte Verfasser mit seiner These über den Ursprung des Nationale fehl gegangen sein; daß man auch nach Königs Untersuchungen über den 6. Kanon des Konzils von Macon von einer Fiktion des gallikanischen Palliums reden darf, beweist die hochbedeutsame Gewandstudie Wilpert's *Un capitolo di storia del vestiario*, die von Eisenhofer zwar einmal zitiert, aber wohl nicht genauer eingesehen wurde. Was über den Zusammenhang des Nationale mit dem Gabelkreuz der Kassel unter Berufung auf einige alte Autoren gesagt wird, muß man ebenfalls ablehnen, bis es besser bewiesen ist; eine Art Gabelkreuz findet sich schon auf sehr alten Päpsten, wo an eine Erinnerung an das Pallium gar nicht zu denken ist. Eine Erklärung des reichen Wiberfchmudes, die sich allerdings bei Braun noch nicht findet, die ich aber inzwischen in „Kirchenschnud“ (1904) gegeben habe, hätte eigentlich nicht fehlen dürfen. — Auf weitere Einzelheiten kann ich mich an dieser Stelle nicht weiter einlassen; unsere Kenntnis über die geschichtliche Entwicklung und Verbreitung des Nationale ist durch Eisenhofers Arbeit nicht wesentlich gefördert worden.

Hom. P. Beda Kleinschmidt O. F. M.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. 8.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.64 in Oesterreich, Francs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Ulmer in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1904.

Paramentenpracht in deutschen Franziskanerkonventen und der Kampf gegen sie.

Aus der Chronik eines Minoriten.

Es ist ein oft wiederkehrender Gedanke, wenn man auf die kulturhistorische Bedeutung des hl. Franz von Assisi zu sprechen kommt, daß er einen belebenden, ja wunderbaren Einfluß auf die Entwicklung der Kunst ausübte; „kein fürstlicher Mäcen“ habe die Kunst so mächtig gefördert als Franziskus und sein Orden (Frkf. zeitgem. Broschüren, N. F. IV, S. 4, S. 111). Ja, man geht sogar so weit, zu behaupten, Franz habe den alten Stoff der christlichen Legende (!) als einen gleichsam ganz neuen der Kunst zugeführt (Thode).

Dem gegenüber ist vor allem festzustellen, daß Franz persönlich mit Kunst und Kunstentfaltung nichts zu schaffen hat; er hatte andere Ideale: Armut und Kreuzesliebe. Wenn er mit persönlicher Bauarbeit die drei bekannten Kirchlein, darunter Portiunkula, baut bzw. restauriert, so geschah es lediglich dazu, um sie vor ganzlichem Verfall zu bewahren; zudem glaubte er dabei, einem Ruf von oben folgen zu müssen (Bonav. Legenda maior II, 1). Im übrigen hielt er vor allem streng auf Reinlichkeit der Kirchen, Sauberkeit der Paramente und des Innens, Würdigkeit der eucharistischen Gestalten. Das hübsche Büchlein »speculum perfectionis«, das Sabatier für die prima vita des Heiligen hält, das aber sicher aus späterer Zeit stammt, trotzdem aber Stücke enthält, die der Kompilator aus

den ältesten Quellen herübergerettet hat, enthält manch' rührenden Zug dieser Gesinnung des Heiligen. Er selbst legt hier den Besen an zur Reinigung, gibt seinen Gefellen wiederholt Anleitung, in den Kirchen auf die Beschaffung sauberer Leinwand zu dringen, ja sogar gute Hostienbackeisen zu verbreiten — eines der letzteren soll jetzt noch in Reate gezeigt werden.

Freilich, wie in anderen Dingen, so setzten sich auch auf diesem Gebiet schon seine nächsten Schüler und Nachfolger in Widerspruch mit der Einfachheit ihres Meisters. Der Prachttempel, den Elias von Cortona im Einverständnis und mit Unterstützung des Papstes Gregor IX. auf dem „Höllenhügel“ bei Assisi erbaute, der dann das Grab des Heiligen zum „Paradieseshügel“ umschuf, steht im vollen Gegensatz zu der von Franz gewollten Einfachheit bei Auf- führung von Gebäuden und Kirchen.

Vergeblich ist der Protest der „echten“ Jünger — eines Leo, eines Agibinus. Die Zertrümmerung des aufgestellten Opferstocks durch Leo wird mit körperlicher Mißhandlung geahndet, und grollend ziehen sich die „Genossen“ in ihre umbrische Einsamkeit zurück mit ihrem »beata solitudo est sola beatitudo« —.

Derweil geht die Entwicklung zur Kunst und Prachtentfaltung ihren Gang.

Schon bei der Uebertragung des Leibes des Heiligen in die neue Prachtkirche schickt Gregor IX., wie die drei Genossen und nach ihnen die Chronik der 24 Generale erzählen, eine prächtige crux gemmata mit vielen kostbaren Festornamenten — im Kreuz oben war bereits ein Kreuzpartikel —, Franz selbst aber

liegt im Habit des Armen auf kaltem Stein, eingeschlossen im Felsen. —

Droben in Oberitalien wölbt sich über dem Grab des Wundermanns Antonius von Padua ein Wunderbau, der seinesgleichen kaum hatte — auch dieser Bau stand den Gedanken eines Franz so fern wie in Sirius' Weiten —, aber hier sieht man, wie das Franziskanertum nicht der treibende, sondern schon der getragene Teil ist. Franz und Anton sind große Nationalheilige geworden, sie gehören nicht mehr bloß dem Orden an, sondern den Zeitgenossen überhaupt, und diese sind es, vorzüglich Laien, welche diese Prachtbauten ausführten, auch andere Kirchen prachtvoll bauten und dann den Brüdern überließen, wie z. B. S. Maria gloriosa dei Frati in Benedig.

Damit soll der Einfluß des hl. Franz auf die Kunstentwicklung keineswegs ganz herabgestimmt werden — aber er war mehr ein indirekter. Bekannt ist sein Verhältnis zur Natur, bekannt die hundert schönen Züge, in denen diese Liebe widerstrahlte, die dann in den schönen Darstellungen eines Thomas von Celano, eines Bona-venturen und anderer niedergelegt wurden. Nun traten Männer auf, welche sich des von dem Heiligen zu diesem Zweck unbekannt gegebenen Stoffes genial bemächtigten, wie Cimatur und Giotto u. a.

Diese großen Künstler mögen Anregung von Franz empfangen haben, aber sie sind der Hauptsache nach doch mehr Blüten der großen kulturgeschichtlichen Entwicklung des italienischen Geistes in der damaligen Zeit gewesen.

Doch die Reaktion gegen die superfluitas und curiositas — gegen das Uebermaß und das Ueberfeine blieb nicht aus. Bekannt sind die Bestimmungen des Generalkapitels von Narbonne 1260, die dann später auf dem Generalkapitel zu Assisi 1354 unter Wilhelm Farineri erneuert wurden. Die Rubrik III handelt von der observantia paupertatis und besagt: Da das Ueberfeine und das Uebermaß direkt der Armut entgegentritt, so verordnen wir, daß alles Auffallende an Malwerken, Reliefsbildern, Fenstern, Säulen und dergleichen, daß alles Uebermaß in der Länge, Breite und Höhe an den Bauten streng vermieden werde. Die

Kirchen selbst seien nicht gewölbt (testu dinatae) — mit Ausnahme des Chors. Ein Campanile in der Form eines Turms soll keine Kirche haben — ebensowenig werden Glasfenster mit historischen Darstellungen oder Bildnissen geduldet, ausgenommen, daß auf dem Hauptfenster hinter dem Hochaltar Bildnisse des Gekreuzigten, der allerheiligsten Jungfrau, des hl. Johannes, Franziskus und Antonius angebracht werden dürfen; was sonst noch da ist, soll bei Gelegenheit der Visitationen entfernt werden.

Die Brüder dürfen golddurchwirkter oder seidener Kulkleider sich nicht bedienen — Cingula und Stolen sind ausgenommen —, auch sollen sie sich solcher nicht leihweise bedienen. Wo sie sich vorfinden, sollen sie wie oben abgeschafft werden.

Das Kapitel von Narbonne fügt noch bei: Rauchfässer, Kreuze und Lampen von Silber werden nicht geduldet, die Kelche müssen von einfacher Form sein, und zwar nur glatt (in opere plano) und dürfen das Gewicht von 2½ Mark nicht übersteigen. Es sollen nicht mehr Kelche da sein als Altäre, ausgenommen Einen pro conventu.

Man sieht: dies sind Bestimmungen, die einer weiteren Entwicklung und Entfaltung von Kunstformen aller Art gerade nicht Vorschub leisteten.

Diese Anordnungen scheinen übrigens nicht überall und in allweg streng eingehalten worden zu sein, wenigstens nicht in Italien und, wie das folgende zeigen wird, auch nicht in Deutschland; daher die bitteren Klagen der Strengerer und, wenn sie die Macht und Gelegenheit hatten, auch ihr energisches Vorgehen gegen die übermäßige Pracht der Paramente.

Ein solches Vorkommnis berichtet uns der Minorit Glaßberger. Dieser schrieb eine Chronik hauptsächlich der Straßburger und sächsischen Ordensprovinz etwa 1508 zu Nürnberg, wo er Konfessor der Klarissinnen war. Sie ist herausgegeben zu Quaracchi bei Florenz 1887 als dritter Band der *Analecta Franciscana*. Er berichtet wie folgt:

Im Jahr 1467 wird im Konvent zu Mont-Luçon (Bourbonnais, Frankreich) ein Generalkapitel der Brüder von der

Observanz (strengere Richtung) der zitramontanen Familie gehalten und dortselbst der ehrwürdige Vater Bruder Johannes Philippi, Vikar der burgundischen Provinz, zum Generalvikar gewählt. 1468 betritt dieser die Straßburger Ordensprovinz, visitiert einige Konvente und begibt sich dann nach Basel, um auch dort zu visitieren. 1469 erläßt er von Heidelberg aus an den Frater N. zu Basel folgendes Schreiben:

Sintemalen durch mehrere Päbste, insonderheit durch Clemens V., in der Erklärung unserer Regel unter Form strengen Befehls uns verboten worden ist, Paramente zu besitzen, an welchen Ueberfülle, zu große Kostbarkeit oder irgend welche Uebertriebenheit zur Schau tritt, deshalb weil derartige Dinge unserem Gelübde und Stand nicht entsprechen können, vielmehr eher nach Schäßesammeln und Ueberfluß schmecken, was alles unserer Armut Eintrag thut, da ferner auf unsern Generalkapiteln, insonderheit auf dem von Salamomba (1461), strenge vorgeschrieben worden ist, daß derartige Dinge, wo immer sie sich finden, aus unsern Conventen durch die Visitatoren entfernt werden, daß in Zukunft von den Brüdern derartige Gegenstände unter keiner Bedingung angeschafft oder angenommen werden dürfen, da aber trotzdem diese Zustände fast nirgends eine Besserung erfahren, im Gegenteil die Brüder viele übertriebene und überflüssige Paramente sich angeschafft haben und nicht aufhören, sich anzuschaffen oder, wenn als Geschenk angeboten, anzunehmen, da ferner gar manche, uneingedenk ihres eigenen Seelenheils und mit Verleugnung der Furcht Gottes, die Vorgesetzten, die solche Paramente nicht annehmen wollen oder die bereits angenommenen wieder weggeben wollten, persönlich oder durch andere, besonders Laien, daran zu hindern versucht haben, da also kein anderer Weg offensteht, die schlimme Absicht derartiger Brüder zu hintertreiben, außer daß man gegen sie mit Strenge und dem Schwert des Geistes zur Einschüchterung vorgeht — so folgt nunmehr, daß ich dir mit Gegenwärtigem auftrage in Gewärtigung heilbringenden Gehorsams und dir unter der Strafe der Exkommunikation auf-

bürde, daß du folgende Gegenstände, deshalb, weil sie nach meinem Urtheil und nach dem der Diskreten und Prälaten für unsern Stand ganz und gar nicht passen, bis zum nächsten Ofterfest aus deinem Convent entfernst und mit Beziehung der Diskreten deines Convents, alle diese Gegenstände entfernst und entfernen läßt und sie den Bürgermeistern (consules) der Stadt auslieferst: letztere wirst du über meine Absicht, über die Reinheit der Regel, über unsere Verpflichtung hinsichtlich des Gelübdes der Armut aufklären und in aller Treue und Ergebenheit geneigt machen, daß sie diese Gegenstände gerne und ohne Aergernisnahme, im Gegenteil mit Selbsterbauung übernehmen, dann andern Personen und Orten, denen der Gebrauch derartiger Gegenstände erlaubt ist, übergeben, wie es ihnen der Herr eingeben wird. Es sind aber dies folgende vier Gegenstände:

1. ein silbernes Rauchfaß,
2. zwölf silberne Schilde, welche an den Rauchmänteln (cappae) und den Caseln entweder noch angebracht sind oder in der Sakristei, getrennt von diesen Paramenten, von dem Sakristan aufbewahrt werden,
3. eine jener zwei Monstranzen von Silber, die bei Euerem Konvent sich befinden — welche — bleibt dir überlassen. —
4. Alle Rauchmäntel — gute und schlechte, die im Convent sind, da es in der Observanz nicht herkömmlich ist, überhaupt sich Rauchmäntel zu bedienen; darum will ich, daß alle unwiderrustlich entfernt werden. Und damit hiebei ja kein Zweifel sei, untersage ich von jetzt an allen Brüdern, die mir untergeben sind, sie mögen in Verhältnissen leben wie immer sie sein mögen, für Gegenwart und alle Zukunft, den Gebrauch dieser vier Gegenstände streng. Dabei befehle ich beim heiligen Gehorsam, den Diskreten deines Convents, da sie mit Gegenwärtigem meine Absicht deutlich erkennen, daß sie dir hiebei ihre Hilfe und wirksame Handreichung gewähren — hiebei verbiete ich den Diskreten selbst, wie allen andern Brüdern bei der Strafe der Exkommunikation latae sententiae dich bei genanntem Geschäft, nämlich bei der Ent-

fernung vorgenannter vier Gegenstände und der Uebergabe an die Consulu, insgleich bei der dauernden Fernhaltung derselben irgendwie zu hindern. Gegeben im Convent von Heidelberg am 3. Dezember 1469. —

Dieses strenge und energische Einschreiten gegen die Behaltung besserer Paramente macht selbst unsern Glasberger, der doch auch der Observanz angehörte, hinterdenklich, und er fügt folgende wehmüthige Betrachtung, die auch wegen der in ihr enthaltenen Gegenüberstellung von französischem und deutschem Klerus interessant ist, aus eigenem hinzu:

„Gut! Mag anders denken, wer will; jeder hat seinen eigenen Geschmack. — Ich aber meine, Chormäntel zu haben, die der Kirchenjahrzeit und dem heiligen Ort entsprechen und Gott zur Ehre gereichen, ist auch in der regulierten Observanz nicht nur nicht unerlaubt, sondern auch ganz am Platz, damit die Ungebildeteren unter dem Volk, welche Gott und seine Größe nur durch den Anblick von äußerlichen Formen zu schätzen vermögen, aus der Majestät des äußeren Gottesdienstes, die Größe und den Ruhm dessen, der mit diesen Dingen geehrt wird, einigermaßen erkennen, ihn fürchten, ehrerbietig verehren, lieben und auf dem Weg der Schönheit kirchlichen Schmuckes zur Sehnsucht nach der unsichtbaren Schönheit des Himmlischen angeleitet werden. Wer weiß denn nicht, daß die Volksmassen (plebes) Galliens (Frankreichs) darum von Gott fast nichts wissen, unzähligen abergläubischen Gebräuchen ergeben sind, Kirche und Klerus für nichts achten und den Lastern dienen, weil die Kirchen bei ihnen ohne alle Pflege, ihre kirchlichen Gewänder und die Gefässe, die zum Gottesdienst gehören, so gering, schmutzig und wertlos sind, daß sie, ich will nicht sagen den sie Benutzenden, sondern schon denen, die sie anschauen, Schrecken einflößen. — Ihre Altäre sind entblößt und starren vor Schmutz, ebendort wird auf Bildwerken weder Gott noch den Heiligen Raum gegeben, die Pallien (pallae) und heiligen Gewänder sind zerrissen, verfault — ein langes, volles Jahr (Platonis annus) verschlingt kaum ein einziges Pfund Wachs bei der Feier der göttlichen

Geheimnisse, und dies in vielen Kirchen. — Darum wendet das Volk den Kirchen den Rücken, hängt sich nur an Irdisches, hat über Gott und das zukünftige Leben völlig heidnische Ansichten. So, glaube ich, kommt es, daß die Väter jener Landesteile, die zeitweise nach Deutschland — wo der Gottesdienst sehr feierlich ist, wo das katholische Stadtvolk die Kirchen, die sehr schön ausgestattet sind und der überirdischen Schönheit, die Gegenstand unserer Sehnsucht sein muß, Zier vor Augen stellen, sehr gern besucht, wo der Glanz der heiligen Kleider und Gefässe sehr groß ist — herüberkommen — wenn sie derartige bei ihnen ungewöhnliche, von uns aber zum Dienst göttlicher Majestät zugelassene Ausstattung sehen, uns der Uebertriebenheit und des Uebermaßes anklagen — wobei sie erst nicht die besondern Verhältnisse der Gegenden in Rechnung ziehen, daß nämlich das, was wir Franziskaner beim Gottesdienst benötigen, noch gering und bescheiden ist im Verhältnis zu dem, was andere Kirchen unseres deutschen Landes besitzen, und daß wir im Vergleich mit jenen geradezu arm sind. Denn daraus, daß die Kathedralkirchen in Frankreich das nicht haben, was wir, folgt noch keineswegs, daß wir Uebertreter der Armut sind; denn wenn sie das nicht haben, so ist daran nicht Liebe zur Armut, sondern Mangel an Religion im Volk schuldig — der französische Priester zelebriert mit einem Kelch aus Blei, sein Gold legt er in Wein an! soll also ich deutscher Priester übertrieben sein, weil ich den allerheiligsten Leib des Herrn in goldenem Kelche behandle!? Das sei ferne! Und so steht es auch sonst!“

Hiermit schließt Glasberger seine eigene Betrachtung, die uns eine erwähnenswerte Gegenüberstellung französischen und deutschen Kirchenwesens damaliger Zeit gibt. Offenbar ist sie auch ein scharfer Ausfall gegen den burgundischen Generalvikar.

Derselbe visitiert um die gleiche Zeit in Nürnberg und befiehlt, die Schilde an den Messgewändern abzunehmen. Das lassen sich aber die Nürnberger Patrizier nicht gefallen und erheben — nicht wenig

skandalisiert — Protest mit den Worten: „Seit wann ist es gegen Euer Statut, die Schmuckgegenstände, die unsere Vorfahren an ihren und unsern Mehrgewändern gestiftet, zu tragen! Gebt sie also zurück, die ganzen Mehrgewänder, und wir werden schon Leute finden, welche sie zu Ehren Gottes tragen werden!“ Das wirkte — die clypei wurden wieder an den Caseln angebracht. Man sieht auch hieraus, wer den Franziskanern den angeblich ihr Armutsgelübde verletzenden kostbaren Paramenten-schmuck gegeben hat — es waren Laien.

Der Konvent von Basel hatte unterdessen einen energischen Protest an Johannes Philippi eingesandt, in welchem er sagte, jener strifte Befehl, die vier genannten Kultgegenstände, weil sie anerkanntermaßen überflüssig, kostspielig und der Erhabenheit der Franziskanerprofess unwürdig seien, abzuschaffen, habe ihn sehr betrübt, und er sei nicht in der Lage, dem Befehl nachzukommen, auch sei die Form des Befehls viel zu rigoros.

Der Generalvikar antwortete dahin: Die Worte, die Ihr mir schreibt, hättet Ihr nicht einmal denken, geschweige denn vorbringen und zur Tat werden lassen sollen — demütig gehorchen hättet Ihr sollen — dann hättet Ihr ein Verdienst des Gehorsams, kein Skandalum wäre entstanden, vielmehr ein hochehrwürdiges Exemplum. Und wenn Ihr Euch wunderd über die rigorose Form des Befehls nämlich die Androhung der Exkommunikation l. s. — ein fulgur, der doch in keinem Verhältnis stehe zu dieser Sache — so hättet Ihr vielmehr Euch darüber wundern sollen, daß Ihr selbst so lange ungehorsam gewesen seid der Regel gegenüber und den Deklarationen, welche die Zurückschneidung aller derartigen Ueberflüssigkeiten in Kultgegenständen strifte anordnen. Doch, schließt er, will ich Euch nicht ohne Trost lassen und lasse die Milderung eintreten. Die ersten drei Punkte müssen befolgt werden: das silberne Rauchfaß, die zwölf silbernen Schilde und die eine der silbernen Monstranzen müssen bis Pfingsten weggegeben, mindestens auseinander genommen werden, und dies befehle ich auf speziell mir vom Papst gegebener Ermächtigung. Was die cappae (Ranch-Chormäntel)

betrifft, so bestimme ich, nachdem ich mehrere Berichte, mündliche und schriftliche, eingeholt habe, daß Ihr drei von den besseren behalten dürft. — pro processionibus corporis Christi et Rogationum — also bei theophorischen Prozessionen und bei der Bittwoche. Die andern sollt Ihr weggeben oder in andere Paramente verarbeiten. Er fügt hinzu, es sei seine Pflicht, so vorzugehen um des Geistes der Armut im Orden willen, er ernte persönlich, wie er wohl wisse, nur Trübsal und Beängstigung dafür — aber er müsse die bösen Keime ausrotten, wenn er nicht selbst verloren gehen wolle.

Der Konvent von Basel scheint sich in dieses Verdict gefügt zu haben, wohl mit der gleichen bitteren Miene und dem gleichen Kopfschütteln, daß der Minorit Blasberger in seiner oben angefügten Betrachtung so drastisch zum Ausdruck brachte. Kunstbefördernd war ein solches Vorgehen jedenfalls nicht. — Doch die „Armut“ galt ja über alles.

Ailingen. Prof. Dr. Gassenmeyr.

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

Von Pfarrer Dezel.

(Fortsetzung.)

26. Hörbranz in Vorarlberg.

Wir haben im „Archiv“ 1902 Nr. 6 von dem herrlichen Bilde „Mariä Verkündigung“ in dieser Kirche gehandelt und zugleich eine Abbildung desselben gebracht. Nun ist auch diese Kirche einer vollständigen Renovation unterworfen worden und zwar unter Leitung unseres Diözesankunstvereins, weshalb wir hier eine Anzeige dieser Restauration bringen.

Der in schöner, fruchtbarer Gegend gelegene Pfarrort Hörbranz hatte früher kirchlich zu der eine Wegstunde entfernten Stadtpfarrei Bregenz gehört und wurde erst im Jahre 1756 durch Konfirmation seitens des Bischöflichen Generalvikariats Konstanz zu einer eigenen Pfarrei erhoben.¹⁾ Schon vor dem Jahre 1477 bestand hier

¹⁾ Vgl. Topographisch-historische Beschreibung des Generalvikariats Vorarlberg. Von Ludwig Rapp, fürstbischöflich-geistl. Rat von Brigen. Brigen 1897. III. Bd. III. Heft S. 280 ff.

eine Kapelle mit drei Altären, welche letztere aber bei einem Einfall der Schweden 1647 vernichtet und vier Jahre darauf wieder neu erstellt wurden. Als die Errichtung der neuen Pfarrei beschlossen war, wurde das alte Kirchlein bedeutend vergrößert. Der Bau begann am 3. April 1754 und schritt so rasch vorwärts, daß schon am 11. November desselben Jahres (Patroziniumsfest) der erste Gottesdienst darin in feierlicher Weise gehalten werden konnte. Am 3. Juni 1760 ward die neue Kirche mit drei Altären eingeweiht. Aber im Laufe der Zeit schien auch diese Kirche für die vermehrte Bevölkerung zu klein und auch, namentlich der Turm, baufällig. Daher wurde in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts ein neuer Turm aufgeführt, und dies hatte wiederum die Vergrößerung der Kirche (um ein Fünftel) und des Friedhofes sowie die Anschaffung eines neuen Geläutes zur notwendigen Folge. Die neue Pfarrkirche, wie sie jetzt dasteht, wurde am 18. Juni 1855 vom Weihbischof und Generalvikar Georg Prünster mit drei Altären konsekriert: der Hochaltar zu Ehren der hl. Apostel Philippus und Jakobus, der eine Seitenaltar zu Ehren der unbefleckten Jungfrau Maria und des hl. Joseph, der andere zu Ehren des hl. Martinus und des hl. Wendelin. Das Schiff der Kirche, deren Lage die Ötting genau einhält, bildet ein Rechteck (27 Meter lang und 13 Meter breit) und das nur wenig schmälere Presbyterium fast ein Quadrat, dessen vordere Ecken abgeschnitten sind. Das ziemlich niedrige Schiff hat eine flache Decke, das Presbyterium ein sehr gedrücktes Scheingewölbe, und der Chorbogen schließt auch mit einem sehr gedrückten Bogen ab. Obwohl also von einem ganz einheitlichen Baustile nicht die Rede sein kann, macht doch diese Kirche einen gefälligen Eindruck. Bis in die 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts war die Kirche bloß weiß getüncht und sollte jetzt, nachdem das obengenannte Bild der Kirche überlassen wurde, auch renoviert werden, d. h. vor allem ausgemalt und mit neuen Fenstern versehen werden, und war hier die erste Frage nach dem Stile, in welchem dies geschehen sollte. Doch die Art und Weise der Chorwölbung, die Stuccaturrahmen am Plafond des Schiffes

und vor allem die innere Ausstattung mit den drei Nischenaltären wiesen von selbst auf diesen Spätstil.

Zur dekorativen Ausmalung der Kirche wurde nun der Maler Luger von Dornbirn berufen, welcher seiner Aufgabe, die Kirche in möglichst lichten Tönen zu behandeln, mit vollem Verständnis nachgekommen ist. Die Wände sind in lichtgrauem Tone gestrichen, worauf sich die Umrahmungen der Fenster und anderer Ornamente gut abheben, während die Decke des Schiffes noch heller gehalten und durch zahlreiche Stuckrahmen belebt ist, die selbst wieder durch gut imitierte Stuckornamentik bereichert sind. Der Plafond des Chores hat in seinen Gewölbefeldern verschiedene auf das allerheiligste Altarsakrament bezügliche Symbole erhalten, während in die Fensterzwickel grün in grün die vier Evangelistensymbole hineingemalt sind.

Ihre Hauptzierde aber hat die Kirche in figuraler Ausmalung erhalten. Der geräumige Plafond des Schiffes hat vier große und sechs kleine Felder, in welche die Legende des Kirchenpatrons, des heiligen Martinus, gemalt werden sollte und zwar in selbständigen Kompositionen und von Künstlerhand. Wir wandten uns deshalb an die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ in München, und da wurde uns der daselbst lebende Kunstmaler August Müller empfohlen. Als wir auch die Jahresmappen dieser Gesellschaft durchblättern, fanden wir diesen Künstler ehrenvoll vertreten und zwar in den Mappen von 1894 und 1900. Nach den biographischen Notizen daselbst wurde Müller in dem kleinen thurgauischen Dörfchen Warth 1864 geboren und wurde zuerst Dekorationsmaler und arbeitete in diesem Handwerke bis zum 21. Jahre. Dann aber vertauschte er das Handwerk mit dem Studium an der Akademie in München im Jahre 1885; der von Jugend auf ihn beseelende Drang, ein christlicher Maler zu werden, siegte über die äußeren Schwierigkeiten. Seine Lehrer waren Andreas Müller u. A. von Liezen-Maier. Unter den ersten Werken des jungen Künstlers finden wir zwei Deckengemälde „Flucht und Martyrium des hl. Vitus“ für die Pfarrkirche Tafertshofen bei Krumbach (in bayerisch Schwaben, 1892), dann ein

großes Deckengemälde „Mariä Krönung“ in Fresko im Chor der Pfarrkirche Ettenbeuren. Aber wie so manchem andern drohte auch unserm Künstler die Gefahr, ein Opfer der Fabrikkunst zu werden; doch rang sich sein idealer Eifer immer wieder durch. Er ist reifer, gewandter und allseitiger geworden, die Innigkeit in seinen Bildern hat sich vertieft und der seelische Ausdruck in seinen Köpfen lassen uns sein tiefes künstlerisches Empfinden ahnen. Dieses sein künstlerisches Können und Empfinden zeigt uns gerade auch der schöne Zyklus aus dem Leben des hl. Martinus, den er im Sommer vorigen Jahres in unsere Kirche nach Hörbranz geliefert und den wir nun des näheren betrachten wollen.

Von den drei Hauptbildern zeigt das erste jenen Vorgang, wie der hl. Martinus seinen Mantel mit einem Bettler teilt.

Wir sehen den Heiligen als jungen Soldaten im Alter von 17 bis 18 Jahren vor das Stadttor von Amiens hinausreiten, wo er bei strenger Winterkälte einem halb nackten Bettler begegnet, der ihn um ein Almosen bittet. Et. Martinus, der, wie sein Biograph Sulpicius Severus sagt, „weder Geld noch Lebensmittel bei sich hatte, teilt mit diesem Armen aus Mitleid seinen roten Soldatenmantel mittels seines Schwertes, um ihn wenigstens vor der grimmigen Kälte zu schützen“. Es ist interessant, diese Komposition mit der gleichnamigen Fugel in der Stadtpfarrkirche zu Wangen zu vergleichen („Archiv“ 1902 Nr. 12). Unserem Meister Müller war der Flächeninhalt zum voraus gegeben und er mußte daher sehen, wie er die Darstellung in den für sie bestimmten Raum hineinkomponierte, der sehr groß war. Er hat daher dem Bettler noch eine kleine Gruppe beigegeben, eine Frau und ein Kind, die zwar in keiner Lebensbeschreibung genannt sind, aber doch eine ganz passende Beigabe sind, um das Bild zu beleben. Das Kind, in flüchtiger Stellung, klammert sich an die Mutter an, während diese kniend zum Heiligen hinaufschaut. Unter dem antiken Stadttor von Amiens sehen wir rechts einige vornehme römische Patrizier, echte Lebemenschen, stehen, die soeben dem Heiligen begegnet waren und

jetzt seine Mildtätigkeit verspotten. Diese Figuren, zur Hauptgruppe hinzugebracht, beleben günstig auch diese Seite des Bildes. Weiter im Hintergrund sieht man noch zwei weitere Soldaten, Kameraden des hl. Königsmannes, die Straße hinaufreiten. Die Wintermorgenstimmung, die über das Ganze ausgegossen ist, zeigt vorzügliches künstlerisches Vermögen. Um einen tüchtigen malerischen Effekt zu erzielen, hat der Künstler das Pferd und die ganze Hauptgruppe als dunkle Masse von dem lichten Hintergrunde der Schneelandschaft sich abheben lassen.

Das zweite Hauptbild zeigt den Traum des Heiligen.

Als der hl. Martinus dem Bettler den Mantel geschenkt hatte, erscheint, wie sein Biograph weiter erzählt, in der darauffolgenden Nacht demselben im Traum der göttliche Heiland, umgeben von mehreren Engeln, in einer Glorie. Christus, auf einer lichten Wolke thronend und halb nackt, zeigt seinen heiligen Engeln, die den Herrn in ehrfurchtsvoller Haltung anbeten, das Mantelstück, welches der Heilige Tags zuvor dem Bettler schenkte, mit den Worten: „Martinus, der Katechumene, hat mich mit diesem Gewande bekleidet“. Mit der linken Hand weist der Heiland auf den unten schlafenden Heiligen hin, mit der Rechten hält er das Mantelstück. Zwei Engel links halten das Kreuz Christi, als das Erlösungszeichen, während die zwei oben auf Wolken schwebenden Engeln sich über diese herrliche Erscheinung freuen, die dem hl. Martinus zu teil wird. Es sind hier gerade besonders die schönen und lieblichen Engelsgestalten, die reiches Leben in die Komposition bringen.

In dem dritten Hauptbilde ist die Verherrlichung des hl. Martinus dargestellt.

Er kniet als Bischof ganz im Vordergrunde auf den Wolken und schwebt, von Engeln und Erzengeln umgeben, in den Himmel hinauf; mit ausgebreiteten Armen dankend, schaut er in dieser verklärten Stellung hinauf zur heiligsten Dreifaltigkeit, die in himmlischem Lichtglanze thronet. Vor dem Heiligen kniet ein Engel mit dem geöffneten Buche des Lebens, in dem die Worte stehen: „Selig sind die Toten, die im Herrn sterben, denn ihre Werke folgen

ihnen nach"; neben diesem hält ein anderer Engel — beide außerordentlich liebliche Gestalten — den Bischofsstab. Diese und alle andern beigegebenen Engel aber begleiten den Heiligen gleichsam wie ein Gefolge zum Himmel hinauf. Wir sehen außerdem rechts den hl. Erzengel Michael mit dem Flammenschwert stehen und mit dem Schilde, auf dem die Worte: »Quis ut Deus« stehen, während neben ihm kniend ein anderer Himmelsbote die Wage der Gerechtigkeit hält. Als Gegenstück dieser Gruppe ist der hl. Erzengel Gabriel gemalt, der den Lilienstengel hält und mit der andern Hand auf den Heiland hinweist, der dem Heiligen die Krone des ewigen Lebens entgegenhält. Diese Figur hat zwar etwas sehr Lebendiges an sich und ist eine echte Kopffigur in der Art eines Tiepolo oder Knoller, paßt aber vollständig in diese Komposition hinein, indem sie die Silhouette dieser ganzen linken Gruppe interessanter, lebendiger macht, so daß diesem Zuge in der Komposition von den knienden Engeln bis zu Christus hinaufgeschickt der Kopfscharakter aufgeprägt ist. Es muß ja selbstverständlich ein großer Unterschied zwischen einem Staffeleibild und der Komposition in Fresko in einer Kirche mit bestimmtem Spätstilcharakter gewahrt werden. Ein Staffeleibild will meistens nur für sich allein oder doch nur im Zusammenhang mit seiner nächsten Umgebung betrachtet werden; es ist ein in sich abgeschlossenes Ganzes und fordert vielfach, daß man bei seiner Würdigung von der Umgebung absehe. Anders ist dies bei den in eine bestimmte Architektur eingegliederten Kompositionen; hier muß auch noch die Gesamtwirkung in Betrachtung kommen. Es muß ein solches Kunstwerk, soll es diesen Namen verdienen, nicht bloß in sich selbst vollkommen sein, sondern es muß auch mit der Umgebung, den Märcen u. s. w., und dem ganzen Baue harmonisch sich verschmelzen. Daß das bei dieser Müllerschen Komposition der Fall ist, wird der verständige Betrachter sofort sehen.

Außer diesen drei Hauptdarstellungen hat der Künstler noch sechs kleinere Bilder aus dem Leben des hl. Kirchenpatrons am Plafond des Schiffes angebracht. Sie sind sämtlich in vorhandene,

aber ganz komplizierte Umräumungen hineinkomponiert, und erforderte schon diese Art Medaillons ein tüchtiges Kompositionstalent, sollte die Sache nicht einförmig und langweilig werden. Müller hat es verstanden, diese Klippe zu vermeiden, und wenn er auch diese kleinen Entwürfe, die braun in braun gemalt sind, nur gleichsam als einfache Illustrationen oder Ergänzungen zu den Hauptbildern angesehen wissen will, so sind sie doch gewandte, äußerst ansprechende Erzählungen aus dem Leben des Heiligen.

Es sind folgende sechs Szenen:

1. St. Martinus als Mönch unterrichtet seine Schüler und Novizen im geistlichen Leben. Der Heilige, in der damaligen Mönchsstracht, steht auf einem erhöhten Katheder und erklärt die heilige Schrift, während die Schüler, um ihn herumstehend und sitzend, seinen Worten aufmerksam lauschen.

2. Der Heilige zerstört einen Gözenteipel. Er kniet auf einem erhöhten Felsen, von wo aus er den Gözenteipel überschauen kann, und betet mit ausgebreiteten Armen und zum Himmel hinauffschauend. Durch die Macht seines Gebetes wird der Gözenteipel durch Blitz aus strafender Engelsband zerstört und die Gözenvorsteher und Heiden, welche sich an dem Heiligen vergreifen wollten, in die Flucht geschlagen. Steinblöcke und Säulentrümmern fallen auf die Fliehenden.

3. St. Martinus erweckt einen Toten zum Leben. Er vollzieht auch dieses Wunder durch die Macht seines Gebetes. Der Tote, in Grabtücher eingehüllt, richtet sich von der Bahre auf, während Mönche und Schüler des Heiligen teils erschrecken, teils erstaunen über dieses Wunder; einer der Mönche aber ist auf die Knie gesunken und betet in ehrfurchtvollem Erstaunen Gott den Allmächtigen an, der durch seinen Diener dieses Wunder vollzogen hat.

4. Der hl. Martinus wird zum Bischof geweiht. Eine besonders schöne, ebenmäßige Komposition.

5. Der hl. Martinus heilt ein krankes Mädchen. Während die besorgte Mutter das Kind hält, legt ihn der Heilige seine Hände auf und betet über dasselbe. Der ihn begleitende Mönch

kniet im Vordergrund und dankt Gott für die Wohlthat, die er durch den Heiligen dem kranken Kinde erweist. Im Hintergrund nähert sich bereits ein anderer Kranker, ein bresthafter Mann mit Krücken, der ebenfalls von dem Heiligen geheilt zu werden wünscht.

6. Der Tod des hl. Martinus. In seinem armseligen Mönchsgewande — obwohl Bischof — liegt der Heilige entsetzt auf dem mit Asche bestreuten Boden. Von seinem Haupte wie von seinem heiligen Leibe geht ein verklärender Lichtglanz aus. Die Mönche umstehen den verklärten Leichnam, andere stehen den Verstorbenen um seine Fürbitte an. Daß der hl. Martinus während einer Reise in einem Privathause gestorben ist, deutet der Künstler dadurch an, daß eine Frau mit einem lieblichen Kinde zu Füßen des Toten kniet und betet.

(Fortsetzung folgt.)

Ergänzungen zu dem Artikel über Löwe und Hund an den Sakramentshäuschen.

Von Pfarrer Reiter.

Wir haben in Nr. 6 des „Archivs“ von 1903 einige Sakramentshäuschen genannt, an deren Gesimse Hund und Löwe lagern. Dabei haben wir die Vermutung ausgesprochen, daß es wohl noch andere Wandtabernakel geben dürfte, an welchen die genannten Tiere angebracht sein werden. Eine Bestätigung dieser Vermutung empfangen wir vor einiger Zeit beim Besuche der evangelischen Michaelskirche zu Oberflingen, Ob. Freudenstadt. Dort hat sich noch ein aus dem Jahre 1515 stammendes Sakramentshäuschen erhalten. Wegen der in den Chor eingebauten Orgel kann man dasselbe nicht recht besichtigen, doch vernochten wir trotz der Dunkelheit auf dem Tabernakelrand die Bilder von einem Hund und einem Löwen wahrzunehmen. Die Tiere sind größer und deutlicher als die in Stetten bei Gchingen, auch scheinen sie so dargestellt zu sein, daß man aus der Art und Weise ihrer Darstellung auf eine gewisse But der Tiere schließen möchte: wir haben in Oberflingen wohl einen bellenden Hund und einen brüllenden Löwen vor uns.

Und dieser Umstand legt den Gedanken nahe: Wie wäre es, wenn diese Darstellung zurückgeführt werden wollte auf den 21. Psalm, wo der Psalmist fleht, der Herr möge seine Seele (Einsame) der Gewalt des Hundes entreißen und ihn aus dem Kachen des Löwen erretten? Wir hätten dann unter der Voraussetzung, daß das eine Tier an dem Sakramentshäuschen von Sulz, Ob. Nagold, ein Einhorn oder einen Einhörner darstellen sollte, auch hiesfür eine Erklärung (das geflügelte Tier links würde ein Rätsel bleiben) im Hinblick auf den genannten Vers, wo der Psalmist noch weiter bittet, Gott möge seine Niedrigkeit von Einhornshörnern retten.

Wir verhehlen uns nicht, daß unsere Annahme auf einem unsicheren Grunde ruht, möchten aber gleichwohl noch folgendes zu bedenken geben. — Ist das allerheiligste Sakrament des Altars eine memoria passionis, so kann auch das Sakramentshäuschen als memoria passionis bezeichnet werden. Damit wäre dann die Verknüpfung auf den geheimnisvollen 21. Psalm von selbst gegeben, welcher die Passion Christi schildert und in seinem dritten Teil ausklingt in herrlichen Accorden auf Christi eucharistische Gegenwart („In medio ecclesiae laudabo te“ — Vers 23), sein hl. Opfer („Vota mea reddam in conspectu timentium eum“ — Vers 26) und seine gnadenreiche Hingabe in der hl. Kommunion . . . („Edent pauperes et saturabuntur“ — Vers 27). Wahrlich des Herrn ist die Erde, und er wird herrschen auch über die Heiden, nachdem er sie aus der Gewalt des schamlosen Hundes und des mörderischen Löwen erlöst hat. Vielleicht darf noch darauf hingewiesen werden, daß der 21. Psalm am Gründonnerstag bei der Entkleidung der Altäre gebetet wird, während einzelne Verse aus ihm von dem Passionssonntag ab beim Breviergebet zur Anwendung kommen.

So wären also möglicherweise die früheren Deutungen, wie sie in Nr. 6 des „Archivs“ gegeben sind, unrichtig und unhaltbar? Wir glauben, daß alle Deutungen recht gut neben einander bestehen können und möchten zur teilweisen Rechtfertigung dieses unseres Glaubens aus

der Schrift des J. Görres „Glauben und Wissen“ noch einige interessante Worte anführen, welche zwar nicht unmittelbar auf unsere Frage passen, aber immerhin auch in unserem Fall Beachtung verdienen.

„In der Kunst, wie sie auf der höchsten Stufe des Endlichen im Schoße der Einbildungskraft geboren wird, ist das Dringen alles Irdischen in die Tiefen des unendlichen Gemütes dargestellt. . . Nicht helle Klarheit soll daher von den Kunstgebilden strahlen, nicht durchsichtig soll ihr innerstes Wesen sich dem schauenden Blicke erschließen; eine liebliche Dämmerung, ein gefälliger Schein soll nur um ihre Oberfläche spielen, und eine gediegene Fülle soll aus ihnen uns ansprechen und uns in ihre unergründliche Tiefe laden: ein unsichtbares Wesen muß die Kunst an uns vorbeistreichen, ein verborgener Strom soll sie dahinrauschend sich bewegen, aber die Wellen dieses Stromes, wie sie vorbeigleiten, sollen alle Gefühle regen, alle Affekte wecken, vor allem das tiefe, unerklärbare Sehnen, das uns weiter und immer weiter in die Ferne zieht und windet. Keine Individualität, gediegene Fülle ist daher das Wesen der Kunst, und das zauberische Zwielficht, das sie umgibt, ist ihre eigenste Natur, und das Rätselhafte, Tiefverborgene und Unausprechliche ist ihr Reiz. . .

Jedes Kunstwerk muß einen gleichen Schwerpunkt in sich tragen, damit es in Rührung uns bewege: mit wenigen Zügen muß es die Ahnung einer fernen Verborgenheit in unserer Seele wecken, hinter dem Ausgesprochenen muß ein Unausprechliches wie ein zarter Nachklang schweben; als Andeutung muß es eine unsichtbare Masse in sich umschließen, von der, wie von einer fernen Unendlichkeit, unser Gemüt sich unendlich angezogen fühlt.“

Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt O. F. M. in Anafeno (Italien).

(Fortsetzung.)

1. Der Bamberger Domschatz ist im Besitze des ältesten Superhumereale, das sich erhalten hat. Bodt entdeckte es bei dem Studium der altchrvwürdigen Kunstschatze aus den Zeiten

Heinrichs II.; es befand sich als Verzierung auf einer alten Kasel aus dem 11. Jahrhundert, deren Purpurstoff im 15. Jahrhundert durch ein reiches Damastgewebe ersetzt wurde. Bei dieser Gelegenheit benutzte man das alte Rationale, eine reiche Goldstickerei, als Verzierung der Kasel und so wurde das kostbare Monument erhalten; es hat allerdings sehr stark gelitten. Es besteht aus zwei rechteckigen Stickereien, welche Rücken und Schultern bedecken. Jeder Teil wird von zwei kurzen, schmalen Bändern begrenzt, beide Teile werden durch zwei runde Schulterstücke zusammengehalten. Die figürlichen Darstellungen der Schulterstücke erinnern durchaus an das levitische Superhumereale, es stellen nämlich die Figuren die zwölf mit Namen bezeichneten Söhne Israels vor. Auf dem Vorderteil sieht man nach Pfister Elisabeth mit dem hl. Johannes, Maria mit Christus (?), umgeben von der Inschrift: *Veritas et iustitia obviaverunt sibi, pax et misericordia osculatae sunt*; außerdem noch zwei einander berührende Köpfe, das alte und neue Testament. Die Mitte der Rückseite wird von dem apokalyptischen Lamm eingenommen, umgeben von vielen Spruchbändern, weiterhin von den Evangelistensymbolen. Darunter befindet sich ein Untier, wohl ein Symbol der Hölle, welches die Kirche zu verschlingen droht. Oberhalb des Lammes erscheint zwischen zwei Engeln der Heiland in der Mandorla. Die begrenzenden Bänder tragen Brustbilder der sechs Apostel Petrus, Jakobus, Thomas, Paulus, Philippus und Matthäus. Die Goldstickereien sind auf roter Seide ausgeführt. Noch heute sieht man an den Goldborten die Stelle, wo ehemals die Glöckchen angebracht waren. Das Monument gibt uns ein wertvolles Zeugnis für die Form des Rationale in den ältesten Zeiten, es bezeugt die Form des Schulterergandes neben dem Schulterbände.¹⁾

2. Regensburg — so manches Jahrhundert im Besitze des Rationale — hat noch heute ein kostbares Superhumereale aus frühgotischer Zeit, das etwa um 1280 entstanden sein dürfte. Die in Bamberg noch nicht vollständig entwickelte Form tritt uns hier in besserer, gefälligerer Ausbildung entgegen. Auch das Regensburger Monument ist ein Superhumereale, es besteht aus einem Brust- und Rückenstücke, die durch zwei scheibenförmige Achselstücke miteinander verbunden sind. Der Fortschritt in der Ausbildung der Form besteht in der Verlängerung der Behänge. Die Anordnung der figürlichen Darstellungen ist im wesentlichen dieselbe wie in Bamberg. Auf dem Rückenteile sieht man das apokalyptische Lamm und darüber den Heiland in der Glorie. Das Lamm mit der Siegesfahne ist umgeben von den Worten: *Dignus est aperire librum et signacula eius*. Der Heiland hält das mit Siegeln verschlossene Buch in der Rechten, in der Linken ein Scepter. Zu beiden Seiten dieser Dar-

¹⁾ Pfister, *Dom von Bamberg*, S. 61 ff. Gute Abbild. in „*Zeitschr. für christl. Kunst*“, a. a. D. I. 111. E. Martin hat jüngst das alte Ornament nur als eine Verzierung der Kasel erklärt, wohl mit Unrecht. Vergl. *Revue de l'art chrétien*, 1903, 36.

stellungen sind vier Engel- und Evangelistensymbole mit Spruchbändern angebracht. Die vier Behänge sind mit je drei geschnittenen Halbfiguren der Apostel verziert, die in antiker Tracht unter einer Rundung stehen. Auf der Vorderseite ist eine eigentümliche Darstellung geschnitten. Sie wird von einem auf Säulen ruhenden romanischen Tempelbau eingenommen; darin sieht man die Muttergottes, in jeder Hand ein Spruchband haltend; zu ihren Füßen stehen zwei Frauen mit gekreuzten Armen, von rechts kommen in demütiger Haltung zwei weibliche Personen, links steht ein Heiliger mit einem Buche. Ueber dieser Darstellung ist der Heiland als Halbfigur gezeichnet über einer Estrade, zu der von beiden Seiten ein Aufstieg fährt; letzteren betreten zwei männliche Figuren. — Als Schuegraf dieses interessante Superhumorale sah, hingen an demselben noch an allen Seiten silberne und goldene Abköpfchen; heute sind sie bis auf drei verschwunden.

Die beiden Stücke sind verbunden durch zwei kreisförmige Achselblätter, die in einem Rundmetallion auf der einen Seite zwei weibliche, auf der andern anscheinend zwei männliche Figuren enthalten; die ersteren kommen sich entgegen und sind von der Umschrift begleitet: *Misericordia et veritas obviaverunt sibi*. Die männlichen Personen küssen sich, ihre Umschrift lautet: *Justitia et pax osculatae sunt*. Jede dieser Darstellungen ist im Kreise von sechs männlichen Brustbildern umringt, die durch beigefügte Inschriften als die Ahnherrn der zwölf Stämme Israels bezeichnet werden.

Der bereits von Ebner gegebenen Erklärung dieser Darstellungen kann man im wesentlichen durchaus beipflichten. „Im alten Bunde trug das Ephod des Hohenpriesters auf jeder Schulter einen Onyxstein mit je sechs Namen der Stämme Israels, die auf den 12 Edelsteinen wiederkehrten. Der Schmuck des Bischofs, als des neuteamentlichen Hohenpriesters, fügt zum Typus noch den Antitypus: auf den Schulterstücken sind die zwölf Stämme vertreten, auf den vorne und rückwärts herabhängenden Teilen aber die 12 Apostel. Näher noch ist das Verhältnis des alten Bundes zum neuen dargestellt durch die Medaillonbilder der Achselstücke. Die sich grüßenden und lüffenden Gestalten repräsentieren die beiden Testamente, auf welche die Psalmworte (84, 11) gern angewendet wurden.

Die Vorderseite sodann zeigt, auf einem alttestamentlichen Buche sitzend (*Cantica*) die Liebe Gottes zu seinem Volke bezw. zur Kirche unter dem Bilde des *Ferculum Salomonis* (Cant. 3, 9) mit silbernen Säulen und Purpurgrund. Der König (auf der Estrade) ist der Heiland, die Königin aber unter dem Bilde der Sulamit die allerfertigste Jungfrau bezw. die Kirche, unter den demütig sich neigenden Frauengestalten wird man die „Töchter Jerusalems“ (*siliae Jerusalem*, Cant. 3, 11) erkennen dürfen, während die Apostelgestalten zu beiden Seiten an die starken Wächter erinnern (Cant. 3, 7). Die Rückseite endlich schildert die Vollendung der bräutlichen Liebe des Herrn zu seinem Volke bezw. zur Kirche auf Grund eines neuteamentlichen Buches, der Apokalypse. Hier thront der Herr in seiner Herrlichkeit, vor ihm das Lamm, umgeben von den Symbolen der Evan-

gelisten und lobpreisenden Engel.“¹⁾ Wir werden auf die Erklärung der Allegorie noch zurückkommen.

Ein Inventar des Regensburger Domes läßt dies Rationale von „einem Bischof Berchtold von Eichstätt“ (1345—1368) herflammen, der eine Zeitlang Bistumsverweser von Regensburg war und es bei seinem Weggange in Regensburg zurückgelassen haben soll. Diesem Berichte widerspricht indes die Form des Rationale, welches damals in Eichstätt noch nicht mit zwei Behängen versehen war. Eher dürfen wir es mit dem Rationale in Bamberg in Verbindung bringen; indem der Regensburger Künstler im allgemeinen der Form und Ausstattung der Bamberger Vorlage folgte, gab er dem neuen Ornate mehr harmonische Verhältnisse und eine gefälligere Anordnung des figürlichen Schmuckes.

3. Das dritte heute außer Gebrauch gesetzte Rationale besitzt jetzt das Nationalmuseum zu München. In Form und Ausstattung stimmt es getreu mit dem Regensburger überein, auch in den figürlichen Darstellungen herrscht Uebereinstimmung, nur in den ornamentalen und inschriftlichen Verzierungen weichen beide Exemplare ein wenig von einander ab. Das Münchener Rationale gibt als eine Kopie des Regensburger aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die nach der gewöhnlichen Annahme Reichbischof Albrecht Ernst Graf von Martenberg ungefähr 1668 anfertigen ließ. Prof. Sighart fand das Monument 1868 mit vielen andern Regensburger Antiquitäten auf dem Schloß Tüßling in Oberbayern, von da gelangte es in das Bayerische Nationalmuseum.²⁾

Was die Inschriften anlangt, so ist die *Majestas Domini* von den Worten umgeben: *Arcum meum ponam in nubibus in signum foederis inter me et terram*. Das *Lanum Gottes* ist von den Worten begleitet: *Ecce agnus Dei; dignus est solvere septem signacula*. Die Engel und Evangelisten tragen Spruchbänder mit Worten aus der Apokalypse und der Liturgie, wie: *Sanctus Deus, Sanctus Fortis*.

4. Der Dom zu Eichstätt besitzt heute noch ein Rationale aus den Tagen des Bischofs Johann von Rich (+ 1460). In der Gestalt stimmt es mit dem früher beschriebenen Rationale überein, das jetzt in Eichstätt bei feierlichen Anlässen gebraucht wird; in der Ausstattung weicht es von dem Bamberger und Regensburger Superhumorale sehr ab. Diese Zeit ist der Symbolik nicht mehr so gewogen, die Gegenüberstellung zu dem alttestamentlichen Ephod hat aufgehört. An Stelle der schönen Allegorie sind einfache Verzierungen getreten. Auf den runden Achselstücken sind die beiden Halbbilder des hl. Bonifatius und des hl. Willibald geschnitten, durch beigefügte Namen und durch das Wappen von Mainz (Nad auf gol-

¹⁾ Ebner, Das Rationale im Domschatze zu Regensburg. Sammelblatt des Histor. Vereins Eichstätt, VII (1892) 103 ff. Inzwischen habe ich mich über die Symbolik und das Alter des Monumentes eingehend im „Kirchenschmuck“ (1904) geäußert.

²⁾ Vergl. Sighart, im „Kirchenschmuck“ VI (1859) S. 89 f. — von Waldersdorf, Regensburg, S. 162.

denem Felde) und Eichstädt (drei übereinander hinschreitende rote Löwen auf goldenem Felde) näher gekennzeichnet. Das Bild des hl. Willibald ist dadurch besonders interessant, daß der Heilige das Nationale trägt, ein Schulterband mit zwei Ansätzen. Das Gewandstück ist zum großen Teile mit ornamentalen Stückerien versehen, welche zu beiden Seiten sich hinziehen. Auf dem Bruststücke schließen sie die Worte ein: Fides, Spes, Caritas; auf den Behängen der Vorderseite sind die beiden Kardinaltugenden genannt: Jusitia, Fortitudo; auf den Behängen der Rückenseite: Prudentia, Temperantia. — Silbervergoldete Glöckchen zieren es an den Behängen, dem Mittelstücke und selbst an den Achselstücken.¹⁾

5. Das fünfte Nationale, welches wir zu erwähnen haben, stammt nicht mehr aus dem Mittelalter, es ist das Nationale im Domschatze zu Paderborn, wird dort aber nicht als eine Antiquität aufbewahrt, sondern ziert beim pontificalen Hochamte den jeßmaligen Nachfolger des hl. Meinwerk auf dem Paderborner Bischofsstuhle. Es ist ein seidener Schultertrager mit zwei kurzen Behängen auf der Brust und auf dem Rücken, gleicht also im allgemeinen dem Eichstädt Nationalen. Die Behänge sind mit Franzen verziert. Die Oberfläche ist fast ganz mit gestickten Ranken, mit Edelsteinen und Perlen bedekt. Auf den Langstreifen gibt es in wenigen Worten die Verleihung und die Bestätigung der Insignie durch die Päpste Innozenz II. und Alexander VII. an: Bernardus I epis. pad. impetravit. Innocentius II p. m. concessit. Alexander VII p. m. confirmavit. Ferdinandus epus pad. ampliavit. Unter der hier erwähnten Ampliatio durch Ferdinand II. von Fürstenberg, der sich um die Bestätigung des alten Paderborner Vorrechtes sehr bemühte, kann wohl nur die Vermehrung der Tage, an denen es getragen werden darf, verstanden werden; denn wie schon früher bemerkt wurde, fügte Papst Alexander VII. den „Nationalien-Tagen“ noch einige hinzu. Auf den Querbändern liest man die Worte: Doctrina, Veritas, Fides, Caritas. — Es ist eine Arbeit des 17. Jahrhunderts im Charakter der Spätrenaissance.²⁾

6. Das letzte alte Nationale befindet sich im Auslande, nämlich im Domschatze zu Krakaú; es darf ein ganz besonderes Interesse beanspruchen sowohl wegen seiner Form wie wegen seiner Geschichte. Nach Przedziecki sollen die Bischöfe von Krakaú auf Grund einer Konzession Benedikts IX. an Bischof Aaron i. J. 1046 das Recht des Palliums für sich in Anspruch genommen haben, weil aber spätere Päpste, nämlich Urban III., Gregor IX. und Alexander IV. ihnen das Privileg nicht bestätigten, sondern nur den ersten Platz nach dem Metropolitani zuerkannt hätten, so bedienten sie sich seit jener Zeit des Nationalen.³⁾

¹⁾ Abbild. Boß, Liturg. Gewänder II, Tafel XXVII. Eichstädt Kunst, S. 5.

²⁾ Abbild. Ludorff, Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Paderborn (1899) Tafel 60.

³⁾ Przedziecki et Rastowiecki. Monuments du moyen-áge dans l'ancienne Pologne (farbige Abbild.).

Das Nationale von Krakaú weicht in seiner Form von allen andern vollständig ab, es hat auch kaum ein Analogon in der Geschichte.¹⁾ Es ist nämlich eine Art Stola von ca. 70 cm Länge und 12 cm Breite. Die beiden Streifen sind auf der Brust und dem Rücken gekreuzt und an der Verbindungsstelle mit einem Rundmedaillon verziert, das in der Mitte das Lamm Gottes mit der Siegesfahne zeigt. Der ganze Grund ist mit Perlen dicht besetzt, es sollen ca. 11 000 sein. Es ist eine Schenkung der Hedwig von Anjou, einer Tochter König Ludwigs von Polen. Kardinal Georg von Radziwill († 1600) ließ eine Restauration des alten Monumentes vornehmen, eine abermalige Erneuerung erfuhr es 1880, bei welcher Gelegenheit ungefähr 400 Perlen an Stelle der verloren gegangenen hinzugefügt wurden. Nach einem Inventar von 1563 trägt es die Inschrift: Doctrina, Veritas et prudens simplicitas. Regina Hedwigis, filia Regis Ludovici. Bei einer der genannten Restaurationen hat man den ersten Teil der Inschrift verunstaltet; er lautet nämlich jetzt: Doctrina, Veritas, Teriam, Prudentia, Simplicitas.

(Schluß folgt.)

Literatur.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 3. Band. Tizian. Des Meisters Gemälde in 230 Abbildungen. Geb. 6 Mark. (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.)

Nachdem die beiden ersten Bände: „Rafael“ und „Rembrandt“ dieses großangelegten neuen Unternehmens allgemein eine sehr günstige Beurteilung gefunden, bietet ein Dritter die sämtlichen Gemälde Tizians.

In einem kurzen aber gebiegnen, mit dem Feuer der Begeisterung geschriebenen Text schildert Dr. D. Fischel den glänzenden Lebensgang des Meisters, der wie kein anderer gefeiert und umschmeichelt war, von dem sich die ersten Größen seiner Zeit porträtieren ließen, um dessen Werke Kaiser, Päpste und Fürsten sich stritten. Die Arbeit eines reichen, fast ein volles Jahrhundert umfassenden Künstlerlebens sind wir nun so glücklich in 230 trefflichen Reproduktionen an uns vorüberziehen zu lassen.

Mit einem Buche dieser Art wird man eigentlich niemals fertig, immer und immer wieder greift man danach, um immer neuen Genuß daraus zu schöpfen. Publikationen wie die vorliegende bedürfen keiner Empfehlung, sie empfehlen sich von selbst. Wer ein paar Bände der „Klassiker der Kunst“ besitzt, wird sie in seiner Bibliothek nicht mehr vermischen mögen und wird den weiter erscheinenden Bänden mit freudiger Spannung entgegensehen.

Buchloce.

Dr. Dammich.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Aus dem Leben des hl. Martinus.

¹⁾ Nur bei Bischof Eudes von Toul († 1228) hat es eine ähnliche Form. Abb. bei Robert, Sigillographie de Toul pl. IV. Fig. 19.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Kottener Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. 9.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Ulber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1904.

Die „große Berliner Kunstausstellung“ und die christliche Kunst.

Von Prof. Dr. J. Mohr in Breslau.

Der Berliner sagt dem Provinzialen nach, er könne nicht einmal den Namen der Reichshauptstadt richtig aussprechen. Umgekehrt wird der Provinziale gern zugeben, daß der Berliner noch verschiedenes andere Unausprechliche eigen hat außer dem Namen seiner Heimat. Eines aber muß jeder aussprechen und anerkennen: in Berlin versteht man sich auf die Reklame, wie kaum irgendwo. Das zeigt schon ein Blick auf unsern Katalog. „Große Berliner Kunstausstellung“ lautet sein Titel. Eine gewisse Berechtigung ist ihm nicht abzuspochen. Er weist hin auf die kleineren Konkurrenten und stellt sich in Gegensatz zu denselben, und beruft sich auf die 2171 Nummern, die er umfaßt. Das will etwas heißen, und wenn man sich durch alle die Herrlichkeiten hindurchgearbeitet hat, sagen's einem die Kopfnerven noch deutlicher als der Katalog. Allein der Münchener Glaspalast birgt gewöhnlich noch einige Nummern mehr oder mindestens ebensoviele, und doch lautet sein Titel bescheidener. Drum sind wir eben in Berlin, wo alles gleich „großartig“ ist, auf dem Gebiet der Kunst umso mehr, als die Kunstpflege in Spree-Alten erst verhältnismäßig spät eine Heimstätte gefunden hat und trotzdem schon vor Jahren ein Sieg über die Rivalin an der Isar der stammenden Welt verkündet wurde. Ueber letzteren Punkt haben wir uns nicht zu äußern, umsoweniger, als die Münchener selber eine sehr deutliche Antwort

gegeben haben. Wir anerkennen auch gern, daß in Berlin gearbeitet wird, und trotz der Erörterungen, die sich an die Siegesallee, an die Ausstellung in Amerika, die Namen H. v. Werner und L. Knans knüpfen, kaum man dieser Arbeit den Erfolg nicht absprechen. Jedoch für die religiöse Kunst, vollends im katholischen Sinn, wird man von Berlin her vorerst — und vielleicht überhaupt nie viel erwarten. Der protestantische Charakter der Hauptstadt und des Hinterlandes bringt das mit sich. Der Bildersturm ist ja freilich längst vorüber und die Bilderscheu ist glücklich überwunden. Allein die Verwerfung der Heiligenverehrung, die Platzverwertung in den alten und die ganze Anordnung in den neuen protestantischen Kirchen und dazu der nüchterne Charakter der Nordmänner, alles das zusammen eröffnet der christlichen Kunst keine allzu günstige Perspektive. Tatsächlich sind es denn auch nur verschwindend wenige Nummern der „großen Berliner Kunstausstellung“, die für uns in Frage kommen, und selbst hier weisen in manchen Fällen die Namen der Künstler oder, bei Schilderungen kirchlichen Lebens, die Schauplätze der Sujets in katholisches, süd- oder westdeutsches Gebiet im weitesten Sinne des Wortes. Auch die Sympathien des Publikums bewegen sich in einer ganz andern Richtung. Man darf ja freilich die Kaufkraft eines Gemäldes nicht einzig nach der Menge seiner Beschauer beurteilen, und die Kaufkraft selber ist noch kein unfehlbarer Gradmesser für den objektiven Kunstwert; aber ganz ohne Bedeutung ist es doch nicht, wenn man, wie

dies Ref. schon vor Jahren in Berlin erlebte, an einem Sonntag religiöse Gemälde in aller Ruhe betrachten kann, während man sich einen Platz vor den Kriegs- und Soldatenbildern womöglich mit dem Ellenbogen erstreiten und sichern muß. So dürften sich auch bei der diesjährigen Ausstellung vor allem Nummern wie 1011: G. Schöbel, „Abschied der Armee von Friedrich dem Großen, Sansfouci“ (im Besiß Sr. Majestät des Kaisers), 1019: Werner Schuch, „Episode aus der Schlacht bei Dennewitz“; 1021 von demselben: „Zur Schlacht im Morgenrauen“; 42 und 43 von Karl Becker: „Leibhusaren bei Artenay 1870“ und „Elfer bei Le Mans 1871“ oder 222 von Rud. Eichstädt: „Die Preußen kommen, Abend von Belle Alliance“ der Gunst und der Aufmerksamkeit der Massen erfreuen. Nebenbei bemerkt, sind diese Gemälde insgesamt auch noch aus andern als militärischen, patriotischen und historischen Gründen beachtenswert, aber der Freund der christlichen Kunst darf ihnen dankbar sein, daß sie die Platzfrage bei den ihn speziell interessierenden Bildwerken in einem für ihn sehr günstigen Sinne lösen helfen.

Wir haben bereits betont, daß derselbe quantitativ nicht allzuviel erwarten wird. Tatsächlich kommen für ihn nicht einmal ganz drei Prozent der ausgestellten Nummern in Betracht. Aber innerhalb dieses kleinen Kreises entfaltet sich doch ein ziemlich vielfältiges Bild: kirchliche Gebäude und Persönlichkeiten, kirchliches Leben und Gestalten aus der Legende und der Bibel treten ihm entgegen.

Was die kirchlichen Gebäude betrifft, so kommen sie nach zwei Seiten in Betracht: der technischen und der malerischen; und die eine wie die andere ist hier behandelt.

Eine ganze Reihe von Plänen für katholische und evangelische Kirchen, die in jüngster Zeit ausgeführt worden sind, sind ausgestellt, und sie bekunden die schon oft konstatierte Tatsache, daß man auf katholischer Seite am Althergebrachten festhält, während auf protestantischer Seite ein Ringen weniger nach neuem Stil, als neuer Anordnung sich bemerklich macht. Die Tatsache ist leicht begreiflich. Die Kultbedürfnisse auf katholischer Seite sind

dieselben wie zur Zeit der Entstehung mittelalterlicher Kirchen und Dome. Der Protestantismus dagegen hat sich zunächst in den katholischen Kirchen etabliert und abgesehen vom gemäßigten oder wilden Bildersturm wenig an denselben geändert, während ideell das Wort Gottes, also die Kanzel, den Mittelpunkt bildete und den Dienst am Altare und damit den Altar selber in den Hintergrund rückte. Bei Neubauten war es eine Forderung der Zweckmäßigkeit, dies auch äußerlich zur Geltung zu bringen, und so tritt uns vielfach — und gerade bei den Berliner Plänen, eine beachtenswerte und durchaus berechtigte Vorliebe für zentrale Anlage und damit äußerlich eine gewisse Verwandtschaft mit dem Theaterbau entgegen.

Ueber die katholischen Bauten ausführlicher zu handeln ist uns nicht möglich, da den Plänen ein Grund- und Mißriß, ein Längs- und Querschnitt nicht beigegeben ist. Es ist aber auch nicht nötig, da das Material, aus dem die Kirchen bestehen, wie das Gelände, für das sie berechnet sind, anders geartet ist, als in Württemberg. Nur eines muß hier hervorgehoben werden und kann auch für den Süden als Muster dienen: die Pläne lehnen sich an die mittelalterlichen Vorlagen an, und zwar aus dem einfachen Grund, weil diese es in mustergültiger Weise verstanden haben, Architektur und Gelände in Einklang zu bringen. Und wenn wir auch davor warnen müßten, die Pläne, so wie sie hier vorliegen, ohne alles weitere im Süden zu rezipieren, so müssen wir doch umso nachhaltiger auf das hier beobachtete Prinzip hinweisen. Wer zum erstenmal nach Oberschwaben, namentlich in die Seegegend, kommt, dem fallen die massigen Türme auf. Versuche, schlankere Türme einzubürgern, und der Spitzname — „Weiskiste“ —, den die neuen Gebilde beim Volk bekommen haben, haben deutlich bewiesen, daß hier unsere Ahnen instinktiv das Richtige getroffen haben und daß ein Abweichen vom Herkommen eine Sünde gegen die Aesthetik ist.

Vom rein malerischen oder wenigstens vorwiegend vom malerischen Standpunkt sind Kirchen behandelt in Nr. 435: Heinrich Hermanns, Aiteikirche in Amorbach, Unterfranken; Nr. 1165: Zuterieur,

Kirche in Amorbach, von Fritz Werner; Nr. 949 von Adolf Schill: Kircheninneres (S. Pantaleone) Venedig und Nr. 950 von demselben: in der Markuskirche, Venedig; Nr. 968 von Max Schlichting: Inneres der Markuskirche. Es ist bezeichnend, daß in zwei Fällen ein und dieselbe Kirche von verschiedenen Künstlern behandelt worden ist, und es ist kein Zufall, daß das eine eine reich gehaltene Barockkirche, das andere ein Kabinettstück mittelalterlicher Bau- und Innenkunst ist. In der Tat ist es eine sehr lohnende Aufgabe, hier wie dort die monumentale Architektur im Glanze einer reichen Innenausstattung und im Glorionschein einer herrlichen Beleuchtung darzustellen, und bei sämtlichen Nummern hat sich eine tüchtige, wenn auch nicht bei allen eine gleich tüchtige Kraft in den Dienst der Sache gestellt — und doch hat man das Gefühl, als ob sich aus dem Problem noch mehr hätte machen lassen, namentlich wenn man an die Kircheninterieurs der alten Nieder- bzw. Hol- länder denkt.

Nein äußerlich betrachtet reißt sich hier Nr. 1069, Franz Starbina, die Betlehemkirche am heiligen Abend an, und doch ist ein großer Unterschied, und nicht bloß der zwischen Interieur und Exterieur, dort die feierliche Ruhe weiter Hallen, hier der Drang der Menschen nach dem Gotteshause, dort Sonnen-, hier künstliches Licht, sondern es redet hier vor allem das Gemüt mit; es ist Weihnachtsstimmung, und es würde einem treulich und feierlich zugleich zu Mute, auch wenn das Ringen zwischen dem Licht aus den erhellten Kirchenfenstern und der Dämmerung auf der Straße weniger virtuos behandelt wäre.

Sicherlich nicht der Kirche zulieb, aber auch nicht der Kirche zuleid, wurden Nr. 49: W. Beckmann, Kapuzinerkloster in Amalfi und Nr. 64: A. Bertrand, sinkende Sonne, gemalt. Fesselt dort vor allem die herrliche Natur, so ist's hier der Friede und das Behagen, das aus dem feine Blumen im schattigen Klostergarten begießenden Mönch redet, während die Sonne die Zinnen vergoldet. Es hat ja leider Zeiten gegeben, wo bei Schilderungen des Klosterlebens die Satyre

oder gar der Haß den Pinsel geführt hat. Nicht so ganz harmlos blickt der Bettelmönch von F. Barczfa (Nr. 843) in die Welt, sein Gang hat etwas Schleichendes und sein Blick etwas Pfliffiges, fast Lauerndes. Allein Humor ist auch für den Kuttenträger keine Sünde und eine gewisse Gewandtheit, wo nicht Geriebenheit mag sich bei häufigem Terminieren immerhin herausbilden. Ein Stück Taubeneinfalt und Schlangenklugheit ist hier mit Geschick dargestellt. Auch aus Nr. 708 von W. Löwith redet nicht viel Ascese, ja nicht einmal Modestie; aber warum soll ein hoher kirchlicher Würdenträger und sein Begleiter nicht herzlich lachen dürfen, wenn einmal ein „lustiger Besuch“ im Reiterkostüm beim guten Wein der geistlichen Herren warm wird und ein fedes Reiterstücklein zum besten gibt? Wäre er noch Alumnus, so wäre das unter Umständen etwas anderes. — Ein sachlich durchaus würdiges und künstlerisch tüchtiges Bild ist das von W. A. Brage, Nr. 1184, „Karitäten“: ein Mönch mitten in der genialen Unordnung von alten Urkunden, Bildern, gemalten Fenstern und Statuetten. Auf den, der die Geschichte des Vatikanums kennt, macht das „Bildnis des Kardinals Ludwig v. Gaynald, Erzbischof von Kalocsa“ von Michael v. Munkácsy (Nr. 797) einen tiefen Eindruck, auch wenn er kein Auge hat für dessen künstlerische Vorzüge.

Wie unendlich viel Poesie, malerischer Reiz und künstlerische Anziehungskraft dem kirchlichen Leben in seinen verschiedenen Ausprägungen innewohnt, zeigen Bilder wie Nr. 462: „Wallfahrtskirche in Oberbayern“ von Franz Hoch; Nr. 239: „Wallfahrtskirche“ von G. S. Engelhardt; Nr. 95: „Umzug am Marienitag im Gebirge“ von C. Breitbach; Nr. 1190: „Ankunft der Wallfahrer“ von Th. Zemplényi; Nr. 869: „Rückkehr der Wallfahrer“ von G. Poll; Nr. 494: „Zu spät“ von C. Jacoby (ein Priester kommt mit dem Allerheiligsten zum Versetzen, während der Kranke eben verschieden ist). Etwas besonders Wichtiges ist es gerade nicht, wenn ein Ministrant die Kerzen anzündet in einem einfachen Landkirchlein und ein paar Gläubige auf den Beginn des Gottesdienstes warten. Und doch hat

J. Luga ein prächtiges Bild daraus zu machen gewußt (Nr. 709: „Vor der Messe“). Mehr ein Trachtenbild und doch auch wieder mehr als ein Trachtenbild ist J. Paczka „Kirchgang, Ungarn“, Nr. 835. Ein frisches Stück Volksleben schildert A. E. Raucheneggers „St. Leonhards Ritt“ (Nr. 1897). In der Technik wie im künstlerischen Wert sind die genannten Bilder unter sich sehr verschieden. Die einen Bravourstücke modernster Auffassung und Ausführung, die andern so gehalten, wie gewöhnliche Menschenkinder die Natur sehen, aber ganz abgesehen von der Mache sind sie bedeutsam als Beweis, daß es in Brüssel, in München und Budapest noch Künstler gibt, die von den Hebern, Fanatikern und Zynikern sich nicht einreden lassen, daß die Professionen nur aufgefärbtes oder übertünchtes Heidentum oder Unfug und occasio proxima für ganz andere Dinge als Akte der Frömmigkeit seien.

Am ungezwungensten gliedern wir hier die „Kirchenbibliothek“ von M. Schäfer (Nr. 939) mit ihrem traulichen Raum und ihren altehrwürdigen Folianten und Nr. 263: „Orgelchor“, Pastell von C. Fehr, an. Ist es auch ein seit dem Frührot der Renaissance von der Plastik wie von der Malerei oft behandeltes Thema, so muß man doch an diesen Knaben, die so frisch ihr Lieb ins Gotteshaus hineinsingen und so frohgemut ins Leben hineinschauen, seine Freude haben. Liest oder hört man den Titel „Arme Seelen“ (Nr. 832 von Kornelia Paczka), so wird man ein religiöses Bild erwarten; die Künstlerin scheint jedoch die moderne Frauenfrage darstellen zu wollen. Gruppierung, Beleuchtung und die einzelnen Gestalten sind gelungen.

(Schluß folgt.)

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

Von Pfarrer Dezel.

(Fortsetzung.)

Was die Altäre in unserer restaurierten Kirche zu Hörbranz betrifft, so gehören sie dem Rokokostile an, sind jedoch in maßvollen und ansprechenden Formen gebaut und auch so ornamentiert. Der

Hochaltar ist aus Holz und stammt aus dem aufgehobenen Nonnenkloster zu St. Anna in Bregenz und wurde im Jahre 1787 angekauft. Er blieb auch in der vergrößerten Kirche und ist, soweit es notwendig war, in seiner Vergoldung erneuert und in seiner früheren Marmorierung gereinigt und aufgefrischt worden. Er hat ein ganz gutes, wertvolles Altarbild, welches die heilige Familie, eigentlich die „heilige Sippe“ darstellt: Maria mit dem Christuskind und dem hl. Joseph, links St. Anna und Joachim, unten der hl. Johannes. Ein Monogramm besagt: »Franc. Ludovicus Herrmann invenit et pinxit anno 1764.« Es ist eine ganz bedeutende Komposition mit vorzüglicher Anordnung der Figuren, unter denen Maria mit dem Christuskind den Mittelpunkt einnehmen und durch ihre lichten, schönen Köpfe besonders hervortragen. Oben ist ein kleineres, ebenfalls gutes Gemälde von demselben Meister, das den hl. Franziskus vorstellt. Zu beiden Seiten des Hochaltarblattes befinden sich die Statuen der hl. Landgräfin Elisabeth und der hl. Ursula.

Die Seitenaltäre sind aus rötlichem und weißgrauem Gipsmarmor, von Georg Sigel, Stuccator von Wessobrunn in Oberbayern, und stammen aus dem Jahre 1758; aus gleichem Material und aus gleicher Zeit wie auch von demselben Meister stammt auch das Antependium des Hochaltars. Diese Seitenaltäre sind sehr einfach und würdig in ihrem Aufbau, nicht überladen in ihrer Ornamentik und darum für dieses Gotteshaus sehr wirkungsvoll. Die Hauptaltarblätter aus neuerer Zeit sind ohne künstlerische Bedeutung, dagegen sollen in die oberen Abschlüsse wieder die früheren Gemälde, hl. Joseph und hl. Sebastian, hineinkommen, die ebenfalls von dem obengenannten Herrmann stammen und vorzügliche Kunstwerke sind.

Einen weiteren ausgezeichneten Schmuck hat die restaurierte Kirche in den neuen Glasgemälden erhalten. Schon im Jahre 1895 erhielt das Langhaus zwei im Spätstile ausgeführte farbige Fenster, welche die Darstellungen der Krönung Maria und der schmerzhaften Mutter (Pietà) einerseits und die Heiligen Antonius von Padua und Franziskus Sera-

phicus anderseits enthielten und aus der kgl. bayerischen Hofglasmalerei von Fr. X. Zettler in München stammen. Würde man jedoch in Herstellung der übrigen Fenster im Schiffe in dieser Weise, daß je ein Fenster zwei, dazu noch von farbigen Vordüren eingerahmten Scenerien enthielte, fortgefahren sein, so würde im Schiffe die gefürchtete Dunkelheit eingetreten sein. Wir haben schon bei Besprechung der neuen Glasgemälde in der Kirche zu Dischingen („Archiv“ 1903 S. 117) hervorgehoben, daß betreffend die Anbringung von Glasmalereien in den Kirchen der Spätstile verschiedene Ansichten und Besürchtungen herrschen. Erst neuerdings ist deshalb bezüglich „Anbringung von Glasgemälden in Kirchen späterer Stilperioden“ seitens des kgl. bayer. Kultusministeriums folgende Entschliebung ergangen: „In neuerer Zeit mehren sich die Versuche zur Anbringung von Glasgemälden in Kirchen späterer Stilperioden. Der zur Wahrung der künstlerischen Eigenart der Innenräume solcher Kirchen und im Interesse der Denkmalspflege gebotene Widerstand gegen derartige Versuche führt nicht selten zu unliebsamen Differenzen. Um hier aufklärend zu wirken, hat das Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns ein Gutachten über die in Betracht kommenden prinzipiellen Fragen ausgearbeitet. Dieses Gutachten wurde auf Grund mehrfacher Beratungen der Referenten des Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns festgestellt und bildet den Ausdruck der für das Generalkonservatorium in dieser Frage maßgebenden Grundsätze, welchen sich auch die kgl. Oberste Baubehörde angeschlossen hat. Da die Sache weitere Kreise interessieren dürfte, geben wir aus dem Gutachten nachfolgend die entscheidenden Ausführungen:

„Bei der Restauration von Kirchengebäuden und Kirchenausstattungen aus früheren Jahrhunderten richtet sich der höchst anerkanntswerte Stifter Sinn der Gemeindeangehörigen in der wohlmeinenden Absicht, zur Verschönerung des Gotteshauses beizutragen, sehr häufig auf die Ausschmückung der Fenster im Chor wie im Langhaus durch Glasgemälde. Nicht

immer findet dabei eine sachgemäße Erwägung statt, ob dieser Schmuck mit dem wieder zur Geltung und zu erneuter Wirkung zu bringenden künstlerischen Charakter der Architektur und der übrigen inneren Ausstattung des Raumes im Einklang steht. Es wird nicht genügend beachtet, daß die Glasmalerei nach ihrer Ausbildung und Anwendung eine mittelalterliche Kunstgattung ist, welche schon während der Stilepoche der Renaissance außer Gebrauch gesetzt wurde und den späteren Stilrichtungen, dem Barock, Rokoko und Empire völlig fremd war.

Wenn nun in Kirchen, die mit ihrer Architektur oder doch mit ihrer inneren Ausschmückung und Einrichtung diesen letzteren Stilrichtungen angehören, die Fenster mit Glasgemälden ausgestaltet werden, so tritt ein fremdartiges Element hinzu, welches die Harmonie des Ganzen empfindlich stört und die Wirkung der einzelnen Ausstattungssteile abschwächt und beeinträchtigt.

Sprechen hienach schon allgemeine Gründe gegen die Anbringung von Glasgemälden in Kirchen der genannten Stilperioden, so sind noch einige störende Nebenwirkungen nicht außer Betracht zu lassen. Während in den reich ausgestatteten Kirchen des 17. und 18. Jahrhunderts die Fenster lediglich der Lichtzufuhr dienen, drängen sich Glasgemälde durch ihre schlagenden Farbeffekte auf und lenken den Blick von den übrigen bedeutsameren Teilen der Ausstattung ab; es wird Unruhe in das Gesamtbild getragen und seine Harmonie zerstört; das dem Altar und den Deckengemälden wie den Stuccaturen nötige Licht wird geschmälert und letzteren wird hiedurch, wie auch bei Anwendung von Kathedralglas, die zur plastischen Wirkung erforderliche Schattenbildung entzogen. Endlich entstehen störende Wirkungen, indem die Glasgemälde und Buntverglasungen farbige Reflexe auf die Gemälde und Architekturteile werfen; bei der beliebten grünlichen Verglasung erhält die Vergoldung an den Einrichtungsstücken und Architekturteilen den minderwertigen Anschein von Messing.

Es ist aus allen diesen Gründen wünschenswert und sollte zur Richtschnur dienen, daß bei der Restauration oder der Ver-

mehrung des Schmuckes von Kirchenräumen aus den Stilperioden der Hochrenaissance, des Barock, Rokoko und Empire in allen Fällen, wo es sich um charakteristische und künstlerisch beachtenswerte Leistungen handelt, die Zutat von Glasmalereien und sogenannten Kunstverglasungen unterlassen wird.

Bei künstlerisch weniger bedeutenden Kirchenausstattungen dieser Stilperioden soll zwar die Aubringung von Glasmalereien nicht ausgeschlossen sein, sie soll aber auf ein sorgfältig erwogenes Maß beschränkt werden. Dabei muß der Stilcharakter, das übliche Kolorit und das Beleuchtungsbedürfnis der Epoche zur Maßgabe dienen und es muß von der Anwendung großer Figuren, ausgedehnter farbiger Hintergründe und breiter Vorhängen abgesehen werden. Endlich möchte noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß der Zweck, welchem die Glasmalerei manchmal dienen soll, nicht selten auch durch wesentlich einfachere Mittel erreicht werden kann. So könnte z. B. zur Abhaltung der blendenden Morgensonne vom Hochaltare, wenn nicht weiße Vorhänge angebracht werden wollen, eine schwach weißgraue getönte Verglasung mit Viereck-, Sechseck- oder Rundscheiben angewendet werden, ebenso an Fenstern, welche dem störenden Einblick aus nahegelegenen Wohnhäusern ausgesetzt sind; bei den übrigen Fenstern sollte die Verglasung mit einer dieser Scheibenformen aus ungefärbtem oder kaum merklich weißgrau getöntem Antikglas oder gewöhnlichem Fensterglas, allenfalls auch mit sehr flachen, farblosen Bupenscheiben geschehen.

Wenn in den vorstehenden Ausführungen der kunstgeschichtlich und ästhetisch allein berechtigte Grundsatz nicht in rigoroser Konsequenz auf alle Fälle angewendet, sondern eine Grenze gezogen wird zwischen denjenigen Fällen, in welchen die Anwendung der Glasmalerei und der Kunstverglasung als unzulässig gelten muß, weil sie zu einer Schädigung am Denkmalschatze des Landes führt und jenen doch ungleich zahlreicheren Fällen, in denen eine solche nicht oder doch nicht in erheblichem Maße eintritt, so ist damit den bestehenden Verhältnissen auf dem Gebiete der Kunstgewerblichen Produktion, der Existenz

zahlreicher Kunstanstalten, welche sich mit der Glasmalerei beschäftigen, entsprechend Rechnung getragen. Die unbedingte und unterschiedslose Zulassung einer der Kunst der Renaissance, des Barock, Rokoko und Empire fremden und widerstrebenden Dekorationsweise würde dem Ziele der Denkmalpflege durchaus zuwiderlaufen."

Soweit das Gutachten des General-Konservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns.

Gegen dieses Gutachten haben wir nun aber sowohl vom historischen als künstlerisch technischen Standpunkte aus folgende Bedenken: Einmal erscheint uns die Ansicht nicht folgerichtig zu sein, daß, weil die Glasmalerei „nach ihrer Ausbildung und Anwendung eine mittelalterliche Kunstgattung“ sei, sie deshalb in den Spätstilen nicht Verwendung finden soll. Es ist ja auch die monumentale Wand- und Deckenmalerei eine „mittelalterliche Kunstgattung“ gewesen, ja sogar schon in vor-mittelalterlicher Zeit ausgebildet und angewendet worden, warum soll sie, dem Charakter der Spätstile angepaßt, nicht auch in der Neuzeit Verwendung gefunden haben? Ist nicht, wie die monumentale Malerei der Mönche von Reichenau u. s. w. in den romanischen Basiliken, auch in gleicher Weise die moderne Freskomalerei der Tiepolo, Knoller u. s. w. in den Kirchen der Spätstile berechtigt? Dann aber ist die Behauptung, daß die Glasmalerei während der Renaissance und des Barocks gar nicht mehr im Gebrauch gewesen sei, gar nicht richtig. Heute noch gibt eine ganz stattliche Anzahl von bemalten Fenstern aus diesen Zeiten vom Gegenteil Zeugnis. Allerdings hat sich die Technik der Glasmalerei während dieser späteren Stilperiode vielfach und wesentlich geändert. Man hat nämlich die Kenntnis der Schmelzfarben gewonnen, man verstand, größere Tafeln herzustellen und Bleiruten von beliebiger Länge zu fertigen. Aber diese Abweichung von den mittelalterlichen Vorbildern, diese Bereicherung in der Technik berechtigt doch nicht zu der sonderbaren Logik, daß man es in diesen Epochen der kirchlichen Kunst überhaupt mit keiner Glasmalerei mehr zu tun habe. Die Glasmalerei wurde vielmehr nur dem neuen Stilcharakter angepaßt, sie wurde

weicher und reicher in der Zeichnung und heller und lichter in der Farbengebung. Allerdings hat die Reformation mit ihrer barbarischen Bilderstürmerei speziell in Deutschland die Entwicklung dieses kunstgewerblichen Zweiges fast ganz unterbunden und ebendeshalb in Deutschland und Oesterreich eine völlige Unkenntnis nachmittelalterlichen Glasmalereien gebracht. Daß es aber auch in der Zeit der Renaissance und Barock erlaubt und Brauch war, Kirchen mit Glasmalereien auszustatten, dafür haben wir Zeugnisse in den noch vorhandenen Werken und in den Meistern, die sich mit dieser Kunst beschäftigten. Es seien nur die Glasmalersöhne Hendrick Goltzius 1558—1616 und Gerhard Dow, ebenso Hans Wendemann de Brieze 1527—1604 genannt.

Besonders charakteristisch für diese Zeit ist, daß die Arbeitsteilung eintritt und die Zeichnung oder Visierung von dem einen und die glasmalerische Ausführung von dem andern Künstler besorgt wird. So lieferte Hans Balbung Grien 1515 die Visierung für das St. Annafenster des Freiburger Münsters und die Zeichnungen zu den 14 Glasgemälden für die Kirche der Kartäuser zu Klein-Wasel, Hans Holbein der Jüngere zu 11 Stücken derselben Kirche. Schon die Abbildungen, die wir feinerzeit im „Archiv“ 1898 Nr. 6—8 brachten, lassen erkennen, daß und wie die Glasmalerei für die Spätstile behandelt worden ist. Aus den Jahren 1555 bis 1603 finden wir 44 Fenster in der Johannisikirche in Gouda. Die bekannten Renaissancefenster aber in Köln, Dom und St. Maria am Kapitol, St. Peter in Nürnberg und in vielen andern Kirchen Deutschlands bedeuten noch eine Minderzahl gegen die zahlreichen Glasgemälde der Hoch- und Spätrenaissance in Frankreich, z. B. in St. Etienne du Mont, in Paris, in der Schloßkapelle von Vincennes, in Couen, in Beauvais, in Rouen, in Auch, Auxerre, Bourges, Quimper, Reims, Sens, Chalons-sur-Marne, Dol, Limoges u. s. w. u. s. w. Von den bekanntesten Glasmalereien in Spätstilen in Belgien seien noch die Fenster von St. Gudule in Brüssel genannt, in Spanien seien erwähnt die 90 Fenster im Dome zu Sevilla, die von Burgos, Cuenca, Toledo,

Valencia und Madrid. In Italien finden sich Glasmalereien in Spätstilen im Vatikan, Maria del Popolo, St. Maria dell' Anima u. a. in Rom, S. Felicità in Arezzo, ferner in den Domen und Kirchen zu Lucca, Siena, Mailand u. s. w.

In diesen Glasmalereien der Spätstile, besonders bei den Italienern und Franzosen, finden wir auch häufig eine äußerst bescheidene Anwendung von Farbe auf durchwegs weißlichem, hellem Fond, der nur mit Silbergelb und Grisaille mäßig und zart behandelt ist, so daß ein solches Fenster nicht störend wirkt, jedenfalls nicht so, wie ein dem Zahn der Zeit, dem Staub und Schmutz unterworfenen Vorhang (!) oder eine gedankenlose Rund- oder Sechseckscheibenverglasung. Eben damit haben wir auch die Richtschnur für die Ausschmückung der Bauten der späteren Stilperioden auf glasmalerischem Gebiete angedeutet: man wähle helle, fast weißliche, gelbliche, nie grünliche Verglasungen mit einer geschmackvollen Linienführung der Verbleiung und wende in mäßiger Form Silbergelbdecor, Gie und davor verbunden mit etwas Grisailleornament, an. Da wo Figuren zulässig sind, wähle man für sie die hellsten Farben, ja vielleicht nur Töne, so wie wir dies häufig bei späteren Fresken finden, und lege sie direkt auf den hellen, unbemalten oder kaum dekorierten Fond. In dieser Weise technisch und künstlerisch richtig durchgeführte, wenn auch vom Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns in Acht und Bann getanen Glasgemälde der Spätstile, werden weder die Harmonie des Ganzen stören, noch die Wirkung der einzelnen Ausstattungsteile einer Kirche irgendwie abschwächen oder beeinträchtigen. Sie werden auch weder die Gemälde an den Altären noch an Wänden und Decken mit Reflexen beleidigen. Sie werden im Gegenteil das große stilvolle Weiß des Innenraumes mit seinen Stuckornamenten ungestört zur machtvollen Geltung kommen lassen, gerade so gut, als wenn in den Fenstern die nüchternen, langweiligen Rund- oder Sechseckscheiben Parade stünden. Gewiß hätten unsere mächtigen

Klosterkirchen des vorvorigen Jahrhunderts sich diesen Schmuck der Fenster nicht entgehen lassen, wenn die Kunst der Glasmalerei damals in Deutschland größtentheils nicht verloren gegangen wäre, gewiß würden die herrlichen Stuccaturen wenigstens einen Reflex in Silbergelb auf die großen Fenster geworfen haben, um ihre Eintönigkeit und Langweile wenigstens zu mildern, wenn man damals wie heute wieder mit der Schmelzmalerei auf große Tafeln, besonders mit dem Silbergelb, umzugehen verstanden hätte.

Wir haben nun in unserer restaurierten Kirche zu Hörbranz (wie auch in Dischingen, cfr. Abb. im „Archiv“ 1903 Nr. 12) Beispiele, wie solche Fenster der Spätstile in der obigen Weise behandelt aussehen und welche Wirkung sie machen. Die kgl. bayer. Hofglasmalerei von Zettler in München hat in dieser Art der Ausführung der 12 Apostel in Hörbranz das richtige getroffen. Die Kirche ist vollständig hell geblieben, die Glasgemälde drängen sich durch ihre Farbeffekte in keiner Weise auf und widerstreben auch nicht der Dekorationsweise der Kirche. Sie sind vielmehr ein weiterer herrlicher Schmuck des Gotteshauses und stehen namentlich auch mit den schönen Deckengemälden in bester Harmonie, wie sie sich überhaupt durch ihre stilistisch korrekte Zeichnung, ihre lichten, schönen Farbentöne und ihre treffliche Anordnung dem Ganzen vorzüglich einordnen. Wie unsere Abbildungen (s. Beil.) zeigen, wurden je in einem Fenster zwei Apostel in Brustfiguren angebracht und mit in ganz lichten Farbentönen, meist Silbergelb, gehaltenen Umrahmungen umgeben; zu weiterer Belebung des Ganzen ist je einem Apostel oben ein Puttenengel beigegeben, der ein zweites Attribut oder eine Inschrift trägt; es sind allerliebste Gestalten, die dem Ganzen mehr Leben und Abwechslung verleihen. Der Fond der Fenster ist weißliches Kathedralglas mit einem ganz leichten Etich ins Gelbe; er hat keine farbige Vordüren und nur oben und unten bilden Ornamente, Kartuschen u. dgl. in Silbergelb einen passenden Abschluß.

Noch sei des neuen gemalten Chorfensters rechts vom Hochaltare gedacht, das von derselben Glasmalereianstalt ge-

fertigt „Maria Heimsuchung“ darstellt. Hier durfte sich die Komposition über das ganze Fenster erstrecken und durften auch kräftigere Farbentöne angewendet werden, nur das zu viel hereinströmende, störende Licht abzuhalten und dem Hochaltar das richtige Licht vom seitlichen Dekorationsfenster zukommen zu lassen. Wenn hier auch in der Haltung der hl. Jungfrau der Lebhaftigkeit des Rokokostiles fast zu viel Rechnung getragen ist, so ist doch die ganze Komposition eine durchaus künstlerische; Figuren wie Ornamente sind mit großer Gewandtheit gezeichnet und ein herrlicher Farbenschmelz ergießt sich über das Ganze, große Schönheit und Innigkeit liegt in diesen Köpfen, über die man heilige Freude und Begeisterung über das erhabene Geheimnis ausgegossen sieht.

Schließlich den Kostenpunkt der Restauration anlangend, betrug dieser ca. 18000 M., wovon fast alles durch freiwillige Beiträge der Pfarrgenossen, durch Stiftungen, Geschenke u. dgl. aufgebracht wurde. Sie verteilen sich: auf die Fenster ca. 6000 M., auf die bildliche Ausmalung der Decke 5700 M., dekorative Ausmalung samt Restauration der Altäre ca. 5000 M. Der Pfarrer der Kirche, Anton Bickel, der von seinem Bischofe neulich auf die Stadtpfarrei Bludenz berufen wurde, hat durch die Restauration dieser Kirche wie der christlichen Kunst so auch seiner bisherigen Gemeinde einen großen Dienst erwiesen und diese zu bleibendem Danke verpflichtet. (Fortf. folgt.)

Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt O. F. M. in Anafeno (Italien).

(Schluß.)

Das Archiv der Krakauer Kathedrale enthält bezüglich der Konzeption kein Dokument, nur im Pontificale ist zu der Oration ein Verweis auf ein apostolisches Dekret aus dem Jahre 1788 gemacht.¹⁾

So ist es eine bemerkenswerte Reihe von ehrwürdigen Monumenten, welche uns von dem Gebrauche des Rationale durch manches Jahrhundert erzählen. Es dürfte wohl ohne Analogon dastehen, daß die Bischöfe einer Diözese sich so

¹⁾ Für Angaben über das Krakauer Rationale bin ich Herrn Kanonikus Bandurski in Krakau zum Dank verpflichtet.

lange derselben Insignie bedienten; durch einen so langen Gebrauch gewann die Insignie aber auch an Wert und Bedeutung bei den einen und wurde so erhalten; bei andern mochte das Gegenteil der Fall sein, das Nationale wurde schlecht und schadhast, zumal wenn es oft gebraucht, aber selten ausgebeffert wurde. Das mag ein Grund mit gewesen sein, weshalb es in einzelnen Diözesen ganz in Vergessenheit geriet.

8. Verleihung des Nationale durch den Papst.

Das Pallium trug als Symbol der kirchlichen Vollgewalt seit den ältesten Zeiten nur der Papst; von ihm erhielten es als Zeichen der Partizipation an der päpstlichen Gewalt oder auch als eine besondere Auszeichnung die päpstlichen Vikarien, ferner auch einzelne Erzbischöfe und Bischöfe wegen hervorragender Verdienste um die Kirche; während es aber Papst Gregor I. dem Erzbischof Desiderius von Vienne noch verweigerte, hatte sich bis zum Anfang des 9. Jahrhunderts bereits die Pflicht herausgebildet, daß alle Metropolitane es in Rom erbitten mußten. Wie verhält es sich nun in dieser Hinsicht mit dem Nationale? Von einer allgemeinen Verleihung durch den Papst kann nach unserer Erklärung über den Ursprung des Nationale keine Rede sein. Der Einfluß der karolingisch-liturgischen Bewegung bewirkte seine Aufnahme unter die bischöflichen Insignien. Daß zu dieser Neuerung eine päpstliche Konzession eingeholt wurde, läßt sich nicht nachweisen, ist auch höchst unwahrscheinlich bei der damaligen Freiheit in liturgischen Dingen. Der eine fing damit an, sich mit einer solchen Insignie zu schmücken, der andere folgte nach. Nachdem es aber einmal Aufnahme unter die liturgische Gewandung gefunden, mochten es später einzelne Bischöfe für angemessen erachten, in Rom um den Gebrauch der Insignie zu bitten, zumal als der Ursprung vergessen war; so erhielt es die Kirche von Halberstadt durch Papst Agapet II. Daß man es aber mit diesem Nachsuchen in Rom nicht sehr streng nahm, beweist wohl der Umstand, daß sich für die meisten keine päpstliche Konzession nachweisen läßt. Wenn man nämlich keinen Papst kennt, der es konzidiert, noch auch ein Diplom beibringen kann, bemerkt Barbier de Montault bezüglich Toul's, darf man da nicht mit Recht annehmen, es sei überhaupt nicht (von Rom) konzidiert worden? ¹⁾ Diese Frage findet eine Antwort durch das Beispiel Bischofs Adalberon von Metz, der es von seinem Freunde Hilward von Halberstadt erbat und erhielt. Als sich die Kenntnis von dem Ursprunge des Nationale ganz verloren hatte, da wurden allerdings auch die Petitionen in Rom häufiger. Denn die andern bekannten Verleihungen des Nationale (Supernumerale) fallen sämtlich ins 12. Jahrhundert; es sind übrigens nur drei, nämlich an Raumburg durch Calixt II. und an Paderborn und Lüttich durch Innozenz II. Ein Jahrhundert früher erhielt das (metallische) Nationale Erzbischof Poppo von Aquileja. Das sind alle uns bekannt gewordenen päpstlichen Konzessionen. Sie erlauben nicht den Schluß, daß ursprünglich ein päpstliches

Privileg stets eingeholt oder überhaupt notwendig gewesen sei.

Bemerkenswert ist der Unterschied zwischen der Verleihung an Paderborn und an Lüttich durch Innozenz II. Während es Bernhard von Paderborn für sich und seine Nachfolger erwirbt, erhält es Alberon von Lüttich nur für seine Person. Auch dem Raumburger Bischofsstuhl war es ohne Einschränkung konzidiert worden. Als Grund für die Verleihung an Alberon wird das Wohlwollen der römischen Kirche bezeichnet, die als allgemeine und fromme Mutter einige ihrer Kinder zu Patriarchen, andere zu Erzbischöfen und Bischöfen erbebe, und dieselben nach der Menge der ihr von Gott verliehenen Güter mildreich mit verschiedenen Abzeichen ziere. ¹⁾ Bischof Bernhard von Paderborn dagegen erhält es gewissermaßen als Belohnung für die Treue, welche er stets gegen den heiligen Stuhl gehegt und von der er noch in den letzten Tagen dem Papst so bewährte Zeichen gegeben. Um sich den Kirchenfürsten noch mehr zu verpflichten, verleiht ihm Innozenz als besondere Auszeichnung das Nationale. ²⁾ Erzbischof Poppo erhielt es als Patriarch von Aquileja.

¹⁾ Quemadmodum eadem universalis et pia mater (Ecclesia scil.) filios suos provehit in sublime atque alios patriarchas, alios archiepiscopos, alios episcopos statuit, ita nihilominus decora circumamicta varietate, de concessa sibi a Deo divinorum munerum largitate eodem diversorum insignium pulchritudine clementer coronat. Migne, P. L. 179, 248.

²⁾ Es dürfte angebracht sein, die päpstliche Verleihungsbulle im wesentlichen hier anzuführen. Sicut omne datum optimum et omne donum perfectum desursum est, et a Patre luminum descendere Scripturae sacrae auctoritas protestatur, ita procul dubio nostram gloriam atque laetitiam fore credimus, si fratres nostri digni honore inveniuntur, et pro sua probitate atque scientia de magnis honoribus ecclesiasticis atque dignitatibus ad altiora provehi promerentur. Hoc profecto intuitu, quoniam multum de tuae devotionis erga beatum Petrum studio, . . . nostris auribus sunt nuntiata et hoc ipsum certis indiciis comprobavimus, aequum est, ut pro impenso obsequio a sede apostolica amplius honoreris, et ut de cetero fraternitatem tuam nobis magis obnoxium statuimus, tam temporaliter quam spiritualiter gratum emolumentum . . . recipias. Et quoniam tamquam Aaron ad pontificis dignitatis fastigium divina providentia credimus evocatum et loco Moysi ad regiminen es principatum christiani populi constitutus, eorumque quoque dignitatis te principem constituimus, et usum rationalis tibi tuisque successoribus ex apostolica sedis benignitate concedimus. Hoc videlicet sanciente, ut eodem his diebus per parochiam tuam infra ecclesiam dumtaxat utamini, qui in praesentis scripti pagina prescribuntur, Idest: Coena Domini, Pascha, Acensione, Pentecoste, Natali beati Ioannis Baptistae, festivitibus beatorum apostolorum Petri et Pauli, solemnitatibus beatae Mariae et omnium Sanctorum, Natali Domini et Epiphania, In consecrationibus quoque

¹⁾ Bulletin monumental XLIII, 638.

9. Bedeutung.

Das Verlangen, ein dem levitischen Ephod analoges Ornatsstück und ein Gegenstück zum erzbischöflichen Pallium zu haben, hatte dem Nationalen das Dasein gegeben. Als eine ehrende Auszeichnung erscheint es auch in den päpstlichen Urkunden. Besondere Rechte aber sind nicht damit verbunden. Auch hierin unterscheidet es sich wesentlich von dem Pallium; denn dieses ist ein Symbol der bischöflichen Vollgewalt. Solange der Metropolitan das Pallium nicht erhalten hat, darf er weder Kleriker ordinieren, noch Kirchen einweihen, noch Bischöfe konsekrieren. Zudem wird es dem Erzbischof persönlich verliehen für sein Bistum; indem der Papst es ihm übersendet, läßt er den Erzbischof gewissermaßen an seiner Macht partizipieren. Weil dem Träger persönlich übergeben, verliert es mit dessen Tode seine Bedeutung und wird ihm mit ins Grab gegeben.¹⁾ Nicht so das Nationale. Wie Ring und Stab ist es eine bloße Insignie, die sich der Bischof selbst anfertigen läßt. Weil aus kostbarem Material hergestellt, wurde es dem Bischof nicht mit ins Grab gegeben, es vererbte sich vielmehr von einem Bischof auf den andern, und so blieb daselbe Nationale in einer Kirche oft Jahrhunderte lang im Gebrauch. In den ältesten Zeiten mag man übrigens in einzelnen Kirchen den Bischof nach seinem Tode doch mit dem Nationale bekleidet haben; so würde sich wenigstens der häufige Wechsel der Form mit Leichtigkeit erklären. Sicherheit in dieser Frage könnten nur die Gräber selbst geben.

Wie allen Kultgewändern, so wurde auch dem Nationale von den mittelalterlichen Liturgikern eine symbolische Bedeutung beigelegt. Am kürzesten ist dieselbe ausgesprochen teils in dem Gebete, unter dem der Bischof es anlegt, teils in den Inschriften und Darstellungen, womit es verziert wurde. Nach der *Missa Flacci Illyrici* aus dem Ende des 10. Jahrhunderts betete der Bischof: *Da nobis, Domine, veritatem firmiter retinere et doctrinam veritatis plebi tuae firmiter aperire.*²⁾ Diesen Worten zufolge ist also das Nationale ein Symbol der Wahrheit, die der Bischof sowohl selbst allzeit treu bewahren, wie auch dem Volke unverfälscht verkünden soll. Diese älteste Symbolik ist eigentlich selbstverständlich, wenn man den Ursprung des Nationale berücksichtigt. Wie das alttestamentliche Nationale die Worte trug „Lehre und Wahrheit“, welche „die Wissenschaft und Heiligkeit sinnbildeten, die der Hohepriester besitzen sollte“,³⁾ so mahnte auch das

neutestamentliche Nachbild den Bischof zunächst zum treuen Festhalten an der Wahrheit, dann aber zum eifrigen Streben nach Vollkommenheit. Diese doppelte Bedeutung erklärte Honorius von Autun und nach ihm Sicard von Cremona mit folgenden Worten: Das Nationale mahnt den Bischof, durch Verstand hervorzuragen, durch Weisheit, Einsicht und Geduld Christo nachzustreben, und durch Lehre und Wahrheit sich auszuzeichnen; sodann aber auch den Glanz der Tugenden zu verbreiten, in der Heiligkeit Nachfolger der Apostel zu sein und das gesamte Volk beim heiligen Opfer dem ewigen Vater zu empfehlen.¹⁾ Der Quell aber, aus dem so edles Streben hervorsprudelt, zugleich die schönste Blüte des christlichen Lebens, sind die drei göttlichen Tugenden, zumal eine glühende Liebe; manifestieren muß ein Vorgesetzter den Untergebenen gegenüber seine Vollkommenheit besonders durch Uebung der vier Kardinaltugenden, namentlich durch eine gleichmäßige, vorurteilsfreie Behandlung aller. Und so wird das Nationale geradezu zu einem Symbol dieser Tugenden; denn die Worte: „Lehre und Wahrheit“ finden wir auf dem Nationale zu Krakau, Eichstätt und Paderborn. Auf dem Eichstättler sind außerdem noch genannt die vier Kardinaltugenden und die drei göttlichen Tugenden, auf dem Paderborner gestattet der Raum nur die *„Fides“* und *„Caritas“* zu nennen. Der Bischof von Krakau bittet beim Anlegen des Nationale, daß er mit Gottes Hilfe stets Willigkeit und Gerechtigkeit üben möge. *„Circumda me Domine fidei armis, ut ab iniuriatum sagittis erutus valeam aequitatem et iustitiam custodire. Per Christum!“*

Die Krone aller Tugend und das „Band aller Vollkommenheit“ bildet die göttliche Liebe; die Liebe bleibt auch im Himmel, wenn das Glauben sich in Schauen verwandelt, das Hoffen in Besitzigen. Aehnliche Gedanken veranlassen wohl zur Anbringung der herrlichen Allegorie auf den Nationalien zu Bamberg, Regensburg und München, deren Darstellung und Erklärung wir oben bereits angeführt haben. Irrten wir nicht, dann liegt der Darstellung aber auch eine symbolische Bedeutung zu Grunde, indem der Bischof ermahnt wird, die schönsten aller Tugenden eifrig zu üben und durch die Liebe die ihm anvertrauten Seelen dem göttlichen Lamm zuzuführen, mit dem die geretteten Seelen dereinst im himmlischen Jerusalem Hochzeit feiern werden. Ist ja doch die Liebe nach einem schönen Worte Bossuets nicht nur das Kennzeichen jener wohlthätigen Hand, aus der wir alle hervorgegangen sind, sondern zugleich auch das vorzüglichste Mittel, um andere Menschen zu gewinnen für uns und für Christus. Zur Erklärung jener Darstellung können wir uns wohl an keinen bessern halten, als an Honorius

ecclesiarum infra tuam parochiam necnon etiam ordinationibus clericorum, in anniversario dedicationis Padelburgensis Ecclesiae et in facultate Sancti Liborii. Migne, P. L. 1175, 186.

¹⁾ *Caeremoniale Episcoporum* I. c. 16 (ed. 1902) p. 73. Wenn der Erzbischof innerhalb seiner Provinz stirbt, wird es auf die Tafel gelegt, wenn außerhalb, unter das Haupt.

²⁾ Martène, *De antiquis Ecclesiae ritibus* I. c. 4 art. 12 ordo 4; (ed. Antwerp. 1736) I. 493.

³⁾ Exod. 28, 30. Vergl. Allioti zu dieser Stelle.

¹⁾ *Gemma animae* I. c. 213. Migne I. c. col. 608: *Monet autem rationale pontifiam ratione vigere, auro sapientiae, hyacintho spiritualis intelligentiae, purpura patientiae in Christum (qui coelum palma mensurat) tendere debere, doctrina et veritate radiare, gemmis virtutum coruscare, duodecim apostolos sanctitate imitari, totius populi in sacrificio recordari.*

von Antun, der möglicherweise das Bamberger Nationale selbst gesehen hat. Dargestellt ist ein König auf dem Ferulum Salomonis, auf dem genannten Monumente als „Rex pacificus“ bezeichnet. Nach Honorius ist der König niemand als Christus selbst, der „verus pacificus“. Das „ferculum“ oder den „lectulus“ erklärt er als die Kirche, in welcher der Heiland nach der Vertreibung durch die Synagoge „durch den Glauben“ ruht. Die gläubige Seele, welche dem Herrn „das Ruhelager“ bereitet, ist dargestellt in der mittlern, als „Königin“ bezeichnete Person. „Zu dieser innigen Vereinigung mit Christus ladet die Kirche alle ein, Juden und Heiden, damit sie durch den Glauben zu ihr kommen und durch die Liebe in ihr ruhen.“ Die aus dem Judentum und Heidentum herufenen Seelen wird man in den beiden zu Füßen der „Königin“ angebrachten Halbfiguren erkennen dürfen, wenn man sie nicht, wie Pfister und Braun tun, als Maria und Martha erklären muß, als Repräsentanten des beschaulichen und tätigen Lebens. „Die silbernen Säulen, welche das Haus der Kirche stützen, sind die Apostel und deren Nachfolger“; auf unsern Nationalien ist das Kollegium der Apostel durch die beiden Fürsten der Apostel vertreten, die neben den Säulen stehen, hier Petrus, dort Paulus. „Auf dem purpurnen Aufstiege steht der Chor der Martyrer, durch das eigne Blut purpurrot gefärbt“; hier besteht dieser „Chorus“ aus zwei Personen, die rechts auf dem Aufstiege sich befinden. „Einige aber sind durch die Werke der Liebe Töchter Jerusalems, weil man auch durch harte Tugendübung, ohne Vergießung des Blutes Martyr wird“¹⁾; hier ist es der Liebesjünger Johannes, der auf der linken Seite des Aufstieges Platz genommen hat. So bildet also die Vorderseite der drei Nationalien eine prachtvolle Illustration der Allegorie von der innigen Vereinigung der gläubigen Seele mit dem göttlichen Heilande, worin der Bischof allen Christen als Vorbild vorangehen muß, die himmlische Vereinigung aber wird auf der Rückseite dargestellt durch den Hinweis auf die Hochzeit des Lammes²⁾ zugleich mit der Mahnung an den Bischof, die ihnen anvertrauten Seelen in aller Weisheit zu regieren und der ewigen

Hochzeit entgegenzuführen. Das dürfte im wesentlichen nach dem Sinne der mittelalterlichen Liturgiker die Symbolik jener prachtvollen Darstellung und zugleich des Nationale selbst sein.

10. Das Nationale in der Gegenwart.

Manches Jahrhundert ist das Nationale nach dem Zeugnisse der Monumente in verschiedenen Kirchen in Gebrauch gewesen, in einigen scheint es nur kurze Zeit getragen worden zu sein, aber fast für alle kam früher oder später die Zeit, wo man die alte, ehrwürdige Insignie nicht mehr zu schätzen wußte. Man gab sie deshalb auf. Nur wenige Bischofsitze behielten sie bei, nach der gewöhnlichen Annahme nur Eichstätt und Paderborn. Tatsächlich aber sind noch zwei hinzuzufügen, nämlich Krakau und Toul-Nancy.

Eichstätt hat stets treu festgehalten an seinem uralten Vorrechte; die Zurückführung auf den hl. Willebald mochte ein Grund dafür sein. Am 4. Juli 1745 bestätigte Papst Benedikt XIV. dem Bischof von Eichstätt den Gebrauch des Nationale für alle Zeiten. Und an allen hohen Festtagen macht der Bischof von seinem seltenen Vorrechte Gebrauch.

In Paderborn scheint die Hochschätzung des Nationale nicht so groß gewesen zu sein, sonst ließe sich der Mangel an Monumenten kaum erklären. Allerdings ist der Dom auch arm an alten Grabdenkmälern, auf denen wir es am ehesten erwarten könnten. Vielleicht hatte man sogar zeitweise darauf ganz verzichtet, weshalb der tüchtige Fürstbischof Ferdinand II. von Fürstenberg von Alexander VII. am 3. März 1666 die Bestätigung des alten Privilegs erwirkte und ein neues Nationale anfertigen ließ. Unter Bischof Simar wurde dieses Renaissance-Nationale einer Restauration unterworfen und regelmäßig wird es an den festgesetzten Feiertagen von dem Bischof getragen.

Was Krakau anlangt, so bedient sich dort der Bischof nicht, wie Vogt meint, eines Palliums in Form eines Nationale, es ist vielmehr wirklich ein Nationale, das mit dem Pallium nichts zu tun hat. Der Bischof trägt es, so oft er feierlich die heilige Messe zelebriert, aber nur innerhalb der Kathedrale, nicht bei feierlichen Messen außerhalb derselben, was allerdings auch in Paderborn nicht geschieht, obwohl es nach dem Wortlaute der päpstlichen Bulle gestattet ist.

Von besonderem Interesse ist der Gebrauch des Nationale in Nancy-Toul. Der Bischof von Toul trug das Nationale bis zum Ansang des 18. Jahrhunderts. Damals (1708) schreibt der Benediktiner de Vert, die Bischöfe von Toul hätten sich e h e d e m des Nationale bedient, ebenso berichtet Calnet in einem Briefe vom 14. Jan. 1726 an Montfaucon, während das 1700 gedruckte Cäremoniale den Gebrauch der Insignien noch vorzieht. 1801 wurde das Bistum Toul unterdrückt, 1817 aber wieder errichtet und sofort mit Nancy vereinigt. Als Bischof Menjaud von Toul-Nancy 1851 eine Diözesansynode hielt, kam auch das uralte Privileg von Toul, das Superhumerales, zur Sprache; es fand eifrige Verteidiger, und bereits am Pfingstfeste des folgenden Jahres zierte es nach langer Unterbrechung wieder den

¹⁾ Honorius Augustud. Expositio in Cantica cant. c. 5.: „Salomon est Christus verus pacificus, qui omnia pacificat in coelis et in terris, cuius lectus est ecclesia, in qua ipse per fidem requiescit pulsus de synagoga . . . Ecclesia gentium, lectus Christi et domus convivii facta, omnes de Judaeis et gentibus invitat, ut per fidem veniant in se, per dilectionem requiescant . . . Columnae quae hanc domum (Ecclesiam) sustentant argenteae, sunt apostoli et eorum successores apostoli praedicatione recti eloquentia et vita mundi, qui verbo et exemplo sustentant domum domini . . . In hac ascensus purpureus est martyr chorus, proprio sanguine purpuratus . . . quodammodo ascendit, qui per a dua virtutum gressus molitur, mox a malis persecutionem patitur et sine sanguinis effusione martyr efficitur. Migne, P. L. 172, 404 ss.

²⁾ Apokalypse, 19, 7.

Bischof. 1865 bestieg Lavigerie, der spätere bekannte Kardinal, den Bischofsstuhl von Nancy-Toul; er wandte sich nach Rom um Bestätigung des alten Privilegs und erhielt sie auch, obwohl er sich zur Begründung seiner Petition nur auf die angebliche traditionelle Verleihung des Superhumerales durch Papst Leo IX. berufen konnte. Für das neue, jetzt in Nancy gebrauchte Superhumerales diente als Vorlage ein Monument des hl. Manfuctus in der Krypta des Domes zu Toul aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Es ist ein runder, seidener Schulterbogen mit Goldstickerei, der über der Kafel getragen und vorn durch eine goldene Spange zusammengehalten wird. Der innere Rand des Kragens ist à jour gearbeitet und wird bedeckt durch ein schmales Band, das die Worte trägt: Pater et Filius et Spiritus Sanctus. An diesem schmalen Bande befinden sich zwei halbkreisförmige Schulterblätter; diese wie auch der äußere Rand sind mit Goldfransen besetzt. An dem äußeren Rande sind außerdem noch vier kurze Behänge angebracht, je zwei auf Brust und Rücken. Die ganze Arbeit ist mit Blumen und Ranken in Goldstickerei sowie mit Edelsteinen verziert.¹⁾

Zum Schluß könnte man noch die Frage aufwerfen: durfte Bischof Menjoub von Toul-Nancy das Rationale nach der langen Unterbrechung ohne vorhergehende Erlaubnis von Rom wieder tragen? Dürften also z. B. die Bischöfe von Würzburg und Regensburg, ohne eine päpstliche KonzeSSION einzuholen, sich wieder mit der uralten Insignie ihrer Kirche zieren? Praktisch hat man in Toul-Nancy die Frage durch den tatsächlichen Gebrauch entschieden und zwar, wie es scheint, auf Grund des hohen Alters dieses Vorrechtes. Tatsächlich begründet ja auch die lange Dauer des Gebrauches ein Recht, das selbst durch zeitweise Verzichtleistung der Ausübung des Rechtes nicht verloren geht. Es würde also nach unserer Meinung nichts im Wege stehen, daß die Bischöfe von Würzburg und Regensburg von ihrem uralten Vorrechte wieder Gebrauch machen und sich mit der ehrwürdigen Insignie schmücken.

* * *

Unter den bischöflichen Insignien ist das Rationale zwar eine der jüngsten, aber wohl die interessanteste. Entstanden unter dem Einfluß der liturgischen Bestrebungen zur Zeit der Karolinger und durch das Verlangen einzelner Bischöfe, ein dem erzbischöflichen Pallium und dem levitischen Ephod analoges Ornament zu schaffen, hat es eine nur geringe Verbreitung und nur äußerliche Ähnlichkeit mit dem Pallium erlangt. Zwar wurde es wie jenes nur in der feierlichen Messe und an bestimmten Tagen gebraucht, aber es war und blieb bloßer Schmuck, während das Pallium für den Erzbischof das Symbol der Volksgewalt ist. Erfreulich aber ist es, daß die altehrwürdige Insignie nicht gänzlich aus der bischöflichen Kultgewandung verschwunden ist,

¹⁾ S. Abb. in meiner Studie über das Rationale zu Toul in „Zeitschrift für christl. Kunst“ XVI, 275.

sondern noch heute gewissermaßen als Erinnerung an eine für den Glanz und die Pracht des äußern Kultus hochbegeisterte Zeit sich wenigstens an einigen Orten erhalten hat.

Literatur.

Das Rituale von St. Florian aus dem zwölften Jahrhundert mit Einleitung und Erläuterungen, herausgegeben von Ad. Franz. Freiburg. Herder. 8 M.

Gegenüber dem lebendigen Interesse, das z. B. in England und Frankreich der Erforschung der mittelalterlichen Liturgie entgegengebracht wird, ist in Deutschland seit M. Gerberts, des gelehrten Fürstbates von St. Blasien Zeiten, kein mittelalterliches handschriftliches liturgisches Buch mehr veröffentlicht worden.

Mit der vorliegenden Publikation macht der bekannte Verfasser der „Messe im deutschen Mittelalter“ den Anfang zur Beseitigung jener Rückständigkeit. Das Rituale von St. Florian (Oberösterreich) hat er gewählt, weil dieses in vortrefflicher Weise den Typus der Rituale des zwölften Jahrhunderts repräsentiert. Besonders interessant ist der Umstand, daß aus demselben Chorherrenstifte auch ein Rituale des 14. Jahrhunderts vorliegt, so daß wir in der Lage sind, die im Grund genommen geringen Wandlungen der Liturgie durch zwei Jahrhunderte genau zu verfolgen.

Für den Kulturhistoriker besonders wichtig sind die alten Benediktionsformeln des kalten und heißen Wassers, des Feuers zc. bei der Bornahme der Ordalien. Aber auch der Kunsthistoriker findet seine Ausbeute in den fünf trefflich ausgeführten Farbendrucktafeln, die dem Buche beigegeben sind. Dieselben bieten uns hochinteressante Miniaturen aus einem Lambacher Rituale des zwölften Jahrhunderts. Da sehen wir dargestellt die Benedictio peregrinorum, die Kindertaufe, die Probe des kalten Wassers und des glühenden Eisens, die Vorsegnung einer Wöchnerin und deren feierliche Wiedereinführung in die Kirche. All diese religiösen Genrebildchen sind in ziemlich sicheren Strichen im allgemeinen gut gezeichnet, ja der Gesichtsausdruck ist einigemal vorzüglich, so der des Schreckens und der Angst bei dem Unglücklichen, der seine Hand nach dem dargebotenen glühenden Eisen ausstrecken muß. Die Technik ist die damals namentlich im eigentlichen Bayern, aber auch teilweise in Oesterreich vorherrschende Federzeichnung in Schwarz und Rot.

Die vorliegende Publikation ist nicht nur eine Tat auf dem Gebiete der Geschichte der mittelalterlichen Liturgie, sondern wegen der beigegebenen Tafeln auch vom Standpunkte der Kunstgeschichte freudigst zu begrüßen.

B.

D.

Hiezu eine Kunneilage:
Glasgemälde in der Kirche zu Hörbranz.

Der ganzen Auflage liegt ein Prospekt der Elwert'schen Univ.-Buchhandlung in Marburg bei, betr. Statuen der hl. Elisabeth in Marburg aus der St. Elisabethkirche in Marburg.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

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

Mr. 10.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlieferung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Ulber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1904.

Quellenbeiträge zur süddeutschen Goldschmiedekunst vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Von Professor Dr. Alfred Schröder.

Die folgenden Nachrichten können auf irgendwelche Vollständigkeit keinen Anspruch machen. Es war von vornherein nicht meine Absicht, die Werke auch nur einer bestimmt umgrenzten Gruppe von Goldschmieden erschöpfend zusammenzustellen. Wer sich auf diesem Gebiete umgesehen hat, weiß, daß dazu ein Leben kaum ausreichen würde. Aber was ich gelegentlich bei Ausflügen oder Studienaufenthalten oder auf Ferienreisen gesammelt habe, immer ein besonderes Augenmerk auf die reichste Goldschmiedekunst, die der Reichsstadt Augsburg, richtend, das biete ich hier in übersichtlicher Ordnung dar. Die Nachrichten stützen sich durchgehend auf eigene Anschauung der erwählten Gegenstände. An der Hand der Goldschmiededakten des Augsburger Stadtarchivs bin ich sodann den Meistern nachgegangen und habe ihre Namen und wichtigsten Lebensdaten festzustellen gesucht, soweit das nicht schon in dem trefflichen Werke Rosenbergs (s. unten) geschehen ist. Ich hoffe, mit diesen Notizen einen kleinen Beitrag zur Würdigung der einzelnen Meister, zur Charakteristik des Stilwandels innerhalb dieses vorzüglichsten aller Kunstgewerbe und zur Identifizierung der Meisterhände für eine nicht unbeträchtliche Zahl von Goldschmiedearbeiten zu liefern, die nach ihrer Herkunft noch unbekannt sind.

Das wichtigste Hilfsmittel zur Identifizierung der Meister wird stets die Bezeichnung der Stücke bleiben. Sie ist in der Regel eine doppelte und durch Stempel-

prägung hergestellt. Der eine Stempel ist das Meisterzeichen, häufig die Anfangsbuchstaben der Vor- und Zunamen der Meister, mitunter auch ein figürliches Zeichen. Der andere Stempel ist das Kontrollzeichen der Behörde über den richtigen Feingehalt, das sogenannte Beschauzeichen, zumeist in der Form an das Wappen der Stadt, deren Bürger der Meister ist, sich anlehnend. Das Beschauzeichen nennt uns also den Entstehungsort, das Meisterzeichen deutet den Namen des Goldschmiedes an.

Die im folgenden beschriebenen Stücke sind, wofern es nicht ausdrücklich anders bemerkt ist, ganz aus Silber und vergolbet; nur bei Strahlenmonstranzen pflegte man die Strahlen aus Kupfer herzustellen und im Feuer zu vergolden. Die Ornamente sind in der Regel in Silber getrieben; diese Technik ist überall da angewendet, wo nicht ausdrücklich eine andere angegeben wird.

Abkürzungen:

- A. C. = Augustanae confessionis.
- A. M. = Augsburger Marke.
- Friesenegger = F. M. Friesenegger, Die Sankt Ulrichskirche in Augsburg, 1900.
- Rosenberg = Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen. 1890.
- Steichele-Schröder = Das Bistum Augsburg, beschrieben von A. Steichele, fortgesetzt von A. Schröder, Bb. 5 und 6, 1895—1904.
- Zingeler und Laur = Z. u. L., Die Bau- und Kunstdenkmäler in den hochzollernschen Ländern. 1896.

I. Augsburger Goldschmiede.

Augsburger Marke: Ein Pinienzapfen; seit 1735 wird unter denselben ein von drei zu drei Jahren wechselnder Buchstabe des Alphabetes gesetzt unter genauer Einhaltung der alphabetischen Buchstabenreihe.

1.

Wilshofen, Stadtpfarrkirche. 'Keld', datiert 1606. Ganz einfach, noch gotisch im Aufbau.

2. = Koch, Barthol. † 1627. = Rosenberg 167.

Augsburg, kath. hl. Kreuz. Kelch ca. 1610, noch stark gotisierend: sechsblättriger Fuß, der sich über Plättchen und Hohlkehle zu einem sechs-eckigen Schaft einzieht, Knauf kreisrund, mit Engelsköpfchen besetzt, Kuppel in Renaissanceform. Das Ornament (weissilber) ist auf den glatten Grund aufgelegt und besteht in dem bekannten Beschlagwerk und in Engelsköpfchen.

3. **(M)** Meher, Marg., kath. 1611 in den Akten des Augsburger Stadtarchivs als Goldschmied genannt, 1631 und 1632, 1636 und 1637 geschworener Beschauemeister. † 1637.

a) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Reliquien-gesäß in Form eines Ziboriums ca. 1610. Knauf und Kuppel in Kristall, auf dem Deckel die silberne Vollfigur des hl. Johannes des Täufers. Auf dem kreisrunden Fuß drei Medaillons mit Köpfen, in Silber getrieben. Am Deckelrand gotisierende Rankenzirne. Sonst alles gute Renaissance. Auf dem Deckel Augsburger Marke und Meisterzeichen.

b) Staufen, Bez.-N. Dillingen, Pfarrkirche. Monstranz, datiert (Zinnenseite des Fußes) 1618. Augsb. Marke, ähnlich wie Rosenberg 31. Höhe 0,78, ursprünglich (d. h. ohne den späteren gotischen Turmhelm, der den Abschluß nach oben bildet) 0,66. An der oberen Fläche des Fußes zwei (Stifter-) Wappen: von Hornstein und von Westerfletten. Die Monstranz ist stilistisch hochinteressant und ein merkwürdiger Beleg dafür, wie lang sich bei uns in der kirchlichen Kunst der gotische Stil für die Komposition des Ganzen erhielt, während die Einzelformen teils in Renaissance, teils in wunderlichster Umgestaltung gotischer Motive gebildet werden.

4. **(W)** Augsburg, Dom, Chorsakristei. Sechs silberne Leuchter, 1644 in die jetzige Form umgearbeitet, von Kardinal Otto Truchseß von Waldburg gestiftet. Sehr hübsche Formen, barock.

5. **(PS)** Augsburg, kath. hl. Kreuz. Asperges-Kessel ca. 1680, reich mit getriebenen Akanthusranken und Engelsköpfchen geziert.

6. **(MM)** = Rosenberg 341.
a) Konstanz, Münsterschäß. Eine reiche Monstranz ca. 1680.

b) Augsburg, Dom, kleine Sakristei. Kelch ca. 1690. Großes Stück mit Email rot in rot, Akanthusranken, dazwischen Engel.

Eine andere Arbeit (in Habsthal) verzeichnen Zingeler und Laur 211.

7. **(GR)** Meisch (Meischlin), Georg, kath. † 1700.

Mißlingen, Bez.-N. Dillingen. Monstranz von 1685 für 223 fl. (Datum, Meistername und Preis aus den Stiftungsrechnungen). Strahlenform mit vorgelegtem Rankenwerk, darin einige Figuren. Wenig feine Ausführung, flach, ohne Originalität.

8. **(CK)** Kolb, Wolsq. Kaspar, kath., von Weilheim (Oberbayern), seit 1675 Bürger in Augsburg.

Laingen, Augustinerkirche. Monstranz von 1684 (Datum und Meistername aus der handschriftlichen Augustinerchronik im städt. Archiv).

Strahlenmonstranz mit vorgelegtem Akanthusrankenwerk, darin figürliches (schwach); am Fuß zwischen Ranken und Engelsköpfchen Glassteine. Ziemlich einfache Arbeit.

Anderer Arbeiten s. Stechele-Schröder 5, 703, 746.

9. **(H)**

Günzburg, Stadtpfarrkirche. Strahlenmonstranz von ca. 1685. Engelsköpfe und Ranken am Fuß. Nicht hervorragend.

10. **(F)** = Rosenberg 225.

a) Kröberg, ehem. Klosterkirche. Monstranz von 1688 (laut Chronogramm). Dem aus glatten und gewellten Spitzen bestehenden Strahlenkranz ist Akanthusrankenwerk vorgelegt, darin treffliche Figuren. Durchsicht herzförmig, darüber Krone. Fuß mit getriebenen Akanthusranken und Engelsfiguren und mit Email ausgestattet. Sehr schönes Stück.

b) Passau, Dom. Monstranz um 1690, sehr reich mit gefassten Steinen geziert, dazwischen am Fuß getriebene Festons und Emailmedaillons rot in rot. Durchsicht herzförmig, umgeben von einem Kranz von Emailmedaillons und gefassten Steinen, weiterhin von feinbesetzten Strahlen. Ueber der Durchsicht eine Krone, darüber als Abschluß eine Dreifaltigkeit mit Engeln in Wolken, von einem kleineren Strahlenkranz umgeben, und ein das Ganze überragendes Kreuz. Die Figuren der Dreifaltigkeit aus Korallen, die Taube aus Perlmutter. Die Rückseite der Strahlen mit Ranken (rot-weiß) bemalt. Ein hervorragend schönes und originelles Stück.

c) Höchstädt, Stadtpfarrkirche. Rauchfaßschiffchen in Muschelform; ca. 1690.

S. auch Friesenegger 48; Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern I 2101 (Altötting).

11. **(MM)**

a) Günzburg, Stadtpfarrkirche. Teller ca. 1690 (die dazu gehörigen Kännchen verschleudert).

b) Ebenda, Frauenkirche. Kelch. Barock. Einfache Arbeit.

12. **(FS)**

Laingen, Stadtpfarrkirche. Kelch von 1694, mit hübschen Email rot in rotbraun.

13. **(FS)** = Rosenberg 186.

a) Dillingen, ehem. Jesuitenkirche. Monstranz, H. 0,96. Hochbarock ca. 1685. Strahlenform. Weissilber, nur der Strahlenkranz verguldet. Sehr starkes Relief der Akanthusranken, drei vollplastische Engelsköpfe am Fuß. Vor dem Strahlenkranz drei Paare von Engeln: die zwei größten halten die Umrahmung der Durchsicht, zwei mittlere die Krone über der Durchsicht, zwei kleine einen Lorbeerkranz über der Krone. Bedeutende Arbeit.

b) Neuburg a. D., Hofkirche. Kelch ca. 1690, barock, mit Engelsköpfchen, Fruchtkränzen und Akanthusranken in getriebener Arbeit und sehr guten Email.

c) Ebenda. Ziborium (= Rosenberg 186 a) ca. 1690 (die Datierung 1620 ist an dem Stück

nicht zu finden und widerspricht den Formen). Zwischen getriebenen Akanthusranken vollplastische Engelköpfe. Sehr gut in der Ausführung. Die Kupa aus einem Stück Nyr-Achat.


d) Ebenda. Kelch, nach dem Inventar stammend aus dem J. 1716, wogegen sich aus den stilistischen Formen kein Widerspruch ergibt. Grund glatt aus vergoldetem Silber, darüber gelegt sehr feine Ziligranarbeit in Weißsilber mit guten Emails.


14.  = Rosenberg 238.

a) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Kelch ca. 1695. Engel mit Leidenswerkzeugen, Akanthusranken, Medaillons mit Figuren in starkem Relief. = Rosenbergs 238e.

b) Dillingen, ehem. Jesuitenkirche. Kelch ca. 1695. S. O. 27. A. M. ähnlich wie Rosenbergs 52. Vorzügliche Emails. Engel mit Leidenswerkzeugen, schwach; Akanthusranken und Frucht- und Lorbeerkränze.


c) Ebenda. Kelch ca. 1717, noch völlig barock. Akanthusranken und Engel mit Leidenswerkzeugen. Sehr gute Emails, von denen eines die Belagerung von Belgrad (1717) darstellt. Tüchtige Arbeit.


15.  Ernst, Hans Jakob, kath., † 1703. Wilschhofen, Stadtpfarrkirche. Rämchen mit Teller, datiert 1700. Mit Emailmedaillons. Ziemlich einfach.

16.  = Rosenbergs 237 (vielleicht Joh. Jakob Frings, kath., 1696 im Goldschmiedeverzeichnis aufgeführt, † 1744).

Mödingen, ehem. Dominikanerinnenkloster bei Dillingen. Kelch mit Jahrszahl 1700. Barock mit guten Emails. Auf der Innenseite des Fußes SMC Sch 1700.

In Habstal (ehem. Dominikanerinnenkloster) verzeichnen eine hübsche Arbeit desselben Meisters Zingeler u. Laur 211.


17.  Dillingen, Jesuitenkirche. Kelch S. O. 25. A. M. ähnlich wie Rosenbergs 68. Ca. 1700. Akanthusranken und Blumen- und Fruchtbuletts. Emails. Gute Arbeit.

18.  Zeczel, Johann, kath. Heirat 1691. † 1728, der Meister der berühmten Lepanto-Monstranz in der Bürgerpfarrkirche zu Ingolstadt (Die Kunstdenkm. d. Königr. Bayern 1, 53). - Rosenbergs 292.

a) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Missalebeschlag, datiert 1694. Weißsilber. Die Gestüde Engelköpfe in Akanthusbüscheln.

b) Ebenda. Rämchen mit Teller, laut Widmung 1714 vom Konvent dem Prälaten verehrt. Sehr feine Arbeit in Spätbarock = Rosenbergs 292 i.


Andere Arbeiten s. Steichele-Schröder 5, 729, 888; 6, 335. Friesenegger 31, Ann. 3.

19.  Sailer, Joh. Dav., kath., wird in den Akten 1709 genannt, † 1724.

Höchstädt, Pfarrkirche. Kelch mit zugehörigen Rämchen und Teller ca. 1710, ursprünglich für das Kloster Mödingen angefertigt, von dorther nach der Säkularisation für Höchstädt angekauft. Die getriebene Arbeit etwas stumpf, nicht ganz

scharf und rein, doch immerhin im ganzen bedeutende, effektvolle Stücke mit sehr guten Emails.

Eine andere Arbeit notiert Friesenegger 48.

20.  = Rosenbergs 286.

a) Donaualtheim bei Dillingen, Pfarrkirche. Rämchen mit Teller ca. 1700, barock. Sauber ausgeführte Fruchtstücke und Ranken, das Figürliche schwach. Die reliefierten Teile in Weißsilber. = Rosenbergs 286 a.

b) Passau, Dom. Kelch ca. 1700 mit Emails. Flaue Arbeit, nicht hervorragend.

c) Konstanz, Münsterschap. Lavabobekken ca. 1700. Hochfeine Arbeit sowohl im Figürlichen wie im Ornamentalen.

d) Dillingen, ehem. Jesuitenkirche. Kelch ca. 1700. S. O. 25. Mit Engelköpfen, Engeln mit Leidenswerkzeugen, Akanthusranken und Festons. 6 Emails. Bessere Arbeit.

e) Augsburg, Dom, Chorfrastrisei. Zweite Monstranz ca. 1710. Ornamentmotive: Wandwerk mit Akanthus, Baldaquine und Blumenörbchen, dazwischen paarweise Engelköpfe. Oberer Teil Strahlenform mit vorgelegtem Weingeranke, darin Figuren. Reich mit Steinen besetzt, die teilweise in Zitteragrassen gefaßt sind. Bessere Arbeit.

f) - h) Ebenda, Pfarrfrastrisei. Drei Kelche ca. 1710. Rand gewellt; das Pflanzenornament fein gearbeitet, das Wandmotiv dagegen ungeschickt gehandhabt. Medaillons mit in Silber getriebenen figürlichen Darstellungen.

i) Ebenda, kleine Sastrisei. Kelch ca. 1710, mit Emails und paarweise zusammengestellten Engelköpfen.


k) Wilschhofen, Stadtpfarrkirche. Kelch ca. 1710. Bessere Arbeit.

l) Mödingen, Rauchmantelschleife ca. 1715, äußerst saubere Arbeit.

m) Augsburg, Dom, Chorfrastrisei. Ziborium von 1716 (Inskription auf der Unterseite des Nandes: Mon. Carmel. discal. Neoburgi ad Danubium 1716). A. M. wie bei Rosenbergs 69. Sehr reich mit Steinen besetzt, die außerordentlich fein in aufgelegten Silberverzierungen (hauptsächlich in Agrassenform) gefaßt sind. Das Ornament in getriebener Arbeit besteht aus Wandwerk mit Akanthus und Blumenbuletts, sehr sauber und geschmackvoll ausgeführt. Das Ganze ein Meisterstück, auch in der Form sehr gefällig.

Andere Arbeiten mit dieser Marke, unter der zum mindesten zwei verschiedene Meister verborgen sind, s. Steichele-Schröder 6, 528; Zingeler und Laur 241 f.; 269.

21.  Neumarkt a. d. Rott in Oberbayern, ehem. Klosterkirche St. Veit. Kelch, datiert 1706. Sechs Emails. Gute, sauber ausgeführte Arbeit.

22.  Sigel, Joh. Lukas, kath. Meisterstück 1694. † 1745.

Neuburg a. D., Studentkirche. Kelch von 1707 (Widmung). Hat große Ähnlichkeit im Ornament mit den Kelchen b) und des c) Goldschmiedes Bethel (unter Nr. 31), nämlich als Hauptmotiv Blumenguirlanden in Glanzgold auf mattiertem Grund, doch weniger fein gearbeitet.

Den Anlauf bilden drei Cherubim in Rundplastik, etwas geschmacklos. Am Fuß und an der Kupa

Perlmutter Schildchen mit AufLAGen in vergoldeten Silber.

Dieser gehört vielleicht auch die Strahlenmonstranz in Klosterwald, M. Sigmaringen, Zingeler u. Laur 234.

23. **LS** Schneider, Ludwig, kath., im Goldschmiederverzeichnis von 1696 aufgeführt, † 1729.

a) Straubing, Stadtpfarrkirche St. Jakob. Monstranz ca. 1690, 1,10 m hoch. Am Fuß Reliefornament (Ananhus und Fruchtstons) und rundplastische Engelsköpfe; der obere Teil Strahlenmonstranz mit vorgelegten Kanten, in die einiges Figürliche hineinkomponiert ist; viele Steine und Perlen. Ein hervorragendes Stück von sehr sauberer Ausführung, von der Bürgerschaft bei der Säkularisation abgelöst.

b) Wilschhofen, Stadtpfarrkirche. Kelsch, datiert 1690. Putten und Ananhusranken in getriebener Arbeit; echte und unechte Steine.

c) Ebenda. Ein einfacher Kelsch.

d) Ebenda. Kelsch, datiert 1719. Mit Engelsköpfen und getriebenen figürlichen Darstellungen in Medaillons. Ornament eingraviert. Bessere Arbeit.

e) Dillingen, ehem. Jesuitenkirche. Kelsch, ca. 1720. H. 0,28, Laub- und Bandwerk und Engelsköpfe in Wolken.

f) Mödingen, Bez.-A. Dillingen, Klosterkirche. Großer Kelsch. Spätbarock mit Emails. Wenig fein gearbeitet.

Einen Kelsch in Alttötting erwähnen die Kunst- denkm. d. Kgr. Bayern I 2378.

24. **II**

Augsburg, Dom, Chorsakristei. Großer Kelsch, gestiftet von Bischof Ignaz Albert v. Kiegg († 1836). Nach den Stilformen ca. 1710. Den ganz glatten Kelsch umspinnend aufgelegtes feines, zierliches Kantenwerk in Weißsilber, als Fassung zahlreicher echter Steine dienend; sechs Emails.

25. 

Augsburg, kath. hl. Kreuz (Silberkasten). Kelsch von 1710. Augsb. Marke ähnlich wie Rosenberg 73. 9 Emails (3 im Knauf). Gute, saubere Arbeit.

26. **IK** Kraus, Joh. Jak., kath. Meisterstück 1708. † 1741. — Rosenberg 344.

Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Großer Kelsch ca. 1710. Zwischen den langgezogenen Ananhusranken und Passionsblumen an Fuß und Kupa Engel mit den Leidenswerkzeugen und je drei silbergetriebene Bildmedaillons mit Darstellungen aus dem Leben Christi.

27. **DS** (Wahrscheinlich Dominikus Sater, kath. † 1718.) — Rosenberg 249.

a) Bergheim bei Augsburg, Pfarrkirche. Fuß eines Kreuzpartikelostenforiums ca. 1710 mit hübschen Frucht- und Blumenstücken.

b) Augsburg, Dom, kleine Sakristei. Kelsch, datiert 1717. Engelsköpfe und Medaillons mit figürlichen Darstellungen in getriebener Arbeit. Im Ornament herrscht das Bandwerk vor. Bessere Arbeit.

28. **HM** Mannlich, Joh. Heinr. A.C., geb. 1660. Heirat 1695. † 1718. Vgl. Rosenberg 259. P. v. Stetten, Kunst-

(Gewerbe- und Handelsgesch. d. Reichsst. N. 1, 477; 2, 286.

Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Kelsch, datiert 1715, mit dem Allianzwapen Fugger und Königsegg. A. M. ähnlich wie Rosenberg 67. Reiche Arbeit in Spätbarock mit Bandmotiv und Engelsköpfen, auch silbergetriebenen Figurenmedaillons: Szenen aus dem Leben Christi und Auferstehung.

29. Meisterzeichen: Ein Mann mit drei Mehren in jeder der seitlich ausgestreckten Hände: Jesenmayer, Joseph Wolfgang, kath. † 1721.

a) Irsee, Bez.-A. Kaufbeuren, ehem. Klosterkirche. Strahlenmonstranz, datiert 1705, von sehr bedeutenden Dimensionen, hochfeine Arbeit mit sehr fortgeschrittenen Dekorationsmotiven; vgl. Stechele-Schröder 6, 236.

b) Dillingen, Franziskanerinnenkloster. Ein ausgezeichneter Kelsch.

c) Lauingen, Augustinerkloster bestellte 1718 einen Kelsch (Klosterchronik im städt. Archiv), nicht mehr vorhanden.

30. Meisterzeichen: Ein nach (heraldisch) rechts springender Hund in oblonger, oben im Stichbogen geschlossener Stempelvertiefung.

Freising, Dom. Monstranz von 1718, gestiftet von Fürstbischof Johann Franz von Freising. Ein Prachtstück, gut im Figürlichen und im Ornament.

31. **FAB** Bethel (Bette), Franz Anton kath. † 1728.

a) Steinheim, Bez.-A. Dillingen, Pfarrkirche. Kelsch ca. 1700. Einfache Arbeit; nur Ananhusornament.

b) Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Kelsch ca. 1710. Eine feine Arbeit mit zeisenden Blumen-, Frucht- und Ananhusgehängen zwischen Engelpaaren mit Leidenswerkzeugen. Grund mattiert, die getriebenen Ornamente in Glanzgold.

c) Wallerstein, Pfarrkirche. Kelsch, sehr ähnlich dem eben beschriebenen, doch einfacher, ohne Figürliches.

d) Pöschstätt, Stadtpfarrkirche. Kelsch, datiert 1723. Einfach, mit getriebenen figürlichen Darstellungen in Medaillonsform.

Vgl. auch Zingeler und Laur 29.

32. **FB** Vielleicht Bräuer, Joh. Friedr. A. C. Meisterstück 1705. † 1753. — Rosenberg 355.

Neuburg a. D., Stadtpfarrkirche z hl Geist. Kelsch ca. 1720. Frühprotoko. Eigenartig durch die mit Emails belegten Perlmutter Schildchen an Fuß, Knauf und Kupa. Ein sehr hübsches Stück, matt- und glanzvergoldet, mit vielen unechten Steinen.


Denselben sind vielleicht auch die bei Zingeler und Laur 234 f. erwähnten, teilweise kostbaren Stücke des ehem. Zisterzienserinnenklosters Klosterwald im M. Sigmaringen zuzuteilen.

32A. **FB** Verboldt, Franz (Ignaz), kath. Heirat 1710. † 1762.

a) Stäpling, Bez.-A. Friedberg, Pfarrkirche, Monstranz von 1730 laut Widmung (nur der Fuß bis zum Knauf erhalten). Wertvolles Stück. Vgl. Zeitschr. d. hist. Ver. von Schwaben und Neuburg 24, 189.

b) Ebenda. Kelsch von 1735 laut Widmung. Sehr saubere Arbeit in Frühprotoko, gefällig in der Form.

e) Landsäht, ehemalige Jesuitenkirche. Monstranz. A. M. mit C. Meisterzeichen wie oben; außerdem steht an der Oberseite des Fußrandes: FRANC: IGNATI: BERDOLT fecit 1739. H. 1,16, Fuß 0,50 X 0,34. Sehr schwer. Brunnstück mit sehr vielen Edelsteinen, ganz aus vergoldetem Silber, auch der Strahlenkranz. Am Fuß in vier getriebenen Reliefs die Erdteile in Anbetung Reiches Knauf. Darüber der Strahlenkranz, der fast ganz von Wolken verdeckt ist, worin Engel mit Aehren und Trauben (diese aus Perlen gebildet), mit Rauchfässern oder in anbetender Stellung. Durchsicht ein altarför- miger Aufbau mit Säulen und Gesimsen, unter- halb derselben zwei Füllhörner mit Aehren und Trauben, oberhalb derselben die Taube des heiligen Geistes, weiterhin Gott Vater; als Abschluß der Durchsicht Baldachin, als Abschluß des Ganzen ein mit großen Anechtysten besetztes Kreuz. Die Komposition hochoriginell, das Figürliche vorzüg- lich. Ein hervorragendes Stück.

33.  Lang, Franz Thaddäus, kath. Meisterstück 1718. † 1773. — No- senberg 358 (unrichtig Lang).

a) Altenmünster, Bez.-M. Zusmarshausen, Pfarrkirche. Kelch von 1733 (laut Widmungs- inschrift). Frührokoko-Ornament nebst Halbfigur des hl. Sebastian in Relief. Sauber ausgeführte Arbeit, doch in den Verhältnissen nicht ganz glück- lich getroffen, Kuppel etwas zu klein.

b) Neuburg a. D., Stadtpfarrkirche zum hl. Geist. Kelch, undatiert, ganz eigenartig in den rein ornamentalen Dekorationsmotiven, mehr originell als hübsch, sehr unruhig, doch noch sym- metrisch, wohl Frührokoko, obwohl sich von dem charakteristischen Laub- und Bandwerk nichts findet; ein merkwürdiges Stück, ein Beweis, wie die Motive beim Stilübergang mannigfach variierten, bis sie im eigentlichen Rokoko stilistisch gebunden erscheinen.

c) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Ein Schild mit der Reliefdarstellung von Maria Reinigung. A. M. mit E, also zwischen 1741 und 43. Sehr gute Figuren.

d) Ebenda. Sechß Leuchter, datiert von 1743. A. M. mit E. Der marianischen Kongre- gation gehörig. Sehr gute Arbeit.


e) Innungen bei Augsburg, Pfarrkirche. Kelch, A. M. mit I, also 1749—51; Rokoko, gute Arbeit. (Die Kirchenstiftung gab bei dem- selben laut Stiftungsrechnung 1769 ein Ciborium und eine Monstranz in Auftrag, beides nicht mehr vorhanden.)

f) Vilshofen, Stadtpfarrkirche. Kelch in Hochrokoko, A. M. mit I, also 1749—51, nur getriebenes Ornament, äußerst schwungvoll und außß sauberste ausgeführt, ein hervorragendes Stück.

g) Augsburg, Domschlag. Monstranz von 1751 (datiert), mit dem von Bischof Alexander Sigismund Pfalzgrafen bei Rhein († 1757) der Domkirche vermachten äußerst wertvollen und reichhaltigen Edelsteinschmud. Das Dornkapitel hat laut einer Inschrift im Fuß der Monstranz den Schmud in dieser Form fassen lassen. Mei- sterinschrift am äußeren Rand des Fußes: Franz Xaveri Quinzer des inneren Raths und Golt- arbeiter fecit 1751; daneben das obige Meister- zeichen. A. M. mit I. Weiter oben am Fuß in Email das Wappen Alex. Sigismunds. Der

Knauf in der Zopfzeit erneuert. Strahlenmon- stranz völlig aus Silber. Dem Strahlenkranz ist eine Rokokoverzierung mit einigem Figürlichen vorgelegt; in diese sind die Steine in kunstvoll- ster Weise gefast, besonders reich und schön an der Umrahmung der Durchsicht. Unterhalb der Durchsicht Email: Abendmahl, höchst fein. Der Fuß ist rein ornamental in sauberer Ausführung getrieben und zeigt die entwickelten Rokokoformen.


h) Günzburg, Frauenkirche. Großer Kelch von 1754 (laut Widmungsinschrift) A. M. mit L. Email. Gut gearbeitet.

34. 

Dillingen, Jesuitenkirche. Kelch. H. 0,28. A. M. mit G, also 1745—47. Rokoko. An Fuß und Kuppel Steine in aufgelegter Weiß- silberfassung.


35.  Stippelbey, Joh. Karl, kath. Heirat und Meisterstück 1731. † 1765.

Augsburg, Dom, Pfarrkirche. Großer Kelch. A. M. mit H, also 1747—49. Ornament das Muschelwerk des Rokoko. Wenig feine Arbeit.


36. 

a) Neuburg a. D., Hofkirche. Strahlen- monstranz (= Rosenbergs 362 e, wohl mit Un- recht Joh. Jak. Schoap zugeteilt, dessen Zeichen in der Wiebergabe bei Rosenbergs nicht überein- stimmt mit dem Zeichen der Monstranz). A. M. mit H, also 1747—49. Mit echten Steinen be- setzt, ein Brunnstück, aber nicht fein in der Kom- position und Ausführung; über dem Knauf Bun- deslade, plump und blödsinnig, davon ausgehend Ranken, die sich dem Strahlenkranz vorlegen.


b) Dillingen, Jesuitenkirche. Missalebe- schläg, datiert 1755. A. M. mit L. Weißsilber. Im Muschelgeschmack.

37. 

Augsburg, kath. hl. Kreuz. Rännchen mit Teller. A. M. und L, also 1753—55. Schlicht, wenig sorgsame Arbeit.

38. 


Augsburg, kath. hl. Kreuz. Rännchen mit Teller. Unter der Stadtnarbe M, also 1755—57. Bessere Arbeit, ausschließlich Ornamentmotive.

39.  Vermutlich Joh. Gg. Jaser, † 1760.

a) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Rännchen mit Teller, laut Widmung 1760. Nur Ornament- motive. Bessere Arbeit.

b) Ebenda. Kelch laut Widmung 1760. Wie oben a.

Vgl. auch Zingeler und Laur 29.

40.  Maderl, Franz Christoph, kath. Meisterstück 1729, Hausbesitzer in Augsburg 1739 bis gegen 1766.



Günzburg, Frauenkirche, Kelch. A. M. mit P, also 1761—63; bloß ornamentale Zier.

41. 

Reitler, Jos. Ant., kath., seit 1746 Goldschmied in Augsburg. Augsburg, kath. hl. Kreuz. Missalebeschlag in schwerem Rokoko (Muschelmotiv), Weißsilber,

datiert 1771. A. M. mit K, was auf 1751—53 hindeutet.

Anderer Arbeiten bei Zingeler und Laur 97 f., bei Friesenegger 48.

42a.  b.  Wahrscheinlich Biberger, Joh. Christoph, kath., † 1781.

a) Wengen (Bez.-A. Wertingen), Pfarrkirche. Kelch. A. M. mit V, also 1771—73. Einfach, noch völlig in den Formen des Rokoko. Meisterzeichen wie oben a.


b) Straubing, St. Jakob, Kelch. A. M. mit W, also 1773—75. Spätrokoko mit Emailmedaillons. Tüchtige Arbeit. Meisterzeichen hier und in allen folgenden Stücken wie oben b.

c) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Kelch. A. M. mit Y, also 1777—79. Mit sechs Emails. Bessere Arbeit.

d) Ebenda. Kelch. A. M. mit Z, also 1779—81. Zopf. Silbergetriebene Rebaillons mit Darstellungen aus dem Leiden des Herrn und Auferstehung. Bismlich reiche, doch wenig fein ausgeführte Arbeit.

e) Wengen (Bez.-A. Wertingen), Pfarrkirche. Kelch. A. M. mit Z (1779—81). Einfach, Rokoko und Zopf gemischt.

f) Dillingen, Stadtpfarrkirche. Kelch von 1781 (Widmung) A. M. mit Z. Die Ornamentformen bereits streng symmetrisch und mit einzelnen Zopfmotiven vermischt, ein echtes Uebergangsstück. Arbeit und Verhältnisse gut.

43.  Ein anderes Zeichen desselben Meisters s. unten h. Bauer, Georg Ignaz, kath., kurfürstlich Triererischer Silberjuwelier, war 1751 Geselle bei Franz Th. Lang (oben N. 38). † 1790. = Rosenbergs 375.

a) Bilschhofen, Stadtpfarrkirche. Rännchen mit Teller. Augsb. M. mit N, also 1757—59. Die Rännchen von sehr hübschen Formen, Teller etwas plump.

b) Ebenda. Ein einfacher Kelch.

c) Dillingen, Stadtpfarrkirche. Kelch mit Widmungsjahr 1766. Augsb. M. mit S. Hochrokoko, nur getriebenes Ornament, vorwiegend rippenartig hervortretendes Schnörkelwerk in den bekannten S- und C-Formen, begleitet von maßvollem Muschelwerk; in den freien Flächen Blumenzweige, Ähren, Trauben. Hübsche, sauber ausgeführte Arbeit von guten Verhältnissen.

d) Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Kelch. Augsb. M. mit T, also 1769—71. In den Formen sehr ähnlich den Kelchen c und e—g des Meisters N. 46.

e) Obermedlingen, Bez.-A. Dillingen, Kelch. A. M. mit T, also 1769—71. Unter den noch vorhandenen das beste Stück, ähnlich in den Formen dem obigen Stück c, doch reicher, mit sechs guten Emails und mit falschen Steinen.

f) Augsburg, Dom, kleine Sakristei. Rännchen mit Teller. A. M. mit V, also 1771—73. Hübsche Arbeit, nur Ornamentmotive, noch Rokoko.


g) Neuburg a. D. Kelch. A. M. mit X, also 1775—77. Einfach, doch gefällig in den Formen, mit Emails. Dem Geiste nach schon klassizistisch, ruhiges, symmetrisches Ornament, doch in den Formenmotiven des Rokoko.

h) Augsburg, Bishöfl. Stuhl. Pontifical-Lavabo. A. M. mit Y, also zwischen 1777 und

1779. Meisterzeichen: Baur. Völlig Louis XVI. in deutscher Umbildung; außer der Zopfguirlande Mantushüpflette als Hauptmotiv.

i) Konstanz, Münsterersch. Großes silbernes Kreuzifix. A. M. mit Y, also 1777—79. Herrliche Arbeit.

(Anderer Arbeiten von ihm für Comburg, s. diese Zeitschr. Jahrg. 1896, S. 61 f., 1901, S. 79; für Klosterwald, Zisterzienserinnenkloster in Hohenzollern (ein Altarkreuz, Prachtstück, 1745), für Krauchenwies, DM. Sigmaringen, s. Zingeler und Laur, S. 235, 241; für Wald a. d. Aiz, Bez.-A. Altdörting s. Kunstdenkm. d. Agr. Bayern I 2637.

44.  Herzbeil, Joseph Tobias. † 1788. = Rosenbergs 377 (nicht Herzbeil).


Augsburg, Domsch. Reliquienmonstranz, datiert 1764 = Rosenbergs 377 d. Eine sehr reiche Arbeit, völlig aus Silber, Hochrokoko mit vollplastischen Figuren. Stiftung des Fürstbischofs Joseph, dessen Wappen in Email kunstvoll dem Knauf eingegliedert ist.

Einen Kelch in Altdörting ca. 1756 im Muschelwerkstil erwähnen Die Kunstdenkmale d. Agr. Bayern I 2378.

45. 

a) Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Kelch. A. M. mit R, also 1765—67. Hochrokoko, nur ornamentale Zier.

b) Ebenda, Domsch. Rännchen mit Teller. A. M. mit S, also 1767—69.

46. 

a) Dillingen, ehem. Jesuitenkirche. Ziborium. H. 0,43 (mit Deckel). A. M. mit R, also 1765—67. Fuß gebuckelt in C und S-Formen mit einigen Blumenranken und Muschelwerk.

b) Günzburg, Kloster der Englischen Fräulein. Kelch. A. M. mit V, also 1771—73. Noch in späten Rokokoformen, rein ornamentale Verzierungen. Nicht hervorragende, doch immerhin gute Arbeit, nach der Tradition von der Kaiserin M. Theresia gestiftet.

c) Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Kelch. A. M. mit Y, also 1777—79. Noch Rokoko; nur Ornamente mit den Motiven der Traube, Ähre und mit Blumengewinden. Schönes Stück.

d) Bilschhofen, Stadtpfarrkirche. Kelch. A. M. mit Y, also 1777—79. Einfach.

e—g) Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Drei Kelche. A. M. mit Z, also 1779—81, ganz ähnlich dem unter c) beschriebenen Kelch und dem oben 43 d) erwähnten Stück.

h) Ebenda. Rännchen mit Teller. A. M. mit Z, also 1779—81. Eine sehr hübsche Arbeit, noch Rokoko, ausschließlich Ornamentmotive.

i) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Große Monstranz. A. M. mit D, also ca. 1790. Der obere Teil besteht lediglich aus mehrschichtigem vergoldetem Strahlentranz in Silber; Fuß und Knos in gutem Zopf, sauber gearbeitet.

k) Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Kelch. A. M. mit E, also ca. 1793. Einfach, Zopf mit Emails rot in rot.

l) Ebenda. Kelch. A. M. mit E, also ca. 1793. Einfache Arbeit in Zopf. Im Innern

des Fußes Widmungsjahr 1702, also wohl ein umgearbeitetes Stück.

Weitere Arbeiten dieses Meisters in Ueberlingen, s. Die Kunstdenkmäler des Großh. Baden, I, 616; in Feldhausen, Hohenzoll. D. A. Gaumerzungen, s. Zingeler und Laur 3.

47. **BERDOLT** Berdolt, Kaspar. † 1794.

Wallerstein, Pfarrkirche. Monstranz, datiert 1780 (Chronogramm). N. M. mit Z. Noch Rokoko in den Ornamentmotiven, doch kommt schon der Laubfestsch (Zopf) vor. Wenig feine Arbeit.

48. **CXS** Stippelbey, Kaspar Xaver, kath. Heirat 1766, 1809 noch am Leben. = Rosenbergs 365.

a) Bilsbosen, Stadtpfarrkirche. Kännchen mit Teller. N. M. mit Y, also 1777—79. Noch Rokoko. Teller gut, Kännchen plump.

b) Lauingen, Stadtpfarrkirche. Kelch. N. M. mit E, also ca. 1793. Zierliche Form und Ornamentik im Louis XVI.

c) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Eog. Kapelle (Kelch, Kännchen und Teller) für den Prälaten. N. M. mit H, also ca. 1797. Empire mit Nachklängen von Louis XVI. Gute Arbeit.

Andere Arbeiten von ihm sind verzeichnet Steichele-Schröder 8, 461; Die Kunstdenkmale des Königr. Bayern I, 1908; 1946. Zingeler und Laur, 47. Friesenegger 49.

49. **SVI**

Augsburg, Dom, Pfarrsalristei. Kelch. Augsb. M. mit C, also ca. 1788. Louis XVI; nur ornamentale Zier. Bessere Arbeit.

50. **AD**

Nißlingen bei Dillingen. Großer Kelch, laut Stiftungsrechnung 1791 bei Ignaz Bauers (s. oben N. 43) Witwe mit 125 fl. bezahlt. N. M. mit D. Gute Arbeit von klassizistischen Formen.

II. Mannheimer Goldschmiede.

51. **IB** und Mannheimer Marke **BN**

Neuburg a. D., Studienkirche. Ziborium, Frühroko. Die getriebenen Ornamente weißfärbt auf vergoldetem Grund.

III. Münchener Goldschmiede.

52. **SI** Höpfer, Stephan. † 1650. = Rosenbergs 1150.

Die Auflösung des Monogramms in St. Höpfer ist dadurch gesichert, daß sich kein zweiter Goldschmiedemeister 1642 in München befand, auf den das Monogramm passen würde; vgl. das Goldschmiedeverzeichnis bei Zettler,ENZler, Stockbauer, Augsem. Kunstwerke a. d. Schatz d. reichen Kapelle in der k. Residenz zu München, 1874, Einleitung, S. 4. Dieser Stephan Höpfer aus Litzhauen, seit 1622 in München ansässig, bezog in den Jahren 1625—48 vom bayerischen Hof 37 541 fl. für gelieferte Arbeiten (s. ebenda S. 5), die höchste Summe, die in den hundert Jahren von 1550 bis 1650 an einen einzelnen Meister ausbezahlt wurde.

Augsburg, kath. hl. Kreuz. Kelch, laut Widmung 1642 von der Erzbruderschaft Corporis Christi in München nach hl. Kreuz verehrt. Münchener Marke = Rosenbergs 1120. Vorwiegend figürlicher Schmuck, Engelsköpfe und Engel mit Leidenswerkzeugen in Wolken. Der Knauf zusammengesetzt aus den Oberleibern dreier Seraphime und mit Seraphimköpfen besetzt. Sehr gute Arbeit.


53. **GL** Lang, Georg, Augsburger Meister, seit 1617 in München. † 1632. = Rosenbergs 1147.

Straubing, Stadtpfarrkirche St. Jakob, Monstranz. Münchener Marke = Rosenbergs 1120. 1,13 m hoch, feinste Renaissance, ähnlich der Arbeiten der Reichs Kapelle in München. Der Aufbau noch gotisch gedacht, die Detailsformen Renaissance. Viele Emailarbeit und vorzügliche Figürchen in Rundplastik. Ein herrliches Stück, das sicher zu dem besten gehört, was die Goldschmiedekunst damals auf diesem Gebiet leistete. Andere Arbeiten von ihm sind verzeichnet bei Zettler u. s. w., Einleitung S. 5 und Text zu Tafel 32. Kunstdenkm. des Königreichs Bayern I, 2372 (Reliquienaltärchen in Altötting).

54. **FK** = Kessler, Franz, 1664 Junstgenosse. † 1717. S. Rosenbergs 1153.

Dillingen, Jesuitenkirche. Kelch, H. 0,30. Hochbarock ca. 1680, ein hervorragendes Stück, mit Engelsköpfen, ganzen Engelsfiguren und Akanthusranken geziert; Fuß hoch gebuchtet durch drei Voluten. Am Fuß, Knauf und Kuppja je drei sehr gute Emails. Mit vielen Steinen besetzt.

IV. Ulmer Goldschmiede.

55. **EM** (= EM) als Meisterzeichen,  als Beschauzeichen.

Günzburg, Museum. Kelch, H. 0,24. Fuß, Schaft und Kuppja spätgotisch; Knauf und aufgesetzte Kuppjaverzierung Spätrenaissance. Der sechsblättrige Fuß ist durch sehr feines, in Relief ziselirtes Rankenwerk ornamentiert; drei ovale, durch Stifte befestigte Silberplättchen zeigen in Gravierarbeit, die Vertiefungen mit Farben ausgefüllt: a) das Wappen eines Weihbischofs, darüber die Buchstaben M. D. G. E. A. (vielleicht Martin Dieninger, Bischof von Adramyt, Augsburger Weihbischof 1450—60, doch scheint die Schildform auf eine spätere Zeit, etwa 1510, hinzuweisen); b) einen Kelch, darüber die Buchstaben ES; c) den Namenszug IHS. Der sechsseitige Schaft schlicht graviert mit Karré bildenden Linien. Am Knauf ziselirtes Rankenwerk (Akanthusranke). Die Kuppja ist in der unteren Hälfte mit ziemlich roh ziselirtem „Beschläg“-Ornament übersangen. Meisterzeichen und Beschauzeichen am Rand des Fußes und am Rand der Kuppja.




I. Namenregister.



















































- Nißlingen 7, 50.
- Altenmünster, Bez.=N. Rudmarshausen, 33^a.
- Augsburg, Dom 4, 6, 20^{e-1}, m, 24, 26, 27^b, 28, 31^b, 33^e, 35, 43^d, f, h, 44, 45^{a, b}, 46^c 61^{a, b, c, d}, 49.
- Augsburg, kath. hl. Kreuz 2, 3^a, 5, 14^a, 18^{a, b}, 25, 33^{c, d}, 37, 38, 39^{a, b}, 41, 42^{c, d}, 46ⁱ, 48^c, 52.

Bauer Gg. Ign., G. in Augsburg 43, 50.
 Verdolt Fr., G. in Augsburg 32 A.
 Verdolt K., G. in Augsburg 47.
 Bergheim bei Augsburg 27^a.
 Bethel (Vettle) Fr. Ant., G. in Augsburg (22) 31.
 Biberger Joh. Chr., G. in Augsburg 42.
 Bräuer Joh. Friedr., G. in Augsburg 32.
 Dillingen 13^a, 14^{b, c}, 17, 20^d, 23^e, 29^b,
 34, 36^b, 42^f, 43^c, 46^a, 54.
 Donauauktheim 20^a.
 Ernst F. J., G. in Augsburg 15.
 Fesemayer Jos. Wolfg., G. in Augsburg 29.
 Freising 30.
 Frings Joh. Jak., G. in Augsburg 16.
 Günzburg 9, 11^{a, b}, 33^h, 40, 46^b, 55.
 Herzbeck Jos. Tob., G. in Augsburg 44.
 Höchstädt 10^c, 19, 31^d.
 Höcker Steph., G. in München 52.
 Jafer Joh. Gg., G. in Augsburg 39.
 Jmningen 33^e.
 Jsee 29^a.
 Kefler Fr., G. in München 54.
 Koch Barth., G. in Augsburg 2.
 Kolb Wolfg. Kasp., G. in Augsburg 8.
 Konstanz, Münster 6, 20^c, 43ⁱ.
 Kraus Joh. Jak., G. in Augsburg 23.
 Landsbut 32 A^c.
 Lang Franz Th., G. in Augsburg 33, 43.
 Lang Georg, G. in München 53.
 Lauingen 8, 12, 29^c, 48^b.
 Männlich Joh. Heinr., G. in Augsburg 28.
 Mederl Fr. Chr., G. in Augsburg 40.
 Mödingen, Bez.-N. Dillingen, 16, 19, 20¹, 23^f.
 Neher Marg., G. in Augsburg 3.
 Neuburg a. D. 13^{b-d}, 20^m, 22, 32, 33^b, 36^a,
 43^g, 51.
 Neumarkt a. d. Nott 21.
 Obermeßlingen 43^e.
 Passau 10^b, 20^b.
 Quinzer Fr. X., G. in Augsburg 33^e.
 Reich (Reischlin) Georg, G. in Augsburg 7.
 Reitter Jos. Al., G. in Augsburg 41.
 Saler Dom., G. in Augsburg 27.
 Saler Joh. Dav., G. in Augsburg 19.
 Saler Jos. Ign., G. in Augsburg 36.
 Schneider Ludw., G. in Augsburg 23.
 Sichel Joh. Luf., G. in Augsburg 22.
 Stäpling 32 A^{a, b}.
 Staufeu, Bez.-N. Dillingen, 3^b.
 Steinheim, Bez.-N. Dillingen, 31^a.
 Stippelbey Joh. Karl, G. in Augsburg 35.
 Stippelbey Kasp. X., G. in Augsburg 43.
 Straubing 23^a, 42^b, 53.
 Ursberg 10^a.
 Wilschhofen 1, 15, 20^k, 32^{b-d}, 33^f, 43^{a, b},
 46^d, 48^a.
 Wallerstein 31^c, 47.
 Wengen 42^{a, c}.
 Zedel Joh., G. in Augsburg 18.

II. Register der Meisterzeichen.

a) Monogramme.

	45		47
Baur	43 ^b		2

	8		51	
	49			42
	27		35	
	55		19	
	10		16	
	31		32	
	34		12	
	32 A		39	
	40		28	
	54		24	
	13		26	
	21, 33		36	
	4		20	
	43		22	
	53		14	
	7		44	
	37		18	
	9		17	
	15		23	
	38		11	
	52		6	
	1		3	
	50		5	
	41		49	
	46			

b) Figürliche Zeichen.

Mann mit je drei Messen in den Händen 29.
 Hund 25, 30.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

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

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich M^öller in Ravensburg.

Mr. II.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frech. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich M^öller in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1904.

Taufdarstellungen und -Symbole der alten Kirche.

Von Dr. Theodor Schermann.

1. Seit jener Zeit, als ich einmal nach der Bedeutung des Adlers auf Taufbecken gefragt wurde, — es sind wohl drei Jahre verfloßen — hatte ich mir vorgenommen, zu praktischen Zwecken für Künstler und Kunstliebende die Taufdarstellungen und -Symbole der alten Kirche bis zum 7. Jahrhundert zusammenzustellen. Allerdings hätte damals noch kein so vollständiges Bild entworfen werden können, wie heute, wo Joseph Wilperts Monumentalwerk der Malereien der Katakomben Roms uns vorliegt.

Zunächst handelt es sich darum, die Quellen vorzuführen, aus denen wir unsere Darstellung schöpfen. Es würden natürlich hier die altchristlichen Baptisterien den ersten Rang einnehmen, wären nicht sehr wenige aus der urchristlichen Zeit der Verfolgungen bis zur Friedens Epoche mit Konstantin erhalten, und würden sie nicht jeglicher Verzierung entbehren. Jener Raum in der Kirche S. Prisca zu Rom, erbaut im Hause des Aquila und der Priscilla, dessen sich wohl der hl. Petrus selbst zur Spendung des Sacramentes bediente und jene Tiefe in der Katakombe der hl. Felicitas am Ende einer Steintreppe¹⁾ geben sich überhaupt nur dadurch als Taufbecken zu erkennen, weil in sie eine Wasserleitung einmündet. Ebenso ehrwürdig und einfach ist jenes Baptisterium

in der Katakombe der hl. Priscilla an der Via Salaria nova, von dem die Akten des Liberius berichten: „Es war dort ein Coemeterium Ostrianum, wo der Apostel Petrus getauft hatte,“ deshalb in andern Berichten ad fontes S. Petri genannt¹⁾. Eine weitere Taufkapelle in der Katakombe des hl. Pontianus entstammt späterer Zeit (dem 6. Jahrhundert) und war für die ansässige arme Landbevölkerung bestimmt. Ihre Ausschmückung trägt die Spuren byzantinischen Einflusses.

Dies sind die wenigen Ueberreste von den wohl zahlreicheren Taufkapellen der Katakomben. Umso reichlicher fließen für uns die Quellen aus den Baptisterien, welche sich über der Erde erheben. Solche sind noch erhalten in Italien, das des Lateran in Rom, die von Novara, Bistoja, Bari, Aquileja, Aicoli, Florenz, Neapel²⁾, S. Giovanni in fonte und das arianische zu Ravenna; in der Provence finden sich solche in Aix und Niz; in Karthago, in Griechenland und Zentralsyrien wurden einige neu aufgefunden. Von all diesen Baptisterien³⁾, welche teilweise dem 4. Jahrhundert angehören, greifen wir nur vier heraus, welche uns die Ausschmückung der Baptisterien im Okzident und Orient veranschaulichen. Unter den abendländischen Taufkirchen nimmt die lateranensische

¹⁾ Ebenda S. 441. Ueber die Frage „ad fontes S. Petri“ s. dazu Grisar, Zeitschr. f. kath. Theol. XIII, 1889, 115.

²⁾ St. Beiffel, Bilder aus der Gesch. d. altchristl. Kunst und Lit. in Italien, Freib. 1899, 286 ff.

³⁾ Siehe den Artikel „Taufkirche“ von Heuser in Kraus, Realenzyklopädie der Christl. Altertümer II, Freib. 1886, 839 f.

¹⁾ H. Marucchi, Guide des Catacombes Romaines, Paris 1903, 364.

weitans den ersten Rang ein. Ihre Ausschmückung schildert der Biograph des sie erbauenden Papstes Silvester I. (314 bis 335) Anastasius in lebhaften Farben. Papst Hilarius (461—468) ließ daran anstoßend eine Kapelle zu Ehren des hl. Johannes Baptista erbauen. Leider ist das Gegenstück zu diesem Baptisterium, jenes der alten St. Peter & Kirche, verschwunden. Nach dem Zeugnisse einer Inschrift¹⁾ ließ Papst Damasus (366—384) am nördlichen Querarme der Basilika dasselbe erbauen und der Stadtpräsekt von Rom Longinianus und dessen Gemahlin Anastasia am Boden und Wänden mit Marmor und Mosaiken schmücken. Offenbar beziehen sich hierauf zwei Epigramme, welche Papst Damasus fälschlich zugeschrieben werden²⁾. Aus dem zweiten Gedicht läßt sich in etwa, falls dasselbe die Dekoration beschreibt, einiges für unsern Zweck entnehmen: dargestellt war wohl der pastor bonus mit den Schafen und ein mit Edelsteinen besetztes Kreuz.

Einen Einblick in die Ausschmückung der östlichen Baptisterien Griechenlands und Syriens gewährt uns das zu Beginn des 5. Jahrhunderts erbaute Baptisterium der ecclesia Ursiana zu Ravenna und jenes dem 6. Jahrhundert angehörende zu Neapel³⁾. Beide Städte unterstanden in hervorragendem Maße orientalischem Einflusse in Liturgie und Kunst. Während Ravenna der eigentliche Ueberleitungspunkt orientalischer Kunst für Norditalien und Frankreich gelten darf, hatte Neapel den Beruf, das Zentrum des christlichen Großgriechenlands zu bilden. Die überaus reiche Ausschmückung dieser beiden Taufkirchen zeugt von orientalischer Pracht. Einen Seitenblick auf die Dekoration eines häretischen Baptisteriums gewährt uns die Taufkapelle der Arianer zu Ravenna, während bei den arianischen Kirchen Roms aus dem 5. Jahrhundert S. Agata dei Goti und S. Severino sich keine Baptisterien befanden⁴⁾.

¹⁾ Marucchi S. 40; Kirsch, Röm. Quartalschr. IV, 120; de Rossi, Bullet. di archeol. crist. 1877, 8.

²⁾ M. Jhm, Damasi Epigrammata, Lips. 1895, 76; ep. 72 und 73.

³⁾ Rogers, Baptism and Christian Archaeology in Studia Bibl. et Eccl. V, 316—332.

⁴⁾ M. J. Zeiller, Les Eg'ises ariennes de

Als zweite Quellen kommen die sakramentalen Darstellungen der Katakomben in betracht. Es ist ein Waagnis, in den Katakomben sakramente Symbole in den Gemälden oder an Sarkophagen nachzuweisen, wo heutzutage der sepulkrale Charakter dieser Bilder besonders betont wird. Aber gerade den ersten 3 Jahrhunderten, wo der unmittelbare Impuls der Lehre der Apostel nachwirkte, wo noch die Ausübung der christlichen Religion als staatsgefährlich geahndet wurde, wo die gnostischen Häretiker der Christengemeinde so sehr zusetzten, wo die Geheimsdisziplin aller Gläubigen Interesse in Anspruch nahm und die Sakramente als jene göttlichen Einrichtungen so deutlich zu Herzen sprachen, welche die alltäglichen menschlichen Schwächen und Beängstigungen aufwiegen, muß neben der rein sepulkralen Bedeutung der Symbole und Darstellungen auch ein allgemein für die lebende Christengemeinde sprechender Sinn zugelassen werden, muß auch in den Bildern ein Mahn- und Aufmunterungsruf gelegen sein: Betrachte hier deine Guadenmittel, welche dich über die Nöten und Gefahren der Zeit hinwegsetzen und dafür dir eine pax post victoriam in Aussicht stellen.

In dieser Zeit, wo der Gehalt der christlichen Lehre den Gläubigen alles war, war auch die Symbolik am meisten entwickelt und lieferte die reichhaltigsten Darstellungen. Wenn wir gerade in den ältesten Zeiten ganze Zyklen sakramentaler Symbole der Taufe und der Eucharistie in einer Kapelle vereinigt finden, so darf an dem sakramentalen Charakter nicht mehr gezeweifelt werden. Lassen nun manche Bilder einen mehrfachen Sinn zu, oder hat gar in späterer Zeit eine Darstellung eine rein sepulkrale Bedeutung erlangt, so ist daraus noch kein Schluß zu ziehen auf die Bedeutung desselben Sujets früherer Jahrhunderte. Mit der Friedensperiode des 4. Jahrhunderts verflachte sich überhaupt die christliche Symbolik, sie wird ärmer an Bildern und entkleidet sich ganz und gar ihrer früheren Einfachheit.

Diese Symbolik der Taufe in den Katakomben bedarf nun eines Stützpunktes in

Rome à l'époque de la domination gothique in Mélanges d'archéol. et d'hist. XXIV, Paris 1904, 17 ff.

der Literatur; denn durch diese Beihilfe erhält sie die Vollgültigkeit. Allerdings darf da nicht jene Literatur allein zu Rate gezogen werden, welche in letzter Zeit ausgebeutet wurde, jene dem fünften und noch späterer Zeit angehörigen Zaubergebete, welche um Gottes Hilfe anzurufen und zu bewegen, den Allmächtigen in allen seinen Werken preisen, welche die heilige Geschichte des Alten und Neuen Bundes als besondere Gottesgaben seiner Barmherzigkeit und Güte auführt. Es steht uns ja eine reiche Literatur zu Gebote, die ausschließlich von der Taufe handelt und die am besten im Stande ist, die Katakomben- und altchristlichen Taufsymbole zu beleuchten, oder sogar umzudeuten. In letzterer Beziehung ist noch manches zu tun. So sehr Mgr. Wilpert auch literarische Parallelen aus Kirchenschriftstellern und Liturgie sprechen läßt, diese Art der Behandlung ist noch nicht erschöpft, und wir wollen im folgenden versuchen, einiges beizufügen.

2. Wirkliche Taufdarstellungen Christi und der Katakomben. N. Jakoby veröffentlichte vor nicht langer Zeit einen „bisher unbeachteten apokryphen Bericht über die Taufe Jesu“¹⁾, angeblich aus den apostolischen Konstitutionen stammend, in welchem als Begleitererscheinungen der Taufe Christi im Jordan eine Reihe von wunderlichen Begebenheiten, wie das Zurückweichen des Jordan, Aufbrausen des Wassers, Feuerzeichen in und über demselben, Erschallen einer Donnerstimme, wohl auch die Anwesenheit von Engeln geschildert werden. Zweifelsohne hat auch apokryphe Literatur auf altchristliche Kunst ihren Einfluß ausgeübt, ich erinnere nur an die Krippendarstellungen mit Doh und Esel, welche dem Pseudo-Matthäusevangelium ihren Ursprung verdanken. In der Tat zeigt eine Eiseninskulptur von der Kathedra des hl. Maximianus (545—556) von Ravenna auch das Erscheinen von Engeln, welche am Ufer stehend die Kleider oder Tücher zum Abtrocknen bereit halten²⁾. Ein Einfluß des apokryphen Berichtes auf diese Scene ist also wohl an-

zunehmen. Dennoch lehnt Jos. Wilpert die Vermutung N. Baumstark's¹⁾, daß auch die älteste Darstellung der Jordantaufe in der Lucinaregion der Callistuskatakombe von der apokryphen Erzählung beeinflusst sei, ab. Die Darstellung gehört der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts an. Wilpert publizierte sie in Taf. 29,1²⁾. Christus als jugendlicher Mann steigt aus dem Wasser, wobei ihm Johannes der Täufer behilflich ist. Die Taube kommt gerade herzugeflogen. Allerdings hat Baumstark recht gesehen, das Wasser ist in heftiger Wallung, und es scheint als Nachfolge der Taube eine zweite oder ein anderer Gegenstand — Feuer — sich zu zeigen, wofür letzteres Zeichen nicht bloß von der verdorbenen Wandfläche herrührt; allein wie Wilpert betont, ist gerade in dieser Darstellung der evangelische Bericht des Markus 1 9—11 so getreu wiedergegeben, daß die Taube erst beim Heraussteigen des Herrn aus dem Wasser sichtbar wird. Wir haben also keinen Grund, daran zu zweifeln, daß der Maler nur den evangelischen Bericht darstellen wollte. Außerdem sind in den Katakomben noch drei weitere Scenen vorhanden, von denen die eine in einer der Sakramentskapellen von S. Callisto aus dem Ende des 2. Jahrhunderts das Charakteristische hat, daß Johannes, wie der Herr im Wasser stehend, die Taufe durch Uebergießung vollzieht, während die zweite in der Katakombe der hl. Petrus und Marcellinus aus dem 3. Jahrhundert den Herrn gemäß Luk. 3, 21 betend darstellt, als gerade die Taube erdwärts schießt. Das dritte Bild der Annonaregion in S. Domitilla aus dem Ende des 4. Jahrhunderts zeigt die später traditionell gewordene Darstellung: Jesus steht als Kind im Wasser mit herabhängenden Armen, Johannes hat den Fuß auf einen Stein gestellt, während die Taube in niederschießender Bewegung über dem Haupte Christi sichtbar ist.

In der Basilika der hl. Nereus und Achilleus am Eingange in dieselbe Domitillakatakombe wurde ein Sarkophag gefunden, welcher wie die acht weiteren be-

¹⁾ Nebst Beiträgen zur Geschichte der Didaskalia der zwölf Apostel, Straßb. 1902.

²⁾ J. Strzygowski, Monographie der Taufe Christi 1885, 16.

¹⁾ In der Besprechung der Arbeit von N. Jakoby, Oriens Christianus II 1902, 461 f.

²⁾ Die Malereien der Katakomben Rom I, 256 ff.

kannten Sarkophagskulpturen so ziemlich dieselbe Auffassung gleich der des Gemäldes vorführen. Besonders verdient aber jene Skulptur des Junius Passus-Sarkophages (4. Jahrhundert) genannt zu werden, wo ein Laum, der Täufer, einem zweiten, Christus, den Fuß auf das Haupt legt, während aus dem Schnabel der Taube Wasser auf dieses herabfließt¹⁾. Die Ausschmückung der Taufkapellen mit der Taufe Christi am Jordan war beliebt. Wir finden sie daher als Deckenmosaik im urfünianischen Baptisterium S. Giovanni in fonte in Ravenna, wie im arianischen. Auch in der Katakombe des hl. Pontianus schmückt diese Scene das Baptisterium, ähnlich jener in Ravenna. Die Jordantaufer Christi im katholischen Baptisterium (c. 450) fand eine Nachahmung in dem ein Jahrhundert später von Theodorich mit Mosaiken geschmückten arianischen Baptisterium, welche beide dieses Bild an der Decke in Mosaik ausgeführt darboten. Christus mit Bart und langem Haar (im arianischen Baptisterium bartlos) steht nackt bis an den Unterleib im Jordan. Johannes hält am Ufer des Flusses ein verziertes Kreuz (Stab) in der Linken und gießt Wasser auf das Haupt des Heilandes aus einer Schale; über Christus schwebt die Taube. Ähnliche Darstellungen finden sich noch in andern Baptisterien, während das des Lateran nur die Statuen Christi und des Täufers zu enthalten schien. Der Umstand, daß der Heiland öfters als Knabe und unbekleidet dargestellt wird, geschah mit Rücksicht auf die Taufzeremonien, nach denen der Täufling meistens untertauchen mußte. Die Täuflinge wurden allgemein *pueri, infantes* genannt.

Die Taufe eines Katechumenen²⁾ unterschied der Künstler von der Taufe Christi dadurch, daß der Taufende priesterliche Gewänder trägt, während Johannes der Täufer nur mit dem Fellkleid umgeben ist, und daß keine Taube dargestellt wurde. In den Katakomben reichen solche Darstellungen bis in das 2. Jahrhundert zurück. Im ganzen sind dort noch vier

erhalten, während das Älteste wohl in der capella greca der Katakombe S. Priscilla schon vor längerer Zeit herabfiel. Auch auf Grabsteinen, wie in der Kleinkunst, waren diese Scenen beliebt.

3. Symbolische Darstellungen der Taufe. Wie wesentlich verschieden die literarischen und dekorativen Denkmale die Symbole der Taufe uns vorführen! Die Schriften der Väter bieten ungleich mehr Symbole als die im Bild uns entgegentretenden, teils weil manche infolge der Unfaßlichkeit nicht dargestellt werden konnten, teils weil sie zu viel Komposition verlangten und nicht genügender Raum zur Verfügung stand. Die literarischen Taufsymbole hängen mit dem Ritus und den Gebeten der Taufwasserweihe zusammen, einem Stück Liturgie, das wohl bereits in ausgebildeterer Form schon in den ersten Jahrhunderten vorhanden war. Denn die Prophezien und Lesungen gehören zum Urbestand des Gottesdienstes; die Taufe ist neben der eucharistischen Liturgie jener Bestandteil des Gemeindegottesdienstes, auf welchen das größte Gewicht gelegt wurde, und dessen feierliche Spendung schon in den frühesten Zeiten eine Fülle von Gebeten und geheimnisvollen Zeremonien umgab. Dazu gehörte auch die Weihe des Taufwassers durch den Bischof, bei deren Vollziehung alttestamentliche Typen der Taufe zur Verfinnbildung des Sakraments vorgelesen wurden. Denn von der Weihe des Wassers dachte man sich sogar zu gewissen Zeiten die Wirkung des Sakramentes materiell abhängig. Wenn Wipert herausgefunden hat, daß das Wasser als eines der notwendigsten Kennzeichen eines Symboles des Taufsakramentes dient, so stützte er sich nur auf den hl. Cyprian von Karthago, der in einem Briefe schreibt: „so oft in der Schrift allein von Wasser die Rede ist, so wird von der Taufe gehandelt¹⁾. Gemäß den Prophezien bei der Taufwasserweihe behandelt Tertullian in einer Schrift *de baptismo* die Symbole, nach ihm der hl. Ambrosius in seiner Schrift *de mysteriis* und der Verfasser der *Katechesen de sacramentis*. Teilweise Anklänge bietet des hl. Cyprian

¹⁾ De Waal, Der Sarkophag des Junius Passus in den Grotten von St. Peter, Rom 1900. Vergl. Kirsch, Artikel Darstellungen der Taufe in Kraus R. E. II 834.

²⁾ Wipert, Die Malereien u. s. w. S. 260 f.

¹⁾ Wipert, Die Malereien 262.

schon erwähnter 63. Brief. Von griechischer Seite spricht der erste christliche Katechet Cyrill von Jerusalem in seinen Unterweisungen von den Symbolen, ebenso der alexandrinische Vorsteher Didymos der Blinde, welcher allerdings wohl von Cyrill wie Ambrosius in diesen Stücken abhängig ist. Aus diesen Gliedern ließe sich wohl vollständig die Anzahl der Lektionen wie die Gebete der Taufwasserweihe wieder herstellen, was noch weiterer wissenschaftlicher Forschung vorbehalten ist. Ich stelle hier vorläufig aus den drei lateinischen Quellen die Tauffsymbole zusammen. Neben der Jordantaufe (Ambr. de myst. V 26 und 27) werden erwähnt: 1. die Welterschöpfung (Tertullian de bapt. c. 4, Ambr. de myst. 3, 9). 2. die Sintflut, Noe in der Arche (Tert. bapt. c. 8; Ambr. de myst. 4, de Spir. s. I 6, 23 und I 9, 107, Cyprian ep. 63, Cyrill Hieros. cat. XVII 10). 3. Der Durchzug der Israeliten durch das rote Meer (Tert. bapt. c. 9, Ambr. de myst. 6; de Spir. s. III 4, 20—21; de sacr. I 4, 12; Athan. ad Serap. I 12). 4. Moses verfüßt das Wasser des Flusses Mercha (Exod. 15, 23 bei Tert. bapt. c. 9; Ambr. de myst. III 3, 15, 9, 51; de sacr. II 4, 12). 5. Das Quellwunder des Moses (ebenda). 6. Die Susanna im Garten habend (Daniel 13, 15 f. Hippolytos de Susanna; Cyrill). 7. Die Heilung des Aussätzigen Syrerz Naaman (4 Reg. 5, 1; de myst. 4; de sacr. I 3, 9 und I 5, 13 ff.). 8. Die Heilung des Sichtbrüchigen (Tert. bapt. 5; Ambr. de myst. 4—5, de sacr. II 2, 3 und II 3, 9); Didymos (Migne P. gr. 39, 521). 9. Der hl. Cyprian (ep. 63) fügt bei die Unterredung Christi mit der Samariterin am Jakobsbrunnen.

Aus dieser Reihe fehlt in Darstellungen das erste Symbol, trotzdem es sich nicht schwer hätte darstellen lassen und als Tauffsymbol sehr geeignet gewesen wäre, hätte der Künstler den Moment ins Auge gefaßt: Der Geist Gottes schwebte über den Gewässern, wie Ambr. de myst. 3, 9 so anschaulich schildert.

Das zweite Symbol, Noe in der Arche, hat Wilpert nicht unter die Tauffsymbole aufgenommen, trotzdem diese Darstellung als solches sehr gut bezeugt

ist. „In der Grabesymbolik hatte Noe nur eine Bedeutung . . . , er versinnbildet die Seele des Verstorbenen, welche Gott in den ewigen Frieden aufnehmen, vor dem ewigen Tode bewahren sollte, wie er Noe aus der Sintflut gerettet hat.“ Von dieser Scene, welche der hl. Ambrosius in seiner Kirche zu Mailand malen ließ, finden sich 32 Gemälde in den Katakomben, auch mehrere auf Sarkophagen zu Rom, zu Mailand, Verona, Arles; auf Grabsteinen, auf Lampen und auf einem Goldglase. Hier kommen nur die acht ältesten Darstellungen in den Katakomben aus dem 1. bis 3. Jahrhundert in betracht. Kein einziges dieser Bilder trägt ein Merkzeichen an sich, das nur eine sepulchrale Auffassung erlauben würde. Die Zeichnung, auf welcher Noe manchmal die Hände nach dem Delzweig der Taube ausstreckt, ist hierfür nicht bestimmend. Der Künstler wollte eben die biblische Scene zum Ausdruck bringen. Da aber die literarischen Quellen die Arche als das Schiff der Kirche symbolisieren, und den Noe als den Menschen, welcher durch das Wasser aus der geistigen Sintflut, der Erbsünde, befreit wird, ist hierin eine Beziehung auf jenes notwendigste Sakrament nicht ausgeschlossen, welches die Vorbedingung für die pax post victoriam ist.

Die drei folgenden Symbole, der Durchzug der Israeliten durch das rote Meer, Moses das Bitterwasser des Flusses Mercha verfühend und Moses Wasser aus dem Felsen schlagend, werden meistens literarisch zusammengestellt, wie die Cypriangebete bezeugen: „Du hast die Israeliten mit Moses hindurchgehen lassen und ihnen die Taufe geboten; du bist es, der dem Felsen gebot, Wasser hervorsprudeln zu lassen und der das Bitterwasser süß machte.“ In der darstellenden Kunst haben alle drei Stücke gemeinsame Punkte: Moses mit dem Stab, wie Ambrosius de mysteriis 3, 14 und 9, 51, de sacram. II 4, 12 bei jedem dieser drei Wunder sagt: tenebat (misit) Moyses lignum in aquam (in fontem), und fließendes Wasser, das allerdings beim Quellwunder von oben herunter fließt.

Der Durchzug der Israeliten durch das rote Meer scheint in der Malerei keine Darstellung gefunden zu haben,

„wegen der Schwierigkeiten der Menge der hier auftretenden Figuren“, ¹⁾ wohl aber in der Sarkophagskulptur, und zwar in solch reicher Ausstattung und technischer Komposition, daß man unmittelbar an heidnische Vorbilder, an die Darstellung von Wettkämpfen und Schlachten auf Sarkophagen, erinnert wird. Im ganzen hat Garrucci zwölf Nummern auf Sarkophagen ausfindig gemacht.

Das vierte Symbol: Moses versüßt das Wasser des Flusses Mercha, scheint sich in der christlichen Kunst auch nicht vorzufinden und wurde offenbar ganz und gar durch das Quellwunder verdrängt. Nach Wilpert kann dieser Darstellung ein zweifacher Sinn unterlegt werden. Der erste entspricht der tatsächlichen Begebenheit. Die Israeliten wurden in der Wüste durch Erfrischung mit Wasser vor dem leiblichen Tode bewahrt, so bewahre Gott die Seele des Verstorbenen durch Erfrischung mit seiner Gnade und Barmherzigkeit vor dem ewigen Tode. Der zweite Sinn ist der sakramentale, als Symbol der Taufe. Jedermann wird in diesem Falle der sepulkralen Erklärungsweise den Vorzug einräumen. Dennoch überzeugt uns Wilpert durch seine Beobachtungen von der Richtigkeit der letzteren Deutung, wobei wiederum das Hauptgewicht auf das dem Felsen entspringende Wasser fällt. Das Kriterium für die sakramentale Auffassung liegt in der Gruppierung dieses Bildes mit andern Szenen. So oft das Quellwunder gegenüber der Brotvermehrung oder einer eucharistischen Darstellung zu stehen kommt, ist darin immer die Taufe dargestellt. „In der capella greca der Katakombe der hl. Priscilla und einer der Sakramentskapellen von S. Callisto leitet das Quellwunder die Darstellungen der Taufe ein; in einer andern Sakramentskapelle ist es so nahe an den Fischen gerückt, daß der letztere den Fisch aus dem Wasser, welches dem Felsen entspringt, herauszieht.“ Wir dürfen daher annehmen, daß wir es in den ältesten Darstellungen bis zum 3. Jahrhundert mit einem Taussymbol zu tun haben, während in späterer Zeit, insbe-

sondere an den Sarkophagreliefs der sepulkrale Sinn überwiegt, ja wohl einzig zulässig ist.

Ich schaute mir die meisten der 68 Darstellungen durch unter dem Verdacht, es möchte wohl auch die eine oder die andere sich darunter befinden, welche Moses die Wellen zerteilend oder das Bitterwasser süß machend darstelle. Denn Moses mit dem Stab in der Hand befände sich ja auf jeder dieser Szenen, einzig und allein kommt es auf den Felsen und den Fluß des Wassers an. In der Tat glaube ich in der von Wilpert an 18. Stelle vorgeführten Zeichnung aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts in S. Domitilla den Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer erblicken zu dürfen. Die beiden turmartigen Bauten sind wohl nichts anderes als die Wogen, welche sich zu beiden Seiten aufstürzten. Der Felsen, den Wilpert als oben abgeschlossen und isoliert schildert, dürfte die Wolkenäule vertreten; denn der Fels erscheint durchsichtig und in Bewegung; auch sieht man kein Wasser von dem Felsen herabfließen. Der freudig erregte Israelit ist Repräsentant des ganzen geretteten Volkes. Auch in andern Bildern, welche bis jetzt als Quellwunder betrachtet wurden, möchte ich den Durchzug der Israeliten erkennen, so vielleicht in jener Darstellung in der Katakombe der Vigna Massimo (Nr. 32), wo der „Schneemann“ die Wolkenäule zu sein scheint, ebenso in dem Gemälde der Katakombe der hl. Cyriaka (Nr. 43) mit dem turmartigen Bau. Diese Darstellungen unterscheiden sich in ihrer Einfachheit wesentlich von jenen der Sarkophagreliefs, auf denen Pharao mit seinem Heere von den Wellen verschlungen wird, während das israelitische Volk am Ufer steht.

(Schluß folgt.)

Die „große Berliner Kunstausstellung“ und die christliche Kunst.

Von Prof. Dr. J. Nohr in Breslau.

(Schluß.)

Und nun die religiöse, oder vielmehr christliche Kunst im engeren Sinn. Ich möchte hier Nr. 90 von A. v. Brandis „Siehe ich bin bei Euch alle Tage“, und Nr. 1017 von A. G. Schram „Conso-

¹⁾ De Waal, Artikel Meer in Kraus N. G. II, 388.

latrix« voranstellen, weil sie beide den Trost der Religion bei schweren Schicksalschlägen zum Gegenstand haben. Dort wird ein Kind zu Grabe getragen und zwischen dem Leichenträger und den Eltern schreitet Christus, das Schwesterchen des toten Kindes an der Hand führend; hier kauert eine von Kummer niedergebeugte Frauengestalt an ihrem Lager und Maria erscheint ihr, mit der Dornenkrone in den Händen. Die Ausführung ist sehr verschieden: v. Brandis nimmt die schlichte Wirklichkeit, wie sie ist. Auch die Gestalt Christi ist nicht hoch hinausgehoben über die Alltäglichkeit. Wäre sein Mantel etwas kürzer, schwarz statt blau, und im Schnitt dem Predigertalar noch ein bißchen mehr angepaßt, so wäre es der protestantische Geistliche, der das Begräbniß vornimmt — und doch wirkt das Bild gerade durch seine Einfachheit. Idealer gehalten ist das zweite, und Schram hat sich die Aufgabe erschwert durch die Beleuchtung: eine Lichtquelle ist der Glorienschein ums Haupt der Muttergottes, die andere eine seitlich zu denkende, aber nicht sichtbare Lampe; aber die Schwierigkeiten sind mit Geschick überwunden und die künstlerische wie die psychologische Wirkung ist eine vorzügliche.

Anmutige Bilder sind Nr. 35, Madonna von P. Barthel, und Nr. 1130 von E. Beith, „Kast“ (die heilige Familie hat sich in einer anmutigen Frühlingslandschaft auf einer Bank niedergelassen; auf der einen Seite musizieren vier Engel, auf der andern Seite stehen zwei staunende und anbetende Frauengestalten in modernem Gewande). Bei Barthel ruht Maria traumversunken in einer leichten Wolkenhülle, aus der hübsche Engelsköpfe hervorragen. Das Kind ist auf dem Schoß der Gottesmutter eingeschlafen. Ein Kirchenbild ist weder das eine noch das andere; sie könnten nur als Zimmerschmuck in Betracht kommen. Außerdem wurde — wenigstens beim Referenten — der Eindruck von Nr. 35 beeinträchtigt durch das Empfinden, als sollte Murillo nachgeahmt werden, und da wäre der Unterschied zwischen Ideal und Wirklichkeit zu groß; und bei Nr. 1130 weckt die Verwandtschaft des Hintergrundes mit dem auf Nr. 1131 vom selben Meister die störende Vorstellung, als wären Früh-

lingslandschaften sein ganzes und einziges Repertoire. Er wäre allerdings nicht der einzige Spezialist unter den Künstlern. Einen wichtigen Passus aus dem öffentlichen Wirken Jesu behandelt W. Steinhäuser in der „Bergpredigt“, Inklus von fünf Aquarellen nach den in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums ausgeführten Wandbildern (Nr. 1083). Man kann ja freilich das ganze Werk nicht nach der Reproduktion beurteilen. Ein Bild kann alle Wirkung verlieren, wenn es in ungünstiger Umgebung ist; aber so wie die Aquarelle für sich sind, müssen sie unsern Beifall finden, und ebenso sehr verdient denselben die Idee, der heranwachsenden Jugend einer höheren Lehranstalt Christus als Lehrer und seine bedeutendste Predigt als höchste Weisheit Tag für Tag im Bilde vor Augen zu führen. Das wirkt anders, als Prometheus, der Lichtbringer, oder eine gewagte Allegorie. Ebenso beifällig können Idee und Ausführung der „elf Rahmen mit Illustrationen zu dem Prachtwerke: Das Leben Jesu“ von Ph. Schumacher (Nr. 1962) begrüßt werden. Lebensfähigkeit der Gestalten, Ruhe und Klarheit der Komposition, Anmut des Kolorits wirken hier innig zusammen. „Der gute Hirt“ (Nr. 873) von C. Priem ist in der Komposition eine tüchtige Arbeit. Nur eignet er sich wegen der modernen Behandlung der Landschaft nicht gut für eine Kirche, mag aber allerdings auch nicht für eine solche berechnet sein. Annähernd daselbe gilt von Nr. 1196: „Er ist erstanden“ von Alexander Zick. Der Künstler hat die Schwierigkeit der Gegenüberstellung von Hell und Dunkel, Ruhe in den Figuren der Engel und Bewegung in denen der frommen Frauen mit Glück überwunden; nur die Stellung der Magdalena will uns etwas theatralisch vorkommen. Sehr realistisch ist der Schauer des Todes in Nr. 380: „Es ist vollbracht“ von C. Gussow dargestellt, und was Migr. Kümmerl in diesem Organ seinerzeit ausgeführt hat, gilt auch hier. Aber als künstlerische Leistung an sich behält das Bild seinen Wert.

Sehr beachtenswert ist Nr. 1252: „Die Kreuzabnahme nach dem Gemälde von Professor Rapperitz, Stich in Holz“, und Nr. 1265: „Kreuzabnahme, Schab-

kunstblatt", von M. Pietschmann, ebenso 1560 von D. Raab: „Madonna mit musizierenden Engeln“, Radierung nach Professor W. Dürr. — Derartige Versuche der Popularisierung der Kunst verdienen volle Beachtung und möglichste Förderung. Wer etwas kräftigen Realismus ertragen und den hl. Petrus in seiner profanen Fischergestalt hinnehmen kann, der kann auch der Nr. 410: „Am See Tiberias“ von Ferdinand Graf Harrach seinen Beifall nicht versagen. Stimmung der Landschaft, Ausdruck der Gesichter, Zusammenordnung der Figuren machen das Bild zu einer würdigen Darstellung des Moments, da der Herr die Frage an Petrus richtete: Liebst du mich? und wenn wir dieselbe auch nicht gerade in eine Kirche wünschen möchten, so doch in einen großen, vornehm ausgestatteten Raum.

An Werken der Plastik ist nicht viel, aber Tüchtiges zu nennen. S. Kaufmanns St. Georg ist zwar etwas verträumt (Nr. 1364) und der Anachoret (Nr. 1369) von M. Klein etwas realistisch, aber tüchtiges Können verraten sie doch. An dem betenden Mönch von Th. G. M. Blickese (Nr. 1301) kann man eine rückhaltlose Freude haben.

Die ausgestellten Grabdenkmäler (Nr. 1323) von B. Frydag, Nr. 1345 von J. Hinterseher, Nr. 1455 von D. Riesch sind alle des Gegenstandes würdig, Nr. 1323 ist noch besonders empfehlenswert, sofern es den ganzen Gegenstand in eine höhere Sphäre rückt und ihm ein positiv christliches Gepräge verleiht: auf einem predellenartigen Aufbau eine treffliche Grablegung Christi en relief. „Das heilige Abendmahl“ (Nr. 1454) von D. Richter. „St. Martin“ (Nr. 1409) von J. Möst (Holzstatuette, bemalt) verdienen gleichfalls Anerkennung. „Christus am Kreuze“ von J. Fährus (Nr. 1314) machte trotz der bunten Umgebung in der Ausstellung einen tiefen, feierlichen Eindruck und müßte in einem gottesdienstlichen Raum oder einem Kreuzgang noch ganz anders wirken.

In „Kain“ von F. Heinemann ist die Wucht der Sündenlast im Lapidarstil ausgedrückt (Nr. 1335) und in E. Hundriesers „Eva“ (Nr. 1352) ist der Reiz der Ver-

suchung und das Schwanken zwischen Widerstand und Einwilligung in sprechender Weise zur Darstellung gekommen. Noch mehr gilt dies von Nr. 1498: „eritis sicut Deus“ von W. Wandtschneider. Selten sind die Gefühle, die Eva in der Versuchung beseelt haben mögen, so packend geschildert worden. Nur scheint uns beim einen und andern Zug Dürer Pate gestanden zu haben.

Ein würdiger religiöser Zimmerschmuck wäre Nr. 1456: Christus, Bronze, von O. Riesch. Christus, an die Säule gebunden, die Modellierung leicht und doch nicht verschwommen.

Damit ist unser Rundgang abgeschlossen; denn die kunstgewerbliche Abteilung bietet nichts an religiöser Kleinkunst. Wir scheiden nicht mit dem erhebenden Gefühl, Dinge gesehen zu haben, die den genialen Zug, die majestätische Größe und religiöse Tiefe der Glanzperioden christlicher Kunstgeschichte zeigen, aber wir hatten doch keine bizarren, trivialen, abstoßenden Züge zu registrieren, wie sie eine Zeitlang die heiligen Gestalten und Ereignisse verunzierten. Vielsach war tüchtige Technik immerhin Vorbedingungen für eine geistliche Entwicklung der christlichen Kunst, aber allerdings noch lange nicht deren Verwirklichung.

Die Bilder des Zodiakus oder Tierkreises. Die Kapelle von Belsen.

Von Pfarrer Reiter, Dekan.

Wenn wir die oft sonderbaren Gebilde und Gestalten an den alten Kirchengebäuden betrachten, will uns bisweilen ein Gefühl der Unbehaglichkeit und Unzufriedenheit beschleichen: wir möchten gerne wissen, was diese Dinge zu bedeuten haben, und wir bleiben im ungewissen: die Figuren schauen uns an, als ob sie uns necken oder verspotten wollten. Daneben gibt es wieder Zeichen, welche uns zwar im ersten Augenblick auch fremdartig und rätselhaft vorkommen, die aber bei näherer Betrachtung doch mehr und mehr ihr rätselhaftes Wesen verlieren. Zu den Zeichen der letzteren Art gehören die Bilder des Tierkreises, über deren Verwendung und Bedeutung die folgenden Sätze handeln sollen.

Die 12 Zeichen des Tierkreises oder Zodiakus fanden ehedem in der heidnischen Kunst mannigfache Verwendung und wurden namentlich zum Schmucke der Pavimente benützt. Aus dem Heidentum ging diese Art, den Fußboden zu schmücken, auf das Christentum über, und so erscheinen die Zeichen oder Bilder des Zodiakus auf vielen Pavimenten der alten Kirchen, z. B. zu Palermo, Carthago, in der Kirche S. Christophorus zu Tyrus u. s. w. Auch in späterer Zeit erhielt sich diese Verwendung zum Schmucke des Bodenbelags, nur daß man sich mehr und mehr von den heidnischen Einflüssen loszumachen suchte und durch Verbindung der Tierzeichen mit anderen Motiven ihnen eine höhere Bedeutung zuwies. Die sonderbaren Zeichen mit den Paradieseströmen, den vier Kardinaltugenden und mit bildlichen Ecenen aus dem N. B. sollten so eine Art Grundlage des Glaubens darstellen (Praeambula fidei). Im weitesten Sinne mochte man in ihnen das Alter des Menschen und die Wechselfälle des Lebens, die Verbindung von Zeit und Ewigkeit ausgedrückt sehen. Wir haben den Zodiakus nur einmal auf einem Paviment beobachtet und zwar in der romanischen Fideskirche zu Schlettstadt, wo derselbe wohl bei der vor einigen Jahrzehnten vollzogenen Restauration angebracht wurde.

Wie auf dem Fußboden, so erblickt man die Zeichen des Tierkreises oft auch an den Portalen oder Eingängen der mittelalterlichen Kirchen. Nicht selten sind dabei die jeweils fälligen Monatsarbeiten zur Anschauung gebracht, welche, selbst wieder durch lokale und klimatische Verhältnisse bedingt, bei den verschiedenen Kirchen der verschiedenen Länder wechseln. Mithin erscheinen diese Bilder als Ableger von jenen Darstellungen, wie sie sich in alten Kalendern und alten Miniaturen finden, und wie sie in der im Jahre 1886 von Max Guttler in Augsburg herausgegebenen „Himmelsstraße“ nachgeahmt sind. Die Frage nach der Bedeutung des Zodiakus an den Portalen dürfte leicht zu lösen sein. Wenn man schon an profanen Gebäuden die Eintretenden durch bildliche Darstellungen zu einem tugendhaften Leben mahnen wollte, so lag es doppelt nahe, dieses bei den Gotteshäusern

zu tun. Und so mochten die Zeichen des Tierkreises oder der Monate in Verbindung mit den Monatsarbeiten den Kirchenbesuchern sagen, daß sie das bürgerliche und kirchliche Jahr wohl verstehen, ihre Arbeit heiligen, daß sie über die irdischen Angelegenheiten hinweg ihren Blick zu ihrer höheren Aufgabe wenden sollen. Gewiß eine leicht verständliche Predigt, und diese Predigt mochte und mag auch vielfach im Inneren der Kirchen ertönen, von dem Pavimente her, von den Seitenwänden und von der Decke herunter. In letzterer Hinsicht wird freilich noch ein anderer Gedanke betont werden müssen.

Der Plafondschmuck soll vor allem an den Himmel selbst, oder an die himmlischen Regionen erinnern. Diesem Zwecke kann der Zodiakus recht gut dienen, und wird er auch in vielen Fällen gebient haben oder noch dienen. Wir denken da an den Zodiakus im Chor der S. Anna-Kirche in München, an den Zodiakus im Saal der Kirche zu Mühlheim a. d. Donau und im Schiff der Kirche zu Degerloch. Auch der Tierkreis am Südportal der Heiligkreuzkirche in Gmünd ist hieher zu zählen, sofern er dort die Idee aussprechen soll, daß Gott Himmel und Erde erschaffen. Desgleichen rechnen wir hieher eine Zeichnung in dem Buche „Die Himmelsleiter“ von Direktor Beeg in Weiterdingen. Wir sehen daselbst die Sonne, um sie 12 Sterne, in einem weiteren Kreise viermal die Mondkugel und dazwischen je drei Zeichen des Tierkreises. Die Scheibe will das Firmament oder das Himmelsgewölbe zur Darstellung bringen, welches selbst ein Symbol Mariens ist, wie das im beigegebenen Text weiter begründet wird. Und nun zu einer außerordentlichen Symbolik!

Wir haben früher einmal ausgeführt, daß bei den Kirchen das Schiff den status viae, das Querschiff den status mortis, und der Chor den status gloriae bedeute. Zum status gloriae passen nun ganz vorzüglich die Bilder der Apostel, und wir freuen uns immer, so oft wir dieselben im Chore in der Nähe des Hochaltars erblicken, sei es, daß es sich um Reliefdarstellungen handle (S. Christina), oder um Gemälde (Ergenzingen). Wo der Herr ist, da sollten auch seine Diener

sein. Früher hat man diesem Gedanken in mannigfacher Weise Rechnung getragen und deswegen im Chor nicht bloß die Bilder der Apostel angebracht, sondern auch jene Zeichen, welche geeignet waren, an die Apostel zu erinnern. Das waren die Zeichen des Zodiakalkreises, deren Zwölfzahl schon auf die Zwölfboten hinweist. Diese Zeichen werden aber auch noch aus einem anderen Grunde als Sinnbilder der Apostel gegolten haben. Wenn Christus der Herr zu den Aposteln sagt: „Ihr seid das Licht der Welt“, so war damit von selbst eine Beziehung zu dem Sternenhimmel gegeben, so daß die Apostel als besondere Gestirne mit den Sternen oder Sternbildern beziehungsweise ihren Zeichen zusammengestellt wurden. Im Chor erscheinen die Zodiakalbilder, soweit uns bekannt ist, in der neuen Josephskirche in Colmar, und im altehrwürdigen Münster zu Konstanz, wo nach einer Angabe von Kraus Widder und Zwillinge aus früherer Zeit noch gut erhalten sein sollen.

Auf alten Zeichnungen, Stichen und auch an Kirchen sind die 12 Tierkreiszeichen mit Maria in Verbindung gebracht, und wir haben schon die Erklärung gelesen, daß in diesem Fall Maria als Königin der Apostel dargestellt sein soll. Als solche schwebte sie unter dem Zodiakus, während sie als unbefleckte Mutter gekennzeichnet sei, wenn sie unter dem Zodiakus stehe mit der Ue. erschrift: Sol in virgine = die Sonne im Sternbild der Jungfrau, wobei die Möglichkeit obwaltet, bei sol sowohl an Christus als auch an Maria zu denken. (In sole posuit tabernaculum suum. Psalm 18, 6.)

Damit haben wir in allgemeinen Umrissen die Bedeutung des Tierkreises, insofern er einen Bestandteil des ikonographischen Materials für unsere Gotteshäuser bildet, auseinandergesetzt und wir haben nur noch anzufügen, daß man seine Zeichen von alters her auch auf Paramenten, kirchlichen Geräten oder liturgischen Gegenständen findet (Salmer Zodiakusmonstranz?). In neuester Zeit hat man den bischöflichen Thron in dem Maria-Empfängnisdom mit den Bildern des Zodiakus geschmückt.

Es entsteht nun für uns die Frage, ob der Tierkreis stets als Ganzes erscheine, oder ob nicht auch einzelne Bilder des-

selben für sich zur Darstellung kommen und welche Bedeutung sie dann haben mögen. Einige Andeutungen!

Wir entnehmen dem „D.-M. von Schwaben“ (1893 Nr. 8) die Notiz, daß der Widder und der Stierkopf als Zodiakalbilder sich an der Schottenkirche in Würzburg, am Münster in Straßburg, in Schwarzach, am Speierer Dom und in Maulbronn angebracht finden. Wie ist diese Notiz gemeint? Setzt sie das Vorhandensein des ganzen Zodiakus voraus, oder will sie sagen, daß nur die zwei genannten Bilder an gewissen Stellen der gedachten Gebäude erscheinen? Erstere Annahme scheint den Vorzug zu verdienen, und unter dieser Voraussetzung hätten wir uns dann nicht weiter mit derselben zu beschäftigen. Sicher ist, daß ein Portal der Abteikirche zu Saint-Denis nur einige Zeichen des Tierkreises zeigt, wobei freilich die Möglichkeit besteht, daß die anderen Zeichen teilweise zerstört worden sind (Viollet-Le-Duc Art. Zodiaque).

Ein anderes Beispiel führt uns in unserer Betrachtung etwas weiter. Am Martinsmünster zu Colmar im Elsaß erblickt man auf der Südseite die Muttergottes mit dem Kinde, und auf dem Baldachin das Zeichen des Steinbocks. Was soll das bedeuten? Handelt es sich hier um eine pure Spielerei, so daß auch ein anderes Zeichen oder ein anderes Tier für den Baldachinabschluß hätte gewählt werden können? Oder ist das Zeichen des Steinbocks in Verbindung zu bringen mit dem Monat Dezember, wonach uns daselbe künden würde, Jesus sei im Zeichen des Steinbocks geboren?

Damit kommen wir zu der Kapelle in Belsen, N. Rottenburg, über welche schon so viel geschrieben worden ist. Bekanntlich sind es vor allem die Tierköpfe an der Westwand, welche das Interesse des Forschers erregen. Dieselben sollten bald Attribute heidnischer Gottheiten sein, bald von einem römischen Laurobolien — oder auch Jupiteraltar stammen. Diejenigen, welche den Bau der Kapelle später ansetzten und dieselbe als Wallfahrtskirchlein betrachteten, haben in den Köpfen Motivbilder gesehen und gemeint, dieselben wollen besagen, daß hier auch für Tiere Heilung zu finden sei. Im Kunstblatt von 1845 wurde von Merz die Ansicht

ausgesprochen: Die Bilder samt und sonders stammen aus derselben Zeit wie die Kapelle, aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts . . . Die obere Pildergruppe stelle den Hohenpriester dar, wie er nach alttestamentlichem Typus einen jungen Farren zum Sündopfer und einen Widder zum Brandopfer für sich und zwei Ziegenböcke als Sündopfer und einen Widder zum Brandopfer für das Volk bringt, nach Hebräer 13, 11 und 12 außen vor dem Tor. Wir könnten, wenn wir die Tierköpfe an sich betrachten, uns recht leicht dazu verstehen, hier einen Hinweis auf das Opfer Christi anzunehmen, da ja Stier und Widder vielfach als Symbole desselben erscheinen. Namentlich gilt das von dem Widder, dessen Bild in Verbindung mit dem Opfer Abrahams auch in dem „Spiegel des menschlichen Heiles“ als der alttestamentliche Typus zu dem neuteamentlichen Tode Christi am Kreuz (Antitypus) aufgefaßt wird. Vielleicht ist auch der Widder im ehemaligen Wappen des Klosters von Salem aus diesem Grunde, sei es direkt oder indirekt, in dasselbe hineingekommen. Eine auf den ersten Anblick kühne Erklärung gibt Mone in dem schon genannten „Diözesan-Archiv von Schwaben“ aus dem Jahre 1893. Die zwei neben einander gestellten Widderköpfe, sagt er, sind nichts anderes als die aus den alten Kalendern bekannten Abkürzungen des Widders im Tierkreise. Die Tage des Kalenders wurden im Mittelalter (noch bis ins 16. Jahrhundert) auf den Wandkalendern nicht von oben nach unten aufgezählt, sondern von der Rechten zu der Linken, gerade ebenso wie sie auf den Numenstöcken auch bildlich dargestellt sind. Die zwei Widderköpfe (oben unter dem Kreuz) sollen mithin zwei auf einander folgende Tage bezeichnen, welche beide im Himmelszeichen des Widders stehen. Die anderen drei Köpfe, welche weiter unten sind, erklärt Mone in ähnlicher Weise. Dieselben bezeichnen nach ihm einen Tag, welcher unter dem Zeichen des Stieres steht und welchem drei Tage vorangingen, die unter dem Zeichen des Widders standen. Es wäre also nach dieser Annahme gerade so verfahren worden, wie bei den schon im frühen Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert in den Kalendern sich findenden Bildchen von der „Aderlastafel“ oder dem

„Aderlastmännchen“, wo alle Tage des Jahres ausschließlich nach dem Zeichen des Himmelskreises benannt sind.

Wir können uns auf diese Erklärung nicht weiter einlassen, dagegen möchten wir noch einige Mitteilungen machen, welche für den Forscher einen kleinen Wert haben dürften. Es ist festgestellt worden, daß die Kapelle etwa von 1450 bis 1541 den hl. Maximin und den hl. Johannes den Täufer als Himmelspatrone gehabt hat. S. Maximin deutet auf Trier, und es erhebt sich deshalb die Frage, wie Trier und Belsen zusammengekommen seien.

Möglich, daß durch Pilger aus Schwaben Güter bei Belsen an S. Maximin geschenkt wurden, welche dann zur Gründung einer eigenen S. Maximin- und Johanneskapelle in Belsen selbst verwendet worden sein mochten. Auch das wäre möglich, daß ein Trierer Erzbischof oder Weihbischof, der aus Schwaben gebürtig war, diese Kapelle in seiner Heimat ex voto gebaut hätte. Wenn später im Jahre 1678 Agnes Apollonia von Neuneß ihre Besitzungen zu Glatt im O. Gaigerloch dem Domstifte Trier vermachte, an welchem ihr Oheim Johann Wilhelm von Elz als Dechant wirkte, so konnten auch in früherer Zeit Beziehungen ähnlicher Art zwischen Trier und Belsen geknüpft worden sein.

Was die Verehrung des hl. Maximin anlangt, so ist wohl geltend gemacht worden, daß in keinem Proprium sanctorum und in keiner Allerheiligenlitanei der Diözese Konstanz der Bischof Maximin sich findet, und daß die großen Hymnensammlungen von Mone und Gall Morel kein einziges Lied oder Gedicht oder keinen einzigen Wallfahrtsgefang auf den hl. Maximin enthalten, ja selbst der älteste Hymnensammler, Heinrich Bebel in Tübingen, kenne keinen Hymnus auf diesen Heiligen. Auch habe man bisher in Schwaben keine Abbildung des hl. Maximin auf Altarbildern, Wandmalereien, Antependieneinfäßen u. dgl. gefunden. Ebenso wenig konnte der Name Maximin in den Reliquienverzeichnissen der älteren Kirchen in Schwaben vor. — Wir haben einige Spuren der Verehrung des hl. Maximin in unserer Gegend gefunden. Nach Stückelberg (Geschichte der Reliquien in der Schweiz) werden um die Zeit von 875

Reliquien des hl. Maximin als in einem Altare der Abtei Pfäfers eingeschlossen aufgeführt. Im Jahre 1386 wird ein Altar im Münster zu Konstanz erwähnt, welcher Reliquien von Magdalena, Martha, Lazarus und Maximin enthielt. Ebenso barg nach Ortliebs Chronik der Hauptaltar in Zwiefalten Maximinreliquien (Vermittlung der Pfullinger, welche mit Zwiefalten in Verbindung standen?).

Als Kirchenpatron trafen wir den hl. Maximin in Niederehnheim im Elsaß. S. Maximin-Stadt in der Provence. Nehren wir nach dieser Abschweifung — welche uns zu gute gehalten werden mag mit Rücksicht auf das Interesse, das die Kapelle zu Belsen beansprucht — wieder zu den Zeichen oder Bildern des Zodiakus zurück. Es ist fraglich, ob Dion mit seiner Erklärung das Richtige getroffen hat, allein dieselbe ist überaus beachtenswert und würde an Bedeutung entschieden gewinnen, wenn einmal festgestellt werden könnte, daß auch noch an anderen Gebäuden einzelne Zeichen des Tierkreises kalenbarische Bedeutung haben und zur Bestimmung der Zeit dienen sollten.

Im 16. und 17. Jahrhundert wurde der Zodiakus vielfach mit der Chiromantie oder Handwahrsagekunst in Verbindung gebracht.

Wenn derselbe den Rand der Einfassung der Donauquelle zu Donaueschingen schmückt, so mögen die Zeichen Wassermann, Krebs oder Fische zu solcher Ausschmückung des Kreises Anlaß gegeben haben. Oder soll etwa der Zodiakus die Donau als Weltstrom charakterisieren, ähnlich wie die prächtige Marmorgruppe, wo die Paar der Donau, ihrer jungen Tochter, den Weg in die Ferne deutet?

Zum Schluß sei noch hervorgehoben, daß auf Kalendern aus der neueren Zeit bisweilen auch besondere Darstellungen der Tierkreisbilder zu sehen sind, vgl. den Cäcilienkalender von 1881 und den Glückradkalender von 1901.

Literatur.

Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, herausgegeben von A. Furtwängler und H. Ulrichs,

Handausgabe. Zweite, vermehrte Auflage mit 101 Abbildungen. München, F. Bruckmann. 4 M. 50 Pf.

Ich weiß nicht, ist es Anderen anders gegangen, aber mir hat sich das eigentliche Verständnis gerade der Antike am spätesten erschlossen. Wenn heutzutage jedermann beim Anblick eines antiken Kunstwerkes sogleich in eine Ekstase von Bewunderung geraten zu müssen glaubt, so ist das in sehr vielen Fällen ein Stück innerer Unwahrhaftigkeit. Als „Gebildeter“ muß man eben fürs klassische „schwärmen“. Tatsächlich aber ist die stille, abgeklärte Schönheit altklassischer Bildwerke dem Auge selbst der meisten wirklich Gebildeten unserer Zeit verschlossen, und es bedarf eines geschulten Auges und eines liebevollen Sichversenkens will man zu einem wirklich selbständigen Genuß antiker bildender Kunst gelangen. Wer ehrlich genug ist, sich zu gestehen, daß ihm das letztere bisher noch nicht gelungen, der mag nach dem in zweiter, verbesserter Auflage vorliegenden Werk von Furtwängler-Ulrichs greifen. Dasselbe bietet eine voll und ganz auf der Höhe der gegenwärtigen Forschung stehende Geschichte der griechischen und römischen Kunst, deren Entwicklungsgang an der Hand der dargestellten Bildwerke verfolgt wird. Vor allem aber finden wir eine ungemein feine Analyse des künstlerischen Gehaltes jedes einzelnen abgebildeten Werkes und lernen es so mit ganz andern Augen betrachten. Text wie die trefflichen Abbildungen sind derart, daß das Buch jedermann in die Hand gegeben werden kann. Tatsächlich wünschen wir es auch in die Hände der studierenden Jugend, wie überhaupt aller derer, die in die Herrlichkeit namentlich altgriechischer Kunst einen tieferen Blick tun und sich an dem köstlichen Hauch ewiger Jugend, der uns daraus entgegenweht, erfrischen möchten. Auch in die Hände aller Freunde christlicher Kunst, — sie werden daraus die letztere nur umso besser verstehen und — schätzen lernen.

B.

D.

Annoncen.

In der Furtwängler'schen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau ist soeben erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Die Bilderteppiche und Stickerereien

in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau.

Von Konservator

Dr. Hermann Schweitzer.

4° (II und 32; mit 2 Tafeln) M. 2.50.

(Sonderabdruck aus der Zeitschrift des Breisgauvereins Schauinsland zu Freiburg im Breisgau, „Schauinsland“ XXXI. Jahrgang, 1904.)



Mr. 12.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich Nr. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Ulber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.00 halbjährlich.

1904.

Neuere Kunst in Berlin und Dresden.

Von Stadtpfarrer Dr. Ehrhart in Heidenheim.

Berlin und Dresden hatten vom Mai bis Oktober größere Kunstausstellungen; Berlin hatte die seinige im Ausstellungspark nahe beim Lehrter Bahnhof, Dresden hatte sie im „Großen Garten“. Ich hatte Gelegenheit, beide vielbesuchte Ausstellungen im Monat August zu besichtigen. Im folgenden sei ein kurzer Bericht über sie, besonders über die in Dresden gegeben, sowie über die Abteilungen der neueren Kunst in den berühmten Gemäldegalerien beider Städte.

Manchen Lesern dieser Zeitschrift dürfte ein neueres Bild, „Die Feinde der Kunst“, bekannt sein, eine gelungene Satire auf gewisse moderne Kunstrichtungen. Vor einem Altar mit dem heiligen Feuer steht schützend und wehrend der Genius der Kunst, eine ideale Jünglingsgestalt; die eine Hand trägt den Lorbeer, die andere ist abwehrend erhoben. Zur linken Seite des Altars steht ein griechischer Tempel, zur rechten griechische Tongefäße. Vorn stürmen die Feinde heran gegen den Altar: ein wilder Hippo-Centaur, ein teuflisch-schwingender Diebstahlmann und ein Ritter in Stahl und Eisen, auf einem Eber mit mächtigen Stoßern ansprengend. Der Hippo-Centaur symbolisiert die Sezession mit dem Feldgeschrei: „nur wir!“, der Ritter auf dem Wildschwein die Jugend; der Diebstahlmann mit seiner wichtigen Keule symbolisiert die Reklame, welche Sezession und Jugend für sich machen. Zwei aus vollem Halse schreiende

Hähne verkünden den Ruhm und die Herrlichkeit der modernen Kunst. Der Hintergrund ist architektonisch gehalten mit phantastisch-monströsen Gebäuden.

Über die Ausstellungen in den letzten Jahren, sei es in München oder Düsseldorf oder sonstwo, gesehen, wer in diesem Sommer die genannten Ausstellungen in Berlin und Dresden gesehen, wird jene Satire im Bild nicht unberechtigt finden.

Ein Gang durch die beiden Ausstellungen zeigt wohl viel Fleiß und Eifer, Streben und Ringen; man sieht viel Farbe und Form, allein der Form ist vielfach die Schönheit und dem Ganzen die Seele entflohen. Vor 100 Jahren schon klagte Göthe (Gespräche mit Eckermann): „Unsere jungen Maler fehlt es an Geist und Gemüt; ihre Erfindungen sagen nichts und wirken nichts; sie malen Schwerter, die nicht hauen, Pfeile, die nicht treffen, und es drängt sich mir oft auf, als wäre aller Geist aus der Welt geschwunden.“ Was würde er jetzt sagen, wenn er diese moderne Landschaftsmalerei sehen würde, diese toten Wiesenflächen mit dem schreienden Grün, belebt von keinem Baum, keinem Lebewesen, bar jeden Gedankens; diese Lehrenselber, gesucht und schmutziggelb mit den vielen, vielen Klatschrosen; diese Seen und Meere, die vielfach nur einen großen, wüsten Farbenfleck darstellen; diese Körbe voll braunroter Krautköpfe, von denen selbst der klügste Bauer im ersten Augenblicke nicht errät, was die Sache bedeuten soll?! Was würde der kunstfönnige Dichter sagen, wenn er wandern könnte durch diese grauen, blauen, roten und grünen Rabinette, wo diese

ausschließlichen und zum Teil grell aufgetragenen Farben einen wahren Höllenspektakel vor den Augen aufzuführen, wo man bei langem Verweilen augenkrank werden müßte?! Es scheint, „als wäre aller Geist aus der Welt verschwunden“ und nur noch Farbe da.

In solcher Farbenwüste und Geistesöde kommt dem Besucher das Kabinett von Konsul Dr. Weber mit Courbets „Steinklopfern“, dem soldat nourrice von G. Bernet u. a. m. vollends die Ravenesche Galerie wie eine erquickende Oase vor. Hier springen die Quellen der Phantasie und des Gemütes und nicht bloß des Farbtropfes. Hier findet man Hafenclever mit seinem köstlichen Humor (Jobstade und Weinprobe), Ad. Menzel, den berühmten Koloristen, Hildebrand's Rio de Janeiro, eine Landschaft, die ähnlich wie Döswald Achenbachs italienische Landschaftsbilder den ganzen Zauber und all die Poesie des Südens ahnen lassen.

Verhältnismäßig das Beste in beiden Ausstellungen waren die kleineren Stücke, Hand- und Federzeichnungen. Hier fand man zum Teil Treffliches, wie namentlich von dem Schweden Karl Larsson und dem Russen Konstantin Samoff, denen besondere Kabinette eingeräumt waren. Freilich war auch hier viel Mittelmäßigkeit und Geistesarmut. Die Sujets gehörten vielfach der politischen Satire und einer phantastischen Symbolik an. Neben eigenen Kollegen und Kunstgenossen, Redakteuren und Kritikern waren E. Richter, die „rote“ Klara Zetkin u. a. politische Persönlichkeiten parfüllert. Ein Hans Meyer aus Kissingen zeigte sich als Maler und Dichter zugleich: ein Träger der Tiara, unsanft vom Tode gefaßt, darunter die Verse:

„Biel älter als dein ewiges Rom

Ist meiner Pilger-Reise

Каџ' ђђђђ (!) kommt der Wallfahrtsstrom —

Schließ' hinten an dich leise.“

Desgleichen von demselben Künstler und Dichter ein Mönch, durch den Tod weggerissen von einem großen Geldsack! Bild und Dichtung sind in beiden Fällen gleichwertig. Darf man da nicht denken an das Wort: „Das Kleine ist gar oft ein Schlupfwinkel, wohin sich Mittelmäßigkeit

und Schwäche verbirgt und bei Weibern, Kindern und Unverständigen großtut.“

Es soll indes nicht geleugnet werden, daß auch an größeren Werken manches wirklich Schöne sich in den beiden Ausstellungen findet, so von Cesare Tiratelli „Fest in Ceccano“,¹⁾ ein Bild ebenso schön in seiner Farbenharmonie wie in der poetischen Auffassung; D. Achenbachs rocca di Arei, Andr. Achenbachs „Untergehendes Schiff“ u. a. Neben Düsseldorf, Dresden, München und Nürnberg war besonders Stuttgart in der Dresdener Ausstellung gut vertreten. Von dem bekannten Künstler Robert Haug war ein größeres Kriegsbild mit der goldenen Plaque ausgezeichnet, ein kleineres angekauft worden wie auch die heiligen drei Könige von Chr. Speyer. Die Düsseldorfer und Stuttgarter Abteilung haben mich am meisten befriedigt; München war zu ungleichmäßig vertreten. Wenig gefallen hat mir Karlsruhe, Königsberg, Wien (Sezession), Weimar und Hamburg.

Otto Greiners „Odysseus und die Sirenen“ war in einzelne Teile zerrissen und stückweise in Dresden ausgestellt. Das Bild befindet sich in erster Ausfühung in Leipzig. So oft ich auch das Bild betrachtete, ich konnte mich dafür nicht erwärmen. Die ganze Auffassung des Bildes schien mir verfehlt: alles nackt und kahl, Schiff und Schiffer, Felsen und Bäume; in den Sirenen kommt weder das Bezaubernde noch Dämonische zum Ausdruck; nackte, gewöhnliche Weiber. Die Alten haben wohl die Sirenen mit den Flügeln und Vogelklauen richtiger aufgefaßt und dargestellt. — —

Es ist wohl möglich, daß meine Beurteilung die alten überlieferten Schönheitsbegriffe zu viel beeinflussten. Die neuere Kunst hat ja ihre eigene Aesthetik. Interessant ist in dieser Hinsicht eine Aeußerung Ibsens in einem Briefe vom 15. Juli 1869 an G. Prandez (Neue Rundschau, Septemberheft): „Ich beuge mich natürlich den Gesetzen der Schönheit, aber um ihre herkömmlichen Ueberlieferungen kümmere ich mich nicht. Sie führen Michel Angelo

¹⁾ vfr. zu dem Bilde Tarantellis die farbenprächige Schilderung des Festes in „Gregorovius Wanderjahre in Italien“ Band 2.

an; nach meiner Ansicht hat keiner mehr gegen die Schönheitsüberlieferungen gesündigt als er; aber alles, was er geschaffen hat, ist trotzdem schön, denn es ist charaktervoll. Rafaels Kunst hat mich eigentlich nie erwärmt; seine Gestalten sind vor dem Sündenfall zu Hause und der Südländer hat eine andere Aesthetik als wir; er will das formal Schöne; für uns kann selbst das formal Unschöne schön sein, kraft der ihm innewohnenden Wahrheit.“ Also keine Ueberlieferung, sondern vollster Subjektivismus! Auf diesem Wege kommt man auch in der Kunst dazu, daß man nur danach trachtet, „wie man sein eigenes Selbst bemerklich mache und vor der Welt zu möglichster Evidenz bringe“. Göthe wird gegen Jbsen recht haben, wenn er meint: „Es geht durch die ganze Kunst eine Filiation. Sieht man einen großen Meister, so findet man immer, daß er das Gute seiner Vorgänger benutzte, und daß eben dies ihn groß machte. Männer wie Rafael wachsen nicht aus dem Boden. Sie fußten auf der Antike und dem Besten, was vor ihnen gemacht worden.“ Einen ähnlichen Gedanken hat der Kaiser jüngst bei Eröffnung des Museums „Kaiser Friedrich“ ausgesprochen. Was wird dazu der „Kunstwart“ wohl wieder sagen? Freilich auch die Modernen haben ihre Götter, die sie verehren und anbeten, heißen sie nun Klinger oder Böcklin. Entlehnungen, anklingende Motive aus des ersteren „Brahms Phantasie“ findet man häufig; von Böcklin scheint namentlich die Toteninsel es vielen angetan zu haben.

II.

Einen völlig anderen Eindruck als in den beiden Ausstellungen gewinnt man von der neueren Kunst in den großen und berühmten Galerien von Berlin und Dresden, im Alten und Neuen Museum und im Zwinger. Gerade die Abteilungen der neueren Kunst haben mich daselbst besonders angezogen; hier findet man meisterhafte Farbentechnik und -stimmung, Geniales in Erfindung und Darstellung. Die berühmtesten Künstler sind hier vertreten, in Berlin: G. Spangenberg mit dem berühmten Zug des Todes und Wiedersehen im Jenseits;

Gebhard mit seinem Abendmahl und der Himmelfahrt; Haueberg mit Jagd nach dem Glück; C. von Piloty, Abschied des sterbenden Alexander; Makart, Katharina Cornaro; Schirmer, Abraham und Hagar, Sodomia; Wilh. von Kaulbach, Schlacht bei Salamis; G. Richter, Tochter des Jairus; K. Jaussen, Steinschlägerin; Adam, Rückzug aus Rußland; W. Firlé, Morgenandacht im Waisenhause. D. Achenbach, Amalfi und Holländischer Hafen; Segantini, Trübe Stunde und Ritorno al paese natale; Wilh. Meißtal, Allerseelentag in Bregenz! u. a. Die meisten dieser Gemälde, sämtliche in Berlin, sind weltberühmt und durch Zeitschriften fast allgemein bekannt und verbreitet. Mit F. Uhde kann man sich auch in solcher, zum Teil neuester Umgebung immer noch nicht recht befreunden. Berlin besitzt sein „Komm Herr Jesu, sei unser Gast“, Leipzig die Kleinen zu mir kommen“, Dresden „Die Geburt Christi“. Dieser Nietzsche in der Malerei, der hauptsächlich eine Umwertung der bisherigen künstlerischen Werte anstrebt, wird wohl stets schwankend beurteilt werden, wenn ihm auch eine gewisse Genialität nicht abzusprechen ist.

Von A. Feuerbach besitzt die Berliner Galerie: Medeas Abschied, die berühmte Amazonenschlacht, Ricordo di Tivoli und das Gastmahl des Platon (in größeren Verhältnissen als das in Karlsruhe). Die Medea besonders ist eine dämonische Gestalt, ganz wie in Grillparzers großer Trilogie. Neben Feuerbach sei ein anderer Großer im Reiche der Kunst gestellt: A. Böcklin. Ich möchte ihn den Chopin in der Malerei nennen; geniale, poetische Ideen zeichnen seine Gemälde aus und eine Farbenpracht in der Darstellung, wie wir sie in der Harmonieführung des berühmten polnischen Musikers finden. Wie „Nokturnen“ im Bilde und in der Farbe kommen mir manche Bilder von Böcklin vor.

„Die Kunst muß dem Mann Feuer aus dem Geiste schlagen“, pflegte ein berühmter Mann zu sagen; nirgends so wie bei den Spaniern und bei Böcklin fühlte ich das Feuer im Innern flammen. Böcklin wurde einmal gefragt, wie er sich diese Farbengewalt angeeignet habe; er soll erwidert haben, am meisten habe er beim Schöpfer gelernt, dieser sei der größte

Maler und wisse die Farben zu den schönsten Effekten und in feinsten Stimmungen zusammenzustellen.

Ein glücklicher Zufall fügte es, daß ich in Berlin eine größere Sammlung von Gemälden Böcklins besichtigen konnte, auch solcher, die sich in Privatbesitz befinden und der Galerie für einige Zeit überlassen wurden. Es waren ausgestellt: Ultrömische Maifeyer, der Eremit, Pietà, Meeresbrandung, Gefilde der Seligen, Selbstbildnis mit dem geigenden Tode, Frühlingstag, Herbstgedanke, Salome, Flora, Pan, Dryaden, Fischpredigt des hl. Antonius, Meeresnymphe, Melancholie und die Toteninsel, diese in mehrfacher, variiertes Ausführung. — Die Melancholie reicht in Hinsicht auf Tiefe der Konzeption an Dürers Bild freilich nicht hin. Dürer faßt die Melancholie in ihrem innersten Wesen, Böcklin veranschaulicht sie durch Kontraste.

Der Böcklinsaal war in Berlin weitaus der besuchteste. Hier wird eben nicht bloß dem Auge, sondern auch dem Geiste Großes und Schönes geboten. Hier herrscht schöne Ordnung und Maß und ist keine Anarchie der Linien und Formen, kein Chaos in Farben und Gestalten; hier und bei den oben Genannten findet man den Glauben wieder an die Kunst, und noch mehr in Dresden als in Berlin.

Dem nicht weniger interessant und noch reichhaltiger als in Berlin ist die Abteilung für neuere Kunst in Dresden. Die Dresdener Galerie zählt ja überhaupt neben der in Paris, Madrid und Florenz zu den berühmtesten. Der Reichtum an Originalwerken des Mittelalters und der Renaissance ist ein großer. Hier begegnen uns alle die großen Italiener, Spanier und Niederländer; namentlich die Niederländer sind in den berühmtesten Namen und Werken zahlreich vertreten. Die neuere und neueste Zeit reiht sich den früheren würdig an. Die Direktion der Galerie verdient für den Geschmack und Feinsinn in der Auswahl und in den neuen Erwerbungen alle Anerkennung. Böcklin ist vertreten mit „Ein Sonntag“, „Der Krieg“, „Frühlingsregen“; D. Achenbach mit „Am Golf von Neapel“ und „Rocca di Papa“; Hans Thoma mit „Hüter des

Tales“; Makart mit „Der Sommer“; Max Klinger mit „Bereimung Christi“; Theob. Der mit „Besuch bei Albr. Dürer“; Rud. Jordan mit „Schiffbruch“; Defregger mit „Eisen schmiede“; Muncachy mit „Kreuzigung“; Max Thoby mit „Anbetung des Kreuzes“; Uhde mit „Christi Geburt“; Niemenscheid mit „Eden“. Daneben finden sich auch Werke von dem gefeierten Ludwig Richter, von Andr. Achenbach und A. Feuerbach. Werke voll hoher Kunst und stimmungsvoller Poesie sind „Das Gelübde eines Benediktiners“ von M. Felmann; „Im Morgenrot“ von Rob. Sang; „Wallfahrt“ und „Am Grabe der hl. Elisabeth“ von E. Bauer; „Ruine einer Familie“ von Ad. Schiller; „Totenfest in Kairo“ von Wih. Genz; „Seelenlandung“ von Theob. Große; „Ein schwerer Schicksalsschlag“ von Ad. Dieffenbacher. Von besonderem Interesse waren mir zwei Bilder: „Grab des Moses“ von Fr. Preller und „Judas Iskariot“ von Herm. Prell. Das erstere ist hochpoetisch aufgefaßt und bringt das Geheimnis des Grabes von Moses treffend zum Ausdruck; es erinnert an Poussin. Das zweite gehört ganz der modernen Richtung an: nächtliche Landschaft mit ansteigender Höhe, hinter dieser aufsteigend der Vollmond, alles düster und unheimlich; im Vordergrund der Verräter mit einem pharisäischen Unterhändler. Ein hervorragendes Stimmungsbild für die finstere Judastat! Freilich sind die Ansichten über Preller und Prell sehr geteilt. Der „Kunstwart“ ist Prell wenig günstig, während er von anderer Seite hoch eingeschätzt wird. —

Nach der Kaiserrede vom 18. Dez. 1901 über die Kunst, in der gegen gewisse moderne Richtungen energisch Front gemacht wurde, sollen hervorragende französische Künstler sich geäußert haben: „Heute ist der schlechte Geschmack unumschränkter Herrscher“. Daß etwas Wahres daran ist, davon kann man sich in den Kunstausstellungen in Berlin und Dresden überzeugen; daß jenes Urteil aber auch zu allgemein und darum unwahr ist, beweisen die Abteilungen der neueren Kunst in den Galerien beider Städte. Geschmackverderbend wirkt jedenfalls das in der jüngeren Künstlerwelt vielfach herrschende Urteil Wanderveldes: „Es kommt bei den

Kunstwerken nicht darauf an, was ich darstelle, wenn ich nur mit Originalität und künstlerischer Kraft die äußere Erscheinung der Natur wiedergebe. Das Inhaltliche kann den Beschauer von der Betrachtung des rein Malerischen nur abziehen, in dem wahren Kunstgenuß nur stören. Ebenso lenkt das gegenständlich Schöne ab und unter Umständen ist das gegenständlich Häßliche vorzuziehen." Das ist freilich die Sozialdemokratie auch in der Kunst. Ganz entgegenge- setzt lautet Göthes Urteil: „Was ist wichtiger als die Gegenstände und was ist die ganze Kunstlehre ohne sie! Alles Talent ist verschwendet, wenn der Gegenstand nichts taugt. Und eben weil dem neueren Künstler die würdigen Gegenstände fehlen, so hapert es auch so mit aller Kunst der neueren Zeit.“ Die mittelalterliche Malerei hat ihre Gegenstände aus dem Höchsten und Größten genommen, aus der Religion, darum ist sie so groß geworden; die neuere Malerei ist vielfach so klein, öde und geistesarm geworden, weil sie das Religiöse ignoriert und verachtet. Prof. Roerber wird Recht behalten mit seinen Worten, die er bei Eröffnung der Düsseldorfener Ausstellung 1902 gesprochen: „Fehlt dem Meister Herz und Gemüt, Glaube und Begeisterung für Gott, dann mag er Schaustücke und Dekorationen für Theater vollenden, Naturstudien liefern, Landschaften und Tiere malen, die in Zeichnung und Farbengebung die beste noch zu erfindende Farbenphotographie übertreffen. Er wird sich Verdienste erwerben durch Förderung der Technik, wertvoll sein für bessere künstlerische Kenntnis und Erfassung der Natur, aber der Eintritt in das eigentliche Heiligtum der Kunst bleibt ihm vorenthalten. Nach einigen Jahrzehnten ist er überholt, veraltet und der Vergessenheit überliefert.“ Dies wird das Schicksal eines großen Teils der neueren Kunst sein.

Taufdarstellungen und -Symbole der alten Kirche.

Von Dr. Theodor Schermann.

(Schluß.)

Das sechste Tauffymbol: Die Heilung des ausfälligen Syrers Na-

man (IV Reg. 5, 10) ist wohl in der christlichen Kunst auch unbekannt. Die Symbolik liegt in den Worten des Propheten Elisäus, welche er zu dem König Naaman spricht: „Geh' hin und wasche dich siebenmal im Jordan, und dein Fleisch wird gesund werden.“

Ein weiteres Symbol, genommen aus Dan. 13, 15, die Susanna scene, erklärt Hippolytos in der Schrift, welche diesem Vorbild der Jungfräulichkeit gewidmet ist dermaßen, daß er in dem von den Greisen zum Ueberfallen Susannas abgewarteten Tag ein Bild des christlichen Osterfestes sieht, „an welchem den Verlangenden im Garten das Bad bereitet und die sich waschende Susanna als reine Braut Gott dargestellt wird“. Eine zweite Bedeutung legt Hippolytos selbst dieser Scene bei, wenn er darin ein Bild der ungerecht verfolgten, aber von Gott vor dem Untergang bewahrten Kirche sieht und die beiden Greise als Symbol der beiden die Kirche verfolgenden Völker, der Heiden und der Juden, betrachtet. Beide jetzt genannten Deutungen lehnt jedoch Wilpert ab, wo das Bild als Grabeszschmuck auftritt und läßt allein die Erklärung gelten, welche darin die aus den Nachstellungen des Satans gerettete Seele des Verstorbenen erblickt.

Von neutestamentlichen Symbolen nimmt die Heilung des Gichtbrüchigen am Schafsteich die erste Stellung ein, trotzdem nach dem Bericht des hl. Johannes (5, 1 ff.) daran nur die Wunderkraft Christi zu ersehen ist. Denn der Gichtbrüchige steigt ja nicht ins Wasser, da er niemand hat, der ihn in den Teich brächte, wenn das Wasser in Wallung kommt. Einzig durch das Wort des Herrn: Steh' auf, nimm dein Bett und wandle, wird der Kranke gesund. Die Heilung der übrigen Kranken ließe ein tertium comparationis zur heiligen Taufe zu, welches die Heilung durch Wasser darstellt. Wenn wir die Gesundung des Gichtbrüchigen als Symbol der Taufe auffassen wollen, müssen wir uns der Führung und Erklärung Tertullians (de bapt. c. 5) überlassen, welche in dem Engel und der Wallung des Wassers den Vergleichungspunkt sich erwählt, da der heilige Geist bei der Uebergießung des Wassers seine Tätigkeit ausübt. Tertullian und die Künstler be-

trachten das Vorhaben des Sichtbrüchigen, sich ins Wasser zu begeben, als geschehen und erblicken in der Scene dann so ein Symbol der Taufe. Die Darstellung befindet sich zwischen Tauffscenen in einer der Sakramentskapellen von S. Callisto; andere dieser Bilder (im ganzen fünf) verraten durch andere Zeichen, daß der Künstler damit ein Tauffsymbol darstellen wollte. In allen trägt der Gesundete sein Bett auf dem Rücken, und zwar meistens, ohne daß Christus dabei steht. Es war also nur darum zu tun, die Wirkung des Wunders zu zeigen, welche an ihm Christus, an andern aber das bewegte Wasser hervorbrachte. Die Wirkung war dieselbe: „Siehe, du bist gesund geworden, sündige nun nicht mehr“, was ja als Folge der Taufe ebenso gedeutet werden kann. Es wird aber der Sichtbrüchige wirklich als Neophyt geradezu gekennzeichnet, indem er ohne Kleider gezeichnet ist.

Die Symbolik der Unterredung Christi mit der Samariterin am Jakobsbrunnen (Joh. 4, 14), welche Cyprian als Tauffsymbol erwähnt, ist angegeben in den Worten Jesu: „Wer von dem Wasser trinken wird, das ich ihm geben werde, den wird nicht mehr dürsten in Ewigkeit, sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, wird in ihm zur Wasserquelle, die ins ewige Leben fortströmt.“ Wilpert (die Malereien 425) ersieht darin nur die Bitte um Ausnahme des Verstorbenen in die Seligkeit und eine Parallele zur Dinokrates-Erzählung in den Akten der Heiligen Perpetua und Felicitas. Die hl. Perpetua sah in einer Vision ihren verstorbenen Bruder Dinokrates in Peinen, worin er an einem Brunnen stehend Durst litt. Auf das Gebet der hl. Perpetua hin wurde er von seinen Qualen befreit, und während sie auf der Folter gemartert wurde, sah sie ihn zum zweitenmal, aber „mit weißem Körper, schön gekleidet und erfrischt“. An diese Erzählung schließt Wilpert auch die Deutung der Samariterin an, offenbar durch die Brunnenzene dazu bewogen. Ich glaube, in den ersten drei Jahrhunderten an dem Tauffsymbol festhalten zu sollen; denn beide vorhandenen Darstellungen befinden sich in einem Zyklus von Gemälden, welche nur sakramentale Bedeutung haben. Das eine

befindet sich in einer Sakramentskapelle des zweiten Jahrhunderts in S. Callisto, wo als Gegenstück ein offenkundiges Tauffsymbol, das Duellwunder, erscheint. Das zweite Bild in S. Domitilla gehört dem 3. Jahrhundert an und war gegenüber dem eucharistischen Symbol der Brotvermehrung. Wilpert stellte selbst den Grundsatz auf, daß in geschlossenen Zyklen, in welchen einige Bilder sakramentalen Charakter haben, alle so zu deuten sind. Es bleibt daher unerklärlich, warum er nicht dieser nur in zwei Exemplaren, und zwar in einem sakramentalen Bilderkreis, vorkommenden und als solches Symbol bezeugten Darstellung eine so gezwungene Deutung zu teil werden läßt. Nicht umsonst findet sie sich in Mosaik auch im Baptisterium zu Neapel.¹⁾

Ein neutestamentliches Symbol, das im Auftrage des Herrn (Luk. 5, 10) an Petrus: Fürchte dich nicht, von nun an wirst du Menschen fangen, begründet liegt, ist das Symbol des evangelischen Fischers, welches durch Tertulian de bapt. c. 1, durch Optatus adv. Parmenam l. III c. 2, Didymos (Migne P. gr. 39, 521) in so einfacher Weise erklärt wird: „wir sind Fischelein gemäß dem ἰχθῦς Jesus Christus, im Wasser wiedergeboren“. Es ist das erste Tauffsymbol, das in den Katakomben vorkommt und zwar aus praktischen Gründen. Da die heidnischen Dekorationsmaler dieses Bild, in welchem ein mit Perizoma bekleideter Mann am Ufer sitzt und gerade im Begriffe ist, Fische aus dem Wasser zu ziehen, gerne zur Ausschmückung von Zimmern verwendeten, so erklärt es sich leicht, daß gerade in derjenigen Region der Katakomben, welche am leichtesten dem Besuch der Heiden offen stand, nämlich jener am Eingange, solche Symbole angebracht waren, welche von den Heiden herübergenommen, christliche Wahrheiten enthalten und darstellen konnten. Ein solcher Fall liegt in dem Flaviertubikulum der Domitillakatakomba vor. Wilpert (die Malereien S. 263) glaubt zwar, daß das Bild reines Dekorationsstück war, da ringsum nur Stücke zur Verzierung sich vorfinden und der

¹⁾ Kraus, Artikel Samariterin in Kraus R. G. II 714.

Maler ohne jede christliche Symbolik den Fische gezeichnet habe. Das Bild gehört der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts an. Aber gerade aus dem angegebenen Grunde, der Geheimhaltung vor den Heiden und aus der Entstehungszeit ist in dem heidnischen Symbolstück ein christlicher Gedanke nicht auszuschließen. Hat ja selbst noch im 3. Jahrhundert in derselben Galerie der Maler heidnische Bilder, Amor und Psyche, dargestellt, nicht bloß um auf heidnische Darstellungen zurückzugreifen, sondern um gegenüber den Heiden Vorsicht zu üben. Die zwei anderen Fischerscenen, ein Jahrhundert später, am Schlusse des zweiten, befinden sich in einer Umgebung, in welcher jede andere Deutung als ein Symbol der Taufe ausgeschlossen ist; in nächster Nähe ist das Quellwunder des Moses, der Sichtsbrüchige, die Taufe Jesu dargestellt, in den schon genannten Sakramentskapellen von S. Callisto. Die Symbolik des Fisches allein hatte teilweise die landschaftliche Fischerscene in späterer Zeit verdrängt.

Zu den Mosaiken der Baptisterien sind auch ganze Gruppen von Zyklen angebracht¹⁾; so hat das Baptisterium zu Ravenna über jeder Nische eine aus je drei kleinen Figürchen bestehende Gruppe in Stuck: Daniel in der Löwengrube, Christus zwischen den Apostelfürsten, einen Jüngling auf einem Drachen und einem Löwen, Jonas mit dem Seeungefähr. Das Baptisterium zu Neapel hat zahlreiche zu zweien neben eine Fruchtchale gestellte Vögel, das Monogramm Christi mit acht Szenen aus dem Leben Christi, worunter die Verwandlung von Wasser und Wein zu Rana, die Verheißung Christi an die Samariterin, die Gesetzesübergabe an Petrus.

4. Hiemit sind wir bei jenen Taufsymbolen angelangt, welche nicht mehr in ganzen Bildern dargestellt werden, in die Deutung von Personen und Tieren hinein gelegt werden. An den Wänden der Baptisterien zu Ravenna, sondern in Mosaik die zwölf Apostel, reich verzierte Throne und Sessel, auf denen das Evange-

¹⁾ St. Beiffel, Bilder aus der Geschichte der christl. Kunst und Liturgie in Italien, Freib. 1899, 286 ff.

lienbuch lag, die Propheten, Bischöfe, Rollen haltend, in Stuck angebracht, als die Verkündiger der Glaubenswahrheiten. Mehr von Interesse sind jene Symbole, welche der Tierwelt entnommen sind. Teils hat der Physiologus in seiner symbolischen Sprache, teils ein Psalmvers hierzu Anlaß geboten. In dem Baptisterium des Lateran spendete ein goldenes Lamm Wasser, während sieben silberne Hirsche um den Taufbrunnen standen. Im Baptisterium Ursianum zu Ravenna befand sich als Stuckarbeit oberhalb der Nischen ein mit Trauben gefüllter Korb, dem sich Tauben, Pfauen, Hähne, Hasen und ähnliche Tiere nahen, ein Berg mit einem Kreuze und zwei Schafen, ein Baum mit zwölf Löwen, eine Vase mit zwei Hirschen.

Ich stelle die Tiersymbole der alten Kirche alphabetisch zusammen:

1. Der Adler gemäß Ps. 102, 5: deine Jugend erneuert sich wie die eines Adlers; Jai. 40, 31: die auf Jehova hoffen, verjüngen die Kraft, erneuern das Gefieder wie Adler.

2. Der Fisch s. oben.

3. Der Hirsch gemäß Ps. 41, 2: Gleich wie ein Hirsch verlangt nach Wasserquellen, also verlanget meine Seele nach dir, o Gott!

4. Das Lamm, Symbol der Ausers- wählung, der Bock den Verbannten sinn- bildend, s. Wilpert, die Malereien u. s. w. S. 405.

5. Die Taube, als Botin des Friedens (Noë), Tertullian nennt sie *divinae pacis praeco*, oder in der Darstellung aus einem Gefäß trinkend als Symbol der Gläubigen, welche an dem göttlichen Trank der Eucha- ristie teilnehmen.

Hans Multscher in neuer Beleuchtung.

Von Max Bach in Stuttgart.

August Schmarjow hat in den Abhandlungen der Leipziger Akademie der Wissenschaften 1903 eine hochbedeutungsvolle Arbeit über die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts veröffentlicht, anschließend an die Publikationen der kunsthistorischen Gesellschaft über Multscher und Lukas Moser und das Werk des Konrad

Wiß in der Basler Festschrift vom Jahre 1901 von D. Burchardt.

Schon in der Charakteristik des Konrad Witz, mit welchem sich Schmarfow zunächst beschäftigt, sucht er nachzuweisen, daß dessen Kunst beeinflusst ist von der Steinskulptur seiner Zeit. Stammswert ist die Wiedergabe der körperlichen Rundung, die plastische Kraft der Modellierung nicht nur, sondern auch die Aneinandersetzung der Dinge im Raum, mit Hilfe der Beleuchtung und Schattengebung. Ähnlich ist es auch bei Hans Multscher, der ja urkundlich speziell als Bildhauer bezeichnet wird. Ihm dürfen wir aber nicht zugleich die Ausführung der Gemälde zuschreiben, sondern seinem Kompagnon, der nach den plastischen Entwürfen des Meisters arbeitete. So hilft sich Schmarfow leicht über die gefährliche Klippe hinweg, die jedem entgegentritt, der sich mit der Doppelseigenschaft des Meisters beschäftigt.

Es ist von großem Interesse, den geistreichen Ausführungen Schmarfows zu folgen. Zunächst gibt er eine allgemeine Beschreibung des Sterzinger Altarwerks und urkundliche Nachweise über die Tätigkeit des Meisters in Ulm und anderwärts. In den Skulpturen findet er eine Vollkommenheit, eine Höhe in der Auffassung und Feinheit in der Charakteristik, die ihresgleichen sucht. „Es sind Ideale schwäbischer Schönheit mit rundlichem Oval der Köpfe, lockigem Haar, das in langen Strähnen über die Schultern rollt, sanft gewölbten Stirnen, wenig tief liegenden Augen, schmaler Nase und kleinem, feingeschnittenem Mund über dem zarten Kinn. Auch sie bewegt eine weiche elegische Nührung, die bald freundlicher, bald schmerzlich um die Lippen zuckt, die Köpfe leise zur Seite neigt und sogar durch die Haltung der etwas gedrunghenen Gestalten selbst hindurchzieht.“ — „Die Drapierung der Madonna erscheint reicher und tiefer als jene der Heiligen“ mit Recht, wir haben in der Himmelskönigin eben die höchste Anspannung der Kraft zu erwarten und finden die Mittel, mit denen die Steigerung erreicht ist, doch bei den übrigen schon gelegentlich vor.

Wenn die Skulpturen für eine so frühe Zeit unser Staunen erregen, so dürfen nicht minder die Gemälde unter den sicher

datierbaren Schöpfungen der Mitte des 15. Jahrhunderts einen ganz hervorragenden Raum behaupten. Beide Bestandteile des Altars sind einander durchaus ebenbürtig. Aber gerade deshalb wird man nicht ohne weiteres annehmen dürfen, daß Hans Multscher, der Bildhauer, auch die Gemälde gefertigt habe, d. h. auch einer der größten Maler seiner Zeit gewesen sei, ohne daß die Ueberlieferung irgend etwas davon wußte.

Schmarfow findet nun auch in den Passionscenen: dem Gebet auf dem Ölberg, dem Zug nach Golgatha, der Geißelung und Dornenkrönung, deutliche Spuren eines plastischen Modells, eine geschlossene Reliefkomposition, die der Maler gleichsam nur koloriert hat. Er führt eine Menge Beispiele an, die den Geist des Steinmetzen verraten, „der im Zusammenhang der Bauhütte zu arbeiten und alle Bildanschauung im harten Material gemeißelt zu denken gewöhnt ist. Aber auch die prunkvolleren Bilder der Innenseiten des Altars erscheinen durchaus plastisch gedacht, wenn auch hier z. B. bei der herkömmlichen Darstellung der Verehrung des neugeborenen Kindes in der Hütte, für den Plastiker Schwierigkeiten entstehen, die für den Maler leichter zu überwinden sind“. Ganz besonders plastisch aufgefaßt und unmöglich von einem Maler erfunden findet Schmarfow die Schwanenflügel des Engels in der Verkündigung. Auch das Schriftband mit dem Englischen Gruß ist nicht malerisch flatternd gedacht, sondern steht starr in die Luft hinaus. Auch die Scenerie beim Tode der Maria ist in Reliefstil übersezt und zeugt von ihrem Urheber als Plastiker.

Hätten wir in diesem Gemäldecyklus nichts anderes vor uns als ein farbiges Konterfei von Skulpturwerken auf den Bildflächen des Altars, dann bliebe die Ausführung durch den Meister selbst denkbar; aber diese Gemälde bieten doch mehr, sie zeugen von einer meisterlichen Naturbeobachtung in der Behandlung des Raums, ein Studium der Perspektive, der Einwirkungen von Licht und Schattien und dergl., die jeden Kenner der deutschen Malerei von 1460 in Erstaunen setzt. Wir müssen also notgedrungen zwei Meister annehmen, einen Bildhauer und einen Maler; der letztere

muß aber flandrische Kunst gekannt haben, er kommt von den frischen Eindrücken der Wunderwerke her, die Flandern und Brabant während der letzten 3 Jahrzehnte gezeitigt haben, eine junge Kraft, die in der angesehenen Werkstatt des Bildmachers in Ulm Arbeit suchte. Nur so sind die erstaunlichen Bravourstücke der Farbpracht und der Lichtwirkung erklärlich, die mit bescheidenen Mitteln einen Abglanz der Herrlichkeit von Eyck und des Flemaller Zeitgenossen hinaufgetragen haben in die Berge Tirols. Der letztgenannte Meister bietet in seinen erst in neuester Zeit erkannten und gewürdigten Werken die meisten Vergleichungspunkte dar.¹⁾ Die Entfernung Ulms von den westlichen Grenzen Deutschlands läßt zunächst gewiß keinen Einfluß der niederländischen Kunst erwarten und doch können die Vorzüge der Malerei, die an einzelnen Stellen des Sterzinger Altarwerks hervortreten, wohl nicht anders erklärt werden. Das Einvernehmen mit Hans Multscher und die Zugeständnisse, die von beiden Seiten angenommen werden müssen, um das Zustandekommen einer so ausgeglichenen Gesamterscheinung zu begreifen, verständen sich von selbst, wenn wir einen Angehörigen derselben Künstlerfamilie in dem jungen Malergesellen vermuten dürften, der trotz allem Einfluß der westlichen Nachbarn ein guter Schwabe gewesen und geblieben scheint, wie aus verschiedenen Anzeichen spezifisch schwäbischen Charakters in seinen Bildern hervorgeht. Betrachtet man übrigens noch einmal die plastischen Altarfiguren, so muß man sagen: hier ist ein ganz individueller Meister tätig gewesen, ein Bildhauer, der gewohnt war, in Stein und nicht in Holz zu meißeln, und dieser Meister kann aber unmöglich derselbe gewesen sein, welcher zugleich auch die Gemälde geschaffen hat; es sind ganz andere Typen, sowohl in der Kopfform als in der Körperhaltung und besonders im Faltenwurf, der ja stets ein günstiges Motiv zu vergleichenden Studien abgibt. Ich möchte demnach noch weiter gehen, als Schmarfow, der die Gemälde wenigstens noch nach Vorlagen Multschers aus-

geführt denkt. — Nein, es sind selbständige Werke eines Malers, der zwar als Gehilfe in der Werkstatt Multschers gearbeitet haben kann, im übrigen aber seine eigenen Wege geht.

Es ist auffallend, daß Schmarfow die schon im Jahre 1901 in die Berliner Gemäldegalerie aus London gekommenen Multscher-Bilder von 1437 gar nicht erwähnt. Ich habe in meinem Artikel in Nr. 1 Jahrg. 1902 d. Bl. darüber abgehandelt und gefunden, daß diese Gemälde von anderer Hand sein müssen, als die späteren in Sterzing. Wir sehen daraus wiederholt, daß Multscher nur der Unternehmer derartiger Altarwerke gewesen sein kann und in seiner Werkstatt verschiedene Maler beschäftigte, die in seinem Sold waren und ihre Werke deshalb auch nicht signieren durften, was ja bis auf den heutigen Tag nicht anders gehandhabt wird.

Schmarfow will, was schon die photographische Publikation ausspricht, auch den Schmerzensmann in Schleißheim von 1457 dem Sterzinger Meister zuschreiben, ich finde jedoch keine Analogien darin, jedenfalls sind die angegebenen Gründe nicht stichhaltig genug um auch nur ein Schulverhältnis, geschweige denn die Hand des Meisters selbst nachweisen zu können. Auch das Dreifaltigkeitsbild im Ulmer Münster ist, abgesehen von seinem stark restaurierten Zustand, doch kaum fähig, als Arbeit des Meisters zu gelten, wenn auch die plastische Gruppierung der Scene in einem architektonischen Raum unverkennbar ist. Schmarfow vergißt ja ganz, daß die von ihm so sehr hervorgehobene plastisch-architektonische Richtung des Sterzinger Meisters nicht bloß bei Multscher, sondern auch bei andern Malern der Zeit mehr oder weniger gang und gäbe ist, besonders auch bei Konrad Witz, der in der bekannten Kirchenperspektive zu Straßburg ein bis dahin unerreichtes Meisterwerk geschaffen hat.

Der dritte Meister, den Schmarfow bespricht, ist Lukas Moser von Weil der Stadt, welcher durch seinen Magdalenen-Altar in Tiefenbrunn sich einen ehrenvollen Platz in der deutschen Kunstgeschichte erworben hat. Das Werk steht für seine Zeit fast einzig da, es ist nach der Inschrift am Altare selbst im Jahr 1431

¹⁾ Vergl. Tschudi der Meister von Flemalle, Jahrb. d. preussischen Kunstsamml. 1898.

vollendet worden. Schmarjow möchte aber aus stilistischen Gründen: eher 1451 lesen und glaubt die Ziffer 3 könnte möglicherweise auch 5 bedeuten, da bekanntlich gerade diese Zahl mehr als alle andern Zahlzeichen einer großen Zahl Varianten unterworfen ist. Wir können auf die umfangreichen Beweisführungen des Verfassers hier nicht näher eingehen, glauben aber, daß die Form der 3 durchaus sicher ist. Jedenfalls ist es gewagt, aus dem spärlich vorhandenen gleichzeitigen Vergleichsmaterial und historischen Kombinationen aller Art, auf eine spätere Entstehungszeit des Altarwerks schließen zu wollen.

Grundriß der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke.

Neu bearbeitet von Prof. Dr. Max Semrau.

Stuttgart: Paul Neff.

Das Talent in jeder Kunst ist selten, den Sinn dafür auszubilden, ist so ziemlich allen vergönnt, nur will er ausgebildet sein. Platen.

Kein anderes Werk hat wie Lübkes

Kunstgeschichte so viel dazu beigetragen, in den letzten vier Jahrzehnten den Sinn für die Kunst in den breiten Massen des Volks zu wecken und auszubilden. Wilhelm Lübke war der ersten einer, die den modernen Kampf ruft: „Die Kunst dem Volke!“ erklingen ließen und tausende und abertausende sind ihm gefolgt. Trotz aller hämischen Anfechtungen von seiten solcher, die künstlerische Dinge als eine Domäne der Fachwelt betrachtet wissen wollen, ist Lübkes Grundriß der Kunstgeschichte für unser deutsches Volk geworden und geblieben. Sein Buch war und ist eine kulturelle

Tat. Nicht leicht eine andere populäre Kunstgeschichte ist aber auch so geeignet, Sinn und Liebe zur Kunst zu fördern, Verständnis und Urteil zu bilden, kurz, eine Schule der Aesthetik zu sein, wie diese. Als Lübkes Hand die Feder entfiel, nahm sie ein geistesverwandter jüngerer Gelehrter auf, Professor Dr. Max Semrau in Breslau, und nach siebenjähriger Arbeit liegt nunmehr das schöne Werk von 530 Seiten, entsprechend dem immensen zu Tage geförderten neuen Material auf 2242 Seiten angewachsen, in fünf stattlichen Bänden als Quintessenz der jetzigen Kunstforschung vor uns. Jeder derselben bildet ein für sich abgeschlossenes Ganzes. Die enorm verfeinerte Reproduktionstechnik hat es ermöglicht, dem Auge früher in dieser Form unerreichbare Genüsse zu bieten durch 2027 Abbildungen und 30 zum größten Teil bunte Tafeln. Die 11. Auflage enthielt deren nur 706, also etwa den dritten Teil der jetzigen, und einen einzigen bescheidenen Lichtdruck.



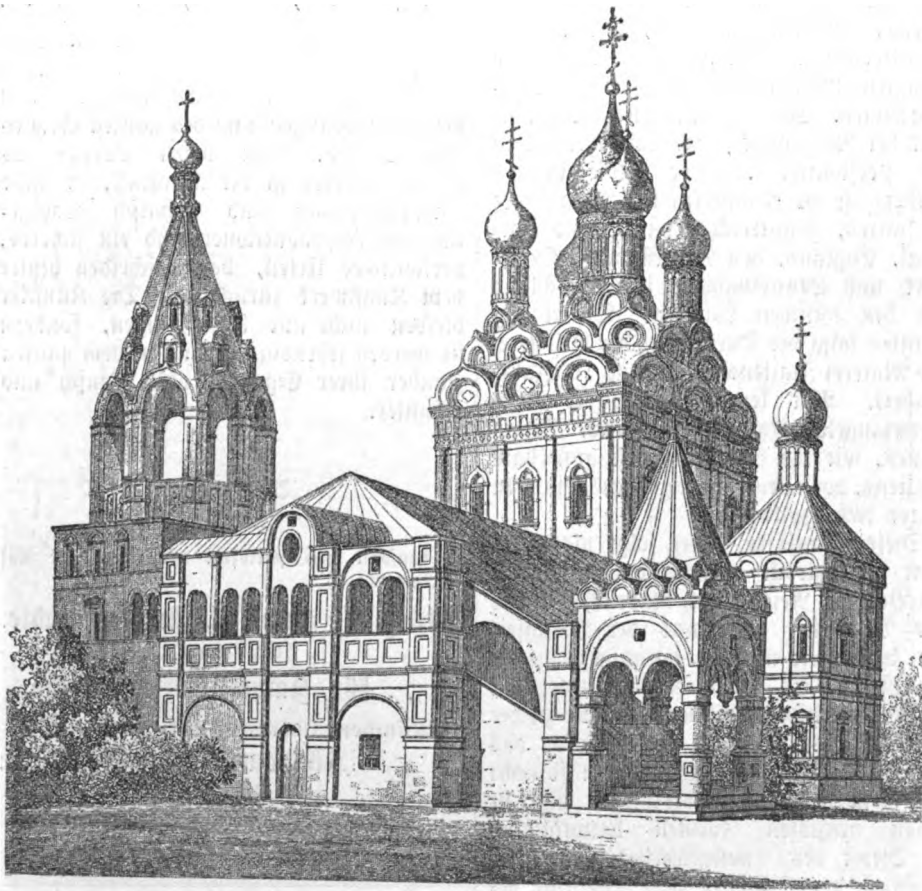
Relief am Monolithen von Chichuianaco.

Wir leben wieder in einer Zeit, wo infolge der Früchte großer, durch langen Frieden geförderter, erfolgreicher gewerblicher Tätigkeit die bildenden Künste allgemein gewürdigt werden, wo das Kunstgewerbe in einer Blüte steht, wie seit



Kunste. Marmorvase.

Jahrhunderten nicht mehr und wo viele, Berufene und Unberufene sich drängen, künstlerisch tätig zu sein, mitzuraten und mitzutaten. Will man aber das, dann braucht man eine gute Grundlage, einen tüchtigen Führer, der mit begeistertem Herzen und reifem künstlerischen Können lehrt, wie sie entstand, die heilige Kunst, und wie sie seit Jahrtausenden ein präziser Gradmesser für die Kultur und geistige Kraft der Völker war. Da gibt es kein besseres Buch als Lübke-Semrau, Grundriß der Kunstgeschichte. In prägnanter, nur das notwendigste berücksichtigender und alle Perioden gleichmäßig behandelnder Darstellung zieht die Welt der Kunst von dem ersten Stamme der vorgeschichtlichen Völker bis zu den raffinierten modernen Naturalisten an uns vorüber, das künstlerische Schaffen aller



Die heilige Muttergotteskirche (Svetol-Troitzk) in Nokolau.

Zeiten wird mit großer Liebe und wissenschaftlicher Sachlichkeit berücksichtigt.

Vergegenwärtigen wir uns, was das Befagte. Die alten Ägypter und die Werke der Assyrer nach dem Stand der neuesten Ausgrabungen und Forschungen, die mexikanischen, hebräischen, indischen und chinesischen Bauten, wie vor allem in breiter Darstellung die glänzenden Zeiten der klassischen Kunst der Griechen und Römer, sind vorgeführt. Dann die feierlichen Mosaiken der altchristlichen Kunst und die Malereien der Katakomben. Es werden behandelt die Kunst des Islams, die Moscheen und Kalifengräber samt den Nesten der maurischen Kunst in Spanien in ihrer wunderbaren, phantastischen Pracht. Altnordische und karolingische Kunstreste kommen an die Reihe, begleitet von jenen steifen, bildlichen Darstellungen biblischer Personen und Vorgänge. Wir sehen die wichtigen Kunstdenkmale der romanischen Epoche, die Zeit der Gotik, welche durch charakteristische Abbildungen in ihren schönsten Werken dem Kunstfreund vorgeführt wird. Es erhebt vor uns die goldene Zeit der Renaissance, das Wiedererwachen der Persönlichkeit. Der Stoff ist gegliedert in die Architektur der Renaissance in Italien, Frankreich, Spanien und Portugal, England, den Nordländern, Dänemark und Skandinavien, in Deutschland und den östlichen Ländern. Diesen Abschnitten folgt die Darstellung der Bildnerei und Malerei Italiens im 15. und 16. Jahrhundert. Wir lernen die Werke eines Michelangelo, Raffael, Lionardo, Tizian kennen, wie die bildende Kunst außerhalb Italiens, vor allem unsere großen Deutschen Dürer und Holbein.

Diesen gloriosen Zeiten folgt als Nachblüte der Barock. Bei dem Kunstschaffen des Bernini, Rembrandt, Rubens, Murillo und Velasquez zeigt uns der Verfasser, wie diese Zeit mit der vorausgegangenen rivalisiert. Er leitet dann, unterstützt durch instruktive Abbildungen, über zu der heiteren Ausdrucksweise des Rokoko, das mit seinen geistreichen Pikanterien so recht den Geist der Zeit wieder spiegelt und in seinen graziösen Formen hauptsächlich im Dienst des Kunstgewerbes und beim Schmuck der Schlösser zum Ausdruck gelangt.

Der letzte, fünfte Band, „Die Kunst des 19. Jahrhunderts“, bearbeitet von Privatdozent Dr. Haack, Erlangen, gibt unter kluger Auswahl aus dem riesigen Stoff ein den ersten Bänden sich würdig anreihendes Bild dieser Zeit. Alle die vielen Schulen, Techniken und Zeitalterwüchse kommen in den Abteilungen: Klassizismus, Romantik, Renaissance und der sogenannte Moderne zum Ausdruck, wir lernen sie alle kennen, die Dichter in Licht, Farbe, Erz und Stein des letzten Jahrhunderts, die Delaroche, Meissonier, Schwind, Richter, die Düsseldorf-Schule in ihrer Glanzzeit, dann Piloty, Feuerbach, Böcklin, Menzel und die Künstler der neueren Zeit, „die Modernen“ Milett, Manet, Kops, Segantini, Israels, Liebermann, Uhde, Stuck, Rodin, Bartholomé u. a. m., nicht zu vergessen die Meister des Kunstgewerbes Morris, Crane, Olbrich, Behrens, Pantof u. s. f.

Mit großem Geschick haben die Verfasser das gewaltige Material verwertet und man hat immer den Eindruck, daß sie in die Tiefe drangen und des ganzen Stoffes Meister sind. Ein hoher Vorzug des ganzen Werkes ist die überquellende Fülle charakteristischer und technisch wohlgelegener Reproduktionen und ein sicheres, persönliches Urteil, das bescheiden hinter dem Kunstwerk zurücktritt. Die Künstler bleiben nicht nur leere Namen, sondern sie werden lebendig vor uns in dem ganzen Zauber ihrer Eigenart als Mensch und Künstler.

Annoncen.

Unsonst und portofrei versenden wir auf Verlangen:

Katalog 59: Kunst u. Kunstgeschichte.
Illustrierte Werke.

„ **60: Katholische Theologie.**

München, Galleriestr. 20.

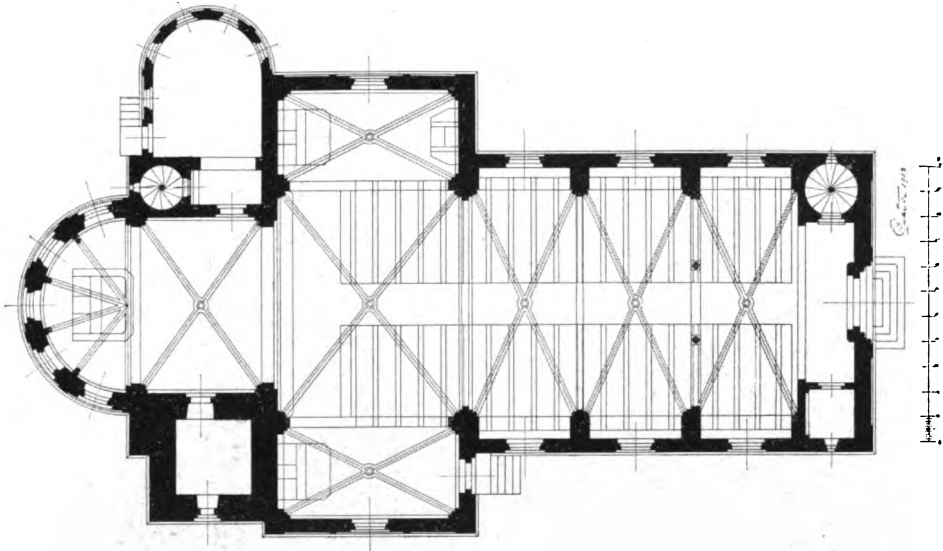
Süddeutsches Antiquariat:
Dr. G. Lünzburg.

Hierzu eine Beilage:

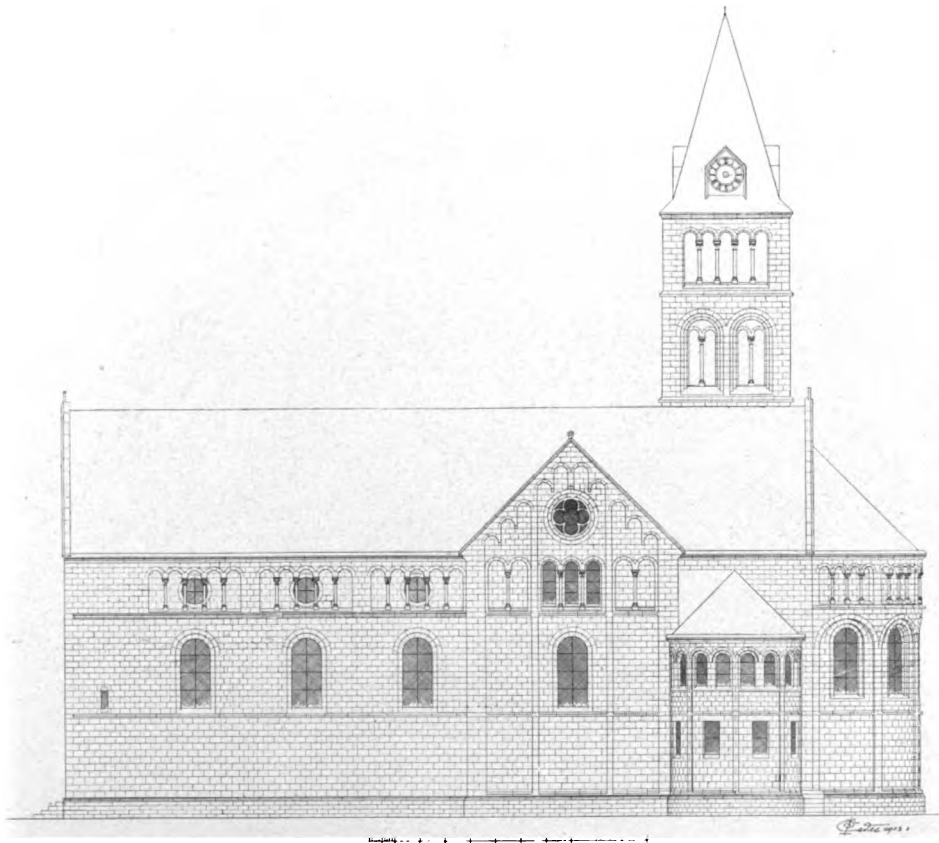
Titel und Inhaltsverzeichnis.

Archiv 1904. Nr. 1.

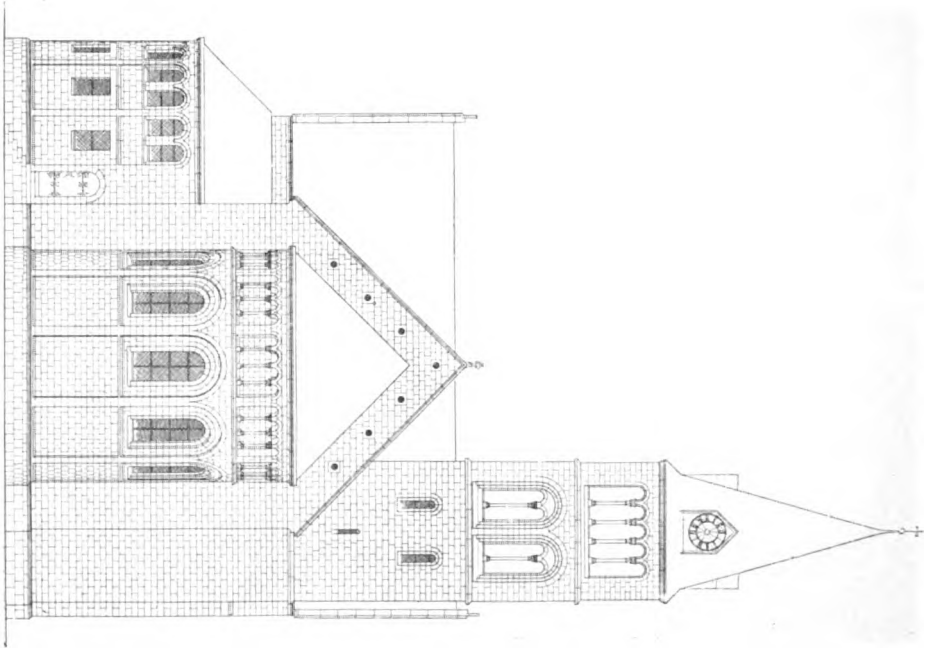
Die neue katholische Kirche in Untertürkheim.



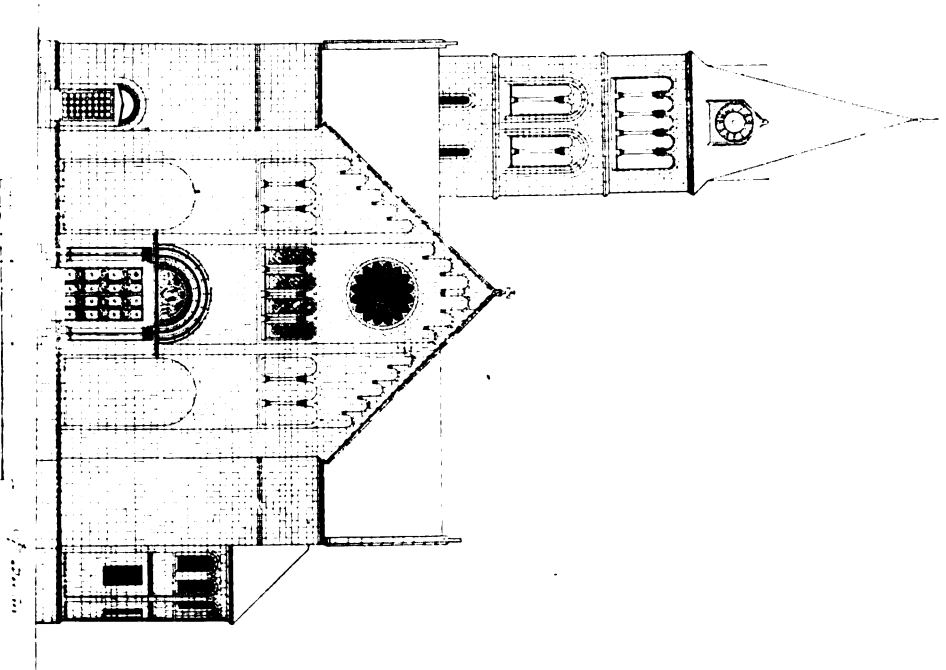
I. Grundriß.



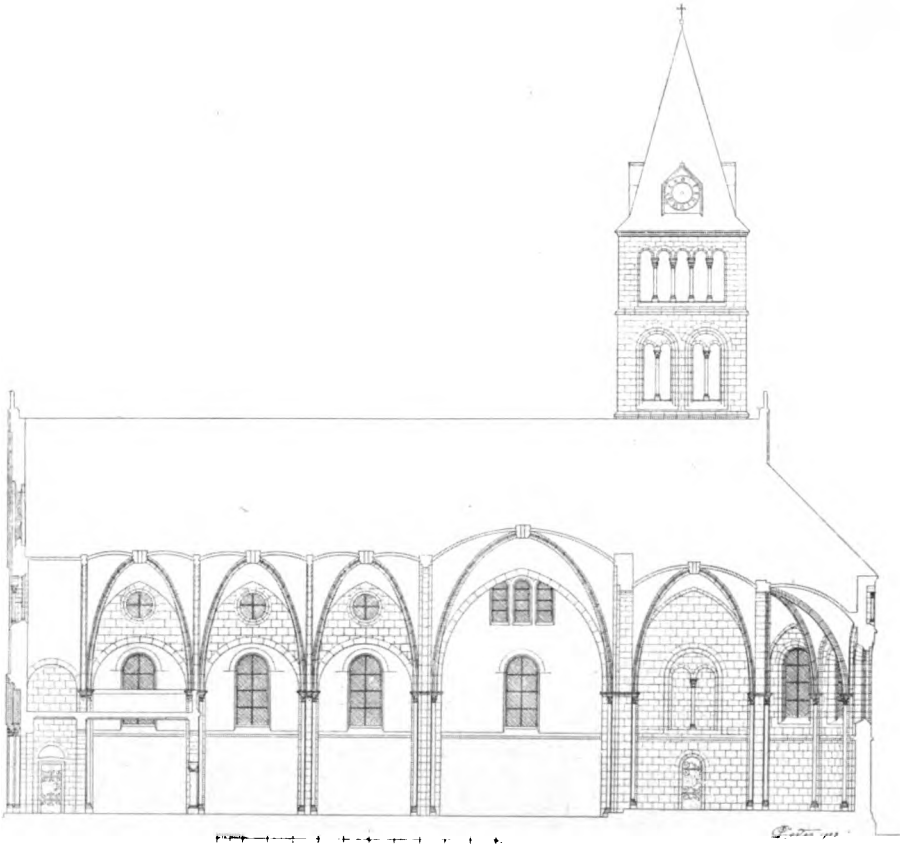
II. Längenaussicht.



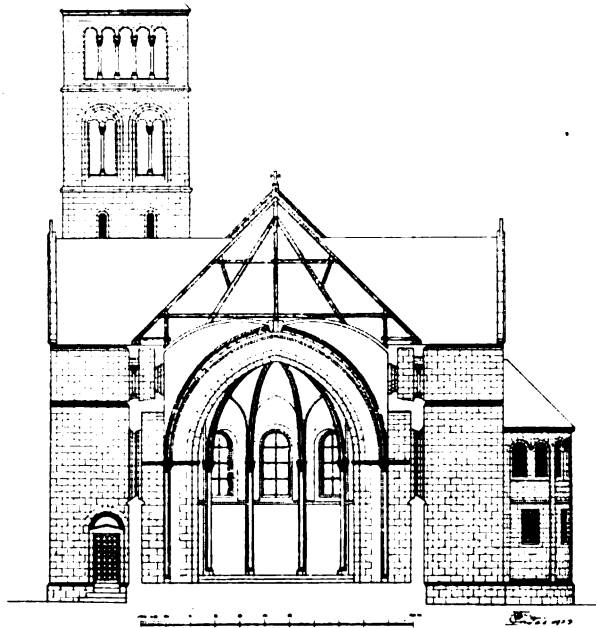
IV. Choraufricht.



III. Giebelaufricht.



V. Längenschnitt.



VI. Querschnitt.



H. Hoffmire

Hahogravüre Obernetten München.

MONSTRANZ

v. H. Hoffmire in München.



Nr. 1.
 Iring von Reinklein,
 Bischof von Würzburg, † 1266.



Nr. 2.
 Bischof Bernhard III. von Paderborn
 (v. J. 1215).



Nr. 3.
 Bischof Bertram von Metz
 (v. J. 1194).



Nr. 4.
 Bischof Bernhard IV. von Paderborn
 (v. J. 1236).



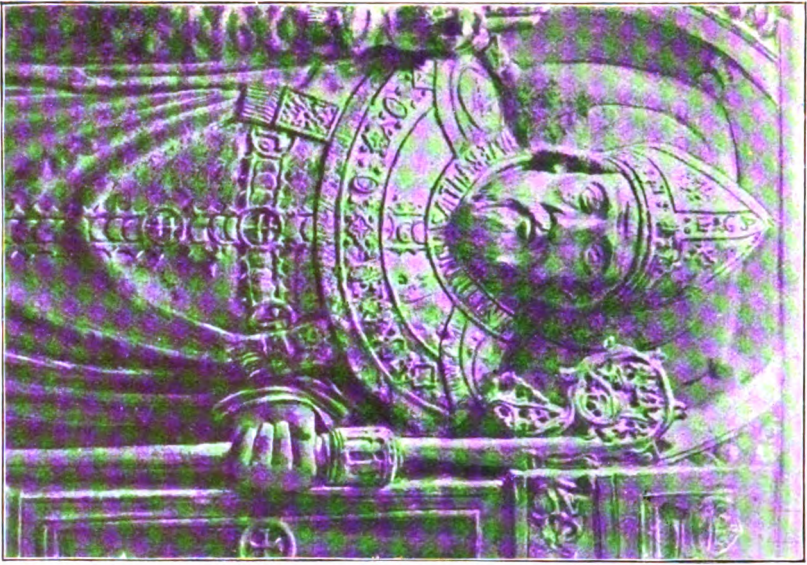
№. 5.

Rationale des Bischofs Ferdinand II. von Paderborn.
(1668.)

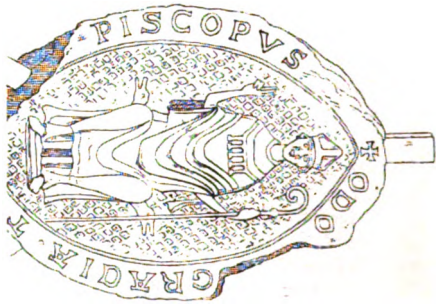


Nr. 6.

Mitronale des Bifchofs von Krakau.
 (14. Jahrhundert.)



Nr. 7.
Grafdenkmal des Hl. Maximilian in Rom
(um 1500).



Nr. 8.
Bischof Eugen von Rom,
† 1228.



Nr. 9.
Konrad von Göttingen,
Bischof von Zellirgung,
† 1172.



Nr. 10.
Siegel des Bischofs St. Mauritz in Mailand
vom Jahre 1279.



Nr. 11.
Julius Echter, Bischof von Zellirgung.



1. Aus dem Leben des hl. Martinus von Aug. Müllen-Warth
in der Kirche zu Hörbranz.



II. Aus dem Leben des hl. Martinus von Aug. Müller-Warth
in der Kirche zu Hörbranz.



III. Aus dem Leben des hl. Martinus von Aug. Müller-Warth
in der Kirche zu Hörbranz.



Glasgemälde in der Kirche zu Hörbranz.



