



## 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 ...



Keep

Frs. Zeller.

<sup>sin</sup>  
NB: Leitern 33-36 Leitern. Basen von P. 28

]

MHA  
A 2016



# Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Dr. Franz Jos. Schwarz.



II. Jahrgang.

1884.



Stuttgart.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.  
Druck und Expedition der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

THE NEW YORK  
PUBLIC LIBRARY  
589873B  
ASTOR, LENOX AND  
TILDEN FOUNDATIONS  
B 1951 L

Alle Rechte werden vorbehalten.

# Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

## II. Band.

	Seite		Seite
Nr. 1. Monumentale Malerei. . . . .	1	VI. Altchristliche Periode. Einfluß	
Einige Regeln für Prüfung von		der Antike. — Byzantinischer Styl.	
Altar-Entwürfen. 4. Schluß . . . . .	4	(Fortsetzung) . . . . .	53
Die Taufe Jesu in der darstellenden		Entfernung der Farbe v. Skulpturen	55
Kunst. . . . .	6	Zur Monumental-Malerei . . . . .	55
Miszellen. Kanontafeln . . . . .	8	Literatur . . . . .	56
Amerikanisches, (Altaria portatilia		Nr. 7. Die kirchliche Glasmalerei. Geschichte	
betreffend) . . . . .	8	ihrer Technik und ihre heutige	
Ankündigung der zweiten Auflage . . . . .	8	künstlerische Behandlung. Von	
Nr. 2. Monumentale Malerei. Zur Ge-		Pfarrer Dezel in Eisenharz.	
schichte derselben. (Fortsetzung.)	9	(Fortsetzung.) . . . . .	57
Die Darstellung des Heilands am		Studien über Plastik. B. F. Festing.	
Nelberg . . . . .	13	VI. Altchristliche Periode. Einfluß	
Die neue kathol. Kirche in Wasser-		der Antike. — Byzantinischer Styl.	
lungen, Diözese Rottenburg . . . . .	15	(Schluß des Artikels VI.) . . . . .	61
Korrespondenz. Alte Wandgemälde		Superpelliceum . . . . .	63
im ehemaligen Kloster Heggbach		Kanontafeln . . . . .	64
in Württemberg . . . . .	16	Nr. 8. Die kirchliche Glasmalerei. Geschichte	
Nr. 3. Monumentale Malerei. (Fortf.)	17	ihrer Technik und ihre künstlerische	
Zur Vermeidung von Mißverständ-		Behandlung. Von Pfarrer Dezel	
nissen, Altar und Tabernakel be-		in Eisenharz. (Fortsetzung.) . . . . .	65
treffend . . . . .	20	Die Darstellung der Auferstehung.	
Superpelliceum und Rochet. Mit		Der Beichtstuhl. Mit einer artistischen	
einer artistischen Beilage . . . . .	20	Beilage . . . . .	70
Korrespondenz . . . . .	23	Anfrage an die Redaktion des	
Miszellen. Darstellung knieender		„Archivs“ . . . . .	72
Figuren. . . . .	24	Nr. 9. Die kirchliche Glasmalerei. Geschichte	
Zur Kirchenrestauration . . . . .	24	ihrer Technik und ihre heutige	
Zur Kunstgeschichte des Klosters Zwie-		künstlerische Behandlung. Von	
reich. Für Abonnenten in Oester-		Pfarrer Dezel in Eisenharz. (Fort-	
reich . . . . .	24	setzung statt Schluß.) . . . . .	73
Nr. 4. Monumentale Malerei. (Fortf.)		Symbolische und typische Malerei in	
2. Technik . . . . .	25	Bamberg . . . . .	75
Studien über Plastik. B. F. Festing.		Paramentenschrant . . . . .	80
V. Altchristliche Periode. 1.—10.		Nr. 10. Die kirchliche Glasmalerei. Geschichte	
Jahrhundert. (Einfluß der Antike:		ihrer Technik und ihre heutige	
Byzantinischer Styl) . . . . .	28	künstlerische Behandlung. Von	
Die Kanontafeln . . . . .	32	Pfarrer Dezel in Eisenharz.	
Korrespondenz . . . . .	36	(Schluß.) . . . . .	81
Nr. 5. Monumentale Malerei. 2. Technik.		Monumentale Malerei. (Fortf.)	
(Fortsetzung) . . . . .	37	3. Grundregeln derselben . . . . .	85
Studien über Plastik. B. F. Festing.		Ein altes Manuskript. Zur Historie	
VI. Altchristliche Periode. Einfluß		Virginie . . . . .	87
der Antike. — Byzantinischer		Armenibibel . . . . .	88
Styl. (Fortsetzung.) . . . . .	40	Nr. 11. Monumentale Malerei. . . . .	89
Die Darstellung der Geißelung . . . . .	42	Restauration und malerischer Schmud	
Zum Schnitt des Chorrock's. Seite		der Abteikirche Mehrerau . . . . .	92
22 des „Archivs“ 1884 . . . . .	45	Beichtstuhl. W. u. G. Audsley, die de-	
Nothwendigkeit der Diözesanvereine		korative Wandmalerei des Mittel-	
für christliche Kunst . . . . .	45	alters . . . . .	99
Literatur . . . . .	48	Nr. 12. Einladung zum Abonnement . . . . .	100
Nr. 6. Einladung zum Abonnement . . . . .	49	Monumentale Wandmalerei. (Fort-	
Die kirchliche Glasmalerei. Geschichte		setzung) . . . . .	101
ihrer Technik und ihre heutige		Restauration und malerischer Schmud	
künstlerische Behandlung. Von		der Abteikirche Mehrerau . . . . .	103
Pfarrer Dezel in Eisenharz . . . . .	49	Leuchter für die Osterkerze . . . . .	106
Studien über Plastik. B. F. Festing.			



# Alphabetisches Sach-Register.

## II. Band.

- Altäre, Mißbräuche in der Behandlung derselben. S. 36.  
Altar und Tabernakel, maximale Höhe derselben. S. 20.  
Altar-Entwürfe, Regeln für Prüfung derselben. S. 4.  
Auferstehung, Darstellung derselben. S. 67.  
Beichtstuhl, romanischer. S. 70–72, gothischer S. 98 f.  
Canontafeln, Geschichte, Zweck, Konstruktion S. 32, 64.  
Chorrock, Schnitt desselben. S. 45.  
Diözesanvereine für christliche Kunst, Nothwendigkeit derselben. S. 45.  
Enkaustik (Wachsmalerei), Wesen und Technik. S. 27.  
Fresko-Malerei, Wesen und Technik. S. 25.  
Geißelung, Darstellung derselben. S. 42.  
Glasmalerei, Geschichte ihrer Technik. S. 49–53, 60 f. Charakter derselben S. 57–60, 65–67. Grundsätze und Winke für heutige Behandlung derselben. S. 73–75, 81–85.  
Heiland, der, am Delberg, Darstellung in der Kunst. S. 13.  
Historia B. M. Virg. Ein altes Manuskript. S. 87.  
Kalkfarben-Malerei, Wesen und Technik. S. 26.  
Kniende Figuren, Darstellung derselben. S. 24.  
Leuchter für die Osterkerze. S. 106.  
Literatur: Jungmann, Aesthetik, S. 48. Kolb, H., Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance. S. 56. Audsley, W. u. G., dekorative Wandmalerei des Mittelalters. S. 99.  
Malerei, griechische. S. 18.  
Malerei, symbolische und typische in Bamberg. S. 75–80.  
Mehrerau, Restauration und Ausmalung der Abteikirche. S. 92–98, 103–105.  
Mineralmalerei, Technik derselben. S. 37.  
Monumentale Malerei. S. 1. Geschichtliches S. 1–4, 9–13, 17–20. Technik, verschiedene Arten derselben. S. 25–28, 37–40. Verhältniß derselben zur Architektur. S. 89. Grundregeln derselben. S. 85–87, 89–92, 101–103. Siehe auch den Art. „Mehrerau“ und „Wandgemälde“.  
Mosaik. S. 10.  
Osterstod S. 105.  
Paramentenschrant. S. 72, 80.  
Plastik, Studien über, S. 28–32, 40–42, 53–55, 61–63.  
Skulpturen, Entfernung der Farben von denselben. S. 55.  
Stereochromie (Monum. Malerei.) S. 37.  
Superpellicium und Rochet. S. 20.  
Taufe Jesu in der Kunst. S. 6.  
Tempera-Malerei (monumentale), Wesen und Technik S. 27.  
Wachsmalerei (Enkaustik), Technik. S. 27.  
Wandgemälde, alte neuentdeckt, Kloster Heggbach. S. 16. Haislerkirch S. 23. Marienkapelle im Kreuzgang der Stiftskirche in Ellwangen. S. 55.

### Artistische Beilagen:

- Zu Nr. 3. Superpellicium (Chorrock).  
" " 8. Beichtstuhl, romanisch.  
" " 11. Beichtstuhl gothisch.  
" " 12. Osterstod (Leuchter für die Osterkerze.)

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. fr. J. Schwarz.

**Mr. I.** Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die würtemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Preis. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Mühlbühlstr. 2 E, zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich. **1884.**

## Monumentale Malerei.

Im gegenwärtigen Augenblicke gibt es wohl keinen wichtigeren und dringenderen Gegenstand der Besprechung im „Archiv“, als die Frage über die malerische Behandlung der dem christlichen Gottesdienste gewidmeten Baudenkmale. Die monumentale Malerei hat in allen Jahrhunderten einen hervorragenden Platz unter den christlichen Kunstzweigen eingenommen, ausgenommen die kalte und nüchterne Zeit seit dem Erlöschen des Rococo. Diese Bedeutung wird sie sich erhalten, und zwar in demselben Maße, in welchem die Ausbildung und Anwendung der Hauptstylarten des christlichen Kirchenbaues voranschreitet. Denn der altrömische, der byzantinische, romanische und gothische Styl, nicht weniger auch der der Renaissance haben in ihren vornehmsten Repräsentanten der monumentalen Malerei zu ihrem vollendeten Schmuck bedurft. Dringlich aber ist die Frage, weil die monumentale Malerei, obwohl noch vor einem Vierteljahrhundert ziemlich unbeachtet, eben jetzt mehr und mehr ein beliebtes Mittel zum Schmuck der Kirchen zu werden anfängt. Ein tieferes Verständniß der Gesetze dieser Malerei ist also unerläßlich. Dabei handelt es sich aber nicht bloß um Styl, Zeichnung, Farben und — bezüglich des figurativen Theils — um Auffassung und Komposition, wie bei der Tafelmalerei, sondern ganz besonders um ihr Verhältniß zur Architektur. Der Maler muß nicht bloß Maler sein, er muß zum wenigsten auch Architektur verstehen. Architekt oder Maler, wenn einseitig gebildet, werden für sich kaum ein die Kritik bestehendes Werk der monumentalen Malerei schaffen. Naturgemäß nimmt der dekorative Theil der monumentalen Malerei in Kirchen- und Profan-Kunstabauten eine andere Stellung ein als in kunstlosen Bauten. Die konstruktiven Glieder des Innern einer Kirche

wollen künstlerisch gedacht und ausgeführt sein; daher kann ihre malerische Dekoration auch nur nach Gesetzen nicht des bloßen Handwerks, sondern der Kunst, und zwar der Baukunst und Malerei in enger Verbindung, ausgeführt werden, mit andern Worten: die kirchliche Dekorationsmalerei gehört nicht dem Gebiete des bloßen Handwerks, sondern auch dem der Kunst an. Die Frage nach den richtigen Grundsätzen für die monumentale Malerei darf nicht bloß nach dem Geschmack, dem subjektiven Schönheitssinn und nach den Regeln der Tafelmalerei beantwortet werden, sondern auch aus der Anschauung der Architektur und aus der Erfahrung, d. h. also in richtiger Auffassung des betreffenden Baustyls und an der Hand der Geschichte oder der verschiedenen Schulen. Aber in allen diesen Beziehungen sind wir noch nicht allgemein zur klaren Erkenntniß gekommen. Darin liegt auch der Grund, daß so viele Fehler begangen werden. An sich ist es zwar eine sehr erfreuliche Wahrnehmung, daß die monumentale Malerei mehr und mehr an Boden zunimmt, aber fast möchte man wünschen, daß dem Eifer etwas Einhalt gethan werde, bis Erkenntniß und Kunst ihm ebenbürtig zur Seite stehen. Darin liegt der Grund der Dringlichkeit des zu besprechenden Gegenstandes. Andererseits gibt es auch noch Vorurtheile gegen diesen Kunstzweig überhaupt, oder wenigstens gegen gewisse Bethätigungen desselben zu überwinden. Erscheint er ja doch Manchem wie eine neue Erfindung, wie etwas Ungebräuchliches, der Geschichte Widersprechendes. Es liegt demgemäß in unserer Aufgabe, den Gegenstand sowohl nach seiner kunstgeschichtlichen, als auch nach der technischen Seite zu betrachten.

1. **Geschichtliches.** Einer gewissen Richtung in der Kunstgeschichte galt es lange und gilt zum Theil noch als ausgemachte Thatsache, daß die ersten Christen einen

Abſcheu vor den Bildern getragen haben. Nach Schnaase (Geſchichte der bildenden Künſte, 3. B. S. 58) hat die bildende Kunſt in den erſten chriſtlichen „Gemeinden“ keine große Pflege gefunden; das Geheimniß während der Verfolgung habe dergleichen nicht gedeihen laſſen, außerdem ſei auch der geiſtige Ernst dieſer erſten „Gemeinden“ und der Urſprung des Chriſtenthums aus dem jüdiſchen Volke dieſen Künſten ungünſtig geweſen, und die Bilderloſigkeit habe dem Götzendienſt gegenüber ein unterſcheidendes Merkmal chriſtlicher Verſammlungsorte und Häuſer ſein müſſen, weßhalb auch die meiſten der ältern Kirchenväter Gegner dieſer Künſte geweſen ſeien. Daß die Kirche hiñſichtlich der aus Stein, Erz oder Holz gebildeten Darſtellungen anfänglich im Hinblick auf die Gößenbilder vorſichtig war, mag wahr ſein, aber was die Malerei betrifft, ſo erhebt die ganze Kirchengelchichte ſowohl hiñſichtlich der angeblichen Thatſache, als auch der Motive derſelben laute und unzweideutige Einſprache. Beweis davon ſind die Katakomben; hätte die Kirche die Malerei nicht von ihrem erſten Anfang an geliebt, ſo wären ſie nicht bemalt worden; aber ſie ſind es, trotz Verfolgung, Geheimdiſziplin und „Urſprung aus dem Judenthum“. Die aus der Heidenwelt in die Kirche aufgenommenen Chriſten brachten ihre ganze Bildung mit in das Chriſtenthum, aber Wiſſenſchaft und Kunſt wurden mit den Neophyten getauft, ſie brauchten ſie nur der chriſtlichen Wahrheit und des wahren Gottes Ehre dienſtbar zu machen. Haben ja die Chriſten, ſelbſt nach dem Zeugniſſe des ſtrengen Tertullian — ſchon Ende des 2. Jahrhunderts und inmitten der härteſten Verfolgungen ihre Kelche mit Malerei verſehen, wie wir S. 90 des „Archivs“ 1883 dargethan haben. Das bekundet keine Bilder- und Farbenſcheu. Viel von den Bildern der Katakomben zu ſagen, oder ſie einzeln aufzuzählen, hieße Waſſer in's Meer tragen, nachdem die Forſchungen über dieſelben von Voſto an bis auf Ritter von Roſſi herab durch populäre und wiſſenſchaftliche Werke Gemeingut Aller geworden ſind. Nur auf Einiges ſei im Vorübergehen aufmerkſam gemacht. Der Parallelismus des alten und neuen Teſtamentes iſt urchriſtlich; die Offenbarung Gottes von Jeſus Chriſtus im

Vorbild geht ſchon in den Katakomben neben der Darſtellung der in Jeſu Chriſto verwirklichten Offenbarung her. Jaaks Opfer diente als Vor- und Sinnbild des Opfers Chriſti, Jonas als das der Auferſtehung und anderes mehr. Auch aus dem Thierreich entnahm man ſinnbildliche Darſtellungen, ſo die Taube, den Pfau, Sinnbild der Auferſtehung, den Hahn als Wächter, den Hirsch. Das gleiche gilt von der Pflanzenwelt, von der Palme, dem Weinstock. So verbindet ſich die ornamentale Malerei naturgemäß mit der figurativen zur Dekoration dieſer Gräber-Kirchen. Ein weiteres Merkmal dieſer Malerei iſt ihr lehrhafter Charakter. Der gute Hirt mit dem gefundenen Schafe auf der Schulter, einen Bock und ein Schaf zu ſeinen beiden Seiten, als Proteſt des wahren Glaubens von der Vergebung aller bereuten Sünden gegenüber der novatianiſchen Ketzeri; Brod und Fiſch, der Jeſum bedeutet, bei der Brodvermehrung als Darſtellung der Lehre, daß das Himmelsbrod der Opferleib Jeſu ſei; Moſes, Waſſer aus dem Felſen, der Chriſtus iſt, ſchlagend und alle tränkend; Noe, im Kaſten ſitzend, eine Taube auf ihn zufliegend, als Darſtellung der Wiebergeburt aus dem Waſſer und dem hl. Geiſte; die drei Jünglinge im Feuerofen, Ausdruck der Hoffnung der Chriſten in der Verfolgung; Daniel in der Löwengrube, mit ausgeſtreckten Armen betend und unverfehrt inmitten der Beſtien, und ſo viele andere Bilder ſtellen einen gemalten Unterrichts über ebenſoviele chriſtliche Glaubensartikel dar. Daher laſſen ſich auch viele altchriſtliche Bilder nur aus Aeußerungen der Kirchenväter, ſowie umgekehrt manche Ausſprüche der Letztern nur durch Vergleichung mit den Bildern vollkommen deuten. Die bei den Chriſten übliche Gebetsſtellung, wie ſie oben an Daniel beſchrieben iſt, und die darauf bezügliche Abbildung muß Gregor von Nazianz vorgeſchwebt haben, als er ſagte: Daniel habe die wilden Thiere durch das Ausſtrecken ſeiner Hände bezähmt, was nichts Anderes heißen will, als durch die Macht des Gebetes. Die Maler, welche die drei Jünglinge im Feuerofen darſtellen, thaten daſſelbe, was der hl. Cyprian mit Worten gethan, indem er die Dulder ermutigte, auszuharren nach dem Beispieler des Annanias, Azarias und

Misael, die, weil sie an Gott glaubten, mitten in den Flammen unverfehrt blieben. In der folgenden Friedensperiode konnte der hl. Augustinus und konnten andere Väter dasselbe Bild als Vorbild der Kirche deuten. Ihr war Anfangs von den Fürsten dieser Welt verboten, den wahren Gott zu verehren, und sie mußte deshalb alle Arten der Verfolgung leiden; später triumphirte sie über ihre Feinde und wandelte die Verfolger in ihre Kinder und Beschützer um. Hieraus ergibt sich, daß sich das Alterthum der lehrenden Aufgabe der bildenden Kunst sehr wohl bewußt war. Eben darum aber, weil sie die Macht der lehrenden, tröstenden und entflammenden Rede theilt, weil sie die als historische Thatsache längst hinter der Gegenwart liegende Gründung des Christenthums immer als eine gegenwärtige fixirt, ist diese Kunst der christlichen Kirche innerlich und nothwendig eigen und kann deswegen durch eine bloße Dekorationsmalerei nie erschöpft werden.

Also die zu gottesdienstlichen Zwecken benützten Cubikula der Katakomben sind ausgemalt. Allerdings sind keine urkundlichen Zeugnisse über ihren vorkonstantinischen Ursprung vorhanden. Allein nach dem einstimmigen Urtheil kompetenter Kunst-richter gehört die Mehrzahl der Gemälde in den Cömeterien der vorkonstantinischen Periode an. (Spencer Northcote, die römischen Katakomben, deutsch bei Bachem. 1860, S. 37.) Zu den ältesten Malereien gehören die in den sogenannten Sakramentskapellen des Cömeteriums des hl. Calixtus. Sie beweisen zugleich, daß man einen Zusammenhang in den Darstellungen erstrebte. Dort nämlich sind die hauptsächlichsten Gnadenmittel der Kirche bildlich gegeben. Da ist als Ausgangspunkt des Heils die apostolische Predigt dargestellt. Ein Apostel predigt den Schafen, deren Haltung und Stellung die verschiedene Aufnahme des göttlichen Wortes kennzeichnet. Ein Schaf wendet sich gegen den Apostel, ein anderes kehrt ihm den Rücken zu, ein drittes hört aufmerksam mit emporgerectem Halse, ein viertes weidet eifrig, ohne sichtbares Interesse für die Verkündigung der Heilslehre. Ein Regenschauer, die göttliche Gnade sinnbildend, ergießt sich reichlich über die zwei aufmerksamen Schafe, spärlicher über das theilnahmslose, während das abgekehrte

leer ausgeht. Ferner sieht man: Moses, welcher Wasser aus dem Felsen schlägt; einen Fischer, der mit der Angelruthe am Stromesufer sitzt, einen anderen Mann, der in demselben Wasser einen Knaben tauft, den Sichtsbrüchigen von Bethsaida, Fische und Brode auf einem Dreifuß, auf der einen Seite ein segnender Mann, auf der andern eine betende Frauengestalt, sieben Männer an einem mit Fischen und Broden besetzten Tische, Abraham mit Isaak auf dem Berge Moriah, Auferweckung des Lazarus, Gefschichte des Propheten Jonas, vom Fische verschlungen und wieder ausgepöien, dann ruhend unter der Epheustaupe, einen Lehrer und einen Mann, der aus einem überfließenden Brunnen Wasser schöpft, in der Decke das Bild des guten Hirten. Die Bedeutung liegt nahe. Die Zeit ihrer Entstehung fällt in das Ende des zweiten oder den Anfang des dritten Jahrhunderts. Aus den zahlreichen übrigen Einzelheiten können wir uns nicht versagen, auf die vielen Darstellungen der seligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria aus der vorkonstantinischen Zeit hinzuweisen. Die zahlreichsten Marienbilder befinden sich in dem Cömeterium der hl. Priszilla, darunter ein Bild, Maria mit dem Jesuskind, über ihrem Haupte ein Stern, zur Rechten der Prophet Isaias mit einer Schriftrolle in der Linken, anzeigend die Weissagung von dem über Israhel aufgehenden Lichte.

Bei der schonungslosen und blinden Wuth der Christenverfolger, in Anbetracht der beglaubigten Thatsache, daß die Christen die alten zerstörten, zum Theil minder ansehnlichen Basiliken bei eingetretener Ruhe größer und herrlicher wieder aufbauten, was uns Eusebius hist. eccles. lib. 8 cap. 1, 2. lib. 9 cap. 10, lib. 10 cap. 2 bestätigt, dürfen wir es noch als eine glückliche Fügung betrachten, daß verhältnißmäßig so viele historische Denkmale übrig sind, welche uns eine genügende Kenntniß des Zustandes verschaffen, in dem sich die vorkonstantinische kirchliche Malerei befand. Waren sogar die Cömeterienkirchen mit Malereien geschmückt, diese Kammern, deren Dunkelheit die Herstellung erschwerte und bei nur künstlicher Beleuchtung die Wirkung beeinträchtigte, so ist dies von den Kirchen über der Erde in Mitten der Städte umso mehr vorauszusetzen. Die Christen hatten

nämlich trotz der wie ein Damokles-Schwert ihr Leben immer bedrohenden Verfolgungs-Gefahr oft lange Friedenszeiten und bauten während derselben in der Hoffnung auf bessere Tage ihre Kirchen inmitten der heidnischen Wohnplätze. Sie waren sogar der regelmäßige Ort ihrer Zusammenkünfte und der Feier der heiligen Geheimnisse; warum sollten sie nach andern Grundrissen behandelt worden sein, als die Cubikula der Cömeterien? Ueberdies gab es nur an wenigen Orten Katakomben, welche regelmäßig einen entsprechenden Raum zur gottesdienstlichen Feier dargeboten hätten, aber überall gab es öffentlich gelegene Basiliken, und wenn der Gebrauch der bildenden Kunst, vorab der Malerei, im Geiste des Christenthums begründet ist, wo hätte sie eine bessere Zuflucht finden können, als eben in diesen?

Von den Zeiten Konstantin's an mehrten sich begreiflicher Weise die Zeugnisse. Vor allem sei erwähnt, daß in dieser Zeit die Cömeterien-Kirchen allgemein ausgemalt wurden. Sie wurden ja mit dem Aufhören der Verfolgungen keine verlassenen Stätten, vielmehr das Ziel von Pilgerschaaren, und der Ort, wo die Jahrestage der Martyrer gefeiert wurden. Die Kirchenwände verkündeten jetzt in ihrer Bildersprache die Ehre Gottes in seinen verherrlichten Blutzeugen, so daß Gregor von Nyssa, indem er der malerischen Verzierung der Kirchen seinen Beifall zollt, unter andern die Malereien besonders lobt, durch welche die kräftigen Thaten der hl. Martyrer dargestellt wurden, damit man den Kampf der Blutzeugen wie in einem Buche lesen könne.

(Fortsetzung folgt.)

## Einige Regeln für Prüfung von Altar-Entwürfen.

(Schluß.)

4. Es gibt allerdings Kunsthandwerkstätten, in welchen die verschiedenen Stylarten verstanden und sauber und charakteristisch ausgeführt werden, in welchen auch die Stylmengerei verschmäht wird. Aber so ist es nicht überall und das Gegentheil kommt nur zu häufig vor. Fast in jedem Städtchen hat sich jetzt ein Kunstschreiner etablirt, oft zwei; nicht alle haben eine gründliche Lehrzeit hinter sich und haben zu früh das Geschäft auf eigene

Rechnung begonnen. Wenn man es mit einer anerkannt guten Werkstätte zu thun hat, kann man mit dem Verlangen nach getreuen Detailzeichnungen nachsichtiger sein. Andernfalls aber nicht. Zu diesem Rath führt uns die Wahrnehmung, daß in dem besprochenen Entwurf die Details so undeutlich und flüchtig gezeichnet sind, daß ihr wahrer Charakter nicht in überall erkannt werden kann. Da überdies in die Renaissance eine ziemliche Zahl zöpffischer Gebilde eingeflochten ist, so fehlt jede Bürgschaft — soweit sie eine Zeichnung als Norm für die Ausführung überhaupt bieten kann —, daß zöpffische Formen nicht noch weitere Anwendung finden. Soweit werden wir doch in der Erkenntniß gekommen sein, daß Niemand mehr der Stylmengerei, vollends der Wiederbelebung des Zöpffstils das Wort redet. Da der reine, der von allem heidnischen Beigeschmack entledigte antike Styl, welcher den edleren Bauten Italiens aus dem 15. Jahrhundert aufgeprägt ist, auch zum Styl einer in der deutschen Spät-Renaissance oder gar des Rococo erbauten Kirche paßt, so liegt auch gar keine Nothwendigkeit vor, die barocken Formen wieder nachzubilden. Ja sogar mit der deutschen Renaissance muß man vorsichtig sein. Dieses Zugeständniß ist gewiß weit genug, und wir geben es ungern, nur um größeres Uebel zu vermeiden. Somit kann als Grundsatz gelten: Entwürfe zu neuen Altären mit barocken Formen selbst für Kirchen im Rococostyl auszuschließen.

5. Reliquienschreine in und auf dem Altar. In dem besprochenen Altar ist auch ein im hohlen, vorn offenen Raum des Stipes deponirter, sichtbarer Reliquienschrein eingezeichnet. Das gibt uns eine erwünschte Veranlassung, über den sehr wichtigen Punkt der Behandlung heiliger Reliquien in Kürze das Nöthige beizufügen; ein Wink zur Vorsicht und eine Mahnung, alles zu vermeiden, was die Authentizität der hl. Reliquien zweifelhaft machen könnte, ist angesichts mancher Thatfachen nicht überflüssig.

Es ist bekannt, welcher großen Werth die einzelnen Kirchen auf den Besitz von Reliquien legten und wie sehr derselbe ihnen zur Ehre angerechnet wurde. Auf welche Art sie im Mittelalter verwahrt wurden,

geht aus einzelnen vorhandenen Exemplaren der romanischen und gothischen Reliquien-schreine und kleineren Reliquiarien hervor. Die dem Verfall der Gothik folgende Zeit hat auch hierin ihre eigenen Wege eingeschlagen, bis sie endlich bei den zöpftischen, ringsum oder an drei Seiten mit Glastafeln verschlossenen Reliquienkästen und den oft unwürdig verzierten und aufgeputzten „Heiligen-Leibern“ anlangte. Da es selten einen Heiligen-Leib gibt, welchem nicht ein und der andere Theil der Gebeine fehlt, so half man sich mit einer Nachbildung des Fehlenden aus Holz, was sehr tadelnswerth und durchaus nicht nachahmungswürdig ist, noch mehr, als die ganze Behandlung, welche die hl. Reliquien in dieser Zeit überhaupt erfuhren. So stand mancher Glasschrein und mancher hl. Leib schlecht und ungenügend geschützt unter seinem Dache in vielen vom Klostersturm nicht erreichten Pfarrkirchen, oder wurde während desselben dorthin geflüchtet. Die Aufklärung hat sie, wo sie dieselben nicht ganz zu beseitigen vermochte, gar keiner Aufmerksamkeit gewürdigt; sie blieben allerdings nicht verehrt, aber auch unberührt und unverlezt stehen. Das hat ihre Authentizität geschützt.

Mit dem Erwachen der Glaubenswärme stieg auch die Verehrung der Heiligen und die Vorliebe für ihre hl. Reliquien. Schon mancher Pfarrer Land auf Land ab hat den verlassenen Schrein geöffnet, die hl. Gebeine durch kundige Hände neu fassen lassen und in einem neuen schönen Glasschrein zur besseren Verehrung auf oder unter dem Altar oder sonst wo in der Kirche aufgestellt, vielleicht auch manches fehlende Gebein mit einer Nachbildung von Holz ersetzt. Wer es noch besser machte, hat den Glasschrein beseitigt, einen ringsum geschlossenen Metallschrein nach altem Muster und dem Styl der Kirche angemessen fertigen lassen und in ihm die hl. Reliquien, jede einzelne mit Seide umhüllt, auf eigene Faust geborgen. Wo das Geld für einen vergoldeten Metallschrein nicht zureichte, hat man zu einem solchen aus Holz, übrigens stylisirten, gezierten, schön in Farbe gefassten seine Zuflucht genommen, oder gedenkt es wie in dem besprochenen Falle zu thun.

Das wäre Alles recht, selbst die Glas-

schreine wollen wir heute nicht tadeln, obwohl sie den hl. Reliquien ungenügenden Schutz gewähren und von der Sitte der römischen Kirche abweichen. Aber diese Art, die Reliquien zu behandeln, ist sehr zu beanstanden, weil sie nicht bloß unerlaubt, sondern der Authentizität derselben gefährlich ist. Es verhält sich damit, wie mit der Eröffnung des Sepulchrums, oder mit der Erbrechung des die hl. Reliquien irgendwelcher Art schützenden Siegels. Nur der Bischof ist *ex ordinaria potestate* ein *testis qualificatus* und befähigt, authentischer Reliquien Authentizität nach einer an ihrem beglaubigten Verschluss von ihm selbst vorgenommenen Veränderung wiederum zu beglaubigen, oder einen Andern hiezu zu delegiren und auf gewissenhafte Behandlung der hl. Reliquien zu beeidigen, ebenso mit allen, z. B. bei der Fassung derselben zu beschäftigenden Mittelspersonen zu verfahren. Nicht oder nicht mehr von berechtigter Seite beglaubigte Reliquien dürfen streng genommen zur öffentlichen Verehrung nicht ausgestellt werden. So kommt es, daß ein gutgemeintes, aber unbefugtes Verfahren eine Kirche um den wahren Werth ihres ganzen Reliquien-schatzes bringen kann. Daraus folgt:

Niemand darf ohne Erlaubniß des Bischofs den Verschluss der Reliquien antasten, oder aus irgend welcher auch noch so guter Absicht deren Stand und Zustand verändern. Man bringe also den Fall der Nothwendigkeit einer solchen Veränderung zur Kenntniß des Bischofs, welcher nach ertheilter Erlaubniß auch den Weg der Ausführung bestimmen, insbesondere auch anordnen wird, ob er in eigener Person oder durch beeidigte Bevollmächtigte die Erhebung aus dem bisherigen Verschluss, die Ausfolge in die Hände der mit der Umhüllung betrauten beeidigten Personen, die Wiederbeisetzung und den durch bischöfliches Siegel beglaubigten Verschluss der Reliquien vornehmen und das Protokoll über die regelrechte Ausführung vorgenannter Akte verfassen und unterzeichnen, schließlich auch die Urkunde der Authentizität ausstellen will.

6. Die Sorge um das Schicksal konsekrirter Altäre, zu welchen ein neuer Aufsatz, oder Aufsatz sammt Antependium

projektiert wird, läßt uns heute noch nicht ruhig. Wir haben früher und jetzt, seit wir die Artikel über den Altarstein niederschrieben, die Erfahrung gemacht, daß solche Altarsteine in den meisten Fällen mehr oder weniger bedroht sind. Deshalb thut man bei Prüfung von Altar-Entwürfen gut, sich zuerst die Frage zu stellen, ob mit dem Stein eine Veränderung vorgenommen werden müßte, und welche. Man kann also auch von dem Verfertiger der Zeichnung verlangen, daß er Grund- und Aufriß des alten Steins und der beabsichtigten Umänderung den übrigen Planzeichnungen beifüge, ganz besonders, wenn es sich um das Antipendium handelt.

Schwarz.

### Die Taufe Jesu in der darstellenden Kunst.

Dieser Gegenstand bietet der bildlichen Darstellung mehr Schwierigkeiten, als man auf den ersten Blick vermuthen möchte. Zum Glück sind die Darstellungen desselben von den ersten Zeiten an so häufig, daß man hoffen kann, in der alten Kunst sichere Anhaltspunkte für Bestimmung des Richtigen zu finden.

Das Taufbild ist fast regelmäßig das Eröffnungsbild für Darstellung der öffentlichen Thätigkeit des Herrn; einigemal, aber selten, tritt an diese Stelle der Abschied Jesu von Maria. Die Anordnung des Taufbildes war, den charakteristischen und wesentlichen Zügen nach, im Alterthum folgende. Jesus, die Hauptperson, steht bald bis an die Kniee, bald bis an die Lenden in den Fluten, entkleidet bis auf den Lendenschurz. So schon in den Katakomben von San Ponziano und auf dem Mosaik der Taufkirche zu Ravenna. Engel, welche am Ufer stehen oder knieen, halten seine Gewandung und sind zu seinen Diensten bereit. Diese Engel sind jedenfalls vom elften Jahrhundert an dem Taufakt beigegeben, wie ein Relief an der alten Porta di San Paolo fuori le mura beweist (sfr. Agincourt, Skulptur Tafel 13 und 14); Giotto hat sie auf seinem Taufbild in der Scrovegni-Kapelle zu Padua in seine Schule eingebürgert und von da an sind sie in der italienischen Malerei bis auf Perugino, Bellini, Cavazzola zu verfolgen und sind ebenso heimisch in der deutschen Kunst. Hervorzuheben ist übrigens, daß Jesus auf einigen älteren Bildern mit dem Königsmantel bekleidet erscheint; hier will offenbar seine Zugehörigkeit zu der sich manifestirenden Dreifaltigkeit betont werden. Johannes, das Stabkreuz in den Händen, tauf in der Regel

mit der Muschel; auf einigen Bildern aber legt er Jesus die Hand auf oder segnet er den Herrn (so schon auf obgenanntem Relief aus dem XI. Jahrhundert und z. B. auch auf dem Schongauer'schen Taufbild).

Während des Taufaktes nun geht nach der Erzählung der alten Bilder die Theophanie vor sich, der der obere Theil des Bildes eingeräumt ist. Auf den älteren Bildern und Miniaturen ist Gott Vater nur durch eine Hand repräsentiert, die aus einer Wolke, oder einem dreifachen Sternenzweig herabreicht, auf Christum zeigt und die Taube gleichsam entsendet, auf dem Erzrelief der Paulskirche nur durch einen Halbkreis und zwei Strahlen. Später erscheint der Vater in aller Glorie, inmitten der himmlischen Chöre; so bei Ghirlandajo in Maria Novella in Florenz, bei Perugino in der Sixtina und bei Cavazzola in Nazario e Celso in Verona, während Andrea del Verrochio auf dem Bild in der Akademie zu Florenz wieder auf die Aelteren zurückgreift und die Taube von zwei Händen entsendet werden läßt. Erwähnung verdient, daß, während sonst die Taube ruhig über Jesus schwebt oder Strahlen über ihn herabsendet (so schon in den Katakomben von San Ponziano), sie auf dem Basrelief der Königin Theudelinde zu Monza bei Mailand aus einer kleinen Urne Wasser auf den Heiland ausgießt, so erscheint sie hier als die Täuferin, und der Künstler wollte offenbar die über den Christus gekommene Salbung des Geistes andeuten.

Die Darstellung des Flusses bereitete von den ersten Zeiten an sichtliche Verlegenheit. Als großen Fluß den Jordan zu geben, vertrug sich nicht wohl mit dem übrigen Arrangement des Bildes, da dieses beide Ufer für sich beanspruchte. Die älteren Maler machen sich nun kein Gewissen, ohne weiteres dem Jordan ein ganz schmales Rinnsal anzuweisen, so daß der Heiland in schluchtenartige Vertiefung zu stehen kommt; so die Miniatur aus dem Evangelistarium des XII. Jahrhunderts in der Vatikan. Giotto hilft sich damit, daß er eine vom Jordan aus mit Wasser gespeiste Grube für den Taufakt herrichtet. Andere reduzierten auch die wirklichen Maße des Flusses, aber wie um das Unrecht an ihm wieder gut zu machen, vergönnnten sie ihm eine ganz hervorragende persönliche Bethheiligung am Vorgang, indem sie ihn nach Art der heidnischen Flußgötter personifizierten und ihn am Ufer hingelagert seine Wasser aus der Urne gießen ließen. So auf dem eben angeführten Miniaturbild, wie auch auf einem Mosaik in Maria in Cosmedin in Ravenna, wo sein Haupt mit Krebschneeren geschmückt ist. In der Kuppel

des Baptisterlums von Ravenna schwimmt er auf den Fluten und schaut zum Heiland auf; er hat grünes Gewand, das Schilfrohr in der Hand, auf dem Haupt den Schilfranz. Wie Dibron berichtet. (Iconogr. p. 542) fungiren auf anderen Bildern zwei Knaben mit der Ueberschrift Jor und Dan als Quellengenien des Flusses. Merkwürdig ist auch der Zug in einer Miniatur des Wylherader Codex aus dem XI. Jahrhundert (Univers.-Bibl. Prag), auf welcher der Jordan als Jüngling dargestellt ist, der von oben das Wasser über Jesus ausgießt.

Die altchristlichen Bilder zeigen noch eine sehr schöne symbolische Beifügung; sie lassen unterhalb des im Wasser stehenden Heilands einen Hirsch aus dem Jordan trinken, — ein Sinnbild der nach dem christlichen Heil und der Heilstaufe schmachtenden Menschenseele; dies Symbol hat schon das Taufbild in den Katakomben von San Ponziano. Dieselbe symbolische Beziehung haben offenbar auch die dem Heiland zuschwimmenden Fische auf Miniaturen des XIV. Jahrhunderts (Dibron, Iconogr. p. 542); sie bedeuten ebenso wie die auf Jesus zuschwimmenden Menschen in dem schon oben angeführten vatikanischen Miniaturbild aus dem XII. Jahrhundert die der Taufe theilhaft werdenden Christen. Auch jenes Relief auf dem Portal der alten Paulsbasilika aus dem XI. Jahrhundert enthält einen Hinweis auf die getaufte Menschenseele, in der Gestalt eines kleinen Kindes mit strahlendem Antlit.

Es ist bekannt, wie in späterer Zeit das Taufbild an Geist und Weiße unendlich verlor, weil man es zu einem Genrebild umschuf. Wenn ein Ghirlandajo (in Maria Novella in Florenz) in der unmittelbaren Nähe Jesu und des Täufers solche gruppirt, welche sich, theils sich entkleidend, zur Taufe rüsten, theils nach vollzogener Taufe mit der Ankleidung oder mit ihren Schuhriemen beschäftigt sind, und von Piero della Francesca und Perugino ihn hierin nachahmen, so haben sie hiemit gewiß zuviel aus der Badeanstalt ins Taufbild gebracht, und nicht bloß religiös angesehen die Heiligkeit des Vorgangs verletzt, sondern auch durch ihre genrehaften Beifügungen die Einheit des Bildes gestört und die Aufmerksamkeit vom Hauptakt abgelenkt. Raphael mit seinem Bild in den Loggien darf nicht mit ihnen verurtheilt werden, obwohl er scheinbar demselben Fehler verfällt; denn seine Darstellung ist von schönem symbolischen Gedanken beherrscht. Er gruppirt die Engel zum Täufer hin und läßt die sündige Menschheit in büßfertigen Repräsentanten sich Jesus nachdrängen, weil er es ist, der hinnimmt die Sünden der Welt.

Wir sehen nach dieser kurzen, keineswegs vollständigen, aber die verschiedenen Zeiten in ihren Kreis ziehenden Revue, wie zwar Verschiedenheit herrscht im Neben-sächlichen, im Großen und Ganzen aber der Aufbau des Taufbildes durch alle Jahrhunderte sich konstant geblieben ist. Nun ist aber nicht zu leugnen, daß eben dieser Aufbau auf einer unhaltbaren Vorstellung basiert, nämlich auf der Voraussetzung, als ob Taufakt und Theophanie zeitlich coincidiren. Daß das nicht der Fall ist, zeigt klar der Bericht der Evangelien (cfr. Math. 3, 16 *confestim ascendit de aqua et ecce aperti sunt ei coeli*; Luc. 3, 21: *Jesu baptizato et orante apertum est coelum*; Marc. 1, 10 *et statim ascendens de aqua vidit coelos apertos*). Folgerichtig mußte man also sagen, daß das Taufbild falsch konstruirt sei. Dem Klerus unserer Diözese ist bekannt, daß Mey in seinen Katechesen scharf gegen die übliche Darstellung eifert, zunächst vom Gesichtspunkt der Decenz aus, und daß er eine andere Anordnung verlangt; es solle nämlich die göttliche Manifestation als über den am Ufer knieenden und betenden Heiland ergehend dargestellt werden.

Nun hat es aber doch seine Bedenken, gegen die Kunst aller Jahrhunderte, namentlich der ersten, die Anklage der Fehlerhaftigkeit und Indecenz bezüglich eines so wichtigen Sujet's zu erheben, und die scheinbar einfache Lösung, welche Mey angibt, ist in Wahrheit keine. Adoptirt sie die Kunst, so schafft sie eben einfach kein Taufbild, sondern ein Bild, das die Taufe als schon geschehen voraussetzt. Wenn man hierauf erwiedern wollte, der Schwerpunkt dieses Vorgangs liegt ja doch in der Theophanie, so könnte man das zugeben; allein die Offenbarung von oben hängt eben doch mit dem Taufakt zusammen, bildet mit ihm ein organisches Ganze und kann daher nicht von ihm losgelöst werden.

Man sieht, woran der Fehler liegt: die Schranke, die der darstellenden Kunst gezogen ist und ihr unmöglich macht, ein zeitliches Nacheinander in Einer Szene zu geben, hat der Kunst von Anfang an jenen Nothbehelf angerathen, durch welchen zwei unmittelbar auf einander folgende und mit einander zusammenhängende Akte und Szenen in Eine Darstellung combinirt werden. Ich denke, bei diesem Sachverhalt ist der genannte Nothbehelf nicht so streng zu beurtheilen, ja wohl auch nicht zu entbehren. Wo Plan und Raum erlaubt, der Taufe zwei Bildflächen zuzuwenden, da wäre wohl zu rathen, beide Szenen getrennt in zwei Bildern zu geben. Andersfalls wird nichts übrig bleiben, als der bisherigen Kunstübung zu folgen. Was die oben betonte Rücksicht der Decenz anbelangt,



so kann ihr ohne Aenderung der Komposition wohl Rechnung getragen werden. Das ist klar, daß alles vermieden werden muß, was dies wichtige, messianische Ereigniß in's Gerühmte herabdrücken, um Hoheit und Würde bringen würde. Man stelle insbesondere den Heiland dar, ganz gekleidet, nur ohne Obergewand, das nach der schönen Tradition die Engel am Ufer halten. Das Uebrige ordnet sich nach dem oben Gesagten von selbst; es mag nur noch angefügt werden, daß sowohl der Hirsch als die Fische, wo sie gut angebracht werden können, der schönen symbolischen Idee wegen beibehalten zu werden verdienen.

P. Keppeler.

Miszellen.

(Kanontafeln.) In Nr. 6 des „Archivs“ 1883 S. 46 haben wir im Interesse der leichteren Ausföhrung eines bequemen Tabernakelaltars vorgeschlagen, die Kanontafeln niedriger, aber breiter, daher — um den nöthigen Raum zu gewinnen — in Form des Diptychon und Triptychon herzustellen. Nicht ohne Fagen haben wir das vorgeschlagen, aus Furcht, etwas Ungewöhnliches und Neues aufzubringen. Mittlerweile ist ein solches Triptychon im Styl der deutschen Spät-Renaissance in unseren Besitz gekommen. Das Ganze ist von Holz, die Mitteltafel 38,5 cm hoch und 28,5 cm breit; die Flügel haben je die Hälfte dieser Maße. Auf dem Mittelstück sind bloß die Worte: qui pridie his Haec quotiescunque etc. des Kanons, auf Papier gedruckt, schwarz, die Konsekrationsworte roth kolorirt, rings von einem Cyklus von in Kupferlicht ausgeführten und sauber kolorirten Bildern umrahmt, oben die Kreuzigungsgruppe mit Jerusalem im Hintergrund, unten das letzte Abendmahl nach Leonardo da Vinci; die Seitenflächen sind oben rechts und links mit den Brustbildern der Evangelisten, unten mit denen der vier alten lateinischen Kirchenlehrer, in der Mitte mit den ganzen Bildern, links Melchisedechs, rechts St. Pauli, geziert. Jenes hat unter sich den Text Gen. 14: Melchisedech Rex Salem profert panem et vinum etc., dieses 1. Cor. 11: Ego enim accepi a Domino etc., Gloria und Credo sind auf dem linken, die Gebete zur Opferrichtung auf dem rechten Flügel, außer diesen noch die drei Gebete vor der Kommunion, das Placet tibi sancta Trinitas und das Asperges beziehungsweise Vidi aquam mit Versikel und Oratio. Sechs Initialen im Typus einer früheren Renaissance, in Gold und Farben, zieren den Text. Die Außenflächen der Flügel sind von gerippten Mahnen eingefast und sinnig bemalt, in der Mitte in Medaillons mit den Namen Jesu und Maria und den Leidenswerkzeugen, links oben ist Kreuz und Leiter, unten Lanze und Rohr mit dem Schwamm, rechts das Spottzepter und Ruthe, Geißel und Geißelsäule. Unter den Bildern verathen mit den Initialen besonders die Figur Melchisedechs und St. Pauli eine Meisterhand und erinnern an die Zeit Mitte

des siebenzehnten Jahrhunderts, wo nicht an eine frühere. Der Vorschlag, für Kanontafeln die Triptychon-Form zu wählen, ist also nichts weniger als eine Neuerung.

(Amerikanisches, Altaria portatilia betreffend.) Von hoher Hand erhalten wir folgende, aus erster und bester Quelle geschöpfte Mittheilung: „Um Ihnen die Bürde des „Archivs“ zu erleichtern, muß ich Ihnen mittheilen, daß auf eine Anfrage eines amerikanischen Bischofs, ob bei Konsekration eines Portatiles harter Kitt statt eines Steines als Sigillum benützt werden darf (dieser amerikanische Kitt erfest ob seiner Härte jeden Stein), Rom geantwortet hat: Negative. Da nun die Anzahl der nur mit Kitt verschlossenen Portatilien in Amerika eine sehr bedeutende ist, hat der hl. Vater die Indulgenz ertheilt, daß die Priester, insofern ein Bischof die Funktion kaum vornehmen kann, den Fehler säniren dürfen durch Einfögung eines steinernen Sigillums nach Vornahme der (vom Pontif. Rom.) vorgeschriebenen Salbung desselben. So viel ersuhr ich durch den Herrn Erzbischof von . . .“ — Also nicht einmal ein so ausgezeichnetes Surrogat geht an, nur Stein, und zwar gefalteter Stein, nicht etwa bloß für die Platte des Portatiles, sondern auch für das kleine Plättchen des Sepulchrum, das sogenannte Sigillum. Umsoviel weniger können andere, wesentlichere Abweichungen von Materie und Form bei Herstellung und Konsekration bestehen. Daß Rom eine neue Konsekration, beziehungsweise die Vollenbung der ersten unvollkommenen vorschreibt, und zwar unter so außergewöhnlichen Umständen, beweist, daß die bisher gebrauchten Portatilien als liturgisch nicht legitime Altäre angesehen wurden. Das Beste und einzig Sichere ist also, ohne Umschweife und ohne neue Abwege zur rechten Materie und Form zurückzukehren.

Wir müssen einen bedauerlichen Druckfehler verbessern. In Nr. 12 des „Archivs“ von 1883 sind Seite 100 vorletzte Zeile nach den Worten: „Nr. 1. 35“ zu ergänzen: „für je ein Halbjahr“. Wir geben die ganze Antündigung in folgendem richtig gestellt noch einmal.

Von Nr. 1/6 des „Archivs“ (I. Semester 1883), deren erste Auflage gänzlich vergriffen war, ist eine

**== Zweite Auflage ==**

veranstaltet worden, und es können daher vollständige Exemplare des ganzen Jahrgangs durch die Post, durch alle Buchhandlungen oder gegen Einsendung von Nr. 1. 35 für je ein Halbjahr oder Nr. 2. 70 ganzjährig direkt von der Exped. ds. Bl. jederzeit bezogen werden.

Beschwerden wegen unregelmäßigen Eintreffens des „Archivs“ bitten wir höflich an diejenige Post-Anstalt richten zu wollen, bei welcher die Bestellung gemacht wurde. Fehlende Exemplare werden auf Reklamation hin von der Post unentgeltlich nachgeliefert. Sollten aber diesfallsige Beschwerden erfolglos bleiben, so wolle man sich gefl. unter genauer Angabe des Sachverhalts an die Expedition des „Archivs“ wenden.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. Fr. J. Schwarz.

Dr. 2.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Frs. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Militärstr. 2 E, zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1884.

## Monumentale Malerei.

Zur Geschichte derselben.

(Fortsetzung.)

Raum verlassen wir die Katakomben, so begegnet uns die Kirche des hl. Felix von Nola, vom hl. Paulinus von Nola erbaut oder erweitert, erneuert, mit Maleereien überreich ausgestattet und beschrieben. Sie kann als Typus gelten, wie man im Anfang des 5. Jahrhunderts über die Behandlung wenigstens der hervorragendsten Kirchen dachte. Der hl. Paulinus ladet seine Zeitgenossen selbst ein, das zu Ehren seines Heiligen gegründete Werk zu besichtigen: *Nunc volo picturas . . . longo agmine videas*. Er weiß zum Voraus, daß die Wanderung, daß das Schauen in die Höhen, das Mustern aller der vielen Bilder dort oben und rechts und links ermüdet, darum setzt er den obigen Worten die Mahnung bei: *paulumque supina fatiges colla, reclinato dum perlegis omnia vultu*. Denn da ist dargestellt, was die Genesis und die übrigen Bücher Moses an merkwürdigen hl. Geschichten erzählen:

*Omnia namque tenet serie pictura fideli  
Quae senior scripsit per quinque volumina Moses.*  
ebenso die Thaten Josua's und was die Bücher Ruth, der Richter und der Könige berichten:

*Jam distinguendum modico Ruth tempora libro,  
Tempora Judicibus finita, et Regibus orta,  
Intentis transcurrere oculis . . .*

ebenso die Begebenheiten aus den Büchern Job, Tobias, Judith und Esther, die einen auf der Männer-, die andern auf der Frauenseite:

*Unam sanctorum complent sacra gesta virorum,  
Jobus vulneribus tentatus, lumine Tobia.  
Ast aliam sexus minor obtinet, inclita Judith,  
Quae simul et regina potens depingitur Esther.*  
Auch Darstellungen von Märtyrern beiderlei Geschlechts fehlen nicht:

*Martyribus mediam pictis pia nomina signant,  
Quos par in vario redimivit gloria sexu,*

also, wie es scheint, im Mittelschiff, während die durch die Arkadenöffnungen sichtbaren Seitenschiffe andere Gemälde aufweisen: *At geminas quae sunt dextra laevaue patentes, Binis historiis ornat pictura fidelis.*

Nicht weniger vertreten war das Neue Testament:

*Miremurque sacras veterum monumenta figuras:  
Et tribus in spatiis duo Testamenta legamus;  
Hanc quoque cernentes rationem lumine recto  
Quod nova in antiquis tectis, antiqua novis lex  
Pingitur: est etenim pariter decus utile nobis  
In veteri novitas, atque in novitate vetustas.*

Das und noch mehr schildert uns der hl. Paulinus im »de S. Felice natal. carmen« IX. und X. (edit. Migne 61. Band der lat. Patrologie pag. 660 sqq.). Diese einzige detailirte Beschreibung genügt, um sich eine Vorstellung von Allem zu machen. Wenn man ihn fragt, warum er diesen Bilderschmuck angebracht habe, so gibt er (Carm. IX. 542 sq) zur Antwort: Die Kirche sei in ihren hl. Darstellungen das Lehr-, Betrachtungs- und Erbauungsbuch der Christen, besonders des ungebildeten Volkes.

Der Zeitgenosse des hl. Bischofs von Nola, der hl. Augustinus, redet gleichfalls von Gemälden, nämlich von der Darstellung der Steinigung des hl. Stephanus und von der Befehrung des hl. Paulus (Sermo 316. cap. 5. Edit. Migne Tom. 38. der lat. Patrol. col. 1434) mit dem Beiſatz: *dulcissima pictura haec est*. In der Abhandlung de consensu Evang. Lib. I. cap. 10 kommt er abermals auf Kirchengemälde und zwar auf die Bilder Christi und der hl. Apostel Petrus und Paulus zu sprechen, wobei wir gelegentlich erfahren, daß dieselben Bilder in vielen Kirchen zu sehen gewesen seien, (*quod pluribus locis simul eos cum illo (Christo) pictos viderent*. Edit. Migne 34. Bb. der lat. Patrol.) Serenus, der Freund des hl. Paulinus, ließ in ein Baptisterium neben dem Bilde des hl. Bischofs Martinus auch

das des hl. Paulinus malen, nach der Sitte der damaligen Zeit, welche auch die Darstellung noch lebender Heiliger zuließ, worüber Paulinus unter demüthigster Selbstschilberung seines Unwerths sich beschwert. (a. a. O. 32. Ep. ed. Migne p. 331.) Ganz besonders blühte damals die Mosaik, d. h. die Herstellung von Gemälden und Dekorationen mittelst aneinander gefügter und verkitteter verschiedenfarbiger Steine oder Schmelz. Diese Technik war schon im tiefen Alterthum bekannt und wurde von Sulla in Rom eingeführt. Von dieser Zeit an starb sie im Gebiete Italiens und des morgenländischen Kaiserthums nie mehr aus. Als *opus tessellatum* — Würfelschnitt — oder *opus Alexandrinum* — Schnitt nach Vorschrift des Musters — wurde sie zu Fußböden, teppichartigen Verzierungen, als *opus vermiculatum* — kleine Würfelchen — oder *opus sectile* — nach Muster geschnittene Plättchen — zu figürlichen Darstellungen verwendet. Zur Kaiserzeit benützten die römischen Großen diese Technik zur Ausschmückung ihrer Häuser, zu Fußböden, Wandbekleidungen und für Gewölbe. Es liegt Etwas in der Technik und dem Stoff dieser Malerei, was ihre Anwendung auf die Kirche besonders befördern mußte. In hohen Räumen und großen Dimensionen hat sie entschiedene Vorzüge vor den Werken des Pinsels. Die Frische und der Glanz ihrer nie nachdunkelnden Farben, die Dauerhaftigkeit und die stoffliche Verwandtschaft des Materials mit dem, welches der Architektur zu Gebote steht, bieten weitere Vortheile, und wenn sie auch an und für sich der Farbenmalerei nachsteht, so verbindet sie sich mit den architektonischen Werken zu einem homogenen Ganzen. In dieser Art ließ Papst Celestin I. im Jahre 424 in der Kirche der hl. Sabina in Rom viele Bilder ausführen, unter andern Christus, Bethlehäm, Jerusalem, die Symbole der vier Evangelisten, die Apostelfürsten Petrus und Paulus, die *ecclesia a circumcissione* und die *ecclesia ex gentibus*. Den Bildern wird schöne Anordnung und richtige Zeichnung nachgerühmt. Um das Jahr 430 wurde die malerische Ausschmückung der Basilika Maria Maggiore vollendet. Gegenstände der Darstellung sind: Christus als Sieger am Triumphbogen, an den Wänden Verkündi-

gung Mariä, Anbetung der hl. drei Könige, der Kindermord, Christus unter den Lehrern im Tempel. Die Grabkapelle der Galla Plazidia in Ravenna (zwischen 330—40) in der Kirche der hl. Nazarius und Celsus war gleichfalls mit musivischer Arbeit geziert und ebendasselbst die noch ältere Kirche der hl. Agatha, ausgeführt von Bischof Cruperantius. Leo der Große ließ das berühmte Musivbild des Triumphbogens von St. Paul außer den Mauern zu Rom ausführen, Christus mit goldenem Diadem, rechts und links die Apostel und Patriarchen mit Kränzen in den Händen und ehrfurchtsvoll geneigtem Haupte. In's fünften Jahrhundert gehören auch die Ueberreste der Mosaikbilder in der Taufkapelle der lateranensischen Basilika, und aus Beschreibung und Zeugniß ist noch bekannt, daß im fünften Jahrhundert (472) eine fast untergegangene Kirche der hl. Agatha zu Rom mit musivischen Bildern geschmückt war. Zu den schönsten Musivarbeiten des 6. Jahrhunderts gehören die in der Kirche des hl. Cosmas und Damian in Rom, die in der Taufkapelle in Ravenna und St. Apollinare nuovo (vor 526), St. Michele und Vitale zu Ravenna, der Sophientirche in Konstantinopel. Ueberhaupt wurde die Musivkunst im Orient in noch größerer Ausdehnung angewandt, als im Abendlande. Aus dem 4. und 5. Jahrhundert stammen Mosaiken in ungeheurer Menge, namentlich in Konstantinopel, was mit der Anwesenheit eines glänzenden Hofes in natürlicher Verbindung steht. Dort blühte dieser Kunstzweig noch, als er im Abendlande zu erlöschen drohte. Wenigstens berichten die Akten der Heiligen des Benediktinerordens bei Gelegenheit des Berichts über den Wiederaufbau des Klosters Monte Casino, daß der Abt desselben im 11. Jahrhundert Musivkünstler aus dem Orient kommen ließ, nicht bloß, um die Kirche des Klosters zu malen, sondern auch um die im Abendlande nicht mehr gekannte Kunst wieder zu beleben. Um von der morgenländischen Kirche früherer Zeiten noch Einiges beizufügen, so war nach dem Zeugnisse des hl. Chrysostomus die Barlaamskirche in Antiochien reich mit Gemälden ausgeschmückt. Gregor von Nyssa bezeugt, es sei ganz gewöhnlich gewesen, die Kirchen mit Bildern des Herrn und aus dem Leben

der Martyrer zu zieren. In welcher Ausdehnung dies geschah, erfahren wir aus dem Briefe des Nilus, eines Schülers des hl. Chrysostomus. Demselben wurde der Plan zu einer Kirchenmalerei zur Beurtheilung vorgelegt, welcher indessen dem Geschmack des nüchternen Beurtheilers nicht zusagte. Er tabelt jede Ueberladung und gibt an, wie ein Gotteshaus würdig geschmückt werden könne. „Ich schreibe Dir zur Antwort, daß es etwas Thörichtes und Kindisches ist, durch die erwähnten Dinge das Auge der Gläubigen herum-schweifen zu lassen. Eines festen und männlichen Sinnes würdig aber ist es, daß in dem Santuarium gegen Osten nur Ein Kreuz aufgerichtet werde; daß der innere Raum mit Darstellungen aus der Geschichte des Alten und Neuen Testaments durch die Hand eines geschickten Malers von allen Seiten besetzt werde, damit diejenigen, welche nicht lesen, also auch die hl. Schrift nicht lesen können, durch die Betrachtung der Gemälde an die christliche Tugend derer, welche dem wahren Gott auf die rechte Weise gebient haben, erinnert und erweckt werden zur Nachahmung ihrer großen Werke.“ (Augusti Denkwürdigkeiten XII. S. 194.) Also eine Kirche, deren Wände von allen Seiten mit Gemälden geziert sind, ist in den Augen des nüchternen Mannes eine ganz ernste, würdige, nicht überladene Kirche. Sein Tadel galt offenbar einer exzessiven, läppischen Geschmacksverirrung, vor welcher auch jene Zeit nicht sicher war.

Papst Gregor der Große kommt in seinen Briefen mehrfach auf den allgemeinen Gebrauch der biblischen Darstellungen in der Kirche zu sprechen. Deshalb, sagt er, werden Bilder zu Hilfe gerufen, damit die, welche nicht lesen können, wenigstens an den Wänden beschauend lesen, was sie in geschriebenen Büchern nicht lesen können. Den Bischof Serenus, welcher im falschen Eifer solche Malereien zerstört hatte, tabelt er streng. Weiter berichtet uns vom Decident der Biograph der Päpste, Anastasius und seine Fortsetzer, von einer großen Zahl von Kirchen, welche unter dem Pontifikate Honorius I., Severinus, Gregor II., Leo III., Hadrian III. u. A. malerisch ausgeschmückt wurden. Dabei wird an vielen Stellen betont, daß es Gebrauch

gewesen sei, die ganze Kirche zu malen. Einen schlagenden Beweis liefert endlich der Bilderstreit. Konstantin V. Copronymus rief 754 eine Synode nach Konstantinopel, welche seinen und aller Bilderstürmer Ansichten den Sieg verschaffen und als das 7. allgemeine Konzil gelten sollte; 338 Bischöfe beugten sich vor des Kaisers Willen, und belegten die Verfertigung und Verehrung der Bilder mit dem Anathem, mit dem Beisatze, es dürfe niemand unter dem Vorwand der Bilder-Vernichtung die Kirche berauben. Auf Grund dessen glaubte sich der Kaiser berechtigt, die noch vorhandenen Bilder zu zerstören. Viele wurden verbrannt, Wandgemälde und Mosaiken mit Kalk überstrichen; an die Stelle der hl. Bilder traten Landschafts-, Thier- und Früchtebilder, Jagdscenen u. dgl. (Hergenröther R.-G. I. 533 f.)

Der Parallelismus alt- und neutestamentlicher Bilder, schon in den Katakomben beginnend, findet in der Periode, von der wir reden, eine immer weitere Ausdehnung, so daß manche mittelalterliche Kirche eine vollständige, sinnig geordnete Volksbibel darstellt. So besaß die Hofkapelle Karls des Großen zu Ingelheim auf der linken Seite eine Reihe von bildlichen Darstellungen aus dem alten Testament vom Paradies bis zum salomonischen Tempel, welcher auf der rechten Seite ebensoviele neutestamentliche Bilder von der Botschaft des Engels bis zur Himmelfahrt gegenüberstanden. Daß das Karls-Münster in Aachen mit Mosaikbildern geschmückt war — in der Kuppel Christus auf Goldgrund, umgeben von den 24 Ältesten der Apokalypse — ist nicht auffallend; aber eine merkwürdige und entscheidende Thatsache für die Allgemeinheit der Kirchenbemalung bleibt, daß Karl der Große seinen Sendgrafen und den Bischöfen des Reiches, wie überhaupt allen, welchen die Aufsicht über die Kirche oblag, wiederholt befahl, nicht bloß für die Erhaltung des Gebäudes, der Dächer, Mauern und Fußböden, sondern auch der Gemälde Sorge zu tragen. Volumus itaque, ut missi nostri per singulos pagos praevidere studeant, primum de ecclesiis, quomodo structae aut destructae sint in tectis, in maceriis, sive in parietibus, sive in pavimentis nec non in pictura. Capit. anni 807. (Meander, Kirchengesch. III.

488 u. 506 f. Schnaase, *Gesch. der bildenden Künste*, 3. Bd. S. 486.) Da sich nach dem Wortlaut des Gebots diese Aufsicht auf alle Dörfer erstreckte, so beweist der Befehl, daß man in jener Zeit die Wandmalerei für einen nothwendigen Bestandtheil der inneren Kirchen-Einrichtung ansah. Nach Schnaase (a. a. O. S. 506), welcher Emeric David (*histoire de la peinture du moyen âge*) zum Zeugen hat, war die Gewohnheit, die Kirchen auszumalen, auch schon unter den Merovingern im fränkischen Reiche herrschend. Fast ist man zu dem Gedanken versucht, daß, je kleiner und architektonisch unbedeutender eine Kirche war, umsomehr der Bilderschmuck als beliebtes Mittel ihrer schöneren Ausstattung beigezogen wurde. Der Gedanke hat jedenfalls eine innere Wahrheit und wird sie zu allen Zeiten haben.

Angesichts der beiden aus der Zeit des merovingischen und fränkischen Reichs beigebrachten Thatsachen kann man es verschmerzen, daß — abgesehen von einzelnen hervorragenden Bauten, wie z. B. das Nacher Münster — aus dem 1. Jahrtausend christlicher Zeitrechnung kaum eine Kirche mit ihren Malereien uns erhalten ist. Reichlicher sind die Beispiele aus dem 2. Jahrtausend. Die Klöster von damals repräsentirten im vollen Sinne des Wortes eine Universität des Wissens und der Kunst. Die Klöster waren auch die Pfleger der monumentalen Malerei. Fiorillo (*Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland* I. S. 178) theilt eine vor dem 12. Jahrhundert geschriebene Schilderung der Klosterkirche Benediktbeuren mit, welche also wohl schon im 11. Jahrhundert ganz ausgemalt war. In der Absis befand sich die Himmelfahrt Christi, in der Wölbung derselben der thronende Gottmensch, an den Chorbänden zu beiden Seiten oben die Apostel, unten 12 Heilige. Jene sind durch zwei Engel in Verbindung gebracht, welche zwischen Christus und den Aposteln stehen und diese anreden. Apostelgesch. 1, 10. Im Schiff befanden sich zehn Darstellungen aus der hl. Schrift von der Verkündigung Mariä bis zur Auffindung Jesu im Tempel, über denselben 32 Bilder von Heiligen aus dem Benediktinerorden. Verbliebene Gemälbereste, zum Theil von kolossaler Dimension, beweisen noch, daß auch der Dom

von Worms (Ende des 12. Jahrhunderts) ausgemalt war. Dasselbe war der Fall in der gleichzeitigen Liebfrauenkirche in Halberstadt, im Dom zu Braunschweig, dessen Gemälde neuestens restaurirt und ergänzt wurden, in der Krypta der Stiftskirche in Quedlinburg, im Peterschor des Bamberger Doms, der Burkardskirche in Würzburg, St. Georg in Köln, in der Krypta und Taufkapelle St. Gereon in Köln, in St. Castor in Koblenz, im Dom zu Freising, auch in Dorfkirchen, wie der St. Pantkratiuskapelle bei Sindling in Oesterreich, in der Pfarrkirche Feldmoching bei München. Aus dem 12. Jahrhundert sind u. A. zu zählen: Schwarzrheindorf, Deckengemälde zu Kammerödorf, (die Wandgemälde aus dem 14. Jahrhundert), Chor der Patrokluskirche in Soest, St. Michael in Hilbesheim, Holzdecke; Absis der Klosterkirche Neuwerk in Goslar, Kapelle Grünsfeldhausen bei Würzburg. Aus dem 13. Jahrhundert: Klosterkirche in Memleben, deren Gemälde ohne Unter- und Malgrund auf den röthlichen Sandstein aufgetragen sind, Reste von Wandmalereien in St. Ursula zu Köln, in der Erasmuskapelle von St. Severin, den Brüstungswänden des Doms daselbst, Nikolauskapelle in Soest, Chor-nische in Brauweiler, Stiftskirche Faurndau (1849 auf's neue übertüncht), Kapelle in Rentheim (Württ.), Dom zu Krakau, der ganz ausgemalt war, viele Dorfkirchen Westphalens, Johanniskirche Gorkum, Schloßkapelle zu Forchheim bei Bamberg, wohl auch die Reste in der Maulbronner Klosterkirche, der Dom von Gurk in Kärnten, Kreuzschiff des Doms zu Münster, Kirche zu Methler bei Dortmund, Kirche Reichenau, Allerheiligenklosterkirche Schaffhausen (im Juli 1860 übertüncht), ehemalige Pfarrkirche Treffelhausen, 1859 abgebrannt. Schiff und Chor waren bemalt, theilweise in dreifacher Malerei übereinander, romanisch, gothisch und in Rococo, in der Hauptsache Darstellungen aus dem Leben des hl. Vitus, Patrons der Kirche.

Eine Zeit lang herrschte das Vorurtheil, die gothische Bauweise sei der monumentalen Malerei ungünstig, und heute noch findet diese Behauptung Nachbeter. Es gibt allerdings gothische Bauten, besonders der späteren Periode, welche in der Verwandlung

der Umfassungswände in bloße, auf's reichste profilirte Maurerpfiler das Aeußerste leisten, wie z. B. der Chor der Stiftskirche in Aachen, in welchem sich so zu sagen Fenster an Fenster reiht, und in demselben Maße die Wandfläche für Wandgemälde verringert wird. Allein auch in diesen Fällen hat die dekorative Malerei, ja auch die figurative an den architektonischen Gliedern und im Gewölbe noch Raum genug zu ihrer Entfaltung; überdies sind solche Kirchen eine Seltenheit. Im Uebrigen beweisen die Thatfachen, daß die gothische Zeit mit gleicher Vorliebe die monumentale Malerei gepflegt hat. Wäre kein Beispiel da, als die Kathedrale von Chartres, im Jahre 1260 als eine der ersten im gothischen Styl gebauten großräumigen, erhabenen Kirchen vollendet, so würde es schon genügen, um die Unhaltbarkeit der Behauptung zu widerlegen, daß der gothische Styl der monumentalen Malerei ungünstig sei, ihrer nicht bedürfe oder sie gar ausschliesse. Denn „sie ist innerlich und äußerlich von neuntausend bemalten und gemeißelten Figuren bewohnt“. (Dibron, „Handbuch der Malerei vom Berge Athos“, S. 6.) Dabei ist ganz die alte Ordnung eingehalten: Darstellung der Geschichte der Religion in Bildern von der Schöpfung bis zum Ende der Welt. Kein Wunder also, wenn die einfacheren gothischen Kirchen eine Anzahl von Beispielen liefern. Im Norden beginnend, nennen wir die Katharinenkirche in Lübeck, die Marienkirche in Wiesmar, die Sakristei der Nikolaitirche in Jüterbog, die Marienkirche in Kolberg mit 72 Darstellungen in den Gewölben, die Marienkirche zu Treptow, die Kirchhoffkapelle in Mühlhausen in Sachsen, den Chor des Frankfurter Doms, die Katharinenkirche in Oppenheim, Reste im Straßburger Münster; die ganz und zum Theil auch außen bemalten Kirchen in Pipping, Blutenburg und Milbertshofen bei München, Wang bei Moosburg, die Frauenkirche in München, die Liebfrauentkapelle in Würzburg, an Wänden und Pfeilern bemalt, 1520 übertüncht, im 17. Jahrhundert wieder bemalt, jetzt einer Restauration gewichen, die Schottenkirche in Würzburg mit Malereien vom Jahre 1504—8. Aus der österreichischen Monarchie nennen wir beisehalber: die Marienkirche auf

der Burg Karlstein mit Gemälden auf Goldgrund, die Katharinen- und Heiligkreuzkapelle ebendasselbst, die Wenzelkapelle im Prager Dom, Domkreuzgang in Brizen 1462, die Schloßkapellen zu Ronsberg in Tyrol und Neuhaus in Böhmen, Reste in Salzburg. Von Baden nennen wir die Kirche in Burgheim, Amts Lahr; sie ist, soviel uns bekannt, bis heute durch eine Querwand abgetheilt; die mit dem Chor verbundene Hälfte ist dem protestantischen Gottesdienst überwiesen und modernisirt, die andere zeigt noch die ursprünglichen Malereien aus dem 15. und 16. Jahrhundert, Szenen aus dem Leben Christi. (Fortsetzung folgt.)

### Die Darstellung des Heilands am Delberg.

Die Delbergsszene bildlich wiederzugeben, ist schon deswegen überaus schwer, weil die bildende Kunst arm ist an Mitteln, vorherrschend psychische Vorgänge wiederzugeben. Das Eigenthümliche der psychischen Erregung ist eben die Unruhe, das Flammen, das Oscilliren; die Kunst aber kann nur Einen Moment fixiren, Einen Ausdruck in's Menschenantlitz legen und muß die Erscheinung in Eine Stellung bannen. Wo nun hoch-erregte Stimmungen und Leidenschaften wenigstens im Aeußern sich deutlich abprägen, nicht mißzuverstehende Züge in Antlitz und Haltung eingraben, da kann die Kunst durch glückliche Wiedergabe dieser Züge auch Leidenschaften klar zeichnen. Aber wo, wie im ganzen Leiden des Herrn und vor allem im psychischen Leiden am Delberg, Schmerz, Angst, Dual und Trauer durch Würde und Tugend beherrscht und gedämpft erscheint, da mag die Kunst verlegen nach Mitteln richtiger Nachbildung und wirksamen Ausdrucks fahnden. Die Szene am Delberg ist auch aus dem Grund schwerer zu geben, als manche andere Szene der Passion, weil hier äußere Zeichen der Qual und des Schmerzes fehlen, denn der Blutschweiß darf nicht zu drastisch geschildert werden; auch der wirksame Kontrast zwischen dem duldbenden Heiland und seinen Peinigern fällt hier weg.

Auf den ältesten Delbergbildern nun erscheint der Heiland niedergeworfen zur Erde, in der Haltung inbrünstigen Gebetes. Seine Haltung und sein Gebet sollen von dem Seelentkampf Kunde geben, der in seinem Innern tobt. Auf der Miniatur eines griechischen Manuskripts aus dem XII. Jahrhundert im Vatikan sehen wir ihn tief niedergebeugt zur Erde, auf der Höhe eines Hügel, an

dessen Fuß die elf Apostel kauern und schlafen; oben am Himmel ragt aus einem Kreis eine segnende Hand hervor; das soll die Stärkung von oben bedeuten. Auf einem Fresko der alten Paulsbasilika altgriechischen Stils aus dem XIII. Jahrhundert (Agin-court, Tafel 96) geht ein Engel auf den Heiland zu und reicht ihm die Hand. Ein Miniatur des *speculum humanae salvationis* aus dem XIV. Jahrhundert zeigt nur zwei Personen, Jesus und den Engel; der Herr ist wie in tiefe Kontemplation versunken; der Engel, durch eine Wolke halbverhüllt, schwebt über ihm und trägt eine Spruchrolle, die entweder den Rathschluß oder die Trostbotschaft des himmlischen Vaters enthält; ersterer ist jedenfalls gemeint auf einem alten Glasgemälde der Kathedrale zu Bourges, wo Gottvater dem im Gebet ruhenden Menschensohn ein aufgeschlagenes Buch entgegenhält, während die Engel bereit stehen, ihm Hilfe zu leisten.

So bleibt der Hauptsache nach die Darstellung der Szene bis zum XV. Jahrhundert. Der Kelch, eine uns geläufige Beigabe des Bildes, fehlt bis auf diese Zeit. Indem die Kunst darnach rang, die Stimmung der Delbergstunde charakteristischer wiederzugeben, den Seelenkampf und die Todesangst deutlicher zum Ausdruck zu bringen, mußte unwillkürlich ihr Auge auf jenes Bild fallen, unter welchem der Herr selbst sein Leiden schildert, auf den Kelch, in welchem er in den Worten seines Gebetes die Wogen der Bitterkeiten und Qualen auffängt, die damals seine Seele erfüllten.

So kam der Kelch in's Delbergbild und hat sich in demselben erhalten bis jetzt. Meistens ist es der Engel, der den Kelch hält; die Tröstung ist dann darin zu suchen, daß der Engel als mitleidiges und mitfühlendes Wesen den bitteren Kelch reicht. Dagegen ist es als eine Konfusion zu bezeichnen, wenn einige den Engel den Kelch dem Heiland zum Trinken darreichen lassen; nach ihnen wäre der Kelch ein Kelch der Erfrischung und Stärkung, nach dem Heiland ist es der Kelch der Leiden, der Kelch seiner Passion. Fiesole hat bereits den Kelch; ein Engel hoch in Lüften trägt ihn. Perugino verwendet ihn besonders schön in seinem Bild in der Akademie von Florenz, das durch magisches Halbdunkel eindringlich wirkt. Wenn andere aus dem Kelch das Kreuz ragen lassen, oder ihn mit den Passionswerkzeugen umrahmen, wie Gaudenzio Ferrari, Garofalo, Carlo Dolce, so geschah das, um noch deutlicher auszusprechen, was der Kelch zu sinnbilden habe. Ein sehr schöner Gedanke ist es auch, wenn Mantegna fünf Engel, die in tiefster Seelentrauer die Leidenswerkzeuge halten, in sein Bild aufnimmt (Sammlung Baring in London).

Man könnte nun bezüglich des Kelches das Bedenken erheben, ob es möglich sei und statthaft, eine Metapher zu malen und zu meisteln? Im allgemeinen ist die Metapher freilich eine Form der Reden, nicht der bildenden Kunst; hier aber ist die gemalte, oder in Holz und Stein gefaßte Metapher nicht zu beanstanden, weil ihr Sinn und ihre Bedeutung allgemein bekannt ist. So ist im Großen und Ganzen nichts zu erinnern gegen die im Bisherigen signalisirte Anordnung des Delbergbildes, die sich, wie man weiß, unzähligemal fast ohne Nuance wiederholt in all' den „Delbergen“, die an die Kirchen angelehnt oder in eigenen Kapellen untergebracht wurden. Eine Bereicherung hat man später versucht, indem man aus der Ferne Judas und seine Schaar heranziehen ließ; wo dies bezent geschieht und der Zug perspektivisch vom Hauptbild ziemlich entfernt wird, so daß nicht unter der Nebenepisode die Hauptdarstellung leidet und deren Würde und Ruhe beeinträchtigt wird, geht es wohl an. Zu warnen ist auch davor, daß die schlafenden Apostel nicht zur Hauptgruppe gemacht werden, und man sie nicht allzusehr in Vordergrund rücke; die Künstler haben sich zwar dieses Mittels gerne bebient, um die Gestalt Jesu in die Ferne rücken und damit der Schwierigkeit in Darstellung derselben etwas entgegen zu können, und selbst Fiesole hat diese Erleichterung nicht verschmäht. Zu billigen ist sie aber nicht, weil sie Hauptsache und Nebensache nicht in's rechte Verhältniß stellt. Auch soll der Schlaf der Jünger nicht als behaglicher Schlaf dargestellt werden, denn Menzel meint mit Unrecht (Symbolik S. 170), die Jünger merken und ahnen nichts von allem, was vorgehe; das kummervolle Antlitz soll zeigen, daß Trauer ihre Lider beschwert und geschlossen hat. Das Meisterstück eines Künstlers von Gottes Gnaden müßte aber ein Bild des Herrn am Delberg sein: auf seinem Antlitz das Widerspiel furchtbaren Seelenkampfes, die Stirne bethaut mit blutigem Schweiß, die ganze Gestalt durchwogt und durchbebt von Furcht und Zittern, und doch wieder ausgegossen über sie die Würde und Erhabenheit geduldiger Hinnahme, demüthiger, opferwilliger Ergebung, das non mea sed tua voluntas auf den Lippen schwebend, das Auge zum Himmel gerichtet und sich mit Trost von oben füllend. Dieser Aufgabe zu genügen, reicht bloßes Kunstverständniß nicht, hiezu gehört tiefer, begeisternder Glaube.

Es ist zu beklagen, daß der fromme Wunsch des Volkes nach Delbergbildern so vielen schlechten Darstellungen Wohnrecht an und in unseren Kirchen verschafft hat. Auch unser

Land ist nicht arm an schrecklichen Darstellungen dieser hl. Szene, aus deren Anblick ein Nichteingeweihter unzweifelhaft die Vermuthung schöpfen müßte, daß die unheimliche, herenartige Erscheinung in den Lüften droben das Entsetzen und die Angst des am Boden Knieenden verursacht und die Jünger gar schon in den Tod erschreckt habe. Eine Erziehung mit Besserem wäre wirklich oft Pflicht der Piefät. Möchten unsere Künstler, wenn sie an die schwere Aufgabe sich wagen, sich vorher bewußt werden, wie groß und schwer das ist, was sie unternehmen! —

B. Keppler.

### Die neue katholische Kirche in Wasseralfingen, Diözese Rottenburg.

Wasseralfingen, früher Filial der Pfarrei Hofen, für seine Filial-Gottesdienste mit einer entsprechenden Kapelle ausgerüstet, wurde erst im Jahre 1834 zur selbstständigen Pfarrei, die Kapelle zur Pfarrkirche erhoben. Um das große Eisenwerk siedelten sich aber in immer größeren Verhältnissen neue Ansiedler an. Als die Zahl der Parochianen auf ca. 2700 gestiegen war, wuchs das Mißverhältniß der bisherigen Pfarrkirche zur Seelenzahl bis zur Unerträglichkeit. Trotz des Mangels an Baumitteln mußte man sich zum Neubau entschließen, freilich in Rücksicht auf die Armuth nur in sparsamster Weise und mit Beschränkung auf die einfachsten Bauformen, jedoch innerhalb eines bestimmten Kirchenstils. Die hiezu auserwählte romanische Bauform mußte freilich von Haus aus auf Baumaterial und dekorative Glieder, welche in die Kosten liefen, zum Voraus verzichten. Dies darf bei Beurtheilung des Baues nicht außer Acht gelassen werden. Von demselben geht uns nachfolgende Beschreibung zu.

Die von Grund aus neue Kirche wurde auf der östlich gelegenen Erhöhung des Ortes nach dem Entwurf des Bauraths Berner errichtet. Dieselbe besteht aus Schiff mit eingebauter Vorchalle, Chor mit Absis, Sakristei und Thurm in den Winkeln von Chor und Schiff. Die Längsachse der Kirche erstreckt sich von Ost nach West mit dem Chor gegen Osten. Der Neubau wurde in den einfachsten Formen des romanischen Stils aufgeführt. Die Hauptdimensionen sind folgende: Die größte Länge der Kirche von außen, sammt Chor und Absis beträgt 55,70 m, die äußere Breite des Schiffes 20,76 m, die größte Breite zwischen Thurm und Sakristei 23,76 m, die Höhe des Thurmes bis zur Mitte des Kreuzes 52,74 m, die Höhe des Firstes des Mittelschiffs 21,60 m, das Schiff hat eine lichte Länge zwischen Vorchalle und Chor von 32,50 m bei einer lichten Breite des Mittelschiffs von 9,20 m und der beiden Seitenschiffe von je 4,50 m. Die lichte Höhe des Mittelschiffs beträgt 16 m und diejenige der Seitenschiffe 8,80 m, der Chor hat die Breite des Mittelschiffs mit 9,20 m bei einer lichten Höhe im Gewölbscheitel von 15,20 m und schließt sich an denselben nach einer Länge von 13 m eine halbkreisförmige Nische (Absis) mit

einem Durchmesser von 8,20 m an. Die Sakristei hat eine Länge und Breite von je 6 m, die Thurmhalle von je im Licht 5,18 m, die Vorchalle hat bei einer Länge von 3,25 m eine Breite von 9,74 m. Der Haupteingang befindet sich auf der westlichen Giebelseite, weitere Eingänge sind an der nördlichen und südlichen Längseite, sowie an der Sakristei und dem Thurm angebracht. Vom Haupteingang gelangt man in die Vorchalle, gerade aus durch ein zweites offenes Portal in das Mittelschiff links der Vorchalle zu dem, zur Orgel- und Sängereмпore führenden, Treppenhaus. Die Kirche ist dreischiffig; je 4 kräftige Frei- und 2 Wandpfeiler mit darüber gespannten Halbkreisbögen trennen das Mittelschiff von den Seitenschiffen, welche wieder unter sich durch Bögen von diesen Pfeilern zu den gegenüberliegenden Wandpfeilern organisch verbunden sind. Der durch die Vorchalle und den westlichen Theil des südlichen Seitenschiffs gebildete Einbau dient als Taufkapelle. Die von der Vorchalle auf eine Tiefe von 6,8 m — bis zum ersten Arkadenpfeiler — einragende Empore hat ihre Unterstüttung einerseits auf der Vorchallenquerwand, anderseits auf der durch 4 kleinere und die beiden ersten Arkadenpfeiler gebildeten Bogenstellung. Sockel und Kapitäl dieser, sowie der Mittelschiff-Pfeiler bestehen aus Niederalfinger Sandstein und zeigen einfache attische Profilirung; der Schaft besteht aus Schlackensteinen, an den Ecken mit Rundstäben versehen. Die Kanzel ist am letzten nordöstlichen Arkadenpfeiler aufgestellt, besteht ganz aus Stein, mit schmiedeisernem broncirtem Geländer und hölzernem entsprechend geschnitztem Schalldeckel. An der östlichen Stirnwand der Seitenschiffe stehen 2 Seitenaltarsteine bis jetzt noch ohne Aufbauten. Zwei Hauptabtheilungen Stühle sind derart aufgestellt, daß in der Mitte der Kirche ein freier Gang von 2 m und an den Langwänden von 1,50 m Breite verbleibt. Vom Schiff führen 2 Stufen zu dem Unterchor, von diesem eine solche zum Oberchor, ersterer enthält im oberen Theil 2 Chorstühle, im unteren Kinderstühle, letzterer die Kommunionbank und den Hochaltar. Die Decken der Mittel- und Seitenschiffe, sowie der Empore sind als horizontale, verschaalte und profilirte Holzbalkendecken konstruirt, während der Chor mit 2 Kreuzgewölben ohne Rippen überdeckt ist; die Absis ist mit einem muschelförmigen Gewölbe geschlossen. Diese Gewölbe wurden der Verminderung des Seitenschubs wegen, aus hohlen Backsteinen theils  $\frac{1}{2}$ , theils 1 Stein stark ausgeführt. Vom Unterchor führt südlich die Thüre zur Sakristei, mit weiterem direktem Eingang von außen durch das Treppentürmchen. Dieses an der südlichen Umfassungswand der Sakristei angebracht, führt mittelst einer steinernen Wendeltreppe auf den Raum über der Sakristei — das Oratorium —, welcher zur Aufnahme von Kirchenstühlen bestimmt ist. Nördlich vom Unterchor führt die Thüre zur Thurmhalle, welche durch die östlich gelegene Treppe einen direkten Eingang von außen hat. Von der Thurmhalle aus gelangt man durch eine weitere Treppe in den Raum über dieser Halle, welche gleichfalls als Empore dient, von da aus weiter zum Uhrenraum und Glockenstube.



Sämmtliche Wandflächen entbehren noch des farbigen Schmuckes und sind nur mit hellgelber Siltfarbe gestrichen, die Wöden erhielten einen hellen, die Struktur des Holzes nicht verdeckenden Oelfarbenanstrich, wobei die Rundstäbe der Balken mit 3 verschiedenen Tönen als verschlungene Bänder harmonisch gefast sind. Die Architektur des Aeußern zeigt wie die des Innern einen einfachen, aber bestimmt und edel wirkenden Charakter. Ein massiger 1,20 m hoher Quadersockel, aus 2 Fasen und Wulst bestehend, umzieht das Gebäude. Zur Verstärkung des Mauerwerks und Belegung der Außenflächen sind analog den innern Wandpfeilern 13 cm über dem Mauergrund vorpringende Eisenen angebracht, welche sich an den Friesen der Hauptgesimse todtkaufen. Der Chor hat zur Aufhebung des Gewölbschubes 50 cm vorpringende Strebepfeiler. Kräftig wirkende Hauptgesimse bekrönen die Mauern. An Bildhauerarbeiten sind nur die 8 verschiedenartigen Kelchkapitäl der Portale und der, einen Wödenkopf darstellenden Wasserspeier am unteren Schlußstein der großen Fensterrose zu nennen. Im Schiff sind 22 Seiten- und ebensoviele Mittelschiffenster, erstere im Licht 0,74 m weit, 2,52 m hoch, letztere 0,84 m weit, 2,65 m hoch, eine große Fensterrose am Westgiebel durch säulenartige Arme mit darüber gespannten Bögen in 7 gleiche Felder getheilt, hat einen lichten Durchmesser von 4,80 m; zwei kleinere Rosetten an den Stirnmauern der Seitenschiffe, 5 Chorfenster je 1,30 m weit, 4,71 m hoch. Die 3 Chorfenster in der Absis, die große Rose über der Orgel, die kleinere bei der Taufkapelle sind gemalt und stellen: dar: Mittleres Chorfenster, Hauptbild: Steinigung des hl. Stephanus (Patron), oberes Bild: Christus, unteres St. Paulus. Linkes Chorfenster, Hauptbild: Anbetung der Weisen, oben St. Katharina, unten St. Bernhards. Rechtes Chorfenster, Hauptbild: Tod des hl. Joseph, oben St. Judas Thaddäus, unten St. Valbina. In der großen Rose ist im Centrum das heiligste Herz Jesu von Strahlen umgeben, im übrigen Ornamentik, in der kleinen Rose der Taufkapelle: die Taufe Jesu. Sämmtliche sind von Glasmaler Wörner in München hergestellt. Die übrigen Fenster bestehen aus Kathedralglas mit rautenförmigem, verschiedenfarbigem Dessin in einfarbiger Bordure durch verzinntes Rundblei gefast und zwischen Eisenschienen befestigt. Die Böden sind mit gemusterten Cementplättchen belegt und derjenige im Chor mit Dessin versehen. Als Baumaterial wurde verwendet: für die untere Sockelschicht Dolomit, für die oberen des Sockels, sowie für sämmtliche Eisenen und Strebepfeiler, Portale, Fensterrosen, Trauf- und Giebelbedgurten, Pfeilersockel, Kapitäl, Emporenbrüstungen zc. der 1/4 Stunde von hier gewonnene Stubensandstein von Niederaltingen. Sämmtliches zwischenliegendes Mauerwerk wurde von wetterbeständigen Schlackensteinen (Fabrikat von Dopfer), gegen außen mit Portlandcement verfügt, hergestellt. Sämmtliche Dächer sind mit englischem Schiefer, theils auf Lattung, theils auf Schaalung eingedeckt. Die Baukosten belaufen sich Alles in Allem auf 170 000 M. Am

18. August 1881 wurde mit dem Bau begonnen, am 30. November desselben Jahres war die Grundsteinlegung und am 28. November 1883 fand die Benediktion der Kirche statt. — n.

### Korrespondenz.

(Alte Wandgemälde im ehemaligen Kloster Heggbach in Württemberg.) In dem Kreuzgang des ehemaligen Cisterzienser-Klosters Heggbach, gestiftet um das Jahr 1233 von zwei Frauen von Rosenberg und Landenberg, 1803 aufgehoben, dann im Besitz des Grafen von Waldbott-Bassenheim, neuestens in den des Fürsten Waldburg-Wolfegg übergegangen, sind kürzlich alte Wandgemälde entdeckt worden. Sie sind in zwei Reihen übereinander disponirt, je ungefähr einen Meter hoch. Die Bilder der oberen Reihe sind noch fast ganz erhalten, die Farben treten meistens in voller Frische hervor; die doppelte Lünche löste sich hier sehr leicht. Sie zeigen folgende Darstellungen: Geburt Jesu, Anbetung der Weisen, Flucht nach Egypten, der Einzug in Jerusalem, der Knabe Jesus im Tempel, Taufe Jesu, Versuchung Jesu, Einzug in Jerusalem, Abschied von seiner hl. Mutter. Bemerkenswerth ist, daß in der Darstellung der Taufe Jesu ein Engel das Gewand Christi hält. Die untere Bilderreihe scheint nach einigen bis jetzt bloßgelegten Stellen fortlaufende Szenen aus dem Leiden Christi zu enthalten. Die Entfernung der Lünche bedarf hier wohl etwas größerer Sorgfalt, gleichwohl dürfte sie als gesichert zu betrachten sein. Leider ist ein Theil der Bilder durch die frühere Ausbesserung einer schadhaften Stelle der Wand verlegt. Im Uebrigen, was den Charakter der Bilder betrifft, so hat ihr Typus nichts Steifes oder Gezwungenes, die Gesichter sind sehr anmuthig. Ihr Berichterstatter ist zu wenig Kunstkennner, um sich über die Zeit der Entstehung dieser Bilder ein Urtheil zu erlauben; aber das glaubt er mit Bestimmtheit sagen zu dürfen, daß sie werth sind, mit aller Sorgfalt bloßgelegt, erhalten und für alle Fälle durch genaue Durchzeichnung weiter bekannt zu werden. M.

Von Nr. 1/6 des „Archivs“ (I. Semester 1883), deren erste Auflage gänzlich vergriffen war, ist eine

### ==== Zweite Auflage ====

veranstalet worden, und es können daher vollständige Exemplare des ganzen ersten Jahrgangs durch die Post, durch alle Buchhandlungen oder gegen Einendung von M. 1. 35 für je ein Halbjahr oder M. 2. 70 ganzjährig direkt von der Exped. ds. Bl. jederzeit bezogen werden.

Beschwerden wegen unregelmäßigen Eintreffens des „Archivs“ bitten wir höflich an diejenige Post-Anstalt richten zu wollen, bei welcher die Bestellung gemacht wurde. Fehlende Exemplare werden auf Reklamation hin von der Post unentgeltlich nachgeliefert. Sollten aber diesfallige Beschwerden erfolglos bleiben, so wolle man sich gefl. unter genauer Angabe des Sachverhalts an die Expedition des „Archivs“ wenden.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. fr. J. Schwarz.

Dr. 3.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 85 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Frös. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Militärstr. 2 E, zum Preise von M. 1. 85 halbjährlich.

1884.

## Monumentale Malerei.

Zur Geschichte derselben.

(Fortsetzung.)

In Schwaben sind, seit man den alt-ehrwürdigen Baudenkmalen wieder mehr Aufmerksamkeit zu schenken begonnen, in ungefähr 60 Kirchen Wandmalereien entdeckt worden, darunter ein riesiges Gemälde, das letzte Gericht darstellend, am Triumphbogen des Münsters in Ulm, nebst anderen Wandgemälden daselbst, ein Beweis, daß auch in Kirchen von so großen Dimensionen und reichster Architektur der Farbenschmuck nicht fehlte. Es bedeckt einen Flächenraum von 1666 Quadratfuß (württ.) = 135 Quadratm., steht also an Größe dem jüngsten Gericht Michael Angelo's in der Sixtinischen Kapelle in Rom nur um weniges nach (144 Quadratfuß württ. = 11—12 qm). Erst im Jahre 1817 wurde dasselbe aus Anlaß der Reformationsjubelfeier in Folge einer Weisung des evangelischen Konsistoriums übertüncht, aber 1879 wieder freigelegt und restaurirt. Von den Verhältnissen kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man weiß, daß der auf dem Richterstuhl sitzende Christus nahezu drei Meter hoch ist, und daß das ganze Bild 213 Köpfe enthält. Von den neuesten entdeckten nennen wir der Kürze halber nur Dedheim, Passionsbild in der Thurnhalle, Gundelsheim (Georgskapelle), Klein-Romburg, Blochingen, Geislingen, Haisterkirch, ein weiteres Gemälde in Bebenhausen, Gottesackerkirche in Schelllingen, Pfarrkirche Mühringen, Kapelle in Bronnen, Pfarrkirche in Schüdingen und Oberstadien. Weitere Nachforschungen fördern sicher noch manches Kunstwerk zu Tage. Das Gleiche ist auch in den übrigen Theilen Deutschlands und der angrenzenden Länder der Fall, wie die neueren Entdeckungen beweisen. Von den in den letzten 10 bis

12 Jahren entdeckten nennen wir: Apostelkirche in Köln (altes Wandgemälde aus dem Uebergang vom romanischen in den gothischen Styl hinter einem Seitenschiff-Altar), mehrere sehr alte Wandgemälde in der Ordenskirche in Marienburg, Dallenstein bei Eichstädt, Karthäuserkirche in Basel, ehemalige Dominikanerkirche in Bern, Flumenthal in Solothurn, Maria in S. Selva bei Locarno, St. Peter und Paulskirche in Weissenburg im Elsaß, die ganz gemalte Schloßkapelle in Bruck bei Lienz im Pustertthale, Abteikirche Marienstadt im Speßart, jetzt vom Blitz eingeeßert, die Gemälde aus dem Kreuzgang des Klosters Rebdorf bei Eichstädt, jetzt mit viel Geschick abgelöst und im Nationalmuseum in München, äußere Chorwand der Jakobskirche in Wasserburg am Inn, Kirche zu Fekete-Orto, Szathmarer Diözese in Ungarn, Frauenwörth Chiemsee, Filialkirche in Niederhofen, Kirche in Dausenau, Muttergotteskapelle bei St. Peter Wyl (St. Gallen), die Kirchen St. Hans und St. Olai in der Stadt Hjorring in Jütland, Johanniskirche in Brigen, Schloßkapelle in Petschau (Oesterr.), ein Bauwerk des 15. Jahrhunderts mit vollständiger ursprünglicher Bemalung; werthvolle Wandgemälde im Dom in Münster, 1877 restaurirt; spätgothischer Chor mit Wandgemälden in Roth; Jesuitenkirche in Rheinfelden; Pfarrkirche zu Kasow bei Wolgast in Pommern, Johanniskirche in Schaffhausen, Mosaikgemälde der altchristlichen Periode in der Domkirche von Triest (jetzt erneuert), Dom in Schwerin, Kirche in Kappel (Zürich), Breden in Westphalen (Gewölbemalerei), St. Martinskirche in Freiburg (Baden), Mühlfrauen in Mähren, Kirche Maria Kulm bei Schladming. Auf Vollständigkeit machen wir bei dieser Aufführung nicht entfernt Anspruch. Nur Martin Luther soll uns noch ein Zeugniß ablegen von dem, was er seiner Zeit noch in den Kirchen

gesehen hat. „Demnach pflegt man's auch an die Wände zu malen, wie Christus hinunterfährt, mit einer Chorkappen und einer Fahne in der Hand vor die Hölle kommt, und damit den Teufel schlägt und verjagt, die Hölle stürmt und die Seinen herausholt . . . und gefällt mir wohl, daß man's also den Einfältigen fürmalet.“ (S. Jürgens, Leben Luthers I. 233.) Und weiter: „Im Papsthum habe man St. Johannem an alle Wände gemalet . . . wie er mit dem Finger auf das Lamm hinweist“ (Werke, Ausgabe Walch VII. 1641).

Was sollen wir erst von Italien sagen? Wenn man dort die Unzahl der herrlichsten Wandmalereien gesehen hat und voll des Eindrucks nach Deutschland zurückkehrt, so wird man von einem tiefen Gefühl des Unmuths ergriffen über die Nacktheit und Kälte unserer Kirchenwände, noch mehr aber über das eigenthümliche Talent manches Deutschen, gerade sie als das Ideal der Schönheit und Würdigkeit anzusehen. Dort ist kaum ein Landstädtchen, kaum eine Landpfarrkirche, welche nicht einen oder den andern Kunstschatz, und nicht am wenigsten in der monumentalen Malerei bergen. Viel davon hier zu sagen, verbietet uns der Raum; es hieße überdies Wasser ins Meer tragen. Nur Gines dürfen wir nicht unerwähnt lassen. Seit das eminente Talent Giotto's (1276–1337), anknüpfend an die Traditionen der Vergangenheit, die Wände der architektonisch höchst einfachen Kirche Maria in arena in Padua und die der gothischen Oberkirche des hl. Franziskus in Assisi nicht bloß mit den herrlichsten Bildern bedeckt, sondern sie, unter Berücksichtigung der Architektur, in ihren architektonischen Gliedern geziert und so die Bilder selbst mit den passendsten Rahmen umgeben, das Ganze aber zu harmonischer Wirkung zusammengestimmt hat; — seit Raphael in den kapellenartigen Räumen der Stenzen des Vatikans im Styl der Früh-Renaissance dasselbe gethan hat — seitdem dürfte die Frage, welcher Schule wir gegebenen Falls und unter steter Berücksichtigung des Styls folgen sollen, schon entschieden sein, also auch die, ob es gerathen sei, jetzt erst noch eine neue zu gründen, d. h. thatsächlich allen verkehrten Geschmacksrichtungen noch lange Gelegenheit zu geben, unglückliche

Versuche auf einem Felde anzustellen, das ohnehin im Punkte der Technik so viele Schwierigkeiten zu überwinden hat.

Werfen wir am Schluß des geschichtlichen Theils noch einen Blick auf den Orient. Was uns von da selbst noch aus der neuesten Zeit erzählt wird, klingt uns, die wir durch die nüchterne Gegenwart verwöhnt sind, fast wie ein Märchen. Dibron der Aeltere, der im Jahr 1839 das heutige Griechenland bereiste, nennt in der Einleitung zu dem von ihm veröffentlichten „Handbuch der Malerei vom Berge Athos“ (Deutsch v. Schäfer, Trier 1855) eine namhafte Zahl von Kirchen dieses Landes, die alle bemalt sind. Der Berg Athos, „diese Mönchsprovinz“, wie sie unser Gewährsmann nennt, begreift in sich zwanzig große Klöster, welche gleichsam ebensoviele kleine Städte sind; dann zehn Dörfer, zweihundertfünfzig einzelne Zellen und hundertfünfzig Einsiebeleien. Auf dem Berg Athos zählt man im Ganzen 935 Kirchen, Kapellen und Bethäuser. Fast alle sind mit Fresken bemalt und mit Holzgemälden bedeckt. (a. a. O. S. 9.) Die 88 Kirchen, welche Athen heute noch besitzt, waren früher vom Sockel bis zur Kuppel mit Fresken oder Mosaik bedeckt, nur fünf sind dem Kalkanstrich entgangen. Die Neugriechen und „die Türken aller Zeiten, Feinde der Figuren und Freunde der Lünche“, vertilgten die Figuren und historischen Darstellungen. Die Klosterkirche zu Cesariani am Berg Hymettus ist ganz mit Fresken bemalt; die große Klosterkirche vom hl. Lukas in Livadien ist ganz mit Mosaik auf Goldgrund bedeckt, ebenso die des Klosters Daphne auf dem Weg von Athen nach Eleusis; die mittlere Kirche des Klosters vom hl. Lukas, die des Priorats zu Delphi, das ganze große Kloster Megaspilaeon in Achaia, die große Kirche zu Mistra, von Arachova in Likaonien, die Kirche von Argos, einige Kirchen von Korinth und von Megara sind durchaus mit Gemälden oder Mosaik bedeckt. Dasselbe Schauspiel bietet sich dar in den Kirchen von Triccala, von Kalabach, von Larissa, in der großen Kirche des Hauptklosters der Meteoren und der des hl. Barlaam, in der kleinen Sophienkirche von Saloniki. Welcher Reichthum von Figuren sich hier findet, mag die Kirche

des Klosters Panagiaphoneromini zu Salamis veranschaulichen. Man ist, erzählt Dibron (S. 6.), wahrhaft erstaunt bei dem Anblick dieser Figuren, welche von sechs Fuß an bis zu sechs Zoll herab groß sind, die sich den Mauern entlang hinziehen, die sich um die Archivolten schlingen, die hinaufklimmen in die Wölbungen der Kuppeln, die im Kreise der Absiden umwandeln, die überall hervorlugen, die in alle Längen sich hineinver tiefen und zu allen Höhen aufsteigen. Alle diese Figuren belaufen sich auf die Zahl 3726, wenn man die 196 zusetzt, welche die anliegende Kapelle verzieren, in der die Mönche ihr tägliches Offizium verrichten. Wir dürfen aber nicht verschweigen, daß diese Kirche nach einer an der innern westlichen Mauer angebrachten Inschrift erst im Jahre 1735 gemalt wurde. Warum stellen wir sie aber gleichwohl mit unsern altkirchlichen und mittelalterlichen Malereien zusammen, wenn wir die Kontinuität des Gebrauchs, die Kirchen zu malen, von den ersten Jahrhunderten an in kurzen Umrissen verfolgen? Einfach aus denselben Gründen, aus denen Dibron die bei seinem Besuche in der Malerei noch unvollendete Kirche des Klosters Esphigmenu mit den ältesten auf eine und dieselbe Linie stellt. Die griechische Malerei hat weder in der Technik, noch in der Erfindungsgabe und der Disposition der Gemälde irgend welche Wandlung erfahren, so weit sie zu verfolgen ist. Die Gegenstände, die Art, wie, und die Ausdehnung, in der die Kirchen bemalt wurden und werden, sind im 19. Jahrhundert dieselben, wie im neunten. Von der großen Kirche und der Erzengelkapelle in Zivron sagt Dibron (S. 12) ausdrücklich: „Überall Malereien, die einen alt, die andern neu, diese aus dem 9., jene aus dem 18. Jahrhundert, Fresken im Ueberfluß, aber keine Mosaik. Alle diese Malereien gleichen, einige unbedeutende Verschiedenheiten abgerechnet, auf ein Haar denen, welche wir anderwärts gesehen hatten.“ Das Räthsel löst sich einfach. Der griechische Maler malt nach einer und derselben Regel: Erfindung und Idee gehören den Kirchenvätern, den Theologen der katholischen Kirche an und sind uralt überliefert, unantastbar; die technischen Mittel sind von einem großen Meister beschrieben und an

die Hand gegeben; selbst die Stellung und Anordnung der Bilder im Einzelnen und Ganzen — für alle Tiefen und Höhen der Kirche, für Kuppel, Narthex, Taufkapelle, für Kirchen mit Kreuzgewölben — Alles ist überliefert. Griechenland ist in diesem Kunstzweig heute noch das lebende und schaffende neunte und zehnte Jahrhundert, die ganze Vergangenheit bis hinauf zu Konstantin und Justinian, dem Erbauer der Sophienkirche in Konstantinopel, deren Bildwerk Paulus Silentiarius beschrieben hat.

So ist also neben der Baukunst die Malerei, und zwar die monumentale Malerei die Kunst, welche von Anfang an von der Kirche herangezogen auch am treuesten mit der Kirche und ihrer Baukunst, nicht als bloße Dienerin der letztern, sondern als deren Ergänzung gegangen ist, in Italien weit über die Renaissance-Zeit hinaus, ja bis in die Gegenwart herein. Dort lebten die Männer fort, zahlreich, nicht vereinzelt, welche, wie Giotto, zugleich Maler, Architekten und Bildhauer in gleich ausgezeichnete Weise waren, nicht einseitig gebildet, sondern mit einem universellen Blick ausgestattet, deren verschiedene Kunstfertigkeiten sich schweesterlich und ohne Neid gegenseitig unterstützten. In Deutschland war es anders; da bildete sich eine Art Gegensatz, eine Einseitigkeit in den Künstlerkreisen aus, und jeder Kunstzweig wollte souverän sein oder beanspruchte dazu die Superiorität über die andern. Die Maler zogen sich in ihre Werkstätten, später in ihre „Ateliers“ zurück, die Malerei beschränkte sich auf die Del- und Tafelmalerei und indem sie das bisherige große Feld der monumentalen Malerei mehr und mehr verließ, verlor sie sich in die Branchen der Landschaftsmalerei, des Genre, Stilllebens und Porträts oder der Thiermalerei und wie sie alle heißen. Dazu kam der Zeitgeist und zerriß vollends die enge Verbindung, in der bisher alle Zweige der bildenden Kunst in dem höchsten idealen Gebiet, dem der Religion, mit einander gelebt und gewirkt hatten. Jedoch ließ sich das natürliche Bedürfnis nach Farben in den Kirchen nicht ganz unterdrücken, es liegt ganz in der Natur begründet, daß auch die spätere Renaissance- und Rococo-Zeit, freilich in ihrer Art und mit vollster Zerstückung des Zusammenhangs zwischen Malerei und

Architektur der Ausschmückung der Kirchen durch Wandmalereien sich zugewendet hat. Aber es waren nur einzelne Bilder, die nach Art der Staffeleibilder an die Wand gebracht wurden. Außer ihnen gehörte Alles der Lünche. Jedoch kann man, ohne ungerecht zu sein, die ziemliche Ausdehnung der Malerei in dieser Periode, sowie auch die große Fertigkeit und Leichtigkeit der Zeichnung, Gewandtheit in den Formen und Meisterschaft in der Farbengebung dieser Periode nicht verkennen. Erst als der Jansenismus nach Deutschland drang und dort sein Gift in der Form von allerlei Staatsreligionen und Staatskirchen in die Phrase von „Zurückführung der Kirche in ihre ursprüngliche apostolische Einfachheit“ mischte, kam auch der Bilderhassende „Türke“ der Neuzeit und kleidete die Kirchenwände in das Leichentuch der Lünche, die Leibfarbe des bleichen Todes, der allein farblos ist, während, was Leben hat, in frischer, blühender Farbe erscheint. Sie muß, sie wird also auch mit dem neuen kirchlichen Leben zurückkehren.

Gehen wir nun nach diesem geschichtlichen Rückblick im folgenden Artikel zur technischen Seite der monumentalen Malerei über. (Fortsetzung folgt.)

### Zur Vermeidung von Mißverständnissen.

Altar und Tabernakel betreffend.

Als das „Archiv“ diesen Gegenstand behandelte, glaubte es S. 86 des Jahrg. 1883 Andeutungen für die maximale Höhe des Tabernakels geben zu sollen. Dieselben sind aber in praxi schon mißverstanden worden. Dort ist gesagt, die Monstranz in den zwei — Beil. zu 9 Fig. I C und II C — gegebenen Altären stehe so, daß die zwei vom Fußboden bis zum Knauf derselben gezogenen Linien, welche bei a einen Winkel bilden, zusammen 2,21, beziehungsweise 2,24 Meter lang seien. Das ist nun schon so verstanden worden, als ob diese Linie in durchaus senkrechter Höhenrichtung vom Fuß-Boden, auf dem der Priester steht, gemessen werden dürfe. Dem ist aber nicht so. Die erste Linie vom Fußboden bis zur vorderen Kante der Mensa steigt allerdings senkrecht auf bis zu a in I C. und wird selten über 96 cm

hoch sein; aber von da an läuft die Entfernungslinie bis zum Knauf der Monstranz in diagonaler Richtung, und diese muß der funktionirende Priester durchmessen, wenn er die Monstranz fassen will, nicht bloß die jedenfalls 20 cm kürzere vertikale Richtung in der Verlängerung bei a. Würde man von a aus noch einmal 1,25, beziehungsweise 1,28 Meter vertikal nach oben verlängern, und in dieser Höhe den Knauf der Monstranz rückwärts legen, soweit als der Tabernakel und Thronus überhaupt tiefer liegt als die vordere Kante der Mensa, so würde die von a ausgehende diagonale Linie c 1,45, beziehungsweise 1,63 lang, also um 21, beziehungsweise 35 cm zu lang sein. Dieses Verhältniß steigt bei derselben Höhe um so mehr, je tiefer der Tabernakel und Thronus rückwärts gelegt wird. Eine solche Entfernung ist aber in anständiger und würdiger Weise auch für einen Priester von bedeutender Körpergröße nicht mehr erreichbar. Man sieht daraus zugleich, wie gefährlich die willkürliche Tieflegung des Thronus ist und mit welcher guten Gründen wir so sehr davor gewarnt haben.

Schwarz.

### Superpellicium und Rochet.

(Mit 1 artistischen Beilage.)

Das frühere Organ des Rottenburger Diözesan = Kunstvereins, der „Kirchenschmuck“, hat im Februarheft 1859 (2. Heft des 5. Bandes) mit Beilage 2 die Zeichnung zu einem Chorleid mitgeteilt, welches nach dem Vorbild eines alten im 10. Heft des 5. Bandes beschriebenen und bildlich dargestellten geschnitten ist. Dasselbe befindet sich im Kunstkabinet des Schlosses Friedenstein (Gotha) und soll der Ueberlieferung zufolge dem Kaiser Maximilian als Chorleid gebient haben, als er bei einem längeren Aufenthalt im Kloster Echternach bei Luxemburg mit den dortigen Stiftsherrn den Chor besucht und regelmäßig die Tagzeiten mitgebetet habe. Dieses Muster wurde nachgeahmt und ist besonders in der Diözese Rottenburg schnell in Aufnahme gekommen. Denn dort war die Abneigung gegen die bis dahin gebrauchten gefäلتeten Schulter-Flügel-Chorröcke allgemein geworden, und man begrüßte freudig das alte wieder bekannt gewordene Muster, um die hergebrachte, unschöne

und weniger würdige Form zu verdrängen. Die Herrschaft desselben war jedoch von kurzer Dauer. Man machte geltend, der Ärmelschnitt sei den liturgischen Funktionen sehr hinderlich. Der Vorwurf ist nicht ganz unbedeutend, allein er kommt nicht ausschließlich auf Rechnung des Schnittes, sondern wenigstens gleichviel auf die Verwendung einer zu derben, daher zu steifen, unnachgiebigen Leinwand. Der Uebelstand wurde vermehrt, wenn das Chorkleid durch Stärke noch mehr gesteift wurde. Daß die Klagen berechtigt waren, wollen wir nicht in Abrede ziehen. Ein ganz besonders offenes Ohr für dieselben hatten einzelne Inhaber von Paramentengeschäften, besonders in der Diözese Rottenburg, welche aus Furcht, Arbeit und Kundenschaft zu verlieren, sich schnell zur Abhilfe bereit erklärten.

Und wie half man sich? Leider durch eine neue größere Verschuldung. Der alte Mißstand war höchstens ein Formfehler, der neue ist eine Gesetzes-Verletzung. Die Paramentengeschäfte nämlich gaben auch den nicht in kirchlichen Dignitäten stehenden Priestern und Klerikern aus eigener Machtvollkommenheit das Rochet mit engerem Schnitt und engen Ärmeln, was durch die kirchliche Vorschrift (*Ritus servandus in celebrat. Missae Tit. I. Nr. 2* im Missale) ausgeschlossen ist. Der Unterschied zwischen Rochet und Superpelliceum oder Cotta, bei uns gewöhnlich Chorrock genannt, liegt aber gerade im Schnitt. Jenes ist weniger weit und hat enge Ärmel, dieses hat weiteren Schnitt und sehr weite Ärmel (*manicas admodum amplas*). Hören wir darüber De Herdt (*Sacrae Liturgiae Praxis Tom I. p. 1 tit. 19 Nr. 50. Adnot. IV. edit III. p. 179*): *Differunt in eo, quod superpelliceum amplum sit, et manicas habeat admodum amplas, aut etiam ex humeris pendentes alarum instar, a pectore nullo modo scissum aut dissectum; (Gavant. mensura s. suppell.), rochetum autem minus amplum sit, et manicas angustas habeat. Superpelliceum, quod et cotta dicitur, est vestis communis omnibus clericis. rochetum autem est vestis dignitatis; et ideo in decr. s. R. C. ab Urbano VIII. approbato, quod ponitur initio Missalis „prohibetur usus rochetti, exceptis tamen quibus de jure competit, et*

*praeter hoc statuitur et declaratur, nemini licere inservire, aut assistere in celebratione Missarum aut divinorum officiorum cum rochetto, neque cum cotta habente manicas angustas adinstar rochetti: et idem servandum est in concionibus.“* *Rochetum competit juxta rubr. (cfr. Ritus serv. in celebr. Miss. tit. I. Nr. 2.) Praelatis saecularibus, neque aliis Sacerdotibus saecularibus, sed superpelliceum tantum, nisi his in privilegio Apostolico usus Rochetti concessus sit, prout pluribus capitulis Canonorum praesertim cathedralium indultus est. Vid. decr. 17. Mart. 1629 n. 652. — 14. Nov. 1654. n. 1595. — 9 Maji 1716 n. 3735. n. 4.*

Will man sich also gegen ein ausdrückliches Gebot kein fremdes Recht anmaßen, so bleibt nichts übrig, als zu dem Superpelliceum zurückzukehren, sei es zu dem mit Flügeln oder — da wir das sicher nicht mehr wollen — zu dem mit Ärmeln. Wir können an die Paramentengeschäfte demgemäß auch die Forderung stellen, daß sie sich ferner nicht mehr erlauben, an den Gewändern der verschiedenen hierarchischen Stufen willkürliche Abänderungen vorzunehmen.

Um nun aber den gerügten Mißstand zu vermeiden, müssen wir zunächst einen andern Ärmelschnitt suchen. Denn da liegt der Fehler. Zu diesem Behuf schlägt das „Archiv“ das Muster vor, das in der artistischen Beilage dieser Nummer Fig. 1 gegeben ist. Da der zu vermeidende Fehler in dem Umstande liegt, daß die obere Länge des Ärmels viel kürzer ist, als die untere, so kehren wir die Form um. Diese Methode liegt auch in der Natur der Sache. Denn das (nach Gavantus) *super tunicas pelliceas* getragene Superpelliceum, das von den Etruskern *cotta* genannte linnene Kleid war ursprünglich wohl nichts anders, als ein in Kreisform geschnittener Ueberwurf mit einer runden Oeffnung im Mittelpunkt, ähnlich der ältesten *Casula*. Wenn wir von dieser kreisförmigen Gestalt ausgehen und die Breite der ausgespannten Arme eines mittelgroßen Mannes bis zu den Fingerspitzen als Durchmesser annehmen, so erhalten wir die für den Ärmelschnitt entscheidende Kreisform e h und f k, beziehungsweise für höhere Größenverhältnisse

p q und r s, wie es durch die artistische Beilage Fig. A veranschaulicht ist. Die weitem Schnittlinien des Ärmels ergeben sich von selbst: b i ist die Ärmelweite für eine Mittelgröße, b m wohl für das größte Mannesmaß; die Linie i k, beziehungsweise m s ist der Abschnitt des Halbmessers, auch seiner Richtung nach, welcher sich ergibt, wenn man vom Mittelpunkt v einen Halbmesser durch den untern Punkt i, beziehungsweise m der Ärmelweite zieht. Ein nach diesen Grundlinien probeweise geschmittenes Superpelliceum hat allen Anforderungen vollkommen entsprochen, und der damit bekleidete Priester findet sich bei allen geistlichen Funktionen vollkommen frei und ungehindert. Dabei gereicht es uns zu besonderer Beruhigung, daß unser Vorschlag, weit entfernt, etwas Neues zu geben, wenigstens im Prinzip dem Hergebrachten vollkommen entspricht. Nach einer Mittheilung in der Beilage zu den „Notizen über Stoff, Gestalt und Größe der hl. Geräthe und Gewänder“ München 1858 (deutsche Uebersetzung des dem Thesaurus sacrorum rituum des Gavantus beigegebenen Traktat de mensuris propriis sacrae supellectilis Tom. I. p. V. von Subregens (Geiger) wird in Rom eine Cotta gebraucht, deren Ärmelschnitt ganz nach demselben Prinzip (Glockenform der Casula) gebildet ist; nur sind dort die Kreissegmente exzentrisch: der Mittelpunkt des einen liegt in dem obern äußeren Ende des andern Ärmel. Es ist aber klar, daß unser Muster den gerügten Uebelständen viel mehr abhilft.

Eine nicht unwesentliche Bedingung ist freilich die Dualität der Leinwand; sie darf nicht grob sein. Das setzt auch Gavantus voraus: tela potius tenui (a. a. D. unter dem Wort superpelliceum). Das ist freilich ein sehr dehnbarer Begriff, und es wird gut sein, ihn mit bestimmten Grenzen zu umgeben. Nach unserer Ansicht ist jede Leinwand (auch zu Alben) ungeeignet, welche im Zettel weniger als 25—26, im Schuß weniger als 21—22 Fäden auf  $\frac{7}{10}$  qcm. (Fadenzähler) zählt. In noch höherem Grade gilt das bei dem Nochet; die Zettelfäden sollten da wenigstens auf 28—29 steigen, und entsprechend die des Einschlags auf 24—25.

Hier könnten wir unsere Bemerkungen

schließen, weil wir überzeugt sind, daß der richtige Ärmelschnitt, feinere Leinwand und sehr mäßige Steifung in dünnem Stärkewasser allen Beschwerden abhilft und das kirchliche Gebot wieder in sein Recht einsetzt. Im Uebrigen kann der im „Kirchenschmuck“ beschriebene Schnitt beibehalten werden. Da jedoch derselbe den wenigsten Lesern zugänglich sein wird, so möge auch der weitere Zuschnitt noch besprochen werden. Vielleicht ist auch die im „Kirchenschmuck“ angegebene obere Weite des Gewandes mit 1,20 Meter für viele Fälle etwas eng; fordert ja Gavantus dafür 8 Cubitus = 3,05 Meter. Die von uns proponirte würde vor dem Anfasfen c. 2,15 Meter betragen, jedoch eine halbe Leinwandbreite, 1,20 Meter lang, mehr Stoff erfordern, eine Ausgabe, die kaum in Betracht kommt.

Angenommen, man wolle einen Chorrock von 0,96 Meter Länge machen, so schneide man vier Längen einer (gewöhnlich) 85 cm breiten Leinwand 1,02 Meter groß ab. Zu dieser Länge müssen aber die Säume und so viel zugeschlagen werden, als die Leinwand, je nach ihrer Beschaffenheit, voraussichtlich eingeht. Mit drei dieser Längen verfähre man also: Man legt sie der Länge nach vor sich, mißt von dem untern rechten Ende 26 Centimeter von rechts nach links, ebensoviel am linken Ende oben von links nach rechts ab und schneidet die Bahn nach diesen Endpunkten quer durch in zwei gleiche Zwickel, kehrt den einen um, so daß beide Schmalseiten oben liegen, und näht sie an den beiden geraden Seiten zusammen. Gerade so verfährt man mit noch zwei andern Bahnen. Die vierte ist für die vordere Seite des Gewandes bestimmt und erhält ihre richtige Form, wenn man von beiden obern Enden nach rechts und links je 13 Centimeter abmißt und von den beiden so gewonnenen Punkten aus in der Richtung nach den untern Enden, von links nach dem linken, von rechts nach dem rechten Ende die beiden Zwickel abschneidet. Der Vordertheil ist also oben 59, unten 85 Centimeter breit, während die drei andern nach ihrer Verbindung oben je 52, unten je 118 Centimeter breit sind. Die nach dem Zusammennähen aller 4 Theile sowohl oben als unten noch verbleibenden Zwickel schneide man erst nach Anbringung der Är-

melöffnungen zur Rundung ab. Es ist nämlich durchaus nöthig, nicht geometrisch, sondern durch Probe zu berechnen, um wie viel die den Ärmel bildenden Leinwandstücke durch die curvenartige Ausweitung des Armes und des Ärmels verkürzt werden. Diese Verkürzung muß bei der untern Abrundung in Rechnung gebracht werden, sonst zieht sich das Kleid an der Stelle unter den Ärmeln sich verkürzend in die Höhe, was sehr unschön ist.

Alsdann messe man die Ärmelweite  $b$   $i$  oder  $b$   $m$  nach Maß ab. Um den Ärmelschnitt für jede Größe zu erhalten, verfähre man also: Man kennt das Maß des Kleides von einer Ärmelspitze zur andern; es ist die Breite des Mannes von einer Fingerspitze zur andern, die für jeden einzelnen Fall nach Maß genommen werden muß. Man gebe eher noch einige Centimeter auf jeder Seite zu, besonders wenn die Leinwand fein ist. Man schlage alsdann eine Schnur von der Hälfte dieses Maßes in dem Mittelpunkt  $v$  des in richtiger Größe zu schneidenden Musters an und ziehe mit einer am andern Ende der Schnur befindlichen Bleifeder den Bogen  $f$   $k$  (oder  $r$   $s$ ) unserer Beilage Fig. A, oder darüber hinaus und zuletzt eine gerade  $v$   $i$   $k$  (oder  $v$   $m$   $s$ ) durch den untern Punkt des Ärmelschnitts.

Alles Uebrige, Anpassen, richtige Behandlung der Schulter, des Einschnittes auf der Brustseite, der Hals-Einfassung und dgl. ist für sich klar. Daß die Maße in jedem einzelnen Falle genau genommen werden müssen, insbesondere auch für den Hals-Ausschnitt, ist selbstverständlich, besonders, wenn die Anforderung gestellt wird, daß das Kleid in allen Stücken gut gehe.

Gavantus macht die Bemerkung, das Superpelliceum soll an keinem Theil zu sehr verziert sein (*a nulla parte neque nimis affectata artificiosi operis elegantia elaboratum, ab humeris praesertim non specioso artificii ornatum*.) Da der Traktat (schon früher vom Bischof Carl von Novara verfaßt) vom hl. Carl Borromeus recipirt, vom 3. Mailänder Concil gutgeheißen und vom hl. Stuhl bestätigt wurde, so muß man auch dieser Bemerkung die gebührende Beachtung schenken. Wir glauben das in den beigelegten Verzierungsmustern der Beilage Nr. 1 zu dem untern

Saum, Nr. 2 für die Ärmel und Nr. 3 für die Verzierung des Schlitzes im Vordertheil, vielleicht auch der Umsäumung des Halsausschnitts gethan zu haben, besonders im Hinblick auf die bei uns übliche zum Theil sehr umfang- und farbenreiche Dekoration. Wir denken sie uns mit silbergrauem feinem Faden, höchstens in gleichfarbiger Seide im Tamburinstich ausgeführt. Man kann Nr. 2 auch zum untern Saum oder sonst einzelne Theile nach Belieben passend verwenden.

Für das Rochet braucht man 4 Breiten einer 85 Centimeter breiten (feinen) Leinwand zusammengefügt ohne weitem Zuschnitt, am Hals eingefast, in die Rundung zugeschnitten, wie oben beschrieben wurde, Ärmel wie bei der Alba. Bei der untern Abrundung muß man ebenfalls die beim Superpelliceum geforderte Vorsicht anwenden und das probeweise angelegte Gewand nach dem Augenmaß abrunden.

Schwarz.

### Korrespondenz.

Jüngst untersuchte ich vermittelst leichter Hammerschläge den Chor der hiesigen Kirche zum hl. Johannes dem Täufer (in Haisterkirch, Ob. Waldsee, Württemberg. Siehe „Archiv“ 1883 S. 34) auf Malereien. Neben regelmässigen Bandbordüren an den zugemauerten Fensteröffnungen und Verzierungen, die mit den Gurtenausläufern parallel gehen, sowie der in Gold und tiefem Blau gefassten Ausläufer selbst und der Schlußsteine fand ich zu meinem nicht geringen Erstaunen ein, wenn auch ziemlich destruirtes, doch noch gut kenntbares Wandgemälde von 4 m Höhe und 3 m Breite. Dasselbe befindet sich, 3 m über dem Fußboden beginnend, an der nördlichen Blendmauer im mittleren Bogensfelde des Chors. Sein Gegenstand ist die Auferstehung des Heilandes. Die 85 cm hohe Christusfigur schwebt zwischen zwei gothischen Fialen, die über seinem Haupte durch einen f. g. Felsrücken, der sich in einer Kreuzblume zuspitzt, in Verbindung stehen. Von diesem technischen Ornament hängen zu beiden Seiten des Auferstandenen zwei verschiedene Geißeln als Marterwerkzeuge herab. Die Christusfigur ist ganz und unverfehrt erhalten. Sie hält die Linke siegreich in die Höhe, während ihre Rechte auf die strahlende Seitenwunde hindeutet. Außerhalb der genannten gothischen Einfassung befinden sich zu beiden Seiten, in einer Entfernung von 30 cm je ein Cherub mit weit in die Höhe gereckten Flügeln. Dieselben sind ungemein zart und schlank mit langer weißer Gewandung und über der Brust gekreuzter Stola, deren Enden sich in die Falten des Kleides verlieren. Der zur Linken hält mit der einen Hand einen Stab aufrecht, an dessen Ende sich etwas befindet, worin



ich den Schwamm vermuthe, ob er gleich sehr groß wäre; in der andern Hand trägt er einen leeren Kelch, der indes wegen seiner hohen und schmalen Form beinahe einem Champagnerglas gleich sieht. Der Cherub zur Rechten, weniger deutlich sichtbar als jener, hebt mit der linken Hand zwei schwarze Nägel empor von der gewöhnlichen traditionellen Gestalt und Größe. Am unteren Theile des Gemäldes, wo dasselbe leider durch vermauerte Böcher und Unterbrechungen stark verdorben ist, ragen zwei weitere Engelköpfe mit frischfarbigem Glorienschein heraus. Von den übrigen Gliedern sind nur noch je eine Hand, und diese auch nur theilweise, zu sehen. Die Grundfarbe unseres Wandgemäldes ist sattes Dunkelroth, die Bänder schließen mit einigen Linien ab. Die Flügel der Cherubs sind mit dunkelblauer Farbe scharf markirt. Oben befand sich das Tableau unter einer dünnen Lünche, die beim leiseften Hammerschlag wegfiel, nach unten aber unter einer dichteren Mörtelschichte, die bei jedem Streiche zwar hohl klang, aber nur tüchtigen Schlägen wich. Dieses Gemälde, zweifelsohne so alt als der Chor selber, stammt wie jener aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Frage, ob in diesem Felde niemals ein Fenster bestanden habe, war nun sofort gelöst. Aber sollte der Chor lediglich um des Gemäldes willen unregelmäßig angelegt worden sein? Ich zerbrach mir lange Zeit den Kopf darüber, ließ wiederholt untersuchen, und es fanden sich lediglich keine Spuren der Zumauerung. Nun aber wurde ich durch einen Nachbar auf den Gedanken gebracht, der mir je länger desto mehr einleuchtete, daß nämlich hier auf der Evangelienseite ehemals, als die Aebte von Roth in Halstertkirch ihren Sommeraufenthalt nahmen, der thronus abbatialis gestanden sei, ein Gedanke, der an Wahrscheinlichkeit gewinnt durch den Umstand, daß das Gemälde erstens erst in entsprechender Höhe beginnt und zweitens gerade an seinem Fuße durch Entfernung des Thronus-Daches am meisten durch Vermauerung beschädigt ist. Die Gemäldenwand wird daher auch bei der bevorstehenden Restauration nicht durchbrochen werden, sondern in der Erneuerung des Gemäldes ihre ehemalige Pierde wieder erhalten müssen.

Halstertkirch. Wächter, Pr.

Anm. d. Red. Zu den Gründen, die wir im Jahrgang 1883, S. 36 des „Archivs“ für Ausstattung dieser Kirche mit Malerei geltend gemacht haben, tritt also nach vorstehender Mittheilung noch ein neuer hinzu. Wir setzen in die Patrangehörigen das feste Vertrauen, daß sie sich mit der bisherigen Begeisterung auch ferner ihrem kunstsinigen Pfarrer zur Verfügung stellen, und kein Interesse mitsprechen lassen, als das eigene.

### Miszellen.

(Darstellung Knieender Figuren.) Beide und anbetende Figuren auf einem und nicht auf beiden Knieen liegend darzustellen widerstrebt der Anschauung der Alten. Denn das Knieen auf einem Knie galt als ein Ausdruck jüdischer Verspottung. Durandus sagt:

In ecclesia utrumque genu flectendum est, non alterum tantum, ne Judaeis assimilemur. Nam et christo omne genu flectatur. (Ad Phil. 2.) Salomon quidem pro populo orans utrumque genu in terram figebat et manus ad coelum expandebat, prout legitur 3 Reg. cap. 8 (Rationale Lib. V. c. 2. n. 45.). Auch künstlerisch angesehen, ist eine solche Stellung einer Figur unschön und in manchen Fällen das Gefühl verletzend.

(Zur Kirchenrestauration.) Der Cardinal Baronius, der seinen Titel von der Kirche der Heiligen Nereus und Achilleus führte, befreite diese Kirche von den unpassenden Zuthaten geschmackloser Neuerer und stellte sie wieder in ihrer ursprünglichen Schönheit her. Um dieselbe auch für die Folgezeit möglichst zu wahren, ließ er folgende Inschrift in der Chornische anbringen:

Presbyter care, successor quisquis fueris,  
Rogo te per gloriam Dei et  
Per merita horum martyrum:  
Nihil demito, nihil minuito nec mutato,  
Restitutam antiquitatem pie servato.  
Sic te Deus martyrum suorum precibus  
Semper adjuvet.

Welche Verluste, fügt A. Reichensperger bei, würden diese vor 200 Jahren gesprochenen Worte des großen Cardinals: nihil demito, nihil minuito nec mutato von dem Gebiete der christlichen Kunst abgewendet haben, wenn der Clerus sich dieselben hätte zu Herzen nehmen wollen. (S. A. Reichensperger „Die christl. germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart.“ 3. Aufl. 1860.)

(Zur Kunstgeschichte des Klosters Zwiefalten.) Dem Nekrologium Zwievaltense in der Stuttgarter öffentlichen Bibliothek Histor. Nr. 420 zwölftes Jahrhundert entnehmen wir folgende Notiz: 15. Kal. Febr. Bertoldus monachus magister pictor; iste totum monasterium pictura et aliis ornamentis et fenestris (also Glasmalerei) ornavit. — 14. Kal. Mart. Leopardus monachus; iste fuit capellanus ducis Boleslai; hic sculpsit nobis plenaria et majorem crucem in paraseve.

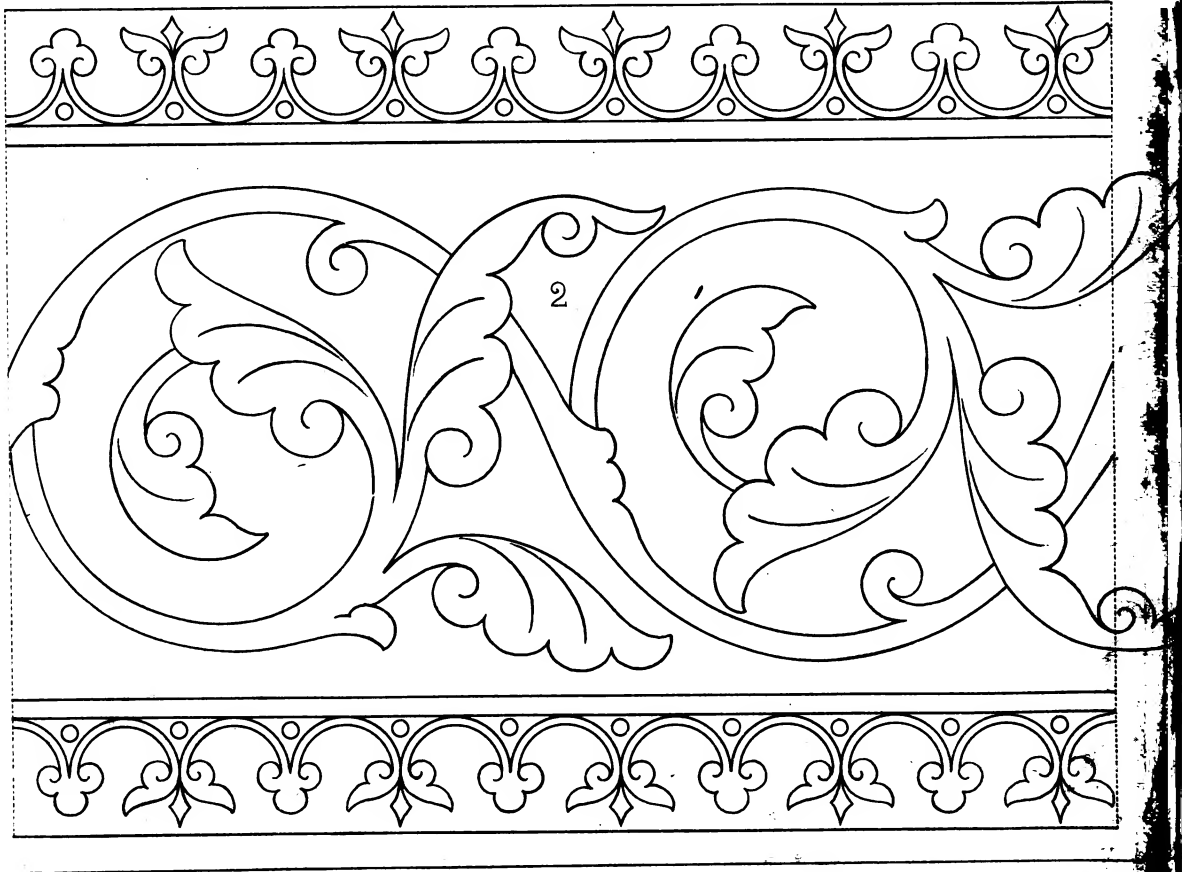
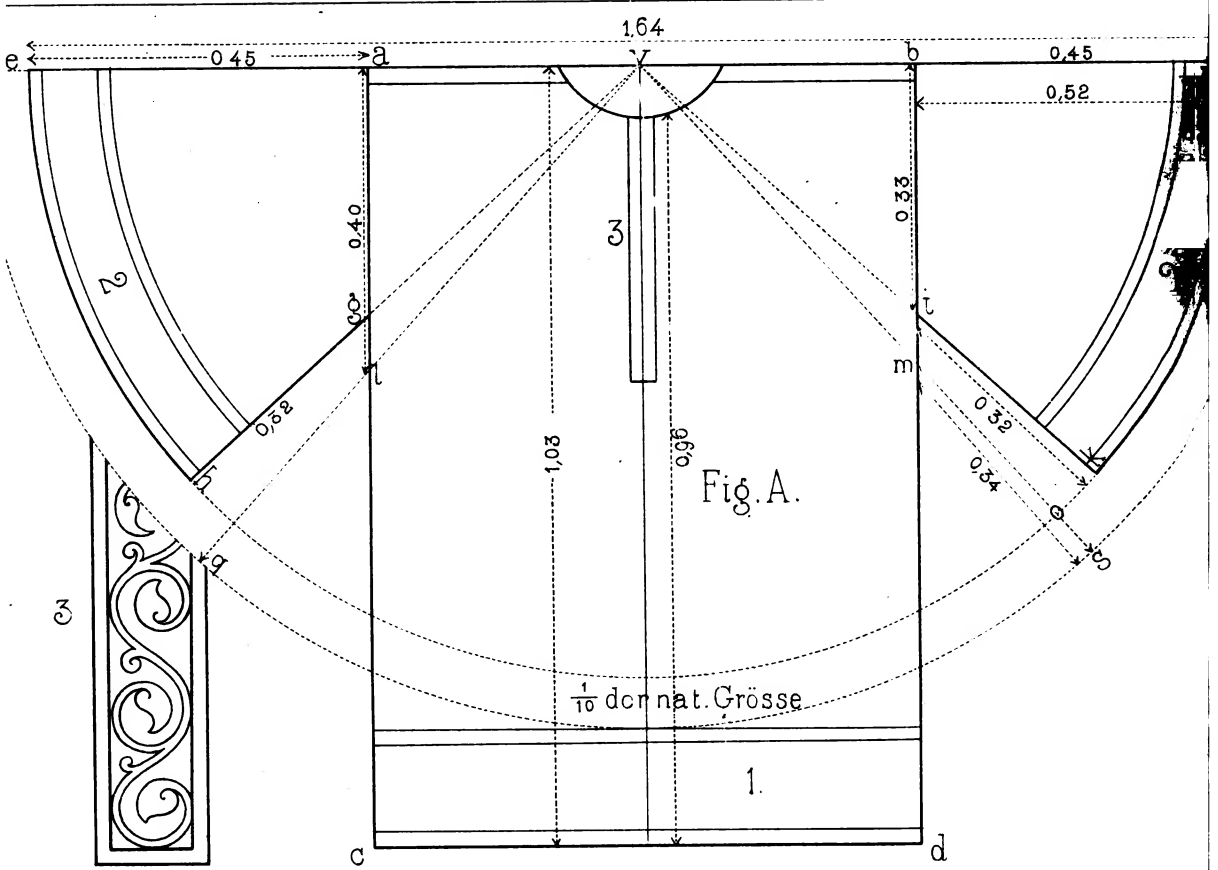
### Für Abonnenten in Oesterreich.

Freundschaftlicher Mittheilung zufolge kann auf den österreichischen Postanstalten auf das „Archiv für christliche Kunst“ unter folgenden Bedingungen abonniert werden: Abonnement halbjährig 55 kr., Abio 11 kr., Versendungsgebühr 10 kr., zusammen pro Semester 76 kr. österr. W. Dies entnehmen wir der für angenommenes Abonnement ausgestellten Quittung eines k. k. Postamts. Bei diesem billigen Bezugspreis kann der Weg des Bezugs durch die k. k. Postanstalten sehr empfohlen werden.

Hiezu eine artistische Beilage.

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





07





# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. Fr. J. Schwarz.

Br. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Postbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Fres. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Militärstr. 2 E, zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1884.

## Monumentale Malerei.

(Fortsetzung.)

### 2. Technik.

Es ist nicht zu leugnen, daß die monumentale Malerei manchen Schwierigkeiten unterliegt und daß ihre Produkte vielen Gefahren ausgesetzt sind. Das Streben, die einen zu erleichtern und die andern zu verringern, um längere Dauerhaftigkeit zu erzielen, hat verschiedenen Arten des technischen Verfahrens ihren Ursprung gegeben. Davon Kenntniß zu haben, ist auch für den Laien in der Kunst nöthig, damit er im Stande sei, vorkommenden Falles mit selbständigem Urtheil für seine Bedürfnisse diejenige Technik zu wählen, welche nach Lage der Sache am meisten entsprechen dürfte. Wir können also unsern Lesern ein kurzes Eingehen in diese Materie nicht ersparen.

Die verschiedenen Arten der bis jetzt angewandten Technik sind: die Freskomalerei, die Kalkfarben-Malerei auf trockenem Grund, die Enkaustik-, Tempera-, Stereochromie- und Mineralmalerei.

a. Freskomalerei, Malerei al fresco, b. h. Malerei mit Wasserfarben auf frischem, wasserhartem Kalkgrund. Die ältesten Kulturvölker haben sich dieser Technik bedient; von den in Pompeji und Herculanium ausgegrabenen und von den Wänden abgelösten Fresken bewahrt das Museum in Neapel, jetzt museo nazionale genannt, eine große Zahl. Von Seiten des Malers ist wegen der besondern Technik, welche rasches Malen auf den feuchten Obergrund erfordert, die Fertigung durchgearbeiteter Kartons und einer Farbenskizze in Del- oder Aquarell-Farben erforderlich. Die Zubereitung der Mauerfläche beginnt mit der Auftragung des Untergrundes auf die Mauer, welche rauh mit Spitzhammer hergerichtet oder reichlich

gefügt sein soll, wie eine Backsteinmauer, damit der Untergrund gut halte. Für Neubauten ist die Mahnung zu beachten, daß der Rohbau vor Auftragung des Untergrundes vollständig ausgetrocknet sein muß, weil die Feuchtigkeit jedes Gemälde zerstört. Soll in alten Kirchen oder Gebäuden mit feuchten Wänden gemalt werden, so ist der feuchte Bewurf wegzuschaffen, sogar die Jugen sollen von ihm gesäubert werden. Der Untergrund oder erste Bewurf ist alsdann nach den gewöhnlichen Regeln aufzutragen. Der Mörtel soll nicht zu fett, sondern mehr sandhaltig sein, um das Springen des Bewurfs zu verhindern. Es taugt auch nicht jeder Sand, er muß zuvor tüchtig geschlemmt und getrocknet werden. Der Untergrund ist so dick aufzutragen, daß alle Unebenheiten der Mauer verschwinden; eine von Vertiefungen und Erhöhungen mißstaltete Wand taugt überhaupt nicht zum Malen, weil der darauf ablagernde Staub jedes Gemälde verunziert.

Wenn der Untergrund getrocknet ist, so beginnt die Arbeit des Freskomalers mit Befestigung des Kartons an der zu bemalenden Wandfläche in der Art und Weise, daß derselbe, oben befestigt und aufgerollt, nach Belieben über die Fläche herabgelassen werden kann. Alsdann trägt der Gypfer den aus einem nicht frisch gelöschten Kalk und feinem, vollständig geschlemmtem Flußsand bestehenden Mörtel den Ober- oder Malgrund auf, aber nur auf einer Fläche, welche der Maler an einem Tage fertig zu malen im Stande ist, und zwar an der Stelle, und so fort in der Reihenfolge, welche der Maler bezeichnet, weil immer auf frischem Grund gemalt werden muß und nur die Farbe fixirt wird, welche auf frischem Grund aufgetragen ist. Auf solche Weise wird der Grund stückweise jeden Tag hergestellt. Ist der Maler nicht im Stande, die für einen Tag zubereitete Fläche zu bemalen, so muß der Rest voll-

ständig entfernt und andern Tags frisch aufgetragen werden und so fort bis zur Vollendung.

Wenn sodann der Malgrund wasserhart ist — was nach 1—2 Stunden geschieht, so läßt der Maler den Karton auf die frischbeworfene Stelle herab und zeichnet die Contouren in den weichen Malgrund, indem er mit einem spitzigen beinernen Griffel den Linien des Kartons nachfährt. Dieser übertragene Karton und die Farbenskizze sind die einzigen Unterstützungsmittel für eine möglichst rasche und genaue Ausführung.

Dieses umständliche Verfahren vertheuert die Freskomalerei; aber es ist nicht die einzige Schwierigkeit. Der Maler kann bei dieser Technik die Farben nicht vertreiben. Er muß daher dieselben in allen Abstufungen jeden Tag, wie er sie braucht, von dem dunkelsten bis zum hellsten Ton bereiten und sie in der von der Farbenskizze diktierten Reihenfolge mit feinen Strichen aneinanderreihen. Das Mischen der Farben und das Abstufen vom dunkelsten bis zum hellsten Ton geschieht mit Zusatz von — nicht frisch — gelöschtem Kalk. Da sich ein Fehler nicht oder nur sehr schwer verbessern läßt, so kommt viel darauf an, den Ton der getrockneten Farbe zum Voraus zu kennen. Zu diesem Zweck wird empfohlen, die ganze Scala der Farben in derselben Reihenfolge, wie sie auf der Palette liegen, auf Stücke von glatt geschabtem Umbraun aufzutragen, welches das Wasser schnell einsaugt, somit den Ton der getrockneten Farbe zu erkennen gibt. Das weitere Verfahren von der Ausziehung der eingekritzten Contouren mit Farben bis zur Vollendung ist Sache des Malers.

Zur Freskomalerei können nur erdartige Farben verwendet werden; Farben aus Pflanzenstoffen oder Mineralien werden vom Kalk angegriffen, zerstört oder verändert.

In Ansehung der kräftigen Wirkung, besonders in großen und weiten Räumen, gebührt der Freskomalerei wohl die erste Stelle. In dieser Art sind in neuerer Zeit die wohl allen unsern Lesern bekannten Gemälde von Heinrich Heß in der Basilika zum hl. Bonifazius und in der Allerheiligen-Kirche in München, das große Gemälde von Cornelius in der St. Ludwigs-Kirche ebendasselbst, das jüngste Gericht

darstellend, einige Malereien von Steinle im Dom zu Köln ausgeführt, nichts zu sagen von vielen andern in Profangebäuden, in der Glyptothek in München, an der neuen Pinakothek daselbst und vielen andern. Was aber ihre Dauerhaftigkeit betrifft, so haben Thatsachen erwiesen, daß die dem Einfluß der Witterung ausgesetzten Fresken ihrer endlichen Zerstörung nicht entgehen. Selbst in gedeckten Räumen haben sich Fresken unter ungünstigen Verhältnissen in verhältnißmäßig nicht sehr langer Zeit angegriffen erwiesen. Das Bindemittel der Farben, oder vielmehr das sie schützende Element ist eine feine Kruste von kohlen-saurem Kalk, in welchen sich der Aetzkalk unter Einwirkung der Kohlensäure der Luft umwandelt. Ist dieses Bindemittel zerstört, so verschwinden die alsdann leicht löslichen Farben in kurzer Zeit.

b. Mischung der Farben mit Leim. Dieses Bindemittel ist mehrfach angewendet worden. Wir nennen es jedoch nur, um davor zu warnen. Mischt man viel Leim unter die Farbe, so springt sie leicht auf, blättert sich und fällt ab; nimmt man wenig Leim, so wird die Farbe ungenügend gebunden und alle Töne entfärben sich. Zu gewissen Zeiten — bei raschem Temperaturwechsel — wird jede Kirche wenigstens vorübergehend feucht; in der Feuchtigkeit löst sich der Leim mehr oder weniger auf und die Farbe ist leicht ab-wischbar. Ein solches Werk hat keinen Bestand.

c. Malerei mit Kalk-Farben auf trockenem Grund — al secco. Zwar läßt sich diese Farbe anfänglich auch nicht schwer abwischen, aber mit der Zeit wird sie immer dauerhafter; nach der Behauptung Mancher soll sie sogar dauerhafter sein, als die mittelst anderer Bindemittel. Ueberdies ist die Zubereitung des Malgrundes höchst einfach. Ist z. B. eine bisher weiß getünchte Kirche zu bemalen, so ist vor allem nothwendig, die Wandflächen frisch zu übertünchen, um alle Ungleichheiten zu beseitigen. Unebene Stellen müssen zuvor mit einem Verputz versehen werden. Soll eine schon vor längerer Zeit getünchte, trockene Wand frisch getüncht werden, so ist es gerathen, der Kalkmilch ein wenig Maun zuzusetzen, damit sie besser eindringe. Ist die frische Tünche

ganz getrocknet, so überstreiche man eine Partie der Wandfläche mit abgerahmter, mittelst Wasser verdünnter, süßer Milch, weil dadurch der Grund für Annahme der Farbe empfänglicher gemacht wird. Auf die so präparirte Wand muß gemalt werden, so lange sie von der Milch noch feucht ist. Darnach kann jeder Meister in Rücksicht auf die ihm zu Gebot stehenden Kräfte bemessen, wie viel er von der Wandfläche auf einmal mit verdünnter Milch bestreichen darf. Unterdessen werden die Farben zubereitet, zunächst die Grundfarbe, indem man die betreffende Farbe in entsprechenden Maße mit in Wasser aufgelöstem Kalk mischt, bis der rechte Ton erzielt ist. Es wird empfohlen, der Farbenmischung echten Wein-Essig beizumischen, einige Tropfen auf einen Farbertopf von etwa einem Liter Gehalt. Die Farben werden dadurch haltbarer, weil dadurch dem Ausblühen von staubartigem Ansatz entgegen gewirkt wird. Weil jedoch unechte und vegetabilische Farben oder Mineralien von dem Kalk zerstört werden, so ist große Vorsicht nöthig; man mache also mit jeder zu verwendenden Farbe eine Probe. Schon nach wenigen Stunden wird der Erfolg beweisen, ob die Farbe echt ist oder nicht. Hat man sich auf solche Art sicher gestellt, so ist es gerathen, den ganzen Bedarf der zu verwendenden Farben, wenigstens die zu den Grundtönen, auf einmal zu mischen, weil bei einer erneuerten Mischung der gleiche Ton sehr schwer zu erzielen ist. Jede Farbenmischung in Kalkmilch läßt sich eine Zeitlang aufbewahren, nur muß man von Zeit zu Zeit Wasser nachgießen, um das verdunstende zu ersetzen, und das Ganze umrühren. So einfach diese Technik ist, so wird sie natürlich von erfahrenen Arbeitern mit größerer Sicherheit angewendet werden.

d. Malerei mit Temperafarben. Das Bindemittel, die Substanz, mittelst welcher die Farben zum Malen flüssig gemacht werden, ist Eiweiß. Im Uebrigen wird, was Zubereitung des Malgrundes betrifft, gerade so verfahren, wie für die Malerei mit Kalkfarben auf trockenem Grund unter Nr. 3 beschrieben ist.

e. Die Enkaustik oder Wachsmalerei. Das Bindemittel besteht aus Terpentinöl, Damar-Harz und weißem Wachs, und zwar

im Verhältniß von 1,  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{1}{8}$ , also auf 1 Pfd. (500 Gramm) Terpentinöl  $\frac{1}{2}$  Pfd. Damar-Harz und  $\frac{1}{8}$  Pfd. Wachs. Nach dem älteren Verfahren schmelzt man die Mischung in einem neuen Tigel über mäßigem Kohlenfeuer unter beständigem Umrühren mittelst Glasstäbchens. Neuestens begnügt man sich, Wachs im Terpentinöl bei gelinder Wärme sich auflösen zu lassen, wozu soviel Terpentinöl genommen wird, daß das Wachs eben flüssig wird. Mit dieser Masse reibt man die Farben ab, wie es bei der Delmalerei mit Del geschieht. Jedoch muß etwas Leinöl beige mischt werden. In Bezug auf die Zubereitung des Grundes ist folgendes zu bemerken. Handelt es sich um Herstellung eines neuen auf neugebauter Wand, so trage man zuerst den Untergrund mit Mörtel von gröberem, gut geschlemmtem Sand und Kalk auf die rauhe Wandfläche auf und dann den Mörtel von feinkörnigem Sand, wenn man nicht vorzieht, auf den Untergrund zuerst noch einen Mörtel aus mittelgrobem Sand aufzutragen. Der Grund soll wenigstens 3—4 cm dick und der Mörtel nicht fett sein. Handelt es sich um Präparirung eines alten Verputzes zum Malgrund, so verfare man, wie oben unter lit. c. beschrieben ist. Unebene Stellen des Verputzes, oder solche, die abblättern, müssen neu hergestellt werden. Mauer und Verputz müssen vollkommen lufttrocken sein. Doch ist es immerhin zu empfehlen, die Kalkrinne (mit Holzspachteln) abzutragen. Bei neuen, oder durch lang wirkende Feuchtigkeit beeinflussten Wänden ist es gut, ein und das andere Jahr zuzuwarten, ehe man mit dem Malen beginnt. In letzterem Falle kann es sogar nothwendig werden, den alten Verputz ganz zu entfernen und durch einen neuen zu ersetzen. Da unter den genannten Umständen das Material der Umfassungsmauer von den Einflüssen der Feuchtigkeit selten ganz frei bleibt, so dürfte es oft nothwendig, immer aber gerathen sein, nach gänzlicher Entfernung des alten Verputzes eine Isolirschicht von Asphalt, Beer, Carbolinum oder Platin-Anstrichmasse auf die vorher lufttrocken gewordene Mauer aufzutragen, bevor mit dem Anlegen des Verputzes begonnen wird. Die Platin-Anstrichmasse ist ein Patent von Pflug & Comp. in Kitzin-



gen (Bayern) und bei Zerstörungen, welche der Regenschlag, Salpeterbildung oder Bodenfeuchtigkeit in Gebäuden anzurichten pflegen, sehr empfehlenswerth. Sie wird wie Oelfarbe gestrichen und ist nicht theurer, als diese. Der zweite Anstrich wird vorgenommen, wenn der erste ganz trocken ist. Der dritte wird, wenn er halb getrocknet ist, mit trockenem Sand beworfen, um die Fläche nach vollständigem Austrocknen für haltbare Aufnahme des Verputzes zu präpariren. Dann erst wird der Verputz regelrecht aufgetragen. Mit dem Malen darf vor dem vollkommenen Austrocknen des Verputzes nicht begonnen werden. Es beginnt damit, die ganze zu bemalende Fläche mit heißem Del zu bestreichen, so daß der Verputz nicht mehr einzieht. Nach einigen Tagen bestreicht man die zu bemalende Fläche mit einer Mischung von Kremsler-Weiß und etwas Dunkel-Ocker sehr fett. Diese Grundfarbe muß mit einem dicken Pinsel in den Verputz eingestupft werden, um ihm die Rauheit zu nehmen. Ist sie trocken, dann beginnt das Malen mit den mit Leinöl, Terpentinöl und Wachs abgeriebenen Farben. Im Fall der Noth kann man Siccativ oder in Del und Terpentin geriebenen weißen Zinkvitriol zusetzen, so viel, als die Farben ertragen. Ist eine Partie genügend ausgeführt, so wird eine Feuerpfanne mit stark glühenden Kohlen vor die gemalte Stelle gebracht, zum Zweck, das in der Farbe befindliche, mit Harz vermischte Wachs auf der Mauer zu binden und zu befestigen, während das Terpentinöl sich verflüchtigt. Nach dieser Prozedur kann man, wenn nöthig, dieselbe Stelle nachhelfend bemalen und vollenden und dann abermals einbrennen. Von diesem Verfahren hat die Wachsmalerei auch den Namen Einbrennstift. Uebrigens wird das Einbrennen in neuerer Zeit wenigstens in geschlossenen, der Witterung nicht ausgesetzten Räumen unterlassen, in der Ueberzeugung, daß sich das fixirende Wachs mit der Zeit von selbst durch Eindringen auf der Wand befestigt. Ein neueres Verfahren läßt auch den Zusatz von Harz weg. Ein im Wesentlichen gleiches, jedoch umständlicheres Verfahren beschreibt auf 8 Seiten eine kleine Broschüre: „Die Delwachsfarben als dauerhaftestes Material für Wandmalereien und

Kirchendekorationen“ von F. Mham, Bonn 1878. 2. Aufl. Wie Semper in seinen „kleinen Schriften“ berichtet, haben Untersuchungen ergeben, daß die im Jahre 113 n. Chr. errichtete Trajanssäule in Rom mit Wachsfarbe bemalt war. Die Farbereste sind heute noch wahrnehmbar. Da die Säule unter freiem — wenn auch italienischem — Himmel steht, so beweist diese Thatsache, wie groß das Vertrauen gewesen sein muß, welches man von Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr. in die Haltbarkeit dieser Maltechnik setzte.

(Fortsetzung folgt.)

## Studien über Plastik.

Von F. Festing.

### V. Altchristliche Periode.

1. bis 10. Jahrhundert.

(Einfluß der Antike: Byzantinischer Styl.)

Neue Kunstformen bilden sich niemals plötzlich und es war nur natürlich, daß auch die christliche Kunst sich an die Ueberlieferung anschließen mußte. Erst nach und nach entwickelte sich aus der formalen Ueberlieferung der Antike neues Leben, wie bei der Architektur so bei den bildenden Künsten. Etwas Anderes ist es mit dem Inhalt. Den alten in der Antike ausgestalteten, entnommen der ganzen Fülle des sinnlichen Lebens, konnte die christliche Kunst absolut nicht brauchen. Hier mußte sich sogleich der wesentliche Unterschied zwischen der alten und neuen Kunst zeigen, wie in gleicher Weise der Gegensatz in Religion und Leben der Christen und Heiden hervortrat.

Es blieb also nichts anderes übrig, als — so zu sagen — neuen Wein in alte Schläuche zu gießen, ein Uebelstand für die junge Kunst der Christen, der erst nach und nach überwunden werden konnte. Dieses ist der innere Grund, welcher nebst dem äußern des sozialen Druckes es mit sich brachte, daß die christliche Kunst nicht gleich bei ihrer Ausbreitung durch die antike Welt sich vielseitiger und glänzender, als es geschehen, entfalten konnte. Daß sie aber gleich im Anfange unter den denkbar ungünstigsten Verhältnissen ein verhältnißmäßig reges und aufblühendes Leben unter den Augen und der Obhut der Kirche und

vorgelesen; in der bischöflichen Messe tritt an ihre Stelle der Canon episcopalis. Auf dem Altare haben sie außer der hl. Messe keine Bedeutung; sie sollten darum auch nur während der Celebration auf demselben stehen, außer derselben aber umgelegt und mit dem Vespertuch verdeckt, oder aber, wie das Missal, dem sie als Supplement dienen, gänzlich entfernt sein. So schreibt das 4. Mailänder Prov.-Konzil von 1576 die Sekretentafel zur Ausrüstung des Altars vor ea ratione, ut peracta Missa non erecta sit, sed depressa sub tela mappave recondatur. Dieselbe Weisung hat die Synode von Aix von 1583 (Hardouin 10, 1567.) fast mit denselben Worten unter ihre Beschlüsse aufgenommen. Die neueren Rubrizisten, wie De Herdt, Falise, Hartmann, finden es zum mindesten geziemend, daß die Altartafeln nach der hl. Messe entfernt werden. Bei der Aussetzung des hltn. Sacramentes aber ist durch einen Entscheid der Riten-Kongregation vom 20. Dez. 1864 deren gänzliche Entfernung vom Expositionsaltare vorgeschrieben, selbstverständlich nur außer der hl. Messe, welche etwa an demselben Altare celebrirt wird.

Bei diesem Verfahren dürfte sich am einfachsten erreichen lassen, daß die Kanontafeln den Tabernakel nicht verdecken. Mag dieser unmittelbar auf der Mensa oder auf der ihm zum Sockel dienenden Leuchterbank sich aufbauen, so bleibt er außer der Zeit des hl. Opfers ganz frei und unverdeckt; nur während der Celebration würde die Sekretentafel eventuell über ein Drittel oder auch die halbe Höhe des Tabernakels aufragen und diesen allerdings zum Theil, aber auch wieder nur so lange verdecken, als er ohnehin durch den celebrirenden Priester verdeckt wird.

Dem Zweck, welchem diese Tafeln dienen sollen, hat zunächst die Ausstattung im Druck durch Deutlichkeit und Vollständigkeit Rechnung zu tragen. Da dieselben immerhin in einem Abstände von etwa 70 cm deutlich und lesbar sein müssen, so darf die Schrift nicht zu klein gegriffen werden. Um die Lesbarkeit um so sicherer zu erreichen, will der sel. Karl Borr. die Tafeln durch einen Fuß, ein Gestell etwas über der Mensa erhöht und so dem Auge näher gerückt haben (aliquanto altius

sustineri debet aliquo fulcimento decore confecto [Instr. supell. 2, 2]). — Die erforderlichen Gebete müssen sodann vollständig vorgelesen und übersichtlich, in natürlicher Abfolge geordnet sein. Für die Seitentafeln ergibt sich der Inhalt von selbst. Die mittlere Tafel soll enthalten das Gloria und Credo, wenn möglich mit ihren Intonationen, das Munda cor, die Gebete zur Oblation und vor der Kommunion, endlich das Placat, vor allein aber die Konsekrationsworte mit ihrer Einleitung an bevorzugter Stelle.

Eine entsprechende Zierde erhalte der Text an erster Stelle dadurch, daß er dem Meßbuch entsprechend als liturgischer Druck behandelt und in den traditionellen zwei Farben hergestellt werde. Kräftig gezeichnete und einheitlich stylisirte Initialen können dabei ebensowohl zum Schmuck, wie zur übersichtlichen Theilung des Textes dienen. Mit größerer Schrift und reicheren, in Gold und satten Farben gemalten Initialen mögen die Tafeln für den festtäglichen Gebrauch ausgestattet sein. — An zweiter Stelle werde dann an eine mäßige Bilderzier gedacht; dieselbe sei passend, nicht sinnlos, sei nur schmückende Zugabe, welche sich nicht auf Kosten des Textes und dessen Deutlichkeit breit machen darf. Die Kanontafeln sollen Textblätter bleiben und nicht Bilderbogen werden. Kann wohl, um nur an einem Beispiel unter vielen zu zeigen, wie der Text nicht behandelt werden soll, folgendes Verhältniß richtig oder vernünftig genannt werden? Von der sehr bunt ornamentirten, trotz Rahmen noch  $62 \times 46$  cm = 2852 qcm messenden Papierfläche der mittleren Tafel eines überaus pretios ausgestatteten Exemplars sind dem Text drei Spalten von je 9 cm Breite und  $18\frac{1}{2}$  cm Höhe = 500 qcm, also etwas mehr als der sechste Theil der ganzen Fläche, zugewiesen. Bei solcher Disposition können allerdings nur die unumgänglich nothwendigen Gebete Raum finden. Architektonische Studien mit obligaten Krabben und Fialen, mit Säulen und Maßwerk, zwischen dem der liturgische Text in Gestalt von Marmortafeln mit kaum lesbarer Schrift eingesetzt erscheint; bunte, styllose Blumenwinde mit turnenden Renaissance-Engeln, welche Draperien, mit liturgischen Gebeten bemalt, schwingen; ein Trauergewand mit

Urnen und weinenden Genien u. dgl. sind keine zum Altar und zum hl. Opfer passende und für Textblätter geeignete Zier.

Als Bilderschmuck für die mittlere Tafel wird eine Kreuzgruppe, das letzte Abendmahl u. dgl. genügen; diese Bilder seien als Holzschnitte, die zu dem liturgischen Druck stimmen, nicht aber als Stahlstiche und noch weniger als Delbrücke behandelt. Die Seitentafeln können sehr wohl jedes Bild entbehren. Den gesammten Text jeder Tafel kann eine einfache Zierlinie, ein bloßes Filet, eine stylisirte Leiste mit Rankenornament ganz passend um- und abschließen.

Ranontafeln scheinen lukrative Artikel zu sein, wie die bunte Mannigfaltigkeit schließen läßt, welche auf den Markt kommt. Findet sinnloses Zeug keine Käufer, dann wird es auch schließlich nicht mehr hergestellt; die Fabrikanten arbeiten ja nicht für ihren eigenen Bedarf, sondern für die verehrlichen Abnehmer, und das sind bei diesem Artikel zunächst wir Diener des Altars; an uns liegt es, wie auf dem Gebiete der Paramentik, so auch bezüglich der unscheinbarsten Ornamente für den Dienst der Kirche Besseres zu verlangen; es wird dann auch Besseres angeboten werden.

Die mittlere Tafel wird zunächst dreispaltig gedruckt und dadurch mehr in die Breite gezogen: late aliquanto amplius pateat, quam longe, hatte schon des hl. Karl Instruktion (2, 2) vorgezeichnet. Die Herstellung derselben als Triptychon, wie sie im „Archiv“ (1883, S. 46) gewünscht wird, ist dadurch wie von selbst angezeigt. Neu und ungewöhnlich ist diese Form übrigens nicht. Im Bereiche der Diözese Lyon muß sie allgemein üblich sein; anders hätte ein französischer Kunstschriftsteller (in Revue de l'art chrétien 1883, S. 346) dieselbe nicht wohl dem „lyoner Ritus“ zuschreiben können. Auch in England und Belgien hat sie sich seit Jahren vielfach eingebürgert. Eine in Belgien in mehreren Auflagen verbreitete, lithographisch hergestellte Ausgabe hat die Dreitheilung in der Weise durchgeführt, daß an ein Mittelstück von 31 cm Höhe und 24 cm Breite sich zwei gesonderte Seitenflügel von gleicher Höhe und 11 cm Breite anschließen. Ein einfaches Filet umspannt jedes dieser drei Theile; die Oratio-

nen sind gleichfalls durch eine rothe Linie von einander gesondert; das Centrum des Mittelstückes nimmt eine Kreuzgruppe ein, zu deren Seiten der Text schmälere Kolonnen bildet, während er über und unter derselben über die ganze Breite hinläuft. Mit Glas und Rahmen, oder auch, wie es mehr geschieht, mittelst einer bloßen Unterlage von Carton lassen sich diese drei Theile in einfachster Weise zu einem gefälligen Triptychon zusammenstellen. Ist die ganze Fassung in Holz oder Metall hergestellt, so bewegen sich die Seitenflügel in Scharnieren; bei bloßer Cartonnagearbeit ist Zusammenhang und Beweglichkeit der Flügel durch einen Falz des Calico- oder Leberüberzugs vermittelt.

Mit dieser Bemerkung ist bereits die weitere Frage berührt: Welche Fassung ist den Kanonblättern für den wirklichen Gebrauch am Altare zu geben? Sollen dieselben nach Weise der Bilder, womit wir unsere Wohnungen schmücken, in einen Rahmen unter Glas gespannt, oder bloß auf eine feste Unterlage aufgezogen werden, so daß sie als dünne, leichte Tafeln zur Verwendung kommen? — Die erste Art der Ausstattung ist die gebräuchlichere und hat ihre Vorzüge; die Textblätter sind dabei weniger dem Verderben ausgesetzt; die Rahmen lassen sich, sei es aus Holz, sei es aus Metall, kunstgemäß und stylgerecht herstellen, reich schmücken und mit dem Altare selbst in Harmonie bringen. (Die Ranontafeln von vergoldetem Silber, welche gelegentlich der Krönung Karl's X. der Kathedrale von Reims geschenkt wurden, sollen, ohne die künstlerische Ausstattung des Textes in Anschlag zu bringen, einen Werth von 1200 Franken haben [Revue de l'art chrétien 1883, S. 346.]) Wird eine derartige Ausstattung aber so massig, daß, wie die citirte Revue berichtet, die Tafeln nur auf Rollen, welche an den untern Rahmen befestigt sind, zur Seite geschoben werden können, oder daß der Celebrant des Beistandes einer zweiten Person bedarf, um die Tafel nur vom Tabernackel wegzurücken, — dann ist die Ausstattung nichts mehr und nichts weniger als sinnlos und unbrauchbar zugleich. — Gewöhnliche Goldleisten, wie sie zum bürgerlichen Bilderschmuck verwendet werden, um schwarz lackirte Rahmen nicht einmal zu

erwähnen, oder reichere Barockrahmen halte man vom Altare fern. Ihrer ganzen Beschaffenheit nach sind solche Rahmen für hängende Bilder berechnet; für Tafeln, welche stehen und in den Rahmen zugleich ihren Fuß haben sollen, sind sie nicht geeignet; sodann haben sie neben ihrem ganz weltlichen Charakter den Fehler, daß der Ueberzug von Gyps leicht abbröckelt und der dünne Goldschaum bald abgerissen ist; das werthlose Material ist zudem einer künstlerischen Behandlung nicht fähig. Mit Spiegelglas ausgelegte Rahmen stimmen noch weniger zur Würde des Altars und zur Heiligkeit des Opfers. Reliquien in die Holzrahmen einzusetzen, entspricht weder den liturgischen Normen über die Behandlung der hl. Reliquien, noch auch überhaupt der Verehrung, welche wir ihnen schulden. Entsprechend profilirte Rahmen von Eichenholz werden sich am besten eignen; Meißel und Pinsel können dieselben würdig zieren und mit dem Altar stylistisch in Einklang bringen. Im „Organ für christliche Kunst“ 9, S. 132 wird für die Rahmen ein Ueberzug in Lederplastik empfohlen.

Da Kanontafeln unter Glas und Rahmen, wenn sie nicht beständig auf dem Altar verbleiben, sich für den Gebrauch als schwerfällig erweisen und, wenn sie regelmäßig entfernt werden, des gebrechlichen Materials wegen leicht der Beschädigung ausgesetzt sind, so dürfte wenigstens für den gewöhnlichen Gebrauch die ältere Art der Ausstattung sich mehr empfehlen. Dieselbe ist bereits in der Instruktion des hl. Karl Borromäus angegeben und hat neuerdings mancherorts wieder Aufnahme gefunden. Das Blatt wird auf ein dünnes Brettchen oder starken Carton aufgezogen und auf der Rückseite mit rothem Calico so bekleidet, daß eine schmale Borde über die Ränder bis auf das Textblatt umgelegt wird und so einen schmalen Rahmen bildet; durch Stempel und Vergoldung kann die Borde sehr wohl verziert werden. Reicher und verhältnißmäßig prächtig wird diese Fassung, wenn feines Leder an die Stelle der Calico tritt. Die vordere Seite mag dann noch zum Schutze der Schrift mit Firniß überzogen werden; nothwendig ist ein solcher Ueberzug nicht. Wird das Blatt auf Holz aufgezogen, so soll nach dem hl. Karl,

damit das Papier durch die Unterlage nicht dunkel oder trübe werde, eine helle Holzart, wie Tannen-, nicht aber Eichen- oder Nußbaumholz gewählt werden. Durch das Umlegen und Bedecken dieser leichten Tafeln nach der hl. Messe wird außer dem oben erwähnten liturgischen Zwecke auch die praktische Absicht erreicht, daß sich dieselben nicht wesen noch verziehen.

Wenn einige Kanonblätter, welche den erörterten Anforderungen entsprechen, hier empfohlen werden, so soll nur unter den jüngsten Publikationen das Beste hervorgehoben sein; eine weiter greifende Umschau wäre zwecklose Mühe. Die Maße geben die Höhe und Breite der Druckfläche einschließlich der den Text umschließenden Zierlinie an.

Die bereits erwähnte belgische Ausgabe, deren Mitteltable als Triptychon gedruckt ist, erschien im Verlage der Kunst- und Paramentenhandlung von L. Grossé in Brügge. Die mittlere Tafel mißt in der Höhe 31 cm, in der Breite mit den Seitenflügeln 11 + 24 + 11 cm; die Seitentafeln 24 × 14 cm. In Deutschland stellen sich die Preise: für die Textblätter in Roth- und Schwarzdruck M. 2., auf Pappe mit rothem Calico aufgezogen M. 7. 50, mit verschiedenfarbigen Initialen und der illuminirten Kreuzgruppe auf Goldgrund, aufgezogen, mit ornamentirtem Calicorand M. 15., mit Ueberzug von rothem, reich vergolbetem Saffian M. 40. bis M. 50. (Zu beziehen durch J. B. Grach's Buchhandlung in Trier.)

Ueberaus edel gehalten sind die Textblätter der Johannes-Druckerei in Tournai. Die mittlere Tafel ist in drei gleichen Spalten gedruckt und mit einer Kreuzgruppe geschmückt; der gesammte Text ist roth ablinirt und von einer einfachen Leiste umschlossen. Das Maßverhältniß der Mitteltable ist 22 × 37½ cm, der Seitentafeln 20½ × 13 cm. In einfachem Roth- und Schwarzdruck kostet das Exemplar M. 1. 50, mit kolorirtem Bilde, kolorirten Leisten und farbigen Initialen M. 3.

Die beiden Ausgaben von Pustet in Regensburg haben einen klaren, lesbaren Text, von stylisirten Leisten umschlossen. Von der kleineren Ausgabe mißt die Mitteltable 25½ × 34 cm und ist mit dem

letzten Abendmahl von Prof. Klein geziert, die Seitentafeln stark  $22 \times 14$  cm. (Preis 90 Pf.) Die größere Ausgabe ist dem Prachtmissale desselben Verlegers entsprechend dreifarbig gedruckt, ohne Silberschmuck, mit kolorirten Initialen und den Intonationen zum Gloria und Credo; die Mittel- tafeln mißt  $32\frac{1}{2} \times 40\frac{1}{2}$  cm, die Seiten- tafeln stark  $22 \times 15$  cm. (Preis M. 3.)

Huttler in Augsburg hat seine Kanon- tafeln mit gothischen Typen gedruckt, welche dem Mainzer Psalter von 1457 entlehnt sind. Die mehrfarbigen Initialen erhöhen die edle Pracht des von einfacher Zierlinie umschlossenen und roth ablinirten Textes. Die Einleitung der Konsekrationsworte und die Gebete unmittelbar vor der Kom- munion werden nur ungenügend vermißt werden. Die Maße betragen bei der mittleren Tafel  $25 \times 46$  cm, bei den Seitentafeln  $25 \times 15$  cm. (Preis M. 3.) Als Maße einer kleineren Ausgabe finde ich notirt für die mittlere Tafel  $20\frac{1}{2} \times 28$  cm, für die Seitentafeln  $16\frac{1}{2} \times 11$  cm. (Preis M. 1.)

Triar.

Prof. R. Schrob.

### Korrespondenz.

Aus alter und neuer Erfahrung kann ich der Redaktion des „Archivs“ bezeugen, daß die Artikel über die Behandlung konsekrirter, und die Kon- struktion neu zu errichtender Altarsteine einen sehr munden Fleck getroffen haben. Früher schon, und seit der Publikation jener Artikel noch mehr, habe ich willkürliche Zerstörung konsekrirter Altäre oder unerlaubte und ungiltige Errichtung neuer selbst gefunden oder mir über zahlreiche Fälle von glaubhafter Seite berichten lassen. Da ist z. B. einem Nebenaltar-Stein eine Mauer vorgebaut worden, um mehr Tiefe für den Aufbau zu ge- winnen. Der Maurer mauerte, der Pfarrer nahm das Reliquiengefäß aus dem eigenmächtig erbroschenen Sepulchrum des alten Steines und stellte es — es war überdies offen — in die Oeffnung des neuen, schloß sie, und der Altar war fertig. An einem anderen Ort hat der Pfarrer die zwei an der schmalen Wand links und rechts am Chor- bogen über Et stehenden Nebenaltarsteine ohne weiteres abgebrochen und in gerader Linie wieder neu aufgebaut. Konsekriert wurden sie nicht. Vor gar nicht langer Zeit wurde irgendwo ein zöpfiger unschöner Altaraufsatz durch einen neuen ersetzt, was ganz recht gewesen wäre. Aber alle Anzeichen deuten darauf hin, daß nicht der neue Aufsatz sich nach dem alten Stein, sondern der Stein nach dem Aufsatz hat richten müssen. Nach diesem Geßez hat die alte Altarplatte Allem nach einer neuen weichen müssen. Eine Konsekration hat seitdem nicht stattgefunden. Von dem Gebrauch ungeeigneten oder unwürdigen Materials will ich

ganz schweigen: In diesem Stück hat man gleich- falls die richtige Anschauung derart verloren, daß zu der Mensa sogar eine abgängige Grabplatte verwendet wurde. Die untere Seite barg sogar noch die Inschrift des Grabmals. Doch sei mir erlaubt, auch noch auf jene Fälle hinzuweisen, in welchen der Stipes eines neuen Altars von Back- stein gebaut und mit Mörtel verputzt wurde. Mein Gefühl sagt mir — und ich gebe ihm Ausdruck, obgleich ich vielleicht manchem zu streng urtheile — daß gebrannter Lehm nicht das ist, was die kirchliche Rubrik unter dem Worte Lapis (Stein) versteht. Und wenn auch: ist der lufttrockene Mörtelverputz gewiß und sicher von jenem Material, das Stein genannt wird und zum Stipes und der Mensa gebraucht werden soll und konsekriert werden kann? Ich weiß es nicht gewiß, aber starke Zweifel sind in mir aufgestiegen, seitdem ich in Nr. 1 des „Archivs“ von 1884 S. 8 die amerikanische Anekdote von dem Steinkitt und den bitteren Folgen desselben gelesen habe. Da darf man sich wohl fragen: was ist mehr Stein Steinkitt oder Mörtel? Summa Summarum — Fehler sind viele gemacht worden. Aber ganz gewiß, sie wurden in bester Absicht gemacht und bloß deßhalb nicht vermieden, weil man es nicht besser wußte. Darum wissen wir dem „Archiv“ besten Dank, daß es über diese wichtige Materie Licht verbreitet und das Bedürfnis nach gediegenem Unterricht wieder wach gerufen hat. Wir stimmen voll und ganz in seinen Wunsch ein, daß der liturgische Unterricht in dieser und allen ver- wandten Gegenständen in den theologischen Er- ziehungs-Anstalten zu einer obligaten Disziplin gemacht werden und der Unterricht darin durch korrekte Modelle anschaulich gemacht werden muß. Wie dankbar wären wir Priester heute, wenn wir diesen Unterricht genossen hätten! Es gereicht mir deßhalb auch zu aufrichtiger Freude, Ihnen melden zu können, was ich aus guter Quelle gehört habe, daß neuestens im Priester- Seminar in Rottenburg Altarstein-Modelle dem Unterricht zu Grund gelegt sind; möge dieses lobenswerthe Beispiel überall Nachahmung finden. Und zuletzt noch ein Wunsch: die Kirchenvisita- toren wollen ein scharfes Augenmerk auf die Altäre haben, auf daß Schäden aus früheren Zeiten zum Zweck erlaubten Gebrauchs der Al- täre gehoben und neue verhütet werden. G—1.

Von Nr. 1/6 des „Archivs“ (I. Semester 1883) deren erste Auflage gänzlich vergriffen war, ist eine

### ==== Zweite Auflage ====

veranstaltet worden, und es können daher voll- ständige Exemplare des ganzen ersten Jahrgangs durch die Post, durch alle Buchhandlungen oder gegen Einsendung von M. 1. 35 für je ein Halbjahr oder M. 2. 70 ganzjährig direkt von der Exped. ds. Bl. jederzeit bezogen werden.

**G. Waldhausen & H. Ellenbeck/**  
Stuttgart, Blumenstraße 25,

mit besten Zeugnissen ausgestattet, empfehlen sich zur Anfertigung von Kirchenfenstern mit Figu- ren, Teppichen, Ornamenten in allen Stylarten.

im engeren Anschluß an das kirchliche Leben entwickelte, diese Thatsache ist uns jetzt ein offenkundiger historischer Beweis, daß die katholische Kirche nichts weniger als eine Feindin, vielmehr eine eifrige Förderin der Kunst von Anbeginn des Christenthums gewesen ist.

Gerade bei der Plastik hatte die christliche Kunst den schwersten Stand. „Du sollst dir kein geschnitztes Bild machen, dasselbe anzubeten“, dieses Grundgebot des den Juden gegebenen Gesetzes galt auch den Christen als Grundgesetz ihres innern und äußern Lebens. Nun war aber gerade die Plastik so recht die Kunst des diesseitigen, versinnlichten Lebens, jenes Götzendienstes der antiken Völker geworden, und die neuen Jünger Christi hatten alle Ursache, die verführerische Macht der in Stein und Erz gebannten Geisterschaar zu fürchten. Stand sie doch längst im Dienste einer verfeinerten und raffinierten Sinnlichkeit, deren Bekämpfung gerade eine Hauptaufgabe der christlichen Religion in jenen Tagen bildete.

Nur mit Vorsicht mochte man deshalb daran gehen, sich der Plastik zu bedienen, um im Kleide der alten Typen die neuen Gedanken auszusprechen. Was bei Betrachtung jener altchristlichen Kunstgattung sogleich auffällt, ist die Erscheinung, daß sie im Gegensatz zur Malerei fast gar keine selbständigen Werke und Einzelfiguren aufzuweisen hat. Sie scheint sich fast nur mit der Ausschmückung der Gräber und der Darstellung der ersten Todesgedanken befaßt zu haben. Daß schon früh eine Statue Christi existirt, die jene von ihm vom Blutfluß geheilte Frau (Matth. 9, 20) gesekt und Kaiser Julian zerstört hätte, daß Mikodemus ein Bild des Heilandes aus Cedernholz geschnitzt habe, kann ebensowenig wie das angeblich durch den hl. Lukas gemalte Bild Christi durch geschichtliche Zeugnisse begründet werden. Je inniger man gerade in jenen ersten Tagen der christlichen Kirche des geliebten Herrn und Meisters im treuen Jüngerkreise gedachte und die Ueberlieferungen über seine menschliche Gestalt im lebhaften Andenken bewahrte und von Mund zu Mund fortpflanzte, desto weniger fühlte man sich vielleicht geneigt, das dem geistigen Auge vorschwebende Bild im todtten Steine dar-

zustellen. Außer jener allgemeinen Abneigung gegen diese Lieblingskunst des griechisch-römischen Alterthums hielt die ersten Christen gewiß auch eine gewisse Scheu vor der scheinbaren Nachahmung einer Kunstübung zurück, welche gerade in jener Zeit von den römischen Kaisern zur abgöttischen Verherrlichung ihrer Person mißbraucht wurde. Nur von dem noch heidnischen Kaiser Alexander Severus ist bekannt, daß er eine Statue Christi anfertigen ließ, welcher Versuch aber nichts weniger als Nachahmung gefunden zu haben scheint.

Einige wenige Statuetten aus Marmor, die aus den Katakomben stammen und gegenwärtig im Museum des Lateran aufbewahrt werden, stellen noch nicht den geschichtlichen Christus, sondern nur das symbolische Bild des guten Hirten, als den er sich selbst parabolisch bezeichnet hatte, dar. Bartlos, mit der aufgeschürzten antiken Chlamys, dem weiten Obergewand, bekleidet, hält er nach der einen Darstellung in der Linken den Hirtenstab und streckt die Rechte gegen ein Lamm zu seinen Füßen aus; nach der andern trägt er das verirrte Schaf auf seinen Schultern.

Das älteste noch erhaltene Standbild ist das des hl. Hippolytus, ebenfalls im Lateran. Auf ihn weisen die Titel mehrerer Schriften des Genannten und der bis zum Jahre 333 gehende Oesterchylus hin, die auf der Rückseite des Sessels eingegraben sind. Aber nur die untere Hälfte dieser in der würdevollen Haltung eines Rhetors darsitzenden Gestalt gehört dem dritten Jahrhundert an; die obere mit dem Kopfe ist neu aufgesetzt. Sie scheint also ursprünglich von einem heidnischen Bildhauer herzurühren. Das bekannteste und bedeutendste Werk ist die große Erzstatue des hl. Petrus in der Peterskirche. Den bessern Werken in der Kaiserzeit verwandt, gleicht es in Gewandung und Haltung den sitzenden Senatorengestalten der antiken Periode. In der Linken, die noch zum Theil von dem in sorgfältige Faltenlage gebrachten Gewande bebedt ist, hält der Apostelfürst den Schlüssel, während die Rechte segnend erhoben ist.

Die häufigste Gelegenheit zu plastischem Schmuck boten die Sarkophage, Todtenfärge, deren Gebrauch namentlich in den

nördlichen Gegenden, wo der germanische und keltische Ritus diese Art der Totenbestattung verlangte, immer mehr sich einbürgerte. In den Katakomben fand man die meisten Särge in den Arkosolien, den rundbogigen Nischen, über denen die luminaria, die Oeffnungen für Licht und Luft, angebracht waren. Später wurden sie in den kleinen Chorabsiden, die in den ersten christlichen Kirchen über den Krypten der Martyrer sich befinden, aufgestellt oder auch auf den Kirchhöfen beigesetzt. Diese Särge enthalten oft zwei, drei oder auch vier Abtheilungen für je eine Leiche. Natürlich sind nicht alle Särge mit künstlerischem Schmuck versehen, in den Oemeterien von Trier sogar die meisten ohne denselben.

Derselbe besteht in Haut- und Basreliefdarstellungen, die gewöhnlich ohne Unterbrechung, oder von kleinen Säulendstellungen eingefast, in einer Reihe, bei großen in zwei Reihen, die Höhen der Seiten bedecken. Ihren Inhalt bilden Szenen aus dem Neuen Testament, zu denen sich solche aus dem Alten Testament als vorbildliche Typen des Lebens und der Person Christi anschließen.

Aus dem Alten Testament werden häufig Szenen aus der Schöpfungsgeschichte dargestellt, so die Erschaffung des Adam, Adam und Eva unter dem Baume, auch die Errettung Moes, die Geschichte des Jonas, der ein Vorbild für den Tod und die Auferstehung Jesu ist. Sodann kommen vor allen vor: Moses, der die Gesetzestafeln aus der Hand Gottes erhält, oder das Wasser aus dem Felsen schlägt, ferner die Errettung des israelitischen Volkes durch den Untergang Pharaos, das Opfer Isaaks, Daniel in der Löwengrube, dieser besonders häufig, und zwar stets als nackter Jüngling zwischen zwei Löwen stehend.

Aus dem Neuen Testament sind die Wunder Jesu ein gewöhnlicher Darstellungsgegenstand, so die Heilung des Blinden, des kranken Weibes, des Sichtbrüchigen, der mit dem Bette von dannen geht, besonders häufig die Errettung des Lazarus, sodann auch das Wunder zu Kana und jenes der Brotvermehrung. Auffällig ist es, daß außer dem sich die Hände waschenden Pilatus und Petrus, mit dem ihn zur Buße mahnenden Hahn neben sich, Szenen aus

der Leidensgeschichte Jesu fast gänzlich fehlen. Sonst sehen wir aus seinem Leben besonders gern die hl. drei Könige dargestellt, welche mit phrygischen Mützen auf dem Haupte, die Geschenke in den Händen, soeben eilenden Fußes ankommen.

Vor allen beliebt erscheint aber die Darstellung Jesu als des geliebten „Herrn und Meisters“ in Mitte seiner Apostel und Jünger. Er selbst nimmt eine erhöhte Stellung in der Mitte des Feldes ein. Jene stehen zu sechs, oder selbst zu zwölf, in diesem Falle auch die Kurz- und Rückseite des Sarkophags ausfüllend, rechts und links neben ihm. Diejenigen, welchen er sein Gesicht zuwendet, wenden sich ebenfalls, sämmtlich mit aufgehobener Rechten, ihm zu, während die auf der andern Seite, von denen je einer die Rechte erhebt und der andere sie auf eine Schriftrolle legt, mehr nach vorn aus der Fläche heraus schauen. Nach der Deutung Schnaase's will der Künstler unter den ersten jene Jünger, die hienieden sein Antlitz geschaut, unter den letztern deren Nachfolger, die nach seinem Hingange den Völkern das Evangelium brachten, bezeichnen.

Zu bemerken ist, daß diese Darstellungen aus der hl. Schrift auf jenen Särgen gegenüber den Malereien in den Katakomben um manche vermehrt sind. Zu diesen gehören aus dem Alten Testament: Moses, das Gesetz empfangend, der versuchte Abfall der Israeliten von Moses vor dem Wunder des Felsenquells (eine Anspielung auf die Gefangennehmung Christi), Job; aus dem Neuen Bunde: die Tochter des Jairus, Anbetung der Hirten, Segnung der Kinder, der Hauptmann von Kapharnaum, der Einzug in Jerusalem, die Austreibung der Tempelschänder, Gefangennehmung, Verleugnung Petri, Christus vor den Hohenpriestern und Pilatus, Pilatus die Hände waschend, Christus mit den zwei Jüngern in Emmaus, derselbe als Gründer der neuen Religion inmitten der vier Paradiesesflüsse. Dagegen vermiffen wir auf den Särgen die Darstellungen: Moses vor dem feurigen Dornenbusch die Sandalen lösend, sowie das Bild des Orpheus, die klugen Jungfrauen und die hl. drei Weisen bei Herodes. Siehe J. A. Kraus: Die chr. Kunst in den frühesten Anfängen 116. Derselbe erklärt: „Ein Theil dieser Bilder

aus der Leidensgeschichte des Herrn, wie auch der Verrath des Judas, die Auferstehung Christi, die Ermordung der unschuldigen Kindlein, die Geschichte der Susanna und der Martyrtod des hl. Stephan findet sich nur auf Sarkophagen des südlichen Frankreich; letztere, obgleich vielfach an die römischen erinnernd, unterscheiden sich überhaupt von diesen sowohl durch den Inhalt der Skulpturen wie durch die Behandlungsweise, den Styl und die architektonischen Details. Die Museen zu Arles, Lyon, Marseille, Aix sind reich an südgalischen Särgen.“

Man sieht, die christliche Kunst ist bezüglich ihres Inhalts gerade in ihrem Beginne eine mehr historisch-didaktische, als bloß symbolische. Diese tritt immer nur da ausschließlich auf, wo, wie am Beginne der Kulturentwicklung eines Volkes, es an einem von der Kunst erfassbaren Inhalt und den Mitteln einer geschulten Technik fehlt. Letztere überkam die christliche Kunst als das wenn auch schon stark depravirte Erbe der Antike, den Inhalt lieferten die Thatfachen des ganzen reichen Lebens Jesu mit seinen zugleich echt menschlichen und tief poetischen, wie zugleich wesentlich göttlichen Seiten, mit seinen höchst erhabenen, das Gemüth erhebenden und befriedigenden Ideen.

Die allerersten Anläufe der christlichen Kunst nehmen freilich, sowohl bei den Sarkophagen als in der Malerei, ihren Ausgang vom Symbol. Am häufigsten kommt das Kreuz und der Namenszug Christi mit dem Alfa und Omega vor, sowie das Lamm, zuweilen mit dem Kreuz, und der Fisch, der ebenfalls Christus sinnbildet. Der Pfau deutet auf die Unsterblichkeit, die Tauben und Vögel, gewöhnlich neben einer Vase, bedeuten die Seelen der Christen. Der Weinstock, Palmbaum, Lorbeer gehören ebenfalls hierher. Auch antike Ausdrucksmittel werden angewendet. So ist das Bild des Gastmahls von den heidnischen Särgen und die Trauben lesenden und felternden Genien aus den bacchischen Darstellungen herübergenommen und im biblischen Sinne angewendet.

Doch sehen wir uns die hervorragendsten der noch erhaltenen Särge an. Ein Sarkophag in St. Ambrosio in Mailand unter der Kanzel, voll lebendiger Anklänge an

die alte Kunst, (Abb. in den Oesterr. Denkmälern von Heiber B. II.) zeigt auf der einen Schmalseite Adam und Eva beim Baume der Erkenntniß und andere Szenen des Alten Testaments, sowie das Christuskind in der Krippe zwischen Ochse und Esel; auf der andern die Opferung Isaaks mit klarer Beziehung auf den Opfertod Christi. An der Vorderseite befinden sich am Rande des Deckels in der Mitte in einem Medaillon, von Genien gehalten, die Brustbilder der beiden Verstorbenen, links davon die drei Jünglinge, die das Gözenopfer verweigern, rechts die drei Weisen, wodurch ein sinniger Gegensatz zwischen heidnischer und christlicher Gottesverehrung gegeben ist. Darunter sehen wir in einem doppelt so hohen Fries Christum auf erhöhtem Orte als Lehrer unter den zwölf Aposteln vor dem Tempel stehen, während zu seinen Füßen die zwei Verstorbenen knien.

In den christlichen Museen des Lateran und in den Grotten des Vatikan befindet sich eine Reihe solcher Sarkophage, welche uns ziemlich ausgiebig den Stoff altchristlicher Kunstbarstellungen vorführen. Die ersten stammen meist aus den Katakomben. Einen der schönsten hat Lübke in seiner Geschichte der Plastik (Bd. I, S. 376) abgebildet. Zwei Reihen Relieffbarstellungen, durch einen einfachen Gesimsbalken von einander getrennt, ziehen sich an den Seitenwänden hin. In der Mitte der Hauptseite befindet sich der geschmackvolle Muschelrahmen mit den Brustbildern der Verstorbenen, der fast vom obern Rande bis zu  $\frac{1}{4}$  in die untere Relieffreihe heruntergeht. In der obern Reihe steht links vom Medaillon der jugendliche Moses, die Gesetzestafeln aus der Hand Gottes empfangend, daneben links ist die Verleugnung Petri und am Eck die Auferweckung des Lazarus: Christus streckt die Rechte gegen das antike Grabmonument aus, während die Schwester des Lazarus in ausdrucksvoller Bewegung ihm die Linke küßt; rechts vom Medaillon sehen wir das Opfer Isaaks und am Eck das gegen Gewohnheit so ausführlich mit 8 Figuren geschilderte Gericht Pilatus'. Die untere Reihe zeigt von links nach rechts Moses das Wasser aus dem Felsen schlagend, dann 3 Figuren (Gefangennehmung Petri?), Daniel zwischen zwei Löwen, dem Habakuk



Speise bringt, hierauf den jungen Tobias bei Raguel, der unter einem Baume sitzt und die zwei Tafeln der Gastfreundschaft aneinanderhält, während der Engel, gekleidet wie Tobias, hinter dem Baume zuschaut, hierauf folgt: Christus heilt den Blinden, der wie gewöhnlich als Knabe erscheint, am Eck, wie er die Brote und Fische segnet.

Diese Darstellungen laufen also, wie es meist der Fall ist, in ununterbrochener Reihenfolge friesartig an den Seitenflächen hin, indem die einzelnen Gruppen dicht aneinander, ja ineinander gedrängt sind, so daß oft eine oder selbst zwei Figuren der einen Gruppe hinter Figuren der Nachbargruppen zu stehen kommen. Zuweilen erhalten die Flächen architektonische Anordnung und die Gruppen werden durch Säulenstellungen von einander getrennt und eingerahmt. Eine solche zeigt unter andern der bekannteste, sehr schöne Sarkophag des Junius Bassus in der Peterskirche vom Jahre 359. Die Vorderseite schmücken zwei Reihen Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, nämlich Sündenfall, Opfer Isaaks, Daniel und Hiob, ferner Christus lehrend, unter dessen Sitze Uranus mit dem ausgebreiteten Schleier erscheint, Vorführung Christi vor Pilatus, seine Verurtheilung, Gefangennehmung Petri und eine unbestimmbare Darstellung. Die Gruppen der untern Reihen sind durch ornamentirte Säulen getrennt, die abwechselnd durch Rundbögen mit Muschelausfüllungen und Giebel verbunden sind. Auf diesen Bögen und Giebeln ruht ein schmales Gesims, während auf den Säulen der obern Reihe ein reichgegliedertes Kranzgesims aufliegt. Auf den Schmalseiten sind Trauben lesende und kelternde Genien dargestellt. (Fortsetzung folgt.)

### Die Kanontafeln

sind erst im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts allgemein in Gebrauch gekommen, und zwar, wie es scheint, zunächst in Folge der „Instruktion über die Einrichtung und Ausstattung der Kirchen“, welche der hl. Karl Borromäus auf Grund eines Beschlusses des 3. Mailänder Prov.-Konzils vom Jahre 1573 herausgegeben hat. Zwar war diese Instruktion zunächst nur für die

mailändische Kirchenprovinz bestimmt; um ihres durchaus praktischen Inhaltes willen fand sie aber sogleich in einem weiten Umkreise Nachahmung und verdient auch jetzt noch zu Rathe gezogen und — befolgt zu werden. Von jenem Zeitpunkte an haben bis in den Anfang des folgenden Jahrhunderts hinein die Synoden in Deutschland und Frankreich gleichmäßig solche Tafeln für die Celebration der hl. Messe vorgeschrieben. Die Rubriken des Missals, welche übereinstimmend mit jenen Synodalverordnungen nur von einer Tafel sprechen, erwähnen dieselbe erst seit der Revision des Messbuches unter Clemens VIII. im Jahr 1604. Drei Tafeln kennt aber schon Gavanti's vielberufener Thesaurus, dessen erste Approbation von 1627 datirt; gleichwohl waren zu seiner Zeit meist zwei Tafeln im Gebrauch: neben der eigentlichen Sekretentafel eine zweite mit dem Johannes-Evangelium, oftmals aber auch nur eine einzige, welche dann den Text der beiden oben genannten in sich vereinigte.

Der Einführung dieser auf den Altar zu stellenden Tafeln liegt das praktische Bedürfnis zu Grunde, dem Celebranten volle Sicherheit für die Recitation solcher Gebete zu bieten, welche er nicht wohl aus dem Missale ablesen kann. Die Rubriken (Rubr. gen. XX.) bezeichnen die von ihnen vorgeschriebene Tafel als „sogenannte Sekretentafel (tabella secretarum appellata)“, »tabella cum secretis orationibus«, »tabella secretorum Missae« sind die von den Synoden gebrauchten Namen; ihren Text bildeten demnach Gebete, welche der Celebrant still (secrete) zu beten hat. Dieselbe soll nach dem Konzil von Avignon vom Jahre 1594 (Hardouin 10, 1850.) das Gloria, Credo und die Konsekrationsworte, nach den Konstanzer Statuten vom Jahre 1609 (Harzheim 8, 909.) „den größeren und kleineren Kanon“, d. i. die Konsekrations- und Oblationsgebete enthalten; daher mag denn auch unser Name „Kanontafeln“ stammen (franz. canons d'autel, bei Italienern vielfach charta-gloria).

Ihren Zweck und textlichen Inhalt entsprechend sind die ältern, durch Gesetz vorgeschriebenen Tafeln und ihre beiden, durch den Gebrauch sanktionirten jüngeren Gefährtinnen nur für die Feier des hl. Opfers

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. Fr. J. Schwarz.

Mr. 5.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Postbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Frs. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Militärstr. 2 E, zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1884.

## Monumentale Malerei.

### 2. Technik.

(Fortsetzung.)

f. Die Stereochromie. Bei ihr wird das Bindemittel nicht unter die Farbe gemischt, sondern nach dem Malen auf das Bild aufgetragen. Es besteht in dem sogenannten Wasserglas (kieselsaures Kali), von Prof. Fuchs in München erstmals dargestellt (1825) und dann von Maler Prof. Schlotthauer auf die Wandmalerei angewendet. Der Malgrund wird wie bei der Freskomalerei von Mörtel mit wenig Kalk hergestellt, dann, nach vollständigem Austrocknen, unter Anwendung von destillirtem Wasser mit einem rauhen Sandstein abgeschliffen, auf daß eine Flüssigkeit leicht eindringe. Dieses Aufspritzen von destillirtem Wasser geschieht mittelst einer von Schlotthauer erfundenen Staubspritze unmittelbar vor dem Beginn des Malens und wird wiederholt, wenn die zu malende Fläche vor der Vollendung eintrocknet. So bleiben die Farben in ihrer natürlichen Frische. Unmittelbar nach Vollendung des Bildes wird dasselbe unter Anwendung der Staubspritze mit einer Mischung von Wasserglas und destillirtem Wasser bespritzt. Dieses Verfahren wird, so oft die Flüssigkeit von der Wand aufgesaugt ist, so lange wiederholt, bis die Farben gut fixirt sind. Auf diese Weise wird auf künstlichem Wege eine glasharte, durchsichtige Kruste erzeugt, ähnlich derjenigen, welche sich bei der Freskomalerei durch Einwirkung der Kohlensäure der Luft auf den Kalk bildet.

Diese Maltechnik wurde mit großen Erwartungen aufgenommen; man glaubte sogar, sie werde in kurzer Zeit alle übrigen bei der Monumentalmalerei gebrauchten verdrängen. Unter andern bedienten sich Kaulbach ihrer für die Gemälde im Treppenhause des Berliner Museums, Echter,

Piloth und Diez bei den großen historischen Bildern an der Außenseite des Maximilianeums in München. Allein der Erfolg hat diese Erwartungen nicht bestätigt. Der fixirende Wasserglas-Ueberzug wird leicht blind, und in Folge dessen nimmt seine Durchsichtigkeit ab; einzelne Farben, Ultramarin, Umbraun, Schwarz sind der Zerstörung leicht zugänglich. Die Gemälde am Maximilianeum in München und viele andere gehen ihrem Verfall entgegen. Nach solchen Erfahrungen dürfte diese Maltechnik auf eine Zukunft wohl nicht zu hoffen haben.

g. Die Mineralmalerei. Es ist demnach nicht zu verwundern, wenn die mit dem kieselsauren Kali als Fixierungsmittel gemachten Proben zu weiteren Untersuchungen auf dem eingeschlagenen Wege Anlaß gaben. Dieselben führten zu der Empfehlung einer neuen Maltechnik, welche sich unter dem Namen „Mineralmalerei“ einführt und nach ausdrücklicher Versicherung im Stande ist, den chemischen und physikalischen Wirkungen der Witterung und jedem Klima den größten Widerstand zu leisten. Der zum Bindemittel verwendete Körper ist Silicium (Kiesel) in Verbindung mit Sauerstoff oder Kieselsäure, gemeinhin unter dem Namen Kiesel-erde bekannt. Das ganze Verfahren, sowohl zur Herstellung des Bindemittels, als zur Präparirung des Malgrundes und der Farben ist Geheimniß des Erfinders A. Reim in München. Was davon in die Oeffentlichkeit gekommen ist, enthüllt dessen Broschüre: „Die Mineralmalerei, Neues Verfahren zur Herstellung witterungsbeständiger Wandgemälde“. Wien. Pest. Leipzig. Hartleben. Die in dieser Maltechnik ausgeführten Gemälde, z. B. das von Lindenschmit: „Die Schlacht von Sendling an der Kirche von Sendling bei München“, haben zwar noch keine Gesichte und vermögen daher ihre Wetterbeständigkeit nicht durch ein hohes Alter zu beweisen. Anderer-

seits aber hat die neue Technik wissenschaftliche und empirische Proben bestanden, deren Werth ohne Ungerechtigkeit nicht unterschätzt werden kann. Das ist durch Gutachten von Auktoritäten bestätigt. Ein solches hier ausführlich und wörtlich folgen zu lassen, halten wir uns verpflichtet. Es ist vom 5. Jan. d. J. datirt und von A. Bayersdorfer, k. Galerie-Konservator, W. Lindenschmit, Maler und Prof. an der k. Akademie der bildenden Künste, Jos. Flüggen, k. Professor, Rudolph Seiz, Maler und k. Konservator am bayer. Nationalmuseum, Herm. Schneider, Maler, Adam Adolph Oberländer, Maler, Otto Seiz, k. Professor, Fritz Hasselmann, Architekt, sämmtlich in München, unterzeichnet. Am 10. Jan. schlossen sich ihnen weiter an: J. v. Lenbach, Jr. Recht, Karl Haiber, W. Hauschild, J. v. Reber. Es lautet:

„Die Unterzeichneten haben sich heute im Atelier des kgl. Akademie-Professors Herrn Wilhelm Lindenschmit zu einer Besprechung zusammengesunden, deren Gegenstand die von Herrn Keim erfundene Mineralmalerei sein sollte und in welcher sie nach erneuerter Prüfung der vorliegenden Versuche und nach gegenseitiger Mittheilung der von den einzelnen der Anwesenden in praktischer Ausübung dieser Technik gemachten Erfahrungen zu dem Schlusse kamen, daß das von der kgl. Akademie der bildenden Künste in München ausgestellte, höchst günstige Gutachten vom 2. Mai 1882 (siehe II. Bd. der „Mappe“, illustrierte Fachzeitschrift für dekorative Gewerbe, Scholke, Leipzig, Seite 159 u. 172) heute noch seine vollständige Gültigkeit bewahre. Die Unterzeichneten hegen die Ueberzeugung — und sie werden darin von Gutachten mehrerer Auktoritäten der Chemie, sowie von dem Erfolge angestellter Versuche, welche die vieljährige Unbill der Zeit in einem kurz verlaufenden Prozeß zusammenzufassen bestimmt waren, unterstützt —, daß dieses Verfahren an Beständigkeit und Wetterfestigkeit der in ihm ausgeführten Gemälde jede bisherige für Monumentalmalerei angewendete Technik weit übertrifft. Sie erkennen, daß das physikalische Prinzip, worauf seine Beständigkeit gegründet ist, mit jenem des buon fresco übereinstimmt, der einzigen Maltechnik, welche eine relativ hohe Beständigkeit im Laufe der Jahrhunderte erwiesen hat. Das Keim'sche Verfahren theilt überdies mit dem Fresko die angenehme Leuchtkraft und Tiefe der Farben, nöthigt aber den Künstler nicht, von der ihm geläufigen Art des Malens abzugehen und einen ungewohnten und schwierigen Farbkalkül anzuwenden,

wie ihn die Freskomalerei erfordert. Ja es bietet unter bestimmten Bedingungen noch größere Vortheile, da es eine weitgehende, in der Freskomalerei unmögliche Ausführung gestattet. Gar nicht abzusehen aber scheint den Unterzeichneten die Tragweite der Erfindung für die dekorative Architektur, welche sich an der Hand eines wetterbeständigen Verfahrens ganz neue Bahnen eröffnet sieht. Auch in der Dekorations-Malerei, ja selbst in deren untersten Zweigen, beim gewöhnlichsten Anstrich wird sich mit der Zeit der Werth der Keim'schen Erfindung geltend machen müssen, und die Unterzeichneten hegen den Glauben, daß beim Neubau von Häusern, welche über das nackte Bedürfniß sich erheben sollen, künftig derjenige Bauherr im Laufe der Jahre den größten Vortheil ziehen wird, welcher das Keim'sche Verfahren adoptirt hat. Die Unterzeichneten wünschen und befürworten, daß die Mineralmalerei in den Lehrplan der Akademie der bildenden Künste in obligater Form aufgenommen und an dieser Anstalt sachmäßig vorgetragen werde. Auch begrüßen sie mit Freuden das von Herrn Keim angeregte Projekt der Errichtung einer technischen Versuchstation an der Akademie zur Prüfung der jeweilig üblichen Farben und Malmittel, unter deren für den Maler meistens nicht kontrollirbaren Qualität Künstler wie Kunstwerke oft schwer und unverzuschulbeter Weise zu leiden haben. Sie versprechen sich von einer solchen Einrichtung als gleichsam einer kontrollirenden Behörde einen wohlthätigen Umkehrung in der Fabrikation der Farben und Malmittel jeder Art. Nach lebhaftem Austausch ihrer meist auf mehrjährige Versuche gegründeten Erfahrungen, erklären sich die Unterzeichneten einig in der Anerkennung der Vorzüge des Keim'schen Verfahrens und empfehlen dasselbe der ersten Würdigung und Unterstützung aller der Kunst nahestehenden Kreise. In erster Linie haben die Unterzeichneten die kgl. Staatsregierung im Auge als diejenige Instanz, welcher die Kunstpflege im größten und edelsten Sinne obliegt und welche naturgemäß das größte Interesse an einer die monumentale Malerei unerwartet fördernden Erfindung haben muß. Ihr wollen die Unterzeichneten die ernste Unterstützung der Erfindung und des Erfinders gerade in der Zeit der Einführung nachdrücklich empfohlen haben. Aber auch dem Unternehmungsgeist einsichtsvoller Privaten ist hier zur materiellen Ausbeutung einer Erfindung, die auf einem be-

trächtlichen Gebiete der Kunst und des Handwerks eine tiefgreifende Neugestaltung des technischen Verfahrens in kurzer Zeit herbeiführen wird und muß, ein dankbares Feld geboten.“ —

H. Schraubolph, Direktor der k. Kunstschule in Stuttgart, schreibt am 14. Januar d. J. ferner über diese Angelegenheit: „Aufgefordert, ein Gutachten über die Keim'sche Mineralmalerei zu geben, bemerkt derselbe, daß er sich vollkommen dem von der k. Akademie der bildenden Künste in München vom 2. Mai 1882 ausgestellten Gutachten anschließt und nur seinerseits beifügen möchte, daß er, nachdem er seit zwei Jahren ausschließlich in dieser Manier gearbeitet hat, dieselbe allen auf dem Gebiete der monumentalen und dekorativen Kunst thätigen Künstlern, Dekorationsmalern u. auf's Beste empfehlen kann. Er kennt keine andere Technik für Wandmalereien, welche so einfach und leicht wie diese, so dankbar in ihrer Anwendung wäre und eine so manigfache Art individueller künstlerischer Anwendung zuließe. Nachdem es Herrn Keim gelungen ist, seinen Malgrund sogar auf Leinwand zu übertragen, welche gerollt werden kann, ist die monumentale Malerei transportabel gemacht worden, was von großen Folgen für die Entwicklung dieser Malart begleitet sein dürfte. Durch die ungründliche, aber präparirte Leinwand hat Herr Keim die Möglichkeit geschaffen, daß Malereien in der Art von Gobelin hergestellt werden können, welche genau die Qualität der letzteren wiedergeben u.“ Bezüglich der Haltbarkeit der Mineralmalerei verweist er auf die Gutachten mehrerer Autoritäten der Chemie.

Schlußbemerkung. Was wir über die verschiedenen Arten der Maltechnik gesagt haben, ist nur für den Laien bestimmt. Für einen unerfahrenen Maler ist es zu wenig, für einen erfahrenen Meister überflüssig; für den Priester aber und für alle, welchen die Ehre des Hauses Gottes anvertraut ist, genügt es, um sie wenigstens zu jenem unabhängigen Urtheil zu befähigen, das zu einem Entschluß ermuthigt, vor der Ausbeutung Seitens unerfahrener Arbeiter bewahrt und das Finden des richtigen Weges erleichtert. Gefahren sind alle menschlichen Werke ausgesetzt, die monumentale Malerei nicht am wenigsten. Diejenigen, welche bei dem Geschäfte ihrer Wiederbelebung mit Thaten vorangegangen sind, noch ehe man auf der Höhe der jetzigen Erfahrungen stand, haben allerdings manches Lehr-

geld bezahlt. Die Vertrauenseligkeit mancher Maler hat es nicht selten mit sich gebracht, daß das Eindringen der schwindelhaften Industrie in das Geschäft der Farbenbereitung nicht genug beachtet wurde. Mögen sie darin recht auf der Hut sein. Noch mehr aber hat es geschadet, daß man der allen Monumenten so verderblichen, der Farbe aber besonders gefährlichen Feuchtigkeit zu wenig Beachtung schenkte. Daher sei noch einmal eine Warnung davor hier angebracht. Man kann die Vorsicht, der Entwicklung von Feuchtigkeit vom Anfang des Baues oder der Herstellung des Unter- und Malgrundes vorzubeugen, nicht wohl übertreiben. Daher sei man bedacht, nicht jedesmal Wasser zum Mauerwerk oder Verputz gebrauchen zu lassen. Oft führt es unorganische, stickstoffhaltige Substanzen mit sich, die im Mauerwerk Salpeter bilden und als salpetersaurer Kalk den Mauerfraß erzeugen oder als Salze auswittern und ausblühen, bei feuchter Luft wieder zerfließen, abermals in die Mauer einbringen, wieder ausblühen und den Prozeß von vorn beginnen, bis endlich nicht bloß das Gemälde, sondern der ganze Verputz abbröckelt. Also reines Regenwasser, mehrere Jahre alter Kalk und gutgeschlemmter Quenzzand — das sind die Vorbedingungen, die dem Bestand der Monumentalmalerei in geschützten Räumen, auch in Tempera, Enkaustik und Kalkfarben al fresco oder secco, die allererste Bürgschaft gewähren.

Es gibt keine Kirche, in der es nicht stäubt, und daher auch keine Kirchenzier, welche nicht vom Staube beschmutzt würde. Die Schlußbemerkung, welche Rham seinen obengenannten Blättern noch anfügt, möge also auch hier einen Platz finden: „Die mit Delwachsfarben bemalten Flächen reinigt man von dem sich ablagernden Staub durch Abspülen mit Regenwasser, wozu man sich in Kirchen am besten einer Spritze bedient. Andern fettigen Schmutz, der durch Anliegen entsteht, wasche man mit Regenwasser ab, dem 2—5 Prozent flüssigen Ammoniak zugesetzt sind.“

Schwarz.

Wir sehen uns leider genöthigt, die Abhandlung über die monumentale Malerei hier abzubrechen, um einem schon vier Monate in unserer Mappe liegenden Manuskript über Glasmalerei endlich Aufnahme gewähren zu können. Nach dessen Abdruck werden wir die erstgenannte Abhandlung

mit den nöthigsten Bemerkungen über die Grundregeln der Monumental-Malerei und über deren hervorragendste Leistungen in den verschiedenen Zeiten und Stylarten vollenden. Die Red.

## Studien über Plastik.

Von F. Festing.

### VI. Altchristliche Periode.

Einfluß der Antike. — Byzantinischer Styl.

(Fortsetzung.)

Die Anordnung dieser Scenen wetteifert an klassischer Einfachheit und anschaulicher Klarheit mit der Antike. Mit wenigen aber bestimmten Zügen wird uns der stoffliche Inhalt vorgeführt; drei bis vier Figuren genügen, um uns ein deutliches und bestimmtes Bild zu geben. Ueberhaupt müssen wir hier bemerken, daß die Arbeiten an jenen altchristlichen Särgen, wenigstens bei den bessern, den Werken der heidnischen Bildhauer an künstlerischem Werth durchaus nicht nachstehen. Man muß anerkennen, daß, wie Schnaase sagt, „die Gewandung sowohl als das Nackte verständig und nicht ohne Geschmack gearbeitet ist; in den Köpfen sowohl als in den Bewegungen erkennt man häufig das mehr oder minder gelungene Bestreben, den Ausdruck der momentanen Stimmung zu erreichen. Namentlich ist der Ausdruck der Innigkeit, des Flehens, der Demuth, oder der strengen Ernst der Lehrenden ganz sprechend. Dagegen fehlt es freilich an einer tiefern Durchführung des Individuellen, die Formen der Körper- und Gesichtszüge sind sich durchweg gleich, selbst bei den Aposteln und Jüngern ist kein bemerkbarer Unterschied angedeutet, und die Bildnisse der Verstorbenen, wo sie vorkommen, sind unbestimmt und ohne Spur von Porträtähnlichkeit. Noch weniger dürfen wir Kraft und bedeutsame Formen hier suchen, der Ausdruck ist eher matt. Aber da weder die Gegenstände einen Aufwand von Kraft erforderten, noch der Geist, welcher aus der ganzen Anordnung und Zusammenstellung spricht, sich damit vertragen hätte, so ist dieser Mangel nicht eben störend.“

Der Sarkophag des Probus vom Jahre 395 befindet sich ebenfalls in den Grotten der Peterskirche; er ist von roherer Arbeit als der vorige und zeigt Christus mit einem Kreuze auf einem Hügel zwischen den

paarweise stehenden Aposteln. Eine vorzügliche Arbeit ist auch ein lateranensischer (abgebildet in Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl. Bd. III, 91), oben das Medaillon der verstorbenen Eheleute, von Engeln gehalten; rechts davon Wunderthaten Christi; links Gott Vater auf dem Throne sitzend, den ersten Menschen erschaffend. Die zwei ihm ganz gleichen härtigen Gestalten stellen die hl. Dreifaltigkeit vor; daneben überreicht Gott in jugendlicher Gestalt Adam ein Bündel Aehren, Eva ein Lamm, ihre künftige Thätigkeit bezeichnend. Unten Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. Diese beiden Sarkophage kommen den antiken Arbeiten dieser Gattung ziemlich nahe und dürften daher ins 4. bis 5. Jahrhundert gehören. Manche sind noch reicher, wenn auch handwerksmäßiger gearbeitet. Ein anderer gut gearbeiteter Sarg ist durch spiralförmig kanelirte Säulen in Felder getheilt, welche ausnahmsweise Szenen aus der Passion enthalten. Auf dem mittlern steht ein Kreuz mit dem Monogramm Christi am obern Ende, auf den Querbalken sitzen Vögel und auf dem Boden die schlafenden Soldaten; die andern Szenen sind nur durch je zwei Figuren angedeutet. Einer der frühesten und schönsten zeigt in engen Abständen Säulchen ganz mit Weintrauben umrankt, den lehrenden Christus mit Aposteln, darunter den auftauchenden Oceanus, links Isaaks Opfer, rechts Christus vor Pilatus. Von bedeutendem Umfange und technisch vorzüglicher Ausführung ist der Porphyrsarg der Constantia, Tochter des Constantin, im Vatikan, an dem die ungefügte Dekoration der traubenlesenden und kelternden Genien zwischen etwas plumpen Weinranken um so unangenehmer auffällt.

Nur selten weicht die architektonische Anordnung einer rein malerischen Behandlung. So sehen wir an einem noch frühen Sarge die Vorderseite mit einem schön gemeißelten Weinstocke ganz bedeckt, in den Ranken zahlreiche Genien Trauben lesen und dazwischen dreimal auf zierlichem Postament den guten Hirten mit dem verlorenen Lamm. Auf dem Sarkophag der Gattin des Vitellianus wird die obere anspruchlosere Partie von der untern (Geschichte des Jonas) malerisch durchbrochen.

Was nun im Allgemeinen den Styl dieser

plastischen Darstellungen betrifft, so wurzelt derselbe noch ganz in der Antike. Die Zeichnung und Haltung der Figuren, die Art der Gewandung, die Motive der Draperie, der Ausdruck der Köpfe, alles erinnert an die noch lebendige Tradition der römischen Kunst. Ein werthvolles Erbe ist das Vermögen des klaren prägnanten Ausdrucks, die Kunst, mit wenigen charakteristischen Zügen alles Wesentliche darzustellen. Die Selbständigkeit der christlichen Künstler tritt aber klar in der besondern Art der Anwendung und Umbildung und noch mehr in der Weiterführung und Neugestaltung charakteristischer Züge hervor. Hierzu werden sie gedrängt durch die innige Hingabe an den stofflichen Inhalt ihrer Gebilde und die Absicht, möglichst viele Einzelzüge desselben auf ein und denselben Werke zu vereinen. Die Gestalten und Szenen reihen sie am liebsten ohne Unterbrechung in gedrängter Folge aneinander. Das Verständniß derselben ist um so leichter, weil sie nach dem Vorgange der Antike die einmal gewonnenen Symbole und Darstellungsmittel konsequent beibehalten. So erkennen wir den jugendlichen Christus sammt der Bedeutung der jeweiligen Situation bei den einzelnen Wundern und Lebensmomenten, wie wir gesehen, ohne Schwierigkeit. Die Zusammensetzung der einzelnen Szenen mit ihren bestimmten Motiven ist aber um so mannigfaltiger. Eine bestimmte logische Gedankenfolge ist darin aber gewöhnlich nicht zu entdecken, sondern die Meister folgen in der Auswahl der Szenen nur künstlerischen Rücksichten. Als charakteristische Eigenthümlichkeit dieses Stils muß die Mittelstellung dieser Reliefbildnerei zwischen der rein malerisch wirkenden der römischen und jener streng reliefartigen Behandlung der griechischen Werke bezeichnet werden. Die rein malerische Wirkung wird durch den Mangel jeder Vertiefung der auf gleichem, ebenen Plane stehenden Figuren verhindert. Von einem strengen Reliefstyl nach dem Muster der Griechen kann nicht die Rede sein, weil es vor allem an der lebendigen Fortbewegung jener fast nur in Profilstellung sich zeigenden Figuren fehlt. Die Figuren der christlichen Särge stellen sich uns fast nur von vorne dar, sie sind mit ihrer getragenen, ruhigen, wenn auch oft em-

pfundungsvollen Bewegung zwar in malerisch wirksame Gruppen vertheilt, jedoch stets von einer mehr oder weniger strengen architektonischen Symmetrie beherrscht. Daher ist ihre Wirkung eine getheilte und schwankt zwischen malerischem Effekt und architektonischer Symmetrie. Dieser künstlerische Form-Charakter entspricht nun auch vollends dem Wesen des Inhalts und seiner machtvollen erhabenen Wirkung auf den gläubigen Künstler. Daher spricht sich auch hier schon, wie Lübke richtig bemerkt, „das Vorwalten der beiden Mächte“ aus, welche in der christlichen Aera die tonangebenden werden sollten: der Architektur und Malerei.

Auch an andern Orten finden sich noch künstlerisch werthvolle Sarkophage. So in der Franziskanerkirche zu Spalato aus dem 5. Jahrhundert (Abb. in „Jahrb. der Wiener Central.-Com.“ 1861. B. 5. Eitelberger über Dalmatien). Er stellt den Auszug der Israeliten dar und zeigt die echt antike Auffassung auch darin, daß hier Anfang und Schluß desselben in eine einzige Szene zusammengedrängt erscheint: die Israeliten ziehen soeben vom rettenden Ufer wie in festlich heiterer Stimmung von dannen; die Verfolger, mitten unter ihnen Pharao auf seinem Streitwagen, stürzen ihnen nach in das Flutengrab, während der Letzte des Gefolges soeben erst aus dem Thore sprengt. — Zu Ankona steht in der südlichen Krypta des Domes der große Sarg des Gorgonius, der auf allen 4 Seiten reich mit Reliefbildern — unter diesen in ganzen Figuren die beiden Gatten sich umarmend — versehen ist!

Auch im südlichen Frankreich bergen die Museen von Marseille, Aix, Arles, Lyon noch manchen altchristlichen Steinsarg.

In Deutschland fanden sich nur in Trier altchristliche römische Grabdenkmäler, und unter diesen nur ein einziger mit bemerkenswerthen Skulpturen. Dieser an die 7 Fuß lange, 2 $\frac{1}{2}$  Fuß breite und 2 Fuß 3 Zoll hohe Sarg zeigt auf der vordern Seite auf dem mittlern größern Felde die Arche Noas, ein länglich viereckiger Kasten, in demselben stehen vier Paare, Mann und Weib, hintereinander, die Linke auf die Brust gelegt, die Rechte der ihnen entgegenliegenden Taube mit dem Delzweig entgegenstreckend; auf dem Rande liegen und stehen allerlei Thiere, und vor

der Arche auf dem Boden der Nabe. Von diesem Hauptfelde wird rechts und links durch eine Säule ein halb so schmales Nebenfeld abgetheilt; diese werden, wie es auch sonst Sitte war, durch je einen nackten Genius eingenommen, der, auf einem Blumenkorb sitzend, um einen Stab Blumen windet.

Wenn wir uns nach Namen christlicher Meister umsehen, so begegnen uns in Inschriften bei Boldetti, Bosio und Muratori einige marmorarii verzeichnet. Fabretti (C VIII. p. 587 CII.) machte eine Abbildung von einem Sarge, auf dem der Bildhauer Eutropus in seiner Werkstatt dargestellt ist; dieser sitzt vor dem Sarkophage und schneidet den Marmor mit einem Instrumente, das ein Lehrling an einer Schnur in Drehung versetzt. Hinter ihm steht ein Mann mit Phiole, nach Fabretti ein Zeichen, daß der Meister ein Martyrer sei, rechts oben ist die Taube mit Delzweig, in der Mitte oben die Inschrift des Christen: Agios. Theosebes. Eutropos. En. Irene. Baronius führt 5 Martyrer als Bildhauer an, nämlich Claudius, Nikostratus, Symphorianus, Castorius und Simplicius.

Ein anderer Marmorarius kommt bei Cassiodor vor, Namens Daniel; er erhielt nach einem Dekret des Königs Theodorich, an dessen Palaste er arbeitete, das Privileg, mit Särgen und Urnen in Ravenna zu handeln, woraus hervorgeht, daß die Fabrikation solcher Gegenstände kein freies Gewerbe war.

Seit dem 6. Jahrhundert gerieth mit den übrigen auch dieser Kunstzweig immer mehr in Verfall. Aus diesem, dem 7. und 8. Jahrhundert befindet sich noch eine Reihe von Särgen in Ravenna, besonders in San Apollinare in Classe und San Vitale. Diese schon byzantinisch starr werdenden Arbeiten sind im Ganzen viel ärmer und dürftiger ausgefallen, als die römischen, und vielfach nur mit Kreuzen und Lämmern geschmückt. Das Monogramm Christi, mit oder ohne Lorbeerkranz, Pfauen und Tauben unter Weinstöcken und Ranken, Basen mit Vögeln, Tauben mit dem Kreuz in der Mitte, das sind so die gewöhnlichsten Dekorations-Mittel. Der schönste dieser Särgen steht rechts des Einganges von San Franzisko mit Christus

und den Zwölfen mit jugendlichen Zügen und lebendigen Motiven. Es fehlte hier weniger — schon in Folge der zu errichtenden fürstlichen Grabdenkmäler — an Veranlassung, als an entsprechenden Kräften zu künstlerischer Ausführung von Arbeiten, während in Rom die lange und reiche Tradition noch mächtiger fortwirkte.

Aus den Grabstätten der ersten Christen sind uns auch noch mancherlei kunstgewerbliche plastische Sachen erhalten. Hieher gehören vor allen die zahlreichen, im vatikanischen Museum aufbewahrten Bronzelampen. Sie zeichnen sich aus durch geschmackvolle, zierliche Formen und gewandte Ausführung. An dem Rücken der Gefäßschale erhebt sich gewöhnlich eine symbolisirende, meist auf Christus bezügliche Zierrath, so ein einfaches Kreuz, das auch mit einem P und einem Vogel darüber, oft oberhalb eines Drachenkopfes endigt, oder das Monogramm Christi und andere Symbole, die nicht selten von einem stylisirten Lorbeerkranz oder kronenartigen Reifen eingefasst werden. (Fortsetzung folgt.)

## Die Darstellung der Geiselnahme.

Es ist bekannt, daß die christliche Kunst sich lange nicht entschließen konnte, die Martern und Qualen der Passion zum Gegenstand selbständiger Darstellungen zu machen. Nicht als ob die Passion in den ersten Zeiten ganz aus dem Verzeichniß der darzustellenden hl. Gegenstände gestrichen gewesen wäre. Aber man begnügte sich mit Auspielungen und entfernten Hindeutungen auf ihre blutige und schmerzliche Geschichte und stellte die Passionsbilder unter eine andere Beleuchtung. Hierin sind insbesondere die Skulpturen der altchristlichen Sarkophage überaus lehrreich und interessant. Sie beziehen sich nicht selten auf die Passion, erzählen sie aber in gebrängtestem Auszug. Die Scenen sind zu Einem Bilde kombiniert und wie gleichzeitige Ereignisse neben einander gedrängt. Der Schmerz kommt noch fast zu keinem Ausdruck. Verwandelt sich doch in der Darstellung der Dornenkrönung die Dornenkrone hin und wieder in einen Blumenkranz; das Kreuz, das der Herr nach Golgatha trägt, wird zum Miniaturkreuz, das mehr wie ein Ehrenzeichen als

wie ein Marterwerkzeug aussieht, und der Herr trägt es erhobenen Hauptes, freudigen Anlitzes, leichten Schrittes. Die Verurtheilung durch Pilatus findet sich ziemlich häufig; hier ist es aber der Verurtheilte, welcher richtet; er steht in majestätischer Haltung da, dagegen Pilatus wendet das Gesicht ab, wie in Beschämung und Verwirrung. So sieht man, wie die früheste Kunst sich nicht entschließen konnte, die Szenen der Passion als solche nachzubilden; sie übersetzte sie in Szenen der Verherrlichung Jesu; sie stellte sie in's Licht der Glorie, unter den Gesichtspunkt des Sieges und Triumphes Jesu.

Diese Anschauungsweise wirkte noch lange nach, auch nachdem man die Scheu vor der Darstellung der Erniedrigung Jesu in Schmerz und Schmach abgelegt hatte. Man wagte von jetzt, d. h. ungefähr vom XI. Jahrhundert an, auch die Geißelung Jesu darzustellen, aber nicht ohne Milderungen anzubringen und das Geheimniß voll Blut und Schmach mit zarten Schleiern zu bedecken. So erscheint der Heiland auf dem Freskogemälde der Kirche Sant Urbano alla Caffarella bei Rom (XI. Jahrhundert, abgebildet bei Agincourt, Malerei, Tafel 94) ganz bekleidet an der Geißelsäule. Ebenso im Portal der Kathedrale von Benevent und von St. Zeno in Verona. Es ist die gleiche, rührende, ehrfurchtsvolle Scheu, die nur noch deutlicher sich ausspricht, wenn eine Miniatur aus dem XIV. Jahrhundert den Heiland an der Geißelsäule nicht bloß mit langem, weißem Gewand bekleidet, sondern auch in die eine Hand ihm ein Buch legt, die andere in die Aktion des Segnens bringt (im Gebetbuch der Königin Maria im Britisch. Museum). Hier will der Maler offenbar sagen, daß Christus auch in Schmerz und Schmach unser Lehrmeister und Heiland sei. Im XII. Jahrhundert findet sich schon das Lententuch, das vom XIII. Jahrhundert an Regel wird. Häufig scheinen die Darstellungen der Geißelung auch in dieser Zeit noch nicht gewesen zu sein, und es ist bemerkenswerth, daß Giotto in seiner ausführlichen Erzählung des Leidens und Lebens Jesu in der Arena zu Padua die Geißelung nicht aufgenommen hat.

Die erste klassische Darstellung der Geißelung findet sich auf dem hochberühmten Altarbild von Duccio im Dom zu Siena,

mit welchem er auf ein Jahrhundert der sienesischen Malerschule den Ton angab. Er stattet die Scene reicher aus; die Synedristen sind auf der einen Seite und weiden ihr Auge an den Qualen des Opfers; auf der andern Seite steht Pilatus auf erhöhtem Podium. Der Herr steht hinter der Säule, die er mit den angebandenen Armen umfängt. Der Körper und das hoheitsvolle Anlitz ist aber etwas nach der Seite gewendet, damit sie nicht durch die Säule verdeckt werden. Durch den schönen Kontrast und den stark aufgetragenen Zug himmlischer Ruhe und schmerzvoller Ergebung wirkt das Bild erschütternd und versöhnend zugleich (s. Tafel 18 in der großen Abbildung des Altarbilds von Emil Braun). Im selben Geist stellt Fiesole in San Marco in Florenz diesen Gegenstand dar. Der geistige Ausdruck seines Bildes ist von wunderbarer versöhnender Schönheit und eindringlicher Kraft. Das Schreckliche und Schmachvolle ist in einen Weihrauchdunst von stiller Größe, Ergebung und Geduld gehüllt, so daß es nicht mehr anstößig oder abstoßend wirkt. Die Henker halten mit der einen Hand Jesus an Stricken, während sie ihre Geißeln auf ihn niederfallen lassen. Der Maler hat sich angestrengt, Wildheit und Grausamkeit in ihr Gesicht und ihre Haltung zu legen; er konnte aber diesen Ausdruck nicht zu voller Energie herausarbeiten; er war sichtlich zu sehr beherrscht von der Ruhe und Stille des Opfers, und so kamen auch seine Henker unter den besänftigenden Einfluß derselben.

Ohne jede Milde rung wird übrigens die Kunst diese gräßliche Scene nicht wiedergeben dürfen, d. h. sie wird nicht darauf ausgehen können, hier nur historische Treue walten zu lassen. Daß in Wirklichkeit die Geißelung eine Strafe war, die an blutiger Grausamkeit ihresgleichen suchte, ist nicht zu bezweifeln. Es ist nicht etwa die „mittelalterlich-rohe“ Phantasie, welche die Geißelung zum Blutbild gestaltete, welche den Peinigern mit Bleifugeln und spitzen Eisenstücken besetzte Geißeln und Peitschen in die Hand gab, sondern die historischen Zeugnisse des Alterthums schildern so dieses graue Vorspiel, diese schreckliche Vorrede der Kreuzigung, welche nicht umsonst »*media mors*« hieß. (Cic. Verr. 5, 6). Daraus



folgt nun aber nicht, daß die darstellende Kunst nicht Recht und Pflicht hätte, das Schreckliche und Entsetzliche zu mildern und abzuschwächen. So ist es wahrscheinlich, daß der Unglückliche nach dem üblichen Exekutionsmodus nicht aufrecht an die Säule gebunden würde, sondern tief niederbeugt, mit gekrümmtem Rücken; die Kunst hat aber mit großem Recht hievon abgesehen und auch das blutige Werk der Zerkleinerung, das die Geißeln vollbrachten, nicht der Wirklichkeit gemäß zu schildern gesucht. Ihr Zweck gibt ihr zu solcher Wilderung das Recht, ja diktiert sie ihr als Pflicht.

Die Hoheit und Majestät darf unter der Wucht des Schmerzes und der Schmach nicht erdrückt werden, sondern muß als verklärter Strahl auf das Schmerzensbild fallen. Unsere deutschen Altmeister gehen in Wiedergabe der Realität schon ziemlich weit. Dürer in seiner kleinen Passion (herausgegeben von Deiß) und im Kupferstich von Lübbe und Obernetter zeigt das Streben, die Wuth der Peiniger und die Schmerzlichkeit der Züchtigung hervorzuheben; sein Christus ist namentlich auf letzterer Darstellung ein Wurm, der sich windet und krümmt unter dem Uebermaß von Qual. Mehr bemüht sich schon eine Zeichnung von Hans Holbein (im Museum zu Basel) die aus dem Meer von Schmerz emportauchende Resignation zu betonen; auch sind hier mit großem künstlerischem Geschick der Wildheit und Grausamkeit der Henker einige Tropfen von Hohn und Spott beigemischt, so daß doch nicht bloß die Rohheit zum Ausdruck kommt.

Darin muß der inspirirte christliche Künstler bei diesem Bilde seine Meisterschaft zeigen, daß er die von ihm herausbeschworenen, von der Scene geforderten Affekte des Schmerzes zu beherrschen und durch kräftige Züge von Würde und ergebungsvoller Resignation zu verklären und zu vergeistigen weiß. Es genügt nicht, den Heiland in stoische Resignation zu kleiden, noch ihn rein physisch den Schmerz bezwingen zu lassen. So stellt Michelangelo in dem Entwurf zum Geißelungsbilde, das Sebastiano del Piombo in S. Pietro in Montorio in Rom ausführte, den Herrn als einen Mann dar,

welcher mit furchtbarer physischer Kraftanstrengung den Schmerz sozusagen in den Muskeln zerdrückt. Der Künstler muß hellere Verklärungslichter auf das Antlitz und die Gestalt zu legen wissen und vor allem den Ausdruck des Schmerzes mäßigen; der Körper muß aufrecht bleiben, auch das Haupt darf nicht ganz gesenkt werden, damit die Macht des Blickes nicht verloren geht, der entweder gen Himmel zu richten ist, oder wie bei Fiesole, auf einen der Peiniger, oder vielleicht noch besser, auf den Beschauer, um diesem die Beziehung dieser Schmerzen zu seiner eigenen Seele nahezu legen.

Das Geißelungsbild modifizirt sich in seiner Komposition ziemlich wesentlich, je nachdem man die Geißelsäule als Säule von größerer Höhe oder als niedrige Stumpfsäule annimmt. Man findet, daß die alten Bilder wohl ausnahmslos die hohe Säule haben und nun den Körper entweder mit der Brust oder mit dem Rücken an diese gelehnt sein lassen, d. h. entweder sind die Arme rückwärts an die Säule angebunden, so daß der Rücken durch die Säule gedeckt, die vordere Körperseite frei und der Geißelung ausgesetzt ist, oder aber umschlingen die Arme von vorn die Säule und schmiegt sich die Brust an dieselbe an, während der Rücken frei ist. Steht der Heiland hinter der Säule, so ist natürlich, wie von Duccio geschieht, sowie auf dem obengenannten Fresko in Sant Urbano alla Caffarella, durch eine Wendung des Körpers oder wenigstens Hauptes zu verhüten, daß der Anblick des Herrn durch die Säule verdeckt werde. Dürer, der ebenso wie Holbein die Hochsäule hat, hilft sich, indem er den Herrn ganz von der Seite darstellte. Andere dagegen, wie Fiesole und auch Ghiberti auf der ersten Thüre des Baptisteriums, auch das Hochaltarbild im Dome zu Schleswig (1515) stellen ihn vor die Säule und lassen demgemäß die Geißelstrieche auf seine Brust gerichtet sein. Michelangelo hat schon die niedrige Säule, welche das Arrangement der Scene erleichtert. Was historisch richtiger sei, ist nicht leicht zu entscheiden. Offenbar fußt die alte Kunsttradition auf der Nachricht des Hieronymus, man habe ihm unter den Säulen, die den Portikus der auf Sion erbauten Kirche tragen, die

Geißelungssäule noch mit Blut bespritzt gezeigt (epist. XXVII ad Eustochium), — eine Nachricht, welche eine hohe Säule voraussetzt. Die spätere Darstellungsweise kann sich dagegen auf die Geißelungssäule, die sich in der Kirche der S. Prassede befindet, berufen; diese wurde 1223 von Kardinal Johann Colonna nach Rom gebracht und ist nur ca. 70 cm hoch. Die niedrigere Säule, welche Michelangelo, auch Giulio Romano in seinem Geißelungsbilde in der genannten Kirche verwendet, dürfte schon deswegen vorzuziehen sein, weil sie dem Künstler seine Aufgabe erleichtert und den Anblick des Herrn nicht behindert. —  
 Tübingen. K e p p l e r.

### Zum Schnitt des Chorrocks.

(S. Seite 22 des „Archivs“ 1884.)

Einer Dame, welche für Paramentik ein „praktisches“ Interesse trägt, will an dem, S. 22 des „Archivs“ vorgeschlagenen Zugschnitt eines Chorrockes nicht recht gefallen, daß „drei Bahnen schöner Leinwand“ der Länge nach zerschnitten werden sollen, und schlägt folgendes Verfahren vor:

Man messe an der oberen Breitseite jeder Bahn von beiden Enden  $16\frac{1}{2}$  cm ab und führe dann von diesen Punkten aus von rechts nach rechts und von links nach links genau nach der Mitte der Langseite hin den Schnitt; die Dreiecke, welche dadurch abfallen, werden einfach umgelegt und Kante gegen Kante je an die untere Hälfte der Langseite angelegt. Die drei Stücke erhalten dadurch dieselbe Gestalt, wie S. 22 angegeben ist: sie sind oben je 52 und unten je 118 cm breit; im Rückentheile und unter den Ärmelöffnungen fällt dann die lange Naht fort; die allerdings vermehrten kleineren Nähte in der unteren Rundung verschwinden in den Falten des Gewandes. [JND.]

Anm. Die Redaktion behält sich vor, Zeichnung davon gelegentlich zu geben.

### Nothwendigkeit der Diözesanvereine für christliche Kunst.

Vor mehr als einem Jahre schon hat uns ein Freund und Förderer des „Archivs“ aus einer benachbarten Diözese um Veröffentlichung der Statuten des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche

Kunst gebeten, befeelt von dem Wunsche, denselben Verein in der eigenen Diözese erstehen zu sehen. Wenn wir bis heute mit der Erfüllung dieses Verlangens gezögert haben, so geschah es wahrhaftig nicht deswegen, weil wir etwa nicht von der Nothwendigkeit des allgemeinen Bestandes solcher Vereine in jeder Diözese überzeugt wären. Im Gegentheil, wir fühlen lebhaft all die Folgen unserer Zusammenhangslosigkeit und die durch sie erzeugte allgemeine Lähmung. Dabei denken wir speziell an den Klerus und an die bei kirchlichen Kunstschöpfungen ihm naturgemäß und von rechtswegen gebührende Stellung. Fast überall, auf allen Gebieten der kirchlichen Kunst sind wir in die der passiven Empfänger der angebotenen Produkte der Kunst oder des Handwerks zurückgedrängt, ganz besonders auch auf dem Gebiete der wissenschaftlichen und artistischen Behandlung der einschlägigen Materien. Es wird allerdings in eben diesem Gebiete viel geleistet; England, Frankreich, auch Deutschland haben in den letzten Dezennien darin gewetteifert, und die durch neue Erfindungen so sehr vermehrten Vielfältigungskünste haben nicht wenig dazu beigetragen, die Anschauung und den Genuß der Produkte der schönen Kunst, also auch einen gewissen Grad von Kenntniß hierin, allgemeiner zu machen. Nur der Klerus steht im Allgemeinen beiseits dieser Strömung, mehr als nach seinem Verhältniß und seinen Pflichten gegen die Kunst auf die Länge zulässig ist. Allerdings sind die hervorragendsten artistischen Werke zu theuer, um allgemeinen Eingang bei uns zu finden; ein anderer Theil dieser Produkte, und gerade der billigere, ist auf ein Publikum mit vorherrschend profanen Tendenzen berechnet und berücksichtigt nur theilweise die kirchliche Kunst, und auch das nur aus allgemein schöngeistigen Gründen, ganz losgelöst von dem eigentlichen Endzweck derselben, Gott zu verherrlichen und dem Gottesdienst der wahren Kirche zu dienen, ähnlich einem alten heidnischen Richter, der einer christlichen Jungfrau und Martyrin aus sinnlicher Neigung Schmeichelei und Rettung des Lebens anbietet, aber ihren Glauben haßt und um feinetwillen sie selbst schließlich tödtet. Was folgt aber daraus? Gerade das, was

wir betonen: die Nothwendigkeit, sich zusammenzuthun und sich selbst die nöthige Literatur zu schaffen. Das aber geht nur mit vereinten Kräften, dadurch, daß zum Voraus ein Publikum da ist, welches die Abnahme derjenigen Zahl von Exemplaren sichert, die zur Deckung der Herstellungskosten nothwendig ist. Dann ist auch der Buchhandel im Stande, die übrigen Exemplare um billigeren Preis abzugeben, folglich auch die weiteste Verbreitung solcher Publikationen zu ermöglichen. Der Verlagsbuchhandel hat gegenwärtig eine schwere Stellung. Die Unzahl der literarischen Erscheinungen bringt es mit sich, daß — abgesehen von epochemachenden oder ganz populären Werken — von einer Auflage nur immer ein kleiner Theil abgesetzt wird, daß also die wenigen alle Kosten tragen, somit nothwendig unverhältnißmäßig theuer werden müssen. Die Vereinigung schafft Abhilfe; sie bringt das Lesepublikum, bewahrt sich zugleich die Rechte des mitherstellenden, also nur die Herstellungskosten pro rata tragenden Vereins und kommt dem Verlagsbuchhandel zu Hilfe. Um praktisch zu sprechen, so denken wir uns auf diesem Wege die Herstellung einer für den Klerus ausreichenden, alle Einzelgebiete der christlichen Kunst umfassenden, mit allen nöthigen Illustrationen splendid ausgestatteten „Bibliothek“ in einer Reihe von 8—10 Jahren ermöglicht, wenn auch nur 7—8 Diözesan-Vereine in der Stärke des Rottenburger sich nicht bloß konstituiren, sondern zu diesem Zwecke vereinigen. Und das sollte doch in den Grenzen Deutschlands und Deutsch-Oesterreichs möglich sein. Die deutschen Priester in Amerika sind ohne Zweifel gleichfalls erfreut, durch den Buchhandel von diesen Publikationen zu profitiren, nichts zu sagen von den vielen in Deutschland und Oesterreich, die außerhalb der kongregirten Vereine stehen. Und welche Unterstützung wäre den Studirenden damit geboten? Wir unterschätzen den Gewinn, welchen dieselben aus dem auf manchen Universitäten ertheilten Unterricht im Gebiete der christlichen Kunst ziehen können, gewiß nicht und anerkennen die Mühe, die sich manche Lehrer geben, dankbar an. Aber er ist eben nur ein Anfang, ein für alle in dem später zu übernehmenden Amt auferlegten Pflichten und

Sorgen durchaus unzureichender, meistens nur auf die Archäologie beschränkter Gewinn. Alles weitere ist dem Selbststudium überlassen. Zur glücklichen Durchführung des Werkes gehört freilich die Aufbietung aller vorhandenen und gebiegenen Kräfte. Sie sind da, aber latent, ohne Grund sich selbst zu wenig vertrauend; es käme nur darauf an, sie zur Thätigkeit zu wecken und sie zu gemeinschaftlichem Wirken zu entflammen. Das kann geschehen, aber die breite Grundlage von Vereinsmitteln und ein zum Voraus sicheres Abonnement, so groß als die Zahl der Mitglieder der kongregirten Vereine, ist die unerläßliche Vorbedingung, weil unsere katholische Sache überhaupt und die Literatur insbesondere niemals Hilfe und Freunde findet, als im eigenen Kreise. Der Rottenburger Diözesan-Verein hat sich in den §§ 13 und 15 seiner Statuten dieses Ziel vorgesteckt und sich redlich bemüht, in dieser Richtung das zu leisten, was einer, zudem schwachen, Einzelkraft möglich ist. Wie ganz anders hätte eine Vereinigung mit Vielen wirken können!

Das ist zugleich der Weg, auf welchem wir uns das Recht, auf dem Gebiet der alten Kunstschöpfungen der katholischen Kirche wieder ebenbürtig mitzusprechen, zurückerobern könnten. Anders sind wir — zu unserer Beschämung sei es gesagt — bleibend zu einer armseligen Rolle im eigenen Hause verurtheilt. Wer kann die Vorrede zur 5. Auflage des „Handbuchs der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters“ von D. H. Otte ohne tiefe Erregung lesen? Durch eine Feuersbrunst seiner Bibliothek und aller Vorarbeiten für dieselbe beraubt, muthlos, vom Alter gedrückt, sah sich Otte aufgefordert, für sein heimatlos gewordenes Werk ein anderes Unterkommen aufzusuchen. „Wie das Buch,“ so sagt er selbst, „in einem evangelischen Pfarrhause entstanden und in dreißig Jahren zu einem stattlichen Umfange herangewachsen war, so stand es mir fest, daß ich versuchen müsse, es wieder in einem evangelischen Pfarrhause unterzubringen“ und „einen gleichgesinnten Amtsbruder zu gewinnen, bei welchem die Neigung zu kunstarchäologischen Studien in treuer Liebe zu unserer theueren evangelischen Kirche wurzelt.“ So geschah es auch. Oberpfarrer

Wernicke in Loburg bearbeitet die neue Auflage in Verbindung mit dem Verfasser. Die Dinge, um welche es sich dabei handelt, sind die Orte und die Gegenstände unseres, des katholischen Glaubens und Kultus. Wir dürfen sie nicht vorherrschend in andern Händen lassen, sowenig, als die Geschichtswissenschaft. Also viribus unitis an die Arbeit. Jedoch darf sie sich nicht auf die Wissenschaft allein beschränken; Archäologie ohne Kenntniß der Technik und Stylarten der Architektur bleibt unpraktisch, also todt für das Leben, sie weiß etwas, manchmal sogar viel, überläßt aber das Schaffen andern. Nach diesen Grundsätzen ergibt sich das Programm, die äußere Gestalt und Organisation ist die des Diözesanvereins und eine alle umschließende Kongregation. Wie etwa ein Diözesanverein sich gestalten mag, sagen die nun folgenden, nach fast dreißigjähriger Erfahrung reformirten „Ordnungen des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst“, der im verfloffenen Jahre 849 Mitglieder zählte.

§ 1. Der Rottenburger Diözesan-Verein für christliche Kunst besteht mit Genehmigung und unter dem Schutze des Diözesan-Bischofs. — § 2. Der Zweck des Vereins ist Erforschung und Förderung der christlichen Baukunst und Bildnerei und Pflege des christlichen Kunstsinnes überhaupt. — § 3. Die Wirksamkeit des Vereins wird also das Gesamtgebiet der bildenden christlichen Kunst umfassen und demnach sich erstrecken: a) auf Belehrung durch Wort und Schrift über die verschiedenen Zweige der christlichen Kunst nach dem Maße der vorhandenen Kräfte; b) auf die Erforschung, Beschreibung und Abbildung vorhandener Kunstwerke; c) auf die Sorge für Erhaltung und würdige Wiederherstellung derselben und d) auf das Bestreben, daß neue Kunstwerke im christlichen Geiste und Style geschaffen werden. — § 4. Frauen und Frauen-Vereine sind als helfende Mitglieder vorzüglich wünschenswerth, nicht nur, um den ächten Geist in dem künftigen Geschlechte heranzuziehen, sondern auch, um bei Werken ihres Kreises: Kunstgewebe, Anfertigung von Stickereien, Fuß- und Wandteppichen und ähnlichen Kirchen- und Kunstbedürfnissen thätig zu sein. — § 5. Der Verein besteht aus leitenden und helfenden Mitgliedern. Helfendes Mitglied kann Jeder werden, welcher sich verpflichtet, die Zwecke des Vereins nach Kräften zu fördern und einen jährlichen Beitrag von 3 M. zu zahlen. — § 6. Die Aufnahme der helfenden Mitglieder findet nach Anmeldung bei dem Agenten des Zweig-Vereins, in dessen Bereich der sich Anmeldende wohnt, statt. — § 7. Der Ausschuß besteht aus 7—9 leitenden Mitgliedern, welche aus der Gesamtzahl der berechtigten Vereinsmitglieder gewählt sind. —

§ 8. Der Ausschuß wählt aus seiner Mitte einen Vorsitzenden, einen Schriftführer und einen Kassier, sowie einen Stellvertreter des Vorsitzenden, und im Falle des Ausscheidens eines seiner Mitglieder für das ausscheidende ein anderes aus den berechtigten Vereinsmitgliedern. — § 9. Alle zwei Jahre scheiden zwei Mitglieder durchs Loos aus, und es wird von dem Ausschusse eine neue Wahl vorgenommen, wobei jedoch die ausgeschiedenen wieder wählbar sind. Die Wahl neuer Ausschußmitglieder bedarf der Bestätigung des Diözesan-Bischofs. — § 10. Der Ausschuß hat die Leitung der innern und äußern Angelegenheiten des Vereins zu besorgen und tritt ordentlicher Weise jährlich einmal zusammen, um die Angelegenheiten des Vereins zu fördern. In den nöthigen Fällen kann der Vorsitzende den Ausschuß auch außerordentlich zusammenrufen. — § 11. Der Ausschuß wird auf Verlangen Gutachten ertheilen oder vermitteln, sowohl über die Wiederherstellung vorhandener, als die Anfertigung neuer Kunstwerke, sowie über Alles, was, es sei von größerem oder kleinerem Belang, in den Bereich der christlichen Kunst fällt. — § 12. Der Ausschuß sucht ferner die Vereinsmitglieder zur Erforschung und Beschreibung der in ihrer Nähe befindlichen Kunstdenkmäler zu veranlassen. — § 13. Ueberhaupt wird der Verein sich alle Mühe geben, dem schlechten Geschmace entgegen zu wirken und die richtige Erkenntniß der alten Werke zum Frommen neuer Schöpfungen durch Wort und Schrift, Belehrung und Anregung, That und Rath, Nach- und Abbildungen, Abhandlungen und Zeitschriften wieder zu erwecken, beziehungsweise zu befördern. — § 14. Die helfenden Mitglieder des Vereins bilden unter sich Zweigvereine und halten unter einem von ihnen gewählten Vorsteher Versammlungen. Diese Zweigvereine grenzen sich in der Regel nach den Dekanaten ab. — § 15. Zur Erzielung einer gedeihlicheren Wirksamkeit wird der Verein a) alle zwei Jahre eine Haupt-Versammlung, theils zu Vorträgen, theils zu Besprechung der Angelegenheiten des Vereins halten; b) für möglichst große Verbreitung von Büchern, bildlichen Darstellungen und andern belehrenden Elementen über die verschiedenen Zweige der christlichen Kunst Sorge tragen, und c) wenn es die Umstände und Kräfte erlauben, durch Vereinsgaben das Interesse für die christliche Kunst zu beleben suchen. — § 16. Außer der Hauptversammlung können auf Veranlassung und unter Leitung des Ausschusses noch andere allgemeine Versammlungen gehalten werden. — § 17. In den Hauptversammlungen berichtet der Ausschuß über das bisherige Wirken und den Zustand des Vereins während der verfloffenen Jahre, sowie über Verwendung der Beiträge und anderer Geldzuschüsse. Der Kassier legt dem Ausschusse die Jahresrechnung ab. — § 18. Die jährlichen Beiträge werden vorläufig theils zur Anschaffung von Werken über christliche Kunst, theils — nach Maßgabe von § 15 c — zur Bestreitung der Vereinsgaben, theils zur Deckung der Verwaltungskosten verwendet. Ueber eine anderweitige Verwendung derselben wird in den jährlichen Hauptversammlungen Beschluß gefaßt. — § 19. Diese Ordnungen erhalten erst Giltigkeit durch die Genehmigung des Diözesan-

Bischofes. Dasselbe gilt von Abänderungen und Zusätzen, wenn solche mit der Zeit nothwendig werden sollten.

Instruktion für die Agenten. Die emsige Thätigkeit und präzise Geschäftsbehandlung Seitens der Agenten ist nach bisheriger Erfahrung die erste Bedingung des Gedeihens der einzelnen Zweigvereine und dadurch des Gesamtvereins. Deshalb werden die Herren Agenten dringend gebeten, nachfolgende Grundsätze zu beobachten: 1) Es liegt an ihnen, die größtmögliche Zahl Mitglieder innerhalb ihres Bezirkes zu gewinnen. Jedes Mitglied ist in die lithographirte Liste der Mitglieder unter fortlaufender Nummer einzutragen. Je nach dem Jahresbeschlusse ist Abschrift dieser Liste dem Vereinskassier einzusenden. 2) Die Beiträge sind je am Anfang des Jahres zu entrichten. Erfahrungsgemäß ist dies das einzige Mittel, der Verwirrung vorzubeugen und die Ansprüche auf die Vereinsgabe klar zu machen. Die Mitglieder sind dankbar dafür, wenn der Agent die Mühe übernimmt, sie daran zu erinnern. 3) Die Beiträge sind alsbald an den Kassier einzusenden, speziell mit Angabe des Namens des Zahlenden, des Betrages und Jahres, wofür der Beitrag gilt. 4) Für jede Zahlung ist Quittung auf dem lithographirten Formular auszustellen, diese Quittungen sind von den Mitgliedern sorgfältig zu bewahren; denn sie sind im Nothfall entscheidend für den Anspruch auf Bezug der Vereinsgaben. Bei Ueberfiedlung an einen andern Ort dienen sie als Legitimation beim neuen Agenten.

Schwarz.

### Literatur.

Unter dem Vorbehalt weiterer Besprechung machen wir für heute mit wenigen und warmen Worten auf eine bedeutende Erscheinung aufmerksam, nämlich auf die

Aesthetik, von Jos. Jungmann, S. J., Dr. und Prof. der Theologie in Innsbruck; 2., vollständig umgearbeitete und wesentlich erweiterte Auflage des Buches „Die Schönheit und die schöne Kunst“. Mit 9 Illustrationen. Freiburg, Herder, 1884. 950 Seiten. gr. 8°. Preis 12 M.

Es ist unschwer vorauszusagen, daß das Buch von epochemachender Wirkung sein wird. Es ist die erste, auf den Prinzipien der katholischen und philosophischen Wahrheit aufgebaute, streng wissenschaftliche Untersuchung über den Begriff und das Wesen der Schönheit, ihre Merkmale, ihr Verhältnis zur Wahrheit und Gütheit, ihre Erscheinung in Gott, in den geschaffenen Dingen, im ewigen Leben, nebst Beurtheilung der entgegengesetzten Systeme und abweichenden Auffassungen; ferner — im zweiten Buch — über die schönen Künste, Definition, Entwicklung derselben auf dem Boden des religiösen Lebens, historisch nachgewiesen aus der heidnischen, israelitischen und christlichen Geschichte, Prinzip der christlich-religiösen Kunst, ihre Gesetze, historisch erläutert, ihre Aufgabe nach der ::obernen Aesthetik; die einzelnen schönen Künste, Architektur, dramatische Kunst, Sculptur und Male-

rei, die höhere Beredsamkeit, die Poesie, Musik, Gesang, — insgesammt betrachtet nach ihrer christlich-religiösen, civilen und hedonischen Bestimmung. Den Schluß bildet eine Abhandlung über Geschmack und ästhetisches Urtheil, über den Geist der Zeit und die schönen Künste, sowie über ihre Aussichten. Das Buch ist geistreich, gelehrt; es ist mit einer Waffenrüstung angethan, für Angriffe und Vertheidigung gleich geschikt, wie sie auf diesem Kampfplat schon lange nicht mehr gesehen wurde; es redet mit der Schönheit der inhaltlichen Wahrheit und der äußeren Form über die Kunst, und seine Lektüre ist selbst ein Genuß, wie der eines Kunstwerks. Es wird daher seinen Werth behalten. Wer es liest und kennt, wird dem jezt im Schwange gehenden Phrasengeflügel der Kunstschriststellerei im Feuilletonstyl keinen Geschmack mehr abgewinnen können. Wenn schon die erste Auflage der Ehre einer ungarischen und spanischen Uebersetzung theilhaftig wurde, diese sogar in mehreren Ausgaben diesseits und jenseits des atlantischen Oceans, so kann man der berechtigten Hoffnung leben, daß die vorliegende, in jeder Beziehung verbesserte und vermehrte Umarbeitung ihre Kreise noch viel weiter ziehen wird. So schwach auch unsere Stimme ist, so erheben wir sie doch, um das Buch dringend zu empfehlen, ohne Furcht, daß das unserer Empfehlung geschenkte Vertrauen getäuscht werden möchte; wir wagen sogar zu sagen, es gehöre in die Bibliothek jedes Geistlichen, Künstlers und Kunstliebhabers, habe er seine Kraft den bildenden oder den redenden Künsten zugewendet. Wer seine Mittel zusammenhalten muß, möge lieber an andern Büchern sparen. Daß die Herder'sche Verlagshandlung das Buch mit dem Ansehen einer alten, bestens bewährten Firma, in splendoriger Ausstattung und verhältnißmäßig billigem Preise in der alten und neuen Welt auf den Büchermarkt bringt, kann ihm nur zu weiterem Vortheil gereichen.

Noch einer andern Publikation auf dem Gebiete der christlichen Kunst Seitens desselben Verlags müssen wir hier ehrende Erwähnung thun; wir meinen:

„Aus dem Leben St. Benedikts“, 22 photographische Blätter nebst Erläuterungen, Freiburg 1883.

Diese Blätter geben Szenen aus dem Leben des hl. Patriarchen nach Werken der Künstler der Beuroner Benediktiner-Kongregation, welche theils in den Kreuzgängen des Klosters Beuron, theils in der Mauruskapelle daselbst, theils in Monte Cassino al fresco ausgeführt sind. Darunter befinden sich solche, welche, wie das Titelblatt, Blatt 2 (die Patriarchen und Propheten), Blatt 13 (Sendung des hl. Placidus und Maurus), Blatt 17 (Tod des hl. Benedikt), Blatt 4, 8, 12, 5, 6 u. a., zu dem Schönsten gehören, was die christlich-religiöse Malerei in neuester Zeit geschaffen hat.

Schwarz.

Wir bitten, einen Druckfehler zu verbessern: Die S. 34 Sp. 2 Zeile 20 von unten genannten, bei der Krönung Karls X. gebrauchten Kanontafeln der Kirche von Rheims repräsentiren einen Werth von 12 000 Franken, nicht 1200.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. Fr. J. Schwarz.

Mr. 6.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Postbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Frsch. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Militärstr. 2 E, zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1884.

## Einladung zum Abonnement.

Indem wir zum zahlreichen Abonnement auf das zweite Semester 1884 einladen, verbinden wir damit den wärmsten Dank für das dem „Archiv“ entgegengebrachte Vertrauen. Die Abonnentenzahl, welche stetig steigt, dürfen wir wohl als vollgiltigen Beweis dieses Vertrauens betrachten; es noch in erhöhtem Maße zu verdienen, wird das ernste Streben von Redaktion und Verlag sein. Der Fortsetzung der Artikel über monumentale Malerei, Plastik und Glasmalerei folgen sich in nächster Zeit nach Maßgabe des disponibeln Raumes ein Unterricht zur Waarenkunde in dem Gebiete der liturgischen Gewänder und des damit Verwandten, eine ausgebehntere Arbeit über Architektur in einer — wir glauben dies sagen zu dürfen — ganz populären Form und neuen Methode. Die programm-mäßig uns obliegende Verpflichtung, eine zwar compendiöse, aber doch das ganze Gebiet zu einem Ganzen abschließende systematische Vollenbung anzustreben, werden wir dabei nicht aus dem Auge verlieren. Zu der letztgenannten Darstellung brauchen wir viele artistische Beigaben. Das ist auch der Grund, warum wir in den letzten Monaten etwas sparsamer damit umgehen mußten; es soll alles wieder eingebracht werden. Wir werden dafür sorgen, daß diese Beigaben in den Text eingefügt werden, um das lästige Nachschlagen zu vermeiden. Die Bedingungen des Bezuges bleiben die gleichen. Unsere Freunde und Gönner bitten wir ergebenst, ihre Bemühungen für weitere Verbreitung des „Archivs“ mit den unsrigen zu vereinigen. Für ein allseitig rechtzeitiges Abonnement sind wir zu besonderem Danke verpflichtet.

Für später eingetretene Abonnenten, welchen daran liegt, das Ganze zu besitzen, fügen wir die Notiz bei, daß von dem 1. Jahrgang 1883 (1. Semester in 2. Auflage) und vom 1. Halbjahr 1884 noch

ein kleiner Rest von Exemplaren vorrätzig ist und unter denselben Bedingungen bezogen werden kann. Für solche Nachbestellungen empfiehlt sich der Weg des Buchhändels oder direkter Bestellung bei der Expedition, Militärstraße 2 E, Stuttgart.

Die Redaktion und Verlag.

## Die kirchliche Glasmalerei.

Geschichte ihrer Technik und ihre heutige künstlerische Behandlung.

Von Pfarrer Dezel in Eisenharz.

Einer ganz vorzüglichen Verwendung bei unsern vielen Kirchenrestorationen erfreut sich die Glasmalerei. Selbst wenn für nothwendige bauliche Theile einer Kirche, für stylgerechte Ausmalung derselben oder gar für Paramente das Geld mangelt, für das eine oder andere gemalte Fenster findet sich fast immer ein Stifter. Daher sahen wir im vergangenen Vierteljahrhundert eine Menge Glasgemälde entstehen, und zwar in Kirchen aller Stylarten, auch in solchen ohne Styl, und diese Vorliebe für gemalte Fenster hält annoch an, wie die volle Beschäftigung der heut zu Tage ziemlich zahlreichen Etablissements dieses Kunstzweiges zeigt. Ein Punkt, der dem genauern Beobachter sofort ins Auge fallen muß, ist hiebei der, daß wir einer so verschiedenartigen technischen und künstlerischen Behandlung dieses kirchlichen Kunstzweiges begegnen. Es mag dies einerseits daher kommen, daß hier wie bei keiner andern kirchlichen Kunst- art ihre Behandlung fast immer voll und ganz dem Künstler allein überlassen bleibt, andererseits liegt die Ursache darin, daß mit der Zeit ein verschiedenes Material bei dieser Kunst angewendet wurde: ein anderes Material aber bedingt auch eine andere Technik.

Es leuchtet von selbst ein, daß wenn

ein Kirchenvorstand auch in diesem Zweige der kirchlichen Kunst etwas mitsprechen will — und die Nothwendigkeit dieses Mitsprechens zeigen leider nur zu viele Arbeiten dieses Genres — er auch die Technik und künstlerische Behandlung desselben kennen muß. Wir wollen versuchen, hierin mit der folgenden Abhandlung verhilflich zu sein. Wir geben darum in Kürze die Geschichte der Glasmalerei, oder vielmehr die Geschichte ihrer Technik, denn nur die technischen Gesichtspunkte sind wichtig für ihren Entwicklungsgang und sie begründen eigentlich die Geschichte der Glasmalerei; eine Aufzählung der Glasmaler oder der Gegenstände der alten Fenstermalereien hätte für uns keinen oder höchst geringen praktischen Werth. Aus dieser Geschichte der Technik leiten wir dann die Grundsätze ab, die wir für die heutige kirchliche Glasmalerei als maßgebend erachten. Unsere Darstellung versuchen wir so zu halten, daß auch ein Nichtkenner folgen kann, wenn er studiren und verstehen will.

I.

Geschichte der Technik der Glasmalerei.

Um eine Uebersicht über den technischen Entwicklungsgang der Glasmalerei zu erlangen, können wir am besten drei Perioden annehmen: die früheste Zeit, in der als Malfarbe das Schwarzloth angewendet wird, eine Mittelzeit, die das Kunstgelb bringt und die spätere Zeit, welche mit bunten Schmelzfarben auf das Glas malt. Eine Jahreszahl zu bestimmen, in welcher jeweils eine jener technischen Eigenthümlichkeiten zum Vorschein kam, ist nicht möglich, da ihre Anwendung in einander greift und nach Zeit und Ort verschieden ist. Nur eine ungefähre Zahlenangabe läßt sich machen, und darnach möchte die 1. Periode der Glasmalerei von 1050 bis 1350, die 2. von 1350 bis bis etwa 1500, die 3. von 1500 bis etwa 1560 zu bestimmen sein.

1. Periode.

a) Das technische Material dieser Periode.

Die erste Periode der Glasmalerei von 1050 bis etwa 1350 umfaßt die Zeit der reicheren Entwicklung des romani-

sehen Styles und der Frühgothik, jener Zeit in welcher die Mauermassen mehr und mehr verschwinden und hohe und breite Fensteröffnungen an deren Stelle treten. Die Glasmalerei muß in dieser Zeit, besonders mit Beginn der Gothik, bereits eine bedeutende Anwendung gefunden haben. Die erste Nachricht von gemalten Fenstern erhalten wir aus dem Kloster Tegernsee in Altbayern, und zwar aus der Stelle eines Briefes, in welchem Abt Gozbert, der 983—1001 dem Kloster vorstand, einem Grafen Arnold für die gemalten neuen Fenster seiner Kirche Dank sagt: »Ecclessiae nostrae, schreibt er, fenestras veteribus pannis usque nunc fuerunt clausae. Vestris felicibus temporibus auricomus sol primum infulsit basilicae nostrae pavimenta per discoloria picturarum vitra, cunctorumque insipientium corda pertentant multiplicia gaudia, qui inter se mirantur insoliti operis varietates.« Daß, wie man aus dieser Stelle folgern will, auch die erste Stätte der Glasmalerei in Tegernsee gewesen sei, muß nicht nothwendig angenommen werden; auch wäre es nicht sicher, ob Fenster mit aufgebraunten Schmelzfarben gemeint seien. Sicher aber ist, daß Bayern, und zwar im Dome zu Augsburg, die ältesten Glasgemälde besitzt, welche den Typus der Schlußzeit des elften Jahrhunderts tragen.

Das Material des Fenster- verschlusses in unserer Periode war also Glas, und zwar gefärbtes Glas, gefärbt aber nicht etwa durch Aufmalung und Einbrechung von blauen, rothen, grünen und dgl. Malfarben, sondern die Farben wurden mit der flüssigen Glasmasse verbunden, vermischt, also unverwüstlich wie das Glas selbst hergestellt. Weißes, farblos durchscheinendes Glas, gehörte damals zu den größten Seltenheiten und Kostbarkeiten, wenn es je in vollständiger Reinheit und Durchsichtigkeit herzustellen war; wir finden es erst im 13. und 14. Jahrhundert, wo dessen Herstellung zuerst venetianischen Meistern auf der Insel Murano gelang.

Schon in vorchristlicher Zeit wurden, wie man aus Plinius weiß, musivische Wandgemälde nicht bloß aus Marmor und vergoldeten Platten, sondern auch aus ge-

färbten Glasstücken hergestellt (ima pars scenae e marmore fuit, media e vitro, inaudito etiam postea genere luxuriae, summa e tabulis inauratis); im 5. Jahrhundert christlicher Zeitrechnung wurden die Wände der jetzt zahlreicher und prachtvoller erstehenden Basiliken in Italien mit Hilfe gefärbten Glases musivisch ausgelegt. Von diesen musivischen Wandverzierungen aus durch Glas war es dann nur mehr ein Schritt, daß man diese Glasmosaik auch in die Fensteröffnungen brachte und sie durch Gyps, später durch Blei verband. Und was war dann ferner natürlicher, als daß man diese einzelnen farbigen Glasstücke nicht fort und fort willkürlich zusammensetzte, sondern nach irgend einem Farbenspiel, wenn auch nicht in geregelter Zeichnung so doch in malerischer, bunter Abwechslung trachtete. Und damit haben wir denn auch den eigentlichen Ursprung der Glasmalerei, deren wesentlicher Charakter darin besteht, daß sie nicht eine Malerei auf, sondern eine Malerei mit Glas ist, eine buntfarbige Mosaik, die mittelst zahlreicher, kleiner, gefärbter Glasstücke hergestellt wurde. Von solchen buntestrahlenden Fenstern vernehmen wir dann schon um das Jahr 800 und 850 in Rom. Von Papst Leo III. sagt Anastasius Bibliothekarius betreffs der Peterskirche: »et alias fenestras de vitro diversis coloribus decoravit,« und von Papst Benedikt III. betreffs der der hl. Jungfrau jenseits der Tiber gewidmeten Kirche: »fenestras vero vitreis coloribus et pictura musivi decoravit.« Aus obigem Briefe des Abtes Gozbert wissen wir zugleich, daß die Lichtöffnungen der Kirchen mit Teppichen verschlossen waren, und wenn nun die gefärbten Glasstücke später an ihre Stelle kamen, so liegt von selbst nahe, daß diese von ihren anfangs wohl willkürlichen Formen nach und nach in geometrische Figuren übergingen, überhaupt eine Zusammensetzung in Form und Farbe erfuhren, wie sie die bunten Teppiche jener Zeit aufwiesen.

Um nun aber einen Teppich auch voll und ganz nachahmen, um in einen solchen Glasteppich auch Arabesken, Blumen und Figuren hineinbringen zu können, dazu

bedurfte es des Mittels der Zeichnung, des Mittels, daß man eine Farbe zum Malen auf Glas kannte, mit der man Umrisse und Schattirungen geben und die man zugleich in Glas verwandeln, d. h. einbrennen konnte, und zwar so, daß sie nur mit dem Glase selbst zu Grunde gehen kann. Das fand sich dann am Ende des 10. oder Anfange des 11. Jahrhunderts — ob aber zuerst in Tegernsee? — in einem Kupferoxyd, Schwarzloth genannt, welche schwarze Malfarbe heutzutage aus Eisenhammerschlag bereitet wird. Da diese Farbe den Scheiben aufgeschmolzen werden soll, so muß sie als ihren eigentlichen Körper einen Zusatz von gemahlenem Glase erhalten, für welches natürlich ein höherer Grad von Leichtflüssigkeit nothwendig ist, als ihn das Glas der Scheiben besitzt. Zu Theophilus<sup>1)</sup> Zeit und später war als solcher Zusatz unter dem Namen „griechischer Saphir“ ein aus Venedig kommendes, weißflüssiges Bleiglas in Gebrauch, dessen Zusammensetzung man außerhalb des Fabricationsortes nicht kannte und das man für ein natürliches Mineral gehalten zu haben scheint. Das Schwarzloth wurde später auch dünn, lastrend aufgetragen und spielte dann meist ins Braune.

Durch das Schwarzloth war man also jetzt im Stande, die Gläser, welche in den Glashütten schon in der Fritte, d. i. in der Bestandmasse, gefärbt wurden, beliebig abzuschattiren, man konnte ihnen Konturen, Zeichnungen und selbst bis zu einem gewissen Grade Modellirungen geben, und damit war auch die Möglichkeit geschaffen, sie zu menschlichen Figuren zusammenzustellen. Schon die alten, früheren Teppiche an Boden und Mauer zeigten nicht mehr bloß Arabeskenranken und geo-

<sup>1)</sup> Von Theophilus haben wir die erste Literatur über Glasmalerei; er hat nämlich unter dem Titel »Diversarum artium schedula« in drei Büchern eine Anleitung zur Erlernung der verschiedenen Arten der bildenden Künste geschrieben und im zweiten Buche die Bereitung und die Malerei des Glases behandelt, welche Behandlung ungefähr bis 1400 im Wesentlichen sich gleich blieb. Er war Priester und Mönch in der Reichsabtei Helmarshausen an der Nordgrenze von Franken an der Steige vom 11. zum 12. Jahrhundert und heißt eigentlich Roger, Ruger oder Rutquerus.



metrische Figuren, sondern auch menschliche; so finden sich 1220 Teppiche für die Kirche des bayerischen Klosters Wessobronn, auf deren einem man die Bilder der Offenbarung des hl. Johannes sah, und auch später noch bei Karl des Kühnen Eintritt in Trier 1473 war der Chor ringsum mit köstlichen Tüchern und die ganze Kirche mit Teppichen umhangen. Was Wunder, wenn sich jetzt nach Erfindung der schwarzen Malfarbe auch in den Fenstern neben dem Laubwerke und den geometrischen Figuren einzelne menschliche Gestalten, ja gar bald ganze Szenerien sich finden?

Diese Einzelfiguren oder ganze Szenerien dürfen wir uns aber nicht anders zusammen-gesetzt denken, als aus ebenso vielen einzelnen, verschieden gefärbten Glasstücken, als die einzelne Figur oder ganze Szene verschiedenerelei Farben hatte; es war auch jetzt noch eine Malerei nicht eigentlich auf Glas, sondern mit Glas, eine Glasmosaik, auf der die nothwendige Zeichnung und Schattirung mit Schwarzloth angegeben war.

Zu diesem Charakter einer Glasmosaik verhalf aber nicht nur die Art und Weise der Zusammenstellung der einzelnen Gläser nach ihren verschiedenen Farben, sondern auch das Bindemittel, wodurch sie an einander befestigt wurden, und dieses Bindemittel sind die Bleiruthen. Ueberall, wo im Bilde Gegenstände von verschiedener Lokalfarbe an einander stoßen, wird eine Bleiruthen nöthig. Da aber in unserer Periode der Glasmalerei nur Scheiben von ganz geringer Dimension, etwa handgroß, hergestellt werden konnten, so mußte jede größere Fläche, wenn sie auch von einheitlicher Farbe war, von Bleiruthen, sog. Nothbleien, durchzogen werden. Die sog. Umrißbleie, welche einen kleinern Gegenstand oder Körperteil, z. B. ein Blatt, Hand oder Fuß, ganz umzogen, sind in vielen Fällen nicht im Stande, den feinen Biegungen und den Knicken des gezeichneten Konturs zu folgen. Dann umzieht er denselben nur in einem größeren, abgerundeten Zuge, die Differenzflächen aber zwischen diesem Bleizuge und dem korrekten Umriß sind schwarz ausgemalt. In der Durchsicht gegen das Licht gehen diese Ausfüllungen mit dem Striche des Bleistranges ganz

zusammen. Wo das Schwarz zu viel werden sollte, ist es, wenigstens auf Scheiben, die Blattwerk darstellen, durch Punkte oder feine Rankenlinien wieder gelichtet. Es leuchtet von selbst ein, daß diese Art der Verbleiung dem schlichten Mosaikstyl, wie ihn die Glasmalerei unserer Zeit anstrebt, ungemein förderlich sein mußte. Die darzustellenden Gegenstände werden so mit scharfen, weithin wirkenden Konturen förmlich eingesäumt und es wird dadurch verhindert, daß nicht Farben und Formen, besonders in weitem Abständen gesehen, in einander fließen; sie erzeugen bei den kirchlichen Glasgemälden, die ja von Ferne gesehen werden sollen, also scharf ausgeprägt sein müssen, eine durch nichts anderes zu ersetzende Wirkung. Diese nothwendige starke Verbleiung wirkt aber durchaus nicht störend, wie man meinen sollte, denn sie folgt immer den gegebenen Umrißen, und der breite dunkle Strich, den sie zwischen die Farben hinzieht, verliert sich bei der Höhe, zu welcher man emporblicken muß, bei dem Glanze der Farben, der über ihm zusammenschlägt, in Unscheinbarkeit, ja selbst bis in Unsichtbarkeit.

Da einerseits Glas ein großes Gewicht, andererseits aber Blei eine sehr geringe Tragkraft hat, so ist leicht ersichtlich, daß die ganze Fläche eines Fensters nicht allein durch die wenn auch noch so zahlreichen Bleisprossen zusammengehalten werden konnte, besonders wenn man bedenkt, welchen bedeutenden Druck auf ein großes, ungetheiltes Fenster Wind und Wetter ausüben müssen. Es mußte darum jedes Fenster in so kleine Theile zerlegt werden, daß die Bleiruthen sowohl das Gewicht der einzelnen eingespannten Glasstücke tragen, als auch den Druck der Luft auf die ganze Fläche des einzelnen Theiles aushalten konnten. Diese einzelnen Fensterabtheilungen nun aber werden von breiten, eisernen Querstangen, den sog. Sturmstangen, gehalten, die rechts und links in die Fensterpfosten eingelassen sind. Uebersteigt die Fensterbreite das Maß von circa 75 cm, so pflegt gewöhnlich noch eine Theilung durch senkrecht laufende Sturmstangen hinzuzutreten.

In reichern Werken, besonders in den ältern französischen Fenstern, verlassen

diese Sturmstangen die wagrechte, beziehungsweise senkrechte Richtung und folgen den verschiedenen Formen der Medaillons oder andern Eintheilungen, so daß in einem solchen großen Fenster ein förmliches Reg durch die verschiedenartig geformten Sturmstangen entsteht. Zahlreiche Beispiele dieser Art enthält die Kathedrale von Bourges, die in dem großen und kostbaren Werke »Monographie de la cathedrale de Bourges«, von den Patres Jesuiten Martin und Cahier herausgegeben, enthalten sind, welches seltene und theuere Werk nebst andern uns von der königlich bayerischen Hofglasmalerei durch Herrn Direktor Zettler freundlichst zu unserer Arbeit zur Verfügung gestellt wurde.

Als eine weitere Befestigung dienen noch die sog. Windeisen, die gewöhnlich je zwei, auf eine Fensterabtheilung angebracht werden. Es sind dies runde, ca. 10 mm. starke Eisenstäbchen, welche der Glaser vor dem Einsetzen der Tafeln mit diesen bereits durch Hasfen verbindet, die auf die Bleiruthen gelöthet sind. Sie laufen gewöhnlich wagrecht, parallel mit den Sturmstangen, und werden wie diese um ein wenig in die Steingewände eingelassen.

Auf diesem technischen Material nun, das wir bisher kennen gelernt haben, beruht die Glasmalerei in ihrer ersten Periode. Es leuchtet von selbst ein, daß jedweder Stoff in der Kunst eine besondere Behandlung und Formgebung erheischt, daß das Holz nicht wie der Stein, die Seide nicht wie das Papier, und das Glas nicht wie Leinwand künstlerisch behandelt werden darf, denn es ist wohl zu beachten, daß lediglich auch bloß das Material unüberschreitbare Gesetze für die Kunst geben und einen eigenthümlichen Styl erzeugen kann. So finden wir es denn auch hier bei der Glasmalerei, wenn wir den Charakter dieser ihrer ersten Periode näher betrachten.

## Studien über Plastik.

Von F. Festing.

### VI. Altchristliche Periode.

Einfluß der Antike. — Byzantinischer Styl.

(Fortsetzung.)

Eine besonders beliebte, schon im hohen Alterthum kultivirte Technik war jene der

Elfenbeinschnitzerei. Sie hatte vor allem in der klassischen Zeit der Plastik ihre Vollendung durch die Anwendung bei den chryselephantinen Götterbildern (siehe Artikel über die Antike) erlangt. Durch die Griechen wurde sie aus dem Orient in das Abendland übertragen, wo sie eine verhältnißmäßig lange Nachblüte getrieben haben muß.

Wir erwähnen hier zunächst ein auf deutschem Boden gefundenes cylindrisches Gefäß, wohl eine Hostienkapsel. Es befindet sich im Berliner Museum. Ein Assessor, Burchard, zu Koblenz entdeckte es bei einem Bauern an der Mosel, der es als Fuß eines hineingesteckten Kreuzifixes benutzte (Al. Schriften von Kugler II. 328). Das zierende Reliefband macht es zu einem höchst werthvollen Kunstwerke. Etwa  $\frac{1}{6}$  desselben nimmt die Darstellung des Opfers Isaaks ein. Links davon sehen wir Christum auf einem Thronessel sitzend lehrend in Mitte seiner Apostel, von denen zwei auf niedern Sesseln, das Gesicht ihm zugewendet, abseits in Profilstellung vor ihm sitzen, während die andern rechts und links neben ihm stehen. Die Gestalten sind edel, die Gruppierung von feiner Mannigfaltigkeit, die Bewegungen der Figuren von freier Würde und Lebendigkeit, der Faltenwurf voll reicher gewandter Abwechslung. „Christus erscheint hier, wie auf den meisten Bildwerken dieser frühen Zeit jugendlich unbärtig, zugleich aber in Zügen und Geberden so schön und lebendig, daß man so deutlich wie auf keinem andern altchristlichen Monumente den Gedanken versteht, welcher dieser Auffassung des Heilandes zu Grunde lag und sie dieser so tief erregten Zeit so werth machte. Es ist eine völlig freie Erfindung, keineswegs eine Reminiscenz an irgend eine Gestalt der heidnischen Kunst.“ (Schnaase, Gesch. d. bild. Künste III. 95. 2. Aufl., woselbst auch Abbildung.) „Ebenfalls von trefflicher Arbeit und aus derselben Zeit (3. Jahrhundert) ist dann eine Elfenbeintafel in der Sakristei des Domes zu Salerno mit der Geschichte des Ananias und der Saphira, die in höchst dramatischer Weise wiedergegeben ist.“ (ibid.)

Nach Lübbe befindet sich diese Tafel jetzt in der öffentlichen Bibliothek zu Brescia. Dieselbe ist in Kreuzesform zusammen-

gesetzt. Das größere Mittelfeld zeigt uns Ananias von den Jünglingen rechts zum Gemache hinausgetragen; er wendet sich, die linke Hand erhoben, zurück, während Saphira in antiker Bewegung neben einem Bündel vor dem sitzenden und den Finger erhebenden Petrus steht, hinter dem die von oben deutende Hand Gottes dreien Personen die Bedeutung des Vorganges als eines göttlichen Strafgerichtes andeutet. Die 4 Kreuzesarme enthalten noch Szenen aus der Wunder- und Leidensgeschichte Jesu und vier mit diesen größern korrespondirende kleinere Streifen, Szenen aus dem Alten Testament, sowie zwei weitere Streifen mit den Brustbildern Christi und der Apostel. So zeichnet sich dieses Kunstwerk sowohl durch die antike künstlerische Ausführung als auch durch ungewöhnlichen Reichthum des szenischen Inhalts aus.

Die Kleinkunst war besonders in Byzanz beliebt, und gerade hier wurde die Elfenbeinschnitzerei in ausgedehntem Maße betrieben, während die Plastik größern Stils keinen rechten Boden gewinnen konnte. Es fehlte hier an dem rechten Material kunstgeübter Meister, welche dem Eifer der prachtliebenden Kaiser entgegenkommen und ihre Residenz mit originellen Monumentalwerken schmücken konnten. Diese sahen sich daher genöthigt, aus den aus Griechenland nach Rom überführten reichen Kunstschätzen sich ihren Bedarf für Byzanz zu holen. Doch wollten sie auch eigene Monumente zur Verewigung ihres Ruhmes haben. So ließ Konstantin eine 100 Fuß hohe Porphyrsäule mit seinem Standbilde setzen. Theodosius errichtete ebenfalls eine Säule und einen Obelisk im Hippodrom. Das Bedeutendste hierin leistete aber Justinian, der nach einem Siege über die Perser im Jahre 543 eine 105 Fuß hohe Säule aus Ziegelsteinen, mit Erzplatten bekleidet und einem kolossalen Reiterbilde bekrönt, errichtete. Dieses hatte eine Höhe von 30 Fuß und war ein Werk des römischen Bildhauers Eustatius. Wenn auch die Lobpreisungen höfischer Zeitgenossen, die es mit Werken des Phidias und Praxiteles verglichen, weit übertrieben sein mögen, so muß es doch nach allen Beschreibungen für die damalige Zeit von nicht gewöhnlicher künstlerischer Ausführung gewesen sein. Das Roß war in erregt

nach Osten gegen Persien vorschreitender Bewegung mit flatternder Mähne gebildet. Der Kaiser erschien als Achilles mit Tunika und Toga, die über den Rücken des Thieres herabfiel. Die Tiara des Kaisers schmückten bewegliche Federn, mit denen der Wind sein Spiel trieb, die Rechte gebieterisch ausgestreckt hielt er in der Linken eine goldene Kugel mit dem Kreuze. Im 16. Jahrhundert gieng das Monument in Trümmer. (Siehe F. W. Ungers: Darstell. der byz. Kunst in „Encyklop. von Ersch u. Gruber.“ I. LXXXIV.)

Doch zu weiterer und höherer Entwicklung schien der Plastik in Byzanz der günstige Boden zu fehlen. Einmal floß hier nicht der lebendige Strom traditioneller Kunstentwicklung wie zu Rom, und in Folge dessen fehlte es an technisch und künstlerisch gebildeten Kräften. Auch mangelte es den Byzantinern an dem rechten Verständniß und dem echt künstlerischen Interesse an jener naiven und freien Sympathie für die selbständigen und lebensvollen Gebilde der Plastik, ein Mangel der ihnen mit ihren Nachbarn und Geistesverwandten, den Orientalen, gemein war. War doch das öffentliche Leben — besonders der Vornehmen und Gebildeten — eingeschnürt in die strengen und beengenden Regeln einer alle freie Bewegung hemmenden, den Wechsel natürlicher und schöner Formenentwicklung unterdrückenden, geisttödtenden Hofetikette, welche noch mehr als die moderne Kleidermode mit absoluter Macht ihre Herrschaft behauptete. Wir sahen schon an den unter byzantinischem Einfluß entstandenen Sarkophagen in Ravenna, daß die Bildhauer sich damit begnügten, einfach die althergebrachten Symbole zu wiederholen, ohne von den mannigfaltigen Motiven der reichen plastischen Gebilde der italienischen Denkmäler bemerkenswerthen Gebrauch zu machen. Wenn auch das ornamentale Beiwerk, die architektonische Einfassung und Umrahmung, noch längere Zeit vielfach antike Frische und Lebendigkeit bewahrt, so tritt durch diesen Gegensatz eine gewisse Unbeweglichkeit und Kälte der Hauptfiguren uns um so auffälliger entgegen. Seit dem 6. Jahrhundert dehnte der byzantinische Styl seinen Einfluß über ganz Italien aus und beherrschte bald durch mehrere Jahrhunderte die gesammte Kunst-

richtung des Abendlandes. Es wurde ihm dies um so leichter, als in diesen Landstrecken in Folge der ewigen Kriege an eine eigene produktive Kunstthätigkeit nicht zu denken war und jener importirte Styl den halbbarbarischen neuen Völkerschaften immerhin durch eine überlegene, gewandte, saubere Technik, durch einen fest ausgeprägten Kanon der Formgebung, wozu oft noch ein reicher äußerer stofflicher Schmuck der Dekoration und Kostüme kam, Respekt einflößte. Diesen Einfluß verdankte jener Styl aber in erster Reihe der Malerei, die er nebst der Kleinkunst vor allen kultivirte. Eine natürliche Folge der Ausbreitung des byzantinischen Styls war das immer weitere Zurückweichen und Erstarken der Plastik.

(Schluß VI. folgt.)

### Entfernung der Farbe von Skulpturen.

Bei der Restauration von Skulpturen, welche mit Oelfarben bemalt waren, stellt sich oft die Schwierigkeit heraus, die alte Oelfarbenkruste so zu entfernen, daß man einen neuen Anstrich geben kann. Das „Organ für christliche Kunst“ hat in seinem ersten Jahrgange empfohlen; den alten Anstrich mit einer Auflösung von amerikanischer Pottasche so lange anzupinseln, bis die alte Oelfarbe sich erweicht und abfällt. Dieses Mittel ist erprobt, allein es ist mit Vorsicht, besonders beim Holze, anzuwenden. Denn die Soda kann sich so in das Holz festsetzen, daß sie sich nicht mehr entfernen läßt und dann dem neuen Oelfarbenanstrich ebenso verderblich wird, wie dem alten. Andere Mittel gibt F. Fink's Gewerbeblatt für das Großherzogthum Hessen Nr. 23 vom Jahre 1863 wie folgt:

1) Man brennt die Farbe weg. In Frankreich geschieht dies mittelst angezündeter Strohbüschel. Oder man streicht die alte Oelfarbe mit Terpentinöl an und entzündet dieses. — Ein anderes von Hofweißbindermeister Kuhl in Darmstadt erprobtes Verfahren besteht darin, daß man den Gegenstand (z. B. eine ausgehobene Thür) über einer breiten Kohlenpfanne, wie solche die Schreiner brauchen, hin- und herbewegt und somit erhitzt. Hierdurch wird der alte Oelfarbenüberzug ganz blasig, löst sich vielfach vom Holze ab und kann nun leicht und schnell so vollständig abgeschabt werden, daß keine Spur zurückbleibt. — Diese Methoden sind jedoch nicht überall anwendbar, auch leiden bei dem Abbrennen die scharfen Kan-

ten von Profilirungen u. s. w. leicht Schaden. Man bedient sich deshalb besser folgender Mittel.

2) Man streicht die zu reinigenden Möbel oder sonstigen Gegenstände mit erwärmtem Terpentinöl an, wodurch die alte Farbe leicht vollständig aufgelöst wird und weggeputzt werden kann. Dieses Verfahren wurde früher von Deninger empfohlen, ist aber theurer als die folgenden Methoden.

3) Man reibt die Gegenstände mit einer Auflösung von Soda ab. Nach Mittheilung von Kuhl muß die Auflösung sehr concentrirt sein; man nimmt ungefähr gleiche Theile Soda und Wasser, und die Wirkung wird beschleunigt, wenn man etwas Neskalk zusetzt. Mit dieser Auflösung reibt man so lange ab, bis alle Oelfarbe entfernt ist.

4) Soll die alte Oelfarbe entfernt und kein neuer Anstrich gegeben, vielmehr die ursprüngliche Holzfarbe, z. B. die von Eichenholz wieder hergestellt werden, so ist das Abreiben mit Soda-Auflösung nicht zu empfehlen, weil dadurch die Holzfarbe verändert wird. Für diesen Fall empfahl Schlemmer von Mainz zuerst die Schmierseife. Die zu reinigenden Gegenstände werden zu dem Ende mit Schmierseife überstrichen. Dieselbe löst die Farbe nach 15—20 Stunden so auf, daß sie mit kaltem Wasser abgewaschen werden kann.

5) Nach einer andern Vorschrift wird Pottasche in Milch aufgelöst (1 Messerspitze voll in 5—6 Löffeln) und hiemit der Gegenstand überstrichen. Nach einigen Stunden ist der Oelfarbenanstrich zersetzt und kann, so lange er noch feucht ist, leicht abgewischt werden.

Frische Oelfarbe, die z. B. aus Unvorsichtigkeit beim Anstreichen auf angrenzende, nicht anzustreichende Holzflächen gebracht oder verspritzt worden ist, entfernt man mit dem sogenannten Fleckenwasser (Benzol).

### Zur Monumental-Malerei.

In der gothischen Kreuzgangs-Kapelle der Stiftskirche zu Ellwangen, 1473 begonnen, sind aus Anlaß der Restauration alte Wandgemälde entdeckt worden. Ihrem Charakter nach sind sie gleichzeitig. Sie befinden sich auf den Schildmauern der zwei westlichen Traveen. Das südliche ist durch eine später ausgebrochene Mauernische so zerstört, daß nur noch nebensächliche Reste übrig sind. Das nördliche stellt in lebensgroßen Bildern die schmerzhaft Mutter mit dem Leichnam Christi auf dem Schooße dar; zu ihren Füßen kniet der Donator; hinter ihm steht, den Hirtenstab in der Hand, die

Gestalt eines dem Benediktiner-Orden angehörenden Abtes; vielleicht den Klosterstifter Hariolph mit dem Heiligenschein darstellend, den Donator mit der rechten Hand umschlingend und ihn der hl. Mutter empfehlend. Auch dieses Gemälde ist größtentheils zerstört. Der barbarische Spitzhammer hat den Malgrund zur Aufrtragung eines neuen Grundes bearbeitet. Das Angesicht der hl. Jungfrau besonders, aber auch ihre übrige Gestalt, hat schwer gelitten. Die Gesichter der übrigen drei Figuren sind gut erhalten. Der Donator ist offenbar Porträt, wallenden, gelben Haars, tonsurirt, mit der Mozetta bekleidet, vielleicht den Erbauer der Kapelle, Fürstpropst Albert I. (v. Nechberg) darstellend. Zeichnung und Technik, auf die Fernwirkung berechnet, verrathen einen gewandten und erfahrenen Meister. Maltechnik betreffend sind eigenthümlicher Weise die Gesichter in Kaltfarben, einzelne Gewandparthieen enkauftisch ausgeführt. Leider ist das Ganze nicht mehr restaurationsfähig. Das nächste Gewölbejoch der Südseite war ebenfalls bemalt, daher auch wohl das der Nordseite. Bei jenem ist bis auf wenige Farbenreste und Spuren einer für die Zeitbestimmung, Stifter und Maler nicht unwichtigen Inschrift alles zerstört. Mit Sicherheit sind von dieser nur noch die Worte: zu lob und ehr seiner m. (utter?) — zu entziffern. Das Gemälde ist durch ein großes, 1719 in die Mauer eingelassenes Epitaph des Stiftsbekans Ignaz von Peutingen, † 1719, zerstört.

Schwarz.

#### Literatur.

Kolb, Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart, Verlag von Konrad Wittwer, 1884. 1. Heft.

Der Herausgeber, Professor H. Kolb in Stuttgart, spricht sich in den Einleitungsworten des 1. Heftes über den Zweck des ganzen Wertes also aus: „Wohl kennen wir in verschiedenen Editionen einzelne Abbildungen von Glasmalereien, ein Werk aber, welches Vorbilder aus der ganzen Entwicklungsgeschichte dieser Kunst gibt, das vergleichende Studium ermöglicht und hauptsächlich der Praxis gewidmet ist, ist uns nicht bekannt. So glauben wir mit unserer Publikation dringenden Wünschen entgegenzukommen, für Techniker und Künstler, Lehranstalten, Sammlungen und Kunstfreunde ein gleich werthvolles Sammelwerk zu bringen.“ Und ferner: „Wie der Titel sagt, soll das ganze Gebiet der Glasmalerkunst behandelt werden, von den ersten Werken der romanischen Kunstperiode an bis zur sogenannten Kabinetsmalerei des sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderts. Von der Absicht geleitet, für die Praxis verwendbare Vorbilder zu

bringen, werden wir unsere Abbildungen in einem Maßstabe geben, der dieses ermöglicht, und werden von Reproduktionen ganzer Fenster in allzukleiner Darstellung absehen.“ Wenn der Herausgeber und Verleger an diesem Programm bis zum Schlusse festhalten, so werden sie nicht bloß dringenden Wünschen entgegenkommen, sondern einer wahren und wirklichen Noth abhelfen. Weder die Kunstwissenschaft, noch die Praxis werden diese bedeutende Leistung, welche nicht alte Gelesse austritt, ignoriren können. Damit ist der Werth des Wertes klar gestellt: mit dieser Anlage überbietet es alle bisherigen Erscheinungen, ihm selbst vermag keine Konkurrenz zu machen. Was nun die Ausführung betrifft, so bringt das erste Heft auf 6 Tafeln mit je einem Blatt erklärenden Textes die angeblich ältesten Glasmalereien Deutschlands aus dem Dome von Augsburg, die Bilder von David und Oseas in etwa  $\frac{1}{10}$  der natürlichen Größe, romanisch, angeblich aus dem 11. Jahrh., gothische Vorbüren und Maßwerkfelder aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts, jetzt im Nationalmuseum in München, gothische Maßwerkfelder aus dem 13. bis 15. Jahrhundert vom bayerischen Nationalmuseum und der Frauenkirche in Eßlingen, gothische Vorbüren aus Königsfelden (Schweiz) vom 14. Jahrhundert und einen Theil des Luchfensters in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg aus dem Jahr 1601. Korrektheit der Zeichnung und Treue der Farben lassen nichts zu wünschen übrig. Die Ausstattung ist nobel. Bezüglich der äußeren Bedingungen des Erscheinens haben wir zu bemerken, daß das Werk 10 Hefte à 10 M. umfassen wird, daß die Hefte in Zwischenräumen von etwa  $\frac{1}{4}$  Jahr sich folgen, also das ganze Werk in etwa 3 Jahren abgeschlossen sein wird. Im Hinblick auf die Nothwendigkeit des Studiums der Originalwerke aller kirchlichen Stylperioden, ganz besonders auf dem Gebiete der Glasmalerei, wo noch so viele Unklarheit herrscht, empfehlen wir den geehrten Lesern unseres „Archivs“, der Geistlichkeit und den von ihr beschäftigten Künstlern, ganz besonders aber den Landkapitelsbibliotheken dieses bedeutende Werk dringendst zur Anschaffung und zum eingehendsten Studium. Wir werden nicht verfehlen, über Fortgang desselben im „Archiv“ von Zeit zu Zeit Bericht zu erstatten und es nach Gebühr zu besprechen. Den Wunsch erlauben wir uns auszusprechen, daß die romanischen und gothischen Vorbilder bei der Auswahl in gebührender Weise bevorzugt werden mögen.

Schwarz.

Von Nr. 1—6 des „Archivs“ (I. Semester 1883) deren erste Auflage gänzlich vergriffen war, ist eine

#### == Zweite Auflage ==

veranstaltet worden, und es können daher vollständige Exemplare des ganzen ersten Jahrgangs durch die Post, durch alle Buchhandlungen oder gegen Einsendung von M. 1. 35 für je ein Halbjahr oder M. 2. 70 ganzjährig direkt von der Expedition d. Bl. jederzeit bezogen werden.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. Fr. J. Schwarz.

Mr. 7.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Postbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Fres. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Militärstr. 2 E, zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1884.

## Die kirchliche Glasmalerei.

Geschichte ihrer Technik und ihre heutige künstlerische Behandlung.

Von Pfarrer Dezel in Eisenharz.

(Fortsetzung.)

### b) Charakter der Glasmalerei der ersten Periode.

Die verschiedenen Fenstergattungen hinsichtlich des Inhalts ihrer Malerei werden in unserer ersten Periode der Glasmalerei am besten in drei Hauptabtheilungen getheilt: wir finden Ornamentfenster, Medaillonsfenster und Fenster mit Standfiguren oder höchst einfachen Figurenkompositionen.

Die Ornamentfenster, die kein Figurenwerk enthalten, haben entweder bloß geometrisches Ornament, wie z. B. Muster aus Streifen, Rosetten, Kauten u. dgl., oder aber Laubwerk, das selbst wieder von verschiedenem geometrischem Zierwerk umgeben, oder aber frei angeordnet ist. Die Fläche all dieser Fenster zerfällt gewöhnlich in den einschließenden Fries und den innern an Größe weit überragenden Haupttheil oder Fond. Der Fries, d. i. der Rand des Fensters, besteht meistens aus zwei oder drei Streifen, von denen der äußere, an den Steinpfosten anstoßende, in weißem Glase ausgeführt ist, der innere dagegen gelb gefärbt und mit dem Perlfries decorirt ist. Der Fond oder innere Haupttheil des Ornamentfensters ist mit einem Bandgeflecht oder andern geometrisch gemusterten Formen gefüllt. Beim Ornamentfenster mit Laubwerk aber wird durch ein Schema geometrischer Streifen ein Netz gebildet, das sich mit Blattparthieen, die von einzelnen Knotenpunkten ausgehen, füllt. Bei all diesen Ornamentfenstern nun sind die Blätter, Stengel, Früchte u. s. w. in Umriß und Flächenzeichnung nur mit Schwarzloth, sei es auf weiße oder farbige Scheiben,

aufgemalt und eingebrannt; die natürliche, d. h. in der Fritte hergestellte Farbe der Scheibe, roth, blau, grün u. dgl. gibt die Farbe des Ornamenttheils. Der Grund, auf dem sich das Laubwerk abheben soll, ist wieder aus Stücken von farbigen Gläsern zusammengesetzt und immer, wo verschiedenfarbige Glasstücke zusammentreffen, sind sie durch Bleiruthen getrennt. Außer der weißen und gelben Farbe finden wir am meisten das Blau und Roth angewendet, und zwar fast ausnahmsweise in gesättigten, vollen Tönen; Grün und Violett treten sparsamer auf.

Ein Hauptmittel, wodurch die Glasmalerei unserer Periode so herrliche Erfolge in ihrer Farbenwirkung erzielte, lag in der Art und Weise, wie sie dieselbe vertheilte. Wir sehen gerade besonders bei den Ornamentfenstern jede Farbenhäufung aufs ängstlichste vermieden, keine ist an diesem oder jenem Theile überwiegend angewendet, sondern auf allen Theilen der Fensterfläche wiederholen sich die einzelnen Farbkomplexe möglichst gleichmäßig, es ist mit einem Worte überall auf eine glatte, teppichmäßige Wirkung abgesehen. Nirgends häufen sich dunkle Töne, ohne daß helle neben und zwischen treten, das Ornament selbst aber geht hell ab von dunklem Grunde.

Die Medaillonsfenster werden gebildet, indem in einem eingetheilten Ornamentfenster regelmäßig wiederkehrende Felder zwischen den Sturmfängen statt mit Laubwerk mit Figurenwerk von kleinerem Maßstabe, seien es Einzelfiguren oder ganze Szenarien, gefüllt werden. Im ganzen 12. und 13. Jahrhundert finden wir diese Gattung von Fenstern sehr häufig, und ihr Inhalt waren historische Szenen aus der hl. Schrift, besonders aus dem alten Testamente, und legendarische Darstellungen aus dem Leben der Heiligen; meistens bilden

die Medaillons desselben Fensters einen einheitlichen Cyklus, wobei die Reihenfolge unten beginnt und, wenn das Fenster durch Steinpfostenwerk sich in nebeneinander liegende Felder theilt, links. Die Formen der Medaillons sind verschieden, kreisrund, ovalrund, rautenförmig oder nach einem Drei- oder Vierpaß oder auch nach einem reichern Umriß, der von geraden Linien und Kreisstücken gebildet ist. Sind die Medaillons größer, so werden sie in ihrer Hauptlinie von einer Eisenstange umzogen, welche sich mit der übrigen Eisenarmatur des Fensters verbindet. Auch haben sie wie die Ornamentfenster gleichfalls einen einfassenden Fries. Die Zwickel zwischen den Medaillons sind mit geometrischem oder vegetabilischem Beiwerk oder beidem gemischt ausgefüllt, auch Thier- und Menschengestalten haben sie. Der Grund in den Medaillons ist entweder durch das ganze Fenster in gleicher Farbe durchgeführt oder wechselt in den zwei Farben von Roth und Blau.

Die Fenster mit Standfiguren in unserer 1. Periode der Glasmalerei sind höchst einfach in ihrer Eintheilung. Ist ein Fenster schmal und durch keine Steinpfosten in Abtheilungen getrennt, so steht der Breite nach nur eine Figur, bei breiten und durch Steinpfosten getrennten Fenstern je eine Figur in einer Abtheilung; der Höhe nach aber vielfachen sich die Figurenstellungen.

Was die Haltung der Figuren anlangt, so ist sie eine strenge, statuarische, und über jeder Einzelfigur baut sich ein Baldachin auf, der in der Regel in zwei den Fries begleitenden oder ihn ersetzenden Säulen seine Stütze findet. In dieser Frühzeit haben diese bekrönenden Architekturen nur erst eine mäßige Höhenentwicklung und drängen sich bei weitem nicht so vor, als dies später geschieht. Eine einzige, von zwei Sturmstangen eingefasste Höhenabtheilung pflegt für den Aufbau des Baldachins zu genügen. In den ältesten, noch romanisirenden Fenstern sind es jene aus der Steinarchitektur bekannten burgartigen Kombinationen von Thürmchen, krenelirten Mauern, Siebeln und Kuppeln, welche Motive liefern. Eine erstaunlich reiche Abwechslung hierin haben die Fenster der Kathedrale von Bourges, welche die Apostel- und Prophetenbilder enthalten,

fast jedesmal eine andere Form treffen wir hier. Bereits am Schlusse des 13. Jahrhunderts aber vereinfachen sich die Formen, indem das Schema der von zwei Fialen flankirten Wimperge in den Vordergrund tritt. Von höchster Wichtigkeit namentlich auch für die heutige Glasmalerei, ist nun die Art und Weise der malerischen Behandlung aller der vorgenannten Fenstergattungen.

Es ist ein Grundgesetz der kirchlichen Kunst, daß ein Bau in Architektur, Skulptur und Malerei ein Einheitliches sein soll; kein Theil soll als Kunstwerk für sich auftreten, losgelöst von der Architektur. Wo immer das geschieht, — und mag das Einzelne noch so kunstreich für sich auftreten — da entsteht Disharmonie und Verwirrung. Ein Kirchengebäude ist kein Museum, wo ein Sammelsurium von Gegenständen aufbewahrt wird, die wohl einzeln für sich einen technisch-künstlerischen Werth haben mögen, aber losgerissen vom Ganzen, zu dem sie gehörten, ohne Bedeutung und unverständlich sind. Diesen Grundsatz sehen wir bei der alten Glasmalerei aufs strengste durchgeführt. Die gemalten Fenster, die das Licht hereinleiten und gegen Wind und Wetter das Innere des Gotteshauses schützen, sind darum nur als unentbehrliche Gebäudeglieder behandelt, sie treten niemals selbständig auf und ordnen sich überall architektonisch dem größern Ganzen ein und unter. Das Fenstergemälde tritt mit der Wand in unmittelbaren Konnex, nimmt an ihrer prinzipiellen Eigenschaft, nämlich der der Fläche und Festigkeit, Theil und ordnet sich deshalb ebenfalls dem allgemeinen Grundsatze der Flächenbehandlung unter. Darum ist der Grundcharakter der kirchlichen Glasmalerei dieser Zeit der der Flachmalerei. Die glasmalene Fläche nämlich stellt sich dar als einen Theil der Wand. Zwar bringt die Zeichnung es fast ja überall mit sich, daß Gegenstände im Fenster erscheinen, die nur in verschiedenen, hintereinander liegenden Ebenen gedacht werden können. Bereits im einfachsten Bandmuster durchstechten sich die dargestellten Streifen, passiren also vor- und hintereinander her; wo Blattbüschel auftreten und die Blätter sich theil-

weise decken, liegt der Idee nach natürlich das eine dem Auge des Beschauers näher, das andere entfernter von ihm; der abgebildete Heilige, die Königsfigur hält das Buch, den Stab, das Szepter u. dgl. vor die Brust, der Thronstuhl, der aufgespannte Teppich liegen hinterwärts. Aber was die malerische Ausführung angeht, so ist nichts geschehen, um dieses Vor- und Hintereinander weiter zu betonen, nichts, um das Ganze oder einen Theil plastisch körperlich zu machen. Einen Schlag Schatten gibt es nicht, auch keinen Körperschatten im eigentlichen Sinn. Die sparsam auftretende Modellirung dient nur dazu, die Bewegung innerhalb einer und derselben Fläche deutlich zu machen. Es gibt deshalb auch keine Luftperspektive. Kommt es in einer figurlichen Komposition vor, daß eine Figur die andere theilweise deckt, daß die letztere also hinter der ersteren zurücksteht, so sind im Gewande einer jeden dieser Figuren zwar vielleicht die vortretenden Partien gegenüber den Tiefen der Gewandung gelichtet und so von ihnen abgehoben, aber keine Dämpfung des Tones, keine Abtönung im ganzen verräth, daß das eine Gewand auf einem vom Auge entfernteren Plane liegt als das andere. Bei dieser Art von Malerei kommt es also wesentlich auf eine kolorirte Umrißzeichnung hinaus und die alte Kunst hat — das sollte ein Fingerzeig für die neuere Glasmalerei sein! — mit einer derartigen Behandlungsweise das stylistische Richtige getroffen.

Was die Figuren anlangt, so folgen sie in der Zeichnung dem allgemeinen Style der Zeit und tragen, der dargestellte Gegenstand sei welcher er wolle, das Kostüm der Entstehungszeit des Bildes, mit Ausnahme des Falles, wo es sich um die Darstellung der heiligsten Personen handelt, für welche eine idealisirte Gewandung in Gebrauch bleibt. Die Farben entsprechen denen der Natur, und es wird daher auch für die kleinste Figur noch die Zusammenfügung aus mehreren Glasstücken nothwendig, indem das rothe Kleid z. B. aus rothem, der gelbe Mantel aus gelbem Glase genommen werden muß. In der Wahl der Farbe ist hauptsächlich auf ein teppichartiges Zusammenwirken gesehen:

das sehen wir besonders an einem Detail wie den Heiligenscheinen, die, weit entfernt, sich mit der gelben Farbe zu begnügen, ebenso oft roth, blau, grün und violett erscheinen, je nachdem man gerade eine Farbe nothwendig hatte, um das vollständige Bild eines Teppichs zu erhalten. Ferner ist bei den Figuren von jeder plastischen Behandlung und fast von jeder Modellirung abgesehen; sie sind nicht plastisch abgerundet, springen nicht hervor und treten nicht gleichsam körperlich aus dem farbenreichen Teppich heraus; in Fleisch und Gewandung wirkt nur der schwarze Zeichnungsstrich, der je nach der Bedeutung, die ihm zufällt, sich in größerer oder geminderter Stärke bewegt. Auch das Blattwerk ist in der romaniſchen und frühesten gothischen Zeit streng stylisirt, weder Blätter noch Früchte sind modellirt.

Diese gleiche Flachmalerei wie in Ornament, Laubwerk und Figuren finden wir auch in der gemalten Architektur. Wir sehen hier bloße Umrißlinien, die mit Farbe ausgefüllt sind; eine Modellirung, aber eine äußerst sparsame und sich immer gleich bleibende, ist nur da angebracht, wo die nothwendige Verbeutlichung des Gegenstandes es fordert. Die einzelnen Theile sind überhaupt in Form, Zusammenstellung und Proportion nicht behandelt als ob architektonisch-konstruktive Rücksichten und Nothwendigkeiten das Maßgebende wären, sondern einzig und allein das dekorative Prinzip ist im Auge behalten. Darum ist auch von der Perspektive abgesehen, und wir finden keinen festliegenden Augenpunkt, der für eine bestimmte Lichtwirkung, noch weniger einen solchen, der für einen bestimmten Horizont für die Zeichnung angenommen wäre. Nur da, wo es die Deutlichkeit absolut erfordert, wie für Seitenansicht, Unter- oder Aufsicht eines Architekturtheiles, ist nothdürftig eine Perspektive, aber nur durch Umrißlinien, nicht durch Schattirung, Modellirung u. dgl. angegeben. Bei der Ausstattung mit Farbe für die einzelnen Architekturtheile war das allein Maßgebende die harmonische Vertheilung und Abwechslung der Farbe, wie sie für das ganze Fenster erfordert war; damit es einen buntschimmernden Teppich abgab. Roth, Blau, Grün u. dgl. ist unterschieds-



los für Gegenstände verwendet, ob sie in natura so oder andersfarbig sind, es ist völlig abgesehen von naturalistischen Rücksichten. Der Glasmaler fragte sich bloß: welche Farbe brauche ich an dieser Stelle, um Harmonie zu bekommen, um dem ganzen Fenster den Charakter eines Teppichs zu geben? und diese Farbe wählte er.

Bei all diesen geringen technischen Mitteln nun aber und bei diesen einfachen Kunstgriffen, die den Glasmalern unserer Periode zu Gebote standen, leisteten sie doch Ausgezeichnetes, stellten Werke her, die heute noch die Bewunderung der Welt herausfordern. Diese ihre farbenglühenden Teppiche mit dem in der gleichen Fläche eingebetteten Figurenwerk und Laubornament sind unsern auf Glas ausgeführten modernen Staffeleibildern ebenso hoch überlegen, wie das zwar naive aber herrliche Fabrikat der persischen Teppichwirker den modernen Blumenleistungen unserer akademisch gebildeten Musterzeichner.

## 2. Periode der Glasmalerei. 1350—1500.

### a) Die Technik dieser Periode.

Einen großen Umschwung in der Kunst der Glasmalerei bewirkten, zwar nicht plötzlich und auf einmal an allen Orten, aber doch nach und nach überall, zwei wichtige Erfindungen, welche ungefähr gleichzeitig um die Mitte des 14. Jahrhunderts gemacht wurden. Während man bisher als einzige Schmelzfarbe d. h. als eine Farbe, die man auf Glas aufmalen und mit demselben unzertrennlich und unzerstörbar durch Einbrennen vereinigen konnte, nur das Schwarzloth kannte, so erscheint jetzt neben diesem das sog. Kunstgelb (Silbergelb), eine gelbe Malfarbe, aus Schwefelsilber bestehend, das mit Ocker zusammengerieben aufgemalt wird. Es hatte dieses zudem noch die Eigenschaft, daß es die einzige Farbe ist, die auf weißes Glas aufgetragen, dieses zwar gelb färbt, aber vollkommen durchsichtig läßt, so daß die Brillanz des alten Kathedralglases, dem es aufgemalt wird, nicht verloren geht.

Eine weitere Erfindung ist das Ausschleifen des sog. Ueberfangglases. In den Fenstern aller Perioden ist nämlich, wie auch heute noch, das rothe

Glas Ueberfangglas, d. h. weißes Glas mit einem aufgeschmolzenen Häutchen rother Glasmasse. Man nahm nämlich zuerst weißes Glas auf die Pfeife, tauchte dieses in den Tiegel mit der geschmolzenen, rothgefärbten Glasmasse und blies dann eine Scheibe, in späterer Zeit einen Cylinder, der auf dem Streckherde zu einer Tafel ausgestreckt wurde. Die gefärbte Masse geht mit, d. h. sie breitet sich gleichmäßig über die weiße, dickere Lasttafel aus, und man hat jetzt eine Scheibe, welche durchaus die bezügliche Farbe zu haben scheint, in der That aber nur mit einem dünnen Ueberzug der Farbe bekleidet „überfangen“ ist. Eine weiße Scheibe in ihrer ganzen Stärke roth zu färben, wäre zu schwierig, weil das einzubringende Metalloryd, in geringem Verhältniß zugelegt, die Eigenthümlichkeit hat, sich einer gleichmäßigen Vertheilung in der Glasmasse zu widersetzen. Das Ausschleifen des rothen Ueberfangglases geschah nun dadurch, daß auf den roth überfangenen Scheiben das farbige rothe Häutchen stellenweise weggenommen wurde, was bewirkte, daß auf rothem Grunde eine weiße Stelle, sei es eine Zeichnung u. dgl., erschien.

Von diesen beiden Erfindungen konnte man nun in der Technik der Glasmalerei folgenden Gebrauch machen: Während früher jede Scheibe nur eine einzige Farbe hatte und man für jeden Theil eines Fensters gerade so viele Glasstücke brauchte, als er eben Farben hatte, und auch jedes einzelne dieser Glasstücke eingeleitet werden mußte, konnte man jetzt einer einzelnen Scheibe zwei oder mehrere Farben geben. Man konnte einmal das Kunstgelb dem weißen Glase eines angrenzenden Theiles aufmalen z. B. in feinen Linien als Ränder eines weißen Gewandes, oder weiße Architektur konnte mit Gold gegliedert werden, oder es wurde das Haar der Figuren mit diesem Kunstgelb einer weißen Scheibe des Kopfes aufgemalt, alles, ohne daß eine eigene Verbleiung nothwendig wurde. Ferner konnte das Gelb auf einer blauen Scheibe aufgetragen werden und so auf blauem Grunde grüne Gegenstände dargestellt werden; denn die Vereinigung von Blau und Gelb gibt Grün. Noch eine dritte Möglichkeit war gegeben. Der Glasmaler konnte eine rothe Scheibe (Ueberfangglas!)

nehmen, eine oder mehrere weiße Flächen mit Kunstgelsb ausfüllen; einzelne aber leer lassen und er hatte dann dreierlei Farben: Roth, Gelb und Weiß auf einer Scheibe, ohne zwischen den drei Farben ein Blei durchziehen zu müssen.

Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts finden wir dann noch weitere Neuerungen in der Technik. Man stellte weiße Scheiben her, die statt mit Roth mit blauem, grünem und violettem Glase überfangen wurden. Sie konnten ebenfalls ausgeschliffen und der Ausschliß konnte mit Gelb bemalt werden. Der Glasmaler war jetzt im Stande, auf eine Scheibe sogar vier Farben zu bringen. Einen Theil einer blau überfangenen Scheibe konnte er mit Gelb bemalen und erhielt dann Grün, einen ausgeschliffenen Theil konnte er weiß lassen, einen andern mit Gelb bemalen; er hatte dann also Blau meinetwegen als Grundfarbe, Grün durch Kombination von Blau und Gelb, Weiß durch den Ausschliß und Gelb durch Aufmalung des Kunstgelsb auf einen ausgeschliffenen Theil.

Indeß dürfen wir uns nicht vorstellen, daß in jedem der gemalten Fenster dieser unserer zweiten Periode auch diese neuen technischen Mittel angewendet worden wären; es finden sich Fenster, bei denen sie in ganz ausgedehntem Maße, und solche, bei denen sie nur stellenweise und in kleinem Maßstabe sich finden, aber auch Fenster, bei denen noch vollständig an dem alten, einfachen Mosaiksystem festgehalten ist und wo jedes Fenster aus so vielen einzelnen Glasstücken zusammengesetzt ist, als es Farbentheile hat. Es läßt sich darum nicht, wie oft geschieht, die Entstehungszeit eines Fensters bloß aus dem Fehlen der oben geschilderten technischen Neuerungen bestimmen; es muß hier dann der Styl der Details, die unveränderte Komposition der Zeichnung und dgl. als maßgebend angesehen werden. In Ansehung der Gläser, mit denen der Künstler arbeitet, des Schwarzloths, mit dem man malt, den Bleiruthen, die zur Fassung gebraucht werden, der Art, wie man die Fenstertafeln einsetzt und durch Windeisen sichert, ändert sich nichts gegenüber der ersten Periode der Glasmalerei.

(Fortsetzung folgt.)

## Studien über Plastik.

Von F. Festing.

### VI. Altchristliche Periode.

Einfluß der Antike. — Byzantinischer Styl.

(Schluß des Art. VI.)

Die Elfenbeinschnitzerei war eine besonders beliebte Technik in Byzanz, wo sie einen wichtigen Antheil am kirchlichen Kult wie am bürgerlichen Luxus hatte. Am ausgedehntesten dürfte sie aber an den sogenannten Diptychen in Anwendung gebracht worden sein. Diese waren gleichsam die Notiz- und Schreibbücher der Alten. Sie bestanden meist aus gedoppelten Tafeln, deren innere Seiten mit Wachs überzogen und deren äußere mit Reliefs decorirt waren. Auch aus Metall, Holz, Schiefer, Pergament oder Papyrus wurden sie hergestellt. Die von Elfenbein, Gold und Silber, an einem Bande am Gürtel befestigt, gehörten zu den Luxusgegenständen der Reichen, wie heute goldene Ketten und Uhren. Daher war es Sitte, dieselben am Neujahrstage als Geschenke oder sonst als Andenken für Bekannte zu benutzen. Besonders geschah dies von Seite obrigkeitlicher Personen, vor allem der Konsuln, gelegentlich ihres Amtsantrittes. Ein Gesetz vom Jahre 384 beschränkte zur Steuerung des mit den Diptychen getriebenen Luxus das Recht, solche fertigen und unter das Volk austheilen zu lassen, auf die Konsuln.

Auch zum kirchlichen Gebrauche müssen diese Diptychen schon früh verwendet worden sein. In dieselben wurden die am Sonntage in der Kirche zur Verlesung kommenden Namen, der mit der Gemeinde in Verbindung stehenden Bischöfe, der Martyrer und Bekenner, der Verstorbenen und jener der Lebenden, welche die liturgischen Liebesgaben schenkten, eingetragen. Schon für das dritte Jahrhundert wird deren Gebrauch von Cyprian bezeugt. Von den auf uns gekommenen sind die kirchlichen ebenso alt, ja älter, als die konsularischen. Die Tabletten mancher alten Diptychen wurden später im Mittelalter zu Bücherdeckeln verwendet oder an Tragaltären und Reliquarien angebracht, wieder andere gingen aus dem profanen Gebrauch in den liturgischen über, so jenes, welches Kaiser Anastasius, im Jahre 517 Konjul,

der Kirche des hl. Lambert zu Lüttich vermachte, auf welches das »Communicantes« des Kanon in 42 Zeilen eingravirt ist. Auch wurden die Diptychen in Ermangelung andern künstlerischen Schmuckes oft auf den Altar gestellt, aus welcher Praxis sich an den fixen Altären die besonders der Gothik eigenen Flügelaltäre entwickelten. Die Triptychen, Pentaptychen, Polyptychen mit drei, vier und mehr Tafeln kommen nur im christlichen Gebrauche vor.

Was nun den Inhalt ihrer bildlichen Darstellungen betrifft, so sind dieselben meist der hl. Schrift entlehnt oder es sind Bilder des Heilandes, der seligen Jungfrau und anderer Heiligen; nach Buonarrotti (Vet. antichi. p. 10.) gibt das Gedicht des Prudentius die Beschreibung eines Diptychon, wornach dieselben auch ganze Cyklen von biblischen Darstellungen enthielten.

Die meisten dieser religiösen Elfenbeinschnitzereien müssen wir byzantinischen Meistern zuschreiben, schon aus dem Grunde, weil in Byzanz mehr als anderswo die kirchliche Kleinkunst blühte. Diese zeichnen sich vor allem durch Sauberkeit der Arbeit und zierliche feine Technik aus. Im Gegensatz hierzu tritt aber gerade an diesen die Entartung der schönheits- und lebensvollen Form der Antike in das steif Konventionelle um so deutlicher hervor. Wir wollen hier nur ein charakteristisches Beispiel anführen. Es ist das im Style der konsularischen Diptychen gearbeitete, wohl im 6. Jahrhundert entstandene Diptychon zu Berlin. Christus, nicht mehr in der jugendlich schönen Gestalt der ältern Auffassung, sondern als härtiger Greis dargestellt, sitzt nach Art der Konsuln auf der sella curulis, segnet nach lateinischer Weise mit ausgestrecktem Daumen, dem Zeige- und Mittelfinger und hält in der Linken das Buch. Die Kleidung ist die konsularische, Tunika und Toga. An die Stelle der Viktoren treten Petrus und Paulus, Kaiser und Kaiserin ersetzen Sol und Luna. Auf einer zweiten Darstellung sieht man in einer Muschelniche Maria mit dem Christuskinde auf dem Schooße, statt der alten Genien und Viktorien Engel, auch wieder Sonne und Mond. (E. Förster, Gesch. der ital. Kunst I. 151). Auch in Fulda ist ein altkirchliches Diptychon. „Liturgisch

am interessantesten bleibt das Diptychon des Flavius Taurus Clementinus vom Jahre 513. Ueber dem Bilde des Konsuls schütten vier Jünglinge Säcke mit Gold aus, was sich auf den Titel des Herrn als Comes sacrarum largitionum bezieht; im Innern sind Gebete und der Name eines Bischofs (Hadrian I. von Rom?) eingeschrieben.“ (Kraus. Chr. R. 129). Zur Charakterisirung der konsularischen Diptychen führen wir jenes des Areobindus vom Jahre 506 an. Der Konsul thront in steifer, mit Stickereien überladener Toga bewegungslos auf der reichgezierten Sella, in der Rechten hält er die Mappa, ein gefaltetes Tuch, mit dem das Zeichen zum Beginne der Spiele gegeben wird, in der Linken den goldenen Stab, das Symbol seiner Amtsgewalt. Löwen und Bären sind aus den Thoren des Cirkus hervorstürzt und werden, auf den Hinterbeinen stehend, von den Kämpfern mit Speeren niedergestochen, welchem Schauspiel die Zuschauer von der Galerie zusehen. Die Szene ist etwas roh in der technischen Ausführung aber voll einer gewissen Frische und Lebendigkeit in der Bewegung der Figuren, und auch der Ausdruck der Zuschauer von individueller Empfindung. (Siehe Abb. in Lübkes Plastik 389.)

Das bedeutendste Werk byzantinischer Kunst ist aber der Bischofsstuhl des Maximianus in der Sakristei des Domes zu Ravenna, aus der Zeit von 550. Sowohl die flache in einen Rundbogen schließende Rückenlehne, als die Füße mit ihrem Rankenornament und die vier Füllungen zwischen den Füßen sind mit Elfenbeinreliefs bedeckt; die 10 Darstellungen der Geschichte Josefs auf den Seitenwangen sind in guten Motiven mit antiker Lebendigkeit ausgeführt, werden aber an Frische des Naturgefühls noch übertroffen, von den die bildlichen Darstellungen einschließenden feinen Rankenfriesen mit ihren gewandt gezeichneten Hirschen, Löwen, Pfauen und andern Vögeln. Hievon stechen um so mehr die fünf größern Heiligengestalten auf der Vorderseite zwischen gewundenen Säulen unter Muschelhögen stehend, durch ihre trockene gedrückte Bewegung, durch ihren starren mürrisch alten Ausdruck der großen Köpfe, sowie den unbeholfenen Reliefftiel, ihrer halb in Profil- und halb in Enface-

stellung erscheinenden Haltung ab. (Abb. Lübbe „Grundriß d. K.“) Größere plastische Kunstwerke haben wir aus der byzantinischen Schule, welche fast nur mit Werken der Malerei die kirchlichen Räume schmückte, nur jene 6 Heiligenfiguren in Stucco-reliefs in der Benediktinerkirche zu Cividale in Friaul aufzuweisen. Da die Kirche im 8. Jahrhundert von der longobardischen Fürstin Peltrudis erbaut wurde, so haben wir in ihnen mit aller Sicherheit ein paar merkwürdige Exemplare der Leistungen byzantinischer Plastik größern Stils vom Ende der altchristlichen Periode. (Abbildungen bei Schnaase a. a. D. III. 578.)

Schließlich machen wir noch auf die interessante Elfenbeintafel des Domschatzes in Trier aufmerksam, die früher wohl ein Reliquarium schmückte. Sie hat eine Breite von 0,26 und eine Höhe von 0,13 m, stellt die Uebertragung einer Reliquie in eine Kirche vor und dürfte nach dem antiken Style der Draperie und der Architektur sowie der ganzen Auffassung (hierher gehören die auf den Dächern hochenden Zuschauer) ein griechisches Werk aus der letzten Zeit, 6. bis 7. Jahrhundert, der altchristlichen Epoche sein. Die Technik ist schon roher und unbeholfen. (Abbildung: Lübbe und Kraus.)

### Superpellicium.

Das „Archiv“ 1884 S. 20 ff. hat nachzuweisen gesucht, daß das Superpellicium das einzig zulässige Chorkleid des Klerikers und der nicht in Dignität stehenden Priester ist, daß aber die vom „Kirchenschmuck“ 5. Band 2. Heft seiner Zeit nach alten Mustern gegebene Form an einigen Mißständen leidet, welche eine Reaktion gegen sie hervorriefen. Wir haben mit der in der gleichen Nummer 3 des „Archivs“ gegebenen artistischen Beilage diesen Mißständen abzuhelpen gesucht.

Aus Bayern geht uns nun von einem hochgeschätzten Mitarbeiter folgende Bemerkung zu.

„Das „Archiv“ lese ich fortwährend mit großem Interesse. — Eine kleine Entgegnung hätte ich auf Ihre Vorschläge betr. des Chorrockes, Superpellicium. Ich trage Ihre Chorrocke seit lange und wirke gerne dafür. Sie hatten aber einen praktischen Mißstand, der auch bei der neuen Form nicht beseitigt ist: bei gebogenen Armen rutschten die Ärmel über die Hände, ja die Fingerspitzen hinaus. Ich half mir dadurch, daß ich die Ärmel herabstrennte und am Leibstück um eine Hand breit verkürzte. Wenn ich nun

die Ärmel ausstrecke, schaut freilich der Ärmelarmel bedeutend vor dem Chorrockärmel heraus: aber bei den Funktionen rutscht der Ärmelrand höchstens bis an die Handwurzel, und ich bin vollkommen ungenirt. Auch machte ich den Ärmel etwas enger. Ihr neuer Chorrock dürfte bedeutend mehr Freunde gewinnen, wenn Sie die Punkte e und f, ev. p und r nicht, wie ich Sie glaube verstehen zu sollen, auf die Fingerspitzen, sondern etwa auf das Handgelenke bei ausgestrecktem Arme verlegen würden. Oder verstehe ich nicht richtig? Rutscht der Ärmelsaum bei Ihrem Probe-Superpellicium S. 22 wirklich bei gebogenen Ellenbogen nicht zu den Fingervurzeln und darüber hinaus? Dann entschuldigen Sie mich.“

Wir erlauben uns, in Nachfolgendem die Gründe, welche uns bei unserm Vorschlage geleitet haben, noch ausführlicher, als es in Nr. 3 geschehen ist, zu entwickeln. Der von dem Herrn Einsender an dem vom „Kirchenschmuck“ vorgeschlagenen Ärmel-Schnitt gefundene Mißstand, daß die Ärmel bei gebogenen Armen über die Hände, ja über die Fingerspitzen hinausragen, ist nicht der einzige und nicht der größte. Wäre er es, so hätten wir bloß die Verkürzung der Ärmel vorzuschlagen und die Nothwendigkeit zu betonen gebraucht, daß jeder Priester nur sein eigenes Chorkleid gebrauche und sich dasselbe nach seiner Körpergröße beschaffe, gerade so, wie den Talar und das Birret; vielleicht hätten wir nur hinzuzufügen gehabt, daß man nur feinere Leinwand verwende und das unnöthige berbe Stärken und Glätten dieser Leinwandstücke, Alsa, Chorrock und Humerale, unterlasse. Dem aber ist nicht so; vielmehr liegt der eigentliche schwache Angriffspunkt in der Länge der unteren Linie des Ärmels, welche die obere bedeutend überragt. Die Folge ist, daß die untere vordere Parthie des Ärmels schaufelartig vorsteht; ist sie vollends durch grobere Leinwand und Stärke noch widerstandsfähiger gemacht, dann stößt der Träger desselben bei den liturgischen Funktionen überall an; oft muß er, um mit der Hand etwas zu fassen, zuvor den unten vorstehenden Ärmel zurückschieben; er läuft Gefahr, da und dort hängen zu bleiben oder gar die ohnehin auf schwachen Füßen stehenden Wein- und Wassergefäße umzuwerfen u. dergl. mehr. Diese und ähnliche Einwürfe sind mit Recht erhoben worden. Dagegen hilft die bloße Verkürzung des Ärmels nicht, wie wir aus eigener und fremder Erfahrung wissen, es sei denn, daß sie in ungebüßlicher Weise geschehe, daß das Kleid unschön wird. Das einzige Mittel der Abhilfe liegt in dem Versuch, das vordere untere Ende des Ärmels möglichst nahe an den Leib zu rücken. Daß das in der Form eines Kreis-Segments geschehe, liegt in der Natur der Sache. Hätten wir nicht dem

thatsächlich bestehenden Verlangen, die Ärmelweite im Ganzen zu belassen, wie sie gegenwärtig gebräuchlich ist, Rechnung tragen wollen, so hätten wir den Ärmelausschnitt am Leibe noch um 10, ja 20 cm verlängert und dann das Kreis-Segment von der oberen Ärmelspitze bis an das untere Ende des Ärmelschnittes gezogen. Dann wäre die Abhilfe noch gründlicher. Aber wir sind überzeugt, daß auch so, wie wir vorschlagen, geholfen ist, vorausgesetzt, daß grobere Leinwand und berbe Stärke für immer bei Seite gelegt wird. Wird das beobachtet, dann schließt sich auch das Gewand in dichteren Falten und eng jeder Bewegung und Stellung des Armes an. Wir fürchten also nicht, daß ein bis an die Fingerspitzen reichender Ärmel je hinderlich werde. Indessen bleibt es ja unbenommen, zwischen den beiden in der artistischen Beilage Nr. 3 (1884) gegebenen Ärmel-Längen *e f* und *p r* die passende zu wählen.

Wir würden bedauern, wenn der von uns vorgeschlagene, der Natur der Sache und der Sitte des Alterthums entsprechende Weg der Abhilfe nicht eingeschlagen oder wieder verlassen würde.

Schwarz.

### Kanontafeln.

Zu dem Artikel „Kanontafeln“ („Archiv“ 1884 S. 32 ff.) erhalten wir nachfolgende Bemerkungen.

Daß die Kanontafeln außer der Zeit, wo die hl. Messe gelesen wird, vom Altare entfernt sein sollen, ist, abgesehen von der Zeit der Exposition (40stündiges Gebet, ewige Anbetung), auch nach dem Artikel des Herrn Professors Schrod von Rom aus nicht gerade vorgeschrieben. So sehr daher die Entfernung zu empfehlen sein mag, fordern können wir sie nicht, und nachdem die Kanontafeln bei uns von jeher geradezu allgemein für immer (die Charstage ausgenommen) auf allen Altären getroffen werden, wäre es vielleicht ein gewagter und von sehr zweifelhaftem Erfolg gekrönter Versuch, diesen Zustand zu ändern, besonders, wenn wir uns die Funktionen des Weg- und Herbeischaffens bei unsern ländlichen Mesnereiverhältnissen und der Beschaffenheit alter und neuer Tafeln des Näheren ausmalen. — Indes gebe ich zu, daß sich diese Schwierigkeiten überwinden ließen und daß die Entfernung der Kanontafeln, wenn auch nicht strikte vorgeschrieben,

so doch das Bessere wäre. Hingegen werden wir den Gedanken nicht gelten lassen können, daß die mittlere Kanontafel während der Celebration eventuell über ein Drittel oder auch die halbe Höhe des Tabernakels aufragen dürfe, was ja nur während der hl. Messe stattfinden, während welcher der Tabernakel ohnehin durch den Priester verdeckt werde (S. 33). Wenn nach kirchlicher Vorschrift nichts vor der Tabernakelthüre stehen darf, dann gewiß auch nicht während des hl. Opfers, auch zu der Zeit nicht, wo nur der Celebrans den Tabernakel sieht. Uebrigens sehen die Ministranten und die näher Stehenden den Tabernakel auch dann, wenn der Priester in der Mitte des Altares steht. Ferner steht der Priester auch beim hl. Opfer nicht immer in der Mitte: ja er verläßt den Altar auf längere Zeit ganz, wenn ad Sedilia gegangen wird. Auch bleiben die Tafeln, wenn im Laufe des Vormittags mehrere hl. Messen auf einander folgen, während der kürzeren oder längeren Zwischenpausen wohl stehen. Endlich wäre die Sekretentafel praktisch höchst lästig. Denn sie müßte jedesmal entfernt werden, wenn der Tabernakel zu öffnen ist behufs Spendung der hl. Kommunion vor, unter und nach der hl. Messe oder in einer Pause zwischen zwei hl. Messen, ebenso behufs expositio und repositio Sanctissimi vor, resp. nach dem hl. Opfer. — Zudem bekäme der Tabernakel, wenn man eine theilweise Verdeckung desselben auch nur während der hl. Messe zugeben könnte, bei vielen Neuherstellungen einen so niedrigen Sockel, daß das Aussehen des Tabernakels, und besonders der expositio privata, nicht schön wäre, — daher bezüglich letzterer alsbald wieder eine andere, falsche Praxis Platz greifen würde. — Uebrigens ist bei den S. 35 angeführten Höhemmaßen der Kanontafel ein Hinaufragen derselben bis über den unteren Rand der Tabernakelthüre leicht zu vermeiden. Königsberger.

Den die „Armenbibel“ betreffenden Anfragen diene zur Antwort, daß der Satz bis zum letzten Bogen vollendet ist, die Versendung also in nächster Zukunft zu erwarten ist.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. fr. J. Schwarz.

Mr. 8.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Postbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Fres. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Militärstr. 2 E, zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1884.

## Die kirchliche Glasmalerei.

Geschichte ihrer Technik und ihre heutige künstlerische Behandlung.

Von Pfarrer Dezel in Eisenharz.

(Fortsetzung.)

### b) Charakter der Malerei der zweiten Periode.

Auf all diesen technischen Errungenschaften nun beruht die Glasmalerei unserer Periode, in welcher die gothische Baukunst ihr besonders günstig wurde und sie in ein neues Stadium führte. Die Wandfläche nämlich löst sich jetzt in Nischen und Streben, Pfeiler und Säulenbündel, Maßwerk und Stabwerk bis zur Fensterbank auf und entzieht sich der Freskomalerei. (Doch nicht. S. „Archiv“ 1884 S. 12 f. und 17 f. Anmerkung der Redaktion.) Die Fenster erhalten dafür eine beträchtliche Höhe und gewähren für bildliche Darstellung Raum, wodurch zugleich das massenhaft einfallende Licht wohlthätig temperirt werden muß. Den Hauptcharakter der Glasmalerei finden wir jetzt darin, daß das Ornamentale nicht mehr selbständig wie früher auftritt, sondern mehr in Verbindung mit dem Figürlichen erscheint, beides sehen wir jetzt so zu sagen gleichberechtigt nebeneinander. Besonders charakteristisch für die letzte Hälfte des 14. und erste Hälfte des 15. Jahrhunderts sind die kleinen Darstellungen und die einzelnen kleinen Figuren, die von dem Ornament anfangs umrahmt werden, später aber der rahmenmäßigen Einfassung entbehren. Da die hohen gothischen Fenster durch Maß- und Stabwerk so vietheilig waren, sehen wir in einem Fenster eine ganze Reihe solcher Gruppenbilder, welche, wie die in der ersten Periode beliebten Medaillons, Darstellungen aus dem alten und neuen Testament sowie aus der Heiligenlegende enthalten. Was die Figuren auch dieser

Bilder anlangt, ob sie von Feld zu Feld oder von Fenster zu Fenster in Beziehung auf einander gebracht werden oder nicht, so waren sie auch jetzt noch immer nur eingeordnete Glieder der ganzen farbenbunten Ausschmückung, sie sprangen nicht aus derselben grell hervor und sonderten sich von den Uebrigen nur in soweit aus, als es ihrer Natur nach nothwendig war, ihre Zeichnung war in Arabeskenart, d. h. ganz einfach gehalten. Der Grundcharakter des Teppichs ist immer noch gewahrt, wir sehen eine Glasmosaik, die eine herrliche Brillanz aufweist und ganz monumental gehalten ist.

So finden wir es bis ins 15. Jahrhundert hinein. Doch jetzt beginnt eine freiere Anordnung des Figurenwerks, hauptsächlich hervorgerufen durch die gemalte Architektur. Das Medaillonfenster büßt seine Beliebtheit ein, und in den hohen Fenstern überwiegen, sobald man Figürliches darstellen will, die Standfiguren. Aber das Bild dieser Figuren ist, verglichen mit ehemals, ein wesentlich anderes geworden. Dies hängt hauptsächlich mit der Zeichnung der Baldachine zusammen; dieselben steigern ihre Höhe, oft sogar ins Außerordentliche, und bauen sich über dem untern, giebelbekrönten, eigentlichen Schirmgewölbe in hochgetürmter Komposition aus Nischen, Wimpergen und Strebebögen zusammen; statt wie früher eine oder zwei, nehmen sie jetzt oft fünf bis sechs Abtheilungen eines Fensters ein. Auf dem Hintergrund der Figuren beginnt eine Dekorationsweise eine wichtige Rolle zu spielen, welche als Damaszirung bekannt ist. Sie wird dadurch hervorgebracht, daß man die zu damaszirende Fläche mit verdünntem Schwarzloth lasirt und aus ihm ein feines, gleichmäßig füllendes Rankenwerk herausrabirt; doch kommt es auch vor, daß umgekehrt mit dünnem Schwarzloth entsprechende Ranken auf die unlasirte Scheibe gemalt

worden sind. Während im übrigen die Zeit noch in vollem Maße die Vorzüge der Farbenpracht und guten Farbenvertheilung von ehemals ihr eigen nennt, beginnt bei den kleinen Figurenkompositionen, besonders später gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts, eine systemlose Buntheit Platz zu greifen. Auch hat die Farbenpracht des frühern Teppichs schon von der Mitte des 14. Jahrhunderts an ungefähr insofern etwas nachgelassen, als die früher üblichen prächtigen Friese an Größe und Bedeutung immer mehr abnehmen, so daß zuletzt oft nur der an den Stein angrenzende Streifen weißen Glases übrig bleibt.

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts aber beginnt die Glasmalerei in eine Art Historienmalerei überzugehen, indem sie die ihr von Natur aus bezeichnete Bahn verläßt, resp. über sie hinaustritt. Man fieng an, die Eigenthümlichkeit des Materials und seine Beschaffenheit, je mehr die Technik Fortschritte machte, aus dem Auge zu verlieren, man über sah, daß das Material, das Glas nämlich, allein schon ein unüberschreitbares Gesetz für die Kunst der Glasmalerei geben, daß es mit Einem Wort einen eigenthümlichen Styl erzeugen mußte. Schon was die Art und Weise der Komposition, des geistigen Inhalts eines Kunstwerkes anlangt, ist ja vor allem darauf zu sehen, ob man es mit einer leichteren oder schwierigeren Gefügigkeit des Materials zu thun habe; sie wird eine ganz andere Behandlung erfahren müssen, je nachdem sie für Glas oder Leinwand bestimmt ist. Das aber sehen wir immer weniger und weniger beachtet, je mehr unsere Kunst dem 16. Jahrhundert näher rückt. Geist und Material kommen so zu sagen in Widerstreit, ersterer will über die technischen Hindernisse hinaus-schreiten, sich ihrer Fesseln entledigen, um sich freier und ungebundener entwickeln zu können. Die von der Natur des Materials gezogenen Grenzen, die Stein-pfosten und Eisenarmaturen werden gleichsam gewaltsam durchbrochen, die Komposition kennt jetzt keine Grenzen mehr, und die Maltechnik hat eine solche Ausbildung erhalten, daß in Aufnahme sowohl von Einzelfiguren als ganzen Kompositionen auf Glas oder Leinwand kein

Unterschied mehr gemacht wird. Die gebundene monumentale Haltung von ehemals geht mehr und mehr verloren, selbst die größern Figuren verlieren den statuarischen Charakter, die Komposition wird rücksichtslos von den durch Steinpfostenwerk getheilten Fenstern durchschnitten, selbst einzelne Figuren werden so unnatürlich getheilt, daß man oft unwillkürlich nach den abgetheilten Theilen suchen muß.

In diesem Genre sehen wir dann die kostbaren Fenster im Münster zu Ulm, in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg, in der Frauentirche zu München, in Augsburg, Köln und an andern Orten, und auf diesem Standpunkte bleibt die Glasmalerei nahezu ein halbes Jahrhundert. Besonders ist ein Beispiel das Volkamer-sche Prachtfenster zu St. Lorenz in Nürnberg, in welchem der Stammbaum Jesse um das Jahr 1480 gemalt ist. Der Höhepunkt der Glasmalerei ist jetzt gleichsam erreicht, zugleich aber auch mit ihm der Beginn des Verfalles dieser Kunst.

### 3. Periode der Glasmalerei

1500—1650.

Mit Beginn des 16. Jahrhunderts wird vollends die Behandlung der Glasmalerei eine ganz realistische. Es gelingt, im Verlauf dieses und des folgenden Jahrhunderts, alle übrigen Farben: Blau, Violett und Grün in den verschiedensten Abstufungen als Malfarben oder Emails herzustellen. Auch ist der Glasmacher jetzt im Stande, die Scheiben in größern Tafeln zu fertigen, als sie das frühere Mittelalter kannte. So war es möglich, mit mehrfachen Lokal-farben nebeneinander nicht nur auf Ueberfanggläsern, sondern auch auf ein und derselben weißen Scheibe zu arbeiten. Die Zahl der Bleie vermindert sich damit mehr und mehr. Die aufgemalten Farben sind indeß, besonders das Roth und Blau, keineswegs im Stande, die alten bunten Hüttengläser mit ihrer Leuchtkraft und Farbenglut zu ersetzen; verglichen mit letzteren erscheinen die in Rede stehenden Emails trübe und erdig.

Nachdem sich jetzt fast die gleichen technischen Mittel für die Glasmalerei wie für die Malerei auf Leinwand darbieten, werden beide Arten von Künsten sich auch sehr

ähnlich. Mehr und mehr richtet sich jetzt der Sinn auf reichere Bilder, auf eine größere Zahl von Figuren, auf eine Gruppierung, die gleich jener der Delgemälde in dramatischer Weise bewegt und belebt war. Mit Einem Worte: der Figurenschmuck ist jetzt die Hauptsache, die früher gleichberechtigte Ornamentik verschwindet, eine Rücksicht in der Komposition auf die Gliederung der Fläche durch Stabwerk wird jetzt nicht mehr genommen, sondern die Bilder werden in solcher Breite entworfen, die Figuren so gestellt und die Gruppen der Art vertheilt, als hätte man sie auf hoher und breiter Leinwand aufgetragen. Wie Gefangene durch die Gitter, schauten jetzt die Heiligengestalten von den Fenstern durch das vorgelegte Maß- und Stabwerk auf die Andächtigen in der Kirche herab. Der Hintergrund ist jetzt nicht mehr behandelt wie eine Tapete, sondern ganz realistisch; wir begegnen ganzen Landschaften und Architekturzeichnungen mit allen Mitteln der modernen Delmalerei, ausgeführt mit allen Lichteffekten und bestimmten Perspektiven. Die Glasgemälde unserer Epoche haben so den Charakter der Flächenmalerei vollständig eingebüßt, sie reißen sich los von dem Ganzen des Bauwerkes und führen gleichsam ein eigenes, abgesondertes Leben für sich. Dieses neue Prinzip der Malerei mit bunten Farben auf weißem Glase, das Appreturmalerei genannt wird, spricht sich in manchen Fällen in einer so schroffen Weise aus, daß über das ganze Fenster hin nur eine Eintheilung viereckiger Scheiben gezogen ist und diese dann unabhängig von der Bleiführung mit den einzelnen Theilen des Gemäldes versehen sind. Häufiger freilich folgt das Blei nach alter Weise nach den Hauptkonturen, wie denn auch die Benutzung von in der Masse gefärbten oder überfangenen Hüttengläsern nicht sofort aufgegeben wird, sondern in den besten Beispielen auch des 16. und 17. Jahrhunderts zum Theil sich beibehalten findet. Aber auch in diesen macht sich der Verfall geltend; der Verzicht auf zahlreichere Bleikonturen raubt dem Bilde einen Theil der Kraft. Von den Farben übernehmen Weiß und Gelb die Hauptrolle und zerreißen und durchlöchern das Fenster, besonders von weitem aus gesehen, wo das Detail der Zeichnung

mehr zurücktritt. Durchgeführte Linien und Luftperspektiven, die landschaftlichen oder andern vertieften Hintergründe stellen ganz und gar den Charakter der Staffeleibilder her. Man will jetzt jedes Bild mit allen Nuancirungen der Farbe, mit möglichster Naturwahrheit und vollem Realismus in allen Formen reproduziren. Die Glasmalerei bemächtigt sich jetzt mehr und mehr der Darstellung auch weltlicher Gegenstände, sie verschwindet aus der Kirche und zieht im Profangebäude ein. So sehr auch die Glasmalerei unserer Periode die Fähigkeit zur Lösung monumentaler Aufgaben großen Maßstabes für die Kirche einbüßt, so geeignet erscheint ihre jetzige Technik für die Behandlung kleiner Bilder, die von jetzt an den Fensterflächen der profanen Architektur zum Schmucke dienen. Es handelt sich dabei hauptsächlich um einzelne gemalte Medaillons, welche weißen Glasflächen gewissermaßen aufgeheftet sind und die oft, in der Nähe betrachtet, sehr zart behandelt sind. Besonders sind es Wappen, aber auch Szenen aus der heiligen und profanen Geschichte, sowie Porträts, die in dieser Art Malerei, Kabinetsglasmalerei genannt, zur Darstellung kommen. Anfangs findet man die Medaillons noch aus mehrfachen Glasscheiben zusammengesetzt, wo die Tinkturen des Wappenschildes gern mit Hilfe bunten Hüttenglases dargestellt werden; später, im 17. Jahrhundert, malt man allermeist mit den Emails auf ganz weiße Scheiben. Diese Art der Glasmalerei kam besonders in der Schweiz zu hoher Blüte und von dort wurde sie auch in Deutschland verbreitet. Eine herrliche Sammlung solcher Kabinetsglasgemälde befindet sich im Kgl. Schlosse zu Friedrichshafen, woselbst aber auch interessante Bruchstücke jener frühesten Glasmalerei aufbewahrt werden, die vollständig im Mosaikstyl arbeitete.

(Schluß folgt.)

### Die Darstellung der Auferstehung.

Die Kunst der Katakomben, welcher durch die Arkandisziplin die Zunge gebunden war, schwieg doch keineswegs über das erste Geheimniß der Verherrlichung Jesu, sondern sprach bereit von seiner Auferstehung, ohne sie zu nennen. Sie



erzählte davon in alttestamentlicher Typenschrift. Jonas, aus dem Bauch des Fisches erlöst, Daniel, errettet aus dem Rachen des Löwen, müssen in typischer Stellvertretung den von den Todten Auferstandenen repräsentiren und die Gläubigen an das Geheimniß erinnern. Auch als man längst angefangen hatte, Szenen und Geheimnisse des Lebens Jesu nachzubilden, wagte man noch lange keine Darstellung der Auferstehung; man begnügte sich damit, dem in der Glorie thronenden Heiland Symbole beizugeben, welche auf den Sieg über Grab und Tod hinwiesen, nämlich den Palmbaum mit dem Phönix. So auf altchristlichen Sarkophagen, auf Mosaiken in St. Kosmas und Damian und Johannes im Lateran in Rom, in St. Mariä in Cosmedin in Ravenna.

Die ersten direkteren Darstellungen des Ostergeheimnisses hielten sich streng ans Oster-evangelium; sie beschränkten sich auf das leere Grab und die Engel, welche den Frauen die Botschaft der Auferstehung verkündigen. Daß diese Darstellung dem christlichen Gemüth nicht völlig genügen konnte, verstehen wir. Das christliche Auge sucht auf dem Auferstehungsbild Jesus den Auferstandenen selbst; ohne ihn erscheint das Bild ihm leer wie das Grab. Die Kunst suchte diesem berechtigten Verlangen zunächst auf zweierlei Weise zu genügen, indem sie die Erscheinung von Magdalene oder den Frauen unmittelbar daneben setzte, oder indem sie die Himmelfahrt Jesu ins Bild hereinzog und in der oberen Bildhälfte zur Darstellung brachte. Für die erste Art bieten ein Sarkophag im vaticanischen Museum und ein syrisches Manuskript in der Bibliothek zu Florenz aus dem 6. Jahrhundert Beispiele. Ein schönes Beispiel der zweiten Art findet sich auf einem in Bamberg entdeckten, jetzt im Museum zu München befindlichen Elfenbeinrelief wohl aus dem 6. Jahrhundert; das hl. Grab ist hier als sehr reichverziertes, von hoher Kuppel überwölbttes Tempelchen dargestellt (wohl Nachbildung der heiligen Grabeskirche). Die Wächter sind an dies Grab angelehnt, der eine schläft, der andere schaut und zeigt aufwärts. Vor dem Grabtempel sitzt der Engel und redet zu den Frauen; unmittelbar darüber steigt der Heiland beflügelten Schrittes einen

Berg empor; eine Hand aus der Wolke empfängt ihn; von den zwei Jüngern, die bei ihm sind, verdeckt der eine mit der Hand die Augen, der andere schaut staunend aufwärts. Diese Kombination von Auferstehung und Himmelfahrt ist zu verfolgen bis zum 12. Jahrhundert. Hier spricht also das Bild zum Beschauer: Christus ist von den Todten auferstanden; siehe das leere Grab; der, dem es einst zur Ruhestätte diente, ist da oben in Glorie und Herrlichkeit. So wurde das Verlangen des christlichen Herzens, Christus selbst auf dem Auferstehungsbilde zu sehen, befriedigt.

Nun ist aber nicht zu verkennen, daß mit all diesen Darstellungen die Kunst ein Bild der Auferstehung eigentlich noch nicht zu Stande gebracht hatte; es sind hier abgebildet Erscheinungen des Auferstandenen, seine endliche Verherrlichung in der Himmelfahrt, sein leeres Grab, das die Auferstehung als geschehen andeutet, — nicht aber die Auferstehung selbst. Ein erster Versuch, dies Geheimniß des Grabes, den Akt und Moment der Auferstehung selbst künstlerisch zu fixiren, findet sich auf dem Osterfandelaber in St. Paolo fuori le mura aus dem 12. Jahrhundert. Das Grab ist hier ein von hohem, säulengetragenem Bogen überwölbtter Sarkophag; Christus steht aufrecht in demselben, in der einen Hand das Kreuz, in der andern das Signakulum Christi, den vom Kreuz durchgezogenen Diskus. Das Bild steht aber noch vollständig unter dem Einfluß der bisherigen Darstellungsart: unmittelbar neben dem Grab erscheint Christus abermals in der von Engeln gehaltenen Mandorla auf dem Regenbogen sitzend und segnend; beide Szenen sind durch ein äußeres Band verknüpft: zu Boden liegende Wächter flankiren sowohl das Grab als die Glorienscheinung. Vom 13. Jahrhundert an macht die Kunst kräftigere Anläufe zu direkter Schilderung der Auferstehung. Da finden wir in Köln auf dem Reliquiar von St. Albin (St. Maria in der Schnurgasse) ein Auferstehungsbild, auf welchem der Heiland den einen Fuß auf den Rand des Sarkophags gesetzt hat und im Begriff ist, auch mit dem andern aus dem Grab herauszutreten; zwei Wächter sind wie todt zu Boden ge-

streckt. Hier haben wir also eine Darstellung des auferstehenden, nicht des auferstandenen Heilands. Giotto, der noch in der Arena in Padua sich, wie der Urvater seiner Schule, Cimabue in San Francesco in Assisi, mit dem leeren Grab und der Engelsbotschaft begnügt hatte, macht einen gewaltigen Schritt vorwärts und über die bisherige Kunstübung hinaus, wenn er auf einem Medaillon in der Akademie von Florenz den Auferstandenen über den niedergestürzten Wächtern mit dem Siegesbanner in herrlichem Schwung in die Lüfte aufschweben läßt. Angiolo Ghiberti ahmt in der Sakristei von St. Croce in Florenz das schöne Motiv nach, erreicht aber Giotto nicht; der Maler der Auferstehung im Camposanto zu Pisa greift im 14. Jahrhundert wieder ganz auf das Motiv des Heraussteigens aus dem Grabe zurück. Fiesole behandelt, nachdem er, ganz wie Giotto, zunächst in einer kleinen Darstellung in der Akademie in Florenz der alten Tradition sein Tribut bezahlt, in seinen Zellenbildern in San Marco den hl. Gegenstand in einer seine ganze Richtung kennzeichnenden sinnigen Weise. In einem Bilde, das wie alle diese Zellenbilder unmittelbar dem Zweck der Kontemplation und Meditation dienen sollte, durfte natürlich die Gestalt des Auferstandenen umsoweniger fehlen, als hier das Auferstehungsbild für sich steht, außer Zusammenhang mit andern verwandten Szenen. Jesus erscheint nun bei Fiesole in den Lüften in zartester Beleuchtung; eine Wolke verhüllt die Füße und entzieht zugleich seinen Anblick den suchenden Frauen. Der Herr ist im Bilde, aber nur für den Betrachtenden ist er da; ihm flüstert der Künstler gleichsam still sein Geheimniß in's Ohr: „dort ist er!“ Diese Art, die Gestalt des Auferstandenen ins Bild einzuweben, ist so recht aus der Seele Fiesole's und gibt der Darstellung einen entzückenden Reiz. Anders hat Raffael's Geist den Vorgang aufgefaßt, wenn, woran nicht zu zweifeln, der Entwurf zu der Tapete mit dem Auferstehungsbild im Vatikan von ihm stammt. Er läßt Christus aus dem offenen Grab hervorschreiten und seinen Siegeslauf durch die zu Boden geworfenen Wächter hindurch nehmen. In zwei

Punkten wird man der großartigen Komposition nicht zustimmen können; nach ihrer Erzählung scheint die Grabthüre für das Herausgehen Jesu geöffnet worden zu sein; hiedurch wird die richtige Vorstellung verläßt, daß er mit dem verklärten Körper aus dem noch verschlossenen Grab hervorgegangen; sodann sehen hier die Wächter den Herrn, was ebenfalls nicht als historisch richtig anerkannt werden kann; doch geht Raffael noch nicht so weit, wie Spätere, welche die Wächter mit Speißen und Hellebarden nach dem Verklärten stechen lassen. Die Auferstehung in Dürer's kleiner Passion bietet mehr als einen Vergleichungspunkt mit der Raffael'schen Komposition. Bei Dürer ist das Grab noch fest verschlossen, das Siegel unverletzt; davor steht, das Haupt im Strahlenkranz, die Rechte ausgestreckt, die Kreuzesfahne in der Linken, unter den schlafenden Soldaten der Auferstandene, ohne daß die Soldaten ihn sehen. Der Hauptgestalt ist ein majestätischer Ausdruck nicht abzusprechen; aber die Füße gerathen in eine Kollision mit den Füßen der daliegenden Soldaten, welche jenen Ausdruck bedenklich abschwächt; man fühlt, wie nothwendig hier eine Erhebung der Figur in die Luft wäre. Hier ist aber doch noch ernster Gedanke und würdige Form. Für einen großen Theil späterer Auferstehungsbilder kann das von Annibale Caracci im Louvre als Parabigma gelten: der Heiland, zwar in Lüften schwebend, aber schwer und unvergeistigt, von einigen ordnungslos fliegenden Gewandstücken umflattert, am Kreuzesstab ebenfalls ein vom Wind aufgehauchtes Leinwandstück, das sich ausnimmt, als wäre es zufällig von den Grabtüchern daran hängen geblieben. Die Höhepunkte der alten Kunst, die wir signalisirten, sind selten erreicht, nie überschritten worden.

Die mündige christliche Kunst wird allerdings mit einem Auferstehungsbild ohne Auferstehenden oder Auferstandenen sich nicht mehr begnügen dürfen. Soll seine Gestalt ins Bild aufgenommen werden, so konvenirt ihr am besten die schwebende Haltung, schon wegen der Raumverhältnisse und der Erleichterung für die Komposition, und auch weil durch sie am deutlichsten der Verklärungszustand angezeigt wird. Das Grab wie einen am Boden stehenden Sarkophag zu behandeln, widerspricht

freilich der historischen Richtigkeit und dem hl. Text Matth. 27, 60. Eine wichtige Frage betrifft die Wächter. Seit dem 13. Jahrhundert sind schlafende Wächter fast die Regel. Nun haben die Wächter aber nicht geschlafen, sondern wurden von den Synedristen bestochen, daß sie auslagten, sie hätten geschlafen. Die darstellende christliche Kunst hat also hier eigentlich der Lüge des Synedriums Unterstützung geleistet. Wie kam sie zu diesem Irrthum? Ohne Zweifel wollte die älteste Kunst die Wächter nicht schlafend darstellen, sondern nach Matth. 28, 4 halbtodt; ich sage: sie wollte sie so darstellen, aber die Mangelhaftigkeit ihres Kunstausdrucks legte in vielen Fällen eine Verwechslung bei, ohnedem verwandter Zustände nahe. Der Kandelaber von St. Paul, Giotto und Rafael lassen die Wächter unzweifelhaft durch höhere Macht zu Boden gestürzt sein; dagegen hat schon Cimabue seine Soldaten in förmlichen Schlaf gelegt. Man sollte ernstlich darauf sehen, bei Darstellung des Ostergeheimnisses, diesen aus einem Mißverständnis entstandenen Fehler gründlich zu vermeiden und anstatt die Soldaten in behaglichem Schlummer ihre Glieder am Boden dehnen zu lassen, ihnen die Augen öffnen und Schrecken und Entsetzen als die Macht anzudeuten, welche sie zu Boden geworfen hat. —

P. Keppler.

### Der Beichtstuhl.

Mit einer artistischen Beilage.

Einem mehrfach ausgesprochenen Verlangen entsprechend ist der gegenwärtigen Nummer des „Archivs“ eine artistische Beilage mit dem Entwurf eines Beichtstuhls romanischen Stils beigegeben; ein gleicher im Styl je der Gothik und Renaissance wird baldmöglichst folgen. Wir benützen diese Gelegenheit, um über diesen Gegenstand der kirchlichen Einrichtung einige allgemeine Bemerkungen vorausszuschicken.

Der Natur der Sache nach kann der Beichtstuhl nicht aus einem monumentalen Material wie die Kirche gebaut, noch auch als ein dem Kirchengebäude und seiner Konstruktion inhärierender Theil behandelt werden. Er ist ein Richterstuhl, in welchem

der Sommerzeit oft Stunden, ja Tage lang seines Amtes waltet, und in welchem die Beichtenden knien. Er kann also nicht von Stein sein. Daher kommt es, daß man in allen alten Kirchen keine bauliche Spur von ihm findet. Die jetzige Form des Beichtstuhls ist ziemlich neu. Bis zum Ende der gothischen Bauperiode genügte ein transportabler Sitz und ein Knieschemel. Der Gebrauch, an bestimmtem Platze einen eigenen Stuhl mit zwei ihn flankirenden Knieplätzen für die Beichtenden zu errichten, mag kaum mehr als 300 Jahre alt sein. Aber auch heute ist er kein unbeweglicher Bauheil der Kirchenmauer, sondern er steht, aus Holz gebaut, an der Wand, frei und im Nothfall transportabel. Ein oder mehrerer solcher Stühle müssen in jeder Kirche sein; das ist das erste, ihn betreffende Kirchengesetz. Wenigstens enthält das Visitationsformular Innozenz' VIII. für die Kirchen von Rom die Frage: „ob hölzerne Sitze, Beichtstühle genannt, am rechten Platze aufgestellt und mit den nöthigen Requisiteu ausgestattet in den Kirchen seien?“ Das zweite Gesetz lautet: sie sollen an einem offenen, sichtbaren und geeigneten Platze (der Kirche) aufgestellt sein. (Rit. Rom.) Schon der hl. Karl Borromäus hat die südliche und nördliche Schiffwand als den geeignetsten sichtbaren und zugänglichen Ort bezeichnet. Diese Aufstellung ist nahezu allgemeiner Gebrauch geworden. Er verdient es auch, daß man bei Neubauten in der Anlage der Schiffbreite die nöthige Rücksicht auf ihn nimmt, d. h. daß man den Seitengängen noch die für die nördlichen und südlichen Beichtstühle nöthige Breite zugeht. Das Aussparen von Nischen ist ein armseliger Nothbehelf; selbst bei der stärksten Mauerdicke kann eine Nische nicht die nöthige Tiefe haben; der Platz bleibt nicht bloß feucht und ungesund, sondern ein wahres Marterwerkzeug für den Beichtvater und die Beichtenden. Ein weiteres Erforderniß ist das Gitter, welches den Priester von dem Beichtkinde trennt. Neuere Konzilien haben das einzuschärfen für nöthig erachtet; so das Provinzial-Konzil von Halifax von 1857. »In omnibus ecclesiis, ubi non existunt, erigantur sedes confessionales, quibus crates aptentur.« (Collectio Lacens. Conc. recent.

tom. III. p. 745.) Fast gleichlautend bestimmt das Provinzial-Konzil der Bischöfe von Irland im Jahre 1850. (Ibid. p. 782.) Klosterfrauen pflegen diesem Gitter von ihrer, der Beichtenden Seite aus noch einen Vorhang von leichtem Stoffe beizufügen. Der Beichtvater soll die Konstitution Pius IX. »Apostolicae Sedis«, das Verzeichniß der Reservatfälle der Diözese, sowie die Formel der Generalabsolution der Mitglieder des 3. Ordens des hl. Franziskus Ass. zur Hand haben. Daher sollte der dem Beichtvater reservirte Raum dieser Ausstattung nicht entbehren. Sehr entsprechend ist es, die Rückwand des Raumes der Beichtenden mit heiligen Bildern zu zieren: Christus am Kreuze, St. Petrus, St. Maria Magdalena in der Buße, das letzte Gericht u. a. Freilich sollten sie nicht bloß auf Papier, sondern auf Holz gemalt sein, wenn sie einigermaßen dem Charakter des Utensils, dem sie zur zweckmäßigen Zier dienen, entsprechen sollen. Auch passende Aussprüche der göttlichen Offenbarung sind lobenswerther Weise anwendbar, z. B.: „Bekennen wir unsere Sünden, so ist Gott gerecht und läßt uns unsere Missethaten nach.“ 1. Joh. 1, 9; oder: „Ein zerfnirschtes und gedemüthigtes Herz verwirft du, o Gott, nicht.“ Ps. 50, 19; oder Aehnliches aus den Bußpsalmen. So möge sich Bilder- und Schriftsprache vereinigen, um heilsame Anmuthungen zu erwecken.

Unseres Wissens besteht keine allgemeine Vorschrift, welche bestimmt, daß der für den Beichtvater bestimmte Raum durch Vorhänge geschlossen werden und der Priester sich hinter denselben verbergen könne. In einzelnen Diözesen besteht die Vorschrift. Ebenso ist es nur vereinzelter Gebrauch, rechts und links Vorhänge anzubringen, hinter welchen sich die Pönitenten während der Beicht verbergen können.

In Rücksicht auf den praktischen Gebrauch muß sowohl der Raum für den Beichtvater, als der für die Beichtenden nach Höhe, Breite und Tiefe eine Ausdehnung haben, daß das aufrechte Eintreten, das Sitzen und Knieen ohne Unbequemlichkeit möglich ist; das kann und muß selbst in weniger geräumigen Kirchen gefordert werden. Wir glauben in der artistischen Beilage eine Mustervorlage zu

geben. Wenigstens zeichnet sich das seit zwei Jahrhunderten im Gebrauch befindliche Original, nach welchem die Beilage gefertigt ist, durch seine Bequemlichkeit und geringe Raum-Erforderniß aus. Nöthigenfalls kann, allerdings auf Kosten der Schönheit, die Höhen-Entwicklung weggelassen und der Beichtstuhl mit dem Hauptgesims abgeschlossen werden. Aus praktischen Gründen ist auch eine Sockelanlage nicht bloß wünschenswerth, sondern nothwendig, damit der Beichtvater nicht in unmittelbare, höchstens durch ein Brett gemilderte Berührung mit dem kalten Boden kommt. Im Fall der Unmöglichkeit sollte wenigstens ein Holzbelag in die Tiefe gehen. Endlich ist erforderlich, die untere Parthie des Mittelraumes mit einer Thüre zu versehen und soweit vorspringen zu lassen, daß der Beichtvater nicht gezwungen ist, die Füße in unnatürlicher Lage zu halten. Nichts hindert, den ganzen Mittelraum bis zur Höhe des Hauptgesimses vorspringen zu lassen; diese Behandlung verdient in mancher Beziehung den Vorzug. Um Mißbrauch zu verhüten, ist die Thüre in manchen Gegenden mit einem Schloß versehen, dessen Schlüssel in der Sakristei verwahrt wird. Die innere Seite der Thüre bietet Raum für ein kleines, oben nach Art eines Pulstes bedecktes Schränkchen für ein Buch oder andere Gegenstände des Bedürfnisses. Daß der Sitz und die Armstützen in der richtigen Höhe angebracht seien, ist selbstverständlich.

Endlich verlangt auch die künstlerische Ausstattung des Beichtstuhls eine dem Kirchengebäude entsprechende Berücksichtigung. Reich decorirte Kirchen ertragen auch ähnlich behandelte Beichtstühle, einfachen stehen einfache, bloß durch stylgerechte Konstruktion ausgezeichnete an. Näheres hierüber in der Erklärung unserer artistischen Beilage, zu der wir jetzt übergehen.

Das Original, dem dieselbe mit Veränderung des Stils nachgebildet wurde, ist ein aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammender, in der Nebensakristei der Stiftspfarrkirche in Ellwangen für die Beicht Schwerhöriger aufgestellter Beichtstuhl. Er dient nur vorübergehendem Bedürfniß, hat daher nur einen Beichtraum

zur Rechten des Beichtvaters, hat auch weder Vorbau noch Sockel; statt des letzteren sind Teppiche vorgelegt. Im Uebrigen ist er sehr bequem und nimmt wenig Raum ein. Eben deswegen glaubten wir ihn als Muster zu Grund legen zu dürfen.

Nro. 1 gibt den geometrischen Aufsatz in reicher Verzierung, welche, je nach den disponibeln Mitteln mehr oder weniger beschränkt oder auch ganz weggelassen werden kann, wenn nur die konstruktiven Theile stylgerecht und schön profilirt ausgeführt werden. Sollten es die Höhenverhältnisse der Wand, z. B. wegen eines nahen Fensters nicht gestatten, den Stuhl in der ganzen Höhe auszuführen, so kann man ihn mit dem Hauptgesims abschließen und den übrigen Aufbau weglassen.

Nr. 2. Halber Grundriß mit eingeschriebenen Maßen.

Nr. 3. Längenschnitt. Die Tiefe des Vorbaues und des Sitzraumes beträgt im Licht 77 cm, mit Rückwand und Thürgesims 87 cm, kann also kaum weiter beschränkt werden; ist genügender Raum vorhanden, so kann es nur vortheilhaft sein, den Beichtstuhl tiefer anzulegen. Aus dem Längenschnitt ergibt sich, daß die drei Compartimente je mit einem Tonnengewölbe geschlossen sind. Ein gerader Schluß kommt natürlich etwas billiger zu stehen.

Nr. 4. Detail, Thürgesims mit Bücher-Schrank und

Nr. 5 zum Sockel in  $\frac{1}{3}$  der natürlichen Größe. Wie schon gesagt, kann der Sockel im Fall der Noth weggelassen oder in der Höhe beschränkt werden, wenn im ersten Fall die nöthigen Vorkehrungen gegen Erkältung getroffen werden.

Nr. 6. Hauptgesims in  $\frac{1}{3}$  der natürlichen Größe.

Als Material wird sich Eichenholz am besten eignen, für ärmere Kirchen läßt sich auch Tannenholz gut verwenden, besonders wenn die Ausführung sich mit Weglassung der dekorativen Beigaben nur auf die konstruktiven Theile beschränkt. In diesem Falle muß aber das Ganze in einer zur Fassung der Altäre, Kanzel etc. stimmenden Weise in Farben gefast und dabei auf die konstruktiven Partheen gehörige Rücksicht genommen werden.

Schwarz.

Anfrage an die Redaktion des „Archiv“.

... Zugleich möchte ich im „Archiv“ die Frage stellen, wie am besten ein größerer Paramentenschrank zur Aufbewahrung von fünf Chormänteln, d. i. Pluvialien, und mehrerer Caseln und Dalmatiken, welche neu und in gothischer Form (Bernhardustafel) gemacht sind, einzurichten ist, so daß jedes Stück aufgehängt und einzeln bequem herausgenommen werden kann. Eine Zeichnung und Beschreibung wäre wünschenswerth.

Nersch...

Dr., Kapl.

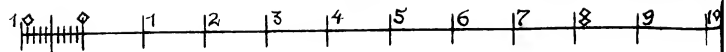
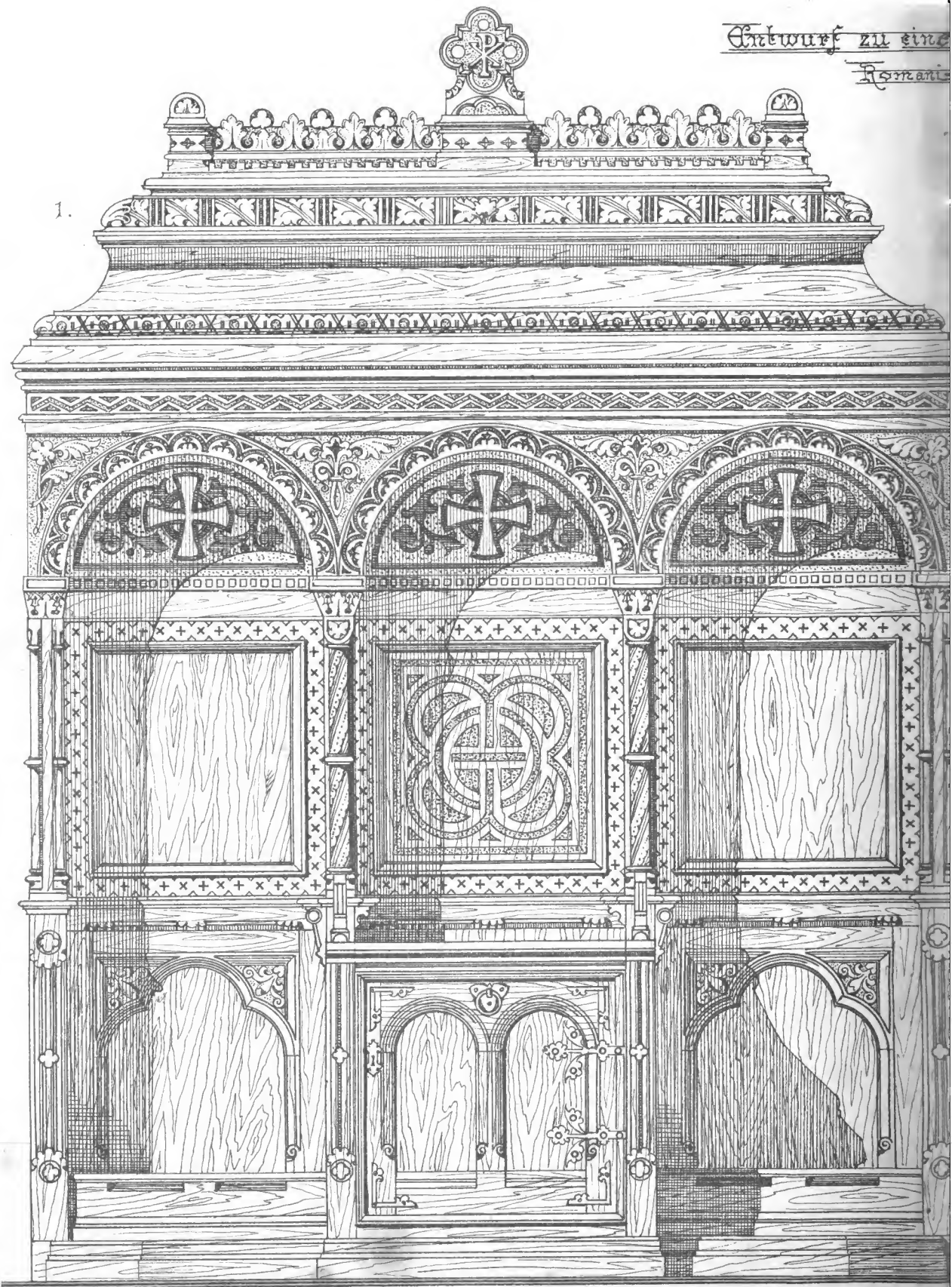
Antwort. Hat man einen Raum für einen Schrank, der bei entsprechender Höhe und Breite 1,50—1,60 m tief ist, so genügt es, eine Eisenstange in das obere Brett des Schranke in der Richtung von links nach rechts einzulassen und an ihr die Gewänder nebeneinander aufzuhängen. Selbst ein Pluvial kann ohne Schaden so auf ein Holz gelegt und ausgepannt werden, daß es in seiner größten Breite 1,50 m nicht übersteigt. Ist aber der verfügbare Raum wohl breit und hoch, aber nicht tief genug, dann ist eine Einrichtung nöthig, welche die Vortheile des Aufhängens neben und hinter einander verbindet. Zu diesem Behufe bringe man in der Mitte der Tiefe eines nicht unter 3,20 m breiten und hinlänglich hohen Schranke zwei in Zapfen laufende Wellbäume von Eichenholz, etwa 3,5 cm im Durchmesser, senkrecht so neben einander an, daß sie sich in der Bewegung um ihre Achse nicht hindern. In jeden derselben wird etwa 10 cm unterhalb des oberen Endes ein horizontaler von einem Bug unterstützter Hebelarm fest und sicher eingelassen. Diese Hebelarme dürfen nicht länger sein, als die Hälfte des Raumes von der Mitte einer Welle bis zu der betreffenden Seitenwand des Schranke beträgt. Am freien Ende der Hebelarme wird mittelst Klammern je ein hinlänglich starker, an seinen beiden Enden etwa 1—2 cm umgebogener Träger von Stabeisen rechtwinkelig so befestigt, daß er nach beiden Seiten gleicharmig sich ausbreitet. An diesem Stabe werden die Gewänder hinter einander aufgehängt. Will man ein Gewand einzeln herausnehmen, so braucht man nur die Welle herauszudrehen; sie hängen dann dem vorn Stehenden neben einander und sind nach Belieben jedes für sich erreichbar. In einem Schrank von ca. 3 m Breite lassen sich zwei solcher Wellen neben einander in der Mitte anbringen. Ist der Schrank ca. 1,10—1,15 m tief, so können wohl 16 und mehr Gewandstücke aufbewahrt werden. Ist man in der glücklichen Lage, über einen Raum von 4,70 m verfügen zu können, so läßt sich noch eine weitere Welle anbringen, die aber dann in der Nähe der Seitenwand stehen muß, soweit von ihr entfernt, als der Fries des Kastens breit ist. Die Frieze sollen überhaupt nicht breit sein, damit die Bewegung der Wellbäume mit den Gewändern nicht gehindert ist. — Wir hoffen mit dieser Beschreibung eine Zeichnung überflüssig zu machen. Jeder halbwegs tüchtige Handwerker wird nach ihr den Schrank auszuführen wissen.

Die Redaktion.

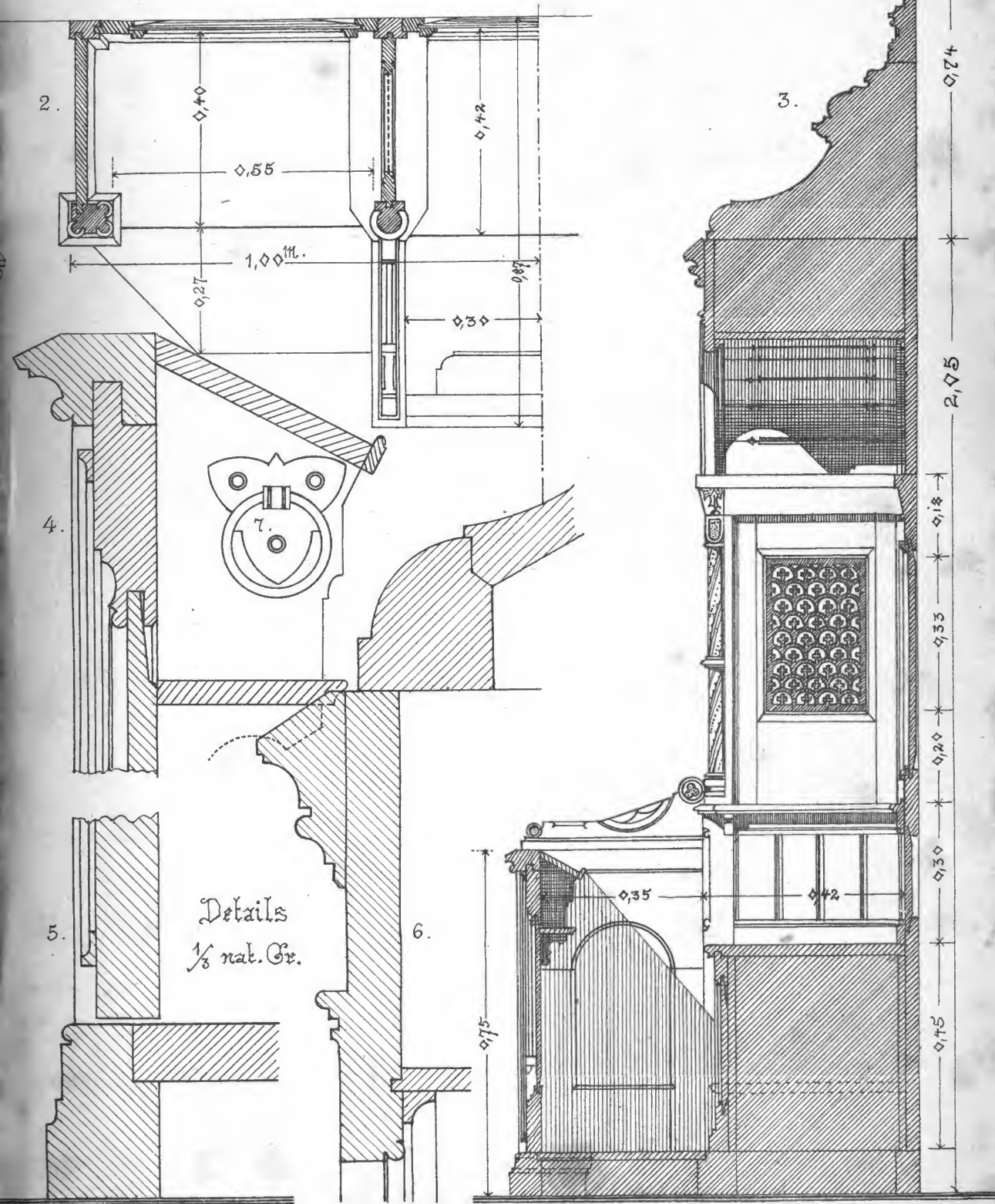
Hiezu eine artistische Beilage.



1.



Brichtstuhl.



Details  
1/3 nat. Gr.

1 Met.

H. Gribhard.  
Allwanger 1884.





# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. fr. J. Schwarz.

Mr. 9.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Bejellsbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Frös. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Militärstr. 2 E., zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1884.

## Die kirchliche Glasmalerei.

Geschichte ihrer Technik und ihre heutige künstlerische Behandlung.

Von Pfarrer Dezel in Eisenharz.

(Fortsetzung statt Schluß.)

### II.

Grundsätze und Winke für die heutige Behandlung der kirchlichen Glasmalerei.

In Deutschland gieng im 17. und 18. Jahrhundert die kirchliche Glasmalerei wie überhaupt fast die ganze kirchliche Kunst vollständig zu Grunde; es wurden bald keine farbigen Gläser mehr verwendet und sogar die Kenntniß der Bereitung des Farbglasses gerieth in Vergessenheit. Was an alten Glasmalereien aus der Zeit des Bildersturms und der Soldateska des 30-jährigen Krieges übrig blieb, hat die Aufklärung des vorigen Jahrhunderts vollends zerstört. „Die alten Glasgemälde,“ meinte der Stadtschreiber von Freiburg, „machten sehr finster, schwer und dumm.“ Von der gleichen Ansicht ausgehend hatte das aufgeklärte Basel die ehemaligen herrlichen Glasgemälde seines Münsters um den bloßen Erfaß für farbloses Glas hingegeben. Erst als die Kunst des Mittelalters überhaupt wieder Beachtung fand, als wieder Sinn und Verständniß für ihre Denkmäler aufgieng, als das Streben wieder gewagt ward, mitten in unsere Welt ihre Formen wieder hinzustellen, ward auch die Glasmalerei wieder zu neuem Leben erweckt. Michael Sigismund Frank, geb. 1770 zu Nürnberg, hatte den hingebenden, unverdroffenen und ausdauernden Muth, an der Wiedererstehung der alten Glasmalerei zu arbeiten. Zuerst Dosenlackirer, 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 auszahlte. Dieser Vorfall und Wirths hingeworfene Aeußerung, daß Ruhm und Reichthum dem Wiederaufbringer der alten Glasmalerei gewiß seien, reizten Frank's Aufmerksamkeit, und er gieng sogleich ans Werk und machte Jahre lang 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 eigentlich die Geschichte der neuern Glasmalerei. Er errichtete ein eigenes Institut für Glasmalerei und beschäftigte es Jahrzehnte hindurch. Diese kgl. Glasmalerei zu München ist als die Mutteranstalt der gesammten neuen Glasmalerei zu betrachten. Vom Jahre 1837 an wurde Max Winmüller mit der technischen Betriebsleitung der Glasmalerei betraut; Frank, der zuerst der Anstalt vorstand, starb 1847. Die wichtigsten Leistungen dieser Zeit sind die von König Ludwig I. bestellten Fenster im Dome zu Regensburg, in der Marienhilfskirche in der Au und im Dome zu Köln. Durch diese Erfolge der Anstalt angeregt, entstanden nach und nach verschiedene kleinere Glasmalereianstalten. Alle Anstalten zusammen aber wollten durch ihre neuen Prinzipien die Werke der Alten übertreffen. Man ist von der alten, monumentalen Behandlung der Glasmalerei vollkommen abgekommen und statt bei der Wiederauflebung derselben bei ihrer Blütezeit, dem 12. und 13. Jahrhundert, anzuknüpfen, hat man die Zeit ihres Verfalles zum Muster genommen.

Wenn darum die kirchliche Glasmalerei

ihre Bestimmung erfüllen soll, einerseits als Schutzmittel gegen Wind und Wetter zu dienen, andererseits als solches unentbehrliches Gebäudeglied sich zugleich als künstlerischen Schmuck dem Ganzen ein- und unterzuordnen hat, so muß sie auch wieder monumental behandelt werden, sie muß ihre Wurzel wieder erkennen, welche in der Mosaik liegt, und muß treu diesem Ursprunge nicht Staffeleibilder, sondern Teppichwirkereien ornamentalen und figuralen Inhalts schaffen. Wir halten darum ein Zurückgehen zu den Prinzipien der Alten, wie wir sie in der 1. und theilweise auch in der 2. Periode der Glasmalerei gesehen, bei all unsern monumentalen Kirchengebäuden für geboten. Ihr Material, ihre Kompositionsweise und ihre Behandlung von Bild und Ornament, ihre Farbenvertheilung und deren Harmonie muß auch heute noch im Prinzip maßgebend sein, dann erst können wir bei richtiger Mithilfe der neuern technischen Fortschritte die Alten zu erreichen und sie in Manchem zu überbieten suchen.

1) Das Material. Bei der Anfertigung neuer Glasgemälde kommt es in höchstem Grade auf die Wahl der Gläser an. Man kann im Großen und Ganzen zweierlei bei der Glasmalerei verwendete Glasorten unterscheiden: das gewöhnliche, geblasene Fensterglas und das Kathedralglas. Das Kathedralglas wird in zwei verschiedenen Texturen hergestellt: als in Form geblasenes, das man wohl auch mit der Zange bearbeitet, streckt (Antikglas), und als gegossenes, gewalztes. Hinsichtlich der Farbe unterscheidet man 1) farbloses, 2) in der Fritte d. h. in seiner Bestandmasse durch und durch gefärbtes Glas, 3) Glas, auf welchem Farbe aufgemalt und dann eingebrannt ist, 4) Ueberfangglas, dessen Herstellung wir oben kennen gelernt haben. Das Kathedralglas hat eine rauhförnige, unebene, wellenförmige Oberfläche, eine solide Stärke und scheinbare Risse und Striche, welche den Glanz, die „Oscillation“ der Farbe erhöhen. Da es nicht durchsichtig ist, wie das geblasene Glas, so braucht es nicht, wie dieses, außerhalb gedeckt d. h. seine volle Durchsicht braucht nicht durch einen matten Ueberzug verhindert zu werden.

Es kann daher die volle Kraft des Lichtes durchlassen und macht darum eine Kirche weit weniger dunkel. Es wirkt körperhafter als das antike Glas und wird deshalb von manchen Glasmalern vorzüglich zu Teppichmustern, Architekturen, kurz allen dekorativen Theilen angewendet, wogegen ersteres von ihnen wegen des höhern Glanzes und seidenhaften Spiegels für das Figurale vorgezogen wird. Es gibt aber Glasmaler, die durchaus Antik verwenden wollen, während andere selbst für Gewänder und Fleischtheile, also ebenso ausnahmslos, das markige, gewalzte Kathedralglas vorziehen. Und dies halten wir auch für das Richtige, wenn gemalte Fenster im Mosaikstyl, also monumentaler Art, hergestellt werden sollen. Es sollte darum jeder Besteller die Bedingung machen, daß nur Kathedralglas verwendet werden dürfe. Solche Fenster werden dann bei richtiger Verbleiung und sonstiger gehöriger Behandlung von unverwüthlicher Dauer. Unter allen Umständen sollte der Besteller aber darauf dringen und es in den Kontrakt aufnehmen, daß der Glasmaler nicht das gewöhnliche, durchsichtige, allerdings weit billigere, Glas anwende. Die vollständig durchsichtigen Gläser haben schon das Unziemliche, daß, wenn sie bei Figuren angewendet werden, man z. B. durch den Magen eines Heiligen die äußere Natur, Gebirge, Häuser, Bäume u. dgl. betrachten kann. Das Kathedralglas verhindert das; es läßt wohl das Licht voll und ganz durchscheinen, ist aber nicht durchsichtig; es schließt das Innere der Kirche gleichsam wie eine Mauer ab und wirkt insofern schon monumental.

Die Anwendung dieses Glases zu stylistischen Leistungen kommt denn auch immer mehr und mehr zum Durchbruche und zu berechtigter Geltung. England, Belgien und Frankreich, die in der Glasmalerei Deutschland vorausgeeilt, verwenden in allen ihren bessern Repräsentanten ausschließlich das Kathedralglas. Wahr ist allerdings, daß die Arbeit des Glasers viel mühsamer und kostspieliger, daß man stärkeres Blei und mehr Zinn braucht, Umstände aber, die nur durch Erhöhung der Solidität den Bestellern angenehm sein können. Dagegen vereinfachen sich die Leistungen des Glasmalers und geschieht

das Brennen leichter und sicherer. Man erzielt durch die Wirkung des edeln Materials bereits allein schönere und wahrere Effekte, als durch oft komplizierte Arbeiten in blindem, leblosen ordinären Glas; die Echtheit des Stoffes bleibt eben immer die Grundlage jeden Kunstproduktes. Eine Kirche baut und schmückt man ja nicht für rasch dahineilende Dezennien, sondern für Jahrhunderte. Fenster mit Glasbrennereien sind keine Draperien, die architektonische Gliedmaßen verhüllen sollen, die kommen, bleichen und gehen wie Kleidungsstücke, es sind vielmehr integrierende, gläserne Wandflächen, in Steinrahmen eingelegte, leuchtende Glasmosaiken, die mit der unerschütterlichen Mauer Jahrhunderte dauern sollen; dazu braucht es aber ein solides, widerstandsfähiges Material, und das ist das Kathedralglas.

Die Engländer produzierten zuerst wieder das Antik- und Kathedralglas, das aber sehr theuer war und daher bei uns nur wenig zur Anwendung gebracht wurde. Im Jahre 1872 wurde dann die Innsbrucker Glashütte errichtet und am 18. Jan. 1873 das erste Kathedralglas daselbst erzeugt; die ersten dieser Gläser wurden noch mit englischen für die in der Wiener Weltausstellung gegebenen Fenster verwendet. Heut zu Tag sind wir nun noch unabhängiger vom Auslande, indem jetzt auch in Schliersee in Bayern diese Gläser fabrizirt werden, daher sie wegen ihrer billigeren Herstellung auch immer mehr und mehr verwendet werden.

(Fortsetzung folgt.)

## Symbolische und typische Malerei in Bamberg.

Der Mensch als ein Doppelwesen, zusammengesetzt aus Geist und Leib, bedarf zum Erkennen des Uebernatürlichen und Ueberfinnlichen vielfach der Vermittelung der Sinne und der äußeren Natur. Horaz macht in richtiger Würdigung der menschlichen Natur die Bemerkung, daß die durch das Organ des Ohres aufgenommenen Bilder sich dem Geiste minder tief einprägen, als diejenigen, welche derselbe mittelst des Auges wahrnimmt. Dieser Natur des Menschen Rechnung tragend hat die Kirche mit ihren heiligen Hand-

lungen Ceremonien verbunden, welche eben eine dem Auge wahrnehmbare Sprache sind, die den Christen an die Wahrheiten des göttlichen Glaubens erinnert, die übersinnlichen Geheimnisse desselben durch sinnliche Darstellung veranschaulicht. Es ist das eine Sprache, die sich ebenso eindringlich an den Verstand, wie an das Gemüth richtet, und vorzüglich geeignet ist, Gefühle der Andacht zu erwecken, die vag umherschweifenden Gedanken zu fesseln und auf das Heilige und Göttliche hinzuweisen.

Aus demselben Grunde hat die Kirche frühzeitig die hl. Geheimnisse des Glaubens im Bilde dargestellt. Der hl. Gregor II. vergleicht die altchristliche Basilika mit einer Königin in buntfarbigen und goldverbrämten Gewändern und bemerkt: „Indem Männer und Frauen schon ihre unlängst getauften Kleinen, die sie auf den Armen tragen, und ebenso der in der Blüte des Alters stehenden Jugend und den aus verschiedenen Völkern Hergereisten die Gesichtsbilder mit dem Finger zeigen (und erklären), erbauen sie dieselben und erheben deren Geist und Herz empor zu Gott.“ (Ep. II. ad Leonem Isaurum Imp.). Das Konzil von Trient hebt diesen Grund besonders hervor, indem es sagt (sess. 25): „daß durch die Geschichten der Geheimnisse unserer Erlösung, die in Gemälden oder anderen Nachbildungen ausgedrückt sind, das Volk unterrichtet und in dem Andenken und in der steten Beherzigung der Glaubenswahrheiten bestärkt werde.“ Aber bei aller Freiheit, welche hiebei der künstlerischen Auffassung gewährt ist, haben sich frühzeitig bestimmte Normen gebildet, welche traditionell und stabil geworden sind und welche der Maler nicht überschreiten darf, ohne das kirchliche Gefühl zu verletzen. Sagt ja der heilige Epiphanius (Conc. Nic. II.): „Nicht Erfindung der Maler ist die Anfertigung der Bilder, sondern der katholischen Kirche bewährte Gesetzgebung und Ueberlieferung.“

Eine besondere Form der christlichen Kunst ist die symbolische, und diese ist besonders in der altchristlichen Kirche vertreten. Die sogenannte Arcandisziplin gebot große Vorsicht, damit nicht die Lehre der Kirche und ihre erhabenen Geheimnisse der Gefahr einer Profanation durch die

Heiden ausgesetzt wurden; selbst die Katakomben erhielten, so lange sie sich nicht erprobt und bewährt hatten, nur einen allgemeinen, einleitenden Vorunterricht. Deshalb sind die Glasgemälde in den Katakomben nicht einfach darstellend, sondern sie haben einen ganz anderen, tieferen Sinn, als er für den oberflächlichen Beobachter zu Tage tritt. Sie sind das symbolische Gewand, welches den ihnen zu Grunde liegenden Gedanken für das profane Auge verhüllte. Nur das christliche Auge konnte deren wahre Bedeutung und schöpfte aus ihnen Erhebung und Erbauung.

Aber auch nachdem die Kirche der Nothwendigkeit der Geheimhaltung ihrer Lehren enthoben war, und nachdem die Kunst jetzt, gestützt auf die hl. Schrift, historische Vorgänge einfach darstellen konnte, behielt sie doch daneben die symbolische Darstellung bei; aber dieselbe nahm jetzt mehr eine typologische Richtung, welche Momente aus der Geschichte des Neuen Testaments in Verbindung setzt mit ihren Vorbildern und prophetischen Ankündigungen im Alten Testament. Die Kirche selbst wurde die Lehrerin auch dieser Kunstrichtung durch die Approbation der Laurentianischen Litanei, welche eine Reihe von Bildern aus dem Alten Testament auf die hl. Jungfrau anwendet, welche Bilder uns dann in der verschiedensten Verwendung, besonders als Glasgemälde begegnen.

Damit war nun aber der frommen Betrachtung eine weite Bahn geöffnet, und die Phantasie der Künstler schuf nun, namentlich in Beziehung auf die hl. Jungfrau, auch eine Reihe von Symbolen, welche nur Sinnbilder, nicht aber in der hl. Schrift begründete Vorbilder sind. Häufig wurden sie von einem kurzen Motto begleitet, welches sich stets durch eine gnomenartige Prägnanz und Präzision auszeichnet.

Uebrigens findet man Sinnbilder und Vorbilder häufig neben einander, letztere gewöhnlich mit dem Citat aus der heiligen Schrift.

Aus den Bamberger Kirchen habe ich nun eine Reihe solcher symbolischen und typischen Malereien gesammelt und im Nachfolgenden zusammengestellt. Sie mögen zum Beweise dienen, daß selbst in

einer Zeit, wo die Kunst einigermassen degenerirt war, doch der christliche Geist nicht aus ihr gewichen ist, und daß man sich nicht mit dekorativem Schmuck der Kirche begnügte, sondern in dem Schmuck stets einen christlichen Gedanken zum Ausdruck zu bringen strebte. Manche dieser Darstellungen mag auch jetzt noch Verwerthung und Nachahmung finden.

Die erste Anregung zu dieser Anwendung von Sinnbildern scheinen die Gemälde des Bamberger Hofmalers Veit Conrad (Kunrath, Kohnrath, Cunrad) gewesen zu sein. Derselbe war besonders thätig für die Kirche St. Getreu (S. Fides), welche 1124 vom hl. Otto erbaut und am 25. Mai 1137 dem nahegelegenen Benediktinerkloster St. Michael inkorporirt wurde. Die Cella war zufolge der Stiftung für 7 Mönche (Fratres) und 2 Laienbrüder (Conversi) bestimmt; in der Folge wohnte aber meistens nur ein Propst dort. Für diese Kirche malte Veit Conrad von 1618 bis 1626 mehrere Bilder, u. a. die Prophezeiungen der zwölf Sibyllen — Brustbilder auf Holz<sup>1)</sup>, welche bei dem Umbau der Kirche (1730) oder bei der Säkularisation entfernt wurden. Ihm werden auch die riesigen, auf Holz gemalten Gebetsblätter zugeschrieben<sup>2)</sup>, welche sich an den Wänden der Seitenkapellen befinden.

Dieselben sind alle durch schmale Holzleisten in neun Felber eingetheilt. Das größte in der Mitte stellt eine Szene aus dem Leiden des Herrn dar, die vier Obelonge, welche dasselbe umgeben, enthalten eine vorbildliche Handlung aus dem Alten Testament, zwei: Propheten oder andere typische Personen, das vierte die Debitationsinschrift. Die vier Quadrate in den Ecken endlich enthalten Symbole:

1) Das erste Bild: Jesus wird zum Tode verurtheilt.

Eine Gestalt mit gebundenen Armen auf einem Thron: Nolens volens.

Zwei Hände über einem Waschbecken: Innocens.

Eine Muschel im Meere: Ejicit ipsa parens.

Eine Trauerweide: Umbra gravis.

<sup>1)</sup> Jäd, Leben und Wirken der Künstler Bamberg's. Erlangen 1821, p. 24.

<sup>2)</sup> Jeller, Taschenbuch von Bamberg. Bbg. 1831, p. 46.

2) Jesus wird gebunden.  
 Eine Henne vertheidigt ihre Jungen gegen einen Raubvogel: *Moritur pro pullis.*  
 Ein Schnitter bindet Garben: *Post vimina grana.*  
 Ein Winzer bindet einen Weinstock an: *Foetum vincla sovent.*  
 Eines ist unkenntlich.  
 3) Jesus wird geschlagen.  
 Feuerstahl und Stein: *Tactus ignem.*  
 Eine Dreschente: *Post ictus granum.*  
 Eine Balsamstaube, daneben ein Messer: *Incisa sudat.*  
 Ein Ambos mit Schmiedehämmern: *Quo plus, eo fortius.*  
 4) Jesus wird auf dem Boden liegend mit Füßen getreten.  
 Ein Mandelbaum: *Dura sed dulcis.*  
 Ein Igel vertheidigt sich gegen einen Jagdhund: *Integritas se tuetur.*  
 Ein Strauch im Wasser: *Adversis cresco.*  
 Ein Olivenbaum: *Sursum deflexa recurret.*  
 5) Jesus fällt unter dem Kreuze.  
 Ein Storch oder Pelikan: *Tam pie quam sincere.*  
 Ein Storchennest: *Posteritati.*  
 Ein Zugoche: *Promptissime.*  
 Ein Lamm von Raben umgeben: *Illoesa innocentia.*  
 6) Jesus wird an's Kreuz genagelt.  
 Ein Phönix in Flammen: *Mors mihi conjugium.*  
 Ein Adler auf einem Felsen: *Vitae melioris origo.*  
 Eine Schlange wird von einem Hund erfaßt: *Fit via vi.*  
 Ein Lamm mit gebundenen Füßen auf einer Bahre: *Non mihi.*  
 7) Jesus wird am Kreuze aufgerichtet.  
 Pelikan: *In me mors, in me vita.*  
 Ein Storch auf einem Hause: *Sursum corda.*  
 Bienen tragen Honig in einen Löwenrachen: *Dulcedo ex acerrimo.*  
 Ein todtter Löwe, umgeben von mehreren Thieren: *Mortuo ne illudas.*  
 In der oberen Pfarre (zu H. L. Fr.) hat das Mittelschiff zwischen den Geheimnissen des freudenreichen Rosenkranzes einige Medaillons mit Symbolen, das Schiff der Evangelienseite (ohne Symbole) die Geheimnisse des schmerzenreichen,

das der Epistelseite die des glorreichen Rosenkranzes.

Die Symbole sind:

- 1) Ein Tisch mit einem Spiegel: *Speculum sine macula. Sap. 7.*
- 2) Ein Baum in einem prächtigen Garten: *Lignum vitae. Gen. 3.*
- 3) Eine Lilie von Dornen umgeben: *Lilium inter spinas. Cant. 2.*
- 4) Die Arche mit der Taube: *Columba Noe. Gen. 8.*
- 5) Landschaft mit dem Mond: *Pulchra ut luna. Cant. 6.*
- 6) Landschaft mit der Sonne: *Electa ut sol. Cant. 6.*

Die sogenannte Prälatenkapelle auf dem Michaelsberg, eine Seitenkapelle auf der Epistelseite, ist mit Fresken geziert, welche sich auf die hl. Jungfrau beziehen. Das über das ganze Gewölbe sich hinziehende Gemälde zeigt unten das leere Grab der hl. Jungfrau, in der Mitte Mariä Himmelfahrt, oben die hl. Dreifaltigkeit, bereit zur Krönung. An den Gewölbekappen und Rippen sind Symbole, zum Theil mit, zum Theil ohne Inschriften angebracht. Ich führe nur die ersteren an:

- 1) Ein offenes Thor, aus welchem Lichtstrahlen ausgehen: *Porta coeli.*
- 2) Ein Spiegel auf einem Tisch: *Speculum sine macula.*
- 3) Eine Rose auf einem Tisch: *Rosa sine spinis.*
- 4) Eine Stadt, hoch auf dem Berge liegend: *Gloriosa dicta sunt de te, civitas dei. Ps. 86,3.* Ein Mann flüchtet auf die Stadt zu; aus seinem Munde gehen die Worte hervor: *Tu es refugium meum. Ps. 31,7.* Er wird verfolgt von einem anderen Mann mit gezücktem Schwert, auf welchen Schwerter und Pfeile vom Himmel herabregnen.
- 5) Ein Töpfer in seiner Werkstätte, welcher verschiedenartige Gefäße um sich stehen hat: *Vas admirabile opus Excelsi. Eccli. 43,2.* — *Aliud quidem vas in honorem, aliud vero in contumeliam. Rom. 9,21.*
- 6) Die Sonnenscheibe: *Electa ut sol. Cant. 6,9.*
- 7) Das Monogramm der hl. Jungfrau, darüber: *Et nomen virginis Maria. Luc. 1,27.*

8) Der Mond: Pulchra ut luna. Cant. 6,9.

9) Die Bundeslade: Sanctificavit tabernaculum suum Altissimus: Ps. 45,5. — Tabernaculum foederis et sanctum sanctorum. Num. 4,4.

10) Ein leerer Thron, umgeben von anbetenden Engeln: Thronus Dei est. Matth. 5,34. — Adeamus ergo cum fiducia ad thronum gratiae. Hebr. 4,16.

11) Eine Lilie im Dornengestrüpp: Sicut lilium inter spinas. Cant. 2,2.

12) Krone und Szepter: Et potestas ejus in generationem. Dan. 3,100.

Die Hauptkirche selbst hat in den Seitenschiffen eine Reihe von Symbolen, welche keinen einheitlichen Gedanken auszudrücken scheinen.

Auf der Epistel­seite:

1) Ein aus den Wolken reichender Arm, welcher eine brennende Fackel trägt. Cor tamquam cera liquescit.

2) Eine Balsamstaude: Plorabit in aestu.

3) Eine aus den Wolken hervorragende Hand berührt mit einem Pfeil ein an ein Kreuz geheftetes Herz; eine unten stehende Schale fängt das hervorquellende Blut auf: In pretio lachrimae.

4) Ueber einem Garten hält ein Arm eine Gießkanne: Irrigabo hortum meum.

5) Ein Springbrunnen: Fertilis arte mea.

6) Ein von einem Fluß durchschnittenen Thal: Foecundabit si inundabit.

7) Eine Fontaine: der Anfang ist unleserlich; wahr­scheinlich (Dat omnibus) affluenter. Es ist die Stelle bei Jac. 1,5.

Auf der Evangelien­seite:

1) Unkenntlich: Donec defecerit, non revertetur.

2) Eine Taube mit dem Öl­zweig im Schnabel, mit dem einen Fuß einen Lorbeer­kranz tragend: Vincenti praemium.

3) Ein Adler fliegt der Sonne zu: Fortis et constans.

4) Eine Hand hält über einem Tisch eine brennende Kerze: Non... unleserlich.

5) Eine Hand hält einen ovalen, mit einem Kreuz bezeichneten Schild: Pro­tegit.

6) Ein aus den Wolken hervorstehender Arm hält ein Kreuz (das Wappen­zeichen des Klosters Michelsberg): Sanat. Joh. 5.

7) Ein Schwan: Exit qualis intrat.

Die Muttergottes­kapelle in der Judengasse hat zunächst im Chor in dem reichen Netzgewölbe als Schluß­steine einige Skulpturen und Wappen.

1) Die Mutter Gottes mit dem Jesus­kind auf dem Arm, eine frühromanische Arbeit, jedenfalls aus einem älteren Bau hierher versetzt.

2) Das Brust­bild eines Heiligen mit einer Kirche in der Hand — vielleicht der hl. Heinrich.

Dann einige Wappen.

An gemalten Medaillons finden sich im Schiff:

1) Die Visitatio B. M. V.

2) Eine Leiter, auf welcher Engel zum Himmel emporsteigen: „Glückliche seelen, die dich erwelen.“

3) In den Wolken eine Krone, auf einem Fels­block ein Kissen, auf welchem ein Szepter: „Wie mächtig du bist, das Zeichen hier ist.“

4) Ein Lilien­stock: „Du, Keiner als Keim, Gedanke doch mein.“

5) Ein Rosen­strauch: „Schönste vor allen, Ganz mein Gefallen.“

6) Ein Schiff auf der See, ein Stern in den Wolken: „Das einzig absehen thut auf dich ergehen.“

7) Das Monogramm Maria: „Schutz in gefahren! Kanst Kräftig bewahren.“

8) Die Sonne in Wolken: „Rechter gnaden­schein All denen Kindern dein!“

9) Der Mond in Wolken: „Lieblich anschauen! Unser Vertrauen!“

10) Ein Landschaft, oben ein Stern: „Du Morgen Stern, ein Trost von fern!“

Besonders reich an solcher symbolischen Malerei ist die Kirche in Dormitz, einer Filiale der Pfarrei Neunkirchen am Brand. Die flache Decke ist mit sieben größeren Fresken geschmückt, in der Mitte: Immaculata Conceptio, Annuntiatio, Coronatio; in den vier Ecken: Nativitas BMV., Praesentatio, Visitatio, Purificatio, (Simeon); zu beiden Seiten des Mittel­bildes: die Arche und Moses vor dem brennenden Dornbusch.

Rings herum laufen 15 kleinere braun in braun gemalte Medaillons mit Symbolen und Devisen, alle auf die hl. Jung­frau sich beziehend.

1) Eine Hand, die einen Spiegel hält: sine macula.

2) Ein Weinstock: fructus in flore videntur.

3) Ein Postament, auf welchem eine Naderuhr liegt, darüber die Sonne: facit utraque unum.

4) Ein Schiff im Sturm: fractis spes ultima rebus.

5) Ein Böhnig aus Flammen emporsteigend: ex virgine virgo.

6) Eine Lilie: nil candidius.

7) Ein Altar mit lobernder Flamme: summa peto.

8) Sonnenblume und Sonne: hoc lumine vivo.

9) Ein Adler, der Sonne entgegen fliegt: sola capax solis.

10) Ein Leuchtthurm: in tenebris demonstrat iter.

11) Oben Wolken, unten eine nach oben geöffnete Muschel: coelo foecunda parente.

12) Ein Bienenstock: mella parat ceramque.

13) Ein Rosenstrauch: innoxia floret.

14) Ein Springbrunnen: vires instillat alitque.

15) Regen strömt aus den Wolken auf einen Felsen; aus dessen Fuß quillt ein Bächlein hervor: quae tribuunt, tribuit.

Die Zeit, aus welcher diese Fresken stammen, ist durch zwei über der Orgel an der Decke befindliche Chronogramme bestimmt:

gLorla ter Magnae CoeLIqVe soLIqVe regInae

et sCIntILLantI LeCta CaterVa tIbI (1724).

Glorla sIt patrI, par proLI glorla parqVe

glorla sprato, DVM trlas Vna regIT (1724).

Auch die Profankunst hat diese symbolische Richtung adoptirt und zum Schmuck von Privatgebäuden verwendet. Höchst merkwürdig ist in dieser Beziehung das ehemals von Lorber'sche Haus auf dem Jakobsberg; im Jahre 1821 war es im Besitz einer Familie von Boshinger; später wurde es Asyl der Unheilbaren; seit 1880 ist es im Besitz der Knaben-Erziehungsanstalt zu St. Joseph.

Das Atrium hat an zwei Seiten einen

offenen gewölbten Säulengang, dessen Bögen mit Laubgewinden ausgemalt sind. Zwischen den auf das Atrium mündenden Fenstern sind einige antike männliche und weibliche Büsten gelb in gelb gemalt; über den Bögen laufen in zwei Reihen Medaillons herum, grau in grau, zum Theil so verwittert, daß sie nicht mehr erkennbar sind. Die Malereien sollen von Johann Anwander aus Lauingen<sup>1)</sup> sein, welcher 1755<sup>2)</sup> die Außenseite des Rathhauses malte. Die Medaillons sind folgende:

1) Ein Tisch mit drei Paschwürfeln: Sepius alba cadit.

2) Ein Hund, der einen Igel angreift: Laedendo laeditur ipse.

3) In Wolken eine Hand, welche Geldstücke auf einen Tisch fallen läßt: Occulta methodo.

4) Ein ovaler Spiegel, ihm gegenüber eine schlanke Säule: Sibi conscia recti.

5) Zwei mit den Ästen sich berührende Bäume: Nectitur amicus amicae.

6) Ein Tisch, auf welchem ein Stein, ein Blatt Papier und ein Tuchlappen; im Hintergrund ein vergittertes Fenster: Nulla (res) valens nihilum (es gibt nichts, was ganz werthlos ist).

7) Eine Balsamstaube (aus welcher wohl Harz ausschwißt — fast unkenntlich): Et lacrimae prosunt.

8) Ganz unkenntlich. Magn . . . lacus.

9) Ganz unkenntlich. Formas aptat ad omnes.

10) Ein Felsgebirge, auf welches ein Blitzstrahl niedersfährt: In dura dirum.

11) Ein liegender Löwe, auf dessen Rücken ein kleines Hündchen steht: Esset turpe moveri.

12) Ein Regenbogen: In signum federis adsum.

13) Unkenntlich: Fallimur opinione.

14) Ein Segelschiff (?): Est mihi nola nota. (Im Nebel einer Küste sich nähernd, von welcher bekannter Glockenlaut herüberdringt?).

15) Eine Muschel: Veritas ex men-

<sup>1)</sup> Säc und Heller, Leben und Werke der Künstler Bamberg's. Erlangen 1821, pag. 9.

<sup>2)</sup> Dieses Jahr ist nämlich bezeichnet durch die hebräische Inschrift am Rathhaus, welche ist = 515; dazu die weggelassenen Tausend: 5515; die Epoche der jüdischen Zeitrechnung ist 3760 v. Chr., die Reduktion gibt das Jahr 1755.



dacio (Perle in der Perlmutter?).

16) Ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln: Praevolat atque vocat.

Den Schluß der Sammlung mögen die symbolischen Fresken aus dem Freiherrlich von Schrottenberg'schen Schlosse zu Reichmannsdorf machen.

Das prachtvolle Stiegenhaus hat vier runde Medaillons:

Ein Herz, aus welchem zwei kleinere Herzen herauswachsen: Mea ope.

Ein römischer Krieger in Frontstellung mit Schild und Lanze; aus den Schultern wachsen zwei Nebenköpfe mit je einem Arm hervor, welche Schwert und Pfeil tragen. Das erste Wort ist unleserlich, mag aber unione heißen; insuperabilis.

Zwei sich umarmende Amore: Amor reciprocus.

Ein abgestorbener Baum, um dessen Stamm sich üppige Schlingpflanzen emporranken: Mala foedera perdunt.

Ein Zimmer hat am Plafond vier Medaillons:

Eine Pflanze, deren Blüte der links aufgehenden Sonne zugewendet ist: Le soleil me tire.

Ein mit sehr starken Dornen versehener Rosenstrauch: Non lascia impunito.

Eine aus einer herzförmigen Vase hervordachsende Pflanze mit mehreren, der rechts aufgehenden Sonne zugewendeten Blüten: Hoc lumine vivo.

Eine Pflanze mit mehreren Blüten: Caliempa (?).

Ein zweites Zimmer hat ebenfalls vier Medaillons:

Vor einem landschaftlichen Hintergrund ein Römer, welcher den Fuß auf einige am Boden liegende Gesichtsmasken setzt und die Hand auf's Herz legt: Sincerus et fidus.

Ein Garten mit Springbrunnen im Vordergrund, in einer Urne ein reich belaubtes Bäumchen (Cypresse?): Semper idem.

Das Reichmannsdorfer Schloß: Hic est portus laborum.

Eine Landschaft; in den Wolken das Auge Gottes; darunter in der Luft links eine von Lorbeerzweigen umrahmte Krone, rechts ein Arm mit einer Waage: Hecce tenentis merces.

H. Weber.

## Paramentenschrank.

Zu S. 72 der vorigen Nummer erhalten wir einen zweiten Vorschlag zur Einrichtung eines den gestellten Anforderungen entsprechenden Paramentenschranke zur beliebigen Wahl zwischen beiden. Für Pluviale mit reich, besonders in Gold gestickter Kappa dürfte aber die Aufhängung nach dem neuen Vorschlag nicht ganz günstig sein; außerdem müssen, wenn man ein Gewand vom letzten Joch will, alle Joche gedreht werden. Auch eignet sich der Schrank für Mehrgewänder nicht. Die Redaktion.

Eine praktische Einrichtung zur Aufbewahrung von Pluvialen und Dalmatiken möchte ich in folgendem näher beschreiben. Der kleinste Raum, den ein solcher Schrank haben müßte, so daß 10 Joch plazirt werden können, wäre 2,08 m Länge, 1,65 m Höhe und 50 cm Tiefe; diese Maße sind als Richtmaße angenommen. Wollen mehr Joche in dem Schrank angebracht werden, so muß derselbe für jedes einzelne um 5 cm tiefer und 3 cm länger werden. Die Höhe von 1,65 m wäre natürlich zum Verhältnis der Länge zu nieder; deßhalb macht man den Schrank beliebig höher und grenzt die Höhe von 1,65 m durch ein Fach ab und erhält dadurch noch viel Raum zur Aufbewahrung anderer Gegenstände. Die Joche sind aus ungefähr 7 cm breiten und 2 cm dicken tannenen Latten zusammengemacht; auf der senkrechten, 1,55 m hohen, wird die horizontale, 1,60 m lange, rechtwinkelig befestigt und durch einen von jener ausgehenden Bug unterstützt. An der aufrechten Latte ist unten und oben ein 1 cm langer eiserner Zapfen, in welchem sich das Joch bewegt. Auf dem Boden und an der Decke ist eine Leiste festgeschraubt, und zwar von der vorderen Ecke des Schranke gegen die Mitte, so schräg, als die Joche Platz brauchen, wenn dieselben bis zu einem rechten Winkel aus dem Kasten herausgedreht werden; bei 10 Joch wird diese Leiste hinten ungefähr 38 cm von der Seite des Kastens entfernt sein. In dieser Leiste sind in der Entfernung von 5 zu 5 cm so viele Löcher zu bohren, als Joche angebracht werden wollen. Dann werden die Joche eingestift. Besser ist es, wenn wenigstens unten die Löcher in eine eiserne Schiene bloß halb durchgebohrt sind, so daß der Zapfen auf dem Eisen aufliegt und leichter lauft. Die Pluviale werden so über das Joch gehängt, daß die Rücken derselben auf der Kante der Latte liegen und das Pluviale schön ausgestreckt einen Viertelkreis bildet. Bei dem Levitenrock geht das Joch durch beide Ärmel. Am anderen Ende des Joches wird eine Holzrolle in gleicher Dicke mit der Latte mit zwei eisernen Schienen befestigt, damit beim Auflegen der Stoff sich nicht an der Kante reibt. So kann jedes Gewand einzeln leicht herausgenommen werden. Die Thüren sollten so eingerichtet sein, daß wenn man in der Mitte öffnet, rechts und links sich der erste Flügel auf den hinteren legt und dieser dann erst geöffnet wird.

In der Marienkirche in Stuttgart steht ein solcher, allerseits als sehr praktisch erfundener Schrank.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. fr. J. Schwarz.

Mr. II.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Preis. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Militärstr. 2 E, zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1884.

## Monumentale Malerei.

(Fortsetzung.)

Es ist also unwiderrsprechlich: die Monumentalmalerei ist ein Theil der Kunst der Architektur. Daraus folgt aber nicht, daß der Architekt als solcher schon befähigt ist, zu malen oder die Malerei ausschließlich zu dirigiren. Das wäre sogar gefährlich, so lange noch die unselige Trennung der beiden Gattungen der bildenden Kunst, Architektur und Malerei, besteht und die Anschauungen noch vielfach von einem gewissen puristischen Vorurtheil beherrscht werden, als ob die dekorative Malerei die Werke der Architektur beeinträchtigt, wie man dies auch von der Bemalung der plastischen Gebilde so lange geglaubt hat und noch glaubt. Glücklicherweise führt die Kunstgeschichte manche Namen auf, welche Meister beider Künste waren und sich durch dekorative Monumentalmalerei nicht minder als durch ihre Bauwerke ausgezeichnet haben, unter andern Orcagna, Verrocchio, Romano, Peruzzi, Raphael und Michelangelo, der nicht bloß, wie die genannten, Architekt und Maler, sondern auch ein gleichberühmter Bildhauer war. Möge selbst der Architekt wenigstens so viel Liebe zur Malerei besitzen, um sie mit Freude in seinen Dienst zu nehmen, und so viel Verständniß derselben, um dem seinem Bauwerk dienenden Maler entgegenzukommen und den der Monumentalmalerei eigenen Gesetzen und ihrer Befolgung kein Hinderniß in den Weg zu legen, einzig besorgt, daß einer isolirten, unabhängigen Staffelei-Malkunst die Thore der Baudenkmale verschlossen bleiben. Eben so wahr ist, daß der Maler kein Architekt vom Fach zu sein braucht, aber er muß die Architektur wenigstens verstehen, die konstruktiven Regeln und die Bedeutung der einzelnen Konstruktionstheile, nicht weniger auch die Stylarten und die Formen kennen,

welche jede derselben den verschiedenen Baugliedern gibt. Dies ist der Weg, auf welchem die beiden Künste sich zu harmonischem Zusammenwirken auf dem monumentalen Gebiete wiederfinden werden, nicht zum Schaden, sondern zum Ruhme beider. Man thut demnach nicht gut, die Ausführung eines künstlerischen Baudenkmals einem Baumeister zu übergeben, welcher der Vollenbung desselben durch malerischen Schmuck grundsätzlich entgegen ist oder sie nur in ungehöriger Art zuläßt. Noch viel weniger rathsam ist es aber, die Ausschmückung mit Bildwerk und Ornament dem nächsten besten Maler zu überlassen. Begabung und Schule, oder, wenn keine durchgreifende akademische Bildung zur Seite ist, ein bedeutendes Talent mit eigener Schulung sind unerläßliche Vorbedingung. Wir wiederholen, was wir gleich Eingang unserer Darstellung ausgesprochen haben, daß, wie ein kirchliches Bauwerk in seiner ganzen Konstruktion und in den einzelnen Theilen, so auch die malerische Dekoration künstlerisch gedacht und ausgeführt sein muß, daß beide Werke Sache der Kunst und nicht des bloßen Handwerks sind. Wie sehr ist bis in die neueste Zeit hiegegen gefehlt worden! Uns sind ehemalige Zimmermaler bekannt, die bei guter Gelegenheit eine große Masse von Schablonen mit einem Trinkgeld erkaufen und damit manches Lustum hindurch Kirchen malten, je nach Größe und Bedarf die Muster auswählend und verwendend; Leute, die vom Tüncherhandwerk kühn den Sprung in das Gebiet der Kunst wagten, ohne Talent, ohne Schule und ohne Erfahrung. Lasse man ab von solchen Wegen; sie sind nicht geeignet, widerstrebende Elemente vom Fach der Architektur zu versöhnen. Stelle man ihnen ebenbürtige Kräfte zur Seite: je gewissenhafter und konsequenter man hierin verfährt, desto baldier wird sich die Wiedervereinigung der so lange zum Schaden

beider und des Publikums getrennten Schwefterkünste vollziehen.

Welchen Weg soll man nun gehen, um die Umkehr schnell und sicher zu bewertstelligen, ohne Gefahr zu laufen, sich in neuen Irrgängen zu verlieren? Schon die Thatsache, daß sich die Trennung der Architektur und Malerei hauptsächlich durch Schuld der letztern erst vor ungefähr 300 Jahren vollzog, gibt uns den Fingerzeig, daß man an die Kunsttradition vom Anfang des 16. Jahrhunderts an und rückwärts, an ihre Gesetze und Gepflogenheiten anknüpfen muß. Wenn und so lange man bei Neubildungen oder Restaurationen die Prinzipien beobachtet, welche für romanische Kirchen in der Zeit dieses Styls, für gothische in der Zeit der Gotik, für neuere in der Zeit der italienischen Früh-Renaissance streng eingehalten wurden, hat man festen Boden unter sich und die Bürgerschaft, welche die Erfahrung vieler Jahrhunderte und der gute Geschmack zahlloser praktischer Meister bietet, für, und jedenfalls nicht gegen sich. Reißt man diesen Faden entzwei und folgt dem eigenen Gutdünken, so betritt man ein Versuchsfeld, dessen Produkte von der nächsten, besser informirten Generation wieder vernichtet und mit bessern vertauscht werden. Auch dafür liefert die neueste Geschichte genügende Beweise. König Ludwig I. von Bayern hat von seinen italienischen Reisen eine große Begeisterung für die Antike und kaum weniger für die Bauweise der altrömischen Kirchen mitgebracht. Die Basilika des hl. Bonifazius in München ist eine Imitation der letztern. Für sie sind Malereien und Farben auch in der puristischen Neuzeit nicht zu umgehen gewesen, die Vorbilder verlangten es so. Was hier und den ähnlichen Schöpfungen der St. Ludwigs- und Allerheiligenkirche rühmlich geschehen ist, weckte den Farbensinn und ein gewisses Gefallen an malerischer Dekoration. Von München aus ist in dieser Richtung eine Zeit lang Manches geschehen und gerade am meisten für gewöhnliche Verhältnisse. Dekorationsmaler, wie z. B. Schwarzmann, haben eine Zeit lang einen gewissen Ruf genossen. Gewiß, sie haben im gewissen Sinne ein Verdienst; aber von ihren Arbeiten existiren nur mehr wenige. Es mußte auch so kommen, denn

was damit in die Kirche übertragen wurde, ist kaum mehr, als eine moderne Zimmerdekoration. Symbole, Allegorien, typische und historische Vorbilder blieben entweder wegen der beschränkten Mittel ausgeschlossen oder wurden von der nüchternen Anschauung unliebsam behandelt. Damit war die Seele der kirchlichen Malerei gewichen. Der Styl, in welchem das alles ausgeführt wurde, war wenig ausgeprägt, weder romanisch noch Renaissance. Wir sind weit entfernt, Vorwürfe zu machen, wir wollen nur konstatiren, daß der Versuch mißlang, weil man sich nicht einfach auf den Boden der alten Kunst stellte, oder Mangels eingänglicher Kenntniß desselben nicht stellen konnte. Jeder Versuch ähnlicher Art wird heute und immer das gleiche Schicksal haben. Als zweite Grundregel müssen wir also den Satz aufstellen:

Baumeister und Maler haben sich zur Sicherung des Unternehmens der dekorativen Malerei des kirchlichen Bauwerks je nach dessen Styl auf den Boden der alten christlichen Monumental-Malerei zu stellen und dürfen nur auf diesem sowohl ihre Individualität als auch die wahren und wirklichen Fortschritte der Neuzeit zur Geltung bringen.

Es gehören allerdings die nöthigen Hilfsmittel dazu, um sich die Kenntniß der alten Kunst zu verschaffen. Aber sie sind jetzt so allgemein und populär geworden, daß man an jeden ausübenden Meister die Forderung stellen kann, sich dieselben zu erwerben und geistig zu eignen zu machen. Wer über hinreichendes künstlerisches Talent und Schulung verfügt, wird bald im Stande sein, ganz in demselben Geiste neue Gebilde zu finden und alle Einzelheiten schön zu komponiren.

Aber wir können nicht umhin, ein Moment in dieser Grundregel noch besonders zu betonen. In neuester Zeit mehren sich allerdings die Fälle der dekorativen Malerei. Nicht wenig sind sie durch die große Zahl fast durchaus untergeordneter Kräfte gefördert worden. Mit Vorliebe drängen sich dieselben vom Gebiet der profanen Zimmermalerei in die Arbeit für die Kirchen. Bilder zu zeichnen und zu malen, und zwar künstlerisch, sind sie nicht fähig,

die ganze Arbeit wollen sie der Direktion eines, der historischen und dekorativen Malerei kundigen, Meisters nicht gern unterwerfen — also wird die ganze Kirche mit Dekoration im engeren Sinne gemalt. Manchmal geschieht Aehnliches auch aus puristischen Beweggründen, aus einer Abneigung gegen die Monumentalmalerei, die sich dann begnügen muß, einige Kapitäl- oder Gesimsglieder, Gewölberrippen oder etwa noch Gewölbefelder zu zieren. Es ist das sehr bedauerlich, besonders wenn es aus Grundfaß geschieht. Denn dadurch wird der Blüte der dekorativen Monumentalmalerei, dem schönsten Schmuck der Kirche, der symbolischen, typischen und historischen Malerei das Thor verschlossen. Sie soll, wenn es der Bau der Kirche nicht zum voraus unmöglich macht, niemals ganz fehlen. In der Blütezeit der Monumentalmalerei haben sich die Bilder- und die Dekorationsmalerei im engeren Sinne vereinigt, um mit dieser die Bauglieder zu heben und den Bilderflächen eine schöne, in das Ganze harmonisch sich einfügende Umrahmung zu schaffen, zu schweigen von den Fällen, in welchen verschiedene Marmorarten die Stelle künstlicher Farben vertraten. Wie im Dom zu Braunschweig die (um das Jahr 1200 und früher entstandene) Malerei sich über die ganze Kirche, Chor, Bierung, Quer-, Mittel- und Seitenschiffe ausdehnte, so auch in der von Giotto gemalten Kirche Maria in Arena zu Padua, der Unterkirche des hl. Franziskus in Assisi, sowie in der Oberkirche ebendasselbst, nicht unwahrscheinlich ebenfalls von Giotto ausgeführt. Nicht anders verfuhr in der Zeit der Renaissance Fiesole in der kleinen päpstlichen Hauskapelle im Vatikan, welche Nikolaus V. zu Ehren des hl. Laurentius errichtete und durch Fra Angelico im Jahre 1447 malerisch schmücken ließ. Alle Wände und Gewölbefelder sind bemalt, jene mit der Geschichte der hl. Erzdikone Stephanus und Laurentius und den Bildern des hl. Thomas von Aquin, Bonaventura, Athanasius und Chrysostomus, diese mit den der vier Evangelisten. Von dieser Kapelle aus tritt man in die berühmten Stauzen Raphael's ein, welche, ganz im Geiste der kirchlichen Monumentalmalerei gehalten, hier wohl genannt werden dürfen und ein wahr-

res Muster für Behandlung der bloß dekorativen Parthien der Architektur und ihrer Verbindung mit den figurativen Darstellungen bilden. Die Sixtinische Kapelle hat neben ihren berühmten, von Perugino (1446—1524), Botticelli (1447—1510), Dominikus Ghirlandajo (1449—1494), Signorelli (1441—1523), Fra Angelico von Fiesole (1387—1455), Michel Angelo und andern herrührenden Wandgemälden dekorative Malerei auch an den architektonischen Gliedern (Pilastern), an der Decke, sowie Leppiche an den unteren Wandflächen. Die hl. Kapelle in Paris war ganz gemalt und ist nach den vorhandenen Resten in Form und Farbe in neuerer Zeit restaurirt worden. Die romanischen Malereien im Baptisterium von St. Gereon in Köln beweisen gleichfalls, daß nicht bloß Bilder auf die Wand gemalt, sondern auch alle Bauglieder malerisch behandelt wurden. Und so wurde es auch bei ganz einfachen und verhältnißmäßig armen Kirchen gehalten, zum Beweise, daß diese Praxis auf Gesetz und Regel beruht. Von der alten, im Jahre 1859 abgebrannten Kirche des Dorfes Treffelhausen auf der schwäbischen Alb war zur Zeit der Katastrophe nur noch der Chor übrig, das Schiff war neueren Ursprungs. Dieser alte Chor war durchaus bemalt. Zuerst flach gedeckt, erhielt er erst in der gothischen Zeit ein Gewölbe. Bei diesem Anlaß wurden die an den Wandflächen über dem Gewölbe angebrachten Wandgemälde, die Lebensgeschichte des hl. Vitus, Patrons der Kirche, an den Flächen unterhalb des Gewölbes genau nach den obern copirt. Die obern Originale wurden erst nach Abbruch des Gewölbes entdeckt. Sogar die Fensterleibungen waren mit Bildern geschmückt. In dem gothischen Chorgewölbe fanden sich sogar zwei Schichten von Malereien, in den Rippen- und Gewölbekappen, die jüngste aus der Zopfzeit, die untere gothisch. Doch genug; es kommt hier nicht auf die Masse von Beispielen an, wie wir sie im geschichtlichen Theil aufführen mußten und hier wiederholen könnten. Bei den Alten stand fest, was wir als dritte Grundregel der Monumentalmalerei hier verzeichnen:

Die dekorative Malerei der kirchlichen Monumente umfaßt

figurative Darstellungen geschichtlicher, symbolischer oder typischer, wohl auch mit Vorsicht allegorischer Gattung und ebenso den dem Styl entsprechenden Schmuck der ganzen Architektur, welcher jeden ihrer Theile nach seiner Bedeutung heraushebt und so das Verständniß ihrer Gliederung erleichtert, ja jedem Laien klar vor Augen stellt, das ganze Gebilde als eine architektonische Einheit erscheinen läßt und die Gesamtwirkung mächtig erhöht.

Verfehlt also ist es, bloß Bilder ohne alle Umrahmung und Beziehung zu der Gliederung des Baues auf die Wand zu malen und der Kirche das Aussehen einer Bildergalerie oder eines mit Bildern behangenen Wohnzimmers zu geben; verfehlt ist es umgekehrt, figurative Darstellungen grundsätzlich auszuschließen. Wohl kann der Fall eintreten, daß man aus Mangel an Mitteln in der figurativen Malerei nicht augenblicklich beginnen und mit der bloß dekorativen gleichen Schritt halten kann. Aber dann ist es geboten, die Arbeit mit Feststellung eines einheitlichen Plans für die Dekoration anzufangen, in demselben für Bilder zu sorgen und den Platz einzuweisen auszusparen, dann erst nach Maßgabe der finanziellen Mittel zu beginnen und das ganze Werk nach dem festgesetzten Plane durchzuführen, sollten auch viele Jahre darüber vergehen. Dieser Weg sichert auch der wahren Kunst ihren verdienten Platz und verschließt unzureichenden Kräften das Thor der Kirche. Werden dadurch die modernen „kirchlichen Kunst-Institute“ in erster Linie getroffen, so hat die wahre Kunst in der Kirche sicher keinen Schaden davon. Denn sie wirken schädlich, nicht bloß, weil in ihnen alle Zweige der kirchlichen Kunst und des Kunsthandwerks fabriziert, sondern auch ganze Restaurationspläne in ihrem ganzen Umfang entworfen und wie auf Lager gehalten werden, für Arbeiten in Holz, Stein, Glas und Metall, in Malerei, Plastik und Architektur, in allen Stylarten oder vielmehr in Spielarten derselben, den Zopf nicht ausgenommen, der noch am meisten Verständniß findet.

(Schluß folgt.)

## Restauration und malerischer Schmuck der Abteikirche Mehrerau.

In den vier Jahren 1880—84 wurde in der genannten Kirche ein Restaurationswerk vollendet, das auf dem kirchlichen Kunstgebiete jedenfalls zu den umfangreichsten und bedeutendsten der Neuzeit gehört, hervorragend insbesondere durch die malerische Dekoration, mit welcher die ganze innere Architektur, Ober- und Unterchor, Haupt- und Querschiff, geziert worden ist. Hauptsächlich im Interesse der monumentalen Malerei halten wir eine eingänglichere Besprechung der eben vollendeten Arbeit für ersprißlich. Die Uebersetzung bringt doch mehr und mehr durch, daß die unverdiente Vernachlässigung der Monumental-Malerei, welche mit der Wiederbelebung der übrigen bildenden Künste nicht gleichen Schritt hielt, den in den letzten Dezennien aufgeführten kirchlichen Bauwerken viel Schaden zugefügt hat. Das Versäumte muß nachgeholt und in raschem Tempo eingebracht werden, damit die gleiche Liebe und das gleiche Verständniß für diesen Kunstzweig der Architektur und Plastik ebenbürtig zur Seite stehe. Es gereicht dem Schreiber dieser Zeilen zu großer Genugthuung, im Verein mit einigen Freunden sowohl im „Kirchenschmuck“, dem früheren, als auch im „Archiv für christliche Kunst“, dem jetzigen Organ des „Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst“ und in der vor einem Vierteljahrhundert erschienenen Broschüre „Wiederbelebung der monumentalen Malerei“ zur Erreichung dieses Ziels sein Möglichstes gethan und auch im praktischen Leben bei jeder passenden Gelegenheit der Schwesterkunst der Architektur Raum verschafft zu haben. Daß dieses Bestreben so großem Widerspruch und Tadel begegnete, ist sicher nicht die Schuld der Monumental-Malerei im Prinzip, sondern der genannten Organe und ihrer Herausgeber und der betreffenden Mitarbeiter. Wären die letzteren mit einem staatsamtlichen Lehrauftrag ausgestattete Autoren, ihre Publikationen die Organe eines wissenschaftlichen oder Kunst-Staats-Instituts, die bisher vorherrschend im Sinne der alten Kunstprinzipien thätigen Maler-Professoren, so wäre Wort und Werk, das von dieser

Seite aus an das Licht getreten ist, bei den kirchlichen Bauherrn und dem hochwürdigen Pfarrklerus einem viel größeren Vertrauen und Glauben begegnet. Auch das fängt an, sich zum Bessern zu wenden, sofern allmählig auch angesehene und wissenschaftliche Stimmen sich in demselben Sinne vernehmen lassen und unbefristete große Meister der Kunst in derselben Richtung thätig sind. Wir hatten die nachfolgenden Zeilen schon geschrieben, als uns das erste Oktoberheft der „Historisch-politischen Blätter“ und darin der Artikel: „Die polychrome Ausschmückung des Kaiserdoms in Frankfurt“ zu Handen kam. Da treten unangefochtene Kämpfer in die Reihen: Steinle, Linnemann, die historisch-politischen Blätter. „In Meister Edw. von Steinle, der gerade mit den Arbeiten im Straßburger Münster fertig geworden, dorten gezeigt hatte, daß er sowohl die Eigenart eines Baustyls und die Superiorität des Baues selbst über die Ausschmückung empfinde, als auch, daß ihm das Geheimniß des Styls der monumentalen Malerei, wie keinem seiner großen Zeitgenossen, erschlossen ist, fand sich der Maler für den figurativen Theil. Zur Ausführung der architektonischen Ausmalung hatte man in Architekt Linnemann einen mit großer Phantasie, tüchtiger Kenntniß und ebenso großer Liebe zu seiner Kunst, der Architektur, ausgestatteten Künstler gefunden, der mit allen diesen Eigenschaften begabt, aber weil er Architekt ist und zuerst Architekt ist, gewiß nicht darauf ausgehen konnte, die Architektur ‚todtmalen‘ zu lassen.“ (S. 497.) Dazu noch ein Organ wie die gelben Blätter! „Nun — der Streit (zwischen den Verfechtern der ‚erhabenen Einfachheit‘, dem ‚eleganten Steinschnitt‘) ist entschieden, und entschieden zu Gunsten der Polychromisten.“ (S. 495.) Bessere Eideshelfer könnten wir uns ja kaum wünschen. Auf sie auch gründen wir die Hoffnung, daß damit manches Vorurtheil gegen die dekorative Malerei, gegen diejenige nämlich, welche und wie sie das „Archiv“ vertritt, erlöschen und mancher die Thakraft lähmende Zweifel gehoben wird. Aus gutem Glauben, aber doch solchen Vorurtheilen und Zweifeln ist mancher Tadel gegen die bis daher erstandenen neueren Werke der monumentalen Malerei aufgestiegen. Wir dürfen wohl auch hoffen, daß er gelinder

und vorsichtiger wird, daß also auch dieses Geheimniß, welches so viele gute Entschlüsse in dem Herzen Anderer erstickt hat, mehr und mehr schwindet.

Kehren wir jedoch nach dieser Abschweifung nach Mehrerau zurück. Der kunstsinrige Abt und Konvent haben ihr Vertrauen einem freilich unbekanntem Maler, Fr. K. Kolb in Ellwangen, geschenkt. Sie wußten von ihm nur, daß er schon seit dem Jahre 1866 die bloße Staffelei-Malerei verlassen und sich dem Studium der alten Monumental-Malerei und der Architektur mit Vorliebe und Begeisterung gewidmet, seit dieser Zeit viele Kirchen mit stets wachsendem Eindringen in die alte Kunst und zunehmender Vollenbung malerisch dekorirt, zuletzt auch in der Nähe von Mehrerau die bischöfliche Kirche in Feldkirch — mit Ausnahme der Stationenbilder — ebenso ausgestattet hatte. Jedoch war ihnen diese Bürgschaft genug. Und ihr Vertrauen ist nicht getäuscht worden. Kolb hat die Riesenaufgabe der Schöpfung von mehr als 130 Gemälden, deren größtes 7 Meter breit und 4 Meter hoch ist, neben kleinern, unabweisbaren Aufträgen in der eigenen Heimat, z. B. in der Wallfahrtskirche auf dem Dreifaltigkeitsberge bei Spaichingen, für deren Ausführung ihm die volle Anerkennung des Oberhirten der Diözese zu Theil wurde, in der kurzen Zeit von vier Sommern ganz allein und ohne jegliche Beihilfe bewältigt. Wäre er nicht ebenso gewandt im Zeichnen, wie erfindungsreich im Komponiren, erfahren in der Technik, ausgestattet mit feinem Gefühl für Farbenharmonie, so wäre eine solche Leistung eine Unmöglichkeit. Dazu kommt, daß er gerade in der monumentalen Malerei allmählig zu den Veteranen gehört, auch sie nicht bloß so nebenbei betreibt, sondern sie zu seinem eigentlichen Berufe gemacht hat, der die Architektur und alle Style kennt und versteht, sie auch nicht „todtmalt“, sondern hebt, ihren Mängeln nachhilft und architektonische Mißverhältnisse ausgleicht, wo es nöthig ist. Alle diese Eigenschaften hat er in der Mehrerau in hervorragender Weise bethätigt.

Doch stünde sein Werk sehr isolirt da, wenn er nicht für die Bemalung der architektonischen Theile einen gleichgesinnten und in der Dekoration gleichgeübten Genossen,

wir dürfen wohl sagen — Schüler gehabt hätte, den Maler Hans Martin von Nischstetten, Oberamts Leutkirch (Württemberg.). Noch im Jahre 1878 hat derselbe nach Zeichnungen von Kolb, der in Nachahmung der gefeiertsten Maler, wie eines Raphael u. A., es nicht unter der Würde eines akademisch gebildeten Historienmalers hält, auch in der dekorativen Malerei sich auszuzeichnen und in Entwürfen thätig einzugreifen, den dekorativen Theil der Malereien in der Marienkirche in Ellwangen ausgeführt, dann behufs selbständiger Ausbildung jeden Winter von 1878 auf 79 an an den Kunstschulen von München, Stuttgart, Wien, Nürnberg zum Theil wiederholt seine Studien fortgesetzt, alles in der Richtung einer fortschreitenden Erkenntniß der Gesetze und Stylarten der Monumentalmalerei und Vervollkommnung in der Erfindung von Motiven und Formen im Geiste der Alten. Die beiden Künstler sind in vollster Harmonie der Gefinnungen und des Strebens. Da gibt es keine grundsätzliche Differenz, sondern vereinte, einige Arbeit. Kein Wunder, daß man in der dekorativen Behandlung der Architektur nur die vollste Unterordnung in Form, Farbe und Styl, dabei einen erstaunlichen Reichthum in den Motiven findet; kein Wunder, daß die aus weiter unten zu entwickelnden Gründen nicht leicht zu einer effektvollen Mitwirkung hereinziehende Architektur der Kirche effektvoller eingreift und in einer früher nicht geahnten Weise in Vereinigung mit der Malerei ein majestätisches Gesamtbild erzeugt. Dazu wirkt auch der feierliche und ernste romanische Styl, in welchem die dekorativen Parthieen ausgeführt sind, der ächte romanische Styl der Alten, nicht der moderne, welchen neuere Kunstschulen durch Verquickung mit der Antike geschaffen und leider in so viele sogenannte romanische Bauten und Gebilde als romanischen Styl eingeführt haben. Man darf kühn behaupten, daß, was in diesem Stücke in Mehrerau geleistet worden ist, die strengste Kritik besteht und unter die mustergiltigen Leistungen gezählt werden darf.

Für den figurativen Theil war die Lösung der Stylfrage allerdings eine schwierigere. Soll man den alten, in der romanischen Zeit üblichen byzantinischen Styl

nachahmen, oder gar kopiren? Oder ist es besser, das Ziel anzustreben, so gut es eben die eigene Begabung und Schule des Künstlers möglich macht, welches die alte Schule von Siena vom Ende des 13. Jahrhunderts an und später die von Giesole freilich in nie mehr erreichbarer Geistes-tiefe und Seelen-Innigkeit der Nachwelt vorgesteckt hat? Daß der Maler den ersten Weg nicht beschritten hat und nicht beschreiten will, rechnen wir ihm zum Verdienste an. Denn wir glauben, daß sich selbst die strengste romanische Kirche mit den unvergleichlichen und alle, auch die gegenwärtige Welt so unwiderstehlich anziehenden Formen und Gestalten verträgt, deren Ideale uns jene Schulen vor Augen gestellt haben. Daß der Maler auch nur hiernach strebt, kann ihm nur zur Ehre gereichen, wenn auch für ihn das Ziel immer unerreichbar bleiben wird. Auch in diesem Stücke bleibt Mehrerau die schönste aller seiner Leistungen, vollends wenn man noch die lokalen Schwierigkeiten in Rechnung zieht; denn ein großer Theil der Gemälde (wie auch der Dekoration) mußte bei unzureichendem, ja in dem Gewölbe durch die Gerüste vollständig ausgeschloffenem Tageslichte, beim Lampenschein ausgeführt werden. Daß Meister Kolb den für alle Zeiten geltenden, weil in der Natur und der Stellung der Monumentalmalerei zur Architektur begründeten Gesetzen der dekorativen Malkunst entsprechend die Perspektive ausgeschloffen und flach gemalt hat, versteht sich bei ihm als Kenner von selbst; man braucht das kaum besonders hervorzuheben. Dagegen noch ein Wort von dem Gegenstand der Darstellungen.

Die Kirche ist Eigenthum einer Cisterzienser-Abtei, wie alle Kirchen dieses Ordens der hl. Jungfrau und Gottesmutter Maria unter dem Titel ihrer Aufnahme in den Himmel geweiht, ist zugleich Kirche für die näherwohnenden Pfarrkinder von Bregenz mit einer entsprechenden Pastoration, Kirche für die Zöglinge der mit dem Kloster verbundenen Lehranstalt. Bei dem Entwurf des ganzen Planes hatte also der Meister auf alle diese Beziehungen Rücksicht zu nehmen: auf den allgemeinen Charakter derselben als Stätte des Gottesdienstes und der heiligen Geheimnisse des christlichen Kultus, als Ordenskirche über-

haupt und des aus dem Benediktinerorden hervorgegangenen Ordens der Cisterzienser insbesondere, schließlich auf den Titel der Kirche und auf die besondere Verehrung der heiligen Jungfrau und Gottesmutter Maria. Bei der Erfüllung der ersten Pflicht hielt er sich in der Darstellung des himmlischen Jerusalems und des ewigen Rathschlusses Gottes in Berufung beziehungsweise Wiederherstellung des Menschengeschlechtes hauptsächlich an die geheime Offenbarung des hl. Johannes und wählte für sie die Tonnengewölbe des Ober- und Unterchors nebst der Concha des runden Chorabschlusses, für die beiden Bilder von der Vertreibung aus dem Paradiese und der mit der Gnade des zukünftigen Erlösers gewirkten Buße der Stammeltern die beiden Wandflächen rechts und links vom Eingang, für die Fortführung des Erlösungswerks Jesu durch die Apostel die untern Theile der Wandflächen neben den Fenstern im Schiff. Die Ostwand des Chors und das ganze Querschiff dient den Bildern aus dem Leben der seligsten Jungfrau. Das Ordensleben und die Regel: ora et labora, Arbeit und Gebet findet sich in den untern Bildern des Oberchors. Szenen aus der Geschichte des hl. Bernhard sind in dem Tonnengewölbe des Schiffs unmittelbar über der Kempferhöhe, Heilige des Cisterzienser- und Benediktinerordens in den Mauerpfeilern der Chor- und Schiffenster dargestellt.

Eine Hauptbedingung einer gelungenen Restauration ist bekanntlich stylgemäße Harmonie und, soweit es sich dabei um Farben handelt, die Stimmung der polychromirten Theile des Einbaus und der Ausstattung zu der Architektur und Malerei der ganzen Kirche. Die Architektur ist freilich in dem Münchener sogenannten romanischen Styl erbaut. Aber diesen im Einbau nicht nachzuahmen, sondern in Nachahmung des ächten Styls der spätromanischen Periode zu übertreffen, ist gewiß einzig gerechtfertigt. So auch wurde es bei der Neuherstellung der Altäre (mit Ausnahme der in den Querschiff-Flügeln befindlichen aus den fünfziger Jahren, welche stehen blieben), des Chorgestühls, der Kanzel, des Halbistoriums des Abts, sämtlicher Sebilien, der beiden Orgeln und des Chorgitters gehalten. Auch diese

sämtlichen Einbauten, mit Ausnahme des Halbistoriumstuhls und der Sebilien dazu, sowie des Chorgitters, sind von Meister Kolb entworfen und gezeichnet. — Kunstschreiner Joseph Berisch in Dormettingen hat sie, ausgenommen das in Bregenz gefertigte Chorgestühl, ausgeführt, wie auch den Abtstuhl sammt Sebilien nach einem, Essenwein'schen Zeichnungen nachgebildeten Muster aus der Stiftspfarrkirche in Ellwangen. Alle diese Arbeiten sind unter Beirath von Kolb durch Hans Martin mit demselben Geschick und Fleiß, mit derselben Stylkenntniß, reich in Farben und Gold gefaßt worden, womit er die Kirchendekoration ausgeführt hat. Das Chorgitter ist von dem begabten und zeichnungsgewandten Architekten J. Cades, jetzt beim erzbischöflichen Bauamt Freiburg, entworfen und gezeichnet und von einem Bregenzer Schlosser Gunz in lobenswerthester Weise ausgeführt.

Um den Plan der Restauration in seinen Einzelheiten besser verstehen zu können, müssen wir auf die Geschichte der Kirche und deren davon bedingte Form und Gestalt noch einen Blick werfen.

### 1. Geschichtliches.

Mehrerau — Augia Major — ist in der Geschichte der christlichen Kirche Deutschlands ein alter und ehrwürdiger Ort. Der hl. Columban, durch König Theuderich aus seinem Kloster Luxovinus und aus ganz Aufrasien vertrieben, landete hier mit seinen Genossen im Jahre 610 an dieser Stelle des Bodensees, gründete ein Kloster, stellte das Christenthum wieder her, das durch seine Schüler und Nachfolger im apostolischen Amt nach Graubünden, St. Gallen und ins Allgäu weiter verpflanzt wurde. Wie allmählig überall, so wick auch in Mehrerau die Regel Columbans der des hl. Benediktus. Durch das ganze frühere und spätere Mittelalter und die neuere Zeit hindurch verblieb das Kloster Mehrerau im Besitze des Benediktinerordens. Erst der Säkularisation fiel es 1807 zum Opfer; Bayern führte sie aus, denn Voralberg war durch den Preßburger Frieden im Jahre 1805 diesem Lande zugefallen. Es geschah mit seltener Schonungslosigkeit. Noch während des kurz gedauerten Aufenthalts der Konventualen im Kloster



wurden die Bücher in die offenen Kellerräume geworfen und die Bibliothek in ein Tanzlokal verwandelt. Später wurden sie zum größten Theil von den Bewohnern der Umgegend weggetragen oder in großen Haufen verbrannt. Das Klostergebäude kam um Spottpreise in Privathände, die Kirche wurde auf den Abbruch verkauft, das Baumaterial zum Hafensbau in Lindau verwendet. Was von den Dekonomiegehäuden noch übrig war, gieng im Jahre 1839 in Flammen auf. Auf der Brandstätte wuchs wildes Gestrüpp. Auf der Stelle, wo die Kirche gestanden, lag klastert hoher Bauhschutt. Die Klostergebäude, seit der Aufhebung fast nutz- und ertragslos, darum vernachlässigt und wie herrenloses Gut beschädigt, ausgeraubt und den Unbilden der Witterung preisgegeben, bargen außer den Mauern kaum einen Bautheil, der nicht gründlicher Reparatur bedürftig gewesen wäre. So standen die Sachen, als Leopold, Abt des am 13. Jan. 1841 staatlich aufgehobenen und am 28. Januar unter Aufgebot von militärischer Macht aus seinen Mauern vertriebenen Cisterzienserklosters Wettingen im Kanton Aargau die Klostergebäude nebst einigen um dieselben liegenden Gütern am 28. März 1854 um die Summe von 48 000 fl. ö. W. käuflich erwarb. Desterreichs gerechter und gütiger Kaiser hatte ihm freudig die Aufnahme gewährt. Am Tage des hl. Lukas, den 28. Oktober desselben Jahres, nahm der Abt und Konvent von Wettingen von dem neuen Kloster Besitz. Von allen Mitzeln entblößt waren sie aus Wettingen gestoßen worden, mehr als 13 Jahre hatten sie in der Verbannung zugebracht und nun standen sie vor diesen Ruinen mit der schweren Aufgabe, „das Heiligthum wiederherzustellen und zu erneuern“, die Kirche aber ganz neu zu erbauen. Der Appell an die Barmherzigkeit war nicht vergeblich: schon am 7. August 1859 konnte die neue Kirche eingeweiht und mit der ersten leidlichen Einrichtung dem Gebrauch übergeben werden.

Die Klosterkirche ist nach dem Entwurf des Bauraths v. Niebel in München ausgeführt worden. Der Grundriß der alten Kirche mußte beibehalten werden, wollte man nicht in die Nothwendigkeit versetzt werden, in den sumpfigen Grund

der Bodensee-Ufer einen ganzen Wald von Stämmen zur Gewinnung eines festen Fundaments einzurammen. Eine Abmachung betreffs des Styls der neuen Kirche zwischen Bauherrn und Baumeister scheint nicht vorausgegangen zu sein. Von kompetenter Seite erfahren wir, daß sich der letztere die Ludwigskirche in München zum Muster genommen habe. Dies kann sich aber höchstens auf einzelne Formen beziehen; denn in den wesentlichen Elementen des Grund- und Aufrisses differiren beide Monumente namhaft. Der Styl ist das, was man eine Zeit lang romanischen Styl nannte, wohl auch unter der Benennung Rundbogenstyl begriff oder noch begreift, mit vielen an die Renaissance oder vielmehr die Antike streifenden dekorativen Formen. Wir konnten diese Charakterisirung nicht unterdrücken, weil der geschilderte Charakter der Kirche bei Feststellung des Plans der innern Restauration, der monumentalen Malerei insbesondere von bestimmendem Einfluß war. Wir müssen jedoch den Bau näher beschreiben, beschränken uns aber auf das der Restauration und Umänderung allein unterworfenene Innere.

## 2. Die Kirche, Grund- und Aufriß, ihr Charakter.

Den Baugrund bildet das an dieser Stelle bis zum Einfluß des Rheins flache und daher sumpfige Uferland des Bodensees. Nur mit Aufwand sehr beträchtlicher, unter den oben geschilderten Verhältnissen kaum zu erschwingenden Kosten wäre die Herstellung eines neuen Hofes für die Fundamentirung der Kirche möglich gewesen. Die Benützung des Fundaments der im Jahre 1738 im Geiste dieser Zeit erbauten war daher für die Baukasse von unschätzbarem Nutzen, legte aber auch beim Entwurf des Neubauplanes einen ungünstig wirkenden Zwang auf. Wir heben dies ausdrücklich hervor, um den Mangel des bei einer so großen Kirche ungenügend wirkenden schönen und malerischen Architekturbildes im Innern einigermassen zu erklären, zugleich aber auch, zu konstatiren, daß die Aufgabe der monumentalen Malerei dadurch namhaft erschwert und ihre Wirkung theilweise beeinträchtigt wird. Der Beschauer hat beim Eintritt in die Kirche den ganzen Flächengehalt des Lang- und

Querschiffs, des Unter- und Oberchors, sowie des breiten Tonnengewölbes und alle Details des malerischen Schmucks gleichzeitig vor sich, er sieht, um ein Sprüchwort zu gebrauchen, vor lauter Wald kaum einen Baum. Die wenig ausladenden Kreuzesarme, einige schwache Eisenen und deren Fortführung in Gewölbegurten über dem mäßigen Kranzgesims — das sind die Elemente, welche kaum einige Abwechslung in dem großen Raum hervorbringen. Im Gesamtüberblick schaut man alles in weiter Perspektive. Und doch — gerade der Mangel reicherer architektonischer Gliederung wies der Malerei als dem einzigen Mittel der Ausschmückung ihren nothwendigen Platz an. Nur die, jedoch erst bei Gelegenheit der Restauration ausgeführte Ergänzung des Unterbaues der unverhältnißmäßig hohen Hauptorgelbühne hat weiteres Leben in den Bau gebracht, aber auch der dekorativen Malerei das dankbarste Feld geboten.

Die Kirche ist einschiffig, der Thurm steht wie beim alten Grundriß an der Ostseite des Chors. Ihre ganze lichte Länge beträgt 53,80 m. Davon entfallen auf den Oberchor 12,03 m, auf Unterchor, Quer- und Hauptschiff 41,77 m. Unterchor und Hauptschiff haben eine Breite von 14 m, das Querschiff 18,38 m, die Höhe des letzteren beträgt 18,80 m, die des Oberchors 16,05. Der gesammte malerisch dekorirte Raum beträgt rund ca. 3200 qm.

Eine Hauptpflicht des Cisterzienser- und des Benediktinerordens überhaupt ist das feierliche Chorgebet. Der Mönchschor bildet daher einen beim Neubau und der Restauration einer solchen Ordenskirche ganz gemäß den Bestimmungen der Ordensregel zu berücksichtigenden Theil der Aufgabe. Beim Wiederaufbau der zerstörten Ordenskirche mußte aus vielerlei Gründen die Sakristei in den Oberchor verlegt und der Mönchschor über der Sakristei in den oberen Theil der Chorchöhe verlegt werden. Die bringenden Verhältnisse entschuldigend dieses Verfahren. Da aber einige für den Chor und die Konventsmesse geltenden Regelvorschriften dabei nicht streng beobachtet werden konnten, so durfte bei der Restauration die Entfernung der Sakristei nicht außer Betracht bleiben. Sie

wurde in den nächstliegenden Flügel des Klosters verlegt, die zwischen Ober- und Unterchor eingebaute Wand entfernt, der an ihr stehende Hochaltar abgebrochen, und der als Oberchor gebaute Raum seiner rechten Bestimmung zurückgegeben, der Mönchschor mit dem neuen Chorgestühl aber in den Unterchor verlegt. Nach Vollendung dieser Vorarbeiten begann im Frühsommer 1880 die umfangreiche Arbeit der malerischen Dekoration im Ober- und Unterchor. Die Dekoration im engeren Sinne einschließlich der Freskmalerei nahm nahezu drei, die figurative Ausschmückung, wie schon gesagt, vier Sommer in Anspruch. Betrachten wir diese im Einzelnen.

#### Ober- und Unterchor.

Der durch diese Arbeit sich durchziehende Grundgedanke gründet sich auf die tiefsten Geheimnisse der christlichen Offenbarung.

Die auf die erste mit der Schöpfung der Stammeltern des Menschengeschlechts verliehene Gnade aufgebaute Weltordnung und Berufung des Menschen zum ewigen Leben und zur Theilnahme an Gottes Herrlichkeit ist mit der ersten Sünde vernichtet. Es gibt keine Hoffnung der Wiederherstellung mehr, als durch Jesum Christum und zwar nach Gottes ewigem Rathschluß nur durch die Menschwerdung, das Leiden und den Tod des Sohnes Gottes. Einen andern Grund kann Niemand legen (1 Kor. 3, 11).

Von dieser Grundwahrheit geht der Plan der darzustellenden Gegenstände des Oberchors aus. Denken wir uns das Tonnengewölbe desselben von der Kämpferhöhe an als Fläche, so ergibt sich ein Oblongum, dessen kürzere Achse von Ost nach West gerichtet ist. Dieses Oblongum ist in Ergänzung mangelnder Architekturglieder durch ein fast zwei Meter breites Kreuz getheilt, so daß in der Mitte desselben ein von einer kräftigen ornamentirten Bordüre umgebenes Medaillon und in den Winkeln vier Quadrate sich ausbilden. In dem Medaillon ist das Lamm Gottes dargestellt, liegend auf dem Buch mit sieben Siegeln; denn es allein hat die Gewalt, die Siegel zu öffnen, daß sie Niemand mehr schließt, und zu schließen, so daß sie Niemand mehr öffnen kann, das Lamm, welches für uns getödtet worden ist, von dem geschrie-

ben steht: Dignus est Agnus, qui occisus est, accipere virtutem et divinitatem et sapientiam et fortitudinem et honorem et gloriam et benedictionem. Apoc. 5, 12. (Und sie — nämlich die Engel und die lebenden Wesen und die Aeltesten rings um das Lamm — sprachen mit starker Stimme: „Würdig ist das Lamm, das getödtet worden ist, zu empfangen Macht, und Gottheit, und Weisheit, und Stärke und Ehre, und Preis und Lob.“) Denn es, das Lamm, war ja würdig, zu nehmen das Buch und zu lösen die sieben Siegel, denn es ist getödtet worden und hat mit seinem Blute die Menschen wieder Gott erkaufte, sie zu einem Königreich gemacht.

Ein Theil dieser Inschrift ist in einem unter den Quadraten durchlaufend gedachten und nur in den Flächen des Kreuzes sichtbar werdenden Kreise auf gelbem Grunde angebracht.

Durch seinen Opfertod hat die Mensch gewordene Person des Sohnes Gottes die Herrschaft über die Lebendigen und Todten verdient. Er ist, weil das Lamm Gottes, auch der Herr, der König, der Lehrer, die Gnadenquelle, der Richter Aller. Dieser Träger aller Gnade und Macht über die Erlösten hat daher seinen Platz neben der Darstellung des Lammes Gottes, und zwar in der Concha des Oberchors, wo er thronend dargestellt ist, zwei anbetende Engel zu seiner Rechten und Linken, in der Weise, wie ihn die Mosaikbilder in den alten Basiliken uns so oft vor Augen stellen.

In den Winkeln des Kreuzes sind in Weiterführung des Gedankens vom Opferlamm links die Kreuzigung Christi und als Vorbild das Opfer Isaacs zur Darstellung gekommen, jenes mit der Inschrift: Christus tradidit semetipsum pro nobis. Christus hat sich selbst für uns dahingegeben. Col. 2, 17; dieses mit der Legende: (Abraham) offerens Isaac filium suum super altare, Abraham, seinen Sohn Isaac auf dem Altare opfernd. Da sich aber das Lamm Gottes nicht bloß blutiger Weise und einmal geopfert hat, sondern sein Opfer unblutiger Weise in der hl. Messe immerwährend erneuert, so setzt sich die ergänzende Veranschaulichung im Bilde rechts von dem Kreuz in dem letzten Abendmahl mit dem Schrifttext:

hoc facite in meam commemorationem, thut das zu meinem Andenken, und dem vorbildlichen unblutigen Opfer Melchisedechs mit der Inschrift: (Melchisedech) Panem et vinum offerens fort. Mit diesen vier Darstellungen korrespondiren am untern Ende des Lonnengewölbes vier weitere Vorbilder: Die eiserne Schlange und das rettende Bestreichen der Thürpfosten mit dem Blute des Osterlammes, sich beziehend auf das blutige Opfer, das Manna und Josua und Kaleb mit der wunderbaren Weintraube des gelobten Landes, die Speisung des Erlösten für das übernatürliche Leben durch die hl. Kommunion sinnbildend. Die Bedeutung der ersten Vorbilder ist durch die zwischen beiden in einem Medaillon auf schwarzem Grunde gegebene Schrift aus Hebr. 10, 1: »Umbram enim habens lex futurorum bonorum« (d. h. das Gesetz hat den Schatten der zukünftigen Güter), die der zwei andern durch den Text Col. 2, 17: Quae sunt umbrae futurorum, corpus autem Christi (welche nämlich die Gesetze über Speise und Trank, Sabbathe, Feste und Neumonde] sind ein Schatten dessen, was zukünftig ist, die Sache aber ist Christus) klar gemacht. (Schluß folgt.)

### Beichtstuhl.

Hierzu eine artistische Beilage.

Unter Verweisung auf das Seite 70 des „Archivs“ 1884 über denselben Gesagte und auf die artistische Beilage derselben Nummer geben wir in der heutigen Beilage den Entwurf zu einem gothischen Beichtstuhle in einfacher und reicherer Ausführung, auch mit einer Abänderung im Grund- und Aufsatz. Nicht unbeliebt ist nämlich bei Vielen die Einrichtung, welche den Beichtenden den Blicken der Umstehenden mehr entzieht, auch verhindert, daß das im Beichtstuhl Gesprochene so leicht außen gehört werde. Diese Einrichtung besteht in einer auf a Grundriß Fig. 2 errichteten Seitenwand (Aufsatz Fig. 1 a, beziehungsweise b in einfacher Ausführung). Von der Seite gesehen erscheint diese Wand in Fig. 3 a. Sie kann auch nach Belieben weggelassen werden, wenn man es vorzieht, den Grundriß unseres gothischen Entwurfs nach Ähnlichkeit des in No. 8 dieses

Jahrgangs zu gestalten. Im Uebrigen ist den Zeichnungen zur Erklärung wenig mehr beizufügen. Wie ein Blick zeigt, ist im Aufriß Fig. 1 links von der senkrechten Halbierungslinie der reichere, rechts der einfache Entwurf gegeben. Wenn man will, kann man auch die Rückwand beider Entwürfe Fig. 1 c, beziehungsweise d einfacher geben, indem man die Ausladung wegläßt und die hintere Wand ganz so wie die vordere behandelt. Dann fällt der Tritt Fig. 2 b ganz weg. Derselbe kann überhaupt beliebig weggelassen oder auch, da dies für den Zeichnenden bequemer ist, durch Verlängerung der vorderen Linie bis zur rechtwinkligen Gestalt vergrößert werden. Ein verständiger Arbeiter wird überhaupt im Nothfall noch manche Vereinfachung sich erlauben dürfen, ohne der Totalwirkung Eintrag zu thun.

Schwarz.

#### Literatur.

Das „Archiv“ hat sich vorgezogen, nur jene einschlägige Literatur in seinen Spalten zu besprechen, welche es aus innerster Ueberzeugung und ohne Rückhalt bezüglich der leitenden Grundsätze wie der praktischen Brauchbarkeit anerkennend beurtheilen und empfehlen kann. Mit dieser Vorbemerkung weisen wir auf eine neue Erscheinung in der Kunstilliteratur hin, nämlich auf

W. und G. Audsley, Mitglieder des Königl. Instituts der Architektur in England. Die dekorative Wandmalerei des Mittelalters. Deutsche Ausgabe von C. Vogel, Prof. und Vorstand der städtischen Gewerbeschule in Stuttgart. Paul Neff. Stuttgart.

Die Thatsache, daß die Wandmalerei immer mehr Anklang findet und daran ist, den Boden wieder zu gewinnen, den sie im Mittelalter einnahm, ist nicht mehr zu leugnen. Daher auch die Erscheinung, daß der Kunstilliteratur dieses Zweiges immer neue Werke sich anreihen und daß sie alle in zum Theil sehr bedeutenden Auflagen bis zu 12 000 Exempl. auf den Büchermarkt treten. Die Nachfrage muß groß sein, wenn Verleger das wagen können. Aber leider sind nach der Erfahrung des Referenten die Wenigsten der für die Kirche arbeitenden Dekorationsmaler unter der Zahl dieser Nachfragenden; sie begnügen sich meistens, modern gedachte romanische und gothische Formen zu imitiren und ohne eingehendes Studium der Gesetze der monumentalen Malerei und der Farbenharmonie zu applizieren. So wenigstens ist es in Württemberg, anderwärts aber — wenn wir recht unterrichtet sind — großentheils noch schlechter. Zur Vermeidung solcher Uebelstände und zur stetig fortschreitenden bessern Schulung würde es ge-

wiß nicht wenig beitragen, wenn die Auftraggeber die Bedingung stellen würden, daß sowohl bei dem Entwurf, als auch bei der Ausführung des Plans die jetzt hinreichend publizirten und bekannten Muster des Mittelalters zu Grunde gelegt werden müssen, sowohl bezüglich der Zeichnung (und der Gesetze der Farbe, als auch der unterschiedlichen Anwendung beider auf die einzelnen Bauglieder. Zu den musterartigen Werken, auf welche der Besteller den ausführenden Meister selbstverständlich nicht zu slavischer Nachahmung und unverständlichem Gebrauch verpflichten kann, rechnen wir unbedenklich das oben genannte Werk. An die Spitze der Analyse desselben müssen wir allerdings die Bemerkung setzen, daß es vorherrschend Muster des gothischen Stils, vom romanischen aber nur wenige gibt, obgleich man nach dem Titel die gleichmäßige Berücksichtigung der beiden Stylarten erwarten dürfte. Die englischen Verfasser, von denen der eine auch sonst rühmlich bekannt ist, geben in dem 27 Folio-Seiten umfassenden Text, welcher mit der 12. (letzten) Lieferung erschienen ist, eine Einleitung geschichtlichen Inhalts, praktische Anleitung über die Technik der Oelmalerei, Temperamalerei und Encaustik (Wachsmalerei), mit Uebergehung der Freskomalerei, Stereochromie und der neuesten empfohlenen Mineralmalerei, indem sie voraussetzen, daß bei den gewöhnlichen Fällen der Dekoration keine dieser Maltechniken zur Anwendung komme. Sie besprechen ferner den Entwurf des Planes, die Uebertragung und Ausführung der Zeichnung und verbreiten sich schließlich über die Prinzipien für dekorative Entwürfe und deren Bemalung. Der artistische Theil umfaßt 36 Tafeln in Folio (41,5 und 28,5 cm) in Gold- und Farbendruck. Sehr praktisch gibt die erste Tafel eine Skala der Farben und deren Nuancen. Die im weitern Verfolg gegebenen Muster dehnen sich aus auf Sockel und untere und obere Wandflächen, auf Pfeiler und Bogen, Gesimse, Vorburen, Bänder, korrektonelle Darstellung von Arkaden, Kreuzblumen, Plafonds, Dächer und Dachstühle, für größere Räume wie für Wandflächen und Glieder von mäßigen Dimensionen, in einer, zwei und mehr Farben, auf hellem, dunklem oder Goldgrund, in einfacher und reicher Art. Beigegeben sind Alphabete des 12. und 14. Jahrhunderts, gemalte Initialen. Die Muster sind keine neuen Erfindungen, sondern Originale des Mittelalters, meistens aus England und Frankreich. Das Werk liegt in 12 Lieferungen à M. 3. 50 mit musterartiger Ausstattung fertig vor. Von großem Nutzen wäre es, wenn dem Klerus in jedem Kapitel — etwa durch die Kapitelsbibliothek — stetige Einsicht und Vergleichung dieser musterhaften Blätter ermöglicht würde. Der oben beklagte Mißstand würde keine solche Herrschaft mehr üben können wie bisher, kein Stümper oder Anfänger in der Dekorationsmalerei dürfte es so leicht wagen, seine Skizzen mit der früheren Zuversicht zur Annahme vorzuliegen und nach seinem Geschmack stylwidrig in Form und Farbe auszuführen. Nur Eins darf man dabei nicht vergessen: die Dekorationsmalerei hat kein ausschließliches Recht in der Kirche, sie

ist nicht das Höchste, vielmehr nur Dienerin der historischen Malerei in Verbindung mit typischen und symbolischen Darstellungen. Dieser, wie auch den architektonischen Gelesen hat sie sich unterzuordnen. In bloß dekorativer und zudem reicher und sämtliche Räume beherrschender Dekoration der Kirchen darf man nicht das Ideal der monumentalen Malerei erblicken. Wenn die verfügbaren Mittel figurative Darstellungen nicht erlauben, so wird man gut thun, die Hauptkraft der malerischen Dekoration in die vorhandenen architektonischen und dekorativen Glieder zu legen, Wandflächen aber einfach zu halten. Unter dieser Voraussetzung kann der Gebrauch des hier empfohlenen Werkes nur von großem Nutzen sein. An die ausübenden Kunsthandwerker, besonders an die in der Technik und den Prinzipien der monumentalen Malerei des Mittelalters weniger geübten kann man die Forderung stellen, daß sie ohne dieses oder ein ähnliches zuverlässiges Lehr- und Hilfsmittel weder den Entwurf, noch die Ausführung von Kirchenmalereien übernehmen.

Schwarz.

### Zur „Armenbibel“.

Im Verlag der Herder'schen Verlagsbuchhandlung Freiburg (Baden) ist erschienen:

Die göttliche Offenbarung von Jesus Christus nach der sog. Armenbibel, herausgegeben von Dr. Fr. J. Schwarz. Mit 28 Bildern von Prof. J. Klein. 4<sup>o</sup>. (IV u. 58 S.) Preis M. 2; gebunden in Halbleinwand mit Goldtitel M. 3; in Originalleinwandband mit hübscher Deckenpressung und Goldschnitt M. 4.

Die Deckenpressung ist hinsichtlich der Zeichnung ganz im Geiste und Styl der Klein'schen Zeichnungen in der Armenbibel aufgefaßt und korrekt ausgeführt. Auf rothem Grund sticht der schwarze Fond der Zeichnung und diese selbst in Gold brillant ab; in Wahrheit eine musterhafte Leistung.

### Briefliche Anfragen.

M., 26. Aug. 1884.

I. Ich lese Ihr „Archiv“ mit lebhaftem Interesse. Es wird Ihnen nicht unwillkommen sein, zwei Punkte, in das Ressort des „Archivs“ einschlagend, namhaft zu machen, welche von allgemeinem Interesse sein dürften. Gewiß werden auch Herren sich vorfinden, welche sie entsprechend bearbeiten. Mir fehlen leider hinlängliche Erfahrung sowohl, als Quellen dazu.

1) Was ist rathamer, die Caseln auf sogenannte Joche frei zu hängen oder in eigens konstruirten Kästen, je eine auf einen Schieber, zu legen?

2) Bestehen Vorschriften der Kirche über die Anbringung von Dedicationsworten an Monstranzen, Kelchen, Ciborien, und wie weit darf man gehen? — J. B. habe ich schon die Namen von Schenkgebern, Datum, Ort u. eingravirt gefunden im Gehäuse der Monstranz, wo sich das Aller-

heiligste befindet, ebenso auf der Lunula, ebenso auf der Fandung der Thüre am Monstranzgehäuse. Ferner bei einem Ciborium, das eine hochadelige Dame zum Andenken an den ersten Kommuniontag ihrer 5 Kinder, 15. August, schenkte, die Namen der 5 Kinder mit dem Datum innerhalb des Deckels!

Sollten sich diese beiden Punkte zu einer Besprechung im „Archiv“ eignen, so würde ich zu Dank verpflichtet, dieselbe in der nächsten oder einer folgenden Nummer vorzufinden. Das Blatt ist eine sehr zeitgemäße Erscheinung.

R . . . , Kaplan.

Die der Redaktion zugänglichen Quellen wissen nichts von einem Verbot. Aber wenn dem auch so wäre, so gibt es doch wohl Gesichtspunkte, welche möglichen und thatsächlich vorgekommenen Mißbräuchen und Ausschreitungen entgegenzutreten, auch bezüglich der inschriftlichen Behandlung von Kelchen. Es wird um gefl. Mittheilung der Meinungsäußerung und etwa bestehender direkter Vorschriften oder indirekter autoritativer Fingerzeige, wie auch der Erfahrungen über Behandlung der Paramente gebeten.

Die Red.

II. Nach M. in Hannover. Daß Sie auf einer hölzernen Bohle nicht celebriren dürfen, ist unbestreitbar. Sie würden auch von Ihrem Ordinarius keinen andern Bescheid erhalten. Daran ändert der Umstand, daß der Altar ein konsekrirter fester Altar mit Stipes und Mensa ist, durchaus nichts. Ich gebe Ihnen zu, daß die eigenthümliche, unglückliche Konstruktion der Mensa es sehr bedenklich macht, darauf zu celebriren und sich den großen Gefahren in Behandlung des Allerheiligsten abermals auszusetzen. Das gleiche gilt von dem zweiten Altar. Wenn Sie dieselben nicht ganz außer Gebrauch setzen können, so lang die alte Kirche noch steht, so bleibt Ihnen keine andere Wahl übrig, als sich zwei Altaria portatilia zu verschaffen. Aber ich rathe recht dringend: nur von Syenit. Nehmen Sie die Zeichnung 7 a, b und c der artistischen Zeilage zu Nr. 3 des „Archivs“ 1883 und lassen Sie dieselbe durch eine der S. 28 und 40 desselben Jahrgangs genannten Firmen ausführen, etwa 30 cm im Quadrat, 4 cm stark, und bitten Sie Ihren Bischof um Konsekration derselben. Legen Sie dieselbe auf die konsekrirte, aber unbrauchbare Mensa, umgeben Sie jedes mit einer Bohle von solcher Höhe, daß das Altare auch durch die Altartücher fühlbar hervortragt, also 1 mm. Das ist ein sehr präkares, aber das einzige Auskunftsmittel.

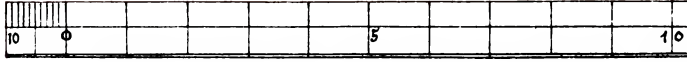
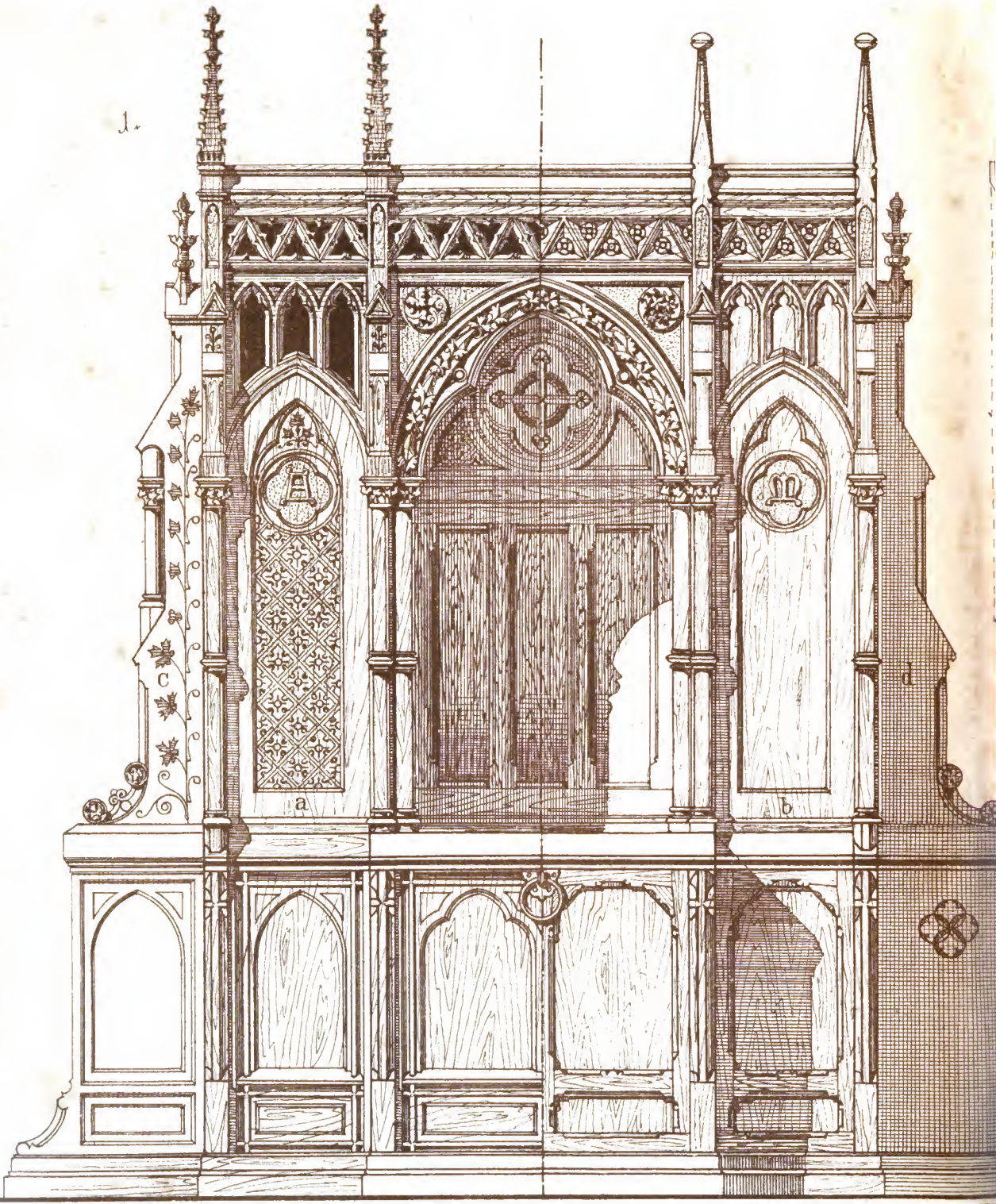
Von Nr. 1/6 des „Archivs“ (I. Semester 1883), deren erste Auflage gänzlich vergriffen war, ist eine

### ===== Zweite Auflage =====

veranstaltet worden, und es können daher vollständige Exemplare des ganzen Jahrgangs 1883 sowie auch des I. Semesters 1884 durch die Post und alle Buchhandlungen à 3 M. ganzjährig, M. 1. 50 für je ein Halbjahr, oder gegen Einzahlung von M. 1. 35 für je ein Halbjahr oder M. 2. 70 ganzjährig direkt von der Exped. ds. Bl. jederzeit bezogen werden.

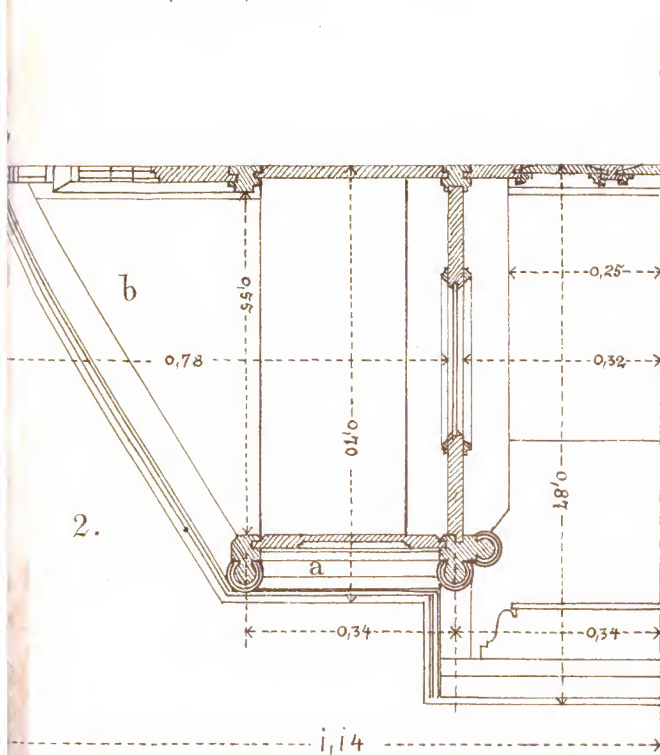


1.

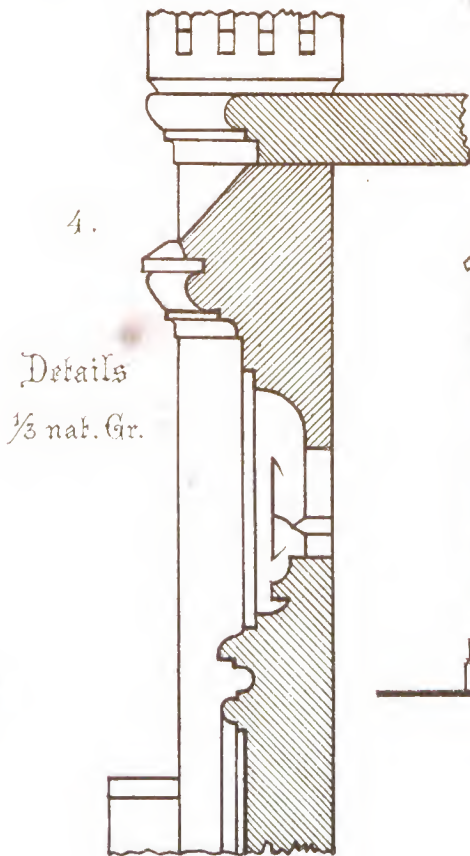


wurde zu einem Beichtstuhl.

[Gothisch.]

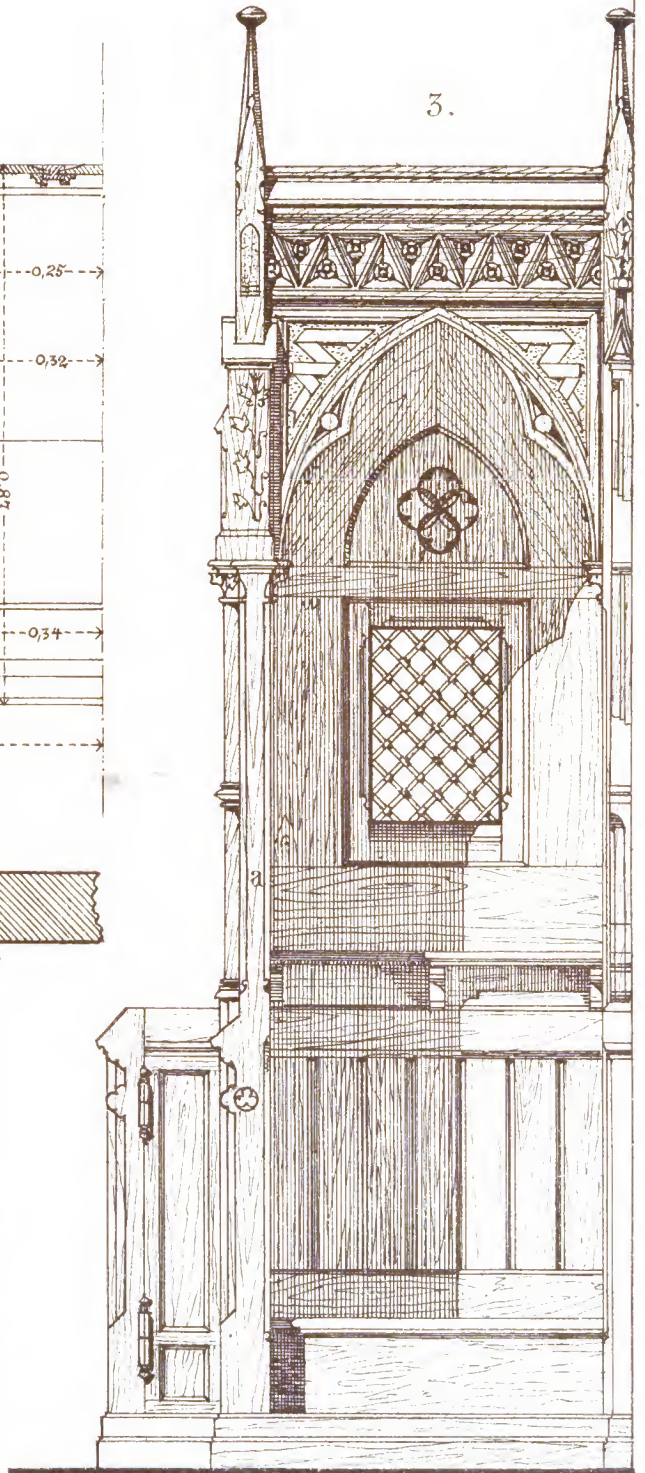


2.



4.

Details  
1/3 nat. Gr.



3.

Jr. Gebhardt, Ellwangen 1884.





# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. Fr. J. Schwarz.

Mr. 12.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Postbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Preis. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Militärstr. 2 E, zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1884.

## Einladung zum Abonnement.

Mit dem kommenden 1. Januar 1885 tritt unser „Archiv“ in seinen dritten Jahrgang ein. Den Grundsätzen und der Methode, welche es in seinem Programm formulirt und als unablässige Mahner an die Spitze seiner ersten Nummer gestellt hat, wird es treu bleiben. Diese Forderung stellt die Redaktion, wie an sich selbst, so an jeden Mitarbeiter. Die Redaktion erlaubt sich insbesondere an den Satz des Programms zu erinnern: „Unser guter Wille und unsere Absicht ist dahin gerichtet, nach und nach, wenn dem „Archiv“ ein längeres Leben beschieden ist, und soviel es in einer Zeitschrift überhaupt geschehen kann, in den einzelnen Gebieten und Zweigen der christlichen Kunst das elementare Wissen so systematisch als möglich grundzulegen und die Lücken desselben mit fortschreitender Zeit mehr und mehr zu schließen.“ Wir glauben der hiemit übernommenen Verpflichtung bisher möglichst entsprochen zu haben. Um auch für das nächste Jahr gleich hier eine bündige und greifbare Zusicherung zu geben, fügen wir bei, daß mit der ersten Nummer des Jahrgangs 1885 eine größere Arbeit beginnen wird und schon unter der Presse ist, mit dem Titel: „Grammatik der kirchlichen Baukunst“, sich über alle für uns historisch oder praktisch wichtigen Style verbreiten und mit einer bedeutenden Anzahl schon in den Text eingeflochtenen Illustrationen versehen sein wird. Die Abhandlung ist ganz populär gehalten, aber auch für Fachleute von Nutzen.

Ebenso gedenken wir einer systematischen, auch die Waarenkunde umfassenden Beleuchtung des Gebiets der Paramantik näher zu treten. Wir nennen diese beiden Objekte ausdrücklich nur deswegen, weil sie uns von vielen Seiten als die wichtigsten oder dringendsten bezeichnet worden sind.

Die Bitte um zahlreiches und recht-

zeitiges Abonnement und thatkräftige Mitarbeit erneuern wir deshalb mit Vertrauen.

Die Bezugsbedingungen stehen an der Spitze der Nummer.

Von der zweiten Auflage des ersten und der vergrößerten Auflage des zweiten Jahrgangs ist noch ein Rest vollständiger Exemplare übrig. Da sie nicht ohne bleibenden Werth sein dürften, so möge dem nachträglichen Bezug Seitens später eingetretener Abonnenten noch ein aufmunterndes Wort gegönnt sein.

Redaktion und Verlag  
des „Archivs für christliche Kunst“.

## Monumentale Malerei.

(Schluß.)

Worin besteht nun aber der in der vorigen — dritten — Grundregel geforderte Schmuck der Architektur? Gewiß nicht in bloßen Farbentönen, sondern in ornamentalen Formen, dargestellt in verschiedenen, unter sich, mit dem Grundton und allen übrigen Gebilden harmonirenden Farben. Das ist eine weitere Grundregel der Monumental-Malerei, welche Owen Jones kurz also formulirt: „Die Konstruktion (d. i. die konstruktiven Theile) sollte verziert werden.“

Da aber die Malerei der Architektur bloß dienen, nicht selbst Architektur sein oder sie ersetzen kann, so folgt, daß der Schmuck nicht Architektur sein darf. Ein konstruktiver Theil der Architektur, also Lesinen, Pfeiler, Gesimse, Gurten, Gewölberippen, Fenster, Thüren und dergleichen sollen niemals durch malerische Bilder dieser Gegenstände dargestellt oder wie Owen Jones sich allerdings etwas mißverständlich ausdrückt, „die Verzierung soll nie eigens konstruirt werden.“ [Seine Proposition lautet

im Zusammenhang: „die Konstruktion sollte verziert, die Verzierung aber nie eigens konstruirt werden.“ Die schön formulierte Antithese kann durch das Adverb „eigens“ mißverständlich werden. Die Verzierung, auch die aus Blumenornamenten bestehende, hat auch einen organischen Aufbau, wenn sie nicht eine willkürliche oder gar sinnlose Zusammenstellung verschiedenartiger Dinge und Formen sein soll. In diesem Sinne hat sie ihren eigenen Aufbau. Das aber will die obige These nicht negiren, sondern nur die Zulässigkeit des Verfahrens, Konstruktionstheile, die nicht am Bau selbst sind, malerisch diesem beizufügen.] „Was schön ist,“ setzt er bei, „ist wahr; was wahr ist, muß nothwendig schön sein.“

Die Mauerfläche einer Wand, eines Gewölbes oder Pfeilers hat keine Perspektive. Soll der Charakter des Gebäudes und seiner einzelnen Theile nicht vollständig zerstört, die Verhältnisse und das Ebenmaß derselben nicht aufgehoben werden, so muß auch die Malerei den Charakter der Fläche behalten. Daraus folgt die sechste Regel:

Von der Monumental-Malerei bleibt Linien- und Luftperspektive ausgeschlossen, ebenso auch alles Modelliren und Rundmalen; zulässig und der Architektur angemessen ist die Flachmalerei, sowohl für die figurativen wie die dekorativen Parthieen.

Gegen die letztgenannten vier Grundregeln hat sich die emanzipirte Staffelei-Malerei, in die Monumental-Malerei übertragen, am meisten versündigt, wovon die Kirchen aus der Zeit der deutschen Renaissance und des Rococo eine Anzahl von Beispielen liefern. Da sieht man Plafongemälde in Chor und Schiff, vielleicht noch ein von Stuckrahme eingefasstes Wandgemälde, alle Architektur aber, Lesinen, Gurt- und Hauptgesimse, ja sogar Pfeiler kalkweiß getüncht; oder, wenn die malerische Dekoration auch auf die Wandflächen sich ausbeht, modellirt gemalte Architekturtheile, Schein-Nischen oder Fenster, Lesinen und dergleichen; in den Wand-, besonders aber in den Plafongemälden eine zwar formgewandte, aber darum nur um so verderblicher wirkende, die Höhenverhältnisse störende Perspektive, durch welche

die Wand sozusagen weg- und in die Ferne gerückt wird und Anderes mehr. Daß das Ebenmaß der Verhältnisse eine Hauptbedingung der Schönheit bildet, ist in diesen Schöpfungen der dekorativen Kunst ganz vergessen.

Ebenso nothwendig, wie in den Größenverhältnissen, ist das Ebenmaß auch in der Form und Farbe der malerischen Dekoration.

Zuerst in der Form. Eine Blume kann naturgetreu nachgebildet werden, und so alle natürlichen Dinge, ein Gebäude nicht, denn es ist kein Produkt der Natur, sondern des menschlichen Geistes. Insofern hat das ganze Gebäude und jeder seiner wesentlichen Bautheile eine konventionelle, eine durch Uebereinkommen gewordene Form, und das um so mehr, je höher sich der Bau über die Linie des bloßen Bedürfnißbaues erhebt, mit andern Worten: es gibt keinen Bau, jedenfalls keinen über arme Verhältnisse hinausgehenden oder gar Kunstbau, der nicht irgend eine ihm durch Uebereinkommen der in einer bestimmten Zeit, unter bestimmten Bildungseinflüssen lebenden Generation gegebene Form im Ganzen und Einzelnen aufweist, oder mit andern Worten, einen Styl hat. Daher dürfen auch die zur malerischen Dekoration verwendeten, der Natur entnommenen Gegenstände nicht in ihrer naturalistischen Form dargestellt, sondern nur als Motive zu Grund gelegt werden, derart, daß sie als dieser oder jener natürliche Gegenstand in seinen Hauptumrissen leicht erkennbar, im Uebrigen aber konventionell gestaltet ist. Dieser Grundsatz ist von allen Kulturvölkern des Alterthums befolgt worden, so lange ihre Kunst in der Blüthe stand; gerieth die Kunst in Verfall, so wurde er verlassen.

Daraus folgt die Regel: Jede malerische Monumental-Dekoration muß stylisirt sein.

Die volle Schönheit erhalten die Formen erst durch die Farbe. Auch auf diesem Gebiet hat jeder Styl seine konventionellen Gesetze, welche ungestraft nicht verletzt werden. Da hier von der monumentalen Malerei hauptsächlich mit Bezug auf kirchliche Bauwerke die Rede ist, so können wir sagen: die kirchliche Monumentalmalerei kann sich auf die Grundsätze beschränken,

welche für Styl und Farbe der Epochen romanischen, gothischen und Renaissance-Styls gegolten haben. Mit diesen lassen sich alle monumentalen Bedürfnisse kirchlicher Art decken, bei Neubauten mit den zwei ersten, bei Restaurationen aller Kirchen späteren Ursprungs in der Renaissance- und Rococozeit mit dem Styl der Früh-Renaissance des 15. Jahrhunderts. Wenn wir den Barock-Styl mit seinen grotesken, oft unnatürlichen, widersinnigen Gebilden einer krankhaft verschrobenen Phantasie gänzlich ausschließen und gegen die deutsche Renaissance Mißtrauen dringend ausrathen, so wird das keiner besondern Begründung bedürfen. Man kann es nur im höchsten Maße bedauern, daß die auf dem Profangebiete allmählig allein herrschende Vorliebe für die Renaissance und einen darnach sich ausbildenden modernen Styl, ja sogar für Rococo auch jene zu beeinflussen beginnt, welche in irgend einer Richtung für die Kirche arbeiten. Es ist allem Anschein nach zu fürchten, daß die „Kunstinstitute“, diese Erfindung der modernen Zeit, dieses Einflusses sich am wenigsten erwehren werden. Man darf ihnen gegenüber, wenn nicht alle Zeichen trügen, sehr auf der Hut sein.

Dem Vorstehenden zufolge dürfen wir also die praktische Regel aufstellen: der für kirchliche Monumente arbeitende Maler hat die in der romanischen, gothischen und Früh-Renaissance-Epoche für Stylform und Farben geltenden Gesetze gründlich zu studiren, darnach seine eigene Originalität zu bilden und seine Kunstschöpfungen auszuführen.

Der Farbensinn, das feine Gefühl für Farbenharmonie ist zwar ein Talent, das sich der, welcher es nicht hat, weder geben, noch durch Studium und Erfahrung allein ersetzen kann; aber auch diese Gabe muß ausgebildet werden. Geschieht es von den Berufenen auf dem angedeuteten Wege, so wird auch das Publikum in demselben Maße von einer beklagenswerthen Geschmacksrichtung modernen Ursprungs geheilt werden, welche so oft nicht schon eine regellose, subjektive Beurtheilung, sondern auch eine Abneigung, in einzelnen Fällen sogar fanatischen Widerwillen gegen

die monumentale Malerei überhaupt, insbesondere aber gerade gegen diejenige erzeugt, die sich nicht nach eigener Willkür, sondern unter dem Einfluß Jahrhunderte lang herrschender Kunstschulen bethätigt. Es liegt demnach in unserem eigenen Interesse, die für die Kirche arbeitenden Künstler zu zwingen, daß sie sich mit dem Studium der jetzt so leicht zugänglichen Kunstliteratur abgeben, den Sinn für Form und Farbe nach den Alten durch immerwährendes Schauen und Sich-Einleben bilden und dann erst eine Arbeit zu unternehmen sich getrauen. Von Seite des Bauherrn, also vor Allem der geistlichen Vorstände der Kirche ist consequentes und strenges Handeln und große Vorsicht in der Auswahl der Kräfte nöthig. Denn nur dann kann man dem endlichen Resultat mit Ruhe entgegensehen, während andernfalls das Ergebniß der Mühen, Sorgen und Kosten mehr als zweifelhaft ist. Um darin seiner Pflicht genügen zu können, ist freilich eigenes Wissen und Verständniß nöthig. Man kann daher den Klerus, ganz besonders auch die Vorstände und Zöglinge geistlicher Bildungsanstalten nicht dringend genug bitten, diese Disziplin, wenn auch nicht zur Theologie, so doch zu den Gegenständen jener allgemeinen Bildung zu rechnen, welche für einen Theologen unerläßlich ist.

Schon oben ist davon die Rede gewesen, daß die Verbrüderung der Architektur und Malerei eine wesentliche Bedingung der Kunst, der kirchlichen insbesondere sei, sowie, daß die Einheit und Harmonie des Werkes davon abhängen. Jetzt, nachdem wir die wesentlichsten Regeln, soweit sie dem Laien zu wissen nöthig sind, besprochen haben, ist hier noch der Ort, der dritten Schwesterkunst — der Plastik — zu gedenken. Malerei und Plastik waren im Mittelalter eng verbunden; vereint erscheinen sie nicht blos in den Monumenten, sondern auch auf Altären, Reliquienschreinen und ähnlichen Gebilden, entweder neben einander, oder durch das Bemalen der Skulpturen von Holz und Stein. Nach dem heutigen Stand der archäologischen Forschungen bezweifelt Niemand mehr die Thatsache, daß die antike Welt und das Mittelalter die Figuren in Stein und Holz polychromirt haben. Daß das keine Ge-

schmacksverirrung, sondern die natürliche Forderung künstlerischer Auffassung sei, wollte man jedoch in unserm Jahrhundert beim Wiedererwachen der Liebe zur alten Kunst lange nicht zugeben. So kam es, daß selbst Verehrer des Mittelalters wohl noch die Form der alten Schnitzereien zu schätzen wußten, aber die Farbe für eine barbarische Thatat hielten. So hat z. B. Karl Heideloff manch schönes Werk, wie die berühmte „trauernde hl. Jungfrau“ in Nürnberg absichtlich verborben, indem er es mit steingrauer Oelfarbe anstreichen ließ. (Kunst und Kunstgeschichte von Alwin Schulz, Leipzig, Freitag 1884.) Das ist jetzt anders geworden. Im „Lexikon der bildenden Künste“ von Dr. H. A. Müller schließt der Artikel „Polychromie“ mit folgendem Satz: „die noch in unserm Jahrhundert Anfangs herrschende Abneigung gegen die Polychromie in der Architektur wurde mit Erfolg besezt durch namhafte Architekten, wie Klenze, Theophil Herfen (Wien), Semper und Viollet-le-Duc.“ Also auch heute müssen die an Pfeilern und Wänden im Innern der Kirche oder in die Altäre gestellten Statuen, seien sie aus Holz oder Stein, bemalt werden. Nach welchen Grundsätzen dies zu geschehen hat, kann nach dem bisher Gesagten nicht mehr zweifelhaft sein. Schon aus der Forderung der einheitlichen Wirkung der Kirche als eines Kunstwerks geht die Nothwendigkeit hervor, im Allgemeinen, daß die Bemalung der plastischen Bildwerke sich nach den Gesetzen des betreffenden Stils zu richten habe, wie die malerische Dekoration; im Besondern, daß sie sich in Behandlung der Dessins in der Draperie bezüglich der Form und Farbe die alten Muster zum Vorbild nehme. Dieses Verfahren ist doch den bisher thatsächlich immer mißlungenen Versuchen, eigene Wege zu gehen und ohne Rücksicht auf die Erfahrungen früherer Jahrhunderte immer wieder von vorn anzufangen, entschieden vorzuziehen. Bauherrn und Künstler mögen überdies bedenken, daß die Kirchen und ihr Geld kein Experimentirfeld sind; wenn sie bauen oder restauriren, gilt es für ein und das andere Jahrhundert.

Und nun zum Schluß nicht so fast eine Grundregel als vielmehr das Resultat von allen. Man kann es in dem Satz von

Owen Jones zusammenfassen: „Die wahre Schönheit ist das Ergebniß jener Ruhe, die das Gemüth empfindet, wenn Auge, Verstand und Gefühle befriedigt sind, weil Nichts mangelt.“ Und woher kommt sie? Owen Jones antwortet: „Wenn die Architektur und alle zu den dekorativen Künsten gehörigen Werke Angemessenheit, Ebenmaß und Harmonie besitzen; das Resultat dieser Eigenschaften insgesammt ist die Ruhe.“ Das ist augenfällig und doch wird es bestritten, oder unbewußt negirt, so oft falsche Begriffe von dem, was „Ruhe“ ist, das Urtheil beherrschen. Vielfach wird „Ruhe“ als der Gegensatz von Bewegung und Fülle in der Form, von bunt, kräftig und mannigfach in der Farbe gehalten. Wenn dem so wäre, so könnten die dekorativen Kunstschöpfungen sämtlicher Kulturvölker von Assyrien und Aegypten angefangen keine Gnade mehr finden und der Geschmack von Jahrtausenden wäre verurtheilt. Nehme man Farben und Formen, so viel als nöthig sind, dabei so viele kräftige, primäre, sekundäre, tertiäre Farben und soviel Töne, als man braucht, das ist angemessen; stelle man sie aber zusammen, daß sie „stimmen“, ohne schreienden ungemilderten Kontrast, dann haben sie das rechte Ebenmaß; konstruire man jede Dekoration so, daß das letzte Blatt, der äußerste Zweig seinen natürlichen Ausgang aus der gemeinsamen Wurzel habe; endlich „stimme“ man Bild und Dekoration so, daß die Farben der Bilder keinen ungelösten Kontrast zu den der Dekoration bilden und die farben- und formenarme Ornamentirung niederschreien, und umgekehrt — dann herrscht Ebenmaß und Harmonie zwischen den einzelnen Theilen der malerischen Dekoration. Ganz dasselbe gilt von der Behandlung der plastischen Bilder und dem Verhältniß der Stimmung zu der Malerei. Denken wir uns dagegen einmal eine Kirche, deren Architektur nur mit einzelnen schwächlichen, unentschiedenen Farbentönen bedeckt, an einzelnen hervortretenden Konstruktions-theilen etwa noch mit kräftigeren Farben behandelt ist, im Uebrigen aber ohne dekorative Formen aus der stylisirten Pflanzen- oder symbolischen Thierwelt u. dgl., deren Wandflächen aber mit Bildern in sehr hervortretenden, kräftigen Farben geschmückt

sind! Ist das etwa, so dürfen wir fragen, die rechte Harmonie und Stimmung? Ist da der Kontrast aufgehoben oder gemildert? Gewiß nicht. So macht man es etwa in einer Bildergalerie, und zwar absichtlich, um den Kontrast zwischen Bild und Wandfläche zu verstärken und jene von dieser recht abzuheben; die Staffeleibilder gehören ja da nicht zur Architektur, sie beide bilden kein einheitliches Ganze, sondern absichtlich das Gegentheil. Man sieht also leicht ein, daß sich mit Schlagwörtern, wie „bunt“, „unruhig“ u. dergl. eine falsche Geschmacksrichtung nicht decken und ein auf sie gebautes unrichtiges Urtheil nicht rechtfertigen läßt. Darum schließen wir auch diese Zeilen mit der wohlbegründeten Hoffnung, daß sich die richtigen und altbewährten Prinzipien auf dem Gebiet der Monumentalmalerei siegreich Bahn brechen und daß diese selbst den ihr gebührenden Platz unter den der Kirche dienenden Künsten wieder zurückerobert wird.

Mehrfach ist im Verlauf dieser Abhandlung die Forderung gestellt worden, daß sich sowohl die ausübenden Künstler und Meister, als auch der Klerus und die Aspiranten des geistlichen Standes ernstlich bemühen sollen, solide Kenntniß und richtigen Geschmack auf dem Gebiet der monumentalen Malerei zu erwerben und den so oft hervortretenden Mangel eines durchgebildeten Farbensinns zu heben, nicht weniger auch sich die richtige Anschauung der passenden Form der Gegenstände, der Bilder und Dekorationen anzueignen. Bei diesem Studium liegt das Hauptgewicht auf dem oftmaligen, eindringenden Anschauen und Vergleichen der Schöpfungen der Vorzeit. Ein die Werke verschiedener Styllarten, Zeiten und Orte umfassendes Schauen und Studiren mittelst des Reisens ist aber wohl Niemand, jedenfalls nur sehr Wenigen möglich. Um so willkommener müssen uns die kunstliterarischen Publikationen sein, an welchen die Neuzeit ziemlich reich ist, und die ganz geeignet sind, uns einen Einblick in die verschiedenen Leistungen aller Zeiten und Völker zu verschaffen. Wir fügen deshalb wegen die Titel einiger dieser Publikationen bei; wir sind überzeugt, daß die darauf verwendeten Kosten besser angelegt sind, als auf manche „Kunstreise“, ja daß das Schauen und Studiren an fernem Origin-

alen erst recht fruchtbar wird, wenn man sich zuvor mit dieser Literatur recht vertraut gemacht hat, noch mehr als mit Reisehandbüchern und ihrem kurzen Inhalt über Land und Leute, Naturschönheiten und Herbergen, ihren kurzen Notizen über Kunst und Künstler.

Unter den Werken, welche den Ueber- und Einblick über das polychrome Ornament aller Kulturvölker gewähren, sind zu nennen:

A. Racinet, das polychrome Ornament. In deutscher Ausgabe ist bei Paul Neff, Stuttgart, schon die 3. Auflage erschienen. Sie bietet auf 100 Tafeln gr. 4° in Gold, Silber und Farbendruck 2000 Motive aller Styllarten und Zeiten, aus Aegypten, Griechenland, Rom, China, Ostindien, Persien, Arabien, dem byzantinischen Reich, dann aus dem Mittelalter romanischer und gothischer Kunstepoche, aus der Renaissance, wie vom Ornament des 17. und 18. Jahrhunderts, nebst Text zu jeder Tafel und einer instruktiven ausführlichen Einleitung. Preis 125 M. Das Originalwerk erschien bei B. A. Morel in Paris unter dem Titel:

L'ornement polychrome, Recueil historique et pratique, publié sur la direction de A. Racinet. Preis 150 Francs.

Owen Jones, Grammatik der Ornamente, 1868, auch in deutscher Ausgabe bei Bernard Quaritch, London, in Fol. erschienen, 100 Tafeln in Farbendruck, 164 S. Text mit sehr vielen Holzschnitten, die verschiedensten Ornamente in einer Größe darstellend, welche Studium und praktische Benützung sehr erleichtern. Mit der polychromen Ornamentik verschiedener wilder Stämme beginnend, verbreitet sich diese Grammatik über die von Aegypten, Ninive und so fort bis herab auf die Renaissance.

Billig und darum leicht zugänglich ist:

Der Ornamentenschatz, ein Musterbuch stylvoller Ornamente aus allen Kunstepochen, begonnen von Prof. H. Kolb, fortgesetzt von Dolmetsch, 80 Tafeln in Fol., Stuttgart, Verlag von Jul. Hoffmann. Das Werk ist auf 16 Lieferungen à 1 M. berechnet, von welchen bis jetzt 12 erschienen sind. Wir verweisen auf die Besprechung desselben

im „Archiv“ Jahrg. 1883 S. 15. Das Mittelalter ist auf Hest 7, 8, 9 und 10 beschränkt. Dabei befinden sich auch kleine Parthieen von Wand- und Glasgemälden, sowie ein Muster polychromer Behandlung von Statuen aus dem Dom von Köln.

Kunstgeschichtliches Musterbuch. Sammlung von Darstellungen aus der Architektur, Skulptur, Malerei und den verschiedenen technischen Künsten und Kunstgewerken. Zusammengestellt und herausgegeben von Fr. Christmann; Verlag von B. Dondorf, Frankfurt a. M. 1879, 12 Hefte in Quart mit je 4 Tafeln, größtentheils in Farbendruck, wovon Hest 7—12 die romanische, gothische u. Renaissance-Periode, Hest 1 die ägyptische, 2—4 die griechische, 5 die römische und 6 die maurische Polychromie behandeln. Beigegeben ist ein Hest erläuternden Textes.

Sehr instruktiv, aber nur auf den gothischen Styl beschränkt ist

G. und W. Audsley. Die dekorative Wandmalerei des Mittelalters. Deutsche Ausgabe von Prof. C. Vogel. Paul Neff, Stuttgart. Wir verweisen auf die Besprechung in Nr. 11, Jahrg. 1884 S. 99 des „Archivs“.

Mit diesen Hilfsmitteln ist man wohl im Stande, sich eine hinreichende Kenntniß über den Geist aller Kulturvölker betreffs der Formen und Farben der malerischen Dekoration zu verschaffen.

Unter den monographischen Werken verdient die Publikation von

La Sainte Chapelle du Palais à Paris, histoire archéologique, descriptive et graphique par Decloux, Architecte, et Doury, Peintre. Paris, Morel et Comp. Prix 65 frs.

hauptsächlichste Erwähnung. Es enthält 12 Blätter Text und 25 Platten in Folio, wovon 20 in Farbendruck. Die malerische Dekoration ist in Form und Farbe ganz genau nach den in der Kapelle erhaltenen alten Malereien restaurirt worden. Nur die Farben wurden in dem Maße kräftiger gehalten, als die der Originale nach dem Urtheil der Künstler durch das Alter mochten gelitten haben. Insofern kann man diese Publikation zu denjenigen rechnen, welche Originalwerke, in diesem Falle aus der gothischen Zeit, reproduziren.

Diese Publikationen beschränken sich jedoch auf den ornamentalen Theil der malerischen Dekoration. Für den figurativen existiren unseres Wissens keine derartigen Sammelwerke der Schöpfungen aller Zeiten und der hauptsächlichsten Style. Man muß daher zu monographischen Werken seine Zuflucht nehmen, z. B.:

Ernst aus'm Werth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. 5 Bde. Der 4. und 5. Band enthalten Wandmalereien der romanischen und gothischen Periode.

Gailhaband, „l'Architecture du 5.—17. Siecle et les arts qui en dependent“ enthält (einschließlich der Glasmalerei) 27 polychrome Platten in Quart und Folio mit einschlägigen Abbildungen figurativer und dekorativer Art.

Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Obermünster auf der Reichenau, aufgenommen von Frz. Bär, Erzbischöfl. Bauinspektor in Freiburg, herausgegeben von Prof. Dr. F. X. Kraus. Freiburg, Herder. Textheft und 15 Tafeln, wovon jedoch nur eine in Farbendruck.

Zerstreut findet sich manches in den „Mittheilungen“ und „Jahrbüchern“ der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, von den zahlreichen Beschreibungen ohne Farbendruck oder bloß mit unkolorirten Abbildungen ganz zu schweigen. Aehnlich in den „Bonner Jahrbüchern“.

Da die Glasmalerei ganz denselben Prinzipien folgt, wie die dekorative Wandmalerei, so sind die einschlägigen Monographien sehr lehrreich. Die großartigste Publikation dieser Art ist das Werk von Martin & Cahier, vitraux de la Cathedrale de Bourges. Neuestens hat Prof. Kolb in Stuttgart mit der Herausgabe eines allgemein gehaltenen Werkes über die mittelalterlichen und Renaissance-Glasmalereien begonnen. Dasselbe ist im „Archiv“ Nr. 6 S. 56, Jahrgang 1884, besprochen, worauf wir der Kürze halber verweisen.

Es wäre ein sehr verdienstliches Unternehmen, die Wandgemälde, wenigstens die der christlichen Periode in einem Sammelwerke ähnlich zu behandeln, wie das poly-

chrome Ornament in den oben genannten Sammelwerken behandelt worden ist.

Schwarz.

## Der Leuchter für die Osterkerze.

Hierzu eine artistische Beilage.

Von einer benachbarten Diözese theilt man dem „Archiv“ mit, daß dort und auch sonst in vielen Kirchen ein besonderer Leuchter für die Osterkerze, ein sogenannter Osterstock, fehle. Ein stylgerechter, aus Metall gegossener Leuchter sei aber für arme Kirchen nicht erschwänglich, werde auch nur kurze Zeit gebraucht, ein von Holz gedrehter würde auch genügen. Daran ist die Bitte um Mittheilung einer Zeichnung für einen einfachen Osterstock gothischen Styls, später auch für einen solchen romanischen Styls gefnüpft, sowie um Angabe einer einfachen Polychromirung.

Die artistische Beilage entspricht dieser Bitte. Vielleicht aber folgt dem ersten Blick darauf das Gefühl der Enttäuschung: denn die Musterzeichnung ist ganz einfach, ihr ganzer Schmuck sind die Profile der Schaale, des Fußes, der Theilungsknäufe; sonstige Ornamente fehlen ganz. Daher einige Worte zur Rechtfertigung der Ansicht und der Grundsätze, welche das Bild so und nicht anders geschaffen haben.

Nach unserer Meinung ist es um die Kirchen-Leuchter aus Holz überhaupt eine fatale Sache. Man wird es bei aller Sorgfalt wohl nie dahin bringen, daß sie von Wachstropfen nie beschmutzt werden, ebensowenig wird man verhindern, daß sich Staub darauf legt, sich derselbe in dem Wechsel trockener und feuchter Luft, und bei der Mitleidenschaft des Holzes verbindet und eintrocknet. Ein Leuchter, einfach in der Form, ohne dekorative Theile, ohne entsprechende Profile, Pflanzen- oder geometrische Ornamente, ohne eine andere Farbe, als die Naturfarbe des Holzes, wird auf die Länge Niemand befriedigen. Reich ornamentirten und polychromirten Leuchtern wird aber der erste Glanz und Schimmer bald abgestreift sein. Oder wie will man sie reinigen, von — oft durch das Feuer geschwärzten — Wachstropfen befreien, ohne die tieferen und feineren Theile des Ornaments und die Farbe zu

verlezen? Und solche Prozeduren wiederholen sich von Jahr zu Jahr.

Uebrigens, was die Kosten anbelangt, wird ein mit Schnitzereien gezielter und etwas polychromirter, stellenweise vergoldeter Leuchter kaum billiger sein, als ein aus Messing gegossener. Was müßte z. B. ein kleineres oder mittleres Geläute für eine Kirche kosten, wenn Preise zu Grunde gelegt würden, wie man sich dieselben vorstellt oder jetzt gerade ohne Grund gefordert werden? Verlangt man ja für einen Leuchter aus Messingblech auf Holz gepreßt 7 bis 8 Mark, was erst für einen massiven! Fürwahr, ein Geläute von 30 Str. — und ein solches ist noch nicht groß — käme nach dieser Leuchter-Preisliste auf mindestens 18—20 000 Mark.

Wir gestehen also, daß wir den Kirchenleuchtern aus Holz das Wort nicht reden. Diese Abneigung vermindert sich auch nicht bei dem Gedanken an die größeren Kosten für Messingguss. Wenigstens haben wir uns noch nie überzeugen können, daß derselbe so in die Kosten läuft, als man aus den von den Händlern dafür geforderten Preisen schließen könnte. Es käme also nur auf einen Versuch an, die Sache selbst in die Hand zu nehmen. Ein Diözesankunstverein wird doch so viele Mittel in der Hand haben, um einige Modelle, zunächst etwa je zwei von jedem kirchlich gebräuchlichen Style, und so jedes Jahr je ein weiteres Exemplar in verschiedenen Größen anfertigen zu lassen, mit einem Messinggießer in Verbindung zu treten, Gusspreise, sowie die Preise für Metall-Dreherei zu verabreden und das Produkt in größerer Zahl einem Geschäftsmann zum Verschluß zu übergeben. Möge dabei jeder Arbeiter seinen guten Lohn haben, nur die Spekulanten keinen modernen „Verdienst“! Doch genug hievon; vielleicht bald mehr, wenn wir über die selbst angestellten Versuche einige Erfahrung haben.

Also wir rathen Niemanden zu Holzleuchtern kleinerer Gattung, wie sie für den Altar gewöhnlich nothwendig sind. Bei größeren, wie bei dem in Frage stehenden Osterstock, liegt die Sache allerdings anders, wenigstens so lange ein gemeinschaftliches Handeln nicht möglich



ist. Daher entspricht das „Archiv“ der gestellten Bitte und gibt eine Zeichnung zu einem Holzleuchter, die auch für Messingguß als Modell dienen kann. Das Motiv ist einem alten gothischen Leuchter, 1,05 Meter hoch, 52 Pfund schwer, entnommen. Bei näherem Studium alter Leuchter verschiedener Größe hat sich übereinstimmend die Thatsache ergeben, daß die Profile außerordentlich weich sind und scharfkantige Formen ganz vermeiden. Das liegt in der Natur der Sache, und man kann auch hier dem praktischen Sinn der Alten nur Lob spenden. Was die gothischen Leuchter insbesondere betrifft, so suchen die für den gewöhnlichen Gebrauch bestimmten ihre Schönheit mehr in kräftigen, schwungvollen Profilen und vielen Theilungsknäufen, als in mehr oder weniger reicher Ornamentik. Sicher sind diese Grundsätze heute noch maßgebend.

Man muß allerdings zugeben, daß ein Messingguß-Leuchter für die Osterkerze, also in einer entsprechenden Größe für die Verhältnisse, aus welchen obiges Gesuch stammt, kaum erschwinglich ist, besonders dann, wenn jeder Besteller das Gußmodell selbst herstellen lassen oder bezahlen muß. Es ist aber kein Grund ersichtlich, daß unsere Zeichnung, so wie sie ist, mit denselben Profilen, sich nicht auch für die Ausführung in Holz eignen sollte. Man sieht heute noch ähnliche und noch größere Lichtstöcke — man kann sie ja kaum mehr Leuchter nennen — aus der Popszeit, meistens an den untersten Stufen des Hochaltars. Also bietet das „Archiv“ die in der artistischen Beilage gegebene Zeichnung zur Ausführung. Sie ist so gehalten, daß der ganze Lichtstock vom Drechsler hergestellt werden kann. Als Material empfiehlt sich in erster Linie Eichenholz, für den Fall reicherer Polychromirung Erlenholz, auch Ahorn oder Kirschbaumholz, je nachdem man es den Orts- und Kulturverhältnissen gemäß billiger haben kann.

Was die Maßverhältnisse betrifft, so sind wir der Ansicht, daß 1,05 m ohne die untern Knäufe mit 3,5 cm die minimale Größe ist. Denn der Lichtstock sollte, wenn er auf der zweiten Altarstufe steht, immer-

hin noch die Höhe der Mensa nahezu erreichen. Demgemäß ist er angelegt.

Fig. I der artistischen Beilage gibt ihn in  $\frac{1}{5}$  der natürlichen Größe. Die Details Fig. II III und IV sind in der halben natürlichen Größe gezeichnet. Fig. II ist die Schale, Fig. III der mittlere, Fig. IV der kleinere Theilungsknauf bei b und d der Fig. I. Der Fuß ist in Fig. I in hinlänglich großen und deutlichen Verhältnissen gegeben, so daß seine Ausführung hienach keine Schwierigkeiten bietet.

Am einfachsten ist die Herstellung in Eichenholz mit Politur und Vergoldung der Rundstäbe bei a, b, c, d und e der Fig. I, oder etwa nach der bei c' und c''. Wer etwas mehr auf Polychromie verwenden kann oder will, kann aus den folgenden Vorschlägen die Wahl treffen. Indessen entsprechen wir damit nur dem ausgesprochenen Wunsch noch. Ein reich polychromirter Leuchter aus Holz wird unverhältnißmäßig in die Kosten laufen, sein Glanz aber von kurzer Dauer sein.

(Fortsetzung in der nächsten Nummer.)

### Anfragen.

In meiner Umgebung herrscht theilweise der Gebrauch, das Ciborium nicht mit dem Velum zu umhüllen. Von hervorragender Seite wird sogar behauptet, das Velum sei nicht zulässig. Ich bitte die Redaktion um Veröffentlichung der Antwort, damit sie allen Beteiligten auf diesem Wege zutomme.

B. . . . . 29. Oktober 1884. Schd.

Antwort. Das Rituale Rom. (De Ss. Eucharistiae Sacr.) sagt: Curare porro debet (Parochus), ut perpetuo aliquot Particulae consecratae . . . conserventur in pyxide . . . albo velo cooperta. Eine Entscheidung, welche eine Ausnahme gestatten würde, ist uns nicht bekannt.

### Antwort auf die Anfrage I. 2.

S. 100, Nr. 11 von 1884 des „Archivs“.

Ein Domherr zu Nieti schenkte der Cathedralkirche „eine Monstranz und andere kostbare Geräthe“ und ließ auf denselben sein Adelswappen anbringen. Als der Bischof ihm die Entfernung des Wappens anbefahl und der Streit an die Congregation der Riten zur Entscheidung kam, wurde erklärt: „Da keine Dekrete entgegenstehen, so ist Nichts zu neuern.“ Das Wappen blieb also an der Monstranz. (Gardellini Decr. Nr. 4989, 7. Dez. 1844.

M. . . . . S.

Hiezu eine artistische Beilage.

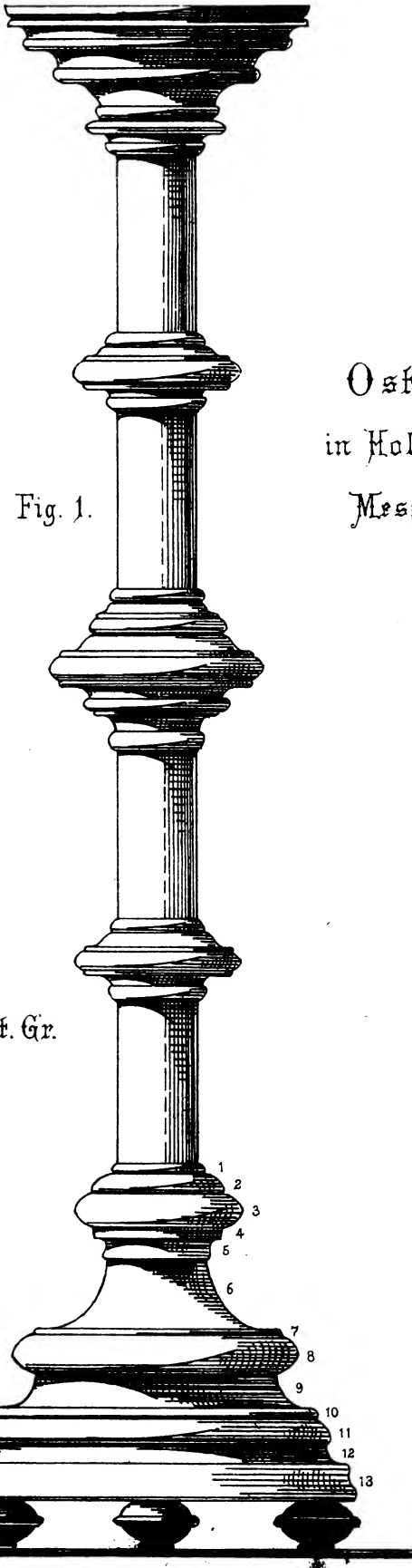


Fig. 1.

1/5 nat. Gr.

Osterstock  
in Holz oder in  
Messingguss.

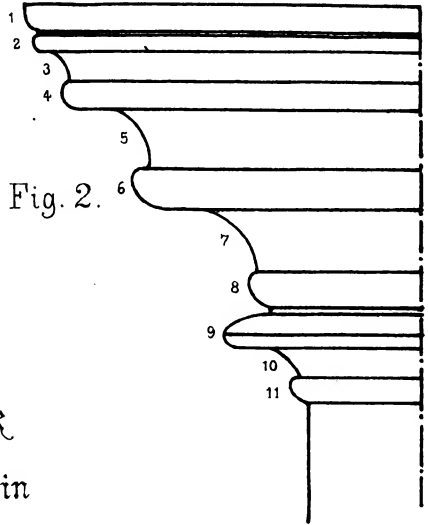


Fig. 2.

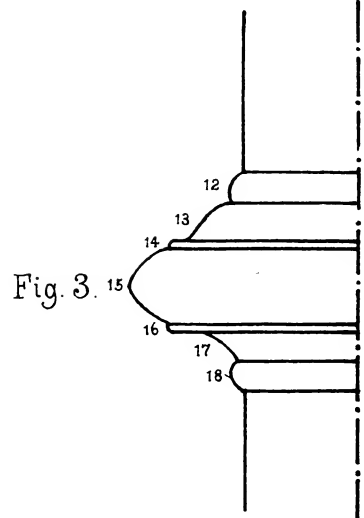


Fig. 3.

1/2 nat. Gr.

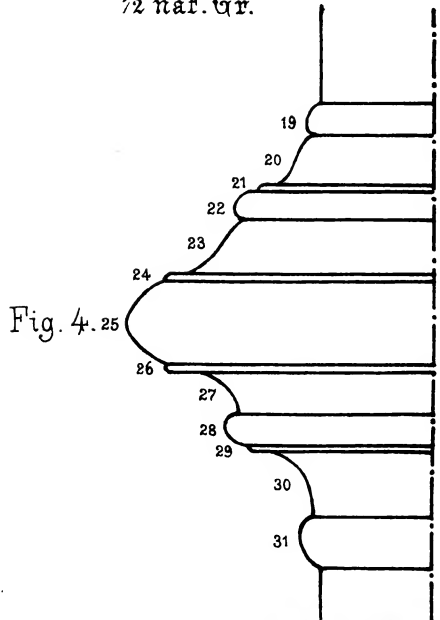


Fig. 4.









