

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Professor Dr. Kieppler.



VII. Jahrgang.

1889.



Stuttgart.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.
In Kommission der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

		Seite		Seite
Nr. 1.	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen	1	Der Glasmaler Ludwig Mittermaier (Schluß)	55
	Deutschlands Riesenthürme	2	Der Bildhauer Friedrich Schramm	57
	Das Bildwert des Taufsteins in Freudenstadt	4	Erklärung	64
	Reformation und Geschichte der deutschen Baukunst	6	Mittheilung	64
	Literatur	11	Nr. 7. Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	65
Nr. 2.	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	13	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	69
	Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	14	Todtenleuchten	71
	Das Bildwert des Taufsteins in Freudenstadt (Fortsetzung)	17	Literatur	72
	Der Abschluß von Kontrakten	20	Ankündigung	72
Nr. 3.	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	21	Nr. 8. Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	73
	Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	23	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	75
	Das Bildwert des Taufsteins in Freudenstadt (Fortsetzung)	25	Die Wandgemälde im Domkreuzgang zu Brigen	75
	Ueber mittelalterliche Holzsulpturen aus Oberschwaben	27	Ueber die Hirschersche Madonna	80
	Der Glasmaler Ludwig Mittermaier	29	Literatur	83
	Orgelgehäuse, Chorstühle, Kommunionbank und Credenz	31	Nr. 9. Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	85
	Literatur	31	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	87
Nr. 4.	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	33	Die Wandgemälde im Domkreuzgang zu Brigen (Fortsetzung)	88
	Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	35	Ueber die Hirschersche Madonna (Fortsetzung)	90
	Das Bildwert des Taufsteins in Freudenstadt (Schluß)	37	Literatur	91
	Ueber mittelalterliche Holzsulpturen aus Oberschwaben (Fortsetzung)	39	Nr. 10. Deutschl. Riesenthürme (Schluß)	93
	Der Glasmaler Ludwig Mittermaier (Fortsetzung)	42	Zur Würdigung der Renaissance und Spätrenaissance	97
	Erklärung	44	Zwei klassische Gemälde in einer Landkirche	98
	Literatur	44	Ueber die Hirschersche Madonna (Schluß)	99
Nr. 5.	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	45	Die Freskobilder in der Casa Bartholdy	102
	Deutschlands Riesenthürme (Fortsetzung)	47	Literatur	104
	Der Glasmaler Ludwig Mittermaier (Fortsetzung)	48	Nr. 11. Moderne Malerei	105
	Literatur	52	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	110
	Leser- und Singpunkte	52	Literatur	111
Nr. 6.	Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Fortsetzung)	53	Nr. 12. Moderne Malerei (Schluß)	113
			Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen (Schluß)	116
			Ein Evangelienpult aus der frühromanischen Periode	117
			Ornat im spätgothischen Stil	119
			Literatur	119

Alphabetisches Sach- und Namen-Register.

- Abschluß von Kontrakten 20.
 Ausstellung von München 105. 113.
 Beep, Himmelsleiter 84.
 Brizener Kreuzgang 31 ff. 75 ff.
 Chorstühle 31.
 Cornelius, jüngstes Gericht 83.
 Credenz 31.
 Dohme, Kunstgeschichte 6.
 Drache 19.
 Ebe, Spätrenaissance 97.
 Einhorn 37.
 Erweiterung von Kirchen Nr. 1—12.
 Evangelienpult 117.
 Franz, Geschichte der Malerei 52.
 Freiburger Münsterthurm 15 f. 23 f.
 Freisichtmalerei 106 ff. 113 ff.
 Freskobilder der Casa Bartholdy 102.
 Freudenstadt, Taufstein 4 ff. 17 ff. 37 ff. Evan-
 gelienpult 117.
 Fronika 92.
 Glasmalerei 29 ff. 44. 104.
 Graus, katholische Kirche und Renaissance 97.
 Gmünd, Johanniskirche 32.
 Hirsch, Symbolik 5 f. 17 f.
 Hirscherische Madonna 80 ff.
 Holzsulpturen aus Oberschwaben 27.
 Jerusalem, Tempel 11.
 Jüngstes Gericht von Cornelius 83.
 Keppler, Württemberg 52.
 Kirchen, Erweiterung Nr. 1—12.
 Kirchheim, Todtenleuchten 71.
 Knoller 120.
 Kolb, Glasmalereien 44. 104.
 Kölner Domthurm 35 ff. Dom 72.
 Kommunionbank 31.
 Kontrakt 20.
 Lesepult 52.
 Löwe 38.
 Malerei, moderne 105 ff. 113 ff. Technisches 63.
 Mann, Gabriel Max 91.
 Menghin, Knoller 120.
 Michael 119.
 Mittermaier 29 ff.
 Münchener Ausstellung 105 ff. 113 ff.
 Murillo 99.
 Neresheim, Kloster 120.
 Oberschwaben, Holzsulpturen 27 ff.
 Orgelgehäuse 31.
 Ornat, spätgothischer 119.
 Panther 26.
 Paulus, württembergische Kunstdenkmale 111 f.
 Pearson, Fronika 92.
 Pfeiffer, Kölner Dom 72.
 Pfizer, Johanniskirche in Gmünd 32.
 Pläne 20.
 Prinzipienfragen der Archäologie 92.
 Raumeinheit 21 ff.
 Reformation und Kunstgeschichte 6 ff.
 Renaissance und Spätrenaissance 97 ff.
 Ribera 99.
 Riesenthürme Deutschlands Nr. 1—10.
 Rottweil, Kreuzkirche 47.
 Salach, Gemälde 98.
 Schramm, Bildhauer 57 ff. 81 ff.
 Schwaigern, St. Johann 46.
 Semper, Brizener Kreuzgang 31 ff.
 Singpult 52.
 Stilleinheit 13 f.
 Strahburg, Thurm 65 ff.
 Symmetrie, Gesetz der 22.
 Taufstein in Freudenstadt 4 ff. 17 ff. 37 ff.
 Technische Mittheilungen über Malerei 63.
 Thürme Nr. 1—10.
 Todtenleuchten 71.
 Uhde 115.
 Ulm, Barfüßerkirche 46. Münsterthurm 3 ff.
 Holzsulpturen 27.
 Wandgemälde in Brizen 31 ff. 75 ff.
 Weinsberg, Basilika 46.
 Widder 18 ff. 25.
 Wiegand, St. Michael 119.
 Wien, Stephansthurm 85 ff.
 Wilpert, Prinzipienfragen 92.
 Wolff, Tempel von Jerusalem 11.
 Württembergs Kunstalterthümer 52. 111 f.

Kunst-Beilagen:

- Nr. 1. Taufstein in Freudenstadt.
 Nr. 3. Orgelgehäuse, Chorstühle, Kommunionbank, Credenz.
 Nr. 5. Lesepult und Singpulte.
 Nr. 7. Todtenleuchten.
 Nr. 12. Ornat.
 Dazu 65 Illustrationen im Text.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. I.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frsk. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

Eine Kirche zu bauen, welche jedem praktischen Bedürfnis ebenso entspricht, wie jenen ästhetischen und stilistischen Anforderungen, die wir heutzutage zu stellen berechtigt sind, — das ist ein Werk schwerer Sorge, vieler Geistesarbeit und großer technischer Erfahrung. Wieviel hier zu beachten ist, zeigt die neuerdings lebhaft ventilirte Frage, welches die beste Anlage für unsere Pfarrkirchen sei;¹⁾ es ist nur zu wünschen, daß die angeregten Untersuchungen weitergeführt werden und zu einem Resultat gelangen möchten, welches der bauenden Kunst als Norm und Regel dienen könnte. Nichts Leichtes ist es auch um ein tüchtiges Restaurationswerk, durch welches ein alter stilvoller Bau erneuert, ein stillloser wahrhaft verbessert und verschönert werden soll. Aber in gewissem Sinne schwieriger als Neubau und Restauration ist die Vergrößerung von Kirchen. Schwieriger als jener, denn hier kann der konstruierende Gedanke und die Kunst des Architekten nicht frei schalten; es liegt etwas Gegebenes und Bestehendes vor, mit dem zu rechnen ist; es muß Altes und Neues mit Weisheit zu Einem Organismus zusammengeschnitten werden. Und während die Restauration den Bau nimmt und läßt, wie er ist, nur Defekte ausbessert und die Ornamentik über ihn hinspielen heißt, so muß die Vergrößerung sich einen gewaltigen Eingriff in seinen Organismus erlauben, ihm Wunden schlagen und sorgsam so wieder heilen, daß er dadurch nicht verliert, sondern gewinnt.

Dieses Bedürfnis der Kirchenerweiterung tritt aber heutzutage sehr häufig ein. An

vielen Orten sind die noch aus dem Mittelalter überkommenen Kirchen, ja auch die des vorigen und die unseres Jahrhunderts für die angewachsene Bevölkerung zu klein geworden. Raumangel im Gotteshause aber hat in seinem Gefolge ein ganzes Heer bedenklichster Mißstände. Wenn Gänge und Bänke überfüllt sind und die Menschen sich drängen und pressen an heiliger Stätte, so wird vor allem Unruhe und Unordnung in Permanenz erklärt; man findet bald den Lärm nicht mehr anstößig, dann nimmt man ihn als etwas Selbstverständliches und gleichsam zum Aufenthalt in der Kirche notwendig Gehörendes hin; Gottesdienst, Andacht, Sammlung wird auf das schwerste geschädigt. Der Aufenthalt in der Kirche wird zur Qual, im Sommer gesundheitsgefährlich; die Rücksicht auf die Gesundheit wird für den einen Grund, für den andern Ausrede, die Kirche zu meiden. Der Gottesdienst wird beengt und beeinträchtigt; die Kinder drängen sich vor bis in die unmittelbare Nähe des Altars; Prozessionen innerhalb der Kirche sind nicht mehr möglich. Auch die Musik leidet Noth; das Singen und Reden geht schwer in dem mit Menschen und Kleibern überfüllten kleinen Raum.

Abhilfe ist hier dringendes Bedürfnis. Wie soll sie geschaffen werden? Manche sind mit der Antwort schnell bereit und fordern in solchem Falle einfach einen Neubau; aus Gründen, auf die wir noch zu sprechen kommen, erklären sie sich überhaupt gegen das „Nichtwert“ der Kirchenerweiterungen und verlangen, man solle so lange mit dem Alten sich behelfen, bis man einen Neubau unternehmen könne. Damit ist freilich die ganze schwierige Frage der Vergrößerung aus der Welt geräumt. Aber mit allem Nachdruck muß man sich dagegen aussprechen, daß ein

¹⁾ Vgl. Zeitschrift für christliche Kunst (redig. von Schmütgen, Verlag von Schwann in Düsseldorf). Jahrg. 1888 Heft 5, 7 u. 8.

Neubau für alle solche Fälle unter allen Umständen als das allein Richtige oder auch nur als das Beste und Empfehlenswertheste proklamiert werde. Durch diesen Canon werden den Gemeinden oft untragbare Lasten aufgebürdet; dem religiösen und kirchlichen Leben werden ohne Noth die schwersten Krisen bereitet; manche Gemeinde wird herzlos dazu verurtheilt, Jahrzehnte lang die oben genannten, mit der Enge des Kirchenraumes sich einstellenden Mißstände zu ertragen; schließlich führt das Streben, um jeden Preis tabula rasa zu machen, zu schweren Verfündigungen gegen Kunst und Pietät; stilvolle und gesunde Bauten, die noch Lebenskraft für manches Jahrhundert in sich haben, heilige Stätten, geweiht durch die Konsekration des Bischofs, durch das Gebet der Gläubigen, durch die eucharistische Gegenwart des Herrn, werden ohne Noth mit roher Hand zerstört und weggeräumt, damit der Architekt ganz frei und unbehindert auf der Stelle schalten könne.

Solches Vorgehen ist eine rohe und pietätlose Zerhauung des Knotens und durch künstlerische Erwägungen nicht zu rechtfertigen. Kommt eine Gemeinde in die Nothlage, daß ihre Kirche zu klein und eng wird, so erwächst ihr damit eine Schwierigkeit, die nicht durch einen allgemeinen Wachtspruch zu heben ist; mit Klugheit und Umsicht müssen je die obwaltenden Verhältnisse geprüft und darnach die Mittel der Abhilfe gewählt werden. In manchen Fällen ist es vielleicht möglich, mehr Platz zu schaffen, ohne größere bauliche Veränderungen, z. B. durch Erweiterung der Empore, durch Fortsetzung des beiderseitigen Gestühls bis zu den Umfassungsmauern, so daß die Seitengänge cassirt werden, durch Verengerung eines weit angelegten Stuhlsystems u. s. f. Bezüglich der Emporen ist nur daran zu erinnern, daß dieselben nicht mit Unrecht Schaffote der Kirchendisziplin genannt werden, und daß es durchaus nicht wünschenswerth wäre, die ganze Männerwelt und namentlich die männliche Jugend auf Emporen unterzubringen; zwei Emporen über einander sind schon als bedenklicher Mißstand anzusehen; vollends wird man in katholischen Kirchen es nicht zulassen können, daß eine

oder zwei an den Längswänden laufende seitliche Emporen angebracht werden, wie man dies in protestantischen Kirchen häufig sieht. Weit eher könnte man dazu rathen, in zu klein gewordenen dreischiffigen Kirchen, falls die Seitenschiffe die nöthige Höhe haben, dieselben in zwei Geschoße zu theilen durch Einziehung eines Bodens, mit oder ohne Gewölbe; diese Emporen würden nicht störend wirken und eine große Raumvermehrung bedeuten. Für solche Ausnützung der Nebenschiffräume haben wir auch treffliche alte Vorbilder, wie die Kirche in Anblau im Elsaß, St. Peter in Köln, St. Ulrich in Regensburg. Diese Anlage der Seitenschiffe ist so eminent praktisch und läßt sich so künstlerisch und mit so guter Wirkung für die Innenarchitektur durchführen, daß man sie auch bei Lösung der Frage nach der besten Grundrißbildung für unsere Pfarrkirchen ernstlich ins Auge fassen sollte.

Ist diese Aushilfe möglich und kann man innerhalb des vorhandenen Kirchenraumes den nöthigen weiteren Platz schaffen, so ist die Schwierigkeit ohne große Geldopfer zu überwinden; es ist nur noch der Rath anzufügen, daß man nach Beseitigung des momentanen Bedürfnisses alsbald sich daran mache, einen Fond zu sammeln für die über kurz oder lang wohl wieder nöthig werdende weitere Raumschaffung, die dann nicht mehr so einfach sich bewerkstelligen läßt. (Fortsetzung folgt.)

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpr. Eug. Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Aber sie sind es, jeder auf seine besondere Manier, wie wir zwar alle Menschen sind, aber jeder auf individuell verschiedene Weise. Vor allem in Anordnung und Gruppierung welche Mannigfaltigkeit! Straßburg und Köln zeigen die zweithürmige Kathedralfront, aber jenes nach französischem, dieses nach deutschem Muster. Der mächtige den Dachfirst überragende Unterbau, auf welchem dort erst der fertige Nordthurm aufsteigt, fällt in Köln weg. Hier sind beide Thürme, den reich geschmückten Giebel des Langhauses in die Mitte nehmend, schon von unten auf als solche gekennzeichnet. (Vgl. Dohme a. a. O.)

S. 200.) Anstatt der zwei Hauptthürme über dem westlichen Ende der Seitenschiffe setzen die beiden bloß zu Pfarrkirchen bestimmten Münster von Freiburg und Ulm nur einen Westthurm in der Breite und Flucht des Mittelschiffes an. Aber während der Freiburger Münsterthurm über die Westfront vorgelegt ist, wächst der Ulmer aus dem Körper der Kirche heraus und nur seine westlichen Strebepfeiler ragen charakteristisch hervor. Der Westthurm gruppirt sich in Freiburg wie in Ulm mit zwei den Chor flankirenden Seitenthürmen in Kreuzesform, während die beiden Kölner Thürme sich mit einem dritten über der Grundvierung — Centralthurm — im Dreieck verbünden. Wieder anders in Wien, wo offenbar in Erinnerung an altromanische Anlagen an der Stelle der Kreuzesarme zwei Hauptthürme angebracht sind, von denen übrigens nur der an der Sübseite fertig geworden. Organisch verbunden ist dieser Thurm mit seiner Kirche durch die Fiktion eines Querschiffes, das er scheinbar abschließt, in Wirklichkeit ersezt; äußerlich ausgedrückt ist diese Verbindung durch die Prachtgiebel, welche genau der Giebelreihe der Langseite entsprekend und dieselbe fortsetzend über den drei freien Seiten des unteren Thurmgewölbes sich aufschwingen. Aehnlich ist der sonst sehr einfache Untertheil des Freiburger Thurmes mit der reichen Dekoration des Schiffes in Einklang gebracht: durch die gleiche Behandlung der Strebepfeiler hier und dort und deren gleichmäßige Ausschmückung an den Absätzen mit Tabernakeln.

Aber so mannigfach abgestuft die Verhältnisse unserer Riesenthürme zum Kirchengebäude seien, ihre inneren, individuellen, bald hätte ich gesagt persönlichen Unterschiede sind noch viel einschneidender, so daß wir nicht wissen, was wir am meisten bewundern sollen, ob den Reichtum des Stils, der so gründlich verschiedene Bauten aus sich gebar, oder die Vielseitigkeit der Baumeister, die innerhalb des einen und selben Stils einen solchen Reichtum charakteristisch verschiedener Wunderwerke zu erzeugen vermochten. Mit vollkommener Zierlichkeit und Leichtigkeit schwingt sich der ganz durchbrochene Freiburger Oberbau empor, als ob er des

tragenden Untersatzes gar nicht bedürfte: wenn dieser ihn nicht hielte, ich glaube, dieser schönste mathematische Körper würde zu lichterem Höhen theilen. Wie ganz anders Straßburg! Dieses ungeheure Parallelogramm lagert sich mitten in weiter Ebene, einem Gebirgstock gleich, der erst auf seinem Rücken den schroffen Felszacken des verwegensten Thurmes aufsteigen läßt, und der wie die natürlichen Gebirge unten seine lieblichsten Partien enthält, während er oben von Kühnheit starrt. Umgekehrt: Gerhards berühmtes Werk (Gerhardus de Mile war ein Sohn des Kölners Gottschalk aus der Ortschaft Miel bei Köln, Dohme a. a. O. S. 216) steigt schon von unten geflügelt auf wie keines, „aufstrebend,“ sagt Dohme ebendaselbst S. 218, „wie ein krystallinisches Gebilde; man fühlt in den zahllosen Statuen, Spizgiebeln, Fialen, den schlanken Fenstern mit ihrem Stabwerk das Wachsen, Sprießen und Keimen nach oben.“ Der Ulmer Münsterthurm flieht nicht so fast die Erde als daß er fest in ihr gewurzelt dasteht: ein machtvoll aufgethürmtes Denkmal freien selbstbewußten Bürgerthums! Einen Gegensatz zum Ulmer bildet sein Bruder weiter unten an der Donau. Wie ein Springquell freubehell aufkäubt, so jauchzt gleichsam diese schlanke Wassersäule in ursprünglicher Macht ihres innersten Wesens zum Himmel empor. — Nichts kann verwandter und nichts zugleich verschiedener sein als diese Meisterwerke unserer Vorfahren. Lassen wir noch einige Schlaglichter aus der Aesthetik auf sie fallen, so ist der Freiburger in seiner stillen Größe ein Muster von einer ungesuchten, sich selbst noch unbewußten Schönheit. In der weit austönenden Ruhe und uner schöpflischen Gemüthstiefe, wie sie Erwins Meisterwerk eigen, erkennen wir den Sieg des geistig und zugleich des gefällig Schönen. Das berechnet Schöne, die abgemessene Schönheitslinie offenbart sich, und zwar bei größtem Reichtum der Komposition, in der strengen Gesetzmäßigkeit, im abgewogenen Ebenmaß, in der vollendeten Selbstgleichheit des Kölner Stils. In der massigen Erscheinung des Ulmer Thurms, welcher übrigens die schöne Individualisirung der einzelnen Bauglieder nicht ausschließt, kommt das machtvoll

Brächtige zu glanzvoller Entfaltung, während aus dem üppigen Dekorationsstil des Wiener Riesen uns das leicht Gefällige, anmutig Zierliche anlächelt. Leihen wir endlich gewissen volkstümlichen und kulturhistorischen Anklängen das Ohr: diese Steinmassen widerhallen davon! Das zierliche Steinschnitzwerk des Stephansthurmes erzählt uns von der farbenschildernden gewürzten Beweglichkeit des Wiener Geistes; das absichtlich großartige, fast gewaltsame Wesen des Ulmer Riesen — „der Starke ist am mächtigsten allein“ — bringt die Kraft und Größe der Städte, seiner Erbauer, zum angemessenen Ausdruck; die glatte Bornehmheit, der vollbewußte Adel, die ernste Majestät der Kölner Fassade kennzeichnet sehr wohl die hohe Hierarchie, der sie ihr Dasein verdankt; und wie sich in den unvermittelten Gegensätzen und mangelnden Uebergängen des volkstümlichen Straßburger Riesen die Wechsel der Zeiten spiegeln, deren alter treuer Zeuge er ist: so ist anderseits die heitere Unmittelbarkeit, der ungekünstelte Liebreiz („3' Freiburg in der Stadt sufer isch und glatt“) — der Freiburger Pyramide für den an ihrem Fuß gedeihenden Menschenschlag typisch geblieben. (Aum. Wir wundern uns, daß der Domthurm zu Frankfurt a. M. noch nie auf die deutsche Kaiserkrone gedeutet wurde; sein Abschluß ahmt unverkennbar eine Krone nach.)

Wir sehen denn unsere fünf stolzen Thürme wie in der Gegend, der sie das irdisch himmlische Siegel aufdrücken, und wie im Volksleben, so in der Aesthetik ihre scharf umschriebene Stellung einnehmen. Gerade weil jeder von ihnen, wie wir gesehen, eine besondere Seite des Schönen ausprägt, ist auch jeder, für sich allein betrachtet, der schönste von allen. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß auch jeder bei unübertrefflichen Glanzpartieen seine Mängel aufweist. Aber was heißt hier Mängel? — Die Grenzen menschlichen Könnens! An diese zu rühren ist nur jenen gegeben, welche nach dem Ungewöhnlichen streben. Solche Mängel sind Tagen des Löwen, an welchen man das Genie erkennt! Dahin gehören die für die Kölner Riesenfront unverhältnißmäßig kleinen Portale: ein Mangel, den die alten Meister wohl fühl-

ten. Zeuge dafür ist ein alter Riß, der es mit fünf (statt drei) Portalen versucht, der Kleinheit gewissermaßen durch die Zahl abhelfend. Die sechs als Stütze der Last unentbehrlichen Pfeiler der Vorderseite setzten der breiteren Anlage der drei Thore ein unüberwindliches Hinderniß entgegen. (Fortsetzung folgt.)

Das Bildwerk des Taufsteins in Freudenstadt.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler.

Unter den altromanischen Taufsteinen von auffallender Größe in unserem Land ragt der in der Stadtkirche zu Freudenstadt befindliche und wohl aus der zerstörten Klosterkirche von Hirsau hierher verbrachte durch seinen rohen Bilderreichtum hervor. Stammend aus der Zeit, da man anfing, den Taufstein im Innern der Kirche und zwar symbolisch am Eingang derselben aufzustellen, zeigt derselbe ein schweres, von oben nach unten sich verjüngendes rundes Becken, das auf einem rohen cylindrischen Untersatz von nur 0,30 Meter Höhe ruht. Das ganze ist 1 Meter hoch. Die Höhlung ist genau halbkugelig ausgehauen, 1 Meter weit und 0,50 Meter tief. Der stark handbreite Rand zeigt auf seiner glatten Fläche eine einfache Verzierung aus gewundenen Linien. Unmittelbar unter diesem Rand ist das Becken von einem kräftigen, sauber ausgeführten gewundenen Rundstab umrahmt; ebenso unten, wo es auf dem Untersatz ruht, oder genauer: wo dieser in das Becken eingelassen ist (wovon man sich überzeugen kann, wenn man dasselbe von unten mit der Hand untersucht). Dem runden Untersatz lagern sich, demselben gewissermaßen viereckige Basis gebend, an vier Punkten Skulpturen vor. Drei Ecken sind von Löwen eingenommen. Das einermal ist es einer; sein Schweif ist, wie bei den andern durch die Hinterbeine hindurch über den Rücken gelegt und endet in einen blattförmig stilisirten Büschel; dann kommen zweimal zwei, von denen der eine dem andern die Vorderbeine über den Rücken schlägt, während beide einander den offenen Rachen zu strecken. Die vierte Ecke endlich bezeichnet ein Frauenbild, das in greulicher Ver-

renkung seiner rückwärts gebogenen Glieder sich karyatidenhaft an den Sockel anlehnt. Da solche Löwen und auch Menschengestalten als Träger von Taufsteinen sich nicht selten finden, so wird diesen eine besondere Bedeutung kaum beizumessen sein. Es möchte denn Einer in den Löwen die Wächter des Heiligthums, in der verkrüppelten Frauengestalt aber Eva die Mutter der Lebendigen aber auch der allgemeinen Sündhaftigkeit erblicken.

Dagegen bergen die Gebilde am Umkreis des Taufsteins eine Tiefe und Reife der Gedanken, welche seltsam absticht von der Unvollendung der Form. Auch war die Bedeutung wenigstens eines unter diesen Gethieren (des Hirschen) nie ganz vergessen. Das beweist die darüber mehr eingekritzte als eingehauene Inschrift: *Evo mit infusum homo cervus ab angue venenum*, wozu das Kirchenbuch die ergänzende Bemerkung macht:

„Gleichwie der Hirsch die Schlange verschlingt
Und drauf zum frischen Wasser springt
Und von dem Gift wird wieder rein:
So steht's auch mit dem Menschen sein.
Dann er von Sünden wird purgirt,
Wann er im Tauff gewaschen wird;
Dann weicht alsbald das Schlangengift,
Das sie uns beigebracht mit List.“

Die lateinische Inschrift ist, wie die formlosen, unregelmäßigen Buchstaben beweisen, sicher nicht viel älter als diese deutschen Verse. Die kühne Apposition *homo cervus* = der Hirsch-Mensch, d. h. hier: „Der Mensch nach Ähnlichkeit des Hirschen“, kann nur aus der Zeit des neu erwachten Klassicismus stammen. Wir nehmen daher mit Grund an, daß dieser Stein seine lateinische Aufschrift erst zur Zeit seiner Ueberführung in die von Schickhardt erbaute Kirche erhielt. Danach ist im „Archiv“, Jahrg. 1887 S. 15, das über die betreffende Inschrift Gesagte zu verbessern. Auch ist dort irrthümlich von zwei Hirschen die Rede. Die Sache ist diese: Ein Hirsch, Relief in den rohesten Umriffen, (die Augen z. B. sind wie auch in den andern Thierbildern nur als rohe Linien eingeritzt), doch nicht ohne eine gewisse Naturwahrheit, beugt sich über eine Schlange, um ihr den Tod zu geben; nicht aber speit er sie aus, wie das aus dem lateinischen Vers fälschlich geschlossen wurde; er verschlingt vielmehr die Schlange

und das „Reinwerden“ von dem Gift, oder wie es gewöhnlich dargestellt wird, die Aufhebung und Unschädlichmachung des Giftes in ihm folgt erst nach, sobald er aus der Quelle getrunken. *Cervus quando deponere quaerit in nido formicarum serpentem, quem deglutens et venenum aestuans currit ad fontem, de quo postquam biberit, venenum expellitur, cornua deponuntur.* Vincent. Belloc. Spec. moral. lib. III. (cf. Corblet Revue 1864, p. 546).*)

Nach der Anschauung der Vorzeit, die auch im Mittelalter ganz gang und gäbe war, ist der Hirsch der größte Schlangenjäger und Schlangentöbter. Wenn die Gebrechen des Alters sich einstellen, wächst sogar in ihm des Jagens Begier, anstatt abzunehmen. Er trinkt an der Quelle und sendet einen kalten Wasserstrahl in das Lager der Schlange. Treibt das sie noch nicht heraus, so tödtet er sie mit seines Athems Strahl, oder zieht sie daran, indem er den Athem an sich zieht, wie an einer Angel heraus. Windet sie sich dann vor seinen Füßen, zertritt er sie und verschlingt sie. Es liegt auf der Hand, wie sehr dieser Schlangenhaß und diese Schlangenhaß von Seite des Hirschen ohne eine andere Waffe als seinen kalten Wasserstrahl oder seinen heißen Athemstrahl ihn als treffliches Sinnbild erscheinen lassen mußte von der unverjöhlichen Gegnerschaft Gottes gegen die Sünde und von dem Sieg des Erlösers über den Geist der Finsterniß: als ein Sinnbild vollends passend für einen Taufstein, da ja bei der heiligen Taufe die Beschwörung Satans bekanntlich auch durch Anhauchung geschieht und das Wasser, verbunden mit dem Wort Gottes, das äußere Zeichen darstellt, unter welchem der Herrschaft des Teufels ein Ende gemacht wird. Einen

*) Die isländische Anschauung kenne ich wohl, wornach der Hirsch, wenn er beim Trinken merkt, daß eine Schlange in seinem Munde sei, sie ausspeit und zu Tod trette. „So erblickt auch unser Herr Jesus Christus unsern Feind den Teufel, und treibt ihn aus unserem Herzen mit dem Brunnen der göttlichen Weisheit.“ Physiologus, Ausg. von Rommel, S. 101. Allein nach unseren mittelalterlichen Thierbüchern, auf die es hier allein ankommt, ist die Sache so einfach nicht.

Hinweis aber auf das Wort Gottes mögen wir finden in der dreiblättrigen Pflanze, die wir mitten in der Schlangenumwindung auf unserem ersten Bild erblicken, vorausgesetzt, daß wir diese Pflanze als eine Erinnerung an die „grünenden Auen“ begrüßen wollen, auf welche die mittelalterliche Kunst den Hirsch so gerne versetzte. Diese grünen Auen sinnbilden bekanntlich die gute Weide des Wortes Gottes und der Hirsch darauf als wiederkäuendes Thier weist hin auf die Betrachtung des göttlichen Wortes. Doch steht nichts im Weg, dies geheimnißvolle Blatt auch für irgend eine Heilpflanze zu halten, mit welcher die Hirsche und andere Thiere der Sage nach gegen Schlangengift und gegen Verwundungen sich schützten. Plinius, Nat.-Gesch. 9, 8, 61. Ebenfalls selbst im 28. Buch, 42. Kap. und 8. Buch, 50. Kap. erzählt er gar, daß, wie der Hirsch bei seinen Lebzeiten der größte Schlangeneind gewesen, so auch noch aus seinem Fleisch schlangenvertreibende Mittel gewonnen werden. „Man vertreibt sie aus ihrem Lager mit einer Mischung von Hirschblut, Dragum, wilbem Saturei und Järberkraut . . . man verschleucht sie mit einem Aufguß von Bertram und Hirschblut.“ Unseren Naturkundigen sieht nun frei, aus dem fraglichen Pflänzlein zu machen, was sie wollen. Jedenfalls wird man in demselben ein Gegenmittel gegen Schlangen und Schlangengift erkennen müssen, will man es nicht lieber allgemein fassen als Sinnbild der guten Weide der göttlichen Wahrheit.

Doch zu viel Ehre wäre es für unseren alten Steinmeyer, würden wir glauben, dergleichen sei nur ihm vorgeschwebt. Dergleichen Vorstellungen waren das Gemeingut Aller. Allenthalben galt der Hirsch, der jagenhafte Schlangentöbter, als das Sinnbild Christi, sodann der Apostel („sie werden Schlangen aufheben“) und endlich der Christen überhaupt, die ja Nachfolger Christi sein sollen. So stellten es die Thierbücher dar, so meißelten es die Steinmeyer und die Maler malten es und die Gläubigen „ruminirten“ drüber verständnißinnig: ja Alles verstand einander, weil alle Willkür (auf deutsch: Subjektivismus) ausgeschlossen war, weil die Bildner und mit ihnen übereinstimmend die Bestiarien

aus den Erklärungen der Väter schöpften. Diese selbst aber haben die sagenhaften naturgeschichtlichen Ansichten der Vorzeit benützt, jedoch nur als Träger höherer Wahrheiten und zur Erläuterung des Wortes Gottes. So giebt es keinen Ausleger der Schrift, der nicht dem „jungen Hirschen“ im Hohen Lied (2, 17) die oben besprochenen Seiten abgewinnen würde. Das Band aber zwischen den Kommentaren der Väter und den Thier- und Kunstbüchern des Mittelalters bilden die altchristlichen Darstellungen. Auch dort dient der Hirsch den gleichen mystischen Anschauungen. Auf einem Wandgemälde in den Katakomben der hl. Agnes nimmt er augenscheinlich die Stelle des Erlösers ein und auf einer Mosaik in San Clemente in Rom, die dem 9. Jahrhundert zugeschrieben wird, ist als Zeichen des Erlösers ein Hirsch dargestellt, der sich wie auf unserem Taufstein auf eine Schlange niederbeugt, um ihr den Tod zu geben. (Corblet a. a. O. S. 550.) Was aber in dem Gehirn unseres primitiven Bildners vor sich gieng, als er seinen primitiven Hirsch ausmeißelte, das mag uns Philippe de Chan, sein Zeitgenosse (oder doch wenig später als er) deuten. Er sagt: „Unter diesem Hirsch ist füglich Christus zu verstehen. Das Wasser ist die Weisheit in seinem Munde; sein Athem bedeutet den Exorcismus; die Schlange aber den Teufel, dem sie nur allzusehr gleicht. Der Schlange Lager aber ist das Herz so manches Menschen und daraus wird sie verbannt und ausgestoßen.“ (Bei Corblet ebend. S. 548.)

Reformation und Geschichte der deutschen Baukunst.

Dr. Dohme hat bei Grote in Berlin eine Geschichte der deutschen Baukunst herausgegeben, welche in der ersten Nummer des „Archivs“ vom Jahre 1888 eine so warme Empfehlung gefunden hat, daß wohl der Einfender dieser Zeilen nicht der einzige gewesen ist, der sich zur Anschaffung des Werkes entschloß, und er hat es nicht bereut. Die sorgfältige Lektüre hat ihm manche lehr- und gemüthreiche Stunde eingebracht. Je ungetheilter er aber der Anerkennung beitrifft, welche dem Werke von Dohme in einer katholischen Zeitschrift

zu Theil wird, desto berechtigter ist er wohl auch, im Interesse des Buches und seines Verfassers nicht zurückzuhalten mit dem, was ihm mißfallen hat, in der Hoffnung, daß weitere Studien den Verfasser veranlassen könnten, bei einer etwaigen neuen Auflage das, was katholische Leser verleßt, der historischen Wahrheit gemäß richtig zu stellen.¹⁾

Der Verfasser hat sich mit Liebe und Verständnis in die Geschichte der kirchlichen Baukunst des Mittelalters vertieft; und was hätte er auch Jahrhunderte lang von deutscher Baukunst zu erzählen ohne die Bau-thätigkeit der Kirche? Dagegen trübt seinen Blick eine dogmatische Voreingenommenheit, sobald sich seine Erzählung in jener Periode bewegt, welche den Einfluß der Reformation auf die Baukunst in unserem Vaterland zu schildern hat. Es ist ebenso sehr zu verwundern, als zu bedauern, daß sich Dohme hier so wenig von gewissen Vorurteilen und Schlagwörtern frei zu machen wußte, welche der protestantischen Jugend zur Zeit des Konfirmandenunterrichts als das wahre Evangelium über katholische Dinge beigebracht zu werden scheinen.

Wir rechnen dahin in erster Linie die Märchen vom Ablassprediger Teffel, dem „Cynismus“ (S. 181) vorgeworfen und Schuld gegeben wird, daß er zu „drastischen Mitteln gegriffen“ habe, „welche den Ausbruch der Kirchenspaltung heraufführten“. Das sind ziemlich oberflächliche, jedenfalls überflüssige Bemerkungen in der Geschichte der deutschen Baukunst. Den wahren Teffel kennen zu lernen muß bei dem jetzigen Stand der Literatur über ihn für einen redlichen Forscher leicht sein.

In Folge anerzogener Vorurteile geschieht es ferner, daß Dohme gewisse bauliche Anlagen (die Hallenkirchen der Gothik, die Kirchenbauten der Franziskaner und Dominikaner, die einheitlichen, mächtigen Innenräume des Renaissancestils z. B. S. 198, 366, 392) auf veränderte Anschauungen über den Wert und die Bedeutung der Predigt in der katholischen Kirche zurückführt. Es ist mehr geistreich als wahr, davon zu reden, daß die in Italien aufgekommene Bildung von einheitlichen weiten

Binnenräumen statt der mehrschiffigen Anlagen mit scharfen Gliederungen am Langhaus, Querarm und Chor „eine universelle Bedeutung gewann, seit das Tridentiner Konzil der Predigt größeren Raum im Gottesdienst einräumte, als sie ihn bisher gehabt, und der letztere selbst in größerer Festespracht auftrat“ (S. 366), oder zu versichern, die Verbindung von Langhaus und Kuppelbau in St. Peter zu Rom u. a. D. sei „der adäquate Ausdruck für den Ritus der katholischen Kirche, wie er sich seit dem Tridentiner Konzil ausgebildet hatte“ (S. 392). Weber auf dem Gebiete der Predigt noch auf dem des Kultus kommt dem Konzil von Trient die vom Verfasser zugeschriebene Bedeutung zu; in beiden Richtungen hat dasselbe weit mehr die alten Bestimmungen und Vorschriften neu eingeschärft, als neue gegeben. Die sonntägliche Predigt ist eine apostolische Sitte, die in der katholischen Kirche stets treu eingehalten wurde und in den deutschen Pfarrkirchen auch in den Tagen des finstersten Mittelalters nicht aufgegeben war, wie die Geschichte der deutschen Penarien und der Predigt satzsam erweist. Der Prediger und seine Zuhörer bedürfen am wenigsten dieser „größeren Räume“, wie sie nach dem Tridentinum im Interesse der Predigt entstanden sein sollen; für sie waren schon manche Kirchen der früheren Jahrhunderte viel zu groß, so daß das Publikum eng um die Kanzeln zu schauern sich genöthigt war, falls es die Predigt verstehen wollte! Auch der Kult unserer Kirche hatte durch das Tridentinum keine wesentlichen Veränderungen erfahren, aus welchen das Aufkommen und die Verbreitung des Barocks zu erklären wäre. Die Verbindung von Langhaus und Kuppelbau in der Aera dieses Stils hat keine historischen Parallelen in der Verbindung der Thurmanlagen zur Zeit der romanischen Bauten mit dem Thurm, bezw. der Kuppel über der Vierung, und gewiß darf man zweifeln, ob die „Festesprache größer“ oder wesentlich anders gewesen sei in den Zeiten, wo das deutsche Kaiserthum von seiner Höhe längst herabgestiegen war, als in denen, wo die deutsche Nation in der Kraft ungeteilter Glaubenseinheit ihre großen Kirchenfeste in den Domen von Aachen, Bamberg, Marburg und Rom selber feierte!?

Zu demselben Kapitel der Geschichtsbau-meisterei müssen wir es rechnen, wenn von den Kirchenbauten in Sachsen zur Zeit des 15. Jahrhunderts gesagt wird: „Die Gebäude durchweht ein neuer, man ist versucht zu sagen, reformatorischer Zug: die Kirche ist nicht mehr das Haus der Geist-

¹⁾ Die oben hervorgehobenen Punkte und Differenzen glaubte Referent und Redaktion in der Recension des genannten Buches aus dem Grund übergehen zu können, weil der Verfasser des Buches sichtlich nirgends mit Willen katholische Leser verleßt, vielmehr in einem bei protestantischen Autoren unserer Tage leider immer seltener werdenden Maße von jedem animus injuriandi in seinem Buch sich frei zeigt. N. d. N.

lichkeit, sondern das der Gemeinde, die für den Klerus bestimmten langgezogenen Chöre fallen weg" (S. 278). Sollten in der That die großen mächtigen Tempel vorangegangener Jahrhunderte gebaut worden sein für die Geistlichen, daß diese sich darin verlieren und langweilen? Es ist sehr verständlich und für denkende Leser auch verständlich, wenn sofort l. c. beigelegt wird: „Das war freilich auch schon die Tendenz der städtischen Pfarrbauten seit länger als einem Jahrhundert [nur?!] gewesen, lag im Wesen der Hallenkirchen überhaupt.“ In der That! Kirchen, in welchen keine Mönche, kein Klerus zum Stundengebet sich versammelten, sondern in welchen, mehr oder minder zahlreiche Gemeinden sich zum Gottesdienst um ihren Pfarrer scharten, bedurften des Luxus großer Choranlagen nicht. Aus den Spezialforschungen eines Loh, Dehn-Kotzfeler u. a. geht unzweifelhaft hervor, daß man namentlich bei Erbauung von Pfarrkirchen sich von den praktischen Bedürfnissen der Pöbel leiten ließ und den Wünschen der Stifter aus der Mitte der Bürgerschaft („der Gemeinde“) jederzeit willige Rechnung trug. Der Unterschied von Kloster- und Pfarrkirchen, also der Zweck der Kirchengebäude wird wohl jederzeit in erster Linie für die Gestaltung des Bauplans ausschlaggebend gewesen sein.

Diese ererbten Vorurtheile bilden endlich für den Verfasser der Geschichte der deutschen Baukunst eine Art von Binde um die Augen, welche ihn hindert, der Thatsache gerecht zu werden, welche diese Geschichte für die letzten drei Jahrhunderte hinsichtlich des Unterschiedes in der Bauhätigkeit zwischen der katholischen und protestantischen Kirche Deutschlands feststellt. Zwar die Thatsache selbst wird von Dohme wiederholt unumwunden zugestanden. Wir lesen betreffs der ersten Periode dieses Zeitraums, der deutschen Renaissance S. 288: „Sind auch Vorkommnisse, wie jenes Braunschweiger, äußerst selten, wo der Bau des Thurmes der St. Andreaskirche eingestellt wird, weil man zur Lehre Luthers übergetreten, so hat doch unverkennbar die reformatorische Bewegung zunächst in hohem Maße ungünstig auf den Kirchenbau bei Katholiken und Protestanten gewirkt. Die Zahl der nennenswerthen Arbeiten der Art im ganzen 16. Jahrhundert beträgt kaum ein Duzend,“ von welchen überdies der bedeutendere Teil auf Seite der Katholiken zu suchen ist (S. 364—370), denn „ungünstiger noch als für die katholischen Länder lag die Entwicklungsmöglichkeit der Kirchenbaukunst in den protestanti-

schen. An die italienische Entwicklung anzuschließen, die „papistische“ Kunst aufzunehmen verbot in jenem Jahrhundert des Kampfes die religiöse Ueberzeugung“, was man aber selbständig und eigenartig zu leisten versuchte, war ein „architektonisches Ungeheuer“, welches Schickhardt auf Befehl von Herzog Friedrich von Württemberg 1599 für Freudenstadt baute (S. 368 f.). Da Dohme sein Urtheil über den Einfluß der Reformation in dem oben genannten Satze (S. 288) durch den Zusatz „zunächst“ einschränkt, so erweckt er im Leser die Erwartung, daß das später besser geworden sei. Dohme muß aber bei Schilderung der zweiten Periode gestehen, daß die Vesserung hauptsächlich den Katholiken zu gute kommt. Es wird eingeräumt, daß sofort nach den Greueln des 30jährigen Krieges „die katholische Kirche auch diejenige Macht ist, deren Mittel zuerst wieder für größere bauliche Unternehmungen erstarken“, daß ferner in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts bereits eine seit der Uebergangszeit unerhörte Baulust im ganzen weiten Gebiet rege war, die bis in die dreißiger Jahre des folgenden Jahrhunderts eine noch immer nicht übersehene Fülle mächtiger Kloster-, Kathedral-, Pfarr- und Stiftskirchen schuf, und daß hierbei geistliche und weltliche Fürsten mit den vornehmen Mönchsorden, getragen von hoher Monumentalität der Baugesinnung, wetteiferten (375 f. 406). Dagegen „treten neben den Bauten der katholischen Kirche, die der evangelischen zurück“ (S. 372). „Selbst der künstlerisch bedeutendsten unter den protestantischen Kirchen fehlt jener Zug von Phantastik und fröhlichem Reichthum, der nicht nur im allgemeinen die katholischen Kirchen der Zeit auszeichnet, sondern gerade in Dresden die katholische Hofkirche in Gegensatz zur evangelischen Frauenkirche stellt. Denn mehr noch als in der Renaissance macht sich jetzt in der protestantischen Kirchenbaukunst ein nüchtern-utilitaristischer Geist geltend“ (S. 402).

Was wir nun aber gegenüber dem Zuständniß dieses thatfächlichen großen Unterschieds vermissen, ist eine genügende Erklärung und prinzipielle richtige Würdigung der geschichtlichen Thatsache. Der Versuch wird einmal bescheiden gemacht, fällt aber auch sehr bescheiden aus. Dohme charakterisiert „den großen Gegensatz zwischen der Architektur des 16. Jahrhunderts und der der älteren Perioden in Deutschland“ (S. 290) dahin, daß letztere das Bild bieten fortschreitenden Ausreifens einem bestimmten Ziele zu, an dessen Verwirklichung die Künstler der verschiedenen

Zeiten und Gegenden unbewußt arbeiten; „mit der Renaissance aber tritt an die Stelle dieser Zielstrebigkeit ein planloses Umhertasteln: das, was bis dahin der Führer der architektonischen Entwicklung gewesen und im Heimathland der neuen Formen nach wie vor blieb, die kirchliche Baukunst, tritt in Folge der reformatorischen Bewegung in Deutschland¹⁾ zurück. Aber auch die Profanarchitektur krankt an den politischen Verhältnissen des Landes . . . Es ist, als ob der gewaltige Gedanke der Reformation, den die Nation mit ihrem Herzblut durchgeführt, das große Wollen auf anderen Gebieten erschöpft hätte.“ Der letzte Satz ist nun zwar eine Phrase; da sie aber für die Würdigung des „gewaltigen Gedankens“ nicht sehr schmeichelhaft ist, so wollen wir uns mit ihr ebenso wenig aufhalten, wie mit ähnlichen Phrasen, denen man in anderen protestantischen Schriften gleich wie evangelischen Wahrheiten begegnet, z. B. S. 283: „Es ringen die Geister auf allen Gebieten nach Befreiung aus den Banden, in die das Mittelalter Denken und Leben gelegt“, oder S. 284: „Die Massen des Volkes sind es recht eigentlich, in denen der Geisterfrühling sproßte. Sie sind die Träger²⁾ jener großen religiösen Bewegung, des Kampfes um die Emanzipation der Geister aus den Banden Roms, der einen Kernpunkt der ganzen Bewegung bildet.“ Um so begieriger aber haben wir uns nach den Gründen umgesehen, welche das Zurücktreten der kirchlichen Architektur aus ihrer führenden Stellung überhaupt und das der Bauten der evangelischen Kirche hinter jene der katholischen Kirche insbesondere rechtfertigen oder erklären? Davon ist viel später, auf S. 372, in folgenden Worten die Rede:

„Es ist das einerseits in der Eigenart

¹⁾ Nach dem, was Dohme in seinem Wert selbst, wie die soeben ausgehobenen Stellen zeigen, mittheilt, müssen wir unter dem Ausdruck „Deutschland“, den evangelischen Theil Deutschlands verstehen: in katholischen Landestheilen blieb die kirchliche Baukunst Führerin der Bauentwicklung wie in Italien.

²⁾ Die „Massen des Volkes“ haben sich, wenn man von jenen abieht, welche den Bauernaufstand mitmachten und nach Luthers Rezept „wie tolle Hunde“ todtgeschlagen werden sollten, an die Reformation meist angeschlossen in Folge von Zwangsmahregeln derjenigen, welche das Kirchenregiment und die Kirchengüter an sich rissen und das Gesetz ausübten: *cujus regio, ejus et religio*. So wurden z. B. in Augsburg die „Banden Roms“ vom Magistrat gesprenzt „mittelfst Strafen an Ehre, Leib und Gut“ gegen jene, welche nicht vorzogen — in's „Ezil“ zu gehen!

des evangelischen Gottesdienstes begründet, dessen Bauprogramm in erster Linie auf Schaffung eines Predigttraumes abzielt. Bei diesem Ziele aber wird man große Abmessungen eher vermeiden, als suchen.¹⁾ Dazu kam der einfache Charakter des lutherischen Ritus, die Zurückweisung alles Schmuckes in reformirten, und endlich die meist schlechte Finanzlage der Kirchen beider Bekenntnisse.“ Was den erstgenannten Grund betrifft, so sollte man erwarten, daß, wenn der evangelische Gottesdienst in der That ein eigenartiger ist, man sich nicht begnügt hätte, wie es durchweg geschah, sich in den Kirchen häuslich einzurichten, welche man den Katholiken abgenommen hatte, wobei man höchstens mit einem geringeren oder größeren Vandalismus die Kunstwerke der „papistischen“ Zeit zertrümmerte und „allen Schmuck“ nicht nur „zurückwies“, sondern hinauswarf! man sollte erwarten, daß dieser eigenartige Gottesdienst endlich nach dreieinhalb Jahrhunderten das Mobell, „das Bauprogramm“, gefunden hätte und die Gläubigen wetteifern würden, es zu verwirklichen!

Es dünkt uns sehr beschämend für die gestaltende Kraft der Künstler und der sie seit Eintritt jenes „Geisterfrühlings“ befruchtenden Ideen, wenn wir lesen (S. 368): „Wohl beschäftigt die Frage nach der Gewinnung eines normalen Grundrisses für den evangelischen Ritus schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die Architektenwelt, aber die Lösungen, welche man vorerst bietet, haben keine tiefere Bedeutung.“ Nicht viel besser beurtheilt werden „im Anfang des 18. Jahrhunderts die mannigfachen praktischen und theoretischen Experimente, um einen Normalgrundriß für die evangelischen Predigtkirchen zu gewinnen. Charakteristisch für diese Versuche sind die sonst unbedeutenden Centralkirchen Berlins aus dieser Zeit“ (S. 402). Von weiteren „Versuchen“ ist in der „Geschichte der deutschen Baukunst“ nicht mehr die Rede, und unseres Wissens harret noch heute „die Frage nach der Gewinnung eines Grundrisses“, welcher „der Eigenart des evangelischen Gottesdienstes“ entspräche, ihrer künstlerischen Lösung und begnügt man sich, mehr oder weniger im Anschluß an das katholische Mittelalter und die italienischen Vorbilder sich evangelische Gotteshäuser zu bauen. Von einem Einfluß des Ritus auf

¹⁾ Diese entschuldigende Bemerkung nimmt sich sonderbar aus neben der, welche S. 366 über die „weiteren Innenräume“ bei den Katholiken gesagt wird, seit angeblich das Tridentinum der Predigt einen größeren Raum im Gottesdienst eingeräumt habe. Ist das gleiches Maß und Gewicht?

die Gestaltung derselben kann schon um seines gar zu „einfachen Charakters“ willen nicht die Rede sein. Wo eine Kirche fast nur dazu das ganze Jahr über dient, daß die Gemeinde einmal in der Woche dort zusammenkommt, um einige Lieder zu singen und eine Predigt zu hören, dort wird sich naturgemäß der Kirchenbaukunst jener „nüchtern utilitaristische“ Geist bemächtigen, über den geklagt wird. Nur mache man dafür nicht „die schlechte Finanzlage der Kirchen beider Bekenntnisse“ verantwortlich. Der Verfasser kennt ja sehr wohl den unerlöschlichen goldenen Grund und Boden, auf welchem die unzähligen großen und kleinen katholischen Kirchen aller Jahrhunderte gebaut worden sind! Er redet von dem „Glaubenseifer, welcher der Geistlichkeit reiche Mittel zur Verfügung gestellt“ (S. 181). Zwar meint er, derselbe habe um die Wende des 16. Jahrhunderts die Ausfälle nicht mehr zu decken vermocht, eine Ansicht, die er wesentlich wird mobilisieren müssen, wenn er z. B. die lange Reihe von Kirchenbauten, die um jene Zeit von einer angeblich theilnahmslosen Menge durch milde Spenden sind ermöglicht worden, nur etwa im ersten Band von Janssens deutlicher Geschichte flüchtig überschaut!

Allein wahr ist und Dohme erkennt es richtig (cfr. S. 375): Der Glaubenseifer, und fügen wir hinzu, der hieraus erwachsende religiöse Opfersinn der Christen ist es allezeit gewesen, der unsere Kirchen baute. Dohme hat nun eben dort, wo er die Gründe für das Zurücktreten der evangelischen Kirchenbauten hinter die katholischen angibt, sich auch darüber verbreitet, warum sofort nach den Greueln des 30jährigen Krieges eine so großartige kirchliche Bauhätigkeit in katholischen Ländern sich regte. Dohme faßt das Resultat der Reformationskämpfe für die Baugeschichte in die Worte zusammen: „Der Kampf um kirchliche Machtfragen hatte auch religiöse und kirchliche Anschauungen wieder in den Vordergrund des Empfindens gerückt. Aber die Religiosität selbst war eine andere geworden; das Verhältnis des Individuums zur Gottheit hatte sich vertieft; die Intimität des seelischen Empfindens war gewachsen. Das gesteigerte religiöse Empfinden der Zeit nun steigert auch die Lust am baulichen Schaffen auf kirchlichem Gebiete. Allerorten erwachsen im 17. und 18. Jahrhundert neue Gotteshäuser, lichte geräumige Anlagen, die in rauschender Pracht die Majestät des Göttlichen sinnfällig zu machen lieben. Die Kirche ist jetzt der glänzende Festsaal geworden, in dem die Menschheit ihre höchsten Feste, die Ver-

mählung der Seele mit Gott, feiert“ (S. 372).

Zunächst nun haben wir es nicht gerne, die kirchliche Baugeschichte mit „Machtfragen“ zu verquicken. Man redet ja so gerne von der „Macht“ der katholischen Kirche. Dohme schreibt, wie schon bemerkt, S. 375: „Die katholische Kirche ist auch diejenige Macht, deren Mittel nach dem Kriege zuerst wieder für größere bauliche Unternehmungen erstarrte.“ Man hat sich so vielfach ein leeres Phantom von äußerer, von hierarchischer Machtfülle unserer Kirche zurecht gemacht und denkt nicht an die ideale Macht, die Glaubenskraft, ohne welche eine Kirche über die Gläubigen und ihre Güter völlig machtlos ist und nur durch die Staats- und Fürstengewalt aufrecht erhalten wird! Sodann trifft es auf die katholische Kirche durchaus nicht zu, daß in der Zeit von 1517 bis 1648 „die Religiosität eine andere geworden sei, das Verhältnis des Individuums zur Gottheit sich vertieft habe und die Intimität des seelischen Empfindens gewachsen sei“ im Vergleich mit den vorangegangenen Zeiten. Hätte Dohme sich in der Geschichte der mythischen Theologie ebenso, wie in der gotthischen Baukunst umgesehen, so würde er finden, daß die Gemüther in der genannten Periode im Vergleich mit der früheren viel mehr verroht als vertieft wurden, und daß an Zartheit des Empfindens, an Intimität des Individuums zur Gottheit kaum etwas aus allen Zeiten hinanreicht an die Schriften eines Heinrich Seuse und anderer Mystiker! „Die Lust am baulichen Schaffen“ war dort, wo die Reformation eingeführt wurde, so sehr den Christen vergangen, daß schon Luther und nach ihm die Kirchenvisitatoren über den allgemeinen Zerfall der Kirchen und den Mangel an Opfersinn laute Klagen erhoben, und wenn, wie Dohme gelegentlich bemerkt (S. 358) „in der Richtung auf den Kirchenbau der protestantische, vorwiegend auf die Predigt gerichtete Gottesdienst keine neuen Anforderungen stellte“, so waren es nicht nur die Bürger Bremsens allein, die „in stolzem Kraftgefühl“ sich den Profanen statt Kirchenbauten zuwandten und dem Naturalismus in Kunst und Leben zum allgemeinen Sieg verhalfen. Gotteshäuser von geräumigen Anlagen, die in rauschender Pracht die Majestät des Göttlichen sinnfällig machen, hat sicher auch das Mittelalter geliebt, und in allen Zeiten ist dem katholischen Christen am Altare auch das kleinste Kirchlein zum glänzenden Festsaal geworden, wo er im Sakrament die Vermählung seiner Seele mit

Jesus Christus, dem Sohne Gottes, feiert. Wenn die mittelalterlichen Kirchen — wir denken weniger an die Gothik — milder lichter waren, als die der Renaissance, so suchen wir die Ursache nicht in religiösen Ideen, wie wir uns auch aus diesen letzteren die Aufnahme der Renaissance überhaupt nicht erklären. Sicherlich hat dieselbe mit veränderten oder gar vertieften religiösen Anschauungen in Folge der Reformation nichts zu thun. Dafür bürgt schon die Heimat derselben — das „Lichte“ Italien, wo sie geboren wurde. Für uns ist die von Dohme wiederholt betonte Thatsache, daß die Gothik sich ausgelebt, in ihrer Zielstrebigkeit zu Ende entwickelt hatte, hinreichend, um uns das Aufkommen und die Herrschaft eines neuen Stiles im Zusammenhang mit seinen großartigen Vorzügen, gerade für kirchliche Zwecke und den katholischen Ritus sowie im Zusammenhang mit dem Humanismus zu erklären.

Dabei nimmt uns nur das Wunder, daß sich Dohme der Folgerungen nicht bewußt wird, die sich aus seinen Auseinandersetzungen über die kirchliche Bauhätigkeit in katholischen Ländern für die Erklärung der Thatsache ergeben, weshalb in drei Jahrhunderten die Baugeschichte der evangelischen Kirche so viel ärmlischer in der Zahl und in der Art ihrer Werke ist, als jene der katholischen Kirche? Denn wenn in der That die Kämpfe der Reformation eine Vertiefung und Erstarkung der religiösen Ideen und in Folge dessen eine gesteigerte Lust am baulichen Schaffen erzeugten, so sollte davon doch vor allem die protestantische Kirche Nutzen gezogen haben und demnach das Verhältniß beider Kirchen auf diesem Gebiet das umgekehrte sein, als es ist! Man wird daher sagen müssen, daß die Hauptursache, weshalb die Baugeschichte der evangelischen Kirchen hinter jener der katholischen zurücksteht, in der geringeren gestaltenden Kraft des religiösen Empfindens selbst liege und der Glaubenseifer hier größer sei, freudiger, anhaltender, aufopfernder, mächtiger sich erweise, als dort.

Ja mehr noch! In den preussischen Jahrbüchern schreibt Th. Schieman Juni 1887 S. 582: „Das kirchliche Leben mit seinen Licht- und Schattenseiten hat stets im Mittelpunkt der geistigen Interessen des Landes gestanden. Der Reichtum und die Blüte der Kirchen ist uns ein Maßstab zugleich für Wohlfahrt und Kunstsinne der Generation, auf welche sie zurückgehen, ganz wie anderwärts der Verfall der Kirchen das sichere Symptom des Niederganges des gesammten kommunalen und politischen Lebens ist.“ Einen fortlaufenden

Kommentar dazu liefert die Geschichte der deutschen Baukunst, die, selbst wenn sie mit der dogmatischen Voreingenommenheit eines sonst billigen Protestanten geschrieben wird, ein neuer Beleg für die Wahrheit ist, die Alexis von Tocqueville mit den Worten ausgesprochen hat:

„Die Restauration der Geschichtswissenschaft ist die Restauration der katholischen Größe.“

Rottenburg.

Domkapitular Zimmerle.

Literatur.

Der Tempel von Jerusalem und seine Maße von P. Odilo Wolff O. S. B., Mitglied der Beuroner Benediktiner-Kongregation. Graz, Verlagsbuchhandlung. Styria 1887. 104 S. 4^o. und zehn Tafeln.

Diese Schrift, deren Gegenstand zum voraus das höchste Interesse erweckt, bietet noch mehr als ihr Titel ankündigt. Fürs erste führt sie uns ein in die neuesten Resultate der Forschungen über die bisher so viel umstrittene Topographie Jerusalems und orientiert über die Höhenverhältnisse der einzelnen Hügel sehr gut durch einen Plan mit eingezeichneten Kurvenlinien. Die Annahme einer rechteckigen Tempelfläche auch beim Niesenwert des Herodes, die bisher von Phantastie und Denkkraft so große Opfer verlangte, ist definitiv in Abgang gethan, wie es auch bei Nieß Atlas, 2. Auflage zu gleicher Zeit geschehen ist.

Den Höhepunkt der Leistung nach der historischen Seite finden wir im genauen Zusammenstellen der alten Verhältnisse und Werten mit dem heute noch vorhandenen oder heute stehenden Mauerwert wie es Tafel VI so überraschend und überzeugend vorführt.

Doch, das ist dem Verfasser mehr nur Beiwerk. Als Kernpunkt seiner Arbeit giebt er selbst an: die Auffindung und Demonstration der architektonischen Grundformel zum ganzen anscheinend so verwickelten Bauwesen. Es ist das Hexagramm, das „Salomonische Sechseck“ (Kreis und einbeschriebenes oder umbeschriebenes gleichseitiges Dreieck oder Sechsstern), welches alles beherrscht bis auf den letzten Stein nach Höhe oder Tiefe. Schon längst hat diese Figur die Aufmerksamkeit der Architekten, Historiker und Theologen auf sich gelenkt. Hier wird sie auf einmal zum schöpferischen Wort, das dem hehren Bauwerk der alten Zeit Geist und Dasein giebt.

Wer bisher mit dem Tempel und den Dimensionen seiner Räumlichkeiten sich beschäftigte, scheiterte zuletzt immer an der Frage: „Wie stark muß oder darf ich das einzelne Mauerwerk ansehen?“ Hier ist gar alles in Rechnung genommen, und eben diese unerbittliche Strenge, die der Verfasser gegen sich selbst walten ließ, führte ihn den Weg zur Entdeckung des Geheimnisses.

Beim Zusammenstellen der Mäße mit und ohne Mauerdicke sieht der Verfasser zuletzt drei Zahlen beisammen: 78, 28 und 20. 78 der lichte Raum von der Tempelvorhalle bis an die Stimmauer des Priesterovorhofs, 28 der Durchschnitt des Altars mit seinen Umgängen, und 20 derselbe Durchschnitt ohne Umgänge. 78, 28, 20 sich da, eben das ist die Zauberformel! 20:28 ist das Verhältnis des einbeschriebenen Quadrats zum umbeschriebenen und 78 (eigentlich 77·94) ist der Durchmesser des umbeschriebenen Sechsecksterns! Daß der Verfasser vom Altar als Centrum ausgehen und die Formel bestimmen kann, welsch ähnerst günstige Position gegenüber anderweitigen Versuchen, wobei man an den Säulenbasen sein Normativ sich holte. Die Verlängerung und Durchkreuzung der Scheitellinien vollenden das Ganze nach Höhe und Tiefe.

Kreis und gleichseitiges Dreieck haben so den Tempel der Israeliten, das achte Wunderwerk der Welt erbaut! Kreis und gleichseitiges Dreieck sind ja auch die primitivsten Formen der Geometrie, ein starkes Präjudiz der Wichtigkeit der Aufstellungen Peter Wolffs. Da ist nicht die Rede von sinus und cosinus, von Kubit- und Quadraturwurzeln, nicht von der Teilung einer Linie nach dem goldenen Schnitt, nicht einmal vom Winkel-Antragen. Zirkel, Lineal und ein guter Maßstab genügen. Man läßt den Zirkel kreisen, verbindet die Schnittpunkte mit dem Lineal, verlängert und mißt, — das ist alles!

So weit konnte aber ganz gut schon ein Salomo in der Geometrie sein, von dem die heilige Schrift sagt, daß er zu reden wußte „von der Eeder auf dem Libanon bis zum Top an der Mauer, über die Bierfüßer und Vögel, über Gewürm und Fische; und daß von allen Völkern Leute kamen, seine Weisheit zu hören“. (III Kap. 4, 33.) Bekannt ist ja auch von den Aegyptern ihre wahrhaft staunenswerte Kenntniß der Proportionen und ihrer Messungen. (Kaiser, Aegypten p. 87.) Und Salomo stand doch den Aegyptern nahe und ward von ihnen noch bewundert! So schmückt den vielgefeierten Fürsten ein vierfacher Ruhmesstranz: des Staatsmannes, Philosophen, Dichters und genialen Baumeisters.

Das Resultat der Wolffschen Entdeckung ist sehr eingreifend. Zunächst erhellet daran noch mehr als bisher schon angenommen wurde, der Unterschied von einst und jetzt. Wir suchen heute die Massen zu vergeistigen durch lähnen Wurf derselben (romanische Gewölbe) oder durch die Durchbrechung derselben (Gothik, insbesondere die Thurmhelme); die Alten thaten es durch rationale, proportionelle Gruppierung der Complexe. Beides macht seine charakteristischen Effekte.

Die Lektüre unseres Buches stellt durchaus keine hohen geometrischen Anforderungen oder eigentlich gar keine; bei zwei- und dreimaligem aufmerksamem Durcharbeiten ist es einem völlig geläufig. Wegen seiner umfassenden Quellenkenntniß, einfachen und klaren Schreibweise, besonnenen Kritik, lückenlosen, alle historischen und technischen Momente genau berücksichtigenden Durchführung ist es ein Werk von bleibendem

Werthe, dem recht viele Freunde zu wünschen sind.

Nur Eine Ausstellung. Daß die Mauer zwischen Vorhalle und Tempel bald zu 6 bald zu 5 Ellen genommen ist, wird vom Verfasser selbst erläutert (p. 43 Anmerkung). Warum aber nicht den Ausdruck „Berg Maria“, „Hügel Maria“, der auf gar so schwachen Stützen ruht, endlich ganz entfernen? In der ersten Hälfte ist er allerdings, gerade ein Hauptort, weggeblieben, in der zweiten aber hat er sich doch wieder eingeschlichen. Da die Tafel III auf der Linie von Q P der Tafel II sich aufbaut, hätte die Altarhöhe auch eingezeichnet werden sollen.

Ein schönes Tableau des alten Tempels von Pater Wolffs Meisterhand entworfen und als Pendant die Peterkirche in Rom, wer die zwei hätte, der möchte sich glücklich schätzen dürfen.

Kapl. Schwager.

Annoncen.

Herder'sche Verlags-Handlung, Freiburg im Breisgau.

Sieben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Graus, J., Die katholische Kirche u. die Renaissance.
Zweite, erweiterte Auflage. gr. 8°. (80 S.) M. 1.25.

Herder'sche Verlags-Handlung, Freiburg im Breisgau.

Sieben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Frantz, Dr. E., Geschichte der christlichen Malerei. 7. Lieferung. Bilder zum ersten Teil: Von den Anfängen bis zum Schluß der romanischen Epoche. gr. 8°. (IV u. 44 Tafeln mit 63 Bildern.) Ausnahmspreis für Abonnenten der Lieferungs-Ausgabe M. 2. —, für Nicht-Abonnenten M. 3.

Das Werk wird zwei Bände umfassen und mit Raphael abschließen.

Hiezu eine Beilage:

Bildwerk des romanischen Taufsteins in Freudenstadt. [Die Aufnahme geschah in sachkundiger Weise durch Photograph Siedler in Freudenstadt.]

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Dr. 2.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Postbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich. Preis 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

(Fortsetzung.)

Setzen wir den zweiten Fall, daß nur durch das Mittel des Bauens die nothwendige Raumerweiterung zu gewinnen ist. Anbau oder Neubau? Das ist hier die große Frage. Sie ist nur zu lösen nach ganz gründlicher Untersuchung des stehenden Baues und nach Berathung des Situationsplans, sowie unter Berücksichtigung der jeweiligen besonderen Verhältnisse. Erweist jene Untersuchung das Kirchengebäude als in seinen wesentlichen Theilen schadhast, brüchig und haufällig, so ist selbstverständlich ein Neubau nicht zu umgehen; es wird Niemand einfallen, mit einem dem Untergang geweihten Bau neue Anbauten kopuliren zu wollen. Ein Neubau wäre auch dann nothwendig, wenn auf keiner Seite der alten Kirche ein verfügbares freies Terrain sich fände, also eine Vergrößerung schlecht hin unmöglich wäre. Stellt es sich heraus, daß der alte Bau zwar durchaus gesund und lebenskräftig ist, aber stilistisch nichts bedeutet, so fällt die Entscheidung dem Geldpunkt zu. Ist ein Baukapital da oder unsicher herzustellen, so wird man einen stilvoll herzustellenden Neubau nicht verbieten können, sondern empfehlen müssen. Fehlt es an Geld, so geht das Bedürfniß über ästhetische und stilistische Rücksichten; dann läßt man unbedenklich den alten stillen Bau stehen und schiebt den Anbau daran, nach Grundsätzen, die noch zur Sprache kommen. Ist der alte Bau aber in tüchtigem romanischem, gothischem oder auch Barockstil errichtet, so darf und soll man ihn nicht abtragen, selbst wenn man das Geld zu einem Neubau schon parat liegen hätte; will man unbedingt einen Neubau, so soll er wenigstens an einem andern

Platz errichtet werden; ein ehrwürdiges Denkmal alter Kunst einem modernen Bau ohne Weiteres hinzuopfern, ist Vandalismus und Barbarei. Entschließt man sich zur Erweiterung und kann man hierbei nicht den ganzen alten Bau retten und erhalten, so erhalte man wenigstens so viel als möglich ist.

Wir fassen nun im Folgenden jene Fälle ins Auge, wo eine Erweiterung eines alten Kirchenbaues durch Anbau nothwendig, möglich und genügend ist, und wo die Verhältnisse möglichste Sparsamkeit zur Pflicht machen. Hier rathend an die Hand zu gehen, ist der Zweck der folgenden Besprechung. Unsere erste Ermahnung ist die, daß, wo immer der Fall so liegt, man fest und unverrückt beim Prinzip der Erweiterung stehen bleibe und sich davon nicht abbringen lasse durch vorgebliche Gesetze und Rücksichten, welche gegen Kirchnerweiterungen gerne ins Feld geführt werden.

Für viele bildet nämlich das Gesetz der Stileinheit ein künstlerisches Hauptbedenken. Sie erklären sich prinzipiell gegen Anbauten und tiefergreifende bauliche Veränderungen, weil all das ohne Sünden gegen jenes Gesetz kaum abgehen könne. Stileinheit — ein schönes Prinzip und wohl auch ein Gesetz, aber gewiß kein unbedingt verpflichtendes. Bei einem Neubau anerkennen wir ohne Weiteres dessen verpflichtende Kraft; es wäre sicher eine Geschmacksverirrung, die einzelnen Theile eines und desselben Baues in verschiedenen Stilarten aufzuführen zu wollen. Aber wir haben Bauten aus der Vorzeit, an welchen thatsächlich sehr verschiedene Stile in Konkurrenz miteinander getreten sind, ohne daß eine störende Disharmonie daraus entstanden ist, oder der künstlerische Eindruck erheblich gelitten hätte. In Straß-

burg steht ein gothisches Münster mit einem romanischen Chor; lichte, gothische Chöre vermählt mit einem romanischen Schiff, romanische Thurmchöre mit gothischen Langhäusern — das ist gar nichts Ungewöhnliches; hier hat die romanische Zeit das Schiff gebaut, die gothische einen stattlichen Chor vorgefetzt, die Renaissance oder gar Zopfzeit eine schöne Kapelle ausgebaut, — aber alles fügt sich so gut zusammen, daß man ein großer Stilfanatiker sein müßte, um sich daran zu ärgern. Diese Verbindungen wirken nicht störend einmal aus dem Grunde, weil sie nicht das Produkt der Laune und Willkür sind; sie sind historisch gerechtfertigt und erklärlich und die alle Kontraste und Differenzen mild ausgleichende Legitimation der historischen Entwicklung kommt ihnen zu statten. Sodann hat man auch viel zu sehr die Gewohnheit, die verschiebenen Stile als feindliche Brüder anzusehen, die auf Leben und Tod einander befehden, wo immer sie zusammentreffen. Das ist aber kaum das tatsächliche gegenseitige Verhalten der am weitesten auseinander liegenden Stile. Wenn also auch bei Erweiterungen alter Kirchen sich einige Stildifferenzen ergeben würden, so wäre das noch nicht das größte Unglück. Aber diese Differenzen sind ja durchaus nicht nothwendig und unvermeidlich. Man bestrebt sich selbstverständlich, die neuen Bautheile den alten im Stil möglichst zu konformiren. Romanische Bauten werden im romanischen Stil vergrößert, gothische im gothischen, Barockbauten im Barockstil. Wir sind im Stilgefühl und im technischen Vermögen ja so weit, daß genaue und richtige Nachbildung von Altem uns keine Schwierigkeit mehr bereitet. Wenn man wegen Bescheidenheit der Mittel die neuen Theile nicht in der reichen Ornamentik der alten erstellen kann, so wähle man eben die einfacheren Formen desselben Stils; dadurch wird noch keine Dissonanz hervorgerufen. Bei Zopfbauten kann es mitunter fraglich sein, ob man Auswüchse des ursprünglichen Baues am Anbau reproduziren soll; man wird hier Exzesse der Ornamentik nicht nachbilden, sondern sich einfach an die konstruktiven Hauptlinien halten. Stillose Bauten ist man genöthigt, eben auch in möglichst indifferentem Stil zu erweitern;

das Hauptgesetz ist hier das der größten architektonischen Einfachheit und Anspruchslosigkeit; wollte sich in solchem Falle der Anbau dem alten Bau gegenüber durch pretiöse Architektur in's Licht setzen, so würde er nur sich selbst lächerlich und die Disharmonie des Ganzen noch schreiender machen; der beste und schönste Schmuck werde vielmehr für das Innere vorbehalten.

Namens der Stileinheit hat man also keineswegs das Recht, gegen Erweiterungen überhaupt zu eifern und unbedingt Neubauten das Wort zu reden. In den meisten Fällen wird es möglich sein, alte und neue Theile in einem Stil zusammenzuschließen; wo es nicht möglich ist, ist es auch nicht nöthig und ist die Dispens vom Gesetz der Stileinheit von selbst gegeben. (Fortsetzung folgt.)

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eng. Keppler in Freudenstadt.
(Fortsetzung.)

Im Genuß solch gewaltiger Konzeptionen lassen wir uns durch kein auch noch so maßgebendes Urtheil stören! Zwei Wege gibt es, Kunstwerke ersten Ranges zu betrachten. Der eine zieht es vor, sich urtheilend über sie zu erheben; der andere: liebend in sie einzugehen, bewundernd sich von ihnen hinanziehen zu lassen. Wir wählen das letztere! — Und zwei Wege gibt es, verwandte Kunstwerke mit einander zu vergleichen. — Ein gewisser verwilderter Dichter läßt, um den „kleinen Französlin“ den Kampf der Siegfried'schen Helden drastisch zu verjümbilden, in fast Breughel'scher Vision die deutschen Dome am Rhein in ungeheurem Ringkampf sich messen. Unsere Sache ist dies nicht! Jeder dieser Riesen hat, wie schon gesagt, seinen besonderen Werth. Diesen aus sich selbst zu erkennen und durch Vergleichung mit den Brüdern in helleres Licht (nicht in Schatten) zu stellen, sei unsere Sache.

Wir haben gesucht, den Gesamteindruck, welchen jeder unserer fünf Riesenthürme auf den Beschauer unmittelbar hervorbringt, festzustellen und zu zergliedern. Im Folgenden haben wir wenigstens in soweit auf die Einzelheiten eines jeden einzugehen, als sich aus ihnen jener Gesamteindruck

ergibt und als es zur näheren Erklärung und Begründung unserer bisher vielleicht zu allgemeinen Bemerkungen nothwendig ist.

Es ist der früheste von unseren Thürmen, der schon über ein Menschenalter fertig war, als der Plan zu den Kölner Domthürmen entworfen wurde, der mehr als ein Jahrhundert als der einzige in seiner Art vollendet dastand, bis er mit dem Wiener Stephansthurm diese Ehre theilte: es ist der Freiburger Münsterthurm, welcher bei unserer vergleichenden Betrachtung den Vortritt hat. Von ihm fällt ein helles Licht auf die Eigenthümlichkeiten seiner Genossen und auf die Thurmbaukunst überhaupt. Alle Meisterschaft deutscher Meister in der Behandlung des Strebesystems, in der leichten Aufgipfelung der Theile, in der Durchgeistigung der Massen und glücklichen Zusammenschweißung der viereckigen mit der pyramidalen Hauptform kommt schon in diesem frühesten Vertreter der deutschen Hochgothik zur glänzenden Geltung. Den Kölner Domthürmen an Reinheit des Stils und der Formen ebenbürtig, ist er hierin seinen Genossen in Ulm, Wien und Straßburg überlegen, übertrifft den letzteren außerdem an Einheitlichkeit und Zusammenklang, den Ulmer an Gesetzmäßigkeit des Aufbaues, den Wiener an lichtvoll-burchsichtiger Anlage, alle insgesammt an freiem ungekünsteltem Aufstreben, an natürlichem Zauber. „Ich mochte wollen oder nicht, vor diesem Thurm und seiner in die Höhe sich schwingenden vollständigen Zierlichkeit und Leichtigkeit mußte ich bewundernd stehen bleiben. Es ist dem Auge geradezu unmöglich, diesem freien, leichten Schwung zu widerstehen.“ (Deutinger a. a. D.) Da ist die Originalität in ihrem ganzen Glanz, in ihrer ganzen Anziehungskraft, der Genius in seiner ganzen Reinheit, in seiner ganzen Natürlichkeit ohne eine Spur von dem Flietgold eines verkünstelt zierlichen Wesens, ohne einen Anflug grauer Theorie, ohne den einförmigen Ernst und die schulmäßige Trockenheit, wie sie Werken eigen sind, welche mehr aus der arbeit-samen Stille der Studierstube als aus freier künstlerischer Anschauung hervorgegangen sind. Reich bei aller Maßhaltung, bei mathematischer Genauigkeit dennoch malerisch und poetisch, ungesucht und un-

gezwungen bei völlig gesetzmäßiger, organischer Behandlung, ist dieser schöne Thurm (wie das auch bei großen Charakteren der Fall zu sein pflegt) aus Kontrasten zusammengesetzt. Ihn auf einmal fertig dem Haupt seines Autors entsprungen zu denken, wäre ebenso irrig, wie wenn man ihn lediglich als die Frucht mühsamen Abzirkelns begreifen wollte. Wie soll ich sagen? Er hat etwas Ursprüngliches, Einziges, etwas unberechnet Berechnetes, etwas frei Gemessenes, etwas einfach Edles, etwas ernst Heiteres: eine Vermischung von sonst sich feindlichen oder doch feindlich scheinenden Gegensätzen, wie sie nur zutreffen kann bei einem Gebäude, dessen Fuß noch mit der frühgothischen Periode Fühlung hat, während sein Haupt sich im vollen Sonnenglanz der Hochgothik babet. Nur in dem Augenblick, da der erste Morgenstrahl die Rosenknospe zur Entfaltung bringt, nur in diesem Augenblick bietet sie uns das wundersame Schauspiel jugendlicher Frische und männlicher Reife zugleich.

Demnach wäre der Wuchs des Freiburger Riesen nicht ganz gleichartig? Bekanntlich nicht. Die unteren schlichten Massen bis zur ersten Gallerie schreiben sich noch vom Ende des 13. Jahrhunderts her, wie auch das am linken Strebesweiler der Vorhalle angebrachte Brotmaß vom Jahre 1270 bezeugt, während der in mächtiger Fülle emporragende Haupttheil des Baues der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört, worauf die reiche und dabei noch völlig organische Gliederung weist. Umsonst sucht Adler das Werk als eine einheitliche, aus bewusster Absicht hervorgegangene Schöpfung Erwins von Straßburg zu erklären und in die Jahre 1268—1280 zu versetzen. Daß diese Einfachheit von unten und jene Pracht nach oben nicht in einem nothwendigen und von Anfang geplanten Zusammenhang zu einander stehen, lehrt der Augenschein. „Die obere Hälfte des Thurmes,“ sagt Rugler, „bezeichnet ein neues Stadium der Bauführung. Im Gegensatz gegen die Einfachheit von unten sehen wir hier die reichste Pracht des gothischen Stils entwickelt. Ein neuer Meister, eine neue Leitung, ein neuer Plan treten uns hier entgegen. Es liegt im Wesen der (besonders deutsch-) gothischen Architektur, daß

alle Theile in unmittelbarem Zusammenhang mit einander stehen, daß jeder spätere, jeder höher emporsteigende Theil in dem früheren, tiefer gelegenen seine Vorbereitung findet und daß solchergestalt das Ganze von einer stetig fortschreitenden Entwicklung durchdrungen ist. In Freiburg aber hat der Untertheil nichts, was als eine Vorbereitung auf die Hauptform des Obertheils hindeuten könnte, nichts, was die Erscheinung des letzteren nothwendig bedingte.“ — Aber wie kann dieser Thurm bei solcher Ungleichartigkeit dennoch in der Seele eines Jeden, der ihn nur einmal gesehen, ein so abgerundetes, nach jeder Seite hin vollendetes Bild hinterlassen, daß selbst ungünstige Bemerkungen der Kritiker daran nichts zu ändern vermögen? Und wie kommt es, daß diese selbst bisweilen aus der Rolle fallen und sich ungetheilte Bewunderung hingeben? Schreibt nicht unser Moller: „Die Composition des Thurmes mit der geräumigen, im Innern reich verzierten Vorhalle (also doch auch des Untertheils!) scheint das Gelungenste und Vollkommenste, was in dieser Art vorhanden“? Und unser Autor bei Corblet (a. a. O.), welcher beklagt, daß der „Untertheil des Freiburger Thurmes in seiner Schlichtheit und Trockenheit unangenehm abstoße von dem reichen und belebten Obertheil“ — ein Urtheil von dem wir nicht zu bemerken brauchen, daß wir es nicht unterschreiben — sagt er nicht in lebenswürdigem Selbstwiderspruch von demselben Thurm und zwar als Ganzem: „Alle Einzelheiten vom Fuß bis zur Spitze verketten sich enge unter einander und vereinigen sich zu einer Gesamtwirkung?“ Wenn es kein ganz einheitlicher Kunstbau, woher dann die einheitliche Gesamtwirkung?

Diese kommt vor allem von den äußerst glücklichen Massenverhältnissen. So gelungen sind die Proportionen des in immer gestreckteren Absätzen aufsteigenden Riesenthurmes, so bestimmt charakterisirt die Theile, daß sie vollkommen für einander geschaffen scheinen und auch da, wo die Umgangsgalerie sich einschleibt, zu einem unzertrennlichen Ganzen für das Auge des Beschauers zusammenwachsen. Wir betonen: für das Auge! Der unbekanntere Meister „verrätth in seinem Wert

die tiefgehendste Kenntniß der Wirkungen der Perspektive“. Dies ist ein Urtheil von Corblet, das wir unterschreiben. Bei seinem wunderbaren Augenmaß wußte derselbe genau, um wie viel er die oberen Partien strecken mußte, damit sie nach unten die gewünschte Wirkung erzielten. Daher kommt es, daß seine Pyramide und sein Oktogon, wenn man sie mißt, unverhältnißmäßig hoch, aber wenn man sie in Wirklichkeit sieht, gerade recht sind. „Die scheinbare Größe aller Gegenstände (sagt Moller sehr beherzigenswerth in seinen „Denkmälern der deutschen Baukunst“) bemißt sich nach den Winkeln, unter denen sie gesehen werden. Wie selten wird heute bei Ausführung großer Gebäude auf den Standpunkt und die Gesetze der Optik Rücksicht genommen! Um ganz sicher zu bestimmen, welche Wirkung ein Gebäude auf einem gegebenen Plage machen wird, muß man nach dem Eindruck, den der Beschauer davon nach dem Gesichtswinkel bekommt, die wirklichen Dimensionen bestimmen, welche die oberen Theile des Gebäudes erhalten müssen.“ Das geschah neulich in Ulm, wo man dem Achteck 3 Meter weniger, dem Helm dagegen 5 Meter mehr Höhe gab, als auf dem Böblinger'schen Plan angegeben ist. Dagegen wurden Augenmaß und Größenverhältnisse nie ärger bei Seite gesetzt als in Straßburg. Um mit der Höhe der Vorderseite und des Thurm-Achteckes im Einklang zu stehen, müßte die dortige Pyramide reichlich 30 Meter in der Höhe messen; nun mißt sie aber keine 20. Darum erscheint sie, obwohl an sich nicht ohne künstlerische, namentlich technische Bedeutung, auf ihrer schwindelnden Höhe „als eine nebensächliche Beigabe, die den Gesamteindruck eher herabstimmt als erhöht: man möchte sagen ein Löschhorn, das ohne besondere Störung für die Gesamtverhältnisse hinaufgesetzt oder herabgenommen werden kann nach Belieben“. (Corblet s. o.) Dagegen ist die herrliche Freiburger Thurmpyramide, auf welche ein volles Drittel der Gesamthöhe kommt, eben dadurch ein unübertroffenes Meisterstück von Leichtigkeit und Zierlichkeit. Man braucht in ihren oder ihres Oktogons Verhältnissen nur das Geringsste geändert sich zu denken, um allen

Zauber sofort verschwinden zu sehen. Der Klage Möllers, daß heutzutage bei Bauten die Gesetze der Optik zu wenig berücksichtigt werden, können wir noch beifügen, daß überhaupt der Sinn für schöne Proportionen dem heutigen Geschlecht in bedenklicher Weise abhanden gekommen zu sein scheint. Konnten wir doch vor ein paar Jahrzehnten sehen, wie ein Künstler einen mittelalterlichen Thurm von untadeligen Verhältnissen und Formen nicht ohne Geschick nachbildete, jedoch mit der kleinen Abänderung, daß er seiner Nachbildung ein Drittel weniger Höhe und ein Drittel mehr Durchmesser gab, als sein Original sie hatte. Es war kein Thurm aus Stein, es war eine niedliche Thurmonstranz aus unserer Nähe. Daß er durch solche kleine Abänderung die ganze Wirkung todtschlug, ahnte der gute Mann nicht!

Der Triumph der Perspektive aber (wir kommen wieder auf Freiburg) liegt in einer gewissen Eigenschaft, welche diese Pyramide mit keiner andern in der Welt theilt und welche nur noch allenfalls in der Schwellung antiker Säulenschäfte ihr Seitenstück findet. Ihre schlanken krabbenbesetzten Rippen steigen nämlich nicht geradlinig auf, sondern zeigen eine sanft nach außen gekrümmte Linie. Daß der unbekannte Meister hiebei klassischen Erinnerungen gefolgt, glauben wir nicht: diese waren damals so gut wie ausgestorben. Wenn ihm etwas vorschwebte, waren es vielmehr die gebogenen Rippen gothischer Gewölbe. Jedenfalls ist diese Ausbauchung eine ursprünglich beabsichtigte und berechnete. Sie sich als bloßen Zufall zu denken, etwa als Wirkung eines nach dem Trägheitsgesetz vor sich gegangenen Druckes und Schubes der Massen, wie man einen solchen (wohl irrigerweise) bei dem schiefen Thurm in Pisa annimmt, geht nicht an. Ein solcher Druck und Schub, gesetzt auch, er hätte von selbst sich in solcher Regelmäßigkeit äußern können, hätte doch Vorkerungen des Gefüges und Verschiebung, wenn nicht Zerreißung des zarten Maßwerks herbeiführen müssen, wovon nie und nirgends etwas zu bemerken war. Da nun die mittelalterlichen Meister sich auf das Strengste an konstruktive Gesetze banden, wird wohl anzunehmen sein, daß durch solche Abweichung von der starren Gerade

dem Thurmhelm mehr Halt und Widerstandskraft gegeben werden wollte, etwa wie man eine Ueberbrückung, um sie widerstandsfähiger zu machen lieber im Stiehbogen als in einer geraden Linie herstellt. Unser großer Unbekannter löste aber diese schwierige Aufgabe in so vorzüglich perspektivischer Weise, als ob optische Rücksichten allein für ihn maßgebend gewesen wären. Wenn heute seine unübertreffliche Thurmpyramide einem gewissen Kritiker (wie uns scheint, ohne Grund) fast zu steil und zu mager vorkommen will, wenn man sie von den benachbarten Bergen aus betrachte, so ist sicher: eben das hat jener durch die sanfte Schwellung, die er ihr gab, vermieden! — Was kann nun, da solch außerordentlich feine Proportionen das Ganze von unten bis oben durchdringen und vom Kleinsten bis zum Größten verketten und umschlingen, was kann da die Ungleichartigkeit der beiden Hälften und der nicht ganz bindende Uebergang zwischen beiden schaden? (Frtf. folgt.)

Das Bildwerk des Taufsteins in Freudenstadt.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler.
(Fortsetzung.)

Der Teufel verbannt aus den Herzen der Menschen durch Christi Gnade: das die erste Bedeutung des Hirschbildes auf unserem Taufstein. Der Teufel überwunden in der Welt durch die Predigt der Apostel und durch die von ihnen in Christi Vollmacht gespendete Taufe: das die zweite Bedeutung. „Mit Recht (sagt St. Isidor in Genes. 49, 11) heißen auch die Apostel Hirsche, denn, wie diese überspringen sie in leichten Sätzen alle Schranken dieser Zeit; indem sie sich selbst nähren von der Betrachtung der erhabensten Gegenstände, verkündigen sie Worte voll Gnade allen Völkern.“ Auch in dieser Verbindung mag es erlaubt sein, an die schon besprochene mythische Pflanze zu denken und in ihr auch die Anspielung auf die Wirksamkeit der Apostel zu erblicken, welche die Gläubigen auf die Weide des Heils führen. Die volle Tragweite aber jenes kunstlosen Bildes wird uns durch die dritte Bedeutung des Hirsches klar: insofern er im übertragenen Sinn die Gerechtfertigten und

die Gläubigen überhaupt sinnbildet. Die Hirschjage gibt uns nämlich in ihrem weiteren Verlauf nicht bloß ein Bild von der Vertreibung des bösen Geistes aus dem Herzen des Täuflings, sondern auch von dem neuen Leben in Gerechtigkeit und Heiligkeit, das die Taufe in ihm grundgelegt hat. Der Hirsch empfindet (vergl. unser früheres Citat aus Vincenz von Beauvais, in welchem sich die allgemeine Anschauung ausspricht) sobald er das giftige Gewürm verschluckt hat, einen brennenden Durst. Die Glut zu löschen, eilt er rastlos über Berg und Thal, bis er die Quelle entdeckt. Er labt sich und zieht sich dann ins Dickicht zurück, wo alsbald eine wunderbare Umwandlung in ihm Platz greift. Sein Geweih fällt ab, sein Fell erneuert sich. Mit neuem Leben, frischer Sehkraft ausgestattet tritt er aus seinem Versteck hervor und kann nun hundert Jahre leben. — Den vom Schlangengift verzehrten Hirsch vergleichen die Erklärer mit dem Sünder, dem nicht kann geholfen werden, außer er trinkt aus der Quelle des Heils. Ob man sich unter dieser mehr die Buße oder die Taufe zu denken hat, hängt von den Umständen ab. Die Väter erinnern am häufigsten an die Buße — aus praktischen Gründen. Daß damit die Beziehung auf die hl. Taufe nicht ausgeschlossen sein will, beweisen allgemein lautende Mahnungen wie folgende: „Das schöne Gleichniß des Hirschen soll uns antreiben, wenn wir von dem Gift der alten Schlange verschluckt und uns von demselben bedrängt fühlen, sofort zum Quell der göttlichen Barmherzigkeit zu eilen, damit der Schaden, den uns die Sünde zugefügt, durch den reinen, süßen Trunk überwunden werde.“ So Cassiodor. So mahnt uns das Hirschbild, je nachdem wir es betrachten, an den Haß Gottes gegen die Sünde im allgemeinen, oder an den Sieg Christi und seiner Apostel über die bösen Mächte, an die Aneignung seines Sieges an den einzelnen Menschen durch die Gnade der Taufe und an das aus dieser Gnade erblühende geistige Leben.

Doch so laut unser Hirschbild redet und so deutlich es hervortritt (es steht nämlich gesondert, während die andern Figuren eine fortlaufende Reihe bilden), so hat doch nicht es mir den Blick in's

Dunkel eröffnet: der erste Lichtstrahl kam von der nächstfolgenden Gruppe zur Linken*), den zwei feuerspeienden, beschuppten und besflügelten Drachen mit den verschlungenen langen Hälsen; über dem einen der bartige Kopf, das Menschenantlitz mit den gekrümmten Widderhörnern und mit dem geheimnißvollen Lächeln in den kunstlosen Zügen. Hauptsächlich letzteres hatte es mir angethan, und als ich nach wiederholtem Anschauen bemerkte, daß dem fraglichen Kopf gleich unter den Hörnern zwei Arme entwachsen und diejen je fünf leibhaftige Finger (die Finger sind sehr kenntlich, während der Arm selbst zu dem Unvollendetsten gehört und erst entdeckt werden mußte); als ich sah, daß die Finger der linken Hand den Schwanz des einen Drachen umklammert halten, während die Finger der rechten zwischen der Kreuzung der Hälse hindurchgreifend die Gurgel des andern umfassen, so daß beider Ungethüme Kraft gelähmt erscheint, da fiel es mir plötzlich wie Schuppen von den Augen.

Das ist ja, sagte ich mir, der Widder der Katakomben, dieses auf den ältesten Grabmalern und in den unterirdischen Heiligthümern der ersten Christen so beliebte Sinnbild des Erlösers: und jenes ist „die alte Schlange, der große Drache“, nach Macht, Wuth und List das würdige Konterfei Satans: in den Psalmen, bei Isaias und in der Geheimen Offenbarung nicht weniger als siebenzehn Mal genannt, das volkstümlichste Ungeheuer in der Sage und in den Kunstvorstellungen des Mittelalters. Ein Stärkerer als er selbst ist hier über ihn gekommen, hat ihn überwunden und ihm die ganze Waffenrüstung, auf die er sich verließ, abgenommen (vgl. Luk. 11, 22); das ganze Offensiv- und Defensiv-Arsenal dieser Ungethüme befindet sich in den Händen des Widdermenschen und ist von ihm wie mit eisernen Klammern umschlossen. Wirklich eine originell-brastische Darstellung der durch den Opfer-

*) Wir bitten, von dem Hirschbild an nach links um den Taufstein herumzugehen. Die Reihenfolge ist dann diese: Die Drachengruppe mit Widderkopf: 4. Bild der Bellage; Schluß der Drachengruppe mit zweitem Widderkopf und einem kleineren Thier: 3. Bild; Einhorn und Löwe: 2. Bild. Die Aufnahme geschah in sehr befriedigender Weise durch Photograph Fiedler in Freudenstadt.

tod des Erlösers dem Höllenfürsten beibrachten Niederlage! Auch wußte unser Bildner bei aller Unvollkommenheit seiner Mittel wohl, was er darstellen wollte. Diese Ungeheuer mit schweren, dem Fischleib sich anschmiegenden Flügeln, mit kleinem Rachen und riesigen Augen, die wie die des übrigen Gethiers (abgesehen von dem Menschengesicht) nur durch grobe Linien hergestellt sind; diese zwischen Eidechse, Schlange, Fisch und Vogel hin und her schwankenden Unthiere, in welchen wir einigermaßen die Ichthyosauri und Plesiosauri der Vorzeit wiedererkennen: sie sind viel weniger willkürlich, als wir auf den ersten Blick glauben möchten. „Sein Maul ist klein (sagt Brunetto Latini von dem Drachen) gleichsam nur eine enge Oeffnung, um Zunge und Geißer hindurchzulassen.“ Um so länger ist der Hals, und wenn unser unbekannter Bildner die zwei Drachenhälse ornamental miteinander verschränkt, wie es ihm wohl auf deutschem Boden wenige vor- viele aber nachgethan haben, so hat er sie nicht deshalb so lang machen müssen, um dies Kunststück zu Stande zu bringen, sondern sie waren von selbst so lang; der Schwanenhals galt als Drachen-Eigenthümlichkeit. (Es mag bemerkt werden, daß auch am Westportal des Wiener Stephansdoms ein romanisches Drachenpaar mit solch verschränkten Hälsen vorkommt, nur in einem weit fortgeschrittenen Stil und in reicher ornamentaler Ausgestaltung. Vgl. Paul Müller, das Riesenthor des Stephansdoms S. 25.) „Seine Stärke liegt nicht so sehr in seinen Zähnen als in seinem Schwanz (belehrt uns Rhabanus Maurus, wozu Offenb. 12, 4 des Näheren zu vergleichen wäre), und die Schläge, die der Drache mit dem Schwanz führt, sind verheerender als seine Bisse.“ Auch unser Künstler hat das betreffende Glied nicht zu kurz kommen lassen. Indem er aber gerade dieses Glied fesselt und zwar in beiden Fällen (bei dem linksseitigen Drachenbild wird sich uns das Schauspiel der den Drachenschwanz umfassenden Widderfaust wiederholen), kann er nur die gänzliche Fesselung Satans im Auge gehabt haben.

Feurig und verpestet ist der Athem des Drachen; „sein Niesen ist strahlend Feuer“ (Job 41, 9); „Gift sitzt ihm nicht in

den Zähnen, es träuft ihm von der Zunge“, sagt Hugo von St. Viktor; das Feuer kündet seinen Ingrim, das Gift seine Falschheit und Lüge. Die schweren unbeweglichen Flügel, den plattfüßigen Vögeln entlehnt, malen die Unfähigkeit des bösen Engels, sich jemals wieder nach den verlorenen Sigen im Himmel emporzuschwingen. Der Vogelhals und die Ablersstrahlen erzählen von dem unsinnigsten Stolz und der blindesten Verwegenheit. Da die zwei Füße des Vorderleibes niedrig sind, lassen sie ihn in voller Berührung mit dem Boden, denn „auf dem Bauch sollst du kriechen und Staub fressen dein Leben lang“. „Am Boden sich hinbewegen, auf dem Boden sich hinschleppen, oder noch anschaulicher: den Koth der Erde essen, das heißt in der Sprache der Mystik so viel, als: sich an die irdischen Freuden hängen und darin aufgehen; an die falschen Güter, die eiteln Ehren, die unreinen Sinnengenüsse; sich hieran erfättigen; sie sich gewissermaßen zur Nahrung machen.“ (Corblet, Revue de l'art chrétien, Jahrg. 1864, S. 178, Art. über den Drachen, woraus wir manche Notizen entlehnt haben.)

Diese Einzelheiten führten wir an, nicht als wollten wir einen widerlegen, der allenfalls in diesen Bildwerken bloße Spielerei und Künstlerlaune erblicken möchte — ein solcher wäre der Widerlegung nicht werth —, sondern um zu zeigen, wie diese Bildner des Mittelalters durch ihre Darstellungen diejenigen Gedanken bei den Leuten wirklich erwecken konnten, die wir jetzt nur mit Mühe damit verbinden. Sie konnten es, weil die Formen, deren sie sich bedienten, genau und bestimmte waren und sie sich keine willkürlichen Abweichungen erlaubten. So waren sie sicher, daß ein jeder aus den bekannten Figuren und Zeichen auch die ein für allemal damit verbundenen Lehren, die überall geläufig waren, herauslesen würde: gerade so wie ein kleines Kind den Inhalt seines Bilderbuches, wenn auch mit seinen eigenen Ausdrücken, aus den Bildern allein herausliest. Quod non scriptura — pictura! Was der Griffel nicht thut, thut Meißel und Pinsel: dieser Grundsatz galt in jener bücherarmen und darum des Lesens ziemlich unkundigen Zeit.

Mußten aber die mittelalterlichen Meister

schon um verstanden zu werden, sich streng innerhalb des gegebenen Rahmens halten, so entsagten sie deshalb doch nicht dem selbständigen Denken. Auf dem gegebenen Boden, den sie nicht verlassen durften, und mit den feststehenden Formen schufen sie mitunter Kühn- und überraschende Kombinationen. Davon kann unser Widderkopf etwas erzählen. Was ein Widder bedeuten sollte, wußte alles; was ein Drache, auch. Aber den Widderkopf, der einen Drachen bändigt, nein, das hatte noch niemand gesehen! Thut nichts! Da man die Einzelstücke in ihrer Bedeutung kannte, war man nicht in Verlegenheit, das Ganze zusammen zu reimen. Denksfaul war man damals nicht! Aber ist das auch wirklich ein Widder? Ist es nicht ein Mensch, der die Widderhörner nur zur Verzierung trägt? Nein. Solche Verzierungen trägt man nicht. Ihre Länge und sorgfältige Ausarbeitung (sie sind mit der größten Sorgfalt behandelt, deren unser Bildner fähig war), das kennzeichnet diese Hörner als etwas, was dem ganzen Kopf das Gepräge geben muß und was deshalb in der Erklärung entscheidend ist. Sollte denn so ein Widderhorn ein unbedeutendes Ding sein? So wenig als alles andere! Dieses sehr lange, gewundene und tief gefurchte Horn, das sich von der Stirne zuerst nach vorwärts krümmt, dann sich zurückbiegt, es sinnbildet, sagt Philippe de Thann, das Vorherwissen Gottes, der die Zukunft schaut und dem seit Erschaffung der Welt die künftigen Zeiten ebenso gegenwärtig sind, wie die verklossenen (vgl. Corblet a. a. D. Jahrg. 1865, S. 417). So ein gewichtiges Horn ist gewiß keine Nebensache! Wenn es nun unser Künstler auf das pünktlichste ausführte, nicht einfach bloß, sondern in doppelter, genau besehen vierfacher Auflage, so wollte er uns, das ist klar, einen Widder geben in seiner vollen Bedeutung. — Und doch läßt er ihn nicht als Widder. Was soll das Menschenangeficht? Warum ihn nicht lassen wie in den Kataomben? Weil er auf unserem Taufstein nicht allein vor uns tritt, sondern als Drachenbändiger. Da er dieses in seiner bloßen Widdernatur nicht sein konnte, mußte er wohl Menschenhände haben; zu Menschenhänden aber braucht

es ein Menschenangeficht. Das nun hat ihm unser primitiver Bildner gegeben, ihm aber zugleich in den Hörnern die ganze Bedeutung des Widders gelassen. Er kannte seine Leute! Ihnen überließ er es, aus den Hörnern sich den richtigen Gedankengang herauszuspinnen. Und so haben wir hier einen Widdermenschen oder Menschenwidder, d. h. ein Sineinanderfließen zweier verschiedener Wesen, was sonst in der ersten Kunst des Mittelalters nur im schlimmen Sinn vorzukommen pflegt, z. B. bei dem Hippocentaur, bei dem Drachen mit Sirenenkopf u. dergl., welche Bilder der Sünde sind. (Fortf. folgt.)

Der Abschluß von Kontrakten

erfordert bekanntlich sehr viele Umsicht und Vorsicht und sollte nie vorgenommen werden, ehe dieselben gründlich und allseitig geprüft worden sind. Erfahrungen und Anfragen veranlassen mich, insbesondere Einen Punkt zur Sprache zu bringen, der bei den wichtigsten und theuersten Werken, den Kirchenbauten, im Kontrakt vielfach übersehen wird. Es sollte hier niemals fehlen ein eigener Paragraph des Inhalts, die Originalpläne oder wenigstens eine Kopie derselben dem Pfarramt oder der Gemeinde nach dem Bau zuzustellen. Man kommt später, namentlich bei nothwendig werdenden Reparaturen, sehr oft in die Lage, von diesen Plänen Gebrauch machen zu müssen; finden sie sich nicht vor, so muß man um theures Geld neue Aufnahmen machen lassen. Der Bauherr hat ein Recht, diese Forderung an die Architekten zu stellen; in Sappers Taschenbuch der Baupreise, Stuttgart 1887, handelt in der Norm für Berechnung des Honorars der § 10 von dem geistigen Eigenthum an den Entwürfen: „alle Zeichnungen bleiben Eigenthum des Architekten; der Bauherr kann Kopien von den Entwürfen verlangen, darf dieselben aber nur für das betreffende Werk benutzen.“ Letztere Einschränkung will besagen, es sei nicht erlaubt, von den Plänen ohne Ermächtigung ihres geistigen Urhebers anderweitigen Gebrauch zu machen, sie nach außen zu geben und andere Meister nach denselben arbeiten zu lassen. Aber den Bauakten sollen regelmäßig auch die Risse einverleibt werden und bleiben.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. 3.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1. 27 in Oesterreich, Frco. 5. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

(Fortsetzung.)

Ein anderes Bedenken bildet bei Vielen das Gesetz der Raumeinheit. Ein ununterbrochener Innenraum mit möglichst allseitigem und ungehemmtem Blick auf Altar und Kanzel sei die anzustrebende Innenanlage einer Pfarrkirche; die Zersplitterung des Kirchenraums in viele Nebenräume ohne direkte Verbindung mit dem Chor sei, wo immer möglich, zu vermeiden. Gerade Anbauten und Vergrößerungen aber schaffen fast immer wie nach außen das Bild eines Flickwerks, so nach innen statt eines Raumes mehrere zerstückelte und zerrissene Räume. So vielen Anschein der Wichtigkeit dieser Einwand haben mag, er ist vollständig grundlos und das angebliche Gesetz, auf welches er sich beruft, existirt thatsächlich gar nicht.

Von einem solchen Gesetz könnte höchstens etwa bezüglich der protestantischen Kirchen die Rede sein. Der katholische Kirchenbau hat das Prinzip der absoluten Raumeinheit nie anerkannt, vielmehr von jeher das Prinzip der Raumeintheilung zur Durchführung gebracht in der mehrschiffigen Anlage, in der Einfügung eines Querschiffs, in den Seitenkapellen und Chorumgängen, in der Anschiffung von Beicht-, Tauf-, Altarkapellen. Daß das Volk möglichst in seiner Gesamtheit auf den Altar sehe, kann man im allgemeinen für wünschenswerth erklären, aber es ist nicht absolut nothwendig, denn die Verbindung mit dem Altar und der Liturgie wird ja nicht bloß durch das Gesicht hergestellt. Eine „Zerreißung“ des Innenraumes ist ja durchaus nicht nothwendige Folge jeder Erweiterung; ein Anbau in der Längsachse zerreißt nicht, verlängert nur den Kirchenraum; ein seitlicher Aus-

bau zerreißt ihn nicht mehr als jede mehrschiffige Anlage. Wo aber in Folge der Erweiterung mehrere, mehr oder weniger gesonderte Räume sich bilden, da haben wir für dieselben die beste Verwendbung. Hier konnte zwar das alte Chörchen nicht in seiner bisherigen Funktion belassen, aber doch erhalten werden; es steht vielleicht jetzt neben dem neuen Chor oder an einer Längswand des Schiffes; nach außen bildet es eine ganz willkommene Bereicherung der architektonischen Ansicht, im Innern kann man es vorzüglich brauchen für einen Nebenaltar oder für den Taufstein, oder für einen Beichtstuhl, und gar bald wird es ohne allen Zweifel ein dem Volk besonders liebes Gebetswinkelchen sein. Was schadet es also hier, daß neben dem Hauptraum ein kleiner Nebenraum sich gebildet hat? An einem andern Ort ist es möglich, auf der einen Chorseite hinauszufahren und dadurch einen Nebenchorraum zu erhalten mit direktem Blick auf den Hochaltar; dieser für sich abgeschlossene Raum läßt sich vortrefflich verwerten; man kann hier unter Umständen die ganze Schuljugend unterbringen in einer Weise, daß sie vom Gros der Gemeinde abgetrennt, sehr leicht zu überwachen ist und sehr gut auf den Altar sieht; oder man kann den Raum für die besseren Leute vorbehalten. Wieder in einem andern Fall konnte vom alten Bau noch ein Theil stehen gelassen werden, der jetzt außer aller Symmetrie irgendwo am Langhaus sich anschiffet, wozu ihn wegreißen? was thut er dem Hauptraum zu leide? er ist wie geschaffen dazu, für einen Beichtstuhl ein abgeschiedenes stilles Plätzchen zu bieten. Das ist es ja eben, was alte Kirchen so anziehend, reizvoll, so heimlich und traut, dem Volke so theuer macht, daß man in ihnen nicht auf Einen Blick von Wand zu Wand alles überschauen kann, daß man

nicht verschlungen wird und aufgeht in einem öden einförmigen Raume, sondern daß da und dort kleine Nebenräume, Krypten und Kapellen winken, in welche das der Einsamkeit bedürftige Herz sich zurückziehen und in der Welt des Gebetes sich verlieren kann.

Mit solchen Anschauungen sind wir aber bereits bei manchen in den Verdacht neuer Gesetzesverletzung gekommen. Das weitere, gegen Vergrößerung alter Bauten ins Feld geführte Gesetz ist das der Symmetrie, ein Gesetz, das bei vielen als das oberste und heiligste Gesetz im ganzen Reich der Kunst gilt, so daß sie Nichtbeobachtung desselben als absolut sicheres Zeichen barbarischen Geschmacks und rohen Kunstgefühls ansehen. Mit diesem Gesetz hat es eine eigenthümliche Bewandniß. Als noch kaum eine Ahnung von den wahren Lebensgesetzen der Kunst sich wieder in Deutschland eingestellt hatte, da regierte schon dieses Gesetz mit fast magischer Gewalt, und noch stehen wir so sehr unter seinem Bann, daß wir mitunter wahrlich lieber Kunstfehler machen, nur um das angeblich höchste Kunstgesetz nicht zu verletzen. So stark war der Druck dieses Gesetzes, daß niemand es gewagt hätte z. B. in der linken Chorwand eine Sakristeithüre anzubringen, ohne rechts dieselbe Thüre nachzubilden, nöthigenfalls als Blendthüre, wiewohl rechts lediglich gar kein Bedürfniß einer Thüre bestand. Den zarten Symmetriesinn hätte es lange tödtlich beleidigt, wenn von zwei einander gegenüber postierten Nebenaltären der eine es gewagt hätte, auch nur um eine Linie vom andern abzuweichen. War es nicht möglich, die Fensterreihe der einen Kirchenwand auf der andern genau zu reproduziren, so hielt man sich im Gewissen verpflichtet, auf der anderen Seite die korrespondirenden Fenster, die nicht wirklich angebracht werden konnten, wenigstens auf die Wand möglichst naturgetreu anzumalen mit Scheiben und Gitterwerk; hat man doch noch in den letzten Jahren in einem großen Münster auf die fensterlose Chorwand die Fenster der andern Seite wenigstens in den Umrisslinien aufgezeichnet. Die Symmetrie ist das einzige ästhetische Gesetz, welches auch der Zopfstil noch respektirte und welches daher so

fest im Bewußtsein blieb; der Zopfstil wurde hierin so delikat, daß er schließlich es nicht mehr ertrug, daß der Kanzel auf der einen Seite nicht auch eine auf der andern Seite entsprach, daß nur rechts ein Taufstein sich befand und nicht auch links, und daher, wie in manchen Kirchen zu sehen, in der That neben die eigentliche Kanzel und den rechten Taufstein noch eine Scheinkanzel und einen Scheintaufstein setzte.

Daß es ein Gesetz der Symmetrie gibt, ist zweifellos. Aber in welchem Sinn und Umfang es zurecht bestehe und verpflichte, das ist eine große Frage. Durch die rein mechanische und geistlose Auffassung und Handhabung des Gesetzes wurde, wie man allmählig einsieht, die Kunst mehr geschädigt als gefördert. Selbstverständlich wird man eine Kirche in ihrem Hauptorganismus symmetrisch anlegen; aber nicht einmal hier wird es ein gesundes Auge beleidigen können, wenn etwa rechts am Langhaus sich eine Kapelle ausbaut, auf der linken Seite nicht. Es verhält sich hier ähnlich wie mit der Stileinheit; wo immer die Abweichung von der ganz regulären Norm rationell oder historisch begründet und legitimirt ist, da kann man sich an derselben nicht mehr stoßen. Vollends bei Nothbauten, wie es die Vergrößerungen in größerem oder geringerem Maße immer sind, hat man ein volles Recht, beinahe jede Rücksicht auf symmetrische Anlage bei Seite zu lassen. Kann man durch Anfügung eines einzigen Seitenschiffes das Defizit an Raum heben, so füge man es unbedenklich an, selbst auf die Gefahr hin, delikate Augen durch den Mangel an Symmetrie zu verletzen; kann man zwei anfügen, aber nur von ungleicher Breite, so kümmerge man sich im Bedürfnißfalle lediglich nicht um diese Ungleichheit. Der auf diese Weise entstehende unsymmetrische Bau wird vielleicht selbst nach außen besser und malerischer wirken, als manche unserer Neubauten mit ihrer frisirten Nüchternheit und ihren jämmerlichen Verhältnissen; sollten aber im Innern sich störende Mißverhältnisse ergeben, so könnte eine kluge Dekorationsweise sie wohl ausgleichen.

Noch weniger fallen ins Gewicht die Bedenken wegen etwaiger Ungleichheit des

Materials, wegen des möglichen Zusammenstößens von Bröckelgemäuer und Quader- oder Backsteinbau, wegen Verlust der Ostung u. s. f. Jene Materialien werden sicher keinen Krieg mit einander anfangen und die Ostung ist keine absolut verbindliche Norm. (Fortsetzung folgt.)

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpr. Eug. Koppeler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Läßt denn übrigens die Ueberleitung zwischen dem ersten und zweiten Stockwerk zu wünschen übrig? Dieselbe ist so gut als es bei ungleichartigen Theilen nur immer möglich: und das ist die zweite Ursache der einheitlichen Wirkung. Auch unser Kunststrichter bei Corblet gibt zu, „daß die übrigens mageren Umrißlinien des Untertheils hinlänglich aufeinander gehen und zum Ganzen stimmen“. Die Masse der Eckstreben hält ja nicht bloß den viereckigen Bau zusammen, sondern dieselben verzüngen sich zusehends und wachsen, an den bedeutenderen Einsprünngen mit fialenbekrönten Heiligenhäuschen belebt, deutlich genug in die Höhe. Die obersten dieser Fialen tragen die Bewegung über die erste Umgangsgallerie noch hinaus; andererseits greift das Achteck in seiner Wurzel unter dieselbe herab. Noch unterhalb derselben (neben der Uhrentafel) zieht sich die Hauptmasse um so viele Theile nach innen zurück, daß sich die Grundlage für den achteckigen Bau und für die vier dreiseitigen Achteckthürme bildet. Kann also die viel geschmähete, übrigens auf das zierlichste im Bierpaß durchbrochene Gallerie das Untere vom Oberen scheiden? So wenig als ein Gürtel den Leib des Helden entzweischneidet, den er umfängt! Selbst ein so gründlicher Beurtheiler, wie Moller, findet an diesem Uebergang nichts auszusagen und stellt ihn sogar zusammen mit der unübertrefflichen Verschmelzung der Theile, welche den Oberbau auszeichnet. „Besonders meisterhaft (schreibt er a. a. O.) erscheint von dem mittleren Theil abwärts die Verbindung mit dem viereckigen Untersatz; oberhalb der Uebergang ins Achteck und die verständige Verbindung beider Stockwerke des Achtecks in eine Hauptmasse.“ Dieser Uebergang aber und die letztgenannte

Verbindung bewerkstelligen sich folgendermaßen — sie erforschen, heißt das Wesen des deutschen Thurmbaus selbst erforschen und die Gothik in ihren tiefsten Geheimnissen belauschen.

In schweren, nur durch kleine Fenster (Schalllöcher) durchbrochenen Mauermassen beginnt, zugleich mit dem zweiten Stockwerk, das Oktogon, jedoch ohne sofort als solches offen hervorzutreten. Nach den Eckseiten hin umstellen es die vier mächtigen dreiseitigen Fialenthürme, welche in der Wurzel mit ihm verwachsen, ihm vorerst noch ein vierseitiges (eigentlich, in der Nähe gesehen, da sie die acht Ecken durchblicken lassen, gewissermaßen zwölfsseitiges) Ansehen verleihen. Aber die Massen lösen sich vom ersten Gesims dieser Strebethürme an. Diese selbst lichten sich zu mehrgliedrigen Tabernakeln, welche ihrerseits mehrere und darunter je eine die übrigen um Doppelte überragende Spitzsäule als Trabanten neben dem Hauptkörper in die Höhe schicken. Dieser selbst, frei geworden, öffnet sich nach allen acht Seiten hin in gewaltige, dreigetheilte, mit reichgeschmückten Wimpergen gekrönte Fenster. Zwischen denselben die acht schlanken Pfeiler, in Spitzpyramiden austönend, fortan die einzigen festen Theile des Achtecks, bieten nun ihre Schultern als Stützen den acht Helmrippen dar, die trotz ihrer scheinbaren Schwäche sich kräftig einander entgegenstemmend die mächtige Kreuzblume nun schon manch' Jahrhundert sicher zum Himmel heben. Die Felser zwischen den Rippen, nach oben mehr und mehr sich verengend, sind mit zierlichen Rosetten wie mit den zartesten Fäden übersponnen, und der erstaunte Wanderer, der im Brennpunkt all' der Herrlichkeit auf der Plattform (am Fuß der großen Fenster des Achtecks) sich befindet, sieht über sich, durch keinerlei trennendes Zwischenglied beengt, wie ein Gebild von Feenhänden den duftigsten Dom sich weben und über ihm, durch all' sein luftiges Formenspiel hindurch, des Himmels Blau. (Von der unteren Umgangsgallerie auf die Plattform gelangt man auf einer Wendeltreppe von 56 Stufen; 70 weitere Stufen führen nach dem oberen Umgang, welcher die Pyramide umzieht. Diese mißt an ihrem Fuß 36 m im Umfang.)

„Ich mußte beim Anblick dieses Thurmes, der

in allen seinen Massen so leicht und frei sich hebt und schwingt, so daß das Auge selbst wie unwillkürlich mit in die Höhe gerissen wird, und wenn es an der Spitze angelangt ist, dort gleichsam den Geist in Gestalt einer leichtgeflügelten Taube sitzen sieht, der nun, sobald des Menschen Auge ihn erblickt, sich aufschwingt und die Ahnung des Menschen in noch größere Höhe lenkt — bei diesem Anblick mußte ich immer jenes Wortes der Genesis gedenken, in welchem uns Moses die Schöpfung des ersten Menschen erzählt und nach welchem mir noch von den Zeiten des ersten Unterrichtes das Bild in der Erinnerung schwebte, wie Gott der Herr den Leib des ersten Menschen aus Erde gebildet und dann ihm den Odem des Lebens eingehaucht, und dieser nun von der Erde, auf der er zuerst, ein fühlloser Leichnam, gelegen, aufsprang und lebte. Hier sah ich ein treues unverkennbares Nachbild jenes ersten Bildes der Menschenschöpfung; ich sah die Erde in ihrer festesten, schwersten Gestalt, in der schwerfälligen Steinmasse von dem Hauche des künstlerischen Menschengewisses getroffen, vom Boden aufspringen und sich durch eine neue höhere Lebenskraft nach oben schwingen. Zwar war das erste Gesetz der Schwere nicht aus dem Steine gewichen, aber es war einem anderen Gesetze gehoriam geworden und durch dasselbe von seiner Schwerfälligkeit befreit. Das erdhaftere Gesetz gab ihm Festigkeit und Stärke, das Gesetz der Kunst Leichtigkeit, Zierlichkeit und Schönheit, und beide in dieser innigen Wechselwirkung die reine Harmonie von Kraft und Anmuth. Die wahre Schönheit aber, wie die schöne Wahrheit, entsteht immer nur aus der Harmonie zweier sich gegenüberstehenden Lebensbedingungen, die in ihrer gegenseitigen Einigung in einander und für einander sind und leben und die Kraft des Geistes in dem Grunde der äußeren Erscheinung offenbaren, der äußeren Erscheinung aber eine innere Bedeutung, Sinn und Zweck verleihen.“ (Deutinger a. a. V.)

„Müßtern wir (sagt Kallenbach sehr lehrreich in seinem „Atlas zur Gesch. der deutsch. mittelalt. Bauk.“), müßtern wir noch einmal das Ganze, so finden wir, daß unten tragend und aufwärts immer lichter emporkwachsend an jeder Stelle, wo zur Gewinnung der pyramidalen Hauptform und des achteckigen, zuletzt spitzigen Schlusses der Hauptmasse gewisse Theile entbehrlich werden, diese Theile nach dem nämlichen Gesetze der großen Mitte in abgeforderte Zweige aufsprossen von mehr oder minder Bedeutung an Körper und Höhe je nach Verhältniß der ihnen zufallenden Basis. So zuerst die untern, dann die höhern und größern Heiligenhäuschen, viel bedeutender die Dreieckpyramiden und zuletzt die Plattformtrone, welche die Masse der Säulen des Achtecks in besondere Thürmbündel, die Masse der Fenster in Dreieckgiebel auswalzen läßt und durch die letzteren zugleich den horizontalen Abschluß vermeidet: gleichsam die untere Aufstrebung nach der Spitzpyramide hinübertragend. Der einzige bei dieser sonst so geistreichen Anordnung störende Theil ist die unterste Umgangsgallerie, weil diese zu stark das Untere vom Oberen scheidet.“

Daß und warum wir den fraglichen Bauthheil nicht so schwer nehmen, ist schon

befprochen. Nun aber scheint uns derselbe wenigstens in einer Hinsicht sogar von günstiger Wirkung. Bekanntlich preisen alle Beurtheiler den Freiburger Münsterturm ob des ungekünstelten, unmittelbaren Eindrucks, den er, und zwar vor allen seinesgleichen, hervorbringt. Er reizt hin durch einen sanften, harmonischen Zauber, durch seine von allem Gefuchten weit entfernte Vollendung, Reinheit und Zartheit, die den Beschauer über die Erde und über sich selbst erhebt. Darüber sind alle, die ihn gesehen, einig. Köln fröstelt schon, Wien ist geziert, Ulm absichtlich effektiv: nur der Freiburger Thurm erscheint als das ungeschminkte Kind frei schaffender künstlerischer Phantasie — der entwickelten deutschen Thurbaukunst erstes Lächeln und erste reife Frucht zugleich! Und so erscheint er, obgleich auf das geistreichste angelegt, auf das feinste abgestuft und bis zu seinen letzten Ornamenten durch und durch berechnet und abgewogen. Aber das Auge empfindet nur die wohlthätigen Folgen dieser Berechnung, sie selbst empfindet es nicht. Es schwebt in diesen Formen und in ihren schönen Verhältnissen, als ob sie so sein müßten, und der Eindruck bleibt rein naiv. Sollten nun „die fast roh abbrechenden Hauptformen des Untertheils“, von welchen Kugler redet, welcher übrigens doch zugibt, sie seien „leise verdeckt und somit für den Gesamteindruck nicht störend“, sollte, sagen wir, die kleine Unebenheit zwischen den beiden ungleichen Hälften der Natürlichkeit der Wirkung nicht sogar nützen? — Ebenso, gewiß, wie eine unvermittelte Wendung der Frische der Darstellung nützt! Dohme vermisst an der Kölner Fassade „die Herbigkeit früherer Zeiten und ihre reizvollen Gegensätze“. Nun, diese reizvollen Gegensätze sie sind hier! Nur an einem einzigen Punkt treten sie hervor, da wo eine noch nicht ganz entwickelte Kunst der voll entwickelten die Hand reicht und hier sollten sie nicht am Plage sein? — Sagen wir es frei und selbst auf die Gefahr hin, bei Baumeistern und Kunststrichern ein Kopfschütteln zu erregen: Uns ist die Freiburger himmelanstrebende Pracht (ähnlich der auf kahlem Stamm sich wiegenden Pyramide eines Riesen unserer Wälder) immer um so achtungsgebietender vorge-

kommen, je schlichter der Fuß — schlicht nicht durch Armuth, sondern durch Absicht des Meisters, wie die prächtige Thurmhalle zeigt — je einfacher der Unterbau ist, dem sie entspricht;

„ . . . sie gleicht der Fichte,
Die verlangend aufwärts strebt zum
Lichte,

Schönste Fier im weiten Waldbereich.“

(Ludwig Brill.)

(Fortsetzung folgt.)

Das Bildwerk des Taufsteins in Freudenstadt.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppeler.

(Fortsetzung.)

Wer nun aber unsere Widder-Drachenscene, wie sie nun einmal ist, als ungehörig, ja ungeheuerlich verurtheilen möchte, dem können wir versichern, daß er an theologischer Einsicht hinter jenen, für welche ursprünglich dies Bildwerk gemünzt war, weit zurücksteht. Die scheinbare Ungeheuerlichkeit birgt einen tiefen Sinn. Der Widder gegen den Drachen das bedeutet nichts anderes als: die höchste Machtentfaltung Christi gegenüber der höchsten Machtentfaltung des Antichrist. Diese höchste Machtentfaltung Christi, wo hat sie stattgefunden? Am Kreuze, eben als er dem Giftthauch des Drachen zu unterliegen schien. Das Vorbild dieses Kreuzesopfers aber war von jeher der Widder, vorbildlich schon geopfert auf dem Altar des alten Bundes. Siehst du jetzt diese Gruppe allmählig mit anderen Augen an? Verstehst du jetzt das Lächeln dieses gehörnten Menschenantlitzes über dem feuerspeienden Ungeheuer? Es ist das Lächeln der siegesgewissen Ueberlegenheit! Bald sollst du noch mehr verstehen lernen! Die Gottesgelehrten beziehen sich in ihren Erklärungen des Widderhymbole auf Abrahams Opfer. Isaak, ein Vorbild des Erlösers, wird zum Tod verurtheilt, aber nicht getödtet. Darum ist eben Isaak ein Vorbild der Gottheit Christi, welche am Kreuze nicht starb! Der Widder dagegen, den Abraham im Dornbusch hängend fand und opferte, ist das Vorbild von Christi Menschheit. „Der Widder (sagt der hl. Anselm, Enarr. in Matth.) und nicht Isaak ist geschlachtet, d. h. die

Menschheit Christi hängend an den Hörnern des Kreuzes zwischen den Dörnern der Trübsal.“ — Weil der Widder ein Vorbild der geschlachten Menschheit des Erlösers ist, deshalb hat der Widder hier das Gesicht eines Menschen. Seht, wie treffend, wie tiefsinnig uns jetzt erscheint, was uns Anfangs befremdete! Darum nur nicht gleich aburtheilen angefichts dieser Kunst in Windeln! Noth mögen die Formen sein, aber die Gedanken sind desto feiner!

So kann, „wer stillem Deuten nachzugehen sich bemüht“, den Thieren, den Pflanzen und anderen sinnlichen Gegenständen die Geheimnisse entreißen, welche unsere Väter, ihrer poetisch-religiösen Richtung folgend, denselben anvertraut haben. Sie selbst haben uns zugleich mit den Räthseln auch ausgiebige Schlüssel zu deren Lösung hinterlassen. Und dennoch wie viele noch unaufgeklärte Schwierigkeiten und ungehobene Schätze! Das kommt daher, daß es außer den allbekanntesten Sinnbildern auch lokal gefärbte gibt; so daß man verschiedene Zeichen (wie auf unserem Taufstein) vereinigte, um eine Gedankenreihe auszudrücken, wodurch der Sinn derselben modifizirt wird; endlich daß manche Gebilde sogar so tief auf der Kindheitsstufe der Kunst stehen, daß man nicht mehr erkennt, was sie vorstellen, also noch viel weniger, was sie bedeuten sollen.

Jenes kleine Thier zur Linken der Drachengruppe, es greift eine fliehende Schlange auf, als wäre es gegen ihr Gift gefeit und es stürzt sich muthig dem feuerspeienden Drachen entgegen, als wüßte es dessen gefräßige Gurgel von starker Hand zugeschnürt — was ist dieses und was will es? Ich dachte anfangs, es müßte der wilde Esel sein, wohl aus keinem anderen Grund, als weil dieser mir als ein bedeutungsvolles Thier bekannt war; auch hätte das bekehrte Heidenthum, dessen Sinnbild bekanntlich der wilde Esel ist, auf einem Taufstein eine gar gute Figur gemacht. Zum Zeichen der Befreiung von Tod und Sünde würde dann die Schlange dem Thier aus dem Munde kriechen. Aber die Schlange kriecht eben nicht aus dem Mund; sie flieht vor ihm; auch ist das bekehrte Heidenthum nur dann im wilden

Esel vertreten, wenn er gesättigt im duffigen Grafe ruht: gerade dies Ausruhen nach vorausgegangener Sättigung bezeichnet den gestillten Hunger nach Wahrheit. Unser fragliches Thier ist aber in springender Bewegung dargestellt. Es zeigt augenscheinlich mehr Leben als alle die anderen Thiergestalten zusammen. Und der Schweif ist zu stark und zu lang für einen Esel, die Ohren aber sind zu kurz. Uebrigens rennt kein wilder Esel gegen einen Drachen. Vielmehr flieht er Mensch und Vieh, er der „Einsiedler für sich allein“, ein Ausdruck des Propheten (Oseas 8, 9), der offenbar den höchsten Grad der Vereinsamung ausdrückt. Nein, es ist kein Esel. Was ist es denn? Daß uns doch die Pflanze Auskunft gäbe, die so geheimnißvoll zwischen ihm und dem Drachen steht. Sie ist genau so gebildet, wie jenes dreiblättrige Kraut in dem Schlangenring vor dem Hirsch. Da sie unversehrt dasteht trotz Drachengift und Schlangengift, so muß sie wohl zu den wunderbaren Kräutern gehören, mit welchen Mensch und Thier sich dieses Gezücht vom Leibe hielt oder doch sich gegen das Gift schützte. (Als Heilmittel galten u. a. der gemeine Knorpellattich, der wilde Epheu, die Menthe; Plin. N. G. 8, 61; als Schutzmittel: die Raute. „Wenn das Wiesel mit der Schlange in den Kampf will, so laut es Raute und geht dann getrostes Muthes wie gepanzert und gewappnet in den Streit; die Raute ist nämlich der Schlange höchst feindlich.“ Mel. Th. G. 9, 26. 4, 14.) Doch bei dem allgemeinen Gebrauch solcher Mittel ist auf keine bestimmte Thierart zu schließen. Aber bestimmte Thiere werden als erklärte Gegner des Drachen namhaft gemacht. Darin liegt es offenbar! Wie wäre es, wenn wir diese suchten? Wir suchten und fanden nur drei: die Tauben, den Elephanten und den Panther (vgl. Corblet 1864, S. 86). Und ist das Fragliche kein Panther? — Wie er leibt und lebt! Nichts kann ähnlicher sein. Der Kopf, der Sprung nach Katzenart, der mächtige Schweif mit dem blattförmigen Haarbüschel, die scharfen Klauen, alles paßt, und die Symbolik, wie paßt erst sie! (Die Größe der Thiergestalt ist gleichgiltig; sie richtete sich nur nach dem auszufüllenden Raum.)

Die Thierbücher wissen Wunders viel zu sagen von der Schönheit des Panthers, dem Farbenglanz seines Felles, von seiner Milde und seinen sonstigen Vorzügen, welche ihn zum Liebling der Thierwelt machen. Nur der Drache haßt ihn und stellt ihm nach auf jegliche Weise. Doch läßt er sich durch ihn nicht hindern, auf Beute auszugehen. Er nährt sich von verschiedenem Fleisch, und nachdem er sich gesättigt, sucht er sein Lager auf und schläft drei Tage lang einen tiefen Schlaf. Nach seinem Erwachen rennt er, indem er einen durchdringenden Laut ausstößt, durch den Wald und die ganze Thierwelt gibt ihm das Geleit, angezogen und an ihn gefesselt durch einen süßen Wohlgeruch, der seiner Kehle entströmt und sich seiner ganzen Umgebung mittheilt. Aber dem Drachen ist nichts mehr zuwider als dieser Duft. Darum flieht er vor der Stimme des Panthers soweit er kann, vertriecht sich in seine Höhle und bleibt dort zitternd und wie leblos liegen.

Die Deutung dieser Sage lautet einstimmig so: Der Panther bezeichnet Jesus, den Schönsten unter den Menschenkindern. Sein reicher bunter Farbenschmelz sinnbildet die Tugenden des Erlösers: seine Milde, seine Geduld, die göttliche Liebe, die ihn trieb bis zur Opferung seiner selbst, bis zur Berufung der Heiden. Der Panther sättigt sich mit verschiedenem Fleisch: Jesus wird gesättigt von Schmach und Schmerz. Des Panthers Erwachen bedeutet die Auferstehung; sein Lockruf, seine Anziehungskraft auf die Bewohner des Waldes sinnbildet den unwiderstehlichen Zauber des Wortes Gottes, das mit Macht und Lieblichkeit erschallt und die Herzen einnimmt.

Endlich der knirschende, fliehende Drache, der halbtodt sich in seinem Schlupfwinkel verbirgt, das ist der Teufel, welchen Jesus bei seinem Hinabsteigen in die Unterwelt fesselte und der seitdem in ohnmächtiger Wuth schnaubt. (Vgl. Corblet 1864, S. 91 f.) Die Hauptzüge dieser Sage nun finden wir in dem Bildwerk, das uns beschäftigt. Der Drache schnaubt Feuer und Flamme gegen den Panther: unauslöschlicher Haß des Feindes. Die Schlange flieht athemlos vor dem Panther, wobei nur fraglich, ob sie den Schlupfwinkel erreicht: Niederlage und Ohnmacht des

Feindes. (Allerdings flieht hier nicht der Drache selbst, sondern eine Schlange, beides aber kommt auf dasselbe hinaus, wie auch Hugo von St. Viktor in seiner Erklärung des Panthermythus (Institut. mon.) Drache und Schlange unterschiedslos gebraucht: „Als unser Herr, der wahre Panther, in die Unterwelt hinabstieg, band er daselbst den großen Drachen, den größten Feind der Menschen, nämlich die alte Schlange.“ Da der Drache erstens als wuthschraubend, zweitens als besiegt gezeichnet werden sollte, mußte für die zweite Rolle sein Pendant, die Schlange, herhalten.) Der Panther setzt siegreich seinen Lauf fort: Triumph des auferstandenen Heilands. Wie also der Widder den Opfertod Jesu sinnbildet, so der Panther die Auferstehung. Dank dem sterbenden, dank dem auferstandenen Erlöser werdet ihr in das Himmelreich eingehen, wozu die Taufe den Durchgang bildet: das ist's, woran diese zwei Bildwerke in ihrer Nebeneinanderstellung auf diesem Taufstein mahnen.

(Schluß folgt.)

Ueber mittelalterliche Holzskulpturen aus Oberschwaben

von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Erster Artikel.

Weitaus die meisten und wohl auch besten Skulpturen aus Holz stammen, bei uns wie anderwärts aus dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. Skulpturen aus Stein sind zwar an den Portalen der gothischen Kirchen aus weit älterer Zeit zahlreich erhalten; viel spärlicher aber, worüber die bisher erschienenen Hefte des interessanten Werkes von Münzenberger ¹⁾ Aufschluß geben, sind die gleichzeitigen Holzskulpturen. In Schwaben insbesondere sind dieselben geradezu als eine Seltenheit zu betrachten.

In unserem engeren Vaterland beschäftigte sich zuerst (1849) der sehr verdiente Kirchenrath Dursch ²⁾ einlässlicher mit diesem Gegenstand. Er glaubt (l. c. S. 31)

¹⁾ Zur Kenntniß und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt am Main.

²⁾ Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben. Sechster Bericht 1849, S. 26.

einige Skulpturen vorführen zu können, „welche noch auf der Grundlage des byzantinischen Stils zu beruhen scheinen“; allein die weit überwiegende Zahl der in seiner Sammlung vereinigten Skulpturen erkennt und anerkennt er als Erzeugnisse des 15. Jahrhunderts.

Auffallend ist, daß selbst in Ulm, das doch ein alter Centralort der bildenden Künste in Schwaben war, und dessen Bildwerke auch am genauesten untersucht und edirt sind, keine Holzskulptur sich mehr vorfindet, die älter wäre als der in der dortigen Sammlung aufbewahrte Palmesel, der wohl im Jahr 1420 von Hans Acker gefertigt wurde (cf. Pressel: Ulm und sein Münster, Festschrift 1877, S. 48). Zuvor schon (1871) wurde von Rauch eine Abbildung und Beschreibung desselben gegeben in den Verhandlungen des Vereins zc. S. 11. Sodann würden jene Holzfiguren kommen, welche an dem Hauptportal des Münsters sich befinden, nämlich: Mutter Anna, Maria und Johannes (Abbildungen in den Verhandlungen des Vereins zc. 1873, Tafel II); sie verrathen aber nach Pressel (Festschrift 1877, S. 49) schon die Einwirkung der Schule Syrlins, womit wir ganz übereinstimmen, also zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Und doch kann darüber kaum ein Zweifel sein, daß in Ulm Skulptur und Malerei schon im 14. Jahrhundert eine Stätte hatten. In der Kirche zu den Wengen wurde um 1400 der Lukasaltar errichtet (seit 1631 entfernt und verschollen), zu welchem die Meister Eberhard, Lukas, Martin ein ewiges Licht stifteten. Da die Namen dieser drei Meister, ersterer als Schreiner und Bildschnitzer, beide letztere als Maler auch sonst vorkommen, so wird mit Recht angenommen, daß dieselben zu dem Lukasaltar in einem noch näheren Verhältnisse gestanden haben werden (cf. Verhandlungen des Vereins zc. 1870, S. 25). Pressel in seiner Festschrift (S. 28) führt als die ältesten Pfründen am Münster an, die mit Altären daselbst verbunden waren: der Kaiseraltar 1378, der Balthingeraltar 1381, der Krastentalter und Raibenaltar 1387 und einen Maler Rudolf Schaggan und den Meister Eberhard, die zu jener Zeit lebten. Aber es hat sich Nichts erhalten, auch vorausgesetzt, daß

Gemälde oder Holzskulpturen an diesen Altären angebracht gewesen seien, was doch recht wahrscheinlich ist.

Soviel mag aus alle dem hervorgehen, daß Holzskulpturen, welche älter sind als das 15. Jahrhundert, bei uns eine Seltenheit sein werden; es mag deshalb auch gestattet und angezeigt sein, über den Bestand einiger Statuen, die sicher in das 14. Jahrhundert zurückgehen, Mittheilung zu machen. Die Beurtheilung stützt sich hierbei allerdings nicht auf äußerliche Beglaubigung, sondern auf den Stil. Allein die Gefahr eines groben Fehlgriffes ist hier kaum zu fürchten, weil die Stein- skulpturen sicher leiten, die ihrerseits durch die Bauzeit der gothischen Kirchen gut gesichert sind.

Lübke beschreibt den allgemeinen Charakter derselben so:

„Die Figuren verlieren (in dieser Zeit des gothischen Stils) die stattliche Würde, das an die Antike erinnernde Gepräge von erhabener Ruhe; sie werden schlank und schwank, zart aufgeschossen und mit schwärmerischer Neigung des Lockenhauptes dargestellt; sie biegen mit einem Schwung, der den Schwerpunkt auf die eine Seite verlegt und die andere dagegen sich tief einziehen läßt, den ganzen Körper aus- und einwärts, wie wenn derselbe unmittelbar den leisesten Schwingungen des Empfindens folgte; sie sprechen diese Regungen des Seelenlebens durch einen Zug lächelnder Holdseligkeit aus, der fast ohne Ausnahme das Gesicht freundlich erhellt.“

Ganz übereinstimmend äußert sich auch Bode.¹⁾ Wir möchten als Paradigma hiefür auf die in größerem Maßstab ausgeführte und niedrig genug (in Mannshöhe) stehende Steinfigur des hl. Johannes des Täuflers am Portal des Münsters in Ueberlingen (14. Jahrhundert) hinweisen; aber auch ein Blick auf unsere Holzfiguren genügt schon, um diesen Charakter alsbald herauszufinden.

Ich sahte schon in den sechziger Jahren die beiden 0,90 m hohen Figuren des hl. Johannes des Täuflers und des Evangelisten ins Auge, die aber dazumal dem Altar der Kapelle in Ellmannsweiler, Ob. Wiberach, einverleibt waren. Als ich aber im Laufe des Jahrs 1888 hörte, daß dieselben einem neuen Altar haben weichen müssen und in Privatbesitz übergegangen seien, traf ich alsbald Einleitungen, um dieselben zu erwerben, was

auch gelang. Außer der allgemeinen Haltung ist bei diesen Figuren weiter noch sehr charakteristisch: die Behandlung des



Faltenwurfs an den Mänteln. Dieselben sind ziemlich straff über den Leib herübergezogen, so daß über dem Leib selbst nur wenige und schwache Faltungen sich ergeben können. Dagegen ist die Fülle des Stoffes des Mantels auf die Spitze gelegt, welche vom Festungspunkte an gerade herabfallen. Hier erfolgt nun eine kauschig-zierliche Anordnung der Falten, die in eine mehr oder weniger große Anzahl von Trichtern zusammengefaßt sind. Im Laufe des 14. Jahrhunderts hat diese Anordnung wohl ihre ausgesprochenste Ausbildung erlangt, greift aber auch weiter zurück in das 13. Jahrhundert hinein und noch weiter rückwärts. Bei den beiden Holzfiguren von Ellmannsweiler ist diese Behandlung des Faltenwurfs recht deutlich und charakteristisch.

Am Schlusse des 15. Jahrhunderts ist man von dieser Anordnung des Faltenwurfs weit abgekommen, so daß die Figuren des 14. Jahrhunderts auch aus diesem Grund einen fast fremdartigen Eindruck machen für denjenigen, der die mittelalterlichen Figuren nach den Erzeugnissen des Schlusses des 15. Jahrhunderts zu beurtheilen sich gewöhnt hat. In dieser letzteren Periode werden die Mäntel nur schlaff über den Leib gezogen, legen sich

¹⁾ Geschichte der deutschen Plastik S. 73.

deshalb über den Leib hin in tiefe und zahlreiche Falten, die aber bei der supponirten Schwere der Gewandstoffe in sich selbst, an ihrem Scheitel hauptsächlich, zusammenbrechen. Das ist der Ursprung und zugleich die Berechtigung des gebrochenen Faltenwurfs am Ende des 15. Jahrhunderts. Für Polychromirung und Fassung in Gold ist derselbe wohl günstig, man möchte sagen nothwendig. Ein goldener Mantel ohne tiefe, zahlreiche und gebrochene Falten ist langweilig. Der imposante Eindruck, welchen diese Schnitzwerke, selbst die mittelmäßigen, hervorbringen vermögen, beruht zu einem guten Theil gerade auf diesem Falten Schmuck. Die nackten Figuren, z. B. des Gekreuzigten, vermögen eine solche Wirkung nicht hervorzurufen. Die Zipfel der Mäntel aber, die zuvor so reich mit Falten bedacht wurden, verlieren ihre Bedeutung fast ganz, weil der Stoff eine ganz andere Disposition erfahren hat. Eine unschöne Uebertreibung des gebrochenen Faltenwurfs ist dann der „k n i t t e r i g e“ Bruch, der aber in Schwaben nie so stark Eingang fand, wie schon in Franken und auch in Norddeutschland nach Ausweis von Photographien in dem schon citirten Werke von Münzenberger (z. B. Lukasaltar in Lübeck). Die Aenderung in der Behandlung des Faltenwurfs vollzog sich nicht plötzlich. Wir kommen später (II.) darauf zu sprechen, daß sich um das Jahr 1400 herum ein nicht zu verkennender Uebergang von der einen Behandlungsweise in die andere nachweisen lassen dürfte.

Ein anderes, etwas kleineres (0,80 m) Bild, der hl. Gallus mit dem Semel (das Attribut des Bären ist hier nicht angebracht), stammt aus der alten Kapelle in R i f e g g, N. Biberach, die diesem Heiligen geweiht ist. Das Bild wurde aber durch ein anderes aus dem Ende des 15. Jahrhunderts schon früh verdrängt und wanderte auf den Kirchenboden; ich habe dasselbe durch Tausch erworben. Dieses Bild hat keinen Mantel, sondern nur das Anachoretengewand mit Kapuze und sieht deshalb noch leibarmmer aus als die beiden vorhergehenden; aber bei der anderweitigen Uebereinstimmung mit andern auch mantellosen Figuren jener Zeit ist kein Grund dazu vorhanden, dasselbe einem andern Jahrhundert oder einer

andern Periode zuzuschreiben. Denkt man sich den Johannes den Täufer von Eulmannsweiler seines Mantels entledigt, so wäre die Haltung beider Figuren in ihren schmalen Schultern und in der Biegung des Leibes zc. ganz übereinstimmend.

Diese drei Figuren befanden sich in der unmittelbaren Nachbarschaft von Biberach an Orten, für welche dieselben wahrscheinlich schon ursprünglich bestimmt waren. Die Vermuthung wird daher nicht grundlos sein, daß in Biberach im 14. Jahrhundert eine Werkstätte sich befunden habe, deren Erzeugnisse dieselben sein werden. Die technische Behandlung ist bei allen drei wesentlich übereinstimmend. Man kann nicht sagen, daß auf die Behandlung der Gesichtsausdrücke oder der Haare eine besondere Sorgfalt verwandt worden wäre; das Lockenhaar des Evangelisten ist ganz schematisch behandelt; ein Ring von Lockenrollen umkränzt das Gesicht; gegen den Scheitel hin ist das Haar glatt behandelt, nirgends eine mehr als oberflächliche Ausföhrung. Doch ist Mannigfaltigkeit in der Bildung der Köpfe angestrebt. Das Gesicht des hl. Gallus ist rund, das des Evangelisten schmal, jenes des Täufers hält die Mitte. Nur der Faltenwurf ist sorgfältiger durchgeführt. Für die Eigenthümlichkeiten der Kunstperiode (Schwüngen des Leibes) ist der einzelne Meister nicht verantwortlich zu machen. Ob die Figuren bemalt waren, läßt sich nicht ermitteln, da jedenfalls die vorhandene obere Farbenschiicht erst viel später aufgetragen wurde. Der Kelch in der Hand des Evangelisten ist wohl auch nicht der ursprüngliche, wie das Kreuz des Täufers; dagegen ist das Semel des hl. Gallus mit der Hand selbst aus einem Stück geschnitten, wie auch das Lamm des Täufers, und sind deshalb ohne Zweifel ursprünglich.

Die photographische Aufnahme ist von Angele in Biberach besorgt worden.

Der Glasmaler Ludwig Mittermaier.

Von Pfr. D e g e l in St. Christina-Mavensburg.

Es wird nächstens ein Vierteljahrhundert, daß zu Lauingen (im bayerischen Kreise Schwaben) ein Künstler starb, der in seinem Fache ein anerkannter Meister und die Zierde seiner Vaterstadt war, durch die eigenartige

Schönheit und bedeutende Anzahl seiner Werke aber weit über sein engeres Vaterland bekannt wurde. Es ist der am 22. Febr. 1864 verstorbene Glasmaler Ludwig Mittermaier. Wenn wir in unserem Organ von diesem bayerischen Künstler eine eingehendere Schilderung seines Lebens und Schaffens, sowie ein Verzeichniß seiner wichtigsten Werke geben, so veranlaßt uns hiezu einerseits die ganz bedeutende Eigenartigkeit seines Schaffens, die ihm stets einen rühmlichen Platz in der Geschichte der kirchlichen Glasmalerei sichern wird, andererseits der Umstand, daß ein gutes Drittheil seiner Werke, und dazu noch die vorzüglichsten, sich in unserem engeren Vaterlande finden. Ein gedrucktes Manuskript, das in der Familie des Meisters aufbewahrt wird und das uns gütigst von derselben zur Verfügung gestellt wurde, gibt die Hauptcharakterzüge aus seinem Leben. Verfasser desselben ist der rühmlichst bekannte Benefiziat Bautenbacher sel. in Günzburg a. d. D. Außerdem hat auch C. Andrea, der ihm die meisten Kartons zu seinen Arbeiten gezeichnet, einiges über den Meister im „Christl. Kunstblatt“ von Grünzeisen und Schnaase (1864) veröffentlicht.

Ludwig Mittermaier wurde geboren am 24. Jan. 1827 zu Lauingen, der Geburtsstadt des sel. Albertus Magnus, des gelehrten Dominikanermönchs und nachmaligen Bischofs von Regensburg, dem die Stadt Lauingen auf ihrem geräumigen Marktplatz in den letzten Jahren ein so herrliches Denkmal gesetzt hat. Er genoß keinen anderen und besseren Unterricht als den der gewöhnlichen Volksschule seiner Heimat, zeigte sich jedoch schon frühzeitig als ein höchst talentvoller, begabter Knabe. Sein Vater, ein gewöhnlicher Dekorationsmaler, welcher die hohe Begabung des Sohnes erkannte, sandte ihn zwar in seinem zwölften Lebensjahre an die Kunstschule nach Augsburg, allein nur etwa sieben Monate konnte er dort unter Professor Meyers Leitung weilen, als sein Vater plötzlich starb. Nun mußte er in seine Vaterstadt zurückkehren, um als Anstreicher und Zimmermaler sich selbst, seiner Mutter und Schwester mit seiner Hände Arbeit das Brot zu verdienen.

Als er einmal im Laufe des Sommers mit mehreren Knaben seines Alters am Ufer der Donau spielte, kam einer derselben dem Rande des Flusses zu nahe, stürzte hinein und rang, des Schwimmens unkundig, mit den Wellen. Mittermaier sprang alsbald ganz erhitzt, wie er war, ihm nach und brachte den bereits gesunkenen Kameraden glücklich ans Ufer. Er selbst aber, als er an das Land gekommen war, sank ohnmächtig zu-

sammen, und man trug ihn wie entseelt nach Hause. Als er wieder zum Leben erwachte, war ein heftiges Nervenfieber ausgebrochen, von dem er zwar wieder genes, aber von der Zeit an war er stotthaub, so daß er nicht einmal mehr den Klang der Kirchenglocken hörte. So war er plötzlich ganz von der Außenwelt, ihren Unterhaltungen und Zerstreuungen abgeschlossen und fühlte sich auch einige Zeit sehr unglücklich. Er wurde jetzt Autobiakt im besten Sinne des Wortes und zwar nach zwei Seiten hin: in der Wissenschaft und in der Kunst der Glasmalerei.

In ersterer Beziehung, um hievon zuerst zu reden, warf er sich bald mit aller Kraft seines genial begabten Geistes auf das Studium und zwar ohne alle und jede fremde Anleitung und erwarb sich ungewöhnliche Kenntnisse, besonders in der Geschichte und Chemie. Selbst die griechischen und römischen Klassiker, die er freilich nur in Uebersetzungen lesen konnte, hatte er alle inne, wie ein Fachgelehrter. Altdeutsche Literatur und Kunst- und Alterthumsforschung aber waren seine Lieblingsfächer, die er, wie alles, was er trieb, unterstützt von einem riesigen Gedächtniß und scharfen Verstand, sich gründlich aneignete. Auch in der Schriftstellerei versuchte er sich und schrieb einige recht artige Erzählungen für die Jugend, worunter besonders „Der Sohn der Griechin“, „Zwei Brüder aus dem Volke“, „Der Waffenschmied und seine Söhne“, „Aus dem Leben eines Heimatlosen“ hervorgehoben zu werden verdienen. Er gab seinen Schilderungen stets einen historischen Hintergrund, den er mit meisterhaftem kulturgeschichtlichem Pinsel ausmalte. Nur wenige seiner Schriften erschienen mit seinem Namen. Anonym schrieb er als sein letztes Werkchen 1849: „Das Sagenbuch der Städte Gumbelfingen, Lauingen, Dillingen, Höchstädt und Donauwörth“, dem er 1851 noch ein zweites Bändchen: „Sagen- und Geschichtsbuch der Städte Burgau, Günzburg, Gumbelfingen, Lauingen, Dillingen und Wertingen“ (im Selbstverlag) nachfolgen ließ. Er stand auch in lebhaftem Briefwechsel und zwar mit bedeutenden Männern seiner Zeit, wie mit den Künstlern Moriz v. Schwind in München, Ad. Menzel in Berlin, Ludwig Richter, Jul. v. Schnorr-Karolsfeld, C. Andrea in Dresden; auch Dichter, unter diesen Just. Kerner, Hebbel, L. Beckstein, v. Zedlitz, Ad. Stifter, schrieben ihm, schickten ihm ihre Werke und nannten ihn Freund.

Auch in der Kunst der Glasmalerei, die sein Hauptberuf wurde, ist er vollständig Autobiakt; er hat eigentlich für sich die

Glasmalerei neu erfunden und betrieb sie auch in ganz eigener Weise. Im 17. und 18. Jahrhundert ging bekanntlich in Deutschland die kirchliche Glasmalerei vollständig zu Grunde; es wurden bald keine farbigen Gläser mehr verwendet, da sogar die Kenntnis der Bereitung des Farbglases überhaupt in Vergessenheit gerieth. Wo sich in Kirchen noch mittelalterliche Farbensenster fanden, wurden sie entweder eingeschlagen oder an Alterthumshändler verschleudert. Erst am Anfange dieses Jahrhunderts ist durch Mich. Sigismund und Frank (geb. 1770 zu Nürnberg) der Versuch gemacht worden, einige wenn auch unvollkommene Glasmalereien herzustellen. König Ludwig I. errichtete dann in München ein eigenes Institut für Glasmalerei, und Frank war der erste Vorstand dieser Anstalt. Die bekanntesten Werke dieser Glasmalerei, mit deren technischer Betriebsleitung vom Jahre 1837 an Max Kimmüller betraut war, sind die von König Ludwig I. bestellten Fenster im Dome zu Regensburg, in der Mariahilfskirche der Münchener Vorstadt Au und im Dom zu Köln. Nach und nach entstanden nun nach dem Muster dieser Hauptanstalt verschiedene kleinere Glasmalereien, die aber alle in der Manier der Münchener Anstalt arbeiteten und ihre technischen Leiter auch meistens daher bezogen. Mittermaier nun aber hatte keine Verbindung mit der Münchener Anstalt oder irgend einer andern; er begann die Glasmalertechnik ganz allein, alles aus sich selber und auf sich beschränkt schaffend. Anfänglich fertigte er bloß kleinere Werke, als bloße Experimente, um nothdürftig einiges Geld zu größeren Proben zu erwerben. Die ersten dieser Proben waren zwei Ornamentfenster für die gräflich Fugger'sche Hauskapelle in Dillingen. Dazu zeichnete er selber die Kartons, malte alles allein und schmelzte die Farben ein; er mußte sogar bei der Zusammensetzung dem Glaser Anleitung geben und das Holz für den Ofen selber spalten. So zwang es ihn, sich mehrere Jahre zu plagen mit Wappens- und Kleinbildermalen, um nur höchst spärlich und mitunter kümmerlich leben zu können.

(Fortsetzung folgt)

Orgelgehäuse, Chorstühle, Kommunionbank und Credenz.

Mit unserer Beilage ergänzen wir das Inventar der neuen frühgothischen Kirche in Dotternhausen W. Valingen in Württemberg. Wir haben nun auf folgenden Blättern ein beinahe vollständiges Bild einer

frühgothischen Kirche mit einem strengstens im Stil des Baues gehaltenen Inventar: Archiv 1886 Nr. 8 Ansicht, Grundriß, Aufriß der genannten Kirche; 1886 Nr. 6 Hochaltar; 1887 Nr. 6 Taufstein, Weißwasserkeffel, Betstuhl und kleinere Inventarstücke; hiezu unsere Beilage mit dem oben angeschriebenen Inhalt.

Das Orgelgehäuse wurde ausgeführt von Späth in Ennetach; die Vorderwand ist aus Eichenholz; Preis 1000 M. Die Orgel selbst hat 16 Register und kostet 5000 M. — Die Chorstühle (Fig. 1 Vorderansicht, Fig. 1a Vertikalschnitt) wurden von Staudenmaier in Süssen in Fichten- und Lindenhholz ausgeführt und gebeizt; 4 Stück à 125 M. = 500 M. — Die Kommunionbank (Fig. 2 Vorderansicht, Fig. 2a Vertikalschnitt), 5,5 m lang, gefertigt von Warth in Sigmaringen, Preis 220 M. — Der Credenz Tisch (Fig. 3), von Faulhaber in Pottweil in Binsdorfer Stein ausgeführt; Preis 60 M.

Sämmtliche Entwürfe stammen vom Erbauer der Kirche, Herrn Architekt Cades in Stuttgart, der nun das Verdienst und die Freude hat, eine ganze Kirche mit der ganzen Inneneinrichtung völlig stileinheitlich durchgeführt zu haben. Im verfloffenen Sommer wurde die Kirche durch Maler Loosen aus Köln noch ausgemalt, und sie ist nun eine der schönsten und würdigsten Vertreterinnen des gothischen Stils aus der Neuzeit.

Literatur.

Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges. Eine Skizze von Hans Semper. Mit 15 Lichtdruckbildern. Innsbruck, Wagner 1887. 89 S. Preis 3 M.

Eine kleine, aber nicht mühevolle und sehr verdienstliche Arbeit, welche sehr erwünschtes Licht bringt zur Werthung des reichen Freskenschmuckes im Kreuzgang des Domes von Brixen. Der Verfasser hat die Gemälde Zug für Zug und Strich für Strich durchstudirt und ist nun im Stande, als ziemlich unzweifelhaftes Resultat zu erweisen, daß eine Reihe dieser Bilder dem 14. Jahrhundert und zwar meist einer gottestheologischen Kunstrichtung angehört. Sind hier auch keine Künstlernamen mehr zu eruiern, so gelingt es dagegen dem Verfasser aus den dem 15. Jahrhundert angehörigern Gemälden zwei sehr bedeutende Meister herauszudemonstriren, den Brixener Meister mit dem Skorpion (meist findet sich auf seinen Bildern eine weiße Fahne mit schwarzem Skorpion) und den Meister Jakob Sunter, wohl einen Schüler des vorigen (irrhümlich von einigen als Vater Lukas Kranachs

angesehen). Beide werden nach ihren Leistungen im Kreuzgang und nach anderwärts befindlichen Bildern so genau charakterisirt, daß sie von nun an als feste Gestalten in die Kunstgeschichte herübergenommen werden können und sollen.

Vielleicht können wir später ein eigenes Referat über diese wichtigen Wandmalereien bringen; hier sei dem Verfasser der Dank abgestattet für seine musterhaften Untersuchungen und dem Wunsch Ausdruck gegeben, derselbe möchte in einer zweiten Auflage auch die Fresken der an den Kreuzgang anstoßenden Johanneskapelle beiziehen und in einer Tabelle jede Travée mit allen in ihr befindlichen Bildern nebst Verweis auf den Text aufzuführen; letzteres würde die Uebersichtlichkeit und die Brauchbarkeit des Büchleins als Führers erhöhen. S. 26 heißt es in der Mitte irrtümlich, an der Westwand der 9. Travée, anstatt der siebenten. Die sog. Auferstehung in der 12. Travée ist in Wahrheit ein Erbärmdebild. — Sehr wünschenswerth wäre es, daß der kundige Verfasser auch die Gemälde des Kreuzganges im Franziskanerkloster in Schwaz in ähnlicher Weise behandeln würde; S. 35 wird die Bemerkung gemacht, daß die Gemälde der Ostwand und Südwand des erwähnten Kreuzganges von einem Tyroler Maler stammen dürften, der mit der Brigener Schule, speziell mit Jakob Suter im Zusammenhang stand. Keppler.

Die Johanniskirche zu Gmünd und Bischof Walther I. von Augsburg (1133—1154). Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Pfalzgrafen in Schwaben von A. Pfister, Stadt- und Garnisonspfarrrer in Schwäbisch-Gmünd. Stuttgart, Kohlhammer 1889. 194 S.

Ich habe dieses Buch werden sehen und kann als wahr bezeugen, was in der Vorrede steht, daß es nicht dem Studierzimmer, sondern der Krankenstube entstammt. Sein Inhalt ist keine rasch und led gefaßte und alsbald in die Dossentlichkeit geworfene Hypothese, sondern eine ausgereifte Frucht jahrelangen Sammelns und Forschens. In spärlichen Ruhestunden, auch in unfreiwilligem, durch Krankheit diktiertem Hausarrest wurde das historische Rohmaterial beige-schaft; in schlaflosen, oft schmerzenreichen Nächten wurde es in unermüdlicher Geistesarbeit ausgelesen, behauen, zugerichtet, aufgeschichtet; hundertmal ward der Bau errichtet und hundertmal wieder abgetragen, bis endlich mit genauer Fuge Stein auf Stein paßte und die Mauern in richtigen Lager-schichten auf festem Fundament sich erhoben. Nun steht der Bau und kann eine Prüfung wohl aushalten, ja auch das Sturm-lausen kritischer Federn. Wir können hier des Raumes wegen bloß auf seine Krönung, d. h. seine Resultate hinweisen.

Das westliche Nebenportal der hochwichtigen romanischen St. Johanniskirche in Gmünd hat im Tympanon ein Bildwerk, welches bisher allen Erklärungsversuchen trotzig widerstanden hatte.

Die eine der beiden stehenden Figuren ist zwar am großen Schlüssel leicht als St. Petrus zu agnosciren, zweifelhaft ist aber die andere mit Abtstab und noch zweifelhafter der Adler auf der Seite des hl. Petrus und die offene Scheere auf der andern Seite, zu welcher offenbar in Beziehung steht die unter einem Kopf geöffnete Scheere am südlichen Portal. Der Verfasser macht wahrscheinlich, daß die andere Figur den hl. Bischof Ulrich von Augsburg darstellt, der Adler die kaiserliche Macht der Hohenstaufen repräsentirt und speziell sich auf Konrad III. (1137—1152) bezieht, die Scheere aber dem zum Bau der Kirche in Beziehung stehenden Bischof Walther I. von Augsburg (1133—1154) angehört, der als Sohn des Pfalzgrafen Mangold auf der Alb und Bruder des Pfalzgrafen Adalbert von Lautenburg bei Gmünd, als Herr von und zu der Schäre in seinem Wappen die Scheere führte. Der Mönchskopf inmitten der beiden Scheermesser wird dann vom Verfasser darauf bezogen, daß dieser Bischof den bischöflichen Stuhl mit der Mönchszelle vertauschte und mit ihm sein ganzes Geschlecht unterging. Die interessanten Untersuchungen, welche zu diesen Resultaten führen, sind in hohem Grade lesenswerth, und dem Verfasser gebührt für seine mühe-reichen Studien warmer Dank; diesen hat er verdient schon dadurch, daß er die Fragen in Fluß gebracht hat, sollten selbst manche Einzelheiten der Schrift nach dem Urtheil der Fach-männer einer Korrektur bedürfen. Keppler.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Grundriß der Geschichte der bildenden Künste.

Von Dr. Adolf Föh. I. Teil. Die vorchristliche Kunst. Mit 114 Illustrationen. gr. 8°. (VIII u. 212 S.) M. 3.75.

Inhalt: I. Die Kunst des Orients: 1. Die Hebräer. 2. Aegypten. 3. Assyrien und Babylonien. 4. Persien. 5. Indien. 6. Phönizien und Kleinasien. — II. Die griechische Kunst: 1. Die Architektur. 2. Die Plastik. 3. Die Malerei. — III. Die italische Kunst: 1. Die Etrusker. 2. Die Römer: A. Die Architektur; B. Die Plastik; C. Die Malerei.

Die folgenden zwei, das Werk abschließenden Teile werden die Kunst des Mittelalters und die der Renaissance behandeln.

Hiezu eine Beilage:

Orgelgehäuse, Chorstühle, Kommunionbank und Credenz.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frks. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

(Fortsetzung.)

Sollen wir den wahren Grund nennen, warum vielfach die Erweiterung alter Kirchengebäude bekämpft und widerraten wird, so erscheint uns als solcher einmal die Schwierigkeit, jobann die Unscheinbarkeit solcher Erweiterungsarbeit. Eine Kirche erweitern ist, was wir schon oben sagten, in den meisten Fällen schwerer, als eine neue Kirche bauen; in allen Fällen aber muß es für einen auf Ehre und Ruhm erpichten Architekten undankbarer erscheinen. Hier ist keine Gelegenheit, sich einen Namen vor der Welt zu machen, seinem Ruhme ein Denkmal zu errichten, ein Werk zu erstellen, das man so recht das Kind seines Geistes und seiner Kunst nennen kann. Hier hängt sich ein alter Bau als Schwergewicht an die Schwingen des künstlerischen Schaffens; man muß von ihm sich Geseze geben lassen, man muß ihm folgen, selbst wenn er vielleicht künstlerisch gar nicht hochsteht; man darf auch keinen Versuch machen, ihn durch den angefügten neuen Theil übertreffen und zu Schanden stellen zu wollen. Lauter Pflichten, welche eine gewisse Entsaugungskraft, Selbstlosigkeit und Selbstüberwindung voraussetzen, moralische Kräfte, die da nicht fehlen werden, wo nicht Egoismus und Ruhmsucht die einzige Triebfeder künstlerischen Schaffens sind, wo noch ein höherer Gedanke an die Ehre Gottes und den Dienst der Kirche den Künstler befeelt. Jene Künstlereitelkeit, welche vornehm sich weigert, an einen alten Bau liebevoll Hand anzulegen, um ihn zu erweitern, schlägt sich übrigens selbst, wie es der Eitelkeit oft ergeht; es mag ja sein, daß Unverständige geneigt sind, das Werk einer Erweiterung und Ver-

größerung niedrig zu taxiren; wer etwas versteht, wird ein gelungenes Werk dieser Art wahrlich nicht niedrig anschlagen; der Meister desselben wird außer dem Bewußtsein einer wahrhaft guten That, außer dem Dank einer beglückten Gemeinde auch die Anerkennung des Einsichtigen zu seinem Lohne haben; sein Künstlername wird nicht geschädigt sondern gefördert werden.

Nachdem festgestellt ist, daß im allgemeinen Hindernisse künstlerischer, ästhetischer oder praktischer Art gegen Vergrößerungen und Erweiterungen von Kirchen nicht bestehen, mögen die für solche bauliche Veränderungen giltigen Hauptgrundsätze zur Darstellung kommen.

Nehmen wir den Fall so konkret als möglich. Ein Pfarrer macht die Wahrnehmung, daß allmählig seine Parochianen nicht mehr alle Platz finden in den Stühlen. Die Kinderbänke reichen nicht mehr; während des sonntäglichen Gottesdienstes müssen auch von den Erwachsenen manche in den Gängen stehen; die Emporen sind überfüllt; schließlich sind auch die Gänge ganz besetzt und schon muß ein Theil der Kirchgänger vor der Kirche stehen bleiben; die Kirchthüre kann nicht mehr geschlossen werden; Unruhe und Gedränge stellt sich ein. Sobald derartige Erscheinungen zu Tag treten, muß sich die ganze Aufmerksamkeit des Pfarrers ihnen zuwenden; er darf nicht zuwarten, bis das Uebel den Höhegrad erreicht hat. Sein Erstes wird sein müssen, daß er eine genaue Untersuchung anstellt, ob nicht wenigstens zur Stillung des momentanen Bedürfnisses oder zu einiger Abhilfe bisher unbenützte Räume des Kirchen-Innern verwerthbar gemacht werden können, ob es nicht rätzlich sei, einstweilen den bisher freigeblichen Chorraum den Kindern einzuräumen u. s. w. Wiewohl letzteres nur als nothwendiges Uebel gebildet wer-

den kann, so ist es doch immerhin besser, es kommen die Kinder dem Altar zu nahe, als es stehen die Erwachsenen demselben zu fern. Sodann muß die Kirche baulich untersucht werden. Durch Beiziehung eines Technikers muß man Klarheit gewinnen darüber, ob der Bau in allen seinen Theilen noch solid und gesund sei, ob er eine Erweiterung noch ertragen würde oder nicht, ob der Lage der Kirche nach eine Erweiterung möglich sei. Darnach kann man die Frage entscheiden, ob ein Neubau oder eine Vergrößerung als Aufgabe der Zukunft ins Auge zu fassen ist. Selbstverständlich muß nun auch sofort mit Gründung eines Fonds der Anfang gemacht werden, wenn die Stiftung nicht hinreichende Mittel besitzt. Es soll wenigstens im allgemeinen ein Finanzplan entworfen werden; man sistirt zunächst alle Restaurationsarbeiten, Wandmalereien, Verschönerungen; höchstens das allernothwendigste wird an Einrichtung und Paramenten angeschafft; sämtliche Mittel werden mit größter Sparsamkeit zusammengehalten und auf das Eine Hauptwerk hin konzentriert.

Indeß der Fond sich vergrößert und die Mittel anwachsen, muß mit aller Bedächtigkeit und Gründlichkeit der Vergrößerungsplan ausgearbeitet werden. Was hier zuerst nöthig ist, das ist ein genauer Situationsplan, d. h. eine grundrißliche Aufnahme des Kirchenbaues mit seiner nächsten Umgebung, mit den anstoßenden Grundstücken, Gebäuden und Wegen. Dieser Plan gibt Klarheit darüber, welcher freie Raum zur Verfügung steht, nach welcher Seite eine Erweiterung vorgenommen werden kann. Anfragen wegen Kirchenvergrößerungen müssen daher nothwendig immer von einem Situationsplan begleitet sein.

Bei Fertigung des Vergrößerungsentwurfs hat man nun mehrere hochwichtige Gesetze zu beobachten. Das erste lautet: Raum genug! In allem kann man sparen, wenn man mit geringen Mitteln zu rechnen hat; man kann und soll dann auf alle architektonische Prachtwirkung, auf alles überflüssige Ornament verzichten, aber am Raum soll nicht gespart werden. Man soll Erhebungen und Rechnungen anstellen, um wie viel der alte Raum zu

klein, welches Mehr an Raum für den jetzigen Parochialbestand nöthig ist, und dann darauf bedacht sein, nicht bloß für das momentane Bedürfniß vollgenügend zu erweitern, sondern auch eine etwaige zukünftige Vergrößerung der Gemeinde noch in Rechnung zu ziehen.

Das zweite Gesetz lautet: Schonung und Benützung des Alten soweit immer möglich! Es wäre thörichte Verschwendung, vom alten Bau Theile niederzureißen, die man ganz wohl stehen lassen und in den neuen Plan einbeziehen kann. Erhalten werden soll unter allen Umständen der Thurm, wenn er noch fest und solid ist, selbst dann, wenn er vielleicht etwas im Weg zu stehen scheint; der Vergrößerungsplan muß, wenn immer möglich, mit ihm rechnen, denn ein neuer Thurm bedeutet allein schon eine Ausgabe von 20—25 000 M. Ob der Thurm dann vielleicht auch seine Stellung anderswo erhalte, als, wie gewöhnlich üblich, an der Westseite oder rechts und links vom Chor, ob er ans Eck der Westseite oder irgendwo an den Längsseiten zu stehen komme, daran liegt so viel nicht. Erscheint der Thurm zu niedrig für eine vergrößerte Kirche, so ist das noch kein Grund, ihn abzutragen; wenn, wie es bei den romanischen und gothischen Thürmen regelmäßig der Fall ist, die Stockwerke massiv und tragfähig sind, so nimmt man den Helm oder das Satteldach ab und setzt noch ein oder zwei Stockwerke darauf. Ferner soll, wenn immer möglich, erhalten werden der Chor, auch wenn er vielleicht stilistisch nicht sehr bedeutend ist, und auch wenn er vielleicht in der Neuanlage bloß als Kapelle am Hauptschiff fungiren kann. Hier waltet zweifellos eine Pflicht der Pietät gegen eine heilige Stätte, welche vielleicht Jahrhunderte hindurch Thronzelt des eucharistischen Gottes, Opferstätte des neuen Bundes, das Allerheiligste einer christlichen Gemeinde gewesen. Und es ist ja nicht, als ob dieser Raum ferner bloß als todter Raum geduldet werden müßte; er kann immer noch in anderer Stellung, als Kapelle für den Nebenaltar, als Beichtkapelle, als Dratorium sich nützlich machen.

(Fortsetzung folgt.)

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Kessler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Halten wir nun gegen die keusche Einfalt von Freiburg die kühne Kölner Fülle, so haben wir anstatt der drei Stockwerke deren fünf, von welchen erst das vierte sich als Achteck darstellt, für welches sich im dritten die Vorbereitung bilbet. Diese Miesenmasse nach Höhe und Breite zu stützen, waren vier auch noch so mächtige Eckstreben nicht im Stande. Ein Zwischens Pfeiler mußte an jeder Seite des Vierecks beider Thürme zur Unterstützung eingeschoben werden. Dadurch ergeben sich für die Vorderansicht im ganzen sechs Strebepfeiler (vier Haupt- und zwei Zwischensstreben) und zwischen denselben in den zwei Untergeschoßen jedes Thurmes je zwei Felder, also mit der Front des Mittelschiffes, welche die zwei Thurmriesen verbindet, im ganzen fünf Felder — ebenso viele Abtheilungen in der Breite wie in der Höhenentwicklung. Diese Felder sind selbstverständlich keine kahlen Massen, so wenig als die Strebepfeiler. Sind diese von unten an mit Stab- und Maßwerk gegliedert und an ihren Abfäßen mit geschmückten Giebelchen und zierlichen Fialen bezeichnet, so sind jene fast ganz eingenommen von reich verzierten Durchbrechungen von einer Höhe und Weite, daß die festen Theile des Baues sich eigentlich nur als Umrahmungen jener darstellen. Der Mittelbau beginnt mit dem Hauptportal, das sich so weit ausdehnt, als die es einschließenden Strebepfeiler mit ihren weit ausgreifenden Vorsprüngen es gestatten. Die Thürme öffnen sich unten in einem viertheiligen Fensterpaar, wie denn alle Oeffnungen derselben viertheiligt und mit dem reichsten Maßwerk verziert sind. Die beiden ersten dieser Fenster, rechts und links von dem Hauptportal, sind durch die in sie hineingebauten Nebenportale maskirt und ragen mit ihren Wimpergen bis zu dem entsprechenden Fensterpaar des zweiten Stockwerks hinauf: wie der prächtige Giebel des Hauptportals seine Schlüsselfiale in das Prachtfenster des Mittelbaus hinaussendet, welches dem Hauptschiff Licht zuführt. Der Giebel dieses Fensters hinwiederum schneidet die Triforiengalerie und ragt weit in die

vielgliederige Pracht des Mittelschiffgiebels hinein, welcher den Zwischenbau, die Thürme nunmehr frei lassend, abschließt. Dem mittleren Prachtfenster ahmen die seitlichen Fensterpaare des zweiten Geschoßes nach, indem sie zugleich mit jenem durch ihre Bekrönung die wagrechte Linie der Triforiengalerie durchbrechen und die Höhenbewegung bis zu dem Fenster des dritten (noch immer viereckigen) Geschoßes tragen. Letzteres Fenster korrespondirt schon mit dem im vierten (achteckigen) Stockwerk, in welches seine Bekrönung hineinwächst. — Natürlich hat der Zwischenpfeiler, der in den zwei unteren Geschoßen die Fensterpaare scheidet, im dritten Stockwerk, wo nur noch ein einziges Fenster, seines Bleibens nicht mehr. Sobald er an dieses Fenster trifft (über der Triforiengalerie), löst er sich von der Hauptmasse und tönt in eine Spitzsäule aus, während zugleich die Eckstreben sich zu lichten anfangen, ihre überschüssige Kraft in zahlreichen Spitzen verflüchtigen und mit ihrer Hauptmasse in die vielgliederigen Strebethürme (von kreuzförmiger Basis) übergehen, welche nun im vierten Stockwerk das nach allen Seiten geöffnete Achteck begleiten und ihre schlanken Fialen um die Wette mit den Wimpergen der Achteckfenster und den Ausläufern der acht Ecken des Baues zur Pyramide hinaufsenden. Diese acht Ecken, die einzigen festen Theile des Oktogons, stützen als Pfeiler ebenso viele Helmrippen, weld' letztere das runde, bald gestreckte und immer gestrecktere Maßwerk in ihre Mitte nehmen und so ganz nach Ähnlichkeit von Freiburg den des ganzen ätherischen Miesenbaus würdigen Abschluß bilden: zwar nicht von so reizender Leichtigkeit wie in Freiburg, dafür aber von majestätischerer Fülle und größerem Reichthum des Details.

Dieses obchon magere Gerippe der unvergleichlichen Kölner Fassade zeigt uns, wenn wir es mit den Grundlinien des Freiburger Aufbaus zusammenhalten, die enge Verwandtschaft beider in Verjüngung, Zuspitzung, Durchbrechung der Massen, Uebergang ins Achteck und überhaupt im ganzen Gesez ihres Wachsthums: eines Wachsthums in immer gestreckteren Abfäßen (extensiv) und immer steigender Lebendigkeit (intensiv), in Köln jedoch bei weit gewaltigeren Massen als in Freiburg und

deßhalb mit Aufgebot reichster Gliederung; „die großen harmonischen Massen sind hier zu unzählig kleinen Theilchen belebt wie in den Werken der ewig jungen Natur!“ (Görres.) Was das Crescendo des Baues anlangt, so ist das zweite der Höhe des Mittelschiffs entsprechende Geschoß um ein beträchtliches höher als das erste. Die Summe beider Untergeschoße wird von der des dritten und vierten und diese wieder von der Höhe der Pyramide übertroffen, welche letztere reichlich für sich allein ein Drittel der Gesamthöhe mißt. „Am zweiten, dritten und vierten (achtseitigen) Geschoß werden auch die einzelnen Glieder gestreckter und zuweilen minder reich als unten, gewinnen aber an zunehmender Belebung durch gelöstere Massen.“ So Kallenbach. Ueber den Reichthum der Gliederung bemerkt derselbe: „Während in Freiburg Spitzgiebel nur über dem Eingang und den obersten acht Durchbrechungen vorkommen, befinden sich hier dergleichen über jedem Fenster und Portal, in den höheren Theilen selbst über den Nischen.“ Aber nicht bloß auf den Höhen des Gebäudes sproßt und blüht es. „Der Beschauer in seiner winzigen Kleinheit sollte stammeln gleich bei Betrachtung der ihm am nächsten liegenden, durch die Höhe weniger dem Auge entrückten Theile, also des untersten Geschoßes, weßhalb der gegliederte, ja zarresten Reichthum gerade diesen zugetheilt wurde.“ (Ebend.) Hier ist also nichts weniger als der blutte, bloße Stamm, der die Freiburger Krone aus sich entspringen läßt: hier ist die Ueberfülle des Wachstums, das den Fuß unserer Waldriesen in immer neuem Wechsel umspielt, die Strenge und Eintönigkeit unterbricht und das bunteste Allerlei in die Waldainsamkeit hineinzaubert — allerdings ein sehr künstliches Wachstum (wenden die Kritiker ein), das bei aller Unerschöpflichkeit mehr die ordnende Thätigkeit der Menschenhand als das Walten und Weben ursprünglicher Naturkräfte zum Ausdruck bringt. Und doch kommt letzteres gewiß nicht zu kurz. Ja dadurch unterscheidet sich sogar dieser Bau von jedem andern und insbesondere von dem stückweisen Aufbau des Straßburger Niesen, daß Eine aufsteigende Bewegung, sobald sie siegreich dem Schooß der Erde entstiegen, unauf-

haltsam durch das Ganze weiterdrängt und das Höchste wie das Tiefste, das Allgemeine und das Besondere durchbringt, so daß hier keine Umgangsgalerie und überhaupt keine Horizontallinie den Höhenflug unterbricht — selbst die wagrechten Begrenzungen der Stockwerke stehen nur stückweise hervor — und daß ebensowenig in der Breitenentwicklung irgend eine Lücke oder ein Rückenbüßer den einheitlichen Guß und Fluß hemmt. „Wo die Einheit zur Herrschaft gelangt (sagt Görres, d. Dom v. Köln S. 11), soll Eines in Allem sein und Alles in Einem sich wiederfinden. Nach diesem Typus, in dem auch die Natur alle ihre Hervorbringungen gebildet, hat auch hier der Geist in seinem Schaffen und Gestalten gewaltet. Ein Leben athmet in dem Werke, ganz im Ganzen und ganz in jedem Gliede, in der Vielheit einfältig und in der Einfalt überreich; und indem dies Leben, frei im Stoffe schaltend, aus Stein den mächtigen Leib überall im Ebenmaß sich angebildet, muß eine überall sich selber gleiche Form Zeugniß geben von der heitern Vollendung und Rundung der einwohnenden Gedankensfülle.“ Nichts ist hier überflüssig, nichts willkürlich. Selbst das Ornament bis zum letzten Häkerchen hinaus (wie ganz anders als am Wiener Stephansthurm!), es zweckt zum Ganzen und es kann zu den stärkeren Baugliedern, die es säufstend umschmiegt, sagen: Ich bin Bein von eurem Bein und Fleisch von eurem Fleisch! — Eine Folgerichtigkeit, eine Zielstrebigkeit, wie sie in diesem Grad in der ganzen Geschichte der Baukunst nicht mehr vorkommt, wie sie überhaupt sonst bloß noch einmal, auf einem andern Kunstgebiet, erreicht wird — von Demosthenes, in welchem ebendeshalb Cicero die Beredsamkeit selbst gewissermaßen verkörpert sieht. Wie in einer feurigen und doch wohlgesetzten Rede des Demosthenes (denn dies Beides widerspricht einander nicht!) ein Beweis den andern jagt, eine Gemüthsbewegung die andere; wie da ein Satz immer die Grundlage für den folgenden bildet und der folgende die Zuspitzung des vorangegangenen, und so der Redner, von Begeisterung fortgerissen und die Zuhörer mit sich reisend, gleichsam athemlos forteilt bis zum Schluß-

effekt, von welchem gilt: In fine triumphat oratio — so treibt an diesem Wunder, in welchem wir, wenigstens was die Vollkommenheit des Aufstrebens anlangt, das Ideal der Gottheit verkörpert erblicken, so treibt an diesem steinernen Wunder eine urkräftige Wurzelkraft die mächtigen Streben und Strebehürne, die Riesenfenster und zugleich ihr zierliches Maßwerk, die festen Glieder des Baues sammt dem luftigen Blättergewinde daran, die Tabernakel und die Heiligenbilder drin und die malerischen Bekrönungen drüber sozusagen in Einem Anlauf in die Höhe und ruht nicht, bis der ebenso kühne als sichere Bau in den majestätischen Pyramiden und ihren dem Himmel entgegenbreiteten Kreuzblumen triumphirt.

(Fortsetzung folgt.)

Das Bildwerk des Taufsteins in Freudenstadt.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppeler.

(Schluß.)

Je mehr uns der vorige Abschnitt Kopferbrechens verursacht hat, desto leichter gedenken wir, mit der noch übrigen Gruppe in's Reine zu kommen. Das eine der beiden Thiere ist durch den spitzen Vorsprung auf seiner Stirne glücklicherweise als das sagenhafte Einhorn gekennzeichnet, „jenes unzählbare Wild, welches am übrigen Körper dem Pferd, am Kopf aber dem Hirsch, an den Füßen dem Elephanten und am Schweife dem Ueber gleicht, stark brüllt und ein schwarzes, zwei Ellen weit hervorragendes Horn an der Stirne trägt“ (Plin. Nat. G. 8, 31). Bekanntlich haben die Naturforscher ihm sein Dasein längst abgesprochen. Man glaubt jetzt, diese uralte Fabel von gewissen rohen Seitenansichten der mittelafrikanischen Antilope, welche als Reliefbild auf ägyptischen Denkmälern vorkommt, ableiten zu sollen. Aber was auch der Meid der Naturforscher dem Einhorn geraubt, in der Mystik und Symbolik ist seine Bedeutung unerschütterter. Es ist und bleibt nach der allgemeinen Anschauung das Sinnbild des Erlösers, nachdem ursprünglich das Horn des Thieres allein dafür gegolten. Die Sage, daß es, von Haus aus unbändig, bei dem Anblick einer Jungfrau von selbst herbeikomme

und plötzlich beruhigt seinen ungeschlachten Kopf in ihren Schoß lege, diese uralte Sage wird in der Kunst und Litteratur des Mittelalters bekanntlich auf die Menschwerdung des Sohnes Gottes bezogen und zur Beleuchtung des Wortes angewendet: „Den die Himmel nicht fassen können, hast du, o Jungfrau, in deinem Schooße getragen.“ Schon der in äthiopischer Uebersetzung auf uns gekommene Physiologus, welcher in seinen naturgeschichtlichen Grundlagen bis in das zweite Jahrtausend vor Christus zurückreicht, enthält diese poetische Legende und deutet sie im angegebenen Sinn mit den Worten: „Dies Einhorn ist unserem Heiland ähnlich, welcher für uns das Horn unserer Erlösung vom Hause Davids, seines Knechtes, auf sich genommen (Luk. 1, 69), und nicht vermochten die Mächte, welche im Himmel sind, ihm zu nahen und ihn anzurühren, sondern er wohnte im Schooße der Jungfrau Maria.“ (Ausg. von Rommel, S. 68.) Ebendort wird folgende interessante Angabe aus einer griechischen Handschrift angeführt, welche für die Darstellung des Einhorns auf einem Taufstein besonders bedeutsam ist. „Die Thiere kommen zum Wasser und wollen trinken. Die Schlange aber hat das Wasser vergiftet. Da warten sie, bis das Einhorn kommt. Dieses begibt sich sofort in den Teich hinein, bezeichnet durch sein Horn den Wasserspiegel mit dem Zeichen des Kreuzes und macht dadurch das Gift zu nichte. Nun können alle daraus trinken.“

So viel Licht aber von dem Einhornbild ausgeht, sein Gegenüber scheint, auf den ersten Blick wenigstens, desto dunkler. Wem soll ich dich vergleichen und wem dich zur Seite stellen? Der Gang ist entschieden der eines sagenartigen Raubthiers. Der Schweif könnte nach Länge, Stärke, sowie durch den Haarbüschel in Form eines dreifachen stilisirten Blattes an den König der Thiere erinnern. Die Taten sind so gewaltig, daß der Schluß »ex ungue leonem« nicht zu gewagt erschiene. Aber des Kopfes Umgestalt! Unter dem vielen Formlosen das Formloseste! Gleichwohl scheint mir jede Ähnlichkeit nicht ausgeschlossen mit den in ganzer Figur ausgeführten Köpfen der Löwen, welche den Stocel halten. Mich dünkt,

eine ungeschickte Nachbildung derselben von der Seite könnte so ziemlich so aussehen, nur daß in dem Relief die Ohren des fraglichen Löwen sich sträuben, offenbar zum Zeichen seiner gereizten Stimmung. Nebenfalls wüßte ich mit dem Gethier sonst nichts anzufangen. Somit, wenn der Leser auch nichts anzufangen und folglich hoffentlich nichts einzuwenden weiß, so haben wir hier den „brüllenden Löwen, der umhergeht, suchend, wen er verschlinge“ (I. Petr. 5, 8), und der es offenbar auf den gehörnten Widder-Menschen abgesehen hat, den das Einhorn vertheidigt. Wie die eben angeführte Schriftstelle beweist, ist die Anwendung des Löwen im schlimmen Sinne, wegen seiner reißenden Wildheit, nicht weniger biblisch als seine Anwendung im guten, wegen seiner Herrschaft über die Thierwelt und beide Bedeutungen stehen einander so wenig im Weg und verbunkeln einander so wenig, daß der hl. Augustin sie zusammennimmt in dem Sage: „Wir wären alle den Zähnen dieses Löwen (des Teufels) verfallen, hätte nicht gesiegt der Löwe vom Stamme Juda.“ Daß aber im vorliegenden Fall der König der Thiere nur im schlimmen Sinn gemeint sein kann, das zeigt sein Widerpart, das Einhorn und die gespannte Haltung beider, welche wenig freundliche Absichten verräth. Auch hier wieder plagen der gute und der böse Geist auf einander. Volles Licht aber fällt auf die Kampfszene durch das Streitobjekt, nämlich durch das eigenartige gehörnte Menschenantlitz, welches das Einhorn in Schutz, der Löwe aber auf's Korn nimmt. Ich sage eigenartig; denn obwohl es äußerlich dem oben beschriebenen Kopf mit Widderhörnern gleichgestaltet ist (mit dem nebensächlichen Unterschied, daß hier die Arme besser charakterisirt sind und mit den Hörnern sich kreuzen, denen sie dort parallel laufen), so ist doch hier die Sachlage eine besondere. Der Widder-Menschenkopf, welcher dort die böse Macht händigt, indem er mit der Linken den Schwanz des einen Drachen und mit der Rechten zugleich den Hals des andern fesselt — hier hält er auch mit der Linken den Schwanz des einen Drachen (desselben, dessen Kehle sich in der Umfrallung seines Vordermanns befindet), zugleich aber hält er mit seiner Rechten sich wie zum Schutze

am Vorderbein des Einhorns fest, indem er so die Kraft zu Kampf und Sieg von einem Höheren entlehnt. Jener Widder ist der Drachenbändiger aus und durch sich selber: dieser nur unter der Abgabe des Einhorns, das ihn mit seinem Leibe deckt (vgl. Ps. 90, 4). Man könnte ihm die Aufschrift geben: „Wer unter dem Schirm des Allerhöchsten wohnt, der bleibt sicher unter dem Schutz des Gottes des Himmels“ (Ps. 90, 1). Daß der Widder wie den Erbsner so auch seine Apostel (als die Beschützer der Heerde) und wie diese so auch (nach einem ähnlichen Gedankengang wie oben in der Symbolik des Hirschen) die Christen überhaupt bedeuten kann als die Kämpfer gegen die Feinde des Heils, ist keinem Kenner der mystischen Zoologie unbekannt. „In der Auslegung des 43. Psalms führt der hl. Ambrosius den Widder in diesem Sinn an und fordert die Gläubigen auf, selbst Widder zu werden und in der Kraft Christi den höllischen Feind niederzuwerfen“ (Kraus Encycl. 2. Bd. S. 988). Das der lichtvolle Inhalt unserer letzten Gruppe.

Sollte trotz so viel Licht ein ängstliches Gemüth sich darüber seine Bedenken machen, daß sich nirgends sonst in der mittelalterlichen Kunst eine ähnliche Darstellung finde, dem antworte ich: ob sich eine finde oder nicht, weiß ich selbst nicht. Aus dem Alterthum aber führt Kraus Encycl. 1. Bd. S. 397 f. zwei Beispiele an: das Einhorn mit dem Löwen kämpfend, dargestellt auf einem im Kaukasus gefundenen Bronzefäß und eine Kampfszene desselben Thiers mit dem von hinten angreifenden Löwen auf den Mauern von Persepolis, wo sein Horn nach persischer Lehre die Macht sinnbildete, welche Ahrimans Herrschaft zerstört. Daß übrigens unser primitiver Bildner, primitiv nicht im Denken, sondern nur in Führung des Meißels, trotz aller Anhänglichkeit an das Gegebene nicht der Mann war, bloß die ausgetretenen Pfade zu wandeln, das hat er uns schon in seinem ersten Widderbilde bewiesen. Sein Vorwurf war ungewöhnlich, aber für einen Taufstein äußerst passend. Was ihm vorschwebte war eine Darstellung des gesamten Werkes der Gnade. Diese auszuführen, konnten die einfachen Symbole nicht genügen; eine neue geist-

reiche Zusammenstellung derselben mußte helfen. Sie half wirklich. Die Hauptgedanken, welche wir aus dieser Lapidarschrift heraus entziffert, nicht hineingelegt, sind diese:

1. Vollständige Niederlage des Satans: seiner versteckten Bosheit (Schlange); seiner offenen Wuth (Löwe); seiner blitzartigen Geschwindigkeit und rohen Zerstörungsjucht (Drache); seines hochstrebenden Uebermuths (Vogelhals mit Flügeln). Solche und ähnliche Unterscheidungen sind mit den Sinnbildern verwaschen, nicht willkürlich von uns in dieselben hineingetragen. Um nur zwei Zeugnisse anzuführen, eines von den Vätern, eines aus dem Mittelalter. Augustinus (Tract. X in Jo.) nennt den Teufel: Leo propter apertam iram, draco propter occultas insidias. Der hl. Bruno von Asti schreibt (Sentent. V, 2): Tribus nominibus in hoc loco (lib. Job) vocatur diabolus: vocatur belua, i. e. bestia propter crudelitatem . . . vocatur et draco quia callidus et venenosus est et nunquam recto itinere incedit; vocatur et avis propter superbiam quia, quantum in ipso est, superba intentione super coelos elevatur. Eine Häufung der Symbole des Bösen wie auf unserem Taufstein ist also durchaus keine Tautologie, nicht einmal ein Pleonasmus. Auch kommt sie oft genug vor. So ist z. B. am großen Portal von Notre Dame zu Amiens der Erlöser dargestellt, wie er den rechten Fuß auf einen Löwen, den linken auf einen Drachen setzt (Corblet 1862, S. 92).

2. Allseitiger Sieg Jesu Christi (der korrelate Begriff zum vorigen). Die Erringung dieses Sieges durch seinen Opfertod am Kreuz: die Opferidee ist verkörpert in dem Menschenbild mit Widderhörnern. Die Vollendung dieses Sieges durch seine Auferstehung von den Todten: angedeutet durch die sieghafte Erhebung des Pant hers. Die Fortsetzung dieses Sieges (objektiv) durch die Wirksamkeit der Apostel: vorgestellt durch den Vernichtungskrieg des Hirschen gegen die Schlange; er kommt ihr bei durch das Wasser, durch den Hauch seines Athems und durch das Wunderkraut, das ihn gegen ihr Gift seit: deutliche Sinnbilder der

Taufe, des Exorcismus und des Wortes der Wahrheit, von welch' letzterem der hl. Bernhart völlig zutreffend für unseren Taufstein sagt: Sequatur venenum serpentis antidotum veritatis. Die Aneignung dieses Sieges (subjektiv) von Seite des Einzelnen: der Hirsch trinkt neues Leben aus der Quelle. Ist dies auch keine besondere Scene auf unserem Taufstein, so ist es doch ein integrirendes Stück der Sage, woran man sich im Anschauen des Hirschbildes von selbst erinnerte. Endlich die Behauptung dieses Sieges durch den fortgesetzten Kampf des Christen wider das Böse unter dem Beistand der göttlichen Gnade: das Menschenbild mit Widderhörnern (Symbol des Kampfes!) erwehrt sich unter dem Schutze des Einhorn's siegreich der Angriffe des Feindes. — Wie ist wohl mit so bescheidenen Mitteln eine größere Fülle tiefsinniger Gedanken auf plastisch-greifbare Weise ausgedrückt worden!

Ueber mittelalterliche Holzskulpturen aus Oberschwaben

von Pfarrer Dr. Probst in Eßendorf.

Zweiter Artikel.

Zwei Statuen der Dietsch'schen Sammlung, die jetzt in der Lorenzkapelle in Rottweil aufbewahrt wird, werden mit Recht von ihm als besonders beachtenswerth hervorgehoben (Nr. 6 und 8 des Katalogs). Durch äußert sich¹⁾ darüber so:

„Zwei Figuren, welche sich durch ihre technische Vollendung auszeichnen und den kunstverständigen Beschauer sehr ansprechen. Es sind weibliche Gestalten, die sich noch vor einigen Jahren auf dem Dachboden der Kirche in Eßkirch am Bodensee befanden und unter einem Kreuze gestanden zu sein scheinen (nach Joh. 19, 25). Bei dem Kreuze standen seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria Kleophas und Maria Magdalena. Wenn diese Frauen gedachter Darstellung angehörten, so ist zu bedauern, daß nicht die ganze Gruppe sich erhalten hat. Beide Figuren sind 4' 8'' hoch. Vergleichen wir diese Figuren mit einander, so finden wir eine schöne Abwechslung künstlerischer Vollendung. Die reiche Bekleidung der einen Figur (Nr. 6) bricht sich ungezwungen und gefällig in mannigfache Falten und die Stellung ist mit dem obern Theil des Leibes etwas vorwärts gebeugt, während die Stellung der andern Figur (Nr. 8) gerade ist

¹⁾ Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Württemberg und Oberschwaben VI. 1849 S. 34.

und die Kleidung in sanft geschweiften Linien mit Vermeidung von scharf gebrochenen Falten auf die Beine herabfällt. Das Gesicht dieser Figur ist stärker aufwärts gerichtet, als das der andern; sie faltet die Hände, während die andere die rechte Hand ausstreckt. Die Zeichnung ist bei beiden Figuren trefflich und der Ausdruck dem Charakter und der Situation ganz entsprechend. In beiden Figuren drückt sich ein tiefer Seelenschmerz aus, der aber durch edle Resignation und Gottergebenheit gemäßigt ist. Der Sammler hält dieselben für Werke des ausgezeichneten Bildhauers Friedrich Schramm,¹⁾ der in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts in Ravensburg arbeitete.“

Soweit Durjch. Im Nachtrag zu seiner Aesthetik (S. 569) spricht er sich ähnlich aus.

Bildwerke, denen eine solche Anerkennung durch einen so erfahrenen Sachverständigen zu Theil geworden ist, verdienen an sich schon alle Beachtung und mußten dieselbe um so mehr auf sich lenken, als die Untersuchungen über J. Ruß heutzutage in ein Stadium eingetreten sind, wovon zu Lebzeiten Durjchs noch keine Ahnung war. Wir ließen deshalb von diesen beiden Statuen eine photographische Abbildung im Maasstab von 20 cm fertigen, nach welchen die folgenden Cliches gemacht sind.



So war es möglich, genaue Vergleichen

¹⁾ Die Existenz des Friedrich Schramm, die in neuester Zeit wieder stark angefochten wurde, wird durch die Artikel der folgenden Nummern des „Archiv“ außer Zweifel gestellt werden.

mit den Werken des J. Ruß anstellen zu können. Dieselben führten nun allerdings



in dieser Beziehung zu keinem positiven Resultat, aus Gründen, welche in der nachfolgenden Darstellung sich von selbst nahe legen werden; wir wurden aber auch von der Durjch'schen Auffassung um so weiter abgelenkt, je einlässlicher die Vergleichen ausgeführt wurden. Die Hauptpunkte bei Durjch sind: 1. daß die beiden Figuren die Frauen unter dem Kreuze darstellen dürften und 2. daß dieselben dem Ende des 15ten Jahrhunderts angehören werden.

Da Durjch offenbar mit seiner vorsichtig ausgedrückten Auffassung die weitere Untersuchung nicht abschneiden, sondern dieselbe empfehlen wollte, so wird auch unsere abweichende Ansicht, die das gleiche Ziel anstrebte, auf Nachsicht rechnen dürfen.

Es fällt schwer, diese Figuren so wie sie charakterisirt sind, bei einer Kreuzigungs-scene unterzubringen. Die eine Figur (Fr. 6) ist offenbar in deutlicher ziemlich eiliger Vorwärtsbewegung begriffen. Man müßte also annehmen, daß dieselbe etwa einer andern Person unter dem Kreuze sich nähern will, vielleicht um sie aufrecht zu halten. Allein dann müßten auch die Hände und Arme die entsprechende Haltung haben; die Hand ist aber nicht ausgestreckt, wie Durjch sagt, sondern die Finger derselben sind eingebogen, wie um etwas zu tragen.

Auch ist nicht der ganze Arm ausgestreckt, sondern nur der Vorderarm, nicht aber der Oberarm. Bei der obigen Unterstellung müßten aber beide Arme ausgestreckt sein und überhaupt die Bewegung dieser Glieder eine viel kraftvollere sein. Aber auch die Figur 8 ist nicht so gehalten, daß dieselbe einer Hilfeleistung sichtlich bedürfen würde, um sich aufrecht zu erhalten.

Auch die Form der Kopfbedeckung gibt zu Bedenken Veranlassung. Die Matronen unter dem Kreuze tragen regelmäßig den Matronen- resp. Wittwenschleier, der eng anschließt und die Haare ganz verhüllt, was hier nicht zutrifft.¹⁾ Schwieriger ist der Gesichtsausdruck zu deuten. Aber nach unserer wiederholt angestellten Betrachtung ist in dem Gesichte der Fig. 8 nicht bloß Trauer ausgebrückt, sondern auch ein vorwurfsvoller Zug gar nicht zu verkennen, während die Figur 6 nur einen gewissen Grad von Ernst aber nicht von Trauer erkennen läßt. Wir möchten deshalb von der Deutung bei Durst abgehen und dieselben betrachten: als eine kluge Jungfrau (Fig. 6) und als eine thörichte Jungfrau (Fig. 8). Wir glauben nicht wiederholen zu müssen, daß diese Auffassung zu dem Charakter der Darstellungen besser passen dürfte. Nur der Einwand wird zu berücksichtigen sein, daß von einer Lampe weder bei der einen noch bei der andern etwas zu sehen ist. Aber die Figur 6 hat offenbar nach unserer Auffassung, etwas zu tragen und zu halten gehabt, was in der halbgeschlossenen Hand sich befand und lose darin steckte, ohne aus dem gleichen Stück Holz wie die Hand geschnitten zu sein. Solche Embleme gehen bekanntlich sehr oft verloren. Die Figur 8 trägt die Hände gefaltet, kann also nichts gehalten haben. Das ist aber nicht entscheidend. Die Charakterisirung als eine thörichte Jungfrau im Sinne der Parabel wird ebenso deutlich ausgedrückt, wenn dieselbe gar nicht s

¹⁾ Zu vergleichen zwei Abbildungen von schönen Statuen der schmerzhaften Mutter bei Bode (Gesch. der deutschen Plastik S. 128, 129 und 195) und im Gegensatz dazu der Schleier der klugen und thörichten Jungfrau an dem Freiburger Dom (l. c. S. 78 und 79), welche ganz die ähnliche Kopfbedeckung tragen, wie die Figuren von Eristirch.

hat, als wenn sie eine leere Lampe in den Händen hätte.

Aber auch in der Bestimmung der Zeit der Entstehung dieser Bildwerke wurden wir von Durst abgelenkt.

Wie schon in Artikel I dargelegt wurde, ist die Behandlung des Faltenwurfs der Mäntel für die Zeitbestimmung sehr wichtig. Die Figur 8, die thörichte Jungfrau, bietet für diesen Zweck keinen Anhaltspunkt dar, weil der Mantel, der vorne offen ist, nicht über den Leib herübergezogen ist, sondern zu beiden Seiten gerade abfällt, deshalb auch zu keinen Faltenbildungen Veranlassung gibt. Um so wichtiger ist die Figur 6, die kluge Jungfrau; die Falten des schieß über den Leib gezogenen Mantels stellen sich vollkommen dem Auge dar.

Aber hier bietet sich der interessante Anblick dar, daß der Meister sich weder nach den Regeln des 14., noch nach denen vom Ende des 15. Jahrhunderts richtete. In der letztgenannten Periode sind die Falten schwer und tief und mehrfach gebrochen. Die Falten des Mantels der Figur 6 sind weder schwer und tief, noch gebrochen, auch nicht an ihrem Scheitel und noch weniger sind sie knitterig. Dergleichen weicht die Behandlung der Gewandzipfel ab. Während das 14. Jahrhundert das Hauptgewicht des Stoffes und seiner Falten in diese Region mit Nachdruck konzentriert hat, sind dieselben an der Figur 6 in eine lange Schraubenlinie auseinandergezogen. Diese Gewandsäume haben hier zwar mehr Bedeutung, als ihnen am Ende des 15. Jahrhunderts beigelegt wird, aber weniger als im 14. Jahrhundert.

Nun stellt sich die Frage: war diese Behandlung eine spezifische, persönliche Eigenthümlichkeit des Meisters, oder lassen sich Beispiele anführen, daß auch anderwärts zu einer gewissen Zeit diese Behandlung in Uebung war? Wir glauben Beispiele, die an Deutlichkeit kaum zu wünschen übrig lassen, dafür anführen zu können, daß hier nicht bloß eine rein persönliche Eigenart vorliegt, sondern eine Behandlungsweise, welche geeignet sein dürfte, einen gewissen Zeitraum zu charakterisiren, nämlich den Anfang des 15. Jahrhunderts.

In dem ganz neuen Werke von Dr. Janitschek¹⁾ wird auf S. 206 im Text der Deichsel'sche Altar aus Nürnberg (jetzt in Berlin) abgebildet, welcher 1409 gefertigt wurde. Auf dem geöffneten Flügel links ist die hl. Elisabeth dargestellt; die Falten des Mantels sind ungebrochen, der Saum in eine Schraubenlinie angeordnet, auch der Schleier ganz ähnlich gelegt und gefältelt, wie bei den Figuren von Eriskirch; dergleichen bei den andern Figuren, Maria, Petrus Martyrer und Johannes der Täufer. Bei allen ungebrochene Falten und zugleich zierliche langgezogene Schraubenlinien des Mantelsaums. Ferner ist daselbst auf einer besondern Tafel der Imhof'sche Altar mit Flügeln abgebildet; bei sämtlichen Figuren ungebrochene Falten der Mäntel; bei den beiden Apostelfiguren auf den Flügeln ist auch gut ausgebildet die Schraubenlinie des Mantelsaums vorhanden, die nur bei den zwei Mittelfiguren weniger zur Entwicklung gelangt, weil dieselben sitzend dargestellt sind, die aber auch hier nicht ganz fehlt. Die Entstehung des Bildes fällt zwischen 1418 und 1422 (l. c. S. 207). Die Behandlung des Faltenwurfs und der Säume bei diesen Gemälden ist ganz konsequent durchgeführt und die Uebereinstimmung mit der Figur von Eriskirch ist frappant. Es ist kaum zu zweifeln, daß der hervorgehobene Gesichtspunkt mit Erfolg²⁾ noch weiter verfolgt werden könnte; für unsern Zweck aber mag die obige Hinweisung genügen und die Zeit der Entstehung dieser Bildwerke in den Anfang des 15. Jahrhunderts mit vieler Wahrscheinlichkeit verlegt werden. Auch in der

Nähe von Ravensburg, in der Kirche von St. Christina, konnte ich ein Madonnenbild auffindig machen, das in diese Zeit paßt. Der Mantelsaum ist auf beiden Seiten in zierliche Schraubenlinien gelegt und die Falten desselben sind über den Leib hin ungebrochen. Ob dasselbe aber dem gleichen Meister oder der gleichen Werkstatt angehören dürfte, wie die Eriskircher Statuen, ist doch zweifelhaft. Die Gesichtsbildung dieser Madonna und das Kind in ihren Armen halten eine Vergleichung mit letzteren nicht aus. Aber man sieht doch daraus, daß Figuren mit dem Typus der Gewandbehandlung der Eriskircher Statuen auch anderwärts nicht ganz fehlen und daß wahrscheinlich Ravensburg der Ort ihrer Entstehung sein wird. Es ist deshalb auch die Notiz¹⁾ recht wichtig, daß „um das Jahr 1437 ein Keltenofer als geschickter Bildhauer“ in Ravensburg gelebt hat. Da dieser Geschlechtsname auch bei Durck im Nachtrag zu seiner Aesthetik (S. 569 Christoph Keltenofer) mit Vor- und Zunamen angeführt wird (im Jahr 1480 als Maler thätig), so scheint hier eine weitere Künstlerfamilie in Ravensburg sich zu enthüllen, welcher näher nachzuforschen die Mühe lohnen dürfte; um so mehr als es Hafner schon gelungen ist, die Bürgeraufnahme eines „Christoph Keltenofer, des Malers von Augsburg 1509“ für Ravensburg zu entdecken (cf. l. c. S. 322), obwohl derselbe mit dem von Durck angeführten gleichnamigen Maler kaum identisch sein wird.

Der Glasmaler Ludwig Mittermaier.

Von Pfr. Dezel in St. Christina-Ravensburg.
(Fortsetzung.)

Erst nachdem Mittermaier ein Freund die pekuniäre Unterstützung eines kgl. bayerischen Rentamtmanns, Heinrich Sommer, durch Fürsprache zuwege gebracht, nachdem auch der Edelmann Freiherr v. Süßkind in Bachingen und der Banquier Gustav Godefroy in Hamburg, die den Werth des Mannes erkannt und ihm mehr freundschaftlich als bankmäßig ausreichende Betriebskapitalien anvertrauten, konnte er vom

¹⁾ Geschichte der deutschen Malerei. Berlin, 1888.

²⁾ Für Bayern möchten wir hinweisen auf eine Madonna zu Kaisheim und auf ein bischöfliches Denkmal zu Würzburg 1415. Abbildungen bei Sighart: Geschichte der bildenden Künste im Königr. Bayern II S. 393 und S. 534. Allerdings geht diese Behandlung auch bis in die romanische Kunstperiode zurück, wie mehrere Abbildungen bei Bode (Gesch. der deutschen Plastik) beweisen. Aber an die romanische Kunstperiode ist bei den Figuren von Eriskirch wohl nicht zu denken. Die Schlankheit derselben und die lebhafteste Bewegung weist dieselben der späteren gothischen Kunstperiode zu. Sie halten aber den Vergleich mit den von Bode (Gesch. der deutschen Plastik S. 78 und 79) abgebildeten Statuen des Freiburger Doms vollständig aus, womit ihr bedeutender Werth angezeigt ist.

¹⁾ cf. Geschichte von Ravensburg von Hafner 1887 S. 327. Es wäre wünschenswerth, weiteres von diesem Keltenofer erfahren zu können.

Kleinen zum Großen schreiten. Auch Anastasius Grün (Graf Auersperg) und v. Hammer-Purzstall nannte er stets dankerfüllt seine „irbischen Schutzengel“; letzterer vertraute ihm die Ausschmückung seiner Kapelle für das Schloß Hainfeld in Steiermark, eine Arbeit, durch welche der junge Mann zuerst den Grund zu seinem nachmaligen ausgedehnten Wirken legte.

In seinen größern kirchlichen Arbeiten, mit denen er jetzt begann, schloß er sich in Betreff der Technik jener Periode der Glasmalerei an, die das Bild im Fenster ähnlich einem Gemälde auf Leinwand behandelte. Mit Beginn des 16. Jahrhunderts wird nämlich die Behandlung der Glasmalerei eine ganz realistische. Es gelingt im Verlaufe des Jahrhunderts, alle Farben, auch Blau, Violett und Grün, in den verschiedensten Abstufungen als Malfarben oder Emails herzustellen. Der Glasmacher ist zudem jetzt auch im Stande, die Scheiben in größern Tafeln zu fertigen, als man das im frühern Mittelalter konnte. So war es möglich, mit mehrfachen Lokalfarben nebeneinander nicht nur auf Ueberfanggläsern, sondern auch auf ein und derselben weißen Scheibe zu malen. Allein die aufgemalten Farben, besonders das Roth und Blau, waren keineswegs im Stande, die alten bunten Hüttengläser mit ihrer Leuchtkraft und Farbengluth zu ersetzen, vielmehr erschienen sie trübe und erdig. R. Andra, der Kartonzeichner Mittermaiers, scheint den Fehler und das Mangelhafte dieser Behandlung wohl erkannt zu haben, und ihm schwebte offenbar die Mosaikglasmalerei der Alten vor, die wir nach Wiederherstellung des alten Materials heute wieder traktiren können, wenn er in obengenanntem Nekrologe schreibt: „Auch künstlerisch rangen wir oft mit einander, er war mehr ein Mann des Fortschrittes, ich wollte ihn in die Bahn hinein überreden, die das Glasfenster mehr in bestimmte Schranken zurückweist. Wie die Wandmalerei zu naturalistisch zu werden sich bestrebt, so will das Glasbild zu malerisch werden, jeder Zweig der monumentalen Kunst will zu wenig dem Ganzen dienen und zu viel dominiren.“ Aber auch Mittermaier scheint es nicht entgangen zu sein, welche Rolle bei der Glasmalerei die Leuchtkraft der Farbe spielen sollte, wenn er auch nicht bis zu dem Grundsatz der Alten vorzubringen vermochte, daß bei der Glasmalerei nicht das Sein, sondern der Schein die Hauptsache sei. Bei aller Leuchtkraft der Farbe wollte er doch nicht zugleich der feinsten Korrektheit in der Zeichnung und der größern und komplizirteren Figurenkompositionen entbehren. Das war zwar — nach den Grund-

sätzen der monumentalen Glasmalerei — des Guten zu viel, aber doch wieder ein bedeutender Fortschritt gegenüber dem Verfahren anderer Anstalten. Durch fortgesetzte chemische Studien und Versuche gelang es ihm, allerdings unter schweren Opfern, eine ganz eigenthümliche Manier in der Art und Weise des Malens zu finden. Ganz neu gegenüber andern Glasmalerei-Anstalten und für die leuchtende Kraft seiner Farben von besonderer Wirkung war nämlich, wie er mit dem sogenannten Schwarzloth umging: er hat es als Schattirung und Licht angewendet, indem er mit der Nabel und Holz radirte. Er erreichte dadurch einerseits die so vollendete Plastik seiner Figuren, andererseits erzielte er eine viel höhere Lichtwirkung, als wir sie in andern gleichzeitigen Glasgemälden sehen, denn seine sehr stark aufgeschmolzenen Tinten erhielten dadurch eine so große Kraft und Energie, so daß z. B. die Fleischtöne selbst gegenüber der bunten Mosaik der Kleiber ihre volle Wirkung nicht verfangen. Um all das zu bewirken, bereitete er sich selbst alle Farben und Flüsse, konstruirte selbst seine Brennöfen und erfand sogar neue Pigmente, besonders ein wunderschönes Tiefblau und Abstufungen des Fleischtones u. s. w.

Von nicht geringem Vortheile für das künstlerische Schaffen Mittermaiers war es auch, daß er für seine Anstalt meistens ausgezeichnete Kartonzeichner fand. Einer der besten derselben, der ihm zugleich auch die größte Anzahl lieferte, war der bekannte und schon genannte Dresdener Historienmaler Karl Andra (geb. 1824 zu Mühlheim am Rhein), ein Enkel der bekannten protestantischen Theologen Jakob und Johann Valentin Andra. Karl Andra schrieb nach dem Tode des Meisters, wie bereits bemerkt, selbst einen kürzern Nekrolog in das „Geistliche Kunstblatt“, und wir wollen hier die interessante Stelle herausheben, welche sein persönliches Bekanntwerden mit Mittermaier schildert und die zugleich ein so charakteristisches Licht auf den eigenartig angelegten Mann wirft.

Es sind kaum fünf Jahre, schreibt er, als Herr Direktor Schnorr von Carolsfeld einen an ihn gelangten Auftrag, den Karton zu einem Glasfenster, auf den Unterzeichneten übertrug. Die Bestellung war von Lauingen in Bayern gekommen, einem uns fast unbekanntem Orte, und von einem dortigen Glasmaler Herrn Mittermaier, der uns ebenso fremd war. Gegenstand der Vorstellung war ein segnender Heiland, überlebensgroß. Verlangend nach Aufträgen solcher Art, ging ich rüstig ans Werk und bald reiste die Zeichnung hin zu dem mir unbekanntem Ziele.

Umgehend erschien mit der Bezahlung, in neugeprägten bayerischen Thalern, ein höchst anziehender Brief. Zuerst war es die charakteristische Handschrift, dann die Lebendigkeit und Originalität des Ausdrucks und zuletzt ein neuer Auftrag, was den ersten direkten Brief unvergeßlich machte.

Und so ging es fort, und aus lebhaftester Korrespondenz, die neben Dank und Lob auch offene, ja herbe Kritik der eingesandten Arbeiten enthielt, bald auch ganz persönliche Dinge besprach, die heitersten und ernstesten Verse einmischte, mit häufigen Illustrationen belebt war und oft in langen, sich rasch folgenden Briefen künstlerische Streitfragen durcharbeitete, häufig als Geleitschreiben einer Rolle hellklingender Münze beigegeben war, entwickelte sich eine herzliche Freundschaft.

Gesehen hatten wir uns nie und nach zweijähriger Verbindung wurden doch bereits die Briefe mit dem Poststempel Lauingen von den Kindern des Hauses jubelnd ins Atelier gebracht, weil sie wußten, wie sehr der Papa durch sie erfreut werde. Mich dünkte zuweilen, da ich nie eine seiner Arbeiten gesehen und gar nicht wußte, ob wirklich seine Behandlungsweise dem, was ich wünschen möchte, entspreche, eine wahrhaft künstlerische sei.

Da, an einem schönen Sommerabend, auf dem Weg von einer Eisenbahnstation nahe Wesel dem Rheine zuschreitend, um vor Nacht Kees und andern Tags die an den merkwürdigsten Kunstschätzen reichen Orte Kallar und Kantan aufzusuchen, zieht mich ein altergrauer Kirchturm an, der jenseits eines Dammes aus wuchtiger Ulmengruppe herausragte. (Schluß folgt.)

Erklärung

in Sachen des Bildhauers Jakob Ruß von Ravensburg.

Zu „Archiv für christliche Kunst“ 1888 Nr. 12, S. 116, hatte ich im Widerspruch gegen Herrn Amtsrichter a. D. P. Beck in Ravensburg, welcher im „Diözesan-Archiv von Schwaben“ 1887 Nr. 11, S. 84, die schönen Steinskulpturen im Tympanon des Westportales der oberen Stadtpfarrkirche in Ravensburg vermuthungsweise dem Bildhauer Jakob Ruß zuschrieb, für gegen hundert Jahre älter erklärt. Zu seiner Verteidigung beruft sich Herr Amtsrichter Beck in letztgenannter Zeitschrift 1889 Nr. 2, S. 10, Anm., auf die neueste Schrift über „Württemberg's kirchliche Kunstaltertümer von Professor Dr. Keppler“ (S. 266), „welche diese Marienscenen gleichfalls in den Anfang des 15. Jahrhunderts setzt.“ Ich erwidere: die Kunstthätigkeit des Jakob Ruß ist, wie auch Herr Beck bekannt, urkundlich für die Jahre 1482 bis 1497 festgestellt. Setzt man, meiner Limitierung „gegen 100 Jahre älter“ entsprechend etwa der

Zahl 1397 auch nur wenige Jahre hinzu, so steht man ja im Anfang des 15. Jahrhunderts! Herr Beck hat demnach einen am Ende des 15. Jahrhunderts lebenden Bildhauer als den Schöpfer von Skulpturen aus dem Anfang des Jahrhunderts vermutet und zu seinem Schutze das Prof. Keppler'sche Buch citiert, welches diese Bildwerke dem Anfange, nicht dem Ende des 15. Jahrhunderts zuweist. Er hat also augenfällig nicht, wie er wollte, für sich, sondern gegen sich und für mich plaidirt. Eine Vergleichung der Tympanonskulpturen in Ravensburg mit den urkundlich beglaubigten Arbeiten des Ruß in Ehur und Ueberlingen, am besten an Ort und Stelle, oder auch nur mit Hilfe guter Photographien, wird Herrn Beck belehren, daß für die Ravensburger Skulpturen die Urheberschaft des Ruß nicht einmal — „vermuthet“ werden darf.

Bavendorf.

Ffr. R. A. Busl.

Literatur.

Glas-Malereien des Mittelalters und der Renaissance. Original-Aufnahmen von H. Kolb, Professor an der königlichen Kunstgewerbeschule in Stuttgart. Stuttgart, Wittwer. Heft 6 u. 7 à 10 M.

Jemehr gerade in der Gegenwart allüberall Werth darauf gelegt wird, das gewöhnliche Fensterwerk der Kirchen mit Glasmalereien, wären es auch nur ornamentale, zu vertauschen, desto nachdrücklicher muß auf Nachahmung der alten Muster gedrungen werden. Ueber das obige Werk, welches eine ebenso geschmackvoll als praktisch angeordnete Schaustellung des Besten auf diesem Gebiet veranstaltet, haben wir schon mehrfach berichtet; angesichts der weiteren Lieferungen müssen wir nur die frühere Empfehlung nachdrücklich wiederholen und können keinen bessern Rath geben, als bei Bestellungen von Glasgemälden sich an diese Muster zu halten. Von hervorragender Wichtigkeit und Schönheit ist in Heft 6 das Fenster aus dem Münster in Freiburg aus dem 14. Jahrhundert, mit einem Madonnen- und einem Kreuzigungsbild in seiner architektonischer Verahmung, zart in den Farben, trefflich im Aufbau, hochfeierlich im Figürlichen. Sehr interessant sind aus der Uebergangszeit das Ornamentfenster aus der Predigerkirche in Erfurt mit Blatt- und Bandmotiven und Rosettchen im Maßwerk, ferner das schlichte Figurenfenster aus dem Straßburger Münster. Nachahmenswerth in hohem Grad sind die Fenster aus der Stadtpfarrkirche zu Steyr mit aus geometrischen Figuren und Blatt- und Blumenwerk gewobenen Teppichen (14. Jahrh.) und die Rosette des Freiburger Münsters (15. Jahrh.), so einfach und maßhaltend in der Ornamentik und so herrlich in der Wirkung. Heft 7 bringt einen Juwel der Renaissance-Glasmalerei: eine Madonna von Francesco Coffa aus Ferrara im Kunstgewerbemuseum zu München von wunderbarer Zeichnung und noch wunderbarerem Kolorit.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. 5.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Postbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frsch. 8. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

(Fortsetzung.)

Was nun des Weiteren die Art und Weise, die Formen der Vergrößerung anlangt, so können hierüber allgemein gültige Vorschriften nicht gegeben werden. Da ist von Fall zu Fall zu entscheiden. Die Möglichkeiten sind hier fast unzählige; das einermal kann das bisherige Schiff zum Chor genommen werden, das andere mal ist Abbruch des ganzen Schiffes und Ersetzung durch ein neues größeres gefordert; oder es kann das Schiff bleiben und durch Anbau eines großen Chors statt eines ungenügenden und unwürdigen geholfen werden; hier empfiehlt sich Anschiffung von zwei Querschiffen, dort genügt einer; hier kann ein Seitenschiff beigegeben werden mit oder ohne Verlängerung des alten Schiffes; dort ist durch die ganze Situation die Erweiterung um zwei Nebenschiffe indicirt u. s. f. u. s. f. Es gibt hier fast kein Gesetz, welches einschneidend und hemmend sich geltend machen würde, außer dem der technischen Möglichkeit und dem der Klugheit und Vernunft, welche natürlich unter den möglichen die bestmögliche Lösung der Frage suchen wird.

Am lehrreichsten ist hier die Vorführung einer Reihe konkreter Beispiele aus alter und neuer Zeit und die Demonstration der Gesetze und Grundsätze an denselben. Ehe wir dazu übergehen, sei nur noch darauf aufmerksam gemacht, daß man die Inangriffnahme einer Vergrößerung keineswegs so lang zu verschieben braucht, bis die ganze als nothwendig berechnete Bau Summe baar da liegt. Es empfiehlt sich sehr schlecht, zehn oder zwanzig Jahre lang den Nothstand einer zu kleinen Kirche zu ertragen und Gelder für den Bau zu sammeln; weit besser ist es, man nimmt das nöthige

Geld auf, baut sofort, setzt sich sogleich in den Besitz dieser großen Wohlthat einer neuen geräumigen Kirche und trägt dann zehn oder zwanzig Jahre lang an der Schuld ab. Umsomehr ist dieses Verfahren zu empfehlen, da der Zinsfuß heutzutage außerordentlich niedrig ist und daher die Raschheit der Schuldbetragung kaum merklich hemmt.

Wie wir in unserer künstlerischen Unselbständigkeit und Unreife immer bei den Alten in die Schule gehen müssen, so mag es auch hier rathsam sein, uns anzusehen, wie denn früher dieses schwierige Problem der Kirchenvergrößerung gelöst wurde. Wir können hier aus der Zeit der Spätgothik manche recht lehrreiche Beispiele aus unserem Land anführen. Da in der romanischen und auch in der gothischen Zeit die Chöre der Dorfkirchen regelmäßig ins Untergeschoß der Osttürme verlegt wurden und daher ziemlich beengt und klein waren, so machte im 15. und 16. Jahrhundert sich mancherorts das Bedürfnis eines größeren und lichtereren Chores fühlbar. Auf die originelle Art, wie man sich in diesem Fall zu helfen wußte, ist in „Württemberg's kirchl. Kunstalterthümer“ p. XXVII aufmerksam gemacht. So mancher von den heutigen Architekten hätte hier wohl nichts Eiligeres zu thun gehabt, als dem Thurm das Todesurtheil zu sprechen. Jene aber ließen ihn stehen und durchbrachen seine Ostwand, die bisherige Chorschlußwand, mit einem hohen Bogen, der wie ein zweiter Chorbogen sich ausnahm; nun wurden dem bisherigen Chorraum im Thurm die drei oder fünf Seiten eines polygon geschlossenen Chores vorgelegt; der alte und neue Raum ist mitunter wahrhaft künstlerisch fein und geistvoll zu Einer lieblichen Chorkirche kombinirt, am feinsten in dem Chore des Dorfkirchleins zu Metzingen bei Eslingen. Andere gute Bei-

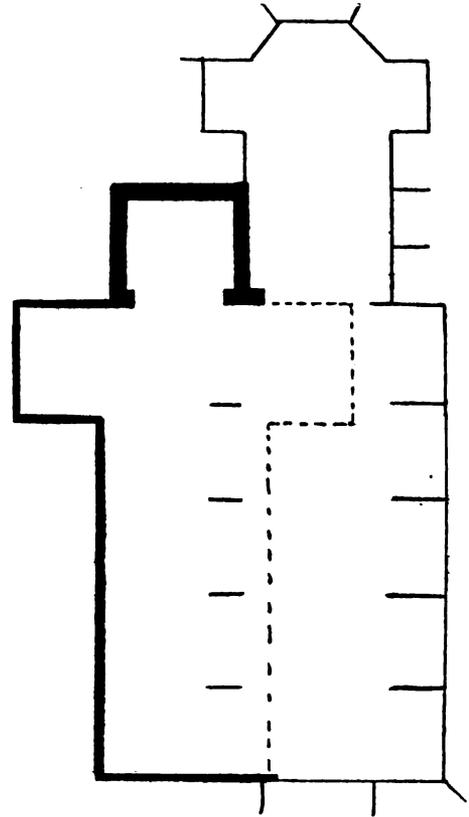
spiele dieser Art sind in der eben genannten Statistik p. XXVIII namhaft gemacht.

Das gleiche Bedürfnis nach einem größeren Chor führte zu einer merkwürdigen Erweiterung der im Uebergangsstil ca. 1200 erbauten dreischiffigen Basilika in Weinberg. Auch hier war der Chor in dem mächtigen Untergeschoß des Ostturmes untergebracht; seine Schlußwand hatte eine ziemlich hohe gebreite Fensteranlage. Ob sich an ihn noch eine kleine Absis angeschlossen, mag dahin gestellt bleiben. Nach 1512 wurde nun in spätgotischem Stil dem Thurm ein sehr stattlicher Chor vorgelegt; den alten Bau ließ man vollständig intakt, nur wurde unter jener Fensteranlage ein ziemlich niederer spitzbogiger Durchgang eingebrochen; dieser vermittelt mit den drei unverglasten Fenstern die Verbindung zwischen Chor und Langhaus, eine Verbindung, die architektonisch und perspektivisch gut wirkt, nur für unsere Begriffe zu spärlich erscheint.

Eine durch Erweiterung entstandene zweischiffige Anlage zeigt die Barfüßerkirche in Ulm, der die Nähe des Münsters trotz ihrer Größe den Namen „Kirchle“ eintrug; der Abbruch der Kirche ist aus mehr als einem Grunde sehr zu bedauern; der Grundriß und eine äußere Ansicht bei Heidelberg, Kunst d. Mittelalters in Schwaben. Noch harmonischer als diese zweischiffige Anlage und überhaupt das trefflichste Beispiel einer gelungenen Kirchenenerweiterung ist die ebenfalls zweischiffige Kirche zu St. Johann Baptist in Schwaigern, O. A. Brackenheim, von welcher wir einen schlichten Grundriß geben.

Die stärkeren schwarzen Linien zeichnen den alten Bau, die schwächeren das Angebaute, die gestrichelten Linien die abgebrochenen Theile. Nordöstlich sehen wir das starke Mauerfundament des Thurmes, dessen Untergeschoß der Chor der alten, ganz im Kreuz gebauten spätromanischen Kirche war. Im Jahr 1514 nun nahm der Meister Bernhard Sporer eine Vergrößerung der Kirche vor, die mehr als nochmal so viel Raum schaffte. Er brach, wie der Grundriß zeigt, den südlichen Arm des Querschiffes samt der Südmauer des Hauptschiffes ab und vergrößerte den Bau nach Süden durch ein eingefügtes sehr

breites zweites Schiff, welches nun Hauptschiff wurde und das alte Schiff als Nebenschiff an sich nahm. Vier sehr breite Pfeiler scheiden die Schiffe und helfen das Dach und Gewölbe tragen. In der Axe des neugebauten Schiffes wurde überdies ein neuer, stattlicher Chor angefügt, dessen Raum noch vermehrt ist durch zwei mittelst Einbauung von Streben gewonnenen Seitenkapellen vor dem Chorabschluß. In sehr feinfühlicher Weise zog Sporer am neuen Schiff die Streben ein und säumte das-



Kirche in Schwaigern (Maßstab 1/500).

selbe mit fünf Seitenkapellen, so daß im Innern sich eine Art Dreischifflanlage bildet. Die breiten Gewölbestützen, welche beide Schiffe scheiden, führte er nicht in der Linie des alten Baues, sondern weiter nördlich, so daß das neue Schiff als Hauptschiff breiter, das alte als Nebenschiff schmaler wurde. Harmonischer hätte das Alte und Neue nicht zusammengeschlossen werden können; manchem wird es beim Innenausblick zunächst gar nicht zum Bewußtsein kommen, daß dieser schöne Raum

durch das „Flickwerk“ einer Erweiterung gebildet ist.

Nicht ganz so gut ist an der Kreuzkirche in Rottweil die Vermittlung des Alten mit dem Neuen gelungen; wiewohl der ganze Bau zu einer mächtigen Gesamtwirkung zusammengeht, so findet doch hier das Auge alsbald heraus, daß heterogene Bestandteile verbunden wurden. Aber lehrreich ist auch dieses Beispiel in hohem Grad. Hier handelte es sich darum, nachdem um die Mitte des 14. Jahrhunderts der herrliche Chor neu gebaut worden war, auch das basilikale Langhaus umzugestalten, an welche Aufgabe man sich am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts machte. Die basilikale Anlage wurde in eine Hallenanlage umgewandelt, die Seitenschiffe wurden erbreitert. Aber der südlich, in geringer Entfernung von der Westfassade eingebaute Thurm sollte unbedingt erhalten bleiben; man gab daher dem südlichen Seitenschiff geringere Breite als dem nördlichen, damit dasselbe in der Flucht des Thurmes blieb, fügte zwischen Thurm und Westfront eine für sich behandelte große Kapelle ein und ließ unbedenklich auch die an die innere Thurmwand angelagerten zwei romanischen Arkadenbögen stehen. Wenn man bei diesem reichen und sumptuösen Bau keinen Anstand nahm, den Thurm in dieser etwas queren Stellung zu belassen und ihn zu erhalten, wie viel weniger braucht man bei schlichten Dorfkirchen sich aus einer irregulären Stellung des Thurmes etwas zu machen, die etwa in Folge einer Vergrößerung sich ergeben könnte.

Die Baukunst des Barock- und Zopfstils im vorigen und vorvorigen Jahrhundert war eine so große, daß sie sich in Erweiterungen der alten Kirchen nicht genug thun konnte; hier war Neubau durchaus die Regel und das Alte wurde meist total abgetragen. Doch ist es zu rühmen, in welcher freundlicher Weise in Markelsheim, O. Mergentheim, der 1690 aufgeführte Kirchenbau das Chörchen der alten Kirche in seinen Plan aufnahm und als Seitenkapelle am Langhaus es bestehen ließ.

(Fortsetzung folgt.)

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Reppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Schön ist die Kölner Fassade in dieser Einheit und Einheitlichkeit, die das Widerstrebende wie das Folgsame in ein organisches Gefüge zwingt. Aber es ist eine abgemessene und abgeglättete Schönheit — die Gebundenheit des Zirkels. „Der Gesamteindruck hat etwas Unfreies; es fehlt ihm etwas, um in völlig klarer Würde wirken zu können.“ So Rugler, dem auch Schnaase beistimmt mit dem Urtheil: „Die gesteigerte Bewunderung, die man der Fassade als der höchsten Leistung des gothischen Stils gezollt, möchte sich schwerlich erhalten. Ein reifes Erzeugnis dieses Stiles ist sie allerdings, aber ein vielleicht schon zu reifes, mehr aus bewußter Konsequenz als aus frischer künstlerischer Anschauung hervorgegangenes. Die ganze Ausführung ist klassisch; aber freilich auch nicht mehr als das. Die Lebensfülle, die Unmittelbarkeit der Erfindung, welche den Schöpfungen des frühgothischen Stils so großen Reiz verleiht, tritt uns hier nicht entgegen. Aber auch diese Mängel sind nicht derart, um uns den Genuß an der gewaltigen Komposition zu verkümmern.“ Allerdings „die Herbigkeit der früheren Zeiten mit ihren lebensfrischen Gegensätzen“ (vgl. Dohme S. 219) dürfen wir auf dieser Stufe der Reife nicht suchen, also auch nicht vermissen. Jeder auf's Neueste getriebenen Konsequenz klebt naturnothwendig eine gewisse Gedankenblässe und schulmäßige Dürre an. Zwischen der ersten Jugendblüthe der Frühgothik und dieser reichsten und reifsten Frucht ist, was reizvolle Unmittelbarkeit der Erfindung betrifft, eine ebenso große Kluft wie zwischen naiver Volkspoesie und klassischer Kunstdichtung. Daß auch auf letzterem Gebiet wahre und echte Poesie gedeiht, die, wenn sie nicht mehr mit dem Jugendmuth eines Gießbachs tobt und schäumt, dafür durch ihre immer gleiche Fülle von ihrem höhern Ursprung Zeugniß ablegt, wobei die glatte, gefeilte Form sie eben nur vor dem Uebersäumen bewahrt — wer wollte das leugnen? So ist auch das strenge Gesetz der Bildung und Gestaltung, das diesen vielgliedrigen

Bau durchbringt und ihn allein bewältigen kann, mit dem Feuer der Begeisterung wohl vereinbar, das in ihm lebt. Läßt doch dies Gesetz „jedem Einzelnen in seinem Umkreis Raum zur freiesten und reichlichsten Entfaltung; nur duldet es nicht, daß der besondere Bildungstrieb üppig das Element durchbreche und vorlaut über die zartgeschwungene Wellenlinie der harmonischen Begrenzung des Ganzen sich erhebe. Auch liegt die Regel keineswegs wie eine mathematische Formel nackt und knochig, erstarrt und selber erstarrend in der Masse; sie birgt sich vielmehr in ihr wie eine innewohnende Gemüthsraft: sie von innen heraus durchbringend wie ein Centralfeuer und mit Leben tränkend (aus einem warmschlagenden Herzen hervor) was in sich kalt und leblos ruht. Indem in solcher Weise die bildende Kraft um sich her die Bahnen der Umläufe schlingt, und die widerstrebenden Massen in sie herüberzieht, sie abrundend, säufstigend und dann aneignend und beherrschend, erhält durch sie das Tobte die Begeisterung und sie gebietet nun in ihrem Reiche einzig durch den Reiz der Schönheit und des Gefälligen.“ (Görres ebend. S. 12.)

Wenn also von irgendetwas einem Bauwesen, so gilt von diesem, daß es ebenso wohl aus einer machtvollen Strömung des Gefühls wie aus der besonnensten und umfassendsten Berechnung des Verstandes hervorgegangen. Wer daher über dem äußern Schematismus den innerlich treibenden Geist übersehen würde, der die Tiefenbrust dieser stolzen Fassade durchwogt und bis in die äußersten Glieder hinaus reges Leben sendet, der würde ebenso einseitig urtheilen wie jener Arbeiter, welcher nach der Ausgrabung einer antiken Statue, über den Eindruck befragt, den sie auf ihn gemacht, nichts anderes zu sagen wußte, als, er finde sie kalt! — oder auch wie gewisse unverständige Beurtheiler, die den Demosthenes beschwigen für einen kalten, nüchternen Menschen erklären, weil er immer den Forderungen des Verstandes gerecht wird. Ist denn das Denken mit dem Fühlen unvereinbar? Ist nicht vielmehr der Zusammenhang der Gedanken ein Faden, an welchem das Feuer des Gefühls um so leichter herunterläuft? (Vgl. Cheremin, Dem. u.

Mass. S. 140.) So ist auch hier der Scharfsinn des Kalküls die Leiter, auf welcher der ideale Sieg über die Materie höher und höher hinaufsteigt. Aber dieser Kalkül ist allerdings nicht mehr, wie in Freiburg, verborgen; er macht sich bemerklich, und da der Verstand des Beschauers den Eindrücken, die er empfängt, unwillkürlich nachrechnet, sind diese nicht mehr naiv, was auf solch fortgeschrittener Stufe der Kunst gar nicht möglich ist. Dafür bezeichnet die Kölner Thurmfassade die Gothik in ihrer höchsten Entwicklung, in ihrer reichsten Entfaltung, ist aber bei aller ihrer Durchsichtigkeit und Planmäßigkeit gleichwohl was sie sein will: ein himmelanstrebender Lobgesang.

(Fortsetzung folgt.)

Der Glasmaler Ludwig Mittermaier.

Von Pfr. Deysel in St. Christina-Ravensburg.

(Fortsetzung.)

Durch eine große Viehherde und einige Gräben mich mühsam durcharbeitend, gelangte ich eben, als bei offener Kirchthür der Küster zu Abend läutet, in die Kirche — und vor mir, groß und ernst, steht segnend der Heiland, meine erste Arbeit für Lauingen! Wie mich das ergriff! wie voll ernster Bewegung und voll freudigsten Dankes ich lange dort verweilte! Die Begegnung mit dem würdigen Geistlichen der katholischen Kirche und einer Menge wunderbarer Beziehungen zu ihm und dem Pfarrhaus zu geschweigen, das sind eben Dinge, die nicht hierher gehören; aber ich sah den Lauinger von da an mit ganz andern Augen an, mein fortgesetztes Arbeiten für ihn geschah in viel gehobenerer Stimmung, denn ich hatte meine Arbeit für ihn durch ihn verklärt wiedergesehen, und auch, ganz nüchtern betrachtet, den gewissenhaften Meister, der mit aller Energie Allerbestes zu liefern trachtet, in ihm erkannt.

Andrä erhielt immer mehr und größere Aufträge, so daß ihm kaum mehr Zeit blieb für seine Historienmalerei; er hatte aber seinen Auftraggeber noch nie gesehen, auch nicht seine persönlichen Verhältnisse, besonders daß er stocktaub war, gekannt, sondern wunderte sich nur über eine gewisse leidenschaftliche Hast und heftige Klagen, die seine Briefe mit der Zeit mehr und mehr erfüllten. Da leidet es den edlen Künstler nicht mehr länger, und er macht sich im Sommer 1862

auf, seinen Auftraggeber persönlich kennen zu lernen. Er beschreibt seine Reise und sein Zusammentreffen mit Mittermaier also:

Von Augsburg aus eine Strecke Eisenbahn in der Direktion nach Ulm, dann ein Stück Wegs Postwagen und es winkten die Thürme von Lauingen. Der Postillon, neben dem ich draußen saß, um freiere Umschau zu haben, wollte wissen was mein Reisezweck sei? Als er erfuhr, das ich gereist sei, um Herrn Mittermaier und seine berühmte „Glasmalerei“ aufzusuchen, hörte sein Lob des Mannes nicht auf, der seines Landes Stolz sei; auch ein Herr im Wagen fing an, mir auseinander zu setzen, wie viel Lauingen dem braven Manne zu danken habe. — Ich fand leicht das sich vor andern auszeichnende Haus des Glasmalers. Beim Eintreten beste Kunstatmosphäre, die Menge alter Kunstwerke und würdiger neuer Sachen. Herr Mittermaier sei oben, hieß es; ich stieg hinauf, trat ein; in einem ganz bürgerlich einfachen aber reinlich und solid aussehenden Raum saß hinter dem saubersten Tische, auf dem der Bierkrug nicht fehlte, auf der Holzbank eine kraftvolle Männergestalt. Ich war verlegen, denn es schien als kenne er mich nicht, er blieb ruhig an seinem Platze, erhob sich nicht, den Eintretenden zu begrüßen, anreden konnte ich ihn nicht. Ich schritt nahe an ihn heran und hielt ihm meine Visikarte hin. Ohne hinzusehen, fiel sein Kopf auf die Arme und er weinte laut. Inzwischen war seine Frau eingetreten und aus einer früher eingesandten Photographie erkannte sie mich sofort und hieß mich herzlich willkommen. Ich war ergriffen vom Anblick des Weinenden, ich verstand den Ausbruch, lange stand ich neben ihm, die Hand auf seiner Schulter, da erst erhob er sich, zog mich an seine Brust, küßte mich heftig und sah mich so durchdringend an, es ging mir nun ein Stich ins Herz — nun waren wir endlich beisammen und konnten nicht mit einander reden! Seine Stimme hatte stark den unsichern, bald zu lauten, bald zu leisen Ton eines, der nicht hört, was er sagt; die lange Taubheit hatte auch schon eine gewisse Undeutlichkeit hervorgebracht, dazu für mich noch der stark schwäbische Accent — kurz der, mit dem ich jahrelang brieflich in fast ununterbrochenem Gespräche gewesen, war mir fast unverständlich, als wir uns persönlich gegenüber standen.

In den drei Tagen, die ich bei ihm blieb, wurde es anders, er war mir bald durchaus verständlich und ich ihm annähernd auch. Er sah einem das Wort vom Munde, zuweilen ein geschriebenes Wort erschloß das ganze Verständniß und bedeutsamst ward

gestikulirt. Er führte mich in seine Werkstätten, ich schüttelte die Hände seiner Gehilfen, er zeigte mir Alles. Ueberall Ordnung, klares Wesen und der Eindruck, daß hier nicht handwerksmäßiges Erwerbleben nur, sondern eifrigstes Ringen nach Vorzüglichstem im Berufe war; ein vortreffliches Verhältniß zwischen Meister und Gefellen, die bei ihm wohnten, mit ihm aßen; eine schlicht bürgerliche Haushaltung ohne jeden Tand modernen Luxuslebens, aber veredelt durch das Vorhandensein echt christlicher Weiße und in reichem Schmuck von Kunst und Poesie, so konnte man sich zurückversetzt wähnen in ein bestes Bürgerhaus des Mittelalters, wo das Kunsthandwerk lebte in echtem Bürgerthum. Der Meister unter seinen Gefellen, er selber derb arbeitend, sein Brot nur im Schweisse seines Angesichts essend, von allem die Seele, denn er verstand in der That alles am besten und griff überall selber mit an; der Hausherr mit seiner braven Hausfrau und dem Söhnchen, wenn er mit seinen rüstigen Männern vor und nach dem Essen betend um die Tafel stand und belehrende und ergöbliche Tischreden das einfache aber kräftige Mahl würzten; der Bürger, wie er von allen Seiten gegrüßt, der Stolz seiner Vaterstadt, mit seinem Gast durch und um die Stadt zog und mit Behagen mir alles zeigte, was in meinen Augen Lauingen zu heben vermochte — und endlich der goldtreue Freund, wie sein Herz oft überwallte und das Auge überlief und er nicht wußte, was er einem Liebes anthun sollte! Alles das prägte meiner Seele ein ganz unvergeßliches Bild einer seltenen würdigen Existenz, eines ganzes Mannes ein, und wie selten sind sie geworden!“

Das nachfolgende Verzeichniß von Glasmalereien wird uns einen Begriff geben von der gewaltigen Schaffungskraft unseres Meisters; es sind so viele Arbeiten, daß sie allein mehr als eine gewöhnliche Manneskraft hätten erschöpfen können. Dabei war er aber noch in seinem eigenen Heim beschäftigt: er hatte sein altes baufälliges Vaterhaus neu herstellen lassen und daran, nach eigenem Entwurf, in altdeutschem Stile sich einen Mallsaal mit mehreren Wohnzimmern angebaut. Die neben demselben liegende Wirthschaft (zum Schimmel), welche er wegen fortwährender Feuergefahr zu seinem Komplex ankaufen mußte, errichtete er in den letzten zwei Jahren seines durch Kränklichkeit schon sehr getrübtens Lebens von Grund aus neu, legte den Garten höchst geschmackvoll an und bereicherte dessen Artaben mit einem belehrenden Bilderschnud. Aber bei all dieser umfassenden Wirkksamkeit war dieser seltene Mann, so lange seine Gesundheit eine nor-

male gewesen, immer heiter und wohlgenuth. Er konnte sich, wie ein reines Kind, an allem erfreuen, und eine reiche, echt schwäbisch humoristische Ader ließ ihm oft auch da noch eine heitere Seite erscheinen, wo andere, weniger vielseitig entwickelte Gemüther nur Düsteres und Schatten erblickten. Mit diesem Sinn fürs Komische verband er aber jenen auf das Höchste und Edelste gerichteten heiligen Ernst, der in allem seinem Thun und Lassen sich befandete. Wie als prophetisches Motto für sich selbst hatte er in das Oberlicht des Chores, das von seiner mit trefflichen Kunstwerken alter und neuer Zeit geschmückten Eingangshalle nach dem Hofe führte, den Spruch in ein Fenster eingebrannt: „Todesbeute — wirke heute.“

Etwa zwei Jahre vor seinem Ende beunruhigte ihn eine räthselhafte Kränklichkeit, die ihm bald Ohnmachten, bald Bangigkeiten und Uebelkeit verursachte und meistens schnell, wie sie kam, wieder verschwand. Am Ende des Jahres 1863 endete sein Schwager und Gehilfe, ein begabter und ihm lieber Mensch, in einer Gehirnkrankheit wahrscheinlich zufällig im Wasser sein Leben. Das war ihm, dem Selbstleidenden, ein schwerer Schlag. An seinem 37. Geburtstage hatte er sein zweites Söhnlein erhalten. Seine Kränklichkeit kehrte leider wieder, und da zu ihr noch ein heftiger Krippanfall getreten war, ließ er sich Senntags den 21. Februar die Eröstungen der Religion reichen und entschlummerte an der Seite seiner ebenfalls kranken Gattin gerade am sechsten Jahrestage seiner Vermählung. Heiter lächelnd sei der Leichnam dargelegen, und wurde er am 24. Februar feierlichst auf dem Gottesacker seiner Vaterstadt beerdigt.

Das Äußere Mittermaiers anlangend wird er also geschildert: seine Statur war mittlerer Größe, fest, unterseht und von starker Brust. Der Kopf, in breiter und hoher Stirne, sehr entwickelt, das ganze Antlitz, in männlich-schönem Oval, war durch ein etwas tiefliegendes, schwarzes Auge, welches in einem eigenthümlichen, nur genial begabten Naturen verliehenen Lichte strahlte, sehr vergeistigt; und diese Augen schossen zuweilen, je nachdem sein Gemüth erregt war, milde oder zerschmetternde Blicke. Seine Stimme hatte den unsichern, bald zu lauten bald zu leisen Ton eines solchen, der eben nicht hört was er sagt, mußte darum gewöhnt werden; dann aber ward er verständlich. In seiner ganzen Erscheinung lag eine eigenartige Würde, die jeden zwang, das oft Sonderbare in seinem Benehmen, welches Folge seiner Taubheit war, nicht nur zu übersehen, sondern zu achten. Kurz, seinem ganzen Außern war

der Stempel einer seltenen, würdigen Existenz, der eines ganzen Mannes aufgeprägt.

Das Verzeichniß seiner größern Werke in der Glasmalerei, das aber nicht alle derartige Arbeiten enthält, beginnt mit dem Jahre 1854.

1854.

1. Für Schongau zwei Kirchenfenster mit Mariä Vermählung und Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande. Die Kartone gezeichnet von C. Lampenzeder in München.

2. Döbbron bei Jhenhausen. Zwei Fenster mit St. Peter und Paul. Nach Delgemälden von Hundertpfund, als Karton gezeichnet von H. Thurmer.

3. Geisenheim. Ein Fenster, große Christusfigur. Karton?

4. Wattenhausen. Kalvarienberg. Das Pfingstfest — nach Dverbeck.

5. Graben bei Schwabmünchen. Zwei Ornamentfenster.

1855.

6. Rindan an der Köß. Zwei Fenster: St. Peter und St. Paul. Kartone wahrscheinlich von C. Lampenzeder.

7. Hainfeld (Schloß in Steiermark) für von Hammer-Burgstall. Zwei Fenster: St. Joseph und St. Karl Borromäus. Karton von C. Lampenzeder.

8. Gremheim bei Höchstädt. Zwei Fenster: St. Joseph und St. Michael. Kartone von C. Lampenzeder.

9. Schwäbisch-Gmünd. Himmelfahrt Mariens, der Karton von Professor G. Eberlein in Nürnberg. Diesem folgten im fernern Verlaufe noch zwei große Figurenfenster, eines mit Mariä Verkündigung und der Geburt Christi, das andere „das neue Dogma“ mit Pius IX.; im untern Felde sind St. Joachim, St. Anna, St. Joseph und Maria; die Kartone alle von G. Eberlein. In dieselbe Kirche lieferte Mittermaier noch sechs bis sieben große Ornamentfenster im reinsten gothischen Stile und von glühender Farbenpracht, so daß Gmünd neben Ravensburg (protestantische Kirche) die größte Anzahl von Werken unseres Meisters besitzt, die zugleich zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gehören.

10. Für Hainfeld in Steiermark ein drittes Fenster mit dem englischen Gruß.

1856.

11. Weiler im Allgäu. Zwölf Fenster mit je einer Apostelfigur; dann je ein Fenster a) mit dem Pfingstfest, b) Himmelfahrt Mariens, c) St. Cäcilia, d) St. Joachim e) König David. Die Kartone sind alle von C. Lampenzeder. An dem Werke wurde bis 1858 gearbeitet. Noch während diese Arbeiten ausgeführt wurden, gab Mittermaier einen

fog. Prospekt „Glasmalerei als Kirchenschmuck“ heraus, der auch als Beilage zum „Prediger und Katechet“ erschien und dem ein Zeugnis des damaligen Pfarrers von Weiler angehängt war. In diesem Prospekt sagt Mittermaier unter andern: „Aus dem Wunsche Echten, Gründlichen, dem Alten würdig an die Seite zu Stellendes zu schaffen, entstand unsere Glasmalerei. Jahrelanges Studium, nicht bloß der Kunst und Kunstwissenschaft, sondern namentlich der Chemie, um die Technik der Farbenbereitung und des Einschmelzens ganz in die nothwendige Gewalt zu bringen, hat uns nicht bloß große Opfer an Zeit und Geld, sondern, und dies ist buchstäblich wahr, nahezu Gesundheit und Leben gekostet. Auf diese Weise haben wir, mit Dank gegen Gott sei es erwähnt, und ferne alles Selbstlob, ein eigenes Malssystem geschaffen. Während bisher die dem Innern der Gebäude zugekehrte Glasfläche mit Farben nur gleichsam zart angefrittet wurde, trug man allein für Schmelzung der Außenseite Sorge. Und doch lehrt und lehrt alte und neue Erfahrung, daß gerade auf die Innenseite durch Angefrieren im Winter, durch die mitunter höchst schädlichen Gase, welche durch Verbrennen von Weichrauch und Kerzen, von Menschenausdünstung und gesperrter Luft sich entwickeln und mit dem aufgewirbelten Staube verbinden, mit weit zerstörenderen Kräften auf die Produkte der Glasmalerei eingewirkt wird, als von außen die atmosphärischen Einflüsse und der Qualm der Gassen dies zu thun im Stande sind. Um diesem viel größern Uebelstande wirksam zu begegnen, erzeugt unser System auf der Innens- und Außenseite vollkommenste Verglasung der Pigmente, und darum eine Dauer, die allem widersteht, dem zu widerstehen das Glas selber die Fähigkeit hat.“

12. Schwabhausen. Drei Kapellenfenster mit a) St. Leonhard, b) St. Wendelin und c) St. Isidor. Der Karton für a) von M. v. Schwind; die beiden andern von Moosdorf in München.

1857.

13. Haselstauden. Zwei Fenster: a) Englischer Gruß und b) Maria Heimsuchung. Karton?

14. Weilheim. Zwei Fenster mit St. Maria und St. Joseph. Karton von G. Eberlein.

1858.

15. Untresried. Zwei Figurenfenster.

16. Garts. Zwei Fenster: St. Joseph und St. Maria.

17. Langwaid bei Kehlheim. Die gleichen Darstellungen.

18. Passau. Kleines Bild, Friedrich Barbarossa (nach Kaulbach?) wurde vom dortigen Kunstverein angekauft.

19. Eichstädt. Ein kleineres und größeres Marienfenster. Zum größern der Karton von C. Andrea.

20. Kloster Mehrerau. Zwei große, dreitheilige Fenster mit St. Maria, St. Bernhard, St. Joseph, St. Meinrad und St. Alois. Dazu noch drei reiche Fensterrosen. Die Kartone durch Willen des Herrn Abtes von Karl und Johann B. Müller in München.

21. Haffen bei Nees am Niederrhein. Ein Fenster mit Salvator mundi und zwei Ornamentfenster. Der Karton zum Christus war der erste von Karl Andrea in Dresden.

22. Kulendorf (Württemberg). Zwei Fenster mit den vier Evangelisten. Kartone von C. Andrea.

23. Apfelbach. Zwei Figurenfenster. Kartone?

24. Kettenbach bei Günzburg. Drei Figurenfenster mit St. Rotburga, St. Wendelin und St. Isidor. Kartone von Moosdorf in München. Dazu noch zwei Ornamentfenster.

25. Kirchbirlingen. Zwei Figurenfenster.

26. Zipplingen im Ries. Zwei Fenster in die Filialkirche von Ober-Wiltingen, St. Leonhard und St. Martin als Bischof, wie er einem Bettler Almosen erteilt. Kartone von Moriz von Schwind; zwei herrliche Bildchen!

1859.

27. Leutkirch. Zwei große reiche Fenster (in der protestantischen Kirche) mit Christus am Delberg und König David, die Harfe spielend. Dazu reiche Ornamentfenster. Kartone von C. Andrea. (Die Fenster sind leider bei einem Brande zum großen Theile zerstört worden.)

28. Augsburg bei St. Georg. Ein dreitheiliges Marienfenster. Karton von K. und J. B. Müller in München.

29. Saulgau. Zwei Fenster mit St. Franziskus und St. Elisabeth. Kartone von C. Andrea.

30. Tettwang. Drei Fenster mit Salvator mundi in der Mitte, rechtes Fenster mit Englischem Gruß, links mit Mariä Heimsuchung, ferner zwei Tapetenfenster. Kartone von C. Andrea.

31. Romagno bei Trient. Eine große Fensterrose.

32. Binte Castello bei Trient. Eine noch größere Fensterrose.

1860.

33. Sigmaringen, fürstliche Schloß-

kirche. Vier Fenster mit den über lebensgroßen Heiligen St. Leopold, Friedrich, Karl der Große und Antonius. Kartone von C. Andrea.

34. Gaisenhäusen. Zwei Fenster mit vier heiligen Bischöfen. Kartone von C. Andrea.

35. Leutkirch. Zwei große Ornamentfenster für die katholische Pfarrkirche.

36. Ravensburg. Für die dortige restaurirte Karmeliten- (jetzt protestant. Pfarr-) Kirche begann schon 1860 Mittermaier's größte Arbeit mit einem großen Fenster im Westen, König David darstellend, wie er vom Throne aufsteht und die Harfe bei Seite legt. Karton von C. Andrea. Dann im Laufe von 1861—1862 sieben große Fenster mit den Porträtfiguren der Reformatoren. Die Kartone von Gustav König in München. Dann Gustav Abolf von Schweden, Friedrich der Weise von Sachsen, Herzog Christoph von Württemberg. Die Kartone von C. Andrea. Im nördlichen Seitenschiff befinden sich diesen gegenüber sieben gleich große reiche Ornamentfenster. Im Jahre 1862 kam das ungemein große dreitheilige Chorfenster mit der Auferstehung Christi in reichster gothischer Ornamentirung mit mehr denn dreißig Aposteln, Propheten und Kirchenväter-Brustbildern auf Sockeln unter Baldachinen. In dieser Kirche sind sämtliche Fenster von Mittermaier gemalt und sind es seine größten Arbeiten, die er ausgeführt.

1862.

37. Altusried bei Rempten. Zwei Fenster mit St. Maria und St. Joseph. Kartone von C. Andrea.

38. Ellwangen (Stadt). Zwei Fenster mit St. Peter und Paul. Kartone von C. Andrea.

39. Oberstaufen. Vier Fenster mit den abendländischen Kirchenvätern. Kartone von C. Andrea.

40. Wangen im Allgäu. Zwei Fenster mit je zwei Evangelisten. Die Kartone sind vom seligen Hofmaler v. Gegenbaur in Stuttgart, der mit dem Kaufmann Lott in Konstanz diese Fenster ihrem Geburtsorte stiftete. Herrliche kraftvolle Figuren, besonders schön gezeichnet und von brillanter Farbenwirkung aber ist das gothische Maßwerk. (Schluß folgt.)

Literatur.

Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer. Als Vereinsgabe für den Kunstverein der Diocese

Rottenburg bearbeitet von Dr. Paul Reppeler, Professor der Theologie, Vorstand des Diöcesankunstvereins. Rottenburg, Bader 1888. LXXVI. 401. 103 S. Preis: 8 M.

(Selbstanzeige.) Den auswärtigen Lesern des Archivs sei hiemit kurz Nachricht gegeben von diesem statistischen Werke, welches im ersten Theil (p. I—LXXVI) eine systematisch, nach den Rubriken Architektur, Skulptur, Malerei, Kleinkunst geordnete Uebersicht über Württemberg's Kunstalterthümer bietet, im zweiten Theil die Denkmäler nach Oberämtern beschreibt, im dritten einen Ueberblick gibt über die Neuanschaffungen seit 1850. Auf Illustrationen ist grundsätzlich verzichtet, damit das Buch namentlich als Reiseführer dienen kann, zu weld' letzterem Zwecke es sich empfehlen würde, den mittleren Theil allein binden zu lassen. Die Voraussschickung des zusammenfassenden Einleitungstheiles hat bis jetzt ungetheilten Beifall gefunden. Im übrigen bekennet der Verf. gern auch an dieser Stelle, daß die Statistik in Einzelheiten der Ergänzung und Berichtigung bedarf und daß er für jeden Beitrag hiezu dankbar ist.

Geschichte der christlichen Malerei von Dr. Erich Frank, Professor an der Universität Breslau. Bilder zum ersten Theil: Von den Anfängen bis zum Schluß der romanischen Periode. Freiburg, Herder 1888. Preis 2 M.

Die siebente Lieferung dieses mit warmem Beifall ausgenommenen Wertes bringt die Illustration zum ersten Theil, 44 Tafeln mit im Ganzen trefflich ausgeführten Bildern. Die Alexanderschlacht eröffnet den Reigen; dann folgt eine reiche Serie von Katalombenbildern, von Mosaiken altchristlicher Kirchen, von Miniaturen und romanischen Wandmalereien. Es ist klar, daß diese Lieferung den Werth des Buches wesentlich erhöht, und doppelt anzuerkennen ist, daß ihr Preis so überraschend niedrig gestellt ist; er steigert sich nur für Nichtabonnenten der Vervollständigungsausgabe auf 3 M.

Les- und Singpulte.

Namentlich in der Charwoche für die Netten und für die Sänger der Passion, dann aber auch sonst im Jahr bei den Taufwasserweißen und andern Gelegenheiten stellt sich das Bedürfnis nach freistehenden, leicht beweglichen Pulten ein. Herr Architekt Cades hat einige Entwürfe gezeichnet, welche die Beilage vor Augen führt; sie sind einfach gehalten und durch Beigabe von Grundrissen, Details und Maßen leicht ausführbar gemacht. Zwischen den zwei gothischen Pulten im größeren Maßstab ist ein kleiner gezeichnetes im Renaissancestil eingefügt.

Hiezu eine Beilage: Les- und Singpulte.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. 6.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, fr. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

(Fortsetzung.)

Im Folgenden führen wir noch eine Reihe lehrreicher praktischer Fälle vor und geben Lösungen derselben, welche als Paradigmen für ähnliche Fälle dienen mögen. Die Probleme sind alle aus der Wirklichkeit genommen, die Ortsnamen aus be-

stimmten Gründen verschwiegen, aber stets zu erfragen. Schlichte Grund- und Aufrisse fördern das Verständniß. Sämmtliche Pläne sind im Maßstab $\frac{1}{500}$ ausgeführt. Der abwechselnd gestrichelte und punktirte Riß zeichnet den Kirchhof oder Kirchplatz. Die starken Grundrißlinien deuten das vom alten Bau Bleibende an, die punktirten das Fortfallende, die einfachen Linien das Neugebaute.

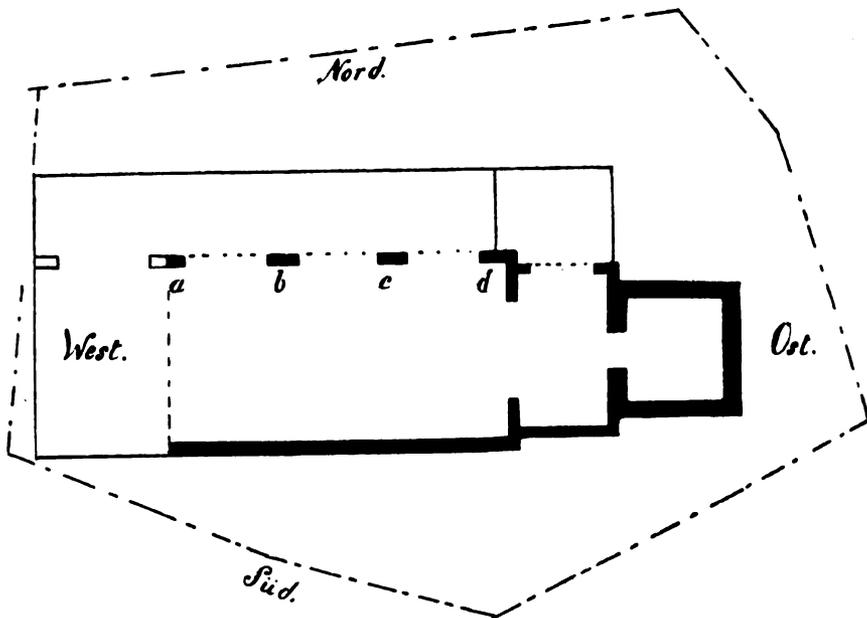


Fig. 1. Grundriß der Kirche und des verfügbaren Platzes.

Erstes Beispiel.

Wir sehen am Grundriß die Dimensionen einer im Jahre 1720 gebauten Kirche mit breitem, aber nicht tiefem Chor, und dem Thurm auf der Ostseite. Der Chor bietet außer dem Altar nur noch Raum zu 2 Chorstützen. Diese Kirche, mit einem Lichtraum im Schiffe von ca. 218 Quadratmeter hätte etwa noch für eine Gemeinde von 7–800 Seelen ausreichenden Raum, aber nicht, wie sie es haben sollte, für 16–1700. Der alte Kirchhof, etwas erhöht, aber von öffentlichen Wegen auf allen Seiten umgeben, ließe schon einen au-

sernlichen Neubau zu. Aber einen massiven Thurm legt man doch nicht gerne nieder, um mit großen Kosten einen neuen zu bauen — ebensowenig den gewölbten Chor und das Schiff, das zwar flach gedeckt ist, aber noch gesunde Mauern hat. Ueberdies ist man zum Sparen gebieterisch genöthigt, denn es sind keine Mittel da. Zu Bettelvogt, Hebammenschule, Industrieschule und andern für die Gemeindefasse wohlthätigen Zwecken hat die Stiftungskasse genug, ja viel Geld gehabt. Einige Jahrzehnte lang aufgespart, hätte es einen schönen Baufond gegeben. Das hört sich nicht sehr auf-

erbaulich an, besonders wenn man in solcher Nothlage ist, die kein Zuwarten mehr erlaubt. Also Platz müssen wir gewinnen und eine große Kirche haben, aber mit möglichst kleinem Aufwande. Im Osten hindert der Thurm, südlich fehlt es in der Breite und Länge. Im Westen und Norden ist die Situation günstiger. Wir können den bisherigen Bau um etwa 8,5 Meter verlängern. Wir könnten ihn fast um das Doppelte breiter machen, was aber manche Bedenken hat. Fest steht, daß wir den alten Bau durchaus erhalten, und außer der Verlängerung ihn noch um ein Seiten-

schiff in der ganzen Länge erweitern. Dieses Seitenschiff möchten wir wohl recht breit machen, und der Hauptplatz würde daran uns nicht verhindern, aber desto mehr die Rücksicht auf die Bedeckung des Seitenschiffs mit einem Pultdach. Es darf nicht zu flach werden, und je mehr wir in die Breite gehen, desto mehr geht uns an Höhe verloren. Endlich entschließen wir uns, dem Seitenschiff 5,14 Meter Lichtbreite zu geben, und dasselbe über die ganze Länge des alten Kirchenschiffs sammt dem Chor auszudehnen. Der Verlängerung halber muß die ganze westliche Wand

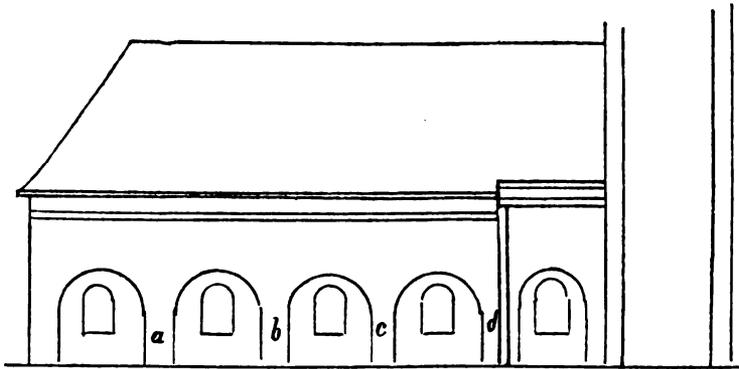


Fig. 2. Durchschnitt von West nach Ost.

fallen. Aber wie werden wir den Anbau mit dem alten Bau vereinigen und die nöthige Raumeinheit erlangen? Durch zwei vorspringende Lisenen ist die Nordwand in drei Traveen abgetheilt, jede mit einem Fenster in der Mitte. Auch der Chor hat auf dieser Seite ein Fenster. Sollen wir die ganze Mauer niederlegen, und eine Arkadenreihe

von Grund auf errichten? Wir wählen ein einfacheres, wenn auch etwas kühnes Verfahren, im Vertrauen auf die Festigkeit des Gemäuers. Bei den Fensteröffnungen angefaugen, schlagen wir große Löcher aus der Mauer, groß genug, um die weiten Arkadenbogen zu gewinnen. Von der alten Mauer werden die Stücke a b c d als

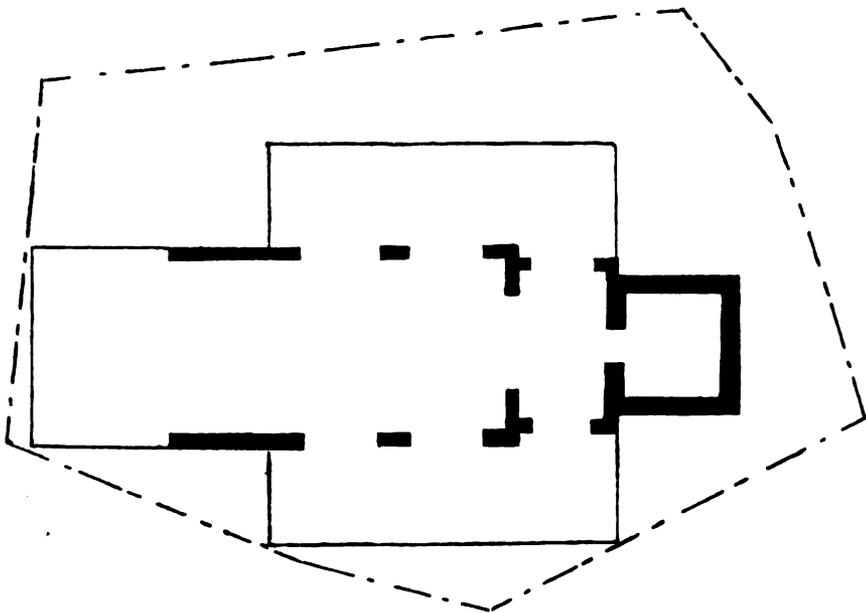


Fig. 3. Andere Lösung mit zwei Seitenschiffen.

Tragpfeiler stehen gelassen, und schleunigst mit dem besten Material von Backstein und Mörtel kantig ausgebeffert, darüber die Bogengerüste eingeseht und die Bogen gewölbt, hernach die Verbindung, beziehungsweise Ausfüllung zwischen Neu und Alt hergestellt. In der Verlängerung wird wieder ein Bogen angefügt. Die Umfassungsmauer des Seitenschiffs bekommt, den Arkadenbogen entsprechend, Fenster, welche so reichliches Licht in den ganzen Raum werfen, daß die Kirche heller wird als sie vorher war. Mit diesen Prozeduren haben wir mehr als den doppelten Raum gewonnen. Der Techniker mag berechnen, welche Summe eine neue Kirche mit dieser bedeutenden Bodenfläche gekostet hätte. Aber wo bleibt die Symmetrie in dem zweischiffigen Bau und in der Fassade? Wir brauchen sie nicht, und Niemand, der in die große, weite Halle eintritt, vermißt sie. Da das Durchbrechen der Mauern zur Gewinnung von Arkadenöffnungen keine Schwierigkeiten darbietet, hätte unser Bauplay noch zwei andere Lösungen erlaubt, wodurch wir bedeutend mehr Raum erhalten konnten, nämlich, wie Fig. 3 andeutet: auf der Nord- und Südseite je ein Seitenschiff anzufügen, oder, was unbedenklich zu empfehlen wäre, das südliche Seitenschiff so lang und breit anzulegen, als der Platz es erlaube, und das nördliche über die ganze Länge auszudehnen.

(Fortsetzung folgt.)

Der
Glasmaler Ludwig Mittermaier.
Von Pfr. Deyel in St. Christina-Ravensburg.
(Schluß.)

41. Muthlangen bei Gmünd. Ein Fenster mit St. Georg. Karton von C. Andrea.

42. Ellerbach bei Dillingen. Ein Fenster mit St. Johannes Ev.

43. BaindlKirchen in Oberbayern. Zwei Figurenfenster und zwei Ornamentfenster. Kartone von C. Andrea. Besonders gewaltig und charakteristisch soll hier der Kopf des hl. Ulrich sein.

44. Würzburg. Ein Fenster mit Maria und St. Michael in der Porträtfigur des Stifters, in gothischem Stile. Karton von G. Eberlein?

45. Pfrungen in Württemberg. Ein Kreuzifixus mit Maria und Johannes, ferner die vier latein. Kirchenväter: St. Ambrosius und Hieronymus, St. Augustinus und Gregor der Große. Diese Fenster in Pfrungen sind wohl die schönsten Arbeiten Mittermaiers. Sie sind von solch ungewöhnlicher Schönheit, daß allein ihre Bestichtigung eine weitere Reise in diesen abgelegenen Landort werth ist, denn sie gehören überhaupt zum Vorzüglichsten, was je in alter und neuer Zeit in der Kunst der Glasmalerei dieses Genres ausgeführt wurde. Schon der Kartonzzeichner C. Andrea

zeigt hier, daß er in der eigentlichen religiösen Komposition zu den Künstlern erster Größe gehört. Eine tiefe und zarte Empfindung, verbunden mit einer reichen Gestaltungsraft voll innerer Wahrheit zeigt uns diese Kreuzigungsgruppe. Auf dem Antlitze des eben verschiedenen Heilandes, schrieb damals die „Allg. Ztg.“, liegt jene tiefe, göttliche und süße Ruhe des nun vollbrachten ewigen Veröhnungsopters mit bereits durchbrechenden Strahlen der nahen Auferstehung, daß beim Anblick dieses Christus in jedem nicht ganz abgestumpften Gemüthe gewiß der Wunsch aufbämmern muß, nur gleich auch sprechen zu dürfen: „Es ist vollbracht, Vater in Deine Hände empfehle ich meinen Geist!“ Maria, die durch innere Leiden mitgekrenzte Mutter, stehet zur rechten Seite, physisch gebrochen und einer Ohnmacht nahe, aber geistig doch noch stark erhält sie sich aufrecht in Ihm, welcher auch ihr das Wort gesprochen: „Ich bin die Auferstehung und das Leben!“ Johannes auf der linken Seite des Kreuzes stehet da mit zum Beten gefalteten Händen, die kraftlos niedersinken wollen; seine Augen sind thränenlos, aber das Blut des gebrochenen Herzens droht aus ihnen zu bringen; der Blick wendet sich nach dem Haupte des verschiedenen Erlösers und in dem von unaussprechlichem Seelenschmerze erblakten Antlitze des Jüngers steht lesbar der Gedanke: „So kann, so darf die liebendste Liebe nicht enden; der Unbegreifliche muß es noch herrlich hinausführen!“ Wirklich der Totaleindruck dieses Bildes bleibt unbeschreiblich. Jeder, der die Fenster gesehen, muß gestehen, daß in diesen Worten keine Uebertreibung liegt. Von den Kirchenvätern sind besonders Augustinus und Gregor der Große Gestalten von hoher Feierlichkeit, in deren Angesicht eine solche geistige Kraft und Innerlichkeit liegt, daß sie den tiefsten Eindruck machen. Und nun zu all diesen Vorzügen der Zeichnung und Komposition, die Gluth und Brillanz der Farbe, wie sie nur Mittermaier eigen war! Er selbst schreibt an den damaligen Pfarrer Zlg: „Ich kann Guer Hochwürden versichern, daß wir Ihnen eine Arbeit bringen, die ihresgleichen in Württemberg nicht hat und Ihre Kirche einen Schmuck erhält, der Sie zeitlebens freuen wird.“

46. Zeil (Schloß Zeil bei Leutkirch). Pfarrkirche. Drei Fenster mit den Heiligen Franziskus, Rosalia und Theresia. Kartone von C. Andrea.

47. Bieringen (Württbg.). Ein Marienfenster. Karton von C. Andrea.

48. Ellwangen (Dorf). Zwei Figuren- und zwei Ornamentfenster. Karton zu den Figuren von C. Andrea.

49. Donauwörth. Zwei große Chorfenster mit den Darstellungen der Geburt Christi und der hl. drei Könige, Mariä Heimsuchung und Aufopferung im Tempel. Kartone von C. Andrea. Dies war Mittermaiers letztes Werk; beim Einbrennen desselben erkrankte er und war fünf Tage darnach eine Leiche.

Nach noch an andere Orte hatte er größere Werke gefertigt, so nach Seebach, Birkland, Mulfingen, Römershofen, Frauensattling, Spindelwangen, Plattling, Boudorf &c., so daß sich die Zahl derselben über mehr denn sechszig Orte verbreitet.

Von kleineren Werken werden aufgezählt:

1. Für G. Godefroy in Hamburg unter anderen: a) den Knaben Jesus und Johannes nach Verugino, b) Christus von den Pharisäern verführt nach Leonardo da Vinci.

2. Für den Buchhändler Ebner in Stuttgart drei allegorische Figuren, Baukunst, Skulptur und Malerei, nach Kartonen von Jul. Schnorr von Karolsfeld?

3. Den Gebr. Erhard in Gmünd ein großes Christus-Brustbild auf einer Scheibe. Karton von C. Andrea.

4. Einem Freunde: a) das kolossale, dornengekürnte Christus-Haupt nach dem Original-Holzschnitt von Albrecht Dürer, auf eine Scheibe gemalt, ohne alle Verbleiung, eine der größten Schmelzarbeiten, die der Glasmalerei gelangen. b) Christus unter den Pharisäern nach Leonardo da Vinci. c) Maria nach Schraudolph. d) Auferstehung Christi nach Deger. e) Heimsuchung Mariä nach Albrecht Dürer. f) Kreuzigung nach Hans Schaufelins Original-Holzschnitten. g) Albrecht Dürer und Hans Holbein, Porträte, ganze Figuren in Laubschaften. h) St. Georg, den Drachen tödtend, nach Muggenthaler.

Noch eine große Anzahl kleinerer Bilder nach Dürer, Schaufelin, H. Memling, Raphael, Dominichino, Leonardo da Vinci, M. von Schwind, Kaulbach, Ludwig Richter u. s. w. wurden von ihm gefertigt, es mögen mehrere Hunderte sein. In letzter Zeit liebte er es nicht mehr, solche sog. Kabinettsbilder ausführen zu lassen, weil die Mühe der Ausföhrung in gar keinem Verhältniß zur gewöhnlichen Bezahlung stand.

So ward die Glasmalereianstalt Mittermaiers die Zierde und der Ruhm seiner Vaterstadt, des Kreises Schwaben und Neuburg und bis über den allantischen Ocean hinüber drang ihr Ruf, denn sie fertigte Werke auch nach New-York und Boston.

Die Anstalt bestand auch nach dem Tode Ludwig Mittermaiers fort, indem ein Vetter

desselben, Bernhard Mittermaier, geboren 1839 zu Thannhausen a. d. Mindel (bayer. Schwaben) dieselbe zuerst als Pächter und Leiter übernahm. Er erlernte zuerst die Faß- und Delmalerei und kam nach dem Tode Ludwigs 1864 nach Lauingen. Durch seinen großen Fleiß und seine Liebe zur christlichen Kunst machte er in kurzer Zeit der Anstalt alle Ehre. Er fertigte unter anderm: zwei Fenster mit Gruppen der Geburt Christi und Anbetung der Weisen nach Arbon (Schweiz), eine große Rosette nach Trient, vier Figurenfenster nach New-York (für Gustav Schwab in Forbham), 4 Figurenfenster nach Feldkirch, zwei solche nach Jngolstadt, desgleichen nach Thannhausen, seine Heimath, zehn reiche Fenster in die Domkirche und nach St. Ulrich in Augsburg. In die katholische Stadtpfarrkirche in Ravensburg kam von ihm ein Fenster mit dem zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel, das noch ganz die alte Manier Ludwig Mittermaiers zeigt; es ist vollständig malerisch behandelt, zeigt alle Perspektive und Nuancirungen eines Delgemäldes, hat aber den wunderbaren Farbenschmelz und die herrliche Leuchtkraft, besonders in seinem Silberweiß, ganz so, wie es seinem Vorgänger eigen war.

Um mit den übrigen Anstalten konkurriren zu können, mußte auch die Anstalt zu Lauingen sich der Mosaik-Glasmalerei zuwenden, und Bernhard Mittermaier verstand es, auch diese Kunst richtig zu traktiren. Sein größtes Werk hierin, eine der bedeutendsten Kunst-Leistungen überhaupt, findet sich in der Stadtpfarrkirche zu Lauingen selbst: es sind die neun reichen Figurenfenster, welche im Jahre 1881 in den Chor dieser Kirche kamen. Die Kirche hat drei Chöre, welche die architektonische Eigenthümlichkeit zeigen, daß sie alle in gleicher, gerader Linie abschließen. In allen drei Chören ist je das Mittelfenster am reichsten gehalten, im Mittelchore sehen wir die leiblichen Werke der Barmherzigkeit, im rechten den Stammbaum Christi und im linken die 14 Nothhelfer dargestellt. Die jeweiligen Seitenfenster von allen drei Chören sind in ihren Kompositionen ganz gleichartig gehalten. Ornamente und Figuren wechseln ab, jedoch in der Weise, daß hier die erstern vor letztern prädominiren, während je in den Mittelfenstern die Figuren vorherrschen. Wenn auch mit wenigen Ausnahmen die Zeichnung der einzelnen Figuren wie der Ornamente eine durchaus korrekte ist und man die Klarheit und Einfachheit der einzelnen kleinen Kompositionen sowohl als die ganze Art der Zusammenstellung und Auswahl der Bilder nur lobenswerth finden kann, so sehen

wir den eigentlichen Erfolg dieser neun großen Fenster doch in erster Linie in ihrer brillanten Farbenwirkung, in der Art und Weise, wie diese künstlerisch und harmonisch verteilt ist. Jede überflüssige und darum unschöne Farbenhäufung ist hier sorgfältig und mit gutem Geschmack vermieden, keine ist an diesem oder jenem Theile zu überwiegend angewendet. Ueberall ist der Grundcharakter eines farbenreichen Teppichs gewahrt und wir sehen in gelungenster Weise jene herrliche Glasmosaik nachgeahmt, wie sie besonders die letzte Hälfte des 14. und erste Hälfte des 15. Jahrhunderts mit ihren kleinen Figurenkompositionen aufweist. Der leider zu früh verstorbene Meister Bernhard Mittermaier († 12. Dezember 1885) hat sich hier an der Stätte seiner Wirksamkeit ein Denkmal gesetzt, das ihn selbst bei den spätesten Geschlechtern, so lange noch Verständniß für wahrhaft monumentale Glasmalerei herrscht, in bestem Andenken bewahren wird.

Schließlich bemerken wir, daß die Mittermaier'sche Anstalt auch heute noch fortbesteht, indem der Bruder des Verstorbenen, Max Mittermaier, dieselbe mit bestem Verständniß und Erfolg leitet.

Der Bildhauer Friedrich Schramm.

Von Pfarrer R. A. Busl in Davendorf.

Dem vor mehr als vier Jahrzehnten erstmals durch eine Marienstatue im Besitz des verstorbenen Dombekans Professor Dr. von Hirscher in Freiburg in der Kunstwelt bekannt geworden und seitdem in die größeren Handbücher der mittelalterlichen Kunstgeschichte übergegangenen Künstlernamen Friedrich Schramm hat sich neuerdings wieder das Interesse der Kunstforscher zugewendet. Während die einen ihn als den Schöpfer einer Anzahl Werke der schwäbischen Holzsulptur vermutheten, verhielten sich andere gegenüber diesem Namen vollständig skeptisch und nannten ihn geradezu apokryph.

Unsere Studie versucht den Nachweis, daß einerseits ein Bildhauer Friedrich Schramm in den achtziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts und später höchst wahrscheinlich wirklich gelebt und wenigstens zeitweise in Ravensburg gearbeitet, auch genannte Marienstatue verfertigt hat, andererseits einige ihm zugeschriebene Werke nicht von ihm herkommen.

Ravensburg und Umgegend barg im ersten Drittel unseres Jahrhunderts noch eine stattliche Anzahl von Kunstgegenständen aller Art aus der Zeit der Gothik und Renaissance. Sie lagen theils unbeachtet auf den Bühnen der Kirchen und

Kapellen,¹⁾ theils befanden sie sich im Privatbesitz, mitunter von den Versteigerungen her, welche anfänglich der Säkularisation des Karmeliter- und Franziskanerinnenklosters zu Ravensburg, der reichen Abteien Weingarten und Weissenau, des Cisterzienserinnenklosters zu Baidt und des Priorates in Hofen abgehalten wurden. Weitere Gelegenheiten zu Erwerbungen fanden sich, als der Magistrat von Ravensburg die Mühlbruckkapelle und die zu St. Leonhard (1812), die Kapellen zum hl. Kreuz (1826), zu St. Georg (1832) und zu St. Veit auf dem Burgberg (1833) verkaufte. Bis auf die profanirte St. Leonhardskapelle wurden diese alle samt der durch Blitzschlag in den Wehlfack (1824) beschädigten St. Michaelskapelle abgebrochen. Zu dieser Zeit lebte in Ravensburg der Bürger, Maler und Zeichenlehrer Karl Joseph Emmanuel von Herrich.²⁾ Als Maler nicht von Bedeutung, zeichnete er sich um so mehr als eifriger, kundiger und zudem als einziger dortiger Sammler in jener Zeit aus, (erst später und in viel geringerem Umfang folgte ihm der † Maler Biber) und rettete so manche alte Kunstgegenstände vor Verwahrlosung oder Verderben in einer Zeit, wo solche gemeinlich meist unbeachtet blieben und ihre Werthschätzung erst in engeren Kreisen aufzudämmern begann. Seine Wohnung (in der jetzigen Essigfabrik beim grünen Thurm) war mit Kunstsachen der gothischen und noch mehr der späteren Perioden angefüllt, die er übrigens nach mündlicher Uebersieferung nur aus der Stadt und deren Umgebung zusammenbrachte. Kunstliebhabern wohl bekannt, verhandelte v. Herrich viel da und dorthin, namentlich an Liebhaber und Händler in Augsburg, wo er Verwandte besaß; was nach seinem Tode noch vorhanden war, wurde in alle Winde zerstreut.³⁾ Wenn

¹⁾ Es standen wohl bis zur Restauration in unserem Jahrhundert laut „descriptio omnium beneficiorum etc.“ von Stadtpfarrer und Dekan Matthias Barth aus dem Jahre 1670 in der oberen Pfarrkirche zu U. L. F. allein, abgesehen von dem nicht genannten Hochaltar, wenigstens 13 Altäre; es sind nur diejenigen aufgeführt, mit welchen damals Pfründen verbunden waren. (Pfarrregistratur.)

²⁾ Geboren als Sohn des k. k. österreich. Hauptmannes Karl Emmanuel von Herrich und der Agnes geb. Gmeiner den 5. Sept. 1786, verheiratete sich den 18. April 1814 mit Maria Veronika geb. Martini, Tochter des Strumpfabrikanten Josef Martini und der Elisabetha geb. Knoblauch und starb den 4. Novbr. 1856. Seine sieben Kinder sind sämlich gestorben, das letzte, Maria Veronika, Wittwe des Schullehrers Fohmann, am 29. Novbr. 1882. (Familienregister der lathol. Stadtpfarrer, wo „Herrich“ geschrieben ist, die gewöhnliche Schreibart ist „Herrich“.)

³⁾ Verfasser besitzt aus dieser Sammlung eine knieende, vom Engel begrüßte Madonna, polychromirtes Flachrelief, 85 cm hoch, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Der Engel fehlt. 8 Tafeln von B. Zeitblom, 1 Porträt, angeblich von Amberger, und zwei Doppeltafeln, angeblich von Peter Tagprett, erwarb Professor Hasler.

die württembergischen Jahrbücher¹⁾ aus seiner Sammlung neben Glas- und Oelgemälden auch „Holzschnitzbilder vom Jahre 1480“ ausführen, so sind es wohl dieselben, welche zwei Jahre später Finanzrath Eser näherhin als „Arbeiten in Holz von Friedrich Schramm 1480“ bezeichnet.²⁾ Ohne Zweifel stand Herr Professor Hirschler mit Herrn von Herrich in Geschäftsverbindung; hat er ja nachweislich namentlich aus dem Oberland alte Kunstwerke gesammelt und war selbst ein Oberländer, gebürtig von Altagaten, Gemeinde Bodnegg, Oberamts Ravensburg.

Nun besaß Hirschler vor dem Jahre 1845 eine ausgezeichnete Holzsulptur „Mariä Schutz“, betreffs welcher Dekan Dursch in Rottweil folgende, höchst willkommene und wichtige Nachricht gibt:³⁾ „An dem Hochaltar in der Pfarrkirche zu Ravensburg war einst zu lesen: „Diese Tafel hat Meister Friedrich Schramm geschnitten und Meister Christof Keltener gemalt und gefast 1480.““ Von diesem Altar erwarb Professor v. Hirschler die ausgezeichnete schöne Madonna, die Beschützerin der Sünder, die aus dessen Besitz nun nach Berlin gewandert ist.“ Hiernach ist diese Inschrift entweder irgendwo am Altarschrein, oder an dem Sockel der Madonnenstatue, wie in Ghr.,⁴⁾ angebracht gewesen; jedenfalls bezieht sich ihr Wortlaut auf das ganze Werk. Hirschler erwarb von dem Altar, sei es unmittelbar, sei es mittelbar, letzteren Falles mit Rücksicht auf die oben beigebrachten Nachrichten am wahrscheinlichsten von Herrn v. Herrich, die Madonna und erhielt dazu die Inschrift im Original oder wenigstens in Abschrift, welche, in der Folge im Original leider verloren gegangen, durch Dursch in ihrem Wortlaut (er gebraucht Anführungszeichen) uns überliefert worden ist. Die erste gedruckte Nachricht über die Madonna gaben Grüneisen und Rauch,⁵⁾ dann Nagler⁶⁾ und, auf sie fußend, die verschiedenen Handbücher über Kunstgeschichte.⁷⁾ Erstere sagen: Hirschler besitzt „ein mit schöner, frommer Innigkeit des Antlitzes, reiner Grazie der Gestalt und würdiger Faltung des Gewandes versehenes Madonnenbild von dem Bildhauer Schramm

in Ravensburg aus der dortigen katholischen Stadtpfarrkirche vom Jahre 1487“.

Es entsteht die Frage: Gab es in fraglicher Zeit Künstler in Schwaben, näherhin in Ravensburg mit dem Namen Schramm und Keltener?

Der Name Schramm ist bis jetzt in Ravensburg erst für das Jahr 1566 festgestellt, in welchem ein Anton Schramm im evangelischen Taufbuch vorkommt. Dagegen erscheint in den städtischen Steuerbüchern zweimal ein Bildhauer Friedrich, in der Stadt beim Oberthor wohnend; das erstemal als „M. Fridrich bildhower fry“ im Jahre 1505—1506,¹⁾ das zweitemal im Jahre 1515²⁾ als „Fridrich bildhower“ ohne weiteren Zusatz, also beidermale steuerfrei. Das „M.“ ist als „Meister“ zu deuten. Im Mittelalter wurden die Künstler bekanntlich sehr häufig mit diesem Titel und ihrem Vornamen unter Hinzweglassung des Familiennamens bezeichnet. So wird in Ravensburg selbst ein „maister hans, gloggengieser“ im Bürgeraufnahmebuch im Jahre 1380,³⁾ im Jahre 1484 „maister iacob, bildhower“ (der berühmte Ruß),⁴⁾ im Jahre 1522 und noch öfter „der steinmez M. Hans“ aufgeführt.⁵⁾ Vornamen und Bezeichnung des Berufes stimmen demnach mit der Inschrift bei Dursch, weshalb man wenigstens vermuthen darf, der „Meister Friedrich Schramm“ der Inschrift und der „Meister Friedrich, Bildhauer“ der Steuerbücher sei ein und dieselbe Person; dies um so mehr, als der Name Friedrich als Familienname in den Bürgeraufnahmebüchern gar nicht und als Taufname selten vorkommt und die Jahreszahlen die Konjektur nicht unmöglich machen.⁶⁾ Diese wird aber ganz wesentlich unterstützt durch den zweiten in der Inschrift genannten Künstlernamen Christof Keltener, da dieser um dieselbe Zeit wie der des „Meister Friedrich“ voll und ganz urkundlich nachweisbar ist. In der näm-

¹⁾ Stadtarchiv; Steuerliste 1505—1506, S. 46.

²⁾ Steuerliste 1515, S. 17. Nach meinen jüngst angestellten Untersuchungen der Steuerlisten bedeuten deren Ueberschrift: „in der Stadt Oberthor“, „im Pfarrhof“, „im Spital“, „im Unterthor“ u. s. w. nicht nur diese Gebäude selbst, sondern auch die Häusergruppen um sie herum. Hiernach ist die Vermuthung in meiner Abhandlung über den Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg (Archiv f. christl. Kunst, 1888, Nr. 8, S. 77) zu berichtigen.

³⁾ Nach Hafner a. a. D. S. 160.

⁴⁾ Archiv f. christl. Kunst, 1888, Nr. 8, S. 77.

⁵⁾ Dieß mit dem Familiennamen „Buder“ (Bürgeraufnahme-Buch 1522, S. 209), kommt sonst meist nur mit dem Vornamen vor. — Solche Beispiele ließen sich leicht vermehren.

⁶⁾ S. P. Beck, Diöcesan-Archiv v. Schwaben 1887, Nr. 10, S. 78. Daß Friedrich 1507 bis 1514 nicht mehr genannt wird, rührt wohl nicht, wie Beck meint, von zeitweiliger Ortsabwesenheit her, sondern in erster Linie vom Verlust der Steuerbücher aus diesen Jahren. Nur wenn wir sie noch besäßen und sein Name dort nicht genannt würde, dürfte man mit größerer Sicherheit Ortsabwesenheit annehmen.

S. Verhandlg. f. Kunst u. Alterthum in Ulm u. Oberschwaben. Zweiter Bericht 1844. S. 29 ff.

¹⁾ Jahrgang 1841, S. 166.

²⁾ Verhandlungen f. K. u. N. in Ulm u. Oberchw., 1. Bericht 1843, S. 30, wo auch noch Gemälde verschiedener alter Meister aufgeführt werden. (Vortrag Esers vom 6. März 1842.)

³⁾ In den „Nachträgen zu seiner Aesthetik der christlichen bild Kunst“. Tübingen, 1856. S. 569.

⁴⁾ Archiv f. christl. Kunst, 1888, Nr. 9, S. 85.

⁵⁾ Ulms Kunstleben im Mittelalter, 1840, S. 64.

⁶⁾ Künstlerlexikon (1846), Band XVI, S. 5 ff.

⁷⁾ U. a. Lübke, Gesch. der Plastik, 2. Aufl., S. 604.

lichen Steuerliste, in welcher der Meister Friedrich erstmals erscheint, ist als am Viehmarkt wohnend und steuerfrei aufgeführt: „Christoff Kettenhofer maler.“¹⁾ Drei Jahre später wird er unter den gewöhnlichen Bedingungen ins Ravensburger Bürgerrecht aufgenommen: „Christoffel Kettenosen, der maler von Augspurg ist burger worden. V jar zu halten, mit 5 Pfund Pfennig verbürgert. Birgen: Andreas von Nidegg und Ulrich Krötlin. actum montags vor pfingsten a. 1509.“²⁾

Es gab also im späteren Mittelalter in Ravensburg einen Bildhauer Friedrich, der höchst wahrscheinlich den Familiennamen Schramm führte und gleichzeitig sicher einen Christof Kettenosen. Daß die Altarinschrift bezüglich des letzteren doppelt durch städtisches Steuerbuch und Bürgerliste beglaubigt wird, deckt auch die vollständige Namensangabe des ersteren auf der Altarinschrift, wozu noch Nennung von Vorname und Stand in den genannten öffentlichen Büchern in verstärkender Weise tritt. Auch die weitere Frage: Ist die von Durck uns überlieferte Inschrift des Altarschreines echt? dürfen wir bejahen. Die Ausdrücke „Tafel“ für einen Altarschrein mit seinem skulptirten oder gemalten Inhalt³⁾ und „geschnitten“ entsprechen dem Sprachgebrauch des Mittelalters, ebenso der terminus technicus „gemalt und gesaßt“ für die Polychromirung. Sobann spricht für die Ursprünglichkeit der Inschrift die Angabe zweier Künstler. Hätte Herrich oder ein anderer Händler fälschen wollen, würde er wohl nur einen einzigen genannt haben; denn daß der Bildhauer auch seine Figuren faßte, war der entschieden häufigere Fall. Hier aber, wie beim Hochaltar des Jakob Ruß in Chur,⁴⁾ wird die Arbeit zwischen Schnitzer und Faßmaler getheilt. Ein Bildhauer Friedrich Schramm war zu Herrichs Zeit im Anfang der vierziger Jahre anderweitig gar nicht bekannt, den Bildhauer „Meister Friedrich“ der Steuerbücher kannte man noch nicht. Kettenosen dagegen konnte Herrich bei Eben⁵⁾ finden, der ihn aber ohne Beleg als geschickten Bildhauer bezeichnet, nicht als Maler. Für Fälschungszwecke

mußte ihm die Benützung dieses einzigen, ganz sicheren Namens näher liegen. Begünstigte der Fälscher sich mit Eben's Angabe, so durfte er ihn in der Inschrift nicht als Maler bezeichnen; nahm er aber je auf Eben's Angabe hin Einsicht vom Bürgeraufnahmebuch, so fand er Kettenosen als „Maler von Augsburg“ mit der Jahrzahl 1509 eingetragen. Die Angabe der Herkunft und die Jahreszahl hätte er diesfalls sicher für seine Fälschung verworther und seine Madonna dem Jahre 1509, nicht dem Jahre 1480 zugewiesen. Bekanntlich ist die Schreibweise der Wörter, besonders auch der Eigennamen im Mittelalter eine schwankende. Auch dies finden wir vorliegenden Falles zutreffend und spricht gegen eine Fälschung. Konrad Humpis, der Fertiger des Steuerbuches 1505/6 schreibt: „Kettenhofer“, das Steuerbuch von 1515 „Kettofen“, das Bürgeraufnahmebuch „Kettenosen“, die von Durck überlieferte Inschrift „Kelltenofer“.

In Erwägung all dieser Momente und der Bestätigung, welche die Inschrift durch die städtischen Steuerbücher und Bürgerlisten findet, wird man die Echtheit derselben gelten lassen müssen. Daß sie samt der Madonnafigur aus der Ravensburger Pfarrkirche, näherhin von dem Hochaltar derselben stammt, ist gleichfalls ganz glaubhaft. Sie (und dem zufolge nach meist eingehaltenem Gebrauch der frühere Hochaltar) ist Maria geweiht und hieß noch bis in den Anfang unseres Jahrhunderts „Frauenkirche“, wie denn das daneben befindliche Stadthor noch jetzt den Namen „Frauenthor“ führt. Im Bogenfeld des unteren süblichen Seitenportals sieht man noch ein älteres, in den letzten Jahren wieder erneuertes Bild: Maria als Schützerin der Christen (auxilium christianorum) breitet ihren Schutzmantel über die Vertreter der verschiedenen christlichen Stände aus.

Da auch die Darstellung der Hirscher'schen Madonna vom Hochaltar der Ravensburger oberen Pfarrkirche ein ähnliches, nur etwas eingeschränkteres Motiv zeigt und als ein Bild von „Mariä Schuß“ anzusprechen ist, darf vermuthet werden, daß diese Marienkirche näherhin auch diesem Titel geweiht war. Doch ist das Nebensache und will nicht weiter betont werden. Nun noch die Jahrzahl 1480.¹⁾ Sie beweist, daß beide

¹⁾ Steuerliste 1505/6, S. 64. Durch ein Versehen des Rechners ist der Querstrich durch das t so breit geworden, daß man eigentlich Kettenhofer lesen mußte. Steuerliste 1515/16 S. 71 hat: Cristoff kettofen, maler.

²⁾ Bürgeraufnahmebuch II v. J. 1436—1549, S. 180.

³⁾ So z. B. im Schiedspruch des Bischof Ortlieb von Chur 1491, Arch. f. christl. Kunst 1888, Nr. 9, S. 86.

⁴⁾ S. meine Abhandlung über diesen im Archiv f. chr. Kunst 1888, Nr. 9, S. 85 ff.

⁵⁾ Geschichte der Stadt Ravensbg. 1830, S. 524, Num. 14 zur Bürgerliste.

¹⁾ Grüneisen und Mauch a. a. O. S. 64 haben (wohl durch ein Versehen) 1487, der kurze, von Amtsrichter Bedt in das Diözesan-Archiv 1887, Nr. 10, S. 77, jedoch ohne die Jahreszahl herübergenommene Bericht von L. K. in der Kunstchronik, Beiblatt zu v. Lügows Zeitschrift f. bildende Kunst 1886/87 Nr. 24 u. 26 nennt Seite 387 gleichfalls irrigh 1498.

Meister eine ziemliche Zeit, bevor sie in den Büchern der Stadt erscheinen, für Ravensburg arbeiteten, was nicht auffallen kann, theils weil die Jahrgänge der Steuerbücher nicht mehr vollständig vorhanden sind, theils weil die Künstler öfters auch Jahre lang abwesend waren. Die angegebene Jahrzahl der Inschrift des Altares aber stimmt ganz gut zu der Technik des nun zu schilbernden Bildwerkes. Bis 1850 in der von Hirscher'schen Sammlung in Freiburg, wurde es im genannten Jahre für die Kgl. Kunstammer erworben und im J. 1875 der Abtheilung deutscher Bildwerke im Kgl. Museum überwiesen.

Die Statue, aus Lindenholz, 134 cm hoch, ist aus einem Stück gearbeitet, die alte Bemalung, namentlich an den Köpfen, leider erneuert.¹⁾ Maria in dreiviertel Lebensgröße breitet ihren Mantel über die zu ihren beiden Seiten knieenden zehn Schüpfinge aus. Die Köpfe derselben in ihrer Mehrzahl machen den Eindruck von Porträten; vielleicht sind es diejenigen der Stifter des Altarwerkes und ihrer Verwandtschaft. (?) Die schlankte Figur der Madonna zeigt edle, ruhige Haltung, das ovale Antlitz eine glückliche Vereinigung von Hoheit mit Anmuth und Milde. Das Paar schlicht gefächelt, später gewellt, fällt in Loden rechts über die Schulter gegen den Rücken, links nach vorn und seitlich herab. Der Hals ist bloß, schlank und merklich hoch modelliert, die Hände klein und fein. Ueber das nicht gekrönte Haupt ist in leichter und gefälliger Draperie der Schleier geworfen, der sich zur linken Schulter herabzieht. Das ziemlich enge Unterkleid fließt in geraden, schlichten, etwas tiefen Falten bis zu den Füßen. Der Faltenwurf an den Gewändern der Schutzbefohlenen ist reicher, aber wohl motivirt, nicht geknittert. Vode²⁾ ist vollauf beizustimmen, wenn er dieses Werk kurz, aber treffend charakterisirt als „von großer Schönheit, einfach und groß gehalten in Anordnung und Gewandung“.

Es ist, wie aus unserer Darstellung hervorgeht, das einzige, welches nach unserem Dafürhalten mit zureichender Sicherheit dem Bildhauer Schramm zugeschrieben werden darf.

¹⁾ Etwas matte Abbildung (Lichtdruck) in „Beschreibung der Bildwerke der christl. Periode im Kgl. Museum zu Berlin von Wilhelm Vode und Hugo v. Schudi, Berlin 1888,“ Tafel 22, Nr. 330. Kurze Nachricht über Herkunft und Sujet S. 95. Eine größere Platte, durch Vermittlung der Kgl. Direktion der Museen in der Reichsdruckerei hergestellt, besitzt Herr Pfr. Dr. Probst in Essendorf. Wir werden in einer der nächsten Nummern einen autotypischen Abdruck derselben bringen.

²⁾ Gesch. der deutschen Plastik 1887, S. 175. Er meint damit die Hirscher'sche Madonna, wie aus unserem Citat Anm. 1 sich ergibt, ohne sie als solche aufzuführen, erklärt (wohl durch ein Uebersetzen) ihre Herkunft als unbekannt und stellt sie zu den fränkischen Bildwerken des unteren Mainthales.

Nicht so verhält es sich mit anderen unter seinem Namen laufenden Skulpturen.

Bildhauer Entres in München erwarb aus Ravensburg, vielleicht gleichfalls von dem oben genannten Maler von Herrich, zwei kleine Gruppen: die Messe des hl. Gregorius und die Enthauptung der hl. Katharina von Alexandrien, sowie eine Figur, den hl. Einsiedler Dnosrius, und stellte sie zu einem Altärchen zusammen.

Dah diese Schnitzwerke früher in Ravensburg selbst sich befanden, ist wohl glaubhaft. Schon im Jahre 1354 hatte Jakob Kunzmann, Chorherr in Zürich und Hofingen, Altar und Priinde zu St. Katharina in der oberen Ravensburger Stadtpfarrkirche zu U. L. Fr. gestiftet,¹⁾ und in der unteren Stadtpfarrkirche von St. Jodok begegnet wir 1466 einer von Ursula von Heidegg gestifteten Priinde zur hl. Katharina,²⁾ nachdem schon 1385 der Jodoks-Hochaltar in zweiter Linie den hh. Jungfrauen Christina und Katharina geweiht worden war. Auch für den Besteller des hl. Dnosrius läßt sich wenigstens eine Spur finden, obwohl dieser Heilige selten abgebildet und noch viel seltener nach Ausweis der Bürgerausnahme- und Steuerbücher als Taufname in Ravensburg (und wohl auch anderwärts) benützt wurde.³⁾ Es ist ein Glied der hochangesehenen und reichen Familie der Humpis, welche zahlreiche und große Stiftungen in die Kirchen und Klöster der Stadt machte und vom 14. bis ins 16. Jahrhundert hinein die ersten Stellen, das Bürgermeister- und Stadtammanamt, bekleidete. „Dnosrius“ Humpis erscheint als Bürge 1482 für Karl Dreisacher im Bürgeraufnahmebuch,⁴⁾ wird Stadtamman 1484, Bürgermeister 1495,⁵⁾ und ist gegen 1497 gestorben; denn in diesem Jahre steuern statt seiner dessen Kinder und Witwe.⁶⁾

¹⁾ Konzept des Defanz und Stadtpfarrers Matth. Barth v. J. 1670 in der Pfarrregistatur: „Descriptio omnium beneficiorum etc.“ (Wird von Hrn. Prof. Dr. Knöpfler in München veröffentlicht werden.) Frühzeitig, jedenfalls vor 1470, wurde die Priinde mit derjenigen zu St. Nikolaus in derselben Kirche verbunden. Ihre Einkünfte im Bürgerbuch von 1324—1436 S. 1 (Stadtarchiv). — Urfunden: 1357 Einkünfte und Lasten; 1367 Dotation von Altar und Priinde; 1382 Zinsbrief über 1 Pfd. Pf. von Hans Strobels Haus in Ravensburg; 1470 Stiftung von jährlich 5 Scheffeln Kernen und 6 Schilling Pf. Zins von des Rothachers Mühle und Säge im Delschwang. Vgl. zur letzten Stiftung Hafner, Gesch. von Ravensburg S. 377. — Die Kaplanei bestand bis ins 19. Jahrhundert herein.

²⁾ Auch diese Kaplanei bestand bis in unser Jahrhundert, wo sie zu Gunsten des Schulfonds aufgehoben wurde. Vgl. Hafner a. a. D. SS. 375 und 426.

³⁾ Bis jetzt habe ich nur einen Dnosferius Bron in der Steuerliste vom Jahr 1515 (S. 98) gefunden.

⁴⁾ Hafner a. a. D. S. 319.

⁵⁾ Eben a. a. D. S. 483 ff.; Hafner a. a. D. S. 89 ff.

⁶⁾ Hienach bei Eben und Hafner a. a. D. eine

Ist demnach die Herkunft und der frühere Standort der genannten Bildwerke, wenn auch nicht strikte erwiesen, so doch sehr wahrscheinlich gemacht und die Aussage des Entres dadurch gestützt, so gilt dies auch von der Messe des hl. Gregorius; denn es ist unverkennbar ein Seitenstück zu dem Martyrium der hl. Katharina und von derselben Hand. Als Entres, wie Nagler ¹⁾ berichtet, im Jahre 1845 bei Hirschler die oben beschriebene Gruppe „Mariä Schutz“ gesehen, glaubte er aus stilistischen und anderen Gründen seine Ravensburger Erwerbungen gleichfalls dem Meister der Hirschler'schen Madonna zuschreiben zu dürfen. Gleich dieser kamen sie, mit Ausnahme des Dnosrius, im Jahre 1882 in das Kgl. Museum zu Berlin. ²⁾

Die „Messe des hl. Gregorius“ ist eine ca. 0,70 Meter hohe Gruppe aus einem Stück Lindenholz. Vor dem kleinen Altartisch, auf welchem der umgestürzte Kelch, das Messbuch und zwei niedere gothische Leuchter sich befinden, kniet der Papst im Profil nach links, in weiter gothischer Casel. Rechts hinter dem Papst steht sein Diakon im Leuitengewand, die Tiara des Papstes haltend. Auf dem Altar erscheint die Halbfigur des leidenden Christus; der linke Unterarm ist abgebrochen. Die Gruppe „Martyrium der hl. Katharina“, Gegenstück zu der „Messe des hl. Gregorius“, ist gleichfalls aus einem Stück Lindenholz gearbeitet, 0,75 Meter hoch. Mad und Penterschwert sind abgebrochen. Die Heilige kniet neben dem Mad, während der rechts von ihr stehende Penter zum Todesstreich ausholt. Der nicht nach Berlin verbrachte hl. Dnosrius, vor einer Felsenhöhle knieend, ist mit leichtem Gewand bekleidet und mit Baumblättern gegürtet: so lebte er 60 Jahre als Einsiedler in der Wüste. — Die schwächste Seite der Skulpturen sind die anatomischen Verhältnisse; am wenigsten ist an der Figur der hl. Katharina auszufehen; die Pentersfigur dagegen hat fünf Kopflängen und eine viel zu schlankte Taille; der Hals des hl. Gregor ist zu schwächlich gehalten, bei Dnosrius sind die Krue zu kurz, die Füße zu groß gerathen. Doch waren vielleicht diese Mängel der Figuren an ihrem ursprünglichen Standort nicht so auffallend. Anderes beweist daneben richtiges Formengefühl und entwickelsten Schönheitsinn, namentlich der schwäbischen Typus zeigende Kopf und die Ge-

stalt der hl. Katharina sind lieblich und anmuthig, ihre Haltung ist edel, ungezwungen, die des Penters energisch bewegt, der Kopf des hl. Gregorius ausdrucksvoll, kräftig modelliert, das Haar mit Verständniß geordnet und mit plastischem Sinn ausgeführt; bei Katharina fließt es in reichen, gewellten Strängen weit über den Rücken. Die Gewänder sind im Allgemeinen gut, theilweise trefflich behandelt, am reichsten die der hl. Katharina; Flächen und Falten, leichte und tiefe Brüche wechseln in richtigem Verständnis ab. Auffallend und eigenthümlich erscheint die Behandlung der Partien des linken Knies bei St. Gregor, wie bei Katharina. Sie sind entschieden zu stark markirt, zu kahl, fast wie bloß, während sonst überall die Gewandung reich und geschickt angeordnet ist. Einen Vorzug haben die zwei aus der Entres'schen Sammlung erworbenen Gruppen vor der Hirschler'schen Madonna durch die Erhaltung der alten Bemalung und Vergoldung. Sie verräth einen tüchtigen, fortgeschrittenen Meister. Aehnlich wie bei dem gleichzeitigen Hochaltar von Chur, sind bereits die Lokaltöne gestimmt und selbst leichtere Modulationen derselben, namentlich in der Karnation, angebracht.

Wir lernen bei diesen zwei Gruppen einen bereits von Martin Schongauer beeinflussten schwäbischen Meister kennen, der noch nicht alle Schwierigkeiten bezüglich richtiger Darstellung körperlicher Verhältnisse überwunden hat, dafür aber mit Erfolg, entsprechend dem Charakter der schwäbischen Schule, den Hauptaccent auf das Seelische, den aus dem Herzen des Künstlers kommenden und zum Herzen des Beschauers redbenden möglichen Ausdruck des gläubigen, tief frommen Gemütes legt. Leider ist sein Name bis jetzt unbekannt. Ihn mit dem Meister der Hirschler'schen Mariagruppe zu identifizieren, wie Entres und Förster ¹⁾ gethan, geht nicht an, da nach Bode und Tschudi ²⁾ die Messe des hl. Gregor und die Enthauptung der hl. Katharina eine von der Madonna verschiedene Hand zeigt. Kunstliebhaber und noch mehr Sammler und Besitzer von alten Kunstwerken ohne nachgewiesenen Meisternamen sind sehr geneigt, für ihre Pflinglinge sich nach einem Vater umzusehen. So erblickt Entres die Madonna in Freiburg, hört dort, und wahrscheinlich schon früher in Ravensburg, den Namen Schramm und glaubt nun, zumal durch den ursprünglichen gleichen Standort veranlaßt, in seinen Ravensburger Erwerbungen nicht bloß, was sie in der That sind, mit der Madonna gleichzeitige und verwandte Skulpturen, sondern Geschwister, Kinder desselben Vaters begrüßen zu dürfen. Nunmehr in Berlin zusammengestellt und der täglichen, vergleichenden Betrachtung objektiver und anerkannt geübter Augen, wie

Lücke in der Bürgermeisterliste von 1497 bis 1507. — Steuerbuch 1497 S. 32: pueri Onofferii humpis. Relicta onofferii humpis; ebenso letztere 1515 S. 20.

¹⁾ N. a. D. — Statt Dnosrius nennt er irrig Johannes den Täufer.

²⁾ Beschrieben in Förster: Denkmale u. s. w. II. S. 7 und Abbildung Tafel II., gezeichnet unter Benützung einer Photographie Wöltchers von Förster, gestochen von J. Burger. — Bode und Tschudi: Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche in den K. Museen zu Berlin, 1888. S. 95 ff. Nr. 331, 332 und auf Tafel XXII ein kleiner Lichtdruck, etwas verschwommen.

¹⁾ Denkmale II. S. 7 ff.

²⁾ N. a. D. S. 95. Nr. 330.

es diejenigen der Leiter des dortigen Museums sind, zur Verfügung gestellt, werden sie doch als Werke verschiedener Hände erkannt. — Das Ergebnis unserer Untersuchung bezüglich der Ravensburger Skulpturen in Berlin ist somit: das Bild „Mariä Schutz“ kann man, wenn auch nicht mit absolutester, urkundlicher Sicherheit, doch mit zureichenden Gründen, wie sie hundertmal in der alten Kunstgeschichte genügen müssen, als ein Werk des Bildhauers Friedrich Schramm und des Malers Christoph Kestensen ansprechen, während die Gruppen „Messe des hl. Papstes Gregorius“ und „Entscheidung der hl. Katharina“ (und die in München zurückgebliebene Figur des hl. Quosrius) einem anderen, bis jetzt dem Namen nach unbekanntem, oberschwäbischen, vermutlich Ravensburger Meister aus dem Ende des 15. Jahrhunderts zuzuschreiben sind.¹⁾

Aus Nagler²⁾ ist in eine Anzahl Handbücher der Kunstgeschichte die vermutlich von Hirscher herrührende Nachricht von einer in der Heimatpfarre desselben, Bohnegg, D. Ravensburg, befindlichen, fast lebensgroßen Statue des heiligen Bischofs Ulrich, dortigen ersten Kirchenpatrons, übergegangen. Von dem Verfasser schon vor Jahr und Tag bei dem früheren Herrn Ortspfarrer Braun, welcher noch mit Dombekan Hirscher in Verkehr stand, und dem Herrn Pfarrverweser Marzer, welcher die ältesten Gemeindeglieder vernahm, gestellte Anfragen hatten das nämliche Ergebnis, wie das von Hrn. Beck³⁾ berichtete, daß nämlich niemand sich fraglicher Statue zu erinnern wisse und sie wahrscheinlich mit einer nicht mehr vorhandenen Figur des hl. Magnus, zweiten Kirchenpatrons, verwechselt worden sei. Dieser Ulrich ist also einfach zu streichen.

Ueber zwei Statuen in der Lorenzkapelle in Rottweil, welche Dursch ebenfalls Schramm zuteilen wollte, ist bereits im „Archiv“ 1889 S. 39 ff. gehandelt worden, s. ebendort auch die Abbildungen derselben.

Gleichfalls dem Schramm wies Dursch⁴⁾

¹⁾ Wode (Gesch. der Plastik, 1887, S. 187) hatte nicht die Madonna Hirschers, sondern die letztgenannten zwei Gruppen dem Schramm zugeschrieben. Ein Jahr später (1888) in „Beschreibung“ u. s. w. S. 95 begnügt er sich, Schramm nur noch mit Berufung auf Grüneisen, Entres und Förster zu nennen und erklärt, weil er das von uns Beigebrachte noch nicht kennen konnte, Schramm „für eine vollständig mythische Persönlichkeit“.

²⁾ N. a. D. Bd. 16. S. 5 ff.

³⁾ „Diözesan-Archiv von Schwaben“ 1889, Nr. 3, S. 11.

⁴⁾ Neue Mitteilungen des archäologischen Vereins in Rottweil: Ebendasselbst 1870. S. 22. — Verzeichnis u. s. w. Nr. 154, S. 32.

eine auch aus Eriskirch erworbene 5' 5" hohe Statue des Bischofs Nikolaus zu. Der Heilige hat schlanke Gestalt, jugendliches, freundliches Gesicht, die bischöfliche Gewandung schönen, abwechselnden Faltenwurf. Auf dem etwas abgekehrten Buch die bekannten drei goldenen Äpfel. — Wir stehen so ziemlich erst am Anfang der Lokalforschung über die oberschwäbischen Holzschnitzwerke. Zu prüfen wären außer den genannten zunächst weitere Skulpturen in der Lorenzkapelle zu Rottweil, welche aus dem süblichen Oberschwaben und der Bodenseegegend stammen, so 140 und 146 des Verzeichnisses, gleichfalls heilige Frauen von einer Kreuzigungsgruppe, die Reliefs 12 und 13 und die Figur 44 aus Walbsee und Um-



gegend, 37 und 39 aus Ringgenweiler das, Relief die Geburt Christi Nr. 59 aus Martdorf: „Das Werk eines unbekanntem guten Meisters, der uns in den Bildern am Bodensee öfters begegnet,“¹⁾ 61 und 156 aus Ravensburg, 120 und 143 aus Martdorf und Umgegend, sodann einige in Südschwaben selbst noch da und dort in Kirchen und Privatbesitz zerstreute Schnitzereien. Bei der Untersuchung wird auch Jakob Ruff im Auge behalten werden müssen. Seine Wirksamkeit ist ja für die letzten zwei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts urkundlich beglaubigt und sichere Werke von ihm befinden sich in Ehur und Ueberlingen. Diejenigen Skulpturen, deren Stil einigermaßen dem der Hirscherischen Madonna in Berlin oder den Ruff-

¹⁾ Verzeichnis S. 20.

schen Bildwerken entspricht, photographieren zu lassen, wird vor allem nöthig sein. Vielleicht thut der Ravensburger Verein für Erhaltung der alten Kunstdenkmale etwas in der Sache. Verfasser hat vorerst die Statue des hl. Johannes Evangelista in der Kapelle von Eschau bei Ravensburg (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) bei Photograph Kögel in Ravensburg abbilden lassen, Herr Pfarrer Dr. Probst in Untereßendorf einige von ihm gesammelte Statuen, jetzt in der Pfarrkirche zu Mettenberg, und einiges aus der Durtsch'schen Sammlung. Er wird über dieselben in diesem Blatte berichten.¹⁾

Die Eschauer Statue, 92 cm hoch, neu bemalt, geben wir hier in einem autotypischen Nachbild, das wenigstens annähernd das geistvolle Antlitz, die würdige Haltung, die zugleich schlicht und großartig geordnete Gewandung erkennen läßt. — Preis der Photographie in Kabinettsformat 1 Mark.

¹⁾ Die Behauptung eines Ungenannten im „Diözesan-Archiv von Schwaben“ Nr. 5 vom 1. März 1889, das städtische Archiv in Ravensburg stehe nicht jedermann offen, ist unzutreffend. Die dort ausgesprochene Hoffnung jedoch, nahe bei dem Jahr 1480 den ganzen oder halben Namen des Friedrich Schramm zu finden, beschränkt sich auf die schwache Möglichkeit der Entdeckung einer gelegentlichen Nennung desselben in irgend einem Schriftstück. Aus den sorgfältig durchforschten Hauptquellen hat Verfasser wenig mehr beibringen können, als Folger. Diese sind die Bürgeraufnahmebücher und die städtischen Steuerbücher. Von letzteren erhielten sich aus der für unseren Gegenstand wichtigen Zeit, nämlich den letzten zwei Jahrzehnten des 15. und aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts nur die Jahrgänge 1482 (vorher gar keiner), 1494, 1497, 1506, 1515. Zu den ersten drei ist Schramm nicht genannt; er mag abwesend, in den anderen, aber verlorenen, kann er ausgeführt gewesen sein. Sei man, so angenehm und wünschenswerth noch genauere Nachrichten wären, in Anbetracht der spärlich fließenden Quellen froh, die Namen M. Friedrich und Kettenofen der Durtsch'schen Inschrift wenigstens durch die Steuerbücher von 1505/1506 und 1515, beziehungsweise den Kettenofens überdies durch das Bürgeraufnahmebuch von 1509, bestätigt zu finden. Die Differenz von 25—26 Jahren ist noch kein ganzes Menschenalter, wie denn in den Ravensburger Steuerbüchern in einem solchen und noch längeren Zeitraum oft genug dieselben Namen ausgeführt werden. Es will nicht behauptet werden, ist aber auch nicht ganz unmöglich, daß die Jahrzahl 1480 der Inschrift bei Durtsch zur Zeit ihrer Auffindung verdorben und darum schwer zu entziffern gewesen wäre. Wie leicht konnte bei der wahrscheinlichen Verwendung von Zahlbuchstaben z. B. ein „x“ (= 10) im Laufe der Zeit unkenntlich geworden sein, wenn die Inschrift nicht eingeschritten, sondern, wie am Hochaltar zu Ehur nur das Werk des Jahmalers war.

Technische Mittheilungen für Malerei.

Dieses ist der Titel und ausgesprochene Zweck einer in München monatlich 2mal erscheinenden Zeitschrift und auch der Inhalt der folgenden Zeilen.

Wenn wir in Kirchen oder in den lichtvollen Räumen der Gallerien, die in liberalster Weise dem Besuche geöffnet sind, uns in den Anblick der Gemälde der alten Meister versenken, ist der Genuß, den uns diese Werke bereiten, dadurch bedingt, daß dieselben in so vorzüglicher Erhaltung auf uns gekommen sind. Während hier die Leuchtkraft der Farben, die Klarheit des Hellbuntfels, die präzise Form der Gegenstände und die Sorgfalt der Ausführung ungechwächt auf uns wirken, sehen wir bei modernen Bildern oft schon nach Monaten vergilbtes Weiß, nachgebunkelte Stellen, schwärzlich gewordenes Braun, Flecken und Risse: so ziemlich das Gegenheil von dem, was der Maler und der Beschauer gewollt haben. Nicht besser ist es bei den modernen Freskobildern und andern Wandgemälden, wo die Zerstörung weder vor dem Harthore in München mit dem Einzug Kaisers Ludwig des Bayern von B. Meher Palt machte, noch vor den Musterbildern monumentaler Landschaftsmalerei, den italienischen Landschaften Rottmanns, die unter den Arkaden des Hofgartens vor Hagel und Regen gedeckt sind. Der Drang, solchen Uebelständen abzuhelfen und verloren gegangene Kenntnisse wieder zu finden, hat in den letzten Jahren eine Organisation erfahren: seit 1. Oktober 1884 erscheinen die „Technischen Mittheilungen für Malerei“, herausgegeben von Adolf Reim, im Januar 1886 bildete sich die „Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationaler Malverfahren“, beides verdienstvolle Unternehmungen, die sich gegenseitig ergänzen. Aus dem reichen Inhalt der erwähnten Zeitung mögen hier die Beiträge genannt sein: Plinius über die Malerfarben, von A. Reim; Ueber Technisches in der Malerei der Alten, insbesondere in deren Entaustik von Otto Donner, von Richter; Ueber Caseinfarben von Prof. E. Joh. Schaller in Berlin; Die Beziehungen der Chemie zur bildenden Kunst von Nikolae Techn; Ueber Frescomaltechnik von J. A. Kramer in Wien. In ausgiebigster Weise hat Herr Redakteur Reim selber die technischen Bestrebungen gefördert durch Erfindung eines neuen Verfahrens zur Herstellung witterungsbeständiger Wandgemälde (Die Mineralmalerei von A. Reim. A. Hartlebens Verlag M. 1.80). Akademieprofessor W. Lindenschmitt (bei dem Bilde „Herzog Ludwig des Reichen Sieg bei Giengen“), Karl Baumeister (St. Christophorus), v. Leinburg (Theater), Jos. Wagner (an seinem Hause Ecke der Theatiner- und Perusastraße in München) haben sich dessen bedient, und die Akademie der bildenden Künste in München hat sich im Jahre 1882 dahin ausgesprochen, daß es dem Erfinder der Mineralmalerei zweifellos gelungen sei, eine bis ins kleinste Detail wohl durchdachte, wissenschaftlich begründete und den augenscheinlichen Thatfachen zufolge praktisch bewährte monumentale Malmethode zu bieten, die allen bisherigen Maltechniken weitaus vorzuziehen ist, und die, einmal in ihrem hohen Werthe erkannt, eine förmliche Umwälzung in unserer gesammten Monu-

mental- und Dekorationsmalerei hervorbringen dürfte und die größte Verbreitung und praktische Ausnutzung verdient.

Für die „Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren“ war der 23. November 1887 ein besonders glücklicher Tag, indem die unter dem Vorkitze von Prof. W. Lindenschmitt versammelten Mitglieder und Freunde durch einen Vortrag von Herrn Geheimrath Max von Pettenkofer beehrt wurden. Der berühmte Gelehrte erklärte zuerst sein Regenerationsverfahren, welches er mit der Untersuchung des Firnisses einleitete. „Diese Firnisse sind ja eine Schichte, die wir über die Gemälde ziehen und durch die hindurch wir erst die Farben betrachten, und wenn sich in dieser Decke, die über die Farbe kommt, eine Veränderung einstellt, eine physikalische Veränderung, die nur optisch wirkt, so kann das allein schon beträchtliche Veränderungen hervorrufen. Es gelang mir nun auch sehr leicht bei allen Bildern, die mit Harzfirnis versehen waren, diesen alten Firnis wieder klar zu machen.“ „Darauf gründete sich das Regenerationsverfahren, das wesentlich nur in der Anwendung einer weingeisthaltigen Luft besteht.“ Weitere Untersuchungen ergaben: „Wenn Bilder mit Oelfirnis überzogen sind, ist dieses Verfahren auch ohne jede Wirkung.“ Geheimrat v. Pettenkofer ließ es hiebei nicht bewenden. An einem Bilde mit trüb und schwarz gewordenem Oelfirnis probirte er eine Mischung zu nahezu gleichen Theilen von Copaiwabalsam mit Ammoniak, so zu sagen eine Ammoniakseife, und der Versuch gelang sofort. „Diese Verbindung hat nun die Eigenthümlichkeit, alle verhärteten Oele anzugreifen, wenn auch sehr allmählig, und sie aufzulösen.“ „Ganz ähnlich wie diese Copaiwaseife wirkt auch eine Mischung von gleichen Theilen Copaiwabalsam und starkem Weingeist, dieses Mittel greift den Oelfirnis noch schneller an.“ Herr Geheimrat v. Pettenkofer benützte bei einem neu gemalten Bilde den Copaiwabalsam (in jeder Apotheke zu haben) einfach statt des Firnisses. „Wo es trübe wurde und einschlug, brachte ich so viel Copaiwabalsam hin, bis es wiederum klar wurde, aber auch nicht mehr. Nach einiger Zeit wurde die Stelle nochmals trübe. Da half ich immer wieder mit etwas Copaiwabalsam nach, aber nie mit mehr als gerade nothwendig war, um die Klarheit der Farbe herauszubringen.“ „Auf diese Art ließe sich manches Gemälde, das man nicht weiter restauriren will, erhalten.“ „Salmiatgeist und Weingeist wird ja längst beim Bilderspuzen angewandt, aber beide Mittel wirken höchst energisch, und empfehle ich die Mischung mit Copaiwabalsam wesentlich deshalb, um die Wirkung milder und allmählicher zu machen.“¹⁾ C. Hofmeister.

¹⁾ Doch muß angefügt werden, daß der berühmte Restaurator an der alten Pinakothek in München, Herr Prof. und Konservator Hausser, sich der Pettenkofer'schen Methode nicht bedient. Derselbe hat jüngst den ehrenvollen Auftrag erhalten, eine Restauratoren-Schule zu eröffnen; hoffen wir, daß sein hundertfach bewährtes Verfahren nun auch zu weiterer Kenntniß gelange.

Erklärung.

Die Leser der wider mich gerichteten Erklärung des Herrn Pfarrer Busl in Nr. 4 dieses Blattes vom 1. April d. J. (S. 44) erlaube ich mir auf meine in No. 9 des Diözesanarchivs vom 1. Mai ds. J. erschienene Entgegnung hinzuweisen, da ich es für genügend und auch dem literarischen Brauche für entsprechend halte, Entgegnungen, Erklärungen, Berichtigungen u. dgl. bloß in dem Blatte zu geben, von welchem die zum Gegenstand von solchen gemachte Sache ausging. Auch insoweit die Busl'sche Erklärung in diesem Blatte von der bereits durch denselben Herrn in derselben Angelegenheit in No. 5 des Diözesanarchiv (S. 10) vom 1. März d. J. abgegebenen wieder abweicht, beschränke ich mich darauf, hier zu bemerken, daß Aufstellungen wie „ich habe für 2c. Busl plädiert“ (!) sowie die — zugleich wie eine von mir hiemit protestirte Suggestion, als hätte ich die Ruß'schen Kunstwerke in Chur und Ueberlingen gar nie gesehen, sich ausnehmende — Prognose, eine Vergleichung jener mit den Tympanonskulpturen zu Ravensburg werde mich belehren, daß für letztere die Urheberschaft des Ruß nicht einmal „vermuthet“ werden dürfe u. s. w., eben rein subjektive — Behauptungen sind, welchen ich meinen Widerspruch entgegensetze.
Ravensburg, im April 1889.

ß. Beck.

Mittheilung.

Auf mehrere Anfragen und Gesuche diene zur Antwort, daß die nächste Nummer dieses Blattes eine Beilage mit Entwürfen für Todtenleuchten auf Gräber bringen wird. Schon jetzt konstatiren wir mit Freuden das große Interesse, welches diesem Gegenstand entgegengebracht wird. Bereits haben manche den edlen Plan gefaßt, einen Bruch mit dem steinernen Perkommen zu wagen und den Ihrigen statt eines Steinklozes eine Todtenleuchte auf das Grab zu setzen; mögen noch viele solche Muthige sich finden, die der Mode sich nicht fügen! —

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Sobald ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Wilpert, J., Prinzipienfragen der christlichen Archäologie mit besonderer Berücksichtigung der Forschungen von Schultze, Hasenclever und Achelis. Mit zwei Tafeln in Lichtdruck. Lex.-8°. (VIII u. 104 S.) M. 3.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. 7.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frsch. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbinstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Von dem niederrheinischen Bau wenden wir uns unter Görres' Führung zu dem oberrheinischen. „Der plastischen Ruhe (sagt er), dem Stehenden, Stammhaften, sein selbstgewissen des einen Werkes steht das Strömende, innerhalb gewisser Schranken langsam und mit Maß Wechselnde, in bestimmten Absätzen Fortstrebende des andern gegenüber“ und, fügen wir gleich hinzu: nach! Ja, in seiner Gesamterscheinung und Wirkung bedeutend nach, weil ein im Wesentlichen nach einem und demselben Plan im reinsten Stil angelegter und wie angelegt so auch ausgeführter Bau, sei es, daß er unter der Hand oder doch dem ununterbrochenen Einfluß seines Urhebers zur Vollendung gehet, wie in Freiburg und Wien, sei es daß eine Reihe der ursprünglichen Idee vollständig dienstbarer Geister sich in die Ausführung (nicht aber Erfindung!) theilte, wie in Köln und Ulm: weil ein solcher Bau in seiner äußeren Abrundung und inneren Durchbildung nothwendig ein gewaltiges Uebergewicht hat über das wandelbare und verzettelte Wesen jenes anderen, „welcher an jede räumliche Veräußerung seiner Hauptmomente auch eine innerliche der Grundform, wenn schon innerhalb der Grenze des noch Erlaubten geknüpft hat“ und so in langsamem Ansatze, in allmähligem Werden als das Werk vieler Geister und die Frucht verschiedener Kunstepochen zuletzt in einer ganz anderen Gestalt, als ursprünglich beabsichtigt, in die Wirklichkeit eingetreten ist.

„Jedes Kunstwerk ist nämlich ein geschlossenes Individuum, das einen tiefen Keimkrytall in sich beschloßen hält, aus dem es in einem bestimmten, festgeordneten, unabänderlichen Gesetze in allen seinen Gliedern sich entfalten muß; ebenso wie

der Mensch aus dem Grundkeime einer Persönlichkeit sich entwickelt und diese seine Entwicklung nicht das vereinte Werk mehrerer solcher Keime sein kann. Die Grundidee eines solchen Domes muß also immer von Einem Geiste ausgehen; ist sie erst im Grundriß ins Dasein eingetreten, so arbeitet sie sich von selbst, in ihrem ihr eingepflanzten Gesetze, in allen ihren Gliederungen, im Aufsteig heraus und es bedarf keines zweiten und dritten Geistes, um sie zu ergänzen und fortzuführen. Wollte er dem ersten Grund etwa einen zweiten beifügen, dann würde mit dieser Superfötation auch sogleich die Entzweiung in das Werk eintreten; der neue Keim brächte auch ein neues Gesetz seiner Entwicklung mit, in seinen Geltungen mehr und mehr widersprechend der, die das erste Gesetz herbeigeführt. Es würde also leicht Verwirrung in die natürlichen Bildungstrieb kommen, und die Gefahr liegt vor, daß wenn es in den Uebergängen versehen wäre, alles in eine monströse Doppelgeburt aus schlagen könnte. Derselbe Mensch mag verschiedene solche Keime zum Dasein bringen und an einzelnen Bauwerken sie sich entfalten lassen; aber mehrere Geister mögen nicht leicht eine solche feimhafte Mehrheit einem und demselben einfüen, ohne die gesetzmäßige Entfaltung desselben zu gefährden. Die Natur geht durch ihre Reiche geht dieselben Wege. Jede Pflanze wird in ihrem Gesetze aus ihrem Samen hervorgetrieben; Stamm und Verzweigung und Verästelung, Zahl und Form und Stellung der Blätter bis in die Blumen hinein: alles wird durch das im Keime schlafende, im Wachstum sich entwickelnde Gesetz bedingt. Aber zwei verschiedene Gesetze hat die Natur nie in dieselbe Pflanze gelegt, und nur die Willkür des Menschen bringt Bastarde hervor, die aber, ohne sich fortzupflanzen, wieder vergehen. So wird es auch um die Kunstwerke beschaffen sein, und wir werden denen der ersten Ordnung (in Einem Geiste gezeugt, empfangen und gezeitigt und von vielen geschlechtlosen Arbeitsbienen am Tageslicht ausgeführt) den Vorzug einräumen müssen.“ (Görres „Dom von Köln“ S. 17 f.)

Wohl ist z. B. die Ilias nicht auf einmal fertig mit all ihren Trefflichkeiten aus einem Kopf entsprungen; wohl sind Shakespeares volkstümliche Dramen das Produkt ganzer langer Entwicklungsprozesse. Solche Geisteswerke, das heißt die Stoffe dazu, können ja nur langsam im Zeitehschooße ausgeborn werden! Kommt aber endlich der schöpferische Geist, dann

gestaltet er, wie der Töpfer den Thon, frei was frühere Geschlechter für ihn bereit gelegt und keine bestehende Form hindert sein selbständiges Schaffen. Nicht so der nachgeborene Architekt. Er ist durch das schon Bestehende beschränkt; er ist gehalten, den von Beginn des Baues an vorgezeichneten Weg einzuschlagen und weiter zu verfolgen; thut er dies nicht, so sind seine Schritte, wenn auch an sich eines Meisters Schritte, doch nur Schritte ab vom Ziele. Sein Bauwerk mag technisch bedeutsam sein, geschichtlich interessant, malerisch pikant — ein einheitliches Kunstwerk wird es nie — darnach ist unser volksthümlichster Münsterthurm, was seine ganze Erscheinung betrifft, zu beurtheilen. „Das Straßburger Münster, es ist gewachsen wie jener Cyclopaenbaum am Aetna, wo ein Jahrtausend viele Stämme in einen Stamm verbunden, der nun vom Alter ausgehöhlt ein ganzes Haus in seinem innern Raum umschließt. Darum wie an den Jahresringen sich des Baumes Sommer zählen, so an den Gliedmaßen dieses großen Werkes die Alter der Kunst; und wenn wir sie von den ersten Anfängen gegen die Mitte in stetem Wachstum begreifen finden, so sehen wir sie von dort bis zum Ende in fortwährendem Sinken niedergehen; nur die Mitte selbst, Erwins großes Werk, darf sich fest und getrost jedem andern gegenüberstellen.“ „Eine Leichtigkeit und Schönheit der Formen, eine Mannigfaltigkeit der Rieraten und plastischen Nebenwerke, wie sie hier sich findet, eine reichere Harmonie dieser bis zur höchsten Eleganz gesteigerten Formen der gothischen Baukunst, als diese Fassade darbietet, wird wohl nirgendwo wieder in dieser Vollendung gefunden werden können.“ (Görres, S. 58 f. Deutinger S. 196.)

„Die Mitte“, von der Görres spricht, bezeichnet allerdings nicht das ganze Erwin'sche Werk, aber sie bezeichnet den Mittelpunkt desselben. Meister Erwin hatte den Bau von Grund aus bis über die Mitte hinauf errichtet, als er starb. Sein Sohn Johannes vollendete das zweite Stockwerk und führte sodann ganz im Sinne des Vaters, den südlichen Thurm bis zur oberen Gallerie am Wächterhaus, den nördlichen zu beträchtlicher Höhe hinan. Auch die

einige Jahrzehnte nach seinem Tod erfolgte Fortsetzung und Vollendung des Nordthurms wich von dem ursprünglichen Plane kaum ab. Somit ist nicht bloß die Mitte, sondern das ganze gewaltige Parallelogramm mit seiner 71 Meter Höhen- und 45 Meter Breitenentwicklung, mit Ausnahme des leidigen Zusatzes über dem großen Rundfenster, als Erwins Werk anzusehen. — Doch von der Mitte, vom Herzblatt aus, verbreitet hier ein unerschöpfliches Wachstum seine Triebe gleichmäßig nach allen Richtungen, wie es in Freiburg mehr nach der Höhe zum Ueberirdischen strebt, an der Kölner Fassade sich unten an der Erde fester bewurzelt und in vielen Sprossen eines dichten Unterholzes sich bestockt. Es ist die „große Rose“, die hier wie eine Sonne inmitten ihrer Strahlen thront: jenes überschwänglich herrliche Rundfenster von 13,5 Meter Durchmesser mit seinen sieben konzentrischen Kreisen, deren äußerster, ein in 32 Zacken gegliederter Steinkranz, in einer Rundung von nicht weniger als 50 Meter das seelenvolle Gebilde frei schwebend umschließt, indem er die Strahlung der inneren Fenstergliederung fortzusetzen scheint. Dieser Zackenkranz verbindet auf das glücklichste den Kreis mit dem Viereck, das seitlich durch die zwei mittleren Thurmstreben, nach oben durch die Apostelgalerie und nach unten durch den Umgang begrenzt wird, welcher das mittlere von dem unteren Geschoße scheidet. Vier frei schwebende fünfgliedrige Rosetten füllen die Zwickelabschnitte aus. Kein Architekturgebild kommt an feenhafter Wirkung diesem gleich. Auch unter den aller schönsten seiner Art — man durchgehe in Gedanken die ganze Stufenreihe von dem noch in ziemlich strengem Stil gehaltenen gewiß prächtigen Maßfenster von Notre Dame in Paris bis zu der überaus zarten und zierlichen Fensterrose von St. Ouen (St. Luboenus) in Rouen: unter allen diesen steinernen Vertretern der Rosa mystica und Sinnbildern der göttlichen Unendlichkeit selbst strahlt an Schönheit der Ausführung und Reichtum der Anlage die „große Rose“ von Straßburg unvergleichlich hervor „velut luna inter minora sidera“ — für denjenigen, welcher das feierlich ernste Innere des Münsters betritt, erglänzt sie auch

wirklich als lieblicher Vollmond im my-
stischen Dunkel, weshalb hier der Blick,
der in Köln gleich beim Eintritt von des
hohen Chores Herrlichkeit festgehalten wird,
vielmehr unwillkürlich sich umwendet und
nach rückwärts schaut.

Wie das kolossale Radfenster, so legt
auch die ganze Anordnung unserer Fassade
den Vergleich mit dem Pariser Dom nahe:
aber nur wieder, um die Originalität des
größten unserer mittelalterlichen Meister
im hellsten Licht erscheinen zu lassen und
die ungemeine Ueberlegenheit seines Wer-
kes über alle Vorbilder erst recht fühlbar
zu machen. Im untersten Stockwerk die
prachtvollen mit herrlichen Ziergiebeln be-
krönt und mit einer Welt von Statuen
— jedoch ohne drückende Ueberfülle —
geschmückten drei Portale, welche fast den
ganzen verfügbaren Raum ausfüllen und
von denen das mittlere wie immer das
größte ist; im zweiten Thurmgewölbe zu
beiden Seiten der das Mittelschiff erhel-
lenden „großen Rose“ zwei riesige, schon
über dem Gewölbe der Seitenschiffe be-
findliche Fensteröffnungen; im dritten, et-
was höheren, jederseits drei schöne, schlanke,
lanzettförmige Durchbrechungen neben ein-
ander; den drei Abschnitten in der Breite
entsprechend drei in der Höhe, hervorge-
bracht durch die zwei Gallerien, welche die
Stockwerke in wagrechter Linie trennen,
so daß hier nirgends die aufsteigende Be-
wegung über die ruhig lagernde vorwiegt.
Und wie diese Eintheilung, so erinnern auch
die dekorativen Grundelemente an die
Vorbilder französischer Kathedralen. Aber
wie ist hier das dort gegebene (mit Kug-
ler zu sprechen) „zu lebendiger Grazie, zu
flüssigerem Adel“ fortgebildet! Welch ein
Reichthum von Bildungen umspinnt — je-
doch ohne die klare einfache Grundanlage
zu verwischen oder zu verwirren — so-
wohl den mächtigen Gliederbau der sich
verjüngenden Strebepfeiler als die durch
sie umrahmten Flächen! Die Pfeiler sind
abgesehen von ihrem Statuenschnuck —
darunter eine Anzahl Reiterstatuen in den
größeren Nischen, deren Baldachine zum
Theil wieder kleinere Standbilder tragen —
durch die sie umziehenden Gallerien und
durch Gesimse reich gegliedert und außer-
dem mit Blendens wie mit einem feinen
Netz übersponnen; die Flächen aber sind

durch eine sich davor hinrankende, je nach
der Beschaffenheit des dahinter Liegenden
bald dichtere bald durchsichtigere, immer
aber vollkräftige Vegetation ganz in leben-
dige Gliederung aufgelöst. Vor den Fen-
stern im zweiten Stockwerk ist dies (nach
Analogie der die Prachtrose umziehenden
Schwebebögen) eine lustige Vergitterung
mit Wimbergekrönung, und vor den festen
Flächen (über den Portalen) ist es ein
feines bronzegußartiges Stabwerk mit
zierlichen Ausfüllungen: eben noch durch-
sichtig genug, um von dem festen Kern
des Baues soviel durchschimmern zu lassen,
daß das Auge den beruhigenden Eindruck
gewinnt, es sei das, was es schaut, Wirk-
lichkeit und nicht bloß ein schöner luftiger
Traum. — „Eine Entmaterialisirung des
Materials bei vollendet künstlerischem Sinn
für die Gliederung, welche vereint dem
Erwin'schen Werk bei größerem Liebreiz
nicht minder klassischen Werth geben, als
ihn die Kölner Fassade des Meisters Jo-
hannes besitzt.“ (Dohme S. 227.) Auch
hier hat der Stein Steines Art verloren
und erkühlt sich, durch die Macht des
Genius beflügelt, zum Höchsten emporzu-
steigen. So herrscht hier, trotz der vor-
waltenden Horizontal-Linie im Ganzen,
wie in den einzelnen Theilen ein reges
auf das reichste gegliedertes Leben: aller-
dings nicht fieberhaft bewegt, nicht
gewaltfam emporgetrieben; im Gegentheil:
feierliche Ruhe, ruhigste Klarheit, wahrhaft
klassische Maßhaltung bei einer Ueberfülle
von Schmuck, eine (so lautet ein Göthe'scher
Ausdruck, der uns hier anwendbar scheint)
zwar durchaus „geregelter aber nicht ge-
ängsteter“ Kunst. Ebenso wenig ist das
Leben an dieser Fassade kühl berech-
net, verstandesmäßig zurechtgemacht und
bezwungen auch nicht mit kühler Berech-
nung zu genießen. Vielmehr wallt es
warm wie das Blut aus dem Herzen „her-
vor aus nie entdeckten Quellen“ und er-
greift den Beschauer sogleich im tiefinner-
sten Gemüthe; hat doch auch bei der gei-
stigen Empfängniß dieses Riesenplanes die
Kunst den (mit Besonnenheit) sich hinge-
benden Meister einst ergriffen und in
Besitz genommen — nicht aber hat dieser
mit Anstrengung der Kunst sich zu be-
mächtigen gesucht!

Außer diesen Gegensätzen von Ruhe

und Lebendigkeit, Regel und Natürlichkeit finden wir an Erwin's Werk noch andere wenigstens scheinbare mit einander versöhnt und in Harmonie aufgelöst, so: Ordnung und Mannigfaltigkeit; Einfachheit und Reichthum. Sie sind nur scheinbar einander feindlich, diese Eigenschaften. Was sie ausschließen ist das Verworrne, das Verwickelte; was sie beide vermeiden müssen, ist: jede Uebertreibung, die zu einer ermüdenden Einförmigkeit führen müßte. Einfach und übersichtlich, wie wir gesehen, sind alle Verhältnisse an dem mustergültigen Theile der Straßburger Fassade geordnet. Sie ist in wagrechter sowie in senkrechter Richtung eingetheilt und gegliedert. Die Stützen laufen von unten bis oben durch, indem die Gallerien meist vorspringend und dann wieder zurücktretend, sich um dieselben herumlegen. Der ganze Gliederbau ist so fest gefügt, daß jeder Theil den Eindruck des unbedingten Nothwendigen und Natürlichen zurückläßt. Aber zugleich welche Abwechslung, welche Fülle! Die Durchbrechungen der Thürme zeigen die verschiedenste Form: das Rund; weite spitzbogige Fenster im zweiten; schlanke schmale Fensteröffnungen im dritten Thurmgewölbe. Neben den einfacheren Wimpergen der beiden Seitenthore der reich durchbrochene zweifache Prunkgiebel des Hauptportals. Dazu dieses einzige System der Verzierung in bald schlicht geradlinigen, bald reich durchbrochenen Bildungen: alles gleich weit entfernt von Eintönigkeit, von Trockenheit wie von Unklarheit und Verwirrung. Wahrlich es ist kein Zufall, daß gerade die Straßburger Fassade die verkannte Gothik wieder zu Ehren brachte. Dem jungen Göthe erschien dieselbe wie eine Offenbarung. Anstatt des „mißgeformten, krausborstigen Ungeheuers“, vor dem ihm im Gehen graute, fand er zu seiner lebhaften Ueberraschung „einen ganzen großen Eindruck, der seine Seele füllte“: bei tausend verschiedenen Einzelheiten doch die eine, volle, schöne Harmonie, die er vordem nur innerhalb der weisen Selbstbeschränkung der einfachen Linien griechischer Baukunst für möglich gehalten hatte: während man umgekehrt von der Kölner Gothik wird sagen dürfen, daß ihr endloses Formenpiel (in welchem, nach Kugler, „die in

der Gesamtorganisation des Baues ausgesprochene Belebung unablässig nachklingt“) es trotz der unvergleichlichen über das Ganze ausgegossenen Harmonie zu einem so ruhig-harmonischen Genießen nicht kommen läßt. Der Kölner Fassade ebenbürtig an Einheitlichkeit, an Ebenmaß, an unerschöpfter Lebensfülle, ist Erwin's Meisterwerk jener überlegen an mystischer Tiefe, weihervoller Stimmung, an warm pulsierendem Leben und poetischem Duft. Im gefällig Schönen — dies ist der Begriff des „Eleganten“, in welchen Burke solche Gegenstände einbegreift, „die aus weichen, glatten Elementen bestehen, ohne daß solche sich drängen, sich reiben, oder sich wechselseitig verwickeln und verwirren und die zugleich eine gewisse Regelmäßigkeit und Abrundung zeigen — im gefällig Schönen ist die Vorderseite unseres Straßburger Münsters, soweit sie den ursprünglichen Gedanken befolgt, die höchste Leistung der deutschen Gothik; im geistig Schönen überragt sie alles, was Menschenhand je geschaffen. Ja, diese Fassade sie ist die durchgeistigste — wie die Kölner die durchdachteste und folgerichtigste — von allen! Das hätten jene mehr berücksichtigen sollen, welche, indem sie die Abstreifung der Körperlichkeit, die allerdings das Hauptziel der entwickelten Gothik ist, fälschlich als identisch betrachteten mit dem Kölner Höhenflug, in letzterem das eigentliche Wesen der Gothik gefunden zu haben meinten — während doch Köln's Ueberlegenheit über Straßburg und alle anderen Münster der Welt nicht in dem Vertikalismus seines Stils und nicht in seiner unaufhaltsamen Verjüngung, sondern in der von unten bis oben gleichförmigen Durchführung dieses Stils, in der unübertrefflichen Einheit und Harmonie seiner Gesammtercheinung liegt.

„Nur die durchgebildete volle Harmonie, die schöne Einheit und durch Fremdartiges ungetrübte Schöne des andern kann kanonisch sein,“ sagt Görres mit Recht von dem Kölner Dom (A. a. O. S. 59). Daß die Straßburger Thürmanlage im Ganzen dieses nicht sein kann, daran tragen nur die späteren Abweichungen von Erwin's Plan die Schuld. Ueber der großen Rose, gerade da, wo der Giebel frei aufragend zwischen beiden Thürmen und mit einem

Glockenthürmchen gekrönt den Mittelbau abschließen sollte, schiebt sich, von der unteren Herrlichkeit nur durch die Apostelreihe geschieden, die feste, nur sehr sparsam durchbrochene und darum schwerfällige Masse des Glockenhauses ein: „eine unförmliche Zuthat, welche alles Ebenmaß der Vorderseite aufhebt, eine nutzlose Zuthat, die jedenfalls den alten wie den jungen Meister in ihrem Grabe schwer drücken muß, wenn überhaupt die Baumeister im Jenseits von den ihren Werken angethanen Unbilben noch Kunde erlangten, was für alle ohne Ausnahme eine fortwährende Qual sein mußte.“ (Viollet a. a. O. S. 444.)

Aber je unangenehmer uns diese Mißbildung aufstößt, desto mehr ist die Frage am Platz, was sie denn veranlaßt haben mag? Bekanntlich war in den Satzungen der Bauhütten jede Eigenmächtigkeit des Einzelnen auf das Strengste verpönt. Ein Abgehen von dem ursprünglichen Entwurf oder gar Abtragen von schon Bestehendem ging nur an, wenn es eingetretener Umstände wegen unvermeidlich und durch ein Gutachten von Bauverständigen als unvermeidlich erklärt war: es sei denn, daß der Bauherr selbst die Abänderung verlangte und zugleich für alle Folgen derselben haftete. (So Artikel 6 der Statuten; vgl. Piton, Cathéd. de Strasb. S. 63.) Und sollte in unserem Falle der Bauherr, das heißt hier das Kapitel, einem Schritte zugestimmt haben, der abgesehen von neuen Anforderungen, die er an die erschöpfte Kasse stellte, den schon vor seinem Abschluß stehenden Bau einer ungewissen Zukunft preisgab? — Ohne gewichtige Ursache sicher nicht! Nun hat aber das Kapitel nicht bloß zugestimmt: es hat allem Anschein nach den Zusammenbau der nahezu fertigen und im dritten Stockwerk getrennt aufsteigenden Thürme selbst verlangt und bei der Bauleitung durchgesehen! Wenigstens fehlen die sonst sich findenden Steinmetzzeichen hier ganz — die wenigen vorkommenden sind aus späterer Zeit — „was darauf hindeuten dürfte, daß Kunstgefühl und Achtung vor dem Alter gegenüber den Forderungen des Bauherrn und den Bedürfnissen des Gottesdienstes und der Bürgerschaft zurücktreten mußte, daß aber die Bauhütte

als solche damit nichts zu thun haben wollte, indem sie zwar ihre Arme zur Verfügung stellte, ihr Zeichen aber, d. i. ihre Unterschrift, nicht hergab.“ (Ebend. S. 72.) Daß aber die Thürme in ihrem obersten Stockwerk ursprünglich getrennt geplant und größtenteils auch so ausgeführt waren, beweist der Umstand, daß ihre einander zugekehrten Seiten, nämlich die jetzt verdeckte nördliche Seite des südlichen Thurms ganz und die südliche Wand des nördlichen Thurms bis etwas über Manneshöhe mit allen ihren Verzierungen bis zu den Rosetten unter der obersten Gallerie völlig so ausgearbeitet sind, als ob sie hätten immerfort dem Blick ausgesetzt bleiben sollen. (Uebrigens erwähnt Königshoven ausdrücklich, daß die Seiten schon standen, als man an die Erhöhung der Mitte ging.) Die weitere Ausführung derzieraten an den höheren Theilen des Nordthurms unterblieb, sobald man sich zur Erhöhung des Mittelbaues entschlossen. (Görres S. 42. Piton S. 71.)

Und nun die Ursachen, die eine solche Entschließung herbeigeführt haben mögen? — Wir finden nur eine; diese liegt in dem Bedürfnis, den beiden Thürmen durch die Verbindungsbrücke eine Festigkeit zu geben, die sie getrennt nicht haben konnten. (Fortsetzung folgt.)

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

Zweites Beispiel.

Ein etwas komplizirterer Fall, der aber doch mehrere Lösungsmöglichkeiten bietet. Die Gemeinde zählt ca. 600 Seelen; das bisherige Kirchlein ist aber auch für diese Zahl viel zu klein. Schon bei der Erbauung desselben wurde aus unbekanntem Gründen, wie Figur 4 zeigt, der Thurm in den Kirchenraum hereingezogen und dadurch der letztere noch mehr beeinträchtigt. Dieser Thurm fordert auch jetzt wieder unsere Rücksichtnahme, denn man wird doch einen baugesunden Glockenthurm nicht niederreißen, um einen neuen aufzuführen.

An sich würde der verfügbare Bauplatz die Vergrößerung der Kirche durch zwei Nebenschiffe erlauben, so daß Chor und Thurm und

noch einige Mauerreste erhalten blieben, vergl. Fig. 4.

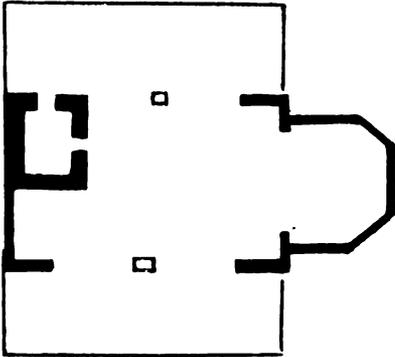


Fig. 4. Erweiterung durch Seitenschiffe.

Diese Anlage könnte wieder auf zwei Arten durchgeführt werden; entweder man würde die

beiden Seitenmauern mit je zwei Arkadenbögen durchbrechen (s. Fig. 5 und 6), die des Thurmes wegen etwas gegen einander verschoben werden müßten, was übrigens gar nichts auf sich hat. Freilich wäre auf diese Weise bloß die Anfügung zweier niedriger Seitenschiffe möglich, deren Kuldächer unter dem Dach des Mittelschiffs aufsetzen würden. Von den Seitenschiffen aus könnte das Innere zwar genügend, aber nicht reichlich mit Licht versehen werden. Gewonnen würde auf diese wohlfeilste Weise mehr als der doppelte Raum. Man könnte aber auch nach Figur 7 und 8, statt bloß zwei Bögen durchzubringen, an der Nord- und Südwand die ganze betreffende Mauerstrecke niederlegen und Freipfeiler errichten, die das Gebälk tragen. So würde es ermöglicht, den Seitenschiffen die gleiche Höhe mit dem Mittelschiff zu geben, es müßte aber über dem ganzen Langhaus ein neuer gemeinschaftlicher Dachstuhl errichtet werden, s. Fig. 8.

Wenn jedoch das Sparsystem nicht gar zu ängstlich zu beobachten ist, so dürfte

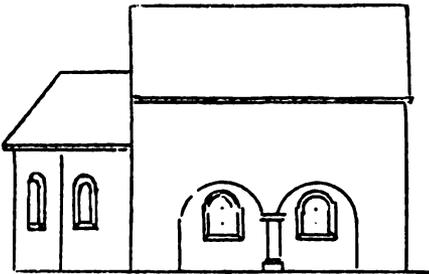


Fig. 5. Durchbruch zweier Arkaden.

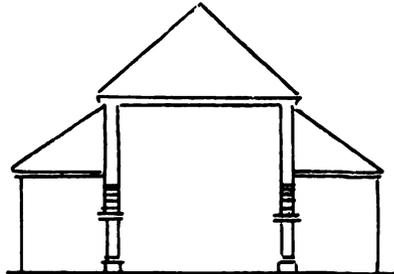


Fig. 6. Ansfügung zweier niedriger Seitenschiffe.

eine andere Art der Erweiterung den Vorzug verdienen, welche Figur 9 grundrißlich veranschaulicht, und welche dem Auge des

Laien wie des Technikers auf den ersten Blick sich empfehlen muß. Wir reißen zwei Breschen in die Seitenmauern der alten

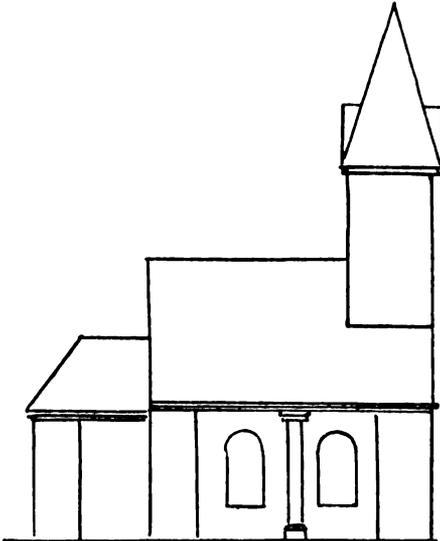


Fig. 7. Seitenschiffe mit Freipfeiler.

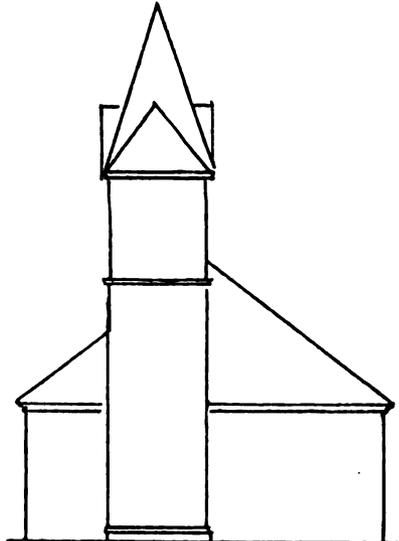


Fig. 8. Drei Schiffe unter gemeinsamem Dach.

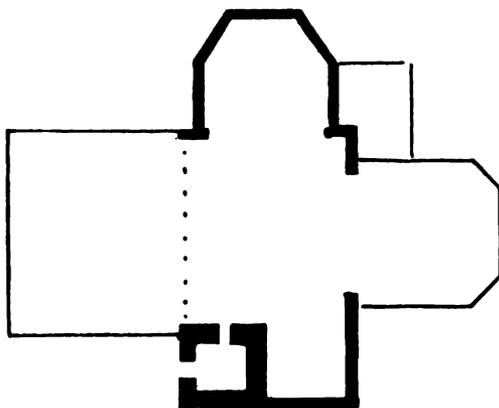


Fig. 9. Erweiterung durch Anbau von Chor und Schiff.

Kirche, setzen auf der einen Seite ein neues Schiff an, auf der andern einen geräumigen Chor. So erhalten wir eine neue Kirche, mehr als nochmals so groß wie die alte; der Thurm bleibt erhalten, ebenso der alte Chor, der eine hübsche Kapelle bildet, der Raum am Thurm, der ebenfalls von der alten Kirche stehen bleibt, ist für einen Altar oder für einen Beichtstuhl, oder für den Taufstein trefflich zu verwerthen; die Sakristei erhält ihren Platz zwischen dem alten und dem neuen Chor. Man kann sicher kein einfacheres Mittel ausdenken, um mit wenig Ausgaben einen großen Raum und eine architektonisch reiche und interessante Kirchenanlage zu gewinnen. Wir haben vor einiger Zeit dem Stiftungsrat der Gemeinde, um welche es sich handelt, in diesem Sinne Vortrag erstattet und dessen Zustimmung gefunden; nun, hören wir, sei man daran, das Projekt wieder fallen zu lassen und man wolle um jeden Preis den einige Jahrhunderte alten, ungemein starken und festen Thurm niederlegen, zu Gunsten einer Erweiterung nach Westen, wo gar kein genügender Raum zu Gebot steht. Wir geben die Hoffnung nicht auf, daß unser Vorschlag noch durchbringen, und daß man denn doch Bedenken tragen wird, den altherwürdigen Thurm abzubauen und einen neuen zu bauen, der, auch wenn man 20 000 M. auf ihn verwendet, die Festigkeit und Dauerhaftigkeit des alten nicht erreichen wird!

(Fortsetzung folgt.)

Todtenleuchten.

Wir haben im vorigen Jahrgang des Archivs (1888, S. 93 ff. 101 ff.) eine alte, schöne Sitte wieder in die Erinnerung zurückgerufen, nämlich auf den Kirchhöfen und auf einzelnen Gräbern Armenseelenlichter anzubringen, die zu gewissen Zeiten, wie in der Nacht vom Samstag auf den Sonntag, in der Allerseelewoche, oder an den Sterbetagen der betr. Personen angezündet werden. Unsere Mahnung, nicht bloß die da und dort aus alter Zeit sich noch findenden Todtenleuchten in Ehren und in gutem Stand zu halten, sondern auch jene Sitte wieder aufleben zu lassen,

ist nicht ungehört verhallt. Der ebenso poetische wie christlich tiefe Gedanke, der ihr zu Grund liegt, hat seine Gewalt über das christliche Gemüth bewährt. Mancherorts hat man den Plan gefaßt, auf dem Kirchhof wieder ein Lichtthürmchen zu erbauen, und auch einzelne haben, in rühmlicher Selbstbefreiung vom Zwang der Mode, sich entschlossen, ihren Verstorbenen statt des Grabsteines ein Steinthürmchen mit Todtenlaterne auf's Grab zu setzen.

Ganz besonders erfreulich ist es, daß von hoher Seite eben diese Idee in's Auge gefaßt wurde, als es galt, die Todesstätte des unglücklichen Königs Ludwig II. von Bayern mit einem Denkmal zu bezeichnen. Aus den Wellen des Starnberger Sees, welche einst ein Königsleben verschlangen, steigt jetzt ein schlankes Lichtthürmchen empor, von welchem bei Nacht mild verzöhnender Schimmer niederfließt über die unheimliche Unglücksstätte; weithin mahnt das kleine Flämmchen zum Gebet, daß ewiges Licht der Antheil eines Königs werden möge, den ein unmachteter Geist in die Wellen des Sees hinabzog. Darüber wird nur Eine Stimme sein, daß ein passenderes Denkzeichen nicht hätte gewählt werden können.

Dem Verzeichniß alter Todtenleuchten in unserem Lande ist ein weiteres Exemplar hinzuzufügen. Auf dem Kirchhof neben der ehemaligen Klosterkirche in Kirchheim im Ries steht ein schlichtes Steinthürmchen; ein einfacher Pfeiler auf niedrigem Sockel trägt das Lichtgehäuse mit breitbogiger Oeffnung, gedeckt mit einem vierseitigen Steindächlein; den Abschluß bildet oben

ein Eisenkreuz mit Doppelbalken, neben welchem eine kleine, seitwärts gebogene Eisenröhre den Rauch aus dem Innern nach außen leitet; das Thürmchen trägt die Jahrzahl 1671. Ein reicheres noch gotisches steht nach uns zugegangenen Nachrichten auf dem alten Kirchhof in Schaidt in der Pfalz mit der Jahrzahl 1482.

Gute Vorlagen werden am meisten dazu beitragen, diese schöne Sitte wieder bei uns einzubürgern. Unsere Beilage zeigt viererlei Lösungen des Problems, wie für einzelne Gräber Grabstein, Lichtnische und Schrifttafel kombiniert werden können; sie stammen von Herrn Architekt Gades in Stuttgart. Sollte ein derartiges schlankes Thürmchen, das eine vernünftige Funktion hat, nicht den Vorzug verdienen vor den gewöhnlichen bloßlichen Steinmonumenten? Wahrlich ein Kirchhof mit feindurchbrochenen schmiedeeisernen Kreuzen und einer Anzahl derartiger Lichtthürmchen müßte einen andern Anblick bieten als die Steinwüsten unserer jetzigen Friedhöfe!

Literatur.

Der Dom zu Köln, seine logisch-mathematische Gesetzmäßigkeit von Dr. Frz. Kav. Pfeiffer, Lyceal-Professor in Dillingen. Köln, Voisserie 1888. gr. 8; 52 S. 1 M.

Mit diesen, in höchst beschreibender Ausstattung in die Welt ziehenden Werken — es hat an Illustration nur einen Grundriß im Maß von 1 : 1000 — unternimmt Dr. Pfeiffer einen neuen Vorstoß gegen den festen Ringwall, der sich schon seit langem um das Geheimnis der Architektur hütend gelagert hat. Unabhängig von und fast gleichzeitig (sfr. letzte Anmerkung S. 52) mit P. Wolffs geometrisch-konstruktivem „Tempel von Jerusalem“, hat unser Verfasser, durchgehends auf die Analyse sich beschränkend, ein treffliches algebraisch-geometrisches Seitenstück geliefert und darf gleich diesem einen großen Erfolg verzeichnen.

Schon im Jahre 1869 hat A. Zeising darauf aufmerksam gemacht, wie so manche Maße am Kölner Dom im Verhältnis des goldenen Schnittes zu einander stehen, aber der Wink fand keine weitere Beachtung und tiefere Ausnützung, bis jetzt Dr. Pfeiffer den Gedanken wieder aufgriff und so glücklich war, durch Auffindung des gemeinsamen Normal-Maßes fast alle Verhältnisse in eine einheitliche Formel unterzubringen, eben in der Proportion des goldenen Schnittes. In der Mitte der Bierung stehend und überwältigt von dem Eindruck des grandiosen Gebildes von Menschenhand „kam ihm plötzlich die Idee“, der Diagonalabstand der Bierungspfeiler dürfte das Grundmaß bergen, und zu diesem ersten Gedanken trat ein zweiter, der allerdings nur einem Mathe-

matiker von Fach beikommen konnte, nämlich dieses Normalmaß der Einwirkung des Exponenten vom goldenen Schnitt zu unterstellen, und der Erfolg war in fallender und steigender Reihe ein durchschlagender. Denn beherrscht von dem Verhältniß des major — von oder zu 1, d. h. 1 : 0,618033 oder 1,618033 : 1 und deren Steigerung bis zur 4. Potenz, verjüngt sich jeder Diagonalabstand (21 m) bis zur Kürze von 3,063, der Diagonale des Sockeldurchmessers der Bierungspfeiler und streckt sich umgekehrt bis zur Weite von 143,935 m, in runder Zahl der Längenausdehnung des ganzen Domes mit 144 m; ja selbst — durch eine kleine Modifikation — bis zur Weite von 156,912 m, der Höhe der Türme, die sich zu 157 m bemessen. Der Prozeß setzt sich auch ebenso im inneren Vertikal-Aufbau der Säulen, Trioriengallerie und Gurtbögen fort. Selbst wo aus technisch-praktischen Gründen das Grundmaß verlassen und ein neues genommen werden mußte, gerieth auch dieses sofort derartig in den Bann des proportionalen Geistes, der alles durchweht, daß es sich alsbald daneben ein Correlat geschaffen hat.

Dieses wandelt der Verfasser in seines Werkes 1. Teile auf 29 Seiten ab. Raftlos treibt er den Leser über die Thälchen und Hügel von Major- und Minor-Exponenten, und vergebens wie Noa's Taube schaut man nach etwas, wie einem historischen Datum und dal., um darauf ein wenig den Fuß zur Ruhe zu setzen. Indessen sind doch die Anforderungen an mathematische Kenntnisse gar nicht hoch; jeder der noch potenzieren und radizieren kann, ist im Stande, sofort den Verfasser in allem genau zu kontrollieren; in lobenswert herablassender Weise entwickelt er seine Operationen eingehend vor unsern Augen. Diese rechnende Methode hat gegenüber der konstruktiven manche Vorzüge; sie ist exakter in ihren Resultaten und zwingender in ihrer Beweisführung; man ist auch recht bald damit vertraut. Dennoch ist wahrscheinlicher, daß der Gründer des erhabenen Bauwerks geometrische Maßverhältnisse zu Grunde legte und davon den Ausgang nahm. Gelingt es dem Herrn Verfasser, auch diese noch uns vorzuführen, so sind alle Wünsche befriedigt und eine brennende Frage hat eine glückliche Lösung gefunden. Aus Mitteilungen des Hrn. Verfassers entnehmen wir, daß das Werkchen demnächst eine neue Auflage erleben wird, ein Erfolg, zu welchem wir ihn freudig beglückwünschen. Ledheim. Kaplan Schwager.

Ankündigung.

Herr Kaufmann Rudolf Engler in Stuttgart hat in seinem Geschäfts-Etablissement am Feuersee im Monat Juni eine permanente Ausstellung von Arbeiten kirchlicher Kunst, verbunden mit Verkauf zu Originalpreisen, eröffnet. Indem wir einstweilen dieselbe der Beachtung empfehlen, behalten wir uns vor, auf das Unternehmen in diesem Blatt zurückzukommen.

Hiezu zwei Beilagen: 1) Todtenleuchten; 2) Permanente Ausstellung von Arbeiten kirchlicher Kunst, verbunden mit Verkauf Rothebüßstr. 77, I (Rudolf Engler), Stuttgart, betreffend.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. 8.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 in Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, R. 1. 27 in Oesterreich, Frsch. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.
(Fortsetzung.)

Aus der ungewöhnlichen Sorgfalt, welche die Erbauer anwendeten, um das gewaltige Glockengestühl durchaus auf eigene Füße zu stellen und von jeder Berührung mit den Außenwänden fernzuhalten, hat man geschlossen, daß der lustige Bau von Anfang an sich der durch das Geläute hervorgebrachten Erschütterung nicht gewachsen genug erwiesen habe. (Vgl. Pitou S. 71.) Demnach wäre jenes leidige Verbindungswerk eher als ein nothwendiges Uebel zu bebauern, denn als Ausgeburt eines sich selbst überbietenden, die Ansprüche ins Kolossale steigenden Hochmuths, wie es vielfach geschehen ist, zu verurtheilen. Noch sind im Innern des dritten Thurmgeschosses unmittelbar über den obersten Durchbrechungen die hervorragenden Tragesteine für das Schlußgewölbe sichtbar, über welchem der Helm hätte aufsteigen müssen, wenn die Thürme getrennt geblieben wären. Nachdem sie verbunden waren und nun das ganze Werk in einer riesigen Plattform endigte, war der pyramidale Abschluß, wo er ursprünglich beabsichtigt war, unmöglich geworden und auf der neugewonnenen Basis stieg nun ein neuer Thurm, ohne strenge Verbindung mit dem untern, unverhältnißmäßig in die Höhe. Da ist man denn — das geschah vom Jahre 1386 ab, wahrscheinlich unter den beiden Junkherrn von Prag, während das Verbindungswerk wohl von jenem Meister aus Schwaben ausgeführt worden, den die Reimchronik, aber an unrechter Stelle, erwähnt und für den nach Meister Hülz von Köln dem Erbauer der Pyramide kein Platz mehr ist — da ist man, aus der Noth eine Tugend machend, nach Specklins Ausdruck „lustig auf die vier Schnecken losgefahren“. (Görres S. 43.) Diese sechsseitigen ganz

durchsichtigen Treppenthürme umstehen frei nach den vier Ecken des Thurmes hin das Oktogon, wachsen zu gleicher Höhe mit letzterem hinan und zuletzt durch eine Gallerie lose mit ihm zusammen: ein Aufbau, der zu seinen Ungunsten gar wesentlich abweicht von dem Uebergang ins Achteck, wie er sich in Köln und Freiburg bewerkstelligt, wo bekanntlich die Hälenthürme in der Wurzel mit dem Oktogon verwachsen sind, in halber Höhe aber sich von ihm lösen und indem sie sich verflüchtigen, dasselbe frei geben. Hier, in Straßburg, tritt die achteckige Form erst in den acht Helmkanten frei hervor, die sich auf dem achteckigen Bau unvermittelt, wie dieser auf seiner Unterlage, aufsetzen und, anstatt in eine Spitze auszulaufen, plötzlich abbrechend eine kleine Plattform tragen. Als letzter Trieb des merkwürdigen Baues, der immer noch steigen will, obschon er nimmer kann, und bei dessen Steigen die Kunst immer tiefer sinkt, als letzter Trieb entspringt der vordenannten Plattform auf sehr verengerter Basis noch ein Stamm, der eine Centraltreppe enthält und in eine äußerst kühne oberste Plattform sich ausweitert, welche die Grundlage zu der viereckigen in eine Spitze auslaufenden Laterne bildet. Der schon erwähnte Mangel an Uebergängen giebt dem Ganzen den Charakter des Abgebrochenen, Unvollendeten; die starren wie aus Sparrenwerk zusammengesetzten Treppenthürme, die das Achteck ohne irgend eine organische Verbindung umstehen, lassen es wie ein Steingerüst erscheinen; was aber vollends gegenüber der schönen Vollendung unserer vier anderen Thurmpyramiden den Eindruck des Ruinenhaften macht, das ist das staffelförmige Aufsteigen der acht Kanten, welche nicht wie bei den übrigen Helmen acht Gräten darstellen, sondern durch sechs hinter- und übereinander auf-

steigende, oben abgeplattete Thürmchen gebildet werden, durch deren durchbrochenes Innere man (abwechselnd bald nach rechts bald nach links sich wendend) rasch zum Fuß der Laterne gelangt. Wären diese Thürmchen nicht abgeplattet, sondern, wie projiziert, mit Spitzpyramiden abgeschlossen, so wären die Umrisslinien weit weicher und gefälliger. Auch läßt die Detailzeichnung die Viollet-Le-Duc (ebend. S. 443) von der Pyramide, wie sie hätte werden sollen — theils aus den keimartigen Anfängen des jetzigen Baues heraus, theils nach Andeutungen eines alten Planes entwirft — in ihrer Ueberfülle von Zierat dieselbe kaum wieder erkennen und stimmt so ganz zu seinem Urtheil, „die Straßburger Pyramide sei eines der geistvollsten Werke der Spätgotik, aber ein in der Ausführung zu kurz gekommenes“. (Ebend. S. 441.) Nur ist die Frage, ob solch erdrückender Reichthum für den Gesamteindruck förderlich gewesen wäre? Vielmehr ist es keine Frage, daß die unzähligen Einzelheiten dem Betrachter am Fuß des Gebäudes als ein unentwirrbares Gewimmel erscheinen müßten. Einfach-klare Linien sind die einzig richtigen, um einen Bau wirksam am blauen Himmelsgrund abzuzeichnen. Auch hat Meister Hülsz z. B. die pyramidalen Abschlüsse der vier „Schnecken“ nicht darum weggelassen, weil das Geld fehlte (so weit hätte es wohl noch gereicht!), sondern weil er fürchtete, der fünfthürmige Hauptschmuck möchte dem Niesen nicht gut zu Gesicht stehen. Die vier kleinen Pyramiden hätten der großen, weil der Spindel zu nahe gerückt, nur geschadet. Durch mehr Detail würden überhaupt die mit der Zeit in das Werk eingedrungenen Auswüchse und Verklüftungen nur desto auffälliger. Das Mißverhältniß zwischen dem Vischen Breite und der Niesenhöhe zu einem recht schreienden zu machen, brauchte man nur das Thürmepaar auszubauen! Es wäre das eine ganz übel verstandene Symmetrie, durch die alle Harmonie gründlich todtgeschlagen würde!

Ja, dieses unvollendete und ungleichartige Gebäude ist in seiner Art sogar harmonisch. Ist der Eindruck, den du von einer malerischen Ruine erhältst, viel-

leicht kein harmonischer, weil sie unvollendet ist? Eine Ruine ist deshalb so malerisch, weil sie das gemeinsame Erzeugniß der Menschenhand und der Natur ist. Hüte dich, sie auszubauen! Du kannst sie nur ruinieren, sie erträgt — und so auch die Straßburger Fassade — keinen Ausbau, außer den durch die Phantasie. Gerade die Vollender des Nordthurms (dieses in seiner obersten Hälfte nach Kühnheit des Aufbaus und Meisterschaft der Steinmearbeit beispiellosen Werkes) sie dachten am wenigsten daran, daß ihm ein Genosse je gegeben werden sollte oder auch nur könnte. Durch seine Einzigkeit sollte er imponieren! Was aber die Ungleichartigkeit der Theile anbelangt, so kann man sich an derselben hier deswegen nicht stoßen, weil sie nicht willkürlich, sondern der naturgemäße Ausdruck der verschiedenen Zeitläufte und Kunststrichtungen ist, die alle sowie sie aufeinander folgten, sich dem Werke eingeprägt haben: ähnlich den Wägen, die es durchsuchten. In dieser Reihenfolge liegt das Verjöhnende bei diesem Bau, den Görres deshalb bezeichnend ein Stück Weltgeschichte nennt, „in Stein aufgeschrieben und kunstgerecht je nach Epochen in Bücher eingetheilt“.

All das Unebene aber und das Unfertige verschmilzt vortrefflich zur Wirkung des Erhabenen. Die Repräsentanten großer Kulturepochen sind erhaben. Ein riesiges trümmerhaftes Gebäude, an dem das Organische nicht völlig gesiegt zu haben scheint über das Unorganische, macht einen erhabenen Eindruck. Kommt dazu noch eine ungewöhnliche, phantastische Gestalt wie in Straßburg — die zum Himmel weisende Niesenhöhe! — so kann diesen Eindruck des Erhabenen nur steigern. Aber auch die Anmut des untern (Erwinischen) Werkes streitet mit der Kühnheit des Oben, also mit der Erhabenheit nicht. Dies anmutige Leben von unten erhebt sich ja vollständig zum Charakter der Würde: das Würdevolle aber ist dem Erhabenen schon verwandt! Daher trotz der Uneinheitlichkeit des Baues der „eine, ganze, große Eindruck“, der sich (nach Göthe) „wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären läßt“. Wir suchten auch nicht den Eindruck selbst zu erklären und zu erkennen.

(„Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht ergründen!“) Wir suchten nur zu erkennen und zu erklären, daß und warum hier trotz allem noch eine einheitliche Wirkung zu Stande kommt. So viel von der höheren „Harmonie“ dieser Riesenhand, die zum Himmel weist. Jeder noch so gut gemeinte Eingriff einer fremden Hand könnte diese Harmonie nur stören. Darum: Hands off! (Fortf. folgt.)

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

Drittes Beispiel.

Die Kirche mit einer Bodensfläche des Schiffs von ungefähr 180 Quadratmeter ist viel zu klein

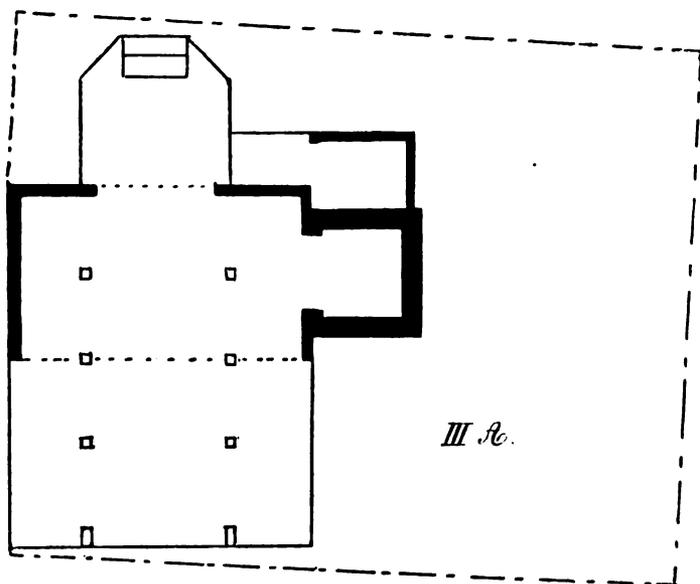


Fig. 10. Kirche samt freiem Platz.

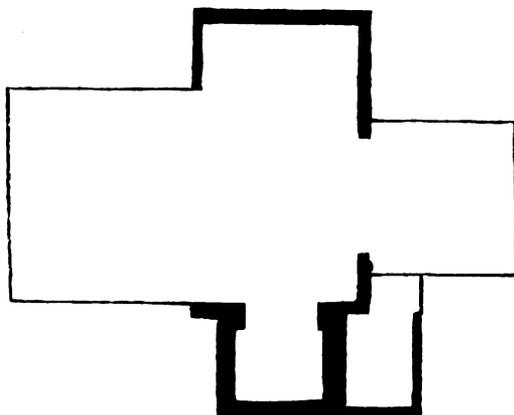


Fig. 11. Ein Schiffige Anlage.

für eine Gemeinde von 1150 Seelen. Die Unterhalle des Thurms mit altem Kreuzgewölbe diente bisher als Chor. Der Platz, ein alter Kirchhof, grenzt mit der uns zugekehrten Seite an eine Straße, mit den drei andern an Wohn- und Dekonomiegebäude und Güterstücke. Erwerbung solcher zur Vergrößerung dieses Platzes, oder eines ganz neuen Bauplatzes würde sehr große Kosten verursachen. Der Platz wäre, wie Fig. 10 zeigt, allerdings groß genug für eine Kirche von bedeutender Ausdehnung. Aber der Thurm, gerade auf der Mitte des Platzes stehend, ist unten noch bautüchtig, oben vor wenigen Jahren neu gebaut. Einen solchen wirft man nicht gerne um, hat auch keine Mittel zu einem großen Neubau. So muß man sich eben auf den vorhandenen Platz einrichten, daß sie so breit ist, wie die alte lang, so bekommen wir eine Bodensfläche von mehr als 4500 Quadratmeter, gegen 2160

in dem alten Schiff. Dazu kommt noch ein neuer Chor, der in der Breite 4 Chorstühle zuläßt. Der alte Chor unter dem Thurm bleibt als Nebenkapelle. Soweit die Mauern der alten Kirche baukräftig sind, können wir sie stehen lassen und in den Neubau verwenden, soweit nicht, müssen sie weichen. Vielleicht finden wir auch, daß wir nicht einmal so viel Vergrößerung brauchen und besser daran thun, ein Schiff mit ungefähr 14 Meter Breite dem alten Bau vorzulegen, wodurch wir zu den vorhandenen 180 Quadratmeter einen Zuwachs von 268 bekommen, und mit der Bedeckung des Raums weniger Schwierigkeit haben.

(Fortf. folgt.)

Die Wandgemälde im Domkreuzgang zu Brigen.

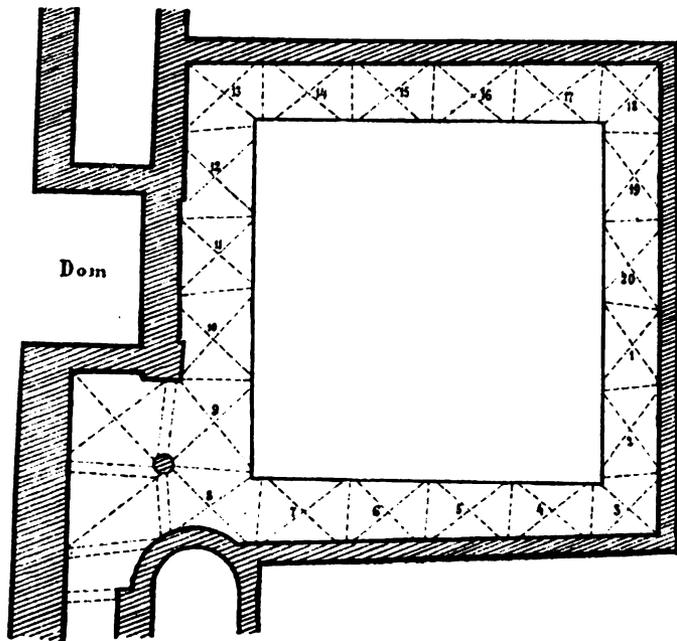
Diese stattliche Reihe von Fresken des 14. und 15. Jahrhunderts, die bisher keine sonderliche Berücksichtigung fand, fordert von jetzt an ihren festen Platz in der Geschichte der Malerei. Nicht nur als bedeutende Uebersetzte aus einer an deutschen Wandmalereien armen Periode sind sie wichtig, sondern auch wegen der in ihnen zu

Tag tretenden Kreuzung italienischer und deutscher Kunst; zudem können wir jetzt, dank der emsigen Forschung Semper's, die zwei bedeutendsten Meister, die dabei theilhaftig waren, mit Namen nennen und an ihren Werken hier und anderwärts genau den Charakter ihrer Kunst bestimmen. Da viele Reisewege nach und über Brizen führen, so möchten wir allen, namentlich den christlichen Malern ein Studium dieser Wandgemälde warm empfehlen und durch die nachfolgende kleine Skizze erleichtern. Bei Entwurf der Letztern kommt uns zu Statten G. Tinkhausers Aufsatz in den Mittheilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 1856, S. 17 ff., 33 ff.: Der alte Kreuzgang des bischöflichen Münsters zu Brizen; ferner das treffliche Schriftchen von Hans Semper: Wandgemälde und Maler des Brizener Kreuzgangs (Junsbruck, Wagner 1887, mit 15 Lichtdruckbildern; wovon 8 aus dem genannten Kreuzgang; 89 S. Preis 3 M.); sodann ein eigenes Studium der Bilder an Ort

Künstler, vor bald 25 Jahren gemacht, wo noch manches gut zu sehen war, was inzwischen die Zerstörungskraft von Luft und Wetter ganz oder halb verzehrt hat.

Der Kreuzgang, um den es sich handelt, ist im Quadrat geführt und legt seine Nordseite an die Südseite des Domes an; der mächtige Bau, in dessen Untergeschoß er sich befindet, war einst bischöfliche Residenz und Wohnung der gemeinsam lebenden Kanoniker; jetzt ist in demselben das Bezirksamt, das Obergymnasium und der Kapitelsaal der Kanoniker samt dem Archiv untergebracht. Der Dom ist ein auf alter Grundlage 1745 ausgeführter mächtiger Barockbau, der Kreuzgang aber noch vom alten romanischen Bau, zwischen 1174 und 1234 aufgeführt, im 14. Jahrhundert eingewölbt. Er hat im Ganzen zwanzig gewölbte Travéen oder Systeme, welche sich in großen Arkaden gegen den Hof öffnen; die Arkadenbögen sind durch vier auf Säulenpaaren ruhende kleinere Rundbögen getheilt. In der Zählung der Travéen folgen wir Tinkhauser und Semper und geben zunächst zu größerer

Deutlichkeit eine kleine grundrißliche Ansicht des Kreuzganges.



Wir beginnen unsere Wanderung in der Mitte des südlichen Flügels, wo ein Thor hereinführt, durch welches ehemals die Bischöfe zu den feierlichen Pontificalien ihren Weg nach der Domkirche nahmen. In dieser zwanzigsten Travée ist nur über dem Portal ein sehr stark verbliebenes Kreuzbild, bei welchem wir uns nicht lange aufzuhalten brauchen, ebensowenig bei dem verdorbenen, wie es scheint auch übermalten Johannes auf Patmos in der ersten Travée; beide gehören zu den spätesten Bildern des Kreuzgangs.

und Stelle, endlich Bleistiftaufnahmen der Fresken, von einem talentvollen jungen

Bedeutend und aller Beachtung werth sind aber die Fresken der zweiten

Travée. Hier sehen wir zunächst in einem der Schildfelder die Dornenkrönung mit alttestamentlichen Vorbildern dargestellt. Die Komposition ist reich an Figuren und gewandt und klar angeordnet. In der Mitte der Scene der Heiland mit rothem Mantel, auf einer Bank sitzend, das schmerzende Haupt, über dem sich die Stäbe der Quäler kreuzen, um die Dornenkrone einzubrücken, zur Seite geneigt; Wuth und Spott der Soldaten tritt ziemlich gemäßigt auf; rechts in der Ecke kniet der Stifter des Bildes mit seinem Patron, dem Ev. Johannes. Links schließt sich, nur durch eine Säule abgetrennt, ein alttestamentliches Vorbild an: Apemen, die Concubine des Darius, nimmt diesem die Krone vom Haupt und holt mit der andern Hand zum Schlag aus (Esdr. 3, 4). Die zwei andern Vorbilder sind: David von Semei verhöhnt (II Reg. 16) und die Gesandten Davids vom König der Ammoniter verspottet (II Reg. 10). Das zweite Hauptbild ist die Kreuztragung, bei welcher für den Heiland mit Geschick ein größerer freier Raum ausgespart ist, damit seine einherwankende Gestalt das Bild beherrschen und ihren mitleiderregenden Eindruck üben kann; überaus rührend und lieblich ist der hinter Simon und den Soldaten in Schmerz und Harm dahervallende Frauenzug, angeführt von Maria und Johannes. Nebenbilder sind der das Holz tragende Jsaak, die Weinbergspächter, welche den Sohn des Herrn tödten, und die Kundschafter mit der Weintraube. In derselben Travée noch eine ergreifende Pieta mit dem Stifter und der hl. Katharina, einer lieblichen Gestalt von graziöser Haltung, und ein St. Michael als Seelenwäger. Unter diesem Bilde steht: *Jacobus Sunter pinxit.* Damit ist der Name eines der bedeutendsten Maler des Kreuzgangs gefunden, dem durch Vergleichung noch manche Bilder desselben zugewiesen werden können; seine Schulung und Richtung besprechen wir besser am Schlusse. Die vorgeführten Gemälde hat er ca. 1462 (Todesjahr des Stifters derselben) ausgeführt.¹⁾

¹⁾ Den alttestamentlichen Vorbildern sind zur Erklärung immer längere Commentare beige-schrieben, welche nicht nur den Vorgang citiren, sondern auch dessen typologische Beziehungen all-

Das dritte System trifft in das Eck, welches Süd- und Westflügel verbindet. Ein Ecce-homo- und ein Kreuzigungsbild fällt besonders in die Augen; auf ersterem der Heiland mit Pilatus unter offener Bogenhalle, hoch über dem tobenden Volk, rechts daneben in gothischer Nische St. Johann Baptist und der Stifter; die Kreuzesscene hochdramatisch erregt, starke und milde Affekte auf den Gesichtern; auch die Gestalt des Heilands ist mit dem Oberkörper, wie im Uebermaß des Schmerzes, seitlich ausgebeugt; die Leiber der Schächer sind in schrecklicher Weise nicht ans Kreuz genagelt, sondern aufs Kreuz geflochten, so um den Querbalken gewunden, daß die Füße vorn am Hauptpfahl ange-bunden, der Körper um den Querbalken gewunden und Schultern und Kopf auch wieder nach vorn gerichtet sind. Milde- und wirkt die zarte Frauengruppe auf der einen, der gläubige Hauptmann und der in tiefer Bewegung heranschreitende Johannes auf der andern Seite; ein Engelchen stimmt in den Lüften die Todtenklage an, andere fangen das hl. Blut in Kelchen auf. Diese Bilder sind früher als die der zweiten Travée (ca. 1435) und stammen von einem andern Pinsel, der dem des Jakob Sunter an Kraft, dramatischem Geschick und Lebendigkeit, fast Unbändig-keit des Ausdrucks überlegen ist, so viele Verwandtschaft er auch sonst mit ihm hat. Den Namen dieses Meisters vermögen wir nicht zu nennen, aber seine Bilder sind durch ein äußeres Zeichen kenntlich gemacht, indem sich auf denselben

seitig, in künstlich geformtem Text darlegen. Als Beispiel folge die Inschrift zum Vorbild: David und Semei: *Filii dei pacienciam David olim rex prefiguravit. qui ab iniquo Semei tanta mala pacienter tolleravit. Semei projecit in David lapides ligna et lutum. Sic sinagoga injicit in Xrum palmas spinas et sputum. Semei david virum sanguinum et virum belial vocavit. sinagoga Xrum seductorum et malefactorum appellavit. Abisay voluisset semei occidisse. Sed david prohibuit. angeli occidissent derisores Xri sed ipse non permisit. Xrus enim venit in mundum pro peccatis nostris mortem pati, ut nos reconciliaret per suum sanguinem deo patri. Non enim venit ideo in hunc mundum, ut aliquos interficeret, sed ut pacem et concordiam inter deum et hominem conficeret. Ipse autem a judeis non pacifice est tractatus. Andere Beispiele bei T i u k h a u s e r a. a. L.*

meist eine weiße Fahne mit einem schwarzen Skorpion findet; Semper nennt ihn daher: Brixener Meister mit dem Skorpion. Jakob Sunter, der zu diesem Meister zweifellos in einem Lehrverhältnis stand, hat in dieser selben Abtheilung die Vorbilder gemalt: Achior an den Baum gebunden, Job auf dem Misthaufen als alttestamentliche Typen zum Ecce-homo-Bild; Eleazars Hingabe in den Tod, Absaloms Durchbohrung als Parallelen zum Kreuzigungsbild; ferner malte er noch 1470 hier eine Grablegung voll zarten Gefühls und von weichster Stimmung, mit zwei Nebenbildern: Joseph in der Kiste, Jonas vom Fisch verschlungen. Die Vergleichung der beiderseitigen Bilder zeigt bald sowohl die großen Ähnlichkeiten, wie die charakteristischen Unterschiede der beiden Meister.

Vierte Travée. Anbetung der drei Könige, vorzügliches Bild, welches den Uebergang vom Idealfil des 14. Jahrhunderts zum mehr realen des 15. bezeichnet; die Komposition schlicht; in naiver Perspektive sind auf erhöhtem Felsen die Hirten mit den Schafen angeordnet; das hl. Kind ist vollständig eingehüllt, so daß nur der gedankenvolle Kopf sichtbar ist; es ruht nicht auf dem Schooß der Mutter, sondern von ihr gehalten in der Krippe; links in der Ecke stößt einer in einem Mantelsack, ein Affe schaut ihm zu. Auf dem innern Schildfeld St. Georg und Gottfried von Bouillon, prächtige Gestalten; in den Gewölbefeldern ebenso tüchtige Brustbilder von Propheten und Kirchenvätern, gegen den Schlussstein hin herrliche schwebende Engel, ganz ätherisch in Haltung und Gestalt, die Gesichter voll Geist und Schönheit. Den Meister dieser vorzüglichsten Bilder, die zum Glück auch relativ gut erhalten sind, vermögen wir nicht mehr zu nennen; Tinkhauser glaubt ihn in dem Italiener Vaccarini gefunden zu haben, aber sie sind für diesen zu früh. An italienischen Einfluß zu denken, nöthigt die weiche Anmut, der feine Schönheitssinn, der Schwung der Linien, doch scheint auch uns, wie Semper, wieder zu viel deutsche Art in den Bildern zu sein, als daß man geradezu einen Italiener als Autor ansehen dürfte. Semper hat es wahrscheinlich gemacht, daß von demselben

Meister die Deckengemälde zweier Kreuzgewölbe im rechten Schiff der Jakobskirche von Tramin stammen (ebenfalls Engel, Propheten und Kirchenlehrer). Noch dem 14. Jahrhundert gehören nach Semper an mehrere Heiligenfiguren der Westwand und ein Erbärmdebild (Jesus steht im Grab) mit Maria und Johannes.

Einen großen, zusammenhängenden Zyklus von der Hand Jakob Sinters, 1472 gefertigt, zeigt uns die fünfte Abtheilung. Mit einem in Freude und Anmut getauchten Pinsel schildert der Meister die glorreichen Geheimnisse der Auferstehung der Engelsbotschaft an die Frauen am Grab, der Erscheinung vor Magdalena und der Höllenfahrt je mit sinnvollen alttestamentlichen Parallelen. Die Auferstehung, präfiguriert Samsen mit den Thoren Gazas und Jonas, aus dem Bauche des Walfisches herauströmend; das liebevolle Bild der suchenden Frauen am Grab hat zu Nebenbildern die Scenen, wie Ruben den Bruder und die Braut im Hohelied den Bräutigam sucht; die Erscheinung Christi vor Magdalena ist in Vergleich gesetzt mit der Auffindung Daniels durch den König und mit dem Zusammentreffen der Braut mit dem Bräutigam; endlich die Höllenfahrt hat drei alttestamentliche Parallelen: der ägyptische Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen, Samsen erwürgt den Löwen und David tödtet den Goliath. Auch hier überall erklärende Inschriften.

Nicht so gut erhalten und stark übermalt sind die Gemälde der sechsten Abtheilung, mariologischen Inhalts: der Hohepriester weist Joachims Opfer zurück, Botschaft des Engels an Joachim und Anna, Begegnung unter der goldenen Pforte; dazu Nebenbilder: Opfer der Tochter Jephtha's, Traum des Königs Astyages, Wurzel Jesse, der Sonnenfisch, von Fischern aus dem Meer gezogen, endlich Balaam und der Engel. Alle diese alttestamentlichen und legendarischen Züge sind vorbedeutend für die wunderbare Geburt Mariens; ihrer ikonographischen Wichtigkeit wegen fügen wir noch nach Tinkhauser einige der erklärenden Inschriften an: *Yepte obtulit (filiam) pro victoria hostium (tem)poralium. Sic maria (oblata) est pro victoria (ho)st(ium)*

infernaliū. Regi astiagi monstratum est quod filia sua regem Cyrum generaret. Joachim nuntiatum est, quod filia sua regem Xrum portaret. Filia ergo regis astiagis figuravit mariam que protulit mundo vitam veram et piam. Egredietur virga de radice Yesse et flos de radice ejus ascendet. Super quem septiformis gracia spiritus sancti requiescet, hec virga est maria fecundata per celestem rorem. que produxit nobis Xrum amenissimum florem. Per mensam igitur solis maria est pulchre figurata. Que vero soli i. e. summo deo est oblata. mensa solis est oblata in templo solis materialis. maria oblata est in templo solis eternalis. Spiritus sanctus eciam nobis mariam necessariam ostendebat, cum per os balaam ortum ejus promittebat. promisit enim quod de jacob oritur stella, per quam figurabatur futura dei cella. balaam populo Israhelitico maledictionem cogitabat. Sed spiritus sanctus maledictionem in benedictionem transmutabat. Alle diese Bilder sind von einem, uns unbekanntem Meister, der bereits vom Hauche einer neuen Zeit berührt ist, in der Perspektive und Naturnachahmung Sunter übertrifft, in echt religiöser Auffassung seiner Thematik ihm noch ganz ebenbürtig ist. Sie stammen aus dem Jahre 1482 und gehören zu den spätesten Bildern des Kreuzgangs.

In der siebenten Travée nehmen außer einer schönen Pieta mit dem Stifter und St. Katharina, 1446 gemalt von Jakob Sunter, die Aufmerksamkeit besonders in Anspruch die merkwürdigen Symbole der jungfräulichen Mutterschaft Mariä, von unbekanntem Meister, wohl aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts (ca. 1425 und 1427). Als Sinnbilder jenes Geheimnisses werden angeführt der Vogel Strauß, dessen Eier die Sonne ausbrütet (si ova strutionis sol excubare valet, cur veri solis ope virgo non generaret), der Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blut lebendig macht (pellicanus si sangwine animare foetus claret, cur (Christum) puro ex sangwine virgo non generaret), die Vestalin Tuscia, welche in einem Siebe Wasser trägt (si cribro virgo Thuscia aquam portare

valet, cur non portantem omnia virgo generaret; hier scheint August. de civ. dei citirt zu sein), ein Löwe, der seine drei Jungen durch Brüllen zum Leben erweckt (Leo si rugitu proles suscitare valet, cur . . . spiritu virgo non generaret), eine Frau mit zwei nackten Knäbchen, von welchen jedes eine verschlossene Thüre öffnet durch Berührung (si tactus mox nati seras aperire valet, cur mater verbi nati virgo non generaret; hier ist citirt Albertus Magnus de moribus animarum pte secunda tract. 1), endlich der Vogel Kalander, welcher durch seinen Blick einen Kranken heilt (Kalandrius si facie egrotum (?) sanare valet, cur Xrum salvatorem virgo non generaret). Zwei andere Symbole sind ganz verwischt; Linkshausen vermuthet, sie möchten sich auf die ohne Mann befruchteten Geier und auf die vom Wind empfangenden kappadocischen Stuten bezogen haben. Die gewandt gezeichneten Bilder mit ihren den Zweifel bekämpfenden Commentarversen lassen einen interessanten Blick thun in die Vorstellungs- und Gedankenwelt des Mittelalters. Ein größeres Bild der Geburt Christi, auf welches wohl alle diese Symbole hinweisen, ist kaum mehr zu erkennen.

In der achten (Gef-) Travée, deren Westwand gerundet ist, begegnen uns mehrere gute Heiligenbilder, namentlich eine überaus liebliche hl. Dorothea, wohl noch aus dem 14. Jahrhundert, dann eine tüchtige Darstellung des Heilandes am Delberg, die dem 15. Jahrhundert angehören wird, ferner eine entschieden ältere, von Semper in den Anfang des 14. oder selbst ins 13. Jahrhundert zurückdatierte Kreuzabnahme, leider sehr zerstört. Von 1474 sind die Personifikationen der Haupttugenden und Haupttugenden, künstlerisch nicht sehr hervorragend.

Auf dem inneren Schildebogen der neunten Travée ist ein künstlerisch nicht bedeutendes, ikonographisch seltsames Bild angemalt, darstellend den Sturz der bösen Engel; oben erblickt man Gottvater, von guten Engeln umgeben, sieben böse Engel stürzen herab und werden an den Nisten einiger Bäume aufgespießt; oder sollte nicht vielleicht doch das Bild sich auf ein Martyrium von Heiligen beziehen? Sehr bedeutend sind die Gemälde der Gewölbe-

felder, und schon die Engelfigürchen bei der Geburt Christi verrathen uns den Meister derselben, als welchen ich entschieden mit Tinkhauser (gegen Semper) den Maler der vierten Travée ansehe. Die Darstellungen befassen sich mit der Kindheitsgeschichte des Herrn und bringen deren einzelne Züge ebenfalls in Parallele mit alttestamentlichen Typen. Ist die Komposition auch meist schlicht, so sind die hl. Scenen doch mit einer Fülle von Poesie ausgestattet, und alle in eine Stimmung getaucht, wie sie für die Geheimnisse des freudereichen Rosenkranzes sich ziemt. Das Antlitz der Mutter bei der Geburt oder bei der Darstellung im Tempel, die Gesichter der Engel und Hirten auf ersterem Bild sind von solch herzgewinnender Fröhlichkeit, daß ein trübes Gemüt sich an ihnen heiter sehen kann. Das hl. Kind ist bei der Geburt ebenfalls ganz verhüllt und hat dasselbe geistvolle Antlitz wie bei der Anbetung der Könige in der vierten Travée. Der Cyklus schließt folgende Darstellungen in sich: Verkündigung (ziemlich verdorben), Vorbilder: Protoevangelium, Gebeons Bliess; Geburt, Vorbilder: der brennende Dornbusch, der blühende Stab Arons, Anbetung der Könige, Nebenvorbilder: David und Abner und die Königin von Saba vor Salomon; Darstellung im Tempel (das hl. Kind steht auf dem Altar, wird vom Hohepriester an einer Hand gehalten, flieht aber von ihm weg zur Mutter hin), Vorbilder: Maria bringt das Kindlein (oder vielleicht eher eine israelitische Frau stellt ihr Kind dar?), Simeon und Anna (kaum mehr zu erkennen). Die Bilder sind wohl von 1418.

Die zehnte Abtheilung hat zum Hauptbild wieder eine Verkündigung im ernstesten strengen Stil, ohne Zweifel dem 14. Jahrhundert angehörig. Die Jungfrau kniet in einer Säulenhalle, deren Architektur italienisch anmutet; knieend überbringt der Engel seine Botschaft; oben in der Mandelglorie Gottvater, der das von Engeln umschwebte nackte Kindchen entsendet. Dann ist in dieser Travée noch zu sehen, eine hl. Kummerniß, von einer betenden Volksmenge umgeben, und ein St. Sebastian, beide aber sehr verdorben. Wichtig sind die Deckengemälde, als ganz merkwürdige Beispiele, in welcher Weise

das Mittelalter Moral malte. Da sehen wir das Ende des Barmherzigen und des Geizhalses; ersteren zieht ein Engel zum Himmel, letzterem verkündigt er die Verwerfung; Worte der hl. Schrift auf Bandrollen illustrieren das Bild. Dann wird dem Bischof gepredigt; hier ein im Ackerfeld Gottes pflügender und arbeitender Bischof (domine quinque talenta lucratu sum; lex veritatis fuit in ore ejus; multos avertit ab iniquitate), dort der trüg dastehende, behäbige, welcher spricht: domine ecce mna tua, quam habui repositam in sudario und von dem es heißt: canes muti, non valentes latrare; alligant honera gravia et importabilia. Zwei in einem Bett liegende Gestalten repräsentiren die wahre und die falsche Frömmigkeit; die eine hält ein Spruchband mit den Worten: oculi mei semper ad dominum; ein Engel zieht sie an der Hand nach oben; die andere mit griesgrämigem Gesicht hat eine Rolle mit dem selbsttrühmenden Wort: genua mea infirmata sunt a jejunio, aber unten ist ihr das Urtheil gesprochen: non omnis qui dicit mihi domine domine, intrabit in regnum. Endlich sieht man den Zöllner mit kummervoller Büßermiene, ebenfalls vom Engel angenommen, neben ihm kniet der Pharisäer, mit erhobener Hand bezeugend: non sum sicut ceteri adultri. Gegen ihn ist aufgestreckt der Rachen des Leviathan, den eine von oben kommende Hand an der Angel hält, eine andere Hand schneidet ihm mit der Hape den Bauch auf, aus welchem eine Fluth von Kinderchen-Seelen hervorquillt; eine Darstellung, wie durch die Buße die Seelen dem Teufel entrisfen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die „Hirscher'sche Madonna“

von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Im Jahre 1479 wurde (nach Hafner, Geschichte von Ravensburg S. 412) eine ansehnliche Stiftung von Katharina Hager, Bürgerin von Ravensburg, gemacht zur Ehre Gottes und der königlichen Jungfrau Maria an die Pfründe und den Altar derselben in der unteren Pfarrkirche daselbst (Jobokirche), auf der rechten Abseite gelegen“. Dieselbe umfaßte Haus und Hof-

statt mit Weingarten und Baumgarten, also ihre gesammte Liegenschaft. Im Jahre 1480 wurde in Ravensburg ein Altar gefertigt, geschnitten von Friedrich Schramm und gefaßt und gemalt von Christoph Keltenofer. (Dürsch Aesthetik 2c. S. 569.) Von demselben ist noch ein Madonnenbild erhalten und aus dem Besitz von Hirscher später nach Berlin übergegangen, welches Maria als die Helferin der Christen darstellt und das als die „Hirscher'sche Madonna“ einen Namen erworben hat, wenn sie auch der gegenwärtigen Generation in Schwaben nur sehr wenig bekannt ist.

Es legt sich nun nahe, schon um der Zeit willen, irgend eine Verbindung zwischen der Stiftung der Katharina Hager und dem Madonnabilde zu vermuten, worin man auch durch weitere Gründe, die unten angeführt werden, bestärkt wird.

Freilich macht Dürsch neben der wortgetreuen Anführung der Inschrift die Bemerkung, daß dieselbe sich an dem Hochaltar befunden habe, während der Stiftungsbrief ausdrücklich den Seitenaltar nennt. Man darf sich aber durch jene Bemerkung nicht bestimmen lassen, anzunehmen, daß er diese Inschrift an dem (zur Zeit Dürsch's) falsch bestehenden, in der Kirche damals befindlichen Hochaltar gelesen habe. Die sämtlichen Altäre aus dem Mittelalter, die in Ravensburg sich ehemals befanden, haben schon zur Zeit der Spätrenaissance Neubauten weichen müssen und eine Inschrift an einem Popfaltar, wie die von Dürsch mitgeteilte lautet, wäre nicht bloß seltsam, sondern geradezu un wahr gewesen. Daß Dürsch die Inschrift selbst gelesen hat und wortgetreu referiert, geht aus den von ihm gebrauchten Anführungszeichen deutlich hervor. Aber er hat dieselbe offenbar nicht an dem Popfaltar gelesen, sondern da, wo sie ursprünglich angebracht war, somit an dem alten Bilderkasten aus dem 15. Jahrhundert, von dem man (Herrich) ihm sagte, daß derselbe ehemals zu dem Hochaltar gehört habe. Diese wohl nicht ganz genaue Auffassung ist verzeihlich und erklärlich, wenn man bedenkt, daß die Skulpturen, die der Bilderkasten umschloß, in $\frac{1}{4}$ Lebensgröße gefertigt sind. Der Bilderkasten selbst müßte hienach, wenn man den Raum für Postamente und Baldachine einrechnet, nebst dem leer gelassenen Platz, ohne Aufsatz gegen 3 Meter Höhe gehabt haben. An dem Blaubeurer Altar ist der Bilderkasten (ohne Aufsatz) ziemlich genau doppelt so hoch, als die Figuren und über dem Madonnabilde daselbst dreimal so hoch. Nehnliche Maßverhältnisse auf den alten Bilderkasten angewandt, ergibt das eine so

beträchtliche Höhe, daß man den Kasten, der schon seit langer Zeit zuvor auf der Kirchenbühne oder an irgend einem andern Ort seinen Platz gefunden haben mag, bis er von Herrich entdeckt wurde, recht gut für einen Bestandteil eines ehemaligen Hochaltars halten konnte.

Auch ist man nicht berechtigt, die von Dürsch genannte „Pfarrkirche“ ohne weiteres als die obere Pfarrkirche (Liebfrauenkirche) aufzufassen. Es kann im Sinne derjenigen, die ihm mündliche Mittheilungen machten, ebenso gut die untere Pfarrkirche (Jodokskirche) gemeint gewesen sein. Wenn auch Dürsch selbst persönlich geneigt gewesen sein mag, hiebei an die obere Kirche zu denken, so wird hieburch der wirkliche Sachverhalt nicht geändert; es mag ja leicht sein, daß ihm die ehemalige Existenz von zwei Ravensburger Pfarrkirchen (bis zum Jahr 1812) nicht bekannt oder nicht erinnerlich war. Man darf überhaupt eine einfache Bemerkung von Dürsch, wie jene Angabe ist, nicht gleich taxiren mit dem ausdrücklichen Zeugnisse desselben über die Inschrift selbst, welche er in dankenswerthester Weise der Nachwelt überliefert hat.

An welcher Stelle des alten Bilderkastens die Inschrift angebracht gewesen sein möchte, ist außerwesentlich. Daß aber gerade diese Gehäuse gerne gewählt wurden, um Inschriften anzubringen, zeigen, um einige Beispiele anzuführen: die Altäre in Tiefenbronn (von Lukas Moser und Hans Schühlin); Heerberg (von Bartholomäus Zeitblom); Nißtissen (von Jakob Adler) und Oberstabion (von Jörg Stocker).

Hiermit soll übrigens zunächst nur so viel dargethan werden, daß die Bemerkung von Dürsch kein wesentliches Hinderniß in den Weg lege, um die Stiftung der Katharina Hager mit dem Altar von 1480 in Verbindung zu bringen. Die positiven Beweggründe hiezu sollen erst unten genauer dargelegt werden.

Nach diesen unerläßlichen Vorbemerkungen gehen wir zu dem einzigen beglaubigten Werk von Fr. Schramm selbst über. Die „Hirscher'sche Madonna“, wie dieselbe gewöhnlich genannt wird, ist der lebenden Generation in Schwaben kaum anders als nur dem Namen nach bekannt. Die Generaldirektion der kgl. Museen in Berlin ist jedoch in bereitwilligster Weise der Bitte um Gestattung einer photographischen Aufnahme in stattlicher Größe (22 cm) entgegengekommen, so daß es jetzt möglich ist, dieses Bildwerk in gelungener Nachbildung weiteren Kreisen in in der ursprünglichen Heimat desselben vorzuführen.

Der Gegenstand der Skulptur, die in $\frac{3}{4}$ Lebensgröße ausgeführt ist, ist Maria als Helferin der Christen. Der künstlerischen Dar-



stellung eröffnen sich hier zwei Wege. Die Schutzstehenden können so gewählt werden, daß durch dieselben alle Stände in Kirche und Staat, alle Lebensalter etc. vertreten werden. Dann wird aber die Zahl derselben sehr groß und sie selbst müssen puppenhaft klein dargestellt werden, was sichtlich seine Nachteile hat. Oder aber, der Kreis der Schutzstehenden wird beschränkt auf eine Familie oder überhaupt auf eine kleinere Zahl. Dann darf aber mit viel Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß ein Motivbild vorliege, zu welchem die Stifter und ihre Familien in einer speziellen Beziehung stehen, die auch an dem Bild zum Ausdruck kommen wird. Ein sehr bekanntes Beispiel hierfür ist die Holbein'sche Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Jakob Meyer von Basel in Dresden. Diese vereinfachte Darstellung bietet namhafte Vortheile und hat auch Schramm schon 50 Jahre vor Holbein dieselbe angewandt. Die Zahl

der Schutzstehenden in seiner Skulptur ist nur sehr mäßig; dafür sind aber dieselben in größerem Maßstab ausgeführt, so daß die persönlichen Züge derselben zur Geltung gebracht werden können. Im Vordergrund knien zwei Personen, ein Mann und ein Weib, ein ohne Zweifel kinderloses Ehepaar. Bei dem Mann ist die stehende Hilfsbedürftigkeit besonders energisch in seinen Mienen ausgedrückt; das eine Auge desselben, das linke, scheint erlöschen zu sein. Ob das ursprünglich beabsichtigt war, oder durch eine zufällige Beschädigung der Skulptur entstanden, muß anheingestellt werden. Die Frau, auf der andern Seite im Vordergrund knieend, ist durch eine ansehnlich breite Gesichtsbildung charakterisiert. Dazu kommt, daß die beiden Männer hinter ihr, von ungefähr gleichem Alter wie sie, die gleiche Ausdehnung der Physiognomie in die Breite haben; es wird hiemit ein deutlicher und verständlicher Wink gegeben, daß unter ihnen eine nahe Blutsverwandtschaft bestehe, vielleicht, daß sie Brüder der Frau im Vordergrund sind. Auch die etwas jüngere Frau hinter ihnen nimmt noch an dieser Gesichtsbildung theil. Sodann, hinter dem stehenden Mann, ist zunächst eine Frauensperson von etwas ordinärem Gesichtsausdruck, aber keineswegs mit breitem Gesichte, abgebildet. Die Ehegattin desselben kann das nicht sein, weil diese auf der andern Seite ist; aber sie kann eine nächste Verwandte des Mannes (Schwester) sein. Dann kommt eine Gruppe von drei Personen jüngern Alters. Zunächst an der Seite ein junges Mädchen mit sehr feiner Gesichtsbildung und mit gewählter Kleidung; hinter ihr ein Jüngling von gleichem Alter und noch ein Mädchen, das die Grenzen der Kindheit noch nicht überschritten hat. Sie sind sichtlich Geschwister unter einander, vielleicht Kinder der Schwester des Mannes im Vordergrund. Die starken Unterschiede in der Darstellung der Physiognomie einerseits und die Gruppenbildung nach Physiognomie und Alter andererseits, lassen das Bestreben des Meisters hervortreten, nicht bloß die Stifter selbst, sondern auch die nächsten Seitenverwandten derselben darzustellen. Ein anderer Gesichtspunkt für die Wahl und Anordnung dieser Gruppen wird sich wohl nicht ausfindig machen lassen. Eine Darstellung der verschiedenen Altersstufen ist nicht anzunehmen, weil das hohe Greisenalter bei beiden Geschlechtern fehlt und dieses Schema allzu regellos behandelt wäre. Aus der umfangreichen Kopfbedeckung einiger Frauen schließen zu wollen, daß hier außer den Laien auch geistliche (weibliche) Ordenspersonen haben dargestellt werden wollen, ist irrig. In der

Grablegung von Adam Kraft (cf. Vobe: Geschichte der deutschen Plastik, Tafel 12), der gleichzeitig lebte, tragen die zahlreichen Figürchen der Stifterinnen, also Nürnberger Frauen, ganz die gleiche Kopsbedeckung und Mäntel, wie auf der Skulptur von Schramm. Daß jene aber nicht Ordenspersonen waren, geht aus den vielen Wappenschildern hervor, die ihnen beigegeben sind.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Das jüngste Gericht von Peter v. Cornelius, in der St. Ludwigskirche zu München, im Original 18 m hoch und 11 m breit; in Kupferstich 76 cm hoch, 46 breit; Fr. Gypens Kunstverlag. München.

Um dem Dogma vom jüngsten Gericht den Einfluß auf das sittliche Verhalten zu wahren, der ihm vor allen andern zukommt, wurden unsere Altvordern nicht müde, dasselbe an besonders in die Augen fallenden Stellen abzubilden, oft zwei ja dreimal an einem und demselben Gotteshaus: über dem Chorbogen gemalt, gemischt etwa oberhalb des Westportals, am westlichen Fenster in Farben leuchtend: damit niemand, ob er nun hinein- oder heraustrat, ob er im Innern weilte oder nur außen vorüberging, damit nicht einer sich den täglichen Mahnungen dieses stummen, nie verstummenden Predigers entziehen könnte. Da nun die christliche Kunst sich auf das Gotteshaus nicht beschränken läßt, da sie hereintreten will ins Leben, um auch die Wohnungen der gewöhnlichen Sterblichen mit Erinnerungen an die ewige Heimat zu durchflechten, so verdient es allerseits mit Freude begrüßt zu werden, daß endlich jener große von unseren Vorfahren mit Recht so bevorzugte Gegenstand in einem Kupferstich vervielfältigt ist, der trotz seiner unerhörten Billigkeit — 24 M.! — den Forderungen der Kunst ebenso wie denen der Religion entspricht. Der Umstand, daß dieser Stich gerade das Kollalbild des großen Meisters Cornelius wiedergibt, von welchem bekanntlich die Anhänger des Zeitgeistes rühmen, daß man seinen Schöpfungen auch unabhängig von seinem gläubigen und konfessionellen Standpunkt einen rein menschlichen Genuß verbande — dieser Umstand dürfte einer Zimmerzierde (denn das ist dieser Stich von P. Metz in hohem Grade), welche mitunter auch auf andere als gläubige und eingeweihte Augen zu wirken hat, von dem und jenem sogar als ein Vorzug angerechnet werden. Eine christliche Zimmerzierde ist und bleibt dieses prächtige Bild doch, wie denn Cornelius vor allem gläubiger Christ und dann erst Künstler ist und in seinen religiösen Werken das Ästhetische und rein Menschliche durchgehend in den Dienst des Göttlichen und seiner eigenen begeisterten Ueberzeugung von dem Göttlichen stellt. Als Kunstwerk steht das „Jüngste Gericht“ durch die Kraft des Ausdrucks,

durch die Gewalt seiner Tragik und glückliche Vertheilung von Entzücken und Schrecken, Verzweiflung und Siegesfreude auf der Höhe seines erhabenen Gegenstandes; als christliches Kunstwerk folgt es seiner einfach großartigen Anlage nach im ganzen treu dem Vorgang der heiligen Schrift: wenn wir es auch weniger als glückliche Abweichung empfinden, daß das Kreuz, welches doch das Zeichen des Weltenrichters ist, zu sehr verschwindet und wenn auch dies Auf- und Niedermogen der Gruppen — der eine Theil steigt bekanntlich zur Herrlichkeit auf, während der andere trotz verzweifelter Gegenwehr in den Abgrund gestürzt wird — weniger auf einem biblischen, als vielmehr einem künstlerischen Motive beruht. Was aber diesem größten Altarbild als Kunstwerk, und als religiösem Kunstwerk insbesondere zu statten kommt, ist der Umstand, daß es sich bei aller Eigenart von den großen Ideen des Mittelalters nährt und frei von Willkür sicher auf dem Boden der Tradition steht. So mächtig spricht der Ernst der alten Zeit aus diesen mächtigen Gestalten und Gruppen, daß wir selbst ein Heine konnte sich dieses Eindrucks nicht erwehren) „ob der Erscheinung des Cornelius fast erschrecken; daß er uns vorkommt wie der Geist eines jener großen Maler aus raphaelischer Zeit, der aus dem Grab hervorsteige, um noch einige Bilder zu malen, ein todtter Schöpfer, selbst beschworen durch das mitbegrabene innewohnende Lebenswort“.

Daß der Richter als Menschensohn dargestellt ist, über ihm die Zeichen seiner Erniedrigung, nicht leidenschaftlich erregt wie bei Michelangelo, sondern ernst und hoheitsvoll, die Guten zu sich rufend, die Bösen abweisend, dieser tief sinnige Zug ist einfach biblisch. Der alten Kunstanschauung abgelautet ist, daß zu seiner Rechten Maria, die Mutter der Barmherzigkeit, zu seiner Linken der Vorläufer Johannes, einst der Prediger unerbittlicher Gerechtigkeit gegen die Verstorben, anbetend vor dem Weltenrichter knien. Biblisch ist, daß die Apostel als Mitrichter (auf der rechten Seite) sich um den Herrn scharen (vgl. Matth. 19, 28); dem Geist der Bibel gemäß ist, daß auf der andern Seite die Patriarchen und Propheten sich hinzugesellen, sie, die den Tag des Herrn vorausgeschaut und -verkündet, vor allen hervorragend Moses, das Gesetz als Spiegel des Geistes in Händen. Biblisch ist das aufgeschlagene Buch des Urtheils zu Füßen des Richters von einem majestätischen Engel gehalten, während vier andere um diesen dicht gedrängt in die Fossaunen stoßen, deren Ton in die Tiefen der Erde dringt — und sicherlich im Geist und Sinn der Schrift gedacht ist es, wenn Michael, von jeher der Hauptstreiter wider Satan, mit erhabenem Schwert und Schild die Scheidewand bildet zwischen Gut und Böse, zwischen Verdammnis und Befeligung. Biblisch und zugleich im höchsten Grad malerisch ist es, wenn die verschiedenen Gestalten durch ihre bloße Charakteristik verrathen, ob und warum sie zu den Befeligten oder zu den Verworfenen gehören: biblisch, weil nach der Lehre der Bibel die Auferstehungsleiter das Siegel ihres Endloses deutlich aufgeprägt an sich tragen werden; malerisch, weil so die einzelnen Figuren dem Beschauer von selbst ihre ganze Geschichte erzählen

und ihn befähigen, bei jeder der dargestellten Personen ohne Mühe auf die ihr zugewiesene Rolle einzugehen. Dies unmittelbare Verständniß wird noch erhöht dadurch, daß die einzelnen Szenen wie Licht und Schatten einander gegenüber gestellt sind: hier Michaels lichte Siegesgestalt, dort Satans finsterner Troß; auf der einen Seite der Fluch, welchen Untreue, Haß und Verrath trifft, auf der anderen der Lohn der Treue und Freundschaft; die sieben Haupttünden gegenüber den acht Seligkeiten u. s. w. Darum ist aber doch manches noch nicht genügend aufgestellt, wie es bei einem Werk von solcher Höhe und Tiefe nicht anders sein kann, z. B. in welcher Aneinanderfolge die acht Seligkeiten dargestellt sind. Mancher Zug wird erst dem Nachdenkenden klar, z. B. daß wir in dem Freundinnen-Paar Noemi und Ruth, in den beiden zum Himmel schwebenden Kirchenvätern wohl Gregor d. Gr. und St. Augustinus zu erkennen haben; daß der Sturz des geistigen Empörers, den Kopf nach abwärts, eine Erinnerung an Dante, das Wiedersehen der beiden Liebenden, deren Treue gekrönt wird, eine an Fiesole ist. (Vgl. Schrott's Erklärung.)

Aber etwas anderes ist das tiefere Verständniß unseres Bildes, etwas anderes sein unmittlbarer Eindruck. Letzterer ist garantiert durch die Natürlichkeit der Anordnung, die Einfachheit der Handlung, die Kraft des Ausdrucks. Und diesen Eindruck zu erfassen und sich von ihm erfassen zu lassen, dazu genügt das einfache Anschauen ohne alle Büchergelehrsamkeit. Wer erblickt hierin nicht das Kennzeichen der populären und darum namentlich der religiösen Kunst?

Von dem Merz'schen Kupferstich brauchen wir eigentlich nur zu sagen, daß seine Feinheit gar nicht ahnen läßt, wie wenig er kostet! Die Figuren sind mit der zartesten Genauigkeit wiedergegeben, die sich nicht bloß auf die Umrisse, sondern auch auf die Gesichtszüge, die Falten der Gewänder und die kleinsten Linien erstreckt: eine Genauigkeit, die durchaus nothwendig ist, wenn ein Gemälde von 18 m Höhe und 11 m Breite in solcher Verfeinerung noch wirksam sein soll. Die Abwesenheit der Farben aber ist der geringste Verlust, da diese auch auf dem Original bekanntlich nicht sehr zur Geltung kommen — nach der Absicht des Meisters auch nicht kommen sollten! „Es wäre weniger die rein geistige Vision einer über alle menschlichen Begriffe erhabenen Thatsache, wenn es mehr Farbe hätte.“ Dieses Urtheil des alten Niccolini über Michelangelos Schöpfung des Menschen in der Sixtinischen Kapelle scheint uns auch für das besprochene Werk zutreffend. Eugen Keppler.

Himmelleiter. Betrachtungsbuch für das christliche Volk von Friedrich Beeß, Pfarrer in Weiterdingen. Regensburg, Pustet 1889. 463 S.

Dieses Büchlein verdient in der That in einem christlichen Kunstblatt Erwähnung und wärmste Empfehlung, denn es ist durchzogen von einer stattlichen Reihe von Bildern, und zwar von

Bildern der besten Art. Die Verlagshandlung hat die schönen, frommen Kompositionen des sel. Professors Klein und des in seinem Geist arbeitenden Ordensbruders Max Schmalz C. Ss. R., welche zur Ausstattung liturgischer Bücher hergestellt wurden, für das Buch zur Verfügung gestellt, und der Verfasser hat in ganz vortrefflicher Weise Betrachtungen ausgearbeitet, welche sich an diese Bilder anschließen, so daß hier Wort und Bild aufs Schönste harmoniren und gegenseitig sich fördern. In der That ein trefflicher Gedanke und ein segensreiches Werk, das gleichviel Gutes leisten kann, sowohl was die Pflege der Andacht, als was die Pflege der Kunst im christlichen Volk anlangt. Das Betrachten, das der heutigen Menschheit so schwer fallen will, ist durch das Mittel des Anschauungsunterrichts ganz wesentlich erleichtert. Dadurch wird zugleich die religiöse Kunst am sichersten dem christlichen Volk wieder zur Freundin und Begleiterin. Wir zweifeln gar nicht, daß dieses Buch in Halbe ein Liebling uneres katholischen Volkes sein wird. Besonders werthvoll sind noch einzelne Beigaben, wie die Zusammenstellung der wichtigsten Vorbilder und deren Erfüllung, der wichtigsten Prophezien und ihrer Erfüllung, der gebräuchlichsten christlichen Sinnbilder; den Schluß bilden die gewöhnlichen Andachten und ein Kreuzweg mit 14 trefflichen Darstellungen. In der Serie der Betrachtungen wären noch einige weitere Passionsmeditationen und Passionsbilder angezeigt, welche wohl eine zweite Auflage bringen wird, der wir auch ein besseres Papier wünschen. Die schöne Gabe sei nochmals allgemeiner Beachtung empfohlen.

Annoncen.

Geschwister Burger

Munderkingen (Württemberg)

empfehlen:

Pluviale

von 45 M. an, mit einfach gesticktem Stab und Cappa. Aus feinstem Patentsammet, mit gefülltem gesticktem Stab und Cappa, ein ganz gesticktes Bild auf der Cappa 150 M.

Messgewänder

in der Ausführung wie die Pluvialien sind immer $\frac{1}{2}$ billiger als jene. Von 80 M. an wird in die Casula je nach Wunsch ein Bild in das Kreuz eingestickt.

Die hier nicht aufgeführten kostbaren Paramente, wie ganz goldgestickte Messgewänder zc. betreffend, ebenso Sinngegenstände, verweisen wir auf unser Preisverzeichnis. — Nichtkonvenirende Paramente werden, wenn auch fest bestellt, gerne wieder zurückgenommen. — Ältere Paramente repariren wir sorgfältig und billig, bei sofortiger Bedienung. — Wir lassen nicht reisen und bitten die H. Geistlichen, geehrte Aufträge schriftlich an uns gelangen zu lassen. — Auswahlsendungen stehen jederzeit gerne zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. 9.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frchs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatt“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpfr. Eug. Keppler in Freudenstadt.
(Fortsetzung.)

In Straßburg haben wir den letzten Baumeister vergeblich bemüht gefunden, seinen Riesen unter den Hut zu bringen. Die achteckige Pyramide wollte weder mit der viereckigen Laterne auf ihrer Spitze, noch mit dem achteckigen Bau zu ihren Füßen irgend eine befriedigende Verbindung eingehen; auch konnte sie so keine eingehend und selbst dann nicht, wenn ein Deckmantel von reichem Detail wäre darüber gelegt worden. In diesem Durcheinanderwerfen von Grundformen, die es nicht gelingt zusammenzufassen, müssen wir Nachlaß des urtheilenden Kunstsinns konstatieren: ein noch tieferes Uebel als bloß das Entweichen des richtigen Stilgefühls, welches gleich am Fuß des Hülz'schen Baues in der umgekehrten Accolade und sonst noch in allerhand Verschlingungen und Verschnöckelungen zu Tage tritt. Alsdann entdeckten wir bei abnehmender Kunst zunehmende Künstelei, bei größerer Gewandtheit, mit welcher man das System zu behandeln gelernt, Nachlaß des inneren Gehalts, bei vollendeter Technik Willkür und eitle Spielerei: Anzeichen, welche sämmtlich auf die Diagnose „Abnahme der schaffenden Kraft“ hinweisen. Und eben diese zwei seltenen und noch seltener sich zusammenfindenden Eigenschaften: urtheilender Kunstsinns und schaffende Kraft reichten einander (hätte man es glauben sollen, nachdem eine ganz neue Kunststrichtung ihren Siegeslauf angetreten und Malerei und Skulptur schon in ihre Zauberkreise gezogen!) noch einmal einträchtiglich die Hand zum Bunde, um die zwei größten Schöpfungen dieser Spätzeit hervorzubringen: jenes Riesenwerk von massenhafter Großartigkeit und markigster Kraft, den Ulmer Münsterthurm und,

weiter unten an der Donau, die weniger kräftige, dafür leichtere und graziösere, nichts destoweniger aber grandiose Wiener Spitzsäule; das eine der gewaltigste Gedanke, welcher jemals Fleisch angenommen in einem alternden und theilweise schon alterirten Stil; das andere ein zwar nicht ebenso erhabenes, aber immerhin ganz ungewöhnliches Meisterwerk in verhältnißmäßig noch reinen und wohlverstandenen Formen.

Trotz diesen reinen Formen sagten wir Eingangs, der Wiener Stephansturm gehe in der Auflösung des strengen Stils noch einen Schritt weiter als sein Ulmer Genosse. Wir sagten dies nicht von den Einzelgliedern: diese sind, wie gesagt, ausgezeichnet durch Schönheit und Reinheit; zwei Prachtstücke, die beiden Giebel, sind geradezu musterhaft nach Zeichnung und Ausführung, wenn auch einer derselben aus zwei sich durchkreuzenden Dreiecken besteht, was nur in der Spätzeit vorkommt. Auch der geschweifte Zierbogen über dem großen Thurmfenster zeigt noch das schönste Verhältnis der Krümmung. Die Abwesenheit alles verzweigt pflanzlichen und verzwick metallartigen Ornamentes, wie es, mehr aus Manieriertheit als aus einem organischen Gesetz hervorgegangen, an spätgothischen Bauwerken (auch am Ulmer Thurm) vorzukommen pflegt, fällt in Wien angenehm auf. Dagegen ist das organische oder konstruktive Gesetz hier, wenn nicht gelöst, doch gelockert dadurch, daß die Einzelzieraten nicht sich als dienende Glieder an die architektonischen Hauptlinien anschließen, um sie hervorzuheben, vielmehr in überwuchernder Fülle das Ganze einhüllen bis zum Verschwinden der linearen Gliederung. Das ist Lockerung der Verbindung zwischen der Architektur und dem Beiwerk, und diese Lockerung ist uns ein bedeutsameres Anzeichen von der Auflösung

des strengen Stils als einzelne mißbildete Formen. Zum Glück ist dieses Beiwerk während es hier weniger aus der Architektur herauswächst, in sich selbst desto enger mit allen seinen Einzelheiten verwachsen. So wird eine gewisse weiche Verschwommenheit der Hauptumrisse doch nicht zu einer Zerfloffenheit im Einzelnen. Als ein eng verschlungenes Gewebe wächst es geflügelt zu des Riesens Haupt empor und hüllt selbst die mächtigen ins Kreuz gestellten Streben in fein undurchdringliches Dickicht.

Letztere verzüngen sich, indem sie unzählige Thürmchen und Pyramiden von ihrer Hauptmasse absondern, stetig von unten auf und leiten oberhalb des viereckigen Thurmschnitts den Uebergang zu der pyramidalen Hauptform in der schon bekannten Weise ein, nämlich durch reich gegliederte Fialenthürme, in welche sie sich verflüchtigen. Diese erscheinen wie in der Wurzel so auch in ihren freigewordenen Schlußpyramiden enger an das Achteck angeschmiegt, also von nicht so selbständiger Bildung und Stellung, wie in Freiburg oder Köln, was in dem verhältnißmäßig kleineren Durchmesser und schlankeren Emporstreben des Hauptkörpers seinen Grund hat. Die vier Spitzen dieser Pyramiden, sowie die Endfialen der Ecken des Achtecks tragen wieder in sehr sinniger, dem Auge wohlthuender Weise, ähnlich wie in Freiburg, die aufstrebende Bewegung über den freien Gang empor, welcher um den schlank aufschießenden, durchsichtigen und von vier Wimpergränzen umgebenen Steinhelm läuft, dessen Rippen mit etwa einen Meter langen Pflanzenknorren besetzt sind und in die mächtige von dem Doppeladler mit Kreuz überragte Schlußblume auslaufen. Wenden wir uns nach einer der vier Seiten unseres Thurmriesen, so deutet ein kleines Gesims über dem Fensterpaar, welches die dreifachen Eingangsbogen überragt, eine Scheidung des viereckigen Baus in zwei Hälften wenigstens an. Dieses Gesims bildet die Unterlage für den herrlich durchbrochenen dreifach getheilten Giebel, der die Giebelreihe der Langseite auch um den Thurm herum fortsetzt und das gegen 50 Fuß hohe Glockenfenster im zweiten Stockwerke zum Theil bedeckt. Etwas mehr markirt, jedoch

keineswegs auffallend (nein, ein solches Trennungsglied, als welches einige die Freiburger Umgangsgalerie so störend fanden, tritt hier nicht zu Tage mitten „in der Erscheinungen Flucht“) ist die Mittellinie zwischen der viereckigen und höheren achteckigen Hälfte, ein schwaches, diesmal auch den Körper der Strebepfeiler umziehendes Gurtgesims. Auf diesem schwingen sich je zwei mit einander verschränkte Giebel, noch zierlicher als der schon beschriebene, auf, welche das große Fialenbekrönte Fenster des dritten Stockwerks in ihre Mitte nehmen. So auf jeder Seite des Oktogons, dessen Ecken nicht scharf abgeschnitten wie in Freiburg, sondern mit Blendfenstern und Thürmchen gegliedert, einen Wettlauf eingehen mit den vier großen Fialenstellungen (den Ausläufern der Streben) und zuletzt durch ihre Spitzen und die Spitzen ihrer Genossen einen sehr wirkungsvollen Kranz bilden, welcher den Fuß der Hauptpyramide umschließt. — Wie man sieht, fehlt es in Wien keineswegs an Durchbrechung der Massen, an Aufspitzung, an gelungenen Uebergängen und befriedigender Verbindung der Theile, überhaupt nicht an durchdachtem Aufbau — an aufstrebender Bewegung an allerwenigsten! Aber diese vollzieht sich bei weitem nicht in so bestimmten Abschnitten wie in Ulm, vielmehr in wellenförmigen Linien mit ununterbrochener Stätigkeit der Umrisse, so daß ein Theil aus dem andern gleichsam auszufließen scheint und alle Einzelheiten in ungezwungener Leichtigkeit zu einem harmonischen Ganzen sich verbinden.

In Ulm dagegen wird die Masse durch die Kraft überwunden, der Verstand vor allem durch die Oberherrschaft der Grundformen befriedigt. Weniger mit mildernendem Beiwerk bekleidet, deutet dieser Riesenkörper alle Umrisse sichtbar an. Ueber dem flach ansteigenden Kulkdach der herrlichen dreitheiligen Vorhalle baut sich die Prachtpartie des Ganzen auf, die dreihimmelhohen von geschweiften Bögen überdachten Durchbrechungen. Hinter ihnen, tief im Hintergrund, leuchtet ein die ganze Fläche einnehmendes ebenso riesiges als zierlich gegliedertes Fenster hervor und zugleich ins Innere des Mittelschiffes, welches es mit Licht überflutet, hinein.

Das dritte Stockwerk ist ganz durchschossen durch die zwei dreigliedrigen ebenfalls außerordentlich hohen Fenster, welche durch ein wagrecht durchlaufendes Band von zierlichem Maßwerk in zwei Hälften getheilt werden und ihre geschweiften Krönungen über die Brüstung der Plattform hinaussenden, welche den viereckigen Bau wagrecht abschließt. Wagrecht, also ohne Zuspitzung endigen leider (auch an der Plattformform) die im übrigen kräftig entwickelten und in lebendigster Gliederung majestätisch aufragenden Hauptstrebe Pfeiler. In reich verzierte Spitztürme dagegen, welche das Aufstreben glücklich über die Plattform hinauftragen, wachsen die sehr sinnig in den Pfeilerecken angebrachten Treppentürme aus. Diese sind im dritten Stockwerk als durchsichtiges Gitterwerk behandelt, im zweiten, neben dem großen Prachtfenster, aus festerem Gefüge hergestellt. Das sehr schlante Achteck von den schönsten Verhältnissen steht mehr, statt daß es wie in Freiburg oder in Köln herauswachsen würde, auf dem unteren Bau. „Scheinbare Verbindung wird dagegen theilweise durch die Spitzen der Treppentürmchen und Galleriegiebel gewonnen und würde es noch mehr, wenn die fehlende Ausspizung der Strebe Pfeiler statt hätte. Das Achteck mit seinen Doppelvergitterungen und reichen Pfeilern an den Ecken erscheint wieder eigenthümlich prächtig; nur haben die in den Ecken frei schwebenden Maßwerkverzierungen zu sehr das Gepräge der Metallformation. Die vier achtseitigen Eckthürmchen mit den Schneckenstiegen, ähnlich den sechsseitigen am Thurm des Straßburger Münsters, haben vor letzteren voraus

eine mehr pyramidale Form mittels stärkerer Ausladung der Strebe Pfeiler; gemein mit denselben wieder die obere platte Endigung. Mit dem mittleren Achteck sind sie scheinbar besser verbunden als die Straßburger, weil sie in die Oeffnung desselben mit einem ihrer Pfeiler eintreten. Der durchbrochene (aus zusammengewachsenen Blütenkronen bestehende) Helm ist luftiger gehalten als die Pyramiden zu Freiburg und Köln und ist behufs Unterbrechung der sonst allein in geraden Linien aufsteigenden Bewegung in Zwischenabsätzen mit giebelartigem Gallerienwerk (Kränzen von geschweiften Wimpergen) umzogen.“ (Kallenberg.)
(Fortsetzung folgt.)

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

Drittes Beispiel.

Die Kirche, langgestreckt und schmal, das Schiff 18,1 Meter lang, 6,6 Meter breit, hat an sich schon ungünstige Verhältnisse, und bietet nicht zur Hälfte genügenden Raum für die 965 Seelen starke Gemeinde. Zum Glück hat sie eigenen

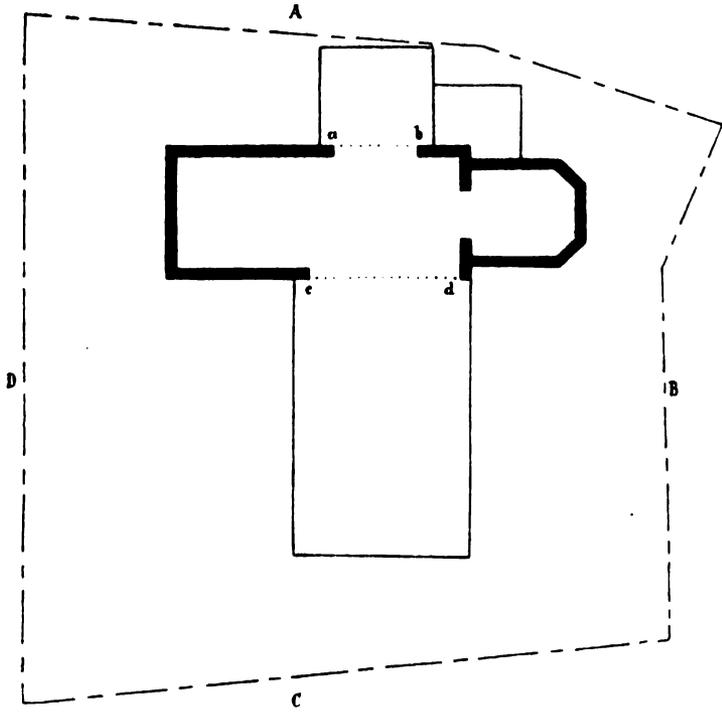


Fig. 10.

Bauplatz, wie Fig. 10 zeigt. A ist die Straßenseite, B eine schwerer zugängliche Böschung, C ein Baumgut, bei D sind Häuser.

So wäre genügend Raum, um eine einschiffige Kirche neu zu bauen. Aber wir haben Grund zu sparen, und gar keine Lust, den alten, mauerstüchtigen Bau niederzureißen. Daher reißen wir zwei Breschen in die alte Kirche bei a—b und c—d und stellen den Neubau quer über den alten, bei a—b den Chor, bei c—d das Schiff. So erhalten wir eine Kreuzkirche mit zwei Querflügeln und einem neuen Chor, verlieren keinen Zoll vom alten Raum und gewinnen zu den 123 Quadratmetern der alten Kirche 216 neue, wozu noch der geräumige neue Chor kommt. Der alte Chor wird als Seitencapelle eine sehr willkommene Verwendung finden.

Viertes Beispiel.

Eine Kirche mit gewölbtem Chor und gewölbter Nebenkapelle; der Thurm an der dem Chor entgegengesetzten Seite. Daß wir die gewölbten Räume eben so wenig als den Thurm aufopfern wollen, steht fest. Das Kirchlein steht nach Länge und Breite in keinem Verhältnis mit dem Chor, noch weniger mit dem Bedürfnis der Gemeinde, welche fast 1900 Seelen hat. Eine Verlängerung hindert der Thurm.

Daher bleibt uns kein anderer Ausweg übrig als, wie bei dem vorigen Beispiel, Chor und Schiff auf beiden Seiten des alten Baues anzuschiffen. Dadurch bleiben uns die früheren Räume erhalten und wir gewinnen, ohne den

neuen Chor zu rechnen, 240 Quadratmeter. So können wir mit mäßigem Aufwand dem Bedürfnis in angemessener Weise genügen, und die monumentalen Teile des alten Baues retten. Diese Aufgabe würde um so leichter gelingen, wenn das Gerücht, man habe die vorhandenen Geldmittel zur Ausmalung der kleinen Kirche verwendet, sich glücklicherweise als unwahr herausstellte. (Fortsetzung folgt.)

Die Wandgemälde im Domkreuzgang zu Brixen.

(Fortsetzung.)

Nehmen wir zu diesem Cyklus der Moral noch hinzu die ihm verwandten, wohl von demselben Meister stammenden Bilder der elften Travée, die Werke der leiblichen Barmherzigkeit darstellend, kleine, genreartige Bildchen, welche immer Jesus mit der benedictio auf dem Spruchband in die Scene hereinnehmen; dann der Prasser und der arme Lazarus hinieden und in der andern Welt. Gewiß eine gesunde Moral, welche in solcher echt christlichen Weise die Habsucht verbannt, wahre auf Gott gerichtete Frömmigkeit und bußfertige Gesinnung predigt und, so sehr sie Werkgerechtigkeit verurteilt, doch auf Werke der Barmherzigkeit bringt, auch dem Kirchenfürsten beim Eingang in seine Kathedrale (das altromanische Portal am Anfang

der elften Travée bildet jetzt eine Nische für ein Bild des Herrn an der Weiselsäule) seine Pflichten vorhält. Dieser ganze Cyklus stammt aus dem 14. Jahrhundert; in ihm begegnet sich so recht italienische und deutsche Kunst, die Aehnlichkeit mit Giotto's Malerei ist unverkennbar; der Beeinflussung durch dieselbe verdankt der deutsche Pinsel eine Beweglichkeit, eine Sicherheit in Fixirung der Affekte, in der dramatischen Darstellung, einen Schwung der Linien bei aller primitiven Einfachheit der Zeichnung, wie die rein deutschen Malereien dieser Zeit dies entfernt nicht aufweisen können. Namentlich die Architektur-

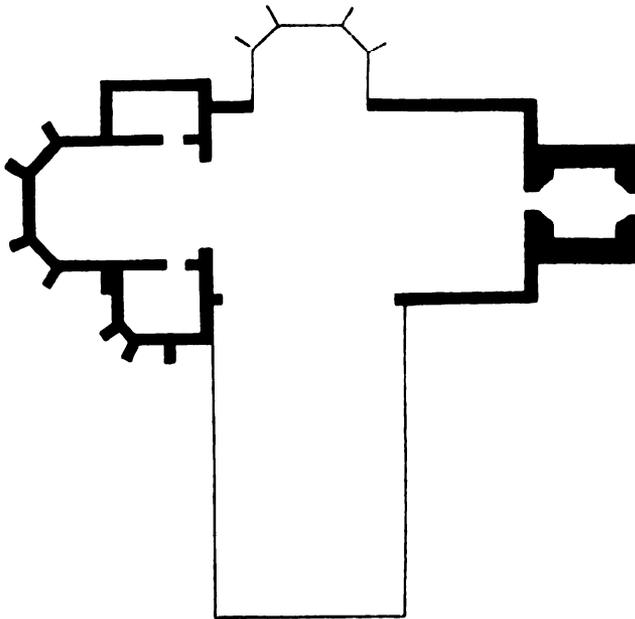


Fig. 11.

motive erinnern durchweg an giotteske Kunst (Semper S. 13).

Das sog. Auferstehungsbild in der zwölften Travée, von welchem Semper und Tinkhauser reden, welches letzterer die Verkündigung der ersten Travée mit demselben zusammennimmt als Anfang und Ende der Erlösung, ist in Wahrheit ein Erbärmdebild; der Heiland steht im Grab, mit allen Wunden, in den über der Brust gekreuzten Händen Geißel und Ruthe; neben ihm Maria und Johannes anbetend, links noch St. Agnes, ein still ergreifendes Leiden-, kein Auferstehungsbild, aus dem 14. Jahrhundert. In derselben Abtheilung noch einzelne Heilige von ausgeprägt deutschem Charakter, ebenfalls Werke des 14. Jahrhunderts, aber von anderer Hand als das Erbärmdebild; unter dem ziemlich groben Bild des hl. Christophorus allerlei phantastische Meerthierchen in den Wogen, zum Theil auf Geigen und Hörnern Musik machend.

In den folgenden Abtheilungen hat sich nicht mehr viel erhalten, in der dreizehnten ein Dreikönigbild wohl von 1410, nobel und fromm in der Auffassung, und einige Heiligenfiguren aus dem 14. Jahrhundert; in der vierzehnten die sieben Freuden Mariens, sehr verdorben; Semper agnoscirt die Auffindung im Tempel als Werk des Meisters mit dem Skorpion, die Krönung Mariens als Werk Jakob Sunders; in der fünfzehnten eine Madonna auf dem Thron mit männlichen und weiblichen Heiligen, ein kölnische Einflüsse verrathendes Bild von 1426; die Sybilla Albunea, welche dem Kaiser Augustus die hl. Mutter mit dem Kind zeigt, ist fast nicht mehr zu erkennen.

Schon aus dieser Skizze ist zu ersehen, welche reiche Ausbeute ein Studium dieser Bilder dem Kunstforscher, dem kirchlichen Maler und dem Freund der alten Kunst gewährt. Auch leuchtet ein, welche richtige Stellung gerade diese Fresken in der Geschichte der Wandmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts einnehmen, als Mittel- und Verbindungsglieder zwischen italienischer und deutscher Kunst. Von den Vortheilen dieser Vermählung profitieren auch noch die beiden Meister, deren Gestalten insbesondere durch Semper's Forschung jetzt erstmals ganz konkret in die Kunstgeschichte herein-

treten, je in Begleitung einer respektablen Zahl von Werken.

Der Meister mit dem Skorpion wirkte ca. 1430—65. Seine Stärke liegt in der Gabe, mit Leben, Nachdruck und Feuer zu erzählen und zu schildern; in der Welt der Affekte bewegt er sich mit großer Sicherheit und Wahrheit; in der dramatischen Kraft, im Ungestüm der Haltungen und Bewegungen gemahnt er unmittelbar an die Kunst Giottos, von der er sichtlich berührt ist. Er zeichnet gewandt, nur muthet er mitunter in Körperstellungen und Verkürzungen sich selbst zu viel zu und ist er in der Perspektive unsicher; Komposition und Gruppierung gelingt ihm meist sehr gut und in der Positionierung und Durchführung der einzelnen Gestalten zeigt sich ein sicherer Wurf und richtiges Gefühl. Die Gewandung zeigt noch die traditionellen geschwungenen Linien und wird erst in der Spätzeit des Meisters in Folge flandrischen Einflusses etwas knittig und brüchig. Die charakteristisch scharf geprägten Gesichter sind oval, das Incarnat bräunlich schattiert; sonst ist das Kolorirte lebhaft und reich. Zur Kennzeichnung des Meisters muß noch angefügt werden, daß er die religiösen Thematik im tiefsten Glaubensgeist, aus innerstem Empfinden und Erfassen heraus zur Darstellung bringt; daher wirken seine Bilder auch unmittelbar ergreifend, mit der Ueberzeugungskraft der Wahrheit auf den Beschauer. Dank den Untersuchungen Semper's können wir nun folgende, der Entstehungszeit nach geordnete Werke dieses Meisters nennen: 1) Kreuzigungsbild im Kloster Wilten, in Tempera auf Holz gemalt; 2) Kreuzigung und Eccehomo im Kreuzgang zu Brigen, dritte Travée; 3) Kreuzigung auf Holz in Del im Ferdinandeum in Innsbruck (I. Kabinet Nr. 5); 4) Fresken in der Kirche von Kle rant bei Brigen (Passion mit alttestamentlichen Parallelen, Legende des hl. Nikolaus, Verklärung Magdalenas, Eva Mutter des Fluches, Maria Mutter des Segens mit zwei Hostien in den Händen); 5) der zwölfjährige Jesus im Tempel, Kreuzgang in Brigen, 13. Travée.

Jakob S unter, Schüler des vorigen Meisters, wirkte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Er hat viel von

seinem Lehrmeister sich angeeignet; in der Komposition ahmt er ihn nach und auch in der Kraft und Energie des Ausdrucks imponiert ihm sichtlich dessen Vorbild, dem er nachzueifert, aber ohne es zu erreichen. Er ist offenbar zarter besaitet und weicher angelegt, als jener, und daher gelingt es ihm nicht, die herbe Kraft, die scharf accentuirte Kunstsprache desselben sich ganz zu eigen zu machen. Der Grundcharakter seiner Kunst bleibt sanft und mild. Viel mehr als in den Werken seines Vorgängers macht bei ihm sich ein ächt deutsches Element geltend, eine wohlthunende Gemüthlichkeit, eine mild ansprechende Wärme, Sinn für naive unschuldige Anmut und Lieblichkeit, für poetische Auffassung. Damit stimmt die breite, runde Gesichtsbildung, die brüchige Gewandung, das freundlichere Kolorit und die in Rosa gelichete Carnation. Wir geben ebenfalls nach Semper die Liste seiner Werke: 1) 1446 Pieta, Kreuzgang in Brigen; siebte Travée; 2) Tod einer Nonne, Temperabild auf Holz, Kloster Neustift; 3) 1458 Verkündigung, Gericht, Heilige, Stifter in der Grabnische im Kirchhofe zu Innichen; 4) 1461 Wandgemälde aus der Legende des hl. Jakobus, Jakobskirche an der Wahr bei Brigen; 5) 1462 Passion, Kreuzgang in Brigen, zweite Travée; 6) 1463 Krönung Mariens, ebenda, vierzehnte Travée; 7) 1464 Passion, Gericht, Fresken in der Kirche von Melan bei Brigen; 8) 1470 Grablegung, Nebenbilder zum Eccehomo- und Kreuzigungsbild, Kreuzgang Brigen, dritte Travée; 9) 1471 die glorreichen Geheimnisse, Kreuzgang Brigen, fünfte Travée; 10) Krönung Mariens, Fresko von 1474 in der Kirche von Wahr.

Das Studium dieser Gemälde und Meister sei zum Schluß noch einmal gelegentlich empfohlen, namentlich auch den kirchlichen Malern, die hier von der alten religiösen Kunst sich inspirieren lassen können.

Ueber die „Hirscher'sche Madonna“

von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

(Fortsetzung.)

Welcher Umstand konnte aber den Künstler bewegen, die Seitenverwandten bei diesem Motivbilde speziell zu berücksichtigen?

Das Vermächtniß der Katharina Hager, dessen Inhalt oben angeführt wurde, ist geeignet, darüber einigen Aufschluß zu geben. Dasselbe umfaßt sichtlich die ganze Liegenschaft der Eigenthümerin, wie es nur bei dem Mangel an Leibeserben vorzukommen pflegt. Ein kinderloses Ehepaar wird auch auf der Skulptur an bevorzugter Stelle als Hauptstifter dargestellt; die Seitenverwandten aber werden als quasi Mitstifter behandelt. Nicht ohne Grund; denn dieselben haben im gegebenen Fall auf ihr eventuelles Anrecht an das Erbe zu Gunsten des geistlichen Vermächtnisses verzichtet und rücken dadurch moralisch in die Stellung von Mitstiftern vor.

Ein Wappen sodann ist auf der Skulptur nirgends zu sehen, das doch nicht fehlen würde, wenn die stiftende Familie dem Patriziat angehört hätte. Im Einklang damit weist auch der Stiftungsbrief auf eine ganz einfache Familie hin, deren Hauptbesitz an Liegenschaften, außer dem Haus, der Baumgarten und Weingarten war (Rebente). Selbst die Physiognomien der Stifter und ihrer Seitenverwandten widersprechen dieser Annahme nicht.

Man kann also keineswegs sagen, daß die Darstellung der Skulptur an jeden beliebigen Altar oder beliebigen Ort passen würde, so wenig als die Holbeinische Madonna mit der Familie des J. Meyer. Es werden vielmehr bestimmte Familienverhältnisse vorausgesetzt und der Stiftungsbrief zu dem Frauenaltar der untern Pfarrkirche einerseits, wie die Skulptur andrerseits, passen in einer Reihe von speziellen Zügen zusammen. Wenn der Hochaltar in einer der beiden Pfarrkirchen einer ähnlichen partikularen Stiftung sein Dasein verbankt hätte, so würden die Akten darüber doch wohl nicht ganz schweigen. In seiner Geschichte von Ravensburg führt Hafner (l. c. S. 181) allerdings auch die Stiftung eines Frauenaltars in der Frauenkirche daselbst auf, der durch einen Chorherrn von Konstanz gestiftet wurde, aber schon um das Jahr 1334. Sonst werden noch daselbst angeführt die Altäre zu Ehren des hl. Nikolaus und der hl. Katharina zc. (l. c. S. 188, 377), aber nichts von einem Hochaltar oder Frauenaltar in der Frauenkirche, der mit dem Altar vom Jahre 1480 irgendwie zusammenfallen könnte.

Das sind eine Reihe von Anhaltspunkten, die uns bewegen, die Stiftung der Katharina Hager wirklich in Verbindung zu bringen mit dem Bildwerke von F. Schramm und so zugleich für die offenbar recht eigenthümliche Auffassung und Darstellung der Stifter desselben einiges Licht zu gewinnen. Es ist nicht bloß die Zeit der Hager'schen Stiftung

(1479) und der Entstehung des Altars (1480), welche an und für sich schon einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit hiesür begründen, sondern auch eine Anzahl von andern spezifischen Zügen, die aus der Skulptur selbst entnommen werden können und welche nicht bloß zufällig mit jenem Stiftungsbrief übereinstimmen können.

Was nun aber die Idealfigur der Madonna selbst betrifft, so ist dieselbe sehr originell aufgefaßt. Die Attribute ihrer Hoheit fehlen ganz; die Krone und selbst das Jesuskind; aber in ihr selbst, in ihrer Person und in der hohen geistigen Bedeutung, die der Meister seiner Skulptur zu verleihen wußte, ist dieselbe kräftig genug ausgebrückt. Die Madonna taucht ganz ein in das herbe Leid der Schutzlehenden Menschen; sie wird von dem Leid derselben als mitergriffen dargestellt und vermittelt die Leiden der Menschen durch ihre Fürbitte zu dem Thron des Höchsten, zu welchem sie aufblickt, wie die Menschen zu ihr emporschauen. Ihr ganz inniges Verhältniß zu den Menschen ist aber dadurch ausgebrückt, daß sie, wie bei Holbein, auf dem gleichen Boden wie die Schutzlehenden steht, mitten unter ihnen, und daß sie selber mit beiden Händen huldvoll den Mantel ausbreitet, unter dem die Menschen Schutz suchen und finden. Anderwärts wird mit Vorliebe zu diesem Zweck die Hilfeleistung einer Anzahl von Engeln in Anspruch genommen. Bei Holbein breitet sich der Mantel von selbst aus, ohne Beihilfe der Madonna oder der Engel. Wir glauben aber, daß die Auffassung von Schramm an Einfachheit und Innigkeit hinter keiner zurückbleibt. Wenn man die Arbeit desselben mit der vielleicht gleichzeitigen, den gleichen Gegenstand darstellenden Skulptur eines norddeutschen Meisters im Dom zu Lübeck (sfr. Münzenberger: Mittelalterliche Altäre Deutschlands im IV. Heft) vergleicht, so erkennt man, wie weit der Ravensburger Meister in Auffassung und Ausführung seinem Zeitgenossen überlegen ist. Man kann die Mängel der citierten Skulptur nicht auf Rechnung des abbildenden Zeichners setzen, weil das Bild im Lichtdruck mitgetheilt wird.

Auf eine ausführliche Beschreibung der Idealfigur der Madonna als Helferin der Christen brauchen wir uns hier nicht weiter einzulassen; wir bemerken nur noch, daß der lange schmale Streifen, der über den ganzen Leib herabreicht, in schmalen Längesalten sich kundgebend, offenbar ein Skapulier ist. In Ravensburg bestand damals ein Karmeliterkloster, ein Umstand, der hier zur Beleuchtung der Anwendung dieses Gewandstückes dienen mag.

Faßt man den Eindruck, den diese Skulptur macht, kurz zusammen, so erscheint F. Schramm als ein Meister, der die Eigenschaft und die Befähigung besaß, Idealfiguren mit den einfachsten Mitteln in gelungener Weise zu schaffen, dem aber dabei auch das Geschick nicht fehlte, so klar in das wirkliche Leben einzudringen, daß ihm auch die bildliche Darstellung lebender Persönlichkeiten keine Schwierigkeiten macht. Er vermengt aber diese beiden Sphären nicht mit einander. Bei Darstellung der Realfiguren zollt er der Wirklichkeit vollen Tribut, verleiht denselben verbe und auch seine Züge, wie er sie vorfindet; seinen Idealfiguren aber versteht er den Stempel überirdischer Schönheit aufzudrücken.

Das sind Eigenschaften, die nicht so leicht mit einander verbunden werden, und die auch hinreichend sein werden, um die Werke dieses Meisters von andern des 15. Jahrhunderts zu unterscheiden. Gegenüber seinem würdigen Landsmann und Kunstgenossen Jakob Ruß insbesondere möchten sich einige Unterschiede uns schwer festhalten lassen. Nach Ausweis des Churer Altars bildet Ruß seine Idealfiguren (Madonna zc.) mehr in kurzen Verhältnissen, besonders mit kurzem Hals; liebt ein volles rundliches Oval des Gesichts, freundlich lächelnden, wenig geöffneten Mund und etwas kleine Augen. Ferner liebt er Beiwert von Engelsfiguren zc. anzubringen. Ruß hätte sich bei der Darstellung dieses Gegenstandes, der Madonna als Helferin der Christen, die Gelegenheit wohl nicht entgehen lassen, eine Anzahl Engel herbeizuziehen, oder anderes Beiwert anzubringen.

Literatur.

Gabriel Max' Kunst und seine Werke. Eine kunsthistorische Skizze von Nikolaus Mann. Mit 8 Abbildungen. Leipzig, Weber 1888. 28 S. Preis 1 M.

Der edle Meister verdient durchaus die Ehre dieser warm geschriebenen Monographie. Er muß jedem Sympathie einflößen, welcher unter Kunst noch etwas anderes versteht als ein Abphotographiren der Natur, welchem eine Kunst ohne Ideale, eine religiöse Kunst ohne Religion noch undenkbare Begriffe sind. Wie atmet man auf, wenn man diesem Meister begegnet in modernen Galerien oder Ausstellungen! Da ist Geist, da ist Gedanke, da ist Seele! Da wird man nicht mit Fleisch traktirt bis zum Ekel, da ist nicht der Gedanke Fleisch, die Form Fleisch, die Farbe Fleisch; da wird nicht mit der Mache paradiert, mit der Klefertigkeit, mit der brüsten Nonchalance, die so unverschämmt ist, dem Beschauer ins Gesicht zu sagen: du bist nichts Besseres werth; da werden nicht bizarre Gedanken geboten, deren

das Hirn erst fähig geworden zu sein scheint, nachdem man sein bißchen Phosphor durch Schnaps zur Entzündung gebracht. Bei Gabriel Max geht der schaffende, schöpferische Geist mit der schaffenden Hand völlig zusammen; unter den zahlreichen Bildern des produktiven Meisters mag uns das eine mehr, das andere weniger sympathisch sein, aber in jedem werden wir einen Gedanken finden, was man leider von so vielen modernen Bildern nicht mehr sagen kann. In allen seinen Bildern ist das Bestreben wahrzunehmen, die Form zu vergeistigen, das Fleisch zu befehlen, auch die Farbe in den Dienst des Geistigen zu ziehen. Hierin besitzt er eine für Schaffung religiöser Bilder wichtige Vorbedingung, und er hat auch wirklich auf diesem Gebiet rühmendwert gearbeitet und Einmal das Vollkommene erreicht: in seinem bekannten, weitverbreiteten Schweißtuch hat er die religiöse Saite zu einem vollen, hellen, reinsten Klang angeschlagen. Seine neuere Entwicklungsphase, soweit wir dieselbe verstehen können, stößt uns aber einiges Bedenken ein und Zweifel, ob sie seiner religiösen Produktion nicht nach und nach den Todesstoß versetze. Seine Krankenheilung und Todtenerweckung durch den Heiland, seine in der Farbe so zauberhafte Madonna mit dem Kind auf der letzten Ausstellung in München zeigen, daß er auch auf religiösem Gebiet dem Gang nachgibt, der ihn aus dem Reich der Geister in das des Geisterhaften, aus dem Reich der Phantasie in das des Phantastischen, ins Nebelreich des Spiritismus und der Asternmystik lockt. Möchte er diese Phase überwinden und den Weg finden in die höheren Welten des Uebernatürlichen, des Göttlichen, des wahren Mysteriums, aus den gefährlichen, schwanken Moorgründen des Spiritismus mit ihren Irreführern zum wahren christlichen Spiritualismus gelangen!

Prinzipienfragen der christlichen Archäologie mit besonderer Berücksichtigung der „Forschungen“ von Schulze, Hasenclever und Nchelis erörtert von Josef Wilpert. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. Freiburg, Herber 1889. 104 S. Preis 3 M.

Auf dem Gebiet der christlichen Archäologie, im besondern der Katakombenforschung hat sich in neuerer Zeit eine protestantische Schule aufgethan, welche unter Verwerfung der Methode und der Hauptergebnisse der Forschung de Rossi's und seiner Schüler ganz neue Wege zu gehen suchte. Von protestantischer Seite wurden diese Bestrebungen warm begrüßt; man war ganz glücklich, daß die Katakomben vom Katholizismus gereinigt erschienen, ja man glaubte schon ein Recht zu haben, mitleidig über die Befangenheit eines de Rossi und der „römischen Schule“ zu lächeln. Der Vater dieser protestantischen Schule, B. Schulze, macht ihr in einem Artikel der Luthardt'schen „Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft und kirchliches Leben“ 1888 S. 296 ff. das Solgende, nicht allzu bescheidene Kompliment: „Be-

sonders errentlich ist die Wahrnehmung, daß die deutsche protestantische Wissenschaft gegenwärtig an der monumentalen Forschung in hohem Grade beteiligt ist und, was die Methode und Reife des Urteils anlangt, im allgemeinen die römisch-katholischen Archäologen weit überholt hat.“ Die obige Schrift, mit ungemeiner Sachkenntniß und auf Grund langer und eingehendster Studien an Ort und Stelle geschrieben, unterzieht Methode und Resultate dieser neuen Schule einer scharfen, aber sehr gerechtfertigten Kritik und weist ihr eine gewaltige Zahl von Unrichtigkeiten und Irrthümern nach. Man glaube nicht und rede sich nicht gegnerischerseits damit aus, daß eben hier katholischer und protestantischer Standpunkt in Konflikt gerathe; es handelt sich vielmehr einfach um richtige und unrichtige historische Forschung, um Kenntniß und Unkenntniß oder mangelhafte Kenntniß der alten Denkmäler, um begründete Resultate und Hypothesen und um Ausgeburten der Phantasie und leichtfertige Behauptungen. Man lasse das Konfessionelle bei Seite und halte sich an das thatsächlich Gegebene; dabei allein kann die archäologische Forschung etwas gewinnen. —

Die Fronika. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter von Karl Pearson. Mit 19 Tafeln. Straßburg, Trübner 1887. XV u. 141 S.

Diese aus dem Englischen übersehte Schrift ist ein wahres Muster einer ikonographischen Studie, ausgezeichnet durch gewissenhafteste Genauigkeit, ruhige Besonnenheit, pietätsvolle Noblesse. Sie hat zu ihrem Vorwurf die zahlreichen Veronika- oder Schweißtuchbilder mit dem Antlitz des Heilandes, begnügt sich aber keineswegs damit, eine möglichst große Anzahl derselben zu sammeln, zu vergleichen, zu klassifiziren, sondern sie legt für die Kunstbetrachtung erst das historische Fundament durch genaue Untersuchung der ganzen Veronika-Legende und der alten Veronika-„Kufe“ oder -Lieder und -Gebete sammt den mit ihnen verbundenen Ablässen. Die Untersuchung über die Veronika-Legende schließt mit dem höchst interessanten Resultat, daß nach der älteren Version derselben das Christusbild der Veronika vom Herrn geschenkt wird, auf Tuch aufgedrückt, nicht mit den Zügen des leidenden, sondern mit denen des glorreichen Heilands; nach der zweiten, späteren Version erst wird der Empfang des Bildes zu der Kreuztragung in Beziehung gebracht, und demnach das Bild ein Marterbild mit Dornenkrone und Wundtropfen. In Deutschland konkurriren beide Versionen gegen Ende des 14. Jahrhunderts, und die zweite kommt zur Herrschaft gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Wie wichtig dieses Resultat für richtige Auffassung der Schweißtuchbilder ist, liegt auf der Hand; letztere aber beweisen ihrerseits wieder die Richtigkeit des Resultats. Der Verf. bespricht 180 Darstellungen. Die wichtigsten davon sind in guten Reproduktionen der Schrift beigegeben, die wirklich in jeder Hinsicht empfohlen werden kann. —

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Dr. 10.

1889.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Verlagsbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, M. 1. 27 in Oesterreich, Preis. 2. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Deutschlands Riesenthürme.

Von Stadtpr. Eug. Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung und Schluß.)

Diese üppige dekorative Pracht nach oben und die schöne Individualisirung der Einzelglieder nach unten, verbunden mit äußerst glücklichen Gesamtverhältnissen schaffen, daß unser Thurm bei aller imponirenden Massenhaftigkeit doch nichts weniger als schwerfällig erscheint. Freilich vermissen wir im Einzelnen wie im Ganzen die strenge Regelmäßigkeit, welche den Kölner Dom, die unteren Theile des Straßburger sowie das Freiburger Münster auszeichnet. Uebertrieben krauses Laubwerk, üppig verschlungenes Stabwerk, ausschweifende Fensterfüllungen: all das bezeichnet einen sinkenden Stil und eine Kunst, die nachdem sie das Höchste erreicht, in leiser Umbeugung wie ein springend Wasser sich dem Rückfall zuneigt. „Bei dem Fortbau bequemte man sich dem im Lauf des 15. Jahrhunderts immer mehr zum Manierirten neigenden Geschmack. Wenn die Bögen unten noch theilweis das schöne Verhältniß der Krümmung haben, welches den gothischen Bauten des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts eigen ist, und auch die geschweifte und kielähnliche Form derselben, welche später beliebt wurde, noch ein schlankes und edles Verhältniß hat, so zeigt in den oberen Theilen ihre Form schon jene gedrückte und sich der Horizontale nähernde Linie, welche mit dem aufstrebenden Charakter der gothischen Architektur in Widerspruch und daher ein sicheres Zeichen von dem Verschwinden eines richtigen Stilgeföhls ist.“ Auch im Aufbau geht, wollen wir den Kunstkennern glauben, nicht alles recht auf einander. So soll das an sich sehr schöne dritte Stockwerk nicht recht in Wechselwirkung mit dem untern stehen, weil sich hier

Pfeiler auf Bögen gestellt haben. Die Ueberleitung des Kuffstrebens nach oben, die allmähliche Verjüngung und Verflüchtigung der Theile, für welche Köln und Freiburg unübertroffene Muster sind, läßt sogar im Vergleich mit Wien zu wünschen übrig. (Nach Kallenbach und Kugler).

Dieses sind indeß nicht so fast Mängel an Böblingers unsterblichem Werk, vollends keine, die sein Verdienst schmälern können, als vielmehr Mängel der Spätzeit überhaupt, der es angehört. Jedes Geisteswerk trägt nach Form und Inhalt nothwendig das Gepräge der Zeit an sich, in der es entstanden ist. Kein Schriftsteller kann, ohne seinen Gedanken Gewalt anzuthun, in einer todtten Sprache dichten. So kann auch kein Baumeister, wenn er aus dem Ganzen schaffen will, in einer entschwindenen Stilart bauen. Wie nun aber die Geisteswerke eines Livius und Tacitus deswegen gewiß nichts an ihrem eigentlichen Werthe einbüßen, weil sie verschmähnen, die Sprache Cäsars oder Cicero's nachzuahmen, so auch die Ulmer Gothik nicht, weil sie die strenge Kölner Schönheitslinie verleugnet. Auch ein Görres, dem Köln als das „Muster der alten Kirchenbaukunst gilt, an dem sich ihr Gesetz, ihr innerlicher Geist und ihr innemohnendes Leben am füglichsten darstellen läßt“, vergißt nicht, beizufügen: „Jener Grundsatz gilt nur im großen Ganzen, ohne andere in der späteren Kunst begründete Wechsel dieses Stils, die alle ihr inneres Recht in sich haben, auszuschließen, oder dem Geist wehren zu wollen, Besonders, das sich hier noch in seinen Ursprüngen verbüllt, weiter zu entfalten und auszuführen.“ — Es ist eigentlich eine alltägliche Wahrheit, aber sie ist nie elegischer ausgesprochen worden als von dem alten Davanzati. Der Leser gestattet mir daher wohl, seine Worte hieher zu setzen; ent-

ziffern kann er sie sich selber leicht: Non è dato alle cose mondane il crescere mai sempre o fermarsi, ma salire da che son nate in sin al colmo e quindi voltando scendere alla lor morte. -- Eine Bauart läßt sich ebensowenig künstlich auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung festhalten, als eine Sprache. Wie nahe ist dem Gipfel der Abstieg! Nachdem im Kölner Himmelanstreben das Facit aller Gotthil gezogen war, mußte eine rückläufige Bewegung eintreten. Vom Künstlichen zum Gekünstelten, vom Effektivollen zur Effekthascherei, aber auch von der strengsten Gesetzmäßigkeit zur flüssigeren Handhabung der Form ist nur ein Schritt. Auch ist es so der Lauf der Welt, daß der Geist, durch seinen Sieg stolz gemacht, anfängt, seine Herrschaft zu mißbrauchen!

Und doch trifft letzterer Tadel unsern Meister Bößlinger nicht eigentlich. Sein Thurm zeichnet sich durch eine für diese Spätzeit sehr bemerkenswerthe konstruktive Strenge und Einheit aus. Die Massenverhältnisse desselben sind sehr schön, seine Haupttheile wohl charakterisirt: Vorzüge, die sogar über die nicht ganz befriedigende Entwicklung des viereckigen in den achteckigen Bau hinwegsehen lassen. Mit dem Münster ist er, wie schon Eingangs bemerkt, gelungener in Verbindung gesetzt als irgend einer seiner Genossen, den Kölner natürlich ausgenommen. Ich gestehe, daß ich eine hierher gehörige Bemerkung Kallenbachs so wenig verstehe als seine Bemängelung der Vorhalle. Er sagt vom Ulmer Thurm: „In seinem untersten Theile ist er nicht vollständig genug von der Masse der Kirche gesondert; er wächst vielmehr mit Ausnahme der westlichen Strebebeyler aus dem Körper der Kirche heraus, was fehlerhaft ist der Aufgabe gegenüber: mit einander verwachsen sein und doch selbständig bleiben. Die Vorhalle, an sich sehr schön und originell, schließt nach oben mit ihrem Dach zu horizontal ab, geht also mit der weiter aufwärts steigenden Architektur nicht die geringste scheinbare Verbindung ein.“ — Warum sollte denn der Münsterthurm nicht mit seinem Münster verwachsen sein, indem das Mittelschiff durch ihn hindurchgeht, und warum sollte er nicht gleichwohl durch die vorstehenden Streben von unten

auf charakterisirt sein? Und wie könnte die Eingangshalle, die ja der Westwand des Thurmes vorgelegt, übrigens sammt ihrem Dach durch die sie einschließenden Strebebeyler hinlänglich in die Architektur eingegliedert ist, wie könnte sie eine Verbindung mit den hinter ihr aufsteigenden Theilen eingehen und welcher andere Abschluß derselben wäre denkbar außer dem horizontal abschließenden, schräg zulaufenden Dach? Ferner wird niemand sagen, daß die glänzenden, lebendig bewegten Formen der Spätgotthil den mächtigen Gliederbau nicht herrlich kleiden; daß insbesondere die geistreiche freie Fortbildung des Ströbburger Systems der Verzierung durch ein vorgelegtes Netzwerk von Eisen die Massen nicht glücklich vergeistige. Ein gelungenes Verhältniß von konstruktiver Gesetzmäßigkeit und ornamentaler Freiheit, von monumentaler Kernhaftigkeit und zierlicher Leichtigkeit, von starren und sanften Linien findet sich an diesem Bau. Der monumentale Kern macht, daß die Zierat nirgends ins Weichliche und Charakterlose sich verliert. Die Zierat dagegen benimmt dem monumentalen Kern das Drückende und Schrofse, läßt aber sein martiges und gebiegenes Wesen, das überall hervorsieht, unangetastet. So halten strenge, einfache Größe und leichte, gefällige Erscheinung hier einander die Wage.

Endlich wird niemand leugnen, daß uns aus dieser Prachtfassade trotz aller späteren Auswüchse doch ein jugendlich kräftiger Geist anhaucht. Es ist die Macht des freien Bürgerthums, es ist die Blüte der Städte, die noch einmal mit Anspannung aller Kräfte die fliehende Kunst aufhalten und die erschöpste nöthigen, zu guter Letzt noch ein epochemachendes Werk hervorbringen, zu Gottes Ehre und ein wenig auch zu ihrer eigenen Ehre! Der besten Zeit gothischen Schaffens möchten sie es gleich thun, womöglich sogar zuvorthun; sie möchten uns täuschen über den weit vorgerückten Zeiger der Uhr, möchten uns glauben machen, man stehe noch mitten in der Zeit der Blüte — und es gelingt ihnen. Von der gewaltigen Kraft des Riesenbaues bezaubert, bemerken wir die Anzeichen einer alternden Kunstepoche lange nicht und erst die Kritiker, denen wir dafür ernstlich gram sind, belehren uns, in-

dem sie wieder einmal alle Illusionen zerflößen, daß die Kraft des Genius, der dies Werk geschaffen, keineswegs mehr so ursprünglich ströme, wie es uns scheinen wolle, daß sie vielmehr künstlich aufgepumpt sei und in dieser Hervorbringung sich vollends und für immer erschöpfe! So bereitet uns manchmal ein schöner Herbst eine seltsame Täuschung. Das falbe Grün der halb entblätterten Bäume scheint nach einem lauen Regen sich zu verjüngen, und wenn sich vollends der Wolkenshimmel aufthut und die Abendsonne mit einem Lächeln wie aus Thränen Auen, Büsche und die langen Reihen lebendiger Hecken mit ihrer Glorie überstrahlt, dann scheinen sich die Hoffnungen der Erde noch einmal zu erholen und wir wollen es nicht glauben, daß das Abendlied der Lerche, welches in den blauen Himmel hinein verschwebt, das letzte Lebenswohl der in den Tod hinsinkenden Natur ist!

Man kann sich keine schärferen Gegensätze denken, als diese konstruktive Strenge und Bestimmtheit des Ulmer Riesens, in welcher die Kraft seines markigen, die Macht des Bürgerthums symbolisierenden Charakters liegt, gegenüber der ornamentalen Freiheit und Weichheit seines Zeit- und Stilgenossen, dessen zierlich-üppiges Steinschnitzwerk uns die überschäumende, scharf gewürzte Beweglichkeit des Wiener Geistes veranschaulicht. Ich persönlich fühle mich mehr bezaubert durch das mannhafte, stammhafte (jedoch durch Gliederung wohl gemilderte) Wesen unseres längsten Schwaben als durch das einschmeichelnde, ein wenig weiche seiner herrlichen Schwester, der reizenden Wiener Spitzsäule. „Sowie — folgende allgemeine Bemerkung in Bayers Aesthetik trifft auch für diesen Fall bis auf einen gewissen Grad zu — sowie der Stil in der Dichtung bei der häufigen Anwendung von Bildern und Gleichnissen an der strengen, einfachen Größe und Erhabenheit des Gedankens einbüßt, wohl aber an sinnlichem Reiz, an Farbe und Gefälligkeit der Darstellung gewinnt, so ist es auch hier der Fall. Die Ueberwucherung des Dekorativen ist schon Ausartung; die Architektur hat ihren Schwulst wie die Poesie. Eine üppige Ueberkleidung der konstruktiven Linien schwächt die ernste Geschlossenheit des Totalindrucks, die eigentlich geistige Wirkung des Baues ab.“ —

Doch spricht hier „das entbundene reiche Detail, der Aufpuß der Bauwerks“ (wie es an der angegebenen Stelle weiter heißt) nicht „bloß zu den Sinnen“ mit seinem gefälligen Spiel. Denn das Detail am Wiener Hauptthurm ist, wie wir gesehen, in sich selbst nicht entbunden, vielmehr zu einem unzerreißbaren Geflecht verbunden. Vom organischen Zusammenhang von den einzelnen Baugliedern gelöst, was für die Verfallzeit bezeichnend ist, hat es doch in seinen einzelnen Verzweigungen Zusammenhang und Gesetzmäßigkeit genug, wodurch seine Zierlichkeit, anstatt in geistlose Ziererei und Spielerei auszuarten, etwas von dem beseelendem Hauch der Anmut bekommt. Würdevolle Anmut gegenüber der Erhabenheit der Kraft: so scheinen uns Wien und Ulm ergänzend einander gegenüber zu stehen.

Was aber vollends ausschlaggebend ist für die richtige Werthschätzung des Wiener Riesens — nie war ein Riese so zierlich und nie wieder hat sich solche Zierlichkeit mit solcher Riesenhaftigkeit in wunderbarer Verklärung gepaart — das ist der originelle Grundgedanke des Ganzen. Das Ideal einer einzigen aus dem Boden aufsteigenden, sehr schlanken Pyramide ist in diesem Thurm verwirklicht wie in keinem andern. (Diesen Eindruck erhält man am reinsten, wenn man ihn überdeckt ansieht, wo sich dann die unzähligen Thürmchen und Spizen von der Hauptmasse sondern und dem Auge eine sanft geneigte Linie darbieten — während er von gerader Seite betrachtet ein schwereres, kegelförmiges Aussehen zu haben scheint.) Eine gleich von der Sohle an sich stark verjüngende Pyramide kann aber offenbar nicht mit derselben Elle gemessen werden wie ein in bestimmten Absätzen aufgethürmter Bau. Die Trennungslinien zwischen den Geschossen des letzteren — für eine Pyramide sind sie undenkbar, und so ist hier, was an und für sich auffallen könnte, nämlich die Unbestimmtheit der einzelnen Abtheilungen, weil der Grundidee entsprechend, wohl am Platz und innerlich wahr, und weil der beabsichtigten Wirkung dienlich, auch schön. Anstatt also mit dem unbekanntem Meister darüber zu rechten, daß sein Werk so ist, wie es ist, beglückwünschen wir ihn, weil es das ganz ist, was es sein kann und soll. Anstatt

über nachlassende Kraft zu klagen, freuen wir uns, daß es ihm vergönnt war, in einer Zeit des Kraftnachlasses noch eine so lebenskräftige Idee auszudenken und auszuführen. Anstatt an dieser heitern Spitzsäule die Gedrungenheit und Geschlossenheit zu vermessen, die ihrem Wesen fremd, genießen wir rückhaltslos die Reichthigkeit ihrer Höhenentwicklung, welche nun einmal ihre Eigenthümlichkeit ausmacht und welche sie in der Reihe ihrer Brüder am meisten der Pappel ähnlich erscheinen läßt, — während der Ulmer Münsterthurm mit seinem Riesengeäste an die knorrige Kraft der Eiche gemahnt und des Dichters Wort ins Gedächtniß ruft:

„So steht im Rebelleid die Eiche
Ein aufgethürmter Riese da.“

„Im Anschauen einer Pappel,“ sagt Jouffroy, „denken wir ja auch weniger an die Kraft, welche sie durchbringt, als bei dem Anblick einer Eiche, die der Sturm schüttelt. Bei dem Anblick des durch den Sturm geschüttelten Eichbaums stellt sich unser Geist unwillkürlich die inwohnende Kraft vor, die denselben widerstandsfähig macht. Angesichts eines Pappelbaums dagegen empfinden wir als Wirkung von Kraft eben nur sein schlankes Aufsteigen, seine glücklichen, gefälligen Verhältnisse.“

Nachdem wir nun die Höhepunkte nicht bloß der deutschen, sondern aller Gothik in ihrem Wesen zu erfassen und jeden von ihnen nach der besonderen Seite von Schönheit, die ihm eigen, zu würdigen gesucht, womit könnten wir diese Betrachtung aus der Vogelperspektive süglicher schließen, als indem wir noch einen Blick in die geheimnisvolle Geisteswerkstätte werfen, aus der diese so nah verwandten und doch wieder klar und scharf geschiedenen Werke hervorgegangen?

„Wie man zu den Höhen des Baues in einem mit Ehrfurcht gemischten Erstaunen blickt, so erweckt der Blick in die Tiefen des Genius ganz die gleichen Gefühle in der Seele. In dem Urheber eines solchen Werkes haben die seltensten Gaben in einem Maße, wie sie nur den ausgezeichnetsten Sterblichen zu Theil werden, in voller Harmonie und einem Gleichgewicht sich vereinigen müssen, wie sie gleichfalls in dem vielfältig zerrissenen und verschobenen Leben nur in den spärlichsten Ausnahmen sich zu behaupten vermögen. Eine schaffende Einbildungskraft, fruchtbar wie die Natur, da, wo sie im fröhlichsten Spiele an der Hervorbringung der mannigfaltigsten Formen sich ergötzt; ein geistiges Vermögen,

das bis zum innersten Grund der Dinge dringt, und von dort aus in der Idee das weiteste Gedankenreich ohne sichtbare Anstrengung zu beherrschen die Kraft besitzt; eine Anschauung, die wie der Blitz das Verschlussste durchdringt und mit ihrem Licht das Dunkelste zur Durchsichtigkeit erhellte; ein Verstand, der alle Verhältnisse mit klarem, lichtem Auge überschaut und das Verworrenste sogleich in großen Massen zu fassen und das Vielfältigste in der Macht des einfachsten Gesetzes zusammenzubalten versteht; ein Sinn endlich, der aufs reinste gestimmt die zartesten Beziehungen zu empfinden und wiederzugeben weiß: das alles hat in einem schönen Ebenmaß sich in ihm verbinden müssen, damit er den Gedanken eines solchen Wertes nur zu fassen vermochte. Sollte der Entwurf aber durch sein Zuthun zur Ausführung gelangen, dann mußte allen diesen Eigenschaften auch noch der beharrlichste Wille, das ausgedehnteste technische Kunstgeschick und eine Fülle praktischer Kenntnisse und Einsichten sich beifügen, die schon allein für sich die tüchtigste Persönlichkeit in Anspruch nehmen. Hätte nur einseitig eine große Phantasie in ihm gewaltet, sie möchte wohl, wie die jenes trefflichen Dichters, den Entwurf eines Graltempels aufgefacht, aber wie dieser gleich zum Voraus auf jede Möglichkeit einer Ausführung verzichtet haben. Hätte bloß ein scharfer, rechnender, analgirender, scholastischer Verstand in ihm geherrscht, er hätte wohl ein überaus künstlich und regelrecht gefegtes Werk herauspunkirt und kalkuliert, aber es wäre nichts als ein Kunststück, ein totes, kaltes Nachwerk herausgelommen, ein Compendium der Mechanik aus Stein gefest. Hätte wieder nur das schöne Kunsttalent allein ihm beigeohnt, nie wäre es für sich so ungeheurer Massen Herr geworden, die der Geist erst bändigen muß, ehe sie dem bildenden Sinn sich ergeben.“ (Görres S. 127 f.)

So aber, wie er war, durfte er nur seinem eigenthümlichen Genius einen freien Aufschwung geben, um im gottgeweihten Augenblick der Begeisterung die Idee des Ganzen ausleuchten zu lassen. Nichts konnte ihn hernach hindern, sie sofort in sich zu zeitigen und in allen ihren Einzelheiten zu gestalten. Trat sie dann, in Stein ausgebornen, oder doch auf dem Papier entworfen, in die Welt ein, so war ein Werk fertig, das, weil warm dem Haupt seines Urhebers entsprüßt, innerlich wahr, nothwendig, keinem andern tributpflichtig und nur sich selbst gleich war. Uns Spätgeborenen aber, die wir vom frischen Born selbständigen künstlerischen Hervorbringens leider so weit abliegen, kann nichts besser anstehen, als die höchsten Denkmäler der Baukunst und Frömmigkeit unserer Väter auf uns wirken, und durch ihre überwältigende Größe und Höhe erst niederdrücken und dann (beiderlei Wirkung

ist ja sicher!) wieder emporziehen zu lassen. Vielleicht daß wir durch die Berührung mit ihnen am ehesten den Funken eigener Schaffenskraft, der noch in uns ist, aufs neue entfachen und das Eigenthümliche und Selbständige, das in unserem Wesen, nur durch den Schutt der Zeiten begraben, liegt, wiederfinden und befreien!

Zur Würdigung der Renaissance und Spätrenaissance.

Ein schöner Beweis, daß die Strömung zu Gunsten einer gerechten Auffassung der Stile der Spätzeit und ihrer Leistungen nicht im Ablauf sondern im Zuwachs begriffen ist, ist der erfreuliche Umstand, daß das treffliche Schriftchen von Joh. Graus, dem verdienten Redakteur des Grazer „Kirchenschmuck“ und k. k. Konservator: Die katholische Kirche und die Renaissance bei Herder in zweiter Auflage erschienen ist. Die frisch, lebhaft, hinreißend geschriebenen Betrachtungen, die auf festem historischen Boden sich bewegen und ein reiches Material zur Verwerthung bringen, werden gewiß in immer weiteren Kreisen Vorurtheile zerstreuen, Urtheile korrigieren und die Ueberzeugung zum Durchbruch bringen, daß die katholische Kunstgeschichte fernerhin, will sie nicht schweren Verschümmelungen und schreienden Unrechts gegen die Kirche selbst schuldig machen, sich nicht damit begnügen darf, über die ganze Renaissancekunst mit einem alles verdammenen Verdikt wegzugehen. In absehbarer Zeit wird man sich dazu verstehen müssen, die drei Postulate anzuerkennen, welche der Verfasser obiger Schrift und meine Benignität seit Jahren bei jeder Gelegenheit wiederholen, nämlich 1) daß man in dem Prozeß pro et contra Renaissance den rein praktischen Gesichtspunkt, die Frage: welchen Stils wir uns bei Neuschöpfungen hauptsächlich zu bedienen haben, von dem historischen Standpunkt löse, von der Würdigung dessen, was andere Zeiten auf dem Gebiete kirchlicher Kunst leisteten; 2) daß man doch endlich einmal aufhören möchte, in dieser eminent wichtigen Frage, wie die katholischen Kunstbestrebungen und Kunstschöpfungen zu beurtheilen seien, auf das Wort und auf die Urtheile antikathe-

lischer, ja antichristlicher Kunsthistoriker wie auf ein Evangelium zu schwören, letztere als solche anzusehen, die hierin ganz unbefangen und zuverlässig wären, während sie in Wahrheit darauf aus sind, wo immer möglich die Kirche vom Reich der Kunst auszuschließen und ihr Terrain abzuschneiden, — ein Bestreben, in welchem viele unserer Kunstforscher in unbegreiflicher Freude ihnen die Hand reichen; 3) daß man doch um alles in der Welt hier nur ein wenig unterseheiden lerne und nicht alles in Dausch und Bogen verwerfe. Die Schrift des Verfassers wird mit ihren beherzigenswerthen Erwägungen und Betrachtungen sicher bei ihrem abermaligen Rundgang durch die Welt aufs neue die Berechtigung dieser Forderungen ins Licht rücken und die Starrheit und Hartnäckigkeit siegreich bekämpfen, mit der man sich denselben theilweise verschloß.

Man thut sicherlich niemand Unrecht, wenn man die ganz allgemeinen Verwerfungsurtheile namentlich gegen die Kunst der Spätrenaissance für die Regel auf das Nichtstudium, die Nichtkenntniß dieser Kunstwelt zurückführt. Je mehr man auch auf katholischer Seite diese Stile studiert, um so sicherer wird das Urtheil sich umstimmen, und man wird aufhören, es für ein gutes Werk anzusehen, wenn man der unchristlichen Kunstforschung ganze weite Gebiete der ureigensten Kunstwelt zur Beute ausliefert und mit Hohn und Spott die eigene Mutter, die Kirche, übergießt, als wäre sie Jahrhunderte lang bloß in den Fesseln erborgten Heidenthums einhergegangen, als wäre sie mit einer Jahrhunderte währenden Unfruchtbarkeit in künstlerischer Hinsicht geschlagen gewesen. Das wäre für eine katholische Feder wahrlich ein verdienstliches Unternehmen, von unserem Standpunkt aus Renaissance und Spätrenaissance zur Darstellung zu bringen, mit scharfer Hervorhebung und Beurtheilung dessen, was zu tadeln ist, aber auch mit nobler und gerechter Anerkennung des Großen, Guten, Musterhaften. Solange eigene Bearbeitungen uns fehlen, müssen wir dankbar sein für anderweitig uns gebotene gute Werke, namentlich wenn sie im Allgemeinen so objektiv, gerecht geschrieben sind, wie G. Cbe's Spätrenaissance, Kunstgeschichte der euro-

päischen Länder von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. 2 Bände, Berlin, Springer 1886 (XVIII und 482 und 993 S. mit vielen Illustrationen und Tafeln). Das gute und warm zu empfehlende Werk befaßt sich nicht ausschließlich mit der kirchlichen Kunst, die ja in der That in diesen Epochen sehr hinter der Profankunst zurückbleibt; aber es läßt die Stile klar in ihren Wandlungen erkennen und weist die immanenten Gesetze auf, die auch in dieser Kunstentwicklung walten und die auch bei Würdigung der kirchlichen Kunst nicht ganz bei Seite gelassen werden dürfen.

Schon beim Lesen der Vorrede empfängt man den wohlthunenden Eindruck, daß hier einer redet, welcher klar sieht und über seinen Stoff Herr und Meister ist. Und das will etwas heißen. Man bedenke, daß er, von einer Uebersicht über die Vorperioden abgesehen, sämtliche Stile und Stilwandlungen von 1530 bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts und zwar in allen Ländern Europa's, (Italien, Frankreich, Deutschland, Niederlande, England, Spanien, Scandinavien, später auch Rußland) zur Darstellung bringt, und zwar wie sie sich ausleben in Architektur, Plastik, Malerei, Kleinkunst und Kunstgewerbe. Hier gewinnt man die volle Ueberzeugung, daß Renaissance und Spätrenaissance Universalstile sind, denen sich zu entziehen in keines einzelnen und in keines Landes Macht stand. Und auch das bringt der Verfasser uns zum Bewußtsein, daß wir hier nicht vor dem Phänomen stehen, wie ein vor Jahrhunderten ins Grab gesunkener, heidnischer Stil die ganze Welt erobert und sich ihr als Gesetz aufdrängt, auch Ländern sich aufdrängt, in welchen sich gar nichts mit ihm Congeniales findet; es handelt sich vielmehr bloß um Keime und Elemente, welche wohl von außen kommen, aber im Kunstboden der einzelnen Länder soviel verwandte Kräfte und Säfte finden, daß sie alsbald Wurzel fassen und aufsprossen, — doch in einer ganz dem Volksboden entsprechenden Form, — im andern Land mit anderer Art, anderer Blüte, anderer Frucht. Oder es kommt, um mit dem Verfasser zu reden, hier zur Darstellung „der Kampf der nationalen Regungen mit der bewußt oder unbewußt andringenden Ueberlieferung

der Antike“ (p. VI). Hier wird nicht Vorhandenes durch feindliche Invasion ertödtet, es wird nicht durch heidnische Hölle geister einer christlichen Kunst der Todesstreich versetzt; was noch, speziell in Deutschland, sich an Kunstelementen fand, wird in die neue Kunstbewegung hereingenommen und kommt in ihr zu seinem Recht. Daß durch die Bewegung der gothische Stil verdrängt war, das geschah mit jener Notwendigkeit, mit welcher neues Leben über das senil gewordene Herr wird.

Regelmäßig eröffnet der Verfasser die Besprechung einer Stilperiode mit einer meist sehr gerecht und besonnen gehaltenen allgemeinen Betrachtung über die Zeitverhältnisse, Zustände, Geistesströmungen der Zeitperioden; die Entwicklung der Normen und Formen der einzelnen Stile wird in einer Sprache gegeben, welche Schönheit mit Klarheit verbindet, gesunde Natürlichkeit mit plastischer Kraft. Unterscheidung und Benennung der Stilarten erscheint wohl motiviert. Daß je der Dekoration, in welcher Architektur, Skulptur und Malerei zusammenklingen, ein besonderer Abschnitt gewidmet ist, verdient Billigung, besondern Dank aber die Beziehung des Kunstgewerbes und namentlich auch der Kunstliteratur. Die Illustrationen sind reichlich, fein und meist Originale. Möge das auch sonst splendid ausgestattete Werk viele Leser finden! —

Zwei klassische Gemälde in einer unserer Landkirchen.

Der Schreiber dieser Zeilen machte im vorigen Jahre einen Spaziergang nach Salach, W. Göppingen, und wurde, in die dortige Kirche eintretend, außerordentlich überrascht. Ueber den beiden Nebenaltären hingen zwei Gemälde, welche auf den ersten Blick an Ribera und Murillo erinnern!

Kaum seinen Augen trauend, unterzog er dieselben einer genaueren, später wiederholten Besichtigung, soweit ihr Zustand und die Entfernung es gestatten, und forschte ihrer Herkunft nach.

Der Pfarrer Herr von Salach konnte die Auskunft geben, die Meister jener Gemälde seien unbekannt; letztere seien bei der Verstärkung der Sammlung des Kardinal Fesch in Rom von dem damaligen württembergischen Konsul daselbst, Herrn Kolb, angekauft und

nach einigen Wanderungen zu verschiedenen Verwandten desselben i. J. 1865 der Kirche in Salach geschenkt worden.

Die Gemälde-Sammlung des Kardinal Fesch war bekanntlich ausgezeichnet durch ihre Reichhaltigkeit, indem sie weit über 3000 Nummern zählte, und durch ihren inneren Werth. Die Versteigerung derselben war wohl die großartigste Kunst-Auktion, welche je stattgefunden hat. Sie wurde i. J. 1845 gehalten.

Nach langem Suchen und Forschen gelang es endlich, den Katalog der genannten Sammlung von George, Kunst-Experten des Louvre-Museums, zu erhalten. In demselben findet sich ein Bild „Die Kreuztragung“, Band 4, S. 56, angeführt.

Die Beschreibung, welche insbesondere die Umstände erwähnt, daß der Herr unter dem Kreuze gefallen, sowie, daß eben seine Mutter sich ihm nähert, und die Größen-Angabe lassen keinen Zweifel, daß unser Gemälde gemeint ist. Ueber den Maler desselben heißt es: „La gravure, que P. Polly a donnée d'après cette composition ne laissait aucun doute au Cardinal, qu'elle ne fût réellement d'Annibal Carrache. L'expression forte et pénétrante des figures, le grand effet du tableau, devaient naturellement contraindre à entretenir cette pensée. Toutefois il se pourrait, que ce ne fût qu'une belle répétition faite dans l'école.“ Eine weitere Untersuchung unterläßt der stellenweise etwas flüchtig bearbeitete Katalog.

An Annibale Carracci und seine Schule bei jenem Gemälde zu denken, lag allerdings ziemlich nahe, aber Julius Hübner, Direktor der Kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden, sagt auch von Ribera, daß die meisten Bilder desselben von dem Eklektizismus der Vologneser Schule Zeugniß ablegen („Die Dresdener Gallerie“ Bd. 1, S. 23). Auf Jose Ribera (1588—1656), wenigstens als Inspirator unserer Kreuztragung, weisen aber zwei Umstände mit überzeugender Gewalt hin. Nämlich der Simon von Cyrene unserer Kreuztragung stimmt überein mit dem auf Ribera's Kreuztragung im Belvedere zu Wien, und die grelle Beleuchtung unseres Bildes, welche Licht und Schatten besonders an den Falten der Gewänder so scharf scheidet, ist dieselbe wie z. B. auf Ribera's sterbendem Seneca in der alten Pinakothek zu München.

Ob nun das Bild Original oder Kopie ist, sollte bei einer Restauration — ebenso wie von dem folgenden Gemälde — bestimmt werden. Einer solchen bedarf es durchaus schon wegen des vielen Schmutzes, mit dem es bedeckt ist. In seinem jetzigen Zustande kann dasselbe trotz seiner figurenreichen, gedrängten Komposition und trotz der natürlichen Lebendigkeit der einzelnen Gestalten

und seines Farben-Reichtums auf den Nichtkennner keinen großen Eindruck machen.

Das zweite Gemälde, „Schutzengel mit Kind“, ist besser erhalten, namentlich die beiden Hauptgestalten. Es erinnert sofort an Murillo (Bartolomé Esteban M. 1618 bis 1682); aber in dem genannten Kataloge der Sammlung des Kardinal Fesch war es nicht zu finden. Es ist in demselben ein „Schutzengel“ angegeben und als Kopie nach Guido Reni bezeichnet. Derselbe stützt sich aber auf einen Stab, und das von ihm geführte Kind trägt eine Blume in der Hand, Umstände, welche bei unserm Gemälde nicht zutreffen. Das Salacher Bild stimmt in vielem überein mit dem Schutzengel von Murillo im Museum von Madrid; namentlich in der Zeichnung der Gesichter des Engels und des Kindes. Auch ist auf beiden Bildern das Gewand des Engels mit einem schmalen, bandartigen Streifen um die Hüfte zusammengehalten, der dann zwischen den Schultern in der Luft flattert. Die edle Einfachheit der ganzen Darstellung ist bewundernswert und eines Murillo würdig; der Engel, breit und sicher ausgeführt, in faltenreichem, weißem Gewande, mit seinen weichen, verklärten Gesichtszügen eine herrliche Gestalt.

Möchte das Bild bald, nach einer Ausbesserung seiner Schäden, in seiner vollen Herrlichkeit erscheinen und die verdiente Würdigung finden.*)

Wenn eine Pfarrgemeinde die Schenkung solcher Kunstwerke annimmt, so sollte sie auch Mühe und Kosten nicht scheuen, dieselben in gutem Zustand zu bewahren. Nur wenn dies geschieht, erfüllen sie ja ihren Zweck, die Gläubigen zu erbauen; dann aber zeichnen sie auch eine Kirche aus vor vielen ihrer Umgebung.

Geislingen a. St. Fuhrmans.

Ueber die „Hirsher'sche Madonna“

von Pfarrrer Dr. Probst in Essendorf.

(Fortsetzung.)

Schramm aber hält seine weiblichen Ideale: gestalten entschieden schlank, das Oval des Gesichtes länglich, die Augen groß, Hals schlank; das Beinwerk findet keine Berücksichtigung.

Allerdings haben wir nur ein einziges beglaubigtes Bild von ihm, aber eben deshalb stellt sich die Aufgabe, zu suchen, ob nicht

*) Selbstverständlich dürfen die Bilder zum Zwecke einer Restauration bloß in Reisterhand gegeben werden. Wir sind gerne erbötig, wenn es gewünscht wird, in der Wahl des Reisters behilflich zu sein. R. d. R.

noch weitere Werke desselben sich irgendwo vorfinden ließen. Der Verfasser macht sich keine Illusion darüber, daß auf diesem Wege der Vergleichung keine Sicherheit zu erreichen ist, sondern nur, im günstigen Falle, ein gewisser Grad von Wahrscheinlichkeit. Wenn aber weiter sorgfältige Nachforschungen angestellt werden, so könnte noch über manches ein Licht verbreitet werden, was bisher dunkel ist. Von diesem Standpunkte aus wagt der Verfasser es, den Versuch eines Anfangs zu machen und einige Statuen, die jetzt in dem Choralaltar der Pfarrkirche zu Mettenberg, *) D. A. Viberach, stehen, zur Vergleichung mit der Madonna herbeizuziehen; von zweien, einer



hl. Katharina und einer hl. Barbara geben wir eine Nachbildung.

*) Ich habe im Jahr 1860 ungefähr von dem Ulmer Händler Kalttschmid drei sicher und sichtlich zusammengehörige Figuren erworben, welche derselbe, als aus der Gegend von Remmingen stammend, mit einem gewissen Grad von Bestimmtheit bezeichnete. Zwei derselben sind Rundfiguren (hl. Katharina und Barbara), die dritte eine Relieffigur (ein Kirchenlehrer), aber alle drei sichtlich und zweifellos Fragmente eines und desselben Altars. Sie sind in ². Lebensgröße aus-

geführt werden aber die Anschauungen zu erörtern sein, die uns hiebei gelenkt haben. Vor allem, glauben wir, müssen die Figuren der Schutzlehrenden so viel wie ganz außer Betracht bleiben, wenn es sich darum handelt, eine Brücke zu legen von der Schrammschen Skulptur hinüber auf andere Werke. Bei jenen Figuren, die ein Gegenzei der Stifter geben sollten und wollten, ist der Meister nicht frei in seiner Komposition, sondern an die Eigenthümlichkeiten seiner Verlage gebunden. Es wäre verfehlt, wenn man so schließen wollte: Schramm hat in diesen Schutzlehrenden recht herbe männliche und auch weibliche Figuren gebildet; also ist ihm eine Hinneigung zu einem derben Naturalismus eigenthümlich. Nur die Idealfigur der Madonna ist seine wirkliche Komposition und deshalb können nur die an ihr ausgeprägten Merkmale zur Grundlage oder Vergleichung dienen. Am besten eignen sich hiezu andere Madonnenbilder, sowie auch andere hl. Jungfrauen. Aber auch bei dieser Vergleichung mit der Idealfigur darf kein entscheidendes Gewicht gelegt werden auf den spezifischen Ausdruck der Züge ihres Antlitzes. In diesen liegt eine Ergriffenheit von den Leiden der Menschheit; sie sind sehr bewegt, aber nicht selig und freudig, sondern theilnehmend und trauernd (illos tuos misericordes oculos etc.).

Das ist ein Zug, der fast mehr mit einer mater dolorosa übereinstimmt, als mit dem Gemüthsausdruck von andern Heiligen, wie sie in den Altären des Mittelalters gewöhnlich als Statuen sich vorfinden und wie ohne Zweifel dieselben auch von Schramm anderwärts gebildet worden sind.

Ferner ist auch ihre Gewandung eine so eigenthümliche, daß sie nur mit Vorsicht zum Ausgangspunkt der Vergleichung benützt werden darf. Der Mantel ist vorne geöffnet und ausgebreitet, nicht um den Leib geschlagen; deshalb ergibt sich eine nur geringe Faltenbildung. Zudem fällt ein Skapulier, d. h. ein schmaler Streifen Tuch der ganzen Länge

geführt. Da die alte Fassung bis auf wenige Partien abgesprungen war, so mußte eine neue Fassung vorgenommen werden, wobei jedoch die Spuren des alten Originals volle Berücksichtigung fanden, insbesondere auch die Aufrüstung auf dem silbernen Grund des Untergewandes der beiden Jungfrauen. Die Skulpturen selbst waren gut erhalten; nur die Kronen der Jungfrauen fehlten und mußten durch neue ersetzt werden; dergleichen auch der Bischofsstab des Kirchenlehrers. Alle drei Figuren wurde von Angele in Viberach photographirt in ungefähr gleicher Größe wie die Pircher'sche Madonna, um dieselben bequem mit einander vergleichen zu können.

nach über den Leib herab, der nur eine kleine Anzahl Faltensalten bildet und bilden kann. Die Gewandung fällt deshalb bei dieser Madonna ziemlich nüchtern aus. Man würde aber irren, wenn man sich zu dem Schlusse hinneigen würde, daß Schramm in seiner Draperie hart und nüchtern sei. Wenn der Gegenstand erlaubt und erfordert, einen reicheren Faltenwurf anzubringen, so führt auch Schramm den gebrochenen, reichen Faltenwurf vom Ende des 15. Jahrhunderts aus. Ein Beispiel ist dafür der Mantel der breiten Frau, welche im Vordergrund kniet.

Wenn nun diese genannten Gesichtspunkte nicht als die geeigneten erscheinen, um eventuell von ihnen aus eine Brücke zu legen zu andern Werken des Meisters, welche werden die richtigen sein?

Wir glauben in erster Reihe die Verhältnisse der Gesamtfiguren betonen zu sollen. Wie die Madonna entschieden schlank gehalten ist, so werden auch andere Werke dieses Meisters beschaffen sein müssen. Das trifft aber bei der hl. Katharina und Barbara im Mettenberger Altar zu. Man glaube nicht, daß diese Eigenschaft selbstverständlich und deshalb ohne Bedeutung sei. Wir haben oben Aber Jakob Ruf bemerkt, daß seine Figuren vielfach zu kurz sind. Das gilt von den schwäbischen Meistern am Ende des 15. Jahrhunderts sogar als Regel (sfr. Durck, Aesthetik S. 406). Es kann somit eine entschiedene Schlankheit der Figur wohl als ein leitendes Merkmal zur Unterscheidung dienen.

Ferner ist auch zu beachten die aufrechte Haltung der in Rede stehenden Figuren. In einem früheren Artikel (Archiv 1889, S. 27) haben wir auf die starke Biegung in den Hüften aufmerksam gemacht, welche im 14. Jahrhundert herrschend war. Aber auch die Bildschnitzer des 15. Jahrhunderts nahmen noch gern diesen konventionellen Zug, wenn auch in stark abgeschwächtem Grade, herüber. Am Churer Altar, um ein Beispiel anzuführen, kann man bei den beiden stehend abgebildeten Jungfrauen diese Eigenschaft noch deutlich wahrnehmen. Eine ausgesprochene aufrechte Haltung, wie sie sowohl der Madonna als auch den Figuren in dem Altar in Mettenberg zukommt, dürfte somit ein nicht zu übersehender Fingerzeig sein.

Sodann versteht es Schramm, seine Figuren zu individualisieren, d. h. geistig persönlich zu beleben und den Ausdruck, den er geben will, wirklich denselben zu verleihen. Das trifft auch bei der hl. Katharina und Barbara zu. Ihr Gemütsausdruck ist freilich ein ganz anderer, als bei sämtlichen Figuren der Ravensburger Skulptur

von Schramm; es ist der Ausdruck des innern Friedens und der Befeligung. Aber dieser Ausdruck ist dem Künstler gelungen, wie er nicht jedem gelingen mag; dieselben stehen darin der Madonna nicht nach. Die Zahl der Meister aber, welche hier konkurrieren können, ist gewiß nur eine sehr beschränkte. Korrekte Formgebung, Schönheitsinn und geistige Belebung sind hier vereinigt, sowohl bei der Madonna, als bei den Jungfrauen.

Den Ausschlag aber könnte geben die unverkennbare Uebereinstimmung in jenen Theilen des Antlitzes, welche nicht von der momentanen Gemütsstimmung in Mitleidenschaft gezogen werden. Das ist das längliche Oval des Gesichtes; dann Stirne, Wangen und Kinn. Nach unserem Auge besteht eine diesbezügliche unverkennbare Uebereinstimmung der Madonna besonders mit der hl. Katharina. Diese physiognomische Ähnlichkeit ist keineswegs eine nur allgemeine. Sie besteht nicht, oder nur in viel geringerem Grade, schon bei der hl. Barbara, die dem Altar in Mettenberg als Seitenstück der Katharina einberleibt ist und auch ursprünglich zu ihr gehörte. Wir überlassen jedoch dem Leser selber die weitere Vergleichen. Mund und Augen hängen in ihrer Gestaltung allzusehr von der Gemütsstimmung selbst ab, als daß auf sie ein entscheidendes Gewicht gelegt werden könnte. Der Unterschied in der Gewandung der Madonna einerseits und der Jungfrauen im Mettenberger Altar andererseits kann auch nicht stören, wenn man bedenkt, daß der um den Leib geschlungene Mantel der letzteren zu einer viel reicheren Faltenbildung Anlaß bietet, als der offene Mantel der Madonna und das Stapulier derselben. Eine Vergleichen mit dem Reliefbild des Kirchenlehrers vom gleichen Ort könnte nur in den ganz allgemeinen Zügen ausgeführt werden und kann deshalb unterbleiben. Es legt sich aber nahe, die Madonna auch noch mit anderen Figuren zu vergleichen, nämlich mit jenen von Eris kirch, welche von Durck schon 1849 nach dieser Seite hin ins Auge gefaßt worden sind.

Man sieht daraus alsbald, daß Durck nicht bloß die Madonna selbst gesehen hat, sondern dieselbe mit scharfen Augen betrachtet hat. Die schlauke Gestalt dieser Figuren und der gelungene Ausdruck der eigenthümlichen Gemütsbewegung treffen auch hier zu, und in diesen beiden wichtigen Merkmalen liegt die relative Berechtigung der Auffassung von Durck. Aber Stirne, Wangen, Kinn, die ganze Gestaltung des Antlitzes in den mehr stereotypen, d. h. von der Gemütsbewegung nicht direkt beeinflussten Gesichtstheilen, sind hier sichtlich anders geildet. Somit

sind sie auch weniger geeignet, eine engere Verbindung herzustellen. Man kann gewiß nicht sagen, daß ein Künstler seinen Typus stets wiederholen müsse. Aber wenn derselbe einen andern Typus bei einer andern Figur vorführt, so mangelt hier eben die so wünschenswerthe konkrete Verbindung, die man gerade herzustellen und zu finden sich bestrebt.

Dazu kommt noch die abweichende Behandlung des Faltenwurfs bei den Jungfrauen von Erisikirch. Auch hier wieder kommt der Auffassung von Durck zu statten, daß die Figur Nr. 8 des Katalogs (nach unserer Auffassung: die thörichte Jungfrau) eine ebenso schwache oder noch schwächere Entwicklung des Faltenwurfs darbietet, wie die Madonna. Dieser Umstand ist jedoch nur darin begründet, daß bei beiden Figuren der Mantel vorne geöffnet und nicht um den Leib geschlungen ist. Bei solcher Gewandung ist es unthunlich, der Draperie eine reichere Gestaltung zu geben. Die andere Figur aber von Erisikirch (Nr. 6 des Katalogs, nach unserer Auffassung: die kluge Jungfrau) bietet das Bild einer voll entwickelten Faltenfülle des Gewandes dar. Aber hier liegt nun auch, nach unserer Meinung, das Hinderniß, woran die Auffassung von Durck scheitert. Der Faltenwurf ist hier ungebroschen; die Falten laufen in fast regelmäßiger parabolischer Gestalt. Dies, sowie die Behandlung des Gewandesaumes läßt diese Figuren nicht in das Zeitalter von F. Schramm (Ende des 15. Jahrhunderts) versetzen, sondern verweist dieselben in den Anfang des gleichen Jahrhunderts.*) Aber eine gewisse Beziehung des Meisters der Madonna von Ravensburg zu dem Meister der Figuren von Erisikirch könnte doch bestehen. Könnte nicht Schramm ein Schüler jenes „geschickten Bildhauers Keltenoser“ gewesen sein, der um 1437 in Ravensburg arbeitete und dem möglicher Weise die Erisikircher Figuren zugehören? Die Zeit würde recht gut zusammenstimmen und es wäre möglich, daß zu Ruf und Schramm noch ein weiterer Meister des 15. Jahrhunderts in Ravensburg hinzukommt, von denen jeder Tüchtiges geleistet hat.

Wir fügen schließlich nur noch die Bemerkung hinzu, daß wir bei einem Besuch in Erisikirch (in diesem Frühjahr) zu der Uebersetzung gelangt sind, daß auch die beiden in der dortigen Pfarrkirche (Chor und Schiff) aufgestellten zwei Madonnenbilder aus der

*) Wir sind darauf etwas näher eingegangen in einem Artikel des Archiv für christliche Kunst, Jahrgang 1889, S. 39 und folgende, worauf wir hier verweisen.

gleichen Zeit und wahrscheinlich aus der gleichen Werkstatt sind, wie die von Durck seiner Zeit von dort erworbenen Statuen. Sowohl der Faltenwurf der Gewänder, als die Behandlung des Saumes der Mäntel sind ganz übereinstimmend.

Die Freskobilder in der Casa Bartholdy in Rom und deren Uebertragung nach Berlin.*)

Habent sua fata libelli, „Bücher haben ihre Schicksale“. Daß auch die Werke der bildenden Kunst ihre Schicksale, zum Theil die mannigfaltigsten, haben können, beweisen die archäologischen Funde von Pompeji und Pergamon, die längst zur Kenntniß der gebildeten Welt gekommen sind. Nur wenig bekannt ist ein Ereigniß der neuesten Zeit, das uns mit der Intimität der Blutsverwandtschaft nahe tritt: die glücklich vollzogene Uebertragung der acht Fresken von Cornelius Overbeck, Beitz und Schadow aus der Casa Bartholdy in Rom in die Rationalgalerie in Berlin, und damit deren Rettung vor unvermeidlicher allmählicher Zerstörung oder vor plötzlichem Untergange, ein Ereigniß, dem ein lebhaftes vaterländisches und kunstgeschichtliches Interesse entgegengebracht zu werden verdient. Sind doch diese Bilder, abgesehen von Erfindung und Darstellung eine Hinterlassenschaft von großen Söhnen unserer Nation, ein Ausweis über die von denselben neu aufgefundenene Freskotechnik und, gemalt im Jahre 1816, der wichtige Anfang einer neuen deutschen Kunst. Die Entstehungsgeschichte der Bilder möge hier eine Stelle finden, um durch Mittheilungen über die Abnahme und Uebertragung von Rom nach Berlin fortgesetzt und abgeschlossen zu werden.

Unzufrieden mit dem Unterricht an der Akademie in Wien — im Anfange unseres Jahrhunderts die erste hohe Schule der Kunst — vereinigten sich sechs junge Kunstschüler, um auf eigenen Wegen, durch gegenseitige Korrektur der Arbeiten, durch rückhaltlosen Gedankenaustausch eine bessere Kunstübung zu gewinnen, „um vielleicht so nach und nach die Kunst von der jehigen Ausartung auf den Weg der Wahrheit zurückzuführen zu können“. (Binder, Overbeck S. 92.) Ihr Motto sollte die „Wahrheit“ sein, und nach dem heiligen Lukas, dem Schutzpatron der Kunst, nannten sie sich „St. Lukasbruderschaft“. Zwei der Mitglieder, J. Sutter aus Wien und J. Wintergerst, geb. 1788 in Schreßheim bei Ellwangen, blieben nothgedrungen in Wien, die andern reisten alsbald nach Rom. Es waren J. Gottinger und Lud. Vogel aus Zürich, Franz Pfört aus Frankfurt a. M. und Friedrich Overbeck aus Lübeck, wo sein Vater Christian Adolf

*) Quellen: „Die Kunst für Alle“, Heft 15, 1889, und Friedr. Overbeck, sein Leben und Schaffen, geschildert von Margaret Howitt, herausgegeben von Frz. Binder. Freiburg 1887. Vielfach benützte ich den Wortlaut, wobei ich nur bedauerte, daß so viel des Lesens- und Beherzigenswerthen unberücksichtigt bleiben mußte.

Präsident des Obergerichts und Bürgermeister war, von dessen poetischer Begabung vollstimmliche Lieder Zeugnis ablegten. Sein Sohn Friedrich, geboren 1789, war der jüngste der Wiener Genossen und sollte der berühmteste werden. In Rom waren dieselben mit ihren Bestrebungen lange nicht so isoliert; von älteren Künstlern waren dort Thorwaldsen, Koch und Schil in Verfolgung ähnlicher Zwecke ihnen vorgegangen. Nachdem ihre Wohnung in der Villa Malta bald aufgegeben werden mußte, fanden die Lukasbrüder in den verlassenen Räumen des Klosters San Isidor eine Unterkunft, wie sie kaum passender zu denken war. Wie Claudius Lavergne in Paris versichert, war es Balthère, der Direktor der französischen Akademie in Rom, welcher den deutschen Künstlern die Erlaubniß erwirkte, in den verlassenen Räumen sich einzurichten. Die erstaunlich geringe Miete war nach Professor Voegelin's Monographie über Ludwig Vogel, monatlich drei Scudi. Das Refektorium war ihr Zeichensaal, wo sie sich wechselweise Modell standen oder nach Pforr's großem Mantel Draperiestudien zeichneten. Den vorausgegangenen vier Lukasbrüdern folgte „der Erzschwabe“ Wintergerst nach Rom, seine Ankunft wurde mit einem Freudenmahle gefeiert, — (a. a. O. S. 168) den neuern Kunstschulen aber ein lautes Vereat gebracht und dabei die Flaschen zertrümmert, zum Zeichen, daß es so der Afterkunst ergeben soll! Dieser leidenschaftliche Ausbruch mag als eine Annäherung erscheinen. Doch blicken wir in Overbed's Tagbuch, wo es unter dem 21. September 1811 heißt: „... Demüthige dein Herz vor Gott, und werde wie ein Kind vor ihm; laß allen Troß fahren und alles Selbstgefühl und achte dich für nichts vor ihm; und denke, daß alles, was du bisher geleistet und zu Stande gebracht hast, du nur durch seine Hilfe vermocht hast...“ Angesichts solcher Stellen, deren sich viele finden, erscheint jenes lärmende Verdammungsurtheil über die damalige Kunstübung eher als der bündigste Ausdruck einer — vielleicht durch schwere innere Kämpfe gewonnenen — künstlerischen Ueberzeugung. Um jene Zeit kam Peter Cornelius nach Rom und war eine Hauptstütze des jungen Malerbundes. Den Beinamen der „Nazarener“, der den Lukasbrüdern auch gegeben ward, erhielten sie von ihrer strengen Kunstrichtung und ihrer klösterlichen Lebensweise. Die Veränderungen des Bundes durch Tod, Abreise und neuen Zuwachs ersehen wir bei der Albrecht Dürer-Feyer am 20. Mai 1815 bei Cornelius. Die Geladenen waren: Overbed, der Maler und der Bildhauer Schadow, Joh. Beit, Scheffer, Platner, Rucheweyh und Sieg. In Overbed und Schadow, beide 26jährig, dem 31jährigen Cornelius, und dem im November 1815 hinzugekommenen Philipp Beit, geboren zu Berlin 1793, der die Befreiungskriege mit Auszeichnung durchgemacht hatte, haben wir die — einstweilen noch ahnungslosen — künftigen Maler der Casa Bartholdy.

In demselben Jahre kam als preussischer Generalconsul ein Mann von jüdischer Herkunft nach Rom; er war im 37. Jahre, hieß früher einfach Jakob Salomon, und hatte sich, nachdem er sich hatte taufen lassen, den Namen Bartholdy

beigegeben. Obgleich Protestant wurde er der Biograph seines Gönners, des Cardinal Gon-salvi. J. Sal. Bartholdy besaß Kunstsin und Geschmac, und sein Wunsch, ein Zimmer seines — nur gemietheten — Hauses auf dem Pincio mit Arabesken zu schmücken, führte zu dem von Cornelius und seinen Genossen freiwillig erweiterten Auftrag. Hiebei opferte Bartholdy seinen halben Gehalt, Philipp Beit verzichtete ganz auf Bezahlung und die andern Maler begnügten sich mit dem zum Leben Nothwendigsten. Denn ihnen war es vornehmlich um den Anfang einer monumentalen Malerei zu thun, „so daß“, wie Cornelius am 3. November 1814 an Görres schreibt, „von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, der Rathshäuser und Hallen herab alte befreundete Gestalten in neuerstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbenpracht auch unserm Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sei“. Es wurde die Geschichte des ägyptischen Joseph gemalt, von Cornelius: Traumdeutung und Wiedererkennung der Brüder; von Schadow: das blutige Kleid wird dem Vater gebracht und Joseph im Kerker; von Beit: Joseph und Potiphars Frau und die Allegorie der sieben fetten Jahre; von Overbed: der Verkauf Josephs und die sieben magern Jahre. Ueber das Malen selbst schreibt D. Donner von Richter in der „Kunst für Alle“: „... während der langen Jahre von Wirren und Zerstörungen, welche die französische Revolution allenthalben hervorgerufen hatte, war die Ausübung der Freskomalerei auch in Rom gänzlich in Vergessenheit geraten, so daß es den jungen Künstlern schwer hielt, sich über die Bedingungen derselben nähere Kenntnisse zu verschaffen. Doch gelang es ihren Nachforschungen — wie Philipp Beit mir selbst erzählt hat —, zu ermitteln, daß in dem Sabinergebirge ein alter Maurer noch lebe, welcher als junger Mann Gehilfe von Raph. Mengs († 1779) bei seinen Freskomalereien gewesen war. Diesen suchten sie auf, nahmen ihn mit nach Rom, ließen nach seinen Angaben den Bewurf machen und hatten ihre Freude an dem muntern Alten, der sich halb todt lachen wollte, wenn er die Verlegenheiten sah, in welche die Künstler bei ihren ersten Versuchen geriethen. Als die Bilder fertig waren, war der Erfolg für die Maler nicht nur in Rom ein durchschlagender, sondern auch in Deutschland, wo die Kartons zu den Bildern ausgestellt waren. Die unmittelbare Folge war, daß Cornelius und Overbed den Auftrag bekamen, die Villa Massimo auszumalen. Während Overbed, der im Jahre 1813 vom Protestantismus zum Katholizismus übergetreten war, dauernd in Rom blieb, wurde Cornelius nach Düsseldorf und von König Ludwig I. von Bayern zur Aus-führung der großen bekannten Aufträge nach München berufen. Philipp Beit ging nach Frankfurt und Schadow wurde Direktor der Akademie zu Düsseldorf, und wenn Overbed schon im Jahr 1814 von Rom an den Freund Sutter in Wien schreibt, „daß sich hier ein Kreis von Männern ausgebildet, die einst ihrem Vaterlande noch viel Schönes liefern werden und zerstreu-

in alle Länder an allen Orten die frohe Bot-
schaft einer verjüngten echten Kunst verkünden,"
so hat sich diese zuverlässliche Hoffnung voll-
kommen erfüllt.

„Die Kunst für Alle“ berichtet, daß schon
unter König Friedrich Wilhelm IV. das Bild
Joseph und Potipbars Frau von Ph. Veit ab-
zunehmen und auf Leinwand zu übertragen ver-
sucht, hiebei aber stark beschädigt wurde. Der
Artikel berichtet ferner: „Dieser Mißerfolg ver-
anlaßte bei der neuerlichen Ablösung der andern
Gemälde die Anwendung einer umständlicheren,
sehr viel kostspieligeren aber zuverlässigeren Me-
thode, nach welcher der Florentiner Kunsthändler
Stefano Bardini die Ablösung sämtlicher Ge-
mälde für den Preis von 13 000 Lire übernahm,
und tadellos ausführte. Sein Verfahren war
folgendes: Rund um die Gemälde wurden
Rutten in die Wand eingehauen und die Bild-
fläche mit einem Stück des dahinterliegenden
Mauerwerkes in einen eisernen Rahmen einge-
spannt. Eine Holzkrone wurde alsdann dicht vor
das Bild gebracht und mit ihren Seitentheilen
in die Rutten eingeschoben. Der Boden der
Krone sollte die Oberfläche des Bildes, welches
mit starkem Papier bedeckt worden war, glatt
anschließend berühren und vor Zerbröckelung
schützen. Da aber die Bildfläche nicht in einer
Ebene lag, sondern wie dies bei Freskomalereien
leicht vorkommt, durch das stückweise Auftragen
des Verputzes wellig geworden war, so half Bar-
dini auf sinnreiche Art diesem Uebelstande ab,
indem er den Boden der Krone in Abständen von
5 cm durchlöchernte und durch diese Löcher Holz-
pfähle vorsichtig eintrieb, bis sie die Bildober-
fläche berührten und die Mulden derselben auf
diese Weise begleiteten und ausfüllten. Hierauf
wurde von der Rückseite her die Mauer bis auf
die Tiefe der Rutten, resp. der Kroneisenwände,
abgemeißelt und mit dem letzten dünnen Rest des
Mauerwerks wurde die Krone sodann horizontal
nach dem Zimmer hinein umgelegt und dieser
letzte Mauerrest nunmehr auch noch abgemeißelt,
so daß nur die verschiedenen Mörtelschichten des
Verputzes übrig blieben. Diese Schichten, welche
nicht immer ganz genügende Verbindung auf-
wiesen und jede für sich besondere Sprünge
zeigten, befestigte Bardini nun untereinander,
indem er einen Brei von Kalkmilch und Sieb-
läse erst dünn auftrug und in die Spalten und
Risse einfließen ließ und denselben hierauf all-
mählig verstärkte. Nachdem die ganze Masse durch
und durch getrocknet war, breitete er eine dicke
Lage von Gips über die ganze Rückseite aus, in
welche ein dichtes Maschengeflecht von galvanis-
iertem Draht eingedrückt wurde, welches an
einem 7 cm dicken und ebenso breiten Holz-
rahmen so befestigt war, daß derselbe die abgelöste
Masse in ihrem ganzen Umfang umschloß. Dieser
Blendrahmen war auf seiner Rückseite durch
Zwischenstücke von 2 1/2—4 cm Stärke,
welche Quadrate von ca. 22 cm bilden, — wie
dies auch bei dem Veit'schen Fresko des Städel-
schen Instituts geschah — verstärkt und nachdem
auch die Gipslage durchgetrocknet war, ließ sich
das ganze Gemälde wieder ohne allzu große

Schwierigkeiten aufrichten und transportieren.
In einem durchgehenden Eisenbahnwagen, auf-
rechtgestellt wie Spiegelscheiben, gingen am
2. Oktober 1887 die Gemälde nach Berlin ab. —

Nun sind diese Bilder in einem besondern
Oberlichtraum im dritten Stock der National-
galerie in Berlin aufgestellt, im Schutze des
Landes, das Besteller wie Ausführende ihre
Heimat genannt, und dessen Bierde sie waren.
E. Hofmeister.

Literatur.

Glasmalereien des Mittel-
alters und der Renaissance.
Original-Aufnahmen von H. Kolb,
Professor an der Kgl. Kunstgewerbe-
schule in Stuttgart. Stuttgart,
Wittwer. Lieferung 8—10 à 10 M.

Nunmehr ist das herrliche Werk zum Ab-
schluß gekommen, über dessen einzelne Lieferungen
wir schon mehrmals unsern Lesern freudig Bericht
gaben. Die letzten Lieferungen sind den vorher-
gehenden ebenbürtig, zum Theil überlegen. Auch
von ihnen wie von den andern gilt, daß fast
jede Tafel ein Meisterwerk der Polychromie ge-
nannt werden kann, das der lithographischen An-
stalt von A. Gatternicht alle Ehre macht. Ueber-
schaut man jetzt die ganze Serie, so wächst die
Achtung vor dem Herausgeber und befestigt sich
die Ueberzeugung von der eminenten Wichtigkeit
der Publikation. Die Kenntniß der alten Glas-
malerei ist uns durch sie bedeutend erweitert,
ein vergleichendes Studium erstmals ermöglicht
worden; zu diesem theoretisch-historischen Moment
fügt sich aber ein eminent praktisches. Den Glas-
malern und den Bestellern ist hier eine uner-
schöpfliche Fülle bester Muster geboten; je mehr
die letzteren bei ihren Bestellungen den Meister
auf eines dieser Musterbeispiele verpflichten, um-
somehr wird die Glasmalerei genöthigt sein, in
den Bahnen der alten Kunst zu gehen. Und
solche Röhigung wird nur zu ihrem eigensten
Besten sein. Möge der Preis von 100 Mark,
der für das Gebotene nicht zu hoch genannt
werden kann, eine größere Verbreitung des
Werkes nicht hindern; mögen insbesondere Kunst-
vereine, Staatsbibliotheken das Werk von bleibem-
dem Werthe sich aneignen!

Annoucen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg
im Breisgau.

**Beißel, St., S. J., Die Bau-
führung des Mittelalters. Studie**
über die Kirche des hl. Viktor zu Xanten. —
Bau. Geldwerth und Arbeitslohn. — Aus-
stattung. Mit Abbildungen. Zweite,
vermehrte und verbesserte Aus-
gabe. gr. 8°. (XVI u. 614 S.) M. 7.50.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Dr. II.

1889.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frck. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 99, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Moderne Malerei.

Im Anschluß an die Münchener Jahresausstellung.

Die starke Betheiligung an der vorjährigen Jubiläums-Ausstellung seitens der Künstlerschaft und seitens des Publikums gab den theilnehmenden Kreisen den Muth, von jetzt an die Veranstaltung alljährlich wiederkehrender Ausstellungen in dieser Stadt ins Auge zu fassen. Der erste Versuch, der dieses Jahr gemacht wurde, mißlang insofern nicht, als in den Glaspalast rund 1700 Werke der Malerei und Skulptur aus allen Ländern eingeführt werden konnten — eine bedeutende Zahl, wenn man bedenkt, daß dies meist im Laufe des letzten Jahres geschaffene Werke sind und daß gleichzeitig die Pariser Ausstellung eine Unzahl moderner Leistungen der Malerei und Skulptur beherbergt. Mit der Betheiligung des Publikums dagegen scheint man dieses Jahr nicht zufrieden zu sein und vice-versa sind sehr viele Besucher der Ausstellung mit dieser nicht zufrieden, so daß es immerhin fraglich erscheint, ob eine jebjährliche Wiederholung zu Stande kommen wird.

Schreiber dieses hatte nicht die Absicht, die Leser des „Archivs“ mit einem Bericht über die Jahresausstellung zu behelligen, nachdem er im vorigen Jahr die Jubiläumsausstellung einer eingehenden Besprechung unterzogen; aber je länger er in den Räumen des Glaspalastes umherwandelte, desto mehr drängte sich ihm die Ueberzeugung auf, daß es nicht recht wäre, die in mehr als einer Hinsicht symptomatisch bedeutsame Ausstellung im Schweigen und Ignorieren, oder unter dem von andern Seiten ostentativ oder sinnlos gespendeten Lob und Lorbeer zu begraben. Im Zusammenhalt namentlich mit der vorjährigen Ausstellung läßt die diesjährige klar erkennen, einmal welche fieberhafte Thätigkeit gegenwärtig in

den Künstlerkreisen herrscht, sodann in welchen Krisen und Wehen die Malerei — die Skulptur, herzlich schwach vertreten, kann füglich außer Betracht bleiben — gegenwärtig befangen ist, ohne daß man zur Stunde sagen oder ahnen kann, ob aus diesen Wehen eine neue Kunst oder ein ridiculus mus oder Schlimmeres hervorgehen werde.

Das Hauptproblem, welches auch diese Ausstellung wieder in den Vordergrund rückt, bezieht sich, wie sich denken läßt, auf die moderne, aus Frankreich importirte Richtung der Hellmalerei. Ehe wir aber hierauf eingehen, brängt uns unser Gewissen zu einem lauten und energischen Protest gegen die empörend große Zahl von lasciven und obscönen Nuditäten, die auch dieses Jahr wieder Eingang in den Glaspalast gefunden haben. Nicht bloß Namens der Religion und Sittlichkeit, auch Namens der Kunst erheben wir unsere Stimme gegen die unerträgliche, jedes halbwegs gesunde, moralische Gefühl beleidigende und anekelnde Indecenz, welche frech und schamlos sich breit macht in den Bildern von Falguière (Juno), Bapperis (Hebe nach ihrem Fall), Mège du Malmont (am Ufer der Yvette), Gustav Majer (Anadyomene), Coëssin de la Fosse (Diana), Bonnat (Idylle), Douba (Abisag), Klindenberg (Walpurgisnacht) u. a. Man muß es wieder und wieder sagen, wie tief die moderne Kunst sich mit solchen Leistungen unter die antik-heidnische stellt. Es ist vollständig wahr, was der tief sinnige Abbé Roux sagt: „Die Antike bekleidete den menschlichen Körper mit Scham und Hoheit, die moderne Kunst entkleidet selbst das Nackte; Athen goß die Seele über das Fleisch aus, Paris (leider nicht mehr allein) gießt das Fleisch über die Seele; die griechische Statue erröthet, die moderne macht erröthen.“ Man muß das wiederholen und

man muß gegen jene Lascivitäten sich erklären, auch auf die Gefahr hin, daß man aus der Künstlerwelt bloß Spott und Hohn als Antwort erhält. Man muß den Lehrmeistern, welche zu derartigen Arbeiten ihre Schüler ermuntern, man muß den Künstlern, welche an solche Themate Zeit und Kraft vergeuden, man muß den Ausstellungs-kommissionen, welche solche Werke zulassen, ernstlich aufs Gewissen legen die unbe-rechenbar große moralische Verseuchung, welche die Beschauer dieser Bilder aus der Ausstellung in die Nation hinausverschlep-pen. Mit Entrüstung sei noch hingewiesen auf die Magdalena des Münchener Malers Max Kuschel, die nicht als religiöses, son-deru nur als Bordellbild bezeichnet werden kann und ihre vielen, wahrlich auch schon hinlänglich indecenten Vorgängerinnen noch übertrifft. Das ist befremdend die empö-rendste Leistung dieser Art, weil hier der unreine Sinn das Heilige mißbraucht und die Reue und Buße schändet. Nicht viel besser ist aber die „hl. Theodosta“ des Prager Malers Jakesch, in abscheulicher Haltung todt am Boden liegend — ja insofern noch infamer, als nicht einmal die Majestät des Todes, des Märtyrer-todes, die Heilige vor Schändung bewahren konnte. Wenn die Stimmen der Moralität und der Religion und auch die einer ernsten Kunst gegen solche Ausschreitungen nichts vermögen, so soll ein Mann den Ausstel-lungskommissionen und Künstlern das Ge-wissen schärfen, welcher über jeden Ver-bacht der Bräuberie und der Bigotterie, ja selbst der Wohlstandigkeit nur zu sehr erhaben ist. Vielleicht scheint man dem Wort Diderots, des Atheisten, des theoretischen und praktischen Materialisten, des Cynikers, mehr Beachtung.

„Ihr Künstler,“ schreibt er (Salon 1767), „wenn ihr eifersüchtig seid auf das Fortleben eurer Werke, so rate ich euch, nehmet nur Anständiges zu eurem Vorwurf; was immer dem Menschen Sittenverderbniß predigt, ist gemacht, um vernichtet zu werden, und um so gründlicher vernichtet zu werden, je gelungener das Kunstwerk ist. Es ist fast keiner von den verrufenen schönen Stichen mehr vorhanden, die Giulio Romano nach dem unflätigen Aretino geschaffen hat. Rechtchaffenheit, Tugend, Ehrbarkeit, Gewissen und Gewissens-ängstlichkeit legen baldor oder später ihre Hand auf unanständige Erzeugnisse. Wo wäre auch in der That unter uns einer, der im Besitz eines Meisterwerks der Malerei oder Bildnerci, welches zur Unsitlichkeit anregen könnte, dasselbe nicht

vor allem den Blicken seiner Frau, seiner Tochter, seines Sohnes entziehen würde? Wo wäre einer, dem nicht in den Sinn käme, das Meisterwerk möchte einst einem zufallen, der weniger darauf sehen würde, es einzuschließen? Wer spricht es nicht in seinem Innern aus, daß das Talent hätte können besser angewendet werden, daß ein solches Werk nicht hätte geschaffen werden sollen und daß es verdienstlich wäre, es zu vernichten? Wiegt etwa ein vollendetes Kunstwerk die Ver-führung einer unschuldigen Seele auf? Und wenn solche Bedenken, die denn doch nicht zu verlachen sind, sich erheben, ich sage nicht für einen Frömmeler, sondern für einen Rechtschaffenen, ich sage nicht für einen religiös Gesinnten, son-deru für einen Freigeist, einen Gottesleugner, der im Begriff steht, ins Grab zu steigen, was soll aus dem schönen Gemälde, aus der herr-lichen Statue werden? In Einem Augenblick könnte das Werk des seltensten Talentes in Stüden am Boden liegen und wer von uns möchte die reine, barbarische Hand tadeln, welche diese Art von Entweihung verübte?“

Nun zur Hell- oder Freilicht-malerei. Sie spielt sich auch auf dieser Ausstellung als Großmacht auf und führt mit mehr Hitze als bisher ihren Prozeß gegen die bisherige Kunsttradition. Sie klagt die letztere an als Feindin des Lichtes und der Natur; sie fränke an Farben-blindheit und tauche ihren Pinsel immer noch, nachdem sie ihn mit Farbe gefüllt, in die Chocolate oder die sog. Münchener Braunsauce; anstatt Landschaften und Ge-stalten unmittelbar aus der Natur herüber zu nehmen, führe sie auf ihren dunklen Hintergründen auf Kosten der Wahrheit eine Art Versteckspiel auf. Die alte Kunst ihrestheils klagt gegen diese Neuerung auf hochmüthige und brutale Verletzung oberster Kunstprinzipien, auf Abfall von allem höhern Geist der Malerei, auf Karrikatur, nicht Nachahmung der Natur, auf Depravation des Geschmacks und des Gefühls für das Schöne. Die Jurys und die theoretische Aesthetik haben es bisher nicht gewagt, durch einen Stuhlspruch den Prozeß pro oder contra zu entscheiden; sie verhalten sich duldbend und zuschauend. Auch wir sind weit entfernt, das entscheidende Wort spre-chen zu wollen; aber an der Zeit scheint es uns, die hier maßgebenden unver-brüchlichen Prinzipien herauszu-stellen und offene Verirrungen als solche dazuthun.

Eine relative Berechtigung der Hellmalerei und eine Bereicherung der Palette und Erweiterung der Farbenwelt

durch sie ist nicht in Abrede zu ziehen. Daß durch die bisherige Malweise die Naturfarben eine gewisse Verdunklung erfahren haben, ist ebenso zuzugestehen. Es ist ja auch, wie *Namberg* (*Hellmalerei*. Ein Spaziergang durch den Münchener Glaspalast im Sommer 1889. München, Franz 1889, S. 4) ganz richtig sagt, fast selbstverständlich, daß im Zeitalter des elektrischen Lichtes heller gemalt wird, als im Zeitalter des Öllämpchens. Für viele Szenen kann man die malerische Behandlung der *Pleinairisten* ganz sachgemäß finden, namentlich für solche, die im Freien durchgeführt werden und für gewisse Landschaftsbilder. In höchst vernünftiger Weise hat die vielgeschmähte religiöse Malerei von uralten Zeiten her von der Kunst der *Hellmalerei* Gebrauch gemacht und sich ihrer bedient als eines Hauptmittels, um die Verklärung durch Gnade und Glorie anschaulich zu machen (vgl. die *Glorien* und *Mandorlen*).

Wenn nun aber die *Hellmalerei* so betrieben wird, daß *Kremsweiß* unbedingt als Hauptfarbe, ja als einzig berechnete Farbe zur Verwendung kommt, so ist das eine Einseitigkeit, mit welcher die *Pleinairisten* allen gesunden Gesetzen des *Kolorits* wie der *Naturwahrheit* ins Antlitz schlagen, die sie doch für ihr oberstes Gesetz ausgeben. *Scymanomski's* *Pierette*, die mit weißem Kleid und weißem Hut vor einem weißen Bettladen sitzt, wie *Franz Stucks* sog. *Innocentia*, die eine angekreidelte Fläche zum Hintergrund, eine verfallte Leinwand zum Kleid und eine weiße Lilie in der Hand hat, während das Gesicht es höchstens zum Ausdruck der *sancta simplicitas* bringt, sind doch eigentlich beide trotz aller tünchenerischen Fertigkeit lediglich ins Kapitel der *Verirrungen* zu stellen. Nein, nein, ihr Herren *Hellmaler*, so *Kreideweiß* ist die *Natur* nicht, so könnte sie höchstens dem *Gipsler*, nicht dem *Malers* erscheinen, und auch ihr gehöret mehr dem *Gewerbe* der ersteren an!

Noch fundamentaler und unheilvoller aber ist der andere Irrthum, daß *Farbe* und nichts als *Farbe* das *Wesen* des Gemäldes ausmache und daß hinter der *Farbe* die bestimmte *Zeichnung*, die fest ordnende *Komposition* zurücktreten könne oder solle, weil ja auch aus der *Natur*

das Auge nicht *Linien*, sondern nur *Farbeneindrücke* aufnehme. Ein folgenschwerer technischer Grundirrtum. Auch in der *Natur* ist überall die *Linie* Grund, Grenze, Halt und Kraft der *Farbe*. *Nimum ne crede colori!* *Farbe* ohne *Linie* ist *Nebel*, ist haltlos und sinnlos, ist *Kleck*. Und wie? Die *Farbe* soll selbst den *Gedanken*, den *Geist*, die *Idee* ersetzen und überflüssig machen! Nur aus dieser Grundanschauung sind viele von den hellgemalten *Bildern* zu erklären, ja diese Anschauung wird geradezu als *Kanon* ausgesprochen. *Namberg* sagt in seiner oben citirten Broschüre S. 2: „Unsere *Bilder* (der früheren Zeiten) erzählten, erfreuten, erregten und erschütterten, sie docirten auch nicht selten *Geschichte* und andere *Wissenschaften*, aber sie waren fast niemals rein malerisch empfunden und rein malerisch durchgeführt.“ Dann wird *Maakart* als *Messias* der deutschen *Malerei* gepriesen, weil er „gegen die *Anatomie* zuweilen sündigte, die *zeichnerische* *Nichtigkeit* manchmal verletzete, *Sitte* und *Gebrauch* außer Acht ließ, *Beziehungen* herstellte, die im *Leben* unmöglich sind: alles, um sein Bedürfnis nach *harmonischem* *Zusammenwirken* der *Farben* zu befriedigen“. So sei nun auch den *Hellmalern* die *koloristische* *Wirkung* das erste Gebot: „Sie verzichten darauf, *Novellen* zu malen und *Witze*; es genügt ihnen, einen *Baum* darzustellen, eine *Magd* im *Freien*, einen *Burschen* auf dem *Felde*, eine *Kuh* auf der *Waipe*, wenn nur das *Stück* *Natur*, das sie festhalten, eine anregende *Farbenerscheinung* gibt.“

Hier wird also eine *Farbentkunst* gerühmt, die lediglich bloß sich ans Auge wendet, dagegen dem *Geist* gar nichts mehr zu sagen hat. Nicht bloß kein *Ideal* mehr, auch kein *Gedanke*, kein *Gefühl*, keine *Poesie*, kein *Pathos* mehr. Ihr *Vertreter* der *Aesthetik*, was saget ihr zu solchem *Kunstprinzip*? *Werdet* ihr *Bilder* als *Kunstwerke* gelten lassen, an welche man sich vergeblich mit der *Frage* wendet: *Bild*, was willst du mir sagen? *Wird* man *Gemälde*, die in gar keiner Weise eine geistige *Beziehung* herstellen zwischen dem dargestellten *Gegenstand* und der *Person* des *Beschauers*, überhaupt als *Geisteswerke* bezeichnen können? sind sie nicht vielmehr rein *mechanische* *Produkte* einer

Farbenmalmaschine, die insofern noch unter den Bildern des Kaleidoskops stehen, weil bei diesen doch die Linie ordnend zur Farbe tritt?

Gedankenlose, nichtsagende Bilder sind aber noch nicht die schlimmsten Leistungen der Hellmalerei. Sie hat vielfach auch einen Herzensbund mit dem Häßlichen eingegangen und aus dieser erschreckend fruchtbaren Verbindung sind eine Masse von Geschöpfen hervorgegangen, die eben auch nur wieder häßlich sein können. Die Kunst im Verein mit dem Häßlichen? Das hätte ja doch zu allen Zeiten als eine *contradictio in adjecto* gegolten. Es kann sich für die Kunst die Nothwendigkeit ergeben, das Häßliche zu berühren, aber dann glaubte man zu jeder Zeit, es müsse das mit jener Behutsamkeit geschehen, mit welcher eine reine Hand im Nothfalle mit den äußersten Spitzen das Häßliche berührt, ängstlich bemüht, sich nicht damit zu beschmutzen. Aber hier wadet die Kunst mit Behagen im Sumpfe der Häßlichkeit umher, und eben das Häßliche in der Natur sucht sie mit Vorliebe aus für ihre Wiedergabe. Wie will sie aber dieses Wirren vom Pole der Schönheit rechtfertigen? Sie nimmt eine großartige Pose an und nennt mit Emphase als ihr oberstes Prinzip die Wahrheit, der sie auch um den Preis der Schönheit nicht abtrünnig werden wolle. Wahrma-ler nennen sich diese Pleinairisten, mit einem verächtlichen Seitenblick auf die Schönmalers. Aber, muß man da fragen, ist denn etwa nur das Unschöne und Häßliche in der Natur- und Menschenwelt wahr? Ist das Schöne und Harmonische weniger wahr als das Häßliche? Müßt ihr denn unbedingt, um eurem Bedürfniß nach Wahrheit zu genügen, eure Hände nach dem ausstrecken, womit die wahre Kunst nie sich befaßt hat außer im Nothfalle, und auch da nur mit aller Scheu und Vorsicht. Ihr scheint gar nicht zu ahnen, daß hier ein großes ästhetisches Prinzip in Frage kommt, gegen welches eure Pinsel roh sich verstoßen. Schon Lessing, dessen Laokoon leider in der Kunstwelt so gut wie vergessen ist, hat dieses Prinzip klar ausgesprochen und aus der antiken Kunst nachgewiesen, wie in Voraussicht der großen pleinairistischen Verirrung.

„Der griechische Künstler,“ heißt es Laokoon I, 2, „war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Borzug, welcher aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihn nichts edler, als der Endzweck der Kunst. Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will, sagte ein alter Epigrammist über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: sei so ungestalt als möglich, ich will dich doch malen; mag dich schon niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen, nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist; die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden vermag. Freilich ist der Gang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, welche durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie, aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armut. Und Pyreicus, der Barbierstuden, schmutzige Werkstätten, Esel mit Küchentränern malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, des Rothmalers. Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schöne befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt.“

Gewiß beachtenswerthe Worte, wie geschrieben für die pleinairistische Bewegung. Hätten wir nur ein solches thebanisches Staatsgesetz für unsere heutigen Rhyparographen. Aber ein anderes Gesetz wird über sie kommen, jenes, das Pauson in Zucht und Strafe nahm: das Gesetz des Hungers und der Verachtung. Sie haben sich vergeblich bemüht und werden sich vergeblich bemühen, Käufer für ihre Bilder zu finden.

Selbst erste und zweite Medaillen konnten denselben keine Liebhaber zuführen; wer könnte auch das Häßliche lieb haben, und wer wäre so unsinnig, seine Gemächer mit Häßlichkeiten auszumücken zu wollen, seine Wohnung mit Bildern auszustaffiren, die er nüchtern nicht anschauen kann, ohne daß ihm übel wird, die seinen Gästen und Besuchern Erbrechen verursachen könnten, seiner Frau und seinen Kindern Nervenkrämpfe? Ich konnte mich nicht entschließen, ein Ausstellungsloos zu kaufen, so

schmeichelnd mir dieselben angeboten wurden; denn mich befiel die geradezu Entsetzen erregende Furcht, ich könnte etwa „Die erste Kommunion“ von H. Neuhaus gewinnen, welche durch ein herenmäßiges, weiß gekleidetes und verschleiertes Mädchen mit unsäglich blödsinnigem Gesicht dargestellt werden soll; oder „Die Versöhnung“ von Müller-Masßdorf mit der Männer- und Frauengestalt von phänomenaler Häßlichkeit und dem wüsten Rängen im Hintergrund, — die Versöhnung, bei der überdies kein Mensch finden kann, wer mit wem worüber versöhnt werden soll; oder das grau-schwarz-weiße Bild von Emil Lagier: „Die Lumpensammler“, in welchem der Meister insofern noch gnädiges Erbarmen mit dem Beschauer kundgibt, als er nur bei einem der Lumpenmädchen das Gesicht sehen läßt, aber das eine ist schrecklich genug, um nie mehr vergessen zu werden; oder „Die Einschiffung von Vieh“ von Gaston Guignard, welche uns in höchst geschmackvoller Weise etliche fünfzig Hintertheile von Ochsen nebst einem Schiffe sehen läßt; oder das Entsetzen erregende Bild von Leon Abrn, welches in der Mitte zwischen zwei im Bett liegenden ekelig häßlichen Spitalern den Dichter Gilbert zeigt, ebenfalls im Bett liegend, nicht bloß durch die entstellende Hand der Krankheit, sondern auch durch die der Schuld und Sünde heruntergebracht, — wie er dichtet! oder „Die Vorleserin“ von Adolf Ehtler mit ihrem halbmeterlangen Mund; oder „Ein Lied“ von Theodor Grust, vier singende pietistische Jungfrauen oder Diakonissen, welche mit ihren Gesichtern die Identität von Dummheit und Andacht behaupten; oder „Das Zwiegespräch“ von Max v. Schmädell, bei welchem offenbar das milchtragende Mädchen das andere fragt: „Ist dir's auch so dumm im Kopf wie mir?“; oder „Die Waise“ von Karl Kricheldorf, die doppelt zu beklagen ist, weil sie eine Heze zur Großmutter und weil sie einen völlig verwachsenen Leib hat; oder „Den alten Waldhüter“ von Gleichen-Rufswurm, dem armen Tropfen, der von der Schmiere nicht mehr loskommt, gleich einer Mücke auf dem Leim; oder „Die Ziegenhirtin“ von Strobentz, deren unmenßlich großer Kopf Heuvorräthe für ihre Ziege zu bergen

scheint; oder „Das träumende Kind“ von Tamburini, das träumen, also doch wohl schlafen soll, in Wahrheit aber niest; oder „Das Bauernmädchen vom Odenwald“ von Heinz Heim, eine wahre Apotheose der Dummheit und Stupidität. Ein solches Bild zu gewinnen — furchtbarer Gedanke! Wer möchte das einen Gewinn nennen? Und wer, der noch der naiven Anschauung ist, daß die Kunst das Leben verschönern soll und daß man Gemälde in seinem Zimmer anbringt, um einen erhellenden Strahl der Kunst ins alltägliche Leben zu leiten, wer möchte auch nur die kleinste Summe ausgeben, um durch den Ankauf solcher Bilder des Lebens Häßlichkeiten noch künstlich zu vermehren?

Hier hat in der That der gesunde Sinn des Publikums sich bewährt; die Bilder der Hellmaler haben sich zum großen Theil als unverkäuflich erwiesen. Bloß Gallerien haben einzelne angekauft, vermutlich als abschreckende Beispiele. Die beiden über die Jahresausstellung erschienenen Broschüren, die von Ramberg und eine namenlos publizierte (Die Malerei auf der ersten Jahresausstellung 1889 zu München. München, Freund 1889), heben denn auch diesen Punkt hervor und wenden ihn zum Ruhme der Hellmaler: „ideale Anschauung darf man also den heutigen Hellmalern nicht rundweg abstreiten; sie schaffen unverkäufliche oder doch schwer verkäufliche Bilder, weil sie ihre Grundsätze nicht verleugnen wollen“; „abseits der Heeresstraße gehen sie dem verlockenden Dämon, Geld genannt, aus dem Wege, um lediglich zur Verherrlichung der Kunst einem höhern Ziel entgegenzustreben“. Ich gestehe offen, daß ich in diesem Fall eher an verfehlte Spekulation als an Wunder der Selbstlosigkeit zu glauben geneigt bin. Der Rausch der Hellmalerei hatte einen großen Theil der Künstlerchaft befallen; mit dem Publikum hoffte man schon fertig zu werden; die Masse, die Quantität, die Größe der verwendeten Leinwandstücke, die schreienden Farben mußten ihm imponiren. Nun sie imponirten auch dem urtheilslosen Theil desselben, man bewunderte, aber — man kaufte nicht; selbst dieses Theils des Publikums bemächtigte sich anstatt des Verlangens, solche Bilder zu besitzen, ein geheimes Grauen vor ihnen. Diese ableh-

nende Haltung wird bald und sicherer, als alle Gegenvorstellungen es vermocht hätten, jener Kunst ein Ende machen, die von der Schönheit abgefallen ist und daher sich selbst aufgegeben hat.

Noch haben wir aber mit der Hellmalerei nicht ganz abgerechnet. Auch soweit sie die verunreinigende Berührung mit dem Häßlichen vermieden hat, hat sie, obwohl noch so jung, bereits sich zur Manier versteift, — das klarste Zeichen, daß sie kein wahrer Fortschritt zu nennen ist und nicht von langer Lebensdauer sein kann, — ein klarer Beweis namentlich, daß es mit ihrer gerühmten näheren und nächsten Verwandtschaft mit der Natur nichts ist. Das Manierirte ist ja Fälschung der Natur, ist unnatürlich. Man betrachte nur diese Landschaften und landschaftlichen Hintergründe der Plainairisten; hier sollte sich ihre Stärke zeigen, aber sie sind sammt und sonders nach Einer Manier gemacht, meist nicht Nachbildungen, sondern Karikaturen der Natur.

(Schluß folgt.)

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

Fünftes Beispiel.

Die Seelenzahl der Gemeinde ist nur 450, aber das Kirchlein reicht auch für die kleine Zahl nicht aus; es sollte uns Doppelte größer sein.

Hier drängen sich alle möglichen Schwierigkeiten zusammen, abgesehen von den schweren Hindernissen, welche die zu leichte Baukasse in den Weg legt.

Der Bauplatz ist sehr eingeschränkt, eine Erweiterung desselben durch Ankauf nur mit großen Opfern möglich. Der Thurm ist bautüchtig, ihn abzureißen wäre Vandalismus. Hinter dem Thurm wäre noch Raum für eine längere und breitere Kirche, aber der bisherige gewölbte Chor steht im Wege. Ein Gewölbe reißt man nicht gerne nieder, wenn man es retten kann. Wäre es schadhast, oder gar falsch, von Holz und Mörtel hergestellt, dann dürfte es wohl fallen. Ist es aber der Erhaltung würdig, dann verengt es uns den Platz.

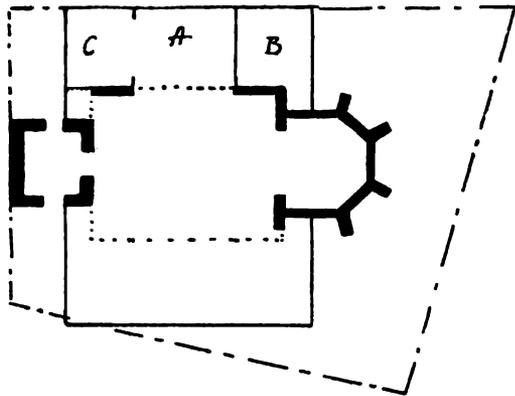


Fig. 12.

Gleichwohl wagen wir die Lösung Fig. 12, setzen die neue Kirche zwischen Thurm und Chor und gehen damit auf beiden Seiten so weit heraus, als der Platz erlaubt.

Um sie breiter zu machen, fahren wir mit der Umfassungsmauer noch in den Thurm bis zur Thüroffnung, in den alten Chor bis zur Mitte der Seitenwand.

Den breiten Schluß theilen wir in drei Abtheilungen, von welchen A der neue Chor wird, in gleicher Höhe mit dem Schiff, B zur Sakristei,

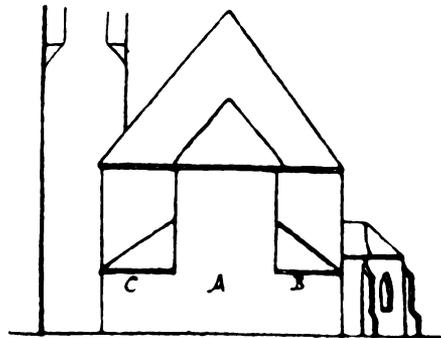


Fig. 12a.

und C zu einem nach der Chorseite hin offenen Oratorium eingerichtet wird. Beide letzteren Räume können zweistödig angelegt oder auf ungefähr die halbe Höhe des Chors erhoben werden.

Durch den Thurm führt nachher wie vorher der Haupteingang. So gewinnen wir mit geringem Aufwande den doppelten Raum und behalten noch das hübsche alte Chörchen als Nebentapelle.

Daß die Choranlage und die Erhaltung der alten Theile dem äußern architektonischen Gesamteindruck durchaus nicht schadet, vielmehr ein charakteristisch belebtes Außenbild schafft, zeigt schon die schlichte Skizze Fig. 12a.

Sechstes Beispiel.

Die Gemeinde zählt 717 Seelen. Das Schiff der Kirche hat 8,4 m Breite und

16,6 m Länge, also ungefähr 139 Quadratmeter, zu wenig für die Seelenzahl. Der Chor ist 5,5 m breit und 6,6 m lang, der Thurm ist da an das Schiff angelegt, wo es gegen den Chor stößt.

Drei Bauprojekte sind schon bearbeitet worden.

Das erste läßt den Thurm und den alten Chor stehen, was wir nur billigen können, setzt auf die eine Seite des alten Schiffs einen großen Chor an, die wegen ihrer Breite von 17,5 m eine dreischiffige Anlage fordert. Damit wäre allerdings überflüssig Raum gewonnen, aber mit zu großen Opfern. Zudem können wir für kleine Gemeinden und Kirchen die Dreischiffigkeit nicht befürworten.

Der zweite Plan verläßt die alte Baustelle und will in einiger Entfernung davon eine große

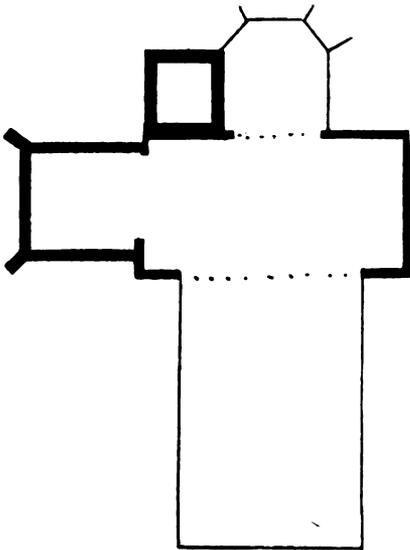


Fig. 13.

dreischiffige Kirche sehen. Dies wäre nun recht hübsch, wenn man Geld genug hätte zum vollen Neubau nebst Erwerbung eines großen Bauplatzes. Zu große Kirche ist besser als zu kleine.

Der dritte Plan besteht in einer einschiffigen Kirche mit Kreuzflügeln.

Wir richten uns nach den bestehenden Verhältnissen und suchen (s. Fig. 13) von dem Vorhandenen zu erhalten, was möglich ist, nicht nur den Thurm und Chor, sondern auch noch etwas von dem Schiffe. Der alte Kirchenplatz bietet ziemlich freien Raum und reicht hin, um auf einer Seite des alten Schiffs einen neuen Chor anzulegen, auf der anderen ein Langhaus. Dadurch gewinnen wir mehr als den

doppelten Flächenraum und behalten den alten Chor als Nebenkapelle.¹⁾
(Schluß folgt.)

Literatur.

Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg. Im Auftrage des K. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens bearbeitet von Dr. Eduard Paulus, Konservator der vaterländischen Kunst- und Alterthumsdenkmale. Erste Lieferung, Text und Atlas à M. 1.60. Stuttgart, Paul Neff 1889.

Man wird es mir glauben, daß ich mit ganz besonderem Verlangen der ersten Lieferung dieses Staatswerks entgegengesehen habe; bin ich doch bei Ausarbeitung meiner eigenen Statistik in unlösliche Beziehungen zu Württemberg's Kunstdenkmälern getreten. Als ich eines Tages von den Ferien heimkam, fand ich ein von der Verlags-handlung in dankenswerthester Weise überfandtes Freigemplar der ersten Lieferungen auf meinem Pulte vor. Ich konnte mir, da dringende Arbeiten Erledigung heißten, bloß die Lektüre dessen, was über die Stuttgarter Kirchen im Text gesagt ist, und einen flüchtigen Durchblick der Tafeln des Atlases verstatten, hielt mich aber schon daraufhin berechtigt und verpflichtet, ein Dank-schreiben an die Verlags-handlung zu richten. Ich ahnte nicht, daß meine aufrichtige Freude am Werk mir bitter vergällt werden und daß ich in die Lage kommen würde, dem Dank ein Wort der Klage und des Protestes nachzusenden. Zeitungsstimmen machten mich zuerst darauf aufmerksam, daß der Text Steine des Anstoßes berge; ich prüfte selbst und fand Sätze, auf denen mein Auge mit höchstem Befremden haften blieb. Sie können auch in dieser Rezension unmöglich verschwiegen werden.

In einem summarischen Ueberblick über die Kunstbewegung auf dem Gebiet des Neckarkreises heißt es S. 7, nachdem die Leistungen des spätgotischen Stils im 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts anerkannt worden: „Im Lauf des 16. Jahrhunderts geschieht dann in der deutschen Renaissance Bedeutendes . . . Das ereißt alles im dreißig-jährigen Kriege, genauer nach der Schlacht bei Nördlingen (1634), nach welcher das protestantische Württemberg, und deshalb gerade der Neckarkreis, durch die Wälder des römischen Königs Ferdinand mit Nord und Brand zur Wüstung gemacht wird . . . In den Jahren 1688—93 wird sodann eine ähnliche, ganz auf dieselbe Quelle zurückzuführende gründliche Verwüstung über die protestantischen Theile Südwestdeutschlands, diesmal durch den allchristlichsten König von Frankreich, Ludwig XIV. verhängt.“

¹⁾ In Nr. 8 S. 75 Z. 20 v. o. ist zu lesen Quadratfuß statt Quadratmeter.

Befremden und höchstes Erstaunen werden diese kurzen Sätze erregen, nicht bloß bei jedem Katholiken, sondern auch bei jedem einigermaßen historisch kundigen und rechtlich denkenden Protestanten. Wäre hier nur der Versuch gemacht, die unleugbar mit der Reformation, nicht erst mit dem 30jährigen Krieg eintretende Stodung im künstlerischen Schaffen mit Stillschweigen zu übergehen oder etwas zu bemänteln, so würden wir darüber kein Wort verlieren, wiewohl es weiser, wahrer und edler wäre, die historische Thatsache einzugestehen. Das Vorgehen des Verfassers aber vermag sich vor der historischen Wahrheit und dem ethischen Gefühl nicht mehr als erlaubt und ehrlich auszuweisen. Nicht bloß soll auf protestantischer Seite keinerlei Schuld am Nachlaß der Kunstbestrebungen und an vorgekommenen Vandalismen zugestanden werden, die ganze Schuld wird durch einen Kunstgriff den Katholiken zugeschoben. Nach dieser Darstellung sind der König Ferdinand und der katholische König Ludwig XIV. die einzigen Zerstörer und Vermürster der Kirchen auf diesem Boden Württembergs gewesen. Um diesen Schein zu erwecken wird kein Wort gesagt von jenen vandalischen Akten, die dem 30jährigen Kriege vorausgingen, und wird neben Ferdinand der Name des noch viel mehr kompromittirten Gustav Adolf von Schweden gänzlich verschwiegen; noch stärker und illoyaler ist aber, daß oben durch die mit sichtlicher Geflistentlichkeit eingefügten Worte „ganz auf dieselbe Quelle zurückzuführende“ auch die Zerstörungen unter Ludwig XIV. auf religiöse und antikonfessionelle Motive zurückgeführt werden, während doch jedem bekannt ist, daß Religiöses hier lediglich nicht im Spiel war, und Ludwig XIV. ebenso katholische wie protestantische Kirchen, katholische wie protestantische Länder plünderte und verheerte.

Wir haben uns gefragt: wie ist es möglich, daß der Verfasser der Monographien über Maulbronn und Bebenhausen, der sonst leidenschaftslos und nobel zu urteilen vermag, den Text der ersten Lieferung durch solche Sätze entstellen konnte, daß er hier ungeheuer alle jene angeblich Janjenschen Praktiken ins Spiel setzt: Verhüllung, Verschweigung, offenbare Verdrehung von Thatsachen? Denn an bloßen Irrthum glauben, hieße dem Wissen des Verfassers schwer Unrecht thun. Ein Satz S. 9 verrät Ursache und treibendes Motiv. Dort werden wieder zunächst die oben erwähnten zwei Kriegszüge als einzige Ursache des „oft so kläglichen, schmucklosen Zustandes der Kirchen“ angegeben; dann heißt es: „Es ist mit nichten das Bestreben des Lutherthums gewesen, die Götzeshäuser so nüchtern als möglich zu halten; das beweisen die noch erhaltenen Renaissance-Kirchen zur Genüge. Aber die entsetzliche Noth ließ keine Kunst mehr aufkommen, machte die Gemüther stumpf gegen das Schöne und Erhabene in der bildenden Kunst. Erst in unseren Tagen können die einzelnen Gemeinden, freilich auch jetzt noch in bescheidenem Maße, daran denken, gotteswürdige Tempel aufzuführen oder wiederherzustellen.“

Auch hier können wir unmöglich vom histori-

schen Wissen des Verfassers so gering denken, daß wir zu glauben vermöchten, er habe dies mit Ueberzeugung niedergeschrieben. Es wird jedem denkenden Protestanten komisch vorkommen müssen, wenn das offenkundige Zurückbleiben in Kunstbestrebungen, die anfänglich feindselige, später hartnäckig indolente Haltung gegen die Kunst lediglich nur auf den 30jährigen Krieg zurückgeführt wird; wurden doch von den Schrecken desselben die Katholiken ebenso betroffen und haben doch sie seit Jahrhunderten die Kunstthätigkeit wieder aufgenommen und längst wieder nicht nur in bescheidenem, sondern in großartigem Maße Kirchen restauriert und gebaut. Aber in diesen weiteren Sätzen wird klar, warum der Verfasser überhaupt diese historischen Exkurse eingefügt hat. Offenbar sollte für protestantische Augen gleich auf den ersten Seiten ein Verurtheilungs- und Vordittel geboten werden; ihnen sollte eine lindernde Salbe gleich am Anfang der Lektüre aufgestrichen werden, damit sie es leichter erträgen, im ganzen Verlauf des Werkes fast nur von Katholischem lesen zu müssen.

Diese offenbare Absicht kann selbstverständlich die Wahl des Mittels nicht rechtfertigen. War es edel, dem einen eine Freude machen zu wollen damit, daß man den andern grundlos ärgert? Ist es klug, den einen Teil gewinnen zu wollen dadurch, daß man den andern von sich stößt? War denn hier keine Möglichkeit, durch die schlichte historische Wahrheit beide Theile zu befriedigen? oder sollte in der That die unselige konfessionelle Verbitterung schon so tief in die protestantischen Kreise unseres Landes eingedrungen sein, daß der Verfasser nur durch solche Mittel hoffen konnte seiner Gabe bei seinen Konfessionsgenossen Aufnahme zu verschaffen?

Wir bedauern im höchsten Grade, daß wir durch die gerügten Parthien des Textes zunächst außer Stand gesetzt sind, das Staatswert über die Kunstdenkmale unseres Vaterlandes unserm Diöcesankunstverein von 930 Mitgliedern zur Anschaffung empfehlen zu können, daß zunächst ein so großer Kreis von Interessenten sich vom Genuß dieses Wertes so gut wie ausgeschlossen betrachten muß. Gewiß war das nicht die Absicht der hohen Staatsregierung. Wie der geschehene Fehler zu saniren sei, wissen wir selbst nicht zu sagen; unserer unmaßgeblichen Ansicht nach wäre das beste eine emendirte Ausgabe der ersten Lieferung; gewiß hätte gegen Aenderung bezw. Streichung der obigen Sätze kein ebdenkender Protestant etwas einzuwenden. Die Mindestforderung, auf der wir unter allen Umständen bestehen müssen, ist, daß der weitere Text sich aller und jeder derartiger Expektorationen enthalte. Wir halten auch alle weiteren Bemerkungen über Anlage und Ausstattung des Wertes einstweilen zurück. Nur das Eine sei hervorgehoben, daß die Illustrationen im allgemeinen wohl befriedigen, die vom Stift des Architekten Cades herstammenden aber von staunenerwerther Feinheit, Sicherheit und Genauigkeit sind.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. 12.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frs. 8. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1889.

Bei Vollendung des siebenten Jahrgangs dieser Zeitschrift ladet die Redaktion zur Erneuerung des Abonnements ein, indem sie die bisherigen Abonnenten bittet, derselben treu zu bleiben und nach Kräften neue Freunde zu gewinnen; namentlich mögen die Mitglieder des Diözesan-Kunstvereins sich des in Sigmaringen gegebenen Versprechens erinnern. Das Organ wird wie bisher sich den wichtigsten praktischen Fragen zuwenden, ohne die Kunstgeschichtsforschung und die Profankunst außer Auge zu lassen. In Aussicht genommen sind für den nächsten Jahrgang hauptsächlich folgende Gegenstände: Fragen der kirchlichen Architektur, Heiligenbilder für Schule und Haus; Fortsetzung der Studien über Paramentik; die verschiedenen Formen des Altars; die Allegorie auf dem Gebiet der Kunst; Satire und Humor im Bereich der religiösen Kunst; Vorführung besonders wichtiger, nicht hinlänglich bekannter Kunstwerke des Landes zc. Sodann soll von nun an fortlaufend über den wichtigsten Inhalt der ersten Kunst-Zeitschriften Bericht gegeben werden. Für Ausstattung des Organs mit Text-Illustrationen, Kunstvorlagen und Textbeilagen wird gesorgt, soweit immer die Mittel reichen.

Moderne Malerei.

Im Anschluß an die Münchener Jahresausstellung.

(Schluß.)

Wir nannten viele der pleinairistischen Naturbilder nicht Kopien, sondern Karrikaturen der Natur. Zum Beweise sei nur auf Eines hingewiesen. Auf allen diesen Bildern ist stereotyp gleich das Grün der Wiesen und Matten, ein kaltes, giftiges, arsenikhaltiges Grün, desgleichen weder in den Tiefen der Thäler, noch auf den Matten der Berge, weder in der Zeit des ersten Sprossens im Frühling, noch in der Zeit herbstlicher Reife, weder auf den Gefilden Italiens, noch auf den Bergen Schottlands, noch in den Ebenen Hollands, weder im Sonnen- noch im Mondschein zu finden ist. Nein, ihr kennet die Farben der Natur nicht; euer Grün ist nicht vom goldenen Licht der Sonne, höchstens von gemachtem elektrischen Licht bestrahlt. Eure Kunst ist nicht Wiedergabe, sondern Verleumdung der Natur, ist nicht Kunst, sondern Manier!

Das sind unsere Anklagen gegen die moderne Richtung der Malerei, das unsere Gründe, warum wir ihr eine höhere Bedeutung und Berechtigung nicht zuerkennen und

einer großen Zahl ihrer Leistungen den Anspruch, als Kunstwerke zu gelten, entschieden abstreiten. Insbesondere machen wir diesen Anspruch streitig dem vielbewunderten Wahrzeichen der pleinairistischen Malerei auf der diesjährigen Ausstellung, dem „Wächter des Paradieses“ von Franz Studt, demselben, der auch das bizarre Ausstellungsplakat entworfen. Das genannte Bild ist leicht zu beschreiben: viele Quadratmeter Leinwand, weiß, blau, grün, gelb gestimmert; auf diese schillernde Wand ist, aber nicht in deren Mittelpunkt, sondern nach rechts verschoben, eine Figur gesetzt oder eigentlich geklebt, eine Jünglingsgestalt in theatralischer Haltung; von der Brust an deckt ihn ein großes, weißes Badetuch, der linke Arm ist in die Seite gestemmt, der rechte, wagrecht ausgestreckt, hält etwas, was man zunächst für einen Ochsenschwanz oder für einen rothen Regenschirm halten könnte, es soll aber ein flammendes Schwert sein; das Gesicht ist nicht schön, aber noch viel weniger geistreich. Der Jüngling, dem auf dem Rücken ein zerzaustes, unendlich großes Flügelpaar angeheftet ist, sagt zwar gar nichts, er bleibt auf jede Frage stumm, ja er

scheint taubstumm zu sein und was noch schlimmer, er scheint auch nichts zu denken; er scheint lediglich den elenden Beruf zu haben, auf der Wand mit den unzähligen kleinen Farbenflecken einen großen Farbenfleck vorzustellen. Und du sollst der Wächter des Paradieses sein? Ach, ich verstehe dich, natürlich nicht des Paradieses für gewöhnliche Menschenkinder, sondern des Paradieses für die Pleinairisten, deren ewige Seligkeit einst wohl nach ihrer Vorstellung darin bestehen wird, am unendlichen Himmel der Farben ein Farbenfleck zu sein. Auch Ramberg spricht dem Bild die höhere geistige Bedeutung ab, „aber als bloßes Farbenspiel betrachtet, bietet die große Leinwand (sic) doch mancherlei Reiz. Stuck hat, so glauben wir, als er das Gemälde schuf, weder ans Paradies noch an seine Seligkeit gedacht. Er stellte sich einfach jene Farbenverbindung vor, welcher nunmehr auf dem Bilde Ausdruck gegeben ist . . . so entstand ein „Wächter des Paradieses“. Bisher quälten sich eben die Künstler, Stoffe zu finden und dem Publikum recht deutliche Geschichten zu erzählen. Dadurch (!) wurde viel Schablonenhaftes und Alltägliches in die Malerei eingeführt. Die Hellmalerei verzichtete auf die Erzählung und verzichtete auf die Verständlichkeit“ (a. a. O. S. 11). Und das sagt man zum Lob der Hellmalerei! Welche Verirrung bezüglich der fundamentalsten Kunstprinzipien! Nach diesen Grundätzen muß die Palette des Malers als bestes Gemälde erscheinen.¹⁾ Die armen Tröpfe, die noch nach Stoffen suchen für ihre Gemälde; es gibt nur einen Stoff, den Farbstoff.

Freilich — das sei zur Rechtfertigung und theilweisen Entlastung der Hellmalerei gesagt — auch die alte Schule der Malerei zeigte auf der Ausstellung manche

¹⁾ Mehnlich heißt es von Böcklin's aberwitzigem Bilde „Meeresstille“: „Das Ganze ist so unsinnig als möglich, aber (!) das Bild regt zu den seltsamsten Empfindungen an.“ (Ramberg S. 12). „Böcklin kennt wohl jeder, aber wenige verstehen ihn. Böcklin malt nicht für das große Publikum. Es liegt doch immer ein Etwas in Böcklin's Bild, das uns imponiert, wenn wir es auch nicht verstehen“ (die Malerei u. s. w. S. 21). O, daß ein Bessing erstünde und gegen solche Kritiker die Geißel schwänge, welche die Unvernunft als Beweis und Kriterium der Kunstfähigkeit offen proklamieren!

Schwächen, wenige tabellos vollkommene Leistungen. In ihrer Schwäche liegt ja eben auch die Stärke der Hellmalerei und das Geheimniß ihres Erfolges. Ein befriedigendes Bild großen Stils ist eigentlich kaum zu nennen; das historische Gemälde von W. Diez, „Episode aus dem dreißigjährigen Krieg“, verräth Phantasie und dramatische Gabe; Eisenhuts „Kriegsbeute“ ist gut gemalt, edel und sehr dezent aufgefaßt; Dante's Tod von Friedrich verdient nach Komposition und Ausführung Lob. Vielen Bedenken begegnet aber das Kolossalbild „Die Flagellanten“ von Karl Marr. Der Meister war in der Wahl seines Themas nicht glücklich; er hat hier entschieden zuviel auf seine jungen Schultern genommen. Wohl zeigt er großen Anforderungen sich gewachsen; die Veranlagung des Bildes hat etwas Imponirendes; die Architektur des Domes von Siena gibt einen großartigen Hintergrund für den gewaltigen, erregten Zug. Aber daß der Maler der wahren geistigen Bedeutung jener Bewegung irgendwie gerecht würde, davon ist gar keine Rede; er hat Studien gemacht in Irrenhäusern und in den Versammlungen der Heilsarmee und von hier hat er seine Typen für die Flagellanten geholt. Seine Auffassung der Sache verräth er hinlänglich darin, daß er einen lautschreienden Mönch dem Zug voranziehen läßt und nicht weit davon einen betenden junges Mädchen heftet; also die Mönche sind Veranstalter der Bewegung, aber sie begnügen sich, andere zur Geißelung zu fanatisiren, während sie selbst ihren Lüsten fröhnen. So malt man Geschichte. Zu allem Ueberfluß reitet (!) im Zug noch ein Bischof in pontificalibus als völlig müßige Figur.

Unter den Landschaften steht obenan „Bei Neapel“ von Oswald Achenbach, und Dills „Venetianisches Fischerboot“, ein Freilichtbild, das man sehen kann. Die Porträtsammlung gibt viel zu denken und zu kritisiren. In vielen Fällen möchte man dem Inhaber des betreffenden Gesichts wünschen, daß das Konterfei desselben auf Treue wenig Anspruch erheben könnte. Habermanns junge Dame, stark vornübergebeugt, spißt den Mund, als ob sie pfeifen wollte. Das weibliche Porträt

von Corinth und Kellers Dame in Weiß zeigen Gesichter von überwältigender Häßlichkeit; Kalkreuths lesende Dame ist ein interessantes Momente des Einschlafens porträtiert und wirkt unwiderstehlich einschläfernd auf den Beschauer; die erste Medaille aber hätte dem Kinderporträt von Seiz gebührt, mit den greisenhaften Zügen und den auf den Hals herabgerutschten mächtigen Ohren, vom „Spottvogel“ treffend umgetauft: Herr Oberregierungsrat M. M. seine Leibspeise erwartend.

Recht befriedigend, theilweise in ganz vernünftiger und nicht verhehlter Nachahmung der Niederländer, war das Genre vertreten. Defreggers Brautwerbung, Mittagrast und Studienkopf sind hier oben an zu setzen; dagegen in seinem historischen Bild „Vor der Schlacht am Berge Isel“ erreicht er freilich entfernt nicht mehr die dramatische Kraft seines bekannten letzten Aufgebots.

Die religiöse Malerei war auch dieses Jahr wieder schwach vertreten, — schwach nach Quantität und Qualität. Von höherer Bedeutung ist eigentlich bloß die Pieta des Hans Lichy von Wien, ein großes Gemälde, welches den Leichnam Jesu auf der Bahre liegend zeigt, umgeben von Johannes und den heiligen Frauen; die Gruppierung der je drei Personen zu Häupten und zu Füßen des Leichnams ist vortrefflich, die Felsenstaffage stimmungsvoll, die Affekte zugleich lebendig und religiös geklärt und beherrscht, die Malerei fleißig und bis auf den blauen Schleier einer der Frauen und den weißen der Mutter Maria wohl befriedigend. Die Himmelfahrt Mariä von Ludwig Löffz verleugnet die Tiziansche Assunta nicht, bringt nicht eigentlich ins Uebernatürliche vor, aber verdient voll das Prädikat rein, edel und fromm. Dagegen trifft Alois Delug in seinen heiligen Frauen am Kreuzweg, die in einer Felspalte den eben am Berg heraufkommenden Zug erwarten, den religiösen Ton nicht; die Seltsamkeit der Situation und die Art der Affektschilderung ließe eher an flüchtende Montenegrinerinnen denken. Von der „Maria“ des Wilhelm Volz meint selbst Remberg: „Hiesse das Gemälde „Mädchen im Freien“ und fehlte der Heiligenschein über dem Haupte des Bacchisches, wäre wohl die Welt im Lob einig.“ Eine Schwe-

ster derselben ist die „Himmelsbraut“ des Karl Voss, ein Ausbund dummer und blöder Sentimentalität. Die Madonna von Kayzner (Pastell) ist ein hysterisches Bauernweib; besser die Rast auf der Flucht nach Aegypten von Schabe in Rom, fein gemalt, etwas sentimental, aber Jesus und einige Engel haben viel zu dicke Köpfe. Hermann Lang in München bietet eine — wer möchte es für möglich halten? — völlig originelle Darstellung des Kreuzifixus; die freilich wohlfeile Originalität liegt darin, daß er den einen Fuß bedeutend höher annagelt als den andern; traurige Originalitätsucht, doppelt traurig, wenn der Maler an diesem Kunststück seinen ganzen Geist verpufft, so daß er für das Gesicht nicht ein Fünkchen mehr übrig hat, dreifach traurig, wenn er dem anatomischen Problem, das er sich selber stellt, gar nicht einmal gewachsen ist. Eigenthümlich muthet an die hl. Cäcilia von Adolf Hirschl; die Heilige liegt todt da, geisterhafte, singende Engel umschweben sie; draußen das Meer und am Himmel der silberlichte Mond; die bläuliche Farbengebung wirkt anfangs ganz bezaubernd; bei längerer Reflexion freilich kann man diese Häufung von Farbeneffekten nicht mehr billigen, zu deren Gewinnung Tod, Meer, Mond, Himmel und Geisterwelt in Bewegung gesetzt werden. „Jesus und die Ehebrecherin“ von Oskar Rex fällt auf durch die sonderbare Arrangierung der Scene zwischen den Stühlen einer Kirche, ist bloß als Kostümbild aufzufassen und versündigt sich gegen Religion und Sittlichkeit schwer dadurch, daß das Weib nicht eine Spur von Reue und Scham auf dem Antlitz trägt, sondern eher ein freches Lachen. Darstellungen aus der Passionsgeschichte wagen Hermann Prell mit seinem Judas Ischariot und Wilhelm Clemens: „Juda, verräthst du mit einem Kuß des Menschen Sohn“, — beide mit traurigem Erfolg. Im ersteren Bild ist die Situation ganz unklar; in einer wahren Nichtgegend mit einem weißrothen Klecks, der den Mond vorstellen soll, steht Judas in ziegelrothem Rock, mit der einen Hand im Bart arbeitend, mit der andern den Strick haltend; neben ihm zwei polnische Juden, die ihn zu mahnen scheinen, das Geld zu nehmen; dessen hatte es bei Judas nicht bedurft. Das Bild von Cle-

mens zeigt zwei Gestalten in erregter Konversation, Jesus dazu mit einem Gestus, der so wenig als die Erregung zu jenem Worte paßt. Die Höllenschilderung nach Dante (der zweite Ring) von Viktor Prouvé ist kaum ein religiöses Bild zu nennen; hier meint die darstellende Kunst wieder einmal ihre Grenzen soweit stecken zu können, als die Poesie; das Resultat ist ein Strom von Feuer und Fleisch mit viel ekligem Detail.

Zum Schlusse muß auch dieses Jahr jener Name wieder genannt werden, der auf dem Gebiet der religiösen Malerei seit einiger Zeit einen so widrigen Klang erlangt hat: F. von Uhde. Er hat nur ein religiöses Gemälde ausgestellt und mit diesem die erste Medaille erworben; der Vorwurf desselben ist: „Lasset die Kindlein zu mir kommen.“ Sein Christus hat auch hier wieder den bekannten Uhde'schen Typus mit dem traurig-blöden Gesicht, das sich nur halb zu zeigen wagt; er sitzt auf einem Stuhl in einer Bauernstube und hat dreckige Kinder und häßliche Bauernweiber in heutiger Bauerntracht um sich; der bäuerische Stumpfsinn ist sehr gut getroffen; über einzelne Kinder verwundert man sich, sie sind wirklich besser gemalt, als es sonst Uhde's Gewohnheit ist, und bei aller Schmierigkeit zeigen sie eine gewisse Naivetät. Der Prämiiungskommission müßte man in der That sehr dankbar sein, wenn sie offen sagen wollte, was sie eigentlich an diesem Bild mit dem ersten Preis belohnen wollte. Von Geist ist in demselben keine Spur zu entdecken, geschweige von religiösem Geist; das ist nicht der Heiland, der in Kindesseelen seinen göttlichen Segen gießt, das ist ein Wohlthäter, der der ländlichen Jugend die Nasen putzt und die Gesichter reinigt, oder ein Landdoctor, dem die Bäuerinnen ihre Kinder zum Impfen bringen.

Mit Befriedigung ist zu konstatiren, daß die grauenvollen Uhde'schen religiösen Bilder von allen kompetenten Beurtheilern — darunter rechnen wir, was religiöse Bilder anlangt, die Jury nicht — einstimmige Verurtheilung gefunden haben, sowohl katholischer- als protestantischerseits, soviel wenigstens uns bekannt wurde. Nur ein Versuch einer Ehrenrettung des religiösen Malers ist uns zu Gesicht ge-

kommen, von welchem wir kurz unsern Lesern Notiz geben. Im evangelischen Organ „Christliches Kunstblatt für Schule und Haus“, herausgegeben von H. Merz in Stuttgart, 1889 Nr. 3, erhebt sich eine Stimme nicht ohne Enttäuschung dagegen, daß auch von evangelischer Seite man Uhde's Leistungen nicht anerkannt habe, obwohl doch dieselben als „nicht für die Reichen und Satten gemalt“ von dieser Seite hätten Anerkennung erwarten können. Wohl dieselbe Feder wagt dann in Nr. 4 eine Parallele zwischen dem Abendmahl Uhde's und Lionardo's und will beide auf eine gleich hohe Linie der Künstlerschaft stellen; zwar habe Lionardo in der Person Christi das Vollendetste geleistet, aber Uhde habe dafür mit den Jüngern sich eingehender befaßt; letztere haben bei Lionardo, außer Johannes und Judas, bloß etwas Schematisches, bei Uhde seien sie aufs Stärkste individualisirt; das Verbrechen (von welchem der Herr gesprochen) reflektire sich „naturgemäß in dem einen und andern Kopf so, daß diejenigen nicht ganz Unrecht haben, welche davon sprechen, daß die Jünger Verbrechern gleich seien“; dabei seien Köpfe und Hände meisterhaft gezeichnet und das Einzelne komme eigentlich nur bei ihm zum Recht. Dies die Ausführungen des Vertheidigers. Die Redaktion läßt zwar die ästhetisch horrende Vergleichung mit Lionardo und die unrichtige Kritik über das Abendmahl des Letzteren, wie die mehr als seltsame Motivirung der Gaunergesichter der Apostel ohne Gegenrede passiren, steht aber doch nicht an, zu erwidern, daß gegen Uhde's Bilder sich „Bedenken aus dem Evangelium“ erheben und daß Uhde's Christus „das volle evangelische Heilandantlig“ nicht zeige; Christus und die Apostel seien Gestalten „abgezehrt und abgelebt in übergeistlicher Selbstpeinigung und Selbstabdtödtung durch Fasten und Wachen“, solche aber seien wohl „Früchte katholisch-mönchischer Heiligkeit aber nicht evangelischer Gottseligkeit“. Daß das protestantische Organ mit uns (vergl. hiezu die Kritik im vorigen Jahrg. S. 104 ff.) einig ist in Verwerfung von Uhde's religiösem Schaffen, wenn freilich auch diese Verwerfung fast zu mild ausgesprochen wird, freut uns. Im Auffuchen der Her-

kunst von Uhbe's Typen ist es aber doch wohl fehlgegangen; überall konnte man hören und lesen, daß Uhbe's Christus größte Verwandtschaft mit einem Methodisten- oder Pietisten-Prediger zeige. Somit gehört er sicher nicht der katholischen Kirche, noch weniger einem Mönchs-kloster an, und nicht hierin kann der Grund liegen, warum seinem Antlitz „die evangelische Gottseligkeit“ fehlt. Daß es das Heilandantlitz des Evangeliums nicht ist, das sagen auch wir.

Erweiterung und Vergrößerung von Kirchen.

(Schluß.)

Nur wenige Worte mögen die ausgedehnte Untersuchung, die durch diesen ganzen Jahrgang des Archivs sich hinzieht, zum Abschluß bringen. Gegen die Eingangs entwickelten Prinzipien ist ein Widerspruch nicht zu uns gedrungen. Dagegen werden manche mit den vorgeführten Lösungen der praktischen Fälle vielleicht nicht immer einverstanden sein. Wollen sie aber die Güte haben, dieselben mit jenen Grundsätzen in Vergleich zu stellen, so werden sie sich vielleicht nicht mehr daran stoßen. Es sind arme Kirchen und es sind Nothfälle, für welche unsere Lösungen berechnet sind, und für die letzteren wollen wir durchaus kein anderes Lob beanspruchen, als daß sie mit weiser, ja mit äußerster Sparsamkeit und mit möglichster Pietät für das Alte armen Gemeinden zu räumlich genügenden Kirchenbauten verhelfen; das Lob gilt uns mehr als das Zeugniß, daß wir im Stande seien, für Hunderttausende prunkvolle Kirchenpläne zu entwerfen.

Nur Eines soll noch betont werden. Indem wir uns in solcher Weise an die Gesetze der Sparsamkeit binden, verzichten wir durchaus nicht völlig auf die Schönheit der Kunst. Unsere Lösungen bieten, wenn auch in bescheidenen Grenzen, immer noch schöne Gelegenheit zu ästhetischer Gestaltung des Baues. Wir haben absichtlich uns auf die Grundrißbildung beschränkt; das Weitere soll dem Techniker vorbehalten bleiben; darin zeige er seine Kunst und seine Weisheit, daß er innerhalb dieser vom Bedürfnis, von Sparsam-

keit und Pietät gezogenen Linien und über denselben einen Bau sich erheben lasse, in welchem alte und neue Theile sanft sich verschmelzen und welchen die einfachsten, feuchtesten und diskretesten Mittel architektonischen Schmuckes entsprechend zieren.

Wenn aber die Armut so groß wäre, daß an architektonischen Schmuck gar nicht gedacht werden kann, so lasse man dem Bau im Aeußern sein Armutsgewand und lege es nur darauf ab, im Innern durch kluge Bemalung einen würdigen Raum herzustellen. Eben der Malerei kommt in diesen Fällen eine sehr ehrenbe Aufgabe zu: die Dissonanzen, welche aus Verbindung von Altem und Neuem entstehen können, mild zu lösen, der Armut ein Gloriengewand umzuwerfen, die unscheinbare Architektur zu heben und zu verebeln.

Sollte aber irgend jemand Zweifel haben an der Ausführbarkeit der obigen Projekte, so sei ihm zur Beruhigung gesagt, daß ein Teil derselben bereits ausgeführt ist und seit Jahren und Jahrzehnten in jeder Hinsicht allen Bedürfnissen und allen Anforderungen der Kunst entspricht, auch alle Garantien für weiteren Bestand aufweist.

Ein Evangelienpult aus der frühromanischen Periode.

Mitgetheilt von Stadtpfr. Eugen Reppler.

Einer jedenfalls sehr glücklichen Verschlingung von Umständen, die wir jedoch nicht mehr zu entwirren vermögen, ist es zu danken, daß in der jüngsten unter unsern alterthümlichen Kirchen — die Stelle, auf der sie steht, war vor 290 Jahren noch dichter Wald — in der Stadtkirche zu Freudenstadt sich die beiden uraltesten Skulpturwerke des christlichen Schwabens erhalten haben, nämlich: der Taufstein, von welchem in unserer ersten Nummer dieses Jahrgangs die Rede war, und das archaische Holzschneidwerk, dessen Abbildung wir hier geben: beide wohl um ein ziemliches älter als die zwei in der Stuttgarter Alterthumsammlung befindlichen Figuren strengsten Stils, Maria und Johannes vorstellend, welche aus dem Kloster Murrhardt stammen.

Zeigen die Thier-Reliefs jenes Tauf-

steins in ihrem rohen Naturalismus so gut wie gar keinen Stil — nur die Gebilde am Sockel sind jenen, welche bisweilen die Ecken frühromanischer Säulenbasen zieren, analog, während der zweimal angebrachte, tauartig gedrehte Stab, die



Kabelverzierung, bekanntlich sonst für den normannisch-romanischen Stil bezeichnend ist —, so haben dagegen diese vier hagern, in enge sackartige Gewänder eingeschnürten Evangelisten-Gestalten mit den langgezogenen leblosen Gesichtern und den spitz zulaufenden starren Bärten noch etwas von dem byzantinischen Typus an sich. Deswegen muß natürlich an eine bewußte Nachbildung byzantinischer Vorbilder nicht gedacht werden: ausdruckslose Augen und groteske Gestalten verstehen sich auf solcher Kindheitsstufe der Kunst ohne weiteres! Die in den Gesichtern fehlende Individualisierung suchte der primitive Künstler herinzubringen in der Behandlung der Haare. Bei zweien sind dieselben in der Mitte sorgfältig gescheitelt und in festanliegenden

Strähnen nach beiden Seiten gekämmt, während sie in parallelen, an den Enden gelockten Schnüren gleichmäßig vom Wirbel ab über den Kopf von St. Markus herabfließen und schafswollenartig als dichter Knaus das Haupt des hl. Lukas bekleiden. In jeder dieser Formationen ragen sie übrigens tief herein und verengen die Stirn. Die Gesichter sind schon mehrfach übermalt; dagegen zeigen die Gewänder mit ihren sorgfältigen übrigens nur liniereten Falten zum Theil noch die ursprüngliche Fassung, vorherrschend in Weiß und Blau; so wenigstens bei einem der Bilder, während bei einem andern kräftiges Roth unter dem Weiß entdeckt wurde.

Diese vier langgestreckten, 92 cm hohen Karyatiden stehen nun, die Rücken gegeneinandergekehrt, auf den vier Halbkreisen eines Bierpasses, der in einem gleichfalls im Bierpaß geformten steinernen Untersatz von 20 cm Höhe eingelassen ist, und walten mit viel Würde ihres Amtes, mit erhobenen, eng an den Leib gepreßten Armen die runde Scheibe zu stützen, auf welcher das eingeschweifte Pult aufsitzt, das an seinen mit Viertelstäbchen umrahmten Seiten die vier Symbole in erhabener Arbeit (die Thiere geflügelt, den Engel mit ziemlich naivem Gesichtsausdruck) zeigt. Das Ganze mißt 1,37 m in der Höhe. Die ursprünglich sehr geringe Schrägung des Pultes wurde in der Renaissancezeit durch einen steil abfallenden Aufsatz, offenbar für Auflegung von Notenheften, erhöht. Die vorbenannte Scheibe liegt übrigens nicht mehr, wie sie sollte, auf dem Nacken der Träger auf, sondern ist nur durch eiserne Bänder locker mit denselben verbunden. Der Zusammenhang zwischen den, jetzt meist abgeschlagenen, Armen und ihren den Wulst der Scheibe umfassenden Fingern ist unterbrochen, und es ist kein Zweifel, daß nur die Dazwischenkunft des Braven, der die Eisenbänder anbrachte und die beiden Hälften, wenn auch nothdürftig, an einander befestigte — er bewies dadurch sicherlich ein seiner Zeit weit vorausseilendes Kunstverständnis —, dieses merkwürdige Evangelienpult rettete. Möchte es das Kunstverständnis unserer Tage wenigstens dahin bringen, daß ein so seltenes Stück Alterthum, um welches manche Kunstsammlung uns beneiden dürfte, künf-

tigen Schicksalschlägen entrückt und als bald von seinem jetzigen durch die Restaurationsarbeiten sehr bedrohten Standort, wo es nicht zu Haus ist und wo es nichts nützt, an eine gesicherte und mehr in den Gesichtskreis gerückte Stätte verbracht werde!

Ornat im spätgothischen Stil.

Zwei Gründe bestimmen uns, unsern Lesern auf der Beilage den Ornat vorzuführen, welchen die Geschwister Osian-der in Ravensburg voriges Jahr in München ausgestellt hatten: die Schönheit der Zeichnung und die Gebiegenheit der Ausführung. Erstere stammt von Professor Spieß in München und verdient alles Lob, weil sie aufs Feinste sich der Technik der Stickerei accommodirt. Das architektonische Motiv ist in der Nadelmalerei sehr schwierig zu behandeln, hier aber in mustergiltiger Weise, unter Anlehnung an alte Vorbilder gehandhabt; die Architektur ist weder steinern noch hölzern, sondern mit weisem Takt für die Nadel zurechtgerichtet. Was die Ausführung anlangt, so hält sich die Technik der Stickerei ebenfalls an mittelalterliche Originale; sie verzichtet auf alle Applikationen und führt die ganze Zeichnung samt dem Grund im Haute-lise-Stich aus; die architektonischen Ornamente und der untere Theil des Figurenhintergrundes sind in Gold abgehftet, der obere Lufthintergrund bläulich gestickt, die Pflanzenornamente lebhaft polychrom gehalten; das Figürliche so delikatt behandelt, daß es wirklich als Nadelmalerei bezeichnet werden kann. Der Ornat ist verkäuflich; die Aermel der Dalmatik sind des Raumes wegen eingeschlagen. Das Pluviale ist in kleinerem Maßstab gezeichnet als Casula und Dalmatik. Die Casula, deren seitliche Enden in der Abbildung weggefallen sind, wurde 1888 nach Holland gefertigt. Die Zeichnung des Ornates ist als Eigenthum der obgenannten Firma gesetzlich geschützt. Die Arbeiten der Firma Osian-der fanden auch auf der Katholikenversammlung in Bochum ungetheilte Anerkennung und wurden als Perlen der Ausstellung bezeichnet.

Literatur.

Der Erzengel Michael in der bildenden Kunst. Ikonographische Studie von Dr. Friedrich Wiegand. Stuttgart, Steinkopf 1886. 83 S. Preis 1,60 M.

Eine, was das biblische und patristische Ma-

terial anlangt, ziemlich magere, in den Resultaten zu beanstandende Einleitung über die Engelverehrung überhaupt leitet über zu einer sehr interessanten Studie über den hl. Michael. Die biblischen Grundlagen der Verehrung des letzteren werden richtig aufgezeigt und in geistreicher Weise schon antecipando ausgesponnen, daß und wie diese biblischen Momente sich als abbildungs- und ausbildungsfähig dem Künstler darbotten. Die ersten Spuren der Verehrung des Erzengels zeigt der Verfasser auf in der Legende von der Versenkung des Lufstürms in einen Felsenspalt in der Nähe von Colossä, in dem Michaelsheiligthum in Alexandrien vom Anfang des vierten Jahrhunderts und in dem Michaelstempel in Konstantinopel. Die ersten Bilder gehören der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts an; das älteste, ein Mosaik, wurde in der Absis des alten Heiligthums San Michele in Affricisco in Ravenna gefunden und mit dem ganzen Mosaikschmud nach Berlin gebracht, wo es noch unausgepackt im Hofbaudepot sich befindet (S. 8). Auf allen byzantinischen Bildern hat St. Michael im Wesentlichen eine adorierende und assistierende Rolle; er ist noch nicht in selbständiger Bedeutung, in eigenem Handeln und Thun vorgeführt. Auch die ältesten Bilder des Abendlandes (Mosaik von ca. 830 in San Ambrogio in Mailand, Darstellung an der Pala d'oro in Venedig, zehntes Jahrhundert, Mosaik in Torcello ca. zwölftes Jahrhundert, Freske aus dem zehnten Jahrhundert in der sog. Katakomba von Verona) zeigen ihn lediglich in der Assisenz, höchstens Heilige patronisierend.

Das erste Bild, auf welchem St. Michael gemäß der von der byzantinischen Kunst gar nicht beachteten Stelle apoc. 12, 7 f. im Kampfe erscheint, befindet sich auf der Broncehiere der Grottenkirche des Monte S. Angelo (Gargano) von 1076; es ist, wie der Verfasser überzeugend nachweist, vom Norden inspirirt. Im Norden nämlich bildete sich Kult und Typus des heiligen Michael weit rascher und reicher aus, und es ist in der That glaublich, daß dies seinen Grund darin hat, weil die Verehrung dieses Erzengels den besten Ersatz bot für den Wuotan- und Zio-kult, — nicht als ob das Christentum seinen Michael nach diesen Göttern erst gebildet hätte, sondern weil die Gestalt des Erzengels nach Schrift und Glaubensanschauung Charakterzüge hat, die denen im Wilde Wuotans und Zio's einigermassen entsprechen. Er ist Krieger und Held und nach der Ausdeutung der Judasstelle auch Seelengeleiter. Als Drachentödder, Seelenretter, Seelenrichter und Seelenwäger stellt ihn nun die nordische Kunst mit Vorliebe dar, und erst von hier aus kommt der Drachenkampf in die italienische Malerei und findet Michael im Gerichtsbild seinen Posten und seine Funktion.

Dies die Hauptergebnisse der Studie eines Mannes, welcher am Gegenstand seiner Forschung zwar keinen eigentlichen Perzens- und Andachts-antheil, aber ein hohes theoretisches Interesse nahm und welchem außer der Gründlichkeit der Untersuchung und der klar sichtenden Darstellung nachzurühmen ist, daß er einen der Sache durchaus würdigen, pietätvollen Ton von

Anfang bis zu Ende festhält und nirgends die neuerdings in Arbeiten dieser Art mitunter beliebte dummjocose, über Anschauungen früherer Zeiten witzelnde Manier nachahmt. Der unpassende Ausdruck Moranten für die Beipersonen der bekannten italienischen hl. Familien dürfte in Assistenten umgewandelt werden; wenn hier St. Michael öfter in der Nähe der Madonna erscheint, so ist daraus noch nicht zu schließen, daß besondere Beziehungen zwischen beiden angedeutet werden wollen, sowenig als bei den anderen Heiligen (vgl. S. 61). Die „weiße Lunika“ und der „brolatene Chorrod“ S. 75 dürfte eher als weiße Albe und brolatene Dalmatik zu bezeichnen sein. — **Reppler.**

Martin Knoller. Ein Leben im Dienste der christlichen Kunst. Mit besonderer Berücksichtigung der Werke Knollers in seinem Vaterland, dargestellt von A. Menghin. Meran, Januar 1887. 12. 80 S. Preis 60 Pf.

Das Büchlein ist fast zu klein für den großen Meister, mag aber gute Dienste thun, bis wir eine eigentliche Monographie über ihn erhalten. Mit seinen fleißig zusammengesuchten Notizen, seinen gut gemeinten, für den Meister schwärmenden, wenn auch nicht genügenden Ausführungen, mit seinem Porträt des Meisters, das seinen geistvollen Kopf und sein hellblitzendes Künstlerauge bewundern läßt, mag dieses Schriftchen immerhin wieder die Aufmerksamkeit auf diesen zweifellos größten Maler seiner Zeit lenken. Denselben Zweck haben die folgenden Zeilen, die gleichverweise das obige Büchlein und den Meister und seine Werke freundlicher Beachtung empfehlen möchten.

Martin Knoller, geboren 8. Nov. 1725 in Steinach in Tirol, gestorben 24. Juli 1804, hatte zu seinem eigentlichen Lehrer den Direktor der bildenden Künste in Wien, Paul Troger und wurde von ihm namentlich zur Fertigkeit im Zeichnen ausgebildet. Als 30jähriger Mann kam er nach Rom, kam hier zur Erkenntniß, daß er nichts könne und gab sich ganz in die Schule der großen Italiener, namentlich aber des drei Jahre älteren, eben damals in Rom blühenden Raphael Mengs. Hier bildete sich allmählich der Charakter seiner Kunst heraus; dieselbe theilt den frei naturalistischen Zug der ganzen damaligen Kunst, übertrifft aber letztere an Tiefe der Gedanken und an Wärme und Wahrheit des religiösen Gefühls. Die Sicherheit und Virtuosität der Zeichnung ist staunenswerth, seine Phantasie unerschöpflich; sein künstlerisches Schaffen ein genial leichtes und rasches, aber nie flüchtig und oberflächlich, sondern im Bunde mit dem ganzen Interesse des Geistes und mit dem Fühlen seines Herzens; die Kompositionen läßt er mit spielender Leichtigkeit und mit schöpferischer Kraft aus dem Pinsel fließen; sie sind nach jöppischer Art frei und ungezwungen, mitunter ausgegossen, aber doch nicht willkürlich, nicht ohne logisches

und künstlerisches Band. Dabei ist Knoller ein Farbenkenner und Farbenfreund ersten Ranges. Ein Hauptverdienst obigen Büchleins ist die Aufzählung aller Werke des Meisters in Italien und Deutschland. Wir nennen hier kurz die Orte, wo Hauptwerke des Meisters sich finden, und bitten, auf Reisen dieselben nicht übersehen zu wollen. Aus der voritalienischen Periode sind die Fresken am Plafond der Pfarrkirche in Aurach im Buxterthal, ebenso das Hochaltarbild. In Italien fertigte er Altarblätter für die Kirche all' Anima in Neapel (unbefleckte Empfängniß Mariä Geburt und Vermählung); in der Kirche Della Minerva in Assisi sind von ihm zwei Altarblätter (Madonna und St. Philipp Neri und Tod des hl. Joseph); in Rom im Campo-santo eine Freske: die Kreuzabnahme; in Mailand malte er mehrere Paläste. In Deutschland sind seine Hauptwerke die Fresken in der Klosterkirche von Ettal in Bayern, in der Servitenkirche zu Bolders in Tirol und in der Klosterkirche zu Neresheim in Württemberg, die letzteren die vorzüglichsten. Es sind sieben große Kuppelbilder, darunter das Riesengemälde, die triumphierende Kirche darstellend, in der Hauptkuppel. Zu unserer Freude können wir die Mitteilung machen, daß Herr Photograph Sinner von Tübingen sich an die fast unlösbar scheinende Aufgabe gemacht hat, dieses Bild photographisch aufzunehmen, und zwar mit bestem Erfolg. Demselben danken wir auch erste, sehr gelungene Aufnahmen des Baues. Wir werden später ausführlich darüber berichten.

Annoncen.

Verlag von B. B. Voigt in Weimar.



ücher =

Ornamentik

in Miniaturen, Initialen, Alphabeten u. s. w.

In historischer Darstellung, das IX. bis XVIII. Jahrhundert umfassend.

Herausgegeben von

A. Niedling in Aschaffenburg.

30 Foliotafeln, zum Teil in Farbendruck.

Mit erklärendem Texte.

gr. Folio. 12 Mar.

Borräthig in allen Buchhandlungen.

Mit einer artistischen Beilage: Ornat im spätgothischen Stil.



Permanente Ausstellung von Arbeiten kirchlicher Kunst

verbunden mit Verkauf

Rothebühlstraße 77/1, Straßenbahnhaltestelle „Feuersee“
(Rudolf Engler)

Stuttgart

umfassend:

Reproductionen

in Stich, Radirung, Holzschnitt, Photographie
aus dem Gebiete der christlichen Kunst.

Werke

der Sculptur,

- „ Kleinkunst aus edlen Metallen (Leuchter,
Kelche etc. etc.),
- „ Weberei und Stickeerei (Paramentik),
- „ Galvanoplastik, des Zink- und Eilengusses,
- „ Kunstschloßerei und Kunstschreinerei,
- „ Lederverarbeitung und Buchbinderei,
- „ Glasmalerei und Mosaik,
- „ Marmor-Industrie (Altartische und Mosaik-
bodenplatten).

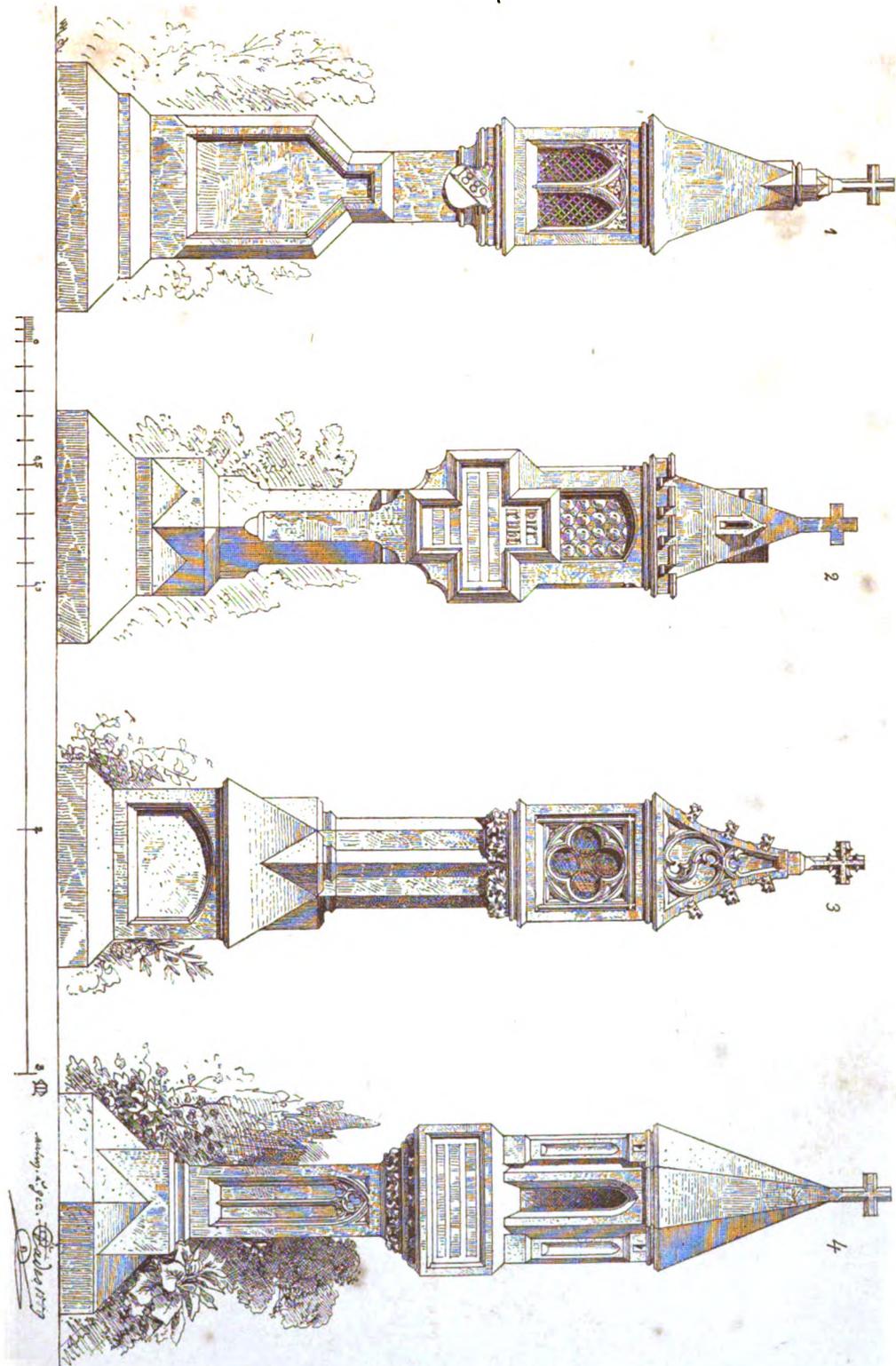
Gußstahlglocken des Bochumer Verein für Bergbau.

Es wird zu den Originalpreisen der Aussteller
excl. der Verpackungs- und Frachtspesen verkauft.

Die Ausstellung ist jeden Wochentag von 9–12 Uhr Vormittags und
von 3–6 Uhr Nachmittags geöffnet und enthält neben den Gegenständen
für kirchlichen Gebrauch auch viele solche wie z. B. Kreuzfigür, kleine
Statuen, Glasmalereien, Leuchter etc. etc., welche sich zu Schmuck und
Gebrauch von Wohnräumen eignen.

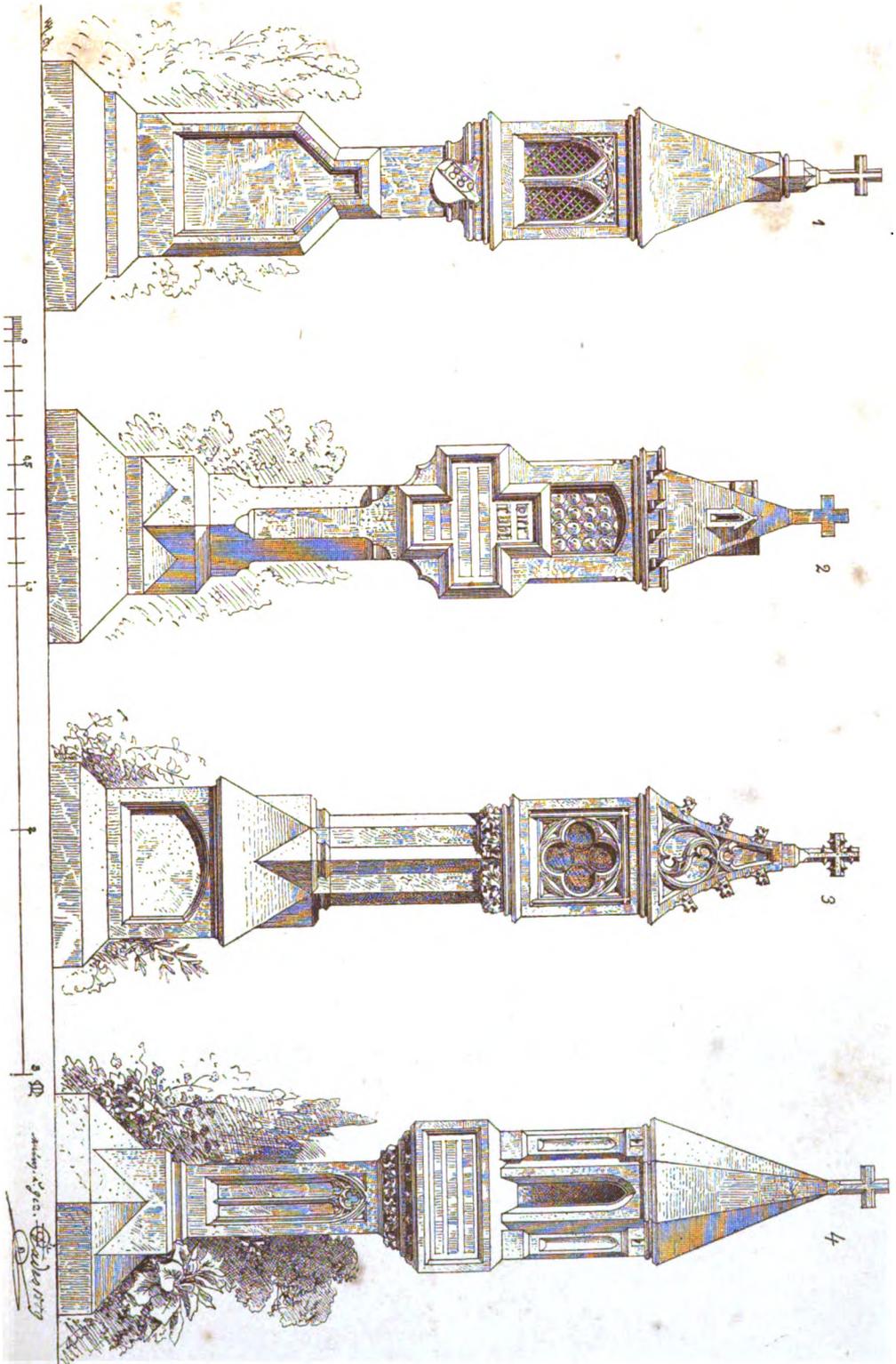
Archiv für christliche Kunst.

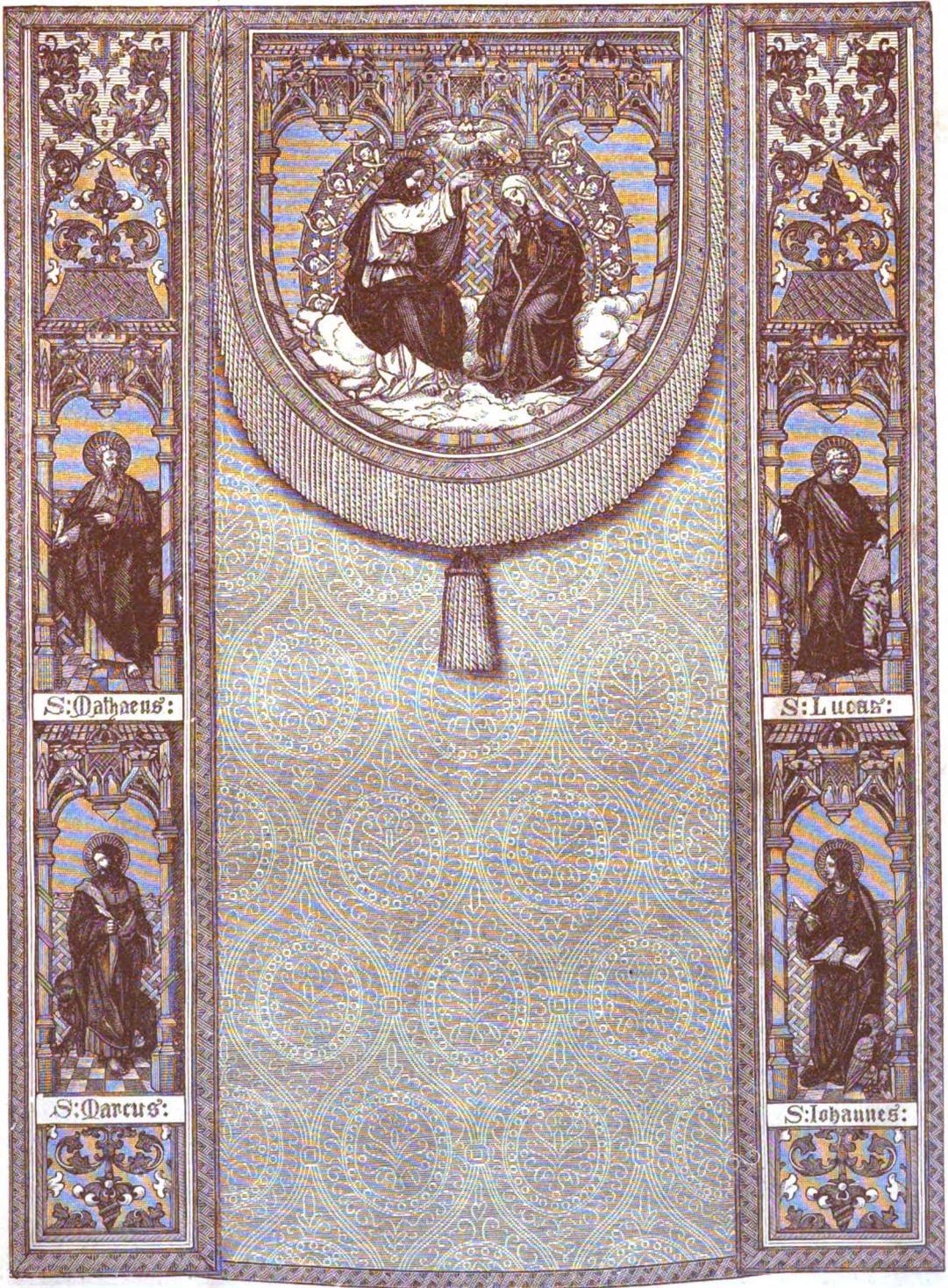
Todtenleuchten.



Archiv für christliche Kunst.

Todtenleuchten.



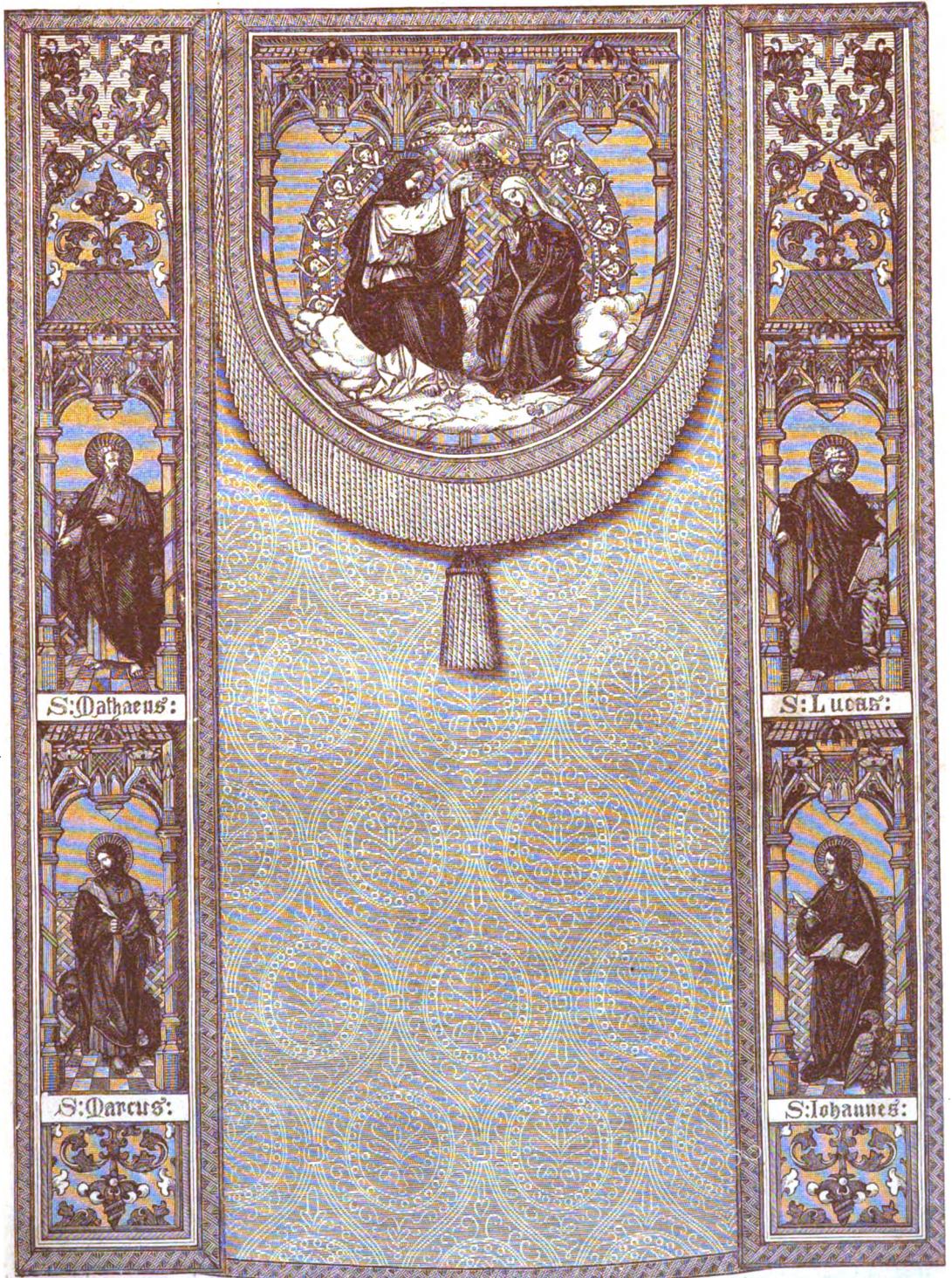


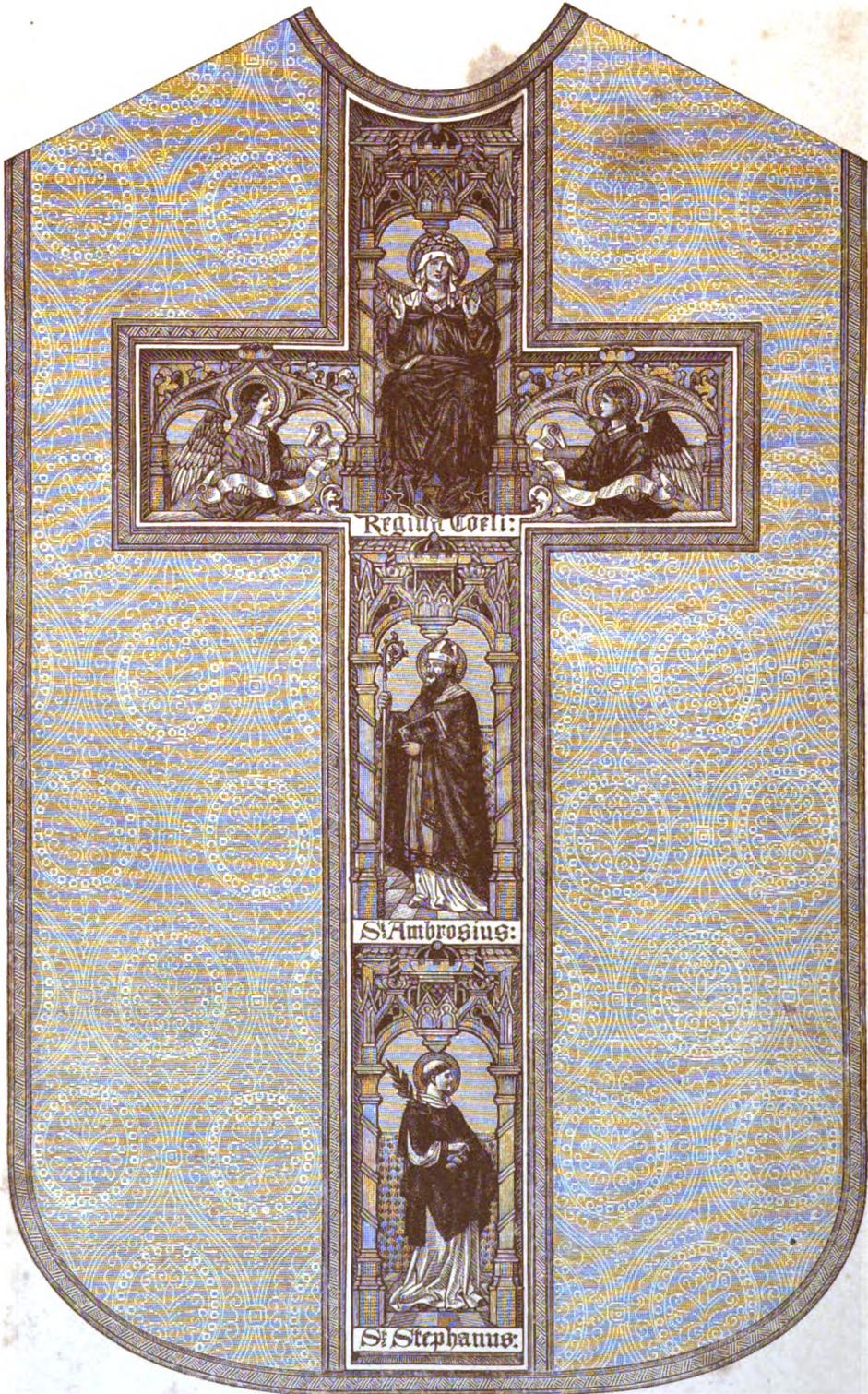
S:Matheus:

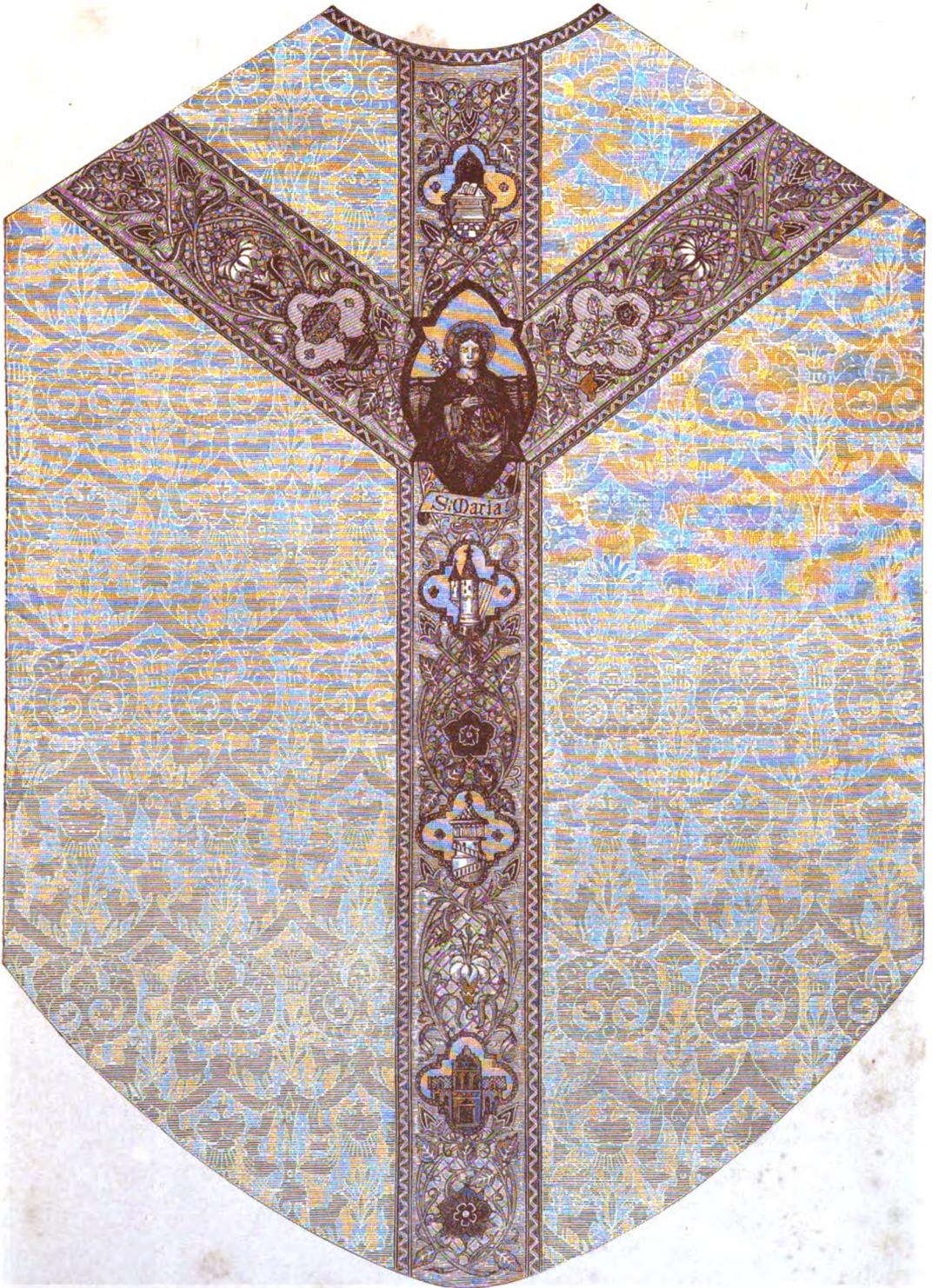
S:Lucas:

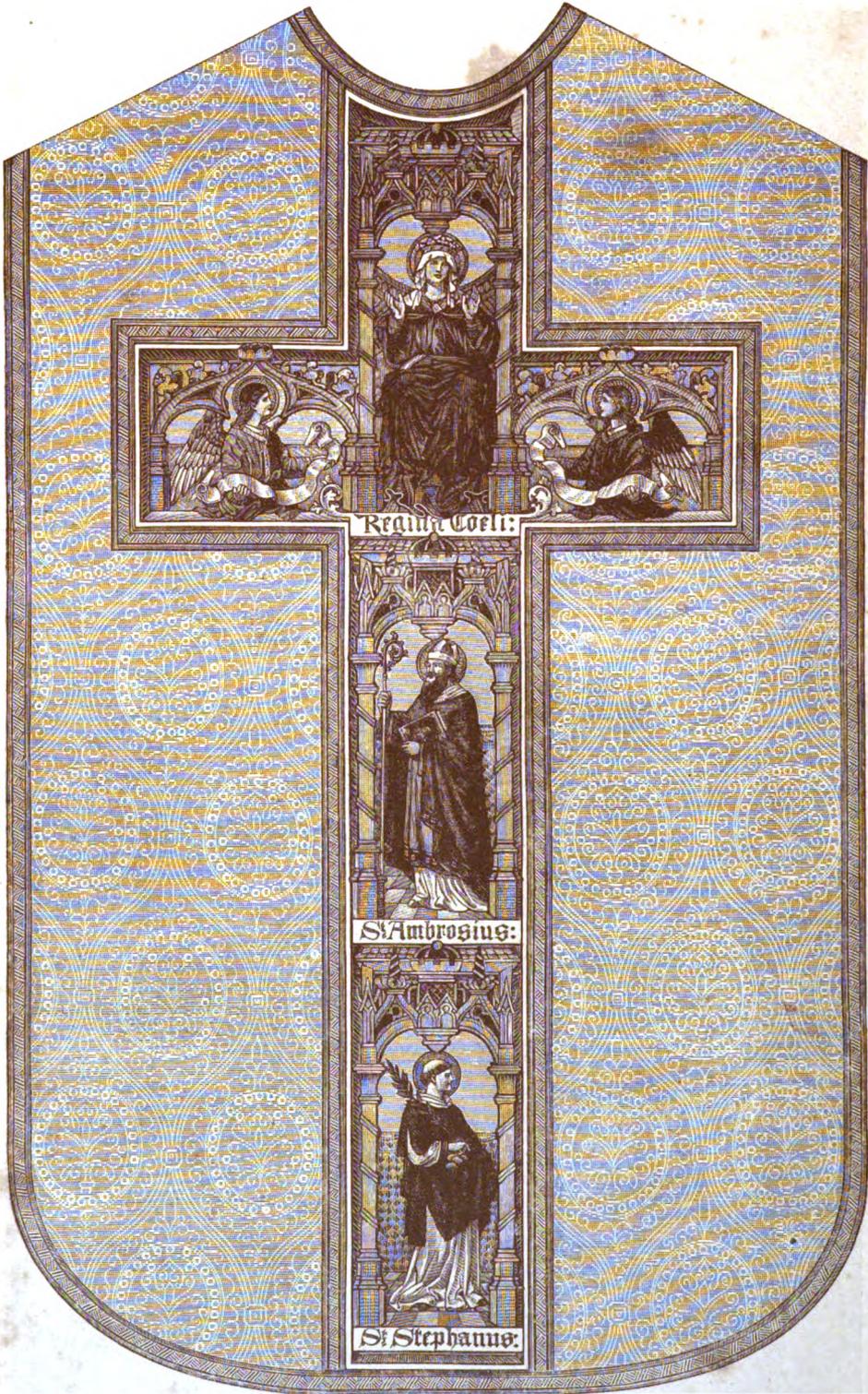
S:Marcus:

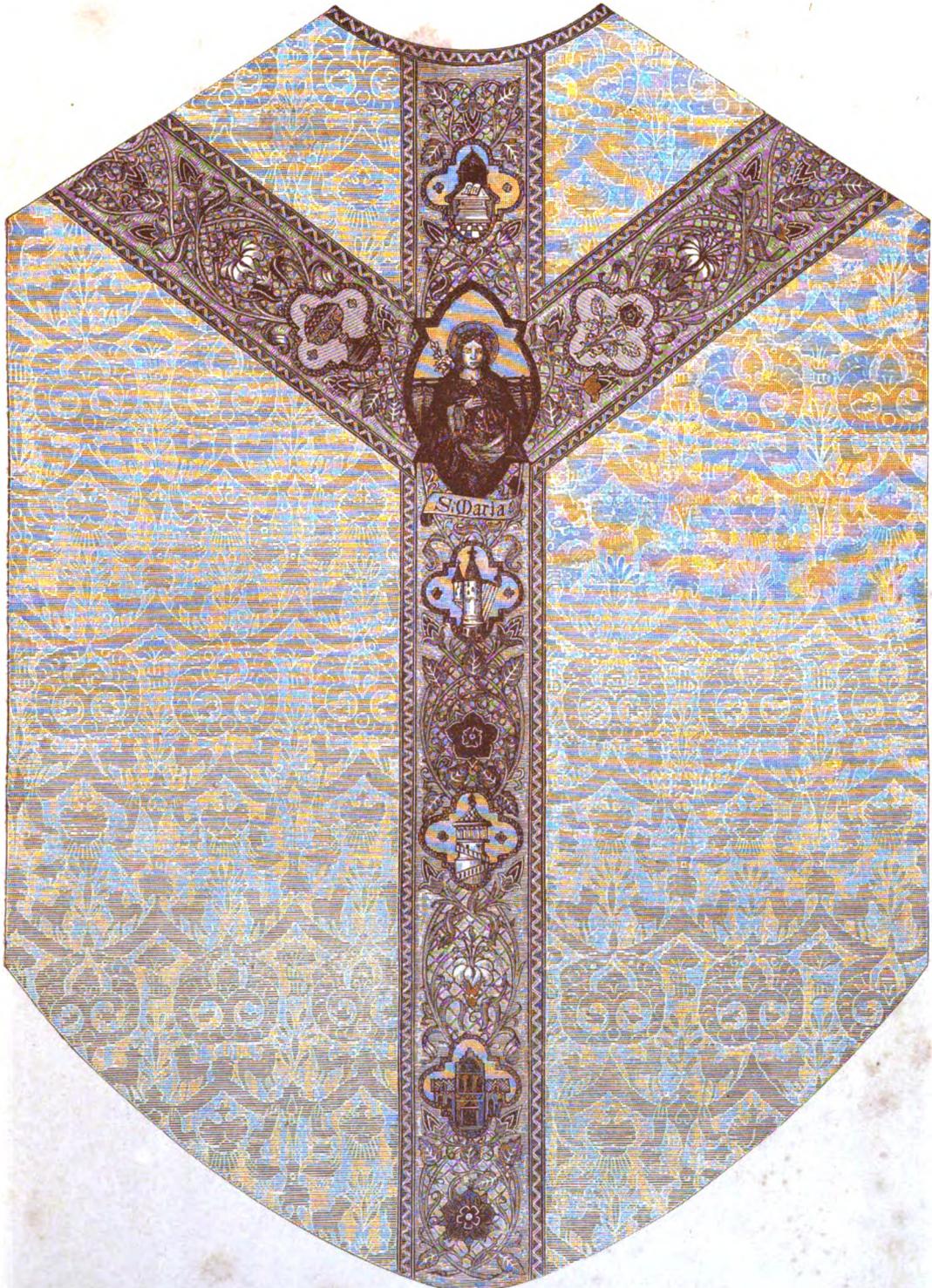
S:Iohannes:















Romanischer Taufstein



Freudenstadt (Württemberg).











Romanischer Taufstein i



Freudenstadt (Württemberg).