

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Professor Dr. Keppeler.



XII. Jahrgang.

1894.



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.	Ein bischöfliches Kunstmuseum . . .	1		tur-, insbesondere Brief- und	
	Der Tabernakel zu Weilberstadt . . .	2		Kartenmaler (Fortsetzung) . . .	66
	Die Kirchenrestauration in Glatt			Literatur . . .	68
	(Hohenzollern) (Schluß) . . .	5	Nr. 8.	Vorschlag zu einem neuen Kirchen-	
	Neue religiöse Kunstwerke . . .	8		baustil . . .	69
	Annoncen . . .	8		Der angebliche Ravensburger Bild-	
Nr. 2.	Der Tabernakel zu Weilberstadt			schneider Friedrich Schramm . . .	70
	(Schluß) . . .	9		Zur Baugeschichte der Rottweiler	
	Einblick in die Sammlung Hirscher	13		Kirchen . . .	72
	Literarisches . . .	16		Ueber schwäbische (Ulmer) Minia-	
Nr. 3.	Die Bemalung unserer Kirchen . . .	17		tur-, insbesondere Brief- und	
	Ein Altarkreuz in Renaissance . . .	20		Kartenmaler (Fortsetzung) . . .	72
	Ein Beitrag zur Geschichte der			Die „Deutsche Gesellschaft für christ-	
	Kirchenbaukunst im Mittelalter	21		liche Kunst“ auf der Münchener	
	Literatur . . .	23		Jahresausstellung . . .	75
Nr. 4.	Die Bemalung unserer Kirchen		Nr. 9.	Der angebliche Ravensburger	
	(Fortsetzung) . . .	25		Bildschneider Friedrich Schramm	
	Monstranz im Renaissancestil . . .	30		(Schluß) . . .	77
	Neues zur Baugeschichte der Prä-			Der Altarbau der Gegenwart. III.	79
	monstratenser-Abtei Weissenau			Ueber schwäbische (Ulmer) Minia-	
	und ihrer Kirche . . .	32		tur-, insbesondere Brief- und	
	Literarisches . . .	35		Kartenmaler (Schluß) . . .	80
Nr. 5.	Die Bemalung unserer Kirchen			Notiz über Isaaß Kiening, Maler	
	(Fortsetzung) . . .	37		von Isny . . .	83
	Neues zur Baugeschichte der Prä-			Literatur . . .	84
	monstratenser-Abtei Weissenau		Nr. 10.	Die Gemäldeammlung des bischöf-	
	und ihrer Kirche (Fortsetzung) . . .	40		lichen Diözesan-Museums in	
	Ueber schwäbische (Ulmer) Minia-			Rottenburg a. N. . .	85
	tur-, insbesondere Brief- und			Proportionskanon mittelalterlicher	
	Kartenmaler . . .	45		Bauten . . .	91
	Annoncen . . .	48		Gedanken über die Zukunft der	
Nr. 6.	Die Bemalung unserer Kirchen			christlichen Kunst . . .	92
	(Fortsetzung) . . .	49		Literatur . . .	96
	Ueber schwäbische (Ulmer) Minia-		Nr. 11.	Nachrichten über in Württemberg	
	tur-, insbesondere Brief- und			gefundene alte Wandmalereien	97
	Kartenmaler (Fortsetzung) . . .	54		Gedanken über die Zukunft der	
	Neues zur Baugeschichte der Prä-			christlichen Kunst (Schluß) . . .	101
	monstratenser-Abtei Weissenau			Defensives zur BildhauerSchraumm-	
	und ihrer Kirche (Nachträge) . . .	55		Frage . . .	102
	Kunsthistorische Fortsetzungswerte	55	Nr. 12.	Nachrichten über in Württemberg	
	Literatur . . .	56		gefundene alte Wandmalereien	
	Annoncen . . .	56		(Schluß) . . .	105
Nr. 7.	Die Bemalung unserer Kirchen			Defensives zur BildhauerSchraumm-	
	(Schluß) . . .	57		Frage . . .	109
	Gothischer Kelch . . .	59		Der Bildhauer Frühholz aus Wein-	
	Die Restauration der Kirche zu			garten in Kloster Schuffenried-	
	Liebenau . . .	61		schen Diensten . . .	110
	Ueber schwäbische (Ulmer) Minia-			Literatur . . .	112
				Annoncen . . .	112

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- Achmin-Panopolis, Alterthümer.
 Altarbau 79 ff.
 Altarkreuz 20.
 Aluminium 36.
 Ausstellung, München 75 f.
 Baroccio 90.
 Bassano 90.
 Beham, Bartel 23.
 Bemalung der Kirchen Nr. 3 ff.
 Brief- und Kartenmaler 45 ff.
 Burgkmair 86.
 Carlott 90.
 Codice Atlantico 96.
 Deig, Bastian 86.
 Dehio, Proportionskanon 91.
 Ehestetten, Wandmalereien 98.
 Ehingen, Oberamts-Beschreibung 16.
 Emdingen, Wandmalereien 97.
 Engstlatt, " 97.
 Feldstetten, " 98.
 Farbenlehre 25 ff.
 Feti, Domenico 90.
 Feuchtigkeit in Kirchen 38 ff.
 Fiesole, Engel 8.
 Forrer, Christl. Alterthümer.
 Führich, L. von, 36.
 Fugel, Malereien 61 ff.
 Gaisbeuren, Wandmalereien 10.
 Gedanken über die Zukunft der relig. Kunst 92 ff.
 101 ff.
 Gegenbaur 91.
 Gemäldeausmlung, bischöfl. in Rottenburg 85 ff.
 Gesellschaft für Christl. Kunst 75.
 Glatt, Kirchenrestauration 5 ff. Sakraments-
 haus 12.
 Golgatha, von Kaltenbacher 8.
 Gfaller, Kirchenbaustil 69 ff.
 Helmten, Dom von Köln 84.
 Herlin 87.
 Hildebrandt, die Kunst das Stieffind 23.
 Hirschsche Sammlung 13.
 Holbein, Hans d. A. 88.
 Joseph, der hl., Darstellung 101.
 Kanzel, romanische und gothische Nr. 12.
 Keim, Rembrandt 16.
 Kelch, gothischer 59.
 Keppler, Wandfahrten 68.
 Kiening, Jaak 83.
 Kirchenbaustil, neuer 69 ff.
 Kirsch, Kultusgebäude 56.
 Koch, Baukunst 24.
 Kölner Dom 84.
 Kölnische Künstler 55.
 Kötzschau, Bartel Beham 23.
 Kreuzweg 84.
 Kuhn, Kirchenbemalung 17 ff.
 Kuhn, Kunstgeschichte 56.
 Künstlerlexikon 112.
 Laßberg'sche Sammlung 14 ff.
 Lehfeldt, Luther und die Kunst 35.
 Leonardo da Vinci 96.
 Liebenau, Kirchenbemalung 61 ff.
 Luini, Bernardino 91.
 Meisterwerke Christl. Kunst 96.
 Möhtkirch, Meister von, 23. 87.
 Monstranz, Renaissance- 30.
 Müller, Karl 8.
 Museum, bischöfliches 1 ff. 85 ff.
 Nazarener 94 ff.
 Nördlinger Schule 86 ff.
 Otte, aus meinem Leben 24.
 Peter von Neutlingen 22.
 Piazzetta 90.
 Proportionskanon 91.
 Rembrandt, Erstlingswerke 16.
 Neutlingen, Oberamts-Beschreibung 16.
 Wandmalereien 97 ff. 105 ff.
 Rottenburg, Museum 1 ff. 85 ff., bischöfl. Altar 80.
 Rottweil, Kirchen 72.
 Sakramentshaus in Weilderstadt 2 ff., in Glatt 12.
 Schaffner 87.
 Schäfelin 89.
 Schramm, Friedr. 70 ff. 77 ff. 102 ff.
 Schwarz, Christoph 90.
 Schwenningen, Altar 79.
 Spanien 68.
 Straßburg, Kelch 59 ff.
 Strigel, Bernhard 85 ff.
 Thomas von Kempen, Denkmal 84.
 Traut, Wolf 88.
 Tübingen, Augustinerkloster 60 f.
 Ulmer Meister 21, Miniaturisten 45 ff.
 Unterjesingen, Wandmalereien 97.
 Wandmalerei Nr. 3 ff., figürliche 28, in Würt-
 temberg 97 ff.
 Weilderstadt, Altarkreuz 20, Tabernakel 2 ff.
 Weissenau, Klosterkirche 33 ff. 40 ff. 55 ff.
 Winterlin, württembergischer Künstler.
 Wörndle, L. von Führich 36.
 Zeitblom 84 ff.
 Zopfkirchen, Bemalung 57 ff.
 Zukunft der religiösen Kunst 92 ff. 101 ff.

Kunstbeilagen.

- Nr. 1. Wandtabernakel zu Glatt in Hohenzollern.
 Nr. 2. Sakramentshaus zu Weilderstadt.
 Nr. 4. Monstranz.
 Nr. 7. Gothischer Kelch aus Straßberg in Hohenzollern.
 Nr. 9. 1) Seitenaltar der Kirche zu Schwenningen.
 2) Altar der bischöflichen Hauskapelle in Rottenburg.
 Nr. 12. Entwurf zu einer romanischen und gothischen Kanzel.

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.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.50 in Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einzahlung des Beitrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Br. I.

1894.

Ein bischöfliches Kunstmuseum

für die Diözese Rottenburg, dessen Gründung schon seit langer Zeit von vielen sehnlich gewünscht und dringend empfohlen wurde, ist nunmehr ins Leben gerufen. Diese Nachricht bringen wir den Mitgliedern unseres Diözesankunstvereins als Neujahrsgruß, überzeugt, daß dieselbe überall mit Freuden aufgenommen werden wird.

Daß die auf Errichtung eines solchen Museums gerichteten Bestrebungen auf einmal rasch zum Ziel gefördert werden konnten, ist zu danken vor Allem dem hohen und erleuchteten Interesse, welchem dieselben bei dem hochwürdigsten Bischof Dr. Wilhelm v. Reiser begegneten. Er erkannte sofort die Wichtigkeit einer solchen Gründung, und alsbald nachdem er den Hirtenstab der Diözese zur Hand genommen und von der bischöflichen Wohnung Besitz ergriffen, erteilte er nicht bloß die Erlaubniß zur Gründung eines Diözesanmuseums, sondern er wies demselben auch mit hochherziger Liberalität geeignete Räume im oberen Stock des bischöflichen Palais an und gestattete zugleich, daß die bereits dort untergebrachte Sammlung altdeutscher Skulpturen und Gemälde als Grundstock des Museums betrachtet und behandelt werden dürfe.

Das zweite große Verdienst erwarb sich ein edler und kunstsinziger Geistlicher unserer Diözese, welcher sowohl seine eigene bedeutende Kunstsammlung für das Museum in Aussicht stellte, als auch sofort die schöne Summe von 1000 M. für Errichtung und Einrichtung des Museums dem Vorstand des Kunstvereins übergab. So sind mit einem Mal alle Schwierigkeiten weggeräumt und es ist ein Institut ins Leben gerufen, an dessen guter Weiterentwicklung nicht zu zweifeln ist und an welches sich gegründete Hoffnungen auf

Förderung des Kunstsinns in der Diözese und auf pietätsvolle Erhaltung alter Kunstdenkmäler derselben knüpfen lassen.

Einen bedeutenden Anfang der Sammlung bilden die bereits in zwei Bildersälen untergebrachten altdeutschen Schnitzwerke und Tafelgemälde, welche unter dem hochseligen Bischof Joseph v. Lipp aus der großen Gallerie des Kirchenrates Durich in Rottweil angekauft und durch Vermächtnisse des hochseligen Bischofs Dr. Karl Joseph v. Hefele vermehrt wurden. Es wird zunächst unser Bestreben sein, diese Bilder genau zu untersuchen und untersuchen zu lassen und soweit möglich unter Bestimmung von Gegenstand, Herkunft, Alter, Meister oder Schule zu katalogisiren.

Wir rechnen auf baldige und reichliche Vermehrung dieser schon vorhandenen Schätze. Dabei sind unsere Gedanken und Wünsche namentlich dahin gerichtet, daß uns aus den Kirchen der Diözese jene Kunstgegenstände für das Museum überlassen werden möchten, welche außer Gebrauch gesetzt, für kirchliche oder liturgische Zwecke nicht mehr verwendbar oder verwendet sind. Alte Statuen, welche wegen theilweiser Zerstörung bei Seite gestellt auf den Kirchenbühnen oder in Kuppelkammern sich vorfinden, Paramente oder Paramentstücke, Kelche und andere heilige Gefäße, Reliquiare, Schmiedeisenkreuze, alte Glocken, Schnitzaltäre und Tafelgemälde, welche wegen Alters oder aus anderen Gründen in den Ruhestand versetzt wurden, sollten von den Pfarrämtern dem bischöflichen Museum überwiesen werden, damit sie hier anständig untergebracht und in sorgliche Pflege genommen, noch möglichst lange erhalten bleiben und der kunsthistorischen Forschung und dem Unterricht Dienste leisten können. Möge mit Grün-

ding des Museums dem großen Unfug endlich gründlich gesteuert sein, der lange genug gedauert hat, daß solche Alterthümer im Schmutz und Staub zu Grunde gehen oder zu Schleuderpreisen an wandernde Antiquare und Juden abgegeben und in alle Welt verstreut werden. Wir erwarten natürlich, daß für die Regel die hochwürdigen Pfarrämter solche Gegenstände unentgeltlich an das Museum ablassen und so bereitwillig die Zwecke desselben auch ihrerseits fördern. Die obgenannte Stiftung setzt uns aber auch in den Stand, armen Kirchen ausnahmsweise eine Entschädigung dafür zu bieten.

Sodann aber ist unser Augenmerk hauptsächlich auch gerichtet auf die zahlreichen Gemälde- und Skulpturensammlungen, welche sich in den Pfarrhäusern unserer Diözese finden. Wir hoffen zuversichtlich, daß das oben erwähnte Beispiel vielerorts Nachahmung finden werde. Wie traurig ist oft das Schicksal solcher Sammlungen, wenn deren Besitzer es veräußert haben, testamentarisch darüber zu verfügen! Wie jämmerlich werden oft kostbare Stücke, sauer erworben und sorgsam gehütet, nach dem Tod der Besitzer bei den Auktionen unter den Hammer gebracht, zu elendem Preis verkauft und nach allen Richtungen verschleppt! Möchte man doch so viel Klugheit und Pietät haben, zeitig dafür zu sorgen, daß Kunstwerken, an welchen Auge und Herz so lange hing, auch nach dem eigenen Hinscheiden ein guter Platz und eine gute Behandlung gesichert sei. Wir hoffen keine Fehlbitte zu thun, wenn wir die Herren Geistlichen, welche im Besitz größerer oder kleinerer Kunstsammlungen sind, recht herzlich ersuchen, in ihren testamentarischen Verfügungen auch unser neugegründetes Diözesanmuseum bedenken zu wollen.

Nicht todte Schätze sollen in den durch bischöfliche Gnade angewiesenen, gut gelegenen und günstig beleuchteten Räumen aufgestapelt werden und nicht eine Todtenkammer alter Kunst soll dieses Museum vorstellen. Wir erwarten einen reichen Zinsertrag aus diesen von der Vorzeit ererbten Schätzen; wir hoffen, daß von diesen Alterthümern, über welche Jahrhunderte weggegangen sind, ein frischer,

belebender Hauch ausgehen werde, der den Kunstsinne unseres Klerus aufs Neue weckt, uns den Geist der alten Kunst näher bringt und unser Kunstschaffen mit gesunden Ideen inspirirt. Wir hoffen, daß die akademische theologische Jugend, daß die den heiligen Weihen entgegengehenden Alumnen des Priesterseminars mit der Zeit werden hierher geführt werden können, um hier durch wirksamen Anschauungsunterricht sich mit dem alten Kunstleben und Kunstschaffen der Diözese bekannt zu machen. Wir hoffen, daß der Klerus der Diözese, welchen amtlich und außeramtlich der Weg immer wieder in die Bischofsstadt führt, gerne von der bischöflichen Liberalität Gebrauch machen und diese Räume durchwandern werde. Durch genaue Katalogisirung, durch Besprechung der vorhandenen Kunstgegenstände im Archiv werden wir bestrebt sein, den Besuch des Museums instruktiv und nutzbringend zu machen.

Alle auf das Museum bezüglichen Anfragen wollen zunächst an Professor Keppler in Tübingen gerichtet werden. Dem Museum zugebachte Objekte wären zuerst an die gleiche Adresse anzuzeigen und vor Einlieferung die Entscheidung abzuwarten, ob dieselben brauchbar und zulassungsfähig sind. Jedem eingesendeten Kunstgegenstand sollten Notizen über Herkunft, bisherigen Stand- oder Aufbewahrungsort etc. beigegeben werden. Im Archiv werden laufende Berichte über die Fortentwicklung des Diözesanmuseums gegeben werden.

Der Tabernakel zu Weilderstadt.

Von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Vom Ende des 16. Jahrhunderts an ist die Errichtung besonderer, vom Altarbau unabhängiger Sakramentshäuschen eine Seltenheit. Unter diesen Ausnahmen ragt der Weilderstädter Tabernakel, ein Werk des Stuttgarter Bildhauers Georg Müller (1611 bis 1624) velut luna inter minora sidera hervor. Derselbe will nicht wie sein Zeitgenosse und Kollege im Münster zu Ueberlingen durch ein hoch aufschießendes, durchsichtiges Gehäuse mit den reichen gothischen Tabernakelbauten wetteifern, ist vielmehr, wie dies aus unserer Beilage zu ersehen, nach Art der damaligen Altäre, nur schmaler und gestreckter, als mehrgeschossiger Säulen-

aufbau angelegt und mit einer Fülle plastischer Bildwerke, Reliefs sowohl als freier Figuren, ausgestattet. Unserer bescheidenen Abbildung liegt eine sehr gelungene photographische Aufnahme von J. Zimmermann in Freudenstadt zu Grunde, welcher namentlich der Umstand zu statten kam, daß der Chor der Kirche zu Weilderstadt von Glasgemälden (bis jetzt noch) frei ist. Das prächtige Kunstblatt, 80 cm hoch, ist um mäßiges Geld vom Photographen zu beziehen. Außer ein paar hingeworfenen Strichen in Dollingers „Reisefskizzen“, die aber nur die perspektivische Seitenansicht geben, existierte bis jetzt keine graphische Darstellung des Kunstwerks und außer den paar Sägen, die ihm Klemm in seiner Schrift „Baumeister und Bildhauer“ S. 175 f. widmet, auch keine Beschreibung desselben. In der in Bandris „Organ für christl. Kunst“, Jahrg. 1860, S. 148 ff. gegebenen Aufzählung der Renaissancearbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts in Württemberg wird es nicht einmal erwähnt. Möglicherweise, daß man unsern Tabernakel bei dem damaligen Stand der Stilkunde in einen Topf warf mit dem Ungethüm von Jopfaltar, welches dem gerühmten Kunstverständnis der Weilderstädter zum Trotz noch immer ihren schönen Chor entstellt. Und doch ist er ungeachtet einiger Ueberschwenglichkeiten und Auswüchse eine nach Erfindung und Ausföhrung hochbedeutsame Leistung der Spätrenaissance.

Ueber einem dreistufigen Untersatz erheben sich zwei Wandpfeiler, die mit stilisirten Blumen, zwei polychromirten Wappen, Schildern und Medaillons geschmückt sind und an der Stelle der Kapitelle vorgelegte beflügelte Engelsköpfe tragen. Die Initialen auf diesen Medaillons DC und EH

B S

hat bis jetzt nicht einmal Klemm enträthelt. Auf dem Wappenschild unter den beiden vordern Engelsköpfen sieht man links eine heraldische Lilie, rechts einen Bock auf einem Felsberge. Die beiden Familienwappen gehen vielleicht den Stifter und den Bildhauer an? ¹⁾ Von diesen melden die zu

¹⁾ Wir erhalten über Wappen und Stifter von Herrn Stadtpfarrer Brinzinger in Oberndorf noch folgende Notizen: Das Wappen am Tabernakel selbst links ist ein Schild mit den drei Brustbildern eines bärtigen goldgetrönten

beiden Seiten in die Wand eingelassenen Schrifttafeln: In augustissimam mirabilium Domini memoriam, piam Majorum suorum recordationem, posteritatis vero

Mannes, rechts ist ein Schild mit 4 Feldern: zwei golden, zwei schwarz, mit je drei Tierköpfen mit rother, etwas vorgestreckter Zunge. Oben eine kleine schwarzrothe Bekrönung in geschwungener Form. Es ist dies wohl das Wappen des Stifters des Sacramentshauses. Wie heißt er? die Inschrift sagt es: Franziscus Marquardus a Flade. Wer ist Flade? Wir dachten an die Fladen, welche als reichbergische Dienstleute in Offenbach, Wl. Göppingen, schon 1446 vorkommen, oder an den Fladhof bei Hundersingen, wo einstens pfalzgraftübingenische Dienstleute sahen! Neuestens kam uns eine Pergament-Urkunde zu Gesicht, welche in Weilderstadt aufbewahrt wird und Herr Stadtpfarrer Frid uns vorzulegen die Freundlichkeit hatte. Hieraus ergibt sich unzweifelhaft, daß Franz Marquard von Flade, Bürgermeister zu Weilderstadt, welcher ca. 1633 gestorben ist, der Stifter des Sacramentshauses ist. Diese soweit uns bekannt noch nie veröffentlichte Urkunde lautet also: „Wir Bürgermeister und der Rath dieser des Heiligen Römischen Reichs Statt Weyll Behemmer Offendlich und Thuen Rhundt aller Meniglichen mit Dikem Brüeße, daß uff heut dato in Rätlicher Versammlung Vor Uns Erschienen Und Vorgestanden seindt, die Ehrhaste, und Achtbare Herr Hans Michael Brein, Derzeit Schultheiß, Herr Marten Säuglen, Herr Enderiß Reble, Herr Joseph Han, Und Herr Enderiß Eble der Junge, Alle des Raths, Michel Schimpff, Jonas Engelhardt, Und Magdalena Michael, Schimpffen Tochter, Die Haben Uns, bei Ihren Raths Und Bürgerlichen Pflichten angezaigt, Wie das der Edel Und Bösste Franz Marquardt von Fladen, Bürgermeister, Und Appollonia Thauhendt scheinen, sein Eheliche Hausfraw, Seeligen Angedächtnuß, Noch bei Zimblichen Leebzeitten, Auch in Leibs Zuestandt und Krankheiten, Auch zum Endt, Ihrer Underschiedlich Begehrt, Auch selbige Ihnen Beygewohnt, und sie Beede, Keeben Beschaffenheit Ihrer Haushaltung, mit Ihnen geredt, Wie Vollgt; Erslichen, Wann der Allmächtige Gott Ihre Fladen von Diker Weltt sollte abfordern; So soll sein Hausfraw, sein Gartten Uff dem Brüel Nießen, Und Nach Ihrem Todt Soll er Der Pfarrkirchen, Und selben Pflag, für Eigenthümblich Vermacht sein Und Bleiben; Hergegen Sollen sie Dem Augustiner Cloister allhier die darauf stehende Zwanhundert guldin Capital gueth Machen, und Vertretten; Habe Darbey gesagt, Wann sein Vermögen erstöchden mechte, Wollte Ehr mehr Stüfften, daß Noch Ein Caplon Rhönte Erhalten Werden, Zum Andern Sollt sein Bybliotheck In Zwey Orth Vermacht Werden, Die Theologi, und Geistliche Büecher In Die Kirchen, Und Die Juristen Büecher In die Gemölbstuden Verschaftt und Veliffert Werden, Düttenß Soll Ein Ehrfamer Rath, Die Verordnung Thuen, Daß Ein Schön!Eyhin Gätter mit Flügel umb sein Epythavium Bey dem Hayli-

exemplum Franciscus Marquardus a Flade haec F. F. XXVII. Cal. Sep. (sic!) Anno MDCXI Görg Miler Stut. F. -- Auf den vorgenannten Wandpfeilern erhebt

gen Sacratio mege Von dem seinigen gemacht Werden, Viertens Soll Ein Kösch Sambt dem Paten Auch In die Kirchen gelüffert Werden, Zue Welchem Endt dann, Seyen auch Herrn Conradt Reuchten, Und Joseph Hanen, des Rahts Und Lob Gottes Hauß Hürschau Besteltem Keller Zue Executern gesetzt und gebetten, Und Noch In Wehrender Krankhait den Anfang der Liferung gethon; Wie sie Dann Ihme gleich Ein Bäckerle, Etliche Knöpf, Und sein Pittsier, Wegen des Köschs zugestellt, mit Disher Clausula, Wann Es sich Werde Befinden, In Ihrem Vermegen, Werden sie, Ein Ehrsammer Rath, Auch die Kirchen Pflieger Beeden seelen zu Trost, Ein Jährliche Gedächtnuß In der Pfarckirchen Wissen an Zuestellen, Deswegen Dann, Ein Ehrsammer Wohlweiser Rath, Und Benante Executores, Durch die Kirchen Pflieger Vermittlet Und VerOrdnert, Daß alle Jahr Uff Beeder Absterben, denn Zween und Zweingigsten Neuen, Und Zwölfften Alten Man, Dem Allmächtigen Gott zue Lob, Den seelen Aber zue Trost, Auß Danbbarlichem gemüeth Ein Dwigers Jahrtag, Abends mit Einer Bigil, Und Morgens mit Einem SeelAmbt solle gehalten Werden, Denn Herrn Gaislichen, Sambt Schuolmeister, anderthalben guldin Praesens, Und den Armen Sambt Meesner Ein Schöffel Dünhel, zue Brothbachen, Umb Gottes Willen gegeben, und außgethaltt Werden solle; Solches Alles hatt Ein Ehrsammer Rath, Auf Ihres Christlichen Eufferiges und Gott Wohlgefälliges Begehren Mit Wissen Abzueschlagen; Inbedenken es Mera pia causa, sondern Alles In daß Werth Nichten laßen, Und Soll Steuff und Vößt Bei zeitlich Und Ewigger Straff und Ungnad gehalten Werden, deß Zue Wahrem Urkhundt, Haben Hier Gemainer Statt Secret Junsigil; Doch Uns Und Gemainer Statt Ohne Schaden Hieran gehänkt So geschehen Und geben, Den Neun: und Zweingigsten Wüntter-Monat, Im Dem Ein Thauent, Sechs Hundert Fünff: Und Dreißigsten Jahrs.“ Außen an der Urkunde steht die Aufschrift: Junther Franz Marquardt, von Fladen und Appollonia Thauent-scheinen, sein eheliche Hausfrauen stüftung in Peters Pfarckirchen zu Weyl der Statt. Unten hängt in einer Holzkapsel eingeschlossen ein braungelbes Siegel, das Weiler Stadtwappen, darstellend einen Reichsadler mit der lateinischen Umschrift: Civitatis Wilae Sigillum. Im Jahrtagsverzeichnis der katholischen Stadtpfarrei Weilderstadt ist wirklich 1638 ein gestifteter Jahrtag für Marquardt Fladen und seine Ehefrau Apollonia aufgeführt. Also ist Franziskus Marquardt von Flade, Bürgermeister zu Weil, der Stifter des Sakramentshauses in der Stadtpfarckirche. In unserer Urkunde wird „ein schönes eisernes Gitter mit Flügeln um sein Epitaphium beim heiligen Sacratio“ angeordnet. Dieses Gitter stand beim Sakramentshaus bis zur letzten großen Restauration der Kirche, wo es entfernt wurde.

sich nun das stattliche Werk aus feinkörnigem weißem Sandstein als eine völlig organische Schöpfung aus einem Guß, so schmuck und scheinbar naturgemäß, daß man unter ihrem unmittelbaren Reiz die besonnene Kunst ihres Meisters zunächst vergißt: in drei fein gegen einander abgewogenen, schon durch ihre verschiedene Breite unterschiedenen Hauptabtheilungen baut es sich 11,30 m hoch auf bis zur Gewölbehöhe des gothischen Chors, den es übrigens, obwohl Fremdling in diesen Räumen, nicht schädigt, weil es nur schwach aus der Seitenwand heraustritt. Auf diese Fremdling-schaft mag sich auch die unbewiesene Aufgabe stützen, unser Tabernakel sei ursprünglich für Stuttgart bestimmt, ja einmal in der dortigen Stiftskirche aufgestellt gewesen (die bekanntlich noch manches Renaissance-werk birgt), nach dem Glaubenswechsel aber abgebrochen und nach Weilderstadt versetzt worden. Letzteres wird schon durch die haarscharfe, nicht im mindesten beschädigte Fügung der einzelnen Theile widerlegt.

Auf der obersten Stufe, selbst eine Treppentstufe, aber pietätsvoll geschont, sehen wir die ehrwürdige Gestalt des Elias unter dem Wachholderbaume hingestreckt. Der Engel steht neben ihm und berührt sein Haupt, um ihn vom Schlafe zu erwecken; das Brod der Stärkung und der Trank der Labe steht bereit, den Verjchnachtenden zu erquicken. Auf dem Gefäße lesen wir vide III. Reg. XIX. Das üppige Laubwerk des Baumes füllt den Zwischenraum zwischen den das Ganze tragenden Wandpfeilern harmonisch aus. Das Sturzgebälke, welches von den zwei beflügelten Engelköpfen gestützt wird, läßt in der Richtung der unteren Traglieder zwei überreich in Flacharbeit verzierte Pilaster aufsteigen, welche die Seiten des eigentlichen Tabernakels bilden und läuft feilich in zwei Konsolen (ebenfalls Engelköpfe) aus, auf denen zwei kraftvolle Statuen in Michel-angelos Manier: Moses und Paulus als Wächter des Heiligthums stehen. In engste Beziehung zum allerhl. Sakrament setzt sie der Schild in ihrer Hand, der bei dem einen die Worte zeigt: Nec est alia natio . . . sicut Deus obsecrat . . . nostris, Deut. IV. und bei dem andern: I. Cor. X, XVI, Panis, quem frangimus, non est particip . . . ? Die Tabernakelthür aus

vergoldetem Gitterwerk mit der Umschrift *Ecce panis angelorum* schließt im Mundbeugen ab, an den sich in den Zwickeln zwei anbetende Engelknaben anschmiegen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Kirchenrestauration in Glatt (Hohenzollern.)

(Schluß.)

Von Pfarrer Raible in Glatt.

Die Kirchenstühle bekamen neue mit Karbolöl getränkte Lager; auf diese kam ein größtentheils neuer Dielenboden. — Außerhalb wurde, um alles Zufließen von Grundwasser vom Kirchendach aus zu verhindern, diesem ein neues, wasserdichtes Bett bereitet, im Bereich der Kirche mit den alten, in Zementmörtel verlegten Bodenplatten. Endlich wurde noch gegen Ueberflchwemmungen von Seiten des Baches, dieses tückischen Feindes, der Kirchhof von den drei bedrohten Seiten mit einer festen, 1 m hohen Schutzmauer aus Tuffsteinen umschlossen, welche auch zugleich den Kirchhof ruhiger und reinlicher macht und 800 Mark kostete. So war das Möglichsche zur Trocknung der Kirche geschehen und man konnte nun ruhig zur weiteren Ausschmückung schreiten. Dies geschah im Jahre 1892. Zuerst mußten die alten häßlichen Fenster mit gewöhnlichen Holzrahmen und Scheiben weichen und kunstgerechten Kirchenfenstern Platz machen. Der Auftrag wurde auf Empfehlung sachverständiger Rathgeber hin dem Herrn Glasmaler Franz Emil Gnant in München (Zenettiststraße 12a) erteilt und von ihm bestens ausgeführt. Es kamen in den Chor rechts und links vom Hochaltar zwei prachtvolle Figurenfenster, auf die Epistelseite Maria's Verkündigung, unten das Wappen Leo's XIII. nebst der Inschrift: *Leone XIII. Pont. Max. Fr. E. Gnant fec. Monachii anno 1892*; auf die Evangelienseite die Anbetung des Christkinds durch die hl. drei Könige, unten das Wappen Sr. K. Hoh. des Fürsten von Hohenzollern als Stifters dieses Fensters und die Widmungsschrift: *Leopoldus Princeps de Hohenzollern donator 1892*. Ersteres Fenster war auf 900 Mark berechnet; letzteres kam höher. In die süd-

liche Langseite des Chores kamen zwei Teppich-Fenster mit je einem größeren Medaillon in der Mitte, *Ecce homo* und Herz Jesu, und kleineren Medaillons oben und unten mit sinnbildlichen Darstellungen der Passion und Eucharistie. Sämmtliche Figurenthelle sind in Antikglas ausgeführt, die Grisaille-Scheiben aber in Kathedralglas. Die zwei im Chore vorhanden gewesenen, vor fünfzehn Jahren gemalten Fenster, *St. Joseph* und *St. Gallus*, den Kirchenpatron darstellend, unbegreiflicherweise mit einer Renaissance-Architektur versehen, wurden in das Langhaus versetzt, wo sie nun die Nebenaltäre vor der Sonne schützen. Die übrigen Fenster des Schiffes wurden mit Buzenscheiben hergestellt mit breiten farbigen Bordüren, per Quadratmeter zu 32 Mark. An allen Fenstern wölbt sich oben die Umfassungsbordüre — anstatt des fehlenden steinernen Maßwerks — im gotthischen Kleeblattbogen. Zu sämmtlichen Figurenthellen wurden sowohl die Skizzen als die Cartons vom Kirchenvorstand einverlangt und vom Glasmaler zur Prüfung vorher eingereicht. Seine Gesamtrechnung betrug 3330 Mark.

Jetzt erst konnte die malerische Ausschmückung erfolgen. Da wir hierin, wie auch bei den Fenstern, nichts Mittelmäßiges, sondern wirklich Tüchtiges und Dauerhaftes haben wollten, waren wir sowohl hinsichtlich des zu berufenden Malers als des zu wählenden Malverfahrens bedächtig auf die Suche gegangen, hatten uns Verschiedenes auf Reisen angesehen, auch brieflich Manches von Sachverständigen erfragt. Die Schöpfungen des Herrn Historienmalers Ferdinand Kattenbacher aus München (Theresienhöhe 18) in der Kirche zu St. Christina bei Ravensburg befreudigten uns in hohem Grade und wir setzten uns in Verbindung mit ihm. Es wurde ihm der Auftrag erteilt, den er auch gewissenhaft und zu unserer vollsten Zufriedenheit ausgeführt hat. In den Chor an die nördliche Seitenwand in zwei Bogenfelder malte er mit Kaltfarben auf frischem Kaltverputz zwei Rundbilder, Medaillons, *Jesu Opferung im Tempel* und das letzte Abendmahl, eigene Compositionen, ersteres mit Jüdrich'schen Reminiscenzen, beide fein studirt, zwei echte und rechte Muster kirchlicher Wandmalerei. Ueber

den Chorbogen, dem Schiff zu, malte er neben den seit alters dort hängenden Kreuzfiguren zwei recht erbauliche anbetende Engel. Im Langhaus schuf Kaltenbacher unter Mithilfe des Malers Joh. Bapt. Hengartner aus Konstanz am Plafond ein großes Rundgemälde, die Verherrlichung des Lammes Gottes im Himmel nach der Offenbarung des Apostels Johannes. In der Mitte erblickt man lieblich gemalt auf rothem Grund das Lamm Gottes mit der Siegesfahne, leuchtend in goldenen Strahlen und Flammenblitzen, stehend auf dem geheimnißvollen Buch mit sieben Siegeln, überstrahlt von den sieben Sternen und den sieben Lampen, umgeben von den geheimnißvollen vier lebendigen Wesen — Engel, Löwe, Ochs, Adler —, umschlossen weiterhin von Kreisen und Rimben, aus deren einem vier Alleluja in Gold geschrieben erglänzen. Um diese Herrlichkeit des Lammes reißt sich weiterhinaus auf hellgelbem Grunde der Himmel der Heiligen und Seligen, vertreten durch vier Chöre, drei Patriarchen: Noe, Abraham, David; drei Propheten: Moses, Isaias, Johannes der Täufer; drei Apostel: Petrus, Paulus, Johannes; drei Jungfrauen: Agnes, Barbara, Theresia. Die vier Chöre sind durch je zwei Palmen, die einzelnen Figuren durch je eine Palme von einander getrennt, nach Ezech. 41, 18. Um das ganze Rundgemälde liest man den Text Offenb. 5, 13: „Dem, der auf dem Throne sitzt, und dem Lamm sei Lob und Ehre und Preis und Macht in alle Ewigkeit!“ — Während die zwei Medaillons im Chor in der haltbarsten Technik und in strenger Stilisirung gemalt sind, hat der Maler dieses Deckenbild in weichen Formen und in Delwachsmalerei ausgeführt, da man die Kosten einer neuen Decke scheute, und nachdem uns der Chef der Neuroner Malerschule versichert, daß diese Technik an der Decke allenfalls zulässig sei, nicht aber an den Wänden. Die Dekorationsmalerei besorgte Maler Fidelis Nachbauer mit Schönen aus Podnegg in Kaltfarben und in fleißigster und gewissenhaftester Weise. Im Ganzen wurde eine gute Farbenharmonie angestrebt und im Schiff ein röthlicher, im Chor ein gelblicher Grund gewählt. Es wurden verhältnißmäßig wenige Farben genommen,

im Chor volle, ungebrochene, im Schiff gebrochene, neutrale. Besonders reich wurden die Fensternischen und der Chorbogen gehalten, wo das Gold nicht gespart wurde. Am Chorbogen schlingt sich ein üppiger Rosenstock hinauf mit weißen, rothen und gelben Rosen: ein Sinnbild der in unserer Pfarrgemeinde seit mehr dem 200 Jahre blühenden Rosenkranzbruderschaft. Auch in den Fenstern ist das Rosenmotiv reichlich und schön verwendet. Die Schiffwände, welche über dem kräftig rothbraunen Khlolith die reiche Decke tragen sollen, bekamen eine leichte Quadrirung aus braunen Fugen, gedoppelten Lager- und einfachen Stoßfugen, nach Audsley's Musterbuch, dem verschiedene Motive entlehnt wurden. — Als Belohnung erhielt der Maler die vertragsmäßig festgesetzte Summe von 3000 Mark. Zuletzt wurden noch Orgel, Empore, Kirchenstühle etc. frisch angestrichen und die Epitaphien und das Sakramentshäuschen frisch gefast. Letzteres ist ein besonders altehrwürdiger Schmuck unserer Kirche. Laut Aufschrift ist es anno 1550 von Reinhard von Renedt gestiftet und in guter Renaissance ausgeführt, auch mit den Ordens-Insignien des Stifters geziert. Es dient nunmehr als Behältniß für die hl. Oele. (Das „Archiv“ wird vielleicht bald eine Abbildung davon bringen.) — Der Spätherbst 1892 brachte noch zwei neue Weichstühle und auf Weihnachten kam das Chorgestühl. In seiner stattlichen Länge von 3,85 m, einer Höhe von 2,20, in spätgothischen Formen und in Eichenholz erstellt, gereicht es durch seine Zierlichkeit dem Chor zu hohem Schmucke. Die Rückwände sind in je zwölf ungleiche Felder eingetheilt, deren obere die in Lindenholz geschnitzten Reliefs der zwölf Apostel in Brustbild enthalten, je sechs auf einer Seite, während die unteren größeren Felder in hübscher gothischer Schrift die zwölf Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses aufweisen, eine im Mittelalter sehr beliebte Anordnung. Ueber jedem Apostel wölbt sich ein gedrückter, spätgothischer Bogen, der die zinnenbewehrte Oberkante durchbricht und hoch darüber in eine Kreuzblume ausläuft; zwischen diesen stehen niedrigere Fialen. Die vier Seitenbecken der Rückwände endigen oben in Consolen, die vier Engel

mit Spruchbändern tragen, wodurch der Chor an Feierlichkeit recht gewinnt. Das Chorgestühl ist ein Werk des Altarbildhauers Peter Paul Hausch in Horb, der es um den beschriebenen Preis von 1800 Mark lieferte. — Auf Ostern 1893 kamen noch neue Kreuzweg-Stationenbilder, nach Prof. Klein auf Leinwand in gesandtem Goldgrund fein gemalt und reell ausgeführt von den Kunstmalern Lejzig und Ranzinger in München (Schillerstr. 27) um den Preis von ca. 670 Mark einschließlich der Rahmen in Eichenholz. Diese Bilder schmückten die Wände des Schiffes. — Zu guter Letzt bekam diesen Sommer die Kirche auch noch von außen durch unseren Gypfermeister Ziru um 400 Mark einen frischen Verputz in hellgelblichem Tone, mit rother Fassung der Fenster, Wasserschläge, Gesimse u. s. w. und braunrother Färbung des Sockels. So steht nun das Gotteshaus auch von außen sanfter und würdig da in Mitte des Ortes.

4. Erfolg.

Dieser ist hinsichtlich der Trockenlegung der Kirche jetzt schon ein vollkommener, alle Erwartung übersteigender, und er nimmt sichtlich immer noch zu. Nicht nur zeigt sich nirgends mehr eine Spur von Feuchtigkeit oder Salpeter, weder am Boden noch an den Wänden, sondern es ist auch eine ganz andere Luft und ein ganz anderer Geschmack, wie die Leute sich ausdrücken, in der Kirche, in der es sich nun trocken, warm, leicht und angenehm lebt und betet, auch zur feuchten und kalten Jahreszeit, eine wahre Freude gegen früher! — Das Khlolith war in den ersten zwei Wintern noch in einer Art Gähmung, indem die Platten ein weißes Pulver — Chlormagnesiumsalz — ausschwitzten und die erste schöne rothe Färbung einbüßten. Sie wurden nun nochmals mit Glaspapier abgeschliffen, mit warmem Leinöl getränkt und dann mit Bernsteinlack gestrichen und haben so ihre ursprüngliche schöne rothe Marmorfarbe wieder bekommen. Der letzte kalte Winter hat nur an einigen wenigen nochmals Flecken erzeugt, die meisten haben sich nicht mehr gerührt und sind unverändert schön geblieben, und schließlich werden es alle bleiben. Wir sind somit recht

wohl zufrieden mit diesem neuen Baumaterial, um so mehr, da die Platten sich anfühlen wie Holz und die Wände warm machen.

Hinsichtlich der Kunstleistungen möge nur hingewiesen sein auf die gute Farbharmone im Innern und Außern der Kirche, bei der die zwei Grundtöne roth und gelb überall durchbringen und warm, ruhig und wohlthuend wirken. Im Uebrigen möge zur Kritik der Herr Redakteur des „Archiv“ selber das Wort ergreifen, unter dessen Oberleitung das Werk angefangen und durchgeführt wurde, der schließlich auch wieder zur Prüfung und Beurteilung des Geleisteten hierher zu kommen die Güte gehabt und sein Urtheil in nachfolgendem Gutachten zusammengefaßt hat: „Der Unterzeichnete nahm heute Einsicht von der im Lauf der letzten Jahre von Grund aus restaurirten Pfarrkirche von Blatt in Hohenzollern. Der Erfund ist folgender. Durch Anwendung der richtigen Gegenmittel ist es gelungen, die früher ganz durchfeuchtete Kirche vollständig trocken zu legen. Bewährt hat sich namentlich die Cementirung des Bodens im Innern, die Legung eines Trottoirs außen rings um die Kirche, die Umschließung des Kirchenplatzes mit einer festen Mauer gegen Eindringen des vorbeisießenden Baches, die Auskleidung der unteren Chorbände mit Mettlacher Plättchen und der unteren Wände des Langhauses mit Khlolithplatten. Die malerische Ausstattung des Innern kann sowohl bezüglich des figürlichen wie des dekorativen Theils als sehr wohl gelungen, geschmackvoll und ächt kirchlich bezeichnet werden. Namentlich wirkt gut das große Rundgemälde auf dem Plafond des Schiffes. Die nicht ganz entsprechenden zwei Glasgemälde des Chores wurden ins Schiff veretzt, wo sie weniger stören. Im Chor kamen an ihre Stelle zwei neue Glasgemälde im gothischen Stil, sehr feine und delikate Arbeiten, ganz im Geist und in der Technik der Alten gehalten, musterhaft ausgeführt. Die Chorstühle mit den Reliefs der Apostel sind tüchtige Werke, die zum Schmuck des Chores beitragen. Die Gesamtwirkung der ganzen Kirche ist nun eine durchaus wohlthuende und harmonische. In einigem Contrast zum Uebrigen stehen nur noch die arm-

seligen Nebenaltäre und eine sehr plumpe, stillose Kanzel. Sollte es gelingen, auch diese Inventarstücke noch durch entsprechende zu ersetzen, so könnte die Pfarrkirche von Glatt als ein rühmenswertes Beispiel einer in allen Theilen gelungenen, umsichtig geleiteten Kirchenrestauration angeführt werden. Glatt, 25. Juni 1893. Professor Dr. Kessler.

So erfreuen wir uns nunmehr mit Dank gegen Gott einer trockenen, würdigen Kirche. Möge auch das noch Fehlende bald kommen! Eine neue gothische Kanzel ist bereits dem Atelier Marmon in Sigmaringen für 850 Mark in Auftrag gegeben, und auch die Nebenaltäre werden wohl nicht allzulang auf sich warten lassen. Das walte Gott!

Neue religiöse Kunstwerke.

Von dem auch in unserem Lande wohlbekannten Historienmaler Ferd. Kattenbacher in München ist eine Composition im großen Stil jüngst durch die rühmlichst bekannte Firma: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Bruckmann in München, in vorzüglichem Lichtdruck vervielfältigt worden. Das Kunstblatt mißt 94 zu 69 cm; Bildgröße 59 zu 44 cm. Die Unterschrift lautet: Von Golgatha. Ein Zug von sechs Gestalten bewegt sich vom steinigen, falkschwanzigen Hügel herab nach der Stadt Jerusalem. Bereits hat das Abenddunkel das Firmament verfinstert und die Mauern Jerusalems in tiefe Schatten gehüllt; nur ein Wölkchen zu Häupten der Gestalten hat noch einen leichten Anflug von Licht. Das trübe Dunkel stimmt zu der Seelenstimmung der Hauptpersonen. Da sehen wir vor Allem die heilige Gottesmutter, welche Dornenkrone und Nügel an ihre Brust drückt, die einzigen Erbstücke, welche sie vom Grab ihres Sohnes mitgenommen, theure Erinnerungen an ihn, zugleich schreckliche Folterwerkzeuge, welche ihrem Herzen das Blut entpressen; ihr Schmerz ist abgrundtief, aber mit heroischer Kraft ins Innere verschlossen, nur in leisem Weinen hervorquellend. Johannes führt sie, und so zerrissen auch sein Herz ist, das Mitleid mit der Mutter und das Bewußtsein, nach des Herrn Testament für sie als Sohn sorgen zu müssen, verleiht ihm volle Selbstbeherrschung; laß uns herabgehen nach Jerusalem, spricht er zu ihr, und würdige dich, folgend der Weisung des Herrn, mein Heim als das deinige anzusehen. Magdalena, welche ihnen folgt, hat sich noch nicht loszureißen vermocht vom Kreuzes- und Grabeshügel; ihr Antlitz wendet sich rückwärts und ihren verweinten Augen folgen auch die ihrer bejahrten Begleiterin, von welcher man nur das halbe Gesicht sieht. Den Zug beschließen Joseph von Arimathäa und

Nikodemus, die in tiefem, sinnenem Ernst einhererschreiten. Die Gesammtstimmung ist harmonisch und ergreifend, das große Thema mit Ernst und religiösem Gefühl durchgeführt. Der Preis des Kunstblattes ist 15 M.

In dem schon mehrmals im Archiv rühmend erwähnten Kunstverlag von J. Schmidt in Florenz (Via Tornabuoni 1) sind zwei weitere Engel Fiesole's in Knödel'schen Farbenholzschnitten edirt worden, in Format und Preis den sechs früher erschienenen, im Archiv 1893 S. 28 ff. beschriebenen gleich. Der eine hat lichtblaues Gewand, rothe Stola und hält die Arme über der Brust gekreuzt, das Antlitz zeigt weiche, kindliche Züge; der andere hat ebenfalls hellblaues Unterleid, darüber grünen, rosa gefütterten Mantel und spielt auf einer kleinen Pandorgel; sein Angesicht mit den lichten, wallenden Haaren ist vielleicht das schönste von allen; es verbindet Lieblichkeit und Fröhlichkeit mit einem überaus geistvollen und sinnigen Ausdruck. — Im gleichen Verlag und von den gleichen Meistern sind noch folgende kleinere Reproduktionen von Bildern Fiesole's erschienen: zwei Rundbilder von 9 cm Durchmesser (Preis 1 M.); die Brustfigur der Madonna und des St. Georg aus dem Gerichtsbild, auf blauem, sternbestäuetem Grund, ferner das Emausbild in der Thürlnette des Refektoriums von S. Marco (8: 14 cm, Preis 1,20 M.) und St. Petrus Martyr, ebenfalls aus einer Lünette (8: 14 cm, Preis 1,20 M.). Alle diese größeren und kleineren Kunstwerke sind in jeder Hinsicht vollendet und von prächtigster Farbenwirkung.

In Düsseldorf waren während des Monats Dezember zahlreiche Werke des Meisters religiöser Malerei, Karl Müller, Professors und Direktors der dortigen Kunstakademie, ausgestellt, welcher seinem 1890 gestorbenen, ebenfalls um die kirchliche Malerei verdienten Bruder Andreas am 5. August 1893 im Tode nachfolgte. Manche seiner hinterlassenen Werke sind noch verkäuflich. Bei Ahmann, Düsseldorf, erschien ein hübsch ausgestatteter Katalog derselben, der namentlich eine sehr schöne Wiedergabe des letzten Cartons des Meisters: Das Dogma von der Kirche, einer sehr gedankentiefen Composition, schmückt. Die Einleitung bildet eine kurze Lebensgeschichte desselben.

Annoncen.

Ein Abendmahlbild,

älteres Gemälde, Größe ca. 1,50 × 1,00 m,
wird zu kaufen gesucht.

Vermittlung durch die Expedition des „Archiv f. christl. Kunst“.

Mit einer Kunstbeilage:
Sakramentshaus zu Weilderstadt.

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.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Postbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 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, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1894.

Der Tabernakel zu Weilderstadt.

Von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.
(Schluß.)

In Folge eines bebauerlichen Mißverständnisses brachte die Beilage von Nr. 1 nicht die Abbildung des Sacramentshauses zu Weilderstadt, sondern die des Wandtabernakels zu Glatt, welcher am Schlusse unseres Artikels besprochen wird. Wir bitten das zu entschuldigen und geben nunmehr auf der dieser Nummer angeschlossenen Beilage die Ansicht des großen Weilderstädter Tabernakels.

Es folgt die mit ausgesuchter Kunst angelegte und mit größtem und edelstem Reichthum ausgestattete Mittelpartie, das große Prachtstück des Ganzen. Noch ein gut Theil weiter als die Platte, auf welcher der Tabernakel steht, greift das prächtig und kräftig gegliederte Gebälk über denselben beiderseits über die Unterstüßungsglieder hinaus und trägt auf zwei Verküpfungen die mit Engelsköpfen und Fruchtbündeln geschmückten Postamente, welche in einen herabhängenden Zapfen von bewegter Profilirung und üppiger Dekoration auslaufen. Je ein zweiter derartiger Abhängling schieß hinter den vordern entwächst den Endpunkten des Gebälks, was einen Ueberfluß an Triebkraft verräth. Auf den vorgenannten Postamenten erheben sich nun die zunächst durch einen Kranz von Verzierungen (Trophäen) abgestuften, dann aufs zarteste mit Frucht- und Quastenbehangen verzierten Säulen, deren wunderfeine korinthischen Kapitele zunächst einen larvengeschmückten Aufsatz und über diesem jederseits den Kropf des weit ausladenden Gesimses tragen. Durch die Säulenpostamente wird die Höhe eines wagrecht durchlaufenden Feldes bestimmt, das eine von geschwungenen Linien umrahmte, von zwei reizenden Genien getragene Tafel einschließt mit der Inschrift: Ps. XXII, Parasti in

conspectu meo mensam adversus eos qui tribulant me. Dieses Feld wächst jederseits in eine Konsolle aus, welche je eine freistehende Engelsfigur in bewegtester Haltung einnimmt. Hier erreicht das mittlere Geschoß und damit der ganze Aufbau seine größte Breite von 3,62 m (bei 3,29 m Höhe, vom Gebälk über dem Tabernakel bis zum Hauptgesims an gerechnet). Das Viereck zwischen den Säulenschäften ist größtentheils ausgefüllt durch die perspektivisch vertiefte Rundbogennische, den Abendmahlsaal darstellend. Sie ist von den Bildnissen der vier Evangelisten mit ihren Büchern und Symbolen so umgeben, daß Lukas und Johannes als freie Statuen sie flankiren, Matthäus und Markus als Reliefbilder in den Zwickeln sitzen. (Matthäus hat, wie es ja Regel ist, außer dem geöffneten Buch kein Abzeichen.) In der Abendmahlsdarstellung selbst kommt bei der Kleinheit ihrer Figuren, der Vielheit der Gestalten, der Vertiefung des Untergrundes die Meisterschaft unseres Künstlers im Hochrelief glänzend zur Geltung. Unter einem Baldachin, dessen Tuch in reichen Falten an der Rückwand herabwallt, steht der Herr in feierlichster Haltung. Rechts von ihm schmiegt sich Johannes an seine Brust; links verleiht Petrus mit gekreuzten Armen seiner erhöhten Stimmung Ausdruck. Ihnen gegenüber, kehrt Judas, an dem umgehängten Beutel kenntlich, dem Beschauer den Rücken zu, während der Böse unter seinem Sitz hervortauchend sich in die Falten seines Gewandes eintrahlt. Etwa außer einem, der gerade Wein in einen Kelch gießt, sind alle Apostel theils im, theils unmittelbar nach dem Genuß des Himmelmahls aufgefaßt. Das Raufschende, ektatisch Bewegte in den Gestalten ist daher dieser Scene wohl entsprechend, der die Worte des Dichters als Unterschrift dienen könnten:

„Welch süßes Glück, Dein Bild sich ein-
zuprägen,

Die Worte Deines Mundes aufzufassen!
O selig, die an Deinem Mahle saßen,
O selig, die an Deiner Brust gelegen!“

Ein schöner antiker Kopf stützt als Kon-
sole die Hängplatte in der Mitte und sen-
det einen zierlichen Abhängling bis in den
Bogen der Abendmahlsnische herein, das
Untere mit dem Oberen schön vermittelnd.
In dem schmalen Streifen zwischen den
Säulenaufsätzen liest man: Qui manducat
hunc panem, vivet in aeternum.

Sind unten die Standbilder von Moses
und Paulus so angebracht, daß sie vom
schmalen Unterstück zum breiten Mittelstück
überleiten helfen, so bahnen umgekehrt die
auf den Kröpfen des Hauptgesimses (in der
Verlängerung der Säulen) stehenden freien
Engelsfiguren mit Lanze und Leiter die
jezt nothwendig werdende Verjüngung an.
Sie flankiren den von Hermen getragenen
schmäleren Obertheil, der in ziemlich quadra-
tischem Feld das glanzvolle Hochrelief des
Mannaregens enthält: eine Gruppe von
Männern und Frauen, eine mit ihrem
Kleinen im Arm, welche in den wechselndsten
Stellungen den aus der Wolke strömenden
Segen auffammeln, während im Hinter-
grund die Zelte der Wüste auftauchen. In
der Mitte der Sammelnden erkennt man
Moses und Aaron, majestätisch aufgerichtet.
Letzterer betet gerade die in der Wolke er-
scheinene Herrlichkeit des Herrn an (vgl.
2. Mos. 16, 9 ff.). Das Bild wird von
der Inschrift überragt: Jo. VI, Patres
vestri manducaverunt Manna et mortui
sunt. — Zwei Voluten über dem Kranz-
gesims mit sitzenden Figuren (Engeln, die
wieder Leidenswerkzeuge tragen) dienen als
krönender Aufsatz des Ganzen. Zuoberst
sehen wir auf einem Postamente, das auf
zwei (ausnahmsweise) naturalistischen Köpfen
ruht, das Standbild des segnenden, die Sie-
gesfahne haltenden Christus. Die Mitte
des Giebelfeldes nimmt ein Relief: die drei
Wanderer auf dem Wege nach Emaus ein;
es ist nur zu Faden geschlagen, setzt sich
ziemlich anorganisch auf einen Engelskopf
auf und zeigt, außer einem Spruchband
darüber, soviel wie gar keine Umrahmung;
letzteres besagt: Cognoverunt eum in
fractione panis. Das übrige Ausfüllsel
zwischen den Voluten ist vollends kraus,

während diese selbst in schönem Schwung
das Schlußstück einleiten und mittels der
darauf sitzenden Engel zum Höhepunkt des
Ganzen, zur imposanten Gestalt des Sie-
gers über Tod und Hölle emporführen.
Als praktischer Kopf scheint sich der Meister
in diesen obersten Regionen nur um die
ins Auge fallenden Umriffe gekümmert, das
Kleine aber, als von unten doch nicht wahr-
nehmbar, absichtlich unvollendet gelassen zu
haben.

Aber hier in der Unvollendung trium-
phirt gerade sein Gedanke. Aus der Tiefe
ausgehend, erreicht er hier seinen Höhe-
punkt. Unten der in der Wüste verschmach-
tende Elias: oben der Sieger über Glend
und Tod; unten die menschliche Unfähig-
keit, auf dem Weg zum Himmel nur einen
Schritt weiter zu kommen: oben die voll-
endete Befeligung des Menschen, die auch
sein leibliches Leben in die Klarheit auf-
nimmt. Ein Mittel aber, zu dieser Höhe
zu gelangen, zu der uns der Retter den
Weg geebnet, ein Unterpfand, daß wir dort-
hin gelangen werden, haben wir an dem
Himmelsbrode: nicht an dem, welches die
Väter in der Wüste gegessen, die gestorben
sind; nicht an dem, welches der Engel dem
Propheten reicht und welches ihn befähigte,
sein irdisches Ziel, den Berg Horeb, zu
gewinnen, sondern an jenem, welches „die
Mittheilung des Leibes des Herrn“ und
der Herr selbst ist. — Hier im Tabernakel
hat er seinen Thron. Engel umgeben ihn
beständig und beten ihn voll Entzücken an;
die Leidenswerkzeuge aber tragen sie, weil
er uns im allerh. Sakrament das Ge-
dächtniß seines Leidens hinterlassen hat.
„So oft ihr,“ sagt der Apostel, „dieses
Brod esset und diesen Kelch trinket, sollet
ihr den Tod des Herrn verkünden, bis er
kommt.“ Genießen wir es und wir werden
fühlen, daß sich unsere Schwachheit in
Stärke verwandelt und die Feinde unseres
Heils werden nutzlos gegen uns kämpfen
und wenn wir in der traurigen Wüste
dieses sterblichen Lebens Jesus Christus
nachgefolgt sind, so wird an uns die Ver-
heißung in Erfüllung gehen: „Ich bin das
lebendige Brod, das vom Himmel herab-
gekommen ist; wer von diesem Brode isst,
wird ewig leben.“ — Eine steinerne Pre-
digt, die je nach dem Bildungsgrad oder
vielmehr nach der Empfänglichkeit des Be-

schauers auf ihn Eindruck macht und ihn zu immer tieferem Eindringen anregt! Zu einer solchen reißt sich hier in der That Alt- und Neutestamentliches, durch die treffendsten Inschriften verbunden, an einander: gerade wie sich die reichgeschmückten Pfeiler und Säulen, von den ruhig durchgehenden wagrechten Linien kräftig zusammengehalten, zum wohlgegliederten Bau vereinigen, der dieser Familie künstlerischer und religiöser Ideen Unterkommen gewährt.

Zu diesem lebensvollen Zusammenwachsen trägt das vielgestaltige, die stärkeren Glieder umrankende Zierwerk ein Bedeutendes bei. Der reichen Formensprache der entwickelten Renaissance entnimmt es seine Motive: ideal Vegetabilisches durch alle Stufen vom beinahe Wirklichen bis zur traumhaft spielenden Verflüchtigung; daneben Blech- und Pappornament, wenigstens in einzelnen Ansätzen, mit Trophäen und verschiedenartigen Bändern. Neben und zwischen das leichte Phantasiornament tritt ein stärkeres plastisches in Gestalt von Fruchtschnüren, Früchten, Thierköpfen, nebst nackten Engelsknaben und Hermen in höherem Relief und allerhand Köpfen in Freiskulptur. An der Art, wie der Meister diese Motive seiner Zeit selbständig durchbildet und mit Geschmack komponirt, läßt sich sogleich der bedeutende Künstler erkennen, wenn sich auch schon hier und da die Freude am Ungewöhnlichen, am lebhaft Bewegten, die Ruhe und Gesetz verschmährt, geltend macht. Schon ganz barok ist die (übrigens nur wenig unterschiedene) pflanzliche Ueberwucherung der beiden Tabernakelpilaster mit je einem Engelskopf in der Mitte, der einen Blumentopf trägt, aus dem eine Sonnenblume aufschießt. Die farbige Fassung dieser Ornamentik, von der noch ein mattröther Ton übrig, ist hingegen nicht barok. Die beste Renaissance pflegte, wie auch die alte Kunst, der natürlich kräftigen Plastik durchweg die Farbe (namentlich in gebrochenen Tönen) hinzuzufügen, um das Material vollends zum Diener des idealen Zweckes zu machen. Wolle Farben sogar sehen wir am vorliegenden Kunstwerk und zwar mit bestem Erfolg, abgesehen von den in schwarz, roth und gold gefaßten Familienwappen, an dem historischen Wachholderbaum angewandt, dessen

Laub noch heute im saftigsten Grün erglänzt, woraus die Beeren schwarz hervorlugen. — Das Teufelchen unter dem Sitz des Judas hebt sich von dem sonst glänzend weißen Sandsteinbildwerk mohrenhaft ab. — Neben der etwas wilden Blumistik, von der wir gesprochen, finden wir dann wieder die elegantesten Bildungen der Renaissance: so die vielen Köpfe, meist von klassischer Schönheit, die in wirksamster Weise theils die Gesimse stützen, theils frei schwebende Konsolen bilden; so vor allem die zarten Fruchtschnüre und Quastenbehänge an den Säulenstämmen, die von feinfühligster Hand gebunden und angeordnet erscheinen. Dank der weisen künstlerischen Absicht und Berechnung, die überall hervorsieht, ist der Gesamteindruck trotz der sorgfältigsten Ausführung im Detail kein naturalistischer, sondern ein stilistischer. An einigen Stücken tritt diese Art besonders zu Tag, z. B. an der Wolke, die Blitze zuckt und Manna regnet; mehr noch an dem Wachholderbaum, der keineswegs — wie wäre das in Stein denkbar! — die Natur ängstlich nachbildet, vielmehr wie nach einem Schema behandelt aussteht, aber nach einem Schema, das vorzüglich geeignet ist, den von dem Künstler beabsichtigten Eindruck auf den Beschauer zu machen. „Hier enthüllt sich uns (so urtheilt einmal ein Kenner über einen ähnlichen Gegenstand) das Geheimnis des Stils, der als ein Produkt der Bedingungen angesehen werden kann, welche das Material, die Zeit und in der Renaissance auch die Persönlichkeit des Künstlers dem Kunstschaffen auferlegt. Es ist eben die nicht wohl erklärliche Weise des Stils, die solchen Zauber bewirkt, indem sie statt des zufälligen den allgemeinen Charakter darstellt.“ — Uebrigens beschränkt sich das Lob geschmackvoller Anordnung keineswegs auf das Zierwerk der Säulenschäfte; es ist zu sagen, daß überhaupt das ornamentale Beiwerk wirksam die tragenden Glieder umkleidet, die Piedestale belebt, die überhängenden Hohlkehlen, die Umrahmung der mittleren großen Nische u. s. w. umspinnt und so wirklich seiner Aufgabe dient, das Einzelne zu verknüpfen und zu einem Kunstwerke zu vereinigen. Bei dem kraftvoll durchgehenden Gerüst, welches das Ganze glie-

dert und eine Uebersicht über den Reichthum gestattet, wird denn auch der Eindruck einer wahrhaft großartigen Pracht erzielt.

Da aber an letzterer das eigentliche Bildwerk, die Figuren unseres Tabernakels den größten Antheil haben, so wäre unser Urtheil über denselben nicht abgeschlossen, wenn wir nicht auch ihre Art und Ausdrucksweise würdigten. Es ist begreiflich, daß sie besonders die Züge ihrer Zeit tragen. Sie sind an und für sich in guten Verhältnissen gebildet, meist mit prächtig charakterisirten Köpfen ausgestattet; sie verrathen, namentlich Moses und Paulus, ein Naturstudium, das bis zur feinsten Nachbildung der Andern geht, aber ihre Haltung ist zu bewegt. Da die Künstler des Barock ihren Vorbildern auch die ihnen von Haus aus fremde südländische Geberdesprache entlehnten, wurden sie manierirt, daher ihnen die ungezwungene Auffassung und Darstellung des Menschenleibs immer unmöglicher wurde. Wenn diese in der herrlichen Gruppe des Elias mit dem Engel, wie uns scheint, doch gelungen, so zeigt sich darin besonders die nicht gemeine Begabung unseres Landsmanns. Das Gezwungene und Gespreizte in Moses und Paulus: bei den Engelsgestalten mit Säule und Kreuz wird es vollends zur Verrenkung. Die zwei freien Evangelistenfiguren sind würdevoll, aber theatralisch und in dem Abendmahl dürfte das Ueberschwengliche, namentlich in der Geberde des Petrus von einer gewissen Süßlichkeit nicht freizusprechen sein. Doch finden wir (wie schon oben angedeutet) das Ueberschwengliche als solches deswegen hier nicht aus dem Wege, weil es galt, die Gluth der Empfindung dem Beschauer unmittelbar zur Anschauung zu bringen. Aus dem Mannaregen dagegen spricht uns mehr jene gleichmäßige Ruhe an, die wir an antiken Bildwerken bewundern. Beide große Reliefaufsichten zeigen gleich glückliche Gruppierung und gleiche technische Vollendung. Unsere Bemerkungen über letzteren Punkt dürfen wir vielleicht durch ein Kunsturtheil ergänzen, das sich auf eine andere Arbeit bezieht, aber eben in unserem Falle den Nagel auf den Kopf trifft. „Dasjenige, was für eine Reliefdarstellung als unerläßliche Regel gilt, daß sie einem Bilde gleichsehe, welches statt durch Farbe durch

einen je nach dem Platz der Objekte höheren oder flacheren Auftrag von plastischer Masse entstanden ist, diese Regel ist hier mit Strenge beobachtet. Dabei ist nicht ausgeschlossen, daß solche aufgetragene Masse sich je nach den Umständen bis zu ganz frei gearbeiteten Stücken löst (vgl. der weineinschenkende Jünger). Im Gegentheil wird die Wirkung hiedurch bedeutend kräftiger, so lange die hochreliefirten Theile die Fläche nicht verlassen. Unser Meister überschreitet auch hierin die Grenzen des guten Geschmacks nicht.“

So haben wir an ihm einen ebenso tüchtigen Bildhauer als Architekten, einen ungewöhnlichen Künstler, wenn auch ein Kind seiner Zeit. Im Dekorativen beweist er theils eine Feinheit des Geschmacks, theils eine Unerlöschlichkeit der Erfindung, einen Ueberreichthum an Phantasie, wie er im Zeitalter unserer Kunstschulen leider nirgends mehr geübt, und im Figürlichen bethätigt er ein Können, eine Kraft, ein Leben, die ihm unter den Nachahmern des gewaltigen Michelangelo einen Ehrenplatz sichern. Mögen auch bis jetzt die Kunstschriftsteller über ihn schweigen, sie werden lernen müssen, seinen Namen auszusprechen. Ein solches Unikum, wie es die kleinste unserer mittelalterlichen Freistädte in diesem Tabernakel besitzet, an künstlerischem wie an religiösem Ernste gleich hervorragend, verdient um so mehr von uns hochgeschätzt zu werden, als es die Frucht einer Zeit ist, in der alles geistige Leben theils im Ersterben, theils dem Ersterben nahe war.

Wir fügen hier noch an die Beschreibung eines weiteren, viel einfacheren, aber immer noch würdigen Sakramentshauses aus der Renaissancezeit, vgl. die Beil. der letzten Nummer.

Dasselbe befindet sich in der Pfarrkirche in Glatt in Hohenzollern. Es ist eine Stiftung des Ritters Reinhard von Neuneck, Herren zu Glatt, der zweimal ins heilige Land wallfahrte, sich um die Erhaltung des katholischen Glaubens in Glatt sehr verdient machte und im Chor der Kirche begraben liegt. Derselbe starb 1551; das Sakramentshaus trägt die Jahrszahl 1550. Es hat eine glückliche Anlage und gute Verhältnisse; seine Höhe beträgt 3,30 m; die Ornamentik ist einfach, aber geschmackvoll. Figürlichen Schmuck zeigt

die Lunette über dem Gehänse: Gottvater mit der Weltkugel, auf der Brust der heilige Geist als Taube; oben rechts und links Reinhard's Ordensinsignien: der Orden vom hl. Grab in Jerusalem (fünf Kreuze), rechts der der hl. Katharina vom Berg Sinai (Rad und Schwert), links der von St. Jakob zu Compostella (Stab und Muschel); unten am Kapitell das Familienwappen. Das Sakramentshaus dient jetzt, gut restaurirt, als Behältniß für die heiligen Oele.

Einblick in die Sammlung Hirscher.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

(Schluß des Artikels 1892 S. 4.)

In den vierziger Jahren bereifte Galleriedirektor Waagen in Berlin wiederholt das südliche Deutschland und brachte dabei besonders den einheimischen Malerschulen in Franken und Schwaben lebhaftes Sympathie entgegen. Im November 1842 weilte er in Stuttgart und stattete über die Resultate seines Besuchs Bericht ab in seinem Buch: *Kunstwerke und Künstler in Deutschland II* S. 178. Stuttgart besaß damals noch keine öffentliche Gemäldesammlung; doch befanden sich in der Bibliothek eine Reihe von Werken, die mit Miniaturen ausgestattet sind, darunter namentlich auch von Zwiefalten und Weingarten, denen er eine einläßliche Beachtung schenkte.¹⁾

Die Tafelmalereien der schwäbischen Meister waren nur vertreten durch die Privatsammlung des Obertribunalprocurators Abel daselbst. Dieser Sammlung widmete er lebhaftes Aufmerksamkeits, notirte auch die Orte, woher die einzelnen Stücke stammten und schließt mit dem warmen Wunsche, daß die Sammlung dem Lande erhalten werde.

Im Jahr 1846 besuchte Waagen sodann Freiburg und daselbst die Sammlung Hirscher. Ueber den Bestand derselben zu jener Zeit stattete er Bericht ab im „*Kunstblatt*“ 1848 S. 237 und gibt auch hier dem Wunsche Ausdruck, daß die Sammlung für Deutschland und für die Oeffentlichkeit erworben werden möchte.

Man darf wohl nicht erwarten, daß die Zuweisungen der Gemälde an die verschiedenen Meister, welche Waagen bei dieser

Gelegenheit gibt, in allweg sich bewährt habe; denn seit fast einem halben Jahrhundert hat begreiflich auch die Kunstgeschichte in Schwaben Fortschritte gemacht, von denen selbst die bestunterrichteten Kunstkennner früherer Zeit keine Kenntniß haben konnten; aber auch hier bleibt Waagen dem Grundsätze treu, daß er sich auch um die örtliche Herkunft der einzelnen Gemälde bekümmerte und die Namen der einzelnen Ortschaften, soweit möglich, aufzeichnete. Wir geben deshalb zunächst einen abgekürzten Auszug aus der Abhandlung Waagens über die Sammlung Hirscher und fügen einige weitere Bemerkungen hinzu, die uns sachdienlich erscheinen.

1) Dem Bartholomäus Zeitblom weist Waagen zu: die Rückseite der Prädella des Altars von Eschach, O. A. Gaildorf, mit zwei Engeln und mit dem Veronikabilde. Er bemerkt dazu, daß dieses Bild die hohe Achtung, die er vor dem Meister zuvor schon gehabt habe, noch gesteigert habe. Dasselbe befindet sich, wie die ganze Sammlung, die im Nachfolgenden beschrieben ist, jetzt in Berlin, war aber zu der Ausstellung in Ulm 1877 durch Vermittlung des damaligen Kronprinzen Friedrich übersandt worden und zog die Aufmerksamkeit auch dadurch auf sich, daß dasselbe durch Restauration nicht berührt wurde, was bei den anderen Gemälden des Eschacher Altars nicht zutrifft. Sodann wird eine Mutter Anna erwähnt, die nach Grüneisen und Mauch (*Ulmer Kunstleben* S. 47) aus einer Kirche der Gegend von Ellwangen stammte und ferner noch ein hl. Petrus ohne Angabe des Fundorts.

2) Dem Hans Burgkmaier wird zugetheilt: eine Beweinung Christi ohne nähere Angabe des Fundorts.

3) Sodann werden eine Reihe von Gemälden dem Hans Holbein dem Jüngeren zugewiesen. Hier ist aber unterdessen Bernhard Striegel von Memmingen als der wirkliche Urheber ermittelt worden. Wir verweisen darüber, sowie über die Fundorte der Gemälde dieses Meisters, die hauptsächlich in die Sammlung Hirscher, aber auch nach anderwärts gekommen sind, auf unsere frühere Mittheilung im Jahrgang 1892 S. 4.

4) Dem Martin Schaffner werden

¹⁾ l. c. S. 183.

zugetheilt: die Gemälde von sechs hhl. Jungfrauen, die aus dem Kloster Bebenhausen stammen, und eine Enthauptung der hl. Katharina aus der Gegend von Ravensburg.

5) Dem Christoph Amberger wird zugeschrieben: ein Bildniß Karl V., früher im Besitz der Familie Sickingen.

Von unbekanntem Meistern stammen: der Judaskuß und eine Kreuzigung aus dem Kloster Tennenbach bei Freiburg; ferner ein Tod Mariä von Schussenried; eine hl. Elisabeth und Dorothea nebst Andreas und Martinus aus dem Kloster Ultingen bei Niedlingen; eine Krönung Mariä aus der Stadt Bilingen; eine Kreuzigung aus der Gegend von Sigmaringen und ein Abschied Christi von Maria ohne nähere Angabe des Fundorts; desgleichen auch eine Entkleidung Christi und Kreuzigung.

Aus der fränkischen Schule werden von Waagen zugetheilt:

1) dem Hans Schäußelein und

2) dem Michael Wohlgemuth je ein Bild der Kreuzigung ohne Angabe des Fundorts. Sodann

3) dem Bartel Beham eine Reihe von Gemälden, die aber später einem Meister mit der provisorischen Benennung: Wildensteiner Meister (Kraus) zugewiesen wurden. Wir verweisen darüber auf unsere frühere Mittheilung 1892 S. 17. Seither hat sich jedoch Dr. Kötschau sehr einläßlich mit dem Studium dieses Meisters, den er aus Gründen der Priorität „Möbtkircher Meister“ benennt, beschäftigt. Wenn es auch noch nicht gelungen ist, den wirklichen Namen desselben ausfindig zu machen, so wird von Kötschau doch festgestellt, daß derselbe wenigstens zwei Jahrzehnte in Oberschwaben, in der Bodenseegegend, thätig war. Von der beträchtlichen Anzahl von Gemälden, die Kötschau mit Bestimmtheit oder auch mit Wahrscheinlichkeit diesem Meister oder seiner Werkstätte zueignet, „lassen sich fast drei Viertel mit Sicherheit auf das den Bodensee umgebende Ländergebiet als ihren ursprünglichen Bestimmungsort zurückführen“, wie sich der Verfasser der Schrift: Bartel Beham und der Meister von Möbtkirch von Dr. Karl Kötschau, Straßburg bei E. Heitz 1893, ausdrückt. Wir bemerken hiezu nur noch,

daß ein Gemälde desselben sich im Besitze des t hochw. Bischofs v. Hefele (eine Darstellung der hl. Dreifaltigkeit) und eines im Besitz des Fürsten von Wolfegg (hl. Georg) befindet resp. befand; ferner, daß drei Gemälde, welche Waagen (Kunstwerke und Künstler Deutschlands II S. 216) noch in der Sammlung Abel in Stuttgart bei einander sah und die von ihm dem Bartel Beham zugeschrieben worden waren, von Kötschau für Werke des Möbtkircher Meisters angesprochen werden; eines derselben befindet sich jetzt in Kassel, die ursprüngliche Provenienz derselben ist jedoch nicht ermittelt.

Sodann werden von Waagen am angeführten Orte noch einige Bilder der Sammlung Hirschler angeführt, die niederländischen und italienischen Ursprungs sind, zusammen jedoch nur ein halbes Duzend, von denen wir hier absehen können. —

Unter den verschiedenen werthvollen Schatzwerken der Sammlung Hirschler wird von Waagen nur die Madonna, welcher nachher die Benennung: „Hirschlersche Madonna“ beigelegt wurde, speziell angeführt, weil sie sich „durch edle Auffassung und fleißige Durchführung vortheilhaft auszeichnet“.

Zur Ergänzung und Vervollständigung der Angaben über diese Sammlung fügen wir auch das noch hinzu, was Waagen in seinem Buch¹⁾ über die Sammlung Abel in Stuttgart mittheilt, wobei wir uns jedoch auf jene Gemälde beschränken, deren Provenienz bekannt ist.

1) Dem Bartel Zeitblom werden zugewiesen: Flügel von einem Altar aus dem Kloster Roggenburg bei Ulm. Nach Mauch und Grüneisen (Ulms Kunstleben S. 51) kamen dieselben durch den letzten Prälaten dieses Klosters an den Domherrn Bauotti und später in die Abel'sche Sammlung. Sodann die bekannten großen Gemälde von Eschach, M. Gaildorf, und einige Gemälde aus dem Kloster Urspring bei Ulm und aus dem Wengenloster daselbst.

2) Auf Hans Holbein den Älteren werden, jedoch mit ausgesprochenem Zweifel, bezogen: vier Bilder, die nach der Versicherung des Freiherrn von Lappberg aus dem Kloster Ulmannsweiler am Bodensee herrühren.

¹⁾ Kunstwerke und Künstler Deutschlands II, S. 209.

3) Von Peter Tagprett in Ravensburg rühren zwei Tafeln her; es sind die Nummern 521 und 523 des Stuttgarter Katalogs. Eine nähere Angabe, auf welchen Grund sich diese Mittheilung stützt, wäre sehr erwünscht. Hafner in den Württ. Vierteljahrshäften (1889 S. 121) gibt einige Notizen über die Familie Tagprett. Kötschau ist in seinem Buch (l. c. S. 28) der Ansicht, daß die Angabe bei Waagen auf einer mündlichen Aussage des Besitzers Abel beruhen werde.

Von unbekanntem Meistern, aber von bekanntem Fundort werden angeführt: zwei Bilder aus Allmendingen, O. A. Ehingen, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts und eine Ausgießung des hl. Geistes aus der Kapelle in Wurmlingen bei Rottenburg.

Aus der fränkischen Schule stammen zwei Gemälde aus dem Kloster Bang bei Bamberg und acht aus dem Kloster Urspring bei Ulm, die dem Hans von Kulmbach zugeeignet werden.

Was sodann noch die Sammlung des Freiherrn von Laßberg in Meersburg anbelangt, so ist dieselbe dadurch interessant, daß sie von dem Besitzer aus der Nähe seines Wohnsitzes Meersburg hauptsächlich zusammengebracht wurde. Leider äußert sich Waagen im Kunstblatt 1848 S. 254 nur sehr wenig einläßlich über dieselbe; die ganze Sammlung ging jedoch in den Besitz des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen über und wurde dieser Theil der Sammlung daselbst mit dem beigefügten Zeichen L im Katalog bezeichnet. Sie bilden jetzt ungefähr die Hälfte des Gesamtumfangs der Donaueschinger Sammlung mit ungefähr einem halben Hundert Nummern. Von Fundorten sind aber hier bloß zwei genannt: Mßkirch für die Nummern 73—75 und Helmsdorf am Bodensee für die Nummer 59. Von dem „Mßkircher Meister“ besaß diese Sammlung eine ansehnliche Reihe von Gemälden, nämlich die Nummern 73—75; ferner Nr. 87—90 und aus der Werkstätte dieses Meisters die Nummern 91—96 des Donaueschinger Katalogs. Noch reicher ist dieser Meister vertreten in jenen Gemälden, welche zu dem älteren Besitz des fürstlichen Hauses gehören und im Katalog mit dem Buchstaben F bezeichnet sind. Hieher die Haupt-

werke des Meisters, aus der Kapelle des Schlosses Wildenstein herrührend, nämlich die Nummern 76—80 und 81—85 und 86.

In der Laßberg'schen Sammlung fehlen auch nicht die von L. Striegel herstammenden Gemälde. Die Nummer 63 des Katalogs (Vitus) ist schon von Woltmann diesem Meister zugetheilt und von Janitschek auch noch die Nummer 70, ein Brustbild des Grafen Johann von Monifort zu Tetznaug, der dasselbe als eine seiner besten Arbeiten bezeichnet (Gesch. der deutschen Malerei S. 441). Man sieht, wie alle diese Sammlungen in der Hauptsache aus den gleichen Elementen zusammengesetzt sind. Daß sie auch thatsächlich aus der gleichen Gegend stammen, wenigstens zu einem großen Theil, wird nicht beanstandet werden können, selbst wenn die Fundorte nicht mehr eruiert werden können. Sehr wahrscheinlich ist, daß der um jene Zeit thätige Zeichnungslehrer und Alterthumshändler v. Herrich in Ravensburg der Lieferant und Vermittler der Erwerbungen war. Später wurden von dem Bildhauer Entres in München noch sehr viele mittelalterliche Gegenstände, besonders Skulpturen, in der Gegend um Ravensburg und am Bodensee aufgekauft und fanden ihren Weg in die verschiedensten Museen Deutschlands. Doch befindet sich noch eine ansehnliche Sammlung von Skulpturen, die von Kirchenrath Dürsch zusammengebracht wurde und die als Ergänzung zu den Gemäldesammlungen betrachtet werden kann, in der St. Lorenzkapelle in Rottweil. Den Katalog derselben hat Dürsch selbst verfaßt und darin auch die Fundorte angegeben, worauf wir verweisen können.

Daß die vorgesehnten Sammlungen von dem Mißgeschick einer gänzlichen Zerstreuung nach dem Tode ihrer ursprünglichen Besitzer verschont blieben, ist ohne Zweifel dem kräftigen Fürwort Waagen's zu verdanken, dem man sich auch in maßgebenden Kreisen nicht entzog. Wohl hatte König Ludwig von Bayern schon 1827 die Sammlung der Gebrüder Boissierée um 240 000 fl. angekauft, aber es ist nicht zu verwundern, daß dieser bedeutungsvolle Schritt auf entferntere Kreise damals noch wenig Einfluß übte; es bedurfte hierzu einer weiteren und direkten Anregung, die, in

mehrerer Fällen nachweisbar, von Waagen ausgieng. Hatte ja König Ludwig selbst damals sich veranlaßt gesehen, den Kaufpreis aus seiner Privatkasse zu bezahlen und die Gemälde dem Staate zu schenken. Er sprach sogar dabei den Wunsch aus, daß der Preis nicht bekannt werden sollte: denn, jagte er zu Sulpiz Boissière: „Wenn man das Geld im Spiel verliert oder für Pferde ausgibt, meinen die Leute, es wäre recht, es müsse so sein; wenn man es aber auf die Kunst verwendet, sprechen sie von Verschwendung“ (cf. Sighart: Gesch. der bildenden Künste in Bayern S. 739).

Literarisches.

Rembrandt. Erstlingswerke: Kreuzabnahme. Lesender Mönch. Aufgefunden und besprochen von Ludwig Reim, Großh. Bad. Eisenbahninspektor a. D. Mit 2 Abbildungen in Lichtdruck. Lex.-8^o. 16 Seiten. Elegant in Leinwand gebunden 1 fl. 80 kr. = 3 Mk. Wien, Verlag von Spielhagen & Schurich, 1893.

Die frühesten bisher bekannten Werke Rembrandt's stammen aus dem Jahr 1627; es sind das der Apostel Paulus in der Gallerie in Stuttgart und der Geldwechsler in der Gallerie in Berlin. Der Verfasser bringt nun Kunde von noch zwei früheren Bildern, die, ursprünglich der Gemäldesammlung der Bischöfe von Konstanz angehörig, gegenwärtig in seinem Besitz sind. Gute Lichtdruckwiedergaben beider begleiten den sorgfältigen und interessanten Text. Das erste Bild ist eine Kreuzabnahme, welche Rembrandt 1622 nach einem fremden Vorbild malte, als er erst 16 Jahre alt und erst ein Jahr in der Lehre des J. Swanenburch in Leyden war; nicht nur aus der Signatur, sondern auch aus vielen Einzelpuren der Malweise des Meisters wird der Beweis erbracht, daß es wirklich von seiner Hand stamme. Das zweite ist ein lesender Mönch, von dem Schüler Rembrandt's, Gerard Dov, nach einem Werk des Meisters von 1625 gemalt, laut Signatur unter Leitung und Mitwirkung des letzteren; es ist zugleich höchst wahrscheinlich Porträt von Rembrandt's Vater Gerrit und zwar das früheste. Noch früher könnte nur sein das Porträt der Mutter in der Czernin'schen Gallerie in Wien. Die Ausführungen des Verfassers sind überzeugend, der Werth der beiden Bilder für Feststellung des Entwicklungsganges des Meisters natürlich von keiner geringen Bedeutung.

Beschreibung des Oberamts Neutlingen. — Beschreibung des Oberamts Ehingen. Herausgegeben vom K. Statist. Landesamt. Stuttgart, Kohlhammer 1893. 504 u. 500; 337 u. 261 S. Diese Neubearbeitungen der ältesten Oberamtsbeschreibungen verdienen, im Archiv angezeigt zu

werden wegen der großen Aufmerksamkeit, welche den kirchlichen Alterthümern zugewendet wurde. Man kann sich aufrichtig darüber freuen, daß hiedurch deren Kenntniß und Schätzung in weitere Kreise getragen wird. Den kunstgeschichtlichen Theil der Neutlinger Oberamtsbeschreibung besorgte der Landeskonservator Dr. Paulus. Den ersten Band derselben schließt ein bündig zusammenfassender Artikel über die vorhandenen Kunstdenkmäler; im zweiten ist je betreffenden Ortes die eingehende Beschreibung gegeben. Meisthaft ist die Darstellung der Baugeschichte und der Architektur des herrlichsten Monuments dieses Bezirks, der Marienkirche in Neutlingen, unterstützt durch gute Illustrationen. Hier wird eine Reihe von neuen Gesichtspunkten eröffnet und die Zugehörigkeit des Hauses zur Straßburger Münsterbauerschule fast zweifellos gemacht. Die jetzt in Angriff genommene Restauration desselben soll insbesondere auch die nach dem Brande von 1726 aufgeführten plumpen Achtecksäulen des Langhauses wieder in die ursprünglichen Säulenbündel zurückverwandeln. Eine Unrichtigkeit, leider aus der alten Oberamtsbeschreibung herübergenommen, findet sich S. 310, wo in Bronnweiler „ein Standbild der Jungfrau Maria in segneten Umständen“ angemerkt wird. Die Statue gehört zu der Gruppe von weiteren zwei Frauen, deren eine vor Schmerz zusammensinkt und von der anderen gehalten wird. Zweifellos waren alle drei unter dem Kreuzigt angebracht, das später veräußert wurde und dessen Kopf noch bei Photograph Sinner in Tübingen zu sehen ist. Es stellt aber nicht jene erste Figur die Mutter Jesu dar, sondern die zusammensinkende. Natürlich konnte es einem mittelalterlichen Bildhauer nicht in den Sinn kommen, Maria unter dem Kreuz in gedachter Weise abzubilden; sie erscheint so höchstens in der Darstellung der Heimsuchung. Die Stofftheile, mit welchen die Statuen theilweise überlebt sind, stammen noch von der alten Bemalung. — Die S. 374 erwähnte Hand auf einem Kreuze im Schlußstein ist natürlich nicht als „Schwörend“, sondern als segnend zu denken. — Für die Beschreibung des Oberamts Ehingen hat Prof. Dr. Hartmann den kunstgeschichtlichen Theil bearbeitet. Eine gute Zusammenstellung der Denkmale im ersten Band S. 326—330. Die Einzelbeschreibung der Kirchen folgt vielfach unserem Buche: Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer, ergänzt und berichtigt zum Theil dessen Notizen. Besondere Beachtung findet die Klosterkirche in Obermarchthal. In Oberstadion werden nun die zwei großen Tafelbilder im Chor in den neuen Hochaltar eingefügt werden; die dortigen Chorstühle haben inzwischen, wie im Archiv mitgetheilt, sich inschriftlich als Werke Jörg Sürilins erwiesen. Irrthümliche Angaben fand ich keine zu berichtigen. Mögen wir bald mit weiteren Bänden der Umarbeitung erfreut werden!

Mit einer Kunstbeilage:

Sakramentshaus zu Weiderstadt.

(Die Beilage von Nr. 1 gibt eine Ansicht des Wandtabernakels zu Glatt in Hohenzollern.)

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.

Nr. 3.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einlieferung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1894.

Die Bemalung unserer Kirchen.

Fast vom Anfang seines Bestehens an ließ sich der Kunstverein der Diözese Rottenburg die Pflege der monumentalen Malerei angelegen sein. Ihr ist gewidmet eine seiner ersten Vereinsgaben, die Broschüre: Beiträge zur Wiederbelebung der monumentalen Malerei (Stuttgart, Meßler, 1860), welche in weiten Kreisen das Interesse für die Sache weckte und namentlich die geschichtliche Seite der Frage eingehend unter Beibringung des damals bekannten Materials behandelte. Der selige Vereinsvorstand und Redakteur des Archivs, Prälat Dr. Schwarz, nahm gleich im zweiten Jahrgang unserer Zeitschrift dieses Kapitel wieder in Angriff in acht Artikeln (1884 Nr. 1 ff.), welche die Geschichte, die Technik und die Grundgesetze kirchlicher Wandmalerei vortrugen; diesen Artikeln schlossen sich an dreizehn weitere (1885 Nr. 5 ff., 1886 Nr. 1 ff.), welche in der Schule Giotto's die Musterschule figurlicher Kirchenmalerei und sieben weitere, welche in Fiesole den unerreichten Meister, besonders der Wandmalerei, aufzeigten. Auch sonst ziehen sich durch alle Jahrgänge des „Kirchenschmucks“ und seines Nachfolgers, des Archivs, gelegentliche Notizen und Aufsätze über wieder aufgedeckte alte Wandmalereien und Winke für die Neubemalung unserer Kirchen hindurch.

Es sind einmal gewisse Lücken in den vorbenannten Aufsätzen, sodann einzelne neu gewonnene, oder vielmehr den Alten wieder abgewonnene Gesichtspunkte, endlich insbesondere die zum Theil recht traurigen Erfahrungen, die wir mit den seit drei Decennien wieder aufgenommenen Versuchen der Kirchenbemalung gemacht haben, welche eine abermalige zusammenfassende Behandlung der ganzen hochwichtig-

tigen Frage wünschenswerth erscheinen lassen. Dabei kann der klassische Artikel Peinture im siebenten Bande des Dictionnaire raisonné de l'Architecture von Viollet-le-Duc, welcher dem Studium aller Bethelligten wohl zu empfehlen ist, heute noch gute Dienste leisten. Von Werth sind ferner die Artikel von Stephan Beißel und Friedrich Stummel „Die Farbegebung bei Ausmalung der Kirchen“ in der „Zeitschrift für christliche Kunst“, Jahrgang 1 S. 163 ff. und S. 303 ff. Sodann erschien im vorigen Jahr von Joh. Kühn, Pfarrer in Mainaschaff, eine 61 Seiten starke Broschüre: „Ueber die Bemalung der Kirchen“. Sachgemäße Winke für Kirchenvorstände, Behörden und ausübende Künstler (Würzburg, Wörl; Preis 1 Mark), welche alle Berücksichtigung verdient. Ihr Verfasser zeigt große Belesenheit in allen einschlägigen Schriften und verfolgt, wie wir, direkt praktische Zwecke. Wir können unseren Betrachtungen zugleich eine Besprechung dieser Broschüre einwerfen, welche sich theils zustimmend, theils ablehnend zu derselben stellen wird.

Unsere Aufgabe läßt sich dadurch ziemlich vereinfachen und einschränken, daß wir Eine Seite der Frage, die rein historische, unbesprochen lassen. Wir können uns der Mühe entheben, dafür einen eingehenden Beweis zu erbringen, daß nicht bloß das Mittelalter, sondern auch die altchristliche Kunst und das klassische Alterthum, bis hinauf zu der ältesten Kunst, welche wir kennen, der ägyptischen, die Architektur (wie die Skulptur) polychromirt hat und zwar nicht in halben und gebrochenen, sondern in ganzen und vollen Tönen. Diese Ueberzeugung, gegen welche man sich lange genug sträubte, kann heutzutage als etwas allgemein Zugestandenes, wei-

teren Beweises nicht Bedürfnisses, bezeichnet werden. Der entgegengesetzte Aberglaube heftete sich besonders lange und besonders zäh an die hellenische Architektur und Skulptur, bis Hittorf (*Architecture polychrome des Grecs*) und Benlé (*Histoire de l'art grec avant Pericles*), dann Semper (der Stil in den technischen und tektonischen Künsten (2. Aufl. München 1878) ihn vollends verdrängten. Kuhn sammelt in der Einleitung seiner Broschüre in gedrängter Kürze die einschlägigen Zeugnisse (S. 1—12). Das intime Zusammenarbeiten von Architektur und Malerei fand erst ein Ende in der Periode des Barock-, Rococo- und Zopfstils, und von daher datirt die Vorliebe für unbemalte Architektur und die abergläubische Scheu namentlich vor starken und ganzen Farben, an welcher wir immer noch etwas krankten. Bis auf den heutigen Tag haben wir Mühe, Herr zu werden über eine gewisse Farbenblindheit, über eine Augenkrankheit und Augenentzündung, welche nervös reagirt gegen jeden voll angeschlagenen Farbenton und nur die gemischten, verschwommenen Halböne, die bläulichen, grünlichen, gelblichen, gräulichen, röthlichen Luftöne zu ertragen vermag.

Nur in Einem Punkte wird Kuhn mit Semper, dem er folgt, schwerlich auf richtiger Fährte sein, in der Erklärung, warum jene Spätstile von der polychromen Behandlung der Architektur abkamen. Nach S. 13 wäre dafür kein anderer Grund zu finden, als der allgemein verbreitete Irrthum, auch die Antike habe ihre Architektur und Skulptur farblos gelassen, ein Irrthum, dadurch wachgerufen, daß die ausgegrabenen Antiken ihren polychromen Schmuck verloren haben. Würde es sich um die Renaissance handeln, so könnte diese Erklärung annehmbar erscheinen; denn diese verehrte in der Antike das unbedingte Vorbild und war bemüht, sich ganz in ihren Linien zu halten. Beim Barock, Rococo und Zopf ist sie nicht mehr glaublich. Diese haben sich so sehr emancipirt von der Antike und ließen ihrem unbändigen Freiheitsdrang so alle Zügel schießen, daß sicher das bloße Vorbild der Antike sie von der Beziehung der Farbe nicht abgehalten hätte, wäre eine solche überhaupt in ihrem Sinne ge-

legen gewesen und hätten sie sich von ihr etwas zur Hebung des Eindrucks ihrer architektonischen Schöpfungen versprechen können. Der Grund liegt tiefer. Eine Bemalung der Architektur, vollends in der bisher üblichen kraftvollen Weise, war für diese Stile eine innere Unmöglichkeit. Nicht als ob der malerische Sinn, der Farbensinn bereits erloschen oder am Erlöschen gewesen wäre. Die vielen Wandgemälde dieser Spätzeit, welche freilich bloß Malereien in der Kirche, keine Bemalung der Kirche waren, bezeugen das Gegentheil. Aber ein inniges Zusammenarbeiten von Architektur und Malerei war nicht mehr möglich. Die beiden hatten sich entfremdet, weil sie sich zu nahe gekommen waren, weil sie sich gegenseitig Uebergriffe hatten zu Schulden kommen lassen. Die Architektur war malen gegangen, nicht mit Farben, aber mit Linien, mit Licht- und Schatteneffekten. Und die Malerei hatte angefangen zu bauen, — mit welcher Kühnheit oder Frechheit, zeigen die perspektivischen Deckengemälde dieser Periode ohne Zahl. Die Architektur fragte nichts mehr nach der Malerei, denn sie hatte in sich selbst ein ungesundes malerisches Prinzip aufgenommen; die Malerei fragte nichts mehr nach der Architektur, denn sie liebte es selber, Architektur zu spielen. So war freilich ein harmonisches Zusammenwirken beider nicht mehr denkbar; es war zufällig, wenn sie sich in einem und demselben Raum begegneten, und auch dann blieben sie sich fern und fremd. Eine Folge davon ist, daß nun wirklich auch die Bauten des Barock- und Zopfstils eine Bemalung in vollen und ganzen Farben nicht vertragen können. Auch bezüglich dieser praktischen Folgerung stehen wir dem Verfasser der Broschüre diametral gegenüber, werden aber unsern entgegengesetzten Standpunkt erst später näher zu begründen haben.

Wir schließen unsererseits die geschichtliche Betrachtung ab, indem wir nur noch darauf hinweisen, daß die nach der Zopfperiode eintretende Scheu vor vollen und Vorliebe für halbe Farben doch nicht bloß Folge einer hochgradigen Augenverwöhnung war, sondern zugleich Folge davon, daß man die Gesetze der Farbenstimmung verloren hatte, daß man sich nicht mehr

fähig fühlte, die ganzen und starken Farben zu meistern und zu beherrschen und daher im Gefühl der Schwäche die schwächeren Farben bevorzugte; sie sind immerhin leichter zu stimmen und Stimmungsfehler sind bei ihnen erträglicher.

Auch die hohe Wichtigkeit und Bedeutung, die ungemeine Leistungskraft der monumentalen Bemalung, selbst der rein dekorativen, fängt man wieder an nach Gebühr zu würdigen. Was die Farben hier Gutes zu stiften, welches Unheil sie anzurichten vermögen, faßt Viollet im Folgenden treffend und schön zusammen: „Die dekorative Malerei vergrößert oder verkleinert ein Gebäude, macht es hell oder düster, verschiebt seine Proportionen oder bringt sie zur Geltung; sie entfernt oder bringt nahe, beschäftigt auf angenehme Weise oder langweilt, zerstreut oder sammelt, verdeckt die Fehler oder steigert sie; das ist eine Fee, welche Gutes oder Böses verschwenderisch austheilt, aber welche niemals indifferent bleibt; nach ihrem Belieben vergrößert oder verringert sie die Säulen, verlängert oder verkürzt sie die Pfeiler, hebt sie Wölbungen empor oder bringt sie dieselben dem Auge näher, weitet sie die Flächen aus oder zieht sie dieselben zusammen, bezaubert oder beleidigt sie, concentrirt sie die Gedanken auf Einen Punkt oder zerstreut sie dieselben und nimmt sie unnöthig in Anspruch; mit Einem Pinselstrich zerstört sie ein weise erdachtes Werk, aber sie macht auch wieder aus einem unscheinbaren Bau ein Werk, reich an Reiz, aus einem kalten und nackten Saal einen lieblichen Ort, wo man gern träumt (und betet) und welchen man nicht so leicht vergißt“ (l. c. p. 79).

So Großes, fast Wunderbares vermag diese künstlerische Hilfsmacht zu leisten, wenn sie sich zur Hauptmacht, der Architektur in die richtigen Beziehungen setzt und verständig gehandhabt wird; so viel kann sie verderben, wenn sie nichts nach der Architektur fragt und verständnißlos angewendet wird. Vergleicht man die antike und mittelalterliche Monumentalmalerei mit unserer heutigen, so kann man darüber nicht im Zweifel sein: dort eine staunenswerthe Sicherheit, welche kaum irgendwo fehlgreift, eine klare Kenntniß der Grundgesetze, eine solide Technik, eine volle Be-

herrschung der koloristischen Kräfte; hier ein unsicheres, zages Tasten und Suchen, ein Experimentiren unter ganz ungenügender Führung des Gefühls und Geschmacks, ein Spielen mit den Farben, das nur durch Zufall und selten harmonisch endet, fast in der Regel zu Disharmonien, zu peinlichen und schreienden Mißklängen führt. Es wird leider wahr sein, was Kuhn sagt, daß unter zehn restaurirten (neu bemalten) Gotteshäusern kaum eines ist, dessen Restauration in Wahrheit als wohl gelungen bezeichnet werden kann. Doch ist es nach und nach, besonders durch das Studium der Alten, gelungen, einzelne Gesetze und feste Prinzipien zu gewinnen, welche nur noch nicht überall durchgedrungen sind und daher auch hier wieder aufgeführt, begründet und eingeschränkt werden müssen.

1) Als oberstes Gesetz ist groß und deutlich anzuschreiben, daß die architektonische Malerei nicht bloß nach malerischen Gesetzen, sondern auch nach den Gesetzen der Architektur zu leben und sich zu richten hat. In dem intimen Bund, welchen hier Architektur und Malerei eingehen, repräsentirt der Sohn der Architektur, der Bau, den Mann, die Malerei die Frau. Die Frau hat sich dem Mann unterzuordnen und sich seinen Befehlen zu fügen. Sonst ist Unfriede und widerwärtiger Streit und gegenseitige Schädigung die Folge. Wer da ist, hat Recht und spricht das erste Wort, wer nachher kommt, muß sich mit ihm vertragen. Der Stil des Baues ist unbedingt maßgebend für den Stil der Malerei; die Hauptlinien des Baues bestimmen den malerischen Plan, die Disposition und die Verhältnisse des ersteren die malerische Disposition. Die Malerei darf das Concert der architektonischen Linien nicht stören, darf die tragenden Hauptglieder nicht schwächen, die secundären Theile, die bloßen Füllungen nicht ungebührlich betonen, leichte Zierglieder nicht behandeln wie konstruktive Stützen. Nur Eines ist der Malerei erlaubt: die Gedanken und Tendenzen der Architektur durch die Macht der Farbe zu betonen, zu bekräftigen, zu unterstützen, sodann auch sie fortzuführen, da einzusetzen, wo

die Architektur aufgehört hat, endlich da bessernd, ausgleichend und corrigirend einzugreifen, wo die Architektur gefehlt und sich vergriffen hat, schlechte Verhältnisse durch ihre zarten, aber wirksamen Mittel besser ins Blei zu bringen, zu zierlich geratene Glieder durch wuchtige Farbe zu kräftigen, zu plumpe durch lichte Farbgebung zu erleichtern u. s. f. Der Kirchenmaler bedarf daher unbedingt einer gewissen architektonischen Schulung und jeder einzelne Bemalungsplan bedarf strengster architektonischer Orientirung. Damit ist bereits auch ein Hauptgrund genannt, warum so viele Kirchenbemalungen nicht entsprechen: das architektonische Moment ist nicht in Ordnung. Der Maler hat seine oberste Pflicht vernachlässigt oder schlecht erfüllt, der Architektur, mit welcher er es zu thun hat, den Puls zu fühlen, sich in sie einzuleben und seinen Bemalungsplan ihr organisch anzugliedern.

2) Nur eine folgerichtige Konsequenz aus diesem obersten Prinzip ist das zweite Gesetz: die monumentale Malerei, sowohl die dekorative wie die figürliche muß Flachmalerei sein, eine Bemalung von Flächen und Oberflächen. Wenn die Malerei für sich arbeitet und selbständige Werke hervorbringt, so bleibt es ihr unbenommen, mit Hilfe der Perspektive die Flächen in Tiefräume zu verwandeln; dem Maler des Tableaus steht es frei, die Leinwandfläche aufzuheben, zu verleugnen, durch erlaubte Illusion in architektonische Räume, in landschaftliche Scenerien, in Schauplätze mit beliebig vertieften und ferngerückten Hintergründen aufzulösen, auf deren erweitertem Boden er ein reiches Geschehen, Leben und Thun sich abspielen lassen kann. Der Monumentalmaler ist Flächen gegenübergestellt, welche er nicht aufheben und auflösen, nicht negiren und durchbrechen darf, sondern als Flächen bestehen lassen muß; er hat Bauglieder vor sich, welche er nicht perspektivisch verändern und verschieben, nicht beliebig umgestalten darf. Sonst bricht er ab, was der Architekt gebaut hat, er verstört die ganze Harmonie des Baues, er verrückt die Dimensionen und Verhältnisse.

Dies gilt einmal der dekorativen

Malerei und ihr ist demgemäß zu verbieten, daß sie ihre Ornamente durch Schlagschatten körperhaft herausmodellire, daß sie ihre Zierteppiche wie Stoffliche und wirkliche Teppiche von der Wand ablöse, daß sie förmlich hinüberpfusche in die Architektur und nachträglich einen Bau mittelst raffinirter Illusion mit architektonischen Gliederungen, mit Pfeilern, Säulen, Eisenen und Gewölben ausstatte, daß sie gemalte, dekorativ gemeinte architektonische Motive, Säulenstellungen, Bogenfriese u. s. w. wie wirkliche Architektur ausgestalte, anstatt sie rein malerisch und conventionell zu behandeln und nur in leichter Contouren- und Flachmalerei anzudeuten.

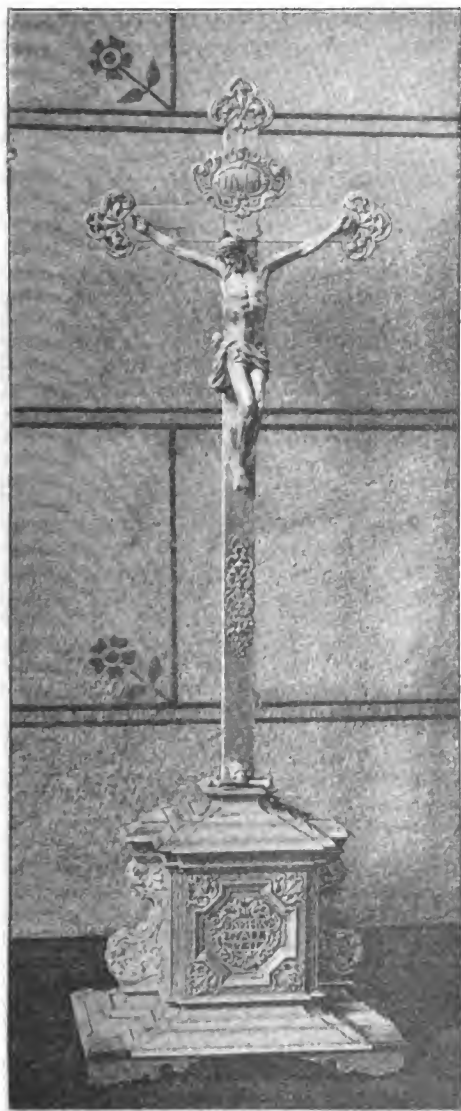
Das Gesetz gilt aber auch für die selbständigen Teile monumentaler Bemalung, für die Figurenmalerei. Auch von ihr muß verlangt werden, daß sie nicht mehr aus der Fläche hervortrete oder die Fläche nicht mehr zum Raum eintiefe, als für ihre körperlichen Schilderungen unbedingt nothwendig ist, daß sie von Schattirung, Modellirung, Luft- und Linienperspektive sparsamen Gebrauch mache, daß sie sich im allgemeinen mit illuminirter Contourenmalerei begnüge, daß sie reichere landschaftliche Hintergründe möglichst vermeide, daß sie die architektonische Staffage ebenfalls mehr conventionell behandle, — mit Einem Wort, daß sie im Wesentlichen Flachmalerei bleibe.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Altarkreuz in Renaissance,

ein Cabinetstück, wie man es, abgesehen von gewissen fürstlichen Sammlungen, nur noch in den Schatzkammern weiland freier Reichsstädte findet. In der zu Weilderstadt spiegelu sich vier Jahrhunderte. Von dem berühmten Kreuzpartikel daselbst mit dem frühgothischen Kreuzifixus (in unserem Staatswerk auf großer Tafel abgebildet) bis zu diesem Erzeugniß der Spätzeit welch ein Absprung! Welche Wechsel der Zeiten, welche Wandlungen des Stils liegen zwischen beiden! Und doch ist dieses Altarkreuz immer noch ein charaktervolles, gediegenes, ein in seiner Art schönes Werk. Ein gewisser Josephus Gall, dessen Namen sammt der Jahrzahl 1741 an der Vorder-

seite des Kreuzfußes prangt (er ist soviel wir wissen, der Vater des aus Weibersstadt stammenden Bischofs Gall von Linz), hat es für seine Pfarrkirche fertigen lassen. Ueber einen hölzernen Kern zieht sich, denselben vollständig überkleidend, die feine Silberplattirung und zwar glatt an den



breiten Flächen der Kreuzbalken, an den Schmalseiten mit einem feinen aufgeprägten Dessin verziert. Die oberen Dreipaßenden setzen zartes, gestanztes Ornament an; auch die Ueberschrift, von geschwungenen Linien umrahmt, scheint Prägearbeit zu sein. Der gegossene, prachtvoll ciselirte

Christuskörper aus massivem Silber zeigt die ganze Gliederfülle der Renaissance und einen Adel der Gestalt, über den alle Mißhandlungen und Lobesqualen nichts vermocht haben. Soeben ist das „Es ist vollbracht“ verklungen, tiefen süßen Frieden auf dem erhabenen Antlitz des göttlichen Dulders zurücklassend. Der Kreuzesfuß weist reichste Gefüßgliederung in vielfach gebrochenen Linien auf; der Wechsel von vor- und zurücktretenden Theilen ist hier besonders wirksam. Die Pünktlichkeit, mit der die Silberplattirung den Sinnsgliedern sich anschmiegt und gleichsam angewachsen ist, verdient Bewunderung. Einen originellen Schmuck des Fußes bilden die zwei prächtig ornamentirten silbernen Ansaen. Aber auch ohne Silberschmuck, ja ohne jede Verzierung, nur allein mit Beibehaltung der schönen Linien, namentlich des Fußes hergestellt und mit einem metallenen Kreuzifix versehen, den man bei Duffrenoy in Straßburg (Münstergasse) schon um 3,50 M., freilich nicht ganz so schön, aber immerhin würdig beziehen kann: so schon würde dieses Kreuzifix, in einer Höhe von etwa 50 cm eine wahrhaft monumentale Zimmerzierde darstellen gegenüber gewissen fragwürdigen Fabrikaten, die schön vergolbet, unter Glasglocken geborgen, auf Kästen und Consolen heruntesehen.

E. Keppeler.

Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenbaukunst im Mittelalter

von Theodor Schön.

Der große Reichtum unseres Schwabenlandes an tüchtigen Baumeistern während des ganzen Mittelalters tritt immer mehr zu Tage. Die Liste der „Steinmessen“ oder „Bildhauer“ erfährt von Jahr zu Jahr eine nicht unbeträchtliche Vermehrung, wie man auch immer besser über die Lebensverhältnisse der einzelnen Künstler unterrichtet wird. Bisher war bekannt, daß die Wirksamkeit Moritz Enfinger's als Baumeister des Ulmer Münsters mit dem Jahre 1478 zu Ende ging. Nun findet sich aber im Bürgeraufnahmebuch im Konstanzer Stadtarchiv folgender Eintrag: »Item Maister Moritz Entzinger, Steinmetz von Ulm ist burger worden vnd ist im geschenckt worden. Iuravit. Factum quarta post Michahalem 1477.« Er hatte sich also nach derjenigen Stadt gewandt, wo auch sein Bruder Vincenz 1459—1487 thätig war. Daß er später nach Basel ging, ist bekannt.

Etwas später erscheint in Konstanz ein anderer Ulmer Künstler. Im Bürgeraufnahmebuch

im gleichen Archiv heißt es: »1548 Bastian Hügli von Ulm Stainmetzel ist am 28 tag Marcii gesagt worden, er solle in 14 Tag die hinweg ziehen.« Derselbe ist wohl schwerlich identisch mit dem 1495 in Ulm genannten Meister Bastian Steinmez.

Uebernahm ein solcher, von der Fremde eingewanderter Meister einen Kirchenbau, so schloß er einen Kontrakt mit den Bauherren ab. Ein solcher Kontrakt aus dem Jahre 1498 lautet also: »Item der Chor zu Altdorff ist verdingt Maister Hansen Stainmetzen zu Bebenhausen uff St. Gallen Tag im MC.C.C.C.LXXXVIII, wie her noch volckt: Item der chor sol sin trissig und fier schuch lang und zwanzig schuch witt, das alles inwendig gemessen gehauen sin; item die tristkammer (Schußkammer) sol sin zehen X schuch lang ongeuerlich nach gestalt und gelegenheit der hoffstat; item man soll im geben von der ruten (Ruthen) rucher murey (raucher Maurerei) ain pfund heller, item von dem gehauen werck von dem schuch zwen schilling heller und, was durchgott (durchgeh), das sol man auch durchmessen; item die crutzbogen, pfasten, schregsunpsen (Schrägsimse) und dachsunpsen (Dachsimse) sol man allain der lenge nach messen; item man sol inn beholzen nach notturft; item Maister Hans sol das stainmetzengeschutz darlihen. Das sol man im zu end des baus wider geben, wie er das geluhen hatt. Item von dem allen sol man im lonen, wie obstat, oder ob diennen (benen) von Altorff geliepter wolte sin, in ainer summ ze lonen, so sollendt sy im geben zway hundert und sechzig pfund häller und sol die wal zu diennen von Altorff ston.«

Doch nicht nur Baumeister war der Steinmez und Bildhauer, er schmückte auch die Kirchen mit schönen Bildwerken aus. So berichtet ein aus dem Kloster Güterstein stammendes Anniversarienbuch, daß sich in der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart befindet, unter Anderem: »anniversarium eciam magistri Johannis Bilhowers de Ulma et uxoris ejus, necnon parentum utrumque et aliorum ab his desideratorum, qui in tabula nostra in choro ab ipso empta septuaginta florenos nobis propinavit.« Es ist dies wohl Niemand anderes, als Hans Felber, der 1480—1488 thätig war, womit auch übereinstimmt, daß 17. Juli 1486 die Kirche und der Altar in der Karthause Güterstein durch Daniel, den Bisar des Bischofs von Konstanz geweiht wurden. Leider ging die tabula mit der Kirche zu Grunde.

Auch mit einem andern Künstler scheint Güterstein in Verkehr gestanden zu haben. Eine auf das — allerdings damals schon aufgehobene — Kloster bezügliche Urkunde von 1559 nennt Joseph Bildhower's Wittib in Urach. Dieser Joseph Bildhower ist wohl Niemand anderes, als Joseph Schmid, der die Grabsteine der Herzöge Eberhard und Ulrich von Württemberg im Chor der Lübinger Stiftskirche verfertigte und somit 1559 todt war.

Gar mannigfach waren die Beziehungen der Steinmezen zur Kirche. So kann es denn nicht Wunder nehmen, daß, wenn ein Meister sein

letztes Stündlein herannahen fühlte, er vom Wunsch erfüllt war, in einer der Kirchen, an deren Bau und Verschönerung er mitgewirkt hatte, seine letzte Ruhestätte zu erhalten. Um dies zu erlangen, errichtete er ein Seelgeräthe. Dies hat auch der vielbesprochene Meister Peter der Stainmetz von Ruthelingen gethan. Die darüber ausgestellte Urkunde lautet also: »Wir apt Wernher und mit uns aller convent dez closters ze Bebenhusen ordens von Zitel, in Costenzer bystun gelegen, vergehen offenlich mit urkund diz briefs, daz wir von dem erbaern man pfaf Cunrat dem schriber von Ruthelingen, der ufrihter ist gewesen diz selgerätes, von maister Peters saligen wegen dez Stainmezzen von Ruthelingen haben emphanen drisig und hundert phund haller guter und genemer, die wir och in unsers closters guten nuz bekeret han, und haben im darumme gegeben aht phunt haller ewiges geltes — der süben phunt gand usser der muli (Mühle) ze Ammerowe und ain phunt usser dez Lastes aker und wisun, dü ze Gehay (= Kayh, Dtl. Herrenberg) gelegen sint under wingorten, den man nennet dez Lastes berg — und hoerent dü egenant aht phunt haller geltes ewelich an unser gemainen pitancz mit soelichem gedinge also, daz wir ewelich allü iar an dem ahtenden tag nach sant Bartholomeus tag (wohl Todesstag Meisters Peter) unserm convent süllen geben ainen dienst von vischen und an dem drittan tag vor sant Laurenciustag (wohl Todesstag seiner Frau) och ainen dienst, jeden dienst ungevarlich umme vier phunt haller, durch dez obgenanten maister Peters saeligen, siner frauen und siner kinder selenhailes willen. Wa aber wir oder unser nachkumenden die vorgegant dienst nit gaben und rihten uf die tag, als e geschriben stat, oder ungevarlich in den nachsten aht tagen darnach, so sien wir oder unser nachkumenden ewelich, welches iaers die dienst nit geriht werdent, verfallen und schuldig ze gebend für ieden dienst, der denne des iaers nit geriht ist, vier phunt guter haller den caplan gemainlich ze Ruthelingen, die dez vorgegant maister Peters iarzit siner frauen und der kind darumme an ze griffend und ze phendend an allen stetten, wa oder wie sie mügen. Wir der obgenannt apt Wernher und der convent haben uns und unseren nachkumenden behalten den gewalt und daz reht, daz wir mügen, swenne wir wellen dü vorgegant aht phunt haller geltes widerlegen mit andren aht phunden als gewisses geltes, oder mit drisig und hundert phunden haller, die wir och darumme emphanen han, we dies uns allerbest fugt. Und daz diz alles war und staet ewelich belibe, so geben wir dem obgenannten phaf Cunrat und den egenanten caplan disen brief besigelt mit unseren eigenen insigeln, der gegeben ist in dem iar, do man zalt von Christes geburt dritzehen hundert iar und darnach in dem nun und funfzigsten iar in octava Bartholomei apostoli.«

Einen späteren Meister Peter lernt man aus dem Verzeichniß der Zinse der Pfarrei Ehlingen

vom Jahre 1479 kennen: »Item Peter Bildhauer gibt jerlich uff sant Martinsstag 14 halben Heller Zins usser synem husze und hofreytten in dem alten milchesslin an der Bander huss und Caspar Secklern gelegen — ist widum.« Es ist dies wohl der 1473 in Eßlingen thätig gewesene Peter Schwarzenbach, Bildhauer in Ulm.

Literatur.

Bartel Beham und der Meister von Möskirch. Eine kunstgeschichtliche Studie von Dr. Karl Röttschau. Mit zehn Lichtdrucktafeln. Straßburg, Heitz, 1893.

Vor nicht langer Zeit noch bereiteten einige Gemälde, jetzt in der fürstlichen Sammlung zu Donaueschingen, den Kunsthistorikern ansehnliche Verlegenheit, nicht über die Zeit, aber über den Ort ihrer Entstehung. Das aus dem Schlosse Wildenstein nach Donaueschingen übertragene Flügelaltärchen trägt die Jahreszahlen 1536 und 1538. Nun stellte sich aber die Frage; wer ist der Meister dieser und anderer Gemälde, die sichtlich von der gleichen Hand oder wenigstens Werkstatt herrühren? Waagen, der zuerst die Aufmerksamkeit auf dieselben lenkte, hielt sich für berechtigt, dieselben dem Bartel Beham in Nürnberg, † 1540, zuzueignen und ihm schlossen sich die meisten Kunsthistoriker an. Andere riefen auf Hans Schäußlein von Rördlingen. Der Gedanke, daß sie einem Maler der oberschwäbischen Landschaft selbst, die bisher auf dem Gebiete der Malerei sich hervorgethan hatte, angehören könnten, lag fernab; nicht ohne guten Grund. Im Jahre 1518 löste sich die Lukasbruderschaft der Maler und Bildhauer in Ulm auf und die der Kunstübung feindselige Strömung verschärfte sich mehr und mehr bis zum Bildersturm (1531). Auch in den anderen namhafteren oberschwäbischen Reichsstädten nahm, soweit bekannt, die Bewegung der Geister die gleiche Richtung. Es schien somit, daß der Ort, an welchem diese Gemälde entstanden sein könnten, nur in ansehnlicher Entfernung zu suchen sei. Allein genauere Untersuchungen ergaben, daß auch Bartel Beham und Hans Schäußlein nicht die Urheber dieser Gemälde sein können, und Fr. X. Kraus sprach zuerst die Ansicht aus, daß der Verfertiger dieser Gemälde ein unbekannter Meister gewesen sei, der aber in der Gegend selbst heimisch war und mit dem Grafen Gottfried von Wildenstein und Möskirch in enger Beziehung stand. Kraus schlug die provisorische Benennung: „Wildensteiner Meister“ vor, der jedoch schon eine andere Bezeichnung, „Meister von Möskirch“, vorausging, welche von Röttschau adoptirt wird. Hier knüpfen nun die Untersuchungen des Verfassers an. An Ort und Stelle studirte er zunächst die in Donaueschingen gesammelten Werke desselben und verfolgte dann seine Spuren, soweit es nur möglich war, so daß er ca. 60 einzelne Gemälde auffand, die zum Theil mit Sicherheit, zum Theil mit Wahrscheinlichkeit dem Meister zuzuschreiben sind. „Fast drei Vierteltheile der auf uns gekommenen Gemälde lassen sich mit

Sicherheit auf das den Bodensee umgebende Ländergebiet als ihren ursprünglichen Bestimmungsort zurückführen. Der Schluß aus diesen Thatfachen ergibt sich von selbst: der Meister von Möskirch muß nicht nur während der Zeit, wo er für den Grafen von Zimmern arbeitete, sondern schon zwei Jahrzehnte vorher seinen Wirkungskreis in Oberschwaben gehabt haben. Ist es da zu gewagt, wenn wir weiter folgern, daß er auch von Geburt ein Oberschwabe gewesen sei?“ (S. 27). Leider ist es bisher nicht gelungen, an einem der Werke eine Inschrift mit Namensangabe zu entdecken, wohl aber ist die Thätigkeit dieses tüchtigen Meisters durch die Arbeit Röttschaus allseitig beleuchtet worden. Damit ist eine klaffende Lücke in der oberschwäbischen Kunstgeschichte ausgefüllt. Die Schrift wird jeden Leser, der sich für die Kunstgeschichte überhaupt und die der engeren Heimat insbesondere interessiert, in hohem Grade befriedigen. Die zehn Lichtdrucktafeln, die beigegeben sind, sind ganz geeignet, die Art und Weise des originellen Meisters erkennen zu lassen.

Dr. Probst.

Die Kunst, das Stiefkind der Gesellschaft. Von Paul Hilbrandt in Berlin (Separatdruck aus den Wochenberichten für Kunst etc.). Berlin, Umsler u. Rutherhardt, 1893. 16 S. Preis 50 Pf.

Der Verfasser hat eine große Meinung von der Unmacht der Kunst. Der wahre Künstler erscheint ihm als Arzt der Menschenseelen, welcher die Wunden heilt, welche das Leben schlägt, die Kunst als „eine Art Religion, welcher die Menschen aller Nationen und Bekenntnisse angehören“ und welche die Menschen „erfreut und in bessere Stimmung versetzt“. „Daß so viel Mißmuth und Mißgunst auf der Welt und besonders bei den Armen vorhanden ist, daß so viel Feindschaft bei allen Verrückten gegen alle Reichen vorhanden ist, das kommt einfach daher, daß unsere Gesellschaft es bis heute noch nicht verstanden hat, die große Erfreuerin Kunst allüberall einzuführen und in jede kleinste Hütte einen Strahl ihrer Gnadensonne leuchten zu lassen“. So ungeheuren Einfluß vermag die Kunst auszuüben, „weil sie eben der höchste Ausdruck des größten Könnens eines der Vollkommenheit am nächsten kommenden Menschen ist, den man wegen seines Könnens einen Künstler nennt“. Die Mittel, welche der Verfasser angibt, um die Kunst zum Gemeingut aller zu machen, sind: Einführung der Schuljugend ins Theater, denn „es ist leider nur zu wahr, daß in den Volks- und Mittelschulen ganz Deutschlands in allen Klassen, sowie in den höheren Schulen in den Klassen bis zur Obertertia und in vielen Provinzstädten auch bis zur Prima 75—90% aller Schüler niemals im Theater gewesen sind“ (bei uns ist, Gott sei Dank, der Prozentsatz dieser „Armensten“ noch größer); ferner Veranstaltung öffentlicher Konzerte, an welchen auch die Schuljugend theilnehmen kann bezw. jodann Pflege des Kunstsinns in dem Zeichenunterricht und im Geschichtsunterricht; Offenhaltung der

Museen den ganzen Nachmittag über, damit auch das Volk sie besuchen kann; endlich Ausführung eines Prachtbaues in der Reichshauptstadt „in gewaltigen Dimensionen, wie er königlicher niemals erbaut worden ist“, einer Kunst-Walshalle, in welcher alle jene Männer im Standbild oder auf unvergänglichen Freskobildern festgehalten werden, die „Großes auf geistigem Gebiet für uns geleistet“. Damit könnte man „hundertens deutschen Künstlern auf Jahre hinaus Beschäftigung verschaffen“ und „der Ehrgeiz jedes hervorragend veranlagten jungen Deutschen würde dahin gehen, auf irgend einem geistigen Gebiet in Kunst oder Wissenschaft so Bedeutendes für Vaterland und Welt zu leisten, daß auch ihm einst in der Ruhmeshalle deutscher Geistesritterschaft ein Standbild oder eine Erinnerungstafel errichtet werde“.

Wir raten trotzdem, diesen Walshallatempel nicht zu groß anzulegen. — Wahrlich, es würde nichts mehr fehlen, als daß man unsere innerlich franke Kunst zu dem vom Verfasser geplanten Kleinwerk spornte, das ganz sicher ein zweiter babylonischer Thurbau würde und Deutschland dem Hohn und Gespött der Welt greisgäbe. Der Verfasser hat seine Aufgabe falsch angegriffen. Er sollte sich nicht der Kinder annehmen und ihnen Freibillette ins Theater und Konzerthaus zu verschaffen suchen; er sollte seine Fürsorge dem „Stiefkind“ zuwenden, das eben so ungezogen und nichtsnutzig geworden, daß es sich nicht beklagen kann, wenn man wenig von ihm will und wenn man vollends nicht glauben will, daß es der Erlöser und Heiland der Welt sein soll. Doch ist es ihm hoch anzurechnen, daß er noch einen Begriff von Sittlichkeit hat und sich auch verwarnt gegen die, welche mit dem Spruch: dem Reinen ist alles rein, Schleichigkeiten der Kunst beschönigen wollen; daß er den Künstlern, wenn gleich sehr zart und zag, ins Gewissen redet und sie an ihre Pflicht erinnert, selber der Kunst wieder Achtung zu verschaffen; aber freilich der folgende Satz: „in Wirklichkeit ist die wahre Kunst niemals sittenlos, auch da nicht, wo sie Sittenloses schildert“ klingt wieder bedenkl. wenn nicht der Begriff „wahr“ sehr streng gefaßt wird. Wir wollen unsern Lesern diese symptomatisch bedeutsamen Anschauungen nicht vorenthalten; zum Glück ist nicht zu fürchten, daß sie sammt den praktischen Rathschlägen tiefere Wurzeln schlagen. Unter den letzteren ist nur der Eine vernünftig, welcher sich auf den Zeichen- und Geschichtsunterricht bezieht. Was sonst an den Anschauungen des Verfassers richtig ist, hat die Kirche seit Jahrhunderten erkannt und soviel an ihr liegt in's Wert gesetzt; die verlästerte katholische Kirche ist die hohe Kunstschule für das Volk und hat für dessen gesunde ästhetische Ausbildung mehr geleistet, als alle modernen Künstler, Museen und Theater.

Aus meinem Leben. Von Dr. Chr. H. Otte, weil. Pastor zu Fröhden. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von seinen Söhnen Dr. med. Rich. Otte und Gustav Otte. Leipzig, Grimm und Trömel, 1893. 174 S. Preis 5 M.

Die Autobiographie des bekannten und verdienten evangelischen Kunstarchäologen, im hohen Alter den Entstellern diktiert. Etwas plauderfelig und weisichweilig, besonders in der Erzählung der Kindheit, aber voll Offenbarungen eines durch und durch bescheidenen, christlich-gläubigen, sanften und wohlwollenden Herzens. Interessant ist der Abschnitt: „Wie ich ein Archäologe wurde“. Es ist bedauerlich, daß der edle Mann, der der mittelalterlichen Kunst viel Liebe und Pietät entgegenbrachte, mit katholischen Kunstforschern keine nähere Berührung suchte oder fand. Daß er die Neubearbeitung seiner überall bekannten Archäologie nicht einem Katholiken übergeben wollte (S. 124), ist wohl begreiflich; aber einige Fühlung mit katholischen Kreisen hätte ihn überzeugen können, daß man seinen Kunstbestrebungen hier durchaus nicht unsympathisch gegenüberstand.

Entwicklungsgeschichte der Baukunst unter vorzugsweiser Berücksichtigung der deutschen Kunst gemeinschaftlich dargestellt an der Hand der politischen Geschichte der Völker. Mit 85 Illustrationen. Von Dr. F. E. Koch, Oberlandbaumeister. Güstrow. Opitz, 1893. 144 S. Preis 4 Mark.

Auf 144 Seiten die ganze Entwicklung der Architektur von den alten Ägyptern bis auf Schinkel und Klempner im Anschluß an die politische und Kulturgeschichte zur Darstellung bringen, das ist gewiß eine respektable Leistung. Wenn ein solches Unterfangen nicht auf den ersten Wurf und nicht in allweg befriedigend gelingt, so kann das nicht Wunder nehmen. Sehr wenig befriedigt vor allem die Darstellung der antiken Kunst, der nicht ganz 20 Seiten eingeräumt werden; die ägyptische Architektur muß sich mit nicht ganz einer Seite begnügen, und der Verfasser ist hier so wenig orientirt, daß er die Vertreibung der Hysios als den Beginn der historischen Zeit für Ägypten ansieht und der ganzen ägyptischen Architektur keinen wesentlichen Einfluß auf die spätere Entwicklung der Architektur zuerkennt. Am besten ist die spätere deutsche Architektur behandelt. Das beigezogene historische Moment ist oft recht äußerlich in die kunsthistorische Betrachtung eingeschoben, mitunter auch unrichtig und in subjektiver stark protestantischer Modelung. Immerhin enthält das Büchlein manches Brauchbare.

Rudolph Roth's Verlagsbuchhandlung in Leutkirch (Jos. Bernklau) entsendet ein in Alberttypie ausgeführtes Porträt des hochwürdigsten Bischofs Dr. Wilhelm von Keiser. Dasselbe ist 60 : 45 cm groß, in allweg vortrefflich gelungen und künstlerisch ausgeführt (von Jos. Albert's Hofkunstanstalt in München). Preis 3 Mark.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt bei von L. O. Weigel Nachf. (Chr. Herm. Tauchnitz) in Leipzig, betr. Kunstwissenschaftliche Werke.

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. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Beitrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1894.

Die Bemalung unserer Kirchen.

(Fortsetzung.)

In allen klassischen Perioden der Kunst hat die Monumentalmalerei streng nach diesem Gesetze der Flachmalerei gelebt. Erst zur Zeit der Spätstile wurde dasselbe ungescheit übertreten. Die Popsmaler waren es, welche die Wandflächen in den Kirchen gerade so behandelten, wie die Leinwandflächen in ihren Ateliers und dort wie hier sich dieselbe Freiheit des Schaltens und Waltens gestatteten. Sie konnten auch in ihren Wandbildern sich in perspektivischen Künsten nicht genug thun, und es ward bei ihnen zur wahren Leidenschaft, namentlich in den Gewölben und Kuppeln die Flächen aufzulösen in Räume, welche sich ins Unendliche zu verlieren scheinen und Himmel und Erde umspannen, oder die kühnsten und verwegensten Phantasiebauten erstehen zu lassen, welche nichts mehr nach der Architektur der Kirche fragen, ja dieselbe verspotten und verhöhnen; man gewinnt nicht selten den Eindruck, als spräche der Maler zum Architekten: siehe, ich kann noch besser bauen als du. Daß damit die vernünftigen Grenzen der Monumentalmalerei überschritten wurden, wird niemand mehr leugnen. Das Verfehlte und Unsinnige dieses Vorgehens tritt schon dadurch scharf in's Auge, daß es ja nur Ein einziger Angelpunkt und Standpunkt ist, von welchem aus diese Kirchengemälde richtig gesehen werden können, von welchem aus die Perspektive entworfen ist und allein richtig wirkt. Auch nur Einen Schritt von diesem Punkt weg gesehen, weichen die Luftbauten aus dem Senkel, erscheinen die Figuren mißbildet, verschoben und verwirren sich die Linien und Formen; mehrere Schritte davon gesehen stürzen die Bauten übereinander, werden die Menschen zu Monstren, ent-

steht eine so heillose Konfusion, führen die Linien und Formen einen so tollen Tanz auf, daß der Beschauer ganz betrunken und von Schwindel und Seekrankheit befallen wird. Und doch spricht, wie Viollet mit Recht hervorhebt (p. 62), Ein mildernder Umstand für die Popsmaler. Auch sie zeigen insofern noch ein Bewußtsein des dargelegten Gesetzes, als sie für die Regel die eigentlich konstruktiven Theile der Architektur nicht zu besetzen wagen und die Gemälde, mit welchen sie die freigelassenen Felder bedecken, immer mit stark profilirter, körperlicher Rahme einfassen. Sie zeigen sich bestrebt, ihre Gemälde von der Architektur abzugrenzen und abzulösen. Damit suchen sie die große Freiheit, welche sie sich herausnehmen, einigermassen zu rechtfertigen und zu entschuldigen; darin liegt eine stillschweigende Erklärung, daß sie ihre Gemälde nicht als eigentlich monumentale betrachtet wissen wollen, sondern als selbständige Schöpfungen der Malerei, welche gleichsam zufällig gerade an der Wand ihre Stelle gefunden haben.

3) Nunmehr spielt sich die Bemalungsfrage hinüber in das Reich der Farben und diese ihre koloristische Seite ist die zarteste und empfindsamste. Dies ist ein Gebiet, auf welchem die Alten sich vollständig auskannten und mit bewunderungswürdiger Sicherheit bewegten. Für uns ist die Zurechtfindung und Zurechtweisung auf demselben sehr schwierig, weil wir außer der Berathung alter Werke keinen Führer haben als das künstlerische Gefühl und den unzuverlässigen subjektiven Geschmack. Suchen wir zunächst einige Elementarsätze der Farbenlehre festzustellen, deren Kenntniß für das folgende unentbehrlich ist. Wer in dieser überaus schwierigen Wissenschaft sich genauer unterrichten will, dem ist das Studium des Buches von W. v. Bezold, Die Farbenlehre

im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe, Braunschweig 1874 und der hier verzeichneten weiteren Literatur zu empfehlen; neuere Werke sind die Farbenharmonie von Fänicke (1878), die Harmonie der Farben von Guichard (1881 ff.).

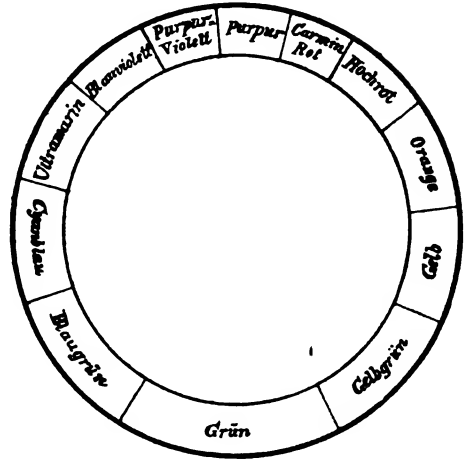
Man unterscheidet Primär- oder Grundfarben, Sekundärfarben und Tertiärfarben. Es gibt drei und nur drei Grundfarben, entsprechend (nach Young-Helmholz'scher Hypothese) drei Grundempfindungen des Auges, welche vielleicht durch verschiedene Arten von Nervenfasern oder Nervenenden vermittelt werden. Diese sind: gelb, roth, blau. Von der neuen Hypothese, die Bezold vertritt (a. a. O. S. 150 ff.), wonach nicht gelb sondern grün als dritte Grundfarbe anzusehen wäre, sehen wir hier ab. Zu diesen drei Farben kommt schwarz und weiß hinzu, — weiß als das nicht kolorirte Licht, schwarz als die Negative des Lichtes; weiß steigert die Leuchtkraft der Farben, schwarz schwächt dieselbe.

Aus den Grundfarben gehen durch Mischung hervor die sekundären; aus der Mischung von gelb und blau ergibt sich grün, aus der Mischung von roth und blau ergibt sich purpur, aus der Mischung von roth und gelb ergibt sich orange. Aus weiteren Mischungen mehrerer Farben untereinander oder mit schwarz und weiß entstehen die Tertiärfarben, besonders braun, grau, olivengrün.

Man unterscheidet dunkle und helle Farben und will damit bezeichnen die verschiedenen Grade der Intensität einer und derselben Farbe, oder den Grad der Annäherung einer Farbe an schwarz und weiß. Lichtschwache Modifikationen einer Farbe nennen wir dunkel, lichtreiche hell.

Man unterscheidet warme und kalte Farben. Warm sind purpur, roth, gelb, orange. Kalt ist blau. Grün kann warm oder kalt sein, je nachdem in der Mischung gelb oder blau vorwiegt; ebenso violett, je nachdem roth oder blau vorwiegt. Doch sind die Unterschiede warm und kalt keine absoluten und sie können durch Hineingreifen der Unterschiede dunkel und hell sich verschieben und ändern. Kältere Farben machen eine daneben stehende wärmer,

wärmere Farben eine daneben stehende kälter. (Bezold S. 198.)



Jede Farbe paart sich mit einer andern, in welcher sie ihren Kontrast findet oder mit welcher sie sich zu weiß ergänzt. Man nennt daher solche Farben Ergänzungs- oder Komplementärfarben. So ist die Ergänzungsfarbe von roth: grün; die von blau: orange, die von gelb: ultramarin, die von gelbgrün: violett u. s. w. Auf der Farbentafel oder dem Farbkreis, welcher hier folgt (nach Bezold S. 175), stehen je die Komplementärfarben einander gegenüber.

Was die Zusammenstellung der Farben betrifft, so lassen die Grundfarben sich beliebig je zu zweien und mit schwarz und weiß paaren; man mag sie werfen wie man will, so wird eine gute Wirkung entstehen, also roth-blau, roth-gelb, roth-schwarz, roth-weiß; blau-gelb, blau-weiß, blau-schwarz; gelb-schwarz, gelb-weiß. Man kann ferner mit jeder Farbe die ihr auf der Farbentafel nächststehende zusammenstellen; sowie man aber von einer Farbe etwas über ihre unmittelbare Nachbarschaft hinausgreift, so bekommt man sehr schlechte Verbindungen, bis man bei fortgesetztem Weiterstreiten auf dem Umfang des Farbkreises wieder zu besseren und schließlich zu den wirksamsten Kombinationen gelangt. Die schlechtesten Verbindungen erhält man, wenn der Abstand der Töne zwei Intervalle beträgt d. h. wenn zwischen den beiden Farbentönen einer inmitten liegt; gut werden die Kombinationen, wenn beide

in der zwölfstufigen Farbenreihe wenigstens um vier Töne von einander absteigen d. h. wenigstens drei Töne dazwischen liegen; die besten Kombinationen ergeben sich, wenn die beiden Farben nach beiden Richtungen hin gemessen um gleich viele, mithin um sechs Intervalle von einander absteigen; das trifft zu bei purpur-grün; karminroth-blaugrün; hochroth-cyanblau; orange-ultramarin; gelb-blauviolett; gelb-grün-purpurviolett. (Bezold S. 216 f. 226 f.)

Kunstgeschichtlich spielt die erste Rolle das Paar: roth=blau, dem wir in der ägyptischen und assyrischen Kunst schon begegnen, dann in der alten griechischen Polychromie, ferner besonders in der Glasmalerei des Mittelalters.

An die Kombinationen zu zweien reißen sich an die Farbentriaden. Man erhält hier die richtigen Dreiklänge, „wenn man aus der zwölfstufigen Farbenreihe Töne so auswählt, daß zwischen zwei derselben je drei Zwischenstufen eingestellt sind; fängt man z. B. bei irgend einem Tone an, so muß, wenn man diesen Ton als ersten rechnet, durch Hinzunahme des fünften und neunten Tons eine solche Triade entstehen; so erhält man die folgenden Triaden: purpur-gelb-cyanblau; karminroth-gelbgrün-ultramarin; hochroth-grün-blauviolett; orange-blaugrün-purpurviolett; zu jeder dieser Triaden, sofern sie nicht selbst schon gelb oder orange enthält, kann noch schwarz und weiß, gold und silber hinzutreten“ (Bezold S. 235 f.)

Wie man über die Farbenpaare und Farbentriaden hinausgreifen will und den Versuch macht, vier und mehr Farben gleichwerthig zu gruppieren, steigern sich die Schwierigkeiten, eine Farbenharmonie zu gewinnen, ungemein. Daher ist es rathsam, sich Beschränkung aufzulegen in Verwendung der Farbenkräfte, wie denn auch die mustergiltigste antike Polychromie, besonders die ägyptische, mit einer geringen Zahl von Farben operirte.

Von großer Wichtigkeit und Bedeutung ist die Contur, einmal als Grenze zwischen zwei verschieden gefärbten Flächen, sodann als Umrandung, welche ein Ornament von seinem Grunde trennt. Dieselbe muß sowohl einem zu harten Auf-

einanderstoßen und wieder einem unschönen Verschwimmen zweier aneinander grenzender Farben entgegentreten, wie besonders das Flächenornament kräftiger vom Grund abheben und seine Zeichnung schärfer hervorheben.

Nach Vorausschickung dieser Grund- und Erfahrungssätze können für die Farbausstattung der Kirchen folgende Regeln festgestellt werden.

a) Jede Architektur hat ihren Schwerpunkt unten, zeigt in den unmittelbar aus dem Fundament aufsteigenden Mauern die größere Massigkeit, die ruhende Schwere, die gebundene Kraft, in den oberen Bautheilen das Streben nach Erleichterung, Verjüngung, Befreiung, nach Durchbrechung und Auflösung der Massen, nach freierer Gliederung. In organischem Eingehen in die Architektur wird auch die Malerei unten mit den stärkeren, ruhigeren, dunkleren Farbentönen arbeiten, oben mit den helleren, lichterem, freundlicheren. Auch die Bemalung bedarf eines festen, hohen, kräftigen Sockels, auf welchem der luftige obere Farbenbau ruht und welcher das Auge zur Ruhe kommen läßt.

Sonach sind die unteren Bautheile die Region der dunkleren, dumpferen Sekundär- und Tertiärfarben, die oberen die Region der lebhafteren, bunteren, helleren Grundfarben. Diese Farbenzonen sind sowohl richtig gegen einander abzugrenzen als richtig ineinander überzuleiten. Dazu dienen Farbenlinien, Farbenbänder, Vorläufer, im Ton sorgfältig so gestimmt, daß sie nicht bloß scheidend sondern auch vermittelnd sich zwischen die dunklen unteren und die lichten oberen Zonen legen.

b) Die zweite Regel hängt mit der ersten zusammen. An jedem Bau, der irgend Stil hat, ganz besonders an den gothischen Bauten sind zu unterscheiden die eigentlichen konstruktiven oder tragenden Glieder: Pfeiler, Säulen, Eisen, Fensterbogen und Fensterrahmen, Gesimse, Gewölberippen, gleichsam das Rückgrat des architektonischen Organismus, — sodann die sekundären Theile, die von jenen gehaltenen und getragenen Wandflächen, Füllungen, Gewölbetheile. Wie schon oben

angedeutet, muß jede Bemalung, welche wirklich architektonisch und monumental sein will, mit diesem Unterschied rechnen; sie darf ihn nicht negiren und verwischen, sondern muß ihn betonen und hervorheben. Da die dunklen und warmen Töne mehr Tragkraft und mehr Wucht haben als die kalten und hellen, so wird sie jene erstgenannten Teile im allgemeinen vorwiegend mit dunklen und warmen Farben bedenken, die Flächen mit hellen und kalten. Beispiele aus der alten Zeit siehe Zeitschrift für christliche Kunst I. S. 164 ff.

c) Was von der Farbe gilt, gilt auch vom Ornament. Daß dasselbe mit dem Stil des Baues übereinstimmen muß, ist selbstverständlich. Es sind nun aber auch dem Gesagten entsprechend die unteren Bautheile nur mit sehr kräftigem, ruhigem, wuchtigem Ornament oder besser noch für die Regel ohne alles Ornament, bloß mit Einem Farbenton zu behandeln. Das Ornamentband, welches die dunkle und schwere untere Farbenregion abschließt, wird ebenfalls ein ernstes, kraftvolles, womöglich ein der Architektur entlehntes oder streng geometrisches Motiv sein; die freieren, lustigeren, die vegetabilischen Ornamente sind für die oberen Regionen vorzubehalten. Das gleiche gilt von der ornamentalen Behandlung der Hauptglieder im Unterschied von den Flächen.

d) Betreffs der figürlichen Malerei finden sich von der altchristlichen Periode an durch das ganze Mittelalter hindurch zwei Systeme verwendet; das eine bevorzugt sehr helle Hintergründe, das andere sehr kräftige und dunkle. Beide Systeme sind verwendbar; es ist nur darauf zu achten, daß die warmen Farben den Figuren vorbehalten bleiben, also die Hintergründe kalte Töne bekommen. Doch können auch Hintergrund und Figuren warmtönig sein. Z. B.: Grund Umbra, Figuren warmer Naturton (grau mit etwas gelb), Heiligenscheine Lichtocker; unten am Bild ein Streifen Dunkelocker, oben ein Streifen Englischroth — fünf Töne, welche sehr angenehm zusammenzufizieren. Weitere Ausführung und Beispiele siehe Zeitschrift für christliche Kunst I. S. 304 ff.

Das sind nun wohl Gesetze, abgeleitet aus dem Wesen der monumentalen Malerei, bekräftigt durch das Beispiel der klas-

sischen Periode. Wir haben Gesetze, aber wir haben nicht das Gesetz. Jene Sicherheit, mit welcher die Aegypter und die Griechen, mit welcher die altchristliche und mittelalterliche Kunst die Architektur malerisch zu behandeln wußten, mit welcher sie jeden Bau, ob groß oder klein, das ihm auf den Leib geschnittene und tabellos sitzende Farbgewand, bald schlicht und einfach, bald von strahlender Herrlichkeit, zu besorgen verstanden, eine Sicherheit, die nicht auf der schwanken Grundlage von Gefühl und Geschmack, sondern auf klarer Kenntniß des Gesetzes und auf sicherer Tradition beruhte, — diese Sicherheit ist uns abhanden gekommen. Wir sind auf das Experimentiren angewiesen. Dabei können die oben angeführten Maximen vor manchem Irrweg bewahren, und das Studium der Alten, das beständige Anschauen tüchtiger Meisterwerke, das Sichversenken und Sichhineinleben in deren Farbenharmonien kann uns auf richtige Wegeleiten. Aber schließlich wird doch immer nur ein gut veranlagtes und tüchtig geschultes malerisches Talent einen künstlerisch befriedigenden Bemalungsplan für eine Kirche entwerfen können, wäre es auch ein einfacher Bau und wäre auch nur eine einfache Bemalung in Aussicht genommen. Man kann nicht in einigen Stunden und Tagen, man kann nicht durch eine Reihe von Gesetzen und Regeln, man kann nicht durch Aulernung gewisser Handgriffe und Praktiken jemand in die monumentale Malerei einschulen. Die profane Dekorationsmalerei, von welcher unsere Kirchenmaler meist herkommen, kann für die Kirchenmalerei eine gewisse Vorbildungsschule sein, in den meisten Fällen ist sie vielmehr eine Mißbildungsschule. Wenn ein Zimmermaler so frech ist, ohne weiteres in die Kirche einzubringen und Kirchenwände zu bemalen wie er vorher Zimmerwände und Zimmerplafonds bemalt hat, so wird er zum Verbrecher, der Kirchen schändet und mit Pinsel und Farbe Schandthaten verübt, welche an ihm und seinen Auftraggebern geahndet werden sollten. Wenn der Verfasser der mehrgenannten Broschüre seine Ausführungen mit dem

Verlangen schließt, der Klerus müsse wieder soweit künstlerisch gefördert werden, daß er die ausführenden Künstler in den Regeln der Kunst, hier also der monumentalen Malerei unterweisen könne, so verlangt er damit etwas Unmögliches. Und er vertraut viel zu viel auf seine eigene Unterweisung und überschätzt deren Werth weit, wenn er meint, mit denselben einen gründlichen und genügenden Unterricht in der großen Frage der kirchlichen Wandmalerei erteilt zu haben. Man kann ja wohl Regeln und Gesetze aufstellen, aber es kommt nun alles an auf deren vernünftige Befolgung und richtige Anwendung. Man kann und muß dafür eintreten, daß statt der verschwommenen Halb- töne wieder die vollen und ungebrochenen in ihr Recht gesetzt werden, aber man darf nicht vergessen, daß die Beherrschung der letzteren unendlich schwieriger ist, als die der ersteren und eben nur einem wirklichen Künstler ganz gelingt. Man kann allgemeine Weisungen geben, aber jeder Bau ist ein Individuum und will individuell behandelt sein. Man kann und soll die alten Muster beiziehen, aber deren richtige Beratung und Benützung ist eben wieder Sache höchster Discretion und feinen künstlerischen Gefühls. Wir haben für Ausmalung der gothischen Kirchen das Musterbuch von W. und G. Audsley (*La peinture murale décorative dans les Style du moyen-age. 36 Planches, Paris 1881*) mit vorzüglichen Farbentafeln; man kann unseren Kirchenmalern wahrhaftig nicht den Vorwurf machen, daß sie es nicht benützen, aber wieviel Unfug verschuldet die geist- und sinnlose Benützung desselben! Man kennt Gesetze der Farbenharmonie und der Verfasser der Broschüre verpflichtet auf dieselben; aber wenn eine Wand durchaus nur mit Farben bemalt wird, welche nach diesen Gesetzen harmonisch sind, so ist damit noch lediglich keine Garantie für eine richtige monumentale Bemalung gegeben. Das Farbenklavier wäre ja leicht zu beschaffen; aber jetzt kommt erst alles darauf an, wer darauf spielt und was er spielt. Die musikalische Wirkung hängt nicht allein ab von der Harmonie der Töne. Eine Vielzahl harmonischer Töne ist noch keine Musik. Zur Harmonie muß die Melodie kommen,

und die melodische Stimmung ist eben wieder das, was nur der Künstler geben kann. Wieviel Farbenkräfte in Bewegung gesetzt werden sollen, zu welchen Theilen ihnen die verfügbaren Flächen einzuräumen sind, welche Intensität einer jeden zu geben ist, wie sie gegen einander gewogen, wie die kalten und warmen Töne ins Gleichgewicht gesetzt werden sollen, wie Farbe und Ornament zu richtigem Zusammenspiel zu verbinden sind, wie die Bemalung mit den Lichtverhältnissen des Baues, wie die Wandmalerei mit der Glasmalerei in Einklang zu setzen ist, wie die Melodie der Farben in den Rhythmus der Disposition der ganzen zu bemalenden Fläche einzufügen ist, — alles das läßt sich nicht ins einzelne demonstrieren und wenn es für einen Bau richtig getroffen wurde, so ist damit noch kein Parabigma geschaffen, das man ohne weiteres auf andere übertragen dürfte.

In Anbetracht dieser großen Schwierigkeiten läßt sich eigentlich nur ein Hauptgesetz aufstellen: Man vertraue ein Werk; welches soviel Takt und künstlerischen Sinn, soviel Discretion, so verständnisvolles Eingehen in die gegebene Architektur, solche Beherrschung der Farbenwelt voraussetzt, wie die kunstgerechte Ausmalung einer Kirche, bloß einem wirklichen, auf dem Gebiet der Kirchenmalerei ganz erprobten Meister an.

Das scheint nun freilich leichter gesagt, als durchgeführt. Die Meister ersten Ranges sind selten. Ihre Beiziehung setzt für gewöhnlich schon ziemlich reiche finanzielle Mittel voraus. Sollen die Duzende von Meistern vierten bis sechsten Ranges zum Hungerstode verurteilt sein? Wenn kostspielige Bemalungswerke, namentlich ausgebehntere Figurenmalereien den eigentlichen Meistern vorbehalten werden müssen, sollte es nicht angehen, einfache und schlichte derartige Aufträge solchen zu übergeben, welche mehr Handwerker als Künstler sind.

Unsere Absichten sind gewiß keine grausame und mörderischen. Aber man täuscht sich, wenn man glaubt, eine einfache Kirchenbemalung, etwa eine rein ornamentale und koloristische ohne Figurenmalerei, füg-

lich auch sehr untergiltigen Meistern, gewöhnlichen Dekorationsmalern überlassen zu können. Da wo man sich für die Einfachheit entscheidet — wir werden selbst ein sehr nachdrückliches Wort zu ihren Gunsten sprechen, — wo man wenig Geld aufwenden kann und will, sollte man doch in Einem Punkt nicht sparen: man sollte die Entwerfung des Bemalungsplanes und einer ganz genauen Farbenskizze auch in diesem Fall unbedingt nur einem eigentlichen Meister, nie einem Handwerker übertragen. Die Ausföhrung des Planes könnte dann wohl Malern niederen Ranges anvertraut werden, welche strengstens auf diesen Plan zu verpflichten und bei der Ausföhrung strengstens zu kontrolliren wären, sei es vom Geistlichen, sei es von einem andern Kunstverständigen oder, was das Beste wäre, von dem Verfertiger des Planes selbst.

Es ist dabei durchaus nicht nöthig, nicht einmal wünschenswerth, daß die Farbenskizze in besonders großem Maßstab gefertigt werde. Die Disposition und die Kolorirung kann füglich im Maßstab 1:100 entworfen werden. Lediglich eine faule Ausrede und ein Eingeständniß eigener Schwäche ist es, wenn Kirchenmaler nicht selten die Vorlegung einer Farbenskizze verweigern unter dem Vorgeben, es sei doch nicht möglich, im Kleinen ein richtiges Bild von der Bemalung zu geben, oder wenn sie, was noch häufiger vorkommt, sehr schlechte und mangelhafte Farbenskizzen damit entschuldigen wollen: es mache sich alles im Großen und in Wirklichkeit viel besser und richtiger, als auf der Skizze. Ja es macht sich besser, wenn es besser gemacht wird. Aber eine schlechte Farbenskizze, auf die Wand und in's Große übertragen, wird für die Regel nicht besser, sondern sie wird in dem Maßstab schlechter wirken, in welchem sie vergrößert worden ist. Es ist nicht wahr, daß in kleinem Maßstab sich kein genaues Bild von dem Farbengewand eines Baues geben lasse. Eine kleine, aber freilich in allen Mäßen und Formen richtige Skizze des betreffenden Baues kann viel leichter malerisch disponirt und in Farben gesetzt werden, als eine große; sie ist leichter zu

übersehen, die Farbewirkung leichter zu kontrolliren. Erprobt sich ein Bemalungsplan im Kleinen nicht, so kann er groß ausgeföhrte unmöglich besser und richtiger werden; Farbenverstimmungen im Kleinen werden im Großen zu gellenden Dissonanzen. Ein Bemalungsplan, der im Kleinen harmonisch wirkt und die strengste Prüfung aushält, wird, sorgfältig ausgeföhrt, auch auf die Wand übertragen sich bewähren.

Man lasse also nie untergiltige Meister auf diesem schwierigen Gebiet ganz selbstständig schalten und walten, sondern unterstelle sie mit aller Strenge einem Meister oberen Ranges. Das Beste wäre, in jeder Diözese Einen ganz erprobten Maler aufzustellen, der für die ganze Diözese die Pläne für Kirchenbemalungen zu fertigen hätte. Von ihm wäre zu verlangen, daß er jedesmal den in Frage kommenden Bau ganz genau aufnehme und nun im genannten Maßstab die Farbenskizze entwerfe. Seine Aufgabe wäre auch, je nach der Beschaffenheit des Baues die Technik zu bestimmen, in welcher gemalt werden soll. Freilich dieser Meister müßte sich zu bescheiden, zu beschränken, auch kleinen und engen Verhältnissen anzubequemen wissen. Er müßte — für unsere Verhältnisse zum mindesten — die große Kunst verstehen, mit wenig Mitteln, eine wahrhaft künstlerische Wirkung zu erzielen und dürfte nicht seinen Ehrgeiz darein setzen, bei jeder Kirchenbemalung mit ausgebehten figürlichen Malereien, mit überschwenglicher Ornamentik, mit dem Aufgebot aller Farbenmächte und mit Verschwendung von Gold zu manövriren.

(Fortsetzung folgt.)

Monstranz im Renaissancestil.

Der Auftrag, entweder für eine romanische oder für eine Renaissance-, Barock-, Zepfkirche eine Monstranz zu beschaffen, setzt uns immer in einige Verlegenheit. Monstranzen aus der romanischen Zeit gibt es nicht. Das Bedürfniß einer Monstranz stellte sich erst ein mit dem 14. Jahrhundert, mit dem Aufkommen des Fronleichnamstages und der Fronleichnamsp procession und der damit verbundenen Aus-

setzung der unverhüllten heiligen Hostie. Noch im 14. und selbst im 15. Jahrhundert wurde das Sanktissimum vielfach im Kelch exponirt und auch bei der Fronleichnamspozession im Kelch umhergetragen. Aber mehr und mehr kamen in Aufnahme eigene Expositionsgefäße, denen der gothische Stil eine Form gab, welche durch mehrere Jahrhunderte stereotyp blieb und nur durch reichere oder einfachere Ausgestaltung, durch Anbringung von mehr oder weniger Schmuck und Bildwerk, variiert wurde. Die Pyxis aus Krystall oder Glas, welche die hl. Hostie birgt, häufig ein Glascylinder, wurde nämlich eingegliedert in eine thurm- oder facadenartige Konstruktion. Besonders aus dem 15. und 16. Jahrhundert ist uns eine stattliche Reihe solcher gothischer Monstranzen erhalten, und sie liefern uns schöne und der Nachbildung fähige Vorbilder, wenn immer wir für gothische Kirchen eine Monstranz zu besorgen haben. Aber nicht leicht ist es, etwa für romanische Kirchen jenen gothischen Typus einfach in den romanischen Stil zu übertragen, und fehlgeschlagen sind auch nach Ausweis der Preiscourants und Musterbücher unserer Ateliers viele Versuche, aus dem romanischen Stil heraus selbstständig neue Formen der Monstranz zu schaffen.

Die Renaissance hat häufig, aber nicht immer mit Glück und Geschick die gothische Form in ihre Stilsprache übersetzt. Dagegen schuf der Barock- und Rokoko- Stil einen neuen Typus, welcher die größte Verbreitung erlangt hat, die sog. Sonnenmonstranz. So schön die ihr zu Grunde liegende Idee ist — der eucharistische Christus als Centralsonne der Liturgie und Christenheit, die heilige Hostie umflossen von der Glorie, welche von den ältesten Zeiten an die Gestalt des Heilands in der christlichen Kunst umwebt, — so prosaisch, hart und künstlerisch unbefriedigend ist die plastische Darstellung dieser Idee durch jene Spätkünste. Sehr zu kurz kommt die Kunst namentlich in jenen Monstranzen, welche die runde Sacramentsnische einfach mit einem zwei- bis vierfachen Kranz von Strahlenspitzen umziehen (Beispiele aus unserem Land in „Württembergischen kirchlichen Kunstalterthümern“ p. LXIV.), — trotz allen Glanzeffektes sehr unor-

ganische und stachelige Gebilde. Nicht besser wirkt die Sonnenform durch die beliebte Auflebung von Wolken oder wulstigem Ornament oder unschönen Brustbildern auf die Strahlenscheibe. Von wenigen ächt künstlerischen Gebilden dieser Spätzeit (Beispiele aus unserem Lande s. a. a. O. p. LXIII) abgesehen, frankten alle Reproduktionen dieses Typus an dem unglücklichen Naturalismus, der die Sonnenstrahlen in geraden oder gezackten oder gewellten Metallspitzen nachbilden will. Von erschreckender Höhe, welche auch die schlimmsten und mißratensten Werke jener Zeit noch weit übertrifft, sind die Sonnenmonstranzen, denen man heutzutage mitunter in unsern Ateliers und in modernen Musterbüchern begegnet.

Unser geläuteter Kunstgeschmack verbietet uns, die Form der Sonnenmonstranzen einfach nachzubilden. Andererseits können wir natürlich auch nicht daran denken, Barock- und Rokokokirchen einfach mit gothischen Monstranzen auszustatten, die mit den Stilformen der Kirche nicht im Einklang sind und doch auch gerne am Fehler zu großer Lustigkeit und Zierlichkeit leiden, daher eigentlich ihren Hauptzweck ungenügend erfüllen, das Allerheiligste in weit hin sichtbarem Schaugefäß für die Anbetung des Volkes zu exponiren.

Der inzwischen rasch verstorbene Schulinspektor Kieninger bestellte für die große ehemalige Klosterkirche zu Wiblingen eine neue Monstranz, weil die vorhandene in den weiten Räumen dieser Kirche vollständig verschwand. Dieser Bestellung verdankt der Entwurf der Beilage seine Entstehung. Der Besteller starb an dem Tag, an welchem das Werk fertig aus der Hand des Meisters hervorging.

Große Dimensionen waren hier also Bedürfniß. Wir gaben der Monstranz eine Höhe von 80 cm und waren bedacht, ihren Hauptkörper so zu konstruiren, daß er trotz reicher Durchgliederung nicht zu stark durchbrochen und durchlichtet wurde, sondern die Fähigkeit behielt, auch in die Ferne noch kräftig zu wirken. Als Hauptidee wurde beibehalten, die Pyxis, der entsprechend der heiligen Gestalt runde Form gegeben wurde, mit großer und prächtiger Gloriole zu umziehen, aber unter Verzicht auf zöppisches Strahlenwerk. Das mitt-

lere Gehäuse der Pyxis tritt, was auf der Abbildung nicht genau zu sehen, aus der Umrahmung ziemlich hervor. Schöne kreisrunde Krystallplatten schließen den Behälter der Pyxis nach vorn und hinten ab; die vordere ist in einen Zackenfries gefaßt, die des Thürchens in einen Rundbogenfries; die reich verzierte silberne und vergoldete Lunula, mit einem Amethyst und Granatsteinen besetzt, fehlt auf der Abbildung. Um die vordere Krystallscheibe legt sich ein kräftig ausgewölbter Reif, außen wieder mit Zackenfries umrandet, auf seiner gewölbten Fläche mit achtzehn reich facettirten Glaspasten von intensiv rother Farbe besetzt. Gegen diesen Mittelförper tritt nun die eigentliche breite Umrahmung ziemlich zurück. Dieselbe wird gebildet zunächst durch einen breiten, glatten, mit Ornamenten besetzten Streifen; ihn begrenzt ein kräftiger Rundstab und auf diesem sitzt auf ein reicher Ornamentenkranz, der etwas, aber nicht zu stark durchbrochen ist, dreiflüglige, kräftig herausgetriebene und feingeschwungene Blätter, zwischen denselben Zierpostamentchen mit Pinienäpfeln und Blattkelfchen. Der Flachstreifen zwischen dem Mittelgehäus und dem äußersten Ornamentenkranz ist ganz mit schönem blauem Email grundirt, von diesem farbigen Grund heben sich die aufgesetzten, vergoldeten Ornamente, mit großen und kleinen rothen und grünen Steinen wirksam ab. Oben überragt den runden Körper ein kräftig entwickeltes Kreuz mit großem hellrothen Stein in der Mitte und mit kleinen Steinchen auf den blumenförmig auslaufenden Enden. Der hohe Schaft des Fußes ist viergliedrig, durch kräftigen, runden, gleichfalls mit Steinen besetzten Nodus getheilt; eine etwas zu stark eingezogene, profilirte Kehlung leitet über in den eigentlichen Fuß, dessen Flächen mit getriebenem Blattornament besetzt sind.

Die Lichtdruckwiedergabe vermag von dem reichen Farbenpiel des Werkes keine Vorstellung zu geben, zeigt aber wenigstens Bau und Disposition des heiligen Gefäßes. Konstruktion und Ornamentik hält sich durchaus im Rahmen einer edlen Renaissance, die auch für Pops- und Barockkirchen geeignet ist. Das hier gebotene Thema ist mannigfacher Variation und einer Rebnktion oder Steigerung der Maße fähig; für

kleinere Kirchen könnte der äußerste Zierkranz leichter und luftiger, das Ornament des Emailkranzes noch feiner gestaltet werden.

Das ganze Werk ist durchaus Handarbeit und erfordert zur Ausführung einen kundigen Meister. Als solcher bewährte sich Goldarbeiter Ballmann in Stuttgart, der nach diesem Entwurf die Wiblinger Monstranz tabellos fertigte. Mit besonderer Sorgfalt sind die getriebenen Ornamente behandelt. Auch die Rückseite — bei manchen Werken dieser Art so unverantwortlich vernachlässigt — ist so ausgestattet, daß sie der Vorderseite keine Unehre macht; hier wurden die vielen Schräufchen, mit welchen die einzelnen Theile und Ornamente auf einander befestigt sind, mit silbernen Rosettchen montirt, welche als Verzierung wirken. Das Ganze ist aus Kupfer getrieben, das Kupfer wurde zuerst versilbert, dann vergoldet. Man wird nicht behaupten können, daß man an dieser Monstranz die Strahlenzacken der Popsmonstranzen vermisse, oder daß die letzteren schöner und würdiger seien als diese edlen Renaissanceformen.

Neues zur Baugeschichte der Prämonstratenser-Abtei Weissenau und ihrer Kirche.

Von Pfarrer R. A. Busl in Hochberg.

Zur Baugeschichte obgenannter Prämonstratenser-Abtei in Oberschwaben vom 17. Jahrhundert ab konnten seither aus Mangel an bekanntem urkundlichen Material¹⁾ und weil ihr Geschichtschreiber Prior Ambros John²⁾ den Bausachen bloß wenige Zeiten widmete, nur spärliche Data beigebracht werden.³⁾

Neuestens ist dem Herrn Gymnasialvikar Berthold Pfeiffer in Stuttgart, welcher die Baugeschichte der Renaissance- und

¹⁾ Auch die „libri Praelatorum“, jetzt im Archiv zu Stuttgart, sollen keine diesbezügliche Ausbeute geben und zudem einer der sechs Folio-bände verschollen sein.

²⁾ Historia imper. Canoniae Minor-Augiensis. Const. 1763.

³⁾ Diese habe ich in einer jetzt fast vergriffenen Broschüre: Zur Geschichte des Prämonstratenser Klosters W., Ravensburg 1883 und in Hofeles Diözesanarchiv 1884, Nr. 1 ff. veröffentlicht.

Barockkirchen Oberschwabens zum Gegenstand eingehender Forschungen gemacht hat, der glückliche Fund eines Fasziels von chronologisch nicht geordneten Weissenauer Bauakten gelungen, die, als das Kloster im Jahre 1834 aus dem Besitz der Grafen Sternberg-Wanderscheidt an die Krone Württemberg gekommen, in die Registratur des Kameralamts Weingarten gelangten.¹⁾ Auf den Wunsch des Finders wird ihr sehr wichtige und reichliche Aufschlüsse, zumal über die in Thätigkeit gewesenen Architekten, Bildhauer, Maler und Stuckatoren gebender Inhalt in Nachstehendem veröffentlicht.

I. Die Bauten des 17. Jahrhunderts.

1) Abt Johann Christoph Härtlin (1616 bis 1654) sachlich wegen ruinösen Zustands des neben der Kirche ruinösen Chor und Schiff gestandenen Turms genöthigt, diesen bis auf die vier unteren viereckigen Stockwerke abtragen zu lassen. Er ließ ein fünftes viereckiges Stockwerk für das Geläute erbanen, dieses mit einem Gang oder Kranze krönen und den Thurm durch zwei weitere, engere, achteckige Stockwerke und wälsche Kappen in einer Höhe von 140 Fuß abschließen. Die Arbeit übernahm der von dem Prälaten von Ursperg empfohlene Bau- und Maurermeister Hans Guggemoß von Weilheim gegen einen Lohn von 1150 fl. in Reichsthalern, Hofstisch, Quartier für die Arbeiter, tägliche 1½ Maß Wein und eine Verehrung für seine Frau. Der Grundstein zum Neubau wurde über dem vierten Stockwerk am 2. Mai 1623 gelegt und das Ganze in demselben Jahre am 28. August vollendet.²⁾

Die Thurmuhr lieferte 1626 Uhrmacher Andreas Rauch von Leutkirch um 305 fl.³⁾ Der Thurm wurde im Jahre 1656 von Hans Kocher, Zimmermeister aus Hinderling, mit eichenen angestrichenen Schindeln gedeckt. Der Meister erhielt dafür 160 fl., 3 Malter Kernen und 3 Felle zu einer Kleidung.⁴⁾

¹⁾ VI. Sect. IV. Fas. 30, lit. b—f.

²⁾ Vertrag vom 2. April, zwei Konzepte; vgl. John a. a. D. 115.

³⁾ Vertrag vom 17. November.

⁴⁾ Vertrag vom 27. Mai, zwei Konzepte oder Kopien.

2) Der noch jetzt stehende Chor der Klosterkirche wurde, nachdem der alte baufällig geworden,¹⁾ in den Jahren 1628—1631 von „Martin Barbierer, Ver- und Maurermeister von Neuffle im Sachsthal“, auf Grund ihm vorgezeigten Plans erbaut, gedeckt und mit Ausnahme des oberen Gewölbs bestochen, auch eine gemauerte Hauptbohle unter ihm durchgeführt.

Die Entlohnung sollte bestehen in 2200 fl., 30 Malter glatten Kernen, 30 Malter Roggen, acht Viertel Breimehl, 1½ Zentner Schmalz, 2 Salzseiben, 6 Strich gestampfter Gerste und nach Vollendung des Baues eine standesgemäße Kleidung verabreicht werden. Im Fall des Ablebens habe Albrecht Barbierer, der Bruder Martins, einzustehen. Die Abtei liefert dem Baumeister und dessen Gesinde Behausung, Holz, Liegerstatt, und hat ersterer die Tafel bei den Amtsleuten, oder im Konvent, in seiner Abwesenheit dessen Bruder bei den Hospitiern mit einer halben Maß Wein zu jedem Essen, und wenn auch er nicht anwesend, hat der Balthar den Meistertisch. Alle Baufahrnis und Baumaterialien liefert das Kloster und übernimmt den Abbruch des alten Chores und das Graben des Fundamentes.²⁾ Die Arbeiten begannen den 26. April 1628 und die Verrechnungen gehen vom 19. Mai genannten Jahres bis zum 25. Januar 1631. Im Jahre 1632 schuldete das Kloster für den Bau noch 540 fl., welche Summe wegen der Kriegsläufe erst vom nächsten Abte Bartholomäus Eberlin (1654—1681) an die Söhne der Gebrüder Martin und Albrecht Barbierer unter dem 2. Juni 1668 abgetragen wurde. Beide führen den Namen Julius. Der eine unterschreibt auf der Quittung, wo sie sich als Söhne der beiden nennen: „Jo D. Giulio Barbiero affermo come sopra“, der andere: „Julius Balthierer, Maurermeister.“³⁾

Mit Martin, Albrecht Barbierer und Giulio Barbiero lernen wir drei neue Baumeisternamen kennen, der schon bekannte vierte, als „Julius Balthierer“ Unterschriebene dürfte mit dem „Julius Barbier“ identisch sein, welcher in Gemeinschaft mit seinen Brüdern Dominikus und Petrus die Benediktinerkirche zu Isny von 1660 ab erbaut hat.⁴⁾

¹⁾ Vielleicht war es noch derjenige des ersten Baues, eingeweiht 1172. Acta S. Petri in Augia, edid. Baumann; Karlsruhe 1877 pag. 10.

²⁾ Baugeding vom 15. Juli 1627 in Konzept und dreifacher Handschrift.

³⁾ Sie siegeln zweimal mit einem und demselben Petschaft, das wohl dem letzteren gehörte: im Schild eine Lilie; Helmzier ein halber Mann mit Hut, der in der erhobenen Rechten ein breites Messer hält. Daneben: I. B.

⁴⁾ S. Keplers Württembergische Kunstalterthümer 391 und die Mittheilungen aus Isny in P. Beck's Aufsatz Nr. 10, Jahrgang 1893, S. 95 dieser Zeitschrift.

Aus dem Umstand, daß auf der obgenannten Quittung von 1668 als Eltern zuerst Martin und dann der ohne Zweifel jüngere Albrecht (er hatte in W. nur den Hofdienertisch und sollte nach Martins event. Tod für ihn ganz eintreten) genannt werden und von den Söhnen zuerst Giulio, der seine Ausbildung vermuthlich im Welschland erhalten oder dort wenigstens zeitweilig gearbeitet und seinen Namen italienisirt hatte, und dann erst Julius unterschreiben, wird der Schluß nicht zu gewagt sein, daß ersterer der Sohn Martins, letzterer der Sohn Albrechts ist. Damit ergäbe sich folgender Stammbaum:

Martin Barbierer v. Rueffle Wertmeister in Weissenau 1627—1631.	Albrecht Barbierer, stellvertretender Wertmeister in Weissenau.
Giulio Barbiero.	1) Julius Barbierer v. Roffle 2) Dominikus Barbierer v. Roffle 3) Petrus Barbierer v. Roffle 1660 in Jöng, nicht schon 1635.

In dem Weissenauer Baugebiet heißt die Heimath der Barbierer „Rueffle im Saffertal“, in den Jänner Nachrichten Russe (Roffle) bei Bregenz. Aber weder im Bregenzerwald, noch in Tyrol oder der Schweiz gibt es einen Ort, beziehungsweise ein Thal dieses Namens. Dieser hat seinen Namen gänzlich, jener wenigstens theilweise geändert. Der Wortstamm ist zweifelsohne romanisch und bedeutet Schlucht. Laut gefälliger Mittheilung Herrn Pfeiffers wäre am ehesten Rossina, Theilgemeinde von Linzen im Thal Oberhalbstein (romanisch Sur Seissa = supra saxum, Stein = Sax) als Heimath der Barbierer anzusprechen. Anders wäre es freilich, wenn, worüber noch Nachforschung angestellt werden wird, in alten Jänner Originalakten „Russe“ (Roffle) mit der näheren Bestimmung „bei Bregenz“ aufgeführt würde.

Während die Akten über das prächtige Chorgestühl leider nichts enthalten,¹⁾ geben sie über den gleichfalls noch stehenden Hochaltar reichliche, bis jetzt anderswo, so im Stuttgarter Archiv, vergeblich gesuchte Aufschlüsse.

Abt Johann Christoph Härtlin schließt den 29. Dezember 1628 „mit dem vornehmen und kunstreichen Meister Christian Steinmüller (Steinmüller),

¹⁾ S. meine Beschreibung a. a. O. (Brochure S. 20).

Maler und Bürger zu Augsburg“ einen Vertrag über das binnen Jahresfrist um 600 fl. zu liefernde, 20 m hohe, 12 m breite Hochaltarblatt.¹⁾ Es stellt als Hauptgegenstand im Vordergrund den Abschied der Apostel Petrus und Paulus (Patrone der Kirche und Abtei) vor ihrer Hinrichtung, im Hintergrund in kleineren Figuren diese selbst dar: links in der Ebene am Wege nach Ostia wird der hl. Paulus enthauptet und entspringen, wo sein Haupt aufschlägt, die 3 Quellen, rechts oben auf einem Hügel wird Petrus gekreuzigt. Die zur Eskorte beorderten Reiter — darunter prächtige Köpfe — tragen noch mittelalterliche Eisenrüstung. Die Composition ist einfach und klar, Zeichnung und Kolorit vortrefflich. Der Altarbau selbst wurde den 7. März 1631 an Schreinermeister Jakob Hornung von Engstetten unter dem löbl. Kloster Roggenburg, soweit er Schreinerarbeit betraf, nach dem ihm beim Accord vorgelegten Riß verdingt. Der Meister sollte hierfür baar nach Vollendung der Arbeit oder successive 160 fl., Kost und Trunk (er 1½ Maß, die Gefellen 1 Maß Wein) und Arbeitslokal, sowie das nöthige Holz (zur Arbeit) erhalten und ihm das Handwerkszeug ab Meiningen nach Weissenau durch das Kloster geführt werden.²⁾

Wann die Bildhauerarbeit für den Hochaltar begonnen worden, läßt sich aus den

¹⁾ Steinmüller, Sohn eines Goldschmieds und Malers, der sich 1616 in Augsburg niederließ, erhielt nach Naglers allgemeinem Kunstlexikon den ersten Unterricht von seinem Vater, kam dann zu Hans Krümper in München und vollendete seine Ausbildung in Italien, namentlich in Rom. Etliche Jahre darauf ließ er sich in Augsburg nieder, gieng aber wegen Differenzen mit der dortigen Kunst nach Wien, wo er als Hofmaler um 1660 starb. Steinmüllers Siegel zeigt in quergetheiltem Schild oben ein halbes, in der erhobenen Rechten einen Zirkel haltendes Männchen, unten anscheinend einen Vollmond zwischen 3 (2,1) Sternen. — Nachdem das Bild im Laufe der Zeit sehr gelitten, wurde es jüngst von Maler Knöpfler aus München sehr geschickt und diskret restaurirt; der ursprüngliche goldene Ton des Kolorits ist ihm in glücklichster Weise zurückgegeben.

²⁾ Konzept und ausgeschmittener Verdingzettel, worauf die Verrechnungen eingetragen (7 März 1631 bis 2. Juli 1635). Im Jahre 1634, „nachdem der Schwed am 27. Januar eingefallen“, erhält der Meister 30 fl., später im gleichen Jahre nur 5 fl., 3 fl. und noch 4 fl. 16 fr. in Wein.

Altan nicht erheben, wohl aber ihr Abschluß. Abt Johann Christoph rechnet den 20. Juli 1640 mit ihrem Fertigter, dem Meister Zacharias Binder, Bildhauer von Ehingen a. D., wegen der zwei Hochaltäre ab, die dieser nach Weissenau und Mariathal (b. W.) zu vollster Zufriedenheit geliefert und bekennt, daß er ihm „wegen schwerer Zeit“ noch 250 fl. schuldig bleiben müsse, die er mit fünf Prozent verzinsen und in jährlichen Raten von 50 fl. abzahlen wolle.¹⁾ Erst 26 Jahre später wurde der Hochaltar gefaßt. Abt Michael II. Musacker (1684—1696) befragt mit dieser Arbeit den Bürger und Maler Johann Christoph Weigl²⁾ von Ravensburg am 13. März 1686. Das Kloster liefert sämtliches Material, einen Handlanger, gibt dem Meister 130 fl. und zehn Eimer mittleren Wein, ihm und den Gesellen den Hostisch und 1½ Maß Wein, den Jungen ½ Maß. Prior Pater Godefried Schütz läßt beifügen, daß aus den Kirchen- und Prioratsintraden mit 380 fl. bis zur Vollendung des Werks konkurriert werde.³⁾

Daß das große Altarwerk erst nach mehr als fünfzig Jahren vollendet wurde, läßt sich in Anbetracht der schweren Schicksalschläge, die das Kloster während des unheilvollen dreißigjährigen Krieges trafen, leicht begreifen. Als der Nachfolger Johann Christophs, Abt Bartholomäus Eberlin „praedecessoris sui afflictionis consors, laborum et miseriarum successor“ im Jahre 1654 die Regierung antrat, fand er sein Kloster verschuldet und verarmt, nicht weniger als siebenmal war es von den Schweden vollständig ausgeplündert worden, sechzig Bauernhäuser lagen in Asche, die Klostergebäude waren dem Verfall nahe, die Weinberge zerstört, die Wiesen und Aecker verwüßt, versumpft oder

wenigstens unangebaut, und das Kloster wäre zu Grund gegangen, wenn ihm nicht Kaiser Ferdinand III., bei welchem der Abt persönlich vorstellig wurde, die bei der kaiserlichen Kasse aufgelaufenen Schulden erlassen und die in der Folge noch zu leistenden 80,000 fl. auf 20,000 fl. ermäßigt hätte.¹⁾

Als die Zeiten wieder etwas besser wurden, konnte Abt Michael im J. 1671 den vor einem Jahr begonnenen Prälatenbau durch den Zimmermeister Kaspar Verbit (Berwit) aus Bezau gegen einen Arbeitslohn von 180 fl. und 3 Malter Kernen, die ihm im Kloster sollen vermahlen und verbacken werden, fortsetzen lassen,²⁾ und Christoph Schmußer, Stuckator („Stothodor“) aus Bayern machte 1687 die Decke im Refektorium, die Thürverkleidung desselben mit Säulen und Dachung auf korinthische Art sammt dem Wappen des Abtes um 60 fl. und freie Kost für sich und Gesellen.³⁾ Prälatenhaus und Refektorium wichen im folgenden Jahrhundert dem jetzigen Neubau, von welchem nunmehr gehandelt werden soll.

(Fortsetzung folgt.)

Literarisches.

Luthers Verhältnis zu Kunst und Künstlern von P. Lehfeldt. Berlin, Herz, 1892. 130 S. Preis 2 M.

Mit apologetischer Tendenz, aber im Ganzen mit ehrlicher Wahrheitsliebe und Objektivität geschrieben. Eine peinlich genaue Durchsichtung aller Schriften Luthers und ein Verhör aller Nachrichten über ihn führt den Verfasser zunächst zu folgenden Sätzen. Musik und Poesie allein unter den „schönen Künsten“ begegneten bei Luther einer günstigen Naturanlage und einem tieferen Verständnis. Das Kunstgewerbe schätzte er nur nach seiner praktischen Seite und nach dem materiellen Werth seiner Erzeugnisse. Von Architektur verstand er nichts; seine Alterthumskenntnisse waren gleich null; die Fähigkeit, Kunstwerke zu beurteilen oder auf sich wirken zu lassen, gleich null; der Verkehr mit Künstlern ein rein persönlicher, ohne kunstbildenden Einfluß, auch der mit Lukas Cranach. Luther eifert gegen die Bilderstürmer und weiß die große Macht bildlicher religiöser Darstellungen wohl zu schätzen, sucht sie auch in den Dienst seiner Sache zu ziehen. An der Ausbeutung der Kunst zu polemischen Zwecken durch Cranach und andere hat er eine innere Freude; ja der Verfasser glaubt, daß Luther selber zu den Berücksichtigten, abschen-

¹⁾ Original vom Abt unterschrieben und gegestelt.

²⁾ Ob dieser, oder der gleichnamige und zeitgenössische, bekannte Kupferstecher und Kunsthändler (1654—1725) die Zeichnung zu dem in meiner Broschüre S. 27 beschriebenen Kupferstich von J. U. Kraus (das heilige Blut von Weissenau und dessen Donatoren), der in die Regierungszeit Musackers fällt, geliefert hat, mag dahin gestellt bleiben. Ersteres ist mir wahrscheinlicher.

³⁾ Konzept.

¹⁾ John I. c. 123.

²⁾ Verdingzettel vom 12. Mai.

³⁾ Konzept und Verdingzettel vom 7. Juli.

lichen zehn Spottblättern gegen das Papstthum dem Künstler die Anleitung bis in's Einzelne gegeben habe. Er meint aber Cranach diese Blätter aberkennen zu müssen, so sehr es ihn freuen würde, hier wirklich einer künstlerischen Fühlung Luthers mit Cranach zu begegnen (!). Bis hieher wird man dem Verfasser fast in allen Hauptthesen zustimmen können. Man wird nur die Opposition Luthers gegen die Bilderstürmer etwas kraftlos finden, namentlich weil er eigentlich den Obrigkeiten einen förmlichen Freibrief für den Ikonoklasmus ausstellt. Sodann wünschte man eine rückhaltlosere Beurtheilung jener polemisch-unflätigen Kunst; es kann auch die zugestandene Mitschuld Luthers an derselben nicht einfach mit der Bemerkung gedeckt werden, daß katholischerseits ein ähnlicher Kunstmißbrauch getrieben worden sei; wer anfieng und wer am meisten die Grenzen des Anstands überschritt, kann hier nicht zweifelhaft sein und ist für die Beurtheilung entscheidend. Der letzte Abschnitt des Buches will die tieferen Gründe vorführen, warum die Reformation der Kunst hindernd in den Weg trat, aber nicht etwa sie allein, sondern der ganze damalige Zeitgeist. Es sei hauptsächlich der pedantische Gelehrtenstolz, welcher von der Renaissance an die Kunst gemeißelt, sie mit doktrinärem Stoff überfüllt und in Aufgaben hineingeheßt habe, welche ihren inneren Gesetzen zuwider seien. An dieser Ausföhrung ist etwas Wahres; aber sie ist ungenügend zur Erklärung dessen, was erklärt bezw. gerechtfertigt werden soll. Hier wären noch ganz andere Momente zu berücksichtigen. Plausibler ist das, was der Verfasser über den ganzen Entwicklungsgang Luthers sagt, um begrifflich zu machen, daß bei ihm der Kunststium unentwickelt und stumpf blieb. In Einem Punkt geben wir dem Verfasser vollständig Recht: Die Reformation ist nicht allein schuld am Niedergang der Kunst; aber auch nicht die Renaissance allein, auf welche der Verfasser abladen zu wollen scheint und deren Schuldtheil auch von Janßen zu hoch angelegt wird.

Lukas Ritter von Föhrich's ausgewählte Schriften. Herausg. und mit einer einleitenden Biographie versehen von H. v. Wörndle. Stuttgart, Joseph Roth 1894. XXXVII u. 87 S.

Eine überaus anmuthige und zugleich lehrreiche Lektüre. Lukas v. Föhrich ist der Sohn des hochberühmten Meisters der christlichen Kunst Joseph von Föhrich. Er hatte vom Vater eine reiche künstlerische Ader geerbt, aber der Vater selbst war es, welcher ihm die künstlerische Laufbahn ernstlich widerrieth. Schwere Herzen aber folgsam entsagte der Sohn, studirte Jurisprudenz, wurde dann ins Kultusministerium nach Wien berufen und stieg hier bis zum Ministerialrath auf. Er starb am 29. Januar 1892. Die warm geschriebene Biographie zeichnet ihn als ächtkatholischen, reichtalentirten und gemüthstiefen Mann, mit welchem man gern nähere Bekanntschaft macht. Seine Mußezeit benützte er dazu, um der religiösen Kunst wenig-

stens mit seinen Ideen und seiner Feder zu dienen. Und so beschenkt er uns einmal mit vortrefflich geschriebenen Reminiscenzen aus seinem Vaterhaus, welche die Gestalt Joseph von Föhrich's uns überaus nahe bringen, dann mit einem gedankenreichen Essay über das Verhältniß der kirchlichen Baukunst zu den bildenden Künsten, in manchen Ideen und im Stil mitunter an die Gedanken und die Schreibweise des Vaters erinnernd, ferner mit werthvollen Notizen über Ludwig Richter und Carl Madjera. Dazwischen fügen sich ein hübsche scilicettonische Skizzen über den Weihnachtsmann von Moritz von Schwind, den der Zeitgeist im Pandumdrehen konfessionslos, zum „hausirrenden Bändeljuden“ machte, und über den Krönungsdom zu Rheims. Ein Anhang Gedichte bezeugt eine nicht unbedeutende poetische Anlage des Verstorbenen. Für alle diese lieblichen Gaben weiß man den Herausgeber, Historienmaler Heinrich von Wörndle, wie dem Verleger Dank; der letztere hat das Seine gethan, um durch guten Druck und sorgfältige Ausstattung sie noch besonders zu empfehlen. —

Von der Kunstanstalt von Benziger in Einsiedeln liegt uns eine reiche Serie von Kommunion-Andenken vor, schöne polychromirte Bilder von Kleinquart und Oktav an bis zu Großfolio, in allen Preislagen, im strengeren und freieren gothischen und im Renaissancestil, durchweg höchst achtungswerthe Leistungen, zum Theil großartige, gedankenreiche Kompositionen. Zeichnung und Polychromierung, Figürliches und Umrahmung läßt auf vielen Blättern kaum etwas zu wünschen übrig; besonders die Feinheit der Farbengebung setzt bei einigen Bildern in freudiges Erstaunen. Mit großer Genugthuung sieht man hier, welche gewaltige Fortschritte man in diesem Punkte gegen früher gemacht hat. Das sind in der That Bilder, welche das Familienzimmer aufs würdigste schmücken und geeignet sind, die Erinnerung an den großen Tag im Leben frisch und wirksam zu erhalten. Den Kommunionbildern reiht sich an ein Andenken an die erste heilige Weicht in Duodez und in Großoktav (Aufnahme des verlorenen Sohnes), ferner eine Gedenktafel zur Einzeichnung des Tages der ersten Weicht, der Firmung und der ersten Kommunion; nur bei letzterer Tafel könnte die gothische Architektur-Umrahmung einige Bedenken hervorrufen, wiewohl sie im ganzen immer noch erträglich ist.

Wiederholt machen wir aufmerksam auf die Heiligölgefäße aus Aluminium, welche silbernen und vergoldeten weit vorzuziehen sind, weil gegen den Grünspan absolut gesichert. Gegen letzteren bietet auch die beste Vergoldung keine volle Garantie. Dagegen haben zahlreiche und durch längere Zeit fortgesetzte Experimente ergeben, daß das obengenannte Metall dem Grünspan ganz unzugänglich ist. Ölgefäße aus Aluminium sind vorrätzig bei Ballmann in Stuttgart.

Mit einer Kunstbeilage:
Monstranz.

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.

Nr. 5.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblattes“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1894.

Die Bemalung unserer Kirchen.

(Fortsetzung.)

Das führt uns auf eine andere Seite unserer Frage. Es ist nicht nur die Architektur, welche der monumentalen Malerei Gesetze anferlegt; sie hat nicht nur den Farbengesetzen zu gehorchen. Es gibt überdies noch Gesetze der Noth, Gesetze der Klugheit, Gesetze der Erfahrung, welchen sie sich nicht entziehen darf. Dies einmal mit allem Nachdruck zu betonen, erscheint uns als Gewissenspflicht, die uns längst schwer auf dem Herzen liegt. Sagen wir es gerade heraus und bekennen wir es offen: wir haben mit den vielen Wandmalereien, welche in den Kirchen unserer Diözese (nur von ihr sei zunächst die Rede, obwohl sicher die Erfahrung in manchen anderen daselbe bezeugen wird) in den letzten dreißig Jahren ausgeführt wurden, zu welchen die Bestrebungen des Kunstvereins den Anstoß gaben und für welche Tausende und Tausende geopfert wurden, mehr ungünstige und äußerst schmerzliche Erfahrungen gemacht, als ganz erfreuliche, — nicht bloß, weil so manche künstlerisch als mißlungen und verfehlt zu bezeichnen sind, sondern namentlich auch deswegen, weil ein erschreckend großer Theil derselben sich als unhaltbar erwiesen hat und in kurzer Zeit der gänzlichen oder theilweisen Zerstörung anheimgefallen ist. Wie viele von den Kirchen, welche vor 25 und 20 Jahren bemalt wurden, zeigen noch ein halbwegs farbenfrisches und anständiges Aussehen? Wie häufig sind die Fälle, wo schon nach fünf Jahren die ganze Farbenpracht erloschen und erblindet ist? Wie häufig ist es zu sehen, daß vielleicht die oberen Theile der Bemalung sich ordentlich erhalten haben, die unteren von Salpeter zerfressen, gemalte Sockelteppiche in Schmutz-

und Schandflecken verwandelt oder wie mit weißem Ausatz bedeckt sind? Brauchen wir eigens hinzuweisen auf die traurigsten Beispiele, die fast allgemein bekannt sind, — auf die reiche figürliche Bemalung der St. Wolfgangskirche in Ellwangen, 1870 ff. von dem unbedingt tüchtigsten unserer Meister ausgeführt, schon seit langen Jahren mit rapider Schnelligkeit dem völligen Ruin anheimgefallen, — auf die Ausmalung des romanischen Chores der Hohenberger Kirche, 1879 von demselben Meister gefertigt, heutzutage größtentheils abgeblättert und zerstört, — auf die dekorative Ausstattung der Kirche in Ulmingen vom Jahre 1885, jetzt vergangen und verblichen, — auf die mit so bedeutendem Aufwand malerisch ausgestattete Kirche in Doch wir wollen die traurigen Beispiele nicht häufen; fast alle unsere Leser aus dem Lande werden sofort jedem dieser Beispiele viele analoge aus der Nähe und Ferne an die Seite setzen können.

Welches Kapital haben diese verunglückten Malereien verschlungen und wie schlecht hat sich diese Kapitalanlage rentirt! Wir sind weit entfernt, Jemand einen Vorwurf machen zu wollen. Die, welche diese Malereien veranlaßten und ausführen ließen, wollten ja sicherlich das Beste und konnten solche Folgen nicht voraus sehen. Auch die Meister können nicht unbedingt verantwortlich gemacht werden. Möglich, daß ihre Technik nicht überall die beste und richtigste war. Aber die meisten dieser Werke fielen einem Feind zum Opfer, dem überhaupt keine Technik gewachsen ist, nicht einmal das eigentliche Fresko, ja kaum das Mosaik, welches die Unverwundlichkeit des härtesten Steines übertrifft, aber eben auch nur, wenn ihm eine feste und trockene Mauer zum Untergrund dient.

Dieser Feind ist der Salpeter, die

Feuchtigkeit. Wir sagen gewiß nicht zu viel, wenn wir ein gutes Drittel unserer Kirchen für vom Salpeter inficirt erklären, theils im ganzen Mauerwerk, theils im Gemäuer der Nordseite, theils, was am häufigsten vorkommt, in den unteren Mauerschichten bis auf 2—3 m Höhe. Am trockensten sind nach unserer Erfahrung die Kirchen des 17. und 18. Jahrhunderts; am feuchtesten altgothische Kirchen, wenn der Boden rings um sie herum beständig gewachsen ist und nie abgehoben wurde. Auch neue Bauten finden wir nicht selten vom Salpeter angefressen und im günstigsten Fall brauchen unsere Neubauten 2—3 Jahre, bis sie ganz ausgetrocknet sind.

Kann man nun diesem Feinde nicht wirksam entgegentreten? Gewiß läßt sich hier vieles thun. Nicht selten ist es möglich, die Hauptursachen, welche sein Eindringen herbeiführten oder begünstigten, zu entdecken und zu heben. Er kann von oben in den Bau eingebracht sein, durch die Lücken eines schadhaften Dachwerks oder schlecht schließende Fenster. Er kann durch feuchte Niederschläge im Innern sich an den Wänden festgesetzt haben, in Kirchen, welche gar nicht oder mangelhaft gelüftet werden. Hier ist es nicht schwer, zu helfen. Es können einzelne schlechte Steine im Mauerwerk sitzen, welche wahre Saugschwämme der Feuchtigkeit sind und auch die andern anstecken, wenn sie nicht ausgewechselt werden; auch hier ist die Abhilfe leicht. Schwieriger schon liegt die Sache, wenn die Masse aus den Fundamenten aufsteigt und weit herauf die Wände durchsickert. Doch wird auch hier oftmals durch Abgraben des Bodens um die Kirche, gute Ableitung des Dachwassers, Legung eines Cementtrottoirs rings um die Kirche, Ziehung von Gräben und Sickerbohlen und ähnliche Vorkehrungen das Uebel, wenn nicht ganz beseitigt, so doch vermindert werden können. Nur vergesse man nie, daß solche Maßregeln durchaus nicht im Stande sind, in kurzer Zeit eine feuchte Kirche in eine trockene zu verwandeln, sondern daß im günstigsten Fall diese gute Wirkung nach einigen Jahren erreicht sein kann; man dürfte also nie die Bemalung einer Kirche unmittelbar oder nach kurzer Zeit auf die Bohnahme solcher Entfeuchtungsversuche folgen lassen.

Gibt es nicht noch direktere Mittel, um die Innenwände und deren Bemalung gegen Feuchtigkeit zu schützen, um den Feind auch da, wo er bereits von einem Bau Besitz ergriffen hat, zu bannen und unschädlich zu machen? Es fehlt nicht an solchen Mitteln, aber jedes hat sein Aber und keines führt ganz zum gewünschten Ziel. Man hat schon die Malflächen mit Damarsirniß überzogen, welcher die Oberfläche trocken erhält und wirklich eine Malerei oft längere Zeit zu conserviren vermag; oder man bedient sich für Bemalung der unteren Wandtheile der Oelfarbe, welche über die Wandfläche eine Art Epidermis, eine Haut zieht, die auf feuchten Wänden sich lange erhält. Aber da durch beide Vorkehrungen der Feind nicht vertrieben, sondern nur ins Innere der Mauer zurückgeschlagen wird, so setzt er hier seine verheerende Thätigkeit fort, und wenn er Kraft genug gesammelt hat, bricht er mit elementarer Gewalt wieder hervor und zerstört alles. Feuchte Wände behandelt man gern mit Asphalt; man schlägt den ganzen Verputz und auch noch die Oberfläche des Gesteines ab und trägt eine Lage Asphalt auf; da diese keinen Mörtelverputz annimmt und trägt, so muß sie zunächst mit Cement angespritzt werden; auf dem Cement hält dann ein Malputz. Oder man hat diese Wandtheile auch schon mit gebrannten Cementplättchen ausgelegt, welche jeder Feuchtigkeit widerstehen und deren Farbe und Dessin in den Bemalungsplan einbezogen werden können, oder neuestens auch mit Xylolithplatten, welchen die Feuchtigkeit ebenfalls nichts anhaben kann. Oder man hat die Wände auf 2—3 m Höhe mit Holzvertäferungen umzogen; diese Bekleidung kann mit dem Gestühl gut gestimmt werden und gibt einer Kirche den Eindruck des Warmen und Wohllichen; sie muß aber im Interesse eigener Erhaltung in einer kleinen Distanz von der Mauer angebracht und reichlich mit Luftlöchern versehen werden, damit die Luft durchspielen und die Feuchtigkeit nicht aus der Mauer sich ins Holz verpflanzen kann. Die ganz hermetische Abschließung der Mauern mittelst Cementplatten oder Xylolithtafeln oder mittelst Asphaltirung ist allerdings im Stande, diese unteren Wand-

theile intakt zu erhalten; aber sie hat nicht selten eine andere schlimme Folge. Weil nämlich auch, sie die Feuchtigkeit nicht hebt, sondern nur nach innen zurückschlägt und ihr ein Nachaußentreten in diesen unteren Regionen unmöglich macht, so arbeitet dieselbe hinter den undurchbringlichen Panzern fort und sucht in ihrem unbezwinglichen Draug, sich mit der äußeren Luft in Verbindung zu setzen, weiter oben einen Ausgang. So kann man zu seiner schmerzlichen Ueberraschung in solchen Kirchen eines Tags die Wahrnehmung machen, daß über den wohlverwahrten Sockelpartheen auf Wandtheilen, die vordem ganz trocken gewesen waren, feuchte Platten sich zeigen; man hat also mit aller Mühe und allem Aufwand nur das erreicht, daß die Feuchtigkeit in der Mauer hinaufgetrieben wurde, und das Elend ist größer als zuvor. Um dieser schlimmen Folge entgegenzutreten, rath man an, die hermetischen Verschlüsse der Mauer durch Asphaltschichten oder Steinplättchen mit Oeffnungen zu versehen, durch welche die Wand zu athmen und die Feuchtigkeit nach außen zu treten vermag. Aber diese Oeffnungen müßten in großer Zahl angebracht und beinahe auch durch die Mauer hindurch nach außen geleitet werden, um eine kräftige Luftcirculation herbeizuführen; das wäre aber wieder von anderen Schwierigkeiten und schlimmen Folgen begleitet, namentlich im Winter.

Der langen Rede kurzer Sinn und das traurige Ergebniß aller Erfahrungen ist: da, wo die Feuchtigkeit einmal in einem Bau erbeingeseßen und vielleicht seit Jahrhunderten im Besitzstand ist — und das ist der Fall in vielen unserer Kirchen — ist es kaum mehr möglich, sie ganz zu verdrängen. Ferner: es gibt keine Technik, welche im Stande wäre, sich auf die Dauer gegen die Feuchtigkeit und den Salpeter zu behaupten. Den letzteren Satz wird uns jeder aufrichtige und gewissenhafte Maler bestätigen. Wir haben, um ihn zu erhärten, nicht nöthig, auf eine Besprechung der verschiedenen Techniken einzugehen; es genügt, anzuführen, daß manche derselben nicht einmal bei gänzlicher Trockenheit der Wände der Malerei

einen Bestand von 20—25 Jahren zu garantiren vermögen.

Mit diesen Thatsachen hat man bisher zu wenig gerechnet. Man hat unbebentlich auch feuchte Wände bemalt, oft mit theuren Figurenkompositionen; man bemalt fort und fort, trotz eindringlichster und unzähligemal wiederholter Verwarnung, feuchte Sockelpartheen mit komplizirten Teppichmustern, anstatt sich wenigstens hier mit einem einfachen, leicht zu erneuernden Ton zu begnügen. Häufig sind es die Maler, welche in unverantwortlicher und gewissenloser Weise über solche Defekte am Bau hinwegtäuschen und gegen alle Erfahrung, gegen besseres Wissen oder in einfältigster Selbstüberschätzung die Haltbarkeit ihrer Malereien trotz feuchten Untergrundes versichern und versprechen.

Es ist höchste Zeit, daß man diesen Fehler endlich einzieht und einstellt und von so blindem Vertrauen auf die Aussagen der Maler abkommt. Wir haben dadurch Tausende verschwendet, große Kapitalien aus Stiftungsgeldern oder aus gesammelten frommen Gaben à fond perdu verbraucht und verschleudert. Wer wollte fürder eine so schwere Verantwortung auf sich laden? Wer wäre leichtfertig genug, daß er sich mit dem Gedanken beruhigen könnte, den man allerdings mitunter aussprechen hört: sei es, daß diese Malereien bloß fünf oder acht Jahre halten, sie haben dann ihren Dienst gethan und müssen eben durch neue ersetzt werden. Wenn es sich hiebei um reiche Malwerke und um Ausgaben von vielen Hundert Mark handelt, so ist diese Rede geradezu verbrecherisch. Wir haben wahrhaftig kein Recht, in solcher Weise mit Stiftungs- und Opfergeldern zu wirtschaften, für deren Verwendung wir der Oberbehörde und dem höchsten Richter verantwortlich sind. Das wäre mehr als gewissenlos, besonders in heutiger Zeit und in unserer verhältnißmäßig armen Diözese, wo die Mildthätigkeit der Gläubigen so viel in Anspruch genommen werden muß, wo so viele kirchliche Bedürfnisse zu befriedigen sind und für eine weitverweigte Diaspora gesorgt werden muß, welche theilweise des Nothwendigsten entbehrt. Es wäre unchristlich und unsittlich, wollte eine Gemeinde, und wäre sie auch reich, viele Tausende ver-

ausgaben, nur um wenige Jahre im Prunk einer überreich bemalten Kirche zu schwelgen und wollte sie dabei gar nicht denken an des christlichen Mitbruders Noth und Armut.

Auch abgesehen von den Nothständen, welche die Feuchtigkeit vieler unserer Kirchen im Gefolge hat, sind wir häufig nicht in der Lage, größere Summen aufzubringen für die malerische Ausstattung unserer Dorfkirchen, oft auch unserer Stadtkirchen. In feuchten Kirchen dürfen wir nicht, in vielen anderen können wir nicht viel Geld einsetzen für den genannten Zweck. Was nun thun in all diesen Fällen? Das ist das große und wichtige Problem, denn diese Fälle bilden, bei uns wenigstens, beinahe die Regel. Eine Besprechung der Bemalungsfrage, welche sich mit diesem Problem nicht befaßt, ist unvollständig und unpraktisch. Zu seiner Lösung ist aber die Erledigung einiger Vorfragen unbedingt nöthig.

I. Ist die Bemalung eines Gotteshauses absolutes Bedürfnis und unter allen Umständen anzustreben? So hoch man auch den Werth der monumentalen Malerei anschlagen und so sehr man für deren Pflege begeistert sein mag, man wird diese Frage nicht bejahen können. Eine Nothwendigkeit ersten Ranges und erster Dringlichkeit vermag die monumentale Malerei nicht zu begründen. Es gibt Bedürfnisse, deren Befriedigung ihr unbedingt vorzugehen hat. Geradezu widersinnig und unvernünftig ist es, wenn, was gleichwohl nicht selten vorkommt, an eine Wandbemalung gedacht und zu ihrer Ausführung geschritten wird, wo der Bau selber vielmehr nach der helfenden und rettenden Hand des Architekten schreit, als nach dem Maler. Es ist unvernünftig, die Innenwände zu bemalen, wenn klaffende Risse das Mauerwerk durchziehen und auf eine tiefliegende Krankheit des baulichen Organismus hinweisen, wenn Fundamente und Sockel in hohem Grade schadhast sind, wenn der Dachstuhl oder die Dachdeckung reparaturbedürftig ist, oder die Fenster dem Regen und Schnee und Sturm freien Eingang gewähren oder aussehen wie Stallfenster, wenn Tabernakel und Hochaltar so armfelig als möglich sind und weder

den liturgischen noch den künstlerischen Anforderungen entsprechen, wenn auf verdorbenem und ausgelaufenem Kirchenboden ein Gestühl steht, welches das Knieen zur Marter macht. Man wird die Wandbemalung in der ganzen Liste der Bedürfnisse eines Baues und der Ausstattungsrequisite einer Kirche zuletzt anzusetzen haben und an sie erst denken dürfen, wenn alles Uebrige in Ordnung gebracht ist. Eine nichtbemalete Kirche ist immer noch viel besser, als eine baulich vernachlässigte und dem Ruin entgegen gehende, oder als eine Kirche mit schlechten Altären, oder als eine Kirche, in welcher das Volk nicht knien kann oder keinen Platz hat. Am leichtesten kann man die Bemalung entbehren in Kirchen, deren Innenwände ein regelmäßiges, halbwegs ordentlich scharirtes Quadergemäuer zeigen; hier ersetzt die Naturfarbe des Steines die Bemalung, namentlich wenn es nicht der neutraltönige graue oder grünliche, sondern der intensiv und warm gefärbte rothe Sandstein ist.

(Fortsetzung folgt.)

Neues zur Baugeschichte der Prämonstratenser-Abtei Weissenau und ihrer Kirche.

Von Pfarrer R. A. Busl in Hochberg.

(Fortsetzung.)

II. Die Bauten des 18. Jahrhunderts.

1. Klosterbau.

Was Abt Leopold Mauch (1704 bis 1722) zum Neubau von Kloster und Kirche veranlaßte, war nicht wie manchmal anderwärts, Prachtliebe und Baulust, sondern nach dem Berichte John's „die äußerste Noth.“¹⁾ Wie wir gesehen haben, waren schon nach dem dreißigjährigen Krieg die Gebäude dem Verfall nahe.

Nach dem Plane Leopolds bildet der Gebäudekomplex ein längliches Viereck, dessen längere Seiten nördlich von der Kirche, südlich von dem einen Konventsbau gebildet werden; die kürzeren Seiten nimmt östlich der andere Konventsbau, westlich das Hofgebäude ein, alle dreistöckig. Der

¹⁾ C. c. 144: „urgente extrema necessitate“.

östliche Konventsbau wird durch zwei höhere Eckpavillons flankirt, von denen der nordöstliche, an den Chor angebaute, für die Bibliothek bestimmt war. Der südöstliche und ein dritter südwestlicher Eckpavillon sind vierstöckig, letzterer zur Abtswohnung (Prälatur) bestimmt. Das Quadrat wird durch das an die Prälatur unmittelbar sich anschließende und bis zur Westfassade der Kirche reichende Hofgebäude in gleicher Linie mit dieser geschlossen. Der von dem Gebäudequadrat eingeschlossene Raum war zu einem Konventsgarten angelegt.¹⁾

Der gesammte Neubau wurde dem bewährten Franz Beer, damals Bürger und Baumeister in Konstanz²⁾ übertragen, welcher zwei Jahre vorher die Cistercienserabtei Salem vollendet hatte. Nach dem Vertrag vom 27. Februar 1708³⁾ verpflichtet sich Beer, das alte Gebäude auf seine Kosten abzubrechen „und den ganzen Stock gegen Morgen und Mittag und dann gegen dem Hofgebäude bis an das alte Gebäu und dormalige Prälatur neu aus dem Fundament mit dicken Mäuren zu erbauen“,⁴⁾ auch die Fundamente zu graben, alles zu wölben und zu bestechen, alle Dachung zu machen und eine Sakri-

¹⁾ Vgl. die vom Subprior Adalbert Gosner gezeichnete, von A. Schmann in Augsburg gestochene, dem Abt Anton I. Unold (1724—1765) dedicirte Ansicht von Weiffenau aus der Vogelperspektive.

²⁾ Die Heimath der Beer, einer verzweigten Bauhandwerkerfamilie, ist der Bregenzervald. Franz Beer stammt aus Au (nach Anderen aus Bezau), wo schon 1657 ein Baumeister Michael B. vorkommt. Ein Franziskaner-Laienbruder Ulrich Bähr baute die Frauenklöster Margrethausen (1699) und Hermannsberg (1711 bis 1713), wo er 1714 starb. Franz B. und sein Sohn erstellten 1719—1721 das Kloster und 1722 die Kirche in Wörishofen. Ein Beer, dessen Vorname nicht genannt ist, war auch neben einem Thum und dem Laienbruder Andreas Schreck, Baumeister der Kirche in Weingarten (1715—1724); Ferdinand Beer aus Wildstein entwarf den Miß zur Fassade und den zwei Thürmen der Stiftskirche in St. Gallen 1766. Franz B. kaufte, wie wir unten sehen werden, ein Gut in Bezau.

³⁾ Konzept. Es wird übrigens hier ein für allemal bemerkt, daß sich in den Bauakten öfters Konzept und Kopie nicht unterscheiden lassen.

⁴⁾ Einbegriffen war also auch die an den südlichen Konventsbau sich anschließende, die südwestliche Ecke des Quadrates bildende neue Prälatur. Deutlicher sagt „Die Uebersicht“: „für den völligen Stock gegen Morgen und Mittag sammt Prälatur bis an das Hofgebäude“.

stei bei 50 Schuh lang⁷⁾ sammt oberer Sakristei mit vier Fensterstöcken neu zu erbauen, auch die Fensterstöcke des Klosterbaus aus Sandsteinen auszuführen, wie zu Hofen und Salem.

Hiefür erhält Beer 9000 fl. und 100 Spez. = Dukaten Discretion. Das Kloster liefert das Baumaterial. Die zwei Paliere bekommen das Hofessen, Trunk und ein Laiblein Brod, die Maurer, Bosler und Handlanger Quartier und Holz zum Kochen und Backen. Indessen lieferte laut in demselben Jahre abgeschloffenem Vertrag¹⁾ der Bürger, Maurer- und Steinhauermeister Leonhard Albrecht von Bregenz 43 ganze Fensterstöcke aus wetherharten Bregenzernsteinen „für die erste Kontignation“, das Stück zu 2 $\frac{1}{2}$ fl., frei nach Bregenz.

Ein zweiter Vertrag mit Beer²⁾ wirft ihm 800 fl. aus für neue, 200 Fuß lange Keller unter das Gebäude gegen Osten, eine gewölbte Dohle, vom Keller ungefähr 100 Fuß lang bis hinaus in den Weiher zu führen, für einen Fassen um das Konventsgebäude aus Hausteinen, einen Keller unter das Gasthaus und einen neuen Ziegelofen. Für ähnliche Arbeiten „im andern Stock“ (dem südlichen) erhielt er laut obgenannter „Uebersicht“ 450 fl. Einbegriffen war „ein Gang vom Kreuzgang an dem Thor hinüber in die Kirche“.

Die Zimmerarbeit an dem Stock gegen Osten übernahm im gleichen Jahre Johann Berwisch³⁾ (auch Berwich) von Fischbach um 1000 fl., je 5 Malter Korn und Roggen, Kost für ihn und den Palier bei den Hofdienern und ein Fuder Wein als Discretion. Die Gesellen bekamen Quartier und Holz zum Kochen und Backen.

Für den südlichen Stock empfing er 800 fl., je ein Malter Korn und Roggen und ein halbes Fuder Wein.⁴⁾ Zu die

¹⁾ Vertrag vom 13. April, ein Konzept und zwei Originale; das eine gesiegelt von der B. Kanzlei, das andere von Albrecht. Er führt in seinem Siegel Zirkel, Winkelmaß und Schlegel; darüber die Buchstaben L. A.

²⁾ 7. April 1708, Konzept. In der „Uebersicht“ sind nur 750 fl. berechnet.

³⁾ Vertrag vom 2. September 1708, Original. Der Schild des Siegels nicht mehr kenntlich. Helmkleinod deutlich ein halbes Hirsch.

⁴⁾ Aus der „Uebersicht“. Hier heißt er von seiner Heimath „Jof. Berwich von Bizau“ (Bezau)

zweite Kontiguation und den unteren Gang „des neuen Konventsgebäudes“ lieferte der schon genannte Albrecht die „wehrhaften“ Sepplatten, den Schuh um $5\frac{1}{4}$ Kreuzer und freie Kost franco bis Buchhorn,¹⁾ die Schlosserarbeit an den Fensterstöcken, mit Ausnahme der Stängelchen alles verziunt, das Stück um 4 $\frac{1}{2}$ fl., Johann Bernhard Neß von Wangen i. N.²⁾

Wichtiger sind uns die Stuccaturarbeiten. Am 26. Mai 1710³⁾ schloß Abt Leopold mit dem Stuccator Franz Marazi (in der „Uebersicht“ Marazzi) den diesbezüglichen Vertrag. Der Meister soll hiernach übernehmen (im östlichen Stock) die Stuccatur des Priorats, Subpriorats, Vestiariums, des Rekreationszimmers und des oberen Ganges im Neubau nach gemachtem Riß, die dreißig Zellen und die Stiege zum oberen Gang mit gezogener Arbeit ohne Laubwerk. Die Bibliothek und Kapelle (in der „Uebersicht“ das „Kapitel“ genannt) soll er nach seinem eigenen Riß mit Bildern, Laubwerk und erhöhter Arbeit, die Fenster mit gezogener Arbeit und Laubwerk fertigen und weiterhin die drei Statuen außerhalb der Kapelle (in der „Uebersicht“ ist außerdem noch ein Vesperbild aufgeführt) liefern. Hiefür erhält er 900 fl. (wenn die Arbeit in der Bibliothek verschoben wird, 250 fl. weniger) und den Konventstisch, seine Stuccatoren den Hofstisch, die Handwerker den Meisterstisch. Materialien und Liegerstatt stellt das Kloster. Marazi hat seine Leute selbst zu entlohnen, das Kloster hält ihm jedoch zwei Tagwerker in Kost und Lohn. Die Stuccatur im südlichen Konventsbau wurde laut „Uebersicht“ „dem Franz Schmuze r aus Bayern“ um 800 fl. übertragen. Den Gips hatte er selbst zu beschaffen. Die Schmuze r gehören der Wessobrunner Stuccatorenschule an.

Den Altar in der neuen Kapitelskapelle faßte Johann Baptist Groß, Maler in Waldsee, nach übergebenem Muster um

150 fl., halb in Geld, halb in Wein zu bezahlen.¹⁾

Nach längerer Pause ging Abt Leopold an die Errichtung des sogen. Hofgebäudes. Er vergab das Bauwesen, — gleichzeitig mit demjenigen der neuen Kirche, — in einem und demselben Vertrag den 18. Februar 1717 an Franz Beer.²⁾ Nach verabredetem Riß sollte dieser das alte Hofgebäude bis an die neue Abtei und den sogenannten Kesselteller auf seine Kosten abbrechen, etwa davon brauchbare Steine zurechten und das neue Gebäude zwischen Abtei und Kirche neu aufbauen, decken, alle Fenster und einen Fafen machen, die übrigen Steinhauerarbeiten übernimmt das Kloster, das Verbringen der Platten auf das Dach ein jeder Theil zur Hälfte. Die Schneckenstiege bei Hof hat Beer dem Riß gemäß zu transferiren und wieder aufzusetzen. Das Baumaterial liefert der Abt. Beer erhält 2700 fl., so oft er kommt ein Zimmer und Unterhalt für sich und sein Pferd, der Palier das Hofessen, ein Laiblein Brod und Trunk, die Maurer u. s. w. Koch- und Backholz. Die Stuccatur übernahm laut Vertrag vom 1. September 1722³⁾ wiederum Franz Schmuze r. Acht Hauptzimmer, vier unten, vier oben, sollten geschnittene Arbeit erhalten, die oberen etwas „säuberer“, die anderen sammt Stiege glatte Arbeit, der obere Gang geschnittene Arbeit nach einem von ihm in diesem Winter zu fertigendem Riß. Den Gips hat er selbst zu beschaffen. Er empfängt 300 fl. und 6 Dukaten Trinkgeld, die vier Gesellen haben den Hofstisch, ein Laible Brod und Liegerstatt. Das Kloster schlägt die Gerüste auf und ab, nagelt die Latten, verköstigt den von Schmuze r zu entlohnenden Tagelöhner, holt den Gips von Langenargen oder Buchhorn ab und liefert das Licht, damit im Winter von Morgens 6 Uhr bis Abends 6 Uhr

¹⁾ Waldsee den 17. April 1713, Konzept.

²⁾ Original-Siegel des Beer: im Schild ein aufrechter, mit der rechten Taze einen Zirkel haltender Bär; Helmkleinod ein halber Bär dergleichen. Am 13. November 1721 neues Siegel. Im Schild ein aufrechter Bär, der mit der rechten Taze einen Zirkel, mit der linken einen un deutlich abgedruckten Gegenstand (Vauris?) hält. Helmkleinod ein halber Bär mit Zirkel zwischen einem offenen Flug.

³⁾ Kopie oder Konzept.

und das Gebäude wird „das andere Konventsgebäu“ genannt.

¹⁾ Vertrag vom 27. März 1709, Konzept und Original.

²⁾ Verträge vom 24. August und 8. Dezember 1709, 4. August 1710, Konzepte oder Kopien mit Kanzeleisiegel.

³⁾ Zwei Kopien.

gearbeitet werden kann. Schmuizer hingegen macht sich verbindlich, den Pontian und Hans Michael (Gehilfen, mit welchen man, wie es scheint, sehr zufrieden war), bis zur Beendigung der Arbeit in Kirche und Hofgebäude zu belassen.

Den steinernen Klosterbrunnen machte Johann Michael Jagmetz¹⁾ in Markdorf nach aufgesetztem Riß um 100 fl. Er und seine Leute hatten den Hofstisch und ein Laiblein Brod. Der Brunnen stand gegenüber dem Hofgebäude, die barocke Brunnensäule trug eine Heiligenfigur.

2. Kirchenbau.²⁾

Laut schon oben angeführtem Accord vom 18. Februar 1717 verpflichtet sich Franz Beer, die alte Kirche sammt dem Thurm bis an den Chor abzubauen und die neue Kirche mit zwei Thürmen nach dem verabredeten Riß aufzubauen. Sie solle ohne den Chor (der stehen bleibt), 150 Fuß Länge, die Thürme eine Höhe von 136 Fuß erhalten.³⁾ Alle Steinhauerarbeit und das Bestechen des Innern übernimmt das Kloster. Beer hat auch das Dach zu decken, wie am Hofgebäude, das Verbringen der Dachziegel aber bezahlt jeder Theil zur Hälfte. Die Kirche soll unter dem Pflaster gewölbt werden und zwischen Boden und Gewölb 7 Fuß hohl sein. Der Baumeister hat seine Leute zu unterhalten; sämmtliches Material liefert das Kloster. Er bekommt für die Kirche sammt Thürmen 10,300 fl. Im Uebrigen sind die Bedingungen für seine Person und seine Leute die gleichen, wie beim Hofgebäude. Als Paliere werden in Rechnungen von 1717 und 1720 ein Jo-

seph Groper, schon 1710 und wieder 1717 Christian Berwick genannt. Der Dachstuhl wurde im Taglohn gemacht; von wem? ist nicht angegeben. Für alle seine Bauten vom Jahre 1708 ab erhielt Beer einschließlich der zu 416 fl. 40 kr. berechneten Discretion von 100 Spez.-Dukaten nach und nach 23,616 fl. 40 kr.

Laut Hauptabrechnung vom 2. Januar 1723 schuldete ihm Weissenau nur noch 364 fl. 56 kr., wogegen er sich anheischig machte, den Kirchenbau und Hofbau zum Abschluß zu bringen.⁴⁾ Eingerechnet wurden in das Empfangene 6000 fl. von einem Kaufschilling von 8000 fl. für ein Gut des Klosters in Bezzau, genannt „die Halben“, welches Beer am 16. November 1722 demselben abgekauft hatte.⁵⁾

Für die Stuckirung der Kirche war ursprünglich Johann Binz von Konstanz in Aussicht genommen und ein Vertrag mit ihm zu 1000 fl. entworfen.⁶⁾ Der Plan zerschlug sich und es trat an seine Stelle laut Notiz in der „Uebersicht“ Franz Schmuizer. Er erhielt 1500 fl. und den Konventstisch, wogegen er den Gips zu beschaffen hatte, der Palier den Hofstisch, die übrigen Leute Brod und Trunk.

Die Deckengemälde der Kirche malte J. Karl Stauder von Konstanz laut Vertrag vom 28. November 1718⁷⁾ und angebrachter Inschrift. Er sollte alle Malerarbeiten der Kirche mit Ausnahme der Altäre um 1000 fl. übernehmen, ein Arbeits- und ein Schlafzimmer, den Konventstisch, seine Gesellen den Hofstisch haben. Farben 2c. 2c. hatte er selbst zu beschaffen. Ausgestrichen ist, daß seine Arbeit in 12 Stück oberhalb der Gallerieen, fünf Blatt im Schiff sammt dem großen Gewölbe- oder Kuppelbild bestehen solle. In Wirklichkeit sind am Plafond des Schiffes 14 Stück gemalt worden.

Die Eindeckung der Thürme mit Kupfer wurde zwei Meistern übertragen. Der eine Thurm (ob der südliche oder nördliche, ist nicht gesagt; weil jedoch beim südlichen der Grundstein 1717 gelegt wurde, dürfte dieser zuerst fertig gebaut worden

¹⁾ Konzept und Original vom 16. November 1727. Kanzleisiegel.

²⁾ Vgl. hiezu meine Broschüre S. 18—26 und Professor B. Keppler in den „Histor. polit. Bl.“ Bd. 102 und Württemb. Kunstaltertümer S. 275.

³⁾ In der Pfriündbeschreibung ist die Länge einschließlich des Chores zu 228¹, die Breite zu 75¹ angegeben. Auf einem jezt auf der Kanzlei der Zrennanstalt aufbewahrten, aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden Grundriß der Klostergebäulichkeiten ist der Chor ein nach außen geschweifeter Bau. Man wird daraus schließen dürfen, daß ein derartiger Neubau, welcher den Chor in Harmonie mit den vier Ausladungen des Schiffes gebracht hätte, damals beabsichtigt war. Er kam aber nicht zur Ausführung.

⁴⁾ Die Kirche wurde den 23. April 1724 eingeweiht.

⁵⁾ Konzept.

⁶⁾ Konzept vom 18. November 1718.

⁷⁾ Konzept.

sein) schon am 6. März 1720¹⁾ dem Kupferschmied Michael Moser von Schaffhausen, der auch beim Weingartner Kirchenbau erscheint.²⁾ Ein Pfund besten Kupfers wird auf einen Schuh gerechnet. Die Herrschaft liefert die Nägel, zahlt für den Centner sammt Arbeitslohn 60 fl. und gewährt ihm und seinen Leuten Kost und Lager. Für Knopf und Kreuz aus im Feuer vergoldeten Kupfer zahlt sie, was er für die gleiche Arbeit am Thurm der Benediktinerkirche in Ehingen a. D. erhielt, weshalb er den Ehinger Accord vorlegen sollte. Aus einem späteren Nachtrag und der „Uebersicht“ ist zu entnehmen, daß für den Thurm 2117 $\frac{1}{2}$ Pfund Kupfer Schwergewicht, nach Abzug von 227 Pfund Abfällen 1890 $\frac{1}{2}$ Pfund Schwergewicht oder 2363 $\frac{1}{2}$ Pfund Ravensburger Leichtgewicht verwendet wurden und der Meister hierfür 1417 fl. 52 kr. einschließlich des Arbeitslohnes empfing. Die Kosten vom Knopf und Kreuz waren schon dem Schreiber der „Uebersicht“ unauffindbar. Für den anderen, zwei Jahre später von Johann Nikolaus Mayer aus Wangen i. N. gedeckten Thurm wurden 56 fl. per Centner, freie Verpflegung und Liegerstatt ausbezungen,³⁾ 1 $\frac{1}{4}$ Pfund sollten 1 Schuh Fläche decken. Knopf und Kreuz sammt Stiefel liefert das Kloster. Sie kamen auf 250 fl. zu stehen. Die verwendete Kupfermenge ist nicht bekannt.⁴⁾ An der Kanzel arbeiteten 3 verschiedene Hände. Inhaltlich des Vertrags mit Bildhauer Johann Georg Prestel von Ravensburg⁵⁾ sollte dieser alle Schneid- und Bildhauerarbeit, einschließlich der Basreliefs und der Taube des hl. Geistes machen, die Engel und andere Figuren auf und an der Kanzel „kommen von anderwärts her“, die Schneidarbeit außerhalb auf dem Hut der Kanzel soll durch hiesige (Weissenauer) Schreiner

gefertigt werden. Für seine zwischen Ostern und Pfingsten 1732 zu liefernde Arbeit erhält er 150 fl. und 10 Eimer hiesigen Wein aus des Klosters Haus zu Ravensburg. Das nöthige Holz wird vom Kloster zur Verfügung gestellt.

Mit der Fassung betraute man den Bürger und Maler Johann Matthäus Wittmer zu Ravensburg,¹⁾ das Gold lieferte das Kloster, alles Uebrige der Maler, dem die Kanzel nach Ravensburg geführt wurde. Er erhielt Essen und Trinken bei der Aufstellung, 200 fl. baar, ein Malter Korn und 4 Eimer Hofwein.

Am 12. Mai 1737 schließt Abt Leopold einen Vertrag²⁾ mit Bildhauer Erb in Ravensburg über alle nach ihm ausgehändigter Zeichnung auf kommende Ostern zu liefernde Bildhauerarbeit an dem neu-aufzurichtenden (nicht mehr vorhandenen) Rosenkranzaltar; Preis 120 fl., und am 4. Dezember 1737 verdingt³⁾ derselbe die Schreinerarbeit zweier neuer, nicht näher bezeichneter Altäre nach zugestelltem Miß um 120 fl. an Christoph Saturnin Hillebrand, Schreiner in Ravensburg, endlich wird durch Vertrag vom 8. August 1738⁴⁾ an Wittmer die Fagarbeit an zwei neuen Altären, benannt U. L. Frau oder Bruderschaftsalter (d. i. Rosenkranzaltar) und (dem noch stehenden) St. Josephsaltar, lieferbar bis Ostern 1739, und am Antependium zum Altar des hl. Blutes oder Kreuzaltar um 375 fl. und 7 $\frac{1}{2}$ fl. Discretion verdingt.

Unter der Regierung des Abtes Anton I. (Unold 1724—1765) wurde eine neue Thurmuhr von dem Schlosser und Grobuhnmacher Johann Chr. Heinemann in Lindau bezogen.⁵⁾ Sie sollte derjenigen im Stift Lindau gleich sein, einen wenigstens einen Centner schweren Hammer

¹⁾ Konzept und Original. Im Schild und als Helmkleinod führt M. eine Gans zwischen Mooskolben. Beigedrückt ist das Weissenauer Kanzeleisiegel.

²⁾ S. meine Schrift: Die ehemalige Benediktinerabtei Weingarten. 2. Aufl. Ravensburg, 1890, S. 16.

³⁾ Vertrag vom 24. März 1722, Original-Siegel: im Schild ein Kessel, Helmkleinod ein Löwe mit doppeltem Schwefel, in den Vorderpranken einen kleinen Kessel haltend.

⁴⁾ „Uebersicht“.

⁵⁾ Weissenau den 20. September 1731, Konzept.

¹⁾ Weissenau den 12. März 1731, Konzept.

²⁾ Konzept.

³⁾ Konzept.

⁴⁾ Konzept und Original mit Kanzeleisiegel. Es ist zu vermuthen, aber nicht zu beweisen, daß die im Vertrag mit Hillebrand nicht genannten zwei Altäre die im Vertrage mit Wittmer näher bezeichneten sind.

⁵⁾ Vertrag Weissenau. Lindau den 3./10. Mai 1754, Konzept und Original. Siegel Heinemanns: J. C. H. in einander verschlungen. Helmkleinod ein halbes nacktes Männchen, das mit der rechten Hand einen Schlüssel, auf der linken einen Hahn hält.

treiben, mindestens 30 Stunden laufen und die Stunden zweimal schlagen. Preis 900 fl. und die Darangabe der alten Uhr, soweit nicht ihre Theile für die neue brauchbar. Bürge ist Senator und Glockengießer Peter Ernst,¹⁾ welcher drei Jahre zuvor die 103½ Centner schwere Dreifaltigkeitsglocke für Weissenau geliefert hat.

Die kurze „Uebersicht“ bemerkt: „Die übrigen Accord und Verding für Stein, Gips, Kalk, Eisen und andere Materialien, auch verschiedener Handwerksmeister Lohn und Verdienst sind — als zu weitläufig und ohnedem nicht mehr festzustellen — übergangen“. — Es fehlen die Nachweise über das Chorgestühl (17. Jahrhundert), über verschiedene Altäre, Orgel, die schönen eingelegten Sakristeikästen.²⁾

Aber dankbar wird man in Anbetracht des in dieser Darstellung Beigebrachten sein müssen, daß sich trotz der für derartige Akten gefährlichen Ungunst der Zeiten, doch so vieles und wichtiges Material in unsere Zeit herübergerettet hat.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber schwäbische (Ulmer) Miniatur-, insbesondere Brief- und Kartenmaler.

Von Amtsrichter a. D. Beck.

In der Kunst des Mittelalters nahm die zuerst in den Klöstern zu religiösen Zwecken, namentlich auch zu Ablaszbriefen ausgeübte, dann aber schon im Verlaufe des 14. Jahrhunderts in das bürgerliche Gewerbe übergegangene Briefmalerei, eben eine Abart der Miniaturmalerei, sowie auch das Kartenmalen keine unbedeutende Stelle ein. „Briefe“ (Breve sc. scriptum) nannte man in älteren Zeiten jedes Blatt Papier, in welchem Formate es auch und ob es ein Ablaszbrief, Heiligenbild, eine Anordnung oder eine Spielkarte oder dergl. sein mochte, welches nur auf einer Seite beschrieben, bezeichnet, gemalt oder gedruckt war. Briefe und Karten sind sehr auseinander zu halten; insbesondere ist es nicht

richtig, daß man die Karten in älteren Zeiten in einigen Gegenden „Briefe“ nannte, sowie daß die Kartenmalerei älter als die Briefmalerei war: erst in späterer Zeit ist diese Benennung beziehungsweise Vermengung aufgetommen. Aus folgendem, in einem Nördlinger Rathesprotokoll vom 26. September 1539 enthaltenen, bei Joseph Peller, Geschichte der Holzschneidekunst (Hamburg, im Verlage von Karl Friedrich Kunz, 1823, S. 308, 309) angeführten Eintrage: „Franz Wöglin (Kartenmacher) supplicirt, Franz Scharpsen (gleichfalls Kartenmaler und Buchdrucker) abzustrafen, daß er Karten und Briefe feil haben soll. Ist im geantwort sein Bitt hat nicht statt, weil er, so mög er auch einen Laden besitzen und darin feil haben sein arbeit“, geht hervor, daß Briefe und Karten etwas ganz anderes von einander Verschiedenes waren und daß man unter Briefen nur einzelne auf einer Seite gedruckte Blätter mit oder ohne Verzierungen und Holzschnitte — vielfach inhaltliche Verordnungen und obrigkeitliche Verbote in der gewöhnlichen Patentform — verstand und daß Briefmaler, später nach Erfindung des Formenschnitts und der Buchdruckerkunst „Briefdrucker“ genannt, und Kartenmacher (Kartenmaler, Kartendrucker) an sich verschiedene, wenn auch öfters mit einander verbundene, von ein und derselben Person ausgeübte Professionen bildeten. Namentlich blühte diese Art von Kleinkunst, wenn man sie so nennen darf, ein echtes Stück der in den süddeutschen Reichsstädten sich so häufig findenden anmuthenden Vereinigung der Kunst mit dem städtischen Handwerk, in den damals so kunstreichen Reichsstädten Ulm und Augsburg und hatte hier wie anderwärts zeitig das schon einige Zeit vor Erfindung der Buchdruckerkunst aufgekommene Formschneiden, d. h. die Kunst, in Holz zu schneiden und es abzu drucken, diesen Vorläufer der Buchdruckerkunst, in ihren Bereich und zu Hilfe gezogen, und waren die Ulmer Brief- und Kartenmaler fast nicht minder zahlreich wie die Tafelmaler. Anfänglich der Zeit des Formschnitts beschränkte sich das Ausmalen von Bildern in Holzschnitt, abgedruckt auf Blättern in Form der Briefe, bloß auf Heiligenbilder, und bildliche Darstellungen von Szenen aus der biblischen Geschichte, namentlich der Kreuzigung, der Himmelfahrt, der gesammten Passion, der hl. Jungfrau, der Heiligen, des Weltgerichtes sowohl für das zu jener Zeit sehr im Schwunge gewesene Wallfahrtswesen und ähnliche Gelegenheiten als auch zum Zweck der Erklärung und Veranschaulichung des christlichen Unterrichts. Ueber oder unter den Bildern war der ausführlich erklärende Text angebracht, welcher aus dem Ganzen einer Holztafel geschnitten war; Anfangs stand er auf dem gleichen Blatte mit dem Bilde, bald auch gegenüber dem Bilde auf eigenem besonderen Blatte, das wie das Bild selbst immer nur auf der einen Seite bedruckt war. Bald bequigte sich dieser Kunstzweig nicht mehr mit religiösen Vorwürfen, sondern legte sich vornehmlich auf die Verfertigung von Kartenbildern, d. h. von Spielkarten (nicht etwa von Landkarten), was mit der Zeit für die Ulmer Künstler ein bedeutender Erwerbszweig wurde. Die Ulmer waren namentlich von

¹⁾ Siegel des Ernst: In quergetheiltem Schild oben ein Mörser, unten ein liegendes Geschützrohr. Helmkleinod ein geflügelter halber, in der rechten Krallen eine Glocke haltender Greif. Die Beschreibung der Glocke s. in meiner Brochüre S. 29.

²⁾ Von dem Heiligblutgefäß (Brochüre S. 12) berichtet die „Uebersicht“: „Um 1707 ist das hl. Blut neu gefaßt worden. (Auf dem Gefäß steht 1709.) Der Krystall sammt Arbeit kostete 94 fl., das Gefäß sammt Ketten und Wackerlohn 88 fl. Das Gold, außer fünf vom Goldschmied gegebenen Dutaten, und die Steine beschaffte das Kloster.“ Der Name des Künstlers ist leider nicht genannt.

Älterher wie heute noch vom Kartenspielen somit auch von Spielfarten große Liebhaber, soferne bereits im 14. Jahrhundert u. A. aus dem Jahre 1397 und noch mehr im 15. Jahrhundert urkundlich wiederholte obrigkeitliche Verbote des übermäßigen Spielens, beziehungsweise Warnungen vor demselben vorkommen und ein Gesetz aus jener Zeit im „rothen Buch“ vom Jahre 1345 ausdrücklich bestimmt: „und verbieten wir farten in allen den Rechten, als daz vor verboten ist“. Nach dem Zeugnisse des Ulmer Predigerbüchses Felix Fabri in seiner „descriptio Sucviae“ (2. Ausgabe von Goldast, S. 91) „duo autem improporionata artificia et quasi pro nihilo computata fiunt in Ulma, quae longe lateque disperguntur . . . et chartae ludi (!) . . . Sic et factores et pictores chartarum tot sunt in Ulma, ut in vasis chartas mittant in Italiam, Siciliam et in extremas insulas maris et ad omnem plagam“ — muß dieser Fabrikationszweig in Ulm sehr geblüht, auch ein bedeutendes Renommée gewonnen und einen sehr weiten Absatz über Italien hinaus, ja bis nach allen Himmelsrichtungen gehabt haben, wie denn schon im Jahre 1441 die Veneziger Kaufleute sich in einer eigenen Eingabe an den Ulmer Rath über die allzu starke Konkurrenz und Einfuhr von fremden (namentlich von gedruckten) Spielfarten beschwerten und im Jahre 1461 laut einer alten Münsterrechnung unter andern Gegenständen auch Kartenmödel zum Münsterbau geschenkt wurden (Hafner, die Buchdrucker Geschichte Ulms zc., Ulm, Verlag der Stettinschen Buchhandlung, 1840, S. 4). Heute zu Tage sind Exemplare von solchen alten Briefmalereien und Formenschnitten aus dem 14. und 15. Jahrhundert ungemein selten.¹⁾ Material wie Ausfüh- rung war damals noch in hohem Grade primitiv, roh und breit in Formen (vielfach bloß Umrisse), handwerksmäßig, das dazu benützte Papier noch aus Baumwolle oder aus Thierhaut gefertigt und niemals Linnenpapier, welches man zu jener Zeit noch gar nicht kannte. Die Kenntnisse von der Perspektive giengen den Künstlern noch gänzlich ab; die Zeichnungen sind noch völlig unrichtig. Auf den Kartenbildern wurden schon frühe nicht nur Bilder und Figuren, welche dann die Briefmaler illuminirten, beziehungsweise kolorirten, sondern auch einzelne Wörter, wie die Namen der Spielfartenmaler mit hölzernen unbeweglichen Lettern angebracht; auf der Presse wurde noch nicht gedruckt. Aus der großen Nachfrage nach den Spielfarten, dem „Buch des Teufels“, wie man dieselben nannte, zu genügen, benützte man mit der Zeit ein Druckverfahren, durch welches die Figuren (darunter sogar Heilige) nach den Farben in Metallblätter anschnitt und die Farben schablonenmäßig auf das Papier getragen wurden. Erst später

schnitt man die Umriffe in Holz, druckte diese und malte den inneren Raum aus (Karl V. Lortz, „Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst“, Leipzig, Verlag von J. J. Weber, 1832, I, S. 18 und die daselbst citirten Werke). Einige meinen gar, man sei durch die immer mehr um sich greifende Spielwuth, weil die nöthige Anzahl von Spielfarten nicht schnell genug hergestellt werden konnte, auf den Gedanken gekommen, die Umriffe der Zeichnungen auf Metall- oder Holzplatten zu zeichnen, die weißen Parthien herauszunehmen, die Stöcke dann zu schwärzen und zum Abdruck zu bringen und so eine Menge von Abdrücken in möglichst kurzer Zeit zu erhalten und auf diese Weise zur Erfindung des Bilddruckes gelangt. Nach Heineken verfahren die Künstler bei dem Abdrucken auf folgende Weise: sie strichen mit einem Pinsel den oberen Theil der Form an. Nachdem also der Holzstock gefärbt war, legte man auf denselben ein angefeuchtetes Papier und fuhr mit einem glatten, feinen Holze, oder noch eher mit einem bürstenartigen Instrumente darauf herum, bis man merkte, daß alle Striche der Holztafel sich in das Papier eingedrückt hatten. Heller stimmt damit nicht ganz überein, vermuthet vielmehr, daß die Farbe in ein Gefäß geschüttet und die Formen dann hineingetaucht wurden — das einfachste und daher wohl auch das älteste Verfahren, wie solches noch vielfach bei den Färbern angewendet wird. Weiter nimmt Heller an, man werde auch häufig auf das Papier ein Tuch oder Leder gelegt haben und dann mit einer Walze darüber gefahren sein. Die Figuren, Kleider, Erde und Berge zc. waren nur in Konturen angedeutet, da die meisten, wie gesagt, zum Uebermalen bestimmt waren; schwarze Figuren beliebte man nicht; man wollte vielmehr etwas Bunttes haben; vielfach bestand indeß die Farbe nur aus Lampenruß und Wasser, woraus denn auch die äußerst geringe Conservabilität und überaus große Seltenheit dieser Kunsterzeugnisse heute zu Tage sich erklärt. Bei den Kartenmalereien und Spielfarten wird ihr so seltenes Vorkommen heute zu Tage auch auf den Anfangs der 1450er Jahre durch den bekannten (im Jahre 1385 zu Capistrano in den Abruzzen geb., 1456 †) Franziskanermönch und Buxprediger Johann Capistran in Deutschland, namentlich in dessen Sünden unternommenen Feldzug wider die damals im Uebermaß grassirende Spielsucht und die dadurch bewirkte Vernichtung des Spielmaterials en masse zurückzuführen sein. Bei seinen Predigtwanderzügen nahm er sein Hauptaugenmerk auf beziehungsweise gegen die Spieler und predigte oft Tage lang in den Städten, so zu Augsburg, Nürnberg, Bamberg, Ulm, Erfurt, Weimar, Halle, Magdeburg, Leipzig, Wittenberg, Görlitz, Breslau u. s. w. fast stets im Freien, auf Märkten und Straßen — und zwar, weil er nicht gut deutsch verstand, lateinisch, sich aber durch seine eindringliche Uebersetzungsprache, unterstützt von einem Dolmetscher, verständlich zu machen wissend — mit solchem Feuerfifer und solcher Wirkung wider das verderbliche und gemeinschädliche Spielen, daß das darob mächtig ergriffene Volk gewöhnlich nach der Predigt eine große Menge Spielfarten brachte,

¹⁾ Das von St. Weiffel im Herder'schen Verlag zu Freiburg 1893 herausgegebene Prachtwerk: „Basilianische Miniaturen“ gewährt für die Geschichte der alten deutschen Briefmalerei keine Ausbeute; es enthält überhaupt nur eine deutsche Federzeichnung von allerdings bedeutendem Werthe.

welche dann sofort verbrannt wurden (zu vgl. „Joh. Capistrani Vita et sermones. Aug. Vind. J. Miller, 1519“ und „denkwürdige Beschreibung von dem Leben, den Tugenden und Wunderwerken des hl. Vaters Jannis Capistrani aus dem Orden der Minoritenbrüder, Graß, 1693, ff. 4^o). Hartmann Schedel beschreibt in seiner Chronik diesen Originalmönch folgendermaßen: „Disen man haben wir zu Nürnberg gesehen, xv. (= 65) iar alt, kleins, magerß, dürrß, außgeschöpftß, allein von hant geederß und gepaynß zusammengeßpßßß leibß, doch frölich vnd in arbeit stark, alletag on vnderlaß predigende, vnd hoch vnd tieffe materi fruerende zc.“ — Unter einem seltenen Holzschnitte Hans Schänffelinß aus Nördlingen, welcher Capistran vorstellt, wie er zu Nürnberg Luginsartifel verbrennt, steht folgende Unterschrift: „Anno 1452 sind auf eines kardinals, Namens Johann Capistran Predigt, die er allhier in Nürnberg, unter dem freien Himmel, vor unserer Frauen Kapellen, gethan hat, 76 Schlitten, 2640 Brettspiele, 4000 Würfel und ein großer Haufen Kartenspiele, wie auch unterschiedlich Geschnide und anderes so zur Hoffart dienlich, auf dem Markt öffentlich verbrant worden.“ — Nach dem „Stammbuch zc.“ des Abtes Karl Stengel vom Benediktinerkloster Brenz-Anhausen (II, S. 471) hat Capistran im Durchreisen im Jahre 1454 auch Augsburg, die Krone und wohl auch die üppigste der schwäbischen Reichsstädte besucht „und dajelbst mit seinen Predigen so viel zuweggebracht, daß man ihm alle Kartenspiele, Würfel, Spielbretter bei 3 oder 4 Wagen voll, item 60 oder 70 Schlitten, darauf man zu Fastnacht fuhr, auf den Fronhof zusammenbracht und Alles auf einem Haufen verbrant“. Johs. Frank, Mönch im St. Ulrichskloster zu A. berichtet (s. „Archiv für die Geschichte des Bisthums A.“ von Steichele, II, S. 88—90, A. 1859, V. Schmidtsche Verlagsbuchhandlung) darüber: „... Item und an dem freitag 1454, da er hätt geprediget zu mittag, da hatt er dye von Augsburg, das sy im geben alle kartenpiel und spilpreter und schlitten, dye gemacht wären darauf man ze vasnacht fur, und anderlay spilzeng im zu einer schandung. Da wurd im des selben tags nachmittag in ain halben tag pracht man kartenpiel wol ain wagen vol, und bey XII hundert spilbretter, und sechszig oder sibenzig schlitten, on das im ander tag wurd, und on zal vil würffel. Und am juntag nach seiner leßten predig furt man das alles auf den fronhof auf einen hauffen wol drey oder vier wagen sol, und verprant alles das auf ainem hauffen“ Ein anderer Zeitgenosse und Augenzeuge Hektor Wielich sagt in seiner Chronik darüber zum Jahre 1454 folgendes: „... und es wurden auch 15^o breispil verbrent und sil schlitten und kartenpiel an einen haufen gelegt auf den fronhof“. Abt Michael Nyffel des Benediktinerklosters Dachsenhausen, Sohn eines Ulmer Patriciers, hörte — nach (Geisenhofs) „kurzer Geschichte von Dachsenhausen“ Oetobereen, 1829, bei Joh. Bapt. Ganzer, S. 56 — Capistran „zu Ulm im Jahre 1454, welches Jahr Martin Zeiler in seinem „kleinen schwäbischen Zeitbuch“ (S. 66) gleichfalls angibt, auf dem Münsterplatz mit so viel Nachdruck wider

die verderbliche Spielsucht predigen, daß sehr viele von dieser bösen Gewohnheit abließen und einige sogar auf der Stelle die Spielkarten auf den Platz brachten und verbrannten“. Nach der von Jäger (Ulm im Mittelalter, bei F. C. Vösslund in Stuttgart und F. D. Claß in Heilbronn, 1831, S. 509) und dann später kurz von Janssen, I, S. 367, citirten Chronik des Veit Warchtaller (keines Zeitgenossen mehr von Capistran) hätte letzterer bei seinem Predigen in Ulm außer gegen die schlechten Sitten der Ulmer namentlich gegen die Spitze an den Schuhen und die Schwänze der Frauen an ihren Röden geeifert und wären drei Frauen, die seiner Predigt gespottet und gehöhnt, sogleich von dem erzürnten Volk zerrissen, der Prediger selbst aber im Verlaufe vom Rathe in das Gefängniß gelegt und schließlich aus der Stadt gejagt worden (?), wovon Zeiler u. a. nichts berichtet. Die diesen Vorgängen von Warchtaller zu Grunde gelegte Zeitbestimmung auf das Jahr 1461 ist jedenfalls unrichtig, da Capistran schon 5 Jahre zuvor mit Tod abgegangen war.

Eine eigentliche Kunst oder Zunft scheinen diese Brief- und Kartenmaler, wie zum Theil anderwärts, zu Ulm nicht gebildet zu haben. Zur Zeit des Aufkommens dieser Spezialkunst bestanden wohl schon Zünfte in Ulm, deren Ursprung dajelbst Fabri in die Zeiten Kaiser Karls IV. (1346—1378), andere in die Regierung Kaiser Ludwigs (1314 bis 1347) setzen. Zu dem Schwörbrief vom Jahre 1327 wird der Zunft als einer schon lange bestehenden staatlichen Einrichtung gedacht; es waren ihrer damals, wie noch zwei Jahrhunderte später bis zur Mitte des 16. Säculums, 17. Nach Fabri im Jahre 1890 vom litterarischen Verein zu Stuttgart (als 186. Publikation) herausgegebenen tractatus de civitate Ulmensi und auch anderen Nachrichten waren der Zunft der mercatores die pictores imaginum, pictores chartarum, pictores Domorum, pictores pavement et tabularum einverleibt. Derselbe Fabri macht in seinem, gleichsam die Einleitung zu seiner Zünftebeschreibung bildenden Artikel de mechanicis über dieselben folgende, hieher nicht meinschlägige Bemerkung: „Sextus ordo civium in urbe Ulma est constitutus ex varietate mechanicorum, de quorum multitudine et varietate dicere paene nihil scio in singulari, oppressus mole tantae multitudinis, nec est necesse exponere, quo modo hic ordo Rempublicam conservat. Tollantur mechanici, ubi sunt domus, habitacula, vestes et tegumenta, ubonia homini necessaria ministeria. Tanto autem studio mechanici operantur res suas in Ulma, ut artificialia Ulmensium sint undique cariora et pretiosiora, quia nullus magister alicujus artis efficitur, nisi rigidissimo examine sit probatus“. In der 16. Zunft („decima sexta zunfta“), der „screiniatores“ (Schreiner) und „crucificatores“, welche letztere nichts anderes sind als unsere „Pergottschneider“ und keine „curricatores“ (Wagenbauer), wie Häfner meint, führt Fabri die Sürkin (und Schlaif); „et eos, qui vasa lignea sive ad vinum s. ad aquam faciunt“ (also wohl die Dreher) auf. Nach Hatd (Ulm mit seinem Gebiete, Ulm, 1786 bei Christian Ulrich Wagner, S. 223)

waren die Maler, Buchdrucker, Buchhändler in die Krämerzunft, gewöhnlich die erste unter den Zünften eingereiht, zu welcher außer den eigentlichen Zunftgenossen noch 6 Rotten anderer, keine eigene Zunft bildender Professionsisten, so die zweite der Glaser, Buchbinder und Kartenmacher gehörten. Gerade vielleicht aus diesem Grunde, weil Maler, Bildhauer u. s. w. keine eigene Zunftgenossenschaft bildeten, wurde zu Ulm um das Jahr 1473, vielleicht nach dem Vorgang der Antwerpener Lucasgilde oder der Bruderschaft Johannes des Ev. zu Brügge und einer ähnlichen, schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Augsburg entstandenen Gesellschaft eine religiöse und genossenschaftliche Zweite vereinigende Künstlerbruderschaft (Kunstzunft) der „Maler, Bildhauer, Glaser und Briefdrucker“ zwar mit eigenen Satzungen und Verordnungen, aber ohne zünftige Rechte, im Gotteshaus Wengen (auch Sct. Lucas-Verbrüderung genannt — von dem Lucasaltar in der Wengentirche; s. über dieselbe „Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm-Oberschwaben“, neue Reihe, 2. Heft, Ulm, 1870 in Commission der Stettinischen Buchhandlung, S. 25—27) gegründet, in welcher u. A. von Briefmalern vorkommen: Jakob Sieglin, „Brieffruther“ und von 1499 an: Johann Schlump, welcher nach Weyermanns Nachrichten zc. II, S. 433 schon um das Jahr 1490 genannt wird, einige Gemälde Dürers kopirt haben (?) und im Jahre 1514 gestorben sein soll, Michael Schorpp (schon 1494), Johs. Hofer, Jodocus Hafner und Ignorius Hepler und welcher die herannahende Reformation ein Ende bereitet zu haben scheint.

Es ist nun sehr zu bedauern, daß einer der frühesten Kunsthistoriker, der bahnbrechende Kunsthistoriker Karl Heinrich v. Heineken, wie derselbe sich in seinen „neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen“ (Leipzig, 1786, 8°, S. 140) bitter beklagt, während seines Aufenthaltes in Ulm „von dem halstarrigen Magistrat nicht die Erlaubniß erhalten konnte, die Bürgerbücher und andere städtische Documente behufs Kunststudien namentlich in der Richtung auf Formenschneder und Brief- und Kartenmaler durchzusehen“, umsomehr, als damals noch manche Quelle vorhanden war, welche heut zu Tage nicht mehr aufzufinden ist. So ist man denn mehr oder weniger auf die Ausgrabungen späterer Forscher angewiesen, wie auf Karl Jäger, der sich in den 1820er Jahren in den Ulmer Archiven umgesehen hat. Nach demselben (Ulm im M. A., S. 585) kommt in Ulm der erste Kartenmaler im Jahre 1402 vor. Es werden dann noch weiter angeführt: Hans Wächter, Kartenmaler 1434; Heinrich der Kartenmacher und Ludwig Kuch, Spielfartenmaler 1449; Peter, Kartenmaler 1460, Lorenz Schürner, (alias Schürner) 1463, welcher (nach Dan. Eberhard Beyschlags „Beiträgen zu einer Kunstgeschichte der Reichsstadt Nördlingen“, II, S. 4; 1798; Buch, Handbuch der Erfindungen, S. 83 zc.) dann nach Nördlingen übersiedelte und dort Bürger wurde (wobei diese Kunst damals sehr in Blüthe stand), bald

aber wieder verzog, weil ihn die Einschränkung des Gebrauches der Spielfarten keinen Vortheil gewinnen ließ. Schon im Jahre 1407 kommt in den Nördlinger Steuerbüchern Johs. Winner als scriptor und Illuminator vor; ebenso befaßte sich der dortige Stadtschreiber (1415—35) Konrad Horn in seinen Nebenstunden mit solchen Motirias. Der Barfüßermönch Erhard daselbst bekam für einen geschriebenen Kalender von dem Rathe 3 Pfund. Im Jahre 1428 finden wir dort einen „Wilhelm Brieftruder“, welcher mit seinem eigentlichen Familiennamen Klegler hieß und wahrscheinlich um das Jahr 1453 starb; sein wahrscheinlich um das Jahr 1461 † Bruder war gleichfalls Briefmaler. Ein Pfarrer daselbst Namens Jörg fertigte für den Rath daselbst im Jahre 1461 einen Abdratzettel (nicht Abdratzettel). Einen weiteren scriptor daselbst, Balthasar Priegel, begegnen wir um das Jahr 1475. Hier scheinen auch, außer Augsburg, die Brief- und Kartenmaler am längsten sich erhalten zu haben; noch im Jahre 1783 ließ sich der (daselbst im Jahre 1752 geb., 1822 †) Künstler Johann Müller mit obrigkeitlicher Erlaubniß als Kartenmaler in die Krämerzunft einschreiben und rettete dadurch die Formschneidekunst vor ihrem völligen Aussterben. Nördlingen, nicht die geringste unter den schwäbischen Reichsstädten, ist aber hauptsächlich insofern für die Kunstgeschichte von Bedeutung, als sich der erste Formschneider, der Anfangs des 15. Jahrhunderts † Franziskanermonch „Fr. h. Luger . . . incisor lignorum“ daselbst findet, womit den Klöstern der Ruhm der erstmaligen Ausübung des Holzschnitts, beziehungsweise von dessen Erfindung zufällt. Der hauptsächlich deutscher Platinirkunst war indeß in alten Zeiten das fränkische Nürnberg. — Weitere Ulmische Brief- und Kartenmaler sind — nach Jäger a. a. D. —: Hans Painlin 1460; dann 1473, 1484; Peter Hedenvogel 1491; Ludwig Frieß 1469; Joseph Flamm 1478; Jörg Spalt — welcher Namen auch bei Sieghart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern zc., S. 52 als „Kartenmaler aus Ulm in Regensburg“ in der Zeit von 1487—1500 erwähnt wird; Hans und Anton Nürnberger 1495; Hans Hauser 1508, 1514, 1528, 1529 „ein berühmter Name“; Hans Bauer 1511, an welchen (nach Weyermann zc., II, S. 389) ein Michael Pfandzelt des Rathes und Zeugherr in Ulm im selben Jahre um 160 fl. Papier verkauft hatte; Bastian Re(a)ijer, Seb. R(W)enz 1511—1518. (Zortf. f.)

Annoncen.

Zwei Statuen

Hl. Joseph u. Hl. Maria, 1,70 m hoch, prachtvolle Arbeit aus dem 17. Jahrhundert, sind billig zu verkaufen. Für Kirchen oder Sammlungen.

Johann Wöhr, Bildhauer,
Weissenstein, Württemberg.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Ulbingen.

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

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblattes“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Mr. 6.

1894.

Die Bemalung unserer Kirchen.

(Fortsetzung.)

2. Ist es wünschenswerth, daß unsere Kirchen bemalt werden? Darauf ist mit entschiedenem Ja zu antworten. Man muß es an sich freudig begrüßen, daß auch das nordische Auge, von Natur weit weniger farbenbegabt als das der südlichen Völker, in der Verfallszeit der Kunst vollends der Farbe entwöhnt und allzusehr an die weiße Tünche gewöhnt, allmählig durch das Studium und die Betrachtung der älteren und ältesten Kunst sich wieder einen Farbensinn und ein Verlangen nach Polychromirung der Architektur angelernt hat. Die Freude an der Farbe ist wieder mehr ins Kunstgewerbe und in die Wohnhäuser eingedrungen. Raum mag man, selbst in den unteren Schichten des Volkes, sich mehr mit einem weißgetünchten Zimmer begnügen. Darum ist es durchaus angemessen, daß auch die Besorgung und Ausstattung der Innenwände der Kirche nicht mehr bloß dem Weißputzer überlassen werde. Sowenig wir zur Zeit im Ernste an eine Polychromirung der Außenwände unserer Kirchen denken werden, obwohl die Beweise sich mehren, daß nicht bloß unter südlichem Himmel und in der antiken Kunst, sondern auch unter nordischem Himmel und noch im Mittelalter die Monumentalbauten auch außen bemalt wurden (Kuhn S. 28 f.; Viollet-le-Duc p. 108; Zeitschrift für christl. Kunst IV S. 255 ff.), — so nachdrücklich werden wir überall da, wo die wichtigeren Bedürfnisse befriedigt und noch Mittel verfügbar sind, für die Bemalung des Kircheninnern eintreten. Denn sie ist ein überaus wirksames Mittel, um einen heiligen Raum seiner Würde entsprechend zu schmücken, ihn für seine hohen Zwecke geeigneter zu machen, das

Gemüt des Beters zu heben, zu erfreuen, in die richtige Stimmung zu versetzen.

3. Erfordert die monumentale Bemalung unbedingt die Beziehung der figürlichen Malerei? Zweifellos ist die letztere die Krone der Malerei. Farbensymphonien und Ornamentmalereien sind lieber ohne Worte, Musik ohne Text; sie wirken auf das Gemüt und sprechen zum Herzen; aber es ist keine artikulirte Sprache und der Eindruck, den sie hervorbringen, ist ein unbestimmter und vager. Die Figurenmalerei spricht eine allen verständliche Sprache, und weil eigentlich sprachbegabt, vermag sie in ganz anderer Weise als jene zu belehren und zu erbauen. Wir werden daher die Macht dieser höchsten Form von Malerei nie gering anschlagen. Gleichwohl läßt sich nicht sagen, daß ohne sie eine künstlerische Infarbensehung der Wände unmöglich oder zwecklos sei. Wir werden nicht um jeden Preis figürliche Wandmalereien anstreben. Wir werden ohne weiteres von ihnen absehen, wo die Kosten für dieselben nicht aufgebracht werden können, genauer gesagt: wo das Geld für wirklich gute und in jeder Hinsicht befriedigende Figurenmalereien nicht zu Gebot steht. Wir werden nie von Meistern niederen Ranges, nie von bloßen Dekorationsmalern figürliche Bilder ausführen lassen. Mit solchen minderwerthigen Kunstleistungen ist gar nichts erreicht; hier ist vom Erhabenen zum Lächerlichen, vom Erbaulichen zum Negerlichen auch nur ein Schritt, und ein einziges schlechtes Bild kann durch das schreiende Mißverhältniß zwischen der Erhabenheit des Gegenstandes und der Jämmerlichkeit der Ausführung den Eindruck eines ganzen vielleicht im übrigen gelungenen Bemalungswerkes vernichten.

Wir werden, auch wo die Mittel vor-

händen und wirkliche Künstlerhände zur Verfügung sind, nicht nach dem Beispiel unserer Vorfahren Bild an Bild reihen und nicht mit eng aneinander gedrängten Kompositionen die Wände füllen. Damals, als das Volk noch nicht lesen konnte und sich in der Kirche noch keiner Gebetbücher bediente, als von religiösen Bildern in den Händen und in den Wohnungen des Volkes noch keine Rede war, mußte für all dies die monumentale Malerei (im Bunde mit der Tafelmalerei und der Skulptur) eintreten. Da galt es den Raum zu sparen und auszunützen, womöglich auf die Tafeln der Kirchenwände einen ziemlich erschöpfenden Anschauungsunterricht über die vorzüglichsten Heilsthatsachen und Heilswahrheiten, eine Biblia pauperum anzumalen, die Augen und Gedanken derer, welche hier beim Gottesdienst versammelt waren, nutzbringend zu beschäftigen. Das alles ist heutzutage doch wesentlich anders geworden. Die monumentale Malerei ist entlastet worden durch viele andere Hilfskräfte, welche sich mit ihr in jene Aufgaben theilen. Daher brauchen wir es nicht mehr auf Hänfung der heiligen Darstellungen abzuweichen; wir können freier über diese Wände verfügen und uns begnügen mit wenigen, aber möglichst vollkommen ausgeführten Kompositionen, denen wir die für sie geeignetsten Wandflächen vorbehalten. Denn es gibt in der That Wandtheile, welche sich hierfür weniger eignen, sollten sie auch im Mittelalter oder in späterer Zeit doch beigezogen worden sein. Als solche Wandtheile sind zu bezeichnen einmal die untersten, sowohl wegen der Gefahr der Zerstörung durch Feuchtigkeit oder durch körperliche Berührung, als deswegen, weil es etwas gegen die Würde verstößt, wenn heilige Gestalten und Szenen sich sozusagen am Boden herumtreiben. Als weniger geeignet wird man vernünftigerweise bezeichnen müssen die obersten Regionen hoher Kirchenwände, weil hier angebrachte Gemälde, falls sie nicht unverhältnißmäßig groß ausgeführt werden, ohne Opernglas gar nicht mehr zu sehen sind; wir können aber nicht wünschen, daß das Volk mit dem Gebetbuch auch das Opernglas mit in die Kirche bringe, und wir malen unsere Kirchen auch nicht für reisende Engländer und Kunst-

jünger, die mit einem solchen verfahren sind. Als weniger geeignet heben wir auch — trotz des Beispiels der Barock- und Pöppelmalerei und trotz weitverbreiteter gegentheiliger Anschauungen — hervor die Felder eines ebenen oder flachgewölbten Plafonds, namentlich in Kirchen von ziemlicher Höhe oder auch von sehr geringer Höhe. Denn die Besichtigung solcher Plafondbilder ist mit so vielen Schwierigkeiten verknüpft, daß sich die großen Ausgaben für dieselben nicht rechtfertigen lassen; diese Schwierigkeiten würden sich noch steigern, wollte man das von Semper-Kuhn (S. 60) vorgeschriebene Gesetz befolgen und die Figuren im Plafond mit den Köpfen nach der Thüre, mit den Füßen nach dem Altare richten.

4. Wenn man von figürlichen Malereien absehen will und muß, erfordert eine wahrhaft künstlerische Ausmalung unbedingt die Ueberkleidung und Ueberspinnung der Wände mit farbigem Ornament von unten bis oben? muß immer ein Ornament unmittelbar ins andere überleiten? darf nirgends eine größere eintönige Fläche übrig bleiben, welche nicht mindestens durch eingezeichnete Quadrirung ornamentirt wäre?

Diese Fragen werden vielfach bejaht. So auch von Kuhn. „Daß eine Wandfläche,“ so lesen wir hier (S. 54), „nicht nackt bleiben darf, sollte sich eigentlich von selbst verstehen. Es gibt aber Herren, selbst unter den Kunstkennern, die für nackte Wandflächen schwärmen und besonders die Quadrirung von der Wand verbannt wissen wollen. Eine größere Wandfläche darf nie ohne Ornament bleiben. Eine nackte kahle Wand, die dem Auge keinen Ruhepunkt gewährt, wirkt höchst öd und langweilig und gleicht einer baumlosen Ebene.“ Kuhn citirt dann Reichenperger („monotone Wandflächen sind möglichst fern zu halten“) und Zisenne; letzteren nicht ganz mit Recht, denn er redet ausdrücklich von großen weißen Flächen, die bei einer Bemalung nicht vorkommen dürfen, was unbedingt richtig ist.

Diese Anschauung ist nach meiner tiefsten Ueberzeugung innerlich unbegründet und krankhaft. Selbst wenn die mittelalter-

liche Polychromirung eines Baues nie größere eintönige oder einfarbige Flächen gebildet hätte, was erst noch zu beweisen wäre, so stände ihrem Beispiel das der antiken Kunst, der Ägypter, Griechen, Römer entgegen, welche durchaus von einem Gesetz dieser Art nichts wissen. Nur eine Ueberschätzung der Bedeutung des Ornaments und eine Unterschätzung der Kraft und Bedeutung der Farbe selbst kann ein solches Gesetz aufstellen oder für absolut bindend erklären. Daß wirklich die Farbe unterschätzt wird, zeigt sich doch deutlich genug darin, daß Kuhn eine mit einem Farbenton, nur nicht mit Ornament ausgelegte Wandfläche ohne weiteres eine „naakte kahle Fläche“ nennt. Ist denn diese Fläche naakt? sie ist ja mit Farbe bekleidet. Ist denn die Farbe kahl, öd, langweilig? gibt sie dem Auge keinen Ruhepunkt? ist denn eine baumlose Ebene nothwendig öd und langweilig? beleben die Bäume allein eine Landschaft? ist eine grüne Wiesenfläche öd und leblos? gibt sie dem Aug keinen Ruhepunkt?

Hier waltet überall das große Mißverständnis, als ob die Farbe für sich nichts wäre und erst etwas würde durch das Ornament. Nur ein krankhaft afficirtes Auge kann eine monotone Farbfläche als Unterbrechung eines Bemalungswerkes empfinden; nur ihm kann eine Farbfläche wie eitel Luft und ein über ihr ansetzendes Ornament wie in die Luft oder ins Leere gesetzt erscheinen. In dieser grundirrtümlichen, krankhaften Anschauung sind aber nicht wenige Dekorationsmaler befangen; sie können sich schlechterdings keine Farbe denken oder keiner Farbe eine Bedeutung zuerkennen, welche nicht getragen ist durch ein Ornament. Als ob das Ornament erst der Farbe Kraft und Wirkung zu geben hätte! Dieser Irrthum hängt damit zusammen, daß wir überhaupt geneigt sind, auf das Ornament zu viel zu halten und ihm zuviel Recht einzuräumen, nicht nur in der Malerei, auch in der Architektur und der konstruktiven Skulptur. Die Ueberschätzung des Ornaments ist immer Folge und Symptom eines geschwächten Kunstvermögens, das nicht mehr eigentlich zu schaffen, schöpferisch thätig zu sein vermag, sondern mit

der Kunst spielt und daher dem Ornamentenspiel sich hingibt. Die architektonische Polychromirung der Ägypter und Griechen arbeitet mit einer minimalen Beigabe von Ornament, löst ihre Aufgabe im Wesentlichen lediglich durch Anordnung von Farbenmächten und Farbzonen neben und über einander; sehen darum diese Wänter etwa naakt und kahl, öd und langweilig aus? Im Gegenteil — diese Polychromirung erzielt Harmonieen und Wirkungen, welche die unserer ornamentirten Malerei weit hinter sich lassen.

Das ist ganz richtig, jedes monumentale Bemalungswerk ist selbst eine Art Konstruktion, ein Farbenbau, der ohne Lücken und Unterbrechungen, folgerichtig aus der Tiefe in die Höhe geführt werden muß. Aber unrichtig ist, daß bloß ornamentale Motive Träger und Glieder dieses Baues sein können und jede über eine Fläche sich hinbreitende Lokalfarbe für diesen Bau bedeutungslos oder eine störende Unterbrechung sei. Ein Sockel ohne Ornament, bloß Einer wichtigsten Farbe als Region angewiesen, wird seine Funktion, den ganzen Farbenbau zu tragen, viel besser erfüllen, als ein von vielen Ornamenten durchspommener, und auch in den oberen Reihen wird ein zwischen die Ornamente eingelegter einfarbiger Ton dem Aug viel bessere Ruhepunkte gewähren, als wenn Ornament sich an Ornament drängt. Auch wo das Geld gar nicht in Betracht käme, noch die Haltbarkeit irgend welchen Zweifeln ausgesetzt wäre, müßte man sich entschieden gegen solche Ornamentenschwembung aussprechen, eben weil sie dem Aug keinen Ruhepunkt mehr gewährt, weil sie durch ihr Spiel mit Farben und Formen dem Ernst und der Würde des heiligen Raumes zu nahe tritt, seine Wände zu wirklichen Spielplätzen macht, Andacht und Sammlung stört, anstatt zu erbauen vielmehr verwirrt und zerstreut.

Vor nicht langer Zeit wurde für eine Kirche von größeren Dimensionen von einem in seinem Fach sehr tüchtigen Meister ein Bemalungsplan entworfen, der zwar für etwaige spätere figürliche Malereien einige wenige Felder vorbehielt, im Ganzen aber rein ornamental angelegt war. Auf diesem Plan folgte nun auch, angefangen von den Teppichen an den Sockelpartien, ein Dr-

nament aufs andere: prunkvolle Vorbüren, gemalte Säulenstellungen und Arkaturen, ausgebehnte romanische Zierarchitekturen, reiche Quadrirungen, das Ganze in den Farben gut gestimmt, aber so luxuriös, daß allein die ornamentale Bemalung auf über 20 000 M. zu stehen kommen sollte. Der Ornamentenreichtum war derart, daß man die Pläne beinahe als Cumulativausstellung romanischer Ornamentmotive, abgesehen von den animalischen, hätte bezeichnen können. Die Oberbehörde trug wegen dieses Ueberreichtums und wegen der Höhe der Kostensumme Bedenken, die Ausführung zu genehmigen. Bei Ausgleichung der hiedurch entstandenen Differenzen zeigte es sich, daß auch dieser Meister ganz auf dem Standpunkt stand, den wir oben bekämpft haben; es schien ihm geradezu undenkbar, daß ein reiches Farbenkonzert, ja überhaupt eine Farbe nicht durchweg von Ornament sollte getragen sein, und auch er war der Ueberzeugung, daß eintönige Farbenflächen als Unterbrechungen und Störungen einer malerischen Komposition wirken müßten. Ich theile heute noch die Anschauung der Oberbehörde und bin heute noch der Ansicht, daß die Polychromirung dieses Baues besser, wirksamer und würdiger sich gestaltet hätte, wäre sie um einige tausend Mark wohlfeiler und um nicht wenige Ornamente ärmer veranlagt worden und hätte man an den Wänden zwischen der reichen Ornamentik von Zeit zu Zeit wieder eine monotone Farbzone angeordnet.

5. Gibt es eine vorwiegend in Farbentönen beruhende, einfache Bemalung der Kirchenwände, welche für gewöhnliche Kirchenbauten ausreicht, keine großen Kosten verursacht und doch noch wahrhaft künstlerische Art und Wirkung hat?

Diese Frage ist gegen den Widerspruch vieler thörichter Vorurteile und gegen den Widerspruch unserer Dekorationsmaler unbedingt zu bejahen. Das Wesentliche bei der Bemalung ist nicht das Ornament, sondern die Farbe. Der künstlerische Charakter und die Wirkung einer Polychromirung der Architektur ist nicht abhängig von der Zahl der verwendeten Ornamente, sondern davon, ob diese Poly-

chromirung sich der Architektur organisch angliedert, ob die Räume für die Bemalung richtig disponirt wurden, ob die Farbenkräfte richtig ausgewählt und vertheilt wurden.

Wie haben wir uns eine solche einfache Bemalung im allgemeinen zu denken? Legen wir zu Grund einen einschiffigen Kirchenbau mit wenig architektonischer Gliederung, etwa dem schlichten romanischen oder gothischen Stil angehörig; die Flächen der Schiffwände etwa unterbrochen durch Pfeiler oder Eisenen, durchbrochen durch die Fenster, oben durch Gesims und Hohlkehle übergeleitet in eine flache oder flachgewölbte Decke; der eingezogene Chor läßt rechts und links vom Chorbogen für Aufstellung der Nebenaltäre geeignete Wände übrig; der Chorbogen führt aus dem Schiff in den Chor, welcher rechteckigen oder polygonen Abschluß haben kann, gewölbt oder ebenfalls flach eingedeckt ist.

Hier geben nun zunächst die Pfeiler oder Pilaster und die Fenster die Hauptlinien an für die malerische Disposition des Langhauses, welche aber bis ins Einzelne durchgeführt werden muß. Beginnen wir unten. Ob die Architektur hier einen eigentlichen Sockel ausgebildet hat oder nicht, jedenfalls bedarf der zu erstellende Farbenbau eines kräftigen Fundamentes. Wir werden dies dadurch erstellen, daß wir die unteren Wandflächen bis auf etwa Manneshöhe oder bis zur Fensterhöhe mit einem sehr kräftigen, wichtigen Farbenton versehen. Es ist richtig, daß die mittelalterliche Malerei, was auch Kuhn S. 53 f. betont, diese Wandflächen gern mit Teppichmustern auskleidete oder auch mit Quader-, Würfel-, Kantenmustern auslegte. Gleichwohl sehen wir und rathen wir davon ab. Einmal liegt uns daran, alles nicht absolut Nothwendige wegzulassen und zu ersparen. Sodann verbietet uns solche Ausstattung unsere Erfahrung, die Thatsache, daß gerade diese unteren Wandtheile in sehr vielen unserer Kirchen die Domäne des Salmeters sind. Und wenn auch diese Gefahr nicht besteht, so werden doch in unseren Kirchen, welche meist bis zum letzten Raum ausgenutzt und besetzt sind, so tief angebrachte Ornamentationen sehr bald in Folge der beständigen Berührung mit Menschenleibern

und Menschentleibern abgestickt und abge-
rieben. Haben dann die Quadrirungen
und Teppichmuster auch nur an einigen
Stellen Schaden gelitten, so ist damit doch
schon die ganze schöne Lüge aufgebeckt, die
ganze Illusion gründlich zerstört. Wir
können nicht alle paar Jahre den Kunst-
maler kommen und diese Teppiche erneuern
lassen. Deswegen ersetzen wir sie durch
Einen Ton, der den Hauptzweck, eine feste
Basis für die obere Malerei zu schaffen,
gerade so, wenn nicht besser erfüllt, und
der, wenn er Schaden gelitten hat, durch
jede Hand erneuert werden kann.

Einen kräftigen Ton fordern auch, wie
schon oben dargethan wurde, die Pfeiler,
Pilaster, Lisenen, ferner die Fenster-
leibungen. Die Schrägwände der letz-
teren, koulissenartig in die Wandflächen
eingestellt, eignen sich sehr für kräftigere
Bemalung, auch für reichere ornamentale
Ausstattung, weil sie wenigstens zur Hälfte
fast von jedem Punkt des Innenraumes
zumal sichtbar sind. Die über dem Sockel
und zwischen Pfeilern und Fenstern sich
hinziehenden Wandflächen sind nun klug
und vorsichtig auf fein zu einander ge-
stimmte Farbentöne zu vertheilen. Wichtig
ist die richtige Ueberleitung vom Sockelton
zu den oberen Wandtönen; sie muß ein
Farbenband vermitteln, welches den unter-
en und die oberen Töne sowohl gegen
einander abgrenzt und scheidet als sie wie-
der versöhnt und welches oben und unten
durch einen oder mehrere farbige oder
schwarze Striche umrandet ist. Wo wir
die Mittel haben, werden wir dies Farben-
band mit einem laufenden Ornament
schmücken, aber nicht mit lustigen Arabes-
ken, sondern der monumentalen Funktion
entsprechend mit geometrischem und archi-
tektonischem Motiv; vorzüglich geeignet ist
hiesür namentlich der zu allen Zeiten
beliebte und verwendete Mäander. Wie
die Farbentöne für die oberen Wände
zu wählen, zu stimmen, anzuordnen
sind, dafür können genauere allgemeine
Regeln nicht gegeben werden; ob volle
oder halbe, abgetönte Farben verwendet
werden sollen, das hängt hauptsächlich
ab von der Tüchtigkeit des Meisters,
welcher den Entwurf zu fertigen hat,
von seiner Meisterschaft in der Kenntniß
und Regierung der Farbenkräfte. Kann

man auf diese sich verlassen, so gebe man
ihm freie Hand, auch mit ganzen und
vollen Farben zu operiren; erscheint die-
selbe zweifelhaft, so dringe man auf halbe
und schwache Töne, denn sie werden bei
unrichtiger und mangelhafter Stimmung
wenigstens nicht so grelle und unerträg-
liche Dissonanzen bilden, wie schlechtge-
stimmte Gauztöne.

Eine starke Farbe gehört in die Hohl-
kehle, welche den Uebergang von den
Mauern zum Plafond, von der tragenden
Architektur zur getragenen oder schweben-
den herzustellen hat, denn dieser Ueber-
gang ist für den ganzen Bau von wesent-
licher Bedeutung. Für den Plafond
gilt als Regel, daß er nach Farben- und
Ornamentreichthum nicht hinter den Wän-
den zurückbleiben dürfe und seiner Be-
stimmung und seiner Natur entsprechend
vorwiegend mit hellen, lichten Farben zu
dekoriren sei. Schwierigkeiten macht bei
großen Plafondflächen die Disposition,
namentlich, wo weder der Baumeister noch
etwa der Stukktor Gliederungen vorge-
nommen hat. Ueber Plafondgemälde haben
wir oben gesprochen. Für Behandlung
romanischer oder gothischer Gewölbe
haben wir überaus zahlreiche alte Vor-
bilder, welche die ganze Skala vom Ein-
fachsten bis zum Prächtigen durchlaufen.
Es ist richtig, daß die Bemalung der Ge-
wölbekappen mit blau, namentlich dem von
goldenen Sternengelichteten Blau, im Mittel-
alter üblich war, namentlich in Italien, und
erst ungefähr im 15. Jahrhundert abkam.
Der Widerspruch gegen die Blaubemalung
der Gewölbe ist daher historisch unberechtigt,
war aber praktisch sehr berechtigt, nicht
bloß weil man den rechten Ton von blau
häufig nicht traf, sondern weil es auch
vorkam, daß dieses Blau in den Gewölben
überhaupt die einzige Farbe war, die man
in einer Kirche anbrachte, was dann eine
geradezu barbarische Wirkung hervorrief.
Man kann das Blau für die Gewölbe
zulassen und empfehlen, muß aber sehr be-
tonen, daß der richtigste Ton von Blau
besonders unter unserem Himmel und bei
den Lichtverhältnissen unserer Kirchen sehr
sorgfältig gesucht werden, sodann daß dieses
Blau in der übrigen Bemalung sein ge-
nügendes Gegengewicht finden muß.

Anspruch auf reichere Ausstattung hat

der Chorbogen, auf dessen Würde und Bedeutung der Name Triumphbogen hinweist. Seine Leibung soll, wo immer die Mittel vorhanden sind, nicht bloß mit kraftvollem Farbenspiel, sondern auch mit reichem Ornament geschmückt werden; letzteres darf aber selbstverständlich nicht, wie nicht selten zu sehen, bis auf den Fußboden herablaufen, sondern muß ebenfalls in Mannshöhe von einem kräftigen eintönigen Farbensockel aufgenommen werden. Die zwei Wandflächen rechts und links vom Chorbogen, die Rückwände der Seitenaltäre sollen wie die Rückwand des Hochaltars ebenfalls reich ausgestattet werden; hier können die vom Sockel verbannten gemalten Teppiche ihre Stelle finden. (Schluß folgt.)

Ueber schwäbische (Ulmer) Miniatur-, insbesondere Brief- und Kartenmaler.

Von Amtsrichter a. D. Beck.

(Fortsetzung.)

Sieghart führt a. a. D. weiter zum Jahre 1496 noch an: Jakob Grab, Kartenmaler aus Ulm in Regensburg. Mit diesem Namen ist wohl die ganze Zahl von Ulmer Brief- und Kartenmalern noch lange nicht erschöpft; manche derselben scheinen sich, wie wir bereits an zwei Beispielen gesehen, nach anwärts gewandt zu haben. So finden wir auch in Dr. Winners „Zusätze und Berichtigungen“ zu seinen vorangegangenen Werken: „Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. 12.“ (ebendasselbst, Verlag von Johann Baer, 1867, S. 106) einen weder bei Jäger und Pätzler und Weyermann, noch in der Ulmer Oberamts- und in der württembergischen Landesbeschreibung, noch sonstwo genannten weiteren Ulmer Briefmaler: Hans Abel von Ulm, der Maler, um das Jahr 1497 in Frankfurt a. M., welcher im selben Jahre, „als der by eyner Dirne nachtes in der Ueche betreten wurde, zu Schloß gebracht ward und orfridden schwören mußte“. Derselbe Abel empfing Sab. post Laetare im Jahre 1500 für „sechs Briefe zu malen mit den Niederländischen Gulden“ 18 β (dreier?). Dies waren Warnungstafeln für die Kaufleute wegen in Umlauf gekommener falscher niederländischer Guldenstücke. Die Tafeln wurden dann an den Pforten ange schlagen. Wie lange die Briefmalerkunst in Ulm angedauert hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, jedenfalls fällt ihre Blüthezeit hier wie anderwärts in das 14. und 15. Jahrhundert, bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst, worauf sie allmählig immer mehr zurückging und schließlich fast ausgegangen zu sein scheint. Unlängbar that die Druckerkunst und die Ausbildung des Formschnitts in den Holzschnitt der alten Brief- und Buchmalerei sehr Eintrag. Zwar widerzogen sich die Wilden der Illuministen, Rubricisten und Miniaturen einige Zeit mit Erfolg gegen die Versuche der Drucker, auch

die Leistungen der Illuminatoren, wie die der Schreiber zu übernehmen und wurden thatsächlich in einer Reihe von Wiegendruckten die Stellen der Initialen von den Druckern leer gelassen, beziehungsweise mit einer kleinen Minuskel als Merker angedeutet und dann hernach von den Illuministen ausgemalt. Allein eine solche lästige Arbeitsheilung konnte sich natürlich auf die Dauer nicht halten und übernahm im Laufe des 16. Jahrhunderts der Holzschnitt völlig die künstlerische Ausstattungs der Druckwerke und verblieb den Illuministen höchstens nur die (indef sich bald verlierende) Ausmalung der Holzschnitte. Im 17. Jahrhundert, zu dessen Beginn (um 1601) wir daselbst einem Buchmaler Jakob Burghammer (nicht Burghammer) begegnen (siehe über denselben Weyermann, II, S. 51) taucht noch einmal in Ulm ein berühmter Meister, auch Formschneider, Mathäus Schultes (im Jahre 1652 ins Bürgerrecht daselbst aufgenommen) — nicht zu verwechseln mit dem Augsburger Briefmaler und Formenschnneider Hans Schultes, von welchem u. A. ein höchst merkwürdiger, gleichzeitig gut kolorirter Holzschnitt aus dem Jahre 1586 mit dem Bildniß des dortigen evangelischen Pöfers Johs. Berklader zum hl. Kreuz vorliegt — auf, von dessen Hand die 123 Holzschnitte in der im Jahre 1679 bei Mathäus Wagner in Jolvo erschienenen Theuerdankausgabe herrühren; außerdem besorgte er eine unter dem Titel: „Lust- und lehrrreiche Sittenschule in ungebundener Rede in 3 Theilen mit Holzschnitten, in 12^o“ erschiene ne Neopanzgabe. Das Rathspröfotoll vom 3. Februar 1669 enthält folgenden, auf ihn bezüglichen Eintrag: „Mathäus Schultes ist auf der Mignung scharf zu verweisen, daß er des Hans Bauer Marktwechts (welcher in den Thurm gesetzt wurde) seine leichtfertigen Lieder angenommen, selbige in Augsburg hat drucken lassen, und allhie zum Abergerniß der Jugend verkauft habe. Dammhero er sich künftig dergleichen entschlagen soll, oder so deren einige bei ihm gefunden würden, soll er empfindlicher Straf gewärtig sein, wie denn auch andere, welche Lieder feil haben, zu warnen sind, daß sie nichts leichtfertiges verlanfen, ansonsten man sie mit ernstlicher Straf ansehen wird“. Doch scheint in diesem Jahrhundert die Briefmalerei zu Ulm bereits im Niedergang gewesen zu sein. Von Ulmer Formschneidern (zu vgl. den Aufsatz des Verfassers: „Älteste Holzschnitte in Schwaben“ im „Schwäbischen Diözesanarchiv“, X. Jahrg., 1893, Nr. 15, S. 59—60 und Beilage 16, S. 28—32), unter welchen vielleicht der eine oder andere auch zugleich Briefmaler gewesen sein kann, nennt Jäger a. a. D.: Ulrich, 1398; Peter von Erolzheim, Heinrich und Jörg 1441; Ulrich 1442; Lienhart 1442; Claus, Stoffel und Jos 1447; Wilhelm 1455 und 1470; Meister Ulrich 1461; Ulrich und Stoffel wieder im Jahre 1470; Michel, Hans, Kunz und Lorenz 1476. Bögelin der Schnitzer 1481, welchen noch Hans Schläfjer und Hans Pa ur (aus ?) anzureihen wären, von welder letzterem 2 Blätter in der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Simttagart und im Kupferstichkabinett in München vorhanden sind. Alle diese Meister sollen indef nach Hans Vo esch („Katalog der Holzstücke des

germanischen Museums zu Nürnberg zc.“, S. 5) nicht als Formschneider, sondern als Holzbildhauer anzusehen sein (?). Der schon mehr sagenhafte Ludwig ze Um nicht zu vergessen, von welchem eine der ersten deutschen noch xylographisch mit Figuren gedruckten Uebersetzungen der ars moriendi¹⁾ (um 1472 ?) herrührt und aus welchem dann am Grund einer allerdings nicht so ferne gelegenen Vermuthung Heineckens der bekannte Polyhistor Georg Wilhelm Zappf (in seiner Schrift über eine höchst seltene Ausgabe, der ars moriendi, Augsburg bei Stage, 1806) und nach ihm Haffler (a. a. O., S. 53—65) etwas willkürlich und kurzweg rasch ohne Weiteres den Ludwig (v.) Hohenwang, der Kunstschriftsteller Joh. Rudolf Füssli (in seinem „Allgemeinen Künstlerlexikon“, II, 1077) aber gar den Erfinder der Buchdruckerkunst gemacht haben. (Fortf. folgt.)

Neues zur Baugeschichte der Prämonstratenserabtei Weissenau und ihrer Kirche.

Von Pfarrer R. A. Busch in Hochberg.
(Nachträge.)

Zu Nr. 4, S. 34. Die dort in Aussicht gestellten, von Herrn Dr. Karl Ehrle gütigst vorgenommenen Nachforschungen in den Bauakten der ehemaligen Benediktinerkirche in Zehn haben ergeben, daß die Heimath der Barbierer „Ruffle“, auch „Roffle“ geschrieben wird. „Bei Bregenz“ oder „aus dem Bregenzschen“ scheint Herr Dr. Ehrle ein späterer Zusatz zu sein, welcher deshalb für die Feststellung der Lage des Orts nur von untergeordneter Bedeutung ist. Die Schreibweise des Baumeisternamens ist eine verschollene. Im Bauakord vom 1. Juli 1660: „Julius Balbere“, am 16. September 1671 „Julius Balbere“, endlich: Datum Ruffle den 27. Januar 1676, „Julius Barbere, Maurermeister.“

Abgesehen davon, daß die Bemerkung in den Zehner Bauakten „aus Bregenz“ als ein späterer Zusatz erscheint, ist sie für die Frage von der Heimath der Barbierer überhaupt nicht von Gewicht. Glieder der Familie können immerhin sich in Bregenz oder Umgegend aufgehalten haben, aber ihre Wiege stand eben im anscheinend verschollenen „Sachserthal“. Es darf indessen die Hoffnung nicht aufgegeben werden, daß mit der Zeit doch noch mit Sicherheit nachgewiesen werden kann, welches Thal seiner Zeit diesen Namen führte. Bis dahin hat die Pfeiffer'sche Hypothese vom Thal Oberhalbstein immer noch das Meiste für sich.

S. 34, Sp. 2 lies „Fuß“ statt m (Meter) und „Memmingen“ statt „Meiningen“. S. 35, Sp. 2 „Bartholomäus“ statt „Michael“. Die Schreinerarbeit am Hochaltar war allerdings nur

¹⁾ Diese lies noch in der Igl. öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart sowie früher in der gräflich Pertusatischen Bibliothek in Mailand vorhandene (beidenorts aber nicht mehr ganz vollständige) Schrift ist durchgehend deutsch; sie besitz auch 24 Blättern, von welchen das erste die Ueberschrift hat: „Versuchung des tüfels in dem geloben“; die Abbildungen stehen rechts.

zu 160 fl. nebst Kost und Trunk an Hornung verdingt, er empfing aber in der Folge nach und nach erheblich mehr.

„Ueber die „Wessobrunner Stukkatorenschule Nr. 5, S. 42 geben wir noch folgende Notizen: „Das Pflanzenwert, besonders die Acanthusranke ist hier noch vorherrschend; an den Gewölbegurten tritt zwar das Wandwerk auf, aber nur leicht und in weiten Abständen verschlungen und mit vier Acanthusblättern, Acanthusrosetten und großen Blumen gefüllt.“ — Franz Schmuizer ist der 1676 geborene Sohn des Johannes Schmuizer, Baumeisters und Stukkators in Wessobrunn und Bruder des 1683 geborenen, 19. März 1752 gestorbenen Joseph Schmuizer, der gleichfalls sowohl als Baumeister, wie als Stukkator erscheint (Heilig-Kreuzkirche in Donauwörth, im Schiff ähnlich derjenigen von Weingarten, Konvent und Prälaten in Wessobrunn, Pfarrkirche in Garmiss, Umbau des Ettaler Münsters). Von Franz Schmuizer sind die herrlichen Stukkaturen an der Sakristeidecke zu Obermarkthal (1701—1702); später arbeitete er mit Diego Carlone und Anton Corbellini an der Dekoration der Benediktinerkirche Weingarten (1715—1722) und starb den 21. April 1741. (S. die reichhaltigen Abhandlungen von Dr. Georg Hager, Bibliothekar und Sekretär am bayerischen Nationalmuseum: Die Wessobrunner Stukkatorenschule, Beilage zur „Allgem. Zeitung“ 1893, Nr. 23, 24, 25 und Zur Geschichte des Barock und Rokoko in Bayern, 1894, Nr. 22.)

Kunsthistorische Fortsetzungswerke.

In den Jahren 1850—52 erschienen J. J. Merlos Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler. Dieses mit großem Fleiß und viel Sachkenntniß gearbeitete Werk gibt nun die rühmlichst bekannte Verlagshandlung von L. Schwann in Düsseldorf neu heraus unter dem Titel: Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Den Text haben G. Firmenich-Richarz (Vonn) und P. Neußen (Köln) ergänzt, berichtigt und bis auf die neueste Zeit weitergeführt. Die Biographien der Kölner Künstler (Architekten, Maler, Sculptoren, Kupferstecher, Xylographen, Glockengießer, Goldschmiede, Orgelbauer zc.) sind alphabetisch angeordnet, geben genaue Notizen über das Leben und das Kunstschaffen derselben und Verzeichnisse aller ihrer einzelnen Werke. Sehr werthvoll sind die eingeschalteten Bildtafeln und zahlreichen Textillustrationen. Hier ist besonders berücksichtigt die kölnische Malerschule; aber auch Bauten, Kupferstiche, Sculpturen, Werke der Goldschmiedekunst und Glasmalerei werden in sehr tüchtigen Wiedergaben zur Anschauung gebracht. Das monumentale Werk ist bis zur sechsten Lieferung und bis zum Buchstaben K gediehen (Preis à Lieferung 1,50 M.); es soll in ca. 30 Lieferungen abgeschlossen sein. Die Bedeutung Kölns für die Entwicklung der deutschen Kunst ist eine so centrale und tiefgreifende, die Fruchtbarkeit der ehrwürdigen Colonia Agrippina an Meistern und Meisterwerken der Kunst eine so reiche, daß das obige schöne Werk dem Kunst-

forscher unentbehrlich ist, dem Kunstfreund die mannigfaltigste Anregung und edelste Unterhaltung gewährt. —

Von der groß angelegten allgemeinen Kunstgeschichte von P. Albert Ruhn (Einsiedeln, Benziger) sind vier weitere Lieferungen erschienen. Sie enthalten die sehr ideenreiche Aesthetik (p. I—LXI), welche die Einleitung des ganzen Werkes bilden soll. Hier wird eine Reihe der schwierigsten Fragen verhandelt, über welche man zum Theil seit alter Zeit sich streitet. Wenn der Verfasser für seine Theorien, Prinzipien und Folgerungen nicht allgemeine Zustimmung finden wird, Ein Zeugniß kann kein objektives Urtheilender ihm versagen: er hat alle diese Fragen mit Gründlichkeit, Ruhe und Sachkenntniß besprochen und hat alle seine Sätze wohl zu begründen verstanden. Die historische Darstellung schreitet fort zur Plastik der Aegyptier, Baukunst und Plastik der Perser, Sassauiden, Hebräer, Römer, Baukunst und Plastik der Indier, Malerei der Aegyptier und westasiatischen Völker, Baukunst der Chinesen und Japanesen und Amerikaner, dann zur klassisch-griechischen Architektur. Der Text ist inhaltlich tiefdurchdacht, gedankenvoll und in allweg solid, formell fein und edel stilisirt; die Illustrationen sind reich, gut ausgewählt, zum großen Theil vorzüglich ausgeführt. Dem monumentalen Werk ist glückliche Vollendung und ein großer Leserkreis zu wünschen.

Den Bericht über unser Staatswerk: Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg, dessen Atlas nun abgeschlossen vorliegt, verschieben wir, bis auch der Text seinen Abschluß gefunden hat.

Literatur.

Die christlichen Kultusgebäude im Alterthum. Von Dr. J. P. Kirsch (Görresgesellschaft, erste Vereinschrift für 1893). Mit 17 Abbildungen. Köln, Bachem 1893. 96 S.

In den ersten Zeiten war die Kirche sozusagen in der Wiege in den Häusern der Gläubigen. Aber schon vom Ende des zweiten oder Anfang des dritten Jahrhunderts an gab es eigene Kultusgebäude, welche auch staatlich anerkannter Körperschaftsbesitz der christlichen Gemeinden waren, freilich zur Zeit systematischer Unterdrückung des Christenthums auch vom Staat konfiszirt wurden. Das waren zum Theil Wohnhäuser, welche durch Schenkung oder Vermächtniß in den Besitz der Kirche übergingen und für gottesdienstliche Zwecke eingerichtet wurden, zum Theil aber auch eigens für solche Zwecke errichtete Bauten. Die letzteren unterschieden sich wohl nach außen kaum von einem größeren Wohnhaus und bargen neben kleineren Anbauten einen großen Versammlungsraum mit Altarabsis, mitunter durch Säulen in mehrere Schiffe getheilt. Zu diesen gottesdienstlichen Stätten kamen noch hinzu die Dratorien der Begräbnisstätten oder die Cömeterialkirchen, die Krypten der Kataomben, dann auch oberirdische kapellenartige Bauten über den Kataomben, häufig mit

drei Absiden ausgestattet, zunächst bestimmt für Abhaltung der Totenliturgie und den Privatcult, in Zeiten der Noth auch für den Gemeindegottesdienst beigezogen. So blieb es bis zum Siege Konstantins. Jetzt machte die rasche Ausbreitung des christlichen Glaubens in den Städten und auch auf dem Lande den Bau neuer Kirchen nothwendig. Ebenso veranlaßte die steigende Verehrung der Martyrer den Bau großer und herrlicher Cömeterial- und Gedächtniskirchen, reich mit Reliquien ausgestattet. Es wurde nun das Basilikalschema ausgebildet, die dreischiffige oder fünfschiffige Anlage mit Abside, mit oder ohne Duerhaus und Exedren. Zu dieser Zeit trat die Kirche aber auch vielerorts in das Erbe des Heidenthums ein und wandelte dessen Tempel in christliche Gotteshäuser um. Aber auch heidnische Profanbauten wurden mitunter in solche umgestaltet, wodurch sich manche vom Basilikalschema abweichende Anlage erklärt, z. B. die von S. Steffano Rotondo in Rom, einer dreischiffigen Rundbasilika, die ursprünglich Markthalle war. Neben der basilikalen Anlage findet sich auch, aber seltener der Centralbau. Vom fünften Jahrhundert an gab es kaum mehr eine Kirche, welche nicht den Titel eines Heiligen trug.

Dies sind die Hauptstüpe, welche mit viel Gelehrsamkeit und Besonnenheit, unter Beiziehung aller literarischen und monumentalen Denkmäler der Vorzeit, mit einer Fülle von interessantem Detail in der ersten Hälfte der obigen Studie (S. 1—44) durchgeführt und bewiesen werden. Nun folgt eine Spezialuntersuchung über die Grab- und Reliquienkirchen vom vierten bis siebenten Jahrhundert, über die oberirdischen und unterirdischen, insbesondere die in Rom aufgefundenen und ihre verschiedenen Anlagen und Formen, über die Behandlung des Martyrergabes in diesen Kirchen, über die Transferirung von Martyrer-Leibern in Kirchen innerhalb der Städte, über die Vergung von Einzelreliquien in den Altären. Ein weiterer Abschnitt handelt über die Privatortorien im christlichen Alterthum, über Hauskapellen in den Wohnungen und Totenkapellen in den Mausoleen reicher Familien, in welchen das eucharistische Opfer dargebracht wurde. Der letzte Abschnitt führt die innere Disposition der alten Kirchengebäude und ihr Inventar vor. Die Schrift ist überaus reichhaltig an interessantem Material und verbreitet in klarer Darstellung helles Licht über manche bisher noch ungelöste Frage.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

In unserem Verlage ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Beissel, St., S. J., Vatikanische Miniaturen. Quellen zur Geschichte der Miniaturmalerei. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. Folio. (VIII u. 60 S. Text in deutscher und französischer Sprache.) M. 20; geb. in Leinw. mit Rotschnitt M. 24.

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.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.50 im Stuttgarter Postbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einzahlung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Nr. 7.

1894.

Die Bemalung unserer Kirchen.

(Schluß.)

Wir haben nicht im Sinn, für diesmal mehr ins Detail zu gehen und uns weiter auf die Unterschiede der Kirchenbauten bezüglich des Stiles, der Größe, der Anlage und auf die diesen Unterschieden Rechnung tragenden Bemalungsweisen einzulassen. Dazu bietet sich wohl später wieder Gelegenheit. Nur eines wollen wir noch betonen. Wir haben im ersten Artikel unsere Ueberzeugung betreffs der Barock- und Popsperiode dahin ausgesprochen, daß dieselbe die Polychromirung ihrer Bauten unterlassen habe nicht etwa bloß geleitet durch die falsche Vorstellung, als hätten die Alten ebenfalls nicht polychromirt, sondern geleitet durch das richtige Gefühl, daß ihre Bauten eine Polychromirung nicht vertragen, zum mindesten keine in vollen und satten Farben. Diese Ueberzeugung nöthigt uns auch, gegen das energische Verlangen Kuhns, es sollen auch diese Bauten in ganzen Farben bemalt werden, ebenso energisch Verwahrung einzulegen. Kuhn bespricht S. 15 eine Barockkirche, deren Längswände innen maskiert seien mit drei über einander laufenden Arkadenreihen und zwar so, daß die untere Reihe durch die dorische, die mittlere durch die jonische, die oberste durch die korinthische Säulenordnung gebildet ist. Er bedauert, daß diese drei Ordnungen nicht nach dem Muster der Antike mit vollen, hellen Farben behandelt worden seien, die Säulen mit starkem Roth wie die Säulen des Tempels zu Korinth oder Megina, oder mit Gelb wie die des Tempels zu Metapont; ähnlich starke Farben schlägt er für die andern Architekturglieder vor. Er bespricht ferner einen Moskobau mit viel Stukkatur S. 187; für diesen habe er selbst einen Bemalungs-

plan entworfen. Er gedachte, bei den Stukkaturen sämtliche Ornamente entweder in Weißgelb oder Weißgrau oder ganz in Gold oder polychrom zu fassen, den Grund der Füllungen aber in satten und vollen Farben, roth, blau, grün zu streichen. Für solche Bemalung der Stukkaturen trete ein die antike Kunst, „die Thatsache, daß auch Griechen und Römer und die Renaissance den Stuck bemalten und daß demnach auch wir nach dem Vorbild der genannten klassischen Kunstperioden den Stuck bemalen dürfen (S. 18). Ich glaube, der Verfasser hat allen Grund, nachträglich Gott zu danken, und alle Freunde monumentaler Malerei haben Ursache, sich zu freuen, daß seine kühnen Malprojekte nicht zur Ausführung kamen, mag auch die wirklich ausgeführte Malerei wenig entsprechen. Doch hören wir das Plaidoyer des Verfassers für sein Verfahren zu Ende: „Die Gegner der vollen Farben werden mir entgegenhalten: eine Popskirche lasse keine vollen Farben zu. Eine scheinbar unwiderlegliche Wahrheit. Doch sehen wir uns die zwingende Logik der Farbenscheuen etwas näher an. Obersatz: die vollen ganzen Farben sind im Popsstil unzulässig; Untersatz: die Kirche zu N. ist eine Popskirche; Schlußsatz: Also durfte man auch keine ganzen Farben bei der Restauration dazu verwenden. Diese Folgerung wäre ganz richtig, wenn nicht der Obersatz grundsalsch wäre. Welches Hinderniß sollte denn im Popsstile der Anwendung der vollen Farben im Wege stehen? Doch nicht etwa die Wandflächen, die dieselbe Form wie in allen Kunstperioden haben und auch aus demselben Material bestehen und für gewöhnlich nur in halben Tönen gestrichen werden sollen; auch wohl nicht die architektonischen Gliederungen, die sich in ihren Grundformen an die Antike und an die

Renaissance anlehnen. Es bleibt nur noch das Ornament übrig; denn Grundrißbildung und Höhenentwicklung spielen hier nicht mit. Sollte vielleicht das Ornament in seiner Form oder in seiner Gründung keine vollen Farben zulassen? Aber auch hier muß die Antwort zu Gunsten der ganzen Farben gegeben werden; denn ebenjogut wie die Dekorationsmotive der Antike und der Renaissance vertragen auch die Ornamente des Barock-, Rokoko- und Zopfstyles die vollen, ganzen Farben. Diese Perioden verwendeten ja viele antike ornamentale Motive. Daß die Mehrzahl derselben zu langgewundenen Schnörkeln und willkürlichen Figuren verzerrt und mit denselben in phantastischer Weise Frucht- und Blumengewinde, Schild- und Bandschmuck und dergleichen verbunden wurde, begründet doch nicht den Ausschluß der vollen, satten Farben.“

Die Beweisführung des Verfassers taugt nichts. Er wird doch wahrlich nicht behaupten wollen, daß zwischen den Barock- und Zopfbauten und den antikklassischen kein wesentlicher Unterschied waltet. Es trennt sie ein grundwesentlicher Unterschied und eben dieser verbietet, ohne weiteres die antike Polychromie auf Bauten dieser Spätstile zu übertragen. Freilich sind es ja zum Theil antike Motive, welche in diesen Stilen zur Verwendung kommen; aber die strengen Gesetze antiker Architektur sind vollständig verlassen und jene Motive sind ganz anders verwendet. Der Barock und Zopf überreibt die Gliederungen, häuft und vervielfacht die Pilaster, die Profilierungen der Gesimse und des Gebälks, vergrößert und vergrößert sie, setzt konstruktive Theile in Schwingung, verkröpft und bricht möglichst oft die geraden Linien der Architrave, Frieße, Kranzgesimse. Diese Architektur ist selbst von einem malerischen Drang besessen und sie bietet kein ernstes und ruhiges Substrat mehr für eine ernste und kräftige Bemalung, wie die antiken Bauten. Die Extravaganzen jener Stile noch mit starken Farben bemalen, das hieße, das Uebertriebene noch einmal übertreiben, das Phantastische vollends ins Wahnsinnige und Betrunkene hinein steigern, Verirrungen noch künstlich hervorheben und dem Auge aufdrängen. Der Verfasser

nennt als Zweck kräftiger Bemalung die Betonung und Hervorhebung der Gliederungen des Baues (S. 26); aber eben das können diese Bauten nicht brauchen, denn ihre Gliederungen sind schon vom Baumeister selbst übermäßig stark zur Geltung gebracht.

Freilich haben die Alten den Stuck bemalt, mit vollen und ganzen Farben bemalt. Aber es ist eben ein Unterschied zwischen Stuck und Stuck. Es ist nicht wahr, daß die Stuckornamente in Barock- und Zopfkirchen so gut eine starke Bemalung vertragen und fordern, wie die Dekorationsmotive der Antike und der Renaissance. Die ausschweifenden, derb körperhaften Formen der ersteren, die unmorganischen Zierelemente des Zopfes, diese Gebilde einer wilden Phantasie, dieses Knorpel- und Muschelwerk, diese ohrenähnlichen Aufrollungen und Schneckenformen gar noch durch volle Farben besonders hervorheben, das hieße, das an sich Unnatürliche und Unschöne noch geflissentlich betonen und hervorheben. Der Verfasser erkennt ganz richtig, warum die Altäre der spätesten Gothik ohne Polychromie blieben und bleiben sollen. „Die den Schrein bekrönenden Baldachine sowie die geschnittenen Ornamente des Schreins sind in gothischem Zopf ausgeführt... Schon in unbemaltem Zustand wirken diese unnatürlich gekrümmten und seilartig gewundenen Fialen, diese knorrigen Rankenverzierungen höchst unruhig. Denkt man sich nun diese unruhigen Formen genau nach mittelalterlicher Manier in Gold und Farbe gesetzt, so muß man sich gestehen, daß daraus ein unerträglicher Anblick, eine abstoßende Wirkung entstehen würde. Die Schnitzer dieser Altäre waren denn doch zuviel Künstler, daß sie dies nicht hätten selbst herausfühlen und deshalb lieber auf die Polychromie ihrer Werke verzichten sollen (S. 39 f.). In diesen Sätzen stößt der Verfasser selbst seine ganze Theorie von der Bemalung des Zopfes und seine ganze Beweisführung für dieselbe vollständig über den Haufen. Was von der Zopfgothik gilt, trifft für den eigentlichen Zopf noch viel mehr zu. Charakterlose Formen können keine charaktervolle Bemalung vertragen, sonst wird das schon an sich Unschöne zu einem Monstrum.

Aus all dem ergibt sich, daß man wirklich Barock- und Popsbauten entweder im Sinne und nach dem Willen ihrer Erbauer weiß lassen oder sich nur auf schwache Halböne beschränken muß; wenige kräftigere Töne in den Sockelpartieen und auf den tragenden Hauptgliedern sind nicht ausgeschlossen. —

Kehren wir nach diesem Excurs über die Bemalung der Pops- und Barockkirchen zu unserem Hauptgegenstand zurück. Die obigen Andeutungen geben ein ungefähres Bild von einer Kirchenbemalung, welche überaus einfach, für gewöhnliche Verhältnisse aber genügend ist, welche mit wenigen Farben erstellt werden und des Goldes ganz entbehren kann. Solche Bemalung verursacht keine große Kosten und sie kann man auch da noch verantworten, wo die Mittel sehr beschränkt sind, oder wo die Feuchtigkeit der Wände auf keinen allzulangen Bestand der Malerei hoffen läßt.

Nun muß aber noch einmal mit Nachdruck betont werden, daß auch eine solche einfachste Bemalung ein Werk der Kunst ist, in gewisser Weise ein schwierigeres Kunstwerk, als wo mit mehr Mitteln, größerem Farbenreichtum und größerem Aufwand an Ornament gerechnet werden kann. Darum ist das *ceterum censeo*, zu welchemder Schluß dieser Unterweisung zurückkehrt: man solle für kein kirchliches Bemalungswerk und wäre es das einfachste, den Plan entwerfen lassen von einem gewöhnlichen Maler, sondern solle mindestens für Fertigung des Planes nur einen ganz erprobten Meister beziehen. Der Meister — und wir haben zum Glück einen solchen in unserer Diocese —, welcher im Reich der Farben wohl bewandert ist und eine tüchtige Schule in der Kirchenmalerei durchgemacht hat, und der nun nicht seinen Ehrgeiz darein setzt, immer nur mit einem ganzen Heer von Farbkraften und mit Aufgebot der reichsten Ornamentik zu arbeiten, der zu haben ist, auch wo nicht viele Tausende, sondern bloß wenige hundert Mark zur Verfügung stehen, der mit wenig Mitteln Großes zu leisten vermag, der es nicht unter seiner Würde

hält, sich mit Liebe auch in einen sehr schlichten Bau zu vertiefen und ihm ein einfaches, aber künstlerisches Farbenkleid zu besorgen — der ist unser Mann. Ihn haben wir nöthig, viel öfter als den kunstmaler großen Stils, für ihn haben wir Arbeit und ihm eröffnet sich ein reiches Feld bescheidener aber verdienstvoller Wirksamkeit.

Unser Bestreben wird fernerhin mit aller Energie und aller Konsequenz darauf gerichtet sein, unseren gewöhnlichen Landkirchen und Stadtkirchen nicht eine möglichst kostspielige, sondern eine möglichst einfache aber würdige Bemalung zu verschaffen, soweit an uns liegt zu verhindern, daß hierin die von Vernunft und pflichtmäßiger Sparsamkeit gezogenen Grenzen überschritten werden, daß unsere Kirchen unfähigen Stubenmalern und Schmierern überantwortet werden, welche sie mit ihren Pinseln mehr mißhandeln, als der Weißpuzer mit seiner Lüncherquaste. Wir richten an alle Mitglieder des Diözesankunstvereins, an alle Leser des Archivs, an alle Pfarrer und Geistliche die inständige Bitte, uns in diesem Bestreben nicht zu behindern, sondern nach Kräften zu unterstützen. So allein können begangene Fehler gesühnt und kann ihrer Wiederholung vorgebeugt werden. Die Kunst wird dabei nicht zu kurz und nicht zu Schaden kommen. Manche Malereien, welche Tausende kosteten, wären künstlerisch besser geworden, wenn nur Hunderte verwendet worden wären. —

Gothischer Kelch.

An den Kelch, der auf unserer Beilage dargestellt ist, knüpft sich ein doppeltes Interesse, ein künstlerisches und ein historisches. Künstlerisch angesehen ist er zu den schönsten Gebilden dieser Art zu rechnen, welche uns aus dem Mittelalter noch erhalten sind. Konstruktion und Ornamentik sind fein gegeneinander abgewogen; bei aller Einfachheit macht er den Eindruck grazioser Zierlichkeit; Fuß, Schaft und Knopp haben die glücklichsten Verhältnisse und das Auge kann auch nicht eine Linie oder Form finden, welche nicht voll befriedigen würde. Der Fuß ist sechsheilig; er ruht auf einer kräftig aus-

greifenden Platte, welche den Kreislinien der sechs Blätter folgt und rings mit einer Aufschrift besetzt ist. Je zwischen zwei Blättern des Sechspasses sitzt ein kräftig geschwungenes dreiflügeliges Laub, das auf den unteren Rand ausläuft. Abweichend von der gewöhnlichen Regel ist aber der zum Schaft aufsteigende Theil des Fußes nicht nach den sechs Blättern gegliedert, sondern er hat eine Sechstheilung, deren Scheidungs- oder Gratlinien je auf die Mitte dieser Blätter zulaufen; die so entstehenden Flächen sind mit einfachstem Maßwerk umsäumt und ausgefüllt mit sehr sorgfältig ciselirten Figuren. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes nimmt drei Felder ein, das vierte St. Sebastian in reichem, pelzverbräuntem Mantel, zwei Pfeile in der Hand haltend, das fünfte St. Augustin, ein durchbohrtes Herz auf dem Buch tragend, zu seinen Füßen ein kleines Kindchen mit Löffel, das sechste St. Christophorus, von der Last des Rindleins stark ausgebeugt, mit knorrigem Baumstamm in der Hand. Ein Gesimschen mit Stab, Hohlkehle und Platte schließt den Fuß nach oben ab. Es folgt der vom Modus durchsetzte Schaft, ebenfalls sechstheilig. Von jenem Gesims aber steigen an den sechs Ecken zierliche Halbsäulchen auf, welche auf ziemlich hoher Basis ruhen, durch den Modus durchlaufen und über demselben wieder zum Vorschein kommen. Sie dienen nicht nur dazu, den Schaft wirksam zu gliedern und zu beleben, sondern sie fungiren auch als Träger des Maßwerkornaments, welches den unteren Theil der Kuppel umspinnt. Reich ausgestattet ist der Knauff, zwischen dessen sechs mit schlichtem Maßwerk ornamentirten Flügeln sechs Bossen vorspringen, welche an ihrer Stirnfläche mit sehr hübschen Nischen mit doppeltem Blattkranz geschmückt sind; er hat bei aller Zierlichkeit keine scharfe Ecken, welche die Handhabung erschweren würden. Die mäßig geschweifte Kuppel ist durch das mehr vegetabilisch als architektonisch geformte Maßwerk mit den hübschen Kreuzblumen kräftig decorirt. Alles in allem genommen wird man füglich sagen können: es gibt wenige alte Kelche, welche ein solches Ebenmaß zeigen, Schönheit und Handlichkeit mit edler Einfachheit und Maßhaltung so glücklich ver-

binden und für unveränderte Nachahmung und Nachbildung sich so sehr empfehlen würden, wie dieser.

Die zum Kelche gehörige Patene ist, wie dies nicht gerade selten vorkommt, auch mit figürlichem Schmuck versehen. In das innere Rund derselben ist ein Abendmahlsbild einciselirt. Die bedeutend mangelhaftere Ausführung der Figuren, namentlich der Gesichter, die ganz andere Behandlung der Gewänder und einige Ornamente am Stuhlwerk führen aber zu dem Schlusse, daß dieser figürliche Schmuck nicht aus der gleichen Zeit und nicht von derselben Hand stammt, wie die Figuren am Fuß, sondern bereits der Renaissance angehören.

Ein historisches Interesse verleihen diesem Kelche die zwei Distichen, welche den äußeren Rand des Fußes umziehen. Sie lauten:

SIC CALICEM FRĒS (Fratres) PR̄ (Patres) AVGVSTINI FIDELES.
CEV BONA FORMICAE CARPERE
CRANA SOLENT
SED MODO CONGESTV̄ TENET
ALMA TVBINGAQ FACTVM.
MVLTA STIPE DEDIT QVEM BASILEA PROBA

Der Sinn der Aufschrift ist klar; einige Schwierigkeit bietet nur das dritte Wort der ersten Zeile, welches vielleicht auch ferens zu lesen ist, da bei Fratres der Abkürzungsstrich eigentlich über den beiden ersten Buchstaben stehen sollte und da die Meinung der fratres vor den patres ausfallen könnte. Ein Verbum ist im ersten Distichen jedenfalls zu ergänzen. Zu übersetzen wäre also ungefähr: „so, ihr treue Augustinerbrüder und Väter (bringe oder widme ich euch, oder: habe ich ersammelt) diesen Kelch, wie die Ameisen die guten Körner zusammenzulesen pflegen; aber ihn, den ersammelten und gefertigten (das an Tubinga angehängte que zu factum zu beziehen, des Verses halber aus vorhergehende Wort angehetet) hat jetzt im Besitz die Alma Tubinga, ihn, den das fromme Basel mit reichlicher Gabe spendete“.

Wir entnehmen aus dieser Aufschrift, daß der Kelch aus Sammelgeldern und zwar aus dem reichen Ertrag einer Sammlung in Basel, erstellt und dem Augustiner-

kloster in Tübingen dedieirt wurde. Wann? das sagt eine Inschrift innen im Fuß, wo zu lesen ist + F + I + AVR + (Aurifer oder Aurifaber) E + C + (folgt eine offene Scheere) + 1515 +.

Das Augustiner-Eremitenkloster in Tübingen ist das heutige evangelische Stift. Der jetzt noch stehende Bau wurde im Jahre 1464 in Angriff genommen, kam aber bald wegen Geldmangels ins Stocken. Nachdem 1483 die regulirte Observanz im Kloster eingeführt worden, wurde auch der Bau wieder aufgenommen. Gegen Ende des Jahrhunderts sahen die Mönche sich genöthigt, „wegen schweren Bauwesens“ mehrere Gülden und Einkünfte zu veräußern und Schulden aufzunehmen (s. Neutlinger Geschichtsblätter, 1893: Urkundliches betreffend das ehemalige Augustiner-eremitenkloster in Tübingen, Nr. 48 ff., S. 102). Am 9. August 1513 scheint endlich der Neubau seinen Abschluß gefunden zu haben laut Inschrift am Strebe-pfeiler des Chores (s. Neutlinger Geschichtsblätter, 1894, Nr. 65, S. 9). Aus den folgenden Jahren sind reichliche Jahrtagsstiftungen an das Kloster verzeichnet (ebenda Nr. 66 ff.). In diese Zeit fällt auch die Schenkung unseres Kelches; warum gerade Basel sich des verarmten Klosters annahm und wer dort für dasselbe kollektirte, ist aus der Inschrift und aus den bis jetzt veröffentlichten Urkunden nicht zu ersehen.

Wohl nicht lange verblieb der Kelch in dem Kloster, in welches er gestiftet wurde. Die Stürme der Zeit rüttelten an dessen Thoren. Die Reformation rüstete sich zum Einzug in Tübingen. Schon 1531 sieht die Wittve des juristischen Professors Caspar Forstmeister sich veranlaßt, zu einer Seelmessstiftung, welche sie mit ihrem Mann 1514 und 1520 dem Kloster vermacht hatte, einen Nachtrag verbrieften zu lassen, der Bestimmungen über die Verwendung der Stiftungsgelder enthält für den Fall, daß im Kloster oder in Tübingen keine Messe mehr gelesen werden sollte. Es wird bestimmt, daß in diesem Falle der für die Seelmesse eigens gestiftete Kelch und Messornat verkauft und der Ertrag für Kleidung von Armen oder unbemittelten Studenten verwendet werde (Neutlinger Geschichtsblätter, 1894, S. 11). Bei Stiftung des Basler Kel-

ches waren wohl keine so vorsorglichen Verfügungen getroffen worden. Im Jahre 1536 wurde das Kloster aufgehoben und in ein theologisches Stipendium verwandelt. Damals wurde wohl auch der Kelch, sei es von den letzten Augustinermönchen, sei es von ihren Nachfolgern oder Erben, veräußert. Er gehört jetzt zum Eigenthum der Pfarrkirche in Straßberg im Hohen-zollerischen. Hieher kam er wahrscheinlich von Buchau aus, denn die Aebtissinnen des Chorfrauenstiftes in Buchau hatten auf dem Schlosse bei Straßberg ihre Sommerresidenz mit eigener Burgkapelle, welche bis auf die Grundmauern verfallen ist. Der im Lauf der Jahrhunderte ziemlich stark mitgenommene und verborbene Kelch wurde durch die sorgsame und feine Hand des Goldarbeiters Ballmann in Stuttgart musterhaft wieder hergestellt und, so Gott will, auf weitere Jahrhunderte heiligen Dienstes lebenskräftig gemacht. —

Die Restauration der Kirche zu Liebenau.

Von Pfr. Dögel.

Zwischen Ravensburg und Tettnang, eine halbe Stunde von der Eisenbahnstation Meckenbeuren, liegt das ehemalige Schloßchen Liebenau, seit 1870 eine segensreich wirkende Anstalt für Irretinene und Unheilbare, St. Galluspflege genannt. Die der Anstalt angebaute und der hl. Theresia geweihte Kapelle, oder vielmehr Kirche, stammt aus dem Jahre 1624 und zeigt einfache, aber schöne architektonische Verhältnisse. Der hohe, lichte Raum ist von einem Stieckappengewölbe überspannt, die Wände sind durch Lisenen belebt und ein hochgespannter Triumphbogen trennt das Schiff von dem ebenfalls gewölbten Chore.

Von der ehemaligen inneren Ausstattung aus der Renaissancezeit sind noch die gut geschnittenen Chorstühle, die mit Bildern der neun Chöre der Engel und mit guten architektonischen Ornamenten versehenes Orgelempore, sowie ein ganz vortreffliches, aus Sandstein gearbeitetes und mit der Jahreszahl 1626 versehenes Renaissanceportal, das von der Anstalt in die Kapelle führt, vorhanden.

Diese Anstaltskapelle wurde nun im

vergangenen Sommer einer durchgehenden Renovation unterzogen und zugleich mit neuen Kunstwerken ausgestattet. Es ist das Verdienst des dormaligen Hausgeistlichen an der Anstalt, des Herrn Kaplan Heckler, die Restauration der Kirche angeregt und die Leitung derselben in richtiger Würdigung der Sache in die Hände des Diözesankunstvereins gelegt zu haben. Nur ganz tüchtige und bewährte Kräfte unter der Künstlerschaft sollten herangezogen werden, um dem Gotteshause einen Schmuck zu geben, der die Kritik nicht nur des gewöhnlichen Lobes, wie es bei Kirchenrestaurationen ja an der Tagesordnung zu sein pflegt, bestehen könnte, sondern es sollten Werke geschaffen werden, welche auch von dem Urtheile der Sachverständigen als Kunstwerke im eigentlichen Sinne des Wortes anerkannt werden müßten. Für die Wohnung des Allerhöchsten ist ja nur das Schönste gut genug. Wohin sollten sich auch in unsern Tagen des Materialismus die eigentlichen Gebilde der christlichen Kunst flüchten, wenn nicht in die Kirchen, da ihnen die öffentlichen Gallerien und Ausstellungen entweder verschlossen sind, oder, wenn zufällig ein günstiges Geschick sie dahin gelangen läßt, sie darin eine Gesellschaft um sich sehen müssen, vor der sie ihr Angesicht verhüllen möchten. Das der eine Grund für diese Art und Weise des Vorgehens in der Restauration dieser Anstaltskirche, wenn etwa die Frage erhoben würde: *ad quid perditio haec?* Der andere aber ist der: die ehrwürdigen Schwestern dieser Anstalt haben wohl einen der schwersten Dienste in der Krankenpflege. Jahr aus Jahr ein haben sie außer ihrem Gotteshause fast nie etwas anderes vor Augen als das menschliche Elend in seiner erbarmungswürdigsten Gestalt, tagtäglich pflegen sie so zu sagen fast keinen andern Umgang als den mit diesen Unglücklichsten der Welt, — und das alles oft nur mit dem Eintrage des bekannten Weltlohnes. Ein herrliches, mit echten Schätzen der christlichen Kunst ausgestattetes Kirchlein, dachten wir, soll ihnen einigen Ersatz hiefür bieten. Ein solches Kirchlein haben wir nun.

Schon die ornamentale Dekoration ist ein Kunstwerk für sich, die

in dem bekannten Maler Hans Martin aus München einen Meister befundet, dem die reichste Auswahl von Motiven, eine ausgezeichnete Farbenharmonie und ein feiner Geschmack zu Gebote stehen. Die technische Behandlung war die, daß die Wände mit Kalkfarben gelblich grau, die Plafonds in lichtem Hellblau gestrichen wurden. Die Ornamente, im Charakter der italienischen Renaissance, sind bei der Behandlung der Eisenen auf dunklen, blauem Grunde, umrahmt mit weißen Friesen, beim Chorbogen aber auf dunkelrotem Grunde aufgemalt, theils mit Farben, theils mit Gold, so ganz im Charakter der Raphaelischen Loggien, korrekt gezeichnet und fein durchgebildet. Sämmtliche Ornamente, sowohl die des Plafonds als die der Wände und Eisenen, zeigen nirgends Schablonenarbeit, sondern sind mit wenigen Ausnahmen lauter koloristisch und zeichnerisch schön durchgeführte Handmalereien; die Motive selbst geben eine reiche Abwechslung und sind nicht bloß ausschließlich der Pflanzenwelt entnommen, sondern es haben auch jene charakteristischen Thiergestalten Aufnahme gefunden, wie sie allen Stilperioden der klassischen Zeit eigen sind. Eine feine Farbenstimmung tönt durch das ganze Gotteshaus und die zart und duftig gehaltenen Ornamente leiten ohne irgend welchen schreienden oder sonst unrichtigen Kontrast auf den figuralen Schmuck über, beide, Ornament und Figuren, in schönster Harmonie vereinigend. Nur ein in der Dekorationskunst ganz gewandter und vollständig erfahrener Meister konnte diesen passenden Untergrund und eine solche herrliche Umrahmung für bildliche Darstellungen schaffen, ohne daß der eine Theil auf Kosten des andern sich erhebt oder zurücktritt.

Für diesen bildlichen Schmuck der Kapelle ist gleichfalls ein anerkannter Meister in seinem Fach, der Historienmaler Gebhard Fugel in München, wie Hans Martin, ein geborener Württemberger (von Oberzell bei Ravensburg), gewonnen worden. Es ward diesem Künstler die Aufgabe gestellt, in die vier durch das Kreuzgewölbe des Chores gebildeten Felder die vier Evangelisten, in die eigenthümlich gebildeten Zwickel des Plafonds im Schiff die sieben leibliche Werken der Barmherzig-

keit, die Kommunion der hl. Elisabetha Bona, die Vision des hl. Antonius von Padua, die Stigmatisation des hl. Franziskus von Assisi und das Porträt des hl. Alloysius, in das Tympanon des großen Chorbogens aber die Anbetung der heiligsten Dreifaltigkeit zu malen, eine dankbare, aber große Aufgabe, die Fugel in den Sommermonaten zweier Jahre durchführte. Zahlreiche mit der Kohle entworfenen Skizzen von einzelnen Figuren und ganzen Gruppen, sorgfältig gezeichnete Kartons und größere und kleinere farbige Entwürfe haben wir im Atelier des Meisters in München gesehen, die in den Wintermonaten als Vorbereitung für die Arbeiten in Liebenau entstanden sind. Wir haben nämlich in dem bildlichen Schmuck unserer Kapelle, mit einer einzigen Ausnahme, lauter Originalkompositionen des Meisters vor uns, keine Kopien älterer oder neuerer Darstellungen.

Die vier Evangelisten im Chöre wurden von Fugel zuerst gemalt: sie sind in sitzender Stellung gegeben mit ihren entsprechenden Attributen, herrliche Gestalten mit ausdrucksvollen Köpfen voll Geist und Würde. Die Medaillons, in welche sie gezeichnet sind, gliedern sich kräftig, aber ungezwungen in die sie umgebenden, feinen Dekorationsmotive.

Am Gewölbe des Schiffes begegnen uns zuerst die sieben leiblichen Werke der Barmherzigkeit, ein Sujet, dessen berechtigte Existenz an diesem Orte wohl keiner Erklärung bedarf. Hat ja schon Andrea della Robbia diesen Gegenstand am Hospital del Ceppo zu Pistoja angebracht, an dem er mit seinen drei Söhnen Giovanni, Lucca und Girolamo von 1505 bis zu seinem Tode 1528 arbeitete. Er hatte es daselbst hauptsächlich darauf abgesehen, den Ausdruck der Leiden und das Mitgefühl der Menschen plastisch wiederzugeben und es gelang ihm dies zwar mit großer Tiefe und Feinheit, aber nur mit ziemlichem Figurenreichtum. Mit Recht wurde daher dieser für die christliche Kunst so dankbare Gegenstand in unseren Tagen wieder aufgegriffen und von den größten Meistern der Neuzeit wiederholt. Den Inhalt geben am öftesten nach dem Vorgange des Historienmalers Moriz von Schwind (1804—1871) die

barmherzigen Thaten der hl. Elisabeth von Thüringen, wie sie der klassische Meister trotz der einfachen Schlichtheit der Kompositionen in Medaillonsform in dem Kapellengange auf der Wartburg gemalt hat. Andere Künstler nehmen zum Inhalte dieser Werke neben Thatsachen aus der Legende auch solche aus der hl. Schrift, wie z. B. Eleazer und Rebekka, Abraham und die drei Jünglinge, Moses, Tobias und dgl. Im Münster zu Straßburg hat in neuester Zeit der Maler Max Fürst folgende Heilige zum Inhalt seiner Darstellungen der leiblichen Werke der Barmherzigkeit genommen: Elisabetha, Hanna, Martinus, Vincenz von Paul, Johann von Nattha, Ottilia und Ludwig.

Unser Meister Fugel ist dem gegenüber nun einen ganz eigenen Weg gegangen, ähnlich wie della Robbia er griff auch sozusagen in das volle, wirkliche Leben hinein und malte — ein Stück sozialer Frage, gelöst nicht von Heiligen, sondern von heute noch lebenden christgläubigen und christlich handelnden Menschen. Er will zeigen, wie auch in unseren Tagen nach dem Vorgange der hl. Geschichte und Legende Christen diese Frage lösen können und auch wirklich lösen. Während aber della Robbia in doppelter oder dreifacher Handlung jedes einzelne Werk vorführt, thut dies Fugel in der denkbar einfachsten Schlichtheit der Komposition, aber in so ausdrucksvoller und rührender Schönheit der Auffassung, daß wir die Bilder immer mehr lieb gewinnen, je länger wir sie betrachten. Sie reden eine so eindringliche, aber doch wieder eine so gleichsam alltägliche Sprache, daß jeder Mann, Alt und Jung, Hoch und Niedrig, Gelehrt und Ungelehrt sie sofort verstehen kann.

Da erscheint eine Hausfrau aus den besseren Ständen an dem Treppenaufgange ihrer vornehmen Wohnung und trägt einen gefüllten Brodkorb, offenbar im Begriffe, damit „Hungrige zu speisen“: ein armer Pilger mit Wanderstab und Kürbiskflasche, den sie hier antrifft, bittet knieend um ein Almosen und erhält von der Frau ein Stück Brod, das er mit beiden Händen in dem dankbarsten Anblick zu der Geberin in Empfang nimmt; er gehört nicht — das sieht man ihm an — zu der

Sorte jener „armen Reisenden“, die nur um Geld fechten und nach sozialer Gleichheit rufen, darum auch die Gabe von ganzem Herzen kommt und nicht bloß frostig, ja kalt gleichsam hingeworfen wird.

Dort sehen wir wieder eine Hausfrau, aber eine ganz schlichte, aus einfach bürgerlichem Stande; sie ist eben mit einem großen Krüge in den Händen und einem Kinde zur Seite aus ihrer ländlichen Wohnung getreten. Ein Wanderer — er gehört offenbar der arbeitenden Klasse an, der nach Verdienst sich — hat sich bei der Hitze der Sonne auf der Steinbank vor ihm hin niedergelassen und sie benützt diese Gelegenheit zu dem Werke der Barmherzigkeit: „die Durstigen trösten“. Selbst das kleine Mädchen erschüchtern den Fremdling betrachtet und sich in naiv kindlicher Weise gegen alle Eventualitäten an der Rockschöße seiner Mutter hält, gönnt dem Manne den erbetenen Labetrunk.

Auf dem nächsten Felde erscheint ein schöner Jüngling an den Pforten eines Klosters; er kommt aus weiter Ferne, — vielleicht, da er eine Pilgermuschel an seinem Mantel trägt, aus dem heiligen Lande, — und ersucht um gastliche Aufnahme. Freundlich geht ihm der Pfortner entgegen, reicht zum Willkommen ihm die Rechte und heißt ihn eintreten in die gastlichen Gemache, da es im Kloster uralte Sitte und Brauch ist, die „Fremden zu beherbergen“. Brauch und Sitte ist es hier aber auch, die „Nakten zu bekleiden“. Wiederum nämlich erscheint ein Mann vor den Pforten eines Klosters, aber ein halbnakter und presthafter, der um den einen oder anderen Flügel eines abgelegten Gewandes bittet, um seine Blöße zu verdecken. Ein Franziskanerbruder bringt ihm ein solches und hilft ihm auch gleich selbst bei der Ankleidung.

„Die Kranken besuchen“, — welches Motiv lag hier dem Künstler näher, als dasjenige, das er während seiner Arbeit täglich in der Anstalt der Barmherzigkeit mit eigenen Augen schauen konnte! Wir treffen eine Schwester des seraphischen Ordens an dem Bette einer Kranken sitzend; sie hat der Schwerleidenden eben vorgebetet und erfaßt ihre zitternde Rechte, voll inniger Theilnahme des Wunsches

harrend, den die Kranke in leisem Hauche vielleicht noch kumb zu geben beabsichtigt.

Von der Krankenstube aus begeben wir uns in einen nur spärlich beleuchteten Kerker: da sitzt zusammengekauert auf dem Boden und an eine schwere Kette gebunden ein Greis mit Silberhaaren. Was wird er wohl verbrochen haben? Es scheint, daß er unschuldig im Gefängniß geschmachtet und daß der eben jetzt mit einem Bunde Schlüssel eingetretene jüngere Mann gekommen ist, den „Gefangeneu zu erlösen“.

Gott selbst spricht durch den Mund des weisen Sirach (36, 16): „Sohn! über einen Verstorbenen vergieße Thränen . . . und versäume nicht sein Begräbniß!“ und es galt daher von jeher „die Todten zu begraben“ als ein Werk lieblicher Barmherzigkeit. Freilich sind unsere Verhältnisse solche, daß sie im Allgemeinen weder erfordern noch gestatten, daß wir die Todten selbst begraben; doch können ja ansteckende Krankheiten, Kriegszeiten u. dgl. kommen, welche uns dieses Liebeswert ausüben heißen. Ein solcher Fall scheint uns auf dem Bilde des Meisters Jügel zu begegnen, wo wir einen todtten Greis gerade ausgestreckt und in ein weißes Tuch eingehüllt unter einem Pannne liegen sehen. Nur eine einzige weibliche Gestalt, mit einem schwarzen Tuche umhüllt, hengt sich trauernd über den Leichnam und beweint den Todten, während ein Arbeiter daneben das Grab gräbt.

Die drei Felder oberhalb der Orgelempore sind Darstellungen aus dem visionären Leben desjenigen Ordens gewidmet, dem die Schwestern der Anstalt zugehören. Da sehen wir in der Mitte die Stigmatisation des hl. Franziskus: er kniet mit ausgebreiteten Händen da und empfängt die Strahlen von dem Seraph, der vom Himmel erscheint. Der überirdisch verklärte Ausdruck im Angesichte des Heiligen, wie seine ganze ascetische Gestalt, machen einen gewaltigen Eindruck, den, daß man eine wahrhaft himmlische Erscheinung vor sich hat. Rechts davon ist die Communion der hl. Elisabetha Bona gemalt, ein Bild so recht inniger Andacht und wahrhafter Frömmigkeit, frei von aller Sentimentalität. Die hochfeierliche Er-

scheinung des Heilandes, in lichtigem Gewande und an seiner Wolke stehend, ist von großartiger Wirkung.

Das Gegenstück hiervon zeigt die Vision des hl. Antonius von Padua, eine Kopie, die einzige unter den Gemälden, nach Murillo (1617—1682). Es ist bekannt, wie Murillo verschiedene solche visionäre Erscheinungen mit der ganzen Gluth seiner malerischen Phantasie geschildert und zu ihrer Versinnlichung die ganze Pracht, den vollen Zauber seiner koloristischen Kunst entfaltet hat. Jügel hat ihn trefflich nachgeahmt und jenen visionären Vorgang gewählt, in welchem das Christkind dem Heiligen in goldigem Lichtglanze erscheint und er dasselbe auf seinen Armen trägt.

Wir kommen zur letzten und größten Komposition in der Kapelle, dem Bild der Verehrung und

des Krucifixus der Vater, gleichfalls auf einem Stuhle sitzend, den todtten Christus hält, wo dann die Taube zwischen beiden schwebt. Dieser letztern Auffassung hat sich unser Meister angeschlossen. Es vereinigt diese Art der Darstellung das unerforschliche Geheimniß der Trinität mit dem der Menschwerdung Jesu Christi und unserer Erlösung, enthält also den Jubelgriff aller Geheimnisse unseres heiligen Glaubens. Nicht allein die heiligste Dreieinigkeit, sondern besonders auch die Erlösung durch den bitteren Tod des Heilandes soll uns vor Augen geführt werden. Auf einem erhabenen Throne, angethan mit der Tiara und dem faltenreichen Mantel, in der Linken das Scepter, nimmt die obere Mitte die großartige Gestalt von Gott

Vater ein, auf seinem Schooße mit der Rechten den halbaufrecht sitzenden Leichnam des Heilands halt-



Chorbogenbild
in Liebenau: Anbetung der Trinität
von Gebhard Jügel.

Anbetung der heiligsten Dreifaltigkeit am Tympanon des Chorbogens, wohl das bedeutendste Werk, das Jügel überhaupt bisher in seinem Kunstschaffen geliefert hat. Der vorhandene Raum war für die projektierte Darstellung gerade nicht ein günstiger zu nennen und bedurfte es daher eines nicht gewöhnlichen Kompositionstalentes, um ihn so auszunützen, wie geschehen ist. In der Mitte oben sehen wir die drei göttlichen Personen in der Art abgebildet, wie sie unter dem Namen „Gnadenstuhl“ bekannt ist. Wenn nämlich die christliche Kunst im Mittelalter, besonders im 14., 15. und 16. Jahrhundert, die Trinität bildlich geben wollte, geschah es gewöhnlich in der Weise, daß sie Gott den himmlischen Vater in menschlicher Gestalt den heiligen Geist als Taube und den Sohn am Kreuze abbildete, oder auch, daß statt

tend. Der heilige Geist in der Gestalt der Taube schwebt vor der Brust des Vaters.

Daß diese erhabene Darstellung so recht ein Andachtsbild im eigentlichen Sinn des Wortes sein und besonders auch die Freude über die vollbrachte Erlösung ausdrücken soll, sehen wir aus den weiteren Beigaben. Rechts und links von dem göttlichen Gnadenstuhle schweben zunächst je drei liebliche, singende Engelsgestalten, vor demselben knieen verehrend und anbetend Maria und der hl. Johannes der Täufer, dann folgen die heiligen Apostel, je drei zu jeder Seite, hierauf verschiedene Heilige des Alten und Neuen Testaments, links St. Benediktus mit dem Kelch und der Schlange, St. Clara mit der Monstranz, St. Sebastian mit Pfeil und Rüstung, St. Hieronymus mit Buch, St. Gallus mit Stab und dem Bären zu seinen Füßen,

Jobann folgen Elias und Moses mit den Geseze stafeln; rechts: St. Stephanns mit den Steinen, St. Agnes (ohne Attribut!), St. Cäcilia mit der Orgel, St. Dominikus und Augustinus als Bischof, aus dem Alten Testament David, die Harfe spielend, und Jeremias mit dem Joch, auf den Trümmern Jerusalems sitzend und weinend. Jede einzelne dieser Figuren ist ein Kunstwerk für sich, großartig und würdevoll gedacht in der Auffassung, streng durchmodelliert in der Form, korrekt in der Zeichnung und außerordentlich wohlthuend in Farbenton. Jede einzelne Gestalt ist auch kräftig hervorgehoben, aber doch wieder schön dem Ganzen eingegliedert. Die wahrhaft klassische Komposition mit ihrer herrlichen Farbenharmonie vereinigt jene tiefcruste, religiöse Auffassung, wie sie unsern Alten eigen war, mit dem nicht zu leugnenden Fortschritt in der Technik, den die Neuzeit errungen. Zugel steht, das zeigt er auch durch seine Technik, vollständig auf der Höhe der Zeit, und erscheint in diesem Bilde, vermöge seiner richtigen religiösen Auffassung, als den größten Aufgaben der christlichen Kunst gewachsen.

Als dritten Meister, der das Kirchlein zu einem wahren Kunstjuwel unserer Diözese hat umschaffen helfen, nennen wir den Bildhauer Moriz Schlichter von Ravensburg, der die beiden Seitenaltäre mit ihren reichgefaßten Statuen Herz Jesu und Maria und den fein geschnitten und vergoldeten Ornamenten geliefert hat.

Ueber schwäbische (Ulmer) Miniatur-, insbesondere Brief- und Kartenmalerei.

Von Amtsrichter a. D. Bedt.

(Fortsetzung.)

So bestehend auch die Annahme der Identität von Ludwig ze Ulm und Ulrich Hohemwang auf den ersten Anblick erscheinen mag, so wird man jedenfalls lesteren, welchen Pasters Lokalpatriotismus ohne nähere Belege zu einem Ulmer Meister gemacht hat und welchen als solchen selbst Lüpov in seiner neuesten „Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts“ noch festhält, nach A. F. Butschs Monographie (München, G. Hirths Verlag, 1885) als Ulmer Meister fallen lassen müssen.

Ganz in der Nähe von Ulm, in dem Benediktinerkloster Wiblingen, blühte im 15. Jahrhundert eine aus der Reformschule des berühmten (zu Weinstetten in den „Holzstöden“ geb., 1473 †) Abtes Ulrich III. Habsbül hervorgegangene, von dem bekannten Abt und Polyhistor

Trithem sehr belobigte Art Kunstschule „schreibender und malender Mönche“ (manuscriptores reformatoris discipuli, scriptores manualium Schreiber, Schreibkünstler, Illuminierer, Illuminatoren, Illuministen, Miniaturisten, Miniatoren, Rubricisten, Buchmaler), welche sich unermüdet („labore indefesso“) mit Schreiben und Abschreiben, mit Illustriren und Illuminieren (d. h. mit Farben Anmalen und Schmücken von Buchwerken) beschäftigten und einen großen Schatz ihrer freilich nun überallhin zerstreuten Arbeiten bis auf die Säkularisation der Bibliothek und dem Archiv des Stiftes übermachten und aus welchen nach dem von P. Meinrad Peuchlinger verfaßten, im Jahre 1702 zu Augsburg bei Kaspar Bencard erschienenen „templum honoris“ namentlich hervorzuheben sind: F. Zodolus Winkelhofer, nachmals Abt im Benediktinerkloster Lorch in Schwaben († 1466) und F. Georg Schwarz, nachmals Abt in Alpirsbach O. S. B. († 1482), „insignes manuscriptores“, welche beiden a. a. O. zu S. 50 in schwarzer Manier (Joh. Gg. Baumgartner, ein Augsburger Stecher, sc.) abgebildet sind; F. Georg Fesemaiier († 1450), „qui... plurimos codices scripsit, summam laudem promeritus... transcripsit plures libros Cantuales, Missalia, Biblia etc. eleganter admodum in pergamena“; dessen in seinen Arbeiten kaum von ihm zu unterscheidender Confrater Georg Spät († 1457), „F. Georgii aemulus in conscribendis sacris Codicibus, subsequus forsan discipulus in characterum formatione simillimus, ut inter utriusque quam plurima opera vix dijudicetur et unicuique sui labores difficulter adscribantur“; Martinus Zimler aus Geislingen, klein von Natur, aber groß an Geist († 1459). Er setzte sich selbst folgendes Denkmal:

„... fratres

Argentur praedia, struuntur Aedes et vasa.
Plures e fratribus propriis manibus laborant,
Conscribunt Codices, colligant rectificantque
E quibus minimus Martinus statura pusillus
Conscripsit plures, ligavit, ac illuminavit.
Sudoris pretium petit sequacium oramen.
Labores nostros, quisquis dissipare praesumpserit

Ultor invincibilis vindictam feret ingratis“.

Vor Allen wird gerühmt F. Simon Kösch aus Markdorf, über welchen wir bereits in einem Artitel dieser Zeitschrift (X. Jahrg. 1892, Nr. 7, S. 63) ausführlicher berichtet. Noch eine ganze Reihe solcher Illuministen aus dem Wiblinger Kloster wird angeführt: die fratres Marquard; Heinrich Kobolt; Joh. Wolpolt; Wilh. Diettenheimer; Simon Sezing; Jak. Leypsig; Ulrich Edelmann; Joh. Fry; Joh. Loppheim. Eine in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart befindliche Handschrift aus demselben Kloster vom Jahre 1442: „Vocabularius latino — germanicus“ überliefert uns den Namen eines noch etwas älteren dortigen scriptor, nemlich von F. Victor Nigri de Veldkirch, Mon. Wibling., nachmals Abt zu Alpirsbach († 1475; dessen Bildnis im templum sc. zu S. 49); (zu vgl. Bedt im schwäbischen Diözesanarchiv von 1890, S. 96). — Einige Papierhandschriften von Wiblingen aus dem 15. Jahrhundert

solten sich in der Wilhelmsbibliothek in Tübingen befinden. Andere oberschwäbische Klöster, wie Weingarten, Ochsenhausen, Bregheim, Warchthal, Salem etc. sind in der Miniaturmalerei und Illuministik, worunter wir die Kunst, zierlich zu schreiben, mit Wasserfarben auf Pergament oder Papier zu malen und die Bücher mit gemalten und theils künstlich vergoldeten Figuren zu schmücken, verstehen, zu jener Zeit gewiß nicht zurückgestanden, waren ja die Klöster von alten Zeiten her darauf bedacht, religiöse Wahrheiten und Lehren in bildlicher Darstellung unter die Gläubigen zu bringen. In den frühesten Zeiten erfolgte die Illustrierung durch Zeichnungen mit der Rohrfeder; dann kam die eigentliche Illustration durch Miniaturen, vorzugsweise in Leimfarben (abzuleiten von *minium* = Mennige, wegen vorzugsweiser Anwendung dieser rothen Farbe bei den Rubriken und Initialen). Später tritt statt der bisherigen farbigen Hintergründe mehr und mehr der Goldgrund ein; „die Farben, sonst gewöhnlich sehr gegen das Helle gebrochen, werden von etwa 1200 an kräftiger, oft selbst dunkel. Bestimmte, meist schwarze Umrisse walten vor, und man begnügt sich oft mit flüchtiger Illuminirung derselben in Farben. In der Bildung der Initialen fängt das Figürliche und das Blattwerk an, die Hauptrolle zu spielen. Oft sind sie ganz aus Drachen, die in Rankenwerk auslaufen, gebildet, oft in ein Blatt- und Rankenwerk aufgelöst, das mit figürlichen Darstellungen von Löwen, Vögeln mit Thieren oder untereinander kämpfenden Rittern, auch humoristischen und biblischen Szenen durchzogen ist; auch ganz aus Zusammenstellungen von menschlichen Gestalten gebildete Initialen kommen vor“ (s. über Miniaturmalerei *Bucher*, Geschichte der technischen Künste, I, 168—270, und namentlich daselbst S. 173, Fig. 31 Abbildungen von Schreibern und Illuminatoren bei der Arbeit; zu vgl. mit *Woltmann*, *M. und B. v. m. n.*, Geschichte der Malerei, 1879, I, S. 281, 282, 287, Fig. 79, 80 u. 82). Einer der ältesten bekannten Miniaturmaler Schwabens war *Fr. Rufillus* im Brämonstratenkloster *Wiesse* n a u bei Ravensburg aus dem 12. Jahrhundert, von welchem eine — Heiligenlegenden enthaltende, mit originellen, prachtvollen Miniaturen im Charakter des romanischen Stiles geschmückte Handschrift in den fürstlich Hohenzollernschen Sammlungen zu Sigmaringen erhalten geblieben ist. Eine lithographische Abbildung einer dieser Miniaturen, einer Initialen R, in welcher sich dieser bis jetzt nachweislich älteste Maler Schwabens Gottlob mit seinem Klosternamen verewigt und selbst abgebildet hat, findet sich in den „Verhandlungen des Vereins für Alterthum und Geschichte, von Ulm-Oberschwaben“, 16. Veröffentlichung der großen Feste 10. Folge, 1865 auf S. 26. Aus demselben Kloster stammt eine hübsche Anzahl altdeutscher, zum Theil mit Malereien geschmückter Handschriften, welche sich jetzt in der fürstlich Lobkowitzschen Bibliothek zu Prag befinden (s. *Hoffmann von Fallersleben*: „Mein Leben. Aufzeichnungen und Erinnerungen“, II, S. 236, Hannover bei Karl Nümpler, 1868 und „iter austriacum“, „d. h. altdeutsche Gedichte, größtentheils aus österreichischen Bibliotheken“; *Bed*,

im „schwäbischen Diöcesanarchiv“ von 1886 S. 70). Von hier aus hat man noch einen Blick auf die zwar nicht mehr in Schwaben, aber doch in nächster Nähe gelegene alte Kulturstätte im Benediktinerkloster *St. Gallen* zu werfen, welche u. a. den Psalter des *Notker Labeo* († 1022) mit rohen Federzeichnungen (s. *Woltmann* a. a. D. I. Fig. 74) und einen fragmentarischen *Codez* mit einigen Bildern des Mönchs *Gottschalk* in breiter antiker Behandlungsweise aufweist. Aus dem Benediktinerkloster *Weingarten* befinden sich in der kgl. Handbibliothek zu *St. Gallen* noch einige Evangelienbücher aus dem 9. und 10. Jahrhundert, zum Theil durch *Herzog Welf IV.* im Jahre 1094 diesem Kloster geschenkt. Aus demselben Stifte wird der (11.) *Abt Werner* von *Marktorf* (1182—1188) als Verfasser (*scriptor*) von je einer mit schönen Miniaturen geschmückten *Welfen-* und *Kaiserchronik* genannt, ebenso einer die jüdischen Geschichten des *Flavius Josephus* enthaltenden Handschrift, „in cujus fronte picta exhibetur Imago in duas divisa partes, in Parte Superiori sedent Imperator Vespasianus, et Josephus Judaeus suis quilibet stipatus comitibus cum Lemnate supra scripto: Tempora Seclorum notat hic pro laude suorum. In parte inferiori pictus cernitur S. Martinus cum Wernhero abbate et Socio Monacho, qui Ei a tergo adsistit, cum hac Inscriptione: Sancte quod offerimus amborum suscipe et munus.“

Doch ist die Künstlererschaft *Abt Werners* bei letztgenanntem *Opus* sehr zweifelhaft nach folgender Bemerkung des *Weingartener Historiographen P. Gerh. Hess* in seinem: *Prodromus monumentorum Guelficorum s. catalogus abbatum imp. monasterii Weingartensis* (Augsburg bei *Jul. Wilsch. Hamm*, 1781), auf S. 59: „Ut certo credimus, istum Wernherum fuisse Abbatem, de quo agimus; sic nihil dubitamus, quin Monachus a tergo adsistens *Conradus* scriptor fuerit. Haec minime pugnant cum antiquo Catalogo, ubi *Josephus* scriptus dicitur ab et sub *Abbate Meingosio Wernheri* successore; nam *Conradus* monachus noster sub *Wernhero* opus inceperat, quod a *Meingosio* ad finem perductum fuit. Idem sentiendum de *S. Gregorii* scriptis, quorum maximam partem hic *Conradus* ingenti labore descripserat, at imperfecto operi coronidem *Meingosus* imposuit, ut ad oculum patet ex ipsis characteribus, quae aliam et aliam manum aperte indicant“.

Bekannt sind ferner aus *Weingarten* die jetzt in der kgl. Handbibliothek liegende sog. *Weingartener* höchst interessante *Liederhandschrift* (*Minnesinger-Codez*) beiläufig aus dem Jahre 1250 und unzweifelhaft von deutscher Hand (auf Pergament, mit deren Wappen und dem Bilde *Heinrich VI.*, *Vorkäuserin* des *Manesse'schen* *Codez*; über die *Bilder* s. *Rugler*, *Museum*, 1834, Nr. 13, Text herausgegeben von *Professor F. Pfeiffer*, 1843), in welcher bei den Liedern jedes einzelnen *Minnesängers* sein Bildniß in leicht kolorirter Federzeichnung mit rother Farbe zu finden ist und der sog. „große *Frauenlob*“, d. i. *Minnesieber* aus dem 12. Jahrhundert von *Heinrich v. Meissen*; ein ebendaher stammender,

jetzt in der kgl. Handbibliothek zu Stuttgart aufbewahrter Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen, an dessen Hofe der berühmte Wartburgkrieg gesungen worden sein soll, aus der Zeit zwischen 1193 und 1216, „mit wenigen, aber großen byzantinisirenden, aber minder strenge und zum Theil schon individualisirende Formen zeigenden Bildern auf Goldgrund, unter denen die Darstellung der Dreieinigkeit — Gott Vater, im Mosaikentypus Christi, hält den Crucificus vor sich und ist von einer regenbogenfarbigen Mandorla umgeben (Facsimile bei Thom. Frognard Dibdin, a bibliograph. tour in France and Germany, London, 1821, III, 159; ein Monatsbild aus dem Kalender bei Wolkmann a. a. O., I, 279, Fig. 28; zu vgl. weiter darüber Kugler a. a. O. und dessen kleine Kunstschriften, S. 69—74 u. c.: — eine vorzügliche Stelle einnimmt.“ Dieser Codex gehört in jeder Beziehung zu den hervorragenden seiner Epoche. Die ersten 12 Blätter enthalten das Kalendarium; bei jedem Monat zeigt ein Bild die auf denselben bezüglichen Beschäftigungen und nebenbei einen der 12 Apostel. Ganze Bilder, welche die Seite vollkommen einnehmen, enthält der Codex nur 4, nämlich die Taufe Christi, die Kreuzigung, die Fahrt zur Vorhölle und die Himmelfahrt. Die Motive der Gewänder und der Ausdruck der Köpfe sind trefflich. In der darauffolgenden Vitaei zeigen sich Heiligenbilder und das Bildniß des Landgrafen und seiner Gemahlin Sophie. Ein besonderes vaterländisches Interesse gewährt der namentlich für die Welfengeschichte wichtigen Ehenkungen vom 10. bis zum Schluß des 13. Jahrhunderts enthaltende, gleichfalls in der genannten Bibliothek befindliche, 1877 zum Tübinger Universitätsjubiläum im Druck herausgegebene Codex traditionum Weingartensium mit den Bildnissen der Aebte bis auf Konrad v. Wagenbach. Später unter den Aebten Johs. v. Essendorf und Blarer v. Wartensee (1393 bis 1437) wurde die Bibliothek mit vielen libri, darunter gewiß auch gemalten, vermehrt (Hef a. a. O., S. 161). Aus dem Benediktinerkloster Zwiefalten ist das monologium des Abtes Reinhard v. Munderkingen († 1232) nachgewiesen, dessen sehr interessante Zeichnungen durch den pictor Mönch Wernherus daselbst gefertigt wurden, wie sich aus den Beischriften zu den zwei Figuren (ihren Bildnissen) auf dem 1. Blatt eines auf der öffentlichen Bibliothek in Stuttgart befindlichen Zwiefalter Nekrologz ergibt. Ein für die Miniaturmalerei wichtiger, aus dem 13. Jahrhundert, demselben Kloster und von deutscher Hand stammender Codex ist das Breviarium in usum fratrum Zwiefaltensium, 8° mit schönen Gouachemalereien, dessen erste 6 Blätter den Kalender mit den gemalten Himmelszeichen zeigen. (Vorsetzung folgt.)

Literatur.

Spanien in Wort und Bild. Mit 157 Illustrationen und einer Karte von Spanien. Würzburg, Leo Wörl, 1894. 606 S. Großoktav. Preis 8 M., eleg. geb. 9 M.

Vortreffliche Federn — das Titelblatt nennt als Mitarbeiter S. K. und R. P. Erzherzog Ludwig Salvator Mons. Professor Dr. Graus, Domkapitular Kirchberger, K. Freiherr von Vebera, Mrs. Will. Threlfall — haben mit vereinten und durch gute redaktionelle Oberleitung geeinten Kräften den Text dieses Prachtwerkes geschaffen, der in genauer und anschaulicher, dabei fließender und unterhaltender Schilderung zuerst über das Land im allgemeinen, dann über dessen einzelne Provinzen orientirt. In unserem Organ ist besonders hervorzuheben, daß die Kunst, speziell die kirchliche Kunst Spaniens überall in hervorragendem Maße berücksichtigt ist. Und ihr kommt auch ein Großtheil der vorzüglichen Illustrationen zu gut, die in großer Zahl und nahezu gleichmäßiger Güte, Schärfe und Feinheit das ganze Werk durchziehen. Der Text und größtentheils auch die Ausnahmen für diesen kunstgeschichtlichen Theil hat Herr Professor Graus in Graz besorgt, der Verfasser des früher in diesen Blättern empfohlenen Büchleins: „Mundreise in Spanien, ein Führer zu seinen Denkmälern, insbesondere christlicher Kunst“. Der Preis erscheint mäßig in Anbetracht dessen, was geboten wird und der noblen Ausstattung, in welcher es geboten wird. Das Buch wird rasch einen großen Leser- und Freundeskreis um sich zu sammeln wissen; es steht hoch über gewöhnlichen Reisebüchern, denn es bietet anstatt subjektiv gefärbter und voreilig gefasster Urtheile reichlich überlegte und abgewogene, nicht rasch hingeworfene, sondern kunstreich durchgeführte und ins Reine gezeichnete Schilderungen, nicht Momentaufnahmen, sondern technisch vollendete Abbildungen, kurz, es befriedigt alle Anforderungen und Wünsche auch eines kundigen Lesers und macht der Verlagshandlung alle Ehre. —

Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient. Von Dr. Paul Keppeler. Mit 106 Abbildungen, ein Plan der Kirche des hl. Grabes und zwei Karten. Freiburg, Herder 1894. 509 S. Preis 8 M., in seinem Halbfrzbb. 10 M. 50 Pf.

(Selbstanzeige.) Auch dieses Buch darf im Archiv genannt werden, weil sein Text und seine Illustrationen der Kunst ein Hauptaugenmerk zuwenden. Längere Betrachtungen sind gewidmet der Kunst der alten Aegypter, der Kunst des Islams, der altgriechischen Kunst, sodann namentlich den Bauten der Kreuzfahrer im hl. Land, vorab der Heiliggrabkirche, auch den altchristlichen Kirchenbauten in Konstantinopel, besonders der Aja Sophia. Mögen auch nicht alle Erörterungen des Verfassers allseitige Zustimmung finden, mag manchen vielleicht der Rang, welcher der altägyptischen Kunst angewiesen wird, zu hoch erscheinen, der Verfasser ist vollauf befriedigt, wenn nur wenigstens diesen Seiten der Kunstgeschichte, welche man bisher entschieden zu rasch umgeschlagen hat, mehr Beachtung und Studium zugewendet wird.

Mit einer Kunstbeilage:

Gothischer Kelch aus Straßberg in Hohenzollern.

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

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.50 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich; Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblattes“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Mr. 8.

1894.

Vorschlag zu einem neuen Kirchenbaustil.

Diesen sensationellen und vielverheißenden Titel führt eine in Linz 1893 erschienene, von Rupert Gsaller, Architekt, verfaßte Broschüre von 16 Seiten mit 4 Tafeln (Preis: 1 M.). Den Verfasser hat „der edle Reiz zur Suche um Neues, wenigstens um neue Formen“ erfaßt und er glaubt in dieser Beziehung nicht an das Wort „unmöglich“, und hält dafür, daß „in der christlichen Architektur noch nicht alle Stilarten bis zur letzten Konsequenz durchgeführt“ seien. Zwar der griechische und gothische Stil sei wohl am ehesten in seinem Ideenschatz erschöpft; vom Renaissancestil sei ohnedem abzusehen, weil er zu wenig Urstil sei; „ebenso entfällt die altchristliche Basilika“ (S. 4). Dagegen könne im romanischen Stil der Hebel angelegt und Neues geschaffen werden durch „eine haarscharfe Durchführung des Würfels“. Auf diesen Gedanken leitete den Verfasser — die hl. Schrift, vor allem die Stelle Apokol. 21, 12 ff., speziell die Angabe, daß die Stadt Gottes ins Gevierte gebant sei, ihre Länge so groß als die Breite, Länge, Höhe und Breite gleich (Vers 16). Damit sei freilich kein ausdrücklicher Plan für den Bau eines Gotteshauses gegeben, aber „ein hohes Bild, ein Ideal, ein festes Gesetz“; Das Rechte sei ein Bild der Unvollkommenheit, das Quadrat Sinnbild die Vollkommenheit“ (S. 6).

Auf dieser biblisch-symbolischen Grundlage errichtet der Verfasser nun seinen Neubau, den die Tafeln dem Auge vorführen. Der Grundriß ganz quadratisch; alle vier Seiten im Aufriß vollständig gleich; je in der Mitte ein Portal, auf welches weit ausgreifende geschweifte Treppenanlagen zuführen; an den vier Ecken

je ein Thurm; zwischen den Thürmen Vorhallen, östlich Sakristeien. Der Innenraum ebenfalls quadratisch, genau im Mittelpunkt der Altar; um ihn schließt sich das quadratische Presbyterium, eingefaßt und überdacht von einer quadratischen Tempelkonstruktion aus Metall, nach allen vier Seiten in drei hohen Bogen geöffnet; an den Außenseiten des Presbyteriums können die Nebenaltäre angebracht werden; die Kanzel könne im Winkel der Westseite oder auch über dem Portal ihre Stelle finden, die Beichtstühle in den vier Ecken. Der ganze Innenraum wird mit Hilfe einer Eisenkonstruktion überwölbt.

Zur weiteren Begründung und Empfehlung des in den Hauptkonstruktionslinien vorgeführten Baues wird S. 11 bis 16 ausgeführt, daß der Grundriß auf das gleichschenklige Kreuz gestellt sei, daß der Aufriß in der stark hervorgehobenen Trias: Unterbau, Mittelbau, Bekrönung ein Symbol der Dreieinigkeit darstelle, daß hier vollendete Einheit herrsche und edle Einfachheit; der Hochaltar im Centrum, denn „die Mitte ist der Ehrenplatz“; „die Aufmerksamkeit der Gläubigen richtet sich concentrisch auf Einen Punkt und die Andacht derselben kann dadurch nur gewinnen“.

Diese Reformgedanken und Reformpläne werden vom Verfasser durchaus nicht markt-schreierisch, sondern in anerkennenswerther Ruhe und Bescheidenheit, wenn auch mit einigem Selbstgefühl vorgelegt, und es wird ausdrücklich um eine sachgemäße und sachmännische Kritik gebeten.

Die unsere lautet entschieden ablehnend. Nicht als ob wir prinzipiell jede Möglichkeit einer Fortbildung der kirchlichen Architektur und jeder Aenderung in der Grundlage und in den Stilformen abweisen würden. Aber die Vorschläge des Verfassers erscheinen uns theoretisch unhaltbar

und unbegründet, praktisch unbrauchbar. Die theologische und biblische Grundlage seines Reformplans ist eine reine Fiktion. Daß die Apokalypse an der angezogenen Stelle Andeutungen oder Normen für den neutestamentlichen Kirchenbau geben wolle, ist ein abstruser Gedanke; auch ist es durchaus nicht richtig, daß der Seher auf Patmos die Kirche „in materieller Gestalt eines überaus pracht- und prunkvollen Tempels darstelle“ (S. 15); er stellt sie vielmehr dar unter dem Bilde einer Stadt und beschreibt lediglich deren Umfassungsmauern und Thore. Das Bild einer Stadt kann aber unmöglich zum Vorbild eines Tempels genommen werden, vollends wenn in der apokalyptischen Schilderung noch ausdrücklich gesagt ist: „und einen Tempel sah ich nicht in ihr, denn Gott der Herr, der Allmächtige ist ihr Tempel und das Laam“ (Vers 22). Die symbolische Begründung des Verfassers taugt ebenso wenig. Daß das Quadrat die Vollkommenheit sinnbilde, ist auch nichts als eine symbolische Fiktion; viel eher könnte man aus der geflüßigen Anschauung, wornach die Kreislinie die vollkommene ist, den Rundbau als vollkommenste Kirchenanlage ableiten. Die Kreuzesform kommt in dem Grundriß gar nicht zur Ausprägung; es müßten denn nur die vier Treppenanlagen die Funktion haben, sie auszusprechen. Zu der Gliederung: Unterbau, Mittelbau, Krönung ein Abbild der Dreieinigkeit finden zu wollen, ist ebenso spintisirende Spielerei, wie die Motivirung der durchaus rechtwinkligen Anlage mit dem Gedanken, daß das Gotteshaus ein Symbol der Kirche sein müsse, diese aber den Beruf habe, durch die Rechtfertigung die Menschen gerecht und gerade zu machen (S. 12). Solche stummernde, schillernde Allegorien, solche geistreichelnde Wortspiele taugen nicht zu tragenden Gliedern einer gesunden kirchlichen Architektur.

Was den Stil der Reformkirche anlangt, so ist einmal die ausschließliche Zulassung des romanischen vom Verfasser durchaus unzulänglich begründet. Sodann aber ist sein Reformbau gar nicht romanisch; Wesen, Grundcharakter, Konstruktion des romanischen Stils ist vollständig verlassen, man müßte denn nur das Wesen dieses Stils im Rundbogen der Fenster

und Thüren beschloffen glauben. Mit viel mehr Recht wäre dieser Stil etwa als Frührenaissance zu bezeichnen.

Die angeblichen praktischen Vortheile dieser Kirchendisposition verwandeln sich bei genauem Zusehen in ebensovielen Unzuträglichkeiten. Der Altar wird in die Mitte gestellt, einmal weil die Mitte der Ehrenplatz sei — warum stellen denn Könige und Kaiser dann nicht auch ihren Thron im Audienzsaal in die Mitte hinein? — sodann weil so die Aufmerksamkeit der Gläubigen konzentrisch auf Einen Punkt gerichtet sei und so ihre Andacht nur gewinnen könne. Gerade das Gegentheil wird wahr sein; wenn der Altar in die Mitte der Schlußwand gerückt ist, dann sind alle Blicke auf ihn gerichtet, und dann ist der Andacht Vorschub geleistet, denn es fällt der durchaus störende Umstand weg, daß sich die Andächtigen beständig ins Gesicht sehen. Die Predigt wird in solcher Kirche schon zur akustischen Unmöglichkeit, ob der Prediger von einem der Eckenwinkel des Gebäudes aus oder von der Höhe eines Portals herab rede. Die Beleuchtung des Innenraums wird zur größten Schwierigkeit, vollends wenn Glasmalereien die Fensteröffnungen füllen, denn die letzteren empfangen kein unmittelbares Licht, sondern nur mittelbares durch zehn Meter tiefe Vorhallen.

Legen wir den unglücklichen Versuch ad acta und verlieren wir mit solchen Originalitäten die kostbare Zeit nicht. Was Noth thut, ist ein ernstliches Nachdenken darüber, in welcher Weise unsere erprobten alten Stile und Kirchenanlagen mit Geist gehandhabt und manchen gegen früher etwas veränderten Bedürfnissen und Verhältnissen organisch angepaßt werden können. —

Der angebliche Ravensburger Bildschnitzer Friedrich Schramm.

Von Max Bach in Stuttgartart.

Der Name dieses Künstlers tritt erstmals auf in Grüneisen und Rauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter (Ulm 1840), wo es Seite 64 anlässlich der Besprechung der schwäbischen Bildschnitzerschule heißt: ein merklicher Fortschritt der Skulptur bestehe in der Aneignung des besonderen

Charakters der Ulmischen Malweise, welcher am entschiedensten in dem Hochaltar zu Blaubeuren und in einigen Skulpturen vom Kloster Ursprung u. s. w. und aus andern schwäbischen Kirchen und Klöstern sich zeige, welche sich in den Sammlungen des Herrn v. Hirscher zu Freiburg und des Herrn Professors Dürsch zu Ehingen befinden, worunter der Erstere namentlich 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 Jahr 1487 besitzt. Weiter bespricht dann Dr. Waagen in seinem bekannten Werke, Kunstwerke und Künstler in Bayern und Schwaben 1845 Band II, diese Madonna in der Hirscherschen Sammlung und fügt bei, man wisse, daß die Figur im Jahr 1487 von dem Bildschnitzer Schramm gearbeitet worden ist. Nagler in seinem 1846 erschienenen 16. Band seines Künstlerlexikons führt dann mit folgenden Worten den Künstler ein: „Schramm, Bildhauer von Ravensburg, ist einer der vorzüglichsten Künstler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dessen Kunstrichtung auf die Ulmer Schule deutet. In den schwäbischen Kirchen und Klöstern scheinen ebendem mehrere Werke von ihm gewesen zu sein, die in der Folge der Zeit größtentheils verschwunden sein müssen. Professor von Hirscher zu Freiburg i. B. besitzt ein in Grüneisen und Malm angeführtes Madonnenbild u. s. w. Der Künstler nannte sich hier als der Verfertiger des Bildes und somit können weitere Forschungen angeknüpft werden.

Weiter berichtet Nagler, der Bildhauer Entres in München sah 1845 das Bild des Herrn v. Hirscher und erkannte so gleich unter seinen alten Holzskulpturen ein Werk dieses Meisters Schramm. Es ist dieses ein Altar mit dem Opfer des hl. Gregor in der mittleren Abtheilung und zu den Seiten der Läufer Johannes und die hl. Katharina, ausgezeichnet schöne Figuren im Runden gearbeitet, sowie überhaupt der ganze Altar zu den schönsten mittelalterlichen Skulpturen gehört. Die Figuren sind ungefähr drei Fuß hoch, etwas kleiner als die Hirscher'sche Madonna.

Auch dieses Werk stammt aus Ravensburg; in der Kirche zu Bodnegg ist eine Statue des hl. Ulrich fast lebensgroß und ein treffliches Werk des Meisters Schramm.

Sofort tauchten noch einige weitere angebliche Werke dieses Künstlers auf und zwar in der Dürsch'schen Sammlung zu Wurlingen, jetzt in Rottweil. Dürsch selbst berichtet darüber in den Verhandlungen des Vereines für Kunst und Alterthum 6. Bericht 1849. „Es sind weibliche Gestalten, die sich noch vor einigen Jahren auf dem Dachboden der Pfarrkirche zu Eris Kirch am Bodensee befanden und unter einem Kreuze gestanden zu sein scheinen. Die Zeichnung ist bei beiden Figuren trefflich und der Ausdruck dem Charakter und der Situation ganz entsprechend. . . Der Sammler hält dieselben für Werke des ausgezeichneten Bildhauers Friedrich Schramm, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Ravensburg arbeitete.“ Vgl. den Katalog der altdeutschen Schnitzwerke und Malereien in der St. Lorenzkapelle zu Rottweil 1862 Nr. 140 und 146. Außerdem schreibt dieser Katalog noch zwei andere, gleichfalls aus Eris Kirch stammende Figuren Nr. 6 und 8 dem „von 1450–1500 blühenden Meister Friedrich Schramm“ zu. Es sind ebenfalls Figuren, die früher eine Kreuzigungsgruppe bildeten. Was nun die andern von Nagler angeführten und in den Besitz des Bildhauers Entres in München gelangten Skulpturen anbelangt, so erfahren wir darüber näheres im II. Bande von Försters Denkmälern deutscher Kunst, welcher dieselben abbildet. Es sind drei unabhängige Gruppen, in der Mitte der hl. Gregor mit seinem Ministranten vor dem Altare, darüber die Gestalt Christi; daneben auf der einen Seite die hl. Katharina mit dem Henker im Augenblicke der Enthauptung, auf der andern der Wüstenheilige Dno-phrus vor dem Felsenthore einer Höhle, beide knieend dem Heilandsbilde zugewendet. Die von Nagler und Förster ebenfalls angeführte Ulrichsstatue in der Pfarrkirche zu Bodnegg existiert zur Zeit dort nicht mehr und scheint überhaupt dort niemals vorhanden gewesen zu sein.

Amtsrichter a. D. Beck in Ravensburg hat das Verdienst, die Frage nach diesem zweifelhaften Künstler wieder in Fluß ge-

bracht zu haben. Im Diözeanarchiv von Schwaben Jahrgang 1887 und 1889 hat derselbe mehrere Artikel darüber veröffentlicht und kommt zu dem Schlusse, daß dieser Schramm keineswegs urkundlich beglaubigt und alle ihm zugeschriebenen Werke rein willkürlich angenommen wurden. Im Archiv für christliche Kunst Jahrgang 1889 Seite 57 ff. hat sodann Pfarrer Busl den Beweis für die wirkliche Existenz des Bildhauers Schramm zu erbringen gesucht und im selben Jahrgang Seite 80 ff. unterzog Pfarrer Dr. Probst das angebliche Hauptwerk von Schramm, die sog. Hirscher'sche Madonna, einer genauen Besprechung, die Autorschaft dieses Meisters ebenfalls festhaltend. Es dürfte nicht überflüssig sein, die ganze Frage bezüglich dieses Bildhauers noch einmal gründlich zu untersuchen.

Die angebliche Inschrift, welche den Namen des Meisters enthalten haben soll, wird verschieden angegeben, theils soll dieselbe auf der Skulptur selbst, theils auf dem dazu gehörigen Altarschrein eingeschnitten oder aufgemalt gewesen sein. Die älteste Quelle gibt nur die Jahrzahl an, erst später und zwar in der zweiten Auflage von Durjch's Nestzeit 1856 Seite 569 ist von einer förmlichen Inschrift die Rede, dort heißt es: „An dem Hochaltar der Pfarrkirche zu Ravensburg war einst zu lesen: „Diese Tafel hat Meister Friedrich Schramm geschnitten und Meister Christoph Kaltener gemalt und gefaßt 1480.““ Von diesem Altar erwarb Professor Hirscher die ausgezeichnet schöne Madonna, die Beschützerin der Sünder, die aus dessen Besitz nun nach Berlin gewandert ist.“ (Schluß folgt.)

Zur Baugeschichte der Rottweiler Kirchen.

Von Theodor Schön.

Ueber den Baumeister der 1579 vollendeten Lorenzkapelle fehlen bisher alle Nachrichten, folgende Urkunde des Rottweiler Stadtarchivs dürfte vielleicht über denselben Aufschluß geben. Am 17. März 1556 bekannten Bürgermeister und Rath der „heiligen Reichs Stadt Rottwil, daß wir den erborn Maister Hans Webern von Werdt (wohl Donauwörth), unsern Burger zu unsern Werkmaister nachvolgender Massen bestellt, uff- und angenommen haben, allerdings gehorsam und gewärtig zu sein, unser Stadt Ven und Werk seine Vermogens zum Besten und Erwilichsten furdern helfen, machen und underhalten. Dagegen wir ime abermals gleich

augends ainen lündischen Rod der benanten Statt Rottwil Jarb uberantwort, auch allwegen hienach im sunfften Jar ainen lündischen Rod, deszgleichen alle und yede Quotember insonderhait sein Leben lang sunff Guldin Wartgeltt und sonnst alle Tag, so er werket und des Vermogenß ist, sunff Schilling Heller geben und zustellen sollen und wollen, doch nit minder; sonnder nugen wir ime nach Gelegenheit der Zeit den Lon bessern. Es soll auch der gemelt Maister Hannß Weber keinen Werknaben one unserß yeder Weyl habenden Burmaiters Wissen und Willen annemen, noch halten.“ Baumeister bedeutet hier den städtischen Bauverwalter gegenüber dem Werkmeister, welcher der Leiter der von der Stadt unternommenen Bauten war. Es ist gewiß kein bloßer Zufall, daß 23 Jahre nach Annahme dieses neuen Werkmeisters der Bau der Lorenzkapelle vollendet wird und daß 1575 (19 Jahre nach derselben) am Thurm der Kapellentirche zu Unserer Lieben Frau bauliche Veränderungen vorgenommen wurden. Weid's war offenbar das Werk dieses aus der Ferne verschriebenen Werkmeisters. Ein anderer Meister, der bisher unbekannt war, ist der in einer Urkunde des Rottweiler Stadtarchivs vom 3. März 1512 genannte Meister Heinrich Stainmez, Bürger und Sichenpflieger in Oberndorf. Als ältester Baumeister in Rottweil begegnet schon 1380 Meister Conrad der Siette Werkmaister, Bürger zu Rottweil, welcher am 18. Januar 1380 von Heinrich Stäckelin von Espendorf und dessen Frau Katherin eine Wiese um zehu Pfund Heller kaufte (Rottweiler Stadtarchiv). Er war wohl thätig beim Bau des Chors und der Sakristei der Heiligkreuzkirche, sowie bei der ersten Anlage der Kapellentirche zu unser lieben Frauen, welche um die Mitte des 14. Jahrhunderts (vor 1375, resp. vor 1364) fallen. Mit dem Münsterwerkmeister Conrad in Straßburg 1372—1382 wird er wohl nicht identisch sein. Der 1519 als Meister und Bildhauer zu Rottweil genannte, von Klemm erwähnte Conrat Röttlin war schon 1507 Bürger dieser Stadt. Zu septem Jahre am 20. Dezember verkaufte er an Hans Michel Lutz und Cunrat Hann, Rathsfreunde zu Rottweil 1 Pfund Heller jährlichen Vorzinses von seinem Haus und Gärtlein vor der „hohen Brng“ um 20 Pfund Heller (Stadtarchiv Rottweil). Ein späterer Künstler in Rottweil war der 1628 genannte Hans Engelfrid, Bildhauer, der 1 fl. 3 Bazen 8 Heller Stener zahlte (ebenda). Er war wohl thätig beim Bau des Kapuzinerklosters, dessen Grundstein am 2. Juli 1627 gelegt wurde.

Ueber schwäbische (Ulmer) Miniatur-, insbesondere Brief- und Kartenmaler.

Von Amtsrichter a. D. Beck.

(Fortsetzung.)

Die nächsten Blätter enthalten die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi, die Verkündigung der Hirten, die Anbetung der heiligen drei Könige, die Darstellung im Tempel u. s. w.; die Initiale B zu Anfang des Psalters nimmt die ganze Seite ein. Aus dem gleichen Kloster

stammen drei in derselben Bibliothek jetzt befindliche Martyrologien vom 12. Jahrhundert „mit streng stilisierten Darstellungen eigentümlichem Typus der religiösen, architektonischen zc. Darstellungen“ (meist rothen und schwarzen Federzeichnungen), von welchen sich Proben in v. Hefners Trachtenwerk, I, auf Tafel 70, 75 D-M. finden (zu vgl. auch Kugler, Kleine Schriften, No. 229). Noch ist hier ein unter Abt Konrad (1169—93) zu Zwiefalten geschriebenes Passionale in 3 Bänden mit fast nur flüchtig illuminirten Zeichnungen zu erwähnen. Das Benediktinerkloster Ochsenhausen besaß nach Georg Weisenhof's kurzer Geschichte desselben (S. 47 f., zu vgl. auch mit Phil. Wilh. Gerken, Reisen durch Schwaben zc., Stendal, 1783, I, S. 115) eine Reihe sehr alter und vorzüglich schöner, zum Theil mit Malereien geschmückter, durch Klosterangehörige verfertigte Handschriften, schon aus dem 9., 10., dann 12. und 13. Jahrhundert, welche wahrscheinlich nach der Säkularisation in die fürstlich Württemberg'sche Bibliothek nach D e s t e r r e i c h gewandert sind. Aus N e r e s h e i m, gleichfalls O. S. Bened., lagen auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Augsburg im Jahre 1886 folgende, im fürstlich Thurn- und Taxis'schen Besitze befindliche Manuskripte vor: Euentfels (Deutsche) Weltchronik auf Pergament vom 13. Jahrhundert; ein Missale Benedictinum aus dem 15. Jahrhundert und zwei Libri precum von der gleichen Epoche. Aus S c h u s s e n r i e d Norbertinerordens befindet sich auf der Stuttgarter öffentlichen Bibliothek eine für den Grafen Eberhard im Bart von dem Mönch, nachmaligen Abt Heinrich D e s t e r r e i c h e r (s. über denselben, Beck, Schussenried zc., S. 23, und „allgemeine deutsche Biographie“, XXIV, S. 517—518) im Jahre 1491 verfertigte, schönverzierte Pergamenthandschrift des Columella „von den puren Geschäften“. Vielleicht ist das auf derselben Bibliothek aufbewahrte, schöne, geschriebene und geschmückte Gebetbuch des genannten Fürsten (s. darüber Beck in Hofe's Pastoralblatt, VIII, 1890, Nr. 4, S. 15) gleichfalls eine Arbeit aus der kunstvollen Hand dieses Schussenrieder Mönches?! — Aus dem Cistercienservinnenstifte W u t t e n z e l l stammen vielleicht folgende auf der Augsburger Ausstellung zu sehen gewesen, jetzt im Besitze des Grafen v. Törring befindlichen Manuskripte: eine Biblia pauperum, lateinisch-deutsche Handschrift mit Federzeichnungen aus dem 14. Jahrhundert; eine deutsche Reimbibel mit 149 Malereien auf 240 Blättern auf Pergament aus dem 13. Jahrhundert; eine Bibel in deutschen Versen mit Handzeichnungen auf Papier aus dem Jahre 1403; ein liber horarum mit Miniaturen und Borduren auf Pergament aus dem 15. Jahrhundert; aus derselben Zeit ein römisches Rituale auf Pergament, sowie ein Psalterium auf Pergament mit Initialen und Miniaturen aus dem 12. Jahrhundert. In den bedeutendsten und merkwürdigsten Schätzen der zeichnerischen Künste in Schwaben im 15. Jahrhundert zählt jedenfalls das sogenannte „W o l f e g g e r H a u s b u c h“, welches leider eine Reproduktion immer noch nicht erfahren hat. Es ist dies ein im Besitze des Fürsten v. Waldburg-Wolfegg-Waldsee befindlicher

Folioband mit einer Anzahl theilweise kolorirter Federzeichnungen gemischten, aber sehr interessanten Inhalts von (unbekannter) Meisterhand auf Pergament. Sämmtliche Zeichnungen sind mit breiter Feder frei und meisterlich ausgeführt, nur selten etwas schraffirt, und scheinen theils bestimmt gewesen, in Miniatur beendigt zu werden, womit bei einigen Köpfen sowie Initialen des Textes bereits ein Anfang gemacht wurde, wie auch die Rüstungen und Wappen an mehreren Stellen in Gold und Silber unterlegt sind. Nach einer einleitenden „ars memorativa“ folgen sieben reichhaltige, je eine ganze Blattseite einnehmende Vorstellungen, welche den Einfluß der Planeten auf die Beschäftigung der Menschen durch Volks-scenen veranschaulichen sollen; die personificirten Himmelskörper treten in Rüstung und Fähnlein führend zu Pferde auf, darunter die Luna, welche E. F ö r s t e r in seinen Denkmälern zc. III, Abth. 3 besonders beschrieben und reproducirt hat. Die nächsten 7 Blätter enthalten die nachfolgenden Volks-scenen, deren jede zwei gegenüberliegende Seiten einnimmt: 1) Ein öffentliches Badhaus, wo im offenen Fenster ein Lautenschläger sitzt; im anstoßenden Hofe mit Springbrunnen gewahrt man einen bekränzten Herrn an einem Tische mit Erfrischungen und mehrere lustwandelnde Paare. 2) Ein sogenanntes Weiberhaus, auf dessen Zugbrücke ein Herr Fischern und Entenjägern zuschauet; eine Gesellschaft Städter fährt in einem Nachen umher, andere promeniren. 3) Zwei Ritter in Stechhelmen turniren; unter den vielen umherstehenden Zuschauern mehrere Kavaliere zu Pferd, Damen hinter sich. 4) Wieder zwei turnirende Ritter. 5) Eine Gesellschaft Kavaliere und Damen wird von dem Herrn einer stattlichen Burg empfangen, die über ein Dorf im Hintergrund emporragt. 6) Der Hofraum einer Burg mit Herren und Damen in Unterhaltung; ein Stallknecht striegelt ein Pferd; ein anderer wirft Haber; im Hintergrund bemerkt man einen Menschen mittelst einer Falle an den Beinen aufgehängt. 7) Eine gemischte Gesellschaft bei einer Erfrischung im Freien neben einem Wald-bache, wird durch einen Narren, der einen Kolben führt, unterhalten; daneben ein Springbrunnen und ein auf einer Platte sitzender Pfan. Der Bach treibt ein Mühlrad. Auf einige Blätter mit Recepten und Medicamenten folgt die Darstellung eines Bergwerks mit Bergleuten bei der Arbeit, in einer Landschaft mit weitem Horizont, in deren Vordergrund Reisende von Straßenräubern angefallen werden — „höchst ausführliche Federzeichnung in Saftfarben beendigt“. Auf mehrere Blätter Text über Münz-wesen, Berechnung der edlen Metalle nach dem Feingehalt zc. folgen verschiedene theils auf beiden Seiten in derselben Weise ausgeführte Blätter mit Ballisten, Kanonen und Lafetten, Mauerbrechern und anderem Kriegsgewehr, darunter die auf vier zusammenhängenden Blättern ausgeführte Zeichnung eines Geschützes und Wagagezuges, von Armbrustschützen und einem Fähnlein Reiter mit aufgebundenen Helmen eskortirt; Musik an der Spitze. Ferner das Lager eines deutschen Bundesheeres von einer Wagenburg umgeben, wo ein Kaiser vor einem großen Zelte, von dem

der Reichsadler weht, Bottschaften entgegennimmt; umher kleinere Zelte mit den Bannern von Württemberg zc.: hier Soldaten beim Würfelspiel vor einer Bude; dort andere, unter denen Streit ausbricht; am verrammelten Thor Reiter Einlaß begehrend, vor welchem Bettler neben Pferdecadavern gelagert sind. (Auf zwei Blättern.) Dazu eine interessante Anleitung zur Buchsenmeisterei mit folgendem Eingang: „Item das hort ein buchsenmeister zu. Er sol got vor augen hau wann er so mit der buchsen und pulver umk geet. So hat er synen grosten seynt vor ym zc.“ Zum Schluß noch verschiedene Regeln und Recepte. Diese geistreichen Entwürfe, die uns an der Hand eines Zeitgenossen so lebhaft mitten in das schwäbische Volks- und Feldleben jener Epoche hineinversetzen, weisen nach Formengebung und Text (insbesonders Versen mit ihren süddeutschen Spracheigentümlichkeiten) auf schwäbischen Ursprung hin und zwar will E. Harz in seinem interessantem, aber nicht überzeugenden Versuche, Zeitblom auch als Kupferstecher feststellen (Leipzig, Rudolf Weigel, 1860, 57 S.) von wegen der Verwandtschaft einer Reihe von im Amsterdamer Museum befindlicher Kupferstiche mit den Entwürfen des Wolfegger Kunstbuches den Meister beider in keinem Geringern als in Zeitblom finden, während Förster die Entwürfe, namentlich von Luna, Mars und Venus und der Doppelblätter Martin Schongauer oder wenigstens einem dieser nächstehenden Meister zuschreiben möchte, woran bloß so viel als sicher anzunehmen, daß ein schwäbischer Meister der Urheber der Darstellungen ist, welcher vielleicht nie mehr errirt werden wird. — Unter den paar Hundert Nummern von aus schwäbischen Klöstern stammenden, jetzt in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart befindlichen Handschriften, als Brevieren, Missalen, Passionalen, Evangelarien zc., über welche leider immer noch ein gedruckter Katalog abgeht, sollen weiter hier noch hervorgehoben sein zwei dem früheren Benediktinerkloster Komburg angehörige, von Dibdin a. a. D., III, S. 147 und 149 beschriebene lateinische Psalter, einer auf Pergament aus dem 10. Jahrhundert mit einer großen Anzahl merkwürdiger, den Inhalt der Psalmen darstellender Gemälde, der andere gleichfalls auf Pergament aus dem 12. Jahrhundert mit Miniaturen und eigentümlichem Einbände; ein Evangelarium (Nr. 71 des Verzeichnisses) des vormaligen Benediktinerklosters Alpirsbach im Schwarzwald aus dem 11. Jahrhundert, dessen Evangelistenzeichnungen noch in die Anfangsperiode der Kunst gehören und daher sehr wichtig sind. Ein aus dem Benediktinerkloster Wengenbach im Schwarzwald stammendes, später dem Fürsten v. Soubise gehöriges, von Dibdin a. a. D., S. 148 verzeichnetes Evangelienbuch auf Pergament aus dem 12. Jahrhundert mit schön gemalten Bildern des hl. Hieronymus, der Evangelisten u. s. w.; voran steht ein Exultet mit Noten, dann folgen die Canones; die Initialen gehören ihrem Charakter nach in das 11. und 12. Jahrhundert. Die eigentlichen Bilder nehmen stets eine ganze Seite ein und zeigen in durchaus hellen Farben: die vier Evangelisten auf Thronesseln, die Frauen am Grabe, die Himmelfahrt Christi, die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi, das Abendmahl und die Ausgiehung des heiligen Geistes; ein solches aus gleicher Zeit wieder aus Komburg und viele andere (S. Stälin, Geschichte und Beschreibung zc. insbesondere der kgl. öffentlichen Bibliothek in Stuttgart zc. in Memmingers württembergischen Jahrbüchern, 1837, S. 293—387). Nicht minder reich an alten, zum Theil bemalten, meist aus den Klöstern Weingarten, Zwiefalten, Wiblingen, Mergentheim, Echththal zc. stammenden Handschriften ist, wie wir bereits gesehen, die kgl. Hand- (oder Privat-) Bibliothek in Stuttgart. Unter den kleineren Stiften that sich namentlich das schon genannte Wengenstift der regulirten Chorherrn des hl. Augustin zu Ulm, auf welches Ulms Kunstleben sichtlich von bedeutendem Einfluß war, auf dem Gebiete der Kunst und i. sp. auch der Miniaturmalerei sehr hervor. So rühmt schon der bekannte Brunschius den Probst Berthold III, genannt Keger alias Bed (1405—1425), über dessen künstlerische Thätigkeit, die unter dem Titel: „Wenga s. informatio historica de exemti collegii ad insulas Wengenses can. Reg.“ bekannte von Prälat Michael III. Kren verfaßte Monographie dieses Klosters auf S. 61, der 6. Theil des großen Klosterwerkes: „Collectio scriptorum historico monastico — ecclesiasticorum variorum religiosorum ordinum“ näheren Aufschluß gibt, als „illustrator egregius“. Von Bertholds Nachfolger, Probst Ulrich I. Etobel aus Langenan (1425—1445), wird a. a. D. S. 62 u. A. berichtet: „Novum Psalterium Majus cum Hymnario et duas partes Antiphonarii unam de tempore, alteram de Sanctis; in membrana eleganter scriptas procuravit pro Choro“; von Probst Konrad III. von Mindheim (S. 73): „bibliotheca nostra sub ipso sua habuit primordia, quam ditavit insignibus aliquot libris Membranaceis“. Unter dem aus Undersdorf (alias Undersdorf) in Altbayern stammenden Probst Eitel Tösel (1489—97) dem gelehrten Stiftsdekan P. Kaspar wurde eine Menge, auf S. 87—88 verzeichneter Manuscripte, Missale, Psalterien zc. theils selbst geschrieben, theils sonst angeschafft. Ein vorzüglicher scriptor war Probst Johs. II. Mann aus Ulm (1497—1514), welcher viele „propria exarata manu scripta“ (S. 92) hinterließ, darunter: „Constitutiones Illuminatissimi Doctoris S. Augustini Patris nostri declaratoriae, per Reverendum in Christo Patrem Udalricum Praepositum Undersdorfensis Monasterii ex Commissionem Apostolicam nobis traditae. Has constitutiones singulari industria et characteris Elegancia scripsit, nomenque proprium addidit: Per me Joannem Mann Professum Monasterii in Insulis“. — Was Alles an diesen Schätzen der Miniaturmalerei ist aber nicht im Laufe der Jahrhunderte theils unter dem Zahne der Zeit, theils durch Unverstand, Gewalt, Zerstörung, Feuer und Brand, beim Fluchten zc. verloren, beziehungsweise zu Grunde gegangen? Daß Wenige, was aus der Zeiten Sturm und Graus gerettet, findet sich da und dort in fürstlichen beziehungsweise öffentlichen Bibliotheken und Sammlungen, weniger in Privathänden zerstreut. Eine der am alten und ehr-

fahrt Christi, die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi, das Abendmahl und die Ausgiehung des heiligen Geistes; ein solches aus gleicher Zeit wieder aus Komburg und viele andere (S. Stälin, Geschichte und Beschreibung zc. insbesondere der kgl. öffentlichen Bibliothek in Stuttgart zc. in Memmingers württembergischen Jahrbüchern, 1837, S. 293—387). Nicht minder reich an alten, zum Theil bemalten, meist aus den Klöstern Weingarten, Zwiefalten, Wiblingen, Mergentheim, Echththal zc. stammenden Handschriften ist, wie wir bereits gesehen, die kgl. Hand- (oder Privat-) Bibliothek in Stuttgart. Unter den kleineren Stiften that sich namentlich das schon genannte Wengenstift der regulirten Chorherrn des hl. Augustin zu Ulm, auf welches Ulms Kunstleben sichtlich von bedeutendem Einfluß war, auf dem Gebiete der Kunst und i. sp. auch der Miniaturmalerei sehr hervor. So rühmt schon der bekannte Brunschius den Probst Berthold III, genannt Keger alias Bed (1405—1425), über dessen künstlerische Thätigkeit, die unter dem Titel: „Wenga s. informatio historica de exemti collegii ad insulas Wengenses can. Reg.“ bekannte von Prälat Michael III. Kren verfaßte Monographie dieses Klosters auf S. 61, der 6. Theil des großen Klosterwerkes: „Collectio scriptorum historico monastico — ecclesiasticorum variorum religiosorum ordinum“ näheren Aufschluß gibt, als „illustrator egregius“. Von Bertholds Nachfolger, Probst Ulrich I. Etobel aus Langenan (1425—1445), wird a. a. D. S. 62 u. A. berichtet: „Novum Psalterium Majus cum Hymnario et duas partes Antiphonarii unam de tempore, alteram de Sanctis; in membrana eleganter scriptas procuravit pro Choro“; von Probst Konrad III. von Mindheim (S. 73): „bibliotheca nostra sub ipso sua habuit primordia, quam ditavit insignibus aliquot libris Membranaceis“. Unter dem aus Undersdorf (alias Undersdorf) in Altbayern stammenden Probst Eitel Tösel (1489—97) dem gelehrten Stiftsdekan P. Kaspar wurde eine Menge, auf S. 87—88 verzeichneter Manuscripte, Missale, Psalterien zc. theils selbst geschrieben, theils sonst angeschafft. Ein vorzüglicher scriptor war Probst Johs. II. Mann aus Ulm (1497—1514), welcher viele „propria exarata manu scripta“ (S. 92) hinterließ, darunter: „Constitutiones Illuminatissimi Doctoris S. Augustini Patris nostri declaratoriae, per Reverendum in Christo Patrem Udalricum Praepositum Undersdorfensis Monasterii ex Commissionem Apostolicam nobis traditae. Has constitutiones singulari industria et characteris Elegancia scripsit, nomenque proprium addidit: Per me Joannem Mann Professum Monasterii in Insulis“. — Was Alles an diesen Schätzen der Miniaturmalerei ist aber nicht im Laufe der Jahrhunderte theils unter dem Zahne der Zeit, theils durch Unverstand, Gewalt, Zerstörung, Feuer und Brand, beim Fluchten zc. verloren, beziehungsweise zu Grunde gegangen? Daß Wenige, was aus der Zeiten Sturm und Graus gerettet, findet sich da und dort in fürstlichen beziehungsweise öffentlichen Bibliotheken und Sammlungen, weniger in Privathänden zerstreut. Eine der am alten und ehr-

würdigen Denkmälern der Schreiberei und Malerei der Vorzeit reichsten Bibliotheken in Deutschland ist die herzoglich Braunschweigische Bibliothek zu Wolfenbüttel. Ist sie auch an sich noch nicht so alt und datirt sie ihre Entstehung erst in die Mitte des 16. Jahrhunderts, so wurde doch gleich nach ihrer Gründung, also in hiesür noch sehr günstigen Zeiten, hauptsächlich auf uralte und alte Erwerbungen an Handschriften und dgl. sorgfältig Bedacht genommen; insbesondere war der (1579 geb.) Herzog August der Jüngere ein ungemeiner Förderer dieser Bibliothek, welcher in ganz Europa eigene Bücherjäger, Büchergeschäftssträger, Agenten u., so zu Augsburg den Phil. Heinhofen und Elias Ehinger, in Stuttgart den Haupttheologen Joh. Val. Andrea, zu Nürnberg den Rath Forstenhäufer, in Paris die beiden Biquets, zu Rom den berühmten Jesuiten und Universalgelehrten Athanasius Kircher u. s. f. unterhielt. Letzterer verehrte im Jahre 1666 dem Herzog ein werthvolles, noch heute in der Bibliothek befindliches „*Evangelium syriacum vetus*“ aus dem Jahre 634 „für die vielfachen ihm erwiesenen Wohlthaten“. Dieser glänzendste Sammlereifer, durch die überaus günstigen Zeiten des 30jährigen Krieges unterstützt, führte damals aus allen Weltgegenden die kostbarsten, seltensten literarischen Schätze nach Wolfenbüttel. Beispielsweise finden sich daselbst aus schwäbischen Klöstern, so auch aus Schussenried verschiedene alte Druckwerke. Aber auch unter den handschriftlichen Schätzen, der Stärke dieser unvergleichlichen Bibliothek, bei denen leider nur sehr selten die Herkunft angegeben ist (was ja bei mündlichen Arbeiten die Regel, denn nur in den seltensten Fällen haben ihre Urheber es der Mühe werth gefunden, sich zu nennen; ihr Ruhm fällt unausgesprochen dem Orden und Kloster, dem Abt oder Propst zu), scheint Einiges schwäbischen Ursprungs zu sein. Abgesehen von einem aus dem 11. Jahrhundert stammenden *Psalterium cum calendario* (124 Blätter in Folio; Schönemann a. a. D., I, Nr. und S. 32), einer gleichzeitigen Musikhandschrift: „*Boethius de musica et Ottonius Cluniacensis. Enchiridion music.*“ (vielleicht aus dem Ulrichskloster in A. ?, Schönemann a. a. D., I, S. 34, Ziff. 35) und einem „*Evangelium latinum*“ auf 181 Blättern aus dem Jahre 1194 (a. a. D., I, S. 38, Ziff. 45), ist es insbesondere ein mit den schönsten Gemälden der oberdeutschen Schule aus der Mitte des 15. Jahrhunderts geschmücktes deutsches Gebetbuch (200 Blätter des feinsten Pergaments), welches in Schwaben und vielleicht in einem Kloster entstanden sein dürfte. Nach den „100 Merkwürdigkeiten u.“ dieser Bibliothek von D. P. C. Schönemann zeigt keine von allen a. Wolfenbüttlern Handschriften soviel Leben, Ausdruck und Farbenpracht der Bilder, wie diese zu dem Kleinsten aller dortigen Handschriften (nur 4“ hoch 3“ breit). Außerdem ist das Büchlein überall mit den geschmackvollsten größeren und kleineren Anfangsbuchstaben in allen möglichen Farben und Schattirungen geschmückt, die das Auge jedes Kenners erkennen. Im Einzelnen werden in der citirten Schrift folgende Blätter hervorgehoben:

Blatt 1. Die Abnahme vom Kreuze. Gegenüber.

Blatt 2a beginnt der Text mit prächtiger Initiale O, von sehr geschmackvoller Mandelsteineingefahrt: „das ist sant Augustinus gepet zu unser lieben frauen Bund Johanneu ewangelistam dem got sein muter entspalch an den fron Cremp“.

Blatt 10b. Christus am Kreuze. Rechts Maria im blauen Mantel, ohnmächtig, von Johs. unterstützt; links Kriegsknechte u. s. w. Gegenüber.

Blatt 11a. „Der Sequenz, Stabat mater dolorosa, von vnser lieben frauen“, mit schöner Mandelsteine und Initiale.

Blatt 19b. Christus am Oelberg, betend in der Nacht. Oben auf einem Felsen ein Engel, ihm den Kelch darreichend, und über dem Engel Gott Vater im Himmel in einer Glorie. Rechts im Mittelgrunde die schlafenden Jünger; weiterhin Judas und Kriegsknechte, durch eine Pforte eintretend. Oben der Mond, hinten die Morgendämmerung. (Schluß folgt.)

Die „deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ auf der Münchener Jahresausstellung.

Von Pfarrer Schiller in Thannheim.

Zu Anfang des Jahres 1893 hat sich in München die „deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ konstituiert, über deren Satzungen und Absichten das „Archiv“ früher berichtet hat (1893 S. 33 f.).

Die Gesellschaft zählt nun beinahe 600 Mitglieder, darunter viele Bischöfe und fast alle Künstler und Kunstfreunde, deren Namen im katholischen Deutschland einen Klang haben.

Die erste Jahresmappe, welche im Sommer 1893 ausgegeben wurde, enthielt einige Werke echt religiöser, christlicher Kunst, freilich auch Werke, die zwar in rein künstlerischer Hinsicht bedeutend waren, aber vom religiösen Standpunkte aus betrachtet die Kritik etwas herausfordern konnten.

Die zweite Mappe wird demnächst erscheinen. Dieselbe wird Zeugnis davon ablegen, daß die Künstler der Gesellschaft sich etwas sagen lassen, daß sie die begründete Kritik nicht einfach ignorieren, sondern sich ernstlich zu Herzen genommen haben.

Auf der am 1. Juni eröffneten Münchener Jahresausstellung sind drei Kunstwerke von Mitgliedern der „deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ zu sehen: ein Gemälde von Gerhard Fugel (das „Abendmahl“) und zwei Skulpturen von Busch (Altar) und Waderé („*Rosa mystica*“).

Wer die Bilder dieser Künstler in der ersten Jahresmappe gesehen und diese Ausstellungs-bilder damit vergleicht, muß anerkennen, daß in letzteren ein großer Fortschritt in der Richtung der Religiosität, der kirchlichen Auffassung sich kundgibt.

Ueber Fugels „Abendmahl“ schreibt ein katholischer Münchener Kunstkritiker in dem liberalen „Generalanzeiger“: „Der biblische Stoff

ist weniger in religiösem, als vielmehr in kirchlichem Sinne behandelt. Von diesem Grundfehler abgesehen, verdient das rein Malerische an dem Bilde alles Lob. Alle technischen Aufgaben der Perspektive, Luft- und Farbenbehandlung sind mit Geschmad und Geschick gelöst, die Komposition im Raume ist sehr glücklich berechnet, wirkt kunstvoll, ohne künstlich zu sein, und die Individualisirung der Figuren ist, soweit es die im Großen und Ganzen bei allen Beteiligten gleiche Grundstimmung und der gehobene Stil der Gesamtaufassung zuließe, mannigfaltig und ausdrucksvoll.“ „Mit dem Fugel'schen „Abendmahl“ (und dem Firl'schen „Glauben“) schlägt die Münchener Kunst, soweit sie als religiöse Malerei im Glaspalaste aufgetreten ist, die übrige deutsche Kunst vollständig.“ — Wenn ich nicht irre, ist auch Firl Mitglied der „Gesellschaft für christliche Kunst.“ Nach diesem kompetenten, unverdächtigen Urtheile haben wir also in unserer Gesellschaft Künstler, die, was das künstlerische Können betrifft, an der Spitze der religiösen Künstlerschaar Deutschlands gehen. Mehr als dieses Lob freut uns aber, was der genannte Kritiker über die religiöse Auffassung, den religiösen Stil des Bildes sagt. „Der biblische Stoff ist weniger in religiösem, als vielmehr in kirchlichem Sinne behandelt.“ Was heißt dies anders als: er ist im gläubig-katholischen Geiste aufgefaßt. Der jedenfalls protestantische Kritiker ist der Ansicht: „Die spiritualistische Behandlung drückt nach unserem Gefühle den realen Wert nieder, statt, wie beabsichtigt, ihn zu heben!“ — In den Augen des Katholiken hebt diese Behandlungsweise in der That den Werth des Kunstwerks.

Fugel's „Abendmahl“ ist in der That durch und durch katholisch. Es stellt den Moment dar, da Jesus dem Lieblingsjünger die heilige Hostie reicht. Die Frau des Herrn ist voll Hoheit und Heiligkeit; die des hl. Johannes der Typus eines kommunizierenden Heiligen, während in den anderen Aposteln die Andacht vor und nach der hl. Kommunion, in Judas die Wirkung einer unwürdigen Kommunion ebenso kraftvoll als ergreifend zum Ausdruck kommt. Idealismus und Realismus vereinigen sich in dem Bilde zu einem den religiösen und den künstlerischen Anforderungen gleich entsprechenden Kunstwerke; in früheren Werken Fugel's, auch in der „Grablegung“ der ersten Mappe, ist mit Recht noch zu viel Realismus gefunden worden.

In der plastischen Abtheilung der Ausstellung im Glaspalaste sind zwei Werke von Mitgliedern der „Gesellschaft für christliche Kunst“ ausgestellt. Das eine ist vom H. Präbidenten der Gesellschaft, von Bildhauer Busch in München. Es ist ein gothisches Altarwerk; in der Mitte sitzt Maria mit dem Kinde auf einem Throne, während zu beiden Seiten größere Gruppen singender und musizierender Knaben stehen und knien. Letztere sind von einer anmuthigen Frische, Naivetät und Individualität, die den Beschauer entzückt. Maria und das hl. Kind sind durchaus edel. Der ornamentale und architektonische Theil

ist einfach, aber ungemein fein und geschmadvoll, das Ganze originell. Wir beglückwünschen die Kirche oder Kapelle, die den Altar besitzen wird. Er ist nicht auf Bestellung gefertigt und noch nicht angekauft. Möchte doch der hochbegabte, gutgefunte junge Künstler bald Gelegenheit bekommen, für Kirchen, nicht bloß für's Atelier religiöse Kunstwerke zu schaffen! Möchten die Kirchenvorstände allmählich einsehen lernen, daß schlechte Pusch- und Duzendwaare keine würdige Ausstattung für ein Gotteshaus abgebe. Originalwerke bedeutender Künstler sind freilich ungleich theurer als Fabrikwaare aus Gips oder Masse. Aber wenn irgendwo, so soll hier der Grundsaß Anwendung finden „non multa, sed multum!“ Ist Geldmangel, dann schaffe man Weniges an, aber nur Gutes, Echtes!

Das andere plastische Werk ist eine Madonna, „Rosa mystica“, von Waderé. Die hl. Jungfrau hat eben des Engels Botschaft vernommen und kniet nun am Boden, über das süße Geheimniß nachsinnend, das in ihrem Schooße sich vollzogen. Der Ausdruck ihres schönen Antlitzes ist so gottinnig, die ganze Haltung und Gewandung so feulich und edel, daß ich gestehe, niemals ein Madonnenbild gesehen zu haben, das mich so fromm und rein angemuthet hätte, wie dieses. Dabei ist die Skulptur von höchster künstlerischer Vollendung. Sie wird wohl von der Jury mit einer I. Medaille gekrönt werden. Das Werk zeigt, daß Waderé wie Fugel hinsichtlich des religiösen Geistes und Geschmacks große Fortschritte gemacht hat. Wenn wir diese der „Gesellschaft für christliche Kunst“ zu verdanken haben, dann hat diese schon Bedeutendes geleistet und hat sie Anspruch auf das lebhafteste Interesse und die Unterstützung aller derer, welchen die Sache der christlichen Kunst, der christlichen Religion am Herzen liegt.

Möchten diese Künstler auf dem betretenen Weg fortschreiten, unbeirrt durch den Spott oder die Kritik unchristlicher, unkirchlicher Kunstkritiker! Man kann sich der Kirche Christi nicht widmen, ohne an deren und ihres Stifters Schickial theilzunehmen, ohne Spott und Anfeindung zu ernten. Es läßt sich das, was am modernen Realismus in der Kunst Berechtigtes ist, recht wohl vereinbaren mit dem katholischen christlichen Idealismus und Supernaturalismus.

Möchten sich diese Künstler aber auch nicht entmuthigen lassen, wenn sie in kirchlichen Kreisen nicht allsobald das gehoffte Verständniß und Entgegenkommen finden. Das Kunstverständniß des kirchlichen Publikums, auch des gebildeten, steht theilweise noch auf niederer Stufe. Man weiß den Werth eines wahren Kunstwerks, den Werth eines Originalkunstwerks vielfach noch nicht zu schätzen, den Unwerth und die Unwürdigkeit der fabrikmäßig gefertigten Duzendwaare, der handwerksmäßig gemachten Puschwaare noch nicht zu beurtheilen. Es bedarf längerer Zeit, um das wünschenswerthe Interesse und Verständniß für die selbständig schaffende echte Kunst in weitere Kreise zu tragen.

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.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Postbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Fracs. 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.

Nr. 9.

1894.

Der angebliche Ravensburger Bildschnitzer Friedrich Schramm.

Von Max Bach in Stuttgart.

(Schluß.)

Wer mit den mittelalterlichen Legenden auf Kunstwerken einigermaßen bekannt ist, wird sofort sehen, daß der Wortlaut dieser Inschrift unmöglich korrekt sein kann. Es hat keinen Sinn zu sagen eine Tafel sei geschnitten, und auch abgesehen davon trägt die ganze Inschrift so sehr den Stempel des Gemachten, Gefälschten an sich, daß darüber kein Zweifel sein kann. Aus der ganzen Kunstgeschichte ist mir kein Beispiel bekannt, wo Bildschnitzer und Maler zugleich auf einem Altarschrein genannt werden. So hat sich z. B. die bekannte Inschrift auf dem Altar aus Münster, bei Augsburg, wo die beiden Künstler Schühlein und Zeitblom genannt werden, als gefälscht erwiesen. Was nun den Maler Christoph Keltenhofen anbelangt, so kommt allerdings ein solcher im Jahre 1506 in den Ravensburger Bürgerlisten vor als aus Augsburg gebürtig, ferner 1506 und 1515 ein Meister Friedrich, Bildhauer; der Name Schramm erscheint im evangelischen Taufregister erst 1566, hat also gar keine Beziehung zu dem angeblichen Bildhauer. Man sieht auch hier, wie man aus einzelnen urkundlichen Aufzeichnungen einfach Namen schuf und Kombinationen machte, ohne darauf zu achten, ob sie auch in den Rahmen der Zeit paßten. Ähnlich verhält es sich mit dem Maler Peter Tagbrecht, welchem zwei Tafeln in der Stuttgarter Gallerie und andere Bilder zugeschrieben werden; man fand in den Rathsprotokollen vom Jahr 1471 und 1478 zwei Ausgabeposten über Ausführung untergeordneter Arbeiten für die Stadt und war gleich bereit, diesen Fachmaler zum bedeutenden Künstler zu stempeln.

Nach einer andern Quelle¹⁾ malten zu Anfang des 14. Jahrhunderts die Maler Holbein und Tagbrecht (sic) den Kreuzgang im Karmeliterkloster „mit vill schön Figuren aus der Bibel“. Auffallenderweise weiß davon der neueste Geschichtsschreiber Hafner nichts, auch in dessen Zusammenstellung von Ravensburger Künstlern kommen diese Namen nicht vor.²⁾

Wie kommt nun aber Hirscher dazu, seine Madonna als von einem Bildhauer Schramm herrührend zu bezeichnen? Antwort: man hat ihm diesen Bären aufge-

¹⁾ Korrespondenzblatt des Gesamtvereins 1856, S. 94 ff. Nach neueren Forschungen stammen diese Fresken erst aus dem 15. Jahrhundert, der Bau des Klosters begann überhaupt erst, wie Bochezer im „Diözesanarchiv“ urkundlich nachgewiesen hat, nach 1390; von einer schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts bestehenden Künstlerfamilie „Holbein“ und „Tagbrecht“, wohl richtiger Tagbrecht, wissen die neueren Chronisten Ravensburgs nichts zu berichten. Die Holbeine waren bekanntlich im 14. Jahrhundert Besitzer verschiedener Papiermühlen in Ravensburg, und eines Malers Peter Tagbrecht wird in öffentlichen Urkunden nur zweimal Erwähnung gethan und zwar 1471 und 1478, doch kommt der Name in Ravensburg noch bis 1550, aber ohne Bezeichnung als Maler vor. Aus den von Hafner (Württ. Vierteljahressh. XII, S. 121) mitgetheilten Notizen geht übrigens durchaus noch nicht hervor, ob dieser Tagbrecht Kunstmaler im höheren Sinn war und die Zuweisung von Altargemälden in der ehemaligen Abel'schen Sammlung ist eine reine willkürliche. Diese Tafeln stammen ohne Zweifel auch aus der Herrich'schen Sammlung. Vergl. II. Bericht d. Verh. d. Ulmer Alterth.-Vereins 1844, S. 30. Von einer Ravensburger Kunstschule kann somit vorerst noch nicht die Rede sein; man kennt zwar einige Namen aber keine Werke, und alles, was man bisher mit den hochklingenden Namen Holbein u. s. w. bezeichnen wollte, ist reine Erfindung, einer Zeit entsprossen, wo die Kunstgeschichte noch in der Wiege lag und der Laufe von Gemälden ein Mißbrauch getrieben wurde, welchen die neuere Kritik und Forschung entschieden zurückweisen muß.

²⁾ Vierteljahressh. für Landesgeschichte 1889 Seite 121.

bunden! Und zwar steckt mit großer Wahrscheinlichkeit der ehemalige Besitzer dieser Figur Herr Maler und Zeichenlehrer Herrich dahinter, welcher, wie Beck mittheilt, in den 20—40er Jahren zu Ravensburg einen schwungvollen Alterthumshandel trieb und dabei nicht immer redlich zu Werke gieng. Schon das alte amtliche Inventar der Württembergischen Alterthumsdenkmale vom Jahr 1840 sagt Seite 166 „Holzschnitzbilder vom Jahr 1480 im Besitz des Lehrers Herrich;“ stimmt diese Jahrzahl nicht genau mit der von Dürsch angegebenen? Auch Hasler bespricht im II. Heft der Verhandlungen des Ulmer Alterthumsvereins 1844 die Herrich'sche Sammlung, er erwarb daraus verschiedene Gemälde, worunter sich auch angebliche „Tagbret“ befanden, z. B. der hl. Michael mit der Lanze auf dem Drachen stehend, jetzt in der königlichen Alterthümersammlung, später als Schongauer ausgegeben. Die Hirscher'sche Madonna wird nicht genannt, sie scheint damals schon veräußert worden zu sein.

Außer den schon genannten Werken hat man auch unglücklicher Weise Schramm die Arbeit im Rathhausaal zu Ueberlingen zuweisen wollen, bis vor einigen Jahren Professor Dr. Roder im Ueberlinger Archiv einen Vertragsentwurf fand, nach welchem ein Meister Jakob Ruesz in Ravensburg die Arbeit „in der neuen Stuben“ des Rathhauses ausgeführt hat. Derselbe kommt in den öffentlichen Büchern Ravensburgs von 1482—1497 öfters vor und ist auch der Schöpfer des Hochaltars in der Domkirche zu Chur.¹⁾ Bevor der Name dieses Künstlers bekannt war, haben verschiedene Lokalforscher, besonders auch R. Allgeyer nach dem apokryphen Schramm gefahndet, kamen aber zu keinem Resultat; in den Ravensburger Bürger- und Steuerlisten kommt der Name eben einmal nicht vor und von der angeblichen Jahrzahl oder Inschrift ist nirgends etwas zu finden. Man hat davon nur ganz unklare Zeugnisse aus zweiter und dritter Hand, und die beiden ältesten Quellen Grüneisen-Mauch und Waagen sagen nicht, wo die Jahrzahl oder Inschrift angebracht gewesen

¹⁾ Vobenjeeschriften Heft 18 und 19. Allgem. deutsche Biographie 30. Band. „Archiv“ 1888 Nr. 12.

sein soll; im Gegentheil, aus ihren Aufzeichnungen scheint hervorzugehen, daß auf der Madonnenstatue keine Jahrzahl oder dergl. eingeschnitten war, wie auch jetzt noch keine dort zu entdecken ist. Auch schwankt die Angabe zwischen 1480 und 1487; nach all dem dürfen wir sicher annehmen, daß Hirscher durchaus keine urkundlichen Beweise für die Existenz eines Meisters Schramm in Händen hatte und alles auf die lügenhaften Aussagen des Malers Herrich zurückzuführen ist. Weiter ist sehr unwahrscheinlich, ob der angebliche Hochaltar noch zur Zeit Herrichs vorhanden war, um von der daran angebrachten Inschrift noch eine Abschrift nehmen zu können; offenbar hat Herrich diese Figur seiner Zeit aus irgend einer Kumpelkammer der Kirche erstanden, nachdem der dazu gehörige Altarschrein längst verbrannt und zusammengeschnitten war. Man hat in der Popszeit mit den mittelalterlichen Altären in den Kirchen sehr säuberlich aufgeräumt und höchstens wurden dann einzelne Holzfiguren oder Tafeln noch erhalten, die man dann als altes Gerümpel auf die Kirchhöfen oder an sonstige nicht zum Gottesdienst dienliche Räume geschafft. Auf diese Weise haben alle alten Sammler, Dürsch, Hirscher, Abel und andere ihre Kunstschätze erworben.

Nachträglich finde ich noch, daß schon im ersten Bericht des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm 1843 von einem Verzeichniß der Sammlung von Gemälden und Kunstgegenständen des Malers Herrich die Rede ist, aus welcher besonders hervorgehoben werden: Mehrere Tafeln angeblich von Peter Tagbrett 1487, sowie von den gleichzeitigen Malern Christoph Keltenosen und Friedrich Holbein?¹⁾ Ferner Bilder von Hans Holbein, Hans Löper und Martin Schön zc. Unter den Schnitzereien sollen sich Arbeiten in Holz von Friedrich Schramm 1480 und David Wieser 1630, in Elfenbein von dem Ulmer David Heschler 1649 auszeichnen. Man sieht auch daraus, wie Herrich seinen Kunstschätzen ganz willkürliche Deutungen gab, wie es damals überhaupt gang und gäbe war. Waagen brachte im

¹⁾ Die Holbein sind bekanntlich nur als Ravensburger Papierer nachgewiesen.

Jahrgang 1848 des deutschen Kunstblatts eine sehr dankenswerthe Beschreibung der Hircher'schen Sammlung, beschränkt sich aber leider nur auf dessen Gemälde, von der Madonna erfahren wir nichts weiter. Erst später taucht dieselbe im Berliner Museum wieder auf; das Archiv brachte im Jahrgang 1889 Nr. 8 davon einen Lichtdruck, auch die einst im Besitz des Bildhauers Endres in München befindlichen Skulpturen befinden sich seit 1882 in Berlin. Lübke beschreibt in der III. Auflage seiner Geschichte der Plastik 1880 Seite 692 dieselben, ohne sie übrigens selbst gesehen zu haben. Schließlich erwähnt auch Bode in seiner neuesten Geschichte der deutschen Plastik Seite 187 den Meister Schramm, dem verschiedene bemalte Holzfiguren zuzuschreiben seien, von denen er nur noch zwei kürzlich in das Berliner Museum gekommene kleine Gruppen, die Messe des hl. Gregor und das Martyrium der hl. Katharina nachweisen kann. Sie verrathen einen Künstler vom Ausgang des 15. Jahrhunderts mit seiner zarter Empfindung und fleißiger und tüchtiger Durchbildung, der schon durch Werke des Martin Schön beeinflusst erscheint.

Wenn Pfarrer Dr. Probst in einem Artikel über Schramm in Nr. 5 des „Diözesanarchivs“ von 1889 und weiter im Jahrgang 1890 der Bodenseeschriften die Autorität Dürsch's aufrecht erhalten will, so hat er wohl die Vorgeschichte dieser Madonna und die näheren Umstände, wie dieselbe in den Besitz Hircher's gekommen ist, nicht genügend in Erwägung gezogen. Außer Dürsch erwähnt kein einziger Schriftsteller diese Inschrift, niemand hat dieselbe gelesen, und die ältesten Quellen sprechen nur von Namen und Jahrszahl, welche überdies zwischen 1480 und 1487 schwankt, sagen aber nicht, ob diese Schrift an der Figur selbst angebracht war. Daß dieses thatsächlich nicht der Fall war, lehrt der Augenschein; Dürsch konnte also nur vom Hörensagen sprechen, gesehen hat er diese Inschrift keinesfalls, denn er sagt deutlich: „war einst zu lesen!“

Aus Vorstehendem glaube ich zur Genüge nachgewiesen zu haben, daß der Name Schramm in das Gebiet der Fabel gehört, es ist eben eine der vielfachen Fälschungen,

welche die deutsche Kunstgeschichte, als sie noch in den Windeln lag, erfahren mußte. Ein analoger Fall ist die Tagbret-Frage, die ich mir vorbehalte ein anderesmal zu behandeln.

Der Altarbau der Gegenwart.

III.¹⁾

Zufolge Beschlusses der Generalversammlung von 1892 übernahm der Kunstverein der Diözese Rottenburg die Erstellung eines Seitenaltars in die neugebaute Kirche in Schwenningen. Der frühgothische Stil war durch den Bau vorgeschrieben. Leitendes Prinzip bei Fertigung des Entwurfes war Vermeidung alles Ueberflüssigen, Verbindung großer Einfachheit mit nobler Wirkung und edler Würde, Verlassung der üblichen Schablone mit den Bildnissen. Darum auch hier ganz flache Behandlung der Plankentheile zu beiden Seiten der Nische für die Hauptfigur, — eine sekundäre Behandlung derselben, durch welche nichts erreicht werden soll als eine schöne Ausstattung der unmittelbar an die Statue und Nische anstoßenden Wandflächen. Der einzige Luxus, den man sich verstattete, ist die Beziehung des Metalls zum Holze, und ihr dankt man eine wirkliche solide Pracht des Werkes, welche auf der Abbildung nicht zur Wirkung kommt. Von Metall und gut vergoldet sind nämlich die vier Säulchen, welche den Baldachin der Bildnisse tragen; ferner auch die Giebel- und Firströmnungen des Baldachins, welche überdies in vier große Kristallkugeln auslaufen. Vom Mittelförper läuft an der Rückseite je rechts und links eine oben zinnenartig ausgebrochene Metallschiene aus, welche die Stange und die Ringe zum Aufhängen des Teppichs maskirt; an den Enden werden diese Schienen von zwei weiteren Metallsäulen aufgenommen und aus diesen Säulen steigt je ein schön geschwungener Bogen auf, der eine Lampe trägt (diese Säulen bilden den äußersten Abschluß; daß die zum Schutz des Vorhangs angebrachte Holztafel seitlich über sie vorsteht, ist ein Versehen). Durch die Altarkolosse verwöhnten Augen wollte dieses Altarwerk, wie wir vernehmen, schon zu

¹⁾ Siehe „Archiv“ 1893 Nr. 1 u. Nr. 9.

sein und zu wenig substantiös erscheinen; ein zarteres und kunstfinnigeres Auge wird das als Vorzug begrüßen und mit unserm Bestreben gern sich versöhnen, die allmählig in's Un Sinnige und Rohe gesteigerten Höhen- und Breitenmaße unserer Altarüberbauten vernünftig zu reduciren. Zu seiner vollen Wirkung wird der Altar allerdings erst kommen, wenn einmal seine Rückwand mit dem richtigen Farbenton be-
dacht sein wird.

Der Entwurf wurde nach den Intentionen des Ausschusses gefertigt von Architekt Cades in Stuttgart; die Holztheile wurden von Kunstschreiner Binzig in Detschheim, die Metalltheile von Goldarbeiter Ballmann in Stuttgart zur Zufriedenheit ausgeführt. Eine schöne Leistung ist die Madonnenstatue von Bildhauer Leins in Horb; eine ihm zum Studium übergebene Madonna des verstorbenen P. Gabriel Wüger aus der Beuroner Kunstschule inspirirte den Künstler; von ihr stammt der sinnige Gestus der auf das hl. Kind weisenden rechten Hand der Gottesmutter, von ihr die ernste und doch anmutige, monumentale Haltung.

Die Wiebergabe des zweiten Altars unserer Beilage ist leider nicht ebenso gut ausgefallen, genügt aber immerhin, um den Aufbau und die Anlage erkennen zu lassen. Die Hauskapelle des bischöflichen Palais in Rottenburg ist ein stilloser Saal. Für das Inventar und die Fenster hatte Seine Bischöfliche Gnaden den romanischen Stil vorgeschrieben. Das Altarproblem war nicht gerade leicht zu lösen. Beim Mangel aller Architektur mußte nothwendig der Altar selbst, trotz der durch den Raum gegebenen kleineren Dimensionen, architektonische und monumentale Art und Haltung annehmen; der romanische Stil sollte rein und ächt zur Ausprägung kommen, nicht „neu- und wilddromanisch“ verwässert werden; bei all dem ziemt aber doch einem Hausaltar eine gewisse schmucke Zierlichkeit und feine Detailbildungen. Daher zunächst ein kräftiger Mittelbau, dessen unterer Theil, durch vier Metallsäulchen belebt, den Tabernakel bildet; die Thürchen derselben sind mit vergoldetem Beschlag ganz übersponnen, die weißen Punkte auf der Beilage sind die versilberten Nagelköpfe, die

auf dem Beschlag aufliegen. Die Bildnische ist zur Verhütung zu großer Schwere und Massigkeit seitlich ebenfalls offen; den zwei schlanken Metallsäulen entsprechen rückwärts zwei Pilaster, schwarz ebenirt und mit goldenem Ornament gelichtet. Der Baldachin mit seiner Kuppel ist kräftig ausgebildet, wirkt dabei aber im Schmuck seiner durchbrochenen Giebelkrönungen und der drei farbigen Glaskugeln (die obere große grün, die beiden kleineren rosa) doch frei und leicht; dazu trägt namentlich ihren Theil bei die Fassung des Kuppeldachs; die Ziegel desselben erhielten nämlich eine stahlblaue metallisch glänzende Farbe, die außerordentlich gut zum Ganzen stimmt. Die Seitentheile sind retabelförmig flach und nehmen zwei kleine Gemälde auf, seine, von Historienmaler Karl Baumeister in München gefertigt Kabinettstücke, Verkündigung und Geburt Christi darstellend; die Tafeln sind so in die Umrahmung eingelassen, daß sie mit Leichtigkeit ausgehoben und nach dem Lauf des Kirchenjahrs mit andern vertauscht werden können. Eine reiche, aber durchaus nicht aufdringliche Vergoldung hebt im Bunde mit den sechs kleinen und zwei großen Metallsäulen den Eindruck des Ganzen vortheilhaft. Die Statue ist in natura etwas besser als in figura. Die Wappenschilder in der Krönung der Seitentheile werden mit den Wappen des Papstes und des Bischofs besetzt werden. Das Altarkreuz ist von Eisenbein, eine Schenkung aus dem Nachlaß der hochseligen Königin Olga an den verewigten Bischof Karl Joseph; dasselbe wurde in einen Metallfuß eingelassen gleich dem Fuß der Leuchter.

Ueber schwäbische (Ulmer) Miniatur-, insbesondere Brief- und Kartenmaler.

Von Amtsrichter a. B. B. c.

(Schluß.)

Blatt 20 a. Handleiste.

Blatt 36 b. Handleiste. Gegenüber

Blatt 37 a. Der Evangelist Johannes, in einem Waldgrunde schreibend. Rechts oben im Himmel in einer Glorie Maria mit dem Jesuskinde. Weiterhin ein Prospekt auf ein liebliches Thal mit Fluß und Stadt. Im Vordergrund aus der linken Ecke sucht ein einhörniger Teufel, aus dem Wasser hervorstehend, das zu Johs. Füßen stehende Tintenfaß (!) mit einer Stange umzustößen.

Blatt 42 b. Maria im blauen Gewande auf

einem Throne mit gothischem Dache, mit der Rechten das Christkind auf dem Schooße, in der Linken ein Scepter haltend. Links knieend die hl. Katharina in goldgesticktem Purpurgewande mit Schleier.

Blatt 43 a. Handleiste.

Blatt 45 b. Tod der hl. Barbara, welche knieend von einem, in Gold und Purpur gekleideten Henker bei den Haaren gefaßt, den Todesstreich empfängt.

Blatt 46 a. Handleiste.

Blatt 48 b. Rechts der hl. Sebastian in einer Nische, links zwei Bogenschützen. Im Hintergrunde seine Richter, aus einem Fenster zuschauend.

Blatt 49 a. Handleiste.

Blatt 50 b. St. Philipp und Jakobus mit ihren Martirerwerkzeugen; hinter ihnen zwei Engel, eine dunkelblaue, mit Gold durchwirkte Dede haltend.

Blatt 52 b. Allegorisches Bild, wie der Engel, den Gott jedem Menschen zum Schutz gesetzt, einer Almosen spendenden Frau eine Krone über das Haupt hält, während aus der linken Ecke des Bildes ein rother Teufel, mit der einen Kralle das Gewand der Frau, mit der andern den Opfertrock fassend, das gute Werk zu hindern sucht. Gegenüber

Blatt 53 a. „Das Gebot von deinem Eygenengel“. In der Handleiste unten ein Schwein ihre Zungen in einem Karren schiebend!

Blatt 55 b. Wie die Kaiserin Helena das hl. Kreuz findet, dessen Rechtheit nach der Legende durch die Wiedererweckung eines darauf gelegten Todten erprobt wird — sehr ausdrucksvolle Darstellung.

Blatt 58 b. Die Messe des hl. Gregor; im Hintergrunde fünf Chorsänger, um einen großen Singpult stehend; darüber die Orgel. Gegenüber

Blatt 59 a. „Ertliche gar schone gebett von sant Gregory Erscheinung“.

Blatt 65 b. Maria im blauen Gewande mit dem Christkinde auf dem Schooße unter einem steinernen gothischen Balkon sitzend, auf welchem vier Engel die Posaunen blasen, während unten zwei Engel rechts und links knieend die Fither und Harfe spielen. (Zwischen Blatt 85 und 86 ist leider ein Bild ausgeschnitten.)

Blatt 86 a. Schöne Handleiste (fehlt das Bild?).

Blatt 92 a. Das Fegfeuer, aus dessen Flammen ein paar Engel die Begnadigten emporziehen.

Blatt 101 b. Das Abendmahl.

Blatt 105 b. Auferstehung Christi; Christus auf dem Deckel des geöffneten Grabes sitzend; zwei Engel nehmen das Leintuch von seinem Schooße.

Blatt 123 b. König David, mit abgelegter Krone und Harfe auf einem Teppich in einem von Mauern umschlossenen Garten knieend. Ueber ihm ein herabfliegender Engel, ein rothes Schwert in beiden Händen tragend; im Hintergrunde im geöffneten Himmel Gott der Vater aus den Wolken schauend. (Brustbild).

Blatt 148 b. Gott Vater, Sohn und hl. Geist unter einem karmoisinrothen, grün und

blau ausgeschlagenen runden Zelte, an dessen Gefäss die Inschrift:

BENEDICTA . SIT . SANCTA .
TRINITAS.

Blatt 158 a. Handleiste (hier scheint abermals ein Bild zu fehlen).

Blatt 165 b. Handleiste; unten ein sitzender Bär, die Gitarre nach Noten spielend (vielleicht fehlt das Bild).

Blatt 173 b. Maria knieend zwischen Gott Vater und dem Sohn, von denen sie die himmlische Krone empfängt. Darüber der hl. Geist in einer Glorie, welche den ganzen Hintergrund eines schönen, aus drei Bogen bestehenden gothischen Gitterwerks erfüllt.

Nach den ganz leeren Blättern 189 bis 198 macht

Blatt 200 — ein ergreifendes Bild — der Tod auf einem Kirchhofe, die Hände faltend, den ernststen Beschluß.

Dieses prachtvolle alte Miniaturenwerk, welches zu dem Schönsten gehört, was überhaupt auf diesem Gebiet gesehen werden kann, wäre einer Reproduktion, und wenn auch wenigstens nur einer theilweisen, sehr würdig.

In den oberschwäbischen Reichsstädten war die Briefmalerei ebenfalls keine unbekante Kunst. Namentlich scheint in Ravensburg das heute noch nicht ganz erloschene Kartenmachen alten Ursprunges und mit der zu Beginn des 15. Jahrhunderts, wenn nicht gar schon um das Jahr 1324 daselbst betriebenen Papierfabrikation in Zusammenhang gestanden zu sein; und haben vermutlich Spielarten seinerzeit auch einen Ausführartikel der Ravensburger Kaufleute im Mittelalter gebildet, wenn auch nach Heyds Studie über die „kommerziellen Verbindungen der oberschwäbischen Städte mit Italien und Spanien während des Mittelalters“ als solcher bloß linnene Tücher, das Erzeugnis der oberschwäbischen Weberbevölkerung nachgewiesen sind. In der dortigen Bürgerliste von 1436—1549 findet man u. A. um das Jahr 1467 einen Kartenmacher Melchior Wernher; um das Jahr 1486 eine Kartenmacherin Barbara Wochenlädin; um das Jahr 1495 einen Kartenmacher Jaf. Schraitz aus Ulm (!); um das Jahr 1526 einen Briefmaler Hans Geiger, welchem das Bürgerrecht geschenkt wurde und welcher demnach von auswärts (vielleicht gleichfalls aus Ulm?) nach Ravensburg kam; um das Jahr 1533 einen Kartenmacher Hans (Wesch?). Aus Viberach wird ein Künstler Jörg Haspel aus dem 15. Jahrhundert genannt. Allem nach war auch dieser Kunstzweig in Ulm und Schwaben bedeutend, und giebt vielleicht diese Studie Anregung zu weiteren Nachforschungen über die schwäbischen und Ulmer Miniaturisten, Brief- und Kartenmaler, namentlich über die auswärtig thätigen.

Noch mehr als selbst in Ulm blühte diese Kunst zu Augsburg, der Krone der schwäbischen Reichsstädte; und wie sie hier eine der frühesten Heimstätten, zunächst wie anderwärts in den Klöstern, namentlich in Sct. Ulrich hatte, so hielt sie auch hier am längsten aus. Das allerälteste Schrift- und Malerstück Schwabens

ist wohl das von dem hl. Ulrich, Bischof von Augsburg († 973) geschriebene, jetzt in der Hofbibliothek zu München aufbewahrte Evangelistarium mit den in antiker Auffassungsweise, doch in bunten Farben und mit fehlerhaften Gewandmotiven aus dem Erztenen Darstellungen der Evangelisten und des Erzengels Michael. Sodann bewahrt das bischöfliche Domkapitel daselbst noch ein mit Miniaturen auf Pergament geschriebenes Evangeliarium aus dem 11. Jahrhundert. In dem in Steicheles, „Archiv für die Geschichte des Bisthums A. (1860, B. Schmidtsche Verlagsbuchhandlung)“ herausgegebenen „Catalogus Abbatum monasterii SS. Udalrici et Aerae Augustensis Fr. Wilhelmi Wittwer“ werden als Illuministen zc. vorzugsweise genannt: P. (nachmals Abt) Heinrich Fryeß (1442—82), qui scripsit plurimos libros manu sua pro communitate et bibliotheca, sicut hodie videtur. Eciam sub regimine eius multos comparavit et illuminare ac corporare fecit, sicut videtur in pluribus libris in liberaria positis (III, S. 281); aus derselben Zeit P. Johs. Luthifgulus alias Lanifex, „optimus scriptor, eciam scripsit et notavit aliquos libros pro choro“ († 1475; a. a. D. S. 292); P. et Prior Johs. de Carniola, P. Thomas de Gerzen, nachmals Abt in Thierhaupten, und P. Heinrich Pittinger, welche zusammen mit dem obigen Fryeß um das Jahr 1452 auf Geheiß des Abtes Johs. Höchensstainer eine „Vita Christi“ in vier Theilen schrieben. P. Pittinger († im Jahre 1483) war nach Wittwer a. a. S. 319 und 320 vor seinem Eintritt in den Orden Goldschmied in N., „bonus illuminista et bonus scriptor; scripsit enim plures libros ad liberariam, et sibi unum breviarium sive librum horarum scripsit eciam cum licencia sui abbatis et pro usu ejus Diurnale valde bonum et utile . . .“ P. Johs. Frank (1472—1492), „vir bonus et optimus illuminista, qui suis manibus illuminavit libros chori et alias plurimos in conventu“ (III, S. 265); P. Leonhard Wagner aus Schwabmünchen alias Wuerstlin, von welchem es (a. a. D. S. 343) heißt: „ . . . statim (abbas) jussit fieri tabulam ligneam deauratam interius cum pluribus alis et ymaginibus, et interim quod fiebat tabula ordinavit materiam istam scribere in pellibus pergamenis, et hoc per conventualem . . . Leonh. Wagner . . . optimum scriptorem diversarum scripturarum . . . Et predicta tabula suspensa est infra dormitorium et introitum chori s. Marie Magdalene in pariete versus occidentem. Contentur autem diverse picture sew ymagine utriusque sexus ordinis“; auf S. 353: . . . sponte et gaudenter se obtulit ad scribendum et notandum illum librum (sc. gradale) ex obediencia . . . deinde incepit scripsit ac notavit illud gradale omni diligencia qua potuit in preciosa litera et nota; quod et inchoavit 1489 et finivit illud 1490 feria tertia post dominiam Palmarum . . . octavo ydus Aprilis.“ Die Kreis- und Stadtbibliothek zu Augsburg bewahrt noch ein Psalterium auf Pergament mit Malereien von der Hand Leonh. Wagners. Weiter werden angeführt: Petrus Wagner (a. a. D. S. 343) und Konr. Wagner

aus Ellingen, „qui illud gradale similiter ex obediencia et bona voluntate pulchre ac preciose illuminavit diversis picturis et ymaginibus in locis ejusdem libri convenientibus et figuris aptis ad festa Christi, b. virginis et aliorum sanctorum . . .“ (a. a. D. S. 353). Außerdem Fr. Stephan Degen, „qui illuminavit eciam in eodem libro unam literam tantum . . .“ (ibid). Noch wird (a. a. D. S. 372) erwähnt Fr. Balthasar Kramer, „filius huius civitatis de genere textorum honestorum“, welcher zusammen mit dem obgenannten Leonh. Wagner, „optimus et egregius scriptor diversarum scripturarum,“ 2 Chorbücher herzustellen hatte (. . . „ut scriberent duo psalteria pro choro deinde disposuerunt se ambo ad illud negocium . . .“). In Wittwers Katalog (a. a. D. S. 395 unten) heißt es dann weiter: „Et predicta duo psalteria corporavit (vollendet? eingebunden?) fr. Conradus Wagner de Ellingen (b. i. der bereitß oben erwähnte) conventualis et bonus illuminista Et idem fr. Conradus decoravit et illuminavit ac corporavit multos libros, sc. missalia, breviaria, diurnalia, devotionalia fratribus hujus loci, eciam gradale unum pro choro sua arte illuminavit. Et idem frater diversis artibus fuit instructus sed illuminatura psalteriorum facta est in civitate per quendam laycum sc. Jeorium Beck et filium ejus, ambo illuministe.“ Wie sein Vorgänger, der schon genannte Abt Heinrich Fryeß war auch Abt Johs. v. Gültlingen (1482—98; nach Wittwer a. a. D. S. 314) „ . . . monachus professor monasterii ss. Udalrici et Affre ex Suevia nobilibusque parentibus natus de stirpe seu prosapia nobilium de Giltlingen ex parte patris, cujus nomen erat Baltazar de Giltlingen, mater vero ejus fuit filia cujusdam civis Esslingensis honestissima ac devotissima femina“) ein Freund und Gönner der Kunst. U. a. ließ er (nach Wittwer a. a. D. S. 388 zu vergl. mit Khamm, hierarchia Augustana etc., III, S. 98) i. J. 1495 einen ausführlichen Grundriß von der Stadt Jerusalem und dem gelobten Lande, wahrscheinlich durch Klostermitglieder zeichnen („ jussit depingere parietem in refectorio versus ambitum, in qua depicta est Jerusalem civitas sancta cum locis et civitatibus ac castellis totius terre sancte, precipue ubi Christus cum suis discipulis ambulavit et miracula fecit et operatus est salutem nostram in medio terre“) — Eines dieser Chorbücher aus dem Jahre 1495 soll noch die Stadtbibliothek in N. besitzen (nach Waagen, „Kunstwerke und Künstler in Deutschland,“ II, 9); es enthält Initialen zu den Psalmen und Hymnen, Randerzierungen und 33 Miniaturen, „siung in den Motiven, in den Formen handwerksmäßig, doch das schwäbische Gepräge in den geradlinigen Falten zeigend“. Das andere dieser Chorbücher „mit ähnlichem, etwas rohem, oberdeutschen Wunderschmud“ soll sich in der Domkapitelsbücherei zu N. befinden. Die Stadtbibliothek in N. bewahrt eine aus dem dortigen Ulrichskloster stammende Augsburger Chronik des Sigismund Meysterlin, Papierhandschrift mit kolorirten Zeichnungen aus dem 15. Jahrhundert; ebenso ein

von dem Benediktiner des Ulrichklosters daselbst Johs. Hernlein auf Pergament geschriebenes liber *Benedictionum* aus dem Jahre 1576. Aus demselben Kloster stammen ein in München befindliches Missale mit 10 trefflichen Miniaturen, ein Psalmenbuch der Domkirche N. und ein Leben des hl. Benedikt mit kolorirten Inbegriffen aus dem J. 1495. Aus späterer Zeit ist vom genannten Kloster P. Reginald Woechner (geb. zu Rain, † 1672 in Augsburg) bekannt, welcher (nach Magnold Ziegelbauers hist. rei literariae Ord. S. Bened. und Khamm, a. a. O.) eine Menge, meist illustrierter und bewakter Manuskripte fertigte und hinterließ, u. a. „*Annales augustanos duobus Tomis constantes et in 12 libros divisos*“ (Fol.) mit von der Feder des fleißigen Autor gezeichneten und kolorirten Geschlechtswappen der Kaiser, Reichsfürsten und Augsburger Familien. — Wie wir oben gesehen, widmeten sich in N. frühzeitig auch Laien (Wett, Vater und Sohn) der Illuministik, so Meister Bämel, welcher sich ausdrücklich Illuminator nannte; insbesondere wären von Laienarbeiten aus dem 15. Jahrhundert Marg. Walter's Turnierbücher (vom Ende des genannten Jahrhunderts) hervorzuheben. Im 16. Jahrhundert blühte diese Kunst noch fort; in der zweiten Hälfte desselben gibt es unter vielen einen Miniaturmaler D. Brendel in Schwaben, welcher u. a. ein dem Antony Beynmayer in Lauingen gewidmetes Stammbuch anmalte. In diesen damals aufgekommene sehr beliebten Stammbüchern, insbesondere in den hier sich häufig findenden Wappenmalereien, bot sich den Miniatur- und Briefmalern eine neue willkommene fruchtbare Gelegenheit zur Anbringung und Verwerthung ihrer Kunst. Neben der Stammbuchmalerei war die Medaillonmalerei ein Hauptgebiet für die Miniaturkunst. Schon zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts wurde es Mode, kleine in Del gemalte Bildnisse, als Medaillon um den Hals oder auf der Brust zu tragen. Solche Medaillons wurden dann auch in Email ausgeführt und aus diesen Schmelzmalereien ging endlich die neuere Miniaturmalerei auf Elfenbein hervor, die vorzüglich in Frankreich blühte. Im 17. Jahrhundert (um 1630) findet man in Augsburg neben vielen anderen Namen einen Briefmaler Georg Wellhöfer, welcher u. a. verschiedene kleine Schriften herausgab, so z. B. „umständliche Relation des Bethlehems Gabor's mit der Chur-Brandenburgischen Prinzessin Katharina zu Cascha gehaltenen Beylager's. Zu Augsburg bey Georg Wellhöfer Briefmaler, den Laden auff Barfüßerbrugg ao 1626“. Ein schwäbischer Kartenmacher aus dieser Zeit war Nepomuk Stamper; einer der letzten Ulmischen Kartenmacher Rnd. Ellenrieder (geb. 1781), welcher Karten in Holz und Kupfer stach. Aus der kunstreichen (allerdings nicht mehr zu Oberschwaben gehörigen) Reichsstadt Gmünd werden im 17. Jahrhundert die Kleinzeichner Johs. Büchler 1641 ff., Joh. Phil. Büchler 1653 und Joh. Mich. Büchler um 1690 hervorgehoben. Wie sehr die Kunst noch im 18. Jahrhundert in N. oben war, ergibt sich aus einem Verzeichnisse von Handwerkern,

welche die Krämergerechtigkeit besaßen, vom Jahre 1721, welches die Namen von — sage — 120 Brief- und Miniaturmalern und Illuministen, 9 Kartenmachern (darunter Heintr. Zoya), außerdem noch eine Anzahl von Formschnidern, Siegelschnidern zc. enthält. Darunter begegnet man einem aus Ulm hergekommenen Briefmaler und Formschneider, Albrecht Schmid, von welchem man u. a. hat: „Das erlöste Ulm, nach zweijähriger Dienstbarkeit 1704 befreit“ (Fol.). Ein Augsburger Professionistenverzeichnis vom Jahre 1787 führt noch 48 Briefmaler auf, unter welchen allerdings sämmtliche Miniaturmaler, Freihandmaler, Illuministen, Patronisten, Formschneider und Kupferdrucker begriffen sind und welche vermöge der Kramerordnung das Recht hatten, mit ihren Kunstzeugnissen zu handeln; Kartenmacher figurieren in dieser Liste bloß noch drei. Als Miniaturmaler wurden damals hervorgehoben: Joh. Walsch, Albr. Baumeister und Sohn, Wolfgang Jos. Sirch und als Zeichner: Ant. Gigonou, Franz Kav. Habermann, Joh. Thom. Hauser, Gottlieb Jacobz Hess. Freilich war die schon ziemlich auf das Handwerksniveau, ja vielfach zur bloßen Farbentklederei und Stümperei herabgesunkene Arbeit auch damals. Nimmt man z. B. — um von den vielen derartigen Kleinmeistern einen heranzugreifen — den Briefmaler Franz Kav. Endres in N., welcher seine Arbeiten mit „F. X. Endres, Cath. exc. A. V.“ zu bezeichnen pflegte, bezw. dessen Leistungen, in Augenschein, so muß man dieselben geradezu als „gewöhnliches Zeug“ bezeichnen. Die naturgemäße Entwicklung der Kunst hatte es mit sich gebracht, daß die Miniatur- bezw. in specie Briefmalerei längst hinter den großartigen Schöpfungen der Tafelmalerei zurückgetreten war, wenn auch bis in das 18. Jahrhundert ab und zu immer noch vereinzeltes Gute und Schöne im Gebiete der Kleinmalerei geleistet wurde. Die herrschende Geschmacksrichtung hatte auch schon längst, zumal seit der ausgedehnten Ausbildung der vielfältigsten Künste, für die eigentliche Briefmalerei, d. h. für das, was man seinerzeit unter derselben begriff und verstand, kein Bedürfnis mehr; und die Kartenfabrikation wird ja bekanntlich bereits langeher auf mechanischem Wege betrieben. Im Laufe dieses Jahrhunderts ist die Miniaturmalerei, namentlich in Aquarell, allerdings auf's Neue wieder aufgelebt. Welcher Abstand aber auch hier, insbesondere in der Technik, zwischen alter und moderner Kunst!

Notiz über Isaac Kiening, Maler von Isny.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Durch gütige Vermittlung des Herrn Kammer-raths Hörle in Isny wurde mir eine Notiz über den Meister Isaac Kiening von dort von Herrn Stadtpfarrer Kieber in Isny in dankenswerther Weise mitgetheilt. Dieselbe ist entnommen aus dem Steuerbuch von 1570 und lautet: „Meister Isaac Kiening ist bewilligt jährlich umb 4 Pf. frei zu sitzen, doch nit lenger dann

es ein Mhatt gefellig und sonderlich Er sich der Religion halb nicht Ergerlich halt."

Die gleiche Notiz wiederholt sich 1571, dagegen 1572 nichts mehr.

Aus dieser Angabe dürfte sicher hervorgehen 1) daß Kiening nicht seinen bleibenden Wohnsitz als Bürger in der Reichsstadt Isny hatte; 2) daß derselbe nicht dem in der Reichsstadt Isny herrschenden protestantischen Bekenntnis angehörte.

Hiermit scheinen jedoch, wenigstens was der Punkt 1 anbelangt, seine eigenen Inschriften auf Werken von 1568 (Achstetten) und 1569 (Heiligenberg) zc. nicht im Einklang zu stehen, weil er sich hier als pictor Isnensis bezeichnet hat (cf. „Archiv“ 1893, S. 26).

Allein bei den sehr verwickelten Verhältnissen, wie sie in Isny seit lange bestanden (cf. Baumann: Geschichte des Allgäu II S. 410 und III S. 375), lassen sich solche scheinbar widersprechende Angaben wohl erklären: Man muß nämlich unterscheiden zwischen der Reichsstadt Isny und dem Benediktinerkloster daselbst. Die Reichsstadt übte ihre Autonomie in der Weise aus, daß sie von 1526 bis 1806 keinen Katholiken in ihr Bürgerrecht aufnahm. Daneben bestand aber das Benediktinerkloster, welchem nicht in der Stadt selbst, aber in der Vorstadt und in der Umgegend ein ansehnliches Herrschaftsgebiet zustand. Ueberdies mögen mit dem Kloster eine Anzahl von Beamten als familiäres in unmittelbarer Verbindung gestanden sein, die als solche dem katholischen Bekenntnis angehörten. Mag nun das eine oder andere bei Isaac Kiening der Fall gewesen sein, so war er berechtigt, sich als pictor Isnensis zu bezeichnen, ohne daß er wirklicher Bürger der Reichsstadt Isny gewesen wäre. Wollte derselbe aber aus irgend welchem Grund, vielleicht nur vorübergehend, seinen Wohnsitz und seine Werkstätte in ein Haus der Reichsstadt selbst verlegen, so bedurfte er dazu die Bewilligung des Magistrats, der sich bei dieser Gelegenheit veranlaßt sah, seine Bedingungen, besonders auch in Sachen der Religion, zum Gegenstand einer besonderen Klausel zu machen.

Literatur.

Der Dom zu Köln, dargestellt von Frz. Theod. Helmken. 3. erweiterte Auflage. Ein Führer für die Besucher. Köln, Coiffersches Buchhandlung (Helmken) 1894. 160 S. Preis 1,50 Mk., eleg. geb. 2 Mk.

Eine weitere Auflage dieses schon früher empfohlenen trefflich orientirenden Büchleins. Die neue Literatur ist nachgetragene und ausgenutzt, namentlich Pfeifers Forschungen über die mathematischen Verhältnisse des Domes. Neu eingefügt wurde ein Rückblick auf die ehemalige malerische Ausstattung des Chores, sowie über den einstigen Hochaltar und das leider 1766 zerstörte Sakramentshaus und ferner eine Beschreibung des von Willeroy und Koch gefertigten neuen Bodenbelages und der neuen Portal-

thüren. Diese Bereicherungen und manche gelegentliche Zusätze und Verbesserungen erhöhen die Brauchbarkeit dieses tüchtigen Führers, der jedem aufs wärmste empfohlen werden muß, welcher in der Wunderwelt dieses Riesenbaues sich zurechtfinden will.

Die zur Errichtung eines passenden Denkmals für den Verfasser der Nachfolge Christi, Thomas von Kempis, vor einigen Jahren gebildete Kommission veröffentlicht nunmehr das Ausschreiben zu einem Wettbewerb, an welchem niederländische und ausländische Künstler sich beteiligen können. Das Denkmal soll die Form eines Grabmonumentes erhalten, dessen unterer Theil die Gebeine des Seligen aufnehmen, dessen Obertheil eine plastische Darstellung, Relief oder Vollfigur, des Thomas a Kempis bilden soll, wie derselbe vor dem kreuztragenden Christus kniet; der Stil soll der niederländische des 15. Jahrhunderts sein, das Material Gausstein oder verschiedene Steinforten; seine Aufstellung soll das Denkmal finden in der Michaeliskirche zu Zwolle im Südbischof, an der Innenmauer des Thurmes. Die Gesamtkosten dürfen den Betrag von 10 000 fl. oder 16 000 M. nicht übersteigen; der beste Entwurf wird mit 1000 fl. oder 1660 M., der nächstbeste mit 500 fl. oder 830 M. prämiert; Termin: 15. Januar 1895. Das Programm kann unentgeltlich bezogen werden von dem Sekretär der Jury W. B. G. Mollenboer, Direktor der Zeichenschule in Amsterdam (Vossiusstraat 50). Da die eingekommenen Beiträge noch nicht ganz ausreichen, so nimmt der hochw. Herr W. F. Weijens, Pastor zu Zonne (Niederland), jederzeit weitere Beiträge entgegen.

Der Güte des Herrn Domkapitulars A. Schnütgen in Köln verdanken wir photographische Abbildungen eines Kreuzweges, welchen derselbe jüngst in München käuflich erwarb. Die Bildchen, 0,16 m breit, 0,26 m hoch, sind auf dünne Launenholzbrettchen in Del gemalt, etwas roh in der Ausführung, aber nicht ungeschickt in der Komposition und wohl Originalarbeiten. Werth und Bedeutung verleihen ihnen namentlich die der ersten und zwölften Station beigegebenen Inschriften: (Georg). P. Fischer Landshut) 1735. Da dieser Kreuzweg alle vierzehn Stationen in der heutigen Abfolge zeigt, so haben wir nun endlich eine ganz bestimmte Datirung und wissen, daß zu der angegebenen Zeit die Entwicklung der Stationenandacht und Stationendarstellungen zum Abschluß gekommen war, wenn auch nach den in unserer Schrift Die 14 Stationen des Kreuzweges (2. H. Freiburg 1892, S. 34 ff. und Archiv 1893, S. 58) beigebrachten Belegen die Siebenzahl der Stationen sich noch länger erhielt.

Mit einer Kmsftbeilage:

- 1) Seitenaltar der Kirche zu Schwemningen.
- 2) Altar der bischöfl. Hanskapelle in Rottenburg.

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

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 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, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Nr. 10.

1894.

Die Gemäldesammlung des bischöflichen Diözesan-Museums in Rottenburg a. N.

Den Grundstock dieses Museums, dessen Gründung wir in Nr. 1 dieses Jahrgangs den Mitgliedern des Diözesankunstvereins und den Lesern des „Archivs“ angezeigt haben, bildet eine in zwei geräumigen Sälen im oberen Stock des bischöflichen Palastes untergebrachte Sammlung meist altdeutscher Gemälde. Die Mehrzahl derselben erwarb der hochselige Bischof Joseph von Lipp um den Preis von 3500 fl. von dem bekannten Kirchenrath Dr. Dursch in Rottweil. Die Herkunft der einzelnen Bilder war dunkel, einzelne, wie es scheint von Dursch und Maler Lang stammende Notizen theils offenbar unrichtig, theils zweifelhaft. Man beschloß daher, eine anerkannte Autorität beizuziehen. Im August d. J. hatte Herr Professor Haufer, Königl. Conservator der staatlichen Gemäldegalerien in München, die Güte, Einsicht von den Bildern zu nehmen und mit dem ihm eigenen Scharfblick die Provenienz der einzelnen Bilder zu bestimmen. Auf Grund seiner Urtheile wurde der nachfolgende Katalog angelegt.

Aus ihm ist zu ersehen, daß in der Sammlung von 60 Gemälden die Meister Hans Schühlein, Bernhard Strigel, Hans Burgkmaier, Hans Holbein der Jüngere, Bartholme Zeitblom, Martin Schaffner, Wolf Traut, Hans Schänfelin u. a. mit zum Theil sehr bedeutenden Bildern vertreten sind. Der Werth der Sammlung steht somit außer Zweifel, wird aber allerdings durch die Thatsache bedeutend herabgedrückt, daß beinahe alle Gemälde durch die Hand unverständiger Restauratoren schwer gelitten haben. Diese Kunstvandalen waren sichtlich nicht bloß etwa darauf bedacht, Schäden auszubessern, sondern sie wollten durch ihre Nachhilfe die Bilder aufdonnern, ihre

Farbenkraft steigern, um sie blöden und unverständigen Augen anzuschmeicheln. Darum wurden namentlich auch viele alte gemusterte Goldhintergründe ganz mit neuem schreiendem, gelendem Goldlack überfalsbt, so hoch und so kräftig, daß mitunter die Musterung kaum mehr durchschimmert. Zum Glück erscheint es nicht gerade unmöglich, bei manchem Bild die Uebermalung wieder abzunehmen, weil jene Restauratoren in der Regel den Firniß über der ursprünglichen Farbe beließen und ihre Pinsel auf diesem Firniß spazieren führten. Wir beginnen mit Aufzählung und Vorführung der Gemälde; für die kurzen Notizen und Charakteristiken, welche wir den einzelnen Künstlernamen beifügen, wurde der eben erschienene vortreffliche Grundriß der Kunstgeschichte von Dr. Friedr. Freiherrn Göler von Ravensburg (Berlin, Duncker 1894) benützt.

Nr. 1 und 2. St. Georg und Johannes Baptista, mit knieendem Ritter als Stifter und St. Barbara und Margaretha, erstere mit Thurm, letztere mit dem Drachen, nebst knieender Stifterin; Rückseite: Maria Verkündigung. Zwei Flügeltafeln 174 cm hoch, 72 cm breit. Entweder sehr frühe Werke Zeitbloms oder wahrscheinlicher Werke seines Lehrers Hans Schühlein, leider stark übermalt.

Hans Schühlein (Schüchlin), Gründer der Ulmer Schule geb. ca. 1440, gest. 1505; sein Stil ist ein maßvoller Realismus, seine Richtung mild, ruhig; Hauptwerk der Hochaltar in Tiefenbronn. Janitschke, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1888—89, S. 256 ff.

Nr. 3, 4, 5, 6. Das Martyrium der hl. Barbara und Margaretha, vier Holztafeln von 73 cm Höhe, 39 cm Breite. Nr. 3: St. Barbara, bis an die Kniee in einem Teich stehend, wird getauft; sie entflieht in eine Felslandschaft; im Vordergrund kommt ihr Vater mit

großem Schreck und erfährt von Hirten, wohin die Flüchtige sich gewendet. Hintergrund zwei Thürme, ein runder und ein viereckiger, und Berglandschaft. Nr. 4: St. Barbara wird an eine Säule gebunden und gemartert; im Vordergrund enthauptet sie ihr eigener Vater. Nr. 5: St. Margaretha, die Schafe hütend, begegnet in einem Hohlweg dem von seinem Bergschloß herabreitenden Präsekt Olibrius, der in unreiner Liebe zu ihr entbrennt. Im Vordergrund erscheint sie gefesselt und von zwei Landsknechten gehalten vor dem auf reich ausgestattetem Thron sitzenden Präsekten. An der Stufe des Thrones zwei Messlein. Nr. 6: St. Margaretha hängt an einem Schragen und wird von zwei Schergen mit brennenden Fackeln und eisernen Hacken gequält; ein Ritter zerrt sie am Haar. Hintergrund: zwei durch eine Bogenbrücke verbundene Häuser; das eine der Kerker, durch dessen Eisengitter man die Heilige im Gefängniß sieht. Im Vordergrund kniet die Heilige am Boden und der Henker schickt sich an, sie zu enthaupten in Anwesenheit des Präsekten und seines Gefolges. Vier Gemälde von Bernhard Strigel. Die legendarischen Schilderungen nach der *Legenda aurea* des Jakobus a Voragine.

Bernhard Strigel, geb. 1460/61 zu Memmingen, hauptsächlich dort, dann auch in Wien thätig, gest. 1518. Er kam ca. 1480 nach Ulm und wurde von Zeitblom beeinflusst, geht aber, besonders in seinen Bildnissen, zum freien Stil des 16. Jahrhunderts über. Seine langen Gestalten mit großer Nase, oft geradezu häßlich, verrathen Mangel an Schönheitsinn, haben aber lebendigen, sprechenden Ausdruck. Sein Colorit ist kräftig, warm und dunkel. Altarwerke in der Pinakothek in München, in der Gallerie zu Berlin und im Germanischen Museum in Nürnberg. Janitschek I. c. S. 438—442. S. Nr. 45.

Nr. 7, 8. St. Johann Baptist und St. Margaretha, Brustbilder, auf Holz gemalt, 44 : 29 cm. Von Sebastian Deig.

Sebastian Deig, bis gegen 1575 in Nördlingen thätig, schloß sich an Schänflein an, kommt ihm auch in seinen besten Arbeiten, z. B. in den beiden Bildern aus der Legende des hl. Ulrich von Augsburg (Schleißheimer Gallerie Nr. 160—161), sehr nahe, verfällt dann aber in seiner Spätzeit in ungläubliche Nothheit, wie zahlreiche Arbeiten in der Rathhausammlung in Nördlingen und auch diese Bilder beweisen. Janitschek I. c. S. 374.

Nr. 9, 10. St. Barbara und Margaretha, St. Agatha und Magdalena, auf Holz, 52 : 37 cm. Von einem Nördlinger Meister nach Art des Sebastian Deig.

Nr. 11. Flügelaltar mit 8 ca. 110 cm hohen Holzfiguren (Maria und Johannes, Petrus und Paulus, Martinus, Konrad, Theodor mit Glocke und Teufel). Gemalte Predella: Christus und die 12 Apostel, auf Holz 135 cm lang, 24 hoch (nicht von Holzlein, sondern) eine frühe Arbeit von Zeitblom. Die Flügel außen und innen bemalt; außen: Verkündigung und Mariä Himmelfahrt, innen: Geburt Christi und Anbetung der Könige; gut erhaltene alte Copien nach Dürerschen Holzschnitten. Ueber dem Mittelkasten noch eine Predella mit Flachreliefs der 12 Apostel mit Christus; gute Skulptur der Renaissancezeit.

Nr. 14. St. Martinus theilt mit dem Schwert seinen Mantel; am Boden ein krüppelhafter Bettler. In stilisirten Wolken erscheint das Brustbild des Heilands, welcher das Ende vom Mantel Martins und ein Spruchband hält mit den Worten: martinus adhuc cathecominus hac me veste contextit. Frühes schwäbisches Bild, vom Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts.

Nr. 15 u. 16. St. Nikolaus und St. Gregorius, St. Barbara und Katharina, Bilder auf Holz 130 : 57, gut erhalten, nur die Goldhinterwände erneuert, hervorragende Werke von Hans Burgkmair.

Hans Burgkmair von Augsburg, geb. 1473, gest. 1531, Hauptvertreter der Augsburger Malerschule. Er gehört von Anfang an dem freien Stil des 16. Jahrhunderts an; in seiner reifen Zeit vom Geist der italienischen Renaissance durchdrungen, entwickelt er einen Idealrealismus, der weniger nach energischer Charakteristik als nach dem Schönen, Würdevollen, Anmutigen, Edlen strebt. Ein vornehmer, feinfühlig, oft poetischer Künstler, weltlich in religiösen Stoffen, reich an Gestaltungs kraft; weich, tief und harmonisch im Colorit, mit fein beobachteter Luftperspektive; hervorragend in der Landschaft; Architektur und Ornamentik entlehnt er der oberitalienischen Frührenaissance. Wandgemälde von ihm im Damenhof des Fuggerhauses in Augsburg; Tafelbilder in der Gallerie in Augsburg, Pinakothek in München, im Germanischen Museum in Nürnberg. Janitschek I. c. S. 430. S. Nr. 51, 52.

Nr. 17 u. 18. St. Antonius der Eremiten und St. Katharina, St. Heinrich und St. Georg, Tafelbildchen aus Holz mit Goldhintergrund, 42 : 25 cm, von der Hand des Meisters von Meßkirch.

Ein aus dem Schloß Wildenstein bei Meßkirch in die fürstliche Sammlung in Donaueschingen übertragenes Flügelaltärtchen mit den Jahreszahlen 1536 und 1548, sowie andere sichtlich von der gleichen Hand stammende Gemälde wurden bisher zumeist Bartel Beham in Nürnberg (1507—1540) zugeschrieben, können aber nicht von diesem Meister stammen. Man einigte sich dahin, den wirklichen Urheber jener Bilder als Meister von Meßkirch zu bezeichnen und Karl Körschau (Bartel Beham und der Meister von Meßkirch, Straßburg 1893) hat ca. 60 Gemälde aufgefunden, welche theils sicher, theils wahrscheinlich diesem Meister zugehören. Dazu kommen drei weitere in unserer Sammlung. Vgl. Nr. 46.

Nr. 19 u. 19a. Mariä Vermählung (3 Personen: Hohenpriester und die Verlobten) und Mariä Heimsuchung (mit den auf den Leib gemalten heiligen Kindern) auf Goldhintergrund; 43 : 29 cm. Nördlinger Schule.

Begründer der Nördlinger Schule ist Friedrich Herlin, seit 1467 in Nördlingen thätig, gest. dort 1499. S. Nr. 27. 38. 39. 41.

Nr. 20. Himmelfahrt Christi, 163 cm breit, 117 hoch, zwölf Apostel und Maria, alle knieend, über spitzem Bergkegel noch die Füße des Heilands sichtbar; Goldhintergrund. Fast ganz übermalt. Aus der Ulmer Schule, von einem Vorgänger Zeitbloms.

Nr. 21. Beschneidung Christi; Maria und Joseph; zwei Priester, von welchen der eine das hl. Kind hält, der andere über einem Metallbecken die Beschneidung vornimmt, zwei Sänger vor einem Notenpult; 80 : 75 cm; ordentlich erhalten. Ulmer Schule.

Nr. 22 u. 23. Heilige Sippe, Alphäus mit Jakobus dem Jüngeren in einem Buch lesend; Maria, Johannes singend, zu ihren Füßen Simon und Judas mit Löffeln bei der Breitachel. Auf der zweiten Tafel St. Wendelin, mit ausgebreiteten Armen auf dem Felde, von seinen Schafen umgeben, betend (oder die Vision Joachims?); der Himmel übermalt. Auf Holz, je 95 : 57 cm; ordentlich erhalten. Von Friedrich Herlin. Friedrich Herlin, Begründer der Nördlinger Schule, erst in Rothenburg, seit 1467

in Nördlingen thätig, gest. dort 1499. Start von den Niederländern beeinflusst, mäßig begabter Nachfolger Rogier v. d. Weydens, technisch sehr tüchtig, künstlerisch untergeordnet, ohne schöpferische Bedeutung. Sein Hauptwerk ein Flügelaltar in der städtischen Sammlung in Nördlingen. Nr. 22. 23.

Nr. 24 u. 25. St. Katharina und Barbara, St. Anna und Maria, welche mit einander das heilige Kind halten, auf Holz, mit Goldhintergrund, 63 : 52 cm. Waren ächte Zeitblom, jetzt durch Uebermalung fast ganz ruiniert.

Bartholme Zeitblom, geb. ca. 1450, gest. nach 1517, thätig in Ulm und Umgegend. Eigenartige und vornehme Künstlernatur, weniger durch Phantasiefülle als durch Reinheit und Schlichtheit der Anschauung, Kraft individueller Charakteristik, stilvolle Gewandbehandlung, tüchtiges Colorit und gediegene Ausföhrung ausgezeichnet. Gemäßigter Realismus, Ueberrest des älteren idealen Sinnes; eigentümliche Kopftypen mit starker Nase. Vorliebe für das Ruhige, Gemessene, Ernst-Würdevolle. Recht deutscher Maler. Seine Hauptwerke in der Gallerie in Stuttgart. Janitschek l. c. 258—266. S. Nr. 11. 43. 44.

Nr. 26. Mariä Verkündigung; in einfachem Gemach, durch dessen Fenster man in eine liebliche Landschaft sieht, kniet Maria am Boden; der Engel kommt von links herein mit von einem Spruchband unwundenem Stab. Auf Holz, 150 : 142 cm. Frühes Werk von Martin Schaffner, leider sehr stark übermalt.

Martin Schaffner, 1508—39 in Ulm nachgewiesen, Hauptvertreter der neuen Richtung der Ulmer Schule. Sein Kunstcharakter ist ungleich. In seinen besten späteren Werken zeigt er italienischen (venezianischen) Einfluß, Sinn für Schönheit und Anmut, künstlerische Komposition, prächtige Ausföhrung, aber wenig Tiefe und Energie. Frühes Altarwerk in der Gallerie in Sigmaringen. Janitschek l. c. 414 ff.

Nr. 27. Kreuzschleppung mit Simon, zwei Henkern und Maria und Johannes. Flüchtige Arbeit der Nördlinger Schule. Auf Holz; 95 cm lang, 35 hoch. S. Nr. 18 und 19—38.

Nr. 28. Kreuzigungsgruppe auf Holz, 59 : 45 cm, mit 8 Personen, im Hintergrund die Stadt Jerusalem. Feines Werk der fränkischen Schule, von Zeitblomschen Einflüssen berührt.

Hauptsig der fränkischen Schule ist Nürnberg, hervorragendster Meister derselben Michael Wohlgemut 1434—1519.

Nr. 29. Krönung Mariä unter ornamentirtem Architekturbogen, mit kleinen muffizirenden Engeln; auf Holz, 144 zu 72 cm groß. Wahrscheinlich ein frühes Werk Holbeins des Älteren.

Hans Holbein der Ältere ca. 1460 bis 1524, erster Meister der Augsburger Schule, leicht empfänglicher, speziell malerisch und coloristisch sehr begabter Künstler. In seiner ersten Periode bis ca. 1508, von Schongauer ausgehend, gehört er dem befangenen Realismus des 15. Jahrhunderts an, beweist angeborenen, ächten Sinn für Schönheit und Anmut, nur überwiegt noch seine starke Neigung und Begabung für das Dramatische und Individuell-Charakteristische, die oft bis ins Karrikirte, Häßliche, Rohe geht (Passionscenen). Warme Farbe, Anfangs bräunlich, später reicher. In seiner zweiten Periode Umschwung zum freien, großen, geläuterten Stil des 16. Jahrhunderts, zu einem Idealismus, der Charakteristik und Schönheit verbindet: völliger Durchbruch und Reife seines Schönheitssinnes. Aufnahme der Formen der italienischen Renaissance. Er ist ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance. Frühwerke im Dom zu Augsburg, im Germanischen Museum zu Nürnberg, in der Galerie zu Donaueschingen, in der Pinakothek in München. Janitschek I. c. S. 267—280.

Nr. 30. Pieta mit sechs Personen; im Hintergrund das Kreuz und Jerusalem. Auf Holz, 110 cm hoch, 90 cm breit. Wahrscheinlich ein Werk von Herlin. S. Nr. 22, 23.

Nr. 31 u. 32. St. Agnes und Ursula, St. Antonius und Blasius, zwei Holztafeln, 132 cm hoch, 59 cm breit, Werke eines Schülers von Zeitblom, unglücklich restaurirt.

Nr. 33. St. Wolfgang mit Weil, Kirche und Bischofsstab, auf Holz, 132 cm hoch, 39 cm breit. Ein Werk Zeitbloms oder des Meisters des hl. Quirin (in der Frauentirche in München, von welchem auch St. Cyprian und Cornelius in der Pinakothek sind).

Nr. 34. Tod Martha's (?); eine weibliche Person haucht auf dem Sterbebett die Seele aus, welche zwei Engel in Empfang nehmen; im Vordergrund kniet eine Frau mit dem Rosenkranz; auf der andern Seite des Bettes steht eine vornehme weibliche Gestalt mit Nimbus, welche die Sterbekerzen anzündet, während der zum Fenster hereinkommende Teufel mit dem Blasbalg sie wieder auszulöschen sucht. Holztafel, 80 cm hoch, 57 cm breit; auf der Rückseite

die wohl ursprünglichen Zeichen h. p. (dazwischen ein Meisterzeichen) 1430. Ein Werk der schwäbischen Schule.

Da das Bild deutlich den Charakter der schwäbischen Schule zeigt, kann weder an Hans Bacher, Bruder des Michael Bacher, des größten Tyroler Meisters im 15. Jahrhundert, noch an Hans Pleydenwurff, den ersten großen Meister der fränkischen Schule, thätig von 1451—1472, gedacht werden.

Vom Gingen der hl. Martha weiß die Legenda aurea des Jakobus a Voragine zu berichten, die Heilige habe im Vorgefühl ihres Todes die Ihrigen gebeten, bei angezündeten Lichtern bis zum Tode um sie zu wachen. Um Mitternacht, als die Ihrigen eingeschlafen waren, haben die Dämonen die Lichter ausgelöscht; aber alsbald sei auf das Gebet der Sterbenden hin die schon früher verstorbene Schwester Maria erschienen und habe die Lichter wieder angezündet.

Nr. 35. Die Anbetung der drei Könige. Zwei aneinandergestohene Flügel von je 165 cm Höhe, 90 cm Breite, mit reicher Landschaft, ohne St. Joseph. Ulmer Schule, den im Augsburger Dom befindlichen, fälschlich Zeitblom zugeschriebenen Gemälden verwandt.

Nr. 36. Christus am Delberg, auf Marmor gemalt, italienische Arbeit, 39:31 cm groß; 17. oder 18. Jahrh.

Nr. 37. Christus in der Vorhölle, auf Holz, 70 cm hoch, 42 cm breit; Ulmer Schule, unbedeutend.

Nr. 38, 39. St. Sebastian und St. Michael, St. Johann Evangelista und Jakobus, 2 Holztafeln, je 94 cm hoch, 63 cm breit, mit etwas landschaftlichem Hintergrund und mit Wappen. Nördlinger Schule. S. Nr. 18, 19, 27, 41.

Nr. 40. Triptychon: Darstellung Jesu im Tempel, Tod Mariä, Darstellung Mariä im Tempel, je 75 cm hoch, 34 cm breit; überaus feine, leider durch Restauration verdorbene Gemälde von Wolf Traut.

Ungefähr gleichaltrig mit Dürer, vielleicht wie dieser in Wohlgenuts Werkstatt gebildet, gest. 1520, war Wolf Traut bisher nur durch ein einziges mit seinem Namen bezeichnetes Werk bekannt, das Altarwerk aus der Kirche zu Artelskirchen bei Herzbrud, jetzt im Nationalmuseum zu München. Das obige Bild ist das zweite bisher aufgefundenene Werk seiner Hand.

Nr. 41. Triptychon: Geburt Christi, Jesus im Tempel, Pieta, 3 Tafeln, je 75 cm hoch, 35 cm breit;

- ziemlich frühe Bilder der Nördlinger Schule. S. Nr. 18, 19, 27, 38, 39.
- Nr. 42. Dreifaltigkeitsbild; Gottvater hält stehend den Leichnam Jesu; der hl. Geist schwebt darüber; Hintergrund eine Mauer mit Zinnen und blauer Himmel. Gut erhalten und ein vorzügliches Bild von Hans Schaufelin.
- Hans Leonhard Schaufelin, geb. ca. 1480 in Nürnberg, Gehilfe Dürers, thätig in Nürnberg, später in Nördlingen, gest. 1540. Ein begabter, sehr produktiver, aber kein tiefer und gründlicher Künstler; seine Arbeiten sehr ungleich, einzelne anmuthig, andere unerfreulich. Eigenartiger Kopf-typus. Hauptwerke im Rathhaus, der Georgskirche und der städtischen Sammlung in Nördlingen.
- Nr. 43, 44. Mutter Anna selbdritt und St. Johannes Baptista, 2 Tafeln von je 146 cm Höhe, 46 cm Breite, prächtige Werke von Zeitbloms eigener Hand, aber durch Restauration schwer verdorben. S. Nr. 24, 25.
- Nr. 45. St. Eligius, Bischof (mit Kelch und Hämmerchen), Gemälde auf Holz, 61:41 cm groß, von Bernhard Striegel (nicht Zeitblom). S. Nr. 3 bis 6.
- Nr. 46. Mariä Verkündigung; Holztafel 94:79 cm groß; eine Art offener Terrasse; Maria kniet an einem Betstuhl unter einem Baldachin. Zeigt Verwandtschaft mit dem Meister von Meßkirch. S. Nr. 17, 18.
- Nr. 47 und 48. Papst Urban und Bischof Martinus, Bischof Blasius und Bischof mit Schwert, im Harnisch und mit Pluviale; zwei Holztafeln, 138 cm hoch, 56 cm breit; unterhalb zwei männliche und zwei weibliche Stifter mit den Wappen der Haller Familien Schwanhals und Schaufele. Vielleicht Werke der Haller Lokalschule.
- Nr. 49, 50. Zwei Brustbilder, wahrscheinlich Maria und Johannes unter dem Kreuz, aus einem großen Bild ausgeschnitten und fast ganz übermalt. Die Rückseite hat noch alten Goldgrund. Größe 33:41 cm Herkunft wegen Übermalung nicht mehr zu bestimmen.
- Nr. 51, 52. Martyrium des hl. Sebastian, zwei Tafeln 137 cm hoch,

- 58 cm breit: auf der einen der Heilige, in reicher Landschaft, an den Baum gebunden, mit Lententuch und seitlich herabwallendem rothen Mantel; auf der andern ein Befehlshaber mit Helmbarbe und zwei Bogenschützen, von welchen der eine eben den Bogen spannt, der andere den Pfeil abschießt. Von einem Schüler Burgkmaiers. S. Nr. 15, 16.
- Nr. 53. Christus am Delberg mit den drei Jüngern; auf einem Felsen steht vor Christus der Kelch; Judas kommt, den Beutel um den Hals, zur Gartenpforte herein. Ein ziemlich frühes Bild der schwäbischen Schule, auf Holz 90 cm hoch, 78 cm breit.
- Nr. 54. Anbetung der Könige, auf Holz 115:109 cm; nur Maria mit dem Kind, in offener Hütte sitzend, und die drei Könige; ein Engel hält oben den Stern; wenig Landschaft, Goldhintergrund. Schlichtes, frühes Bild der schwäbischen Schule.
- Nr. 55 und 56. St. Ottilia, Magdalena, Apollonia und St. Ulrich, Afra (an Säule gebunden, unten lobendes Feier), Simbrecht (Bischof, zu Füßen ein nacktes Kindchen, das ein Eber beschnüffelt), zwei Tafeln, 123 cm hoch, 109 cm breit, Holz. Nicht Augsburger, sondern Ulmer Schule, von derselben Hand wie die fälschlich Zeitblom zugeschriebenen Altarbilder im Dom zu Augsburg.
- Nr. 57. Heilige Familie, Delgemälde, 130:114 cm groß, Kniestück, aus dem vorigen Jahrhundert; Nachahmung des Stiles der Carracci, der Stifter der Schule von Bologna am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts.
- Nr. 58. Der Zinsgrotschen, Kniestück, auf Leinwand, 143:116 cm, mit drei Figuren; Originalgemälde von Bernardo Strozzi, nicht übermalt. Bernardo Strozzi, 1581—1644, unter Caravaggio's Einfluß gebildet; sein Naturalismus geht mehr ins Rote, Flotte; glänzend im Colorit. Religiöse Bilder in Dresden (Rebeka am Brunnen).
- Nr. 59. Pieta, kleine Holzskulptur des 15. Jahrhunderts mit fünf Figürchen, 55 cm breit, 36 cm hoch, zart und bewegt.

Nr. 60. Grablegung, Delgemälde auf Leinwand, 240 cm hoch, 157 cm breit.

Gute Kopie der Grablegung des Baroccio.

Federigo Baroccio aus Urbino 1582 bis 1612, hervorragender Vertreter des Manierismus, der rein äußerlichen Nachahmung der großen Meister. Seine Werke zeigen Naturstudium, Schönheits Sinn, harmonische Komposition, Lebendigkeit, andererseits manches Affektirte, Menschliche, Gemachte. Weitere Copien dieses seines Hauptwerkes in München, Florenz, Petersburg.

Wir zählen im Folgenden noch einige weitere Kunstwerke im bischöflichen Palais in Rottenburg auf, welche nicht zum bischöflichen Diözesanmuseum gehören.

Kreuzschleppung und Begegnung mit Veronika, kleines, auf Holz gemaltes Bildchen, 19 cm breit, 12 cm hoch; von einem Nachahmer des Christoph Schwarz.

Christoph Schwarz, geb. 1550 bei Ingolstadt, gest. 1597 als Hofmaler in München, gehört der italienisirenden Schule der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Von ihm der Engelsturz in der Michaelskirche in München.

Petrus erweckt die Tabitha von den Todten; großes Delgemälde auf Leinwand, 156 cm breit, 130 cm hoch, von Domenico Feti oder in seiner Art.

Domenico Feti, geb. 1589 in Rom, gest. 1624 in Venedig, Schüler von Gigoli, in Mantua und Venedig weiter ausgebildet, neigt zum Naturalismus des Caravaggio. Viele Bilder von ihm in Dresden, ferner in der Akademie zu Venedig, im Palazzo Pitti und Uffizien in Florenz.

Jesus mit den Jüngern in Emmaus, genrehaft ausgesponnen; auf Leinwand, 75:62 cm. Von Bassano.

Bassano, eigentlich Jacopo da Ponte, geb. 1510 zu Bassano, gest. 1592, Schüler Tizian's und Bonifazio's, führt religiöse Thematē genrehartig aus mit besonderer Betonung des Bewerks, in lecker, leuchtender Farbe.

Geburt Christi, auf Leinwand, 141 zu 130 cm groß, von einem deutschen Maler des vorigen Jahrhunderts, der Guido Reni und Correggio nachahmt. Nach einem zwischen dem Bild und der Schutzleinwand gefundenen Zettel von Joseph Bergler (geb. zu Salzburg 1753, gest. als Galleriedirektor in Prag 1829).

St. Paulus, Brustbild, Delgemälde, 73:61 cm, ganz fälschlich Rembrandt zugeschrieben; Elias, dem der Rabe

das Brod bringt, Brustbild von gleicher Größe, von Carlott.

Karl Lotz, geborener Münchener, in Venedig ansäßig, 1632—1698, von den Italienern Carlotta genannt, von Caravaggio stark beeinflusst. Leeres Pathos, ohne Energie der Charakteristik; kräftige aber oft trübe Färbung; die meisten seiner Bilder in Venedig; einige in der Pinakothek in München, in der Sammlung von Schleißheim und Dresden. Janitschel 1. c. S. 556.

Zwei kleine Reliquiare aus Holz mit aufgelegten Beinverzierungen von außerordentlich hübschem Bau, Barockstil, 50 cm hoch, 25 cm breit; mit je einem auf Kupfer gemalten Bildchen (St. Dominikus und stigmatisirte Heilige mit Kreuz) von Rottenhammer.

Johann Rottenhammer, geb. 1564 zu München, gest. 1620 in Augsburg, bildete sich in Venedig nach Tintoretto und Paul Veronese sehr fruchtbar, besonders an kleinen, in der Regel auf Kupfer gemalten Bildchen. Janitschel 1. c. S. 542.

Zwei große Reliquiare im Popfstil, aus Holz mit aufgelegten silbernen Ornamenten; in der Mitte die silbergetriebenen Statuetten des hl. Speusippus, Cleusippus, Meleusippus und der hl. Domitilla, Euphrosina, Theodora, der Schutzheiligen Ellwagens, woher auch die Reliquiare stammen. Inschrift mit Jahrzahl 1692.

Die zwölf Apostel, Brustbilder (30 zu 35 cm) Kupferstiche von Markus Bitteri nach den Gemälden des Piazzetta.

Giambattista Piazzetta 1682—1754 ahmt Correggio's Lichtwirkung nach und ist namentlich in Köpfen und Brustbildern ansprechend durch die wirkungsreiche Vertheilung der Licht- und Schattenmassen.

Madonna mit Kind, Kniestück, Delgemälde, 95:67 cm.

Notiz des hochseligen Bischofs von Hefese: „Gemalt von Gianfrancesco Penni (1488 bis 1528), Schüler Rafaels, genannt il fattore, weil er den Haushalt Rafaels führte; die Gabe der Erfindung gieng ihm ab; er begnügte sich, in der Weise seines Meisters mit äußerster Schlichtheit Bilder von ruhiger Stimmung zu malen. — Das Bild war in der Villa der Medici zu Cassagiolo bei Florenz, wurde in einer Versteigerung dort angekauft von Graf und Gräfin Wagner und von ihnen mir zum Geschenk gemacht.

18. März 1881. Dr. Hefese, Bischof.“

Die Antorschaft des Francesco Penni wird nicht bewiesen werden können; die Köpfe der Madonna und des Kindes weisen eher auf

Bernardino Luini (geb. ca. 1470, Schüler des Leonardo da Vinci, ausgezeichnet durch seelenvolle Schönheit und Liebenswürdigkeit der Darstellung, mitunter durch tiefinnerliche Auffassung); Güte und Werth des Bildes steht außer Zweifel.

Still-Leben, Hund, Hahn und junge Hühner; Landschaft und etwas Architektur; Delgemälde, 87 : 62 cm, werthvolles Werk des Adrian van Olen (holländischer Geflügel- und Stilllebenmaler, verwandt mit Melchior d'Hondecoeter, 17. Jahrhundert).

Portrait des hochseligen Bischofs Karl Joseph von Hefele von Hofmaler Anton von Gegenbauer (1800 bis 1876; s. „Archiv für christl. Kunst“ 1887 S. 44 ff.).

Copie der Madonna della Lenda von Rafael in der alten Pinakothek in München von Maler Dolleschall.

Der Proportionskanon mittelalterlicher Bauten.

Bestand ein solcher? war er ein geometrischer oder ein arithmetischer? war er ganz einheitlich, unbedingt obligat? Diese Fragen wurden schon vielfach aufgeworfen und sehr verschiedentlich beantwortet. In neuerer Zeit war man in diesem Punkt ziemlich skeptisch geworden und man zog entschieden in Abrede, daß die alten Bauwerke im Großen und Kleinen in ein starres, immer wiederkehrendes Zirkelgewebe gezwängt seien; gerade dadurch sei jene Kunst zu so edler Blüte gelangt, „daß sie wie keine andere frei von schablonenhaften Fesseln und doch mit gehaltvoller Strenge von Fall zu Fall aus dem inneren Wesen der Sache heraus geschaffen habe“ (Mohrmann).

Nun wird neuestens diese hochwichtige Frage von einer unbezweifelten Auktorität, von Prof. G. Dehio in der Schrift: Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotthischer Bauproportionen (mit 24 Fig. Stuttgart, Cotta, 1894. 24 S. Preis: 3 M.) wieder aufgenommen und in einer Weise untersucht, daß die der modernen Kunst so selbstverständlich erscheinende „Freiheit des Schaffens von Fall zu Fall“ in der Anwendung auf die mittelalterliche

äußerst zweifelhaft, ja unannehmbar erscheint.

Dehio begann seine Untersuchungen an jenen Kathedralen, „in denen das gotthische Denken sich vollendete, bei der klassischen Pentade: Chartres, Rheims, Amiens, Beauvais, Köln“. Er verglich Querschnitte, Längenschnitte und Grundrisse und fand bei allen genannten Kathedralen und bei der von Le Mans das gleiche Verfahren angewandt. „Mag man den Querschnitt oder den Längenschnitt oder den Horizontalschnitt untersuchen, immer erweist sich in der betreffenden Projektion das Verhältniß von Breite zur Höhe oder von Breite zur Länge als Produkt aus einem ständigen und einem beweglichen Faktor: der ständige ist das aus der Breite gebildete gleichseitige Dreieck, der bewegliche, in's freie Belieben gesetzte der die Höhe ergebende Multiplikator“ (S. 15 f.). Weitere Nachforschungen ergaben, daß diese Triangulierung auch schon der Frühgothik bekannt, aber hier noch nicht zu einem consequenten System durchgeführt war. Ferner fand sie sich ebenso in Deutschland wie in Frankreich; das älteste deutsche Beispiel ist Limburg a. d. H., dann der Dom von Speier, beide im Gesamtquerschnitt durch das Dreieck normirt. Die jüngere Triangulationsmethode, welche neben dem Gesamtquerschnitt auch noch einzelne Theile triangulär normirt, kam wahrscheinlich von Frankreich nach Italien und findet sich in Worms, Regensburg, Oppenheim, Marburg.

Der Verfasser wirft nun die Frage auf, warum die Alten diese Methode angewandt und welchen Werth sie ihr zuerkennen haben. Er glaubt, daß die zwei denkbaren Gesichtspunkte, der ästhetische und der technisch-praktische hierbei beide neben einander gewirkt haben. Man hielt dafür, daß, der ästhetische Eindruck eines architektonischen Raumes im Ganzen wie in den Theilen in dem Maße an Entschiedenheit und Einheitlichkeit gewinne, als seine Proportionen sich denen einer regelmäßigen geometrischen Figur annähern“ (S. 18); die Figur, welche zunächst für den Querschnitt sich von selbst darbot, war das gleichseitige Dreieck, „das faßlichste Symbol inneren Gleichgewichts“. Sie wird dann auch auf Längenschnitt und

Horizontalschnitt angewendet, nach dem Axiom, daß der Schönheitsgrund des Ganzen auch der der Theile sein müsse. Den praktischen Empfehlungsgrund der Triangulation vermutet der Verfasser darin, daß vielleicht damals Baupläne im heutigen Sinn gar nicht angefertigt worden seien, sondern man sich mit bloßen Handskizzen begnügt habe; sie genügten, wenn man mit einem im Gebäude selbst gegebenen Maßstab, einem Modul — dem gleichseitigen Dreieck operirte.

Nun ist aber sehr auffallend, daß das Triangulirungssystem sich nicht lange behauptete und schon in der Spätgothik völlig vergessen zu sein scheint; in Frankreich wie in Deutschland kommt es mit dem Eintritt des 14. Jahrhunderts außer Gebrauch. Der Verfasser weiß auf das warum? keine Antwort zu geben. „Entweder war die Spätgothik für die feineren Werke der Raumproportion schon so gleichgiltig geworden, daß sie die in langer Übung dafür ausgebildeten Regeln — die gelegentlich allerdings eine unbequeme Fessel werden konnten — fallen ließ; oder umgekehrt, sie hat ein noch komplizirteres oder raffinirteres Verfahren aufgenommen, für das der Schlüssel erst gefunden werden mußte; nach meinem subjektiven Dafürhalten ist der erstere Fall der wahrscheinlichere“ (S. 23).

Es ist werthvoll, daß die ganze so tief in die Geschichte und Theorie der Kunst eingreifende Frage wieder aufgeworfen wurde und zwar gerade von dieser kompetentesten Seite. Mit Recht schließt der Verfasser: „Es ist im letzten Grunde, über den historischen Einzelfall hinaus, die große Frage nach dem Verhältniß von Freiheit und Gesetzmäßigkeit im künstlerischen Schaffen, vor die wir gestellt werden“ (S. 24). Gibt es auf dem Gebiet der Kunst Gesetze oder ist die Forderung einer durchaus schrankenlosen Freiheit berechtigt? ist hier jedes Gesetz schädlich und im nothwendigen Widerspruch mit Originalität und Individualität, oder sind auch Gesetze denkbar, welche wohlthätig beschränken und nothwendig sind? ist eine Architektur und eine Kunst gesund, welche alle objektive Norm negirt und sich nur der Leitung des subjektiven Gefühls überläßt? Das sind in der That Fragen von aktuellster Bedeu-

tung für die Weiterentwicklung der Kunst, und es werden zunächst historische Untersuchungen sein, welche auch hierin Licht schaffen müssen.

Gedanken über die Zukunft der christlichen Kunst.

Da die Kunst „Jedermanns Sache ist“, so ist es wohl mitunter gut und nützlich, wenn Kunstfragen in einer Form behandelt werden, welche weitesten Kreisen verständlich ist. Aber wenn Grundfragen popularisirt werden sollen, wird sich gerne eine große Gefahr einstellen — die einer oberflächlichen, allzu leichtfertigen Erörterung derselben, welche mehr schadet als nützt. Diese Gefahr hat nicht zu überwinden gewußt der anonyme, sich selbst als Verehrer der Nazarener einführende Verfasser eines der neuen Serie der „Frankfurter zeitgemäßen Broschüren“ (herausgegeben von Dr. F. W. Raich, Band XV, Heft 2, Frankfurt, Köpfer Nachfolger 1894) einverleibten, 28 Seiten starken Schriftchens mit dem Titel: „Die lebendige Sprache der Kunst, Gedanken über die Zukunft der christlichen Kunst“. Das leicht hin geschriebene Broschürchen ist gut gemeint, aber nicht ganz gut gerathen; es ist zu fürchten, daß es mehr Verwirrung als Klärung schaffen und auf eine gesunde Weiterentwicklung der christlichen Kunst entweder ohne Einfluß oder eher von störendem als förderndem Einfluß sein wird. Dabei ist das Schlimme das, daß zur gründlichen Behandlung der vom Verfasser — man muß fast annehmen, ohne volle Kenntniß ihrer Schwierigkeit — angeregten und gestreiften Prinzipienfragen, für Richtigstellung und Widerlegung mancher Urtheile ein Buch nöthig wäre, schwer zu schreiben und zu lesen.

Durch das ganze Schriftchen zieht sich hindurch eine Polemik gegen Vertreter der christlichen Kunst in der Gegenwart, welche „Orthodoxe“, „Archaisisten“, „Stilisten“ genannt werden. Ihre nähere Charakterisirung macht ihnen zum Vorwurf, daß sie die Nazarener perhorresciren, lediglich ein Copiren der alten Bilder oder Zusammenstellen neuer aus Motiven alter, vor allem aber Wahrung des Stils verlangen, die persönliche Individualität des Künstlers

ausschlachten, die Unnatur wie überhaupt all das Unzulängliche, Kindliche, Naive Groteske des mittelalterlichen Kunstschaffens geradezu als Stilgerechtigkeit ansehen und fordern, welche rufen: „alles Alte, weil es alt ist, restauriren, denn nur das ist stilgerecht, und wo nichts Altes zu finden ist, copirt! copirt! copirt!“ Ihnen glaubt der Verfasser zum großen Theil auf's Kerbholz schreiben zu müssen das Emporwuchern der Neuesten, eines Uebe und Konsorten.

Nun gieng und geht es ja unzweifelhaft in dem großen Prozeß der Wiedererweckung und Erneuerung der christlichen Kunst nicht ohne Einseitigkeiten, Uebertreibungen, extreme Tendenzen ab, was allgemein menschlich ist und nicht verwundern kann. Aber ich wüßte denn doch nicht, wo heut zu Tag die Vertreter und Gesetzgeber der Kunst zu suchen wären, auf welche die obige Schilderung des Verfassers zutreffen würde und dieselbe ist doch sicher zum mindesten der Uebertreibung zu zeihen. Sehen wir aber zu, wie der Verfasser den Kampf gegen die so scharf gezeichnete Kunstströmung führt.

Er wirft zuerst die Frage auf: gibt es in der Malerei und Bildhauerei einen Stil, wie es einen gotthischen, romanischen, Barockstil gibt? Antwort: „Diese Frage muß unbedingt verneint werden“ (S. 35). Doch wird die unbedingte Verneinung alsbald in eine sehr bedingte umgewandelt. Es wird namentlich sofort ein monumentaler Stil der Malerei anerkannt und von dem nicht monumentalen streng unterschieden. Es wird später zugestanden: „was in einer Renaissancekirche allenfalls als monumentaler Stil gelten kann, kann es weder in einer romanischen noch in einer gotthischen sein“ (S. 42); es wird betont, daß Malerei und Bildhauerei sich der Architektur unterordnen und anschmiegen müsse, nicht nur dem Gebäude, sondern den Gedanken des Architekten (S. 50), daß für den monumentalen Stil in Malerei und Skulptur als erstes und oberstes Gesetz die absolute Ruhe und das Vermeiden jeder Aktion gelten müsse (S. 57); endlich heißt es S. 58 ganz richtig: „ein Maler, der ein Loch in die Wand malt, der die erhabene Ruhe einer mächtig wirkenden Lünnette durch übereinandergestellte Gruppen

zerstört, der eine Gewölbekappe durch Perspektiven bis ins Unendliche durchbricht, zerstört die Architektur, er hat keinen Sinn für Stil.“ Nun, etwas anderes wollen ja doch wohl auch die, welche verlangen, man solle in gotthischen Kirchen gotthisch, in romanischen romanisch malen, nicht sagen, als daß die Malerei im Einklang mit der Architektur bleiben müsse; um diesen Einklang zu treffen, weist man daher die Maler an, ihre Direktive zu holen bei der Malerei jener Zeiten und Stile, denen die Architektur angehört. Könnte man vernünftiger Weise hier eine andere Anweisung geben? Wo hätte denn die Malerei, welche den monumentalen Stil so ganz verlernt und überhaupt nahezu jeden Stiles sich entwöhnt hatte, in die Schule gehen können, um wieder monumentale Haltung und eine Lebensart zu lernen, welche dem Charakter der romanischen und gotthischen Bauten conform ist? Hat nicht auch ein Meister wie Ludwig Seiß, von welchem in der Broschüre ein scharfes Wort gegen die Archaismen berichtet wird, als ihm der Auftrag wurde, den Bemalungsplan für die Kapelle in Loreto zu entwerfen, seine Direktive geholt bei der Malerei der Spätgotik?

Der Verfasser führt des weiteren aus, daß deswegen das Wort Stil nicht in gleichem Sinne angewendet werden könne auf die Architektur wie auf die Schwesterkünste Skulptur und Malerei, weil die Architektur gleichsam eine tote Sprache sei, wenn auch „nicht insoweit tot, daß sie gar kein Leben mehr hätte“, dagegen die Schwesterkünste einer lebenden Sprache zu vergleichen seien, „die fortwährender Entwicklung, fortwährenden Bereicherungen von allen möglichen Richtungen her fähig sei“ (S. 34). Für die letzteren müssen daher gelten „die Gesetze der lebenden Volkssprache“ und von ihnen könne und dürfe man Stil nur fordern, soweit in einer Volkssprache von Stil geredet werden könne. Daß der verwendete Vergleich irgendwo hinken werde, nimmt der Verfasser selbst an. Wie die „lebende Sprache“ der Malerei und Skulptur zu verstehen, ergibt sich aus den praktischen Konsequenzen, daß diese beiden Künste eine dem Volk verständliche Sprache reden müsse, daß in ihrer Ausübung die Individualität

des Künstlers zu ihrem Rechte solle kommen dürfen, daß man nicht verlangen dürfe, die Maler und Skulptoren sollen heute noch das Mittelalter nachahmen und sich auf ein Stammeln beschränken — denn „was uns an deutschen Bildern und Statuen aus dem Mittelalter überkommen ist, ist im Großen und Ganzen ein Stammeln dieser Künste“ (S. 38), — daß man dem heutigen Volk nicht kommen dürfe mit „Formen und Darstellungen, die es nicht verstehen kann, weil sein, des Volkes ganzes Sein ein weitaus andres ist, als vor 300 Jahren“, weil „unsere Zeit gewöhnt ist, in der Kunst die Wahrheit in Bezug auf den menschlichen Körper zu schauen“ und mit stilisirten Körpern nichts mehr anzufangen weiß.

Hier scheint uns sehr viel Wahres mit ziemlich viel Unrichtigem und Schiefem vermengt. Ist es wahr, daß die Kunstsprache der mittelalterlichen Malerei und Skulptur eine schlecht hin tote Sprache ist und hier ein Wiederbelebungsversuch gar nicht angestellt werden dürfte und könnte? Das will doch wohl auch der Verfasser nicht sagen, der S. 27 selbst davon spricht, daß unsere Maler und Bildhauer den aus vielen alten Vorbildern wieder nachgewiesenen „alten, deutschen, historischen und monumentalen Stil“ studiren, in sich aufnehmen und dem heutigen Geschmack anpassen sollen. Es machen doch wahrlich nicht die Winkelfalten, die Körperverzeichnungen, die steifen Gewänder, das Wesen der mittelalterlichen Kunst aus, und man kann auch nicht sagen, daß diese Kunst gar nicht zu reden, bloß zu stammeln vermöge, gar kein Können, nur ein Nichtkönnen verrate. Der Verfasser selbst erinnert daran, daß die Hauptsache bei einem Kunstwerk immer der künstlerische Gedanke sei, und, fügen wir hinzu, bei einem religiösen Kunstwerk noch dazu der religiöse Gedanke. Ermangelt denn die mittelalterliche Kunst großer und gesunder künstlerischer Gedanken? Kann man nicht in würdiger Auffassung heiliger Gegenstände, in religiöser Stimmung, in monumentaler Haltung viel von ihr lernen, ohne die technischen Fehler mit in Kauf zu nehmen? Daß Overbeck und seine Schule nicht an die mittelalterliche deutsche Kunst anknüpfte, sondern in Italien die „blaue Blume“

suchte, ist S. 39 gut erklärt; folgt aber daraus, daß die deutsche Kunst überhaupt und für immer vom Mittelalter absehen müsse? beweisen denn einige verfehlte Nachahmungen, daß jede Nachahmung verfehlt ist?

Keine tote Sprache in Malerei und Skulptur, sondern eine lebende; keine Unterbindung der Individualität des Künstlers; keine Formensprache, die dem Volk unverständlich ist und mit der Natur im Streit liegt, das alles sind berechnete Forderungen. Soll aber eine wahrhaft religiöse Kunst zu Stande kommen, eine Kunst, welche monumental wirkt und mit der Hoheit und Heiligkeit ihrer Objekte und Zwecke nicht in Spannung gerät, so muß man nun doch dem Individualismus und Naturalismus wieder Schranken ziehen und man kann nicht das moderne Gefühl und den Geschmack des Volkes und des 19. Jahrhunderts unbedingt für maßgebend erklären. Wie weit darf die Natur sich geltend machen in der religiösen Kunst, wieweit darf man gehen in der Modernisirung religiöser Bilder, wieweit darf die Individualität des Künstlers frei schalten, wieweit ist auch das künstlerische Genie an die Tradition und ihre Typen gebunden? Das sind die großen und schwierigen Fragen. Wer hätte den Muth, hier einfach die Parole auszugeben: Freiheit über alles! alles ist euer! jemehr Natur, jemehr moderne Art, desto besser!? Die Grenzlinien zwischen Erlaubtem und Unerlaubtem in dieser Hinsicht scharf zu ziehen, ist überaus schwer; es gab keinen andern Weg, das religiöse Kunstgewissen wieder zu wecken, den Blick für das was sich ziemt und nicht ziemt zu schärfen, vor Ueberschreitungen der Grenzlinien zu bewahren und die Invasions des Modernen und Modernisten abzuwehren, als daß man eben unsere religiöse Kunst an die mittelalterliche wies und zu ihr in die Schule schickte, in welcher Eines doch sicher zu lernen ist: Sinn und Gefühl für christlichen und kirchlichen Charakter der Kunst.

Der Verfasser will freilich einen andern Weg und eine andere Schule in Vorschlag bringen. Er sieht das Heil in der Nachahmung der Nazarener, eines Overbeck, Cornelius, Führich, Steinle.

Sie haben nach ihm durch den Anschluß an die italienischen Quattrocentisten das juste-milieu gefunden, einen kirchlichen Stil, der im guten, nicht im schlimmen Sinn modern ist; man halte sich an ihren Typus und man wird das Richtige treffen; sie haben für die Gewandungen der hl. Gestalten einen Canon geschaffen, der festgehalten werden muß; auch bezüglich der Staffage seien die von den Nazarenern adoptirten italienischen Landschaften, Städtebilder, Möbel die beste Vermittlung zwischen heute und dem wirklich Historischen. Im Geiste dieser Lehren soll es denn auch erlaubt sein, die altdeutsche Kunst zu studiren und zu erneuern (S. 27) — eine Indulgenz, welche freilich mit den früheren Aeußerungen über diese Kunst kaum mehr in Einklang zu bringen ist. Alle Achtung vor den Nazarenern. Ich möchte mich nicht denen beigesellen, welche gering von ihnen denken, wenn ich freilich auch nicht zugestehen kann, daß der Ausbau des Kölner Doms und die Wiederherstellung von Hunderten ehrwürdiger Kunstdenkmäler und die ganze Epoche der Begeisterung für christliche Kunst nur ihrem „einschlagenden Erfolg“ zu danken sei (S. 11). Aber ob nun sie gerade die Führerschaft der heutigen religiösen Kunst übernehmen können, ob sie das einzige und höchste Vorbild derselben sein sollen, das ist denn doch eine ganz andere Frage. Von keinen Prämissen aus hat der Verfasser jedenfalls nicht das Recht, so exklusiv auf ihrer Nachahmung zu bestehen. Wenn sie selber nur die Quattrocentisten nachgeahmt haben, warum die heutige Kunst nicht an die eigentlichen Originale weisen? Wenn der Verfasser die jetzige Kunst doch wieder auf eine frühere Schule verpflichtet, wo bleibt die geforderte volle Stilsfreiheit? wo das Recht der Individualität? wo der zeitgemäße Charakter, der den Stilisten gegenüber so energisch verlangt wurde? Sind seit den Quattrocentisten nicht auch Jahrhunderte verflossen und seit den Nazarenern nicht auch Decennien abgelaufen, die für die Weiterentwicklung jener Künste höchst bedeutsam und ereignisreich waren? Sind die Nazarenere fehlerlos? Der Verfasser selber redet von groben und größten Sünden derselben (S. 12). Und meint man etwa

mit der Nazarenerkunft die künstlerischen Neologien eines Uhde und Konforten beschwören und neologische Umwandlungen auch christlicher Künstler ein für allemal verhüten zu können? Das wäre doch ein naives Hoffen.

Der Standpunkt des Verfassers erscheint uns viel zu beschränkt; er ist noch engherziger und exklusiver als die von ihm so hart behandelten Stilisten und Archaisien. Denn er will die Kunstentwicklung an vier oder fünf Namen bannen und seine ganze Musterperiode umfaßt einige Decennien und seine ganze Musterchule hat einen Lehrkörper von nicht einmal einem halben Duzend Meistern. Das heißt der Kunst Licht und Lust viel zu spärlich zu messen. Dahin sollte man es bringen, daß der christliche Künstler die ganze Entwicklung der Kunst genau kennen würde von den altchristlichen Anfängen an, daß er hinlänglich geschult und ausgebildet wäre, um aus allen Perioden das große Wahre, Universalgiltige herauszufinden und sich anzueignen, ohne doch dabei seine Individualität zu verlieren und ohne in Stilmengerei zu verfallen. Es ist noch weit hin bis zu diesem Ziele. Der Verfasser stellt unter seinen Reformvorschlägen am Schluß obenan eine bessere künstlerische Schulung des Klerus, namentlich durch Wanderkurse, welche tüchtige Kräfte an den Seminarien abzuhalten hätten. Wir glauben auch, daß in dieser Hinsicht mitunter mehr geschehen könnte; das empfohlene Mittel wird nicht gerade das denkbar beste sein; kleine Reisen, Rundtouren unter tüchtiger Führung, ein Anschauungsunterricht, ertheilt an großen und kleinen Werken alter Kunst — das würde bei denen mehr fruchten, welche die ersten Elementarkenntnisse sich erworben haben. Aber nicht Schulung des Klerus, sondern Schulung der Künstler wäre das dringendste Bedürfnis. Christliche Kunstschulen sollten wir haben, in welchen Maler und Sculptoren, aber auch die Architekten eingelernt würden in die Bedürfnisse, den Geist, die unverbrüchlichen Gesetze der für Kirche und Liturgie arbeitenden Kunst. Hier, auf dem Gebiete der bildenden Kunst würde ein *omne malum ex clero* doch zur Unwahrheit und Ungerechtigkeit; mit bestem Willen

kann der Klerus nicht die Schulung und Ausbildung der Künstler übernehmen und nicht für ihre Fehler verantwortlich gemacht werden. Und was hilft künstlerische Durchbildung der Geistlichen, wenn keine Künstler da sind, welche auf die Gedanken und Intentionen des Klerus eingehen können oder wollen? Hätten wir solche Schulen, so wäre auch ein weiteres Desiderat des Verfassers leicht zu erfüllen: die Herstellung von billigen Heiligenbildern für das Volk in prägnanter Contourzeichnung, mit vier oder fünf Farben, frei von jeder Manier, wirkend allein durch Wahrheit und Einfachheit. Es sind aber doch gerade nach dieser Richtung hin anerkennenswerthe Fortschritte und erfolgreiche Bestrebungen zu verzeichnen — freilich immer noch neben vielem Unstatthafsten und Tadelnswerthen. Vergl. unsere Artikel über die religiösen Bilder für die Kinder und für das Haus, Jahrgang 1890 Nr. 5 ff.

Als eine weitere Aufgabe, welche von den bestehenden Kunstvereinen und ihren Publikationen nicht erfüllt werde, bezeichnet der Verfasser eine Unterweisung über den Canon der kirchlichen Kunst und über Ikonographie (S. 26). Wir wären ihm sehr dankbar, wenn er näher darlegen wollte, was er unter dem „Canon der kirchlichen Kunst“ versteht und wären begierig, von ihm zu hören, in wie weit er überhaupt auf seinem Standpunkt für Malerei und Skulptur einen Canon gelten lassen kann und will.

(Schluß folgt.)

Literatur.

Meisterwerke der christlichen Kunst.

Dritte Sammlung. Ein Großfolio-Heft mit 21 Holzschnitt-Tafeln auf Kupferdruckpapier. Preis in Umschlag 2 Mark, in Carton-Mappe 3 Mark, in Leinwand-Mappe 5 Mark. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Altes, Neues und Neuestes bringt auch diese dritte Sammlung, mit deren Vorgängerinnen wir unsere Leser früher bekannt gemacht haben. Die Madonna von Carlo Dolce, die große hl. Familie und die Verkündigung von Rafael, die Anbetung der Könige von Paul Veronese, Christus im Tempel von Rembrandt, Christus und die Ehebrecherin von Rubens, Magdalena von Pietro de Rotari, Grablegung von Perugino, die Bekehrung Christi von van Dyck in recht guten Holz-

schnitt-Wiedergaben vertreten die ältere Kunst; ihnen schließt sich an eine Abbildung des herrlichen Hauptes der Eccehomo-Statue in der Georgskirche in Nördlingen (15. Jahrhundert). Die aufgenommenen Werke Neuerer können alle noch Anspruch auf das Prädikat religiös erheben und zeigen wenigstens nirgends eine störende Spannung zwischen dem heiligen Gegenstand und der künstlerischen Auffassung und Formgebung. Hellen und vollen Klang gibt die religiöse Saite in der Grablegung von Raubach (bloß die mater dolorosa will nicht recht befriedigen), in den Emausjüngern von Schnorr von Carolsfeld, in den 4 Evangelisten (Cartons zu Glasgemälden im südlichen Seitenschiff des Kölner Doms) von J. A. Fischler, guten Klang auch noch in Fugels Kreuzabnahme, in dem ergreifenden, hochdramatischen Golgathabild von Försterling, in dem Jüngling von Klein von L. Feldmann (die Christusgestalt etwas zu unbedeutend), im Judaskuß des B. Clemens, auch in J. Schmidts „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, im letztgenannten trotz der etwas süßlichen und gemachten Stimmung. Ja auch Gebhardt's Christus und der reiche Jüngling hält sich trotz einiger Absonderlichkeiten in der Staffage noch in richtigen Grenzen, ebenso Arnold Böcklin's Pieta und Paul Kislings Auferstehung oder vielmehr Begegnung des Auferstandenen mit Magdalena (der letztere ist mit etwas zu viel Leinwand behangen und hat zu wenig Auferstehungsglorie im Antlitz). Alles in allem genommen eine schöne und werthvolle Sammlung, welche einem christlichen Haus zur Ehre gereicht. —

Ein Monumentalwerk ersten Ranges hat die Reale Accademia dei Lincei in Italien unternommen, nämlich eine Facsimile-Ausgabe des berühmten Codice Atlantico in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand. Dieser Codex enthält, von Pompeo Leoni 1587 ordnungslos zusammengestellt, 1750 Zeichnungen und Aufzeichnungen des Leonardo da Vinci von dessen 16. Jahre an bis in seine letzten Lebens-tage; sie verbreiten sich über die Gebiete der Mathematik, Physik, Meteorologie, Mechanik, Architektur, Kunstindustrie; dazu kommen einzelne Skizzen zu seinen Bildern und Skulpturen, — ein Riesennaterial, welches ebenso das Interesse des Forschers wie des Kunsthistorikers voll beansprucht. Die Tafeln des Codice Atlantico sollen nun in Heliotypie aufs genaueste wiedergegeben werden. Der Text, von rechts nach links geschrieben, wird von einer unveränderten und von einer in der Orthographie verbesserten Umschreibung begleitet; zur Erklärung zweifelhafter und ungewöhnlicher Ausdrücke soll ein besonderes Wörterbuch beigegeben werden. Das ganze Riesennennwerk soll in ca. 35 Lieferungen à 40 auf starkes Handpapier gedruckten Tafeln mit Text erscheinen und bis 1900 abgeschlossen werden. Es wird nur in 280 Exemplaren gedruckt; der Preis jedes Heftes beträgt bei den ersten 200 Exemplaren 30 Mark, bei den weiteren 80 36 Mark; der voranzuzahlende Subskriptionspreis für das vollständige Werk beträgt 960 Mark. —

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler.

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

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.50 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einlösung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Mr. II.

1894.

Nachrichten über in Württemberg gefundene alte Wandmalereien.

Wir gedenken im Folgenden die Leser kurz bekannt zu machen mit einigen nicht unwichtigen, in der letzten Zeit aufgedeckten Resten monumentaler kirchlicher Malerei und sodann die Wandgemälde der Frauenkirche in Neulingen einer eingehenden Besprechung zu unterziehen.

1. In Unterjesingen, Ob. Herrenberg, wurden in der 1476—84 gebauten Kirche mit hübschem gewölbtem, gothischem Chor im Sommer 1894 aus Anlaß einer durchgreifenden Restauration zahlreiche Reste alter Fresken vorgefunden. Noch aus gothischer Zeit im Chor einige Figuren aus der Darstellung des bethlehemitischen Kindermords; an der Nordwand des Schiffes eine etwa 4 m hohe Gestalt des hl. Christophorus (das Kindchen ziemlich groß; im Wasser eine Ente); auf der Südwand Reste eines Gerichtsbildes von mäßigen Dimensionen (schwarze, geschwänzte Teufel ziehen eine Gruppe nackter Menschen zur Hölle); in Chor und Schiff noch die Consekrationkreuze mit Dreiblättern, je mit einer Hand innerhalb des umschließenden Kreises, welche die Kreuze zu halten scheint. Späteren Ursprungs, vielleicht von 1568, welche Jahrzahl am Chorbogen zu lesen war, ist eine auf der dem Chor zugewandten Chorbogengewand angemalte Darstellung der Hochzeit von Kana, sorgfältig ausgeführt. Die Reste waren so dürftig, daß an eine Restauration nicht gedacht werden konnte.

2. In Endingen bei Balingen zeigte sich der ganze Chor mit einem großen, in parallelen Streifen über einander angeordneten Bilderchklus bemalt. Die Lösung der Bilder aus der Lünche ist noch nicht ganz gelungen. Was zu Tag kam, will sich mit bekannteren Darstellungen

nicht decken; wohl sieht ein Bild einer Abendmahlscene ähnlich, aber die Einfügung einer Frauengestalt in dasselbe verbietet doch diese Deutung. Höchst wahrscheinlich haben wir hier eine ziemlich eingehende Erzählung der Legende des hl. Blasius, welcher der Patron der Kirche ist. Die bis jetzt erkennbaren Bilder würden dann die folgenden, in der bei Jakobus a Voragine erzählten Legende vorkommenden Scenen darstellen, wie der Heilige in einer Höhle aufgefunden wird, wie er einen Knaben vom Erstickungstod in Folge einer verschluckten Fischgräte errettet, wie er von der Gabe einer Frau ein Mahl veranstaltet, wie Frauen ihre Tücher in sein Blut tauchen und dafür mit dem Tod bestraft werden. Die in ziemlich kleinem Maßstab gehaltenen Bilder sind gut componirt und gezeichnet, frisch und lebendig aufgefaßt. An der Chorschlußwand ist noch zu sehen eine große Figur des hl. Christophorus. Auch diese Malereien gehören der spätgothischen Periode an.

3. Die Kirche in Engstlatt bei Balingen hat einen polygon geschlossenen, gewölbten gothischen Chor; an einem Rippenende des Gewölbes ist ein Schild angebracht mit der Jahrzahl 1471. Auf der Nordwand des Chores wurde von Pfarrer Smelin ein großes, figurenreiches Gemälde entdeckt, ein Kreuzigungsbild vom Ende des 15. Jahrhunderts. Den Hintergrund bildet eine abwechslungsreiche Landschaft mit einer thurm- und mauerbewehrten Stadt, welche wohl Jerusalem darstellen soll, mehreren einzelnen Thürmen und Häusern und einem schloßbesetzten runden Hügel, der an den nahen Zolleru erinnert. Das Kreuz ist sehr hoch, der Körper des Gekreuzigten mager, ziemlich stark ausgebogen; darüber Sonne und Mond mit Gesichtern; in den Lüften schweben Engel, welche auf Hände, Füße und Seite

zuschweben, das herabrinneude Blut in Kelchen aufzufangen; eine sehr schöne und bewegte Gruppe. Unten halten links vom Kreuz zwei Frauen die umsinkende Mutter, eine dritte ringt fassungslos die Hände; unten am Kreuz kniet der Donator, ein Geistlicher mit Soutane und Flügelchorrock; auf der andern Seite umfängt Magdalena den Kreuzesstamm; Johannes, eine schöne, volle Figur, wendet sein Antlitz zum Heiland empor; neben ihm der Hauptmann mit Schwert, mit der Hand auf den Gekreuzigten zeigend, ein Lanzenknecht und noch zwei Gestalten, wohl Nikodemus und Joseph von Arimathea. Die ganze Composition ist flott entworfen und gut gezeichnet; die Farben sind die damals üblichen, schlicht und wenig zahlreich, aber wirksam. Das Gemälde soll im jetzigen Zustand erhalten bleiben; aber es besteht der lobenswerthe Plan, es durch einen tüchtigen Maler in gleicher Größe copiren und auf dieser Copie auch die Defekte ergänzen zu lassen; diese auf Leinwand ausgeführte und auf einen Rahmen gespannte Copie würde dann über dem Wandgemälde so angebracht, daß sie dieses schützt und zugleich jederzeit eine Besichtigung des Originals möglich macht, indem sie auf einer Seite in Charnieren laufend leicht von der Wand entfernt werden kann.

4. Es wird nicht viele Kirchen und Chöre geben, welche unscheinbarer wären als der kleine Kirchenbau in Ehestetten auf der Alb. Der rechteckige Chor hat keine Spur seines einstigen Stiles mehr; sein Gemäuer wurde einmal erhöht und in der Schlußwand mit zwei häßlichen Ochsenaugenfenstern durchbrochen, der Fußboden bedeutend höher gelegt. Die alten Theile der Schlußwand und die angrenzenden Theile der Süd- und Nordwand haben in geringer Höhe über dem Fußboden noch sehr beachtenswerthe Reste eines größeren Bilderzyklus bewahrt, welche in diesem Sommer entdeckt wurden. Erkennbar sind noch folgende Scenen: eine Delbergdarstellung mit den schlafenden Jüngern; die Gefangennehmung, mit Petrus und Malchus (nicht ganz sicher); die Verurtheilung vor dem Synedrium oder vor Pilatus; Christus im Kerker (?); die Geißelung, wohl erhalten: Christus steht nicht, sondern hängt an einer großen Säule, der

eine Arm ist aufwärts, der andere rückwärts angebunden; die Verpottung oder vielleicht auch die Eccehomoscene; dann über einer ehemaligen Thüre ein Erbärmdebild mit rothem, sternbesetztem Hintergrund; ferner die Auferstehung; sodann Mariä Verkündigung (die Jungfrau und der Engel hält ein Spruchband); Mariä Heimsuchung, mit etwas Landschaft und einer reicheren Architektur; die beiden Betheiligten halten ebenfalls Spruchbänder; endlich eine schwer zu deutende Gruppe: eine sitzende Frauengestalt, vor welcher eine männliche mit lebhaftem Gestus kniet oder steht; vielleicht Elisabeth und Zacharias, oder Maria und Joseph, eingeschoben zwischen der Darstellung der Verkündigung und der Heimsuchung.

Die Gemälde waren, als wir sie besichtigten, noch nicht ganz aufgedeckt. Ihr Werth ist ziemlich bedeutend, da sie zweifellos noch der frühgothischen Zeit angehören.

5. Noch wichtiger sind aber die in Feldstetten im selben Oberamt Münsingen entdeckten. Die moderne Kirche hat noch einen romanischen Thurm, dessen geräumiges, mit einem Rippenkriechgewölbe überspanntes Untergeschoß den Chor bildet. An der Ost- und Südwand dieses Chors kam ein feierlicher Zug von Apostelgestalten zum Vorschein, von welchen einige noch recht gut erhalten sind; über ihnen auf der Ostwand eine Kreuzesdarstellung. Auf der Nordwand eine größere Composition, das jüngste Gericht, durch späteren Fenstereinbruch geschädigt; erkennbar noch der Richter in der Mandorla und die knieende Gestalt des Täufers, ferner Miniaturfigürchen, welche aus den Gräbern steigen; rechts unten die Darstellung der Hölle, zwei große Teufelsfrauen und ihnen gegenüber jammernde Gestalten; in den Lüften kleine nackte, mit Leidentuch versehene Seelchen- oder Kindergestalten, welche etwas in den Händen tragen (Hammer, eine Art Schuh oder Stichel etc.) und sich nach den Teufeln hinbewegen. Die weitere Aufdeckung wird wohl noch mehr zu Tage fördern. Die Malereien sind zweifellos spätromanisch, sehr tüchtig und gewandt in der Zeichnung, die Hand eines besseren Meisters verrathend.

6. Wir gehen über zu den Wand-

malereien der alten Sakristei der Marienkirche zu Reutlingen, welche wir einer eingehenderen Besprechung unterziehen möchten.

An die Südseite des Chores und an die Ostwand des südlichen Chorthurmes der Reutlinger Marienkirche, deren mutig und opferwillig unternommene durchgreifende Erneuerung gegenwärtig das Interesse des ganzen Landes auf sich zieht, finden wir angelehnt einen kleinen, rechteckigen, kapellenartigen Bau, mit drei Strebepfeilern besetzt und durch drei Fenster gelichtet. Das ist die sogenannte alte Sakristei, im frühgotischen Stil gebaut am Ende des 13. Jahrhunderts, gleichzeitig mit dem an die Stelle einer älteren Basilika tretenden Langhaus, welches im wesentlichen heute noch erhalten ist. Der kleine Bau bildet im Innern eine hübsche, nicht sehr hohe Halle von guten Verhältnissen; drei gleichgroße Compartimente oder Travées sind je von einem Kreuzgewölbe überspannt, dessen Rippen auf dreigliedrigen Säulenbündeln mit einfachen Kapitellen ruhen. Der Spitzbogenlinie entlang, welche die Gewölbekappen in jeder Travée bei ihrem Zusammenstoß mit den Außenmauern beschreiben, läuft ein Wulst oder ein Rundstab, welchen schlanke Dienste aufnehmen, die mit jenen Säulenbündeln bis zum Boden gehen. Die Südseite ist in jeder Travée von einem dreitheiligen Fenster mit schwerem Maßwerk durchbrochen; die Ostwand ist geschlossen, zeigt aber nach innen und außen eine eingetiefte spitzbogige Fensterblende; durch die Westwand und durch die zweite Travée der Nordwand führt je eine Thüre in die Kirche.

Weit höher als die architektonische Bedeutung dieses Anbaues ist der Werth seiner malerischen Ausstattung, der die folgende Darstellung gewidmet ist.

Beginnen wir mit der Ostwand. Sie schließt oben im Spitzbogen ab; zeigt in der Mitte die genannte Blendnische und links von derselben einen in die Wand eingemauerten steinernen Tabernakel mit krabbenbesetztem und von zwei Nischen flankirtem Spitzgiebel; im Giebelfeld ein etwas rohes Relief: Brustbild Christi mit segnender Rechten und mit der Hostie in der Linken. In die Fensterblende ist eingemalt ein Crucifix mit sehr hohem, dünnem

Kreuzesstamm; links und rechts davon St. Barbara und Katharina vor einem Teppichhintergrund; dies Gemälde ist aber viel später als die übrigen; wahrscheinlich wurde erst am Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts dies Fenster vermauert und die Nische mit diesen Gemälden versehen. Die Wandfläche rechts von der Nische ist drei Frauengestalten eingeräumt, welche ein ihnen zu Häupten laufendes Band St. Magdalena, Katharina, Barbara benennt. Die mittlere trägt Palme und Mädchen und sieht nach vorn, die beiden andern sind grazios ihr zugewandt; schlanke Gestalten mit einem frischen, frohen Zug im Gesicht, von gewandter Zeichnung und nobler Haltung; die Gewänder schlicht und straff gelegt. Nach unten schließt die Gruppe eine einfache Bordüre mit laufendem Ornament ab. Der oben abschließenden Bogenlinie folgt eine zweizeilige Inschrift, deren Mittheilung und Besprechung wir aber besser an den Schluß verschieben.

An der Südwand lassen die Fenster nur ganz schmale Felder übrig. Dieselben sind besetzt mit einzelnen Heiligenfiguren unter ganz einfachen gemalten Baldachinen, über welchen je die Namen angeschrieben sind. Wir sehen hier St. Martin im vollen bischöflichen Ornat, mit weit herabwallender Albe, Dalmatik, Casula, Manipel und Stola; die beiden letzteren haben wie das Gabelkreuz der Casula Viereckenden; auf dem grauen Haupte eine niedrige Mitra, in der Hand ein Buch. Sodann St. Nikolas, unbärtig, jugendlich, lockig, mit segnender Geste; ferner St. Courad mit reichem Haarschmuck und grauem Bart, mit glockenförmiger, an den oberen Säumen verzierter Planeta und mit großem Buch; St. Augustin in blühendem Alter, segnend; St. Cosmas in gelbem Kleid mit gezacktem Kragen, die rechte Hand mahnend erhoben; neben ihm St. Damian, in hastender Bewegung nach links ausschreitend; sein Kahlkopf hat zu kleine Dimensionen. Beide letztgenannten Gestalten sind mit einem Spruchband ausgestattet; auf dem ersten steht: gratis accepit, gratis date; ungenaue Wiedergabe von Matth. 10, 8: „Umsonst habt ihr empfangen, umsonst gebet“; auf dem zweiten: sanat egros a languoribus, er heilt die Kranken von

ihren Gebrechen. Die Inschriften beziehen sich darauf, daß St. Cosmas und Damian nach der Legende Aerzte waren, von Gott mit wunderbarer Heilkraft ausgestattet; sie ließen eingedenk jener Mahnung des Herrn ihre Hilfe den Kranken stets unentgeltlich zukommen; als einst Damian von einer geheilten Frau auf ihre inständige Versicherung hin ein Geschenk annahm, habe Cosmas alsbald befohlen, daß sein Leichnam nicht neben dem des Bruders beerdigt werde; so sehr entrüstete ihn die Uebertretung jener Vorschrift des Herrn; aber in der Nacht sei der Herr selbst ihm erschienen und habe die Unschuld des Bruders bezeugt. Die hier dargestellten Heiligen, Martin, Nikolaus, Cosmas und Damian hatten nach alten Nachrichten von 1350 auch Altäre in der Kirche (s. Besch. des D. Kientlingen, II S. 32 Num. 1).

Durch die an den Thurm anstoßende Westwand wurde erst später eine Thüre eingebrochen, welche von der großen Composition im Bogensfeld unten ein Stück roh abschneidet. Diese Composition ist eine Kreuzigungsgruppe. An dem ganz mit Nesten besetzten Kreuz hängt der Heiland; das noch in Schmerz und Tod hoheits- und würdevolle Antlitz ist von reichgelocktem Haar umrahmt; der Körper stark seitlich ausgebogen, zum großen Theil vom Leinentuch bedeckt; die Arme unverhältnißmäßig mager, die Finger gespreizt. Longinus, das Antlitz gläubig und bewegt zu ihm erhoben, stößt ihm die Lanze in die Seite; von rechts her naht ein Kriegsknecht mit boshafter Miene, in der einen Hand ein topfartiges Gefäß haltend, mit der andern den vollgetränkten Schwamm mittelst eines Stabes zum Mund des Heilands führend. Dem Kreuzesopfer assistieren noch Maria und Johannes, erstere händeringend, mit schmerzverzerrtem Antlitz, letzterer in maßhaltenderer Trauer. Rechts und links von diesem Gruppenbild bleibt noch Platz für zwei weibliche Heilige unter Baldachinen; beide tragen eine Palme und ein brennendes Lämpchen; nur die eine, die rechtsstehende, ist durch Inschrift benannt: Katharina; die links stehende hebt in süßer Bewegung ihr liebliches Antlitz zum Herrn empor. Rings um den oben abschließenden Bogen läuft die Inschrift:

hic nostros actus luit auctor hostia factus.

hic stans contractum mortis lacrimis desse istum.

„Hier sühnt unsere Thaten der Herr, zum Opfer geworden; hier stehend beweine ihn, den der Tod zermartert.“

Am ausführlichsten und wichtigsten sind die Compositionen der Nordwand, welche sich mit der Legende der hl. Katharina befassen. Die erste figurenreiche Darstellung im großen Bogensfeld der westlichsten Travée erzählt, wie Katharina im Palast des Kaisers Maxentius in Alexandrien den durch kaiserliches Edict aus den Provinzen herbeigeschiedenen Grammatikern und Rednern gegenübergestellt wird, welche die Jungfrau aber nicht widerlegen können, vielmehr von ihr zum Glauben bekehrt werden. Im obersten Bogenzwickel schwebt über der Hauptscene ein Engelchen mit ausgebreiteten Flügeln; es hält ein Spruchband, auf welchem aber nur mehr die ersten drei Buchstaben der Inschrift lesbar sind: CON... Das wird der Engel sein, welcher nach der Legende der Jungfrau bei diesem Redekampf beistand, ihr Muth zusprach (constanter sta) und verhieß, daß sie nicht nur nicht besiegt werden würde, vielmehr die Redatoren alle bekehren werde. Unmittelbar über dem Hauptbild stand eine zweite, auf den Vorgang bezügliche Inschrift, von welcher nur noch die letzte Hälfte erhalten ist: nos oratores superatus (os“). Rechts (vom Beschauer) sitzt auf schlichtem Thron der Kaiser mit übergeschlagenen Beinen, eine jugendliche Gestalt mit reichem Lockenhaar; ein gelbes Gewand mit großer Agraffe auf der Brust, enge Wadenhosen und spitze Schnabelschuhe sind sein Costüm; seine linke Hand ist weiß behandschuht, seine Rechte hält ein Liliensepter. Neben ihm Schwerträger in langem, enggeschlossnem Kleid, ebenfalls Antheil nehmend am Vorgang; dann eine zahlreiche Schaar eifrig und energisch disputirender und gestikulirender Männer. Links schließt die Heilige selbst die Scene ab, eine liebliche Erscheinung mit aufgelöstem, über die Schultern herabwallendem Haar; nachdrücklich und zugleich sanftbescheiden redet sie auf einen der Gelehrten ein. Das ganze Gruppenbild ist gut geordnet, voll Leben und geistiger Bewegung.

Ueber den Köpfen der Philosophen schwebt ein Spruchband mit nicht mehr leserlicher Inschrift.
(Schluß folgt.)

Gedanken über die Zukunft der christlichen Kunst.

(Schluß.)

Ikonographische Studien halten auch wir für sehr nützlich und nothwendig und sind solchen in unserem „Archiv“ nicht aus dem Weg gegangen. Die nächste Vereinsgabe für unseren Diözesankunstverein wird ein größeres, mit vielen Illustrationen bereichertes ikonographisches Werk bilden. Als charakteristisches Beispiel, wie sehr in Deutschland die ikonographischen Kenntnisse mangeln, führt der Verfasser eine im „Anzeiger für die katholische Geistlichkeit Deutschlands“ gepflogene Erörterung an über die Art und Weise, wie St. Joseph als Patron der Kirche darzustellen sei. „Der Eine schlug vor, ihm die Kirche in die Hand zu geben; der Andere, ihm eine solche in die eine Hand, ein diese segnendes Christuskind auf die andere zu setzen; ein Anderer wollte die Kirche von Joseph und dem Kinde gemeinsam gehalten wissen, und der Letzte, der wohl den Vogel abgeschossen hat, verlangte die Kirche neben ihn hingestellt, während er beide Hände darüber segnend ausbreitet!!! Die sämtlichen Antworten waren von Geistlichen gegeben. Keiner hatte eine Ahnung davon, daß in der Ikonographie eine Kirche auf der Hand oder neben der Figur stehend, niemals „die Kirche“, d. h. die Gesamtheit der Gläubigen, sondern nur ein bestimmtes Kirchengebäude, allenfalls ein Bisthum bedeutet. Daß aber der hl. Joseph als patronus ecclesiae den Doctores ecclesiae und den Aposteln im Rang gleichgestellt sei und daher als Zeichen dieser Würde Stola und Thron zu beanspruchen habe, — ja woher sollten sie es wissen? — Und doch verlangt das Concil von Arras, daß die Bilder sprechen!“ Offen gestanden — diese allein richtige Lösung des Problems war auch mir vollständig unbekannt, ja ich erlaube mir jetzt noch Zweifel, ob sie überhaupt richtig ist. Woher hat der Verfasser diese Weisheit? Was hat der patronus ecclesiae mit den

Doctores und Aposteln zu thun? Das Concil von Arras wird hier ganz am unrechten Ort citirt; ein Bild des hl. Joseph nach des Verfassers Angabe würde nicht sprechen — wenigstens nicht zu unserem Volk; kein Gläubiger würde beim Anblick dieses Bildes darauf kommen, daß dasselbe den hl. Joseph als Patron der Kirche darstellen solle, und keine Ikonographie würde ihn auf diesen Gedanken leiten können. Das obige Problem ist ein völlig neues; eine analoge Aufgabe hat nur das Mittelalter sich gestellt und gelöst, indem es die Gottesmutter als Patronin der Christenheit abbildete mit dem bekannten weiten Schutzmantel, in dessen Falten die Vertreter aller Stände der Kirche in Miniaturfigürchen geborgen waren. Analog den hl. Joseph darzustellen, könnte umsoweniger empfohlen werden, als auch jenes Schutzmantelbild schon seit Jahrhunderten verlassen wurde. Ich kann wirklich durchaus nichts Unstatthafes und Unerlaubtes darin finden, wenn man dem hl. Joseph, um ihn als Patron der Kirche kenntlich zu machen, einen Kirchenbau in die Hand gibt; wohl bezeichnet sonst dieses Attribut den Stifter oder Erbauer einer Einzelkirche; aber hier ist ja ein Mißverständnis gar nicht möglich und der Unverständigste aus dem Volk wird nicht auf die Idee kommen, der hl. Joseph, kenntlich an seinem Typus und an der Lilie, wolle als Stifter oder als der Patron einer Einzelkirche bezeichnet werden, zumal es nicht Herkommen ist, dem Kirchenpatron als besonderes Emblem eine Kirche beizugeben.

Es ist wohl möglich, daß der Verfasser unserer Broschüre uns prinzipiell viel näher steht, als nach obigen Ausführungen und manchen seiner eigenen Sätze scheinen könnte, daß manches, wogegen wir polemisiert haben, sich mit seiner eigentlichen Ueberzeugung und Intention nicht deckt. Vielleicht hat er nur gegen einzelne Ausschreitungen Front machen wollen, welche wirklich zu mißbilligen sind. Auch wir geben ihm zu, daß in den Bildern von Klein manches maniert, daß vielleicht auch in der Ausstattung einiger Kölner Kirchen des Guten und Unguten zu viel geschah; aber auffallend bleibt immerhin, wie erbarmungslos der Verfasser Fehler

auf dieser Seite beurtheilt und kaum mehr ein Gutes anerkennen zu wollen scheint, während er bei den Nazarenern alle Fehler so großmüthig verzeiht und selbst den Malern der Fresken im Speyerer Dom, in der Ludwigskirche in München, im Mainzer Dom und in der Apollinariskirche in Remagen keinen Vorwurf machen will. Bei gründlicher Erörterung der Fragen nach dem kirchlichen und monumentalen „Stil“ der Malerei und Skulptur auf breiterer Grundlage hätte wohl manches von selbst sich geklärt und richtiggestellt. Deswegen aber haben wir eingangs bezweifelt, ob mit solch aphoristischer Behandlung so tiefgreifender Fragen wahrer Nutzen geschaffen werden könne. Hoffen wir indeß, daß auch diese vorerst ungenügende Zuangriffnahme der Grundfragen ihre guten Früchte tragen und zu ruhiger, leidenschaftsloser Untersuchung derselben Anlaß geben mögen.

Defensives zur Bildhauer Schramm-Frage.

Von Pfarrer R. A. Busl in Hochberg.

Herr Mag. Bach hat in Nr. 8 f. des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift den Beweis anzutreten unternommen, daß der Bildhauer Friedrich Schramm von Ravensburg „ins Gebiet der Fabel gehöre“, während Verfasser in Nr. 6 dieser Zeitschrift vom Jahre 1889 dargestellt hat, daß die Existenz dieses Künstlers und die sogenannte „Hirscher'sche Madonna“ als sein einziges beglaubigtes Werk zwar nicht mit absoluter urkundlicher Sicherheit, aber doch mit zureichenden Gründen, wie sie oft für so frühe Zeit genügen müssen, erwiesen werden könne. Herr Pfarrer Dr. Probst hat sodann diese von ihm gleichfalls dem F. Schramm zugeschriebene Madonna in Nr. 8, Jahrgang 1889 des „Archivs“ ausführlicher, als ich es gethan, beschrieben. Gegen Beide richtet sich der Bach'sche Angriff. Ob derselbe gelungen oder mißglückt sei, will ich unter I für meinen Theil untersuchen, unter II Stellung zu anderweitig in der Schramm-Frage und mit ihr zusammenhängenden Fragen gemachten Behauptungen nehmen.

I.

Nachdem Herr Bach die schon bekannten Literaturangaben über die Hirscher'sche Madonna zc. reproduziert, ¹⁾ fährt er fort: „Wer mit den mittelalterlichen Legenden auf Kunstwerken einigermaßen bekannt ist, wird sofort sehen, daß

¹⁾ In Nr. 9, S. 78 sagt er: „Nachträglich finde ich noch, daß schon im 1. Bericht des Vereines für Kunst und Alterthum in Ulm 1843 von einem Verzeichniß die Rede ist. Diesen feinen „nachträglichen Fund“ habe ich doch schon 1889 citirt!

der Wortlaut dieser Inschrift unmöglich korrekt sein kann. Es hat keinen Sinn, zu sagen, eine Tafel sei geschnitten.“ Das gerade Gegentheil davon ist wahr. Ich hatte in meinem Artikel über Schramm wohlbedacht gesagt: „Die Ausdrücke „Tafel“ für einen Altarschrein mit seinem sculptirten oder gemalten Inhalt und „geschnitten“ entsprechen dem Sprachgebrauche des Mittelalters“ und hatte als ein Beispiel hiefür den Schiedspruch des Bischofs Ortlieb von Chur im Jahre 1491 angeführt, der unter den von mir beigebrachten, den Bildhauer Jakob Rueß betreffenden Archivalien kommt. Er ist abgedruckt in meiner Arbeit über Rueß in dieser Zeitschrift 1888, Nr. 9, S. 86. Hätte Herr Bach sich die Mühe genommen, den von mir in meiner Abhandlung über Schramm, S. 59, Anm. 3, ausdrücklich als Beleg citirten Schiedspruch nachzulesen, so wäre ihm sein erster Lusthieb erspart geblieben. Man kann leicht begreifen, wie das Mittelalter zu dem Ausdruck „Tafel“ kam. Schon in der mittleren gothischen Periode beginnt der Altarschrein den Charakter einer Bildwand anzunehmen; in der Folge wird mehr und mehr auf malerischen Gesamteindruck gewirkt, wie wenn das ganze ein einziges, mächtiges Relief darstellte, ja bisweilen besteht der Schrein nur aus einer einzigen geschnittenen Tafel. Für die Herstellung hatte man die technische Bezeichnung „schneiden“. Bischof Ortlieb folgt nur dem allgemeinen Sprachgebrauch, wenn er bezüglich des Churer Hochaltars von Rueß, über welchen zwischen diesem und dem bestellenden Domkapitel Streit entstanden war, sagt: „Von wegen der Summ geltz so der gemelt maister jacob vermeint, die im die herrn obgemelt umb für das wergt der Taffel, so er juen. . . geschnitten und uffgesetzt hab, geben solten.“ Und später: „Fürttler sprechen wir das der obgemelt maister Jacob die bilder und anders so noch zu erfüllung des wergtz der taffel mangeln, fürderlich schniden soll yedes an sin stat setzen und die mit allen Dingen geschnitten ganz gemacht und gerecht geben und so wann das von im geschicht, als denne so sollen die hern obgemelt ime umb und für solich wergt und taffel u. s. w.“

Herr Bach sagt, nachdem er zugegeben, daß Keltenofen im Jahre 1506 in den Ravensburger Bürgerlisten (soll heißen in der Steuerliste) vorkomme, 1506 und 1515 ein Meister Friedrich Bildhauer, ¹⁾ der Name Schramm aber erst im evangelischen Taufbuch vom Jahre 1566 (siehe das Nähere in meinem Artikel a. a. O. Jahrgang 1889, Nr. 6, S. 58): — „Man sieht, wie man aus einzelnen urkundlichen Aufzeichnungen einfach Namen schuf und Kombinationen machte, ohne darauf zu achten, ob sie auch in den Rahmen der Zeit paßten.“ Es ist nun eine ganz falsche Untersuchungsmethode, den jetzigen, erst den letzten Jahren angehörenden Stand der Forschung zur Grundlage eines Urtheils über eine

¹⁾ Nur er, Keltenofen, und Anfangs vor Aufnahme ins Bürgerrecht Ruß, sitzen steuerfrei; man wollte bedeutende Künstler hiedurch an die Stadt fesseln.

Zeit und die Leute in dieser Zeit zu machen, wo man kaum anfang, sich mit Lokalforschungen über die Kunst des Mittelalters zu befassen. Herrich, welcher der Fälscher sein soll, hatte, um „Kombinationen zu machen“, nicht beieinander, was größtentheils erst in den letzten Jahren gleichsam ausgegraben, dem Herrn Kritiker, säuberlich zusammengestellt, in den neuesten Zeitschriften vorgelegt ist. Was stand Herrich für seine „Fälschungen“ zu Gebot? Nichts als das dritte Heft von „Eben's Versuch einer Geschichte der Stadt Ravensburg 1831.“ Dieses läßt aber S. 520 ff. in der getroffenen Auswahl aus dem Bürgeraufnahmebuch von 1437 bis 1549 den Bildhauer Jakob einfach aus. Ein Bildhauer Friedrich kommt dort nicht vor. Von den Steuerbüchern und der Ausbeute, welche sie für die Forschung geben, wußte man nichts. Eben kennt sie wohl nicht, erwähnt sie wenigstens nie, benützt sie nicht für die Geschlechterkunde und begnügt sich Heft 4, S. 139, bloß den Steuerfuß im 17. Jahrhundert anzugeben. Vollends der von Falsner aufgespürte Eintrag im evangelischen Taufbuch von 1566 war Herrich sicher unbekannt; und selbst, wenn er ihn gekannt, was hätte der obscure Anton Schramm, kein Maler, ihm genützt für die Tausch seiner Holzfigur vom Jahre 1480? Bei solchem damaligen Mangel an „urkundlichen Aufzeichnungen“ „kombiniere“ Einer! Was er bei Eben, Heft 3, S. 524 fand, war weder Ruß, noch Schramm, sondern lediglich der Name Keltenofen ohne Vornamen im Text und dann in der Anmerkung, wieder ohne solchen, die irrige und irreführende Bemerkung „ein geschidter Bildhauer“, nicht Maler. Diesen in der zu fälschenden Inschrift als Bildhauer der Statue Maria Schutz zu bezeichnen, war nun offenbar sehr einladend und eigentlich für seine Zwecke (er bedurfte nicht zweier Namen) genügend. Er hat es aber nicht gethan.

Wollte er je für seine Madonna von 1480 im Bürgeraufnahmebuch einen Meister auffuchen lassen, denn er selbst wäre wohl nicht gut mit den alterthümlichen Schriftzügen zurecht gekommen, so stieß man auf den Eintrag: „Uff montag nach Reminiscere a. d. 1484 ist maister Jakob den Bildhauer das Burgrecht ergeben und das hat er wie andere geschworen zu halten.“ Was brauchte er da einen Friedrich Schramm zu erinnern? Daß ein „Bildhauer Friedrich“ ohne Zunamen in den Steuerbüchern von 1505 bis 1506 und 1515 aufgeführt sei, wußten weder er, noch seine Zeitgenossen; und hätte er ihn gekannt, so lag es dem abschreibenden Fälscher sicher näher, sich mit diesem Eintrag zu begnügen, und nicht einen Familiennamen ohne allen Beleg dazubündeln. Ließ Herrich im Bürgerbuch über Keltenofen suchen, so fand sich: „Kritstoffel keltenofen, der maler von augspurg ist Burger worden zc. 1509“. Ein Fälscher ist froh um solch' kostbare Angabe; er hätte die Herkunft „von augspurg“ sich nicht entgehen lassen und sie sammt der Jahrzahl abgeschrieben. Belehrend für die Beurtheilung der Sachlage ist auch folgender Gedanke. Nehmen wir an, die Inschrift hätte gelautet: „Diese Tafel hat Jakob

Ruß, Bildhauer, geschnitten“ und es wäre außer ihr von ihm weiter nichts bekannt, als der Eintrag im Ravensburger Bürgeraufnahmebuch. „Meister Jakob, Bildhauer“, noch nicht bekannt, was man erst seit wenigen Jahren weiß, daß er Ruß heißt und der Meister des Ehner Hochaltars und der Bildwerke im Ueberlinger Rathhaussaale ist (siehe meine Studie über denselben in diesem Archiv 1888, Nr. 8—12), — wie würde es bei Herrn Bach einer solchen Inschrift gehen, obgleich erst noch die Jahrzahl ganz ordentlich stimmen würde? Nun gab es aber doch einen Bildhauer Ruß, er ist, wenn gleich bis vor kurzem nur mit dem Vornamen bekannt, „keine Fabel“, hat wirklich existirt und erst noch als berühmter Mann. Machen wir die Anwendung auf den vorerst, abgesehen von der Nachricht Durchs', noch halben Namen des Bildhauers Friedrich. Auch für ihn kann noch die Stunde vollständigster Rechtfertigung schlagen.

Herr Bach sagt fernerhin: „Die ganze Inschrift trägt so sehr den Stempel des Gemachten und Gefälschten an sich, daß darüber kein Zweifel sein kann.“ Ich antworte: Hätte Herrich die Inschrift gemacht und gefälscht, so würde er sie ganz anders gefaßt haben. Zu seiner Zeit kannte man die ächt mittelalterlichen termini technici „Tafel“ und „geschnitten“ nicht mehr. Selbst Herr Bach, den auf der Höhe der Zeit und der Forschung stehenden Kunstschriftsteller, muteten sie so fremd an, daß er ganz zuversichtlich erklärte, so zu sagen „habe keinen Sinn“. Um so weniger konnte der einfache, unstudirte Zeichenlehrer Herrich darauf kommen. Er hätte gesagt: Diesen Altar (oder Altarschrein) hat . . . gemacht oder geschnitten. Auch daß den Künstlernamen je das alterthümliche Wort „Meister“ statt Bildhauer, beziehungsweise Maler vorgelegt wird, spricht für die Ursprünglichkeit der Inschrift, wemgleich ich hierauf keinen besonderen Werth legen will. Einen solchen hat aber die zweifache Abweichung von der Schreibart „Keltenofen“ im Bürgerbuch. Die Inschrift liest: Keltenofen. Herrich wäre bei „Keltenofen“ geblieben; der Fertiger der Altarinschrift hingegen macht von der im Mittelalter gebräuchlichen Freiheit in der Schreibweise der Namen Gebrauch. Die termini technici „Tafel“, „geschnitten“, der Ausdruck „Meister“, die Schreibweise „Keltenofen“ sind also Beweise für die Richtigkeit und Ursprünglichkeit der von Durch veröffentlichten Altarinschrift.

Unterstützt wird die von Durch überlieferte Inschrift durch das amtliche Verzeichniß der württembergischen Alterthumsdenkmale (1840), welches Holzschnittbilder von Jahre 1480 im Besitze des Zeichenlehrers Herrich anführt. Finanzrath Eser, der die Herrich'sche Sammlung 1842 besichtigte, nennt neben der Jahrzahl noch den Namen Friedrich Schramm, dergleichen schon vor ihm, gleichfalls ohne Zweifel auf Grund der Besichtigung an Ort und Stelle, Grüneisen und Mauch 1840. Es ist offenbar ein gewaltiger Unterschied, ob jemand, was auch heutzutage noch vorkommt, auf Grund von Stileigentümlichkeiten eine Sculptur oder ein Gemälde irgend einem schon bekannten Meister zuschreibt oder ob er, wie Herrich, mit einem vorher gänzlich

unbekannten Meisternamen und einer Jahrzahl anwartet. Die ihn besuchenden Herren werden deswegen zweifelsohne die Begründung verlangen und erhalten haben; sonst hätten sie doch nicht einstimmig den Schramm'schen Namen publicirt. Daß Mauch und Grüneisen die Jahrzahl 1487 anführen, kann ein Schreibversehen oder ein Druckfehler sein; jedenfalls ist der Name weitaus wichtiger, als die nicht einmal große Differenz der Jahrzahl; 1480 aber ist dreifach belegt und vorzuziehen. Noch belangloser ist der Einwurf, daß die Schriftsteller nicht sagen, wo Jahrzahl oder Inschrift, ob sie an der Figur angebracht gewesen oder nicht, thatsächlich findet sich dort nichts. Es war aber bloß behauptet worden, daß sie entweder dort oder am Altarschrein gestanden, und da sich ihr Wortlaut auf den ganzen Schrein bezogen hat, so war Letzteres zum Voraus wahrscheinlicher und ist dieser Brauch durch zahlreiche Inschriften an anderweitigen Altären mehr als hinlänglich bestätigt.

Gegen den Einwurf Bach's, daß außer Dursch kein einziger Schriftsteller die Inschrift erwähne, ist zu bemerken, daß sie den wesentlichen Inhalt, Namen des Bildhauers und Jahrzahl beibringen, auf denjenigen des Faßmalers konnten sie, weil nebensächlich, verzichten. Aus dem Umstand, daß sie nur den Exrtract der Inschrift, statt den vollen Wortlaut geben, darf man mit Bach noch nicht schließen: „Niemand hat die Schrift gelesen.“

Wenn Herr Bach es für unwahrscheinlich hält, daß der (ganze) Hochaltar noch zur Zeit Herrich's vorhanden war, so stimme ich dem bei, aber durchaus nicht unwahrscheinlich erscheint es mir, daß der Mitteltheil des Altarschreines, in welchem die Muttergottesfigur stand, und damit die Inschrift sich wenigstens theilweise erhalten hatte. Von dem was in unseren Sammlungen sich an ganzen gothischen Altarschreinen und Theilen davon erhalten hat, ist sicher nicht alles direkt aus den Kirchen weg erworben worden, wo es Werken der folgenden Kunstperioden weichen mußte, sondern kam auch aus den Kumpelfammern und von den Dachböden.

Von Dursch wird behauptet: er konnte nur vom Hörensagen sprechen, gesehen hat er die Inschrift keinesfalls, denn er sagt deutlich: „war einst zu lesen.“ Bach unterstellt hier Dr. Dursch, dieser habe sagen wollen, er hätte davon sprechen hören, daß das einst zu lesen war. So hat es aber der selbige Dursch sicher nicht gemeint. Er konnte nicht berichten: an dem Hochaltar u. s. w. ist zu lesen, weil sich seine Nachricht in dieser Fassung auf den zur Zeit Dursch's in der Kirche stehenden Hochaltar bezogen hätte. Wer sodann Dursch noch kannte, einen klaren Kopf und bedächtigen Mann, wird mir bestimmen, daß derselbe nie im Stande gewesen wäre, auf bloßes Hörensagen hin eine Inschrift mit Anführungszeichen zum Erweis wörtlicher Copirung zu veröffentlichen. Er hat sie entweder persönlich copirt, was die nächstliegende und wahrscheinlichste Annahme ist, oder sie von einer Seite erhalten, welcher er vollstes Vertrauen schenken durfte. Der Ausdrück „war zu lesen“ mußte sich um so

näher legen, als zur Zeit, wo Dursch die Nachricht dem Druck übergab (1856), das Original der Inschrift verschollen war. Daß sie in ihrer Fassung das Gepräge mittelalterlicher Nechtheit trägt, keine Märc vom Hörensagen ist, habe ich nachgewiesen.

Zur Verstärkung seiner Offensive gegen die Existenz eines Bildhauers Schramm schneidet M. Bach auch die Maler Tagprecht-Frage an. Ich werde mich nicht darein mischen und begnüge mich, das wenige, was er jetzt schon ausstellt, zu widerlegen. Zuvorderst versteht er höchst unnötig die Schreibweise „Tagprecht“ mit einem „sic“. So und ähnlich (Dahbrecht, Dagbrecht) wurde aber der Name in der ältesten Zeit geschrieben. Im Bürgeraufnahmebuch von 1324 bis 1436 kommt 1364 Dagbrecht, Cunrad von Marchdorff (von dorthier scheint die Familie eingewandert zu sein); später erscheint nach Hafner und Eben in demselben ein E. Tagbreth, den Eben in seiner unkritischen Weise (Versuch v. Heft 4, S. 519) mit dem viel späteren Peter Tagprecht verwechselt und als beliebigen Maler bezeichnet. — Dann tadelt Bach: „Man fand in den Rathsprotokollen (soll heißen: Buch des Stadtschreibers) vom Jahre 1471 und 1478 zwei Ausgabeposten über Ausföhrung untergeordneter Arbeiten und war gleich bereit, diesen Faßmaler zum bedeutenden Künstler zu stempeln.“ Hier ist die Unterjuchung wieder auf den Kopf gestellt, Herr Bach macht das Ende zum Anfang. Im Bürgeraufnahmebuch findet sich der Name Peter Tagprecht's nicht. Er steht („Tagprecht“ geschrieben), jedoch nicht als Maler bezeichnet, in den zur Zeit Herrich's nicht verwertheten Steuerbüchern und zwar, was Hafner (Württbg. Vierteljahrsheste für Landesgeschichte 1889, S. 120) entgangen ist, nicht erst 1494, sondern (Steuerbuch S. 35 b) schon 1482 mit 8 Schilling 2 Pfennig. Auf das Buch des Stadtschreibers Sontheim vom Jahre 1471 und 1478 ist man erst in den letzten Jahren aufmerksam geworden, Hafner hat die zwei den Tagprecht betreffenden Ausgabeposten erst a. a. O. S. 121, im Jahre 1889/90 veröffentlicht. Von demselben ist übrigens nur einer „untergeordnet“: 6 Schilling 4 Pfennig „von den venlin (Fähnlein), so man an den märkten (Druckfehler statt märkten = Marken) ußsteckt“ 1471. Daß auch der zweite Posten „untergeordneter“ Art sei, muß widersprochen werden: „1478 von dreien Thoren zu malen 32 Gulden.“ Schon die namhafte Belohnung — es sind rheinische Goldgulden gemeint — zeugt bei dem hohen damaligen Geldwerth für eine größere Arbeit, wie denn auch später noch verschiedene Thürme der Stadt bemalt waren mit Wappen, Rittergestalten, einem Crucifix und dgl. Weiterhin wird Herr Bach wissen, daß zahlreiche Maler des Mittelalters, wo bekanntlich Kunst und Kunstgewerbe noch nicht so geschieden waren, wie heutzutage, es nicht verschmähten, auch untergeordnete Aufträge in ihren Werkstätten auszuführen zu lassen. Diese Angaben sind also für die Behauptung Bach's von einem „Faßmaler“ Tagprecht nicht entscheidend. (Fortsetzung folgt.)

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler.

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

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Postbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einlieferung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich. **1894.**

Nach beinahe zehnjähriger Führung der Redaktion lege ich dieselbe, durch eine Veränderung meines Wohnsitzes veranlaßt, mit der heutigen Nummer in die Hände meines Bruders, des

Stadtpfarrers E. Keppler in Freudenstadt,

auch fernere Mitarbeit mir vorbehaltend. Mit dem Danke für viele werthvolle Unterstützung, die mir geworden, und für das rege Interesse und treue Aussharren der Abonnenten verbinde ich die Bitte, dem Archiv auch fernerhin die Sympathien bewahren zu wollen und es durch materielle und geistige Hilfeleistung in den Stand zu setzen, mit Nachdruck und Erfolg weiterzuarbeiten im Dienste der heiligen Kunst.

Tausch- und Manuskriptsendungen, Anfragen zc. zc. bitte ich ferner nicht an mich, sondern an die obenstehende Adresse zu richten; Geldsendungen zc. zc. an die Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94.

Freiburg, 1. Dez. 1894.

Professor Dr. Keppler.

Nachrichten über in Württemberg gefundene alte Wandmalereien.

(Schluß.)

In das Bogensfeld der zweiten Travée scheidet die spitzbogige Thüre ein, welche in den Chor führt, womit der Maler bei Einordnung eines Bildes rechnet. In oberen Zwickel wieder ein Engel, aber nicht mit Spruchband, sondern mit einer Krone, dem Lohn für das unten geschilderte Martyrium. Wir sehen hier zwei Darstellungen, durch einen streng stilisirten Baum von einander geschieden. Links stehen viele Männer bis zum halben Körper in hochlobernden Flammen; sie strecken ihre Hände einer etwas höher (auf dem Thürbogen) stehenden Frauengestalt entgegen, welche eindringlich, beide Hände ihnen entgegenbreitend zu ihnen spricht. Die legendarische Erzählung, welche hier in's Bild übertragen ist, ist folgende. Als die versammelten Gelehrten sich von der Jungfrau besiegt erklärten und sich zu Christus bekannten, befahl der Kaiser, vor Wuth rasend, sie sofort mitten in der Stadt zu verbrennen; Katharina ermutigte sie zum Martyrium und unterwies sie gründlich im Glauben; sie gaben dann in den

Flammen den Geist auf, ohne daß Kleider oder Haare im mindesten vom Feuer verzehrt worden wären. Das zweite Bild zeigt Katharina am Boden knieend und in höchster Inbrunst zum Himmel betend. Vor ihr steht ein Holzgerüst mit einem Rad, dessen Speichen Schwerter sind und welches zur Hälfte zerstört ist; auf dieser Seite fallen die Schwerter herab und jagen einen Burschen in die Flucht, der im Fortspringen tölpisch, offenen Mundes zurückschaut. Als Katharina, so weiß die Legende weiter zu berichten, nach zwölfstägiger Kerkerhaft und Nahrungsentziehung noch gleich standhaft blieb im Bekenntniß ihres Glaubens, sei sie vom Kaiser mit den furchtbarsten Qualen bedroht worden. Ein Präsekt habe nun angerathen, ein mit Schwertern und Nägeln besetztes Rad anzufertigen, und durch dieses Instrument die Hartnäckige in Stücke schneiden zu lassen. Da sei auf das Gebet der Jungfrau ein Engel vom Himmel gekommen und habe die Foltermaschine zerstört.

In der dritten Travée oben wieder ein Engel; er neigt schmerzlich sein Köpfchen und weist mit beiden Händen hinab auf die Hauptszene. Hier sehen wir den Kaiser abermals auf dem Thron sitzen,

das Scepter haltend, die andere Hand befehlend ausgestreckt; hinter ihm eine Gestalt, welche auf ihn einredet, vielleicht der oben angeführte Präsekt. Vor dem Throne kniet Katharina in reichem Gewand, mit wallendem Lockenhaar; der Henker fährt ihr mit einer Hand die Haare, mit der andern zückt er das Schwert; ein Gehilfe des Henkers steht dabei, die leere Scheide und unter dem Arm noch ein Reserveschwert haltend. Von der Inschrift über diesem Bilde sind noch zu lesen die Buchstaben: . . . R . ETL . . PRO SANQINE DATVM. Die zweite Verhälte hieß zweifellos: et lac pro sanguine datum;¹⁾ es bezieht sich auf die Angabe der Legende, daß nach der Enthauptung aus dem jungfräulichen Körper nicht Blut, sondern Milch geflossen sei. Nach unten schließt dieses Bild ab mit einer Bordüre, dann folgt aber ein weiteres Spruchband und unter demselben eine zweite Darstellung. Die Inschrift zeigt noch die Buchstaben: LAU RENCIVS HIC IN CRATI (cula) CRE (matur). Hier wird Laurentius auf dem Roste verbrannt. Was nun aber unterhalb dieser Inschrift noch erhalten, hat mit dem Martyrium des Laurentius nichts zu thun und ist sehr schwer zu enträthseln. Zu sehen sind nur noch drei Gesichter und Gestalten und auch sie nur unvollständig, da später ein eiserner Kasten in die Wand eingemauert wurde. Man unterscheidet noch in der Mitte eine Frauenfigur mit sehr lebhaften Zeichen des Schmerzes im Antlitz; rechts und links von ihr zwei jugendliche Gestalten, von innigem Mitleid bewegt; die linke hält noch eine Kerze; das Ganze scheint eine etwas spätere Malerei, welche auf das Laurentiusbild aufgemalt wurde; da sich in die Brust der Frau etwas wie ein Schwert einbohrt, so könnte man an eine Darstellung der schmerzhaften Mutter mit zwei Engeln denken; aber der Vogel oder die Taube, welche auf das Antlitz der Frau zuschwebt, findet darin keine Deutung; daß dies Gemälde nicht dem ursprünglichen Plan angehöret, zeigt sich auch darin, daß es in die Bordüre und theilweise ins obere Bild einschneidet; die Malschichten zeigen

¹⁾ oder vielleicht noch wahrscheinlicher datur; dann könnte der Vers so ergänzt werden: Caput amputatur et lac pro sanguine datur.

aber, daß es nicht etwa früher, sondern später entstanden ist, wiewohl der Stil noch ziemliche Verwandtschaft mit dem der übrigen Gemälde verräth.

Ohne allen Zweifel waren einst auch die Kreuzgewölbe ähnlich reich bemalt wie die Wände; jetzt drückt ihr dumpfes, besterntes Blau schwer auf den ganzen Raum.

Gehen wir über zur künstlerischen und kunsthistorischen Würdigung dieser Werke der monumentalen Malerei. Ikonographisch ist zunächst zu bemerken, daß die Bilder aus dem Leben der hl. Katharina ganz der Legende entsprechen, welche wir bei Simeon Metaphrastes (wohl dem 10. Jahrhundert angehörig; vgl. Opp. Migne, Patrol. curs. graec. t. 116 p. 275 ff.) und dann in der von ihm abhängigen Legende aurea des Jacobus a Voragine († 1298) finden. Die Legenda aurea erlangte eine erstaunlich rasche Verbreitung und bildet die legendarische Hauptquelle der mittelalterlichen Maler.

Der Stil verräth auf den ersten Blick eine Wandmalerei, welche noch ganz unter der Herrschaft der Buchmalerei steht und eigentlich nichts anderes liefert als in großen Maßstab übersezte und an die Wand versezte Miniaturen, oder illuminierte Couturen. Mit gewandtem Pinsel sind die Umrißlinien in rothbrauner Farbe aufgezeichnet, dann mit Deckfarben ausgefüllt und in diese Lokalfarben die Gesicht- und Gewandlinien eingezogen. Die Gestalten sind durchweg schlank und etwas engbrüstig, die Schultern eingezogen und rasch abfallend, die Haltung mitunter sanft ausgebogen; Arme und Beine mager; die Gewänder liegen eng am Körper an, sind aber gut gelegt und gefältelt. Die Köpfe sind verhältnißmäßig klein, die Gesichter oval und wenig individualisirt; nur der Unterschied des Geschlechtes und Alters kommt zum Ausdruck. Wenn aber auch eine gewisse vage, typische Gesichtsform vorwaltet, so bricht doch mitunter das Streben erfolgreich durch, das Antlitz zu vergeistigen und auf eine Idee oder Empfindung zu stimmen. Die Frauengestalten zeichnen sich aus durch eine graziose Haltung, durch zarte Anmuth und einen frischen, frohen Zug im Antlitz. In der Erzählung ist der Maler nicht ungewandt;

er weiß ordentlich zu gruppiren, ein Geschicklichkeits deutlich und packend zu schildern und auch die Nebengestalten etwas zu innerer Theilnahme an demselben beizuziehen. Aber freilich, er ist mehr Lyriker als Dramatiker; hochgradigen Affekt, wilde Grausamkeit, blutige Scenen wahrheitsgetreu zu schildern, dazu reicht seine Kunst nicht aus; im Gesicht der Mutter unter dem Kreuz wird der Schmerz zur Grimasse; dem Kaiser auf dem Thron im Bilde der Enthauptung Katharinas sieht man es nicht an, ob er ein Bluturtheil spricht oder einen Gnadenakt vollzieht; die Henkerknechte sind sehr gutmüthige Gesellen; der Bursche, welchen die wunderbare Zertrümmerung des Rades in die Flucht jagt, ist unter der Hand des Malers statt zu einem Bilde der Furcht und des Entsetzens zu einem blöden Tölpel geworden. Aber für alle diese Unvollkommenheiten entschädigt reichlich die wie ein zarter Duft und ein feines Aroma über diesen Bildern ruhende religiöse Stimmung und Weihe, die Treuherzigkeit und gemüthvolle Naivität der Erzählung. Davon haben sie jetzt noch viel bewahrt, obwohl sie nach ihrer Entdeckung in den vierziger Jahren durch Professor Eberlein, mehr als gut war, restauriert wurden und dabei viel von ihrer Ursprünglichkeit verloren haben.

Ihrem Stil nach können die Bilder mit ziemlicher Sicherheit den ersten Anfängen gothischer Wandmalerei zugetheilt werden. Sie machen aber über sich selbst eine ziemlich genaue Ansage, welche ihre Datirung wesentlich erleichtert. Wir haben oben die um das Bogenfeld der Ostwand laufende Inschrift übergangen und müssen jetzt auf sie zurückkommen. Sie lautet:

Wernerus vicepleban (us) t (empli?)
ruteling (ensis) procurator istius Sacristie †

Ut brevi d	} icam	Werner [i] nomen hab	} ebat
istam basil			

Et non huc intret, nisi pro se qui-
lipet oret †.

Hier hat sich also verewigt oder ist von anderen verewigt worden der Nebenpfarrer oder der zweite Pfarrer von Reutlingen, Werner, welcher der Verwalter dieser Sakristei war und von ihm wird berichtet, daß er diese Basilika mit Gemälden habe schmücken lassen und die Besucher werden

um ein Gebet für ihn ersucht. Sonach rebet die Inschrift allerdings nicht von der malerischen Ausstattung der Sakristei; denn schwerlich kann unter Basilika die eben zuvor genannte Sakristei gemeint sein. Vielmehr müssen wir hieraus schließen, daß Werner die eigentliche Kirche oder wenigstens den zu seiner Zeit schon fertigen und in Benutzung befindlichen Theil derselben habe ausmalen lassen; da aber die Inschrift gerade hier in der Sakristei angebracht ist, so ist gewiß der Schluß erlaubt, daß er auch sie von denselben Künstlern ausmalen ließ. Wann lebte dieser Vicepleban Werner? Es wird nicht zu kühn sein, wenn man ihn mit der Oberamtsbeschreibung (II, 31) identifiziert mit dem „pfaffe Werner her seelige“, welcher in einer Marchtaler Urkunde genannt wird als Stifter von 1 Pfd. Heller in das Siechenhaus zu einer „gehugde, daß man seiner dabei gedente und auch sein Jahrzeit ehrlich und loblich begehe“. Die Urkunde trägt die Jahrzahl 1312 und nennt Werner als einen bereits Verstorbenen, dessen testamentarisches Legat zweifelsohne bald nach seinem Hinscheiden verurkundet wird.

Durch diese Anhaltspunkte werden wir in den Anfang des 14. Jahrhunderts geführt als Entstehungszeit der Malereien, womit ihr Stil ganz im Einklang ist. Sehr erfreulich wäre es, wenn die Erneuerungsarbeiten an der Marienkirche auch noch Reste der Bemalung der Kirche aus Tageslicht fördern würden. Aber freilich der große Brand von 1726, in Folge dessen die Pfeilerbündel des Langhauses in plumpe achteckige Säulen verwandelt und die Seitenschiffgewölbe theilweise neu erstellt wurden, läßt nicht mehr viel hoffen. Umso werthvoller ist es, daß wenigstens die Sakristei ihren monumentalen Farbenschmuck noch bewahrt hat; denn außer den Ramersdorfer Malereien, welche nur mehr in Bausen und Aquarellkopien (im Kupferstichkabinet in Berlin) erhalten sind, und den Malereien an den Chorranken des Kölner Doms von 1322 sind in Deutschland vom Anfang des 14. Jahrhunderts keine bedeutenderen Wandmalereien mehr auf uns gekommen.

Im letzten Sommer fand man bei näherer Untersuchung der Innenwände der

Marienkirche wirklich Reste alter Wandmalereien. Nachforschungen im Chor, an den Thurmwänden und an den Wänden des Hochschiffs und der Seitenschiffe waren zwar resultatlos, um so ergebnisreicher aber die an der Westwand der Kirche in allen drei Schiffen.

Bemalt fand man hier vor allem die Lunetten der beiden Nebenportale und zwar je mit einem Kreuzigungsbild unter Assistenz von Maria und Johannes. Die beiden Gruppenbilder sind nur wenig variiert; das Kreuz hat auf dem einen und dem andern runde Balken; der Leib des Gefreuzigten ist sehr stark seitlich ausgebogen, Hände und Arme mager, das Haupt auf den Arm niedergesunken. Neben der Lunette ist rechts (vom Beschauer) noch zu sehen die Gestalt der hl. Katharina, welche in der einen Hand das kleine Rad trägt, die andere auf den großen Knäuf eines Schwertes stützt; links ist noch halb erhalten ein Christophorusbild; der Heilige stützt sich auf einen Baumstamm, der oben in reichem Blätterwipfel endet; sein schönes Antlitz wendet sich nach oben und schaut dem Kinde in's Auge, welches auf seiner Achsel sitzt in frischer, leichter Haltung, das eine Händchen seinem Träger segnend auf's Haupt legt, das andere wie balancirend nach der entgegengesetzten Seite ausstreckt. Demselben Heiligen begegnen wir wieder rechts von der Lunette des nördlichen Nebenportals; die Darstellung ist hübsch variiert; hier senkt der Heilige demüthig sein jugendlich lockiges Haupt; das Jesuskind auf seiner Schulter schaut anmuthig auf ihn herab, legt ihm die eine Hand auf das Haupt und segnet mit der andern; der Baum ist hier nicht belaubt; die untere Partie, das Wasser, welches er mit seiner kleinen großen Last durchschreitet, ist auch hier nicht mehr zu sehen. Links von diesem Portal steht dem Christophorus gegenüber eine gewaltige, energische Gestalt mit kräftig individualisirten Gesichtszügen; sie hält mit beiden ausgestreckten Händen ein langes Schwert, offenbar eben im Begriff, dasselbe aus der Scheide zu ziehen; ein eng anliegendes Kleid umwallt ein rother Mantel in großem, weitem Wurf. Ueber dieser Gestalt des hl. Paulus ist in etwas kleineren Dimensionen ein Erbärmdebild angebracht,

d. h. eine Darstellung des Heilandes in seiner Passion, wie sie dem Mittelalter sehr geläufig war. Mit allen Zeichen des Schmerzes und der schwachvollen Erniedrigung steht er da, die Arme über dem entblößten Oberkörper gekreuzt, von den Lenden an mit rothem Mantel bekleidet, die Füße bloß; ihm zur Seite je ein Engel mit großer Kerze.

Leider wurde die Lunette des mittleren Hauptportals einmal ausgebrochen und untermauert. So ist ihr Gemälde zu Grund gegangen; wenn sie nicht ebenfalls mit einem Kreuzigungsbild ausgestattet war, so schmückte sie wohl einst ein Gerichtsbild oder ein Bild des auf dem Regenbogen sitzenden Richters in der Mandorla. Zu diesem sah wahrscheinlich einst der Bischof auf, welcher jetzt noch rechts vom Portal sein Haupt so lebhaft und grazios nach oben wendet, während sein Genosse auf der andern Seite nach vorn blickt. Benennen können wir beide nicht, da sie keine andere Attribute haben als Buch und Pedum.

Bei Untersuchung der unteren Wände der Seitenschiffe stellte sich heraus, daß dieselben einstens durch einen festlichen Zug von Blendarkaden mit Säulchen gegliedert waren. Die Zwickel zwischen den schlimm zugerichteten Arkadenbögen waren ebenfalls mit Malereien geschmückt. Das sehen wir noch am unteren Ende des südlichen Seitenschiffes, wo noch zwei Zwickelfelder sichtbar sind, während alle übrigen von dem Gebälk der Nebenschiffempore verdeckt werden. In's unterste Feld ist nicht ungeschickt eine sitzende Figur hineinkomponirt mit Buch und ziemlich großem Kreuz; wir haben in ihr wohl nicht den Heiland, sondern vielmehr den Apostel Andreas zu erkennen, und dürfen schließen, daß alle diese Zwickelfelder mit Apostel- (bezw. Apostel- und Propheten-) Gestalten besetzt waren.

Weitere malerische Reste haben bewahrt die Tympana des nördlichen und südlichen Nebenportals, die den beiden Thürmen nahegerückt sind. Ueber dem nördlichen Portal wieder eine Kreuzigungsgruppe, gleichen Stiles und Charakters wie die andern. Das südliche Portal ist zweitheilig und hat zwei Lunetten; die eine füllt ein Erbärmdebild

zwischen zwei Engeln mit Kerzen, die andere ein Madonnenbild ebenfalls mit zwei Lichterengeln. Das letztere, wie es scheint vom Brand stark gebräunt und nur noch in den Hauptconturen erhalten, war wohl einst von großer Schönheit; ihre Haltung ist grazios und adelig, besonders aber die des Kindes auf ihrem Arme, welches sein Antlitz ganz der Mutter zuwendet, die eine Hand zärtlich an ihr Kinn anschmiegt, die andere segnend nach dem Engel zur Rechten ausstreckt.

So hat sich also die Hoffnung erfüllt: man hat von der einstigen Bemalung der Kirche nicht unerhebliche Ueberreste gefunden. Ob aber diese noch von der Bemalung der Basilika stammen, welche der Leutpriester Werner stiftete und von welcher die Sakristei-Inschrift berichtet? Das ist die große Frage, welche man jedoch nach meiner Ansicht verneinen muß. Es lassen sich zwischen diesen Gemälden und denen der Sakristei wohl einige Verwandtschaftszüge nachweisen, namentlich in den Kreuzigungsbildern und in den Katharinenbildern. Aber die ersteren weisen doch in eine ziemlich spätere Zeit. Der Stil im Ganzen ist ein anderer. Hier zeigt sich nicht mehr die strenge Gebundenheit, der typisch-vage Charakter, die Aengstlichkeit und Uermlichkeit in der Zeichnung und Körperbildung, die Flachheit der Malerei, die Straffheit und Einfachheit der Gewandung. Ueberall ein freierer Wurf, eine gewandtere Zeichnung, ein realistischer Zug, ein Streben besonders nach Individualisierung der Gesichter. Sehr bedeutsam ist namentlich die Gestalt des Apostels Paulus, die so energisch aus der Ruhestellung heraustritt in die frische, kräftige Aktion und so kampfesfroß das Schwert aus der Scheide zieht. Das Gewand wirkt hier künstlerisch und malerisch mit durch freie reiche Entfaltung und sorgsame Fältelung; so besonders auch der im Wind flatternde Mantel der beiden Christophori. Die Bilder dürften daher in die Zeit der Hochgothik zu versetzen sein. Sollte eine Erhaltung derselben mittelst diskreter Restaurirung sich als nicht möglich erweisen, so wäre unter allen Umständen die Abnahme sehr genauer Kopien geboten. Sind es auch keine Meisterwerke erster Größe — eine gewisse Beschränktheit des künstlerischen Vermögens

zeigt sich schon in der oftmaligen Wiederholung derselben Sujets und in der ängstlichen Vermeidung aller eigentlichen Kompositions- und Scenenbilder — so legen sie doch immerhin ein interessantes und rühmliches Zeugniß ab von dem Streben der Malerei, über ein erstes, kindliches Stammeln zu geläufigem, artikulierter Reden sich fortzubilden.

7. Endlich wurden in jüngster Zeit in der Kapelle von Gaisbeuren, einem Filial von Reute, Ob. Waldsee, Wandmalereien von ca. 1400, Passionsdarstellungen und Darstellungen aus dem Martyrium des hl. Sebastian entdeckt. Aber ungleich wichtiger als sie scheinen die einer viel früheren Periode angehörigen und von den gothischen Malereien zugebedeckt zu sein. Ob es gelingt, sie noch ans Tageslicht zu bringen und ob die Vermuthung sich bestätigt, daß die Bilder mit denen von Reichenau und Burgfelben in Beziehung stehen, wird die Zukunft entscheiden.

Defensives zur Bildhauer Schrammfrage.

Von Pfarrer R. A. Busl in Hochberg.

(Fortsetzung.)

In Erwägung, daß 1) die Altarinschrift von Dursch bezüglich des vollen Namens „Christoph Kelltenofer“ durch das Ravensburger Steuerbuch von 1505/6 und die Bürgerliste doppelt beglaubigt ist, 2) diese Beglaubigung die Nennung des vollen Namens des Bildschnitzers Friedrich Schramm an der Altarinschrift, welchen Herrich nicht aus den Fingern gezogen hat, gleichsam deckt, 3) daß hiezu in verstärkender Weise die Ausführung des Vornamens (Friedrich) und Berufes (Bildhauer) in den Steuerbüchern tritt, 4) daß die zwei 1505/6 eingetragenen Namen nicht so weit von der Jahrzahl der Altarinschrift 1480 entfernt sind, daß sie nicht mit dieser in Verbindung gebracht werden dürften, 5) daß die Altarinschrift nachgewiesenermaßen das Gepräge der Richtigkeit und Ursprünglichkeit trägt, 6) in Erwägung endlich, daß die Steuerbücher in der Zeit von 1505/6 bis rückwärts 1482 mit Ausnahme von drei Jahrgängen und von 1482 rückwärts gänzlich fehlen, habe ich — wie ich glaube, vorsichtig genug — in meiner Studie über Schramm (Jahrgang 1889, Nr. 6, auf welche ich für das Nähere verweise), mich dahin ausgesprochen, „daß man die Richtigkeit der Altarinschrift Durschs werde gelten lassen müssen, nicht mit absolutester urkundlicher Sicherheit, doch mit zureichenden Gründen, wie sie hundertmal in der alten Kunstgeschichte genügen müssen.“

Nicht so Herr Bach, er verweist ganz zuver-

sichtlich, gestützt auf seine „gründliche Untersuchung“, den Namen Schramm in das Gebiet der Fabel. Ich glaube, in dem Vorstehenden alle seine Einwürfe entkräftigt zu haben. Uebrig bleibt nur seine Einwendung, es sei ihm (persönlich) kein Beispiel aus der Kunstgeschichte bekannt, wo in einer Altarinschrift Bildhauer und Maler zugleich genannt seien. Ob dieser einzige subjektive Einwurf die für Schramm und die Ravensburger Altarinschrift sprechenden nicht wenigen Momente aufwiegt, ob Herr Bach den Namen Schramm „zur Fabel gemacht“ und ob, wie er behauptet, „alles auf die lügenhaften Auslagen Herrich's zurückzuführen sei“, welcher „Herrn Hirschler einen Bären ausgebonden habe“ und ob Kircherrath Dr. Durck der Mann gewesen sei, „auf Hörensagen hin sich einen Bären aufbinden zu lassen“, und in einem ernsthaften Buche dem Publikum wieder aufzubinden — darf ich ruhig dem nachprüfenden Urtheile der sachkundigen Leser überlassen. Herrich mag manchmal auf Vermuthungen hin seine Sachen getauft haben; bezüglich der Hirschler'schen Madonna aber und der Altarinschrift hat man hinreichende Gründe, ihn in Schutz zu nehmen. — Ein Anonymus (nach Herrn Bach ist es Herr Pfarrer Dr. Probst und diesmal hat er Recht) nimmt im Diözesan-Archiv für Schwaben 1889, Nr. 5, die von Durck überlieferte Altarinschrift ohne weiteres voll und ganz als ächt an und Herr Pfarrer Dr. Probst wiederholt es in den Bodensevereins-Schriften 1890, 20. Heft, S. 115. Dort wird jedoch eingewendet, die Einträge in den Steuerbüchern seien nicht vollwichtig, weil sie vom Jahre 1480 um ein Menschenalter abliegen (der erste 25 Jahre), hier wird gesagt, der Meister Friedrich von 1505/6 sei wahrscheinlich nicht identisch mit Fr. Schramm vom Jahre 1480, eher sein Sohn. Dem erlaube ich mir entgegenzuhalten: Warum soll ein 1480 genannter Meister nicht nach 25 Jahren und mehr noch leben und thätig sein können? Trifft das nicht auf eine bedeutende Anzahl von Menschen zu? Ist der Herr Pfarrer J. Probst vom Jahre 1869 und 1894 nach vierhundert Jahren als der Nefte des Priesters Joseph Probst vom Jahre 1845 anzusehen? Um auch ein Beispiel aus den Ravensburger Künstlerkreisen der älteren Zeit anzuführen: David Mieser, der Maler, wird Bürger 1608 (Bürgeraufnahmebuch 1550—1670, S. 103; vgl. Hafner, Geschichte von Ravensburg, S. 541. 574), nicht erst 1610; wie lange er vorher schon gemalt, muß dahingestellt bleiben; er stirbt als ein Opfer der Pest 1635; das sind von dem Zeitpunkt, wo er erstmals genannt wird, 27 Jahre. Wenn Herrn Probst der Meister Friedrich von 1505/6 vom Jahre 1480 zu weit abliegt, so trifft dies, wie er selbst anderen Orts zugibt, auch auf dessen Genossen, Christoph Keltenofen zu. Wie ist's dann mit diesem? Wohl auch ein Sohn des gleichnamigen Malers von 1480? Ist nun meine Annahme, daß die auf der Altarinschrift genannten Meister von 1480 im Jahre 1505/6 noch gelebt haben, nicht einfacher und ungezwungener, als ohne weitere Unterlage die Möglichkeit anzunehmen, beide hätten geheirathet und Söhne gehabt, beider Söhne hätten den Vornamen des Vaters getragen, seien

je dem Verufe der Väter gefolgt, und beide hätten sich in Ravensburg niedergelassen? Daß übrigens Dr. Probst an einem Abstand von 25 und noch mehr Jahren sich nicht stoßt, wenn es ihm paßt, zeigt er in dieser Zeitschrift, wo er Nr. 4, 1889, S. 42 und noch bestimmter Nr. 10, 1890, S. 92 die von ihm in den Anfang des 15. Jahrhunderts gesehten Eriskircher Statuen mit einem angeblichen (wovon später) von Hafner (a. a. O. 327) erst im Jahre 1437 genannten Keltenofen in Verbindung bringt und obwohl er an ersterer Stelle das Citat aus Hafner mit Anführungszeichen bringt, statt 1437 für seine Zwecke „um das Jahr 1437“ setzt. Von 1437 rückwärts bis zum Anfang des Jahrhunderts haben wir ja, auch bei entsprechender Latitüde, mindestens 25 Jahre Differenz! Man sollte meinen dürfen, was dem Einen recht, sei dem Andern billig. (Fortsetzung folgt.)

Der Bildhauer Frühholz aus Weingarten in Kloster Schussenried'schen Diensten.

Von Kaplan R u e ß in Schussenried.

Dem ehemaligen Reichsstift Schussenried war ein volles Duzend Pfarreien unterstellt. Um daher die im Klostergebiete befindlichen Kirchen und Kapellen auszustatten und zu schmücken, gab es einer großen Zahl von Künstlern Arbeit und Verdienst. Im vorigen Jahrhundert, unter dem Abt Dibakus Ströbele (1719—33) finden wir nun einen Meister Gabriel Weiß aus Wurzach als Kunstschreiner, Fagarbeiter und Maler mehrfach im Auftrage unseres Norbertinerstiftes Soreth thätig. Aber durch drei von ihm in die neue Wallfahrtskirche zu Steinhausen im Anfang des vierten Decenniums des 18. Jahrhunderts gelieferte Altäre hat er das Vertrauen des Klosters verschert. Denn dieselben wurden allgemein als unproportionirt und allzu massig getadelt. In seiner Eigenschaft als Maler durfte er zwar im Sommer 1744 noch den Chor der Reichsstiftskirche mit kleineren, meist medaillenförmigen Gemälden schmücken.¹⁾ Von da ab scheint er aber in Schussenried keine Aufträge mehr erhalten zu haben.

Das Reichsstift machte vielmehr einen Versuch mit einem anderen Altarbauer. Die Wahl fiel auf den damals in Weingarten ansässigen Bildhauer und Zahnmaler Joachim Frühholz. Derselbe arbeitete allerdings, wie Gabriel Weiß, leider auch ganz im Poppsstil.

Er scheint schon anno 1744, um sich erproben zu können, vom Stifte wenigstens kleinere Aufträge erhalten und dieselben loco Schussenried ausgeführt zu haben. Im Jahre 1745 aber bekam er die Auflage, zu drei neuen Altären für den imposanten Steinhauser Wallfahrtsstempel Risse und Modelle zu fertigen. Da letztere die Billigung seitens der Mandanten fanden, so wurde mit Frühholz der erste bedeutende Auftrag abgeschlossen. In diesem Vertrag wurden ihm nicht bloß für die Wallfahrtskirche Steinhausen, sondern auch für die Klosterkirche Schussenried Kunstarbeiten übertragen. Er

¹⁾ Diarium des P. Nothelfer, Seite 129.

wurde nämlich beauftragt, die zwei Nebenaltäre in Steinhäusen mit Schreiner-, Bildhauer- und Färberei, sodann auch die Kanzel zu Schussenried, nebst den zwei Seitenaltären, welche den hl. Aposteln und dem hl. Augustinus geweiht sind, um ungefähr 2000 Gulden auszuführen. Die Arbeiten in die Klosterkirche Schussenried hat er nun etwas v o r denen in die Wallfahrtskirche Steinhäusen vollendet.

Für denjenigen, welcher weiß, daß erst im Anfang des vorigen Jahrhunderts eine neue Kanzel für Schussenried beschafft worden ist, will obiger Kontrakt auf den ersten Blick etwas auffallend scheinen. Abt Tiber Mangold (1683 bis 1710) schreibt nämlich in seinem Tagebuch¹⁾ unter dem 27. Dezember 1706: „Ich habe dem Meister Mathias Hund, Schreiner zu Ebersbach, die Kanzel und Stühle in hiesiger Kirche verdingt. Er giebt alles Holz dazu, macht es zu Hause in seiner Kost. Ich lasse es abholen und gebe ihm das Essen, während er das Gemachte hier aufstellt. An Geld kostet es in allem 100 Gulden.“ Sodann hat der Prälat Tiber Mangold den 25. November 1708 folgenden Eintrag gemacht: „Ich habe heute hier in der Kirche gepredigt, weil man das erste Mal die neue Kanzel gebraucht hat. Das Thema war: Sie bereitet mir einen Sitz (Stuhl), Joh. 29, 7. Es wurde davon gesprochen, was die Kanzel für Prediger und Zuhörer sei.“²⁾

Wer aber die Manier des Prälaten Tib. Mangold kennt, welcher aus übel angebrachter Sparsamkeit nach der Devise „billig und — schlecht“ baute, wundert sich nicht, daß schon nach wenigen Jahren die damals neue Kanzel reparaturbedürftig war. Denn Anfangs scheint nur eine Restaurirung der bisherigen Kanzel vorgesehen gewesen zu sein. Es liegt nämlich jetzt noch das Konzept des ursprünglich bloß die Aufträge für die Schussenrieder Klosterkirche benennenden Vertrages vor. Derselbe lautet: „Kontrakt zwischen dem löblichen Reichsstift und Gotteshaus Schussenried und Joachim Frühholz, Bildhauer von Altdorf. 1) Verobligirt sich Joachim in allhiejsige Kirche zwei Altäre mit neuen Aufsätzen, mit zwei Kindelein und Laubwerk aufgeziert, item die vier Portale in die Kirche von Del, marmorirt, sammt einem Aufsatz zu jedem von wohl vergoldetem Laubwerk zu machen und die Kanzel sammt obiger Arbeit in einem solchen Stand herzustellen, daß das löbliche Gotteshaus vollkommenes Kontento dabei habe. Dagegen macht sich 2) das Gotteshaus anheischig, ihm (Frühholz) 450 Gulden sammt einem — Mastschwein zu geben. Die Kost und den Trunk hat er während der Arbeit allhier, wie voriges Jahr zu genießen, und engagirt sich das löbliche Gotteshaus, die Altäre von hier nach Altdorf und von da hieher führen zu lassen.“³⁾
(Schluß folgt.)

¹⁾ Septennium quartum Regiminis Tiberi Mangoldi Abbatis Imperialis Ecclesiae Sorothanae. Coeptum 10. May 1704—1710, Seite 145.

²⁾ Diarium, Seite 304.

³⁾ Das Original des Vertragsconceptes, bei dem das Datum fehlt, liegt im Archiv des kgl.

Literatur.

Württembergische Künstler in Lebensbildern von August Winterlin. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1894.

Der Verfasser bringt auf Seite 57 seines Buchs die Notiz, daß die mündliche Tradition über den tüchtigen Bildhauer Schaffner (gestorben 1808) selbst in seiner Vaterstadt Stuttgart soviel wie verlegt sei und daß über ihn auch in kunsthistorischen Werken nur ungenügende Auskunft zu erlangen sei. Man darf sich unter solchen Umständen nicht wundern, daß außerhalb Stuttgart eine einigermaßen eingehende Kenntniß der württembergischen Künstler überhaupt, mit wenigen Ausnahmen, nicht besteht. Die meisten Freunde der heimatlichen Kunstgeschichte waren, wenigstens für die ältere Generation, auf die Notizen angewiesen, die seiner Zeit schon von Göthe niedergeschrieben worden waren. Göthe verweilte im Jahr 1797 neun Tage in Stuttgart; sein Verlehr bewegte sich fast ausschließlich im Kreise der Künstler und Kunstfreunde daselbst, denen er dann einige Reisenotizen widmete, wie sie jenem Zeitmomente entsprachen.

Es war deßhalb gewiß ein glücklicher Gedanke des Verfassers, seine umfassenden Spezialstudien über die württembergischen Künstler in dem vorliegenden Buche zusammenzufassen. Der chronologische Rahmen wurde hiebei nicht sehr weit ausgedehnt; dem siebzehnten Jahrhundert gehört nur der Baumeister Schickhart an. Reichher ist das achtzehnte Jahrhundert, da Herzog Carl nicht bloß ansehnliche Kräfte von Ausland an seine Carlsschule berief, sondern auch junge einheimische Talente daselbst heranbilden ließ. Ohne despotische Eigenmächtigkeiten gieng es freilich hiebei nicht ab, aber es ist ihm trotzdem mancher glückliche Griff gelungen. Der Rest der behandelten Lebensbilder gehört dem neunzehnten Jahrhundert an. Es bestehen somit zwei größere Gruppen: eine ältere unter dem Herzog Carl und eine jüngere unter den württembergischen Königen. Die Verbindung zwischen beiden Gruppen wird hergestellt durch die beiden langlebigen Künstler, den Bildhauer Danneder (1758 bis 1841) und den Maler Wächter (1762 bis 1852). Auch eine Künstlerfamilie Müller zieht sich in drei Generationen durch den ganzen Zeitraum hindurch. Die Gesamtzahl der Lebensbilder ist — 41, eine stattliche Anzahl, ohne daß beabsichtigt oder möglich gewesen wäre, sämtliche künstlerisch bedeutenderen Persönlichkeiten vorzuführen. Wir unsererseits hätten es gerne gesehen, wenn auch dem Genremaler Pflug von Wiberach ein gebührender Platz hätte eingeräumt werden können.

Wenn nun auch der Zeitabschnitt, innerhalb dessen das Buch sich bewegt, keineswegs weit ausgedehnt ist, so war doch, in Ermanglung von Vorarbeiten, eine langwierige, geduldige und liebevolle Sammelthätigkeit nötig, um den

Kameralamtes Waldsee unter der Rubrik: Notizen von Seiten des Gotteshauses zu Herstellung der Kirche nebst Zubehöre. S (Kasten) 188.

Stoff zusammenzubringen; der Anhang (Quellen) eröffnet einen Blick in diese Arbeit. Was aber die Ausführung anbelangt, so ist es dem Verfasser gelungen, wirkliche Lebensbilder zu entwerfen, die, mit dem Hintergrund der Zeit- und Kunstgeschichte solid verbunden, sich von denselben in ihren Einzelzügen lebendig abheben. Am besten gelungen sind deshalb wohl jene Beschreibungen, bei welchen außer den schriftlichen Anhaltspunkten auch noch die mündliche Tradition herbeigezogen werden konnte (Daunecker, Wächter) und zumal jene, welche noch theilweise in die eigene persönliche Erinnerungssphäre des Verfassers hereinragen (Gegenbaur, Neher etc.). Eine erwünschte Zugabe ist, daß, bei ungefährt der Hälfte der geschilderten Persönlichkeiten, auch die Portraits derselben beigegeben wurden.

Dr. Probst.

Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis (nebst analogen und unedirten Funden aus Köln etc.) von H. Forrer. Mit 18 Tafeln, 250 Abbildungen in Phototypie und Chromolithographie, nebst Gluckabbildungen im Text. Straßburg 1893 (Selbstverlag des Verfassers.) 29 S. Text. Hochquart. Preis 35 M.

Achmim ist die Metropole des alten Panopolis in Oberägypten, oberhalb Siut am Nil gelegen. Sie war in Benützung schon in den ersten drei christlichen Jahrhunderten, dann hauptsächlich im vierten bis siebenten christlichen Jahrhundert. Die christlichen Gräber zeigen, daß sich die ägyptischen Christen dem alten Bestattungsmodus des Nillandes angeschlossen, die Leichname ebenfalls als Mumien im Boden bargen und ihnen auch allerlei Schmutz und Geräthe mitgaben. Der Sandboden Ägyptens hat auch diese ihm anvertrauten Schätze vollständig conservirt, und der Verfasser des obigen reich ausgestatteten Werkes führt dieselben, soweit sie bis jetzt ans Tageslicht gekommen, der archäologischen Wissenschaft als weiteres, reiches und kostbares Material zu. Er hat in eigener Publication die Gewandüberreste aus diesem Gräberfeld zu weiterer Kenntniß gebracht in dem Werk: Die römischen und byzantinischen Seidentextilien aus dem Gräberfeld Achmim-Panopolis. Im obigen Werk nun zeigt er in sehr genauen, nicht idealisirten Reproduktionen und unter Vorausscheidung eines gut orientirenden Textes eine reiche Fülle von allerlei Geräthen, aber auch weiteren Gewandstoffen vor, welche archäologisch höchst interessant sind. So namentlich Delfläschchen, gefüllt aus den Lampen an den Martyrergräbern, sogenannten Meeresschälchen, dann Thonlampen mit christlichen Insignien, Broncelampen, Räuchergefäße, Stempel für die eucharistischen Brode, liturgische Köffel und Raumen, Stile mit christlichen Emblemen, Brustkreuze, Fibeln, Agraffen, Fingerlinge, Goldgläser, endlich Textilien aus römischer und byzantinischer Zeit mit figuralem und

ornamentalem Bildwerk, besonders auch mit reicher Thiersymbolik.

Wie der „Dresdner Anzeiger“ meldet, hat die Literarische Anstalt Rütten u. Loening in Frankfurt a. M. dem Herrn Dr. H. W. Singer, wissenschaftl. Hilfsarbeiter am königlichen Kupferstichkabinett in Dresden, die Herausgabe ihres Allgemeinen Künstlerlexikons übertragen. Das Lexikon ist die dritte völlig umgearbeitete Auflage des Seubert-Müller'schen Künstlerlexikons. Den ersten Theil hat der jüngst verstorbene Dr. H. A. Müller in Bremen vorbereitet und in der Handschrift abgeliefert. Der Druck ist bereits begonnen und der erste Halbband erscheint im Oktober d. J. Fortsetzung und Schluß des auf drei Bände berechneten Werkes werden dann in kurz aufeinander folgenden Zwischenräumen binnen 1 1/2 Jahren auf den Markt kommen.

Annoncen.

Prächtige Weihnachtsgeschenke

für jedes christliche Haus sind die Knöflerschen Farbenholzschnitte „Fra Angelicos Madonna, die musizierenden Engel etc.“ Illustrierte Kataloge versendet gratis und franko

Eugen Salzer in Heilbronn a. N.

Vertretung von J. Schmidt in Florenz.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

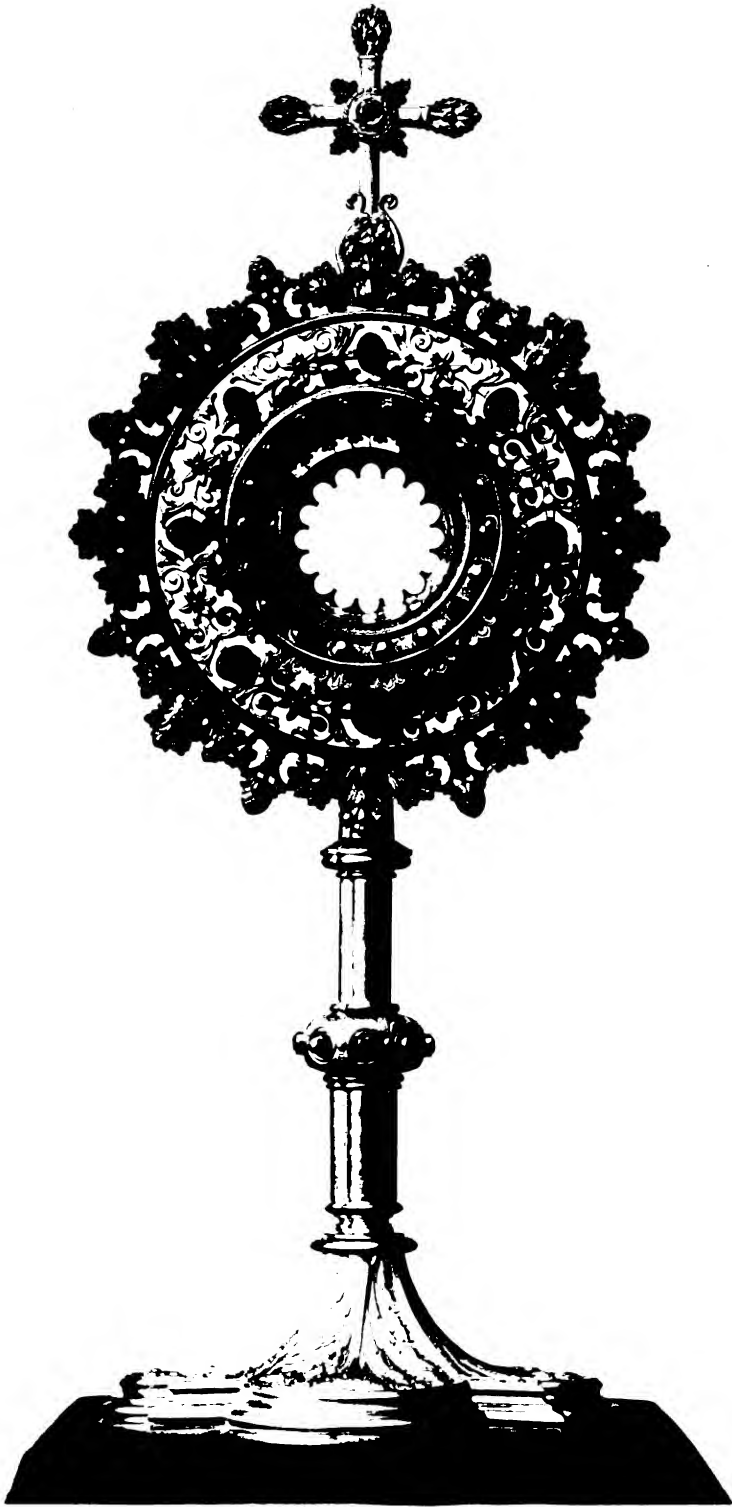
Dehel, H., Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst. Erster Band: **Die biblischen Darstellungen Gottes, der allerheiligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria, der guten und bösen Geister und der göttlichen Geheimnisse.** Anhang: Die Welterschöpfung. Die Sibyllen. Die apokalyptischen Gestalten. Judas Iskariot. **Mit 220 Abbildungen.** gr. 8°. (XVI u. 584 S.) M. 7; in Original-Einband: Leinwand mit Lederrücken und Rothschnitt M. 9.50.

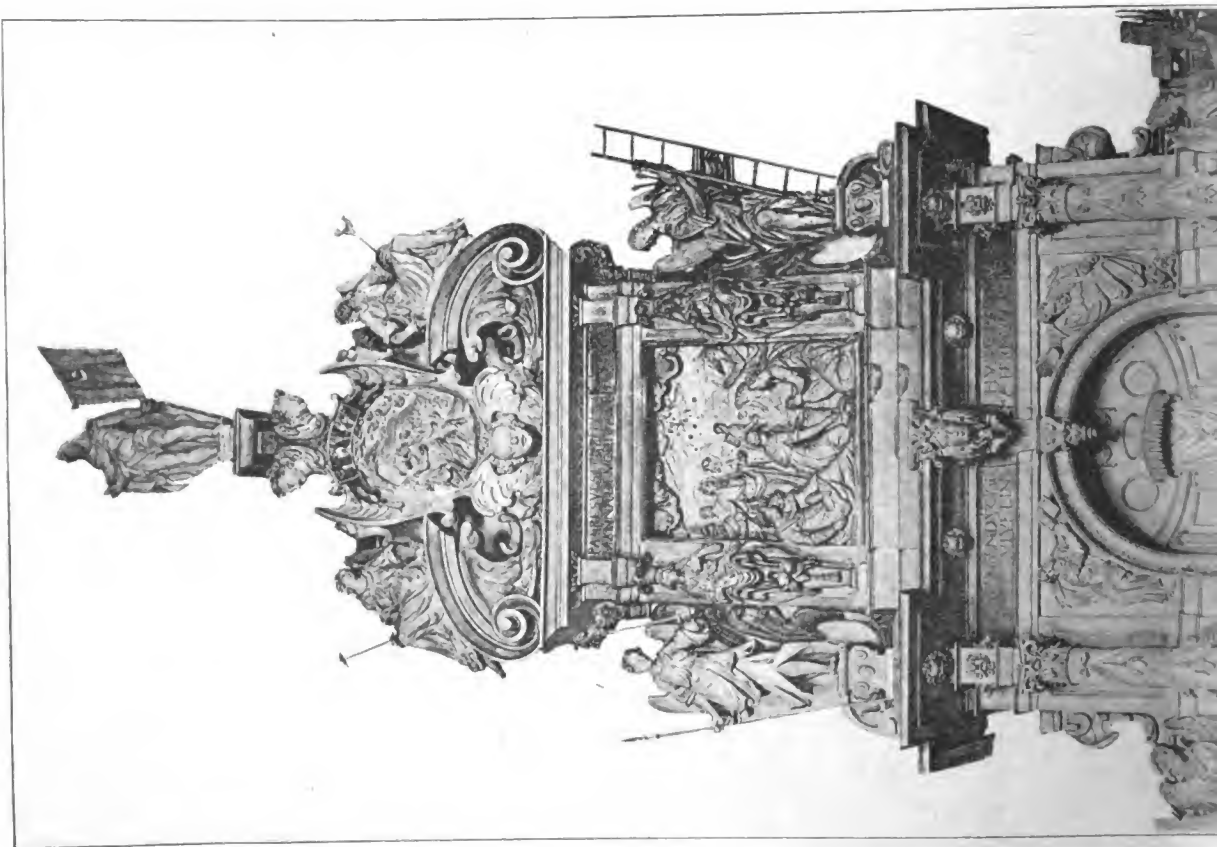
Der zweite Band, die Darstellungen der Heiligen behandelnd, wird 1895 erscheinen und das Werk zum Abschluß bringen.

Rosenberg, W., Das Kreuz von St. Trudpert. Eine alamannische Nielloarbeit aus spätromanischer Zeit. Herausgegeben vom Breisgau-Verein „Schausinsland“. gr. 4°. (34 S., mit Illustrationen.) M. 2.

Hiezu eine Kunstbeilage:

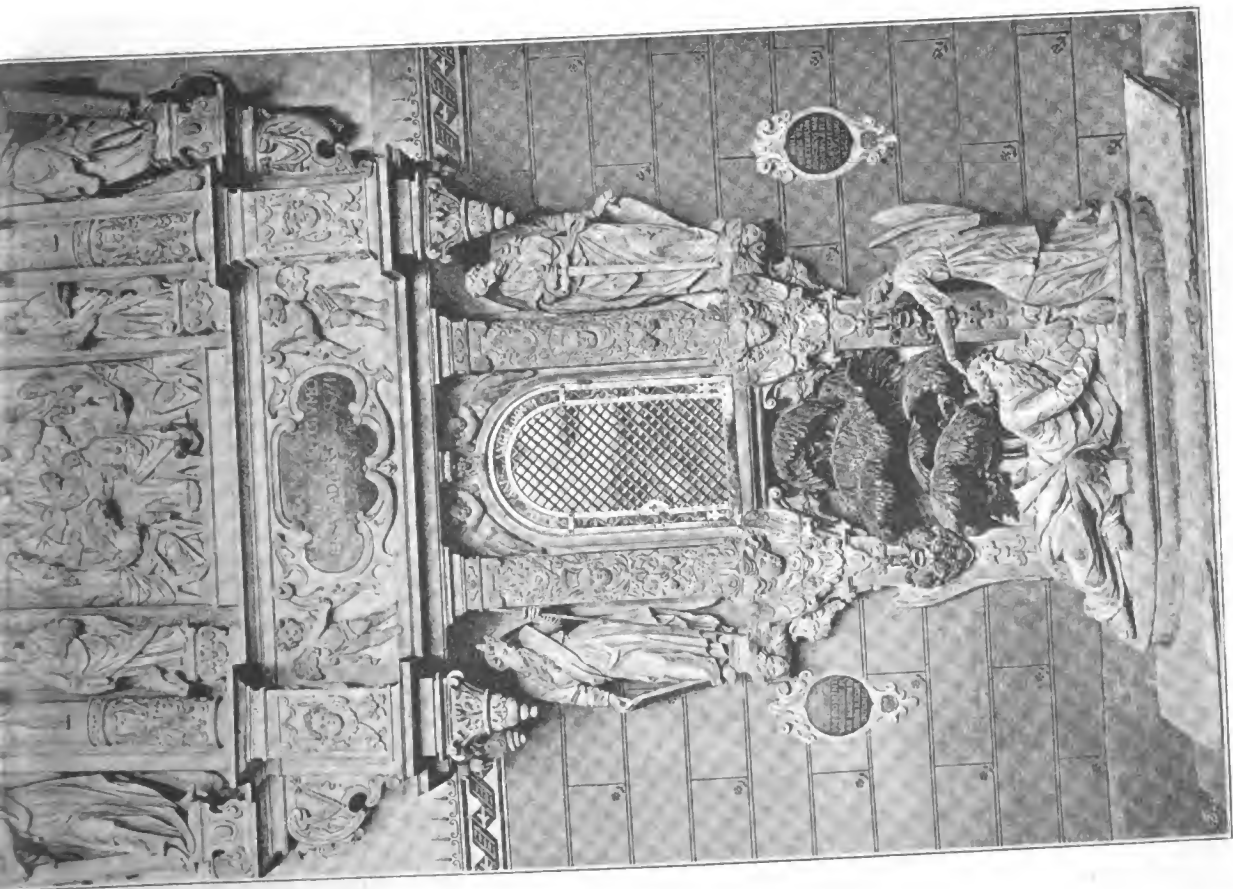
Entwurf zu einer romanischen und zu einer frühgothischen Kanzel, von Architekt Cades in Stuttgart.





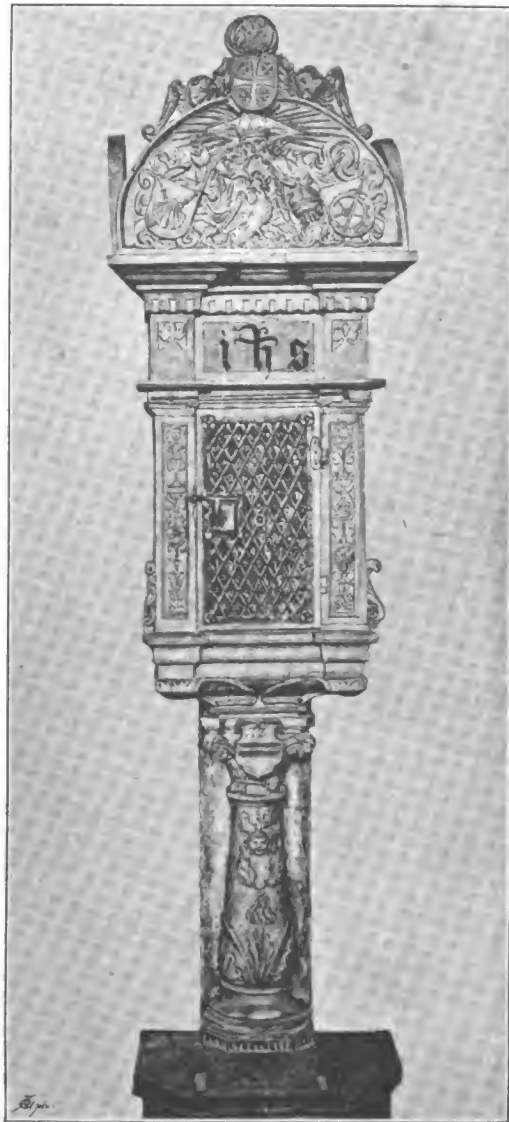
Anthio

Sakramentshaus



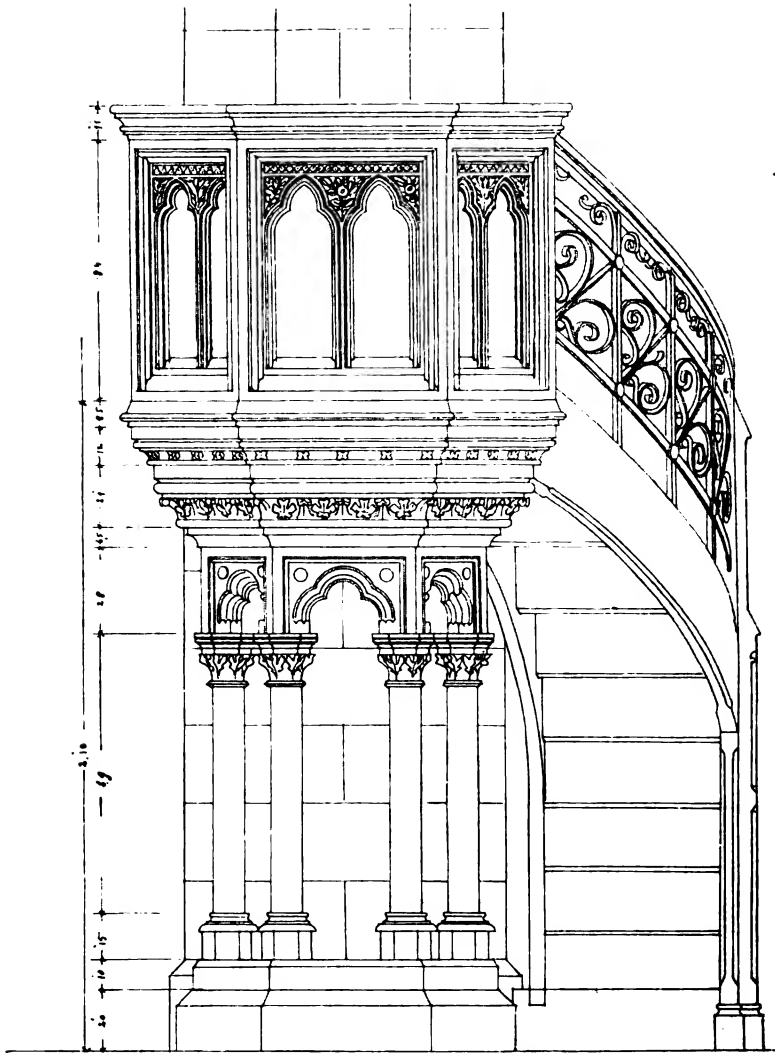
894. Nr. 2.

in Weidenstadt.



Archiv 1894. Nr. 1.

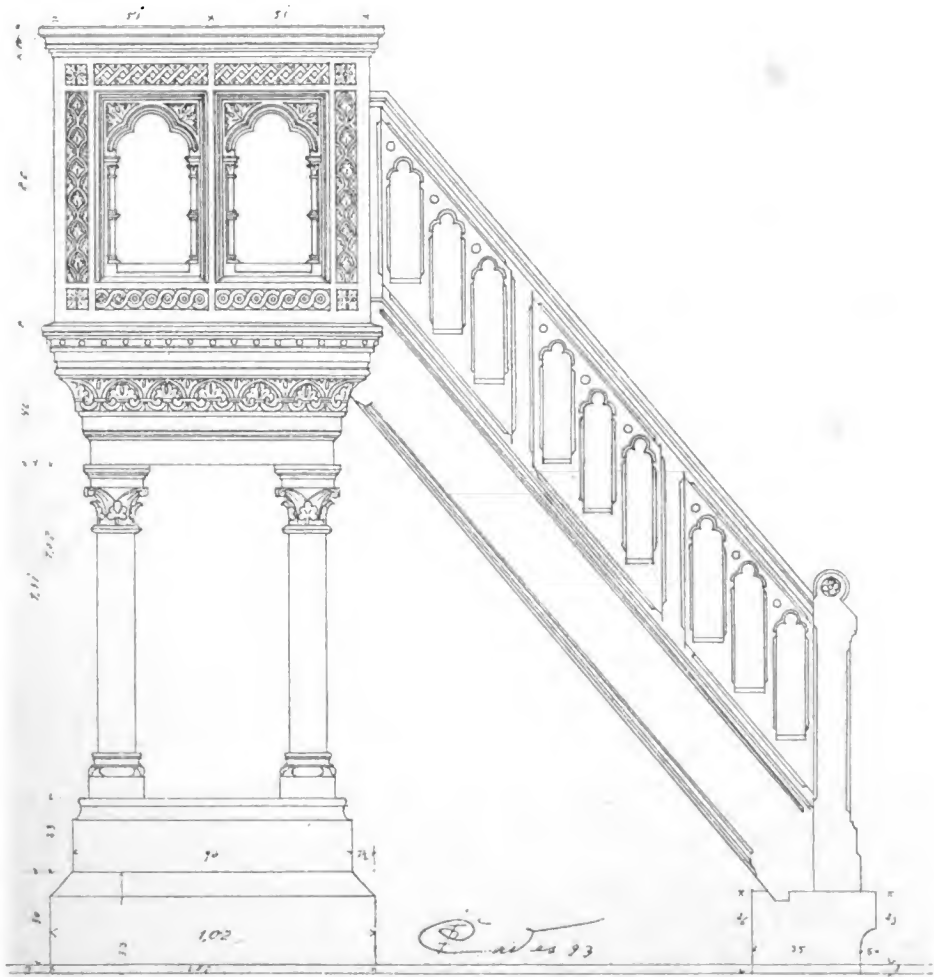
Sakramentshaus in Weilderstadt.



Prater 189

Entwurf zu einer frühgothischen Kanzel.

Archiv für
1894.



Entwurf zu einer romanischen Kanzel.

christliche Kunst.

Nr. 12.



Archiv 1894. Nr. 9.

Nebenaltar der Stadtpfarrkirche in Schwesingen. Digitized by Google



Altar der bischöflichen Hauskapelle in Rottenburg.



Archiv 1894. Nr. 7.

Gothischer Kelch aus Straßberg in Hohenzollern.