

# Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Stadtpfarrer Kieppler,

Sekretär des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.



XIII. Jahrgang.

1895.



Stuttgart.

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

THE NEW YORK  
PUBLIC LIBRARY  
589878B  
ASTOR LENOX AND  
TILDEN FOUNDATIONS  
B 1951 L

Alle Rechte werden vorbehalten.

## Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

		Seite.		Seite.
Nr. 1.	Der Todten Ruhestatt . . . . .	1	Literatur . . . . .	59
	Frühgotischer Tabernakelaltar . . . . .	3	Annouce . . . . .	60
	Skulpturen in der Sammlung des Kirchenraths Dürsch . . . . .	4	Nr. 8. Renaissance-Monstranz von St. Max in Augsburg . . . . .	61
	Defensives zur Bildhauer Schramm- Frage . . . . .	6	Stand der Plastik in Oberschwaben während des 16. Jahrhunderts . . . . .	64
	Bildhauer Frühholz aus Weingarten in Kloster Schussenried'schen Diensten (Schluß) . . . . .	7	Gedanken über die moderne Malerei (Fortsetzung) . . . . .	66
	Literatur . . . . .	7	Neuer Führer durch das Reich der Künste . . . . .	71
	Annouce . . . . .	8	Literatur . . . . .	72
Nr. 2.	Skulpturen in der Sammlung des Kirchenraths Dürsch (Schluß) . . . . .	9	Nr. 9. Generalversammlung des christ- lichen Kunstvereins in Ellwangen Vergleichung der Angaben zweier Biberacher Chronisten aus dem Zeitalter der Reformation . . . . .	73
	Der Todten Ruhestatt (Schluß) . . . . .	12	Gedanken über die moderne Malerei (Fortsetzung) . . . . .	78
	Defensives zur Bildhauer Schramm- Frage (Fortsetzung) . . . . .	14	Doppelchor im Bamberger Dom (Berichtigung) . . . . .	80
	Literatur . . . . .	16	Nr. 10. Erste Ausstellung der deutschen Ge- sellschaft für christliche Kunst Berichtigung zur Schramm-Frage Literatur . . . . .	81 86 88
Nr. 3.	Restauration der romanischen Kirche in Hohenberg bei Ellwangen . . . . .	17	Nr. 11. Erste Ausstellung der deutschen Ge- sellschaft für christliche Kunst (Schluß) . . . . .	89
	Gang durch restaurirte Kirchen . . . . .	20	Vergleichung der Angaben zweier Biberacher Chronisten aus dem Zeitalter der Reformation (Schluß) . . . . .	94
	Defensives zur Bildhauer Schramm- Frage (Fortsetzung) . . . . .	23	Gedanken über die moderne Malerei (Fortsetzung) . . . . .	96
	Literatur . . . . .	24	Literatur . . . . .	100
Nr. 4.	Gedanken über Raphaels Cäcilia . . . . .	25	Annouce . . . . .	100
	Gang durch restaurirte Kirchen (Fortsetzung) . . . . .	33	Nr. 12. Ein hochwichtiger Katafombenfund Die Künstler und Meister, welche bei dem Bau des neuen Klosters in Schussenried thätig waren . . . . .	101 103
	Literatur . . . . .	36	Gedanken über die moderne Malerei (Schluß) . . . . .	110
	Annouce . . . . .	36	Zunftschranken zwischen Steinmetzen und Holzschneidern im spätern Mittelalter . . . . .	111
Nr. 5.	Gang durch restaurirte Kirchen (Fortsetzung) . . . . .	37	Literatur . . . . .	112
	Der Doppelchor am Bamberger Dom Alte Wandmalereien in der Pfalz . . . . .	40 43		
Nr. 6.	Mittheilungen über die Werke des Ulmer Meisters Hans Muelstcher Gedanken über die moderne Malerei Defensives zur Bildhauer Schramm- Frage (Schluß) . . . . .	45 48 50		
	Literatur . . . . .	52		
	Annouce . . . . .	52		
Nr. 7.	Gang durch restaurirte Kirchen (Fortsetzung) . . . . .	53		
	Mittheilungen über die Werke des Ulmer Meisters Hans Muelstcher (Schluß) . . . . .	57		

5-21-57 H Ciesek

## Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- Ausstellung, erste, der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 81. ff.  
Bamberg, Doppelchor 40. 80.  
Berg bei Friedrichshafen, Kirchenrestauration 37.  
Beuroner Malerschule 110.  
Biberacher Chronisten, zwei, aus der Reformationzeit 76 ff.  
Cäcilia von Raphael 25.  
Durch, Kunstsammlung in Rottweil 4.  
Eucharistie, älteste Darstellung derselben 102.  
Frühholz, Bildhauer 7.  
Führer, neuer, durch das Reich der Künste 71.  
Gang durch restaurirte Kirchen 20 ff.  
Gesellschaft, deutsche, für christliche Kunst 81 ff.  
Grundriß der Kunstgeschichte, von Göler von Ravensburg 71.  
Hohenberg, Erneuerung der dortigen romanischen Kirche 17.  
Katakombenfund 101.  
Kirchhöfe, Anlage derselben 1 ff.  
Kunstvereinsversammlung 73.  
Malerei, moderne 48 ff.  
Monstranz zu St. Mag in Regensburg 61.  
Mueltscher, Hans 45 ff.  
Oberschwab bei Ravensburg, Kirchenrestauration 53.  
Plastik in Oberschwaben während des 16. Jahrhunderts 64.  
Raphaels Cäcilia 25.  
Restaurirte Kirchen 17. 20 ff.  
Ruhestatt der Todten 1 ff.  
Salzstetten, Altar 3.  
Schramm, Bildhauer 6 ff. 86.  
Schuffenried, Meister am Klosterneubau dajelbst 103.  
Skulpturen in der Sammlung Durch 4 ff.  
Tabernakelaltar, frühgothischer 3.  
Zeitnaug, Erneuerung der Kirche 20.  
Unterschwarzach bei Waldsee, Kirchenrestauration 39.  
Wilpert, Katakombenfund 101.  
Zunftschranken zwischen Steinmessen und Holzschmiedern 111.

## Kunstbeilagen.

- Nr. 1. Entwurf zu einem Hochaltar.  
Nr. 3. Kirche in Hohenberg.  
Nr. 4. Raphael's Cäcilia.  
Nr. 7. Himmelfahrt Christi, Plafondgemälde von G. Fugel.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. I.

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, frcs. 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, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1895.

## Der Todten Ruhestatt.

Von Pfarrer A. Schöninger in Bavendorf.

Mit löblichem Eifer schmückt man seit Jahren die Kirchen auf's Neue den jetzt Lebenden zur Freude, den kommenden Geschlechtern zum Zeugniß, daß auch am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts der Eifer für die Zierde des Hauses Gottes noch nicht erloschen war. Nächst dem Gottes Hause ist aber einer christlichen Gemeinde nichts so heilig als der Kirchhof, die Ruhestatt der Todten. Darum gehörte der Kirchhof zu den res sacrae und seine Verunehrung ist ein sacrilegium. Wenn der moderne neuheidnische Geist im bewußten und gewollten Gegensatz zur alten hergebrachten christlichen Sitte theure und prächtige Verbrennungsöfen erbaut und nach altheidnischem Muster Columbarien errichtet, so sollte gerade in der würdigen Ehrung des Friedhofs der christliche Geist seinen würdigen Protest erheben gegen diese modernen Bestrebungen, die mit großer Präention sich hervordrängen. So liest man auf dem Leichenverbrennungstempel beim Cimitero monumentale zu Mailand, erbaut 1876, die für eine christliche Stadt eigentlich beleidigenden Worte:

Vermibus erepti puro consumimur igne,  
Indocte vetitum mens renovata petit.

Der monumentale Friedhof neben diesem Feuertempel ist freilich doch wieder ein Beweis, daß in Mailand trotz des „würdigen Ceremoniells“ der Leichenverbrennung noch nicht alle Geister für den Aischenkrug, statt der langamen Verwesung begeistert sind.<sup>1)</sup>

Es dürfte auch bei uns, in unsern heimathlichen Gauen, nicht ohne Werth

und Nutzen sein, wenn dem Acker Gottes mehr Aufmerksamkeit geschenkt würde in Bezug auf dessen würdige Anlage und Ausstattung. Nicht als ob damit gesagt wäre, daß bei uns nichts gethan werde für Kirchhof und Grab. Es wird viel und mancherlei gethan, aber manchmal zu viel und manchmal zu willkürlich, kunterbunt und unnatürlich, daß der Kirchhof trotz seines Ernstes aufhört ein Ort der Sammlung, des Gebetes, der frommen Mahnung und Erinnerung zu sein, und zu einem Lustgarten, zu einem Sammelmuseum menschlicher Thorheit und Eitelkeit auf Grabesgrund wird. Wenn im Folgenden zu einer würdigeren Gestaltung, Anlage, Ausstattung und Anordnung des Gottesackers und seiner Denkmale Anregung und Andeutung gegeben werden möchte, so weiß der Verfasser zwar wohl, daß es vielfach gar nicht vom Wunsch und Willen des Pfarrers, welchem diese Andeutungen gelten sollen, abhängt, wie der Gottesacker zu gestalten und zu schmücken oder einzurichten ist, aber andererseits ist es doch der Pfarrer, der manche Geschmacklosigkeit verhüten kann und der zum Verständniß anleiten soll.

Der Gottesacker wird vielfach von der bürgerlichen Gemeinde angelegt, er ist gewissermaßen überall simultan. Darum wird wohl auch bei der Anlage, wie bei einer Wasserleitung oder anderen städtischen oder örtlichen Arbeiten, das Utilitäts- und Sparjamkeitsprinzip zu allererst in Anwendung gebracht, dem alle ästhetischen Wünsche und Forderungen sich anbequemen und unterordnen müssen. Dabei hat ein hochwürdiges Pfarramt, wie bei Stiftungssachen wohl mitzusprechen, kann aber nicht, wie bei Kirchenrestaurationen etwa ausschlaggebend eingreifen. Andererseits ist die Privateitelkeit und Privatparjamkeit

<sup>1)</sup> Cfr. „Mailand“ v. Hardmayer. Europ. Wanderbilder von Drell Füßli p. 53.

bei Grabdenkmälern manchem löblichen Bestreben entgegen eine unglückliche Ursache der Geschmacklosigkeit. Das Ideal eines Gottesackers werden wir also nicht erreichen, wir wollen dasselbe aber auch nicht in dieser Skizze auszuführen suchen. Vielleicht aber dient das eine und andere dazu, daß künftighin dem Friedhof mehr Liebe zugewendet wird, nicht bloß in den Städten, sondern namentlich auf dem Lande, wo bisher vielfach dieser Ort wahrhaft ein locus desolationis gewesen ist.

Zum Ideal eines katholischen Kirchhofs würde vor allem gehören, daß er wirklich der Hof der Kirche wäre, d. h. um die Kirche herum gelegen. Die alten Kirchhöfe hatten diese Eigenschaft fast durchgängig, sogar in den größeren Städten. In Ulm war ein Kirchhof zur Seite des Münsters, die Frauenkirche in München wurde auf einem Kirchhof erbaut. Die Seuchen des Mittelalters nöthigten allerdings in den Städten bald dazu, außerhalb der Ringmauern die Kirchhöfe anzulegen. Auf dem Lande finden wir aber, Gottlob, heute noch zahlreiche Kirchhöfe um die Kirche herum, wenn auch mebizimalpolizeilich für Anlegung eines neuen Gottesackers die Verlegung aus dem Ortscenter gefordert wird. Im Schatten der Kirche zu ruhen ist für den Katholiken im Leben ein zuversichtlicher Trost, denn er weiß, daß die Ein- und Ausgehenden seiner nicht vergessen und nicht an seinem Grabe einft vorübergehen werden, ohne ihm ein Gebetsalmosen zu spenden. Wo immer irgendwie die Umstände es erlauben, sollten die alten Kirchhöfe um die Pfarrkirchen erhalten werden. Wir wissen, daß in Dorfgemeinden der Kirchhof in früheren drangvollen Zeiten nicht bloß der sichere Ruheplatz der Todten, sondern auch die Zuflucht der Lebenden gewesen. Daher finden sich aus alter Zeit in vielen Gegenden Deutschlands und auch im Schwabenland stark befestigte mit Thürmen und Umlauf bewehrte Kirchhöfe inmitten der Dörfer, oder ob denselben wie eine geistliche Burg gelegen.

Der Wunsch, die Ruhestätte nicht bloß in geweihter Erde, sondern auch in der Nähe der geweihten Kirchen zu haben, hat alsbald auch an den Orten, wo nothgedrungen der Gottesacker von der Pfarr-

kirche hinweg hinaus vor die Ortshafte verlegt werden mußte, dazu geführt, daß auf den Friedhöfen eigene Gottesackerkirchen und Kapellen errichtet wurden. Solche Gottesackerkirchen finden sich aus mittelalterlicher Zeit, wie aus späterer genug im Lande, ja es läßt sich ein katholischer Gottesacker ohne eine Friedhofkapelle kaum denken. Wo in neuerer Zeit Gottesacker angelegt werden, sollte man die Errichtung einer Friedhofkapelle nicht außer Acht lassen. Die alten Friedhofkapellen waren gewöhnlich dem hl. Michael, dem Geleitmann der armen Seelen, geweiht. Man erbaut diese Friedhofkapellen nicht etwa zur Abhaltung von Leichenfeiern in denselben oder als Unterstand bei Unwetter oder als Leichenhaus, sondern als Andachtsstätten. Daher würde sowohl für Dorf- wie Stadtgemeinden eine kleinere Kapelle genügen, da heutzutage selten die Mittel reichen dürften zur Ausführung so schöner Kapellen, wie z. B. die alte Reichsstadt Rottweil auf ihrem alten Gottesacker bei St. Laurentius und in ihrem gegenwärtigen bei der interessanten Ruhe-Christikapelle solche besitzt. Vor einigen Jahren wurde eine polygone Friedhofkapelle in Lettnang erbaut, die nebst den damals im Archiv veröffentlichten Entwürfen des Herrn Architekten Gades Nachahmung verdiente. Wo nur geringe Baummittel vorhanden, sollte doch wenigstens eine nach Art der offenen Feldkapellen in die eine Mauerflucht etwa einzufügende Kapellenische errichtet werden können. An vielen Orten muß freilich ein großes Kreuz Kirche und Kapelle ersetzen, das als das alles überragende Siegeszeichen ohnedies auf keinem Gottesacker fehlen darf.

Die Friedhöfe des Südens haben ihren Hauptreiz in den Arkaden, von denen sie umgeben sind. Diese Arkaden beleben, verschönern und nützen. Sie beleben die lange Flucht der sonst wie eine Kerkermauer erscheinenden Friedhofsmauer. Sie verschönern den ganzen Friedhof und gewähren Raum und Ort zur Verschönerung durch Unterbringung von Kreuzwegen oder Bildercyklen. Sie nützen, denn zumeist werden auch sie zu Grabstätten, Familiengräbern zc. benützt, könnten bei Prozessionen, so sie um die Kirche gelegen, dienen; so hätte man die vielleicht gerade in der

Nähe der Grotte befindliche und zu derselben malerisch ruinenhaft stimmende Kirchhofmauer herrichten, erhöhen und wenigstens eine Seite des Gottesackers mit einem geschützten Gang versehen können, unter dessen Schutze und etwa in dessen Mitte leicht eine Nische im Mauerwerk sich hätte ausbuchen lassen zur Aufnahme der Lourdesstatue, dessen Wände gerne einem Kreuzwege gebient hätten und der zudem praktischer und natürlicher gewesen wäre, als der künstlich aufgeworfene Hügel, aus dessen Innern man im Winter die Statue entfernen, oder dessen Grottenlöcher man zum Schutze mit Fenstern verschließen muß. Es wäre das vielleicht auch eine praktische Lösung der Frage nach einer künstlerisch befriedigenden Gestaltung und Ausführung dieser meistens unschön angebrachten und geschmackwidrig aufgeführten Lourdesdenkmäler: die schmälere Seite der Gottesackermauer zu einem Wandelgang benützt mit einer in der Mitte angebrachten, wenig aus der Mauerflucht anstretenden Nische zur Aufnahme der Statue unserer lieben Frau von Lourdes, oder einer besser zum Ort stimmenden Pieta.

Wenn nun auch bei uns meistens von einer Arkadeneinfassung des Gottesackers abgesehen werden muß, so darf doch die Umfassung nicht gänzlich vernachlässigt werden. Eine Mauer wird meistens aufgeführt. Auch diese könnte gegliedert werden durch stärkere, außen und innen vortretende Pfeiler, durch nischenartige Wölbungen zwischen den Pilastern, die ganz geeignet wären zur Aufnahme von Epitaphien oder frommen Gemälden, Inschriften und Sinnsprüchen. (Schluß folgt.)

### Frühgothischer Tabernakelaltar.

Der Hochaltarentwurf unserer Beilage wurde von Herrn Architekt Gades in Stuttgart für die von ihm erbaute neue dreischiffige Kirche in Salzkotten bei Horb gefertigt und von Bildhauer Georg Beerhalter in Gmünd zur vollen Zufriedenheit ausgeführt.

Seine klare Anlage, die Stilreinheit und das sorgfältig abgewogene Gleichgewicht zwischen Architektur und Ornamentik lassen ihn als tüchtige Leistung und empfehlenswerthes Muster erscheinen. Er

strebt den größeren Dimensionen eines eigentlichen Hochbaues zu, vermeidet aber doch unschöne Häufung der Glieder und Elemente und grobe und plumpe Steigerung der Verhältnisse, sowohl der Konstruktion als der figuralen Theile.

Die Altarplatte ruht hohl auf vier freistehenden steinernen Säulchen. Die drei Felber der Rückwand zieren schlicht und wirksam drei Medaillons, welche mit symbolischen Malereien ausgefüllt werden können. Das Centrum des Aufbaues bildet ein Tabernakelturm, im unteren Stockwerk geschlossen für die Vergung des heiligsten Sakramentes und mit Thürchen versehen, welche den Eindruck einer architektonischen Schauseite hervorrufen, im mittleren Theile als offene Expositionsniische ausgebildet, in welcher für gewöhnlich ein stattliches Altarkreuz thront; für die Expositionen wäre die Anbringung von weißen seidenen Vorhängen zu fordern, welche die Rückwand verkleiden und die beiden Seitenöffnungen schließen. Nach oben wächst der Thurm aus in eine in guten Uebergängen sich verjüngende und oben sich zur Bildnische öffnende Pyramide. Die seitlich an diesen Thurm sich anschließenden Theile sind flache Tafeln, unten als Rückwände der Leuchterbank einfach mit Maßwert belebt, dann zu Bilderrahmen ausgebildet, welche Flachreliefs oder Gemälde aufnehmen können, oben bekront mit hohem Fenstermotiv, welches aber ganz durchbrochen ist und so die Höhenmaße steigert, ohne doch irgendwie beschwerend zu wirken. Seitlich sind diese Flachtafeln gefaßt von je einem Flankenthurm, welcher auf die Hälfte der Tiefe des Mittelthurmes vorspringt und sowohl in seinen Hauptkörper als in seinen oberen Abschluß je eine Nische bildet für Aufnahme einer Statue.

Die Maße sind in allweg derart gewählt, daß Kraft und Zierlichkeit sich die Hand reichen und daß alles Bildwerk richtige Verhältnisse erhält. Da der ausführende Meister nicht nur den Bau vortrefflich in Eichenholz ausgeführt, sondern auch die figürlichen Theile — die Reliefs der Verkündigung und Geburt und die Vollstatuen der vier abendländischen Kirchenväter und des hl. Thomas von Aquin — sehr tüchtig ausgeführt hat, so ist der Gesamteindruck des Kunstwerkes an Ort und

Stelle ein imposanter und ungemein harmonischer. —

### Ueber Skulpturen in der Sammlung des Kirchenrats Dursch

(Lorenzkapelle in Rottweil).

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Die mittelalterlichen Skulpturen, die in der genannten Sammlung vereinigt sind, verdienen für die Kunstgeschichte nicht mindere Beachtung als die Werke der Malerei, die in anderen Sammlungen enthalten sind.

Der Gründer derselben, Kirchenrath Dursch, hat einen Katalog verfaßt, in welchem die Verhältnisse, so weit möglich, namhaft gemacht sind, in denen sich die einzelnen Stücke ursprünglich vorgefunden haben; die Frage aber, welchen Werkstätten und Meistern dieselben angehören dürften, wird von ihm nur in den allgemeinsten Umrissen beantwortet.

In seinem Buch: Aesthetik der christlichen Kunst II. Aufl. S. 569 überläßt er die Wahl zwischen Ulm (J. Syrlin), Konstanz (S. Haider), Ravensburg (Fr. Schramm) und anderen schwäbischen Meistern.

Das wird in den allgemeinsten Zügen wohl richtig sein und ist die Selbstbeschränkung und Zurückhaltung, die sich Dursch hier auferlegt, vollständig anzuerkennen. Doch ist damit sicher nicht ausgeschlossen, daß die eine oder andere Gruppe der in dieser Sammlung vereinigten Skulpturen schärfer herausgehoben werde, um dem kunsthistorischen Zusammenhang derselben nachzuspüren. Die neueren und neuesten Untersuchungen von J. A. Kraus, Bischof und Anderen führen zu dem Resultat, daß die Bedeutung von Konstanz mehr zurückzutreten scheint, während Ravensburg stärker hervortritt und Memmingen durch den Hans Daprazhaus neu in die Reihe der Bildschnitzer des südwestlichen Schwaben eintritt.

Bei einem neulichen Besuch in der Lorenzkapelle wurde unsere Aufmerksamkeit besonders durch eine Reihe von Skulpturen gefesselt, deren stilistische und technische Uebereinstimmung unter sich und mit von anderwärts her veröffentlichten recht augenfällig sich darstellt und die deshalb

auf einen gemeinsamen Bildungsherd zurückzuschließen lassen.

Direktor Bode in Berlin gibt in seinem Buch: Geschichte der deutschen Plastik eine Abbildung einer im Germanischen Museum zu Nürnberg befindlichen Skulptur, über welche er sich S. 186 folgendermaßen äußert: „Noch unsicherer wird das Urtheil gegenüber einer ganzen Reihe durch ihre ausgeprägte Eigenart zweifellos auf eine und dieselbe Schule hinweisenden Schnitzwerke, die wir in fast allen großen deutschen Museen finden. Der Holzschnitt gibt eines derselben, eines der schönsten und umfangreichsten Werke, welches sich nebst dem Gegenstück im Germanischen Museum befindet: die in ihrer Bemalung trefflich erhaltenen Gruppen des h. N. mit der h. M. Die Köpfe sind augenscheinlich Bildnisse. Das auffallendste, wenn auch nur äußerliche Merkmal dieser Bildschnitzerschule sind die großen und tiefen Längsfalten.“ Es wird dann von Bode noch auf übereinstimmende Stücke in Berlin und München hingewiesen; besonders auch auf kleinere Sachen.

Wenn von Bode hier die augenfälligen Längsfalten mit Recht als ein nur äußerliches Kennzeichen bezeichnet werden, so sagt er andererseits I c. S. 111 mit ebenso viel Berechtigung: „Gerade in der Anordnung der Gewänder und der Faltengebung läßt sich ein bewußtes Streben nach Reichthum und Mannigfaltigkeit, selbst nach einer gewissen Bravour, die sonst dem Zeitalter fern steht, nicht verkennen; und deshalb arten die Künstler am ersten in ihrer Gewandbehandlung in Manier aus und sind deshalb am leichtesten an derselben herauszuerkennen.“

Außer Bode hat auch Müntzenberger den gleichen Skulpturen des Germanischen Museums in Nürnberg seine Aufmerksamkeit dadurch zugewandt, daß er dieselben in dem zuletzt erschienenen Heft seines Werks: Die Schnitzaltäre Deutschlands &c. im Lichtdruck veröffentlichte. Wir sehen es nicht als unsere Aufgabe an, diese in mancher Beziehung eigenthümlichen Werke der Skulptur in den großen Sammlungen weiter anzuforschen und zu verfolgen; dagegen glauben wir auf Grundlage der Vergleichung der vorhandenen Veröffentlichungen das Vorhandensein von derarti-



gen eigenthümlichen Skulpturen auch in der Sammlung Dürsch konstatiren und damit vielleicht einen Beitrag zur Aufhellung des Dunkels liefern zu können, das über die wirkliche Heimathgegend derselben noch schwebt.

Zu diesem Zwecke ließen wir eine Anzahl Photographien (bei Hebfacker in Kottweil) fertigen, deren wichtigste hier im Lichtdruck mitgetheilt wird.

Am nächsten stehen den von Bode und Münzenberger veröffentlichten Skulpturen offenbar die Nr. 60 und 72 des Katalogs der Sammlung Dürsch. Dieselben sind mäßig erhabene Reliefgestalten von vier Fuß Höhe und zwei Fuß Breite und stammen aus Wangen am Untersee (unterhalb Konstanz).

Wenn man nun die Lichtdrucke dieser beiden Nummern mit dem Holzschnitt bei Bode und mit den von Münzenberger veröffentlichten Lichtdrucken aus Nürnberg zusammenhält und vergleicht, so ergibt sich eine auffällige Uebereinstimmung zunächst schon in der Gruppierung der dargestellten Figuren. Bei beiden findet sich je eine stehende männliche und je eine knieende weibliche Figur. Diese Anordnung hat keine innerliche Begründung in den dargestellten Figuren selbst; auf einer der Skulpturen des Germanischen Museums sind z. B. der hl. Martinus (kenntlich an dem Embleme des Bettlers) und die hl. Barbara (kenntlich an dem Kelch) zusammengestellt, die offenbar in gar keiner näheren Beziehung unter einander stehen.



Wenn Dürsch in dem Katalog der Kottweiler Sammlung Nr. 60 und 72 die Vermuthung ausspricht, daß hier ein Jüngling einer Heiligen, vielleicht der hl. Barbara, eine Siegespalme reicht (Nr. 60), oder daß (Nr. 72) dieselbe enthauptet werde, so ist das wohl nicht begründet. Bei letzterer Auffassung der Darstellung hätte der Scharfrichter zugleich ein Buch in der anderen Hand gehalten, was kaum denkbar ist. Wahrscheinlich ist aber auch das seltsam geformte Instrument in der

Hand des Jünglings gar nicht ursprünglich, sondern nur eine spätere mißverständene Ergänzung. Bei diesen beiden Jünglingen wird man wohl an jugendliche Heilige, etwa an den hl. Vitus und Sebastian zu denken haben, die hier mit einer heiligen Jungfrau ganz äußerlich zusammengruppirt sind, wie im Germanischen Museum der hl. Martinus und die hl. Barbara. Sodann ist sehr augenfällig die Uebereinstimmung in der Behandlung des Gefalts.

Bei den knieenden weiblichen Figuren sowohl des Germanischen Museums als der Kottweiler Sammlung sind gleichmäßige, langgezogene, röhrlige Falten sowohl an der hinteren als an der vorderen Seite der Figur angebracht und auch die Falten des herabwallenden, nur lose aufgenommenen Mantels verlaufen in wesentlich gleicher, fast reisartiger Form mit nur wenigen und wenig kräftigen Einknicungen.

Die zwei männlichen Figuren der Kottweiler Sammlung sind mit einem um den

Leib gezogenen Mantel bekleidet, aber auch hier ist die reifartige Behandlung der Falten vorherrschend. Selbst an den Narkeln der weiblichen Figuren tritt die Faltung in fast ringförmiger Gestalt hervor. Diese Behandlung, die keineswegs als nachahmenswürdig bezeichnet werden will, ist offenbar eine Manier des Künstlers, die aber ganz geeignet ist, die Hand desselben oder wenigstens seine Werkstätte deutlich erkennen zu lassen.

(Schluß folgt.)

### Defensives zur Bildhauer Schrammfrage.

Von Pfarrer K. A. Busl in Hochberg.

(Fortsetzung.)

#### II.

Es ist notwendig, Stellung zu weiteren einschlägigen, mehr oder weniger unhaltbaren Behauptungen zu nehmen, damit solche nicht, weil unwiderprochen, als vermeintlich gesicherte Forschungsergebnisse fortüberliefert werden.

1) Neben Friedrich Schramm erscheint, wie wir gesehen, auf der von Dr. Dursch erhaltenen Altarschrift, sowie in der Steuerliste von 1505/6 und im Ravensburger Bürgeraufnahmebuch im Jahre 1509, dort: „Christoff Keltenhofer, maler“, hier Kristoffel Keltenofen, der maler von augsbürg.“

Eine weitere Notiz bei Hafner, Geschichte von Ravensburg S. 327 („1437 wird als geschickter Bildhauer ein Keltenofen erwähnt“) erklärt Herr Pfarrer Dr. Probst in seinem Artikel „Ueber mittelalterliche Holzskulpturen aus Oberschwaben“ (s. diese Zeitschrift 1889, Nr. 4, S. 42) für recht wichtig, er reproduziert die Notiz ein Jahr später ebendasselbst 1890, Nr. 10, S. 92 und meint, daß die vier aus Eris Kirch stammenden, in der Folge in die Sammlung Dursch's gekommenen weiblichen Statuen, die er in den Anfang des 15. Jahrhunderts setzt, wahrlich einlich von diesem „geschickten Bildhauer“ vom Jahre 1437 gefertigt sein werden und noch im Jahre 1891 (in seinem Artikel „Ueber die Bodenseeschule“, „Schriften des Vereines für Geschichte des Bodensees“, 20. Heft, S. 113) lehrt diese Notiz unter Berufung auf die Artikel im „Archiv“ wieder, wie denn auch (a. a. O. S. 117) zur Unterstützung des versuchten Nachweises, daß Ravensburg die „führende Rolle“ in der „Bodenseeschule“ gehabt, „die Werkstätte des Keltenofen“ im Jahre 1437 angeführt wird. Ich habe nun nicht verfehlt, schon vor Jahr und Tag Herrn Lehrer Hafner um den Beleg für seine interessante Nachricht aus dem Jahre 1437 zu ersuchen. Er schrieb zurück: „Der von mir erwähnte Keltenofen wird vorerst bei Seite gelassen werden müssen. In meinen Aufzeichnungen aus früheren Jahren findet sich dieser Name, aber leider ohne Quellenangabe. Trotz allen Suchens — auch Herr Pfarrer Dr. Probst hat sich schon nach ihm erkundigt — kann ich

keine Quelle finden.“ Herr Hafner hat dann auch in der That in seinem Verzeichniß von „Gelehrten, Künstlern u. s. w. der Stadt Ravensburg“ (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte 1889, S. 121 ff.) diesen vermeintlichen Bildhauer Keltenofen vom Jahre 1437 einfach ausgelassen. Herr Pfarrer Dr. Probst dagegen hat, obgleich er die Notiz Hafner's für „recht wichtig“ erklärt und schon vor mir von Herrn Hafner ohne Zweifel in ähnlichem Sinne, wie ich, von der Sachlage unterrichtet wurde, hievon weder in seinen drei Artikeln, noch sonst bis jetzt irgendwo eine Erwähnung gethan, in seinem zweiten vom Jahr 1890 spricht er sogar von „Ravensburger Akte“, die des Keltenofen 1437 gedenken, und im dritten (1891), wo er das Hafner'sche Verzeichniß in den „Vierteljahrsheften“ ausgiebig benützt, aber den dort bei Seite gelassenen Keltenofen vom Jahre 1437 nicht findet, schweigt er sich über die Sachlage wieder aus und greift einfach auf die Notiz in Hafner's Geschichte ohne alle Bemerkung zurück. Neuestens, nachdem ich der Frage wiederum näher getreten, glaube ich, „die Quelle“ Hafner's entdeckt zu haben. Als er Aufzeichnungen zu machen begann, stieß er in Eben's „Versuch einer Geschichte der Stadt Ravensburg“, wo S. 521—528 Auszüge aus dem „Bürgeraufnahmebuch von 1437—1549“ ohne Vornamen der Bürger sich finden, S. 524, auf eine zum Namen Keltenofen gehörende Anmerkung Eben's: Keltenofen, ein geschickter Bildhauer.

Also hier genau, wie bei dem ihm folgenden Hafner, kein Vorname und die Bezeichnung: „ein geschickter Bildhauer“. Und die Jahrzahl 1437? Statt zu schreiben: genannt im Bürgeraufnahmebuch von 1437—1549, was jede Irung abgesehen hätte, setzte Hafner in der Eile bloß den terminus a quo: 1437. Dieser Keltenofen ist aber offensichtlich und nachweisbar Christoph Keltenofen, der Maler von Augsburg 1509, den Eben irrig und irreführend in seiner erläuternden Anmerkung als Bildhauer bezeichnet. Herr Hafner hat die Richtigkeit meiner Lösung der Frage mit dem Beifügen bestätigt, daß er seiner Zeit 1437 gesetzt habe, weil Eben, gleichfalls irrig, das zweite Bürgeraufnahmebuch mit 1437 statt 1436 beginne; als er später selbst an die Auszüge daraus sich machte, hat er richtig (S. 319 ff. seiner Geschichte) mit dem Jahre 1436 begonnen, Keltenofen S. 322 mit Vornamen, Stand und Heimath genannt, aber dabei auf seine früher flüchtig aus Eben gemachte Notiz vergessen und sie nicht berichtigt. Mit dem Bildhauer Keltenofen 1437 ist es also nichts; der Name ist künftighin bei Seite zu lassen, wie schon Hafner nachträglich gethan, und nicht mit Bildwerken jener Zeit in Beziehung zu setzen. — Es legte sich aber nahe, nach dem urkundlich sicher gestellten Christoph Keltenofen, Maler von Augsburg, dort Nachforschungen anzustellen. Vor mir liegen alle, die verzweigte Familie Keltenofen, worunter auch Maler, betreffenden Nachrichten aus den Augsbürger Steuerbüchern, Baumeisters-Rechnungen, Rathsbekreten, Malerbüchern, welche ich der Güte der hochverehrten Augsbürger Forscher Dr. Robert Hoffmann und f. Gallerie-Konservator Huber verdanke und im Laufe des Jahres

veröffentlichen werde. Obwohl er sicher aus Augsburg und wahrscheinlich aus der Malerfamilie dieses Namens stammt, ist er nirgends, auch nicht in die Malerbücher, eingetragen, dies ohne Zweifel, weil er nicht als Lehrjunge vorgestellt wurde und sich in der Folge nicht als zünftiger Maler in Augsburg aufnehmen ließ. Es ist nicht stritte zu beweisen, aber als wahrscheinlich anzunehmen, er habe Augsburg sehr jung verlassen. Das würde dann ungewollten erklären, warum er in Ravensburg auf der Altarinschrift Dursch's schon 1480 genannt wird. —

(Fortsetzung folgt.)

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

Von Kaplan K u e ß in Schussenried.

(Schluß.)

Aus dem so vorgesehenen Transport der Altäre von Schussenried nach Altdorf und retour geht hervor, daß Anfangs nur eine Ausbesserung und Renovation der Schussenriedischen Vertragsobjekte beabsichtigt gewesen sein wird. Nachher aber scheint man sich zu einer völligen Neuerstellung der Kanzel und der genannten Seitenaltäre (Apostel- und Augustinusaltar) in Schussenried entschlossen zu haben. In Folge dessen hat sich aber auch der Preis erhöht. Wir lesen nämlich in dem Tagebuch des P. Pantraz Rothelfer<sup>1)</sup>: „Den 24. Januar 1746 wurden die beiden Nebenaltäre, nebst hiesiger Kanzel, welche dem Herrn Bildhauer Frühholz für 1000 Gulden accordirt worden sind, von Weingarten nach Schussenried gebracht.“

Außer der Kanzel, dem Apostel- und St. Augustinusaltar in der Klosterkirche zu Schussenried war ihm, wie oben bemerkt, gleichzeitig auch die Erstellung der beiden Seitenaltäre in der Marienwallfahrtskirche zu Steinhäusen anvertraut worden. Er erhielt für die Schreiner-, Bildhauer- und Fagarbeit an denselben gleichfalls ungefähr 1000 Gulden. Mit diesen beiden Steinhäuser Nebenaltären, welche ihm vor Errichtung des neuen Hochaltars dafelbst gleichsam zur Probe übertragen worden waren, kam er unter allgemeiner Anerkennung und Zufriedenheit im Jahr 1748 zu Ende.<sup>2)</sup>

Weil Frühholz nun das Vertrauen der Schussenrieder Chorherren gewonnen hatte, so wurde ihm anno 1749 in Steinhäusen auch der Hochaltar sammt der Orgel und Kanzel für 2600 Gulden und 6 Malter Kernen veraccordirt. Es wurde ihm die Bedingung gestellt, daß er den Hauptaltar ganz nach dem vorgelegten Modell sowohl in Bezug auf Schreiner- als auch auf Bildhauerarbeit auf seine Kosten völlig neu herstelle. Das Holz vom früheren Hochaltar durfte er jedoch verwenden. Endlich war ihm auch zur Auflage gemacht, den neuen Hochaltar, die Kanzel und Orgel accordmäßig zu fassen, zu polieren und zu vergolden. All diese

<sup>1)</sup> Seite 148.

<sup>2)</sup> Archivregister. 6. Band, Seite 373.

Aufträge sind von ihm schon im August des Jahres 1750 vollständig erledigt worden.<sup>3)</sup>

Im Jahrgang 1753 sandte Schussenried den Meister Frühholz nach Winterstettendorf, damit er auch in dieser Klosterpfarre als Altarbauer fungiere. Den 4 Juni 1753 ist dafelbst der alte bisherige Hochaltar mit der größten Mühe und Gefahr durch den Maurer Mackloth abgebrochen worden. Bei diesem schwierigen Geschäfte wurde derselbe unterstützt von Johannes Depfenhard, einem Manne voll Körperkraft und Energie. Daß die Niederlegung des erwähnten Altares in der That nicht ohne Risiko war, begreift man unschwer, da nach Aussage von Frühholz der Altar Schuh für Schuh einen Zentner, somit der ganze massige Bau 90 Zentner gewogen hat. Kaum war der Koloz mühsam niedergelegt, so hat Frühholz den neuen Hochaltar aufgerichtet, aber gleich darauf auch die beiden neu gebauten Seitenaltäre. Er bekam dafür am 3. September 1753 im ganzen 775 Gulden.<sup>4)</sup> Auch die Kanzel der Kirche zu Winterstettendorf hat Frühholz wenigstens zum Theil ausgebessert und dafür 10 Gulden Lohn empfangen.<sup>5)</sup>

Im gleichen Jahre, nämlich den 9. Oktober 1753, durfte Frühholz auch die Pfarrkirche zu Reichenbach, im jetzigen Oberamt Saulgau, mit drei neuen Altären schmiden.<sup>6)</sup>

Nachtrag zum Artikel „Die Gebrüder Forchner, ein Künstlerpaar aus Dietenheim“. „Archiv“ 1893. Nr. 11: Die Schussenrieder Chorherren pflügten mit ihren Klosterschülern auf den Jahres-, beziehungsweise Semesterluß irgend ein Schuldrama zur Aufführung zu bringen. Die Räumlichkeit, in welcher diese Schauspiele vor sich giengen, war im vorigen Jahrhundert der „obere Bau“, auch „Gartenhaus“ oder „Komödienhaus“ genannt. Jetzt ist dieses Gebäude zur Bräumermeisterwohnung geworden. Für diese dramatischen Vorstellungen nun hat der Dietenheimer Maler Chrysothomus Forchner im Monat August 1751 ein „neues Theater“ gemalt. Dasselbe wurde im unteren Stock des klosterlichen Schauspielhauses aufgeschlagen.<sup>7)</sup>

Berichtigung. Im ersten Artikel dieser Abhandlung in No. 12 hat sich auf S. 111 Spalte 1, Zeile 28 von oben ein kleiner Druckfehler eingeschlichen; es muß dort statt Joh. 29, 7 heißen: Joh 29, 7.

## Literatur.

Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständniß der christlichen Kunst von Heinrich Dezel. Erster Band Mit 220 Abbildungen. Freiburg, Herder 1894 XVI und 583 S.

<sup>1)</sup> Archivregister von Schussenried. Band 6. Seite 374.

<sup>2)</sup> Diarium des P. Pantraz Rothelfer. Seite 179 und 184.

<sup>3)</sup> P. Rothelfers Diarium, Seite 186.

<sup>4)</sup> Rothelfers Tagebuch, Seite 186.

<sup>5)</sup> Tagbuch des P. Pantraz Rothelfer, Seite 290.

Dieses Buch wird nicht bloß von den Mitgliedern des Rottenburger Diözesankunstvereins, welchen es als Vereinsgabe zukommt, sondern in allen Kreisen christlicher Kunstfreunde mit großer Freude begrüßt werden, denn es übertrifft an Reichhaltigkeit des Materials, an Fülle der Abbildungen und an Zweckmäßigkeit der Anordnung alle vorhandenen ikonographischen Werke. Die bildliche Darstellung Gottes, der hl. Gottesmutter, der guten und bösen Geister, der göttlichen Geheimnisse wird nach Möglichkeit durch die Jahrhunderte hindurch verfolgt, die Haupttypen derselben historisch und descriptiv vorgeführt und kritisch beleuchtet. Diese Arbeit erscheint als notwendige und willkommene Ergänzung der rein historisch verfahrenen Kunstgeschichte, welche den Entwicklungsgang der Kunst selbst vorführt in den einzelnen Epochen, Schulen, Meistern. Von ganz besonderer Bedeutung aber wird dieselbe für die kirchliche Kunstpraxis. Denn wenn diese, wie der Verfasser in der Einleitung mit Recht betont, auf die Tradition zu verpflichtet ist, so muß ihr auch diese kirchliche Kunsttradition vor Augen geführt und gedeutet werden unter Hervorhebung dessen, was als ihr wesentlicher Kern anzusehen ist gegenüber unwesentlichen oder selbst unverlässlichen Thaten und Anhängeln. Der keineswegs leichten Aufgabe entledigt sich der Verfasser mit großem Geschick, unter fleißigster Benützung der weitgeschügigen einschlägigen Literatur, mit guter eigener Kenntnis der Hauptjammmlungen und Hauptwerke und mit sicherem Takt und Verständnis für das, was der kirchlichen Kunst, ihren hohen Objekten und Zielen entspricht und ziemt.

Enttäuscht würde einigermassen durch die vorliegende Ikonographie nur der, welcher mit der Erwartung an sie heranträte, hier eine streng genetische Entwicklung der verschiedenen heiligen Themate und ihrer bildlichen Behandlung zu finden; er könnte sich stoßen an der oft mehr zufälligen und äußerlichen Aneinanderreihung von Kunstwerken und Lösungsversuchen, an dem Mangel einer tieferen Begründung und Ergündung der verschiedenen Variationen des einen und selben Themas. Wer aber billig urteilt, wird zugeben, daß eine solch streng wissenschaftliche Arbeit Vorstudien und Borarbeiten und Reisen und Ausgaben an Zeit, Kraft und Geld erfordern würde, welche einem Mann in der Lebensstellung des Verfassers unmöglich zugemutet werden können. Es würde überhaupt ein Menschenleben nicht ausreichen, diese Aufgabe zu bewältigen. Sie kann erst dann gelöst werden, wenn hunderte von Monographien und Spezialuntersuchungen vorgegangen sind. Mit Recht bemerkt die Vorrede, daß das in der Abfassung einer Ikonographie bei dem jetzigen Stand der Forschung liegende hysteron proteron eben habe in Kauf genommen werden müssen und daß es räthlicher erscheine, eine Unvollkommenheit nach der angeedeuteten Richtung zu riskiren, als die praktische Kunstübung noch länger der Hilfe eines Führers ent-raten zu lassen.

So kann gesagt werden, daß das Buch den Zielen, welche es sich selbst setzt, in befriedigender Weise entspricht. Es vermittelt besonders dem Clerus einen Einblick in die Welt der bildenden kirchlichen Kunst nicht vom historischen, sondern vom sachlichen Angppunkt aus; Text und Bild setzen in den Stand und geben einen zuverlässigen Maßstab in die Hand, moderne Versuche religiöser Malerei zu prüfen auf ihren kirchlichen Charakter und Gehalt. Ein Quellenbuch wird die Ikonographie dann namentlich werden für die ausübenden Künstler; was sie sonst mit großer Mühe nur zusammenfinden könnten, wird ihnen hier gesammelt und verarbeitet dargeboten, großentheils vor Augen gestellt. Wer das Buch vernünftig gebraucht und ernsthaft und gelehrig studirt, wird nicht nur eine Fülle von Ideen, Inspirationen, Motiven ihm entnehmen können, sondern auch sicher bewahrt bleiben vor subjektivistischen Ausschreitungen und modernen Auffassungen, welche dem Geist christlicher Kunst zuwider sind. Endlich ist zu hoffen, daß das Buch auch zu weiteren wissenschaftlichen Detailforschungen Anstoß geben werde und daß in weiteren Auflagen sich manche Mängel, Unrichtigkeiten, Lücken werden ausgleichen lassen.

### Annoncen.

#### Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist zum Abschluß gelangt und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

#### Geschichte der christl. Malerei.

Von Dr. **C. Franz**. Drei Bände (zwei Bände Text und ein Band Bilder). gr. 8°. M. 30; in Original-Einband: Leinwand mit Lederrücken und Nothschnitt M. 38. Geb., mit den im Text vertheilten Bildern, 3 Bände. M. 39. Einbanddecken apart à M. 1.40.

I. Theil: Von den Anfängen bis zum Schluß der romanischen Epoche. (XII u. 570 S.) M. 8.50; geb. M. 11. — Bilder zum I. Theil. (IV u. 44 Tafeln.) M. 3.

II. Theil: Von Giotto bis zur Höhe des neueren Stils. (XI u. 950 S.) M. 13.50; geb. M. 16.50. — Bilder zum II. Theil. (VI. 65 einfache und 7 Doppeltafeln.) M. 5. — Bilder zu beiden Theilen zusammen in einem Band. M. 8; geb. M. 10.50.

Prof. **Ludwig Seitz**, jetzt Direktor der Vatikan. Gallerien in Rom, schrieb an die Verlagshandlung: „Ich halte Franz für ein kostbares Buch und für eines der besten in seiner Art, welches praktischen Nutzen für den Maler hat.“

Ein reich illustrirter Prospekt des Werkes steht auf Verlangen gratis zu Diensten.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Entwurf zu einem frühgothischen Tabernakelaltar.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Deigel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 2.

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.

1895.

## Ueber Skulpturen in der Sammlung des Kirchenraths Dursch

(Lorenzkapelle in Rottweil).

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

(Schluß.)

Bei Tillmann Niemenschneider in Würzburg kommen ebenfalls langgezogene Falten mit sehr zahlreichen Einknickungen vor, wie die Lichtdrucke in dem Werk von Münzenberger zeigen, womit auch ein Lichtdruck in den Bildern aus dem königlichen Kunst- und Alterthumskabinet in Stuttgart Tafel IV übereinstimmt. Aber bei Niemenschneider sind die Falten nicht röhrig mit rundlichem Rücken, sondern haben eine scharfe Kante und die Einknickungen sind nicht leicht und weich, sondern scharfzackig. Der Gesamteindruck ist deshalb ein ganz verschiedener.

Das Kostüm sobann weist auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hin, sowohl bei den männlichen als weiblichen Personen, wobei besonders das Barett, das sich auf den Köpfen aller jugendlichen männlichen Figuren befindet, von entscheidender Bedeutung ist. Die Figuren des Germanischen Museums sind jedoch, was die Zierrat der Kleidung und andere Nebenbinge betrifft, deutlich reicher ausgestattet. An der Mitra des hl. Martin sind die Verzierungen durch Stickereien deutlich herausgearbeitet, sogar die Stickereien auf dem Saume der Pluviale und die Goldschmiedarbeiten an der Agraffe desselben angegeben; die Kopfbedeckung der weiblichen Figuren ist daselbst als sorgfältig ausgearbeitetes Diadem behandelt. Bei den Figuren der Sammlung Dursch ist solche Zierrat nicht angebracht, was sich als Nebensache einfach schon aus den Accordsbedingungen erklären lassen wird,

die in einem Falle günstiger, im anderen ungünstiger gewesen sein mögen.

Diesen beiden Nummern des Germanischen Museums und der Rottweiler Sammlung möchten wir eine entscheidende Bedeutung beilegen für die Aufstellung der Identität des Meisters, oder wenigstens der Werkstätte, aus welcher beide hervorgegangen sind; schon der erste Anblick ruft diesen Eindruck sogleich hervor.

Aber außer diesen finden sich, sowohl in der Sammlung Dursch selbst, als auch anderwärts in Oberschwaben zerstreut, noch eine Anzahl Skulpturen, die denselben ganz nahe stehen; in der Rottweiler Sammlung befinden sich noch die Nr. 53 und 74. Hier ist eine Gruppierung verschiedener hl. Personen in der Dreizahl gewählt; je eine Figur ist sitzend dargestellt, die beiden andern stehend.<sup>1)</sup> Auch hier ist ein inneres Motiv für die Gruppenbildung nicht ersichtlich. Das Kostüm, Barett und Schube, sowie das sichtliche Anstreben einer Porträtähnlichkeit, verweisen dieselben

<sup>1)</sup> Räthselhaft ist die mittlere stehende Figur in Nr. 53: ein Mann in Schube und mit Barett hält ein Buch und eine Feder; das Gesicht desselben ist augenfällig porträtartig gehalten. Dursch deutet dieselbe im Katalog als den hl. Evangelisten Matthäus. Diese Auffassung ist kaum statthaft. Wir möchten lieber an den hl. Dionysius Areopagita der Apostelgeschichte denken, der Mitglied des Areopags war (Patrizier), dem aber im Mittelalter zugleich eine bedeutende Thätigkeit als theosophischer Schriftsteller beigelegt wurde. Es war im ausgehenden Mittelalter keineswegs ungewöhnlich (Schaffner am Choraltar im Ulmer Münster), daß Porträts von Personen, die mit dem kirchlichen Bildwerk in irgend einer Beziehung standen, in den Kreis der heiligen Figuren selbst aufgenommen wurden. Ob dies auch hier zutrifft, läßt sich freilich nicht erweisen, aber wir werden unten auch auf einen bildschmiedischen Dionys Steder zu sprechen kommen, der vielleicht diesem Bildwerk nicht fremd war.

in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die fast reißförmige Anordnung und Ausföhrung der Falten ist auch hier vorhanden, sowohl an den Aermeln, als an andern Theilen der Gewänder. Der Hundert dieser zwei Reliefstafeln ist von Dürsch nicht angegeben.

Ferner stehen ganz nahe die Nummern 131, 132; 149 und 150 in der gleichen Sammlung. Es sind vier Einzelfiguren von ungefähr gleicher Größe aus Randeck bei Radolfszell. Der Faltenwurf zeigt die gleiche Manier wie bei den vorigen; ebenso ist die Mitra des hl. Wolfgang (Nr. 149) ganz gleich geformt (oben stumpfrundlich) wie bei Nr. 53 und 74.

Ferner ist noch zu beachten Nr. 19 dasselbst aus Wangen am Untersee, eine Kreuzerprobung darstellend, wobei die Figuren rund herausgearbeitet sind. Das Kostüm spricht auch hier für den Anfang des 16. Jahrhunderts, wie die Barette aller drei männlichen Figuren zeigen. Die Kaiserin Helena trägt ein Diadem ganz ähnlich wie die hl. Barbara in dem Germanischen Museum; auch die geringelten Falten an den Aermeln fehlen nicht. Da hier die untern Theile der stehenden Figuren durch den Schragen und durch die Gestalt der liegenden toten Frau verdeckt sind, so ist dieses Bildwerk für Ausbildung des Faltenwurfs weniger günstig; aber in dem erwähnten Umstand liegt wohl der Grund zu der Bemerkung im Katalog, als ob die Figuren zu kurz ausgefallen wären.

Außerhalb der Sammlung Dürsch sind uns noch einige Figuren mit übereinstimmender Behandlung des Faltenwurfs aufgestoßen in Fußdorf, O. Ravensburg (Friedhofskapelle). Es sind drei Statuen: Madonna, Katharina und Barbara; der alte Bilderkasten, in dem sie zuvor ihren Platz hatten, trug das Datum 1533. Sodann ein hochgearbeitetes Relief, die hl. Sippchaft darstellend, in der Pfarrkirche von Winterstettendorf, O. Waldsee. Die Mäntel der sitzenden Frauen weisen zahlreiche langgezogene Falten auf und an der Bank, auf der sie sitzen, befindet sich schon ein Renaissanceornament. Joachim trägt eine Pelzschaupe; die Madonna ein Diadem, ähnlich wie die hl. Barbara und Margaretha in den Bildern des Germanischen Museums. Durch die

angebrachten Wappen ist bei diesen Relieffiguren die Möglichkeit einer näheren Bestimmung von Zeit und Ort gegeben. Außer dem Wappen des Klosters Schussenried ist nämlich noch jenes des Abtes Johannes Wiedmaier (Dreiberg mit Kreuz und zwei gekreuzten Stäben) angebracht, der von 1504—1544 regierte und 1546 starb.

Die Existenz dieser Skulpturen in Oberschwaben dürfte zu dem berechtigten Schlusse führen, daß im Anfang des 16. Jahrhunderts irgendwo in dieser Provinz oder in der Bodenseegegend Werkstätten bestanden haben, deren jetzt sehr weit zerstreute Arbeiten so deutliche Eigenthümlichkeiten, besonders auch in der Behandlung des Faltenwurfs aufweisen, daß denselben ein gemeinsamer Mittelpunkt zuzuschreiben sein dürfte.

Um dieses Ergebnis auf einen wünschenswerthen kurzen Ausdruck zurückzuführen, schlagen wir die provisorische Benennung: „Meister der Sammlung Dürsch“ für den noch unbekanntem Meister vor.

Als Anhaltspunkt für das historische Verständniß der Eigenthümlichkeit dieser Werkstätte, besonders in Behandlung des Gefälts, berufen wir uns noch auf eine Angabe in der Kostümkunde von Weiß. Hier ist gesagt (l. c. III S. 621), daß der Kampf des neuen Kostüms mit dem älteren sich bis in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts fortsetzte und sich bei der weiblichen Bekleidung, neben anderem, auch in der Renaufnahme von (künstlichen) Langfalten bethätigte; so namentlich in der Schweiz, wo man das weibliche Obergewand zu einander gleichen, schmalen Langfalten ordnete. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts setzte sich dann die zunehmende Versteifung desselben durch Langfalten (l. c. III., S. 648) noch weiter fort.

An diese Mode scheint sich nun der gesuchte Bildschnitzer angelehnt, seine Motive von hier entlehnt und auf seine Faltenbildung im Allgemeinen übertragen zu haben. Wenn Weiß die Schweiz besonders namhaft macht, so ist damit die benachbarte Bodenseegegend offenbar mit eingeschlossen, jedenfalls nicht ausgeschlossen.

Auf Grund dieser Angaben mag auch der Versuch sich rechtfertigen lassen, den Zeitpunkt und das Gebiet noch einigermaßen

näher zu umgrenzen, in welcher der fragliche Meister gelebt haben möchte.

Unter den älteren Meistern, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühten, darf derselbe nicht gesucht werden; denn diese Meister haben weder den spezifischen Faltenwurf, noch auch das herrschende Kostüm, das uns in den besprochenen Skulpturen vor Augen tritt.

Der ältere Syrlin in Ulm, Nikol. Verch, der eine Zeit lang in Konstanz arbeitete, Hans Dabraghauser in Memmingen und Friedrich Schramm nebst Jakob Rueß in Ravensburg sind demnach ausgeschlossen. Unter den spätesten Ulmer Meistern ragt nur der jüngere J. Syrlin (gestorben ca. 1520) noch in diese Zeit herein. Wenn die sieben großen Relieftafeln aus Zwiefalten (jetzt in der Alterthumsammlung in Stuttgart) wirklich von dem jüngeren Syrlin herrühren, was wir als sehr annehmbar zugeben, so findet sich hier allerdings schon das Kostüm in Anwendung gebracht, das auch der gesuchte Meister der Sammlung Durck seinen Figuren verlieh. Auf der Tafel, welche die Geißelung darstellt, ist auch schon die Umrahmung in Renaissanceornamenten ausgeführt; aber der spezifische Faltenwurf fehlt. Der jüngere Syrlin behielt auch in diesen späten Werken den energisch gebrochenen Faltenwurf bei, dessen sich die Meister des 15. Jahrhunderts bedienten. Zum Beleg dessen berufen wir uns auf die zwei im Lichtdruck veröffentlichten Tafeln der Kreuzabnahme und der Grablegung (vgl. Bilder aus dem Kunst- und Alterthumskabinet in Stuttgart, Tafel V). Die hl. Magdalena, die unter dem Kreuz kniet und die knieende Frau links auf dem Bilde der Grablegung zeigen in dem Faltenwurf ihrer Gewänder gar keinen Anklang an die Manier des Meisters der Sammlung Durck, sondern sie bewahren ganz den althergebrachten Typus des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Auch der Umstand ist für Ulm nicht günstig, daß die meisten der vorgefundenen Skulpturen mehr im Süden der Provinz als im Norden sich befanden.

Dieser Umstand ist geeignet, die Aufmerksamkeit zunächst auf Konstanz zu lenken. Aber Nikol. Verch aus Leyden, der die Bildschnitzarbeiten des Münsters

dieselbst fertigte, zog schon frühzeitig von dort wieder fort nach Wien, und die Werkstätte des Simon Haider, der aber nur die Umrahmungen an den Portalen des Doms ausführte, gieng auch nicht etwa auf seinen Sohn über. Dieser wurde vielmehr Vorstand der Zunft der Schmiede (vgl. Kraus: Denkmäler des Großherzogthums Baden, I., S. 149). Von anderweitigen einheimischen Bildschnitzerwerkstätten in Konstanz in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben die eingehenden Untersuchungen, die bei J. K. Kraus (l. c. S. 124—126) zusammengefaßt sind, kein Resultat ergeben. Die von ihm angeführten, sonst gänzlich unbekanntem Namen vom Jahr 1506 (l. c. S. 123): Konrad, Matthäus und Lorenz sind unseres Erachtens der älteren, um die Wende des Jahrhunderts blühenden Generation beizuzählen. Mit Recht werden deshalb auch von Kraus für die vermuthliche Urheberchaft eines gemalten Flügelaltäreins daselbst von 1524 (l. c. S. 167 und 168) keine einheimischen Werkstätten, sondern nur auswärtige Meister z. B. Schaffner von Ulm vermuthungsweise beigezogen.

Auch die Werkstätte des Hans Dabraghauser in Memmingen scheint eine Fortsetzung in seiner Familie nicht gefunden zu haben. Die sehr speziellen Nachforschungen von Professor Robert Vischer im Allgäuer Geschichtsfreund (1890) haben hiefür keinen Beleg liefern können. An Bernhard Etrigel von Memmingen, der allerdings bis 1528 lebte, ist aus mehreren Gründen nicht zu denken. Derselbe war ganz vorherrschend Maler, nicht Plastiker, und hielt sich auch in Memmingen nur in seinen jüngeren Jahren auf; später übersiedelte er nach Augsburg und scheint schon von 1517 an als kaiserlicher Hofmaler bleibend in Wien sich niedergelassen zu haben (vgl. Woltmann-Wörmann: Gesch. der Malerei, II., S. 454), womit er Schwaben und der Bodenseegegend entrückt war. Doch wird hier von Vischer noch ein Name eines Bildschnitzers angeführt: Hans Thoma um das Jahr 1525, auf den wir unten nochmals zurückkommen werden. Man darf nicht vergessen, daß in den meisten oberschwäbischen Städten jene Bewegung schon sehr frühzeitig sich geltend machte, welche etwas später (1531)

den mittelalterlichen Gebilden der Malerei und Plastik so gefährlich wurde.

Die meisten günstigen Bedingungen treffen jedoch zusammen bei Ravensburg. Die reformatorische Bewegung fand hier erst spät (ca. 1545) einigen Eingang und nahm einen gelinderen Verlauf ohne Bildersturm; die Lage in der Nähe des Bodensees ist günstig und hier ließen sich auch durch die Lokalforschung Hafner's weitaus die meisten Anhaltspunkte erheben für eine ununterbrochene Fortdauer von Werkstätten der Malerei und Bildschnitzerei, auch noch während der ganzen ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Durch Hafner wird (in den Württ. Vierteljahrsheften, 1889, S. 120) eine Reihe von Malern und Bildschnitzern genannt, von denen wir nur zwei Namen von Bildschnitzern, die gerade in dieser kritischen Zeit lebten, hervorheben. Sie sind: der Bildhauer Meister Friedrich um 1515 und der Bildhauer Dionys Stecker, der, von Eßlingen herkommend, 1526 das Bürgerrecht in Ravensburg erwarb. Wir führen diese Namen, wie auch den des Hans Thoma von Memmingen aus dem Grunde speziell auf, weil, für den günstigen Fall, daß irgendwo ein Monogramm eingeknickt sein sollte, durch dieselben ein Anhaltspunkt zu einem Leseversuch dargeboten werden könnte.

Die Anwesenheit von übereinstimmenden Werken der Skulptur in verschiedenen Museen Deutschlands (Bode) dürfte sich unschwer aus dem Umstande erklären lassen, daß neterisch Bildhauer Entress in München um das Jahr 1840 sehr viel Material von mittelalterlichen Kunstwerkzeugnissen gerade in der Gegend von Ravensburg erwarb, die dann auf dem Wege des Kunsthandels in verschiedene Museen wanderten.

Damit will jedoch nicht behauptet werden, daß ausnahmslos sämtliche Skulpturen, welche in ihrer Faltenbildung einen engen Anschluß an die Mode der Versteifung der Gewänder durch Langfalten bekunden, aus der gleichen Werkstätte hervorgegangen seien. In Ottenbeuren bei Memmingen befinden sich (in dem dortigen Kloster) mehrere Relieftafeln, bei welchen diese Manier sogar bis in's geschmacklose Extrem getrieben ist. In einer Verkündigung Mariä nebst Geburt des

Herrn ist daselbst die Madonna in knieender Stellung dargestellt; die zahlreichen Falten des Leibrockes bewegen sich streng unter sich parallel und straff gespannt von der Hüfte abwärts und setzen sogar in recht unnatürlicher Weise noch weit über die gebogenen Kniee nach vorne hinans fort. Ebenso sind die Gewänder des Engels und des hl. Joseph zu dicht gedrängten Parallelfalten zusammengelegt. Solcher Excesse macht sich der Meister der Sammlung Durch nicht schuldig; er hubdigt wohl einer Manier, aber er verirrt sich nicht in Geschmacklosigkeiten. Ueberdies steht auch der Frauentypus jener Relieftafeln in Ottenbeuren auf einer recht tiefen Stufe. Dem Thomas Heidelberger von Memmingen, der von 1547—1558 in der Kirche zu Ottenbeuren arbeitete, dürfen solche Werke sicher nicht zugeschrieben werden. Heidelberger war jedenfalls ein Mann von feinstem Geschmack, wie seine Arbeiten an den Sakristeischranken in Ottenbeuren und wohl noch mehr die Arbeiten in Ochsenhausen beweisen. Ob aber vielleicht an jenen schon oben erwähnten Hans Thoma von Memmingen (1525) dabei gedacht werden dürfe, lassen wir billig dahingestellt.

### Der Todten Ruhestatt.

Von Pfarrer A. Schöninger in Warendorf.  
(Schluß.)

Wie die Kirchhofmauer für günstige und wettersichere Anbringung werthvollerer Grabdenkmäler benützt werden kann, ist aus manchen gelungenen Anlagen dieser Art zu ersehen.

In der Vorstadt St. Nikolaus bei Jungsbrunn ist der Gottesacker um die neuere baute gothische Pfarrkirche herum gelegen und fast ganz umgeben mit Arkaden, zum Theil älteren Datums, zum Theil in neuerer Zeit etwas massiver und gefälliger ergänzt. Die Grabstätten in diesen Arkaden sind von verschiedener Güte, aber trefflich im Stand erhalten und werden viel besucht; gewiß gewähren diese Bogengänge dem gläubigen Gemüthe manchen Trost, manche Erbauung und heilige Mahnung. Auf dem berühmten Kirchhofe von St. Peter in Salzburg ist nur der gegen die Bergwand gelegene Theil mit Arkaden einge-



faßt, die aber, der Hauptsache nach mit Gittern abgeschlossen, Kapellen für sich bilden und Familiengrabmäler und manch herrliches Denkmal enthalten. Der Kirchhof zu St. Sebastian in Salzburg hat ganz unlaufende Bogengänge mit unzähligen Grabdenkmälern und die Säulen und Wände schmückenden Epitaphien. Auch bei neuangelegten Friedhöfen wird in Tirol dieser Arkadenschmuck nicht vergessen; so auf dem neuen Kirchhofe zu Innsbruck gegen Wilten zu und auf dem Kirchhof der Vorstadt Wilten, wo eine Seite mit Bogengängen lauter Grüste zu enthalten scheint. Bei uns finden wir diesen Schmuck selten. In München bilbet er eine Sehenswürdigkeit. In Stuttgart hat der Pragerfriedhof auf der Vorderseite Arkaden. Sonst im Lande findet man nur noch in Biberach am obersten Theil des dortigen katholischen Friedhofs einen ruinösen arkadenähnlichen Gang mit etlichen alten Epitaphien.

Wenn man vergleichende nationalökonomische Studien machen wollte, sollte man meinen, die schwäbischen Städte wären wohl eben so vermöglich, als die Gemeinden in Tirol oder als die verlotterten Kommunen Italiens. Während aber dort auf die Erde des Friedhofs sehr viel verwendet wird, scheint nach einem Wort des protestantischen Prälaten Merz bei uns der Kirchhof für die Gemeinden und deren Vorstände zu den letzten Dingen zu gehören, für welche man Geld übrig hat. Darum werden wir vergebens den Arkadenschmuck suchen in schwäbischen Friedhöfen und ihn wohl auch vergebens empfehlen. Und doch ließe sich in mancher Gemeinde die Sache einfacher und billiger herstellen, als die prunkhaften, theuren Grabdenkmäler. Wenn bei Erneuerung oder Neuanlegung eines Gottesackers die besseren Familien aufgefordert würden, statt späterer Errichtung prunkhafter Monumente sich eine Familiengruft unter den Bogengängen zu sichern durch einen namhaften Beitrag, so würden die Kosten bald gedeckt sein. Man sieht auf den Friedhöfen mittlerer Städte, z. B. in Ravensburg, kostbare Denkmäler aus Marmor. Wäre es nicht besser, diese ständen in einem geschützten Umgang, als daß sie im Winter etwa mit einer Holzschachtel zugedeckt werden? Die reichen Leute, die Tausende für solche Mo-

numente opfern, würden wohl auch etliche hundert Mark für ein schützendes Obdach übrig haben. Es fehlt freilich bei uns zumeist das Material zu derlei Bauten und jeder Steinbau ist kostspielig. Statt der Granitmonolithe als Säulen der Bögen, statt der Sandsteinquader dürften aber auch Pfeiler und Mauern aus Backsteinmauerwerk genügen, im Innern mit offenem Dachstuhl oder einfacher Bretterverschalung als oberem Abschluß, die Hinterwand geputzt, zur Anbringung von Wandgemälden, oder durch aus der Mauerdicke je nach Grabesbreite vorspringende schwache Pilaster gegliedert und abgetheilt für die einzelnen Grabstätten.

Auch in Dorfgemeinden wäre manchmal etwas zu erreichen. Es sind uns Ortschaften bekannt, wo in einer Ecke des Gottesackers mit unverhältnißmäßig hohem Aufwand backofenartige Lourdesgrotten aus Tuffsteinen erbaut wurden. Die fünf bis sechshundert Mark, welche diese unschönen Bauwerke verschlangen, nebst etlichen Hundert, die man hätte ersammeln können und einem Gemeindebeitrag zu Friedhofzwecken würden hingereicht haben, nicht nur eine entsprechende Nische für ein Marienbild herzustellen, sondern auch den Todten eine solide Schutzwehr und den Lebenden ein Schutzbach zu verschaffen.

Mancherorts hat man zur Ersparung der theuren Kirchhofmauer den Friedhof mit einem Tauenehag umfänkt. Es nimmt sich nicht gerade unwürdig aus, wie man zu Rottweil sehen kann, scheint uns aber zu wenig Sicherheit zu gewähren. Immerhin dürfte diese Umzäunung ein Nothbehelf bleiben, der sich allerdings noch bedeutend besser verträgt als ein Latten- oder Bretterzaun. — An den Mauern des Kirchhofs könnten in guter Ordnung auch alte Grabplatten und Kreuze Anstellung finden, die man häufig in einer Ecke neben, durch- und übereinander findet.

Das Portal des Friedhofs sollte auch entsprechend gestaltet werden. Es ist monumental, wenn das Portal ganz im Rundbogen oder Spitzbogen geschlossen ist, als wenn nach Art der Park- oder Gartenthüren bloß ein eisernes Thor zwischen zwei Pfeilern, wie es meistens sich findet, angebracht wird. Man braucht deswegen noch keinen großartigen Portalbau zu er-

richten, eine Erhöhung der Mauer mit Zinnenkrönung oder Abdachung würde genügen, um einem rundbogigen Eingang zum Aufbau zu dienen. So ist manches alte rund- oder spitzbogige Hofthor schöner und malerischer als die Zugänge zu den Friedhöfen. Der Aufbau würde Gelegenheit zu passender Inschrift geben. Bewundert wird ja allseitig die vielsagende Inschrift auf dem Friedhofportal zu Bozen in Tirol: »Resurrecturis!« An manches Portal, oder an manche Friedhofmauer und Kapellenwand würde die kernige, altdentsche Mahnung passen, die sich zu Ditzingen über dem Eingang zur Gruft unter dem Chore findet:

D lieber Mensch, do solt net ane gan  
ein pater noster solt du uns hie lau.  
ach got, ist unsre(r) so gar vergeffen  
mit almusen u(n)d mit messen  
ach lieben freund kommend uns ze iur  
mit gebet und almusen in dem segrur. 1477.

Wie der Eingang vielfach einem Parkthor gleicht, so auch das Innere des Gottesackers. Man lobt und rühmt diese parkartig aussehenden Friedhöfe, wie etwa der zu Heilbronn ist. Man wird da weniger der erusten Mahnungen des Todtengartens bewußt, wenn man unter Palmen und Cypressen wandelt und eine heitere Vegetation den Ernst der Stätte verdeckt. Manchen ängstlichen Gemüthern mag das angenehmer sein, als die Kreuze auf den Gräbern, es bleibt aber eine eitle Täuschung. So wenig wir von den Gräbern den Schmuck der Blumen auch der Blumenpflanzen ganz entfernt wissen wollen, ebensowenig können wir uns mit den parkartigen Friedhofanlagen befreundeten. Der Ort der Todten darf und soll uns an den Tod erinnern und mahnen und es ist ein schwächliches, verzärteltes Geschlecht, das diese Mahnung nicht ertragen kann und sie verdecken will. Einer planmäßigen Anlage soll der Gottesacker nicht entbehren. Bei Neuanlagen sollte er durch gut und fest angelegte Wege in Kreuzesform in vier Theile getheilt werden, welche wieder durch kleinere Fußwege abgetheilt werden in Reihen. Wo die Kreuzwege in der Mitte zusammentreffen oder an einem erhöhten und beherrschenden Endpunkt derselben sollte das Kreuz als Siegeszeichen aufgerichtet werden, etwa auf einer kleinen Rajen- oder Steinerhöhung.

In einem früheren Jahrgange des Freiburger Diözesanarchivs hat Verfasser seiner Zeit bei dort veröffentlichten Visitationenprotokollen von manchen Gemeinden die Bemerkung gelesen: »coemeterium depascit aedituus.« Das erinnert ihn daran, daß der Gottesacker kein Grasgarten oder Nutzungstück etwa für den Todtengräber sein soll. Ebenso soll der Kirchhof kein Spielplatz der Kinder sein und kein Tummelplatz der Hühner und anderen Geflügels.

Was die Lage des Gottesacker überhaupt anbelangt, so sprechen uns am meisten an die erhabenen auf Anhöhen gelegenen Kirchhöfe. Es ist nun nicht möglich, die Kirchhöfe überall so idyllisch, wie auf dem Wurmlinger Berg anzulegen, es wäre auch nicht praktisch; doch sollte man dieselben auch nicht irgendwo in einem verborgenen Winkel im Feld hinter dem Dorf anlegen. Wenn man einmal doch von Polizei und Gesundheit wegen hinaus verwiesen wird extra castra, so soll man doch einen erhabenen in's Auge fallenden Platz wählen. Oder sollte auch hierin unsere nüchterne, rechnende Zeit hinter der Poesie und dem feinsinnigen Gefühl der kernigen Ahnen zurückstehen?

Möge der Friedhof ein Gegenstand der wohlangebrachten Fürsorge der geistlichen Obrigkeit werden und bleiben! Nicht überall kann der Pfarrer diesbezüglich eingreifen, alte Einrichtung, Raum- und Geldmangel, auch manche Ansitten stehen entgegen, aber mancherorts wird es, namentlich auf dem Lande, bei neuen Anlagen auf seinen Einfluß und seine Einsicht ankommen, wo und wie der neue Gottesacker angelegt wird. Je mehr das religiöse Leben und Gefühl auch auf dem Gottesacker Anregung findet durch die christliche Kunst, desto mehr wird dies den Seelen davor zu gut kommen, deren Leiber in der geweihten Erde der Auferstehung entgegenharren.

### Defensives zur Bildhauer Schrammfrage.

Von Pfarrer H. A. Busl in Hochberg.  
(Fortsetzung.)

#### II.

Die zu dem vermeintlichen Kistenofen vom Jahre 1437 in Beziehung gestellten vier weiblichen Figuren aus Erisfisch, jetzt mit der ehemaligen

Sammlung Durich's in die Lorenzkapelle von Kottweil verbracht, hat Dr. Durich (Verhandlungen des Vereines für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, 1849, VI, S. 34) als Theile einer Kreuzigungsgruppe, Pfarrer Dr. Probst als zwei kluge und zwei thörichte Jungfrauen aufgefaßt. (Archiv f. chr. Kunst 1889, Nr. 4, S. 41 und 1890, Nr. 10, S. 90. ff.; die Abbildungen S. 40 und 91.) Es sei mir bei dieser Gelegenheit gestattet, meine abweichende Ansicht hierüber zu begründen. Zwei dieser Figuren haben sicher keine Lampen, überhaupt nichts getragen, die eine hält die Hände vor der Brust aufgehoben zum Gebet, die andere kreuzt sie vor der Brust. Ueber den Abmangel des Attributs der Lampe glaubt Herr Dr. Probst weggelassen zu können, indem er sagt: „Die Charakterisirung, als eine thörichte Jungfrau im Sinne der Parabel, wird ebenso deutlich ausgedrückt, wenn dieselbe gar nichts hat, als wenn sie eine leere Lampe in den Händen hätte.“ Und: „das sind wirklich neue Wege.“ (Vorher: „ein Weg, der für jene Zeit ganz eigenthümlich ist.“) „Es ist eine individuelle geistige Belebung angestrebt und erreicht worden. Der Meister, der im Stande war, die Ausdrücke der Seelenstimmungen auf solche Weise zu geben, bedurfte deshalb auch nicht der Beigabe der Lampen als unerläßliches Emblem; er konnte das bloß äußerliche Kennzeichen als nebenächlich behandeln und sogar ganz weglassen; er erreichte seinen Zweck auf andere Weise durch die individuelle Charakterisirung seiner Bildwerke. Aber gerade darin liegt die Neuheit des von ihm eingeschlagenen Weges.“

Das ist, ganz gegen den Geist der mittelalterlichen kirchlichen Kunst, sehr modern gedacht und gesprochen. Den Künstlern jener von modernem Subjektivismus freien, sich streng an die kirchliche Kunstüberlieferung haltenden Zeit, am allerwenigsten denjenigen aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, an welchen die herrlichen Statuen mit Recht gesetzt werden, fiel es nicht ein, über das von dem Wortlaut der Parabel selbst und dem Herkommen vorgeschriebene, so wesentliche Attribut der Lampe sich hinwegzusetzen und ohne solches sich „mit dem Ausdruck der Seelenstimmung“ zu begnügen. Thatsächlich findet sich auch durch das ganze, auch das späteste Mittelalter bei der Darstellung der in der Rede stehenden Parabel, sowohl den klugen, als den thörichten Jungfrauen (bei letzteren häufig umgestürzt) durchweg die Lampe beigegeben. Da sie mindestens bei zwei der fraglichen Figuren fehlt, ist nicht als Auskunftsmitglied „ein neuer Weg der Darstellung“, von dem Dr. Probst selber zugestehet, daß er „für jene Zeit ganz eigenthümlich sei“, sondern eine irrige Deutung der Statuen anzunehmen.

Ein kurzer Artikel in Rügow-Pabst's Kunstchronik Nr. 23 vom 23. Mai 1888/89) hat dieselbe denn auch entschieden abgelehnt, als „Kuriosum“ und als „abstrus“ bezeichnet und sich unbedingt der Erklärung Dr. Durich's, wonach die Figuren Theile einer Kreuzigungsgruppe seien, angeschlossen.

Indessen scheint mir auch diese Erklärung, obgleich sie besser als die Probst'sche ist, unzu-

treffend, denn zwei von den vier Figuren haben „etwas“ in den Händen getragen, was im Laufe der Zeit verloren gegangen ist. Ich bin der, wie ich glaube, annehmbareren Ansicht, daß die Figuren zu einer Grablegung oder einem heiligen Grab gehörten, zwei davon Salbgefäße trugen und diese letzteren als Maria Magdalena und Maria Jakobi (oder Salome) (Matth. 28, 1; Mark. 16, 1) anzusehen sind. Derartige Darstellungen kommen im Mittelalter, nicht nur in Stein, sondern auch in Holz gearbeitet, häufiger vor, als die zehn Jungfrauen, welche wohl fast ausschließlich an Portalen oder sonst an der Außenseite großer Kirchen und dierfalls regelmäßig in Stein gehauen, ihren Platz finden. Die Bedenken Probst's gegen die Annahme, es handle sich um heilige Frauen, daß bei zwei Figuren (den thörichten Jungfrauen, wie er meint), das Gesicht nicht bloß Trauer ausdrücke, sondern einen fast herben vorwurfsvollen Zug habe, und daß sämtliche nicht den eng anschließenden, die Haare ganz verhüllenden Matronenschleier tragen, dürften sich meines Erachtens unschwer heben lassen.

In ersterer Beziehung fällt bedeutsam ins Gewicht, daß die Figuren ihre ursprüngliche polychrome Fassung, welche dem Antlitz erst den entscheidenden Ausdruck bis in die feineren Züge und Nuancen verleiht, bis auf die letzte Spur verloren haben. Da kann es leicht geschehen, daß eine Figur, deren Gesicht in der ursprünglichen Fassung nur Trauer und heftigen Seelenschmerz ausdrückte, jetzt ohne solche, im Holz, einen Zug in's Herbe zu haben scheint. In letzterer Hinsicht wäre (abgesehen von Maria Magdalena, welche auch in der späteren Zeit häufig ohne Matronenschleier abgebildet wird, so z. B. auf der Kreuzabnahme von M. Wohlgenut in der Heiligkreuzkapelle zu Nürnberg, auf der Grablegung von A. Kraft an der dortigen Sebalduskirche und auf derjenigen im Fuldaer Domschatz) zu betonen, daß die den behaarten Kopf und das Kinn einschließende „Riße“ und darüber der Schleier bei heiligen Frauen gemeinlich erst etwa um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und noch regelmäßiger in der zweiten Hälfte desselben und im Anfange des sechzehnten vorkommen, wo die Künstler, mehr und mehr dem Realismus huldigend, sich die damalige Frauentracht zum Vorbild nahmen, während im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, wohin die Eriskircher Statuen gehören, und vorher, die heiligen Frauen meist in idealer Tracht mit dem einfachen Schleier ohne Riße erscheinen. Von den drei Beispielen, auf welche Herr Dr. Probst nach Bode's Geschichte der deutschen Plastik zu seinen Gunsten sich beruft, stammt denn auch die Madonna von Blutenburg (S. 192 a. a. O.) aus dem Jahre 1496, die Pietà in der Jakobskirche zu Nürnberg (S. 129) und die Mater dolorosa im Germanischen Museum dortselbst (S. 128), erst aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts.

2) Herr Pfarrer Dr. Probst sagt in seinem Artikel über die „Hirscher'sche Madonna“ (in dieser Zeitschrift 1889, Nr. 8, S. 80): Im Jahre 1479 wurde (nach Hafner, Geschichte von Ravensburg S. 412) eine ansehnliche Stiftung von

Katharina Hager, Bürgerin von Ravensburg, gemacht „zur Ehre Gottes und der königlichen Jungfrau Maria an die Brünne und den Altar derselben in der untern Pfarrkirche daselbst (Zodokskirche) auf der rechten Abseite gelegen“. Dieselbe umfaßte Haus und Hofstatt mit Weingarten und Baumgarten, also ihre gesammte Liegenschaft. Soweit der Auszug Dr. Probst's aus Hafner's Geschichte, mit welchem sofort die nach Dürsch's Nachricht im Jahre 1480 von Friedrich Schramm geschuifte, von Christoph Keltener gefertigte sogenannte Hirscher'sche Madonna, jetzt in Berlin, in der Art in Verbindung gebracht wird, daß genaunte Hager diese Madonna gestiftet, was aus dem beigebrachten Regest und den Einzelheiten der Skulptur ausführlich zu begründen versucht wird.

Ein Theil des Regestes aus Hafner ist mit Anführungszeichen gegeben; es heißt aber bei ihm nicht „zur Ehre Gottes“, sondern „zur merung und Förderung des Dienstes Gottes“. Vollends fehlt in dem Hafner'schen Regest nach den Worten „an die Pfund und den Altar“ (von Probst unterstrichen) das Wort „derselben“ (d. h. der Jungfrau Maria); dieses durfte um so weniger eingeschoben werden, als es von wesentlicher Bedeutung für den Sinn ist. Herr Dr. Probst wurde wohl dazu verleitet durch die vorausgegangene Nennung der hl. Maria und mehr noch durch den Umstand, daß solcher, den Text vermeintlich ergänzende Zusatz, seiner sich auf das Regest aufbauenden Hypothese günstig, ja notwendig war.

Allein fürs Erste ist die Erwähnung der Muttergottes an der Spitze eines Stiftungsbriefes erst dann in nächste Beziehung zu der Stiftung zu setzen, wenn die im Text folgenden Bestimmungen deutlich eine solche aufweisen, während sie in den zahllosen anderen Fällen bei der innigen Muttergottesverehrung im Mittelalter nur die Bedeutung einer fast stereotyp als ehrende Erwähnung wiederkehrenden Eingangsformel hat. Für's Zweite ist es irrig, wenn die Nennung eines Altars, wie es im vorliegenden Falle geschieht, premiirt und ihr der Sinn unterlegt wird, als ob die Stiftung dem Altar als solchem zu gut kommen solle. Für ein Beneficium werden im Mittelalter entweder der mit ihm verbundene Altar allein, oder „Pfund und Altar“ zusammen genannt. Beispiele aus Ravensburg mögen dies belegen: Im Jahr 1390 stiften Heinrich Zink und Adelheid von Wurzen einen an den Altar zu U. L. F. in der Frauenkirche, oder dessen Kaplan zu bezahlenden Zins von fünf Pfund Pfennig.<sup>1)</sup>

Im Jahre 1469 (nicht 1470, wie Hafner S. 377 angibt) am aentag nach St. Martin, bejstätigt vom bischöflichen Generalvikariat Konstanz den 22. November, konfirmirt Abt Zedokus vom Kloster Weingarten (als Patronatsherr) die Stiftung, wonach den Altären St. Katharina und St. Nikolaus in U. L. F. Pfarrkirche 5 Scheffel Kernen und 6 Schilling Pfennig Zins abgereicht

werden soll.<sup>1)</sup> Im Jahre 1490 wird als Kaplan des Altars St. Franzisci ein Johannes Nitracher genannt.<sup>2)</sup>

(Fortsetzung folgt.)

## Literatur.

Geschichte der Pfarrkirche von Bozen. Mit einem kunstgeschichtlichen und archivalischen Anhang. Von A. Spornberger. Bozen, Auer 1894. 108 S. Preis M. 1.50.

Die Vorarbeiten des P. Justinian Ladurner zur Grundlage nehmend, sammelt der Verfasser mit rühmlichem Fleiße alles, was er in den Archiven der Stadt und der Propstei in Bozen und in allen handschriftlichen Chroniken über die dortige Pfarrkirche finden konnte, — sammelt es nicht nur, sondern prüft, sichtet und ordnet es auch und verarbeitet das ganze Material in einer sehr angenehmen sich lesenden Darstellung. Er erweitert den Rahmen seiner Mittheilungen durch Hinzuziehung der Benefizien, Bruderschaften, Privilegien, Pfarrer der Kirche, gibt in einem kunstgeschichtlichen Anhang die Namen aller in den Kirchenakten genannten Maler, Bildhauer, Steinmetze, Orgelbauer und beschließt sein Büchlein mit sorgfältigen Archiv-Regesten. Alles in allem eine sehr reichhaltige, lehrreiche Schrift, welche nur nach Einer Seite einer Ergänzung bedürftig wäre: gerade die Architektur der Kirche und des schönen, von den Württembergern Burkhard Engelberg (gebürtig in Hornstein, thätig hauptsächlich in Augsburg) und Hans von Luz (von Schussenried) erbauten Thurmes kommt äußerst ungenügend zur Darstellung und Würdigung. Das sollte in einer neuen Auflage nachgeholt und zum mindesten auch ein Grundriß beigegeben werden. — Die vom Verfasser mit einem ? versehene Notiz betr. den Maler Klaus 1486.87 befaßt offenbar, daß das Marienbild als Mauer- oder Freskobild (mawer bild) bestellt worden sei; es läßt sich vermuten, daß die Notiz auf das schöne S. 54 genannte Wandgemälde Bezug hat, dessen Meister Jonach mit Namen bekannt wäre.

Der Kunstverlag von Jul. Schmidt in Florenz (Via Tornabuoni) hat nun in gleicher Form wie die früher angezeigten auch die zwei letzten Engel des Tabernakels von Fra Giesole in den Wiffi in Florenz herausgegeben. Sowie Giesoles Phantastie und Schöpferkraft in der Vielzahl seiner Engel irgend ein Ermatten oder Verjagen verrät, so wenig die Sorgfalt, das liebende Eingehen in den Geist des Originals, die Colorirkunst der nachbildenden Meister Knöfler. Der Preis der Engel im Format von 32 : 13 cm ist M. 3. — Alle zwölf Engel als Miniaturbildchen in elegantem Portfolio gesammelt sind zu haben für M. 4.80.

<sup>1)</sup> Stadtarchiv Ravensburg Fasc. 1949; Hafner a. a. D. S. 250.

<sup>1)</sup> Ebendasselbst.

<sup>2)</sup> Ebendasselbst Fasc. 3014.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

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, Frk. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1895.

## Die Restauration der romanischen Kirche in Hohenberg bei Ellwangen.

Eines der bedeutendsten und interessantesten Restaurationswerke, welche im Land Württemberg in den letzten Jahren unternommen wurden, ist die Erneuerung der romanischen St. Jakobskirche in Hohenberg, N. Ellwangen, im Sommer 1894 in Angriff genommen und bis auf einige Reparaturen an der Chorseite, die Wiederherstellung der nördlichen Seitenabside und den Ausbau des Thurms glücklich und mit Meisterschaft durchgeführt.

Die Kirche steht auf sehr exponirtem Posten. Auf einer nicht gerade hoch aufsteigenden, aber die ganze Gegend beherrschenden Bergkuppe thronend ist sie weithin sichtbar und grüßt sie herüber zum Schönenberg und seiner imposanten zweithürmigen Wallfahrtskirche aus der Barockzeit. An sich vermochte sie freilich in ihrem herabgekommenen baulichen Zustand das Auge nicht mehr zu fesseln. Nur die Chorseite mit ihrer Abside und den zwei weit ausgreifenden Flügeln des Querschiffes erzählte noch von vergangener Schönheit und trug noch den Stempel eines großen, ehrwürdigen Stiles. Das Uebrige wirkte, vollends da ein Thurm fehlte, nur durch seine plumpe Masse und namentlich durch ein ungeheures Dach, das so über das Langhaus gestülpt war, daß es förmlich unter ihm verschwand. Dazu war sie, eben wegen des defekten baulichen Zustands, allmählich eine große Sorge für Pfarrer und Gemeinde geworden und ein Kreuz für die mit der Aufsicht über die alten kirchlichen Baudenkmale und über die im Gebrauche befindlichen Pfarrkirchen betraute Behörde.

Der Gedanke, die Kirche zu restauriren, entsprang nicht etwa dem ästhetischen Be-

dürfniß oder dem Streben des Freundes alter Kunst, an einem ihrer Denkmäler schwere Unbilden späterer Zeiten zu sühnen und es in der ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen. Es war durch die bittere Nothwendigkeit gebieterisch aufgebrängt. Die Hauptmauern nämlich, besonders die des Querschiffes, waren bedenklich aus dem Senkel gewichen, namentlich in Folge davon, daß die Glocken im Dachstuhl des nördlichen Querschiffslügels aufgehängt worden waren. Das Gewicht der Glocken und die Erschütterung beim Läuten derselben hatten den nur zu kräftig konstruirten, aber doch solchen Zumutungen nicht gewachsenen Dachstuhl aus den Fugen gebracht, so daß schon von außen bedeutende Senkungen des Dachgrates aufzielen. Der aus Rand und Band gekommene Dachstuhl setzte natürlich, vollends wenn er durch das Läuten in Bewegung gerieth, dem Gemäuer hart zu, und klaffende Risse wie seitliche Ausweichungen gaben Kunde, in welchem Maaß dasselbe in Mitleidenschaft gezogen worden.

Abhilfe war dringend geboten. Die Glocken mußten von diesem unnatürlichen Ruhelager herabgenommen werden und für ihre Unterbringung schien die Anfügung eines Thurmes an der Kirche unumgänglich. Man dachte zunächst nicht an die Wiederherstellung der basilikalischen Anlage, welche nach allgemeiner Annahme die ursprüngliche und erst später in Ein Schiff zusammengezogen worden war. Man hielt es vielmehr für möglich, die Einschiffigkeit beizubehalten. Aber bei näherer Erwägung erhoben sich doch hiegegen schwere Bedenken. Es schien nicht geraten, das 12,60 m breite Langhaus mit Einem Dachstuhl zu überdecken; Querhaus- und Langhausmauern weigerten sich, die bisherige Last weiter zu tragen; dem Dach-

stuhl eine wesentlich leichtere Konstruktion zu geben, verbot die exponierte Lage, namentlich der furchtbare Sturm, welcher so oft dem Bau schwer zusetzte; ob es möglich wäre, dem Gemäuer die zur Aufnahme großer Lasten nötige Festigkeit wieder zu geben, erschien fraglich. Deshalb reifte nunmehr der Plan, das Langhaus in basilikalischer Form wieder herzustellen.

Als man an's Werk ging, das Gemäuer näher untersuchte und den Boden aufgrub, ergab sich freilich ein überraschendes Resultat, welches aus dem ersten Blatt unserer Beilage zu ersehen. Wir haben hier einen Grundriß des Baues vor der Restauration und der im Boden noch gefundenen alten Fundamente, eine Seitenansicht desselben und einen Querschnitt. Die Erklärung des beigegebenen Details gibt die folgende Liste, deren Nummern sich auf die Zahlen der Beilage beziehen:

Fig. 1 und 2: Querschnitt und Ansicht der Nordseite vor der Restauration.

Fig. 3: Rundbogenfries am nördlichen Seitenschiff, zum größten Theil abgeputzt. Fig. 3a: Profil dieses Rundbogenfrieses.

Fig. 4: beim Abbruch der südlichen (gothischen) Schiffmauer gefundenes Rundbogenfries.

Fig. 5: Hauptgesims am Querschiff und Chor.

Fig. 6: spätgothischer Sockel an der südlichen Schiffmauer.

Fig. 7: romanischer Sockel der nördlichen Seitenschiffmauer.

Fig. 8 und 8a: romanisches Fenster daselbst.

Fig. 9 und 9a: Fenster über den Querschiffabsiden.

Fig. 10: Westmauer des südlichen Querschiffs mit den wiedergefundeneu Thürein- gängen mit Tympanonplatten und Kloben- löchern (am nördlichen Querschiff ebenso).

Fig. 11: in den Fundamentmauern der südlichen Arkadenwand im Schiff gefundener Fensterlaibungsquader.

Fig. 12 und 13: Bogenfries an der Westseite des nördlichen und südlichen Querschiffs.

Fig. 14 und 14a: Fenster der Chor- absis.

Fig. 15: Bogenfries am nördlichen Querschiffgiebel.

Fig. 16 und 17: Bogenfries an der Nordseite und Südseite des Chores.

Fig. 18 und 18a: Bogenfries am südlichen Querschiffgiebel.

Man war der Ansicht gewesen, die bei- den Außenmauern des Langhauses seien, abgesehen von einer späteren Erhöhung, die ursprünglichen Wände der romanischen Seitenschiffe und man lebte der Hoffnung, durch Nachgrabung im Kirchenboden die Fundamente der einstigen Arkadenpfeiler zu finden. Nun fand man aber vielmehr nach der Südseite hin ein durchlaufendes, romanisches Mauerfundament, gegen das Querhaus mit Pfeileransätzen verstärkt. Nördlich entsprach demselben ein paralleler Mauertrakt, der aber nicht durchlief, sondern nach Westen hin kloß in drei einzelnen Pfeilerfundamenten von bedeuten- der Stärke seine Fortsetzung fand. Weiter- hin ergab sich, daß zwar wohl die nörd- liche Außenmauer und die unteren Theile der Westgiebelmauer noch romanisch waren, wiewohl nicht gleicher Konstruktion mit den Mauern des Querschiffs und Chores, — letztere nämlich zeigen sog. römisches Gemäuer, zwei Quaderschichten außen und innen, der Zwischenraum mit Bröckeln und Mörtelguß ausgefüllt (vgl. die Zeichnung links am Chor auf dem Grundriß), erstere haben nur außen eine Quaderlage, innen Bröckelgemäuer (vgl. den Schnitt A—B), — daß aber die Südmauer in der spät- gothischen Zeit aufgeführt wurde.

Hieraus ergibt sich folgendes, freilich nicht in allen Theilen ganz klares Bild der ursprünglichen Anlage und der späteren Veränderungen der Kirche. Der alte Chor erhielt sich im Ganzen intakt. Nur das Gesims der Abside war schadhast ge- worden. Das Absidenfenster ist noch ur- sprünglich, dagegen wurden die Seitenfenster des Chores später verbreitert, und zwar in der Weise, daß man einfach den Rundbogen in die horizontalen Quaderschichten ein- brach. In die Südmauer des Chores wurde eine Thüre eingebrochen in die süd- lich angehängte, sehr schlecht gebaute Sakristei. Am Querschiff war die grau- samste Veränderung die Entfernung der beiden Absiden im vorigen Jahrhundert, wohl weil sie baulich stark herabgekommen waren und die Südabside dem Sakristei- anbau im Weg stand. Zu gleicher Zeit

erweiterte man die Fenster des Querschiffs in der oben angedeuteten Weise.

Für die Restauration dieser Ostparthie — um dies gleich hier anzufügen (vgl. die Risse des zweiten und dritten Blattes) — gab das, was noch erhalten war, sichere Anhaltspunkte. Es mußten nur die Giebel des Chores und Querschiffs, an letzterem auch einige Meter der zerrissenen Hauptmauer abgetragen und neu aufgeführt, Gesimse und Frieße erneuert, die nördliche Abside wieder hergestellt, ein neuer Dachstuhl aufgesetzt werden. Das schlechte Sakristeigebäude mußte entfernt und an seiner Stelle für Unterbringung der Glocken ein Thurm angefügt werden, dessen Untergeschoß zugleich als Sakristei dient; die Abside wurde daher hier im Gemäuer des Thurms ausgespart. Wer die Seiten- und Choransicht betrachtet, wird zugestehen, daß es dem Architekten gelungen ist, dem Thurm einen romanischen Charakter zu geben, der mit dem alten Bau auf's Beste harmonirt.

Größer waren die Veränderungen am Langhaus, schwieriger hier die Restaurationsaufgabe. Die romanischen Fundamente weisen auf keine dreischiffige, sondern eher auf eine zweischiffige Anlage, ein über 5 m breites Hauptschiff und ein schmales nördliches Seitenschiff, das aber nicht in regelmäßigen Arkaden sich nach dem ersten öffnete, sondern, wie es scheint, nach Osten auf eine Länge von beinahe 5 m hin gegen das Hauptschiff geschlossen war. Mit dem Querhaus war dieses Seitenschiff bloß durch ein schmales Thürchen in Verbindung gesetzt, dem am südlichen Querarm ein gleiches, wohl früher in's Freie führendes, kleines Portal entsprach (vgl. Fig. 10). In spätgothischer Zeit wurde, um mehr Platz zu schaffen, die alte südliche Hauptmauer abgetragen und weiter nach Süden gerückt, die Mauer und Mauerpfeiler zwischen Hauptschiff und Nebenschiff ebenfalls entfernt und die Außenmauer des Nebenschiffes beträchtlich erhöht (s. Fig. 2 des ersten Blattes). So war ein einheitlicher Raum von 12,50 m geschaffen, den man in einem hübschen, niedrig gesprengten Bogen (s. Fig. 1) in's Querhaus überführte. Die kleinen, romanischen Fenster erneuerte man und brach sehr schöne, große Lichtlöcher ein. Unberührt blieb bloß ein hübsch dekorirtes, romanisches Seiten-

portal, welches auf Blatt 1 abgebildet ist. Es war notwendig, die Sübwand ganz abzutragen, zumal sie nicht in gerader Linie geführt war; die Nordmauer wurde von ihrem Ueberbau entlastet und ausgebessert. Und nun führte man die basilikale Anlage durch mit vier Arkadenbögen auf kräftigen Pfeilern, setzte eine auf drei Bögen ruhende steinerne Empore ein, gab den Seitenschiffen Pultdächer und im Innern eine den Dächern parallel laufende Decke, dem Hauptschiff einen ebenen Holzplafond und sorgte durch doppelte Fenster im Lichtgaden des Hochschiffes und einer Rose in der Westwand für reichlichen Lichtzufluß. Mit einem hochgesprengten Bogen geht das Mittelschiff in's Querhaus über und die zwei fehlenden Vierungsbogen wurden gleichfalls wieder hergestellt, von zwei Halbpfeilern aufgenommen.

Alles das führen die Abbildungen auf Blatt 2 und 3 der Beilage vor Augen (Blatt 2 gibt zugleich eine Ansicht der neuen amboartigen Steinkanzel). Dieselben geben auch eine Vorstellung von den außerordentlich schönen Verhältnissen und der durchaus harmonischen Wirkung des jetzigen Baues. Er bringt in der That die Klarheit und Schönheit der basilikalen Anlage, die Würde und Hoheit des romanischen Stils zur vollen Geltung und Wirkung, und ist schon jetzt im unfertigen Zustand die Freude und der Stolz der ganzen Gemeinde und Umgegend und ein Anziehungspunkt für viele Besucher. Die Disposition und die Verhältnisse des Baues sind so glückliche, daß derselbe als Paradigma für romanische Neubauten dienen kann. Der geniale Meister, dem es gelungen ist, Altes und Neues zu einem imposanten Monumentalbau zu vereinigen, ist Architekt Cades in Stuttgart. Alle neuen Theile wurden hergestellt aus sehr harten, wetterbeständigen, feinsten Keuperjandsteinquadern, die einem nahen Steinbruch entnommen werden konnten und dem berühmten Material von Gaggenau und Oberkirch nicht viel nachstehen dürften.

Nachdem das schöne Werk soweit gediehen, ist ihm eine glückliche und baldige Vollendung dringend zu wünschen. Möge es dem treubesorgten und rührigen Pfarrherrn gelingen, auch zur Vollendung des Thurmbaues die nötigen Mittel zusammenzu-

bringen und möge der opferwilligen Gemeinde von den zuständigen Behörden und Kassen das beigezoffen werden, was sie aus Eigenem nicht zu leisten vermag. Dann wird sie aus dem äusserst praktisch angelegten, von Holzwerk mit Rindenverschalung erstellten Wald- und Nothkirchlein in Freuden in ihre neue Kirche übersiedeln und mit besonderer Freude wird der kunstsinige Bischof gerade an diesen Bau die letzte, konsekrirende Hand anlegen. —

### Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfarrer Deyel in St. Christina.

Es ist in den letzten Jahren, namentlich in Oberschwaben, eine bedeutende Anzahl von Kirchen einer durchgehenden Restauration unterworfen worden, die wohl mitunter eine kurze, mehr oder weniger sachgemäße Kritik in der Tagespresse erfahren haben. Es dürfte aber angezeigt sein, auch in unserem Vereinsorgan diese Gotteshäuser zu nennen und sie einer eingehenderen Besprechung zu unterziehen. Wir beginnen mit einer der größeren Restauration.

#### 1. Die Stadtpfarrkirche zu Tett- nung.

Die dem hl. Gallus geweihte Stadtpfarrkirche zu Tettnung wurde in den Jahren 1858 bis 60 von dem Architekten Pfeilsticker in Ravensburg erbaut. Sie ist ein romanischer Backsteinbau und weist schon beträchtliche Dimensionen auf. Dem kreuzgewölbten Chore ist eine polygon geschlossene Absis vorgesetzt, die ebenfalls ein Gewölbe hat, dessen Gurten ohne Dienste in die Wand verlaufen. Die großen Wandflächen zu beiden Seiten des Chores gaben unten Raum zur Anbringung von Chorstützen und Seitenaltären, die oberen Theile aber treffliche Gelegenheit und günstigen Raum für Wandgemälde. Ein weitgesprengter und hoher Chorbogen führt uns in das Schiff der Kirche, das durch schlanke Holzpeiler in drei Theile getheilt ist und einen flachgedeckten Holzplafond zeigt. Vor Jahren ward die Kirche schon einmal ausgemalt und wurden hiebei die ca. 750 qm große Holzdecke wie die hohen Peiler in Naturfarbe belassen und nur mit Oelfirniß gestrichen, auch mit einigen schwarzen Ornamenten schablonirt, ein Verfahren, das der

Kirche ein äußerst schwerfälliges, drückendes Aussehen im Innern gab. Kein Wunder, daß diese Art der Behandlung der Holzdecke, sowie die Mächtigkeit der übrigen dekorativen Ausmalung den allgemeinen Wunsch der Bürgerschaft nach einer reicheren und stilgerechteren Renovirung der Kirche rege machte und namhafte Beiträge zur Verfügung gestellt wurden, sobald das Werk beginnen würde. Das große Werk wurde denn auch begonnen und vollendet. Da aber in der jetzt ausgemalten Kirche zu Tettnung ein Restaurationswerk vollendet ist, das auf dem kirchlichen Kunstgebiet jedenfalls zu dem umfangreichsten und bedeutendsten in unserer Diözese gehört, hervorragend insbesondere durch die malerische Dekoration, mit welcher die ganze innere Architektur, Chor und Schiff geziert worden ist, so haben wir eine eingehendere Betrachtung der Restauration selbst sowohl als ihrer Vorbereitung, hauptsächlich auch im Interesse der monumentalen Malerei, an diesem Orte für geboten gehalten.

Im Anfange des Jahres 1893 wurde ein Mitglied des Ausschusses des Diözesankunstvereins nach Tettnung berufen, um Vorschläge über die auszuführende Restauration zu machen. Dasselbe empfahl die Ausführung der Renovation im Stile der monumentalen Malerei, und wurde für eine solche durchgreifende Erneuerung der Kirche in einer gemeinschaftlichen Sitzung des Stiftungsrathes und Bürgerausschusses eine Gesamtsumme von 20 000 Mark in Aussicht gestellt. Da man ferner von dem Grundsatze ausgieng, daß die kirchliche Dekorationsmalerei nicht dem Gebiete des bloßen Handwerks, sondern auch dem der Kunst angehöre, so sollte vor allem ein Meister in diesem Fache gefunden werden. Als ein solcher wurde dem Stiftungsrathe der Dekorationsmaler Hans Martin in München empfohlen, und wurde derselbe zunächst mit Ausarbeitung der Pläne beauftragt. Von dem beratenden Mitglied des Ausschusses des Kunstvereins wurde zugleich der Antrag gestellt, es sollte wegen der Schwierigkeit, welche die eigenthümlich gehaltene Architektur der Kirche für die Ausmalung derselben bot, noch ehe an die Ausarbeitung der eigentlichen Pläne gegangen werde, der Maler zu Vorstudien für sein



großes Werk veranlaßt werden. Damit einverstanden, gieng der Meister sogleich an's Werk und machte solche Studien an verschiedenen Orten Norddeutschlands; er brachte auch, namentlich für den zu bemalenden großen Holzplafond, herrliche Motive herbei, besonders von Hildesheim, Halberstadt, Gernrode und Quedlinburg. Nachdem dann die genauen Maße und photographische Aufnahmen von allen Haupttheilen des Innern der Kirche aufgenommen waren, wurden die hauptsächlichsten Motive in München zusammengestellt und darnach die Pläne in's Detail ausgearbeitet. Die gefertigten Farbenstizzen waren ein Meisterwerk für sich und wurden auch von ausübenden Künstlern in München als solches anerkannt; die projektierte Ornamentik sowohl als die ausgezeichnete Farbenharmonie, welche sich durch die ganze Skizze hindurchzog, fand den ungetheilten Beifall wie in der Kunst-, so auch in der Laienwelt.

Ende April 1893 wurden die fertigestellten Farbenstizzen dem vollzählig versammelten Stiftungsrathe und Bürgerausschuß in Lettnang zur Genehmigung vorgelegt. Sie fanden nicht nur einstimmige, sondern auch die freudigste Zustimmung der beiden Kollegien, zumal, da die Aufbringung der nothwendigen Mittel auf gar keine Schwierigkeiten stieß. Sofort wurde deshalb beschlossen, die Genehmigung der kirchlichen Oberbehörde einzuholen und, da die Zeit drängte, alsbald auch mit der Aufstellung des Gerüstes zu beginnen. Vom Bischöflichen Ordinariat wurde Vereinfachung in der Dekoration gewünscht. Nach mehrfachen Verhandlungen wurde bei der Ausführung einiges vereinfacht, im Großen und Ganzen aber der projektierte Plan durchgeführt.

Was nun zunächst die Ausmalung des Schiffes anlangt, so wurden die unteren Theile der Wände mit einem einfachen, aber kräftigen Tone gestrichen; ein starkes, nach Art eines Mäander gezeichnetes Ornament trennt diesen unteren Theil von den Architekturmalereien, mit welchen die Stationenbilder umgeben wurden. Die großen Wandflächen sodann zwischen den Fenstern zeigen einen starken, grünlichblauen Ton, welcher durch die Lisenen durchbrochen ist, die die plastischen Gestalten der zwölf

Apostel tragen; auf Drittelshöhe ist der Ton durch graue Quadrirung unterbrochen. Die Apostelgestalten heben sich von einem farbigen Hintergrunde gut ab, stehen auf einem plastischen Sockel und sind mit flachgemalten Baldachinen gekrönt. Plastik und Malerei sind so zu einem ganz wirkungsvollen Gesamtbilde vereinigt. Die großen Flächen über den Fensterbögen sind ebenfalls in grünlichblauem Tone gestrichen und gleichfarbige, nur einige Töne tiefer oder höher gehaltene Ornamente aus der Thier- und Pflanzenwelt hineingezeichnet und zwar in schwungvoller Linienführung und reicher Abwechslung.

Ueber den beiden Seitenaltären der Nebenschiffe befinden sich zwei gute Wandgemälde, die schon früher von Professor *Bentle* aus Stuttgart, einem geborenen Lettnanger, ausgeführt wurden. Rechts sehen wir die hl. Mutter Anna mit der jungen Maria, links die Vision des hl. Antonius. Nachdem nun diese beiden Darstellungen eine einfache, aber stilgerechte Umrahmung erhalten haben, kommen die Gestalten erst recht zur Geltung; wie wirkungsvoll bis in die äußersten Theile der Kirche erscheint jetzt z. B. das Bild der hl. Anna unter dem einfachen, aber mit dem Kolorit der Figuren harmonisirenden Baldachin, wie vorzüglich, und scheinbar ohne viel Aufwand von Dekoration, sind jetzt die mächtig großen Flächen über den Seitenaltären ausgefüllt! Was wir hinzubäuchten, wäre zu viel, aber auch was wir hinwegnehmen, müßte jedem normalblickenden Auge, das Verständnis für monumentale Malerei besitzt, als ein Mangel erscheinen.

Eine besondere Schwierigkeit und darum auch erhöhte Sorgfalt erforderte die Bemalung der großen Holzdecke und der hohen Holzjähnen. Daß eine solche mächtige Holzdecke nicht in bloßen Farbentönen gestrichen werden darf, sondern in ornamentalen Formen, in verschiedenen, unter sich, mit dem Grundton und allen übrigen Gebilden harmonisirenden Farben behandelt werden muß, ist selbstverständlich. Schon die Skizze hierfür, welche maßgebenden Orts ohne Beanstandung geblieben und von allen Sachverständigen, die sie zu Gesichte bekamen, als meisterhaft gepriesen wurde, ließ auch die herrliche reiche Behandlung derselben erkennen;

sie zeigte aber auch, daß wenn dieser Plan für den Plafond in solchem Reichtume ausgeführt würde, dementsprechend auch die die Decke tragenden Wände, wie geschehen ist, reichere Bemalung erhalten müßten. Es hätte ja sonst die gewaltige Holzdecke in ihrer malerischen Wirkung auf die Wand den Eindruck machen müssen, als hänge sie in der Luft, ein unschönes Bild, wie man es bisher hatte.

Schon die konstruktive Anlage dieser Holzdecke aber mit ihren vielen Längs- und Querbalken, mit ihren zahllosen Brettchen, mit ihren untergestellten Holzbogen u. s. w. u. s. w. ist so geartet, daß hier von selbst eine reiche Polychromirung zur absoluten Nothwendigkeit werden mußte; wollte man das Ganze, wie es vorher war, nicht einfach mit Oelfarbe anstreichen. Jetzt erst durch diese reiche Polychromirung erweist sich die vom Architekten entworfene Holzdecke in Verbindung mit den hohen Säulen trotz ihrer vielen Sonderbarkeiten als durchaus nicht so unschön angeordnet, als es bisher den Anschein hatte; sie war für eine reichere Bemalung wie geschaffen. In dieser reichen Farbenanwendung mußte aber noch ein Faktor hinzutreten, ohne welchen das Ganze doch noch keine richtige Wirkung gehabt, ohne welchen es nur ein Konglomerat von Farbentönen, bald höher, bald niederer gestimmter, gewesen wäre, es mußte etwas hinzukommen, das dem Ganzen Licht und Leben einflößte, — und das war das richtige Maas in der Anwendung von Gold; es durfte hierin nicht zu wenig, aber auch nicht zu viel verwendet werden. Es wäre sicherlich ein Leichtes gewesen, auch bei denjenigen, die keinen Sinn und kein Verständniß für monumentale Malerei besitzen, großen Effekt in der Behandlung dieser Holzarchitektur zu erlangen, — der Meister brauchte nur größere Massen von Gold aufzutragen und dies, wenn auch ganz unmotiviert, hauptsächlich an solchen Flächen, welche dann das Ganze gleichsam als eine goldene Decke erscheinen ließen. Doch würde solche wohlfeile „Pracht“ bald auch dem Laien in der Kunst entleiden; er würde sie vielleicht zuerst bewundern, dann aber als verfehlt ansehen. Das feine Gefühl des Meisters hat es verstanden, an Decken und Säulen die richtige Harmonie im Wechsel von Gold

und Farbe einzuhalten und ersteres namentlich da nicht zu vergessen, wo es bei günstiger Beleuchtung gleichsam einen Lichtstrahl über das Farbenkonzert wirft und das Ganze zu höherer Einheit verbindet. Wir sagen — bei günstiger Beleuchtung, denn diese ist jetzt leider noch selten da. Damit nämlich die jetzige Ausmalung der Kirche zu ihrer vollen, ganzen und auch richtigen Wirkung komme, ist unerlässlich, daß die jetzigen profanen Fenster durch neue, und zwar solche aus im Tone richtig gestimmtem Kathedralglas ersetzt werden. Räume dazu noch der bildliche Schmuck in Glasmalerei, — je nur eine Darstellung in einem Fenster, damit das notwendige Licht erhalten bleibe —, so wäre auch die Harmonie zwischen figuraler und ornamentaler Dekoration, so wie wir sie von Anfang an uns dachten, im Schiffe hergestellt.

Treten wir unter dem hohen, mit auf die heilige Jungfrau bezüglichen Symbolen versehenen Bogen in den Chor ein, so sehen wir über uns ein Kreuzgewölbe, dessen Rippen in die Wand auslaufen. Um den Schlüsselstein des Gewölbes zieht sich ein großes Ornament, in dessen Feldern die Symbole der sieben heiligen Sakramente gemalt sind. Der übrige Theil zeigt blauen Himmel mit goldenen Sternen, während die Zwickel wolkenartige Dekoration haben. Die größeren Wandflächen zeigen oben zwei Medaillons, die zwei Propheten als Brustbilder aufnehmen sollen und außerdem noch mit je sechs aus den Katakomben entlehnten Emblemen versehen sind. Darunter ist auf beiden Seiten ein großer Raum ausgespart, der zwei größere Darstellungen von Professor Bentele erhalten soll. Das linke Bild, die Anbetung der Hirten, haben wir schon weit vorge-schritten gesehen. Es schien uns eine herrliche, ernste Komposition zu werden; die heiligsten Personen sind voll Würde und Schönheit, das Ganze, dem strengen Stile des dekorativen Theiles der Kirche möglichst angepaßt, macht in seiner richtigen, kirchlich traditionellen Auffassung einen ganz erhebenden Eindruck.

Ein zweiter Chorbogen, der vier Thierbilder und die Inschrift »benedicat terra dominum« trägt, führt uns in die Absis der Kirche, den Raum für den Hochaltar,

ein. Hier finden wir zwischen den Rippen des Gewölbes nach Fiesole die neun Chöre der Engel von dem jungen Künstler Raff gemalt; sie sind mit ihren Attributen entsprechend der romanisch gehaltenen Architektur und Dekoration ebenfalls im strengeren Stile gehalten und bilden mit ihrem gemusterten Goldgrunde hier an dem erhabensten Orte des Gotteshauses einen recht würdigen Abschluß des Ganzen. Die unteren Theile der Chorwände zeigen Architekturmalerei, die einfach gegliedert aber in kräftigem Tone gehalten ist und die einen gleichfalls kräftig gehaltenen Mäander trägt. Der obere Wandton, in Blaugrün gehalten, wird von einer Quergurte durchbrochen, die selbst wieder von gelben Säulchen getragen wird.

(Fortsetzung folgt.)

### Defensives zur Bildhauer Schrammfrage.

Von Pfarrer R. A. Busl in Hochberg.  
(Fortsetzung.)

Ferner tritt im Jahr 1490 als Kaplan des Altars St. Franzisci ein Johannes Stracher auf. Pfründe und Altar zugleich werden, abgesehen von der Katharina Hager'schen Stiftung, z. B. genannt im Jahre 1465 Montag nach Walburgi, wo sich Mal Humpis der Aeltere mit dem Abte von Weissenau und dem Stadtmagistrat wegen Stiftung einer Pfrund und ewigen Messe in die Pfarrkirche zu St. Jos zu Ehren U. V. J., beider St. Johannes des Täufers und Evangelisten (diese die Hauptpatrone des Altars), der hl. Apostel Jakobus und Petrus vereinbart.)

Im Jahre 1491 gibt ein Konrad Hirscher einen Zins von 24 rh. Gulden an die Pfrund St. Michael.<sup>1)</sup> Mit den nämlichen Worten wird sie genannt 1505 in dem umfangreichen Testament des Bürgermeisters Hans Humpis des Aelteren, in welchem er diesem von seiner verstorbenen Schwester Margaretha gestifteten Beneficium 400 fl. vermacht.<sup>2)</sup> Und im Jahr 1541 verleiht Hans Heinrich Humpis die Pfrund und Altar zu St. Michael dem Priester und Kaplan Epimachus Arnold.<sup>3)</sup>

Betrachtet man nun objektiv das Regest Haf-

<sup>1)</sup> Information über die in der Pfarrkirche St. Jos gestifteten Altäre und Beneficia vom Syndikus und nachmaligen Bürgermeister Dr. von Gerer,<sup>4)</sup> geschrieben gegen 1740. Stadtarchiv Fasc. 1669.

<sup>2)</sup> Ebendasselbst Fasc. 3013; Hafner S. 424.

<sup>3)</sup> Ebendasselbst Fasc. 922 und 1919. Eine heilige Messe stiftete er auf den von Mal Humpis fundirten St. Johannesaltar in St. Jodol.

<sup>4)</sup> Fasc. 3014; Hafner S. 480.

ners, nachdem die bei dessen Verwertung unterlaufenen Irrungen nunmehr beseitigt sind, so ergibt sich aus demselben nur, daß Katharina Hager ihr gesamtes Eigenthum der Pfrunde und dem mit seinem Titel nicht genannten, mit ihr verbundenen Altar auf der rechten Abseite der St. Jodol'skirche vermacht habe, ohne daß im Regest selbst der Zweck der Stiftung angegeben wäre. Wollte Herr Dr. Probst seine Ansicht, daß der fragliche Nebenaltar der Mutter Gottes geweiht gewesen, auf welche sich alle seine weiteren Hypothesen stützen und mit welcher sie stehen oder fallen, wie es sich geziemte, näher begründen, so mußte sich ihm die Nothwendigkeit nahe legen, von der Hager'schen Stiftungsurkunde selbst um so mehr nähere Kenntniß zu nehmen, als seine Auffassung von der durch Dr. Durich beigebrachten Tradition, der Altar sammt seiner Madonnenstatue sei der Hochaltar der Pfarrkirche gewesen, abweicht.

Ich habe Einsicht von den Urkunden genommen — es sind zwei von derselben Hand, unter gleichem Datum geschriebene (die eine enthält die Stiftung der Hager, die andere den Revers des Kaplans Nikolaus Schmid, in welchem er die Stiftung annimmt und als Entgelt einen Jahrestag verspricht) — und gebe daraus folgende ausführliche Auszüge:

1) Katharina Hagerin, burgerin, schenkt mit Genehmigung des Burgermeisters und Rats und ihres Vogts (d. i. Pflegers) Jos Winziren des Aelteren „zuvor an den almächtigen gott vnd Sinner wurden muter der kinnigklichen Junckfrowen marie zu lob vnd ere vnd vmb merung vnd fürderung des diensts gotes der pfrund vnd dem altare in Sannt Jos pfarrkirchen zu Ravenspurg vff der rechten absiden gelegen, so gewihet ist in der ere der hailigen zwölfbotten, Min Huss, Hofstatt vnd gesäss mit sampt dem wingarten vnd homgarten zunechst daran mit allen ehhäffin<sup>1)</sup> rechten vnd zugehörden“.

Es wird dann weiter verordnet, nach ihrem Ableben solle das alles der Pfründe zufallen, der Kaplan es an einen ungesessenen Bürger zu Ravensburg verkaufen, den Erlös unter Aufsicht des Bürgermeisters und Raths zum Nutzen der Pfründe anlegen und der pfründner den Zins nutzen und niessen, wie andere Güter und Gilten der Pfründe. Der obgenannte Vogt Winziren und der Rat beglaubigen dieses Rechtsgeschäft und Hans Huntpiss, Burgermeister und Christoffel Schindelin, Stadtmann hängen ihre Siegel an. Geben „mentag vor vnsere Herren Fronlichnamstag 1479.“ (Die zwei Wachssiegel haengen.)

<sup>2)</sup> „Nicolaus Schmid, Maister der freien Kunst, der zyt capplon vnd versecher der pfrund und des altars in Sannt Jos pfarrkirchen<sup>2)</sup> vff der rechten absiden gelegen, der gewihet ist in der ere der hailigen zwölfbotten“ bekennt für die benannte Prunde,

<sup>1)</sup> D. i. gesetzmäßigen.

<sup>2)</sup> Nicht in der Frauenkirche, wie Hafner a. a. O. S. 412 unrichtig angibt.

sich und seine Nachkommen, die Kapläne, dass, nachdem die Katharina Hagerin ihr Haus sammt Weingarten und Baumgarten der genannten Pfründe für die Zeit nach ihrem Ableben vermacht, so habe er „vmbe das vnd zu ainer gaistlichen ergötzlichkeit vnd widergelt zuvoran dem allmechtigen gott vnd der kinnigklichen Junckfrowen marie siner wurden muter zu lob und ere Allem hymelschenn here, ouch irer Vatter vnd muter, ire gewistergiten, allen iren vordern vnd nachkommenden vnd allen ellenden glöbigen Selen zu troste vnd abtilgung irer pin eine oewige Jarzite vnd begenngus vff des hailigen Kreuz Tag zu Herbst (= Kreuz-Erhöhung) oder acht tage vor oder darnach geredt versprohen vnd gehaissen.“ Er soll in der St. Joskirche gehalten werden „am aubend mit ainer gesungen vigily vnd ainem placebo vnd enmorndens (= morgens) amtag mit ainem gesungen Selampt vnd darn däre mit sechs gesprochen Selmesen.“ (Siegel des Abts Johannes von Weissenau und der Stadt haengeu.)<sup>1)</sup> Datum wie bei Nr. 1.

Aus diesen zwei Urkunden geht klar hervor, daß die Stiftung schlechterdings keinen Bezug auf den Altar auf der rechten Abseite in der Jodokskirche als solchen hat, sondern daß sie eine Aufbesserung der mit ihm verbundenen Pfründe bezweckt, wogegen die Stifterin zu einigem Entgelt einen sogenannten „großen Jahrtag“ zugesichert erhält.

(Schluß folgt.)

#### Literatur.

Das Kreuz von St. Trudpert. Eine alamannische Nielloarbeit aus spätromanischer Zeit. Von Max Rosenbergl. Herausgegeben vom Breisgauer Verein „Schau-ins-Land“. In Kommission der Herderschen Verlagsbuchhandlung zu Freiburg i. Br. 34 S. Folio. Preis: 2 M.

Im Pfarrhaus zu St. Trudpert im Münsterthal, südlich von Freiburg, findet sich aus dem Schatze des ehemaligen gleichnamigen Benediktinerklosters ein großes silbernes Vortragkreuz, das figürliche getriebene Arbeit, das Ornamentale und Graphische niellirt. Dem Crucifixus der Vorderseite entspricht auf der Rückseite der sitzende Weltenrichter, seine Wundmale zeigend; in den drei oberen Kreuzenden ist auf ersterer eine Darstellung dreier Evangelisten, auf der

<sup>1)</sup> Siegel des Abts oval; unter einem gothischen Baldachin eine stehende Abtsfigur, mit der Rechten den Stab, mit der Linken ein Buch haltend; zu beiden Seiten unter kleinerem Baldachin je ein unkenntliches Figürchen. Unter der Abtsfigur das Wappen: in gespaltentem Schild rechts ein Schlüssel (Attribut des Petrus, Patrons der Abtei), links ein Abtsstab. Siegel der Stadt zwei Rundthürme mit Thor dazwischen; über dem Thor ein Schildchen mit einem Kreuz.

Rückseite die von Engeln mit Rosen; unmittelbar unter dem Weltenrichter eine Darstellung der Auferstehung, repräsentirt von vier Personen, von welchen der Verfasser die hinteren zwei als Adam und Eva deutet und auf die Höllensfahrt bezieht, — der einzige Punkt, welcher zweifelhaft und fraglich erscheint. Die unteren Kreuzenden beider Seiten sind dem Stifter und der Stifterin eingeräumt, welche die Inschrift Gottfried und Anna benennt, wie der Verfasser erweist, nicht Gottfried von Fürstenberg und Anna von Tausel, sondern wohl ein Gottfried von Staufeu, deren Burg in der Nähe, und seiner Gemahlin. Später am unteren Kreuzende angebrachte Soluten tragen die Statuetten von Maria und Johannes. Der Verfasser widmet dem auf den ersten Blick abschreckenden Bildwerk eine äußerst genaue Untersuchung unter Beziehung reichen kunsthistorischen Materials und weist ihm seine Stelle an um 1200; entstanden mag es sein in Constanz. —

Führer durch die ehemalige Cisterzienserabtei Wettingen beim Therkurort Baden (Schweiz). Von Dr. Hans Lehmann (mit 10 Tafeln und Originalinitialen und Bignetten). Narau, Verlag der Casino-Gesellschaft Baden 1894. 88 S.

Jede Monographie über ein hervorragendes Baudenkmal und eine wichtigere Kunststätte aus alter Zeit ist zu begrüßen, wenn sie solid gearbeitet ist. Mag sie zunächst auch, wie die vorliegende, mehr ein praktisches Interesse verfolgen und Besuchern als Führer dienen wollen, sie ist immer auch ein werthvoller Beitrag für die Kunstgeschichte, deren bisherige Urtheile durch solche Einzelarbeiten vertieft, ergänzt, corrigirt und sichergestellt werden. Der Verfasser hat ein kleines aber inhaltreiches Büchlein der Cisterzienserabtei Mariä Stella oder Wettingen in der Schweiz gewidmet und bezeichnet dasselbe als Vorläufer eines umfangreichen Werkes über dieselbe, auf welches man sich nur freuen kann. In seiner Sprache und mit großer Pietät orientirt der Verfasser zuerst im allgemeinen über den Cisterzienserorden, gibt dann in Regestenform die Daten aus der Geschichte genannten Klosters und macht hierauf den kundigen Führer durch die Klosterbauten, namentlich die Kirche, welche trotz vielfacher Veränderungen die ursprüngliche Anlage von 1294 bewahrt hat. Länger verweilt er bei den 182 Glasgemälden aus fünf Jahrhunderten (1290—1626), welche im Kreuzgang gesammelt sind, Schenkungen eigener und befreundeter Aebte und Conventualen, der 13 alten Orte, von Landvögten, Städten und einzelnen Bürgern. Sie werden sorgfältig registrirt, beschrieben, zum Theil auch im Bild vorgeführt. Ebenso die Chorstühle vom Anfang des 17. Jahrhunderts, eines der schönsten Renaissancewerke dieser Art. Der Führer verdient wärmste Empfehlung. —

Hiezu eine Kunstbeilage:

Die romanische Kirche in Hohenberg bei Ellwangen.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,

für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 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 Einzahlung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1895.

## Gedanken über Raphaels Cäcilia.

Von Professor Keppler.

Es gibt Werke der Kunst, bei deren erstem Anblick blitzartig die Erkenntniß in uns aufleuchtet, daß wir einer Großthat der Kunst, dem Werke eines Genies gegenüberstehen. Und wieder gibt es andere, welche keineswegs schon beim ersten Anschauen großen Eindruck auf uns machen, sondern erst bei längerer Betrachtung und hingebendem Studium die Blüthenkelche ihrer Schönheit entfalten und unserem Geist ihre Geheimnisse offenbaren.

Raphaels Cäcilia gehört zweifellos in die erste Klasse. Niemand, der einigermaßen ein kunstliebendes und kunstgeübtes Auge hat, wird beim ersten Blick auf dieses Gemälde ein anderes Gefühl haben, als daß hier ein genialer Meister, eine höhere Offenbarung der religiösen Kunst in seinen Gesichtskreis tritt.

Aber es wäre nun doch sehr verfehlt, würde man es bei diesem ersten, vielleicht mächtigen und überwältigenden, doch immerhin noch vagen und unklaren Eindruck bewenden lassen und nach Damenweise oder nach Art der Ungebildeten mit dem Ausruf: schön, herrlich, großartig seine Betrachtung des Bildes abschließen. Das unbestimmte Gefühl, der allgemeine Eindruck muß zum Urtheil geklärt werden. Wir müssen uns Rechenschaft zu geben suchen, worin denn die Größe und Bedeutung des Werkes liegt, inwiefern und in was sich Geist und Hand des genialen Künstlers verräth, wo das Geheimniß der Unsterblichkeit des Werkes liegt und der mächtigen Wirkung, welche seit Jahrhunderten von ihm ausströmt und dem Niemand sich entziehen kann, der in seine Nähe kommt. Wir dürfen nicht nur mit dem leiblichen Auge die Schönheiten des Bildes

abweiden, sondern müssen mit Geist und Seele uns in dasselbe vertiefen, mit ihm reben und es befragen, hinter der sinnlichen Hülle die Seele suchen, Schleier um Schleier heben, bis wir zur Idee des Bildes vorgebrungen sind und sie zurückverfolgt haben in den erfinderischen und schöpferischen Geist des Meisters. Das erst heißt wahrhaft die Kunst genießen und so erst wird ein Kunstwerk zu unserem unverlierbaren geistigen Eigenthum.

Unterziehen wir uns dieser lohnenden und erfrischenden Arbeit. Das Gemälde, in dessen Schönheiten wir uns vertiefen wollen, wurde 1516 von Raphael in Rom vollendet und in der Kapelle der hl. Cäcilia, einer Seitenkapelle der dreischiffigen gothischen Kirche S. Giovanni in Monte in Bologna aufgestellt als Altarbild. Es ist 7¼ Fuß hoch, 4½ Fuß breit und ursprünglich auf Holz gemalt. Im Jahr 1798 wurde es wie so viele Kunstschätze Italiens nach Paris verschleppt, dort 1803 durch den Maler Hacquin von Holz auf Leinwand übertragen und grausam restauriert; 1815 durfte es nach Bologna zurückkehren, aber nicht mehr an seinen ursprünglichen Standort. Vielmehr wurde es aufs neue gereinigt, von einigen Uebermalungen Hacquins befreit und in der Gemälbefammlung untergebracht, deren Perle es nun bildet. Trotz vieler Umbilden, welche es erlitten, ist das Gemälde doch leidlich erhalten; schwer gelitten hat freilich die Farbenharmonie, namentlich in den oberen Theilen; sie ist ihrer größten Feinheiten und zartesten Wirkungen verlustig gegangen. Es wurden viele Copien gefertigt, von welchen aber keine das Original auch nur entfernt erreicht; die beste ist die von Guido Reni, jetzt Altarbild der zweiten Kapelle rechts in S. Luigi de' francesi in Rom; eine zweite in

Museum zu Dresden wird Dionigi Calvaert aus Antwerpen (gest. 1619) zugeschrieben; eine dritte in der Pinakothek in München stammt aus Bologna. Von dem Stiche Marc-Antonios werden wir nachher sprechen.<sup>1)</sup> Die in der Kunstbeilage enthaltene Wiedergabe kann natürlich nur eine sehr unvollkommene Vorstellung von der Composition ermitteln, aber immerhin der Besprechung einigermaßen als Grundlage dienen.

Was gibt uns das Bild zu schauen? Aehnlich wie Raphaels Verkürung oder Disputa oder Madonna von Foligno vertheilt sich auch das Cäcilienbild in zwei Regionen oder Sphären, eine irdische und eine überirdische. Oben öffnet sich der Himmel und im vollen Sonnenlicht himmlischer Glorie erscheint ein Sängerkhor, der auf den Wolken sich mit seinen Notenhäften niedergelassen hat, sechs Engel, nicht in schwerer Körperlichkeit durchgebildet, sondern visionär verschwebend und verwehend. Von da geht alles Licht und Leben des ganzen Bildes aus; man sieht es förmlich von oben herniederfluthen und herniederthauen, auf die fünf Gestalten, welche unten stehen.

Cäcilia in ihrer Mitte zieht zuerst den Blick auf sich. Eine überaus liebliche, jungfräuliche Gestalt, in anmutigster Stellung und fürstlich reicher Gewandung. Die ganze Seele hat sich bei ihr aus dem Körper ins Antlitz und ins Auge zurückgezogen, welches voll inneren Glückes und ganz in Seligkeit getaucht sich nach oben wendet und sich babet in den Harmonien, welche von oben herabwogen. Sie ist in Vision und Ekstase der Wirklichkeit entrückt, nur mehr Aug und Ohr für eine andere Welt. Eine Empfindung von unendlicher Tiefe und Stärke beseelt ihr Antlitz; aber keine Unruhe des Affekts flackert in ihrem Auge, zittert in ihrem Gesicht, zuckt durch ihren Körper; vielmehr ist es ein Gefühl vollbefriedigter Seligkeit, welches Gestalt, Gesicht und Auge in unbewegliche Ruhe bannt, die Glieder löst, alle Regung und alles Bewußtsein des irdischen Daseins aufhebt. Unbewußt und

<sup>1)</sup> Crowe und Cavalcaselle, Raphael, sein Leben und seine Werke. Uebersetzung von E. Albenhofen, Leipzig 1883. II. 289 ff.

nur mehr mechanisch halten die Hände die kleine Orgel, welche sie eben gespielt, welche aber mit den Armen sich abwärts geneigt hat, so daß einige ihrer Pfeifen sich gelöst haben und im nächsten Augenblick zu Boden fallen werden.

Gleich ihr hat die Welt und die Umgebung vollständig vergessen der hl. Paulus zu ihrer Rechten. Aber seine Gestalt, ungewein wuchtig und imposant, ein Bild höchster geistiger und körperlicher Kraft, bildet im übrigen den stärksten Contrast zu ihr. Die linke Hand, welche zusammengefaltete Blätter umschließt, stützt sich auf das blanke Schwert, und auf der Hand und dem Schwertknäuf ruht der Ellbogen des rechten Armes. Das mächtige Haupt mit dem dichten Haarschmuck und den scharf charakterisirten Gesichtszügen senkt sich und schmiegt sich in die rechte Hand; das Auge ist halb geschlossen. Während Cäcilien Antlitz ganz nach oben gewendet ist und gleich einer verschlossenen Blume die Düfte ihrer süßen Empfindungen, als Echo der himmlischen Musik emporsendet, ist das Gemüth Pauli in sich gesammelt und verschlossen. Auch er steht ganz unter dem Banne und Zauber der Engelsgesänge, aber er lauscht dem Widerhall derselben in seiner tiefsten Seele und verarbeitet die Gefühle und Gedanken, welche sie in ihm wecken, in tiefster Brust. Was kein Auge gesehen, kein Ohr gehört, in keines Menschen Herz eingegangen ist, das hat auch ihn der Erde völlig entrückt, aber mit der Energie des Mannes und des Denkers hat er die gewaltige Erschütterung, welche es in ihm hervorrief, bewältigt und er überläßt sich nun einem abgrundtiefen Sinnen und Träumen.

Ganz anders die Gestalt der hl. Magdalena, welche rechts das Bild abschließt. Sie ist voll Bewegung und äußeren Lebens. Im Eilschritt der Freude eilt sie herbei, ihr kostbares Nardengefäß mit beiden Händen vor sich tragend. Auch ihr haben die himmlischen Weisen das Herz mit Wonne erfüllt, aber ihre Freude drängt nach außen, sie braucht Zeugen, sie will sich andern mittheilen, und so schaut sie aus dem Bild heraus auf die Beschauer und ladet die Erdenpilger ein zum Mitgenuß des Concertes. Freuet euch mit mir, so mahnt ihr seelenvolles sprechendes Auge,

da auch ihr gerade recht kommt, diese seligen Augenblicke mitzuerleben, und öffnet der himmlischen Offenbarung Aug und Ohr und Herz.

Zu beiden Seiten Cäcilien stehen etwas rückwärts St. Johannes der Evangelist und St. Augustin. Letzteren hat man auch schon für St. Petrus oder St. Petronius, den Patron von Bologna angesehen; aber das kleine Engelnchen in der Krümmung des Bischofsstabes wird als ein Attribut betrachtet werden dürfen, das auf Augustinus weist. Auch sie zeigen sich in tiefster innerer Bewegung, und auch ihre Bewegung ist derart, daß sie das Bedürfnis nach Rundgebung, Austausch und Mittheilung hat. So pflegen sie miteinander heimliche Zwiesprache mit flüsternder Stimme oder in der stummberechten Sprache der Mienen. Der Seher von Patmos ist ganz Hörer geworden und ist ganz trunken von den himmlischen Harmonien. Sein schwachtender Blick, seine halbgeöffneten Lippen, sein im Uebermaß der Freude fast schmerzlich bewegtes Antlitz, sein hochklopfendes Herz, welches den Strom der Wonne kaum mehr fassen kann, und dessen ungestümem Pochen die auf die Brust gelegte Hand Einhalt gebieten muß, strömen gegen Augustinus die ganze Fülle der Lust und Seligkeit aus. Der heilige Bischof gibt diesem Affekt verständnisvoll und mitfühlend Echo; aber seine Freude ist viel ruhiger und sanfter gestimmt. Seine feste, aufrechte Haltung, das feine Lächeln im geistvollen Greisenantlitz, das klar und fest auf Johannes gerichtete Auge offenbaren eine Freude, welche auch über ihren eigenen Höhegrad erstaunt und verwundert ist, welche aber sich klar ist über ihre Quelle und Heimat, welche durch tiefes Wissen, scharfes Denken und reiche innere Erfahrung zur Ruhe gekommen und gemeinsamer Besitz des Gefühl's und der Erkenntnis geworden ist.

Wir sind nun von Person zu Person gegangen und haben mit jeder einzelnen uns bekannt gemacht. Jetzt ist es nöthig, den Blick wieder auf das Ganze zu richten und die Composition als Ganzes zu prüfen und zu würdigen. Sie erträgt die genaueste und schärfste Kritik. Als vollendetes Meisterwerk bewährt sie sich einmal durch die vollkommene geistige

Einheit und Geschlossenheit, welche das Ganze in allen seinen Theilen derart durchwaltet und beherrscht, daß man nicht einen Zug entfernen, nicht einen hinzufügen könnte, ohne die Gesamtwirkung zu stören. Diese einheitliche Idee und Stimmung verbindet nicht bloß aufs innigste die fünf Heiligengestalten unter sich und mit der Engelgruppe in den Wolken, sie erstreckt ihre Herrschaft auch über alles sekundäre Beiwerk. Das letztere erscheint aufs äußerste beschränkt und das Wenige, was Aufnahme gefunden hat, ist keine leere und willkürliche Zuthat, sondern hat seine bestimmte Rolle und Funktion, seinen Zweck und seine Bedeutung fürs Ganze. Der Boden, auf welchem die Gestalten stehen, die Landschaft, welche hinter ihnen sich verliert und verbämmert, soll den irdischen Schauplatz des Ereignisses mehr andeuten, als umständlich schildern. Keine großartige Naturumgebung; keine Architektur, welche den Blick auf sich und von der Hauptsache abziehen würde; kein Blumenstreu zu den Füßen der Heiligen; keine lieblichen Landschaftsscenen im Hintergrund; bloß einige Quadratmeter gewöhnlichsten, harten Erdenbodens und einige zwischen den Gestalten hindurch kaum sichtbaren Höhenzüge mit wenig Baumwuchs und Gebäulichkeiten, in weite Ferne gerückt; gerade nur so viel Naturstaffage, als absolut nothwendig ist, um den beteiligten Personen einen Standpunkt zu geben und um die von oben stuhenden Harmonien sanft erklingen zu lassen. Außerdem bloß noch zu Füßen der hl. Cäcilia ein ungeordneter Haufen von Musikinstrumenten, von Giovanni da Udine gemalt: Geige, Triangel, Flöthen, Pauken, Cymbeln und Becken. Aber sie am wenigsten sind leeres Beiwerk. Ihnen ist eine große Aufgabe zugetheilt; sie müssen kräftig mithelfen, die Grundidee des Bildes klar zu machen, die Herrlichkeit der himmlischen Musik zur Anschauung zu bringen, da dem Maler die Mittel fehlen, sie ad aures zu demonstrieren. Wie können sie das? Sie liegen klanglos am Boden; ja der Geige sind alle Saiten jäh zersprungen und an einer der Pauken ist das Fell durchlöchert. Verächtlich weggeworfen, verstümmt und verstümmt, legen sie laut und brastisch das Bekenntniß ab, daß menschliche Musik

völlig unfähig ist, mit der himmlischen irgend- wie sich zu messen, sich neben und nach ihr noch hören zu lassen. Dieses Bekennniß wird durch die Heilige selbst noch bekräftigt, indem sie demüthig ihre Orgel senkt und ihr Schweigen gebietet, sich überwunden gibt und die gänzliche Ohnmacht ihrer Kunst eingesteht. Außer diesen Musikinstrumenten wäre nur noch der zwischen Paulus und Johannes auf dem geschlossenen Buch stehende Adler zu erwähnen. Aber er ist nicht bloß an seinem Platz und in seinem Recht als Attribut des Evangelisten; auch er nimmt soweit bei einem Thier möglich ist inneren Antheil am Vorgang; auch er hört die himmlische Musik und wiewohl er, seiner Rolle entsprechend, ruhig und unbeweglich zu Füßen seines Herrn steht, gibt er doch durch Hebung seiner Schwingen und durch seinen flammenden Blick Zeugniß von der Macht, welche auch auf ihn diese überirdischen Töne ausüben.

Die Einheit des Bildes geht soweit, daß Ein einziger Affect als geistige Potenz waltet und die ganze Gruppe beseelt. Damit sind dem Künstler die Grenzen überaus eng gezogen und er kann nicht Affect gegen Affect auspielen, in Contrast treten, gegenseitig sich zudramatischer Wirkung zu hinreißendem Eindruck steigern lassen. Er bleibt eingeschränkt auf die kurze Scala eines einzigen Gefühls und kann nur mit den graden Unterschieden, Contrasten, die auf dieser Scala liegen, rechnen und arbeiten, den Affect in seinen Nuancen und Aeußerungen in den einzelnen Gestalten und Gesichtern variiren. Das ist ein Virtuosenpiel auf Einer Saite der Violine; aber wenn dabei durchaus kein erkünsteltes Virtuosenhum sich spreizt, wenn das Spiel natürlich, kraftvoll und melodisch bleibt, so ist das der Gipfel der Kunst. Raphael hat ihn erstiegen. Mit einer psychologischen Wahrheit und Kraft ohne gleichen verfolgt er den Affect der Freude durch alle fünf Gestalten hindurch, gibt ihm in jeder ein anderes Gesicht, eine andere Sprache und Klangfarbe. Jedes dieser fünf einander so nahe gerückten Gesichter nimmt eine andere Linie jener Scala ein, repräsentirt einen andern Grad und eine andere Art der allen gemeinsamen, von

oben quellenden seligen Freude: Paulus die ins tief erschütterte Innere gestohene und hier alles Denken, Wissen, Wollen, Fühlen und Sein in sich ziehende, Cäcilia die in wunschlosem Glück, völliger Selbstaufgebung und Selbsthingebung nach oben flammende, Augustinus die in Klarheit des Geistes sich selbst erfassende, durch das Denken geklärte und durch das Denken verklärende, Johannes die aus weichem und offenem Herzen nach außen wallende, Magdalena die ruhige und beruhigende, anderen sich mittheilende und andere zum Genuß einladende.

Und wenn wir nun weiter beachten, wie nicht bloß eine Vielheit von Affekten, sondern auch jedes eigentliche Thun und Geschehen ausgeschlossen ist, so müssen wir vollends über die geniale Kunst staunen, welche in so enggezogenen Rahmen, in so schmales, schlichtes Bett eine solche Fülle und einen solchen Strom von Leben, Bewegung, Abwechslung einzuordnen und zu leiten vermag. Alle fünf Gestalten stehen in Ruhe da, aber jede unterscheidet sich wesentlich von der andern in Stellung, Haltung, Wendung, im Mienenspiel und geistigem Ausdruck, im Fluß und Wurf der Gewandung. Und alle zusammen ergeben ein Spiel der Linien, Formen, Mienen, Gefühle und Farben, welches selbst volle Musik ist, ein irdisches und sichtbargewordenes Echo der himmlischen Harmonien. Namentlich das Farbenconcert war vielleicht auf keinem Gemälde Raphaels so reich und rein gestimmt, wie auf diesem, und noch jetzt klingt es durch alle Schädigung und Uebermalung hindurch dem wohnig in die Seele, welcher das Glück hat, vor dem Original selige Augenblicke zu verleben. Welch ein mächtiger Zusammenklang des lichtgesättigten, goldbrokatenen Gewandes der Cäcilia mit dem flammendrothen, grüngefütterten Kleid des hl. Paulus und der blauen und violetten Gewandung der hl. Magdalena, und wie sanft melodisch sind diese starken Grundfarben vermittelt durch die milden Zwischentöne der hinteren Figuren, des Bodens, der Landschaft, der Instrumente, übergeleitet in das Azurblau des Himmels und in das Meer blendenden Lichtes, in welches die Engel getaucht sind. Die Farbenstimmung steht mit der Affectstimmung



und mit dem idealen Gehalt und Zweck der Composition in wunderbarem Einklang und breitet über das Ganze eine Atmosphäre seliger, lichtgefättigter, von reichstem Leben durchwogter Ruhe.

Aber immer noch haften wir mehr nur an der Oberfläche; wir müssen in seine Gedankentiefen hinabsteigen. Zuvor scheint es aber nützlich, darauf hinzuweisen, daß die Composition, wie sie jetzt vor unserem Auge steht, so sehr sie den Eindruck einer plötzlichen Inspiration eines Werkes aus Einem Guß und erstem Wurf machen mag, doch nicht mit einemmal geworden, sondern allmählig entstanden ist. In Marc-Antons gewandter Stichel hat uns einen fertigen Entwurf für die Composition übermittelt, und wir sind höchlichst erstaunt, bei Vergleichung dieses Entwurfs mit der endgiltigen Ausführung die bedeutsamsten und durchgreifendsten Veränderungen zu finden.<sup>1)</sup> In der gestochenen Skizze zeigt Cäcilia nicht diese hinreißend rasche und lebhaft e Wendung des Hauptes nach oben noch den starken Augenaufschlag; das Antlitz ist nach links gewandt und mehr dem Beschauer zugekehrt. Dagegen schaut in der Skizze Magdalena, welche ganz seitlich und im Profil gegeben ist, mit ekstatischem Blick zum Himmel, während sie im Gemälde zwischen den heiligen Gestalten und dem Zuschauer vermittelt. Paulus blickt in der Skizze ruhig vor sich hin, Johannes aus dem Bilde heraus, ersterer in stillen Sinnen, letzterer in sanftem Träumen; im Gemälde hat das Auge, das Denken und Fühlen des Paulus sich ganz ins Innere geschlagen und Johannes hat, außer sich vor Bewunderung und Glücksempfindung, den Drang, sich gegen jemand auszusprechen. In der Skizze senkt Augustinus das mit der Mitra bedeckte Haupt auf ein Buch; in der Ausführung ist Mitra und Buch verschwunden und hat der Heilige sich mit Johannes in Verkehr gesetzt. Endlich sehen wir in der Skizze die obere Engelgruppe realkörperlich ausgebildet und auf verschiedenen Instrumenten, Geige, Triangel, Harfe, Musik machend, nicht ohne mit einiger Neugier auf die unteren

Gestalten herabzuschauen; im Gemälde ist die Gruppe visionär und in verschwimmenden Umrissen gegeben und sie pflegt nur doch Eine, die höchste und geistigste Art der Musik, den Gesang.

Alle diese Veränderungen bedeuten eine zwischen Entwurf und Ausführung liegende ungemaine Vertiefung des Gedankeninhalts und seelischen Gehalts der Composition, eine Steigerung der Affekte, eine Verschärfung der individuellen Unterschiede, einen Fortschritt in der Concentrirung des Ganzen. Da Marc-Antons Stich uns heute noch vor Augen demonstriert, mit welcher Ueberlegung, mit welchem Aufgebot psychologischer und künstlerischer Kraft Raphael gerade diese Composition durchgearbeitet hat, so haben wir ihr gegenüber doppelt das Recht und die Pflicht, nach der Leitidee und dem beselenden Hauptgedanken zu fragen und nicht zu ruhen, bis wir denselben klar und bestimmt erfaßt haben.

Die Entstehungsgeschichte des Bildes gibt hiebei einige objektive Anhaltspunkte. Meloni erzählt, die fromme Bologneserin, die selige Elena Duglioli Dall' Olio sei im Oktober 1513 durch eine Offenbarung dazu bestimmt worden, der hl. Cäcilia in der Kirche San Giovanni in Monte eine Kapelle zu stiften. Einer ihrer Verwandten, Antonio Pucci ging ihr bei diesem frommen Vorhaben an die Hand und als sein Onkel, der neue creirte Cardinal Lorenzo Pucci, ein Freund Raphaels, den Papst Leo X. auf seinen Zug nach Bologna begleitete, veranlaßte ihn Antonio, bei Raphael das Altarbild für die Kapelle zu bestellen. Die himmlische Inspiration der Stifterin, deren Grab noch in genannter Kapelle gezeigt wird, mag dem Meister den Gedanken eingegeben haben, seine ganze Composition in die höhere Beleuchtung einer Vision zu rücken und mit unmittelbar vom Himmel kommenden Strömen von Licht und Musik zu überfluthen.

Nun wird über den Cardinal Pucci im Tagebuch eines Zeitgenossen, Paris de' Grassi,<sup>1)</sup> uns weiter berichtet, derselbe sei sehr schlecht musikalisch gewesen, so daß, wenn er in der Sixtina das Amt sang, das Cardinalskollegium Mühe hatte das Lachen zu unterdrücken; auf eines seiner

<sup>1)</sup> Bei Muntz, Raphaël, sa vie, son oeuvre et son temps (Paris 1881) p. 544 ff. finden sich der Stich und die Composition einander gegenübergestellt.

<sup>1)</sup> Diarium III, 161. 713. 743.

Nemter habe er einen sechsmonatlichen Unterricht genommen, um besser zu singen. Aus diesen Personalnotizen wollen Crowe und Cavalcajelle die ganze Erklärung des Bildes ableiten. Zuvörderst sei klar, warum der Kardinal gerade ein Cäcilienbild bestellt habe; wahrscheinlich habe er in seinen musikalischen Nöthen seine Zuflucht genommen zu dieser Heiligen. Aber abgesehen davon, daß das letztere bloße Vermutung ist, bedarf ja die Wahl des Gegenstands gar keiner besonderen Erklärung; es ist klar, daß das Altargemälde einer Cäcilienkapelle bloß dieser Heiligen gewidmet sein konnte. Es erkläre sich ferner, warum gerade ein Hofstaat von vier Heiligen Cäcilia umgebe, denn der Kardinal habe in Rom den Titel Santi quattro gehabt. Damit könnte aber höchstens die Vierzahl motivirt werden, nicht die Wahl gerade dieser vier Heiligen; denn die Santi quattro sind nicht unsere vier Heiligen, sondern die Quatuor Coronati. Das ganze Bild würde nach den genannten Forschern nur den Gedanken ausführen, daß alle Künste menschlicher Musik vergeblich seien und nur der Himmel allein dem Kardinal Pucci die Gabe verleihen könne, welche die Natur ihm bisher versagt habe. Diese Erklärung ist solcher Forscher und eines solchen Bildes ganz unwürdig. Sie ist sowohl gesucht und verkünstelt, als platt, niedrig und ungenügend. Es ist wahrhaftig nicht abzusehen, was die am Boden liegenden Instrumente mit dem schlechten Gehör des Kardinals zu schaffen haben sollen; man wird doch nicht etwa versucht haben, mit Pauken, Becken, Cymbeln und Triangel den musikalischen Sinn des Kardinals zu wecken. Ebenso wenig kann der himmlische Chor und sein irdisches Auditorium auf die Hebung des physischen Gebrechens des Kardinals Bezug haben.

Die Idee des Bildes muß höher sein und tiefer liegen. In ihrer Deutung sind die Raphaelforscher aber durchaus nicht einig, außer etwa in dem einen Punkt, daß die Tendenz des Bildes eine Verherrlichung der Musik sei, und zwar der himmlischen, in ihrer siegreichen Superiorität über die irdische. Eine tiefsinnige und fein durchgeführte Gregese hat der

Italiener Giovanni Franciosi gegeben.<sup>1)</sup> Cäcilia, die Vertreterin der Musik, der ersten und ursprünglichsten aller schönen Künste, werde dem Denker Raphael zur Repräsentantin der Kunst überhaupt, und zwar der durch das Christenthum erneuerten und wiedergeborenen Kunst. In den vier Nebengestalten aber habe derselbe die vier Hauptbedingungen und obersten Kräfte der Kunst symbolisiren wollen: in Magdalena die Unterscheidung der Schönheit, in Augustinus die Wissenschaft, in Paulus den Glauben, in Johannes die Liebe. Endlich sei der Gürtel, der sich um die Lenden und das Prachtgewand Cäcilien legt, ein symbolischer Hinweis auf den Schmerz oder die Weisheit des Leidens als Quell der Schönheit der Kunst.<sup>2)</sup> Diese Erklärung hat den Fehler, daß sie zu schön und geistreich ist; es wohnt ihr viele Feinsinnigkeit inne, aber wenig überzeugende Kraft. Daß der Musik ohne weiteres und ohne alle Anhaltspunkte im Bilde selbst die Kunst überhaupt substituirt wird, ist eine willkürliche Eigenmächtigkeit, und die Auffassung der Heiligen als Personifikationen der Hauptkräfte und Haupteigenschaften der Kunst ist dürftig motivirt; den Gürtel Cäcilien auf den Schmerz und seine Bedeutung für die Kunst zu beziehen, ist vollends eine gar zu sublimen Allegorie.

Wir werden eine andere Deutung zu suchen haben, welche mehr aus dem Bilde selber sich ergibt und nicht soviel in dasselbe einträgt. Wir wollen unsere Auffassung in bündigen, klaren Sätzen aussprechen und dann am Bilde als richtiger weisen. Die Idee des Bildes ist diese: Die Musik ist eine erhabene, seelenerfreuende Kunst, aber, weil eben menschliche Kunst, auch nur endlich und unvollkommen; der Vorzug und Triumph der heiligen, religiösen, dem Lob Gottes obliegenden Musik aber ist, daß sie die Seele himmelwärts hebt und ihr einen

<sup>1)</sup> La Cecilia Raffaelsca. Pensieri dell' Avv. Giovanni Franciosi, Prof. delle Lettere Italiane. Modena, 1872 p. 43—55.

<sup>2)</sup> Franciosi hätte hier citiren können die dritte Antiphon der ersten Nocturn im Offizium der Heiligen: *cilicio Caecilia membra domabat, Deum gemitibus exoribat*

<sup>1)</sup> a. a. D. S. II, 301 f.

Vorgeschmack und Vorgenuß der himmlischen Freude zu vermitteln vermag; die Glorie des Himmels ist die vollkommene Musik und Harmonie, welche alles Sehnen und Ahnen des Menschenherzens stillt und erfüllt, die Unschuld, die Buße, die Liebe, den Glauben, das Wissen krönt, das Denken, Fühlen, Begehren und Streben in Ruhe legt und bloß mehr einen Affekt bestehen läßt und ewig nährt: den der vollkommenen Freude.

Darüber kann kein Zweifel sein: Raphael wollte die hl. Cäcilia darstellen als Repräsentantin und Patronin der heiligen Musik, während die bisherige Kunst sie als standhafte Martyrin verherrlicht hatte.<sup>1)</sup> Beziehungen zwischen ihr und der Musik leitete man ab aus dem Bericht der Legende, wonach sie bei ihrer Vermählung mit Valerianus unter der rauhenden Hochzeitsmusik in ihrem Herzen Gott allein gesungen und gefleht habe, Gott möge Herz und Leib ihr unbestraft bewahren, damit sie nicht zu Schanden werde.<sup>2)</sup>

Aber wie seltsam ist diese Vertreterin und Schutzheilige der Musik im Raphael'schen Gemälde dargestellt! Sie musiciert nicht, wie in so vielen anderen Darstellungen, sie spielt nicht, sie singt nicht, —

<sup>1)</sup> Eine Reihe älterer und späterer Cäcilienbilder (über die Darstellung in der von de Rossi wieder entdeckten Cäciliengruft in der Paskirkrypta und im Concha-Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna vergl. Kraus, Real-Encyclopädie Art. Cäcilia I, 186 ff.), die Wandmalereien aus dem 12. oder 13. Jahrhundert in S. Cäcilia in Rom (Seroux d'Alincourt, Peintures I Tafel 84), Francesco Francia's Fresken in der Cäcilienkirche in Bologna, die Malereien in der jetzt verfallenen Villa Magliana vor der Porta Portese in Rom, Luka Signorelli's Cäcilienbild in Città del Castello, ferner die Bilder von Dominichino, Carlo Dolce, Rubens und die neueren von Delaroché, Ary Scheffer, Johann Scheffer von Leonhardshof — finden sich zusammengestellt in dem Aufsatz von Ernst Förster: Santa Cecilia in Westermann's Illustrierten Monatsheften Bd. 52, 1882 S. 192—209.

<sup>2)</sup> „Cum esset symphonia instrumentorum, illa in corde suo soli Deo decantabat.“ „Cantantibus organis Caecilia virgo in corde suo soli Deo decantabat dicens: fiat domine cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar.“

sie schweigt und klanglos schweigt die Orgel, welche ihre Hände nicht so fast halten, als vielmehr hinabgleiten lassen zu den übrigen am Boden liegenden Instrumenten, die außer Dienst gesetzt, ja theilweise unbrauchbar geworden sind.

Gerade hierin aber liegt der geniale Gedanke der Komposition. Eben mit ihrem Schweigen verkündigt Cäcilia berebt und laut den Triumph der heiligen Musik. Das durch ihr Schweigen und das Schweigen der Instrumente aller irdischen und menschlichen, auch der religiösen Musik ausgesetzte *testimonium paupertatis* weist zugleich hin auf deren höchsten Reichtum und höchste Kraft. Inwiefern? Eben noch hat die Heilige, begleitet von ihrer Orgel, das Lob Gottes gesungen; da mit einem Mal hat sich der Himmel geöffnet, ein himmlischer Chor nimmt ihre Melodien auf und setzt ihr Lied fort, und wie die ersten Töne von oben kommen, schließt sich alsbald der Mund der Heiligen und ihre Orgel verstummt. Die heilige Musik schweigt, — aber sie schweigt erst, nachdem sie Großes vollbracht, nachdem sie ein Wunder gewirkt. Sie hat durch ihre Klänge und ihre Melodien, welche zugleich Gebete sind, den Himmel geöffnet; sie hat Ohr und Herz erschlossen für die Gesänge der Engel; sie hat dies Echo vom Himmel herabgelockt. Und eben das ist ihr schönster Triumph, daß sie aus den Disharmonien der Welt und des Lebens heraus auf eine Höhe erhebt, von der man in's gelobte Land schauen und an der Pforte des Himmels ewigen Harmonien lauschen kann. Die heilige Musik, weil eben auch Erdenkunst und Menschenkunst, vermag unmittelbar, von sich aus solche Freude und Beseeligung nicht zu gewähren; aber mittelbar kann sie es; weil, wann sie auf den Schwingen ihrer Töne und ihrer reinen Absichten zu ihrer Heimat aufschwebt und die Seele dorthin erhebt, sie in ihr ein so jesselsprengendes Heimweh und eine so wolkendurchbringende Sehnsucht weckt, daß über ihr sich der Himmel öffnet und einen Tropfen Glorie auf sie herabthauen läßt.

Welch unbeschreibliche und unfassbare Seligkeit sie damit der Seele vermittelt, das lesen wir angeschrieben im Antlitz der fünf Gestalten. Die Frage, warum Raphael

der hl. Cäcilia gerade diese vier Heiligen heigibt, ist wohl zunächst einfach dahin zu beantworten, daß die Besteller des Bildes gerade diese Heiligen ausgewählt haben. Aber ein Raphael konnte sich nicht damit begnügen, sie bloß äußerlich in sein Gemälde hereinzunehmen, oder irgend eine lockere psychologische oder ästhetische Verbindung zwischen ihnen und der Hauptgestalt herzustellen. Er verarbeitet den Auftrag der Besteller, das ihm gestellte Thema, zu einem geschlossenen Organismus, zu einer geistigen Einheit. Er individualisirt die ihm bezeichneten Personen zu Vertretern nicht bloß des männlichen und weiblichen Geschlechts, sondern auch der verschiedenen Altersstufen und verschiedener geistiger und seelischer Qualitäten und Potenzen. Cäcilia und Johannes repräsentiren die Jugend, Magdalena und Paulus das reife Vollalter, Augustinus das Greisenalter; Cäcilia die Unschuld, Magdalena die Buße, Paulus den Glauben, Johannes die Liebe, Augustinus die Gelehrsamkeit und Wissenschaft. Alle fünf aber vereinigen sich zu dem gemeinsamen Zeugniß, daß die himmlische Glorie, in deren Freudenphäre sie die heilige Musik emporgehoben hat, allbeseeligend und allbefriedigend ist, die Unterschiede des Alters und Geschlechtes aufhebt, der Buße bittere Nöthen und herbess Leben in Freuden endet, den Glauben in Schauen verwandelt, die Liebe vollendet und an's Ziel führt, das Sündenwerk menschlichen Wissens zu lichtreichster Klarheit ergänzt, der Unschuld die den reinen Herzen verheißene Seligkeit vermittelt.

In dieser großartigen Idee und in der Art und Form ihrer Durchführung und Einkleidung liegt der unsterbliche Werth des Bildes, — sein religiöses und sein künstlerischer. Der eine wie der andere weist ihm seinen Platz an unmittelbar neben der Verkörperung und der Sixtina. Jene Idee ist eine durchaus religiöse, und da kein Zug im Bilde ihr widerstreitet oder sie trübt oder ihr fernsteht, da die Natur nirgends im Bilde um ihrer selbst willen da ist oder zur bloßen Augenweide, nirgends den Blick von der Idee auf sich ablenkt, da vielmehr die Form ganz in der Idee aufgeht und bis auf das kleinste Detail hinaus von ihr beherrscht ist und

ihr dient, so kann dem Gemälde das Prädikat eines wahrhaft religiösen Kunstwerkes nicht vorenthalten werden.

Als solches wirkt es erbauend und belehrend, ja es ist eine eindringliche und ergreifende Predigt über Wesen, Zweck und Werth der heiligen Musik, eine Predigt und ernste Mahnung vor allem für die, welche die heilige Musik pflegen. Sie werden ermahnt, nicht zu vergessen, daß auch diese Musik bloß Mittel ist zum Zweck, daß sie nach dem Vorbild ihrer heiligen Patronin Blick und Ohr nach oben gerichtet halten soll, daß sie ihr Höchstes dann erreicht, wenn sie sich selbst vergessen macht, die Seele himmelwärts hebt und höhere Harmonien, als sie anzustimmen vermag, in der Seele wiederklingen läßt, wenn sie das Herz der Gnade öffnet, welche selbst nichts anderes ist als ein Tropfen der Glorie der anderen Welt, wenn sie den Glauben fortbildet zu stauendem Betrachten, die Flamme der Liebe nährt und höher treibt, das Wissen verklärt, die Buße verjüßt.

Die unsterbliche künstlerische Bedeutung des Bildes wird uns aber vollends klar, wenn wir beachten, wie hier die Malerei einen Bund eingeht mit einer anderen Kunst, der Musik. Man kann füglich sagen: nie hat eine Kunst die andere so ueidlos, so verständnißvoll, so schwesterlich-liebreich verherrlicht und so ihr gehuldigt, wie hier die Malerei der Musik huldigt. Hier steigert die Malerei, welche an sich nur durch Farben und Formen zum Auge zu sprechen vermag, ihr Vermögen über sich selbst hinaus, sie eignet sich die Kräfte der Musik an, entlehnt ihre Sprache, geht ganz in sie ein, ja fast über, — nicht um sich zur Geltung zu bringen, sondern um die Schwesterkunst zu verherrlichen. Die Malerei wird, ohne unkünstlerisch die ihr gesetzten Grenzen zu überschreiten, selbst zur Musik, malt Töne und Melodien und läßt sie im Ohr und in der Seele wiederklingen. Der „philosophirende Maler“, wie die Zeitgenossen Raphael nannten, wird hier zum musicirenden.

Angesichts unserer unvollkommenen Reproduktion könnte leicht die vorstehende Schilderung und Würdigung in den Schein enthusiastischer Uebertreibung kommen; wer aber das Glück hat, das Original selbst

zu sehen, wird erkennen und eingestehen, daß diese wie jede Schilderung hinter der Wahrheit noch beträchtlich zurückbleibt. In dem Saale, welcher in der Pinakothek zu Bologna der Cäcilia eingeräumt ist, sind rings an den Wänden zahlreiche Reproduktionen des Bildes zu sehen. Keine einzige befriedigt ganz, nicht einmal die guten Kupferstiche eines Mauro Gandolfo, oder des Franzosen Lajevre, oder des Engländer's N. Strange. Bei vielen sieht man mit Befremden und Wehmuth, daß sie namentlich die Hauptgestalt, besonders das zum Himmel gewendete Antlitz der hl. Cäcilia vollständig verfehlt und verdorben haben. Als vollendetsten Stich anerkennt A. Springer <sup>1)</sup> den von dem Düsseldorfer Joseph Kohlschein im Jahre 1880 fertiggestellten und veröffentlichten. „Kohlschein hat die Raphael'sche Weise vollkommen getroffen, den Charakter des Originals mit feinem Auge belauscht und mit sicherer Hand wiedergegeben. Kein fremdartiger Zug hat sich in die Zeichnung eingemischt, keine Abweichung von dem Urbild stört die Betrachtung. Die visionäre Stimmung tritt uns auch aus dem Kupferstich klar entgegen, die intensive Farbewirkung macht sich auch in dem Nachbild geltend. Markig sind die Schatten, leuchtend die hellen Parthien. Namentlich über die Gestalt der hl. Cäcilia erscheint ein Schimmer ergossen, welcher uns unmittelbar in die Gegenwart des Originals versetzt.“ —

### Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfarrer Dezel in St. Christina.

(Fortsetzung.)

Eine Hauptbedingung einer gelungenen Restauration ist immer die stilgemäße Harmonie und, soweit es sich dabei um Farben handelt, die Stimmung der polychromirten Theile des Einbaues und der Ausstattung zu der Architektur und Malerei der ganzen Kirche. Die architektonische Ausstattung der Tetzinger Stadtpfarrkirche ist nun freilich in dem Münchner sog. romanischen Stile erbaut. Es mußte daher in der

<sup>1)</sup> Im Neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Kunst und Wissenschaft. Herausgegeben von W. Lang. 10. Jahrgang. 1880. 2. Bd. S. 709—712.

Polychromirung der Altäre u. s. w. der ächte Stil der spätromanischen Periode, wie er bei der Ausmalung der Kirche selbst angewendet wurde, Platz greifen. Alle diese Arbeiten sind vom Meister Martin mit demselben Geschick und Fleiß, mit derselben Stilkenntniß und Sorgfalt, reich in Farben und Gold gefaßt worden, womit er die Wände und besonders die Holzdecke der Kirche dekorativ ausgeführt hat. Ihre Erscheinung ist jetzt eine solche, daß sie sich durch die Gegensätze der Farbe — Blaugrün auf Dunkelviolett und Roth auf Grün und Blau — und durch ihre reiche Vergoldung hinlänglich plastisch abheben und doch dem Ganzen sich harmonisch einfügen. Nur der Hochaltar mußte wegen der Dunkelheit des Chores eine andere Polychromirung erhalten: er ist in ziemlich stark rothem Tone gefaßt, aber ganz reich mit Gold ornamentirt und wirkt so in die fernsten Theile der Kirche.

So steht das Gotteshaus in Tetznaug vor unserem Auge als ein Meisterwerk von herrlicher Polychromie. Diese große Zahl der schönsten Motive aus der romanischen Ornamentik, dieser ruhige, harmonische Farbenton, der nirgends schreiend aus dem Ganzen heraustritt, diese äußerst wirkungsvoll angebrachte Vergoldung, die der Farbe Leben und Lebendigkeit einhaucht, machen das Ganze zu einem polychromen Kunstwerk, das das Gemüth des Beters zu heben, zu erfreuen und in die richtige Stimmung zu versetzen im Stande ist.

Nun aber eine andere Frage. Es sind in unserem „Archiv“ vom vorigen Jahre (1894, Nr. 3—7) bemerkenswerthe Aufsätze über „Die Bemalung unserer Kirchen“ von sachkundiger Feder erschienen, mit deren Hauptsätzen wir vollständig einverstanden sind. Es sind dort zuerst die eigentlichen Gesetze aufgeführt, welche die Architektur der monumentalen Malerei auflegt, dann aber ist gesagt, es gebe überdies noch „Gesetze der Not, Gesetze der Klugheit, Gesetze der Erfahrung“, welchen die monumentale Malerei sich ebenfalls nicht entziehen dürfe.

Was nun die eigentlichen, dort zuerst aufgeführten Grundsätze der monumentalen Malerei betrifft, wird jeder Sachverständige sofort erkennen, daß hier in Tetznaug „die architektonische Malerei nicht bloß nach

malerischen Gesetzen, sondern auch nach den Gesetzen der Architektur sich gerichtet hat“, daß hier ein intimer Bund zwischen Architektur und Malerei wirklich geschlossen ist und daß der Stil des Baues maßgebend war für den Stil der Malerei. Freilich mußte hier bei einem so eigenartig romanischen Bau die Malerei auch der Architektur nachhelfen, mußte viele Schwächen derselben mit der Macht der Farbe verdecken, mußte überhaupt mit dekorativen Ornamenten vielfach bessernd, ausgleichend und forrigierend eingreifen. Es konnte hier deshalb bloß ein wirklicher, auf dem Gebiete der Kirchenmalerei ganz erprobter Meister am Platze sein, ein Dekorationsmaler, der sich in die Architektur vollständig eingelebt, der eine architektonische Schulung genossen und der seinen Bemalungsplan der Architektur organisch einzugliedern im Stande war.

Auch das zweite Prinzip, wornach die monumentale Malerei Flachmalerei sein soll, ist in Letztang durchaus beachtet worden; die architektonischen Gliederungen, die gemalten Säulen, Rippen, Gewölbe u. s. w. sind nur rein malerisch und konventionell behandelt; sie sind nur in leichten Konturen und Flachmalerei angedeutet.

Wie steht es nun aber mit den Gesetzen der Noth, der Klugheit und Erfahrung? Sind auch diese in Letztang beobachtet? Ist hier nicht des Guten zu viel geschehen, indem der Reichthum der Ornamente ein zu großer und der eintönigen Flächen es zu wenig sind? Wenn man die Skizzen betrachtet, namentlich ohne den eigenthümlichen Bau der Kirche selbst gesehen zu haben, könnte der erste Eindruck ein solcher sein. Eine Skizze, je mehr sie in's Detail ausgearbeitet ist, erscheint ja regelmäßig reicher, als die ausgeführte Arbeit, weil die einzelnen Motive und Ornamente in gedrängtem Raume bei einander stehen und so gleichsam alle zusammen auf einmal sich dem Auge aufdrängen. Es ergab sich bei der Ausführung von selbst, daß manches Ornament koloristisch verändert, manches weggelassen, manches auch durch einfacheres ersetzt wurde. Auch der tüchtigste Meister wird ja bei der sorgfältigsten entworfenen Skizze manches bei der Ausführung zu ändern in die Lage kommen. Und so ist es auch in Letztang

gegangen: es mußte dem Meister hierin eine gewisse Freiheit gelassen werden, wenn sich nicht die Schablone zeigen sollte. Wir vermögen nemlich dem Projekte („Archiv“ S. 30) nicht zuzustimmen: „Das Beste wäre, in jeder Diözese Einen ganz erprobten Maler aufzustellen, der für die ganze Diözese die Pläne für Kirchenbemalungen zu fertigen hätte.“ Daß ein besserer Meister für einen minder tüchtigen die Skizzen entwerfe, je nach Beschaffenheit des Baues auch die Technik bestimme und unter Umständen sogar die Ausführung der Arbeit überwache, halten auch wir für angezeigt und wünschenswerth, daß aber Einer das thue für die ganze Diözese, könnte für Fortbestand und Weiterführung unserer kirchlichen Kunst gefährlich werden. Hoffentlich stehen uns mehrere Maler zur Verfügung, die eine richtige Skizze zu entwerfen und auch einem einfachen, schlichten Bau ein ebenfalls einfaches, aber künstlerisches Farbengewand zu geben im Stande sind.

Nun aber noch die Frage der Haltbarkeit. Mit Recht wird darauf hingewiesen, daß so viele neugemalte Kirchen bald wieder in Folge von Feuchtigkeit oder Nichthaltbarkeit der Farben künstlerisch ruiniert werden, ja ihren Farbenglanz völlig verlieren. Beides ist aber in der Letztanger Stadtpfarrkirche nicht zu befürchten: einmal haben wir hier einen völlig trockenen Backsteinbau vor uns, der nur einige feuchte Stellen da aufzuweisen hat, wo der Neubau der linken Eborwand an den Thurm geschah, welchem Uebel aber entgegen gewirkt wurde. Was aber das ganze Holzwerk in dieser Kirche betrifft, — und das bildete bei weitem den größern Theil der zu bemalenden Fläche — so könnte hier auf Jahrhunderte garantiert werden, da diese Bemalung ja mit Oelfarbe geschehen muß. Oelfarbe auf Holz, richtig behandelt, ist aber in gedeckten Räumen fast unverwüsthlich. Die in dieser Weise polychromirten und schon oben genannten Holzdecken von Hildesheim, Halberstadt u. s. w. reichen alle mit ihren Bemalungen bis in die Blütezeit der romanischen Periode hinauf und sind bis auf unsere Tage erhalten geblieben. Was aber die Bemalung der Mauerflächen anlangt, so kommt es hier ganz darauf an,

welches technische Verfahren eingeschlagen wird. Es war in den vorigen Jahrzehnten fast allgemein üblich, daß man mit Leimfarben auf die Wände gemalt hat. Mischt man nun aber viel Leim unter die Farbe, so springt sie leicht auf, blättert sich und fällt ab; nimmt man wenig Leim, so wird die Farbe ungenügend gebunden und alle Töne entfärben sich. Bei raschem Temperaturwechsel aber, wo jede Kirche wenigstens vorübergehend feucht wird, löst sich der Leim mehr oder weniger auf, die Farbe ist dann ohne Bindemittel und verschwindet bei trockenem Wetter im Staube, beim Schwitzen der Kirche aber läuft sie als eine schmutzige Bräse an den Wänden herab.

Eine solche technische Behandlung ist aber in Letztang nicht angewendet worden. Bei der Bemalung der Wandflächen wurde hier das Bindemittel der Farben aus Kalkmilch und Del hergestellt, eine Technik, welche sich bis jetzt als die dauerhafteste bewährt hat. Ist eine frische Tünche ganz getrocknet, so überstreicht man bei diesem Verfahren eine Partie der Wandfläche mit abgerahmter, mittelst Wasser verdünnter süßer Milch, wodurch der Grund für Annahme der Farbe empfänglicher gemacht wird. Auf die so präparierte Wand wird gemalt, so lange sie von der Milch noch feucht ist. Die Farben werden zubereitet, zunächst die Grundfarben, indem man die betreffende Farbe in entsprechendem Maße mit in Wasser aufgelöstem Kalk mischt, bis der rechte Ton erzielt ist.

Die so vor 15 Jahren behandelte Klosterkirche in Mehrevaun zeigt noch keine Spur von Zerstörung, sondern die großartige Farbenharmonie steht noch, wie sie die Meister geschaffen, in völliger Unverfehrtheit und ungebrochener Kraft vor unsern Augen. Leider daß in Folge sogenannter gedeckter Gläser in den Fenstern das Licht meistens ein so ungünstiges ist, daß das wirkliche Bild der Ausmalung dieser Kirche nicht zu seinem Rechte kommt. Durch in ihrem Tone richtig angewendete Kathedralverglasung ließe sich hier leicht abhelfen!

Mit der Frage der Haltbarkeit unserer ausgemalten Kirchen ist auf's innigste verbunden die Frage der Reinlichkeit

und Ventilation, eine Frage, die freilich ein eigenes, aber langes Kapitel für sich erforderte. Nur das eine sei bemerkt: wenn eine Kirche durchgehends restaurirt ist, wenn man neue, kostspielige Altäre angeschafft, wenn Kanzel, Chorgestühl, Orgel, überhaupt alle innere Einrichtung neu dasteht, wenn die Kirche dekorativ und figural ausgemalt ist und zudem noch ein schöner, ornamentreicher Bodenbelag aus Mettlacher oder Singiger Steingutplatten das Ganze abschließt, findet man an vielen Orten, daß dann bezüglich der Reinhaltung der Kirche lediglich gar nichts weiter geschieht, als daß „herkömmlicher Weise“ alle Samstag der Boden der Kirche aufgewischt oder ausgekehrt wird, — ob in der Woche Kasualgottesdienst stattfindet oder nicht, oder ob vielleicht hunderte von Schulkindern bei schlechter Witterung Massen von Schmutz in die Kirche hineingetragen haben. In fünf bis sechs Jahren ist natürlich alles mit Staub bedeckt, in zehn Jahren sehen die plastischen Figuren aus, wie ein Wanderer zur Winterzeit, wenn große Schneeflocken vom Himmel fallen, — nur die Farbe ist verschieden, aber nicht zu Gunsten der Bilder; da hat dann die Farbe „nachgedunkelt“, die Vergoldung „nachgelassen“. Denken wir uns dazu noch den Mangel aller und jeder Ventilation, so daß nach einem Fest- oder Kasualgottesdienst noch Nachmittags 3 oder 4 Uhr die Weihrauchwolken in der Kirche stehen, aber nicht lieblichen Wohlgeruch verbreitend, sondern in jene giftige Atmosphäre verwandelt, welche jenen eigenthümlich modrigen Kirchengengeruch erzeugt, der den Besucher sofort beim Eintritt anwidert. Müssen da nicht auch Farben und Vergoldung an Wänden und Plafonds ersticken und zu Grunde gehen! Ferner, in wie manchen Kirchen kommt es vor, daß Jahre und Jahre lang nicht daran gedacht wird, den ganzen Kirchenboden, namentlich auch unter der Stuhlung, einmal gründlich aufzuwaschen. In wie vielen Kirchen geschieht dies alle Jahre auch nur einmal? Eine diesbezügliche Statistik wäre interessant, für manchen rector ecclesiae vielleicht auch genant.

(Fortsetzung folgt.)

**Literatur.**

Die Bauhätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und der Wessobrunner Stuccatoren. Von Dr. Georg Hager, k. Conservator am bayerischen Nationalmuseum. Mit 16 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. München 1894. 328 S.

Die Bau- und Kunstdenkmale des Klosters Steingaden. Von demselben. Mit 1 Tafel. München 1893. 56 S.

In beiden überaus verdienstlichen Monographien jammelt der Verfasser mit großem Fleiß alle in Archiven und alten Schriftwerken niedergelegten historischen und kunsthistorischen Notizen und alle noch erhaltenen oder in den Quellen aufgeführten Kunstdenkmäler der Klöster Wessobrunn und Steingaden in Bayern. Er weckt damit den Wunsch, daß nach und nach alle wichtigeren Klöster in diesem Sinn bearbeitet werden möchten, daß es ihm selber vergönnt sein möge, noch viele andere bayerische Klöster ähnlich monographisch zu behandeln und daß namentlich auch in Württemberg sich Kräfte finden möchten, welche dem Andenken unserer großen Klöster denselben Dienst erweisen. Hager's Arbeiten können dabei als musterghltige Vorbilder durchaus empfohlen werden; namentlich ist aus ihnen zu lernen, wie die archivalische Forschung mit der Erforschung der erhaltenen Kunstdenkmale Hand in Hand zu gehen hat und beide sich gegenseitig stützen und ergänzen können. In der ersten, namentlich aber in der zweiten Schrift fällt für die Geschichte des romanischen Stiles in Deutschland kostbares Material ab. Die Schrift über das Kloster Wessobrunn aber erlangt erhöhte Bedeutung durch die eingehende Darstellung der Wessobrunner Stuccatorenschule, welche im 17. und 18. Jahrhundert wirkte und eine ungeheure Zahl von Barock- und Zopfskirchen mit Schmuck verjah, so namentlich auch in Württemberg die Klosterkirchen von Obermarchthal, Friedrichshafen, Weissenau, Weingarten, Neresheim, Ochsenhausen, Sickingen und die Kirche von Steinhäusen. Hager bringt zum ersten Mal Klarheit in Wesen, Formwelt, Vorbilder, Stilwandlungen, Urheber und Meister dieser Spätkunst. — Die obigen Schriften können, soweit der Vorrat reicht, von dem historischen Verein von Oberbayern in München bezogen werden.

Das schöne Werk des Herrn Hofphotographen Heinrich Schuler in Heilbronn, welches den berühmten Hochaltar der dortigen St. Kilianskirche in tadellosen photographischen Reproduktionen vorführt, hat neuerdings eine sehr werthvolle Bereicherung durch drei weitere Tafeln erfahren. Wir haben dieses Werk im Archiv 1891 S. 58 besprochen. Nunmehr ist es dem genannten Meister gelungen, auch von dem Crucifixus und den Heiligengestalten der oberen Krönung des Altars vorzügliche Aufnahmen zu machen und so erstmals eine klare

Anschauung dieser, Skulpturen zu vermitteln, welche bisher des sehr hohen Standortes wegen nicht die Würdigung gefunden haben, welche sie nach ihrem künstlerischen Werth verdienen. Als ein Werk ersten Ranges erscheint namentlich das Crucifixbild, dem deshalb zwei dieser Tafeln gewidmet sind; die eine gibt das ganze, die andere das Haupt in vergrößertem Maßstab. Aus diesen Nachbildungen ist zu ersehen, daß das Kreuzbild sich der nicht kleinen Zahl von herrlichen, meist lebensgroßen und überlebensgroßen Crucifixen aus der spätgotischen Periode der schwäbischen und der benachbarten Schulen in allen Ehren einreihet. Von den bekannteren übrigen unterscheidet es sich charakteristisch dadurch, daß es den Heiland nicht darstellt im Moment der Agonie, oder des letzten Todesrufes: „es ist vollbracht“, oder des Schmerzensrufes: „mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen“, oder des Sterbegebetes: „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist“, — sondern im Momente unmittelbar nach dem Vercheiden. Ueber das edelgeformte Antlitz mit den geschlossenen Augen ist die Ruhe des Todes, der Friede und die Weihe des Sieges ausgegossen, während gleichzeitig noch der Schmerz des Leidens und des Kampfes nachzittert. Herr Schuler ist wärmstens zu beglückwünschen, daß es ihm mit Ueberwindung aller durch die bedeutende Höhe des Standortes gegebenen Schwierigkeiten gelungen ist, dieses nach technischer Durchführung wie nach tiefer Befeehlung und Durchgeistigung gleich vollendete Meisterwerk erstmals dem Auge näher zu bringen und so vorzüglich wiederzugeben; nichts stört den Genuß des Kunstwerkes, als die über das Bild, namentlich das Antlitz gelagerte derbe Oelfarbkruuste, welche aber natürlich vor der Ausnahme nicht entfernt werden konnte.

**Annonce.**

**Neuer Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung in Kempten.**

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.

**Knoblauch, Martin, Das Notwendigste über die kirchliche Paramentenstickerei,** sofern sie eine Ausübung von Kunst und Kunsthandwerk ist. Ein Handbüchlein für den hochw. Clerus sowie für klösterliche Zünftute, Stickerien und Zeichner. Mit vierzehn Lichtdruckbildern. 8°. 120 S. Preis brosch. M. 3.20, in ganz Leinw. gebd. M. 4.—

Hiezu als Kunstbeilage:  
Eine Abbildung der hl. Cäcilia von Raphael.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 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, Frsch. 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.

1895.

## Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfarrer Dezel in St. Christina.

(Fortsetzung.)

Tausende von Mark würden für die Kirchenpflegen erspart und Tausende von Kunstwerken auf Jahrhunderte hinaus erhalten werden, wenn nach Neueinrichtung oder Renovirung einer Kirchenausstattung folgendes zu beachten strengste Pflicht wäre: man lasse durch einen Dekorationsmaler — nicht durch den Mesner oder einen Schreiner — alle 2 oder 3 Jahre die Altäre, Chorstühle, Kanzel u. s. w. von Staub und Spinnengewebe gründlich reinigen, sämtliche Bilder trocken abreiben, fehlende Farben und Vergoldungen ergänzen, durch Feuchtigkeit oder andere Mißstände verdorbene Stellen an Wänden ausbessern, man suche mit einem Worte die kirchlichen Kunstwerke, die man mit so großen Kosten hergestellt, auch zu erhalten. Das geschieht aber nicht dadurch, daß man sie jetzt, nachdem sie fertig aus dem Atelier aufgestellt sind, einfach ihrem Schicksal überläßt.

Damit nehmen wir von der restaurirten Stadtpfarrkirche zu Letztgang Abschied, versichert, daß hier gewiß alle Anstalten getroffen sind, um das geräumige Gotteshaus möglichst lange in seinem jetzigen herrlich neuen Gewande zu sichern.

### 2. Berg bei Friedrichshafen.

Wir bleiben im gleichen Landkapitel Letztgang und besuchen die dem hl. Nikolaus geweihte, in prächtiger Lage auf dem Gipfel des Berges, 65 Meter über dem schwäbischen Meere, stehende Kirche in Berg bei Friedrichshafen. Diese kleinere Pfarrkirche, die nach Angabe der Pfarrchronik „mutmaßlich 1520 erbaut“ ist, wurde im Jahre 1785 „auf Kosten der Domkustodie erweitert, 1837, weil sehr

banfällig, mit 7000 Gulden gründlich erneuert; im Jahre 1863 ist sodann die westliche Giebelseite an Thurm und Kirche radikal reparirt und die ganze Kirche und der Thurm mit Kalkanstrich versehen worden.“ Bezüglich der innern Renovirung wurde 1855 mit dem architektonisch minderwerthigen Hochaltar begonnen, indem derselbe durch Maler Rist von Fronhofen eine totale Reparatur, Marmorirung und Vergoldung für 243 Gulden erfahren hat. Die letzte Renovation geschah, indem 1880 der Chor einen neuen Bodenbelag mit Mettlacher Platten erhielt und von Maler S. von Wangen ausgemalt wurde, — aber wie!

Da mit der Zeit namentlich das Schiff der Kirche ziemlich erneuerungsbedürftig ausah, wurde eine durchgreifende Renovation desselben geplant und im Verlaufe des vorigen Sommers durchgeführt. Nachdem Wände und Plafond ihrer frühern Tünche entledigt, Schadhafte ausgebessert und ein Gerüste erstellt worden war, begann man zuerst mit der dekorativen Ausschmückung der Kirche und zwar mit Kalkfarbe. Die Arbeit wurde dem Dekorationsmaler Traub in Zwiefalten übertragen und erhielt derselbe für Ausmalung des Schiffes, für Renovation der Kanzel, der Beichtstühle und des Orgelgehäuses 800 M. Daß für eine solche Summe der Künstler sich nur großer Einfachheit bescheiden konnte, war selbstverständlich und auch im Wunsche der leitenden Faktoren gelegen. Die ganze polychrome Behandlung besteht darin, daß wir unten am Sockel einen stark braunen Ton sahen, den ein Mäander von dem ähnlich leichteren Wandton trennt. Doch dürfte dieser Wandton noch leichter gehalten sein, wenn die Eichenholzaltäre noch besser, als es in Wirklichkeit geschieht, sich von ihm ab-

heben sollten. Ganz geschmackvoll ist die Decke behandelt als eine reichere Umrahmung eines größeren Gemäldes. Wenn wir noch der wenigen Ornamente in den Fensterleibungen und der reichern im Chorbogen mit den Symbolen der sieben heiligen Sakramente gedenken, ist die ganze Dekorationsmalerei damit richtig geschildert, wenn gesagt wird, sie trage einen einfachen, aber würdigen Charakter.

Die Hauptzierden des Schiffes sollten aber ein größeres Plafondgemälde und zwei neue Seitenaltäre bilden. Ersteres, „den neugeborenen Weltheiland,“ angebetet von den Hirten und den heiligen drei Königen, darstellend, ist von dem Kunstmaler Bonifatius Locher in München, gebürtig aus Winterreute, O. Biberach, ausgeführt, von demselben Meister, welcher die herrlichen, schon früher in unserm Archiv photographisch reproduzierten Deckenbilder in Stafflangen gemalt hat. Locher hat das Original eigens für die Kirche in Haunstein bei Augsburg komponiert und hier in Berg auf den Rat unseres Kunstvereins in etwas kleinerem Maßstabe wiederholt; auf diese Weise kam die Pfarrgemeinde in Berg um billigen Preis — das Bild kostete 800 Mark — in den Besitz eines eigentlichen und wirklichen Kunstwerkes, das sie hoch schätzen darf. Die ganze Komposition gliedert sich, wenn wir das Bild näher betrachten wollen, in vier Gruppen. Den Mittelpunkt des mehr in die Breite als in die Höhe angelegten Bildes nimmt die schöne Gruppe der heiligen Familie ein, die sich unter dem von Säulen getragenen Vordache der Herberge befindet und vom Scheine des mystischen Sternes beleuchtet wird. Wir haben so in dieser Weihnachtsdarstellung zugleich ein eigentliches und rechtes Bild der heiligen Familie, das ja in unsern Tagen mit gutem Rechte in so vielen katholischen Kirchen angebracht wird. Ueber dieser Mittelgruppe schweben oben in einer lichte Wolke eingehüllt leibliche Engelgestalten, die ihr „gloria in excelsis“ singen. Die Seite rechts von der heiligen Familie nehmen die von morgenländischer Pracht umgebenen, den Adel großer Seelen widerspiegelnden heiligen Magier ein, von denen zwei knieend ihre Geschenke darbringen, während die schwarze Gestalt

des Dritten noch in ehrfurchtsvoller Haltung stehend des Augenblickes harret, wo auch er Gelegenheit findet, seine Gabe vor dem Christkinde niederzulegen. Von der rechten Seite sind soeben auch in den armen Stall zu Bethlehern die frommen Hirten eingetreten; ehrfurchtsvolle Verwunderung und gläubige Anbetung zeigt schon ihre äußere Haltung. Die Komposition ist ziemlich streng symmetrisch durchgeführt und doch ist wieder jede einzelne der fünfzehn Figuren für sich und in ihrer Anordnung zum Ganzen am richtigen Platze, nirgends erhalten wir von einer Figur den Eindruck, als wäre sie nur zur Staffage oder als Lückenbüßer hingestellt. Ein feierlicher Zug geht durch das Ganze, erhöht noch durch den Ernst der Farbengebung, die das Bild zu einem für ein Gotteshaus würdigen, erhebenden und eigentlichen Kunstwerk macht.

Die beiden Seitenaltäre sowie die Kommunionbank sind im Renaissancestil aus Eichenholz gefertigt und kommen aus dem Atelier des Bildhauers M. Schlichter in Ravensburg. Beide Altäre sind fleißig und sauber ausgeführt, einfach im Aufbau und dem entsprechend auch, da nur 3000 Mark für beide ausgesetzt waren, nicht überladen mit Gold und Ornamenten; ihre Wirkung ist gleichwohl eine künstlerisch gute. Der linke Altar mit einem Tabernakel für die Charwoche zeigt in seiner Mittelnische das Bild der Immaculata in reicher Fassung und guter Drapierung der Gewänder, zu beiden Seiten die Heiligen Elisabeth und Anna. Weniger angesprochen als die beiden letzteren tüchtig durchgeführten Figürchen hat uns der Kopf der heiligen Jungfrau. Der rechte Seitenaltar hat zum Hauptgegenstand den heiligen Sebastian, er ist als jugendlicher Krieger, fast ganz gekleidet, an einen Baum gebunden und senkt sterbend sein Haupt. Die Figur ist gut durchmodelliert und macht in ihrer von der alltäglichen Darstellung etwas abweichenden Auffassung einen günstigen Eindruck. Das gleiche Lob verdienen die beiden Nebenfiguren St. Wendelin und St. Aloysius. Die obern Abschlüsse der Altäre haben in kleinern Nischen die zwei Medaillons mit den Brustbildern der heiligsten Herzen Jesu und Mariä.

Erwähnen wir schließlich noch die Renovierung der architektonisch nicht un schönen Kanzel, der Emporbrüstung und des Orgelgehäuses, die sich in ihren Farbentönen ebenfalls gut dem Ganzen eingliedern, so muß man anerkennen, daß die opferwilligen Beiträge des Herrn Pfarrers Meisen und seiner Parochianen gut angelegt sind. Das weithin sichtbare, im Angesichte der großartigen Alpenwelt und des schönen Bodensees und seiner Umgebung prachtvoll gelegene Kirchlein hat nun, besonders wenn einmal auch der Chor dem Schiffe entsprechend hergestellt sein wird, eine Ausstattung, die auch zum innern Besuche einladet.

### 3. Unter schwarzach, N. Waldsee.

Die dem heiligen Gallus geweihte Kirche zu Unterswarzach war ursprünglich ein gothischer Bau: noch ist aus dieser Zeit der mit einfachen Maßwerkfenstern versehene, polygon geschlossene Chor vorhanden, dessen Gewölbe aber in der Zopfzeit ruinirt wurde. Das Langhaus mit seinen beiden schmalen, unglücklich behandelten Nebenschiffen ist im Jahre 1861 neugebaut und zwar so, daß der gewaltige gothische Thurm an der Westfassade in das Schiff hereingezogen wurde. Das Langhaus hat in seinem Verhältnis zur Breite und Länge eine ungewöhnliche Höhe, welche im Mittelschiff durch flache Deckenabteilungen, in den Seitenschiffen aber durch schiefe Abdachungen begrenzt wird. Die Kirche war, wohl in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, mit drei einfachen, in ihren architektonischen Verhältnissen nicht übel angelegten Zopfaltären ausgestattet, wozu unnöthiger Weise in den Jahren 1861 und 1884 zwei neue gothische Seitenaltäre kamen.

Im Frühjahr 1893 faßte der Stiftungsrath den Beschluß, die Kirche restauriren zu lassen und wurde vorerst Bildhauer Mez in Gebrazhofen beauftragt, Vorschläge und Pläne für die Ausmalung der Kirche zu machen. Die gutgezeichneten und farbenharmonisch gehaltenen Entwürfe projektirten eine reiche dekorative Ausmalung sowohl der Wände als des Plafonds; für die Decke des Schiffes waren zudem noch figurale Darstellungen vorgesehen, welche auf Blech gemalt und dann am Plafond befestigt werden sollten.

Der Ueberschlag für diese Art der Ausmalung allein schon wäre auf 6390 Mark gekommen, eine Summe aber, welche bei der Absicht, die ganze Kirche restauriren zu lassen, nicht zur Verfügung stand. Herr Pfarrer Niedmüller legte nun die Pläne einem Mitgliede des Ausschusses unseres Diözesan-Kunstvereins vor und kam man nach Einsichtnahme der Kirche selbst und nach eingehender Beratung zu dem Entschlusse, für die ganze Ausmalung der Kirche 2500 Mark anzusetzen, womit sich auch der Kirchenstiftungsrat einverstanden erklärte. Es sollte, besonders auch da der Plafond des Schiffes von so ganz ungewöhnlicher Höhe ist und daher bildliche Darstellungen nicht recht zur Wirkung kommen könnten, von solchen ganz abgesehen werden; dann konnten, unbeschadet des Ganzen, auch manche Dekorationsmotive reduziert oder ganz weggelassen werden. Schließlich sollte eine billigere Herstellung noch dadurch erzielt werden, daß weniger mit Oel- und mehr mit Kalkfarben gemalt werde. Dieser stark reduzierte Plan, der im März 1894 auch die Genehmigung des Bischöflichen Ordinariates erhielt, kam nun zur Ausführung und wurde von dem Dekorationsmaler Selg aus dem Mez'schen Atelier sammt einigen Gehilfen im Mai dieses Jahres die Arbeit begonnen und Ende September fertig gestellt.

Die Kirche bietet jetzt in ihrer neuen, wenn auch einfachen Ausmalung einen ganz freundlichen Anblick; die Töne des Plafonds und der Wände sind warm gehalten, die dekorativen Ornamente korrekt gezeichnet und lebhaft in ihrem Farben spiel und eine wohlthuende Farbenharmonie gibt dem Ganzen einen einheitlichen Charakter. Nachdem der Hochaltar noch einen neuen Tabernakel aus dem Atelier von Mez (1200 Mark) erhalten, sämtliche andern Altäre und Kanzel gereinigt und teilweise frisch vergoldet und gefaßt worden sind, stimmt auch diese innere Einrichtung zum Ganzen.

In den polygon geschlossenen Chor der Kirche wurden auch vier neue Fenster eingesetzt; die zwei an der Südseite, welche im Schiffe der Kirche nicht sichtbar sind, erhielten gemalte Dessins (Grisailles) mit ebenfalls gemalten, buntfarbigen Vorbürden;

die beiden Fenster zu Seiten des Hochaltars wurden mit bildlichen Darstellungen ausgestattet; das linke zeigt den Englischen Gruß, das rechte die Anbetung der heiligen drei Könige. Sie stammen aus der Glasmalerei von Fr. C. Gnant in München, sind streng stilistisch durchgeführt und ganz im Charakter der alten monumentalen Glasmalerei gehalten.

Wenn noch vollends der schadhafte Kirchenboden durch einen aus Mettlacher oder Sinziger Platten ersetzt und auch die Kirchenstühle, — aber mit Beibehaltung der alten, interessanten, um 1600 entstandenen Doeken, — erneuert sein werden, so wird auch die Kirche in Unterschwarzach zu den würdigeren Gotteshäusern unserer Diözese zu zählen sein. (Fortsetzung folgt.)

### Der Doppelchor am Bamberger Dom.

Von Professor Dr. Heinrich Weber.

Bekanntlich haben mehrere romanische Kirchen in Deutschland, die Kathedralen zu Mainz, Worms, Augsburg, Bambern u. c. einen dem Hauptchor, welcher in der Regel die östliche Richtung hat, gegenüberstehenden Westchor, bisweilen ebenfalls mit einer Abßis und einer eigenen Krypta. Zu diesen romanischen Bauten gehört auch der Bamberger Dom, welcher alle diese Eigenthümlichkeiten hat, nur mit der seltenen Ausnahme, daß der Westchor von Anfang an der Hauptchor war und daß folglich diesem Westchor ein Querschiff vorgelegt ist. Doch nicht diese Eigenthümlichkeit soll uns beschäftigen, sondern die Frage nach dem Grund und dem Zwecke der Doppelchoranlage.

Von den Kunstschriststellern werden sehr verschiedene Gründe für diese Bauweise angegeben. Boisseree (Geschichte und Beschreibung des Doms zu Köln) findet darin eine Erinnerung an die Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem, wo die Grabrotunde gleichsam einen zweiten Chor im Gegensatz zu dem Chor der Basilika bildet. Diese Anlage sollte nach seiner Annahme in den Doppelchören versinnbildet werden. Zur Erinnerung an den Tod des Heilands wurde im westlichen Chor der Abendgottesdienst gehalten und in der Charwoche dort das heilige Grab aufgestellt.

Dieser Grund ist sicher zu weit herge-

holt. Warum findet sich diese Bauweise, ganz seltene Ausnahmen abgerechnet, nur in Deutschland, während doch Bischöfe aller europäischen Länder die Grabkirche in Jerusalem gesehen hatten? Allerdings hatte Günther, der fünfte Bischof von Bamberg, eine Pilgerfahrt ins heilige Land gemacht (Annal. Altah. ad ann. 1065), aber der Dom hatte schon bei seiner ersten Anlage zwei Krypten, also auch zwei Chöre gehabt (Thietmari chron. ad ann. 1002).

Noch weniger läßt sich diese Erscheinung erklären aus rein ästhetischen Gründen, daß nämlich die Doppelchöre aus der Trennung eines Kuppelbaues, welcher durch das Langhaus aneinander gehalten wird, entstanden seien. Die kirchliche Aesthetik ist stets den praktischen Forderungen der Liturgie untergeordnet (vergl. Springer, die Baukunst des christlichen Mittelalters. Bonn 1854, S. 57).

Eine solche Forderung trat aber allerdings hervor, wenn mit dem Stift oder Kloster eine Pfarrei verbunden war. Dann diente, wie es bei der alten Stiftskirche zu St. Gallen der Fall war, der eine Chor ausschließlich für den klösterlichen Chordienst, der andere zum Gottesdienst für die dem Kloster anvertraute Pfarrgemeinde (Jakob, die Kunst im Dienste der Kirche. 3. Aufl. Landshut 1880, S. 41, Note 5).

Aber auch dieser Grund bestand für den Bamberger Dom nicht, da mit demselben, wenigstens in späterer Zeit, nur die Seelsorge für die Dienstboten der auf dem Domberg wohnenden Kanoniker verbunden war. Für diese von einem Domvikar verwaltete St. Veits-Pfarrei bestand ein Altar im Querschiff.

Als weiterer Erklärungsgrund wird angegeben, daß die Kirche zwei Patrone hatte oder zwei heilige Leiber besaß, besonders wenn für dieselben auch zwei Krypten vorhanden waren (Jakob a. a. O.).

Der erste Grund kann für Bamberg Geltung haben. Zwar werden bei der Gründung und in den ersten Jahren des Bestandes des Bisthums die Patrone der Kathedrale sehr schwankend angegeben; im Mai 1007 die hl. Jungfrau und der hl. Petrus; im Juni desselben Jahres nur der hl. Petrus; die Stiftungsurkunde vom 1. November dieses Jahres lautet:

in honorem sanctae genitricis Mariae sanctorumque Apostolorum Petri et Pauli, nec non martyrum Kyliani atque Glorii. Von 1018 an wird das Stift meistens zu St. Peter und Georg genannt (Weber, die St. Georgenbrüder am alten Domstift zu Bamberg; ebd. 1883, S. 13 f.). Die Urkunde über die am 6. Mai 1012 vorgenommene Konsekration besagt, daß in das Altare occidentale, quod in eadem Ecclesia praecipuum est et principale u. A. eine Reliquie de catena S. Petri, in das Altare orientale eine de S. Georgio Martyre eingelegt worden sei (Jaffé, Monum. Bamb. Berol. 1869, p. 479 sq.). St. Peter war der Hauptpatron der Kirche, St. Georg der Patron des Domkapitels, der Georgenbrüder, und heute noch werden die beiden Chöre nach diesen Heiligen benannt.<sup>1)</sup> Wenn also Otte, Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland, 1874, S. 151, als Erklärungsgrund angibt, „die Vorliebe für diesen oder jenen Heiligen, dem man außer dem Titelheiligen der Kirche noch eine besonders ausgezeichnete Verehrung zollen wollte und deshalb den West- (hier Ost-)chor . . . als ein besonderes Heiligthum bedizirte“, so trifft das hier zu.

Ob, wie Otte, Grundzüge der kirchlichen Kunst-Archäologie, Leipzig 1855, S. 12, annimmt, „der Ursprung dieser eigenhümlichen Einrichtung im Benediktiner-

<sup>1)</sup> Jetzt werden die beiden Chöre in der Weise verwendet, daß die werktäglichen Chormessen im Peterschor, die Hochämter und feierlichen Vespere im Georgenchor gehalten werden. Wann und warum die Principalität der Chöre vertauscht wurde, ist nicht klar. Zu einem Artikel vom Bamberger historischen Vereinsbericht für 1872 S. 168 wird angenommen, daß das bei dem Umbau des Domes am Ende des 12. Jahrhunderts geschah, da der Georgenchor neugebaut wurde. Nach seiner Vollendung mußte dieser allein benutzt werden, bis Ende des 13. Jahrhunderts auch der Peterschor neugebaut war; und dann ließ man ihm auch fortan den Vorrang. Das ist mir nicht wahrscheinlich; denn der Peterschor enthält 16 stalla mehr, als der Georgenchor, offenbar für die Mönche, die Angehörigen der übrigen Stifte, die Mönche, welche bei hohen Festen dem dort gehaltenen Pontificalamt beiwohnten. Vielleicht fällt der Wechsel in viel spätere Zeit und dann hängt er wohl mit der Translation des Grabmals des hl. Heinrich und der hl. Kunigunde zusammen, welches 1659 aus der Mitte der Kirche auf den Georgenchor transferirt wurde und dort bis zur Restauration des Domes 1831 blieb.

Kloster Fulda zu suchen ist, wo der im Osten gelegene Hauptaltar dem Salvador geweiht war, und man nach dem Tode des hl. Bonifatius († 750) diesem einen zweiten Altar im Westen widmete, mit einer Kapelle (Westchor), was sodann auswärts nachgeahmt wurde“, wollen wir dahin gestellt sein lassen.

Springer citirt a. a. O. eine Stelle aus Kugler (Handbuch der Kunstgeschichte S. 358), laut welcher der Autor diese Anlage aus der Theilung der Mönche in zwei Chöre und der (nach Springer: übrigens viel älteren) Einführung des Wechselgesanges erklärt. — In dieser Allgemeinheit gefaßt, ist dieser Grund gewiß nicht durchschlagend, und bei sehr großen Kirchen überhaupt nicht anwendbar. Chöre, die sehr weit von einander entfernt waren, konnten wegen des Verhältnens des Tones beim Wechselgesang und Gebet nicht präzise ineinander eingreifen. Kugler selbst scheint bezüglich der allgemeinen Gültigkeit seines Satzes zweifelhaft geworden zu sein; denn die mir vorliegende 4. Auflage hat denselben nicht mehr. Die zweckmäßigste Aufstellung des zum Wechselgebet und Gesang bestimmten Chorpersonals ist ohne Zweifel die auf beiden Seiten desselben Chores, wie das jetzt allgemeiner Gebrauch ist.

(Von Vorstehendem mag auch auf eine bauliche Anlage dieser Art in unserem Land einiges Licht fallen; auf die einstige Benediktiner-, jetzt Stadtkirche zu St. Maria und Januarius in Murrhardt, deren ursprünglich romanisches Langhaus um 1434 an beiden Endpunkten Chöre ansetzte.)

Aber ich bin in der Lage, nachweisen zu können, daß die von Kugler angenommene Uebung in einzelnen Fällen thatsächlich bestand und zwar im alten Dom zu Bamberg. Ein Pergamentcodex des hiesigen kgl. Kreisarchivs enthält die Ordnung und die Ceremonien, welche beim Chordienst von dem Domcapitel zu beobachten waren. Dieselben sind aufgezeichnet unter dem Dekan Anton von Notenan, welcher 1432 Fürstbischof wurde. Näher bezeichnet stammen sie vermuthlich aus dem Jahre 1422, in welchem unter demselben Dekan eine Reformatio capituli beschlossen wurde, welche u. a. sehr interessante Vorschriften betreffs der von den Kanonikern zu beobachtenden Kleidertracht

gibt (Weber, M. Georgenbrüder a. a. O. 24 Note 2). Als Beweis meiner These dienen folgende Stellen.

Dum Dominus Episcopus intrat vel exit Chorum, vel cum transit ad legendam lectionem, in accessu et recessu ipsius uterque Chorus surgat, sibi ob honorem.

Item, quando dominus Prepositus pertransit chorum suus chorus sibi assurgere debet.

Item quando dominus Decanus pertransit chorum ad legendam lectionem, eo accedente et recedente simili modo chorus suus assurgat, vel quando intrat vel exit chorum.

Nach der allgemein gebräuchlichen Ordnung hat, wenn das ganze Kapitel in einem Chor versammelt ist, der Propst als erster Vorstand des Kapitels sein Stallum auf der Evangelien-, der Dekan auf der Epistelseite.<sup>1)</sup> Die angeführten Stellen können nun unmöglich den Sinn haben, daß nur die eine Chorseite dem ihr präsidirenden Dignitär beim Ab- und Zugehen ihre Ehrfurcht erweist, während die andere sich nicht um denselben kümmert. Es muß vielmehr daraus geschlossen werden, daß die eine Hälfte des Chorpersonals, mit dem Probst an der Spitze, ihren Platz hatte im Peterchor, die andere mit dem Dekan im Georgenchor. Bei dieser Annahme ergibt sich von selbst, daß jede Chorbälfte nur ihrem Präsidenten, dem Bischof dagegen beide durch Aufstehen ihre Ehrfurcht zu erweisen haben.

Diese Annahme wird über jeden Zweifel erheben durch folgende weitere Bestimmungen:

Regentes in choro (die Succentoren) antequam incipiunt Invitatorium ambo se inclinent reverenter primo versus Altare et postea retro versus alium chorum.

Item volunt legere lectionem vel Summissarius volens dicere collectam, statim dum venit ad pulpitum, decenter

inclinat (se) altari et deinde retro versus alium chorum.

Diese Begrüßung gilt also nicht dem Chor, welchem er selbst angehört und dessen Angehörige rechts und links von ihm Stellung haben, sondern dem Chor, welcher hinter seinem Rücken, in dem andern Kirchenchor sich befindet. Das Chor- gebet wechselte also nicht, wie jetzt allgemein gebräuchlich, von der Evangelien- zur Epistelseite, sondern vom Westchor zum Ostchor.

Die letzten Stalla der beiden Chöre sind 122 bayerische Fuß oder 35 1/2 Meter von einander entfernt, ein für kräftige Männerstimmen nicht übermäßig großer Raum. Die Zahl der Kanoniker war vermuthlich vom Anfang an bis zur Säkularisation die gleiche: 20; dazu kamen später 14 und die Vikare, deren Zahl zeitweilig eine sehr große war. Mir liegt eine Aufzeichnung vor, welche ca. 1530 gemacht wurde: Ordo Vicariorum secundum chorum ecclesiae Bambergensis, die Reihenfolge, welche sie in den stallis einzuhalten hatten. Laut dieser Ordnung befanden sich in choro praepositi 26 Vikare, ebensoviele in choro decani. Würden die Kanoniker und die Vikare alle in einem Kirchenchor befindlich gewesen sein, so würden sich auf jeder Chorseite 43 Personen befunden haben. Die noch vorhandenen aus dem 13. Jahrhundert stammenden Chorstühle haben aber im Peterchor auf einer Chorseite nur 33, im Georgenchor nur 24 Plätze. Auch der Wortlaut der Titelerubrik spricht nicht für Chorseite, sondern für den ganzen Chorraum. Im Jahre 1691 betrug die Zahl der Vikare noch 25. Die Laienpfründen, 16 an der Zahl, nämlich 12 sogenannte Stuhlbrüder und 4 Ritterbrüder, qui omnibus horis et processionibus interesse tenentur kommen nicht in Rechnung, da sie nicht im Chor waren: in certis sedibus extra chorum preces persolvere tenentur (Assermann, Ep. Bamb. S. Blas. 1302 cod. prob. p. 262). Wenn man übrigens die Jubilaei, welche nach vierzigjähriger Pfründung von der Verpflichtung zum Chorbesuch dispensirt waren, die doppelt Pfründeten und die wegen der Studien Beurlaubten abzieht, so bleibt immerhin noch eine stattliche Zahl übrig, welche auch bei räumlich

<sup>1)</sup> In Bamberg ist merkwürdiger Weise die Ordnung umgekehrt. Warum, ist nicht klar; es müßte denn sein, daß dem Dekan, weil ihm kirchenrechtlich die Aufsicht über den Stiftegottesdienst zusteht, bei demselben auch die pars primaria eingeräumt wurde.

schwierigen Verhältnissen im Stande war, würdevoll den Chordienst zu versehen.

Daß diese für das 15. Jahrhundert nachgewiesene Einrichtung schon von der Gründung des Bisthums (1007) an bestand, möchte ich allerdings bezweifeln, da die Zahl der Pfünden damals wohl 20 nicht überstieg. Eben deshalb möchte ich auch nicht annehmen, daß die bauliche Einrichtung von zwei Chören veranlaßt war durch die Absicht, die zwei Halbköre der Kanoniker in ihnen unterzubringen. Hiefür möchte vielmehr neben dem Hauptgrund, daß die Kathedrale zwei Patronen hatte, welche beide durch einen hervorragenden Altar geehrt werden sollten, in zweiter Linie der von Otte (Geschichte der romanischen Baukunst zc. Seite 151) angegebene Grund maßgebend gewesen sein: „Das Streben, durch eine solche Anlage die betreffende Kirche auch in baulicher Hinsicht zu verherrlichen.“ Aber als das Chorpersonal an Zahl zunahm, hat man die bauliche Anlage in der geschilderten Weise benutzt. Diese Constaturung wird für die Geschichte des Chordienstes nicht ohne Interesse sein.

### Alte Wandmalereien in der Pfalz.

Bei der Erneuerung des Chores der alten Pfarrkirche von St. Martin in Billigheim stieß man auf Wandgemälde, die (jetzt von berufener Hand sorgfältig im Stil ihrer Zeit wiederhergestellt) das apostolische Glaubensbekenntnis, sowie das Vater unser zum Gegenstande haben. Im Vordergrund, über einer einfachen Teppichunterlage, finden sich die knieenden Gestalten der Propheten als Repräsentanten der einzelnen Glaubensartikel an einander gereiht; in der mittleren und Hauptreihe stehen in etwa  $\frac{3}{4}$  Lebensgröße die ganzen Figuren der Apostel, deren jeder ein Medaillon und in demselben eine auf einen Glaubensartikel bezügliche Darstellung trägt; über den Aposteln schweben Engel. Sämtlichen Figuren sind Spruchbänder beigegeben, deren Inschriften zwar mangelhaft erhalten, aber leicht zu ergänzen sind.

Die Apostelreihe beginnt mit dem heiligen Andreas; im Medaillon Darstellung der ersten göttlichen Person mit langem grauem Haar und Bart, mit Krone und Mantel, in der Linken die Erdkugel mit dem Kreuz haltend, die Rechte ausgestreckt. So klein die Figur ist, es steigt etwas von der Kraft des allmächtigen Schöpfers Himmels und der Erde in ihr; es ist uns, als ob sie ihr Werde spräche; unter dem Apostel steht der Prophet Nehemias mit dem Lobspruch auf die schöpferische Allmacht Gottes aus 2 Esdras 9, 6 auf dem Spruchband der Propheten ist von der alten Schrift noch deutlich zu lesen: der die Erde gemacht hat und das Meer. Der zweite

Apostel mit dem zweiten Glaubensartikel ist Matthäus; im Medaillon trägt er die Gestalt eines Knaben ohne Kleider; unten steht der Prophet David, die Krone auf dem Haupte, das Spruchband haltend mit dem Text aus dem 2. Psalm David: der Herr sprach zu mir du bist mein Sohn ich habe dich heute gezeugt. Der dritte Apostel ist Jakobus, dem Aussehen nach der Ältere, er trägt im Medaillon die Mutter Gottes mit dem Jesuskind, den dritten Artikel vorstellend, unten ist der Prophet Zacharias mit vierhörnigem Priesterbarret und dem Texte 3, 8. Der vierte Apostel ist Johannes mit dem Gekreuzigten im Medaillon, den vierten Glaubensartikel darstellend; unter ihm steht Jonas, Prophet und Vorbild vom Tode und Begräbnis Christi 2, 1; wir sehen ihn mit vom Altare abgewendetem Gesicht, zum Zeichen seiner Flucht vor Gott, an den Fingern zählend, zum Hinweis auf sein dreitägiges Verbleiben im Bauche des Walfisches, mit assyrischer, in Fischblasenform auslaufender Mütze zur Kennzeichnung seines Aufenthaltes in Ninive. Ueber den vier ersten Propheten und Aposteln findet sich in dem von der Gewölbetrappe gebildeten und von zwei Rippen eingeschlossenen Zwiefel als Gruppenbild die Himmelfahrt Christi dargestellt; die Fläche ist horizontal dreieckig, in den beiden Seitenflächen ist ein Engel mit dem Spruchband *Viri Galilaei quid statis aspicientes in coelum* das andere Spruchband *hic Jesus sic veniet, quemadmodum vidistis eum euntem in coelum* (beides noch zu ergänzen). — Sämtliche Apostel im Mittelbilde knien mit gefalteten Händen, sehnsüchtig dem aufstrebenden Heiland nachschauend, von dem nur noch die Füße mit den heiligen Wundmalen und ein Theil der Kleider sichtbar sind, zwei schwebende Engel begleiten den Herrn, seine Füße haltend. — Der fünfte Apostel ist Thomas mit dem fünften Glaubensartikel: im Medaillon sehen wir Christus mit der Siegesfahne aus dem Grabe hervorkommend, um den Sieg über Tod, Hölle und Böhölle anzudeuten. Als Prophet entspricht ihm Isaia, das Kleid nach Art einer Kapuze über das Haupt gezogen. Text im Spruchband Isaia 4, 2. Den sechsten Artikel vertritt der heilige Apostel Jakobus der Jüngere. Im Medaillon trägt er den Herrn, der in den Himmel auffährt, der also nur von der Hüfte an sichtbar ist; der ihm zugehörige Prophet ist Amos 4, 13; er trägt als Kopfbedeckung eine Art Calotte.

Sodann folgen zwei Bilderreihen, welche auf den siebenten Glaubensartikel (Christus als Weltenrichter) Bezug haben. In der Apostelreihe stehen die Vorboten: Enoch als künftiger Apostel der Heiden und Elias als künftiger Apostel der Juden, beide haben kein Medaillon, sondern nur Spruchbänder *Jud. B. 14*. Unter den Vorboten finden wir die Vorzeichen des Gerichtes: Gewissensangst von Christus, Matth. 24, 21 und der Abfall vom Apostel, 2. Thess. 2, vorhergesagt. Die Gewissensangst stellt Herodes dar mit dem Haupt des hl. Johannes in der Schüssel und dem Schwerte, den Abfall König Antiochus, das Verfolgungsdekret in der Linken und das Schwert in der Rechten; die Flamme umzingelt ihn und schlägt ihn bereits über den

Arm. Der Antichrist wird durch das göttliche Nachfeuer getötet werden; Herodes und Antiochus weisen auf des Enoch und Elias Martyrium hin, den siebenten Glaubensartikel trägt Philippus; im Medaillon thront Christus auf dem Regenbogen, mit der Linken das aufgeschlagene Buch haltend, die Rechte zum Gericht ausgestreckt, als Prophet entspricht Abdias 15. Den achten Glaubensartikel hält Bartholomäus, im Medaillon die Taube mit Heiligenschein; unten Ziel mit dem Text: ich werd nßighen von myn geist über alles fleisch, oben schwebender Engel mit Text, Röm. 8, 14. Der neunte Glaubensartikel ist in der Hand des Petrus; das Medaillon zeigt ein Gotteshaus mit Fenstern und Thürmen, im Spruchband ist noch zu lesen: . . . heilige christliche Kirche, unten der Prophet Michäas 4, 5, darüber schwebender Engel mit Text, Kol. 1, 13.

Die Chorabiss ist der Gemeinschaft der Heiligen gewidmet, links von Fenster sind die Seligen im Himmel vertreten durch die hl. Barbara und Katarina, darüber ein Engel, dessen Spruchband leider nicht mehr zu entziffern ist, rechts das Fegfeuer; im untern Teile kniet die heilige Kaiserin Kunigunde im Wittwenkleid vor ihrem Hausaltären, auf dem das Kreuzfß, eine brennende Kerze, Kelch und Sanduhr zu schauen; unter ihr ist angegeben, warum und für wen sie trauert und betet; für ihren verstorbenen Gemahl, Kaiser Heinrich, dessen Seele im Fegfeuer ist, in ore leonis, das Angesicht wehmützig und stehend zu seiner Gemahlin emporrückend. Im Mittelfeld steht groß der Erzengel Michael, die erlöste Seele liebevoll in den Himmel tragend; darüber schwebt ein Engel mit der Umschrift: ex quo omnia, per quem omnia et in quo omnia ipsi gloria. Den zehnten Glaubensartikel hält Simon; im Medaillon hat er die Monstranz, Christus ist für uns die Vergebung der Sünden, unten ist der Prophet Malachias, er trägt den Beutel, das Zeichen der Habsucht, die nach dem Apostel die radix omnium malorum heißt, 1. Tim. 6, auf dem Spruchband ist zu lesen: der herre wird ablegen alle uwer Ungerechtigkeiten, das Spruchband des Engels ist leider nicht mehr zu entziffern. Es folgt an erster Stelle der Bruder des Simon, nämlich Judas mit dem Speisefelch, dem Symbol und Unterpjand der Auferstehung: wer mein Fleisch ißt xc. . . der bleibt in mir und ich in ihm, und ich werde ihn auferwecken am jüngsten Tage; unter ihm sehen wir den Ezechiel mit einer Stelle aus seinem Gesichte über das Totenfeld (Ezech. 20, 34), zu lesen ist noch: ich werd nß furen nß . . . hern mit mir; auch das Spruchband des über diesem Glaubensartikel schwebenden Engels ist auf der Wand nicht mehr zu finden. Den Schluß der apostolischen Reihe bildet der hl. Mathyas (sic!); auf seinem Spruchbande: an ein ewig leben . . . amen. Als Medaillon hält er den Kelch, das Symbol des Opfers Christi am Kreuz und seiner getreuen Jünger (Röm. 8, 17), sowie des heiligen Messopfers. Der schwebende Engel hält das Spruchband mit Text aus der geheimen Offenbarung 7, 14.

Nach dem apostolischen Glaubensbekenntnis folgt das große Vaterunierbild: Auf der einen Seite steht Christus, schlant mit jugendlich frischem Antlitze und kurzem, spitzen Barte, gegen die Apostel gewendet und Spruchbänder in der Hand haltend, worin die Antworten enthalten sind auf die von den Jüngern an ihn gestellten Bitten. Um die Weite der Spruchbänder von Christus entfernt stehen die 12 Apostel, an erster Stelle Petrus, Jakobus und Johannes; von den Aposteln gehen zwei Spruchbänder aus hinüber zu Jesus, auf denen in Spiegelschrift zwei Bitten enthalten sind: herre lere uns betten (Petrus) die Antwort Christi lautet: wann ihr bett, so sprechent, dann folgen die sieben Bitten in aufwärts fliegenden Bändern:

Vatter unser, der du bist in dem hielmel geheiliget werd din name

Zu kun din rich

din wille werd alz im hielmel in der erd

unser tegelich brot gib uns heut

und vergib uns unser schuld alz auch wir dun unfern schuldnern

und nit anleide uns zu beforung

sondern lös uns vom uebeln

Auf dem zweiten von den Aposteln ausgehenden Spruchbande steht die Bitte (Joh. 14, 8): herre zeige uns den vatter, so . . . (unleserlich); die Antwort von Christus aus: Pßlipp . . . daz uwer friede volkommen sei. Ein letztes Band geht noch von den Aposteln zu Jesus aus, auf dem ihr Glaube und ihre Huldigung zum Ausdruck kommt Joh. 16, 30, zu lesen ist noch: wir es wissen, daz du . . . In einer Gloriole schwebt Gott Vater über den Aposteln. Milde und Güte auf seinen Zügen, mit weißem, ehrwürdigem Barte und den Reichsapfel mit Kreuz in der Hand. Ueber dem Ganzen schweben zu beiden Seiten einer Nische Engel, der eine rechts mit goldenem Rauchfaß, der andere links mit goldenem Schiffschen, sie bringen die Gebete der Heiligen vor den Thron des Lammes und Gottes, Apol. 8, 3, auf dem einen Spruchband ist noch zu lesen data (sunt ei incensa multa).

Die Malerei hat sich hier, wie wir sehen, einen höchst praktischen und eminent kirchlichen Gegenstand gewählt, der gewiß öfter im Mittelalter die Kunst beschäftigte; der Hintergrund der Apostel- und Prophetenfiguren wechselt nur mit Schwarz und Rot ab, ebenso die Medaillons, der Hintergrund der Engel in der Höhe ist grün. Die Ganzfiguren stehen jedesmal auf hellem, sonnigem Wiesengrund, den wir durchgehends bei den mittelalterlichen Heiligen finden. Die Sprüche der Propheten und Apostel sind deutsch, die der Engel in den Zwickeln lateinisch. Die Figuren sind im Ausdruck einfach und innig, die Gewandung besteht aus Ober- und Unterkleid, ersteres nach Art der römischen Toga über den Arm gelegt. — Es wäre zu wünschen, daß auch die Mittel zur Freilegung und Restaurierung der Gewölbflächen und ihrer Figuren aufzubringen wären.

C. M.





selbst die gemalten Flügelbilder des Altars: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Weisen und der Tod Mariä; fobann die Passionscenen: Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung und Gebet am Delberg.

Ueber den Meister, der dieses Altarwerk fertigte, veröffentlicht Fischnaler eine Reihe von Einträgen aus den Rechnungen von den Jahren 1456—1459, von welchen wir aber nur die wichtigsten ausheben (l. c. S. 133): „Item soll der Hanns Föchlin 17 Mr. 6 Pfd. 2 kr. unser lieben Frawen abziehen an der zehnung, so Maister Hanns Mueltscher zu im verzert, als er die Last macht und unser Frawen darum ledigen“.

Wichtig ist auch ein Eintrag, der dahin weist, daß man den Altar in Junsbruck festlich abholte „ . . am Freytag nach erhardi 1456 als man von der last unser frawen [wegen] hinaus gen junsbruck geritten“.

Dieser Ritt nach Junsbruck wäre aber für die Erforschung der Heimat des Meisters fast verhängnisvoll geworden. „Der Schluß lag so nahe: wenn der Altar von Junsbruck abgeholt wurde, so befand sich die Werkstätte des Meisters in Junsbruck. Dieser Schluß wurde auch wirklich gezogen, nicht bloß von dem tyroler Kunsthistoriker Ag, sondern auch von Bischer, Lübke und Janitschek, ungeachtet ihnen die Anklänge an die schwäbische Kunstrichtung nicht entgingen.

Zum Glück bemerkte aber E. Fischnaler, daß, mit den Rechnungen über den Altar verbunden und vermischt, auch Zahlungen an Ulmer Kaufleute vorkommen, was ihn veranlaßte, in dieser Richtung weitere Nachforschungen anzustellen. Ueber das Resultat gibt er Mittheilung in dem 36. Hefte der Zeitschrift des Ferdinandeum 1892, S. 556.

Von Ulm (durch Herrn Stadtbibliothekar Müller) wurde ihm zugeschrieben, was man dort von dem Hans Mueltscher wußte und was wir schon oben angegeben haben. Das stimmte aber in dem Namen und in der Zeit so gut mit dem überein, was Fischnaler aus den Sterzinger Rechnungen entnommen hatte, daß er seiner Ueberzeugung Ausdruck gibt, daß Hans Mueltscher nicht aus Tyrol, sondern aus Schwaben (Ulm) stamme (l. c. S. 558).

Das oben angeführte Resultat nun ist offenbar nicht bloß für Tyrol und Sterzing, sondern auch für Schwaben und Ulm sehr wichtig; für letzteres um so mehr, da hiedurch für die „Ulmer Schule“ ein Zuwachs einer Generation sich ergibt. Und dieser Zuwachs fällt gerade in einen Zeitraum, welcher einer Aufhellung auf dem Gebiete der Malerei und Plastik recht bedürftig ist.

Von der Mitte des 15. Jahrhunderts an ungefähr macht sich der Einfluß der von den Gebrüderu Hubert und Johann van Eyk ausgehenden Kunstweise in Schwaben mit Entschiedenheit geltend. Die Meister der Ulmer Schule, Maler und Bildschnitzer, geben sich als solche zu erkennen, die thatsächlich schon unter dem Einflusse dieser Richtung, wenn auch mit Wahrung ihrer nationalen Selbständigkeit, sich befinden. Wir verweisen auf die Syrlin und Zeitblom zc.

Nun stellt sich die Frage: auf welchem Wege wandelten die schwäbischen, speziell die Ulmer Meister, bevor sie von den Niederländern beeinflusst wurden? Darüber können nun die aus der Werkstätte Mueltschers hervorgegangenen Werke der Malerei und Plastik Aufschluß geben. Die Thätigkeit desselben fällt zu ihrem größten und besten Theil noch in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts (Bürgeraufnahme 1427), wenn auch das Werk in Sterzing daselbst erst 1458 aufgestellt wurde. Es ist ja selbstverständlich, daß der bejahrte Meister auswärtigen neuen Einflüssen nur wenig mehr zugewandt gewesen sein wird, sondern der gewohnten Uebung tren blieb, daß somit in diesen Arbeiten die autochthone schwäbische Kunstweise, wie sie sich hier entwickelt hatte, zu erkennen sein werde. Andererseits aber wird auch der Einfluß der energisch drängenden Zeitströmung, getragen hauptsächlich von den jüngeren Mitgliebrern der Werkstätte, nicht spurlos vorübergegangen sein. Die noch vorhandenen Werke der Malerei und Sculptur erscheinen demnach ganz geeignet, eine fühlbare Lücke in der Kunstgeschichte, besonders von Ulm, aber auch in noch weiteren Kreisen auszufüllen.

Daß bisher in der Kunstgeschichte von Ulm eine unaufgehellte Parthie sich vor-

fände, wurde von den Kunsthistorikern lebhaft empfunden. Wir führen zu diesem Zweck einige Stellen aus neueren Werken an. Fr. v. Reber in München schlägt die Bedeutung von Ulm, sowohl für die Malerei als auch für die Sculptur in Holz, sehr hoch an; in seiner Geschichte der Malerei schließt er eine längere Erörterung über die Malerei des 15. Jahrhunderts mit folgenden Worten (l. c. S. 134): „Als Gesamtresultat wird man festhalten dürfen, daß nicht die allemännischen Rheinlande, weder Straßburg noch Kolmar, die Ausgangsstellen des schwäbischen Kunstauschwungs waren, sondern Ulm, wenn auch hinsichtlich der Anfänge noch einige Unsicherheit und Unklarheit besteht.“ Dergleichen äußert er sich in seiner Kunstgeschichte des Mittelalters (S. 559 und 560): „Ulm scheint seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts der Mittelpunkt der schwäbischen Holzschneiderei gewesen zu sein; aus ihr gieng J. Syrlin hervor u. . . Uebrigens erstreckte, fährt er fort, die schwäbische Schnitzerschule ihre Thätigkeit westwärts bis Kolmar und Straßburg; südlich über Ravensburg und Konstanz bis Graubünden (Chur). Wohl von Augsburg aus leitete sich ein Zweig derselben nach Bayern und vielleicht in die österreichischen Gebiete. Michael Pacher von Bruneck zwar scheint nach den Altären von Gries bei Bozen (1471) und von S. Wolfgang in Ober-Oesterreich (1481) neben den schwäbischen auch fränkische und italienische Einflüsse empfangen zu haben.“

Man sieht aus diesen Worten J. von Rebers deutlich, wie er bestrebt ist, das Dunkel in der Kunstgeschichte von Ulm zu erhellen; aber die mehr nur geahnten und gefühlten als nachgewiesene Beziehungen erhalten doch erst ein festes Fundament durch den Nachweis der Existenz einer bedeutenden Werkstätte in Ulm, die schon im Anfang des 15. Jahrhunderts bestand. In ganz ähnlicher Lage befindet sich Professor R. Vischer in Nachen. Auch er ist bestrebt in seinem werthvollen Buch: Studien zur Kunstgeschichte (Seite 310, 311) in die Anfänge der Kunst des 15. Jahrhunderts tiefer einzudringen, sieht sich aber dabei hauptsächlich nur auf eine Notiz von Klemm (Ulmer Münsterblätter 1883,

Seite 174) angewiesen, die ihrerseits Strauchs Schrift: Die Pfalzgräfin Mechthild u. als Quelle angibt. Hiernach wurde 1474 dem Albrecht Rebmann, Maler von Nürnberg und seinem Schwager Hans Schühlein (Ulm) für den Chor der Martinskirche zu Rottenburg am Neckar eine Altartafel zu fassen verdingt um 425 Gulden, wovon die Hälfte die Pfalzgräfin Mechthild bestritt. Mit diesen beiden Malern sieht Vischer sich veranlaßt, als dritten den Michel Wolgemut in Nürnberg innig zu verbinden und stellt nun die Frage: wo und von wem haben diese drei Meister gelernt? Er glaubt, daß alle drei zusammen bei irgend einem noch festzustellenden Maler in die Lehre giengen. Wer aber der gemeinsame Lehrer gewesen sein könnte, darüber hat er nur Vermuthungen, welche aber von Ulm ganz absehen, trotzdem daß Schühlein dieser Stadt angehörte. Freilich konnte Vischer damals (1886) nicht ahnen, daß in Ulm schon von 1427 an eine recht leistungsfähige Werkstätte bestand. Er kennt zwar recht wohl die Werke des Hans Mueltscher in Sterzing, schätzt sie auch, aber er verlegt ihn und seine Werkstätte, im Einklang mit den andern Kunsthistorikern, nach Innsbruck. Ohne Zweifel wären seine Combinationen auf noch eine andere Fährte geleitet worden, wenn er den richtigen Ort dieser Werkstätte hätte wissen können.

Eine künstlerische Würdigung der Werke Mueltschers liegt schon vor, wenn auch die irriige Annahme seines Wohnorts sich störend geltend macht.

Lübke, auf den sich Fischlauer und Mz berufen, äußert sich (Geschichte der deutschen Kunst, S. 522 und 594 und in einem Artikel der „Allgemeinen Zeitung“, 1883, Nr. 209) über die Statuen des Altars: „Es ist eine der hoheitvollsten Madonnastatuen jener Zeit; dazu die ebenfalls trefflichen Figuren der hl. Barbara und Margaretha“ und hebt an der Madonna die vornehme Haltung, edel bewegten Faltenwurf und holdes Angesicht hervor. Hinsichtlich der Gemälde unterscheidet Lübke die Passionsdarstellungen, welche größerer Art sind und voll der Uebertreibungen, welche die damalige Zeit liebte — und die Gemälde aus dem Leben

Mariä, welche ungleich feiner in Auffassung und Ausführung sind, besonders der Tod Mariä voll dramatischer Kraft (l. c. S. 595). „In all diesen Bildern (Leben Mariä) erkennt man einen Künstler, der voll Adel und Schlichtheit durch Tiefe des Ausdrucks zu wirken sucht. Die Köpfe sind voll Charakter, aber ohne die Härten und Uebertreibungen der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts, dessen zweiter Hälfte offenbar diese Werke angehören. Auch der Faltenwurf in seiner großartigen Einfachheit hält sich frei von den knitterigen Manieren der Zeit. Motive, wie der Johannes beim Tode Mariä, dürften sich schwerlich in der deutschen, eher in der italienischen Kunst finden“ (bei Fischlauer l. c. S. 129).

Janitschek (Geschichte der deutschen Malerei, S. 304) sagt: „Aus der Junthaler Gruppe (der Tyroler Künstler) ragt in dieser Zeit nur Hans Mueltscher aus Innsbruck (?) hervor, der den Hauptaltar zu Sterzing malte. Die Bilder der Flügel führen Ereignisse aus dem Leben Mariä und aus der Passion vor. Die Darstellungen aus dem Leben Mariä, die als Eigengut des Meisters selbst angesprochen werden können, ziehen durch Schlichtheit und Reinheit der Empfindung an; daß er aber auch erschütternder Kraft fähig war, beweist der Tod Mariä. Die Reinheit der Zeichnung, die Einfachheit, der Adel des Faltenwurfs legen nahe, daß der Künstler mit den Ausläufern der Schule Giotto's, denen er aber an Natursinn voraus ist, mehr Fühlung hatte, als mit den Leistungen oberdeutscher Schulen. Derber ist die Ausführung der Passions-scenen; einzelne Züge von echter Großheit fehlen auch hier nicht, doch ist die Charakteristik hier aufdringlicher, die Composition in Folge überheftiger Bewegtheit minder klar, so daß man hier Gehilfenhände vermuten darf.“

M. Vischer sodann sagt (Studien zur Kunstgeschichte, S. 456): „Die Bilder im Rathhaus zu Sterzing vollendete Hans Mueltscher aus Innsbruck (?) im Jahre 1458, der in Tyrol ungefähr dieselbe kunsthistorische Stellung einnimmt, wie Hans Schüblein in Schwaben und M. Wohlgemuth in Franken. (Fortf. folgt.)

## Gedanken über die moderne Malerei.<sup>1)</sup>

Neue Folge.

I.

Seit wir im Jahrgang 1892 dieser Zeitschrift (S. 178 ff.) ein Referat zu geben versucht haben über Richtungen und Strömungen, Charakter, Ziele und Hauptwerke der Malerei der Gegenwart, hat sich in dieser buntbewegten Welt viel und wenig verändert, — viel, so daß es angezeigt scheint, jenen Versuch zu erneuern und fortzuführen, — wenig, so daß das Schlussergebniß kein wesentlich erfreulicheres sein wird als vor drei Jahren. An Material für eine neue Studie fehlt es wahrlich nicht. Hart drängen und stoßen sich in dem kurzen Zeitraum zahlreiche Ausstellungen mit tausenden von Gemälden. Von Jahr zu Jahr wächst unheimlich an die Masse neuer Meister und Werke; eine Folge jener überreich gebotenen Gelegenheiten, in die Oeffentlichkeit zu treten; eine Folge vor allem der Konkurrenz auf Leben und Tod, in welcher die modernsten Richtungen mit den modernsten, die modernsten mit konservativen und reaktionären, in welcher neuauftauchende Namen und junge Kräfte sich messen mit den erbgelassenen Meistern, welche ihr Schicksal im Trodnen haben und sich eines Namens rühmen können, der alle Erzeugnisse ihres Pinsels, auch minderwerthige, mit seinem Nimbus deckt, der ihnen überreich für das sorgt, wovon die Kunst lebt, für Ruhm und für Abnehmer und Käufer.

Wenn man aber glauben wollte, daß die in der Zwischenzeit eingetretenen Scheidungen innerhalb der Künstlerwelt selbst, daß die von den „Genossenschaften“ abgelösten „Sezessionen“ in Paris, Düsseldorf, Berlin und München die Klärung der Strömungen wesentlich gefördert haben und Ueberblick und Urtheil erleichtern, so würde man schwer enttäuscht werden. Auch die Sezessionen sind zunächst lediglich verursacht durch die Ueberproduktion, durch die Ueberjegung dieses Schaffensgebietes mit Arbeitskräften, Folgen und Mittel des Konkurrenzkampfes. Sie bedeuten eine Scheidung nicht der Geister, sondern nur der materiellen Interessen, nicht eine Auseinanderjegung bezüglich der Ideen und Ideale und der Prinzipienfragen der Kunst, sondern nur in Rivalitäts- und Geschäftsfragen. Zugeständenermaßen findet sich in den Ausstellungen der Genossenschaften und der Sezessionen Gutes und Winderwerthiges, Brauchbares und Abgeschmacktes in ungefähr gleicher Zahl und Mischung; höchstens dort noch etwas mehr Konservatismus, hier noch mehr wilder Neologismus.

Und doch — Eines erleichtert uns diesmal unsere kritische Aufgabe wesentlich. Wir bedauerten es in unseren früheren Aufsätzen sehr, daß die Aesthetik die Führerschaft auf dem Gebiete der praktischen Kunst, ihr wohlthätiges, freitretendes, nicht freitraubendes Regiment so ganz eingebüßt habe. In dieser Hinsicht ist nun ein entschiedener Fortschritt zu ver-

<sup>1)</sup> Erstmals erschienen in der „Zeitschrift für christliche Kunst“, herausgegeben von A. Schnütgen.

zeichnen. Die Aesthetik ist mit Eifer und Energie besrebt, ihre verlorene Stellung zurückzuerkämpfen. Auf manche unsichere tastende, dilettantische Versuche, wie jede Ausstellung sie als Schweif nachzieht, ist endlich ein Wert gefolgt, welches wir am Eingang unserer Betrachtung in Ehren nennen und im Verlauf derselben immer wieder berücksichtigen, die „Aesthetischen Zeitfragen“ von F. Volkelt.<sup>1)</sup> Nicht in allweg theilen wir den Standpunkt des Verfassers, aber wir sind ihm das Zeugniß schuldig, daß er die großen Fragen der Kunst prinzipiell erfährt und mächtig nach Klarheit ringt. Daß er sich nicht mit der bildenden Kunst speziell befaßt, sondern seine Untersuchungen auf alle Künste ausdehnt, besonders auf die Dichtkunst und Belletristik, ist ein Vorzug. Denn ein näherer Zusammenhang, als man gewöhnlich annimmt, besteht zwischen den Strömungen auf dem Gebiete der Malerei und denen in der schönen Literatur. Den Freilichtereien, dem Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus der modernen Malerei laufen parallel die seltsamen, extravaganten Tendenzen und Erzeugnisse der neuesten Dichtkunst, wie sie namentlich in dem „Modernen Mufen-Almanach“ (herausgegeben von D. J. Bierbaum, München, 1892 ff.) einen Sammelpunkt gefunden haben. Noch sind die gesunden Anschauungen Volkelt's nicht in die Welt der Künstler eingedrungen, — dazu wird es längerer Zeit bedürfen; aber sie werden eindringen, da sie mit großer Gründlichkeit und Ueberzeugungsraft ausgesprochen werden und sie werden, soweit sie richtig sind, nur klärend und lustreinigend wirken können.

Möglichst genaue Wiedergabe der Natur, Wiederholung der Wirklichkeit ohne jeden Nebengedanken und ohne jede Nebenabsicht, mit dem einzigen Ziel, die Erscheinungen und Eindrücke derselben so objektiv und so genau als möglich zu reproduzieren, kann nicht Aufgabe und Zweck der Malerei sein. Das wäre ein Ziel, das sie immer nur sehr unvollkommen und stümperhaft zu erreichen vermöchte. Denn Natur und Kunst ist und bleibt durch eine tiefe Kluft geschieden. Die Natur ist lebendig, das Kunstwerk hat im günstigsten Falle nur einen Schein von Leben und Beseelung. Die Natur ist bewegt, die Kunst ist unbewegt, stationär gebaut und vermag nur Ansätze einer Bewegung, oder ruhende Punkte inmitten einer Bewegung, oder das Resultat einer zu Ende gekommenen Bewegung wiederzugeben. Die Natur ist ein Organismus, die Kunst kann nicht das organische Ganze der Dinge und Erscheinungen, nur deren äußere Formen und Linien, deren Oberflächen und Farben fixiren. Das Reich der Natur erstreckt sich durch alle Dimensionen des Raumes, die Malerei hat nur die Dimensionen der Fläche zur Verfügung und vermag mit aller perspektivischen Kunst bloß den Schein einer Tiefenerstreckung

zu erzielen; die Natur hat Farben, welche die Malerei auch nach größter Bereicherung der Palettc durch das Freilicht nicht einmal annähernd richtig wiedergeben kann. Die Natur ist nie ganz stumm, die Malerei ist lautlos und tonlos. Alle Reproduktionen der Natur durch die Kunst sind bloß Abbreviaturen, Auszüge, Ausschnitte, Fragmente der Wirklichkeit, erstarrte Einzelmomente ohne Umgebung, ohne Vorher und Nachher. Sie sind notwendig Kompositionen, nicht Kopien der Wirklichkeit, — Kompositionen, welche den Stempel ihres individuellen Urhebers tragen, denn dieser kann die Natur bloß wiedergeben, wie sein Auge sie schaut, wie sein Sinn sie erfährt, wie seine Hand sie nachzubilden vermag, — Kompositionen, bei welchen die Auswahl, Zusammenstellung, Betonung der Züge der Wirklichkeit durch besondere Zwecke bestimmt ist. Aus all' dem ergibt sich der zwingende Schluß, daß die Malerei nicht möglichst genaue Nachbildung, sondern eine ganz wesentliche Umformung der Natur ist und daß gerade darin ihre Bedeutung und ihr Vorzug gründet. Damit wird die Kunst von der Wirklichkeit und Natur nicht losgerissen, denn die Malerei soll den Schein der Wirklichkeit, den Schein natürlichen Lebens und natürlicher Lebensfähigkeit erwecken. Aber es wird ein Niegel geschoben den thörichten modernen Versuchen, die Formenwelt der Natur abzuschreiben und ganz unverändert in's Reich der Kunst zu übertragen; das kann der Maler nicht, er kann nur diese Formenwelt in sich aufnehmen, „sich von ihr befruchten lassen und aus dem so empfangenen Samen lebendige Gestalten herausgebären“, sie durch Auge, Geist und Herz zu seinem inneren Eigenthum machen und sie dann in neuer, idealer Schöpfung wieder aus sich heransetzen.<sup>1)</sup>

Diese elementaren Wahrheiten, welche freilich sehr selbstverständlich sind, aber durch das blinde, führerlose Austürmen der modernen Malerei in Frage gestellt, ja als altmodische Vorurtheile belacht worden waren, wieder zu Ehren gebracht, unwidersprechlich begründet und als Fundamente aller theoretischen und praktischen Aesthetik erweisen zu haben, ist das große Verdienst von Volkelt.

Er bleibt aber hierbei nicht stehen. Er fragt weiter; wozu schafft die Kunst diese neue Welt der umgeformten Natur, der entstofflichten, ent-

<sup>1)</sup> Beck, München 1895. Inhalt: I. Kunst und Moral; II. Kunst und Naturnachahmung; III. Kunst als Schöpferin einer zweiten Welt; IV. Die Stille in der Kunst; V. Der Naturalismus; VI. Die gegenwärtige Aufgabe der Aesthetik.

<sup>1)</sup> Vgl. Albrecht Dürer's tiefgründige, oft so jämmerlich mißverständene und verkannte Worte: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie... Darum ist es beschloffen, daß kein Mensch aus eigenem Sinnen nimmermehr sein schönes Bildniß kann machen, es sei denn, daß er davon durch vieles Nachbilden sein Gemüth voll gefaßt habe; das ist eben dann nicht mehr eigenes genannt, sondern überkommene und gelernte Kunst geworden, die sich bejament und erwächst und ihres Geschlechtes Fruchte bringt. Daraus wird der erjamelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schafft in der Gestalt eines Dinges.“

lasteten, reinen Form, des Phantasienscheines und der Scheinbeziehung. Er antwortet: sie will und soll durch die Darstellung und Betonung des Menschlich-Bedeutungsvollen, des tieferen Gehaltes und der inneren Wahrheit des Lebens, durch Ueberleitung aus dem Vordergrund der Erscheinungen der Wirklichkeit in die tiefen Hintergründe der Natur und des menschlichen Daseins ein höheres Schauen im Unterschied vom sinnlichen Sehen vermitteln und durch dieses Schauen das Gefühlleben des Menschen erregen und beruhigen, beleben und reinigen. Mit dieser Zwecksetzung, wenn sie im vollen Ernst und in reiner Absicht durchgeführt wird, kann man sich befriedigt erklären, wenigstens was die profane Kunst anlangt.

Durch Stellung und Beantwortung der Zweckfrage erhebt sich die ästhetische Betrachtung Volkelt's hoch über die von Konrad Lange, dem Nachfolger Kistlin's in Tübingen, welcher, allerdings im engen Rahmen einer akademischen Rede<sup>1)</sup> das Wesen des ästhetischen Genusses und der Kunst begrifflich zu fassen sucht. Er findet dieses Wesen in der künstlerischen bewußten Selbsttäuschung, wobei durch illusionstörende Momente (ein solcher ist z. B. schon der Rahmen des Bildes, das Postament der Statue) eine tatsächliche Täuschung, ein wirklicher Irrthum ausgeschlossen wird. Der Illusionsreiz wird als Centralreiz beim künstlerischen Genuß angesetzt und neben ihm jener Reiz, welcher vom Inhalt, vom Ideengehalt des Bildes ausgehen kann, für ganz sekundär und unwesentlich erklärt. So ergibt sich ihm folgende Definition von Kunst: „Kunst ist eine durch Uebung erworbene Fähigkeit des Menschen, Andern ein von praktischen Interessen losgelöstes, auf einer bewußten Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen zu bereiten“ (S. 23). Aufgabe der Kunst ist nicht das Schöne darzustellen, noch weniger Ideen auszudrücken oder irgendwie praktische Zwecke zu verfolgen, sondern lediglich „Werthe zu schaffen, welche je nach den Anschauungen der Zeit den Reiz der bewußten Selbsttäuschung erzeugen“ (S. 27).

Diese Auffassung enthält ein richtiges Moment, ist aber total ungenügend und unbefriedigend. Der Mangel liegt in der eklatanten Verwechslung von Mittel und Zweck, von Weg und Ziel. Die künstlerische Illusionserzeugung kann doch nicht das eigentliche Wesen und das letzte Ziel der Kunst sein. Sie ist ja nur das Mittel, das Idiom, die Formensprache, welche der Kunst zur Erreichung ihrer Zwecke zur Verfügung steht. Die letzteren können aber nicht aufgehen in dem Streben, anderen ein Vergnügen zu bereiten; man unterschätzt Wesen und Kraft der Kunst, wenn man sie als bloße Vergnügungs-Kommissarin auffaßt, vollends wenn man das Vergnügen noch ausdrücklich strenge von jedem praktischen Interesse löst. Jene Definition der Kunst ist so ungenügend, als wenn man die Redekunst definiren wollte als die

<sup>1)</sup> „Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genusses“ Zeit, Leipzig 1895.

Kunst, Schallwellen von bestimmten Schwingungsverhältnissen an's Ohr anderer zu leiten, oder die Schriftstellerei als die Kunst, dem Auge des Menschen Buchstabenbilder vorzuführen. Nach jener Definition die Kunstwerke taxiren zu wollen, wäre so unvernünftig, als wenn man die Meisterwerke der Literatur oder Beredsamkeit einzig darnach beurtheilen und würdigen wollte, ob sie die Buchstabenbilder richtig dem Auge vermitteln, die Schallwellen richtig erzeugen. Das Absehen vom Inhalt führt hier wie dort notwendig zur Absurdität, zum jämmerlichen Hastenbleiben an der Oberfläche, zur Verkennung der eigentlichen Ziele und Zwecke der Kunst. Daher denn auch die schale Erklärung der Entstehung der Stile der Kunst, wie sie von Lange (S. 30) gegeben wird; auch hierin ist Volkelt's Darstellung (4. Vortrag: „Die Stile in der Kunst“) weit tiefer und richtiger.

(Schluß folgt.)

## Defensives zur Bildhauer Schrammfrage.

Von Pfarrer R. A. Nussl in Hochberg.

(Schluß.)

Der Altar ist kein Marienaltar, wie er auch in Hafners Regest nicht als solcher bezeichnet ist (derselbe hätte aber richtiger den Altartitel beisehen sollen, die Einleitungsformel konnte er weglassen), sondern ein Apostelaltar. In genanntem Blatte stand ein Altar dieses Titels schon im Jahre der Vollendung der Kirche 1385. Laut Erktionsurkunde des Bürgermeisters und Rathes der Stadt vom 13. November, bestätigt vom Bischof Nikolaus von Konstanz den 4. Dezember desselben Jahres,<sup>1)</sup> war der Hochaltar geweiht zu Ehren der Heiligen Jodokus, Christina und Katharina, der auf der rechten Seite den Heiligen Simon und Judas, Johann Ev. und allen heiligen Aposteln, der auf der linken Seite zu Ehren der hl. gloriwürdigen Jungfrau Maria, Johann Baptist und des hl. Leonhard. Ueber eine Translocirung haben wir nur eine einzige sichere Kunde. In dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts trat an seine Stelle ein Marienaltar in einfacher Frührenaissance mit einem (nicht mehr vorhandenen) Altarblatt von David Wiewer, seit 1868 in Oberzell, die Pfründe aber, fast immer Apostelkaplanei, ab und zu auch Beneficium zum hl. Simon und Judas genannt, und wohl auch der dazugehörige Altar existirte bis 1812, wo sie eingezogen und ihre Kapitalien dem Schulfond einverleibt wurden, ein Urbar von 1642 bis 1785 liegt noch im Stadtarchiv<sup>2)</sup>. Der Marienaltar stand, wie

<sup>1)</sup> Die Urkunde des Rathes ist im Original und zwei Abschriften, die Bestätigung des Bischofs, in welcher erstere Urkunde reproduzirt ist, in Abschrift vorhanden. Stadtarchiv Fascikel 1949 und 1669.

<sup>2)</sup> Urbar oder Inventar und Beschreibung der Kaplanei des Zwölfboten-Altars in St. Josen Pfarrkirche zugehörigen Höfe und Güter. Fasc. 3016 c.

wir gesehen, im linken Seitenschiff und wird nach 1385 erstwärts wieder, soweit sich noch die Altäre erhalten haben, am Freitag vor Palmtag 1449 erwähnt, wo die Pfund und der Altar H. L. F. zu St. Jos und deren Kaplan Konrad Kumber von Hans Zainler einen Zinsbrief von 7 Schilling Pfennig aus 7 Pfund Pfennig Hauptgut sich ausstellen lassen.<sup>1)</sup>

Auch die Persönlichkeit der Stifterin Katharina Payer stimmt nicht zu der Hypothese Probst's von einem Ehepaar. Sie nennt sich in ihrem Stiftungsbriefe nicht, wie es sonst vorkommt, „Wittib“ oder „des H. N. selig hinterlassene Wittib“, beziehungsweise „eheliche Hansfrau“, auch der Kaplan Schmid sagt nichts dergleichen in seinem Nevers, und wo er diejenigen aufzählt, für welche der Jahrtag gehalten werden soll, nennt er weder Mann, noch Kinder, sondern nur der Stifterin Eltern und Geschwister und, wie dies auch sonst so gehalten wird, die ganze vor und nach ihr lebende Verwandtschaft. Am Donnerstag nach St. Otmar 1466 stiftete Ursula von Reibegg das nach ihr benannte Benefizium zu Ehren H. L. F., des hl. Johann Ev., Katharina und Michael. Auch sie hat einen Vogt, Hans Sürig, der die Zustimmung zu der Stiftung gibt, und nennt im Stiftungsbrief weder Mann, noch Kind, war also gleichfalls unverheiratet.<sup>2)</sup>

Nach dem Vorgebrachten kann eine Verbindung zwischen der Stiftung der Katharina Payer und dem Hirscher'schen Madonnenbild schlechterdings nicht konstruiert werden und die Behauptung, „der Stiftungsbrief zu dem Frauenaltar einerseits und die Skulptur andererseits passen in einer Reihe von speziellen Zügen zusammen“, wird, weil ihres Fundamentes verlustig gegangen, hinfällig. Die Skulptur ist deshalb ohne Rücksicht auf die Stiftung der Payer zu betrachten.<sup>3)</sup> Man kann dann nicht behaupten, der Mann und die Frau im Vordergrund seien ein „ohne Zweifel“ kinderloses Ehepaar. Daß sie ein Ehepaar sind, ist wahrscheinlich, aber nicht unbedingt sicher; sicher ist nur, daß sie die Hauptstifter sind; sie können auch Verwandte sein; sind sie aber Eheleute, so können die vier hinter dem Mann erscheinenden jugendlichen Gestalten leicht die Kinder vorstellen, während die hinter der Frau befindlichen drei Personen wegen der Ähnlichkeit der Gesichtsbildung Verwandte von ihr sein mögen. Daß die Stifter Nebenleute vorstellen, konnte auch nur unter dem Einflusse des obgenannten Regestes angenommen werden; ihre Kleidung weist sie vielmehr dem reicheren Bürgerstand oder auch dem Patriziat zu. Der Mann trägt eine pelzverbrämte Schabe, die Frau einen faltenreichen Mantel und über der Hüfte noch ein Kopfstück, welches vorne vor der Brust an den Ripfeln

zusammengefaßt ist. Ganz genau dieselbe Tracht sieht man bei der Rittersfrau Margaretha von Westerstetten, geb. von Bernau, auf einer der Tafeln des ehemaligen Hochaltars von Dradenstein<sup>1)</sup> und eine sehr ähnliche bei den Patrizierinnen auf der A. Kraft'schen Grablegung in Nürnberg (1492), wo, da die Mode wechselte, das Kopfstück nicht so umfangreich und vorn nicht zusammengefaßt ist und bei etlichen über den Nacken hinaussteht. Dieser Theil war jedenfalls anfangs gestieft und gegen das Jahr 1490 hin durch ein Drahtgestell gestützt, wurde allmählig hoch aufgebauht und so die frühere Form nach und nach verdrängt. Doch blieb auch in der Folge noch geraume Zeit dieses Kopf- und Nackenstück und der faltige Mantel, die feierliche Tracht für den Kirchgang (vgl. Dürer's Trachtenbilder von 1500 und Hans Burgkmair's (1472 bis 1531) Stich „die Trauung“).<sup>2)</sup> Daß an der Hirscher'schen Gruppe „Maria-Schutz“ für den niederen Stand der Stifter von Dr. Probst das Fehlen eines Familienvappens angeführt wird, ist nicht entscheidend; waren es nicht reiche Bürgerleute, sondern Patrizier, was dahingestellt bleibt, so konnte ihr Wappen, weil es sich um einen ganzen Altar handelte, auch an irgend einer anderen Stelle desselben, z. B. gleich unterhalb der Gruppe an der Predella angebracht sein. Von der Madonna selbst wird behauptet, daß „der lange, schmale Streifen, der über den ganzen Leib herabreicht, in schmalen Längsfalten sich kundgebend „offenbar“ ein Stapulier ist“ und zur Verleugnung der Anwendung dieses Gewandstückes auf das damals in Ravensburg bestehende Karmeliterkloster hingewiesen.

Gerade diese Fäلتelung aber beweist, daß es sich hier um kein Stapulier handelt (dieses trägt sich glatt und hat regelmäßig auch diese Gestaltung an den mit ihm bekleideten Figuren), sondern um eine Partie des Übergewandes. Eine an die Generaldirektion der Kgl. Museen in Berlin gerichtete Anfrage hat dies bestätigt. In ihrer gefälligst gegebenen Antwort fügt sie noch bei, dieses Übergewand sei vergolbet und die Vergoldung noch die ursprüngliche, der Mantel gemustert und blau gefüttert.

Mit diesen Auseinandersetzungen ist eigentlich schon entschieden, daß die verschiedenen Probst'schen Hypothesen sich als hinfällig erwiesen haben.

Zur Vervollständigung des Gesagten möge indessen noch gezeigt werden, daß, wenn an der Stelle des Apostelaltars im rechten Seitenschiffe der Jodokskirche in der That ein Marienaltar gestanden wäre, dies, einen regelrechten, schlanken Aufbau vorausgesetzt, ein den Bilderkästen mit der Hirscher'schen Madonna einschließender Altar in Anbetracht der Maßverhältnisse nicht hätte sein können.

Bei der Restauration der St. Jodokskirche in den sechziger Jahren, welche Verfasser als Vorstand des Restaurationsvereines vielfach anders

<sup>1)</sup> Stadtarhiv Fasc. 3013. Es ist nicht eine Stiftung Zainlers, wie Pafner a. a. O. 360 irrig angibt.

<sup>2)</sup> Stadtarhiv Fasc. 368.

<sup>3)</sup> S. die Abbildung Archiv 1889 Nr. 8, S. 82 und bei Wobe-Eschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche in den K. Museen zu Berlin: Berlin. Speemann 1888, Tafel XXII, Nr. 330.

<sup>1)</sup> K. Walschner, Bilder vom Hochaltare in Dradenstein, Stuttgart 1887, S. 12 f., wo eine sehr gute Abbildung.

<sup>2)</sup> Alwin Schulz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert Große Ausgabe. Wien 1892. S. 387.

durchgeführt hätte, wäre er allein Herr gewesen (er hätte z. B. einen niederen Hauptaltar gemacht, um den Blick auf die drei Chorfenster freizugeben), mußte aus Gründen der Pietät und der Sparfamkeit das von Hofmaler v. Gegenbauer gestiftete große Madonnenbild des alten Renaissancealtars für den neuen gotthischen Nebenaltar beibehalten und damit ein gedrückter Aufbau desselben in Kauf genommen werden, wie einen solchen ein alter Meister, frei von derartigen Rücksichten, nicht gefertigt hätte. Um diese Schwierigkeit zu mildern, auch die niederen Schiffe in ein etwas besseres Verhältnis zum Hauptschiff zu bringen, wurden sie etwas erhöht. Die ursprüngliche Höhe der Nebenschiffe vom Standort der Altäre an gerechnet, betrug nur 6,87 m. Rechnet man nun in Berücksichtigung der Höhe der Girscher'schen Madonna mit 1,34 m, unter Annahme mäßiger Durchschnittszahlen, für den Altartisch 1,10 m vom Boden an, für die Predella 1 m, für den Bilderkasten 2,70 m, für den Aufsatz 3,40 m, so ergibt das eine Gesamthöhe von 8,20 m. also selbst, wenn die obere Kreuzblume die 6,87 m hohe Decke gegen die Regel erreicht hätte, ein Plus über sie hinaus von 1,33 m. Dabei ist nicht in Betracht gezogen, daß die Technik zwischen der oberen Kreuzblume und der Decke einen entsprechend großen leeren Raum fordert. Ein regelrechter gotthischer Altar von diesen Maßverhältnissen kann also dort nicht gestanden sein und es gewinnt deshalb neben der vielgenannten Altarschrift auch die von Durck erwähnte Tradition an Bedeutung, daß nennlich fraglicher Altar ein Hochaltar gewesen sei. Der Einwendung Dr. Probsts, „wenn der Hochaltar in einer der beiden Pfarrkirchen einer ähnlichen partikularen Stiftung“ (wie der von ihm irrig gedeuteten von R. Hager) „sein Dasein verdankt hätte, so würden die Altäre doch wohl nicht ganz schweigen“ — ist entgegenzuhalten, daß die Errichtung von neuen Altären in Ravensburg's Kirchen nach Ausweis des noch vorhandenen Urkundenmaterials nur erwähnt wird, wenn mit solchen eine Dotation verbunden wird und daß man bei weitem nicht mehr alle „Altäre“ besitzt. Die Hauptergebnisse der angestellten Untersuchung sind somit: 1. Die Stiftung der Katharina Hager vom Jahre 1479 kann in eine Beziehung zu dem Altare mit der Gruppe Mariä Schuß vom Jahre 1480 nicht gebracht werden; 2. der als Marienaltar bezeichnete Nebenaltar im rechten Seitenschiff der St. Jodokskirche ist ein Apostelaltar gewesen; 3. die aus der Hager'schen Stiftung für die Deutung der Personen an der Gruppe Mariä Schuß bezogenen Momente sind hinfällig; 4. ein Altar mit dieser Gruppe könnte in Anbetracht seiner wahrscheinlichen Maßverhältnisse in einem Nebenschiffe der St. Jodokskirche nicht gestanden sein; 5. die Ueberlieferung Durck's, derselbe sei ein Hochaltar gewesen, hat durch die Untersuchung wieder an Bedeutung gewonnen, wenn sie auch selbstverständlich nicht den Werth besitzt, wie die von ihm beigebrachte Altarschrift selbst.

Literatur.

**Katechismus der Kunstgeschichte** von Bruno Bucher. 4. verbesserte Auflage. Leipzig, J. J. Weber 1895. 333 S. mit 276 Abbildungen. Preis in Originalleinenband 4 M.

Dieser Leitfaden kann wärmstens empfohlen werden, sowohl dem, der erstmals auf dem großen Gebiet der Kunst festen Fuß fassen will, als dem, der auf denselben schon bewandert ist und in raschem Ueberblick alle Phasen der Entwicklung wieder an sich vorüberziehen lassen will. Endlich kann er, ausgestattet mit guten Registern, auch als Nachschlagewerk dienen. Er ist nicht in der eigentlichen Katechismusform durchgeführt, sondern gibt die ganze Geschichte der Kunst in knappe, klare Leitsätze gefaßt, unter Beschränkung auf das Wesentlichste, unter Verzicht auf alle ästhetische Phraseologie, in schöner, wahrhaft populärer Sprache und in sehr sachgemäßer und übersichtlicher Gliederung. Die Darstellung vertritt überall den festen Untergrund ernster und solider Studien. Kein wesentliches Entwicklungs-glied fehlt und die Betrachtung erstreckt sich auf alle Gebiete der bildenden Kunst und geleitet von den ersten prähistorischen Anfängen bis in die neueste Zeit. Dem Text geht zur Seite eine große Reihe von gut ausgewählten und gut ausgeführten Abbildungen, alles in allem eine Musterleistung von wirklichem Werthe, an der auch eine scharfe Kritik höchstens den einen oder andern Satz oder Ausdruck beanstanden könnte. —

Annoncen.

## Zwei Kirchenfenster,

künstlerisch vollendet und in der Münchener Kunstgewerbeausstellung 1876 prämiirt, werden billig verkauft. Das eine, gotthisch, Höhe 3 m 20, Breite 1 m 20, stellt die Himmelskönigin dar, das andere, romanisch, Höhe 3 m, Breite 1 m, zeigt die Taufe Christi, vier Evangelisten zc. Respektanten wollen ihre Adresse unter D. 8314 bei Rudolf Mosse, München, hinterlegen. Photographie kann eingesendet werden.

Verlag von E. Falzer, Heilbronn.

### „Die Willianskirche in Heilbronn“.

Nach alten und neuen Quellen dargestellt von W. Stähle, Stadtpfarrer.

Mit 3 Abbildungen.

Preis — 50 Pf.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Deyel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 7.

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, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1895.

## Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfarrer Deyel in St. Christina.

(Fortsetzung.)

### 4. Obereschach bei Ravensburg.

Haben wir in den beiden vorher angeführten restaurirten Gotteshäusern die jeweiligen Verschönerungen mit verhältnißmäßig nur geringen Kosten durchführen sehen und deshalb auch nur mehr bescheidenere Leistungen, besonders in der Kunst der Dekoration, aufzählen können, so wandern wir jetzt in eine Gemeinde, wo die Mittel reichlicher flossen und deshalb auch höhere Anforderungen an die christliche Kunst und an die betreffenden Künstler gestellt werden konnten. Die ziemlich geräumige, dem hl. Johannes Baptista geweihte Kirche zu Obereschach (eine Stunde von Ravensburg) stammt in ihrer jetzigen Architektur aus dem Jahre 1751 und ist von dem nahen Kloster Weissenau aus gebaut worden. Wie an dem Gebäude selbst, so bedurfte es auch an der innern Ausstattung keinerlei Neuschaffung, sondern es konnte sich die Restauration wesentlich nur auf die Neufassung der Altäre, Kanzel u. s. w., sowie auf die frische Ausmalung der Kirche erstrecken.

Was vor allem die dekorative Ausmalung der Kirche, sowie die Neufassung der Altäre, Chorstühle, Kanzel u. s. w. anlangt, so wurden diese Arbeiten dem Münchner Maler Hans Martin übertragen und im Laufe des Sommers 1893 fertig gestellt. Die Wände der Kirche sind in einfach gelblichem, gebrochenem Tone gestrichen, der unter den Fenstern etwas dunkler gestimmt ist, als der obere allgemeine Wandton neben den Fenstern. Darüber zieht sich in Gestalt einer Bordüre ein weißer Mäander hindurch auf blauem Grunde. Die ziemlich großen

Wandflächen sind durch gemalte Pilaster oder Lizenen, deren Sockel sich folgerichtig bis auf den Boden erstrecken, unterbrochen. Im Chore haben die Pilaster rote Füllungen, während sie im Schiff in wohlthuender Abwechslung mit dunkelvioletten Tonfüllungen bedeckt sind. Elegant und schön behandelt ist diesbezüglich besonders der Chorbogen und zwar sowohl in Eintheilung als in Farbe und Ornamentzeichnung; hier sind zwischen den einzelnen Füllungen Stuckrosetten, die in Weiß und Gold gefaßt sind. Die Hauptfelder selbst haben Tiefblau mit Goldumrahmungen, sowie farbige und goldene Ornamente, in welche auch die Symbole der sieben hl. Sakramente aufgenommen sind. Auch die Wand des Chorbogens gegen das Schiff, gleichsam die Fassade des Chores, hat neben sinnigen Inschriften Symbole der Kirche und auch hier zeigt die Eintheilung und malerische Behandlung gute und energische Wirkung.

Sind die Fensterleibungen und Wandflächen der Kirchen, namentlich die unteren Partien derselben, welche mehr der Feuchtigkeit ausgesetzt sind, einfach behandelt, so haben die beiden Plafonds ein um so reicheres Gewand erhalten. Beide Decken, sowohl die im Chore als im Schiff, sind vollständig flach, ohne jegliche Profilierung und auch ohne Sulfaturen; sie erforderten also von selbst eine energische, aber sinnige Disposition, um so mehr, als sie figurale Darstellungen aufnehmen und diese in gute Verhältnisse zu einander und an den richtigen Platz gebracht werden sollten. Diese schwierige Aufgabe erscheint uns vom Meister Martin als vollkommen gelöst, denn die Bilder, auf die wir zu sprechen kommen werden, haben jetzt eine ihrem künstlerischen Werthe sehr entsprechende Einfassung: sie sind mit weißen Frie-

sen und Gesimsen oder Leisten, deren Profil Eier- und Perlstab und Herzblatt zeigen, sowie mit Goldplatten umrahmt; die ganze Struktur der Eintheilung ist noch besonders durch Weiß hervorgehoben. Durch diese Eintheilung wurden rings um die Bilder des Chores und Schiffes Felder gewonnen, welche im Gegensatz zum figuralen Schmuck ornamentalen aufnehmen konnten, schwungvoll gezeichnete, polychrom und plastisch gemalte Motive auf hell, gelbgrauem und theilweise grüngrauem Grunde. Zwischen diesen weißen Umrahmungen, welche Bilder- und Ornamentfelder abgrenzen, ziehen sich dunkelblaue Friese hindurch, die mit einem in Goldton gemalten Mäander bedeckt sind. Mit diesen hellen, gelbgrauen Feldern wechseln wieder dunklere, die in einfachen Tonornamenten behandelt sind und zugleich so zu sagen den Uebergang herstellen zu den Lustlöchern, welche in Folge des Durchbruches der Decke dunkel erscheinen. Diese Lustlöcher haben bei dieser Art der Behandlung nichts Störendes, wie es oft vorkommt, da sie sich vollkommen der Ornamentik und besonders der Eintheilung des ganzen Plafonds anbequemen. Die glatten Plafonds schließen mit einer plastischen Stuckleiste, die in Weiß und Gold behandelt ist, ab und leiten mit einer violett-grauen Hohlkehle und nochmaliger Stuckleiste in die Wand über.

So zeigt auch diese Kirche in Obereschach, wie die in dem nahen Liebenau, schon in ihrer dekorativen Ausstattung ein Meisterstück, namentlich in der Hinsicht, daß wir überall den selbständig schaffenden Künstler sehen. Auch die Fassung der Altäre und der übrigen Ausstattungsgegenstände der Kirche gliedern sich in ihrer Polychromirung harmonisch dem Ganzen ein und wenn auch die Fassung der Zopffiguren und anderer plastischen Beiwerte nicht auf gleicher Höhe mit der herrlichen Ausmalung der Kirche stehen, so verursachen doch auch sie keine Disharmonie und steht ihre polychrome Erneuerung in richtigem Verhältniß zu ihrem plastischen Werte.

Wenn man schon auf die dekorative Ausstattung unserer Kirche so reichen künstlerischen Aufwand machte, konnte naturgemäß und wie von selbst auch die figu-

rale Ausmalung nicht zurückbleiben; man mußte auch hier einen Maler wählen, der selbständig Kompositionen zu entwerfen auszuführen im Stande war. Und nicht nur dieses, es mußte auf einen Meister reflektirt werden, von dem Kunstwerke im eigentlichen Sinn des Wortes zu erwarten waren. Was lag aber näher, als auch hier die Arbeiten dem Münchener Historienmaler Gebhard Fugel, unserm Landsmann, zu übertragen, der sich in dem nahen Liebenau so trefflich erprobt hat? Als Darstellungsgegenstände wählte man — es sollten nur die Plafonds Bilder erhalten — für den Chor die Predigt des hl. Johannes des Täuflers, für das Schiff die Himmelfahrt Christi und die vier lateinischen Kirchenväter, sowie die hl. Cäcilia. Die Skizzen und Kartons wurden von Fugel in seinem Atelier zu München sorgfältig entworfen und die Arbeiten im Laufe der Sommermonate von 1893 und 1894 an Ort und Stelle ausgeführt.

Die Komposition des Chores, die Predigt des hl. Johannes des Täuflers, des Patrons der Kirche, zeigt den Heiligen, wie er in der Wüste predigt: „Da ging hinaus zu ihm Jerusalem und ganz Judäa und die ganze Umgegend an den Jordan“ (Matth. 3, 5). Wir sehen in eine öde orientalische Landschaft, im Hintergrunde begrenzt von einer großen Felsenparthie, aber beleuchtet von dem magischen Lichte der morgenländischen Sonne. Auf einem Felsenvorsprunge steht die großartige, ascetische Gestalt des Vorläufers des Herrn so, wie ihn uns die Schrift schildert, „bekleidet mit Kameelhaaren und einem ledernen Gürtel um seine Lenden“ (Mark. 1, 6).

Es ist zwar eine dankbare, aber nicht so leichte Aufgabe, die Gestalt des hl. Johannes des Täuflers zu entwerfen, der schon durch die Weissagungen als die bedeutendste Persönlichkeit des Alten Bundes bezeichnet ist. Mit einer wahren Begeisterung sehen daher wir schon frühzeitig den „Größten der vom Weibe geborenen“ durch fast unzählige Werke der Malerei und Plastik verherrlicht und zwar sowohl in Einzelgestalten als in zahlreichen Szenen aus seinem Leben. Gewöhnlich erscheint der Heilige als eine lange, hager und sonnenverbrannte Gestalt, Brust, Leib

und Oberschenkel bedeckt von einem härenen, zottigen Gewande, mit ledernem Gürtel; als Vorläufer, als Prophet und Zeuge Christi trägt er ein Kreuz aus Rohr, an dem gewöhnlich ein Spruchband mit den Worten »Ecce agnus Dei« herniederhängt. Dieser hergebrachten Tradition in der äußern Gestalt und dem äußern Auftreten des Täufers ist auch, mit Ausnahme des Spruchbandes, Folge gefolgt, er wußte die ganze Größe des gewaltigen Bußpredigers dem Betrachter vor Augen zu führen. Mit gewaltiger Stimme, das zeigt seine äußerst lebhafteste Aktion an, zeichnet und straft er mit der Strenge der alten Propheten das gleißend lügenhafte Wesen der Pharisäer: „Bippenbrut! wer unterwies euch zu fliehen vor dem bevorstehenden Jorne? Bringet nun würdige Frucht der Buße!“ (Matth. 3, 7. 8.)

Eine Menge Volkes, Männer und Frauen, sitzen und stehen um ihn herum, erkenntlich auch „viele von den Pharisäern und Sadduzäern“; auch seine Schüler haben ihn begleitet und halten sich in seiner Nähe auf. Es läßt sich bei Betrachtung der einzelnen Figuren nicht verkennen, welcher gewaltigen Eindruck das drohende Wort des heiligen Bußpredigers auf die Menge ausübt: „Schon ist die Art an die Wurzel der Bäume gelegt. Jeglicher Baum sofort, welcher nicht gute Frucht bringt, wird ausgehauen und in das Feuer geworfen“ (Matth. 3, 10). Die größte Aufmerksamkeit und Ergriffenheit zeigt sich auf den Gesichtern der Zuhörer, aber auch Unbußfertigkeit, ja der tiefgehendste Haß und Groll bei den Gestalten einzelner Schriftgelehrten und Pharisäer. Die künstlerisch vollendet durchgearbeitete Composition ist eine würdige Verherrlichung des Patrons der Kirche und wird auch künftigen Generationen die Größe des heiligen Bußpredigers vor Augen führen.

Als eines der bedeutendsten Werke der kirchlichen Kunst, das bisher Meister Jügel geschaffen, anerkennen wir unbedingt die Himmelfahrt Christi, welche er an den großen Plafond des Schiffes in der Kirche zu Oveschach gemalt hat. Diese zum Himmel schwebende Christusgestalt ist wohl eine der großartigsten der Neuzeit und ich wüßte keine aus unsern Tagen, die dem herrlichen Typus eines Leonardo

da Vinci näherkäme. Nicht umsonst wird auch von anderer Seite dieses Werk in gleicher Weise gewürdigt, was wir daraus ersehen, daß selbst die Leipziger „Illustrierte Zeitung“ sich das Recht der Reproduktion vom Künstler erworben hat. (Wo bleiben da unsere katholischen illustrierten Familienblätter?)

Die Berichte der Evangelien über die Himmelfahrt Christi (Mark. 16, 19; Lnk. 24, 50—52; Apg. 1, 9—12) geben der bildenden Kunst nur die Motive, daß der Heiland aufwärts entschwebte, daß eine Wolke ihn aufnahm und daß, während die Zuschauer noch gegen den Himmel ihre Blicke gerichtet hatten, zwei „Männer in weißen Kleidern“ (Engel) sie anredeten. Bis zum 14. Jahrhundert gehen zwei Arten der Darstellungen neben einander her, die einen ganz auffallenden Unterschied bezüglich der Auffassung des Gegenstandes aufweisen. In der einen schreitet Christus, mit dem Kreuzpanier oder einer Rolle (der Handschrift des Neuen Bundes) in der Hand, in sehr lebhaftem Schritte nach oben, wo sich ihm die Hand Gottes entgegenstreckt. In der andern wird Christus, in der Mandorla mit dem Kreuzpanier stehend oder in ihr sitzend, mit Buch von Engeln emporgetragen. Das Charakteristische dieser beiden Arten der Darstellung ist also, daß in der ersten Christus sozusagen erst im Begriffe ist, in die himmlische Herrlichkeit einzugehen, in der zweiten aber bereits in deren Besitz ist. Einen gewaltigen Fortschritt aus diesen Arten der Komposition hat zuerst Giotto in der Capella dell' Arena zu Padua gemacht. Noch lehnt sich seine Komposition zwar an die älteren Auffassungen der zweiten Art an, die Christus nicht thronend, sondern in aufstrebender, selbstthätiger Bewegung darstellt; eben dieses Aufstreben ist jetzt mehr vergeistigt; nicht mehr schreitend wie früher, sondern freischwebend sehen wir ihn in weißem Gewande zum Himmel sich erheben; nur leise ist das Wort „und eine Wolke nahm ihn auf“ (Apg. 1, 9) angedeutet, indem die Füße in rosigte Wolken gehüllt sind. Diese Art wurde denn auch maßgebend für alle folgenden Jahrhunderte: sie lassen gewöhnlich den Heiland von einem Lichtglanze und von Wolken umgeben zum Himmel

hinauffahren; oft wird er von einer zahllosen Engelschaar umgeben, die Apostel, in ihrer Mitte die heilige Jungfrau, knien und stehen gewöhnlich im Kreise herum; oft fehlen auch die beiden Engel nicht.

Meister Jugel hat nun in Obereschach, wie wir auf beigegebener Abbildung sehen, die Komposition einfacher gegeben: wir sehen bloß den aufschwebenden Heiland und unten die hl. Jungfrau sammt den Aposteln. Er hat sowohl von der Beigabe, der den Heiland gewöhnlich umschwebenden Engel, als der zwei, eigentlich nach der Erzählung der hl. Urkunde geforderten „Männer in weißen Kleidern“ ganz abgesehen, offenbar in der Absicht, die Gestalt des göttlichen Heilandes um so wirkungsvoller hervortreten zu lassen. Und es ist ihm dies auch vollkommen gelungen: hoch oben sehen wir den göttlichen Heiland von goldenem Lichte umflossen, dem Beschauer ganz zugekehrt und die Hände mit den Wundmalen ausbreitend; schweben; sein heilighelvolles, wahrhaft göttliches Angeficht, von goldstrahlendem Nimbus umgeben, ist den zurückgebliebenen Aposteln zugewendet; seine Gestalt in dem weißen, weit ausgebreiteten Ober- und gleichfarbigen Untergewand ist eine hochfeierliche, wahrhaft majestätische Erscheinung. Großartig ist auch das Aufschweben des göttlichen Meisters gegeben: göttliche Kraft und Würde zeigt sich in den herrlichen Motiven dieser aufschwebenden Bewegung, aber auch die künstlerische Freiheit der Darstellung ist zu ihrem Rechte gekommen, indem wir zwar in der entschwebenden Gestalt die volle Wahrheit des Lebens erkennen, sie aber doch ätherisch leicht zum himmlischen Throne emporsteigen sehen.

Die untere Gruppe der zwölf Apostel mit Maria ist bezüglich der Art ihrer Komposition nicht, wie gewöhnlich geschieht, in die Kreisform gebannt, sondern frei aber gut geordnet; die Aktionen sind sehr mannigfaltig und lebhaft: Stammen und Bewunderung, Wehmuth und Trauer, innerliche Ergriffenheit und Andeutung zeigt sich abwechselnd in den Gestalten. Wenn wir diese ganze Gruppe sowohl als jede einzelne Gestalt näher ins Auge fassen, müssen wir unbedingt die große Gewandt-

heit und durchgehende Korrektheit in der Zeichnung anerkennen, wir müssen die entschwebene und große Begabung des Meisters für klaren, künstlerischen Bau in der Komposition, für freie, charakteristische Formengebung bewundern. Auch dem kraftvollen, aber noch gesunden Realismus in den Figuren, bei dem man gewahr wird, daß der Meister sichtlich die moderne Kunst stark auf sich hat wirken lassen, können wir unser Lob nicht vorenthalten. Aber doch müssen wir gestehen: dieser Realismus hat einen Grad erreicht, den wir den Meister nicht überschritten sehen möchten. Wenn auch die Formen, der Stil und die Haltung nirgends in Spannung kommen mit den religiösen Ideen und Zwecken, wenn wir auch seine Auffassung — ganz der Persönlichkeit des jungen Künstlers entsprechend — als durchaus glaubensvoll und dem dargestellten Mysterium angemessen erkennen, so könnten wir doch ein weiteres Fortschreiten in solchem Realismus als mit der erststen, wahrhaft christlichen Kunst nicht in Einklang stehend betrachten. Es sind und müssen der kirchlichen Malerei Grenzen gezogen sein, deren Ueberschreiten ohne Schaden für die christliche Kunst konsequenter Weise nicht gedacht werden kann. Wenn allerdings für romanische und gothische Kirchen und für eigentliche Altarbilder strengere stilistische Art und Formengebung verlangt werden muß, die Bilder der Renaissance aber und vollends solche an dem Plafond des Schiffes eine freiere Behandlung ertragen, da sie ja nicht Andachtsbilder im eigentlichen und strengeren Sinn des Wortes sind, so könnte doch auch hier einem ungesunden Realismus niemals das Wort geredet werden. *Domum Dei decet sanctitudo!* Wir sagen also nicht, daß der Meister die Grenze überschritten hat, wenn auch einzelne Figuren, wie z. B. die vor der hl. Jungfrau und namentlich diese selbst, sehr unmittelbar das Studium des Akties und Modelles im Atelier zeigen, aber wir möchten doch nicht, daß der Einfluß der Modernen mehr als nöthig in unsern Gotteshäusern sich geltend mache, wir müssen vielmehr auch bei unserer fortgeschrittenen Technik noch wünschen, daß unsere christlichen Künstler bei ihrem unverdrossenen Weiterschreiten in der Ver-

vollkommenheit, namentlich auch die Schule der Alten studiren.

Das Gesagte soll also unserer Anerkennung der herrlichen Oberechacher Himmelfahrt Christi keinen Eintrag thun. Jeder Sachverständige wird mit uns urtheilen, daß es hier dem Meister Fugel vollauf gelungen ist, ohne Gesuchtheit und Künstelei und ohne dem religiösen Gehalt einen Abbruch zu thun, eine Komposition, die schon so oft und von so großen Meistern in Angriff genommen wurde, nicht minder selbständig und originell in so hohem und erhabenen künstlerischen Gewande zu gestalten, und namentlich eine zum Himmel hinauffahrende Christusgestalt zu schaffen, die in ihrer idealen erhabenen Auffassung und in ihrer künstlerischen Durchbildung ein Kunstwerk ersten Ranges der Neuzeit genannt werden darf. Der Zauber der Farbe, der über das ganze Bild gelegt ist, entspricht vollkommen der Erhabenheit des dargestellten Gegenstandes.

In den vier Ecken des großen Himmelfahrtsbildes zu Oberechach schließen sich die Darstellungen der vier lateinischen Kirchenväter an. Auch ihre Auffassung ist ebenso originell wie selbständig gedacht und die technische Durchführung bekundet die gleiche Meisterschaft wie das Hauptbild. Der hl. Augustinus, als Bischof und Kirchenlehrer mit einer aufgerollten Schrift, hält in seiner Rechten ein brennendes Herz zur Bezeichnung der glühenden Gottesliebe, welche alle seine Schriften durchweht; es könnte auch, wie es gewöhnlich der Fall ist, das Herz von einem Pfeile durchbohrt sein mit Anspielung auf seine Confess. IX. (cor charitate divina sagittatum). Der hl. Ambrosius, der große Bischof von Mailand, deutet schon durch seine erhobene Rechte an, welche herrliche Nebefülle ihn einstens auszeichnete; die Linke hält eine Schriftrolle, während zu seiner Seite sein Attribut, der Bienenkorb, steht. Ihn soll ja, da er als Kind in der Wiege lag, ein Schwarm Bienen sich auf den Mund gesetzt haben, ohne ihn zu verletzen; nach andern sollen Bienen Honig (Sinnbild der Berechtigkeit) in seinen Mund getragen haben. Der hl. Papst Gregor I., wegen seiner hohen Vorzüge und Verdienste um die Kirche von der dankbaren Nachwelt der Große ge-

nannt, richtet seinen Blick zum Himmel, woher die Taube kommt, in deren Gestalt nach der Legende ihm der hl. Geist erschienen ist, sich auf seinem Haupte niedergelassen und ihm die Gedanken und Worte eingegeben hat. Im neunten Jahrhundert schon gibt Johannes Diaconus vom Neußern seiner Persönlichkeit eine Beschreibung nach einem Bilde, welches er selbst in einer Nische des St. Andreaasklosters zu Rom gesehen und das wahrscheinlich noch zu Lebzeiten des hl. Gregor gemalt wurde. Darnach hatte er eine hohe Stirne, eine Habichtsnase nebst hervorstehendem Kinn, also das ausdrucksvolle, martirte Profil eines echten Römers. Fugel malte ihn als höchsten christlichen Priester mit mehr sanftmüthigem, aber geistreichem Ausdruck; er hält ein aufgeschlagenes Buch in Händen und ist mit einem prachtvollen, weißen Pluviale angethan, einer künstlerischen Leistung der neueren realistischen Malweise ersten Ranges. Eine etwas eigenthümliche Situation nimmt der hl. Hieronymus ein: er ist auch wie die übrigen Kirchenväter sitzend dargestellt, schlägt aber weit seine Beine übereinander und liest in einer aufgewundenen Papierrolle; in der Rechten hält er die Feder, zu seinen Füßen ist der Totenkopf. Die Figur ist technisch sehr vollendet, namentlich ist der Kopf des Heiligen eine Prachtleistung. Besser aber hätte nach unserer Ansicht der Meister gethan, wenn er den Heiligen, wie es im Mittelalter so oft geschehen, als Kardinal dargestellt hätte, weil er sich so harmonisch besser in den Rahmen der drei andern Kirchenväter einfügen läßt. Schließlich noch die Bemerkung, daß über der Orgel eine hl. Cäcilia angemalt ist, die dem Beschauer eine etwas andere Auffassung zeigt, als er sie in den übrigen Figuren sieht.

### Mittheilungen über die Werke des Ulmer Meisters Hans Mueltscher.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

(Schluß.)

Sein Naturgefühl, fährt Wijcher fort, ist nur mittelmäßig; doch hat er Züge von Großheit in der Zeichnung. In der Färbung, welche jetzt hart und

stumpf erscheint, neigt er zum Roth. Der Leib Mariä ist die bedeutendste Darstellung. Einer der Apostel hält beide Hände vor die Augen; Maria in vornehmer Lage, vorn zwei Apostel, sitzend und knieend. Giotto'ste Nachwirkungen.“

Es sollte jedoch durch den Ausblick auf das ferne Eterzing, wo sich glücklicher Weise Werke des Mueltscher noch erhalten haben, die Aufmerksamkeit von der heimathlichen Gegend selbst nicht abgelenkt werden. Es ist vielmehr jetzt mehr als früher die Aufforderung gegeben, jenen einheimischen Werken der Sculptur und Malerei, die dem Anfang des 15. Jahrhunderts mit gutem Grund zugetheilt werden müssen, ob sie nun in der Nähe von Ulm sich noch befinden, oder weiter im Süden (Bodenseegegend), eine ernente Sorgfalt zuzuwenden; denn Hans Mueltscher war aus Reichenhofen (Leutkirch) gebürtig und wird durch seine Niederlassung in Ulm die Fühlung mit der heimathlichen Gegend nicht verloren haben. Ebenso wenig spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch schon im Anfang des 15. Jahrhunderts eine größere Anzahl von Werkstätten in Oberschwaben überhaupt bestanden haben werden; insbesondere ist die Werkstätte eines Christoph Keltener in Ravensburg um 1437 hin-fällig geworden. Die Geschichtsschreiber von Ravensburg: Eben und Hafner haben Veranlassung gegeben zu der irrigen Aufstellung derselben. Klemm hat in seinem Buch: Württembergische Baumeister und Bildhauer, S. 129, sich zuerst auf ihre Angaben gestützt; nachher auch der Verfasser in mehreren Abhandlungen zur Kunstgeschichte von Oberschwaben. Neueste Untersuchungen haben aber die Irrthümlichkeit erkennen lassen. Um so mehr concentrirt sich nun das kunsthistorische Interesse auf die Mueltscher'sche Werkstätte. Sicher verloren ist ein Werk desselben in Ulm selbst: der Karg'sche Altar im Münster daselbst vom Jahr 1430, worüber wir jedoch auf die näheren Angaben bei Klemm (l. c., S. 79) verweisen. Beachtenswerth ist aber auch eine andere Angabe von Fr. K. Kraus in Freiburg (Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden I., S. 595), welche besagt: „Im Jahr 1430 stiftete der Kir-

chenpfleger Heinrich Rudolf mit seiner Hausfrau Margaretha Amort eine Chor-tafel in das Münster zu Ueberlingen, welche von einem Meister aus Ulm um 160 fl. gefertigt und an Mariä Geburt 1430 vollendet wurde. Eine Klage des Meisters wegen des ausbedungenen Lohnes hat uns in dem Rathesprotokoll S. 28 diese Notiz überliefert.“ Leichtlich könnte dieses verschwundene Werk aus der Werkstätte des H. Mueltscher hervorgegangen sein. Wenn das aber auch nicht zutreffen sollte, so ist damit doch ein weiterer Anhaltspunkt geliefert für den Bestand einer Produktion in unserer Gegend überhaupt schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Wichtiger, weil noch bestehend, ist eine Anzahl von sehr schätzenswerthen Statuen, deren vier jetzt in der Lorenzkapelle zu Rottweil (Sammlung Dursch) sich befinden. Da dieselben aus Criskirch am Bodensee stammen, so wird die Werkstätte sich ohne Zweifel in Oberschwaben befunden haben. Die ganz charakteristische Behandlung des Faltenwurfs der Gewänder und besonders auch der Schleier weisen auf den Anfang des 15. Jahrhunderts hin. Ich habe anderwärts schon die Gründe entwickelt, weshalb ich dieselben als kluge und thörichte Jungfrauen aufzufassen geneigt bin. Außer diesen sind am ursprünglichen Fundort (Criskirch) noch zwei Madonnenstatuen und in St. Christina bei Ravensburg eine Statue der Mutter Gottes, die, wenn sie auch theilweise hinter den oben genannten vier Statuen zurückstehen, doch auf unge-fähr die gleiche Zeit hinweisen.

Ein besonderes Interesse nimmt ferner eine fragmentarische Gruppe der Frauen und Töchter von Jerusalem in Anspruch, welche dem Heiland auf seinem Kreuzweg begegnen. Diese Gruppe befindet sich ebenfalls in der Sammlung Dursch in Rottweil (Nr. 80) und stammt aus Roggenbeuren bei Salmannsweiler. Die Zipfel der Gewänder sind ganz übereinstimmend behandelt wie bei den vier Jungfrauen von Criskirch, auch der Schleier; aber, während der Faltenwurf der Mäntel bei letzteren noch ganz den fließenden rundenlichen Wurf zeigt, ist derselbe bei Nr. 80 schon eckig, gebrochen, dabei aber nicht tief und kräftig herausgearbeitet,

wie es in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in so charakteristischer Weise zu geschehen pflegt, sondern nur leicht und so zu sagen schüchtern. Man gewinnt ganz den Eindruck, daß hier ein noch tastender Versuch vorhanden sei, der, von dem Faltenstil der älteren Zeit nur theilweise sich abwendend, den Anforderungen der neuen Zeitströmung gerecht zu werden sich anschickte. Mit dem Zeitraum, in welchem die Werkstätte des Mueltscher in Ulm bestand (1427—† 1467), würde das jedenfalls ganz gut übereinstimmen; denn in diesem Zeitraum vollzieht sich, besonders im südlichen Deutschland, ein wichtiger Umschwung, auf den besonders J. v. Reber (Kunstgeschichte des Mittelalters, S. 557 und 558) mit vollem Recht aufmerksam macht. Man hat vielleicht bisher zur Erklärung desselben allzu ausschließlich auf die Delmalerei hingewiesen. So bedeutend unleugbar der Einfluß der Deltechnik war, so stellt sich ihm doch noch ein anderer an die Seite, der nicht weniger bedeutend war. Mit dem 15. Jahrhundert gewinnt durch Herstellung der Altäre und Chorgestühle zc. die Holzplastik eine so große Bedeutung, „daß diese jetzt nicht nur vorherrschend, sondern wie Reber sagt, sogar tonangebend und stilbedingend“ wurde; denn „die plastische Ausstattung klammert sich jetzt weniger an die Portale als vielmehr an die Altäre und Chorgestühle, strebte damit nach einer Leichtigkeit, wie sie diese Gegenstände erfordern und nach einer farbigen Wirkung, wie die farbigen erleuchteten Räume erheischen“. „Den figürlichen Theilen insbesondere mußten aus der vermehrten Schnitzarbeit jene Eigenschaften erwachsen, die mit der Schnitztechnik, wie mit der umfangreichen Bemalung und Vergoldung zusammenhängen. Das geschah zunächst durch entsprechende Schärfe aller Formen, welche allein unter den veränderten Farbbedingungen eine entsprechende Wirkung sicherte; sodann durch die weniger fließende als knitterige Behandlung der Drapirung, welche der Textur des Materials wie dem Schnitzmesser ebenso entsprechend war, wie der langgezogene Schwung dem Stein und dem Meißelzug; auch hätten ruhige Flächen und Schwingungen die Farbe und nament-

lich die Vergoldung weniger glänzend erscheinen lassen, als dies durch gebauschte Bildungen geschah“. (l. c. S. 557.)

Begreiflich ist, „daß unter solchen Umständen, wie Reber (l. c. S. 558) weiter bemerkt, die Rückwirkung der polychromirten Schnitzwerke auf die Malerei viel bedeutender war als umgekehrt und schließlich konnte sich auch die Steinplastik dem Einflusse der Holzskulptur nicht mehr entziehen“. (Zu vergleichen: Reber, Geschichte der Malerei, S. 127.)

Das sind so wichtige und, nach unserem Dafürhalten, so zutreffende Anschauungen, besonders für Gegenden, welche wegen Mangels an guten Werksteinen auf die Holzschnitzerei sich vorzüglich angewiesen sahen, daß wir nicht umhin konnten, dieselben in der Hauptsache wiederzugeben. Genauere Untersuchungen über Werke aus der Werkstätte des Hans Mueltscher in unserer Gegend sind gewiß wünschenswerth; aber, wenn dieselben vielleicht auch zu keinen positiv sichern Resultaten führen sollten, so ist doch nicht zu zweifeln, daß eine aufmerksame Beschäftigung, besonders mit den Holzschnitzereien in unserer Gegend, geeignet sein wird, manche Ergänzungen zur Kunstgeschichte zu liefern.

#### Literatur.

Die Kilianskirche in Heilbronn. Nach alten und neuen Quellen dargestellt von W. Steehle, Stadtpfarrer. Heilbronn, Salzer 1895, 28 S. Preis 50 Pf.

Nachdem mit rühmtenwerthher Opferwilligkeit die Stadt Heilbronn ihre schöne Hauptkirche gründlich und — abgesehen von dem Ausbau der Chorthürme mit seinen fast polizeiwidrig nüchternen Formen und klanglosen Verhältnissen — glücklich restaurirt hat, war es ganz am Platz, für eine kurze Beschreibung derselben besorgt zu sein, welche den Besuchern Führerdienste leisten könnte. Der Verfasser erledigt sich dieser Aufgabe mit Geschick, wenn auch seine Darstellung der Wärme und des feineren ästhetischen Gefühls entbehrt und mehr die nüchternere registrirende Haltung eines Inventars zeigt. Nächst der Baugeschichte und Baubeschreibung berücksichtigt sie besonders den berühmten Hochaltar, von welchem im Archiv 1891 S. 58 ff. die Rede war, wo fälschlich das Entstehungsjahr auf 1398 statt 1498 datirt und auch die Inschrift des Kilianbrustbildes im Sakramentshaus falsch gegeben ist; sie lautet in der Broschüre richtig; date et dabitur vobis Lucae VI. Der Papst im Mittelschrein ist sicher St. Petrus; die vom Verfasser geäußerte Vermuthung, daß der Diakon neben Kilian nicht Laurentius, sondern Totnan sei,

findet eine Stütze darin, daß auch in der Vorhalle des Domes zu Würzburg und im Neumünster daselbst Kilian, Colonat und Totnan neben einander dargestellt sind, an letzterem Ort von der Hand Til Niemenschneiders. Da aber oben im Walbachin noch zwei Diakonen mit Palmen ohne andere Attribute vorkommen, so werden doch eher diese Colonat und Totnan vorstellen; andernfalls bliebe es auffallend, warum nicht als Gegenfigur zu Totnan Colonat, sondern Stephanus gewählt wäre. Der Crucifixus in der oberen Krönung neigt nicht das Haupt im Sterben, sondern ist schon verschieden; die oberste Bischofsfigur ist ohne Zweifel wieder St. Kilian. Die Bemerkung über den „auf's Jahr 1000 allgemein gefürchteten Weltuntergang“ S. 2 fielen wohl besser weg, weil von sehr zweifelhafter Richtigkeit. Wo ist das „Gewölbe über dem Tanzboden“ S. 8? —

Die Kunstanstalt St. Norbertus (Wien III, Seidgasse 8) versendet zwei neue Communionandenken in Gold- und Farbendruck, Christus mit Kelch und Hostie und zwei Engeln (Preis in Oktavformat 12 Pf., 100 Ex. 10 M., Gebetbuchformat 4 Pf., 100 Ex. 3 M.), ferner Osterbriefpapier mit Osterlamm in Gold- und Farbendruck (mit Couverts, in eleganter Kassetten zu 10 Bogen 60 Pf.), Osterarten mit bildlichen Darstellungen und religiösen Sprüchen von C. Wöhler (6 Karten mit Enveloppe 36 Pf., 100 Stück 5 M.), geistliche Sprüche mit Initialen (12 in feiner Enveloppe 48 Pf., 100 Stück 3 M.) und Leseschilder in Farbendruck mit religiösen Bildern und Sprüchen (4 Stück 24 Pf., 100 Stück 4 M.). Alles befriedigend ausgeführt und empfehlenswert; mitunter macht sich eine etwas französische Süßlichkeit geltend.

\* \* \*

Ein mir jüngst verstateter Einblick in die von der Kunstweberei von Th. Golzes in Grefeld in den letzten Jahren hergestellten Stoffe für liturgische Gewänder hat mich mit so freudigem Staunen über die Leistungen dieser Firma erfüllt, daß ich es für meine Pflicht halte, die Leserschaft des Archivs auf dieselbe aufmerksam zu machen. Was diese Stoffe über jeden Vergleich mit den gewöhnlich verwendeten, vor allem mit den Lyoner Fabrikaten hoch erhebt, ist einmal die außerordentliche Gediegenheit und Solidität, welche denselben die Lebensdauer der mittelalterlichen Gewebe gewährt, und welche die höhere Preislage mehr als ausgleicht. Dieselbe wurde erzielt durch möglichst genaue Nachahmung der alten Webart und Bindung. Gleichermaßen — und das ist der zweite Vorzug dieser Gewebe — wurden auch für die Musterung und Farbengebung ausschließlich nur alte Vorbilder zu Grunde gelegt und mit größter Sorgfalt nachgearbeitet. Der Erfolg ist ein außerordentlicher. Man kann sich nicht satt sehen an diesen Seidenstoffen, Seidenbrokaten und Seidenbrokatellen, namentlich aber an den fein gemusterten Sammetbrokaten von wunderbarer Farbenwirkung. Es ist hocherfreu-

lich, daß diese opfermuthigen Versuche, die alte Kunst in einem ihrer entwickeltsten Edelzweige wieder in unsere moderne Zeit und Technik zu verpflanzen, so glänzend gelungen sind. Auf Grund dessen können wir den elenden Seidenfabrikaten der Gegenwart, deren Lebensdauer nicht einmal Jahrzehnte, ja kein Jahrzehnt umspannt, den Krieg erklären und den Abschied geben. Wir bitten inständig, daß doch fernerhin für Festgewänder, Pluviale und ganze Kapellen keine anderen Stoffe mehr verwendet werden mögen als diese, auch von Herrn Domkapitular Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst wiederholt empfohlenen. Selbst für Alltagsgewänder diese an sich etwas theuereren Stoffe zu verwenden, ist durchaus nicht gegen das Prinzip der Sparsamkeit, denn dieselben halten mindestens zehnmal so lang als die gewöhnlichen. Die Seidenstoffe sind so gediegen, daß sie keines Steifleinsens und keines starken Futters, sondern bloß eines feinen Linnenfutters bedürfen; dabei sind sie, weil ganz Seide, weich und biegsam trotz ihrer Stärke und ergeben einen schönen Faltenwurf.

#### Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Zum Abschluß ist gelangt und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

### Geschichte der christl. Malerei.

Von Dr. E. Frank. Drei Bände (zwei Bände Text und ein Band Bilder). gr. 8°. M. 30; in Original-Einband: Leinwand mit Lederrücken und Rothschnitt M. 38. Geb., mit den im Text vertheilten Bildern, 3 Bände. M. 39. Einbanddecken apart à M. 1.40.

- I. Theil: Von den Anfängen bis zum Schluß der romanischen Epoche. (XII u. 576 S.) M. 8.50; geb. M. 11. — Bilder zum I. Theil. (IV u. 44 Tafeln.) M. 3.
- II. Theil: Von Giotto bis zur Höhe des neueren Stils. (XI u. 950 S.) M. 13.50; geb. M. 16.50. — Bilder zum II. Theil. (VI, 65 einfache und 7 Doppeltafeln.) M. 5. — Bilder zu beiden Theilen zusammen in einem Band. M. 8; geb. M. 10.50.

Prof. Ludwig Eich, jetzt Direktor der Vatikan. Gallerien in Rom, schrieb an die Verlagshandlung: „Ich halte Frank für ein kostbares Buch und für eines der besten in seiner Art, welches praktischen Nutzen für den Maler hat.“

Ein reich illustrirter Prospekt des Werkes steht auf Verlangen gratis zu Diensten.

Hiezu als Kunftbeilage:

Himmelfahrt Christi,  
Plafondgemälde in der Kirche zu Obereschach  
von G. Fugel.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,

für denselben: der Vorstand Pfarrer Dögel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 8.

1895.

Erscheint monatlich einmat. 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 Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

## Die Renaissance-Monstranz von St. Max in Augsburg.

Von Dr. Alfred Schröder, Bischöfl. Archivar.

Es ist den Freunden der Kunstgeschichte hinlänglich bekannt, daß der Münchener Hof zu wiederholtenmalen, und namentlich auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine hervorragende Pflegestätte der Kunst war. Noch haben sich ansehnliche Reste der Kunstbethätigung von damals erhalten und sie sind „völlig geeignet, uns einen hohen Begriff sowohl von der Vollendung der Kunst, von der Reinheit des Geschmacks wie von der Menge und dem Reichthum der Gegenstände zu geben.“<sup>1)</sup> Auch Augsburg besitzt ein jener Zeit entstammendes Kunstwerk, welches dem Auftrage einer wittelsbachischen Fürstentochter seine Entstehung verdankt. Es ist eine Reliquienmonstranz, Eigenthum der Pfarrkirche St. Max.

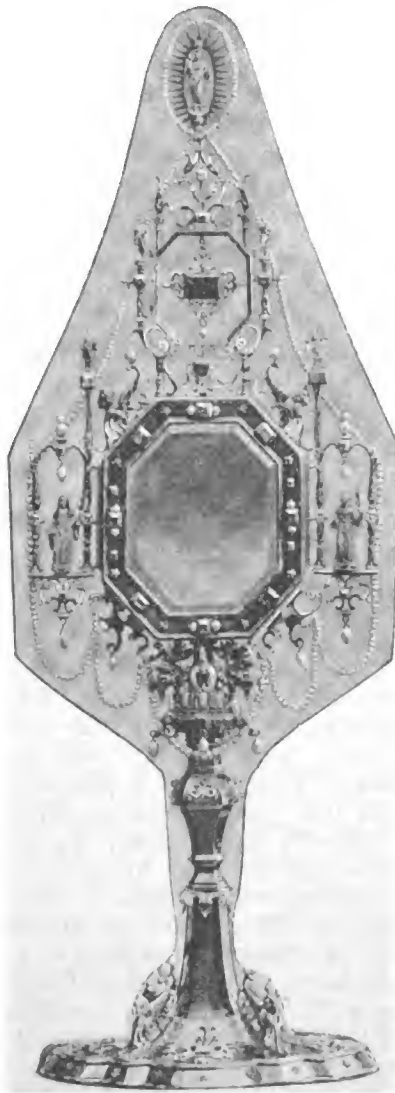
1. Die Kirche St. Max wurde in den Jahren 1611—13 als Klosterkirche für die einige Zeit vorher in Augsburg gegründete Franziskaner-Niederlassung erbaut und am 20. Oktober 1613 auf den Titel

des<sup>2)</sup> geweiht. Die Kosten des Baues hatten vorwiegend vier Gebrüder Jagger, Georg, Johann, Hieronymus und Max, Söhne Jakob Juggers auf Babenhausen, bestritten.

Zur Weihe der Kirche fand sich auch Herzogin Maximiliana von Bayern, die Tochter des kunstsinningigen Herzogs Albrecht V., persönlich ein. Sie brachte eine Reliquie des heiligen Blutes von der Geißelsäule in einem goldenen, mit kostbaren Steinen gezierten Schaugefäße mit sich und schenkte Reliquie und Monstranz an die neue Kirche.<sup>3)</sup>

Wichtig für die kunsthistorische Würdigung der Monstranz scheint die Frage zu sein, wie die Herzogstochter in den Besitz der Reliquie gekommen, da sich hieraus vielleicht Anhaltspunkte zur Bestimmung von Zeit und Ort der Entstehung der Monstranz ergeben.

Hierüber nun berichtet eine im Jahre 1830 im Druck erschienene, in erster Linie erbaulichen Zwecken dienende „Geschichte der Uebersetzung des heiligen Blutes unseres Heilands in die Kirche zum heiligen Grab in Augsburg“<sup>4)</sup> folgendes: Die Reliquie stamme aus dem Kloster



des heiligen Gra- | St. Katharina in Nürnberg; „als zur

Zeit der Reformation dies Kloster aufgelöst, und die Anzahl der Bewohner desselben bis auf drei, nämlich Magdalena Holzschue Priorin, Cordula Knörr und Margaretha Binder, sich vermindert hatte, verließen auch diese drei nothgedrungen ihre Wohnung, Stadt und Vaterland und flüchteten sich mit ihrem kostbaren Schatze nach München;“ kurz darauf sei die Reliquie der Prinzessin Maximiliana auf ihr Ansuchen überlassen worden, „um dem leidenden Erlöser durch öffentliche Verehrung derselben recht viele Anbeter zu verschaffen“.

Die ursprüngliche Quelle dieser Nachricht aufzufinden, gelang mir nicht. Daß aber diese Quelle im 17. Jahrhundert schon vorlag, ergibt sich daraus, daß Franz Petrus in seiner 1699 gedruckten *Suevia ecclesiastica* (p. 112 f.) dieselbe offenbar benützt; denn er bringt über die Herkunft der Reliquie die nämlichen Angaben vor, nur daß er die Namen der drei Klosterfrauen nicht beifügt. Aus dem letzteren Umstande aber läßt sich schließen, daß die *Suevia ecclesiastica* nicht die Quelle für die Darstellung in der „Geschichte“ bildet, sondern daß eine dritte, gemeinsame Quelle angenommen werden muß. Wenn uns nun auch diese Quelle, wie es scheint, verloren gegangen ist, so läßt sich deren Verlässigkeit doch sehr leicht prüfen an den Namen der Klosterfrauen. Diese Namen aber sind anderwärts als richtig bezeugt. Der Bamberger Weihbischof Georg Fürner (Förner) schreibt nämlich in seiner 1629 unter dem Pseudonym Christian Erdmann herausgegebenen *Norimberga in flore avitae rom. cathol. religionis* (p. 90 f.), daß Magdalena Holzschuherin 1568 Priorin zu St. Katharina wurde; ihr sei als Priorin gefolgt Cordula Knörrin; nach deren Tode (1595) sei „niemandt mehr dagewest als die Junckfraw Margaretha Binderin“. Diese habe das Jahr darauf Nürnberg verlassen. Also die Namen stimmen überein, aber von einer Verlegung des Wohnsitzes von Nürnberg nach München unter dem Priorate der Magdalena Holzschuher, weiß Fürner nichts; im Gegentheil sagt er ausdrücklich, erst 1596 habe die letzte Nonne Nürnberg verlassen. Der scheinbare Widerspruch löst sich indeß durch die naheliegende Annahme, daß sich die Priorin Holzschuher mit ihrem kleinen Konvent vorübergehend in München

aufhielt, etwa um einer von Seite des Stadtrathes drohenden Belästigung sich zu entziehen oder die Verwendung des bayerischen Hofes beim Stadtrathe zu Gunsten ihres Klosters zu erlangen. Keinenfalls ist diese Differenz der Berichte so schwerwiegend, daß der Hauptinhalt der in der „Geschichte“ gegebenen Darstellung in Zweifel gezogen werden dürfte.

Von diesem Hauptinhalt sind für die Datierung der Monstranz zwei Punkte beachtenswert: die Schenkung der Reliquie erfolgte zur Zeit, als Magdalena Holzschuher Priorin war; sie erfolgte zu dem Zwecke, um die Reliquie der öffentlichen Verehrung wieder zugänglich zu machen, was ja in Nürnberg damals so gut wie unmöglich war.

Magdalena Holzschuher war sicher in den Jahren 1571—1585 Priorin von St. Katharina, bekleidete aber vielleicht schon seit 1568 diese Stelle und führte ihr Amt sehr wahrscheinlich bis 1588, keinesfalls länger.<sup>5)</sup> Es fällt somit die Schenkung der Reliquie an die Prinzessin in die Zeit zwischen 1568 und 1588.

In dieselbe Zeit dürfen wir auch die Herstellung der Monstranz für die Reliquie setzen. Denn war der Zweck der Schenkung der, öffentliche Verehrung der Reliquie wieder zu verschaffen, so läßt sich mit Bestimmtheit vermuten, daß die Prinzessin sehr bald nach Uebernahme des Geschenkes den Auftrag zur Herstellung eines Schaugefäßes gab. Auch sonst wohl hätte ihr frommer Sinn nicht lange gezaudert, dem kostbaren Heiligthum eine würdige Ausstattung zu geben. Die Monstranz entstand sonach zwischen 1568 und 1588 im Auftrage des Münchener Hofes.

Wo und von wem dieselbe hergestellt wurde, läßt sich nicht ermitteln; Marke und Beschauzeichen sind bei später vorgenommenen Veränderungen abhanden gekommen. Da indeß der deutsche Ursprung der Arbeit für ausgemacht gelten darf, so kommen in erster Linie die Städte Augsburg und München in Betracht, wo der bayerische Hof dazumal viele Goldschmiede beschäftigte.<sup>6)</sup> Von den in der „reichen Kapelle“ zu München aufbewahrten Goldschmiedearbeiten jener Zeit weist der „Kasten der unschuldigen Kinder“ in einzelnen Ornamentmotiven große Ähnlichkeit mit der Reliquienmonstranz auf. Doch auch so

kommen wir nicht zum Ziele. Denn davon abgesehen, daß sich die Nethullichkeit auf einige, wenn auch charakteristische Einzelheiten beschränkt, scheint der erwähnte Kasten dermalen nach seiner Herkunft nicht bestimmbar zu sein.<sup>7)</sup>

2. Auf den ersten Blick möchte man geneigt sein, bei der Reliquienmonstranz von St. Mar gothische Anklänge zu konstatieren. Die der Konstruktion des Fußes zu Grunde liegende Form des Vierpasses, die Dreitheilung des Körpers in einen größeren mittleren und zwei kleinere Seitenteile, die fialenartig abschließenden Baldachine mit den Heiligenfiguren neben der Durchsicht sind gothische Motive; ja der ganze Aufbau lehnt sich in seinen Umrissen an die von der Gothik überlieferte Form an. Man verfolge nur die mit den Umrissen der Monstranz sich beiläufig deckenden Linien, welche die Perlenkette beschreibt, so erhält man die Projektion eines mit spitzem Helm abschließenden, thurmartigen Gebäudes d. i. so recht das Schema der gothischen Monstranz.

Und doch ist diese Monstranz nichts weniger als gothisch, sie ist durchaus eine Renaissance-Monstranz. Nicht in erster Linie deshalb, weil das Ornament überall im Stile der Renaissance gehalten ist, sondern weil für den Aufbau des ganzen nicht mehr das konstruktive Prinzip der Gothik, sondern das dekorative der Renaissance maßgebend erscheint. Das Schema des gothischen Aufbaues ist hier rein flächenartig behandelt. Träger des ganzen Aufbaues ist nicht ein auf dem Fußschaft ruhendes Postament, sondern das Gehäuse der Durchsicht. Die Seitenornamente und der obere Aufbau stehen infolge dessen weder unter sich, noch mit dem Fuße in direkter, geschweige denn konstruktiver Verbindung. Der ganze Aufbau wirkt demnach rein dekorativ. Die Umrisse des gothischen Schemas sind völlig im Geiste der Renaissance ausgefüllt.

Die Größenverhältnisse des Kunstwerkes sind: 0,46 m Höhe, 0,155 m größte Breite.

Der achtblätterige Fuß hat die Form eines gestreckten Vierpasses, dessen einzelne Kreissegmente durch die Ecken zweier eingeschobener Vierecke unterbrochen werden. Der Schaft, vierseitig mit abgefasten Kanten, auf welchen vier Cherubim Platz ge-

finden, steigt in gefällig geschwungener Einziehung an zur Nodusparthie, welche in ihren drei Theilen dem Schaft entsprechende Profilierung zeigt. Eine kurze Fortsetzung des Schaftes über dem Nodus leitet durch ein Gesimse zum Aufbau über.

Der Rahmen der Durchsicht hat die Form eines an den vier Ecken abgeschrägten Rechteckes. Er besteht aus einem flachen Streifen, welcher von je einem Rundstab nach innen und außen gesäumt und mit weißen und rothen Edelsteinen, Perlen und emaillirten Blumentelchen besetzt ist. Dieser Rahmen bildet den Kern und Träger des Aufbaues und steht mit dem Schaft des Fußes in Verbindung durch ein sehr zierlich in den Formen der Renaissance-Ornamentik gehaltenes Zwischenglied, von welchem jedoch in der Abbildung nur die äußeren Parthieen sichtbar sind. Das Uebrige wird verdeckt durch die Figur eines Pelikans, eine spätere That, Stiftung der am 30. Sept. 1684 verstorbenen Frau Francisca Veatrig von Berndorff, geb. Freiin vom Stein;<sup>8)</sup> es ist ein überaus kostbares Stück aus massivem Gold und emaillirt, mit 32 Rubinen und einem Diamant besetzt. Zu den Seiten der Durchsicht stehen unter baldachinartig geformtem Ornament die Heiligen Francisiskus und Clara. Ohne Zweifel sind diese beiden Figuren erst im 17. Jahrhundert gefertigt worden, als die Monstranz der Franciskanerkirche bereits übergeben oder doch zugebacht war. Doch finden sie sich schon auf der ältesten datirten Darstellung der Monstranz, einem Kupferstich von 1642.<sup>9)</sup> Je die innere Säule der Baldachine setzt sich nach oben hin fort und trägt auf der Spitze zwei überaus kostbare, emaillirte Figuren von sorgfältigster Ausführung (Magdalena und Veronika); sie sind nur 2 cm hoch, aber voll Leben und zierlicher Bewegung. Auf den beiden oberen Abschrägungen des Gehäuserahmens sind Echernbim mit blau und grün emaillirten Flügeln angebracht; der elegante Schwung der Zeichnung ist beachtenswerth.

Die obere Parthie wiederholt in verjüngtem Maßstabe und mit Vereinfachung der Zierglieder die Anordnung der Mittelparthie. Ueber dem Reliquiengehäuse erhebt sich, durch zwei Säulchen und Füllornament mit diesem verbunden, ein zweiter

kleinerer Rahmen, gleichfalls rechteckig mit abgeschragten Ecken. Die von demselben umschlossene Durchsicht wird von einer Agraffe mit großem Aquamarin ausgefüllt. Zwei Figuren, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, auf minutiös gegliederten, säulenartigen Postamenten flankieren dieselbe. In Bezug auf Technik, Lebendigkeit der Auffassung und Feinheit der Ausführung gilt von ihnen dasselbe wie von den eben beschriebenen Frauengestalten. Das über der Durchsicht unter weiterer Verjüngung sich fortsetzende Ornament trägt auf der Spitze als Abschluß des ganzen eine Madonna mit Kind im Strahlenkranze.

Die Monstranz ist ganz in Gold ausgeführt, mit 63 edlen Steinen und 30 großen Perlen besetzt und namentlich in den ornamentalen Theilen reich mit Opak- und Transparentemal geschmückt, welches von dunklem Hintergrunde zu schillerndem Farbenspiele sich abhebt. Mit seinem Gefühle für edle Verhältnisse ist wie das allmähliche Anschwellen zur größten Breite des Aufbaues, so die Verjüngung nach oben durchgeführt. Um den Aufbau zieht sich eine Schnur von echten Perlen herum, ein Schmuck, welchen die Monstranz nach Ausweis der Abbildung von 1642, wo nicht ursprünglich besaß, doch sehr frühzeitig erhielt, in einer späteren Zeit aber verlor. Hofscijeleur und Silberarbeiter Harrach in München gab ihr bei einer jüngst durchgeführten Restauration aufs neue diesen prächtigen Schmuck.

Meister Harrach hat aber noch ein weit größeres Verdienst um dieses Kunstwerk. Worauf wird das kunstgeübte Auge des Lesers beim Studium der Abbildung haften bleiben, wenn wir ihm sagen, daß ein nicht unbeträchtlicher Theil der Monstranz von Harrach neu hinzugefügt wurde? — Nicht etwa nachgebildet nach der noch vorhandenen Vorlage, sondern gänzlich neu entworfen und gebildet wurde von ihm der durchaus stilgerechte und den Verhältnissen des Aufbaues trefflich angepaßte Fuß samt Nodus und Schaft. Der ursprüngliche Fuß war nämlich aus unbekanntem Gründen beseitigt worden; an dessen Stelle verunzierte ein in ganz banalen Formen gehaltener Fuß aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts das herrliche Kunstwerk. Wären nicht mit dem

ursprünglichen Fuß auch Marke und Beschaunzeichen unwiederbringlich verloren gegangen, so hätte jetzt der Kunstfreund keinen triftigen Grund mehr, um den verlorenen Fuß sich ernstlich zu grämen; ist doch der neue dem Torso sorgfältig angepaßt und organisch eingefügt, also wahrhaftig kein Stelzfuß, sondern ein lebendiges Glied des ganzen geworden.

Anmerkungen.

<sup>1)</sup> J. v. Falke, *Gesch. d. deutschen Kunstgewerbes*, Berlin 1888, S. 126.

<sup>2)</sup> Den Titel St. Maximilian erhielt sie erst bei ihrer Umwandlung in eine Pfarrkirche im Jahre 1810.

<sup>3)</sup> Bericht des im Jahre 1658 in Augsburg versammelten Definitoriums an das Generalkapitel des Minoritenordens über den status Argentinensis provinciae: cuius (sc. ecclesiae s. sepulchri Augustanae) postea consecrationem . . . serenissima Bavariae ducissa Maria Maximiliana suo condecoravit praesentia, simul ac offerens in monstrantia ex auro et Lapidibus pretiosis affabre elaborata thesaurum insignem sacratissimi sanguinis Christi redemptoris nostri, in flagellatione dira effusi (Abchristlicher Auszug aus dem Berichte im Ordinaratsarchive zu Augsburg).

<sup>4)</sup> Fortan „Geschichte“ citirt.

<sup>5)</sup> Nach Erdmann, *Nürnberg* wurde Holzschuber 1568 Priorin und blieb es „auf die 17 Jahr“ (also bis ca. 1585) bis zu ihrem Tode. Nach einem Schreiben der Klosterfrauen Knörr und Binder vom 9. Dez. 1594 (im städtischen Archive zu Nürnberg) war die Priorin Holzschuber i. J. 1588 gestorben. Ich verdanke diese Mittheilung sowie den Hinweis auf Erdmann der Güte des Herrn Dr. E. Wunnenhoff, städtischen Archivars zu Nürnberg.

<sup>6)</sup> Vgl. Dr. J. Stobbauer, die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe unter den Herzogen Albrecht V. und Wilhelm V. Wien, 1874.

<sup>7)</sup> Wenigstens macht das Prachtwerk: Zettler, *Enzler, Stobbauer*, ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der reichen Kapelle zu München, Mai 1874 ff., Text zu Tafel XIII. und XXII. den Meister der Goldschmiedearbeit nicht namhaft.

<sup>8)</sup> Ordinaratsarchive zu Augsburg.

## Ueber den Stand der Plastik in Oberschwaben während des 16. Jahrhunderts.

Von Pfarrer Dr. J. Probst in Essendorf.

Durch die erfolgreichen Bemühungen von Kraus in Freiburg, Dr. Kötschau und anderer hat der „Meister von Mößkirch“ (Wildensteiner Meister) als Vertreter der oberschwäbischen Malerschule in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts festen Fuß gefaßt; nunmehr scheint angezeigt, auch über die Fortschritte zu refe-

rieren, welche die Kunstgeschichte auch auf dem Gebiete der Plastik in der gleichen Zeit und Gegend gemacht hat.

Herr Dr. Karl Schäfer am germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, veröffentlicht in den „Mittheilungen“ (1895 S. 41) eine wichtige Abhandlung, in welcher er unter Berücksichtigung eines Artikels in dem Archiv für christliche Kunst (1895 Nr. 1, 2) seine Ueberzeugung ausspricht, daß zweifellos zwei Skulpturen des Nürnberger Nationalmuseums, die schon vor Bode und Münzenberger abgebildet worden sind, von der gleichen Werkstätte, sogar von der gleichen Hand herrühren, wie einige Skulpturen in der Sammlung Durisch zu Kottweil (Lorenzkapelle). Unter diesen legen besonders die Nr. 60 und 72 eine Vergleichung mit den Nürnberger Skulpturen nahe. Während aber von letzteren die Herkunft ganz unbekannt ist, stammen die Skulpturen der Lorenzkapelle, nach Angabe bei Durisch, aus der Bodenseegegend (Wangen am Untersee) und reihen sich derselben mehr oder weniger noch eine größere Anzahl an, die vom Bodensee weg bis in die Gegend von Viberach zerstreut sind, worüber die angeführten Nummern des Archivs für christliche Kunst zu vergleichen sind.

Zusammenfassend spricht sich Dr. Schäfer dahin aus, daß der bisher anonyme Meister (Schule) eine tüchtige, einheimische Kraft in der Bodenseegegend um die Zeit von 1510—1535 gewesen sei, daß er mit dem „Meister von Mößkirch“ manche Verwandtschaft zeige; daß für Ravensburg als damaligen Sitz einer oder mehrerer Werkstätten vorerst die meiste Wahrscheinlichkeit spreche, und daß der Einfluß derselben sich auch weiterhin geltend machte.

Damit gewinnt der bisher noch sehr vage Begriff einer „Bodenseeschule“ (Burkhardt) schon jetzt eine konkretere Gestalt und größere Bedeutung. In der Aufeinanderfolge der Dezennien von ca. 1520—1550 war der Kunstbetrieb in Deutschland keineswegs ganz ungünstig, mehr jedoch nur für die Malerei als für die Plastik. Erstere fand in Nürnberg noch Pflege durch die sog. Kleinmeister, auch in Augsburg, obwohl sich von hier weg der jüngere H. Holbein frühzeitig nach Basel und dann nach England wandte; auch am Rhein

wirkten noch einige Maler, wozu noch der Meister von Mößkirch hinzutritt. Aber für die Plastik ergaben sich kaum irgendwo feste Anhaltspunkte. Wenn Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik diesen Zeitraum gar nicht anscheidet, was bei der Malerei doch allgemein geschehen ist, so ist daran wohl nur der fast absolute Mangel an deutschen Werken der Plastik schuld; denn die sog. „Puppenaltäre“ die in Westphalen und in den Rheinlanden aus dieser Zeit vorhanden sind, haben sich, nach Beißel, zum größten Teil als Importwaaren aus Brüssel und Antwerpen erkennen lassen, während die einheimische Plastik auch hier darniederlag. Für die Plastik dieser Zeit besteht somit fast nur die Gießerwerkstätte von Peter Vischer in Nürnberg, † 1529 und seiner Söhne, sowie des Till Niemenschneider daselbst, † 1531. Daß auch in Oberschwaben dieser Zweig der bildenden Kunst noch fortgebauert habe, wagte man kaum zu ahnen, da gerade hier die Bildhauerei die größte Ausdehnung gewonnen hatte.

Ob man nun die aus dieser Zeit stammenden Skulpturen als eine Nachblüthe der gothischen Periode auffassen wolle oder aber als ein Erzeugnis der Frührenaissance, darüber kann man verschiedener Ansicht sein. Der Stil des fünfzehnten Jahrhunderts hat nicht plötzlich aufgehört, sondern sich naturgemäß in verschiedenen Bestandteilen auch noch ferner fortgesetzt; aber auch der Stil der Renaissance ist sicher nicht ganz unvorbereitet eingebrungen, sondern schrittweise. Der Verfasser hat selbst früher mehr Wert auf die noch aus der vorhergehenden Periode herübergenommene Merkmale gelegt, weil sie augenfälliger sind; jetzt aber möchte ich mich mehr dahin neigen, den neu auftretenden Eigenschaften eine größere Bedeutung beizumessen. Die neu auftretenden Keime scheinen, wenn auch noch unentwickelt, doch mehr Beachtung zu verdienen als die, wenn auch umfangreicheren, Züge einer schon im Schwinden begriffenen Periode. Der Umstand, daß ein Werk schon einige Dezennien über das fünfzehnte Jahrhundert hinausfällt, darf jedenfalls nicht dazu verleiten, demselben, vom Standpunkt der Kunstgeschichte aus betrachtet, eine Minderwertigkeit beizumessen. Die-

selben verdienen sogar eine um so größere Aufmerksamkeit, weil gerade hier eine ansehnliche Kunst in der Kunstgeschichte sich fühlbar macht. Die Verhältnisse liegen für den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts ganz ähnlich wie für den Anfang des fünfzehnten. Nur das halbe Jahrhundert 1450 bis 1500 ist, wie für andere Gegenden, so auch für die unsrige, nicht bloß sehr fruchtbar, sondern auch relativ befriedigend durchgearbeitet, obwohl auch hier das Sprichwort „Eulen nach Athen tragen“ keineswegs Anwendung findet. Aber sehr unbefriedigend ist der Stand der Kenntnisse, was das halbe Jahrhundert vorher und nachher betrifft. Hier müssen erst die Fundamente gelegt werden und muß jeder brauchbare Baustein willkommen sein.

Auffallender Weise liegen die Verhältnisse selbst für die Zeit der durchgedrungenen Renaissance (1550 bis zum dreißigjährigen Krieg) kaum günstiger.

Bode spricht in seiner Geschichte der deutschen Plastik mit eisiger Kälte und Kürze von der Plastik der deutschen Renaissance; denn die Werke dieser Zeit seien meist von Ausländern, Niederländern und Italienern, ausgeführt worden. Nur das Kunstgewerbe und die Kleinkunst seien würdig vertreten. Für Oberschwaben aber können auch in dieser Zeit nicht bloß Namen von Meistern angeführt werden, sondern auch Werke derselben nachgewiesen werden, welche diese Gegend sogar in einem recht günstigen Lichte erscheinen lassen. Wir beschränken uns hier auf die Namen, da schon in einem früheren Artikel (Archiv 1893 S. 18) näher auf den Gegenstand eingegangen wurde. Die Namen und Werkstätten des Thomas Heidelberger (Plastiker in Holz) zu Memmingen, des Hans Morink in Konstanz (Plastiker in Stein), ferner die Gießer Hans Altgäuer und Wolfgang Reidhart beide in Ulm verdienen alle Beachtung. Was den letzteren betrifft, fügen wir nur noch hinzu, daß das prächtige Epitaph der Grafen von Helfenstein in Neufra, Ob. Riedlingen, sehr wahrscheinlich von dieser Werkstätte ausgegangen ist. Auf den ersten Blick erkennt man die überraschende Uebereinstimmung desselben mit dem Epitaph von Möskirch für den Grafen Wilhelm von Zimmern-Wildenstein 1599, als

dessen Verfertiger von F. K. Kraus in Freiburg der Meister Wolfgang Reidhart ermittelt wurde.

Für die Plastik des gesamten 16. Jahrhunderts erweist sich somit Oberschwaben als ein noch wenig durchforschter, aber fruchtbarer Boden!

## Gedanken über die moderne Malerei.

(Fortsetzung.)

Wenn die oben angeschriebenen elementaren Prinzipien sich wieder Bahn brechen, so werden sie allein schon im Stande sein, viele bedauerliche Ausschreitungen der modernen Malerei in Schranken zu weisen und eine geordnetere Weiterentwicklung anzubahnen. Vor ihrem Forum kann jene Malerei nicht bestehen, welche verwegen und selbstmörderisch die Grenzpfähle zwischen Natur und Kunst ausreißt, über die zwischen beiden liegenden Klüfte mit akrobatischen Salti mortali wegsetzt, — welche rücksichtslos, roh und brutal die Wirklichkeit wiedergibt, angeblich um völlige Intimität mit der Natur herzustellen, die Natur vergewaltigt, — welche sich in den Sümpfen des gemeinen Lebens wälzt, so daß von einem Schauen nicht mehr die Rede sein kann, — welche das Gefühlleben, anstatt es zu beleben und zu reinigen, durch raffinierte Mittel reizt und überreizt, anstatt es anzuregen, es krankhaft aufregt, anstatt es zu säubern, es verunreinigt und vergiftet durch Ekstase und geschlechtliche Begehrlichkeit, — jene Malerei, welche trivial wird und wirkt, nicht das Bedeutungsvolle im Leben kultiviert, sondern das Bedeutungslose, mit Quark und Tand und Schmutz, mit dem Nebenfächlichen, Lappischen, Gemeinen einen götzdienlichen Kult treibt, — welche kein anderes Ziel kennt, als einer ungezogenen, titanenhaft stolzen Künstler-Individualität mit Fäusten und Ellenbogen und wüstem Geschrei zum Durchbruch zu verhelfen, welche kokettiert mit den unsinnigsten Abstrusitäten und Bizarrheiten, nichts Giltigeres zu thun weiß, als sie nachzumachen und womöglich noch zu übertrumpfen, welche ängstlich darauf achtet, woher der neueste Wind weht, um sofort den Mantel nach ihm zu hängen und zu allen Nothheiten und Schlechtigkeiten fähig ist, nur um Eindruck zu machen, um Lärm zu schlagen, um Absatz zu finden.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Selbst von einer für die Sezession und moderne Malerei hochbegeisterten Seite wird doch das Bekenntniß abgelegt: „Man hat sich vielleicht in allzugroßer Liberalität über alle Extravaganzen der Jungen und Jüngsten hinweggesetzt mit Rücksicht auf das reiche Talent, das oft gerade aus solchen Extravaganzen sprach, man sah dies alles als Schlacken an, welche den Fluß des reinen Metalls in die edle Form schließlich nicht hindern würden. Man sagte sich, um das schon zum Ueberfluß angewandte Bild noch einmal zu brauchen, daß der Most sich sogar absurd geben müsse. Man nahm ihre Wechsel auf die Zukunft wie baares

Wahrlich, es bleibt für jene Prinzipien noch viel zu thun und auszuräumen. Mögen sie bald sich in Geißeln und Stride, in scharfe Befehle verwandeln, welche den massenhaft aufgeschichteten Unrath und Unfug aus dem Tempel der Kunst hinausfegen. Sind auch die ersten, wildesten Siegesjahre der modernen Entwicklung der Malerei vorüber, noch ist die Zahl der tollen Bubensstreiche, der Purzelbäume, der Gedankenlosigkeit und Bosheiten sehr groß. Das bevorzugte Lieblingskind der modernen Malerei ist die Landschaft. Der ganze Zug der Zeit, das Vordringen der Naturwissenschaften, die im Siegesrausch mitunter den letzten Rest von Bescheidenheit, Mäßigung und Vernunft einbüßten und sich befugt hielten, die Philosophie unter die Füße zu treten, ja den Thron der Religion zu occupiren, die vorwiegend diesseitige Richtung des modernen Weltlebens, die Schärfung der Sinne für Auffassung der Wirklichkeit, die Fortschritte der Technik, der differenzirtere Farbensinn, — all' das drängt immer noch die Malerei nach diesem Gebiete hin. Und auf ihm entfaltet sich ihr bestes Können; hier hat sie in mancher Hinsicht die frühere Kunst überflügelt und wirklich Neues an die Stelle von abgelebtem Altem gesetzt. Das Prinzip der „Schöngegendmalerei“ ist verlassen. Das Streben geht dahin, die Natur zu schildern ohne künstliche Appretur, ohne nivellirende Glattmalerei, ohne abschleifende Nachhilfe, ohne Eintragung eigener Reflexion und Komposition, in sorglos ledtem Wurf, in raschem, breitem, derbem Farbenauftrag, im Willen von Lust und Licht, in verzitternden, verschimmernden Konturen, in flüchtigen Momentaufnahmen. Diese neue Art der Landschaftsmalerei sucht nicht mehr wählerisch besonders interessante oder großartige Naturscenen heraus; sie bevorzugt sogar das Unscheinbare, Wenigbeachtete, Herbe, Rauhe, Abstoßende im Naturleben, will gerade diese Seiten desselben zur Geltung und Wirkung bringen, die bescheidenen Reize, die „latente Poesie“ der einförmigen Gegenden, der Flachlandschaften, der in Eis und Schnee erstarrten, verstummten Gefilde, der einfachsten Tiermotive, der in der Sommerhitze dampfenden Wiesen und Saatfelder, der im Mittagslicht badenden Fluren und strahlenden Wasserflächen, der von Sonnenstrahlen durchirrten und durchflirrten Bäume, der wehenden Morgennebel, des wehenden Zwielflichtes, der dunstigen Gewitteratmos-

phäre entgegen. Nun hat die Würdigung ihres genialen Anhauches aber viele zu einem Genialthum gebracht, das alles eher ist, als gesund. Schlacken thürmen sich auf Schlacken, Moß, immer Moß und wenig Wein — und immer noch Wechsel auf die Sterne! Man hat sich erst reichhaltig gefreut darüber, wieviel von der glänzenden Technik der Ausländer sich unsere jungen aneigneten, wie hoch das Niveau des allgemeinen Könnens dadurch stieg, welcher frische Luftzug durch die Hallen unserer Kunsttempel wehte. Aber damit kam nun leider auch ein krankhaftes Haschen nach Wunderlichkeiten, eine Auffallsucht und eine Bethätigung des Nachahmungstriebes, die allenthalben verstimmt.“ („Allgem. Kunst-Chronik“ München 1894, S. 167.)

phäre zu entbinden. Stoff und Thema ist ganz gleichgültig geworden; die Parole heißt: „Natur ist überall, Stimmung ist überall, Licht und Farbe ist überall.“<sup>1)</sup>

Darin hat nun die moderne Malerei wirklich Großes, Lebendes, Erfreuliches geleistet. Mit Genuß und mit dankbarer Anerkennung wirklicher Fortschritte betrachtet man die Landschaftsbilder der Karlsruher Maler G. Schönleber, H. Baiß, Kallmorgen, Kampmann, Volkmann, des Hofmalers G. A. Umberger in Baden-Baden (Motiv aus Syrakus, Norwegen, die Oceanide, Sonnenuntergang am Tiber, Palmen von Bordighera), des Weimarer Gleichen-Nußwurm, der Münchener Ludwig Dill (Lagunenbilder), Leopold Kalkreuth, Hans Oldo, F. Rubierschky, P. P. Müller (Buchenswald), die Dachauer-Bilder von Wilhelm Keller-Kentlingen, die Thierbilder von Heinrich Jügel und Viktor Weißhaupt, die Marinen von Auguste Musin, Peterßen, P. Höder, das venetianische Nachtbild von Zanetti-Miti u. a. Und man freute sich, im vorigen Jahr im Glaspalast namentlich spanischen und italienischen Meistern zu begegnen, welche Freilicht, Zeichnung und feine Detailausführung ganz wohl zu verbinden verstanden, wie dem Mariano Barbafan (Piazza del Pizudo) und José Vallegos (am Brunnen in Venedig).

Aber freilich auch auf keinem Gebiet spreizt sich widerwärtiger ein modernes Malgerikthum als eben auf dem der Landschaft. An die Seite der guten Leistungen drängen sich in großer Zahl und mit unverschämter Aufdringlichkeit die zahllosen Mißbildungen moderner Technik, die Karrikaturen der modernen Naturanschauung und Naturwiedergabe. Der Intimismus ist vielfach in Trivialismus ausgeartet, der nur mehr für das Klatte, Richtige, Uninteressante, Neizlose und Eintönige schwärmt und in den schmutzigsten und schmierigsten Farben schwelgt, die Schönheit geradezu verhorresziert als täuschende Lüge und das Wesen der Natur verdeckende Maske, Welt und Natur verhäßlicht und Geist, inneren Gehalt und künstlerische Form im gleichen Grad vernachlässigt. Dabei geht die Mühe, die wohlthuende Frische, der zarte Duft, der kräftige Bodengeruch, das schöpferische Leben der Natur völlig zu Schanden. Es wird mit der Technik und Farbe, besonders mit dem Freilicht ein unkünstlerischer Sport getrieben. Je roher und derber man malt, um so sicherer glaubt man auf die Spur der Natur zu kommen. Deswegen malen manche nicht mehr mit dem Pinsel, sondern mit der Tüncherquaste, mit Daunen und Spachtel, mit der Kelle; sie tragen in unerhörter Alexerei Farbengebirge auf der Leinwand auf, anzusehen wie Relieffarten. Sie schmieren Farbe neben Farbe, die eine schreiender, bröhnender, brüllender als die andere, und sie glauben damit die Farbenmusik der Natur erreichen zu können. Das Streben, das im vollen Sonnenlicht prangende Grün der Wiesen und Bäume nachzumalen, hat die Landschaftsmalerei mit Arsenit vergiftet. Die modernen Ausstellungen sind nach einem Worte Lenbachs vielfach Ausstellungen

<sup>1)</sup> H. Muthler „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrh.“ München 1894, Bd. III S. 424.

geisteskranker Anilinfarber geworden. Man huldigt einer unnatürlichen Schleichwilmalerei und malt ein Licht, das keinen Schatten wirft; man spielt mit dem Licht, wie die Kinder mit dem Feuer. „Das Licht“, sagt Lenbach, „hat in der Malerei den Zweck, das Wesentliche stark hervortreten zu lassen, aber das Licht als Selbstzweck ist Spielerei, nicht Kunst.“ Der Individualismus wird zum ungebundensten Subjektivismus, der keinerlei Regel und Gesetz mehr anerkennt, nicht mehr Interpret und Organ der Natur sein will, sondern sie zur Skavin seiner Willkür und Laune, zum Opfer seiner wahnsinnigen und tollhändlerischen Einfälle macht. Jede Individualität, — so wird verkündigt<sup>1)</sup> — auch die tollste, ist berechtigt, wenn sie nur künstlerisch und ächt ist; aber toll und tollst und künstlerisch und ächt sind doch wohl einander anschließende Begriffe.

Daß diese Schilberung übertrieben sei, wird Niemand sagen, der mit normalem Auge die letzten Münchener Ausstellungen durchwandert hat. Er hat sich gewiß mit uns geärgert und entsetzt z. B. über die sonnendurchbligte „Lindenallee“ von Eugenie Dillmann (Berlin) mit ihren verschiedenen Grün, welche alle gleich giftig, todt und stumpf sind, über die große Milchsuppe von Georg Burmester (Kiel), benannt: „Nachmittag an der See!“, über die Farbenklexberge des Julius Wentscher (Berlin), welche Wellenberge und einen „Abend an der Ostsee“ darstellen sollen, über die „Dämmerung“ von A. Egerödorfer (München), in welcher ein abscheuliches Schwarzgrün in ein Schmutzblau überdämmert, über „das Meer“ von H. Heimes (Düsseldorf), das man ohne den Katalog für ein Schneefeld halten würde, über Th. Heines (München) „Abendlandschaft“ mit ihrem undefinirbaren Grün, über den grünlich-gräulich-bläulichen „Frühling“ von K. v. Ferenczy (München), über die weißen, blauen, grünen Kleeze, welche bei W. Hamacher (Berlin) das Meer bedeuten, über die Chokoladebrühe des H. v. Volkmann (Karlruhe), benannt: „Waldeinsamkeit“; noch mehr aber über die in der Seceßion prangenden Spachtelmalereien der Münchener V. Buttersack, F. Edenfelder, L. Herterich, G. Heyden, Th. Hummel, G. Jauf, P. Schulze-Naumburg, welche nicht den Eindruck von Gemälden machen, auch wenn man sie auf fünfhundert Schritte Distanz betrachtet.

Die durch die Landschaft in den Hintergrund gedrängte Figurenmalerei, das Genre, Charakter-, Sittenbild ist von ersterer kaum mehr genau abzulösen. Sie haben ihre selbständige Bedeutung eingebüßt. Die Gesetze der modernen Landschaftsmalerei herrschen auch auf diesem Gebiet. Auch hier gilt der Inhalt und der Gedanke nichts mehr. Die Parole heißt: keine Programm-Malerei mehr, keine Illustrationskunst, keine gemalten Geschichten und Anekdoten, keine Novellen und Gedankenwerthe — bloß Malerei schlechthin, unter Verzicht auf jeden erzählenden Inhalt, bloß wirkliches Leben ohne jede eingetragene Reflexion.<sup>2)</sup> Auch hier

eine ausgesprochene Vorliebe für die untersten Klassen, für das Alltägliche, Gewöhnliche, Triviale. Inauguriert wurde diese Richtung durch Adolf Menzel, der erstmals mit dem kalten, zergliedernden stehenden Blick eines Anatomen oder Physiologen die Menschenwelt miserte und mit herzloser Objektivität wiedergab, — durch Wilhelm Leibl, der mit erschreckender Realistil den Menschen schildert, und „die ganze Einwohnerschaft Niblings, Jäger, Bauern, Weiber als beängstigende Doppelgänger der Natur in einer Ähnlichkeit von niedererschlagender Wirkung“<sup>1)</sup> in seine Bilder herübernimmt, — durch den Matador dieser Richtung, den „Bringer des Prometheus-Funkens“, Max Liebermann, der in seinen Wänserspinnerinnen, Rübenfeldarbeiterinnen, Nestflückerinnen, Flachspinnerinnen, in der Frau mit der Ziege (Pinakothek München) auch das Leben in den untersten Schichten aufsucht, aber ihm doch durch ein inniges Eingehen durch Betonung des Wesentlichen und Charakteristischen, durch psychologische Tiefe einen inneren Werth zu retten sucht. Man macht große Worte über diese moderne Richtung und hat ihre Geburt und ihr Wachsen mit Trompetenschmettern begrüßt. Das Publikum steht ihr bis zur Stunde skeptisch gegenüber und der gemeine Menschenverstand wird jetzt und künftig sein Urtheil dafür abgeben; allen Respekt vor dieser genauen Belauschung, Behorchung und Wiedergabe des Menschenlebens; aber sollte denn wirklich vollkommener Verzicht auf geistigen Inhalt und Gehalt, auf Geist, Poesie, Humor die *condicio sine qua non* einer vollkommenen Wiedergabe des Menschenlebens sein? steckt nicht ein klein wenig Geist und Vernunft schließlich in jedem Menschen, auch dem der untersten Stände, etwas Sinn und Poesie schließlich im Volkstleben, wo man es faßt? und ist etwas mehr klare Zeichnung und künstlerische Umformung hier absolut vom Uebel? Selbst von einer Seite, welche für die moderne Richtung enthusiastisch schwärmt, muß man doch zugeben: „Als drittes Axiom (nach der Forderung des materiellen und des höheren, Stimmung erzeugenden Elementes<sup>3)</sup>) darf nunmehr wieder auch der geistige Gehalt in sein Recht treten. Er soll keineswegs stets gefordert werden, er kann und darf sehr wohl auch dem vollendetsten Kunstwert fehlen (?), — aber er ist an sich auch kein gefährliches Accidens, das der ächte Künstler, wie uns unsere modernsten Genremaler glauben machen wollen, möglichst zu vermeiden hat. Man kann „malerisch denken“ und gleichzeitig „Gedanken verkörpern.“<sup>2)</sup> Und Volkelt stellt mit Recht die Forderung, daß die Kunst auch das Gleichgiltige Triviale, Kümmerliche, durch Zufall Fernstreckte und Entstellte, das Absonderliche, Lächerliche im wirklichen Leben zur Darstellung bringe, nachdem sie es auf die Stufe des Menschlich-Bedeutungsvollen erhoben.“<sup>3)</sup> Das kann aber nicht gesagt werden von einer großen Zahl moderner Genrebilder, deren Meister, übereifrige

<sup>1)</sup> a. a. D. S. 407.

<sup>2)</sup> „Kunst-Salon“ von Amster und Ruthardt, Berlin 1893, S. 235.

<sup>3)</sup> „Ästhetische Zeitfragen“ S. 157.

<sup>1)</sup> „Allgem. Kunstchronik“ 1894, S. 167.

<sup>2)</sup> Vergl. Ruther a. a. D., S. 406 ff.



Nachtreter der obengenannten Trias, lediglich nur darauf ausgehen, das Menschen- und Volksleben zu veröden und zu verblöden, zu verdrehteln, zu verfehlen und zu verkleiden: wie z. B. Graf Leopold Kalkreuth in seiner „Sommerzeit“, Becker-Gründahl in seinem „Blinden Mann“, der den Musikwitz zum Brechreiz steigert, Linda Wühl (Interieur), Chr. Landenberger in seinem „habenden Knaben“, der gar keine Glieder mehr hat, sondern nur aus gelben, grünen und orangenen Flecken zusammengesetzt ist, und viele andere. Hervorragende Leistungen aber sind der „Geizhals“ von Richard Nisch, „die Dorfältesten“ von Otto Reichert, „die Testamentseröffnung“ von Joseph Müntsch, „der Besuch beim Verurtheilten“ von P. Z. von der Dunderaa, „Hoher Besuch“ (im Atelier) von J. Steinmetz, „die Sonntagsrube“ von K. Hartmann, „Hauskapelle“ von G. Jakobides, „ein genügsamer Weltbürger“ (ein mit einem alten Schalk spielendes Kind) von L. Knans, „Verstößen“ von A. Diefenbacher, „die Charakterköpfe“ von E. Harburger, „Pferdejähmung“ von B. Galofre, „das Puppentheater“ von W. Geatz, — hervorragend, weil die moderne Wirklichkeitsauffassung sich hier noch einen Funken von Geist und Gefühl, von Poesie und Humor und noch ein gut Stück solider alter Technik und Zeichnung gewahrt hat.

Die Historien- und Schlachtenmalerei, die Malerei des großen, monumentalen Stiles ist zu Grabe gegangen. Was in den letzten Ausstellungen in diese Kategorie gehört, kann an den Fingern aufgezáhlt werden: E. Carpentiers Schlachtenbild: „1793 in der Bretagne“, keineswegs in allem gelingen, Peter Zanfens Kolossalbild: „der Mönch Walthar Dodde und die Vergissnen Bauern in der Schlacht bei Worringen 1288“, von kraftvollem Leben strotzend, A. Sochaczewskis „Abschied der Verbannten am Grenzstein von Sibirien“, Wislasc „Müchelangelos Traum“, des Villegas „Triumph des Vogen Jostari“ und „Tod des Matadors“, Benliures „Einzug der Eierfesther“. Man bedauert den Untergang der historischen Malerei nicht; man freut sich darüber, daß die moderne Malerei so ganz im frisch pulsirenden Leben der Gegenwart aufsteht; aber eine Kunst, welche verlernt hat, sich auf dem Boden vergangener Jahrhunderte zu bewegen und die großen Momente der Weltgeschichte darzustellen, ruft doch Zweifel wach an der Höhe und Wichtigkeit ihres Standpunktes, an der Weite ihres Gesichtskreises und an der Kraft ihres Könnens, vollends wenn sie zeigt, daß sie über der Beschäftigung mit den sozialen Problemen der Gegenwart selbst zur Sozialdemokratie geworden. —

II.

Wir dürfen auch diesmal der peinlichen Frage nicht aus dem Wege gehen: wie steht es um die moralische Gesundheit der modernen Malerei? sind die Beziehungen zwischen ihr und dem Sittlichkeitsbewußtsein der Menschheit auch jetzt noch vielfach gespannt; hat der pornographische Unfug in den Ausstellungen zugenommen oder abgenommen?

Volkelt widmet dem Verhältniß der Kunst

zur Moral seinen ersten Vortrag.<sup>1)</sup> Nachdem er konstatiert, daß die gegenwärtige schöne Literatur mit Vorliebe in die moralische Zämmlichkeit hinabgreife und viele moderne Dichter eine besonders gewürzte Lust daran zu empfinden scheinen, mit wahrhaft virtuös entwickelter Nase an den verschiedenen Arten und Nuancen des moralisch Stinkenden herumzuschmeckeln, stellt er die folgenden Leitsätze auf: „Um welchen Bethätigungskreis es sich auch handle, überall soll sich das menschliche Streben und Arbeiten in den Dienst des Guten stellen. Förderung und Verwirklichung des Guten ist das gemeinsame Ziel, dem sämmtliche Richtungen menschlicher Thätigkeit unterthan sind. Ein menschlicher Thätigkeitszweig, zu dessen Natur es gehörte, die Menschheit zu moralischer Entwürdigung zu führen, würde sich eben damit als unberechtigt und als werth, ausgetilgt zu werden, erklären. Auch die Kunst ist höchsten Endes dazu da, die Menschheit auf ihrem Weg zum Guten zu fördern. Auch der Künstler soll sich mit dem Gefühl erfüllen, daß sein Schaffen sich in die sittliche Entwicklung der Menschheit einzugliedern habe. Der Künstler soll es nicht als seiner unwürdig, als kleinlich und hausbacken ansehen, wenn ihm zugemutet wird, die sittlichen Ideale als auch für ihn geltend anzuerkennen. Wollte die Kunst sich dessen weigern, so wäre damit die Moral überhaupt für abgesetzt erklärt. Für die Moral steht die Sache so: entweder ist ihr das Leben in allen seinen Bethätigungen unterworfen, oder sie hat überhaupt ihre Herrschaft eingebüßt“ (S. 7). Er fragt, ob nicht, wenn man die Kunst unter das Gesetz des Moralischen stelle, eine Verkürzung oder Einzwängung ihres eigenen Wesens und Lebens die Folge sei, — und er verneint diese Frage. „Die sittlichen Ideale sind für die Kunst kein lästiger Jügel, geschweige denn eine Zuchttrübe; mag sich nur die Kunst froh und ungenötigt nach ihren eigenen Bedürfnissen ausleben, sie darf dann sicher sein, auch letzten Endes im Dienste der Sittlichkeit zu wirken“ (S. 8). „Wenn ein Künstler in seinem Schaffen es mit den sittlichen Idealen leicht nimmt, sie gar als verächtenswerth hinstellt und die Beschauer oder Leser ins Gemeine herabzerren will, so fügt er seinen Schöpfungen nicht nur einen sittlichen, sondern auch einen schweren ästhetischen Schaden zu. Denn es kommt nun einmal der Kunst keine Ausnahmestellung zu; auch sie hat sich der sittlichen Entwicklung der Menschheit einzuordnen; setzt sie sich über diese Zugehörigkeit weg, so hat sie damit auch ihren Kunstcharakter entstellt“ (S. 10). „Es wird daher mit unnachlässiger Strenge über solche Erzeugnisse zu urtheilen sein, aus denen deutlich herauszulesen ist: Der Urheber will den Betrachter oder Leser zuchtlos machen, in Aufgeregtheit oder Verwilderung versetzen, er hat seine Freude daran, begehlich zu stimmen, zu erhitzen, Pflichtgefühl und Vernunft um ihre Herrschaft zu bringen“ (S. 13). „Untergrabung und Zerstörung des sittlichen Kerns im Menschen ist für die Kunst gerade so wie für jede andere Bethätigung ein unbedingt Verbotenes“ (S. 15).

<sup>1)</sup> „Ästhetische Zeitfragen“ S. 1—41.

Wer freut sich nicht aufrichtig über dieses mannhafteste ethische Glaubensbekenntniß? Aber freilich dessen Festigkeit und Entschiedenheit in theoria kommt in praxi in ein bedenkliches Schwanken, sobald es sich darum handelt, welcher Moral und Sittlichkeit die Kunst sich unterzuordnen habe. Klar ist dem Verfasser hier nur soviel, daß man die sittlichen Ideale nicht in engherzigem oder schulmeisterlichem Sinne auffassen, nicht als starre, unduldsame, hochmüthige Normen nehmen dürfe (S. 8 f.). Konkreter gesprochen heißt das, man dürfe die Moralität „nicht nur im christlichen Sinne oder in der Weise der kantischen Philosophie“ verstehen, denn dann „würde Mißtrauen, Feindschaft und Kampf gegen die Sinnlichkeit im weitesten Umfang, Unterdrückung des Natürlichen durch den Geist, Triumph der Vernunft über die gefährlichen, versuchungreichen Triebe und Neigungen zum Wesen der Sittlichkeit gehören“ (S. 35). Alle „eintönige, magere moralische Schablone“ müsse fallen; der Tugend „sollen die griesgrämigen Mangeln gewonnen werden, welche Christenthum und kantische Moral ihr ins Antlitz gegraben haben“ (S. 184). Wenn man dann wißbegierig fragt, welches denn die ideale Moral sei, welche der Verfasser im Auge hat, welche nicht mehr gegen die Sinnlichkeit kämpft, welche nicht mehr durch die Vernunft über die gefährlichen Triebe und Neigungen triumphirt, so erhält man zwar keine klare, positive Antwort, aber großartige Phrasen, welche aller sittlichen Erfahrung und allen Thatfachen Hohn sprechen: „Sittlichkeit ist nach meiner Ueberzeugung auch dort vorhanden, wo die Entscheidung nach dem Maßstab des Guten dem Menschen zur zweiten Natur geworden ist (wo durch? doch wohl durch Bekämpfung der Sinnlichkeit, durch Unterdrückung der gefährlichen Triebe); hier sind durch sittliche Selbstzucht (also doch Selbstzucht) und vielleicht (!) auch unter Mitwirkung einer glücklichen Anlage die Triebe, Neigungen, Gewohnheiten so gestimmt und gerichtet worden, daß das Gute aus dem ganzen, sinnlich-geistigen Wesen des Menschen herauswächst. Der bloßen Achtung vor dem Guten hat sich die Freude am Guten zugesellt, und diese Freude ist auch für unsere Triebe, Neigungen, Gewohnheiten zu einer unwillkürlich führenden Macht geworden“ (S. 36). „Hochgestimmte Leb.-u.-bejahung, Verlangen nach Beglückung des ganzen, ungetheilten Menschen, tapferes Auf-sichnehmen von Lust und Leid des Erdendaseins soll zur sittlichen Lebenshaltung gehören“ (Seite 185) u. s. f.

Diese ungläubliche Verschwommenheit der ethischen Anschauungen höhlt nun freilich das Mark der oben angeführten gesunden Grundsätze bedenklich aus; sie vermögen, so wenig wie Lauges „Alleinherrscher auf dem Kunstgebiet“, der Illusionsreiz und der Vergnügungszweck, eine irgendwie energische und genügende Sittenpolizei mehr auszuüben. Will doch Volkelt nicht einmal die Kunstwerke unbedingt verwerfen, welche „in sittlicher Beziehung schädliche Wirkungen anzunehmen geeignet sind“ (S. 10), und sogar Bocaccio's „Decamerone“ retten, der zwar „reich sei an verlesenden, ja amüßenden Szenen,

aber doch das Geschlechtliche in so naiver und selbstverständlicher Weise erscheinen lasse, daß angesichts dieser aufrichtig heiteren Welt das strenge Sittengesetz sich lächelnd und unverletzt (!) zurückziehe“ (S. 12 f.). Er glaubt, daß man Dichtungen und Kunstwerken gegenüber sogar in den Fall kommen könne, zu sagen: „Freilich sei es ein Mangel an ihnen, daß sie moralisch auflockernd, moralisch verführend wirken können; allein auf der anderen Seite gehe von ihnen in überwiegendem oder doch reichlichem Maße eine frohsinnende, die Seele zu Spiel und Lächeln und Gleichgewicht befreiende Wirkung aus, daß man sich freuen müsse, solche Dichtungen zu besitzen.“

Gleichwohl — so wenig consequent die obigen Leitsätze durchgeführt werden, sie sind wenigstens einmal ausgesprochen worden und zwar nicht durch Priester und Prediger, sondern durch einen dem Christenthum fremd und verständnißlos gegenüberstehenden Nesthocker. Sie werden stehen bleiben und Einfluß gewinnen, sobald sie Inhalt gewinnen und einen festen Boden wahrer, d. h. christlicher Moralität unter sich bekommen. Das wird geschehen, — wir hoffen: bald. Denn daß mit jenen imaginären Utopien im Leben nichts anzufangen ist, wird sich bald zeigen; die modernen Kulturreisiter werden in kurzer Frist als sittliche Banrottener entlarvt sein, denen Niemand mehr das werthvollste Kapital der Gesellschaft, die öffentliche Sittlichkeit, wird anvertrauen wollen; die moralische Decadence der Fin-de-siècle wird solche Tiefgrade erreichen und solche Miasmen an die Oberfläche treiben, daß man gerne darauf verzichtet, ihnen mit Niechfläschchen und modernem Parfüm zu begegnen, sondern zum wohlthätigen Besen der „starren, unduldsamen, hochmüthigen“ christlichen Sittennormen zurückgreifen wird.

Solange diese Phase noch nicht erreicht ist, müssen wir allein entschiedenen Protest einlegen gegen die leider noch immer nicht verschwundene, höchstens ein klein wenig zurückgedrängte Unzuchtualerei, für welche nicht die Tempel der Kunst, sondern die Bordelle der richtige Ausstellungsplatz wären. Bonguerenau's „Perle“, Simon Glücklich's „Frühlingshymne“, Witte-Charles's „Delila“, Fabbri's „Verkauf einer Sklavin“, Foubert's „Melancholie“, Knopff's „Sphinx“, Leroy's „Junges Mädchen“, K. Wajel's „Decoratives Gemälde“, Sandreuter's „Frauenscönheit“, die „Psyche“ und „Macht und Liebe“ von W. F. Watt's, Doucet's, „Studie“, Schad's „Am Wasser“, K. Lassen's „Evas Tochter“, Anbter's „Am Morgen“, L. Hofmann's „Frühling“ und „Am Scheideweg“ — alle diese und noch manche andere Erzeugnisse der modernen Malerei sind nichts als Prostitutionen des menschlichen Körpers und traurige Zeugnisse, wie tief diese Kunst gesunken ist, seit sie sich von der Moral emanzipirt hat, und in welchem Grade sie die ohnehin angefaulte Sittlichkeit der Völker bedroht.<sup>1)</sup> Wahr-

<sup>1)</sup> Doch konstatiren wir mit Freuden, daß die Mehrzahl der hier an den Prauger gestellten Anditäten noch den Münchener Ausstellungen von 1893 angehört und daß die von 1894 weit weniger Schmutz anwies, wohl in Folge

lich es war nicht nöthig, daß ein Max Klinger in „Malerei und Zeichnung“ (Leipzig 1895) einen Aetzzug gegen die Brüderie als Bedrohung der Kunst unternahm. Der in der Sezession Frühjahr 1894 ausgestellte „Akt“ von Th. Hummel zeigt die raffinierte Niederlichkeit im Bunde mit scheußlicher Häßlichkeit und erbärmlicher Zeichnung. Albert Keller, dessen „Legende der hl. Julia“ wir das letzte Mal gebrandmarkt haben, wagt es zum zweiten Mal in noch empörenderer Weise, das Martyrium in solchen Zwecken zu mißbrauchen; sein „Mondschein“ stellt eine Getrenzte dar in raffinirt unaufrichtiger Haltung. Das wird nur noch übertroffen von Frankreich, von einem Felicien Rops, von dessen Grenelthaten Muther — leider ohne ein einziges Wort sittlicher Enttöschung — in seiner „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrh.“ Bd. III S. 598 ff. berichtet: „Auf dem Blatte „Der Calvarienberg“ kniet vor dem Kreuze, an dem der Heiland hängt, eine moderne Magdalena und blickt inbrünstig, nicht mit religiöser Inbrunst, hinauf; sie empfindet eine hysterische Wollust im Anblick dieses nackten menschlichen Fleisches. Und der Gekreuzigte beginnt spöttisch zu lachen, sein Gesicht verzieht sich zu hauckhaftem, fammlichem Ausdruck. Die Arme lösen sich vom Kreuze und umschlingen das erschredte, sich in Krämpfen windende Weib.“ Seine „Versuchung des hl. Antonius“ und eine weitere Parodie des Kreuzbildes ist von so entsezerregender Weilheit und Frivolität, daß ich Anstand nehme, ein Wort weiter darüber zu sagen. Noch trauriger, als daß dies in Frankreich gewagt werden konnte, ist sicher das, daß der deutsche Kunstkritiker nicht ein Wort des Abscheus dafür findet, sondern seine Besprechung mit dem bewundernden Ausdruck schließt: „Nur Baudelaire, Barbey d'Aureville und Edgar Poe haben für die geheimnißvolle Allmacht der Wollust solche Töne gefunden.“

Nun aber eine auf den ersten Blick völlig überraschende und verblüffende Erscheinung. Die unter dem Bann des Naturalismus, Impressionismus, und, theilweise wenigstens, des Immoralismus lebende moderne Kunst erzeugt aus sich heraus, wie in der Litteratur so auch in der Malerei, einen Neu-Idealismus, der ihrem Wesen ganz fremd zu sein scheint.<sup>1)</sup> Wer hätte noch vor Kurzem es für möglich gehalten, daß aus den Krautgärten und Rübenfeldern moderner Malkunst die blane Blume der Romantik sprossen würde? daß diese Kunst, die sich ganz in die Schollen des Erdbodens eingegraben hatte und es für oberste Pflicht hielt, sie umzuadern und umzupflügen, die mit Vortriebe auf der Gasse und in der Gasse sich herumtrieb, die alles Glauben und Denken an etwas Uebernatürliches und Uebernatürliches verhöhnte und perhorreszirte, — daß sie so pflüchlich den Flug wagen würde aus solchen Niederungen in höhere Welten? Freilich es sind nur Wenige, welche einem solchen Aufstreben und Aufschweben

huldigen; viele erklärten sich offen dagegen und haben bange durch diese Richtung alle Errungenschaften der Neuzeit in Frage gestellt; die Mehrzahl der Maler bilden auch heute noch die Krantjunker und Erdarbeiter, die Profaiter, deren höchstes Ideal der natürliche Sonnenglanz ist, oder die ihre Paletten mit den schmierigen Farben der niedrigsten Wirklichkeit füllen. Aber jene Minderzahl ist sehr beachtenswerth und die durch sie inaugurierte, freilich auch nicht autochthon in Deutschland entstandene, sondern aus England und Frankreich importirte Kunst wird, wenn nicht alles trägt, eine neue Phase in der Entwicklung der modernen Malerei einleiten.

(Schluß folgt.)

### Ein neuer Führer durch das Reich der Künste.

Je gewaltiger in den letzten Decennien das Material der Kunsthistorie angeschwollen, je mehr die Zahl der Detailuntersuchungen und Spezialwerke wie der umfangreichen und umfassenden Bearbeitungen der Kunstgeschichte angewachsen ist, um so dringender wurde das Bedürfnis nach kurz und rasch orientierenden Compendien, welche namentlich den Anfänger auf diesem ungemein reichen Gebiet zurechtweisen können, den gegenwärtigen Stand der Forschung präcis fixiren und einen Ueberblick über die ganze Entwicklung verstaten. Diesem Bedürfnis haben viele Federu sich zur Verfügung gestellt; die Zahl der neueren Grundrisse und Leitfäden ist beinahe Legion. Aber seine volle Befriedigung hat jenes Bedürfnis doch erst gefunden durch eine neuere Publikation, die man als vollkommen bezeichnen darf, soweit das Wort überhaupt auf menschliche Leistungen anwendbar ist. Ihr gebührt eine eingehendere Besprechung und wärmste Empfehlung.

Ihr Titel ist: Grundriß der Kunstgeschichte. Ein Hilfsbuch für Studierende. Auf Veranlassung der königlich preussischen Unterrichtsverwaltung verfaßt von Dr. Friedrich Freiherrn Goeler von Ravensburg. Mit 9 in den Text gedruckten Figuren. Berlin Karl Dunder 1894 XIII. und 478 S. Preis: brosch. 6 M., gebd. 6 M. 75 Pf. Ueber ihre Eigenart, welche eben ihre Superiorität über alle bisher erschienenen Grundrisse der Kunstgeschichte begründet, orientirt die Einleitung. Der Verfasser bezeichnet es hier als sein Bestreben, einen möglichst concentrirten Inhalt in möglichst kurzer, knapper und prägnanter Form zu geben und dadurch eine größere Summe von positivem kunstgeschichtlichen Wissen zu bieten, als die gewöhnlichen Werke gleicher Art; ferner die wichtigsten Erscheinungen mit relativ großer Ausführlichkeit zu verfolgen, minder wichtiges kurz abzuhandeln oder ganz auszuscheiden; endlich den Hauptnachdruck zu legen auf eine möglichst systematische, klare und übersichtliche Einteilung und Gliederung des Stoffes, um so das Werk seinem nächsten didaktischen Zweck so gut als möglich anzupassen.

Diesem gesunden Programm ist der Verfasser von der ersten bis zur letzten Seite getreu ge-

lobenswerthen, energischen Eingreifens sei es der Jurypolizei oder der staatlichen Sittenpolizei.

<sup>1)</sup> R. Muther l. c. Kap. V S. 444—659.

blieben und man weiß in der That nicht, was man an dem Werk mehr bewundern soll, die durchaus sachgemäße Gruppierung und Disposition, welche die immense Masse des verarbeiteten Materials mit sicherer, feinsühlicher Hand zeitweilig und ordnet, oder den großen Blick, der die Hauptphasen der Entwicklung bis auf den tiefsten Grund der treibenden Kräfte und verborgenen Tendenzen durchschaut, oder die außerordentliche Detailkenntnis, welcher keine wichtige Untersuchung, kein Resultat der neueren Kunstforschung entgangen ist, oder endlich die stilistische Meisterschaft, mit welcher trotz des Verzichtes auf fließende Darstellung, meist sogar auf Bildung vollständiger Sätze, nur mit Hilfe von Schlag- und Stichworten, von sorgsam abgewogenen und treffenden Epitheta wahre Cabinetstücke der Charakterisirung einzelner Perioden, Meister- und Kunstwerke gefertigt werden. Der zuletzt genannte Vorzug zeigt am deutlichsten den großen Abstand zwischen den gewöhnlichen Zeitsäden und diesem Grundriß. Der durch Zweck und Anlage gebotene Verzicht auf alles breite Ausmalen, auf Ausfüllung der harten Umrißlinien, das Fasten an aller phrasologischen Schönheit hat doch diesen Grundriß keineswegs zum Skelett abgemagert; er hat noch Saft und Blut und Leben und er mangelt nicht einmal der Formschönheit, so daß die Lektüre — gewiß das Höchste, was man von einem Grundriß erwarten kann — keine Langeweile erzeugt, sondern spannt und unterhält, ja zum Genuß wird. Da haben wir wahrlich nicht nur ein trodenes, seelenloses Register von Namen und Daten, kein mageres Excerpt aus größeren Kunstgeschichten, sondern auf jeder Seite und in jedem Satz begegnen wir der lebendigen Persönlichkeit des Verfassers, welcher aus seinem Innersten heraus spricht und sein eigenstes uns mittheilt, welcher nicht Urtheile nachspricht, sondern selbst urtheilt, welcher jeden Zoll in der Kunstforschung gewonnenen festen Bodens kennt und auf schwankem, unsicheren Grunde behutsam auftritt, wie es einem gewissenhaften und besorgten Führer geziemt. Dabei ist vom Anfang bis zum Ende des Buches kein Nachlaß der Darstellungskraft des Verfassers zu bemerken; mit den sich im Laufe der Kunstentwicklung steigenden Anforderungen und Schwierigkeiten wächst auch seine Kraft und Lust und sie entfaltet sich am siegreichsten gerade an den allerschwersten Aufgaben, die Maler und Malerschulen des Mittelalters und der späteren Zeit zu charakterisiren, oder das protensartige Wesen der Spätstile in feste Merkmale und Gruppen zu bannen. Besonders die Charakteristiken eines Raphael, Michelangelo, van Eyck, Dürer u. a. können als literarische Pilgrimsarbeiten bezeichnet werden, oder vielleicht besser noch als monumentale Mosaikbilder, welche durch ihre klaren Umrißlinien und durch den Schmelz der Farben und Lichte das Auge erfreuen.

Daß jeder mit jedem der hundert und hundert Urtheile einverstanden ist, läßt sich natürlich nicht erwarten; aber das Zeugniß wird man dem Verfasser nicht verweigern, daß sein Urtheil nie dilettantisch und vorlaut klingt, sondern den vollen Bruchton der innern Ueberzeugung und

eines gewiegten Sachverständnisses verräth. Einige Einzelbemerkungen mögen vielleicht für eine sicher bald nötig werdende weitere Auflage willkommen sein. Daß die ägyptische Kunst viel eingehender und verständiger beurteilt wird, als gewöhnlich geschieht, hat mich mit großer Freude erfüllt, welche der begreifen wird, welcher die Betrachtungen über sie in meinen „Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient“ gelesen hat; ich wünschte, daß auch die ägyptische Klein Kunst noch berücksichtigt werde, welche hoch über der S. 36 erwähnten griechischen steht. — Dem Abriß über die griechische Plastik wären nun auch einzuverleiben die Sarkophage von Sidon im Museum zu Konstantinopel. — Die Erklärung der zweistöckigen Klosterkirchen S. 126 ist unrichtig oder doch ungenügend. — Als wichtiges Moment, das die Weiterentwicklung der gothischen Architektur im Sinne einer immer größeren Durchbrechung der Mauerwände beeinflusste, sollte das Aufblühen der Glasmalerei nicht unerwähnt bleiben. — S. 144 ist statt Mauresmünster Mauerkmünster oder Maurusmünster, statt Faurbau Faurndau, statt Kornburg Komburg zu lesen. Das Münster in Freiburg i. Br. S. 184 hat keinen Bierungsturm, sondern eine Bierungstoppel, zwei Thürme nicht über dem Querschiff, sondern an den Disseiten des Querschiffs.

Die Darstellung des Verfassers umfaßt noch das ganze 18. Jahrhundert und unterläßt nicht, die Weiterentwicklung der Kunst in unserem Jahrhundert wenigstens anzudeuten. Vielleicht wird sich aber der Verfasser doch in weiteren Anlagen dazu verstehen müssen, den Faden noch weiter zu verfolgen, so schwierig dies auch sein mag. Gerade das didaktische Interesse, das ihm in erster Linie steht, wird dies gebieterisch verlangen. Wer einigermaßen ein Verständniß hat für die Ansumme von Arbeit, welche in diesem Werke steckt und vollends für das große Maß von Entfaltung und Selbstbescheidung, welche dabei erforderlich war, wird dem Verfasser wärmsten Dank wissen. Anfängern und Fortgeschrittenen auf dem Gebiet der Kunstwissenschaft wird das Buch bald ein theurer Freund und ein unentbehrlicher Berater werden.

Prof. Kappeler.

### Literatur.

Die Ausmalung der Stiftskirche zu Königs-lutter. Braunschweig, Benno Görig.

Die Wiederherstellung der romanischen Stiftskirche zu Königs-lutter hat in der stilgerechten Ausmalung des Innern ihren Abschluß gefunden. Die großartige Bilderreihe, in engem Anschluß an den ursprünglichen Gedankengang (so weit sich derselbe aus den alten Gemälde-resten ergab) von A. v. Esfenwein entworfen, hat Ad. Quensen, Hofmaler in Braunschweig, mit sachkundiger Hand ausgeführt. Den Jubelt derselben schildert obige schöne Broschüre, die wir allen Freunden monumentaler Malerei gelegentlich empfehlen.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand, Pfarrer Deigel in St. Christina-Ravensburg.

Dr. 9.

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 Einwendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1895.

## Generalversammlung

des christlichen Kunstvereins der  
Diözese Rottenburg.

Eingeleitet durch einen kunstbegeisterten Begrüßungsartikel des „Pfi“ und vorbereitet durch eine Abendjüngung des Ausschusses, von welchem nur Herr Defan Jäggle antlicher Hindernisse wegen fehlte, fand am 6. August die Generalversammlung unseres Kunstvereins in Ellwangen statt. Wegen 10 Uhr vorm. hatten sich im geräumigen, von der Pracht kirchlicher Gesäße strahlenden Saale des Gasthofes „zum Lamm“ etwa 80 kunstliebende, theilweise auch kunstübende Männer eingefunden, die Stadtgeistlichkeit an der Spitze: eine höchst aufsehnliche Versammlung, welcher die Anwesenheit des Herrn Stadtvorstandes, sowie werther Gäste aus der Nähe, wie des Herrn Gymnasialrektors Dr. Waizer, Reichstagsabgeordneten Pf. Wengert, Defans Schmid von Schönenberg u. a. ein charakteristisches Gepräge verlieh.

In warmen Worten hieß der Vorstand des Kunstvereins, Pfarrer Deigel von St. Christina, die Anwesenden willkommen auf diesem von Alters her durch die Kunst geheiligten Boden, dem Arbeitsfelde des unvergeßlichen Prälaten, eines der Begründer und Wiederhersteller unseres Vereins, — wo ein Baudenkmal stehe, das in unserem engeren Vaterlande für den romanischen Stil ebensoviel bedeute wie das Ulmer Münster für den gothischen und das daher wie dieses unter einträchtigen Zusammenwirken von Kirche und Staat wiederhergestellt zu werden verdiene: womit jedoch nicht gesagt sei, wie Redner vorsichtig beifügte — und die nachherige Beschäftigung des hehren Gotteshauses rechtfertigte aufs neue dieses Urteil — daß der von Grund aus umgemodelte Innenraum in den alten

Stil zurückkomponirt werden könne oder solle.

Das Geschäftliche wurde eröffnet durch einen Ueberblick über die Veränderungen der letzten Zeit. Der Wegzug des Vorstandes, Prof. Dr. Keppler, der sich leiblich, doch nicht geistig von uns gewandt, hatte die Wahl eines Nachfolgers nothwendig gemacht, welche in der Ausschusssitzung in Rottenburg am 31. Juli 1894 einstimmig auf Pfarrer Deigel fiel. Zu gleicher Zeit sind zwei erledigte Stellen durch die Berufung der Herren Prof. Dr. Hepp und Architekt Gades neubesetzt worden. Es kommt ein Schreiben zur Verlesung, in welchem der hochwürdigste Bischof die Verdienste des abgegangenen Vorstandes rühmend hervorhebt und ihm seinen oberhirtlichen Dank ausdrückt; sodann ein zweites, das die besten Wünsche des Bischöfl. Ordinariates für den geistlichen Verlauf der Verhandlungen vermeldet. Kassier Pfarrer Schöninger erstattet sodann Bericht über den Vermögensstand des Vereins. Die Gesamteinnahmen betragen 8317 M. 3 Pf.; die Ausgaben 6946 M. 56 Pf.; folglich Restvermögen 1370 M. 47 Pf. Außerdem sind bei Ehrle in Ravensburg angelegt 2500 M.; bei der K. Hofbank 3292 M. 90 Pf. Gesamtvermögen: 7163 M. 37 Pf. — Die Mitgliederzahl beträgt 980 (14 mehr als im Vorjahre). Der Kassier beklagt, daß die Jahresbeiträge von da und dort — nomina sunt odiosa! — verspätet einlaufen und bittet die Agenten um pünktlichere Einzahlung. Derselbe stellt auf März 1896 ein gedrucktes Verzeichniß sämmtlicher Mitglieder und Agenten in Aussicht, durch welches namentlich den letztern die Arbeit erleichtert werden soll. Die Mitglieder werden dringend gebeten, beim Verzug von einem Dekanat in ein anderes beide Vertreter des Vereins in Kenntniß

zu setzen. — Der Rechenschaftsbericht wird gut geheissen und der Vorstand drückt Herrn Pfarrer Schöninger für seine mühevollen und erprießlichen Dienste seinen Dank aus.

Unter den Berathungsgegenständen erscheint zuerst eine Eingabe des Pfarrverwesers Maier in Ghestetten um einen entsprechenden Beitrag zum Zwecke der vollständigen Wiederherstellung der daselbst aufgedeckten Wandgemälde. Da das Bittgesuch die schon früher hiezu bewilligten 200 M. unerwähnt läßt, wird angenommen, daß sie jedenfalls aufgebraucht seien und werden, nicht ohne Gegenrede, weitere 200 M. verwilligt.

Ein sehr beherzigenswerther Gedanke war schon bei der Vorberatung angeregt worden, ein Lieblingsplan unseres verdienten Ausdahnmitgliedes Pf. Dr. Probst: Es möchten in jedem Dekanate die bedeutendsten Kunstwerke jeder Richtung und Art abgebildet werden und die Landkapitelskassen dazu hilfreiche Hand bieten. Die so gewonnenen Kunstblätter werden einen Schatz des bischöflichen Museums, der Kunstvereinsbibliothek, sowie der Kapitelsbüchereien bilden, die ihre Schätze gegenseitig eintauschen könnten. Sie würden der vergleichenden Kunstforschung zur Grundlage und dem ausübenden Künstler als Anschauungsunterricht dienen. Unser Verein könnte sich keine dankenswerthere und ehrenvollere Aufgabe stellen. In Vertretung des auf eine Stunde abwesenden Antragstellers belenchtete Prof. Dr. Hepp alle diese Punkte aufs gründlichste unter wiederholten Beifallskundgebungen. Die nachfolgende Besprechung gewann dem Gegenstande noch ein paar neue Seiten ab und warf auch einiges Licht auf die Art und Weise der Ausführung. Stadtpf. Keppler wies darauf hin, wie solche Abbildungen, sachgemäß zusammengestellt, für die gesammte Kunstgeschichte von größtem Werthe sein müßten: für die Kunstgeschichte, welche gar manches dieser Werke, darunter solche ersten Ranges, noch gar nicht kenne. Auch meinte derselbe, ärmere Kapitelskassen müßten ja nicht nothwendig das Ganze leisten: ihnen könnte hinwiederum der Verein selbst zu Hilfe kommen; schließlich sei auch noch das „Archiv für christliche Kunst“ da. (Es ist

z. B. ganz allein auf „Archiv“ Kosten ein sehr preiswürdiges Bild des Sakramentshauses zu Weilberstadt hergestellt worden und dieses ist ein Glück! Denn sobald einmal gemalte Fensterscheiben den dortigen Chor verdunkeln, wäre eine solche Aufnahme gar nicht mehr möglich.) Chefredakteur Kimmel erklärt sich mit dem Gesagten in allweg einverstanden. Eine Auswahl derartiger Kunstblätter werde eine prächtige Vereinsgabe bilden oder doch bilden helfen. Auf diese Weise bekomme dann jedes Vereinsmitglied zu dem Reppeler'schen Thesaurus artium ein Illustrationswerk von großem praktischen Werthe; „Man möge es nur einmal mit einer einzigen Zusammenstellung versuchen: es werde sich ergeben, daß man dann wiederholt solche Bildermappen oder wie man sie nennen will, als Vereinsgabe ausenden und so einen immer größeren Kreis der sämtlichen Abbildungen, im Lichtdruck oder ähnlich, unter das kunstliebende Publikum bringen müsse.“ Pfarrer Kohler aus Söflingen lebt der Hoffnung, daß, wo die genannten Faktoren nicht ausreichen, sich auch Einzelne finden lassen, welche Beiträge leisten oder zu der einen und anderen photographischen Aufnahme die Kosten bestreiten werden. Auch dürfte wohl manches Stück und manches Heft eine größere Verbreitung finden und einigen Gewinn abwerfen. (Wenn dies auch der Versammlung etwas optimistisch vorzukommen schien: es ist nichts destoweniger Thatsache, daß von der Nachbildung des oben erwähnten Tabernakels 30 Exemplare mittlerer Größe in Weilberstadt verkauft und 3 großen Formates von der Kunstschule zu Karlsruhe und zwei Kunstsammlungen bestellt worden sind. Freilich hatte in diesem Falle der Photograph den Gewinn.) Stadtpf. Inchs weist auf das Bischöfliche Ordinariat als auf die ausschlaggebende Instanz hin. Wolle diese hohe Behörde dem Unternehmen ihre Unterstützung leihen und den Landkapiteln gestatten, zu dem gedachten Zwecke Mittel beizusteuern, dann werde die Sache allerorts in raschem Fluß kommen und sei an dem Gelingen nicht zu zweifeln. Vorstand Pf. Dezel, der sich die finanziellen Schwierigkeiten nicht verhehlt, warnt vor Ueberstürzung und schlägt vor, für jetzt von einem definitiven Beschluß abzusehen. Mit

dem Vorschlage, den Antrag dem Ausschuß zu erneuter Berathung und Erprobung überweisen zu wollen, ist die ganze Versammlung einverstanden.

Von diesen erst noch zu erstrebenden Publikationen kommt Neduer auf die schon ins Leben getretenen der Münchner „Gesellschaft für christliche Kunst“ zu sprechen. Sollen dort einmal alle Meisterwerke abgebildet werden, so gelangen hier uene zur gelungenen Darstellung. In energischen Anschauen sowohl der einen als der andern muß der Blick geschärft und der Kunstgeschmack gebildet werden. Für ein jährliches Abonnement von 10 M. erhält man die reichhaltige Jahresmappe. Den Beitritt zu diesem Vereine vermittelt Universitätsprofessor Dr. M. Knöpfler in München (Türkenstraße).

Ein sprechender Beweis für das hohe Ansehen, das der Rottenburger Diözesanverein für christliche Kunst im In- und Auslande genießt, war von jeher die große Zahl der Kirchenbauten, insbesondere Restaurationen, für welche der bewährte Rath des Vereinsvorstandes eingeholt wird, so daß dieser dringend bitten muß, es möchten auch andere Mitglieder des Ausschusses, namentlich wenn solche mehr in der Nähe zu finden sind, beigezogen werden. Der Vorstand läßt 44 bis 45 solcher Bauten aus den letzten drei Jahren Revue passieren: allen voran die Wiederherstellungsarbeiten der Ravensburger Marienkirche, die unter der sachkundigen Leitung unseres Ausschußmitgliedes Cades einen glücklichen Fortgang nehmen, nachdem der über alles Lob erhabene Opfermann der Gemeinde, ohne Beziehung der Kirchenpflege, die Kiefersumme von 170 000 M. zusammengebracht hat. — An die mehr baugeschichtlichen Ausführungen, die zum Theil schon im „Archiv“ eine Stelle gefunden haben, schloß sich naturgemäß eine Reihe praktischer Winke an. Insbesondere wurde aufs neue die Nothwendigkeit eingeschärft, schon vor Berufung eines Meisters und vor der Aufstellung von Plänen ein Ausschußmitglied ins Interesse zu ziehen. Damit ein harmonisches Ganze entstehe, muß der Ausschuß von vornherein das Bild der ganzen Restauration entwerfen. Dann erst sind Skizzen zu fertigen und auch diese wieder behufs einzelner Abänderungen

und Verbesserungen dem Vereinsausschusse zu unterbreiten. Ebenso ist erforderlich, soll ein Altar wirklich ein organisches Glied, ja das lebendige Haupt des Kircheninnern sein, vor dessen Erstellung den Grundriß, Aufsatz und Querschnitt der Kirche sorgsam aufzunehmen.

Mit einem Vortrage des Schriftführers Stadtpf. Keppler: Ueber das Ideal des Kreuzifixbildes, verwirklicht durch schwäbische Bildhauer der spätgotischen Zeit, schloß die Sitzung gegen 12½ Uhr. Dieser Vortrag war ein einfacher Dankeserweis für die Gewährung einer jug. Landeskarte auf Kosten der Vereinskasse, wodurch dem Referenten die Auffindung und das vergleichende Studium der verschiedenen Meisterdarstellungen des Gekreuzigten von Schwaigern bis Zwiefalten erleichtert worden ist. Die allgemeine Zustimmung, die seine Leitfäden gefunden, dürfte ihn ermuntern, dieselben mit Fleisch und Blut zu umgeben und zu einer größeren Arbeit gerundet dem Vereinsorgan einzuverleiben.

Wenn unsere Versammlungen vor allem den Zweck verfolgen, den Eifer für die heilige Kunst neu zu beleben, so hat die gute Stadt Ellwangen ihr redlich Theil hiezu beigetragen. Das wurde denn auch während des Festmahles (es verdiente wirklich diesen Namen!) in der Erwiderung auf den feurigen Willkomm, welchen Herr Stadtschultheiß Mayerhansen allen Gästen entboten hatte, freudig anerkannt. — Als nächster Versammlungsort ist Rottweil vorgeschlagen.

Den Hauptglanz \* entfaltete natürlich die Firma Brems Barain (vertreten durch Werkmann & Baumgärtner) in einer Ausstellung, die von der Altarkingel bis zur Monstranz und bis zum metallenen Meßpult alles enthielt, „was das Herz sich wünscht, was der Sinn begehrt“. Das Preiswürdigste sind wohl die genau nach alten Mustern gearbeiteten Kelche. Das Konterfei der berühmten Tiefenbronner Kiefersmonstranz war nicht ausgestellt. — Die Werkstätte von Karl Schilling in Ellwangen bewies durch eine reiche Auswahl neuer sowie restaurirter Stücke ihre Leistungsfähigkeit. Hugger aus Rottweil hatte (wie es scheint, eigens für die Ge-

neralversammlung) einen anderlesenen Kelch verfertigt, dessen Fuß anstatt der Gliederung ein wunderfeines Nilligran-Gespinnst mit eingestrenten emailirten Medaillons zeigt. Aber auch Meister Ballmann von Stuttgart glänzte — nicht durch Abwesenheit. Seine Monstranz — eine kleinere gothische Zwillingsschwester zu der gleichfalls von ihm geschaffenen romanischen Monstranz in Wiblingen — ist originell, zierlich und doch zugleich in die Ferne wirksam. Der niedliche, noch unfertig vorgezeigte Fuß des Sträßberger Kelches (vgl. „Archiv f. d. K.“ 1894, Nr. 7) mit prächtig getriebenen Figürchen — auf dem Original sind sie nur gravirt — erregte den Appetit nach dem Besitze des Ganzen.

### Vergleichung der Angaben der zwei Biberacher Chronisten aus dem Zeitalter der Reformation.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

In einigen früheren Artikeln<sup>1)</sup> des „Archivs“ wurde Mittheilung über die Angaben eines Biberacher Chronisten gemacht, der eine überraschende Nachricht über den Choraltar von Biberach, als eines Werkes des Martin Schongauer (hübsch Martin), gibt. Die Schrift desselben wurde von Schilling im „Freiburger Diözesanarchiv“ 1887 S. 7—191 veröffentlicht. Der Name dieses Chronisten und überhaupt die näheren Umstände über seine Stellung und seine Lebensverhältnisse waren bisher nicht zu erheben. Gerade dieser mißliche Umstand möchte für viele, besonders für diejenigen, die nicht in der Lage sind, die Schrift selbst zu lesen, ein entscheidender Grund sein, die Angaben dieses Chronisten abzulehnen oder wenigstens dieselben auf sich beruhen zu lassen. Es besteht aber hier der seltene und sehr wichtige Umstand, daß nicht bloß ein, sondern zwei Chronisten über den gleichen Gegenstand, die reformatorische Bewegung in Biberach und die früher bestandenen Einrichtungen daselbst, schriftliche Denkmale hinterlassen haben.<sup>2)</sup>

Der zweite Chronist ist Heinrich von

Pflummern, Glied der dortigen Patrizierfamilie, geboren 1475, ordinirt 1501; lebte in Biberach bis 1531, in welchem Jahr er sich nach Waldsee wendet und stirbt hier 1561. Pflummern ist somit ein vollständig beglaubigter Augenzeuge der Begebenheiten, die er erzählt und in welche er selbst vielfach eingreift.

Da nun aber beide Chronisten den gleichen Gegenstand und die gleichen Verhältnisse beschreiben, so müssen nothwendig zahlreiche Berührungspunkte unter ihnen bestehen, so daß dieselben mit einander verglichen werden können. Wenn sich nun herausstellen sollte, daß wesentliche Abweichungen unter ihnen bestehen, so müßte das Gewicht des anonymen, historisch mangelhaft beglaubigten Chronisten sinken und v. Pflummern würde allein zu beachten sein. Wenn aber unter beiden eine wesentliche Uebereinstimmung, auch im Detail besteht, so daß sich dieselben ergänzen, so überträgt sich die Glaubwürdigkeit des von Pflummern auch auf den sonst wenig bekannten anonymen Chronisten. Das letztere Verhältniß triift in Wirklichkeit zu.

Bei der Vergleichung der beiden Chroniken werden wir uns auf jene Gegenstände beschränken, welche geeignet sind, einiges Licht über die Kunstgeschichte zu verbreiten, somit hauptsächlich auf die Altäre und ihre Gemälde und Skulpturen.

H. v. Pflummern gibt keine Beschreibung der Altäre; aber er gibt wiederholt die Zahl derselben an. In der Pfarrkirche zu Biberach standen 17 Altäre (l. c. S. 186). Dann werden aber noch weitere 20 Altäre genannt in unmittelbarem Anschluß daran, die ihren Platz in verschiedenen Kapellen hatten, so daß in der Gesamtzahl — 37 Altäre in der Pfarrkirche und in den Kapellen in Biberach und dessen nächster Umgebung sich befanden. Die gleiche Gesamtzahl (37) wird auch genannt auf S. 196, 199 und 207.

Der Anonymus gibt nirgends Zahlen an, weder über die Anzahl der Altäre in der Pfarrkirche, noch in den Kapellen in und bei der Stadt. Aber derselbe beschreibt, wenn auch ohne Nummern, dieselben, den Choraltar recht einläßlich, die andern Altäre nur ganz kurz (l. c. S.

<sup>1)</sup> Archiv 1891 S. 72; 1893 S. 53 und 68.

<sup>2)</sup> Die Chronik des H. von Pflummern wurde ebenfalls von Schilling veröffentlicht im Freiburger Diözesanarchiv 1875 S. 146—238.



21–31). Wenn man aber diesen von ihm namhaft gemachten Altären in der Pfarrkirche die zugehörigen Nummern ver-  
setzt, so ergeben sich:

- |  |           |
|--|-----------|
| 1. Choraltar   | S. 21–26. |
| 2. vom mittleren Altar                               | S. 26.    |
| 3. von S. Nicolausaltar                              | S. 26.    |
| 4. von S. Ursula-Altar                               | S. 26.    |
| 5. von des Pfarrers Altar                            | S. 27.    |
| 6. von der Flügel-Altar                              | S. 27.    |
| 7. von S. Sanct Veitsaltar                           | S. 28.    |
| 8. von S. Barbara-Altar                              | S. 28.    |
| 9. von des Lamparters Altar                          | S. 28.    |
| 10. von der hb. drei Könige Altar                    | S. 29.    |
| 11. vom Allerheiligenaltar                           | S. 29.    |
| 12. von der Gesellschaftscapellaltar                 | S. 29.    |
| 13. von dem Altar vor der Gesell-<br>schafts-capelle | S. 30.    |
| 14. vom S. Michaelsaltar                             | S. 30.    |
| 15. vom S. Christophelsaltar                         | S. 31.    |
| 16. vom Allerheiligenaltar                           | S. 31.    |
| 17. von S. Catharina-Altar                           | S. 31.    |

Die Zahl der Altäre in der Pfarrkirche stimmt somit bei beiden Schriftstellern genau überein.

v. Pflummern gibt (S. 189) auch noch den Ort an, an welchem diese Altäre ihren Platz hatten; dabei fängt er aber nicht vorne (beim Choraltar) an, sondern ganz hinten bei dem „Schnecken“ (Schnecken-  
tiege), wendet sich dann linker Hand und rechter Hand ohne Angabe des Patrons des Altars, so daß man ihm nur schwer und unsicher zu folgen vermag; auch vermischt er damit zwei Statuen von Madonnen, die offenbar keine Altäre sind. Aber in der Hauptsache besteht auch hier sichtlich Uebereinstimmung zwischen den beiden Chronisten.

Was nun die Altäre in den Capellen anbelangt, so stellen wir die Angaben der beiden Schriftsteller einander gegenüber:

S. v. Pflummern S. 186 und 187.	Zahl der Altäre in den Capellen.	Anonymus.	Zahl der Altäre in den Capellen.	Seite
Tristkammer	1	Tristkammer	1	44
Obere Capelle	4	Obere Capelle	4	54, 55
Untere Capelle	1	Untere Capelle	1	57
Spitalkirche	4	Spitalkirche	4	58, 59
Siechstuden	1	Siechstuden	1	62
Nicolauscapelle	1	Nicolauscapelle	1	67
h. Geistcapelle	2	h. Geistcapelle	2	78
h. Kreuzcapelle	1	h. Kreuzcapelle	1	80
Sieheucapelle	1	Sieheucapelle	1	73

Bis hieher besteht vollständige Ueber-

einstimmung; sodann aber ergeben sich einige Differenzen. Bei Pflummern fehlt die Wolfgangscapelle; ob hier ein Uebersehen stattgefunden hat oder ob er dieselbe mit Absicht nicht aufgenommen hat, weil keine gestiftete Pfründe bei derselben war, wie der Anonymus (S. 75) angibt, lassen wir anheimgestellt; daß aber Pflummern die Existenz der Capelle selber bekannt war, geht aus Seite 202, 204 und 205 hervor.

Sodann führt Pflummern für die Leonhardscapelle 3 Altäre an, während der Anonymus nur 2 Altäre daselbst kennt (S. 69, 70). Was Pflummern unter „Pfleger's Haus“ versteht mit 1 Altar, ist mir nicht klar, da auch der Anonymus von demselben keine Erwähnung macht. Pflummern bringt aber mit Hinzunahme dieser 4 Altäre wirklich die Gesamtzahl 20 heraus.

Der Anonymus andererseits führt weiter noch an (S. 75): in der Wolfgangscapelle 4 Altäre: einen im Chor, zwei kleine daneben und bei der Thüre ebenfalls ein kleines Altärlein. Diese eingerechnet ergibt sich bei ihm somit die Gesamtzahl von 22 Altären. Allein hierbei stoßt das Bedenken auf, ob diese kleine Altärlein sämtlich geweiht und zur Celebration geeignet waren. Leicht möglich, daß Pflummern dieselben gerade wegen Mangels der Consecration übergibt. Das wird sehr wahrscheinlich durch den Umstand, daß Pflummern auch das Altärlein in der „Herrgottsruh“-capelle nicht anführt. Der Anonymus, welcher deselben gedenkt (S. 80), bemerkt, daß diese Capelle nicht geweiht war, somit wohl auch der Altar nicht. Der Uebersehluß bei der Gesamtzahl der Altäre in den Capellen bei dem Anonymus wird sich somit die dadurch erklären lassen, daß er auch die ungeweihten Altäre aufzählt, während v. Pflummern dieselben bei seiner Zählung anschießt. Das sind jedoch untergeordnete Differenzen; die Uebereinstimmung in der Hauptsache ist evident. Man darf auch nicht vergessen, daß Pflummern seine Chronik nicht in Biberach selbst schrieb, sondern erst während seiner Anwesenheit und freiwilligen Verbannung in Waldsee.

(Schluß folgt.)

## Gedanken über die moderne Malerei.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Woher diese merkwürdige Strömung? So sehr sie der bisherigen Entwicklung entgegengesetzt erscheint, so ist sie doch nur deren Produkt und naturnothwendige Folge. Der „Thatsächlichkeitsfanatismus“ der Naturalisten, der Häßlichkeitskult der Impressionisten, die völlige Hintansetzung des Inhaltes und geistigen Gehaltes, die systematische Unterdrückung von Gedanke und Gefühl, der Gögendienst, der mit Licht, Lust und Farbe allein getrieben wurde, erzeugte nach und nach ein anwüchsendes, ansteckendes Gefühl der Leere, das auf die Dauer unerträglich wurde. Der Drang der Phantasie, der Hunger des Geistes nach besserer Nahrung, das Heimweh der Seele nach einer höheren Welt, das Ahnen und Sehnen über die engen Grenzen des Sichtbaren und Greifbaren hinaus, die Phantasie, das Gefühl- und Empfindungsvermögen mit ihren unabweisbaren Ansprüchen — all das ließ sich nicht länger abspießen mit Kraut und Rüben, mit Kohl und Kartoffeln, mit Lust und Licht, mit den harten Brocken und Steinen des Realismus, mit Schmutz und Quark, so sehr man sich auch Mühe gab, denselben zu Crème zu peitschen. Es verlangte nach Besserem, Höherem — im Publikum wie in den Kreisen der Maler selbst. In diesem Ungenügenden, in diesem ungestümen Verlangen liegt etwas Rührendes und Ergreifendes; der Geist des Menschen schaffte sich wieder Geltung unter lautem Protest gegen die Materialisirungsversuche; die *anima naturaliter christiana* kam wieder einmal mit Macht zur Offenbarung und zum Durchbruch. Und die Seele der Kunst regte sich wieder. Sie wollte wieder einen Lebenszweck haben, der ihrer würdig wäre, nicht Krautäcker bestellen, sondern belehrend, bildend, veredelnd wirken, mitzureden in den großen Fragen der Menschheit, Einfluß üben, nicht zwecklos ihre Kraft vergeuden, für ein Gut und Ziel arbeiten. Der Satz, daß der geistige Inhalt, der Gedanke, der Stoff nichts zu bedeuten habe im Gemälde, war, obwohl solange als Dogma proklamirt und unanshörllich wiederholt doch zu widersinnig, als daß er auf die Dauer hätte in Herrschaft bleiben können. Mit dem Gedanken kam die Linie, die Kontur wieder zu ihrem Recht, ohne welche es nicht möglich ist, klare Gedanken auszusprechen. Das Reich der Malerei wurde über die engen Grenzen der sichtbaren Wirklichkeit hinaus wieder endlos erweitert durch Hereinziehung des Religiösen, Mythischen, Mythischen, Symbolischen, Allegorischen, Visionären.

Der Schlagbanu des Realismus und Naturalismus ist gefallen. Durch die geöffnete Barriere stürmt es nun hinaus in's grenzenlose, blau verchwimmende, mit den äußersten Enden des Himmels verbämmernde Land der Ideale. Die „Ritter vom Geist“ ziehen aus zu neuen Siegen mit schmetternden Fanfaren. Göthe — der Göthe des Tasso und der Iphigenie und namentlich der Göthe der natürlichen Tochter — die Romantiker, Graf August von Platen, Novalis, Gottfried Keller, Paul Henje, Richard Wagner

sind die Halbgötter, an welche sie glauben und auf welche sie schwören. Neue Ziele locken in der Literatur und in der Malerei. Ueber „barbarischen Untergründen“ soll eine „reine Welt edler Geister“ erstehen. Alles: Impression, Stoff, Außen- und Innenwelt soll in reine Poesie aufgelöst werden. Die Naturdinge und die menschlichen Schicksale sollen umgedeutet werden in Symbole seelischen höheren Lebens. Auf Grund der modernen Fühlweise und Macht soll eine geistige Kunst inaugurirt werden. Der Wahlspruch der Zünger derselben wird pompös so angekündigt: „In den Prijsmen ihrer Seelen wollen sie das große, tiefe Leben wiedererschaffen, das immer schöne und harmonische Leben. Sie wissen, daß alles lebt, sie wollen das schreckliche Leben der Felsen begreifen und erfahren, welchen erhabenen Traum die Bäume verschweigen. Sie wollen die heilige Schönheit der Linien und mit dem Lichtglanz der Gedanken die Vollendung der Form, das furchtbare Leben der Welten fühlen, leben — das einfache Leben des Alls, die Seele, die in den Augen der Jungfrauen schlummert und die im entsetzlichen Geheimniß der Felsen ruht — das strahlende Geheimniß der Dinge fühlen, darin leben und mit bewegter und von unäglichlichen Freuden zitternder Stimme es stammeln, es mit bebender Hand festhalten: Mythicismus. Und dann unter allen bedeutungsvollen Dingen herauswählen, was den größten und schönsten Theil der schwingenden Seele enthält, was die anderen in ihrem tieferen Wesen widerspiegelt und was sich durch seine vollkommeneren Form am meisten der unbedingten Einheit, dem höchsten Traume nähert, — diese Dinge mit klarer, schöner, selbst am Rande des Abgrundes (denn jenseits des Abgrundes fühlt man sich selbst als den Gott, den man freudegebendet anschaut) mit unerschütterter Stimme sagen: Symbolik. Eine reine, klangvolle, strenge und schöne Sprache, ohne irgend etwas von dieser leichtfertigen, zerfahrenen Weise, die heute in Schwung ist, — kein Dunkel, keinen Wirrwarr, die kräftige Schönheit, die Feinheit ohne Verziertheit, das ist's, was diese jungen Künstler erstreben“ u. s. w.<sup>1)</sup>

Mit dieser Kriegsmusik zieht der Neu-Idealismus in den Kampf gegen den ungeschlachteten Barbaren des niederen Naturalismus, der bisher als Gott angebetet wurde. Die Heerführer sind die Engländer Burne-Jones, die Franzosen Puvis-de-Chavanne und Gustave Moreau und die Deutschen Arnold Böcklin, Franz Stuck, Max Klinger.

Arnold Böcklin, zweifellos ein genialer Landschaftler, strebte zunächst eine organische, seelische Verbindung an zwischen Landschaft und Figuren, suchte die menschliche Staffage durch die Landschaft zu beseelen und umgekehrt, die Stimmung der Natur mit der Seele des Menschen zusammenfließen zu lassen. Von hier aus geht er weiter; er personificirt die Naturgeister selbst die Naturkräfte, Naturstimmungen, Naturgeheim-

<sup>1)</sup> „Allgemeine Kunst-Chronik“ 1894 S. 666 ff. „Blätter für die Kunst“ von K. A. Klein, Bd. 1 S. 1 ff.

nisse und mit ungeheuren künstlerischem Gestaltungsvermögen und unerhörter koloristischer Kraft citirt er aus den Abgründen der Phantasie mit Zubüßensnahme antiker Mythik und in freier, originaler Erfindung einen Schwarm der seltsamsten Wesen, von Centauren, Satyren, Sirenen, Tritonen, Nixen, welche er zu Lebewesen verdichtet, mit Körpern umgibt und mit Blut durchströmt und zu Typen und Symbolen der in Wasser, Luft und Erde lebenden und webenden Naturkräfte erhebt.

Auch Frau z Stuck treibt sich mit Vorliebe in der Centauren- und Nixenwelt Böcklin's umher und wagt sich nebenbei auch auf das religiöse Gebiet, wo wir ihm noch begegnen werden. Aber seine Form und Farbe ist stilistisch gebannt und sein Symbolismus dringt in keine Tiefe hinab. Man merkt es seinen Werken zu sehr an, daß sie ihre Vorwürfe rein nur als künstlerische und malerische Probleme auffassen und durchzuführen, daß Geist und Gefühl nicht in sie eingegangen. Sein „Krieg“ in der Seceffion 1894, der nackte Imperator, der auf müde gehetzter Währe in dem von Feuer und Brand gerötheten nächtlichen Dunkel über ein Duzend nackter Menschenleichenome wegreitet, hat Furvoren gemacht, ist aber mit gänzlich verrohtem Gefühl, oder mit brutaler Gefühllosigkeit gedacht und gemalt.

Seelentiefer ist Max Klinger, wenn er die Zeit personificirt als gepanzerte Gestalt mit schwerem Eisenhammer, welche die weibliche Gestalt des Ruhmes mit derbem Fuße niedertritt, oder im Sterbezimmer, von welchem man in eine überaus düstere Landschaft hinauschauf, das Kind an der Brust der todt im Sarg ruhenden Mutter hoden läßt, die mit ihrem Leben das des Kindes zahlen mußte, oder in seinem Hymnus an die Schönheit den Menschen von Freud und Weh durchschüttelt niedersinken läßt vor den Geheimnissen des großen Meeres, oder in seiner „heure bleue“ die Dämmerung in menschliche Gestalten verkörpert.

Her mann Hendrich wandelt in seinen Meer- und Wogenbildern in den Bahnen Stuck's und leistet hier manches Tiefstimmige und Tiefergreifende.

Der Farbeumagie und der Farbensymbolik huldigen Ludwig von Hofmann und Julius Exter. Nicht mehr das Farbenpiel der Natur wiederzugeben, ist hier das Ziel, sondern die Farben frei, rein dichterisch, symbolisch zu behandeln. „Wie die Phantasie aus der nüchternen Wirklichkeit in ein wunderbares Jenseits flüchtet, träumt das Auge andere, subtilere oder intensivere Farben, als sie rings in unserer armen Welt zu schauen. Die Naturfarben werden nur als Mittel zu Farbenorgien oder schwermüthigen Stimmungsbildungen verwendet. Die einen schwelgen in Lichteffecten, in vollen, brausenden Tönen, in allen erdenthlichen, überirdischen koloristischen Reizen. Die anderen deflorieren, vermeiden jeden Glanz und alle Kraft des Tones, um als ächte Decadents nur noch in weichen, gebleichten, feinschmederisch blaffen, nebelhaft verschwommenen Tönen zu baden.“<sup>1)</sup>

Ein Leo Samberger rückt sogar (in seiner „Dame mit dem Vliß“, der „Römerin“, dem

„Priester“, seinem Selbstbildniß) das menschliche Porträt in diese symbolisch-phantastische Beleuchtung, in die vierte Dimension hinüber; scharf tritt aus einem räthselhaften Farbengewoge der Kopf heraus, alles übrige verchwimmt und versalbt sich in der Farbensauce des Hintergrundes. Das Sondermenschliche, Individuelle soll hineingezeitert werden in's Typische, Allgemeinmenschliche, ja Unheimliche und Dämonische. Das Körperhafte, die Form, die Wirklichkeit tritt zurück. Etwas Ueberfüllendes, die Ahnung einer anderen unbekanntem Welt, in die die Gestalten hineinschweben, oder aus der sie herkommen, soll den Betrachter umfängen. Traumhaft, wie aus Nebelschleiern schimmern die Figuren hindurch — „wie man ferne, liebe Personen sieht, wenn man die Augen schließt und sich im Geist zu ihnen versteht.“<sup>1)</sup>

Diese Führer der „Mitter vom Geist“ halten sich im Allgemeinen noch gut im Sattel und vollbringen kühne Thaten. Aber hinter ihnen stürmt drein eine sehr schlecht disciplinirte Rotte von genial aufgepußten malenden Abenteurern, von halb wahnfinnigen Don Quixoten, welche die seltsamsten Steckenpferde reiten und die drolligsten Evolutionen ausführen, welche sich fürchtbar wild und großartig gebärden, aber statt Schrecken und Staunen bloß Belächler in die Reihen der Gegner und des Publikums tragen. Bis zu welchen Tollheiten und Excentricitäten sie sich versteigen, zeigt Jan Toorop, von welchem der Glaspalast 1893 nicht weniger als siebzehn Bilder herbergte, die in der Zeichnung gar japanische Anklänge zeigten. Zu seinem Bilde „Dämmerung“ gibt er selber folgenden Kommentar: „Diese Zeichnung ist eine Komposition von Linien, die in der ganzen Arbeit durchgeführt sind. Gebete, Klänge, schmerzliche, ermunternde und lachende Linien. Die ermunternden Linien (NB. alle gezeichnet!) spinnen sich aus der grüßenden Seraphim überreichem Haarschmucke, ankommend und anrollend wie Wellen bei Fluth und nahe dem Abend, die dann in Wellen losbrechen in stets auf- und niedergehenden Bewegungen der allseitig aufsteigenden Lach- und Trübsalnoten; diese ertönen aus dem Munde der Seraphim, die die noch schlafende wollüstige, sinnliche Welt umfängen und aufwecken. Diese noch schweigende sinnliche Welt ist symbolisirt durch einen Baum, der mit ermüdeten Blättern und Blüten steht und in eine schlafende Figur endet, deren Haargelock in eine geichlossene Blüthe und zwei Schlangen ausläuft. Die Schlangen wiederum sprühen Gift gegen die geweihten Klänge (abermals mit parallelen Linien gezeichnet), die aus einer großen weiß-granen Glocke schallen, die an weiß-granen Dornen hängt; weiß-grau nicht von Staub, sondern von verfloßnen Jahrhunderten, von Alter und Sorge; so Bäume als Figuren. Diese geweihten Klänge brausen niederwärts (NB. man sieht sie auf Toorop's Bilde wirklich „niederbrausen“) und geben die geistige Nahrung an die suchende, ermüdete, lebende und schmerzfüllende Welt, deren Bewohner auf einem dick mit Dornen besäeten Boden wandern. Ihr Haargelock fällt in schmerz-

<sup>1)</sup> Muther a. a. D. S. 455.

<sup>1)</sup> Muther a. a. D. S. 456.

lichen Linien, wie im Bogen, nach unten. Ihre Seelenlaute wogen in dicken, schweren Linien. Sie kommen aus ihrem Munde, steigen aufwärts, um in trüben Beugungen wieder abwärts zu fallen, und gehen dann über in die geweihten Klänge *All' diese Klänge, Gebete, Seelenlaute, Ideen* sind durch verschiedene starke parallele Linien um das ganze Bild laufend versinnbildlicht.<sup>1)</sup>

Man sieht, solche Bilder kann niemand mehr verstehen, wer nicht selber mit dem sechsten Sinn, dem Wahnsinn, begabt ist. Da thut es einem förmlich wohl, allegorische Bilder zu sehen, welche auch einem gesunden Menschen noch faßlich sind: wie die „Sturmglöck“ von Albert Maignan, deren wimmernde und heulende Töne durch die ihr entschwebenden Furiengestalten verkörpert sind, oder das sanftere Bild „in höherem Schanze“ von Karl Naupp, wo wir den von den empörten Wogen umhergeschleuderten Nachen mit der schlummernden Mutter und ihrem Kind von einer lichten Schutzengelgestalt über-schwebt sehen.

Ob man es wagen darf, auf diesen Neudealismus Wechsel von höherem Betrag auszustellen? Ob er im Stande sein wird, die tief darniederliegende Kunst wieder wirklich auf die Höhe zu führen? Prophezeien ist hier schwierig. Es fehlt nicht an abhängigen Zeichen auch in dieser neuesten Entwicklungsphase.

Die weiße und schwarze Magie, welche mit der Farbe getrieben wird, ist doch zum guten Theil reiner Humbug und Hokusfokus. Die Entbindung der Gefühle ist in zuchtlose Wollust ansgeartet, in eine Schwelgerei in Empfindungen und Stimmungen, in eine krankhafte Sucht nach immer neuen Nervenkitzeln und Sinnesreizen, nach pflanzten, überwirzten und überpfefferten Genüssen, oder auch in einen weibischen, spleenigen Welt-schmerz, in matte, dumpfe Melancholie und Resignation. Der Phantasieballon, den diese neueste Kunst steigen läßt, entbehrt der sicheren Leitung durch die Vernunft und des Ventils einer gesunden Kritik und Selbstzucht. Er ist überdies nur ein Fesselballon, der vom starken Seil des allherrschenden Naturalismus doch nicht loskommt und über die dumpfigen, dunstigen Nebelregionen einer pantheistischen Weltanschauung, einer mythischen Vergötterung der Natur und des Menschen nicht hinauskommt, ja mitunter in der nur scheinbar höheren, in Wahrheit recht tiefen Lebenssphäre der Hysterie und Hallucination, der Hypnose, eines abergläubigen Spiritismus oder des aufgelegten Abergewisses stecken bleibt.

Baldige Resipiscenz wäre auch hier zu wünschen. Und ein strenges Regiment der Keuschheit; denn die oben citirten Zukunftspläne enthalten mehr Tiraden und trunke Dithyramben, als ein klares, bestimmtes Zukunftsprogramm. Einstweilen darf man aber darüber sich freuen, daß doch auf die Dauer der ideale Sinn und das feiuere Empfinden durch die Naturwissenschaft und die naturwissenschaftliche Malerei nicht gnebelt und verroht werden konnte. Im Neu-

Idealismus bricht wenigstens die Ahnung einer anderen höheren Welt wieder durch und die Ahnung, daß im Vordringen in jene Welt Ziel und Zweck und der höchste Triumph der Kunst beschlossen sei. —

(Schluß folgt.)

## Der Doppelchor im Bamberger Dom.

Eine Berichtigung.

Von Professor Dr. Heinrich Weber.

In No. 5, S. 40 dieses Jahrganges hatte ich den Beweis zu führen versucht, daß die beiden Chöre des Domes zu gleicher Zeit zum Chordienst in der Weise benützt wurden, daß der eine Halbchor der Brevierbeter im Ostchor, der andere im Westchor seine Anstellung hatte. Der Beweis, gestützt auf einige Stellen der im Jahr 1422 vorgenommenen Reformatio Capituli schien mir unanfechtbar zu sein. Zwischen fand ich aber in einem anderen Codex des alten Domkapitels eine Stelle, c. aus dem Jahr 1400 stammend, welche meine Sicherheit etwas erschüttert. Die Aufzeichnung führt den Titel: *Sequitur, quot Missas et qua hora Vicarii Ecclesie Bambergensis teneantur et debeant celebrare Missas in Altaribus et Capellis Vicariarum ipsarum etc.* Hier heißt es: *Item duo Vicarii ad Altaria maiora in choro s. Petri et in choro s. Georgii, unus per unam ebdomadam sex et alter per aliam totidem missas, post summe misse Evangelium in uno dictorum chororum, in quo non agitur officium divinum illa die missam celebrabit.* Nach einer späteren Aufzeichnung vom Jahre 1625 haben sie zu celebriren „in choro, da (in welchem) das Tagamt nicht gesungen wird“. Wenn *Officium divinum* in der allgemeinen Bedeutung von „Gottesdienst“ genommen werden dürfte oder als gleichbedeutend mit „Tagamt“, dann ließe sich meine frühere Auffassung aufrecht erhalten. Wenn es aber, wie allgemein gebräuchlich, im Sinn von „Chorgebet“ genommen werden muß, dann wurde in dem einen Chor das *officium* recitirt und nach demselben das Choram gehalten, und in dem andern gleichzeitig resp. nach dem Evangelium des Hochamtes eine stille hl. Messe gelesen. Dann gilt die *Inclination* des *Regentes chori retro versus alium chorum* nicht, wie ich angenommen hatte, dem hinter ihrem Rücken befindlichen Halbchor, sondern dem im andern Chor stehenden Altar, welchem sie während ihres Gesanges den Rücken zuwendeten. Doch ließe sich meine erste Auffassung vielleicht noch dadurch verteidigen, daß sie sich stützt auf eine 20 Jahre später gemachte Aufzeichnung, welche also etwa eine später gemachte Anordnung bieten würde. Der Text von 1625 würde dieser Auffassung einigermaßen günstig sein; das Singen des Tagamtes in dem einen Chor bedingt nicht nothwendig, daß das ganze Chorpersonal dort versammelt sei.

<sup>1)</sup> „Kunst-Zeitung“ 1893 S. 237.

<sup>1)</sup> „Allg. Kunst-Chronik“ 1893 S. 600.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 10.

Erscheint 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 direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1895.

## D. Erste Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

Noch wissen es nicht einmal alle geistlichen Herren, geschweige denn die gesammte katholische Laienwelt, daß im katholischen Deutschland nach dem Vorbilde der Görresgesellschaft in den letzten Jahren (4. Januar 1893) eine Vereinigung geschaffen wurde, welche auf dem Gebiete der Kunst das erstreben sollte, was jene auf dem Gebiete der Wissenschaft bereits mit Glück verfolgt. Diese Vereinigung will nach ihren Statuten einen Mittelpunkt bilden für alle diejenigen Künstler und Kunstfreunde, welche gewillt sind, die selbständig schaffende Kunst im christlichen Sinne zu pflegen und in weitere Kreise Interesse und Verständnis für dieselbe zu tragen. Durch lebhaften mündlichen und schriftlichen Verkehr, durch gegenseitige Anregung, durch Weckung des Interesses für die christliche Kunst und ihre berufenen Vertreter sollte Segensreiches auch auf diesem Gebiete, wie bereits auf dem der Wissenschaft, gewirkt werden.

Es läßt sich ja nicht leugnen — unsere jährlichen Kunstausstellungen, wie unsere kirchlichen Kunstfabriken zeigen es zur Genüge —, daß im Lauf der letzten Decennien zum schmerzlichen Bedauern aller aufrichtigen Freunde wahrer Kunst auf dem Gebiete der christlichen, speziell kirchlichen Kunstübung sich tiefwurzelnde Mißstände herausgewachsen haben. Da gilt es, im Zusammenschluß aller Elemente in Künstler- und Laienwelt, welchen die Wiederbelebung der christlichen Kunst eine unaufschiebbare Aufgabe unserer Zeit erscheint, eine Vereinigung anzubahnen, und, soweit bereits hergestellt, zu befestigen. Ein direkter Verkehr des Publikums mit den Künstlern sollte angestrebt werden,

und es ist bereits, um diesen Verkehr zu vermitteln und intimer zu gestalten, die jährliche Herausgabe einer Mappe schon zum dritten Male bewerkstelligt worden; jede derselben enthält herrliche und künstlerisch durchgeführte Reproduktionen von Originalwerken der Mitglieder nebst erläuterndem Texte.<sup>1)</sup>

Wenn nun aber zur Gewinnung eines gesunden Kunsturtheils unbestreitbar schon das öftere Anschauen von Kunstwerken in guten Reproduktionen von größtem Nutzen, ja unerläßlich ist, so giebt es, um diesen Zweck zu erreichen, ein noch besseres und sicheres Mittel: das ist die Betrachtung und das Studium der Originalwerke selbst; sie bieten einen noch höheren Einblick in das Wesen und Schaffen der Kunst. Darum hat die Gesellschaft für christliche Kunst von Anfang an zur Erreichung dieses Zweckes neben der Herausgabe einer Mappe auch die Veranstaltung, wenn irgend möglich, von jährlichen Kunstausstellungen im Auge gehabt. Es wurde damit dieses Jahr der Anfang gemacht, indem die Generalversammlung den Vorstand beauftragte, eine eigene Kommission ins Leben zu rufen, welche auf Ermöglichung einer vom 10. August bis Ende September zu München abzuhaltenden Kunstausstellung hinarbeiten sollte. Der Vorstand veranlaßte zunächst eine Künstlerversammlung, welche die Abhaltung einer Ausstellung für wünschenswerth erklärte, ein Gelingen aber nur dann erhoffte, wenn

<sup>1)</sup> Die bisher erschienenen Jahresmappen liegen in der Ausstellung zur Ansicht auf. Die Mitglieder der Gesellschaft für christliche Kunst erhalten dieselbe für den Jahresbeitrag von 10 M. Für Nichtmitglieder sind die Mappen zum Buchhändlerpreis von 15 M. erhältlich. Sie erscheinen im Druck und Verlage von J. B. Dbernetter, photogr. Kunstanstalt, München, Schillerstraße 20.

für dieses erste Mal von einer Beteiligung des bloßen Kunstgewerbes abgesehen werde. Die Versammlung wählte dann einen Ausschuß von fünf Künstlern, welche die Frage unter Heranziehung weiterer Persönlichkeiten aus den Kreisen der Künstler und Kunstfreunde verfolgen sollten. Nach verschiedenen Versuchen und Verhandlungen standen endlich der Gesellschaft fünf Säle in den Räumen des K. Kunstausstellungsgebändes am Königsplatz zur Verfügung, welche zu diesem Zweck von der Münchener Künstlergenossenschaft abgetreten wurden. Zugelassen zur Ausstellung wurden nur Werke lebender Künstler aus dem Gebiete der Malerei, Bildhauerei und Baukunst, der zeichnenden und vielfältigsten Künste. Ferner wurden Werke der Kleinkunst, welche nach Erfindung und Ausführung in hervorragender Weise das Gepräge eines Kunstwerkes an sich tragen, nach vorgängigem Einvernehmen mit der Ausstellungscommission zur Ausstellung zugelassen. Ausgeschlossen blieben Photographien, Copien und alle auf mechanischem Wege erzeugten Werke. Jedoch war es den Architekten gestattet, Photographien ihrer ausgeführten Bauten zur Ausstellung zu bringen. Ebenso wurden Photographien ausgeführter Wand- und Glasgemälde, sowie von Werken, die nicht transportabel waren, zugelassen. Die Ausstellung konnte auf den angelegten Tag am 10. August eröffnet werden und erfreute sich besonders während der Katholikentage eines sehr zahlreichen Besuches. Es war die allgemeine Ueberzeugung bei allen Besuchern, daß das Werk gelungen sei; auch die Presse, selbst die gegnerische, sprach sich bisher fast einstimmig sehr günstig über die Ausstellung aus. Machen wir nun eine Wanderung durch die fünf Säle!

Beim Eintritt in den ersten Saal fesseln uns vor allem zwei große Altarbilder, von denen das eine bereits seine Bestimmung gefunden, das andere aber noch verkäuflich ist. Unser Landsmann Gebhard Fugel, um mit diesem zu beginnen, hat nemlich für den Hochaltar der Anstaltskirche zu Liebenau bei Tettnang eine „Himmelfahrt Maria“ gemalt, die in dankenswerther Weise vom Vorstand der betreffenden Anstalt unserer Ausstellung

bis zum Schlusse überlassen wurde. Das ziemlich umfangreiche Bild stellt dar, wie die hl. Jungfrau auf einer Wolke stehend, die von einem Engel getragen wird — auspielend auf „assumptio“ — zum Himmel schwebt und mit weit ausgebreiteten Händen und erhobenem Blicke voll heiliger Sehnsucht ihre himmlische Krönung erwartet. Sie findet hier den geliebten Sohn auf dem Throne seiner Herrlichkeit sitzend zur Rechten des Vaters, herrlich überstrahlt vom hl. Geiste, der in Taubengestalt oben in der Mitte schwebt. Ein musizirender und singender Chor von lieblichen Engelgestalten umgibt sie und führt sie jubelnd in das Reich der Verklärung, wo sie die schönste aller Kronen, gemeinsam gehalten von Gott dem Vater und dem Sohne, und überstrahlt vom hl. Geiste, erhält. *Exaltata est Dei genitrix super choros angelorum ad coelestia regna* (Erhöht ist die heilige Gottesgebärende über die Chöre der Engel zu den himmlischen Reichen), singt die Kirche am Mariä Himmelfahrtsfeste, und diese Antiphon hat Maler Fugel im Bilde herrlich verkörpert. Wir haben das Gemälde im Atelier des Meisters entstehen sehen und sind Zeuge davon, nicht nur mit welcher Sorgfalt und Liebe jede einzelne Figur durchstudirt und durchmodellirt worden ist, sondern auch mit welcher selbständigen und tiefen Auffassung das so viele hundert Mal in alter und neuer Zeit wiederholte Thema behandelt wurde. Fugel hat außerdem noch eine Skizze ausgestellt, nach welcher das schöne Deckengemälde in der St. Gebhardskapelle ob Bregenz gefertigt wurde: es stellt die Grundsteinlegung des Klosters Petershausen bei Konstanz vor, welche der hl. Gebhard im Jahre 983 im Beisein vieler geistlichen und weltlichen Gäste unter großen Feierlichkeiten vorgenommen hat. Schon dieser Entwurf, noch mehr aber das herrlich ausgeführte Original in dem schön restaurirten Kirchlein auf dem Gebhardsberge zeigt, daß Meister Fugel auch als Historienmaler im eigentlichen Sinne des Wortes seinen Mann stellt.

Wie grundverschieden in seinem Thema ist das zweite große Altargemälde in unserem Saale, das dem Fugel'schen Maria Himmelfahrtsbilde gegenüberhängt!

„Golgatha“ von Ludwig Glöckle, lesen wir im Kataloge. Welch ein Gegensatz! Hier sieht die hl. Jungfrau ihren göttlichen Sohn von Wunden zerrissen, mit Blut übergossen, vom Vater im Himmel verlassen und unter unfäglichen Schmerzen mit dem Tode ausgerungen. Groß wie das Meer ist ihre Betrübniß. Dort die verherrlichte Gottesgebärende im Anfange unaussprechlicher Freuden! Ein guter Gedanke auch, diese beiden Bilder einander gegenüber zu stellen! Ludwig Glöckle, 1847 zu Zinnenstadt im Allgäu geboren, ist kein so unbekannter Meister mehr auf kirchlichem Gebiete. Seine Arbeiten in den Seitenkapellen und an der innern Portalwand des Domes zu Salzburg im Auftrage des verstorbenen Fürsterzbischofes Albert Eber und des jetzigen Oberhirten, die Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Scheidegg im Allgäu, die Gemälde in der Münchener Pfarrkirche zum hl. Geist u. a. bekunden zur Genüge, wie der sehr thätige Meister unbekümmert um die Mode des Tages das Studium Raphaels sich zur Aufgabe gemacht und dadurch zu einem großen, edlen Stile gelangt ist. Sein „Golgatha“ ist ein neuer Beweis hierfür. Es ist der Moment gewählt, da Christus mit dem Tode schon ausgerungen und sein Leichnam sich tief vom Kreuze nach vorne herabgesenkt hat. Die Soldaten und die Menge des Volkes haben sich bereits von der Schädelstätte zurückgezogen, nur der römische Hauptmann wendet noch einmal sein Angesicht dem Gekreuzigten zu und erhebt seine Rechte gegen ihn, als rief er zum zweitenmale aus: „Wahrlich dieser war Gottes Sohn!“ An der Trauerstätte sehen wir nur noch die heiligen Frauen und den Lieblingsjünger Johannes, die dem Kreuze jetzt näher getreten sind. Maria voll der Schmerzen ist vor ihrem gekreuzigten Heiland auf die Knie gesunken und erhebt ihre Hände gegen ihn, während sie leicht von Johannes gehalten wird, eine ungemein ergreifende Gruppe. Welch' unsäglicher Schmerz und welch' tiefe Ergriffenheit liegt in diesen Köpfen! Weniger gut hat uns die Situation der hl. Magdalena gefallen. Allein die ganze Auffassung ist eine großartige, tieferrnst durchdachte zu nennen, und wenn auch die Lage des Gekreuzigten im ersten Anschauen manchem

als ungewohnt, vielleicht als zu realistisch vorkommen mag, so wird man doch bei längerer Betrachtung dieses in seinem Leiden ausgerungenen Heilandes einer innerlichen, tiefen Ergriffenheit sich nicht erwehren können.

Glöckle hat außerdem noch zwölf Blätter Tuschzeichnungen aus einem in Arbeit begriffenen Cyklus „Die Wunder Christi“ ausgestellt, der auf etwa 24 Blätter berechnet ist. Die Reproduktion dieser klassischen Kompositionen, die eine durch und durch künstlerische Hand und eine selbständige, durchaus würdige Auffassung zeigen, wäre eine ebenso dankenswerthe als schöne und überaus praktische Gabe unseres Diöcesan Kunstvereins! Hoffen wir, daß eine unserer katholischen Verlags handlungen die Originale, resp. das Reproduktionsrecht erwerben wird!

Ein drittes Altarbild, das ebenfalls ganz kirchlich gehalten ist und doch noch die neuere Technik hinlänglich zur Geltung kommen läßt, ist das „Rosenkranzgemälde“ von Emanuel Walch. Nun begegnen uns aber zwei Meister, die, je nachdem man sie von der Kunst- oder Laienwelt kritisiren hörte, eine ganz entgegengesetzte Beurteilung fanden. Der Schweizer Maler Severin Benz hat eine „Rast auf der Flucht nach Aegypten“, eine sog. Riposa gemalt, die in diesem Saale mit Recht ein Lieblingsbild der Nichtmalerwelt ist, und die auch im Texte der Mappe vom vorigen Jahre reproduziert wurde. Benz hat dieses besonders in früheren Zeiten von vielen Malern gewählte Thema wirklich auf eine neue, herzerquickende Art gelöst. Es ist ein liebliches, weihvolles Idyll, das zum Herzen spricht, schön gemalt und in allen seinen Theilen sorgfältig ausgearbeitet ist. „Schönmalerei“, aber jagen unsere „Modernen“ und zucken die Achseln davor. Dagegen stehen sie voll Bewunderung vor den „Propheten“ Leo Samberger's, als der allein echten, weil „naturwahren“ Kunst, während die Laienwelt den einen der Propheten als den reinsten Kleiderständer bezeichnet und man sogar ein lautes „Pfu!“ vor der gewaltigen Gestalt des alttestamentlichen Mannes hören konnte. Beide Kritiken gehen zu weit und für beide gilt das schöne Wort des Professors Dr. Schleich in der Einleitung zur heurigen

Mappe: „Gewiß ist ein weiter Weg von Victor von der Forst (der eine im strengsten Stile gezeichnete Kreuzigungsgruppe ausgestellt hat) bis zu Leo Samberger: aber haben nicht im Dome zu Orvieto neben Fiesole's überirdischen Wesen auch Luca Signorelli's kraftvolle Gestalten ihre Berechtigung? Und ein Anderes ist es, für die Kirche, ein Anderes für unsere Wohnräume oder Museen malen. Unsere Gesellschaft ist auch nicht der Meinung, daß die gesammte moderne Kunstübung nichts als eine große Verirrung, ein Abfall von der Schönheit, ein Kampf gegen die Religion sei; im Gegentheil, sie ist sich des großen Fortschritts, welchen die Kunst in Technik, Auffassen und Empfinden errungen, wohl bewußt, wie sie andererseits das Schwinden innigen Glaubenslebens und kindlich frommer Unschuld tief beklagt. Darum sucht sie dem Kunstfreunde die ihm vielleicht unbekanntere Darstellungsweise der modernen Schule vertraut zu machen, während sie dem Künstler gegenüber die berechtigten Forderungen der Religion, des Glaubens, der Sittlichkeit vertritt.“

Wer die gewaltigen Prophetengestalten Samberger's länger betrachtet, wird finden, daß sich der ganz bedeutende Meister tief in die Schöpfungen der großen Alten, besonders der Spanier, versenkt hat, daß er sie allerdings selbstständig verarbeitet und mehr in modernes Denken und Empfinden umgesetzt hat.

Es kommt immer auch auf den Gegenstand der Darstellung, auf das Thema, an, ob es eine mehr freiere oder strengere Richtung ertrage. Wenn Matthias Streicher in seinem „Pietà“ betitelten Bronzebildchen diese moderne Richtung in ihrem ganzen Glanz einhält und das Ganze mehr der Vorbereitung einer anatomischen Section ähnelt, als dem von der hl. Jungfrau betrauten Leichname, dem so viel dargestellten und so viel mißhandelten Besserbilde, so zeigt der Künstler nur seine ganze Unzulänglichkeit für die innere Bewältigung eines so tieferrsten religiösen Gegenstandes. Das Bildchen hat zudem in seiner ungeschlachten Behandlung nicht einmal den Reiz der Neuheit. Nicht weniger können wir uns auch mit der gemalten „Pietà“ von Jos. Fellermaier

befreunden: hat er schon die Figuren blau in blau gemalt, so umgibt er noch das Ganze mit einer großen blauen Bräune, die anwidert. Wir sehen es als einen der besonderen Vorzüge unserer Ausstellung an, daß nicht viel weitere Exemplare dieser modernen, extravaganten Saugmalerei vorhanden sind. Wie ganz anders und ansprechend wirkt das prächtig gemalte Bildchen „St. Barbara“ von Kaspar Schleibner; er geht mit gutem Geschmack und mit technischem Verständniß auf den Geist der Altdeutschen ein.

In ganz vorzüglicher Weise ist die Plastik in unserer Ausstellung vertreten und gleich der erste Saal birgt christliche Kunstwerke von hoher Vollendung. Allen voran stellen wir unbedingt die „Rosa mystica“ von Maria Heinrich Waderé, die wohl den meisten unserer Leser schon aus der vorjährigen Mappe bekannt sein wird. Waderé wird in der biographischen Beigabe zu der Mappe mit Recht ein glühend fühlender Dichter und als sein vollendetstes, aus sprödem Material gefornstes Gedicht seine „mystische Rose“ genannt. Die Darstellung ist so aufzufassen: „eben ist der Erzengel Gabriel dem Kämmerlein wieder entschwebt, wo er die Betende mit der frohen Botschaft überbracht hatte, daß sie in der Kraft des hl. Geistes die Mutter des Erlösers werden sollte. In überirdischer Seligkeit, wie in Ekstase, und doch sich der Tragweite der Engelsworte klar bewußt, kniet sie am Boden. Durch den Mund des göttlichen Boten hat die Jungfrau nun das süße Geheimniß voll erfasst; das beweist nicht bloß ihr sanft, mit unmaßhämlicher Innigkeit zum Herzen geneigtes Haupt, sondern auch die Haltung der in zarter Erregung zitternden Hände und der leise Anschluß der Arme an den Leib. Die ganze anmutvolle Gestalt, deren feine Bewegung in allen Theilen, den unerläßlichen Anforderungen der Kunst entsprechend, den Gewändern die Richtung gibt, erzittert in Glückseligkeit unter dem Gedanken: „Großes hat er mir gethan, der Mächtige, von nun an werden mich selig preisen alle Geschlechter.“ Jeden Beschauer wird die Reinheit und Formvollendung dieses Ganzen fesseln. Die ganze herrliche Gestalt und ihre innere Auffassung ist ein untrügliches



Zugniß dafür, daß zu einem christlichen Künstler eben nicht bloß die Hochschule des akademischen Studiums gehört, sondern daß dazu noch etwas anderes erforderlich ist: es muß sich der in christlichem Sinne schaffende Künstler schon während der Studienjahre und nach denselben in die hl. Schrift, in den christlichen Glaubensinhalt, in das kirchliche Leben, in die ranhe Wirklichkeit und in die ideale Welt, insbesondere aber in die Religiosität hineinvertiefen. Wir können uns die ungewöhnliche Schönheit des Bildes und seine tief religiöse Auffassung nur damit erklären, daß der Meister an die Ausarbeitung seines Werkes erst nach langer, tiefinniger Meditation gegangen ist.

Ein zweites Werk von ebenfalls tief religiöser Auffassung ist ein „Cruzifixus“ von Ludwig Gamp. Das lebensgroße Bild ist in Thon modellirt, fand auf Ausstellungen zu München und Berlin Anerkennung und wurde schließlich durch den bayerischen Staat erworben, der es in Bronzeguß für die neue Sankt-Paulskirche in München ausführen ließ. Der Künstler hat jenen Augenblick zum Vorwurfe gewählt, da das Opferleiden des Erlösers seinen Höhepunkt erreicht hat. Christus hat den Kelch bis zur Neige geleert und da erhebt er nun das verglühende Auge zum Vater mit einem Blick voll der kindlichen Liebe und Hingabe — und im nächsten Augenblicke wird sich die brennende Lippe zum letzten Worte öffnen: Consummatus est! Es ist vollbracht! „Gamp's Cruzifixus, heißt es in der diesjährigen Mappe, die eine vorzüglich gelungene Abbildung enthält, wirkt ergreifend nicht nur durch den hohen Gegenstand, sondern auch durch die fein verwertheten künstlerischen Kontraste: eine königliche Gestalt — in dieser schrecklichen Verlassenheit an dem entseßlichen rohen Marterholze; ein bis auf das äußerste angespannter und erschöpfter Körper — voll der harmonischen Vollenbung und Schönheit in allen Gliedern; die tiefste Schmach und Erniederung, ausgeübt durch die Blöße, Nacktheit und menschenunwürdige Stellung — und der höchste Adel, Empfindungen göttlicher Art: Liebe, stilles Dulden, Verzeihen, Begeisterung, Anbetung im Antlitz, das von dem Leiden unberührt scheint und bereits vom Strahl der Verklärung getroffen wird.“ Der dritte

Bildhauer, der in unserem Saale vertreten ist, Balthasar Schmitt, hat im Auftrage des Prinzregenten den monumentalen Sankt-Kiliansbrunnen in Würzburg modellirt, der am 8. Juli d. J. feierlich enthüllt wurde. Das Gipsmodell des hl. Kilian ist hier ausgestellt und zeigt allein schon das hohe schöpferische Können des Meisters. B. Schmitt ist ein Plastiker ersten Ranges, wie auch die modellirten kleineren Apostelgestalten und besonders die in Marmor ausgeführte herrliche Madonna vom Marienaltar der St. Bennokirche in München zeigen.

So sehen wir denn in diesem ersten Saale die christliche Plastik von einer achten Künstler-Trias vertreten: von Waderé die Mystik, von Gamp die Passion, von Schmitt die Kirchenhistorie.

Wir betreten nun den zweiten Saal und begegnen hier mehr Werken von kleineren Dimensionen. Vor allem fesselt uns da ein farbenprächtiges Gemälde von Martini Feuerstein „Christus als Kinderfreund“, frisch im Colorit und ungemein anziehend in der Auffassung. Das Bild ist im Privatbesitz und für Reproduktion bestimmt. Wir kennen den Meister schon aus den Mappen, wo seine herrlichen Compositionen „St. Magdalena und ihre Gefährten landen in der Provence“ und „St. Pantaleon, die Kranken heilend“ mit Recht allgemeine Aufmerksamkeit und Freude erregt haben; die Farbenskizze zu ersterer Darstellung sehen wir in unserm Saale. Der in Paris geschulte Meister dürfte nach allem, was wir bisher und insbesondere in dieser christlichen Kunstausstellung von ihm gesehen, einen der ersten Plätze unter denjenigen Malern einnehmen, welche treffliche Composition, moderne, aber solide Technik, Frische der Erfindung mit Tiefe der Auffassung und echter Religiosität zu verbinden verstehen. Als eine zweite Perle in diesem Saale erkennen wir das „Erinnerungsbild an den Grafen Ludwig von Arco-Zinneberg“ von Franz Carl Baumeister. Auch dieses Bild zeigt eine wundervolle Färbung und ist miniaturartig frei durchgeführt. Was sich in den Baumeister'schen Arbeiten vorzüglich auszeichnet, das ist neben einer vollendeten Technik namentlich die geistige Größe, die aus allen seinen Compositionen herausleuchtet. So auch in

diesem Bilde. Baumeister sah den Verbliebenen auf dem Todtbette, und was er damals gedacht und empfunden hat, hat er im Bilde wieder gegeben. Glaube, Hoffnung und Liebe, die Wegweiser des Lebenden, halten die Totenwache; oben schwebt das fleischgewordene Wort, „die Auferstehung und das Leben“, im Schooße derjenigen, zu welcher der Verstorbene so oft gerufen. Es war uns ein Hochgenuß, dieses Bild zu betrachten und man muß der Wittve zu Maxlein den größten Dank wissen, daß sie dieses Bild der Ausstellung überlassen hat. Das Gemälde stammt schon aus dem Jahre 1885. Daneben hängt ein Köpfschen von Gabriel Max „Eine Heilige“ betitelt — was für eine? Es ist ein schwärmerischer Mädchenskopf, fein gemalt, aber ohne höheren geistigen Ausdruck. (Schluß folgt.)

### Berichtigung einiger Bemerkungen des Herrn Pfarrers Busl über Friedrich Schramm.

Herr Pfarrer Busl gibt in Nr. 12 des Archivs 1894 seinem Befremden Ausdruck, daß der Unterzeichnete Anstand genommen hat, den Bildhauer Friedrich (1506 und 1516) mit dem von Dursch angeführten Friedrich Schramm vom Jahr 1480 zu identifizieren und lieber an einen Sohn desselben denken möchte; sowie auch darüber, daß er die Identifikation des Christoph Keltenosfer von 1509 mit dem gleichnamigen Meister von 1480 (von Dursch angeführt) nicht anerkennen vermag.

Was den letzteren (Keltenosfer) anbelangt, so liegt die Sache sehr einfach; der Keltenosfer von 1509 kann unmöglich der gleiche sein wie der von 1480; denn bei ihm ist ausdrücklich bemerkt, daß er 1509 als Bürger in Ravensburg aufgenommen worden sei und von Augsburg hergekommen sei; er kann also nicht alt angefaßten (seit 1480) gewesen sein. Herr B. hat diesen Eintrag selbst worgetragen aus den Acten angeführt im Archiv 1889 S. 59.

Bei dem Bildhauer Friedrich aber liegt die Sache so: Hafner hat in seiner Geschichte von Ravensburg und in den „Württ. Vierteljahrsheften“ eine stattliche Reihe von Malern und Bildhauern aus der zweiten Hälfte des 15. und ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach verschiedenen Acten veröffentlicht; wir nennen: vier Brüder Bader (Jörg, Andreas, Oswald und Heinrich) sämtlich Maler; Peter Tagbrecht, Hans Siebold, Jakob Steiner, Andreas Heibler, Jörg und Zoos Sperger und einen Maler Duschwald (Oswald); dazu noch ungefähr ein halb Duzend Kartenmaler. Ferner führt er als Bildhauer an aus derselben Zeit: Hans Buttenmüller, Dionys Stecker und die Meister Jakob und Friedrich. Aber der Ge-

schlechtsname Schramm fehlt nach Hafner in diesem Zeitraum gänzlich. Das müßte unseres Erachtens sehr auffallend sein, wenn dieser tüchtige Meister während des ganzen Zeitraums von 1480 bis 1516 fortgelebt hätte. Wenn aber der von Dursch (1480) angeführte Meister bald nachher gestorben ist, so ist der Mangel an Nachrichten über ihn erklärlich, sowie auch, daß unterdessen ein Sohn desselben herangewachsen sein möchte, der unter der Bezeichnung „Friedrich“ begriffen sein kann.

Herr B. kommt aber auch auf die Prioritätsfrage zu sprechen (Archiv 1894 S. 102) und stellt den Sachverhalt so dar, als ob durch ihn der erste positive Schritt geschehen sei zur Wiederherstellung der Existenz des Friedrich Schramm. Diese Darstellung ist unrichtig. Das Verdienst, die Frage nach der Existenz des Schramm überhaupt wieder angeregt und in Fluß gebracht zu haben, gebührt Herrn Bed, der freilich von der Nichtexistenz des Schramm moralisch überzeugt war und nur um die Form einzuhalten, sich veranlaßt fühlte, wiederholte Aufrufe zu erlassen, bevor er denselben definitiv als nicht existierend erklären wollte.

Nach Herrn Busl wäre nun der nächste positive Schritt zur Wiederherstellung der Existenz des Schramm von ihm ausgegangen (Archiv 1894 S. 102 mit Bezugnahme auf seine Arbeit Archiv 1889 S. 57 Nr. 6) und „so dann“ erst habe der Unterzeichnete in Nr. 8 des Archivs Mittheilungen gemacht.

Hier wird von Herrn B. ein Glied übersprungen.

Als unmittelbare Antwort auf den Aufruf des Herrn Bed erschien im schwäbischen Diöceanarchiv von Dr. Hofele Nr. 5 (also erste Hälfte des Monats März) eine nicht mit Namensunterschrift gezeichnete Antwort (von der aber Herr Busl ganz richtig bemerkt, daß sie von mir ausging), in welcher auf die, wie es schien, fast ganz unbeachtete Angabe bei Dursch hingewiesen wurde mit Anführung der betreffenden Stelle daselbst. Da die Arbeit von Herrn Busl erst im Juni 1889 erschien, meine Antwort aber schon in der ersten Hälfte des März, so ist letztere um circa zwei bis drei Monate voraus. Daß Herr B. dieselbe dazumal schon bekannt war, geht unvorderleglich daraus hervor, daß er in einer Note seiner Arbeit (Archiv 1889 S. 63) auf meine vorausgegangene Antwort Rücksicht nimmt. Es kann somit Herrn Busl kein Recht zuerkannt werden, die Priorität in dem fraglichen Gegenstand für sich in Anspruch zu nehmen.

Pfarrer Dr. Probst.

### Nachschrift.

Obige Entgegnung wurde geschrieben in der Voraussetzung, daß die kritischen Bemerkungen des H. Busl gegen mich beendet sein werden. Das war jedoch nicht zutreffend; dieselben finden eine Fortsetzung in Nr. 1 des Jahrgangs 1895.

Vor allem ist zu konstatiren, daß bei Herrn B. doch einige Scrupel über die Identifizierung des Chr. Keltenosfer von 1480 mit jenem von

1509 aufgestiegen sind. Aber mit einer Beharrlichkeit, die einer bessern Sache werth wäre, hält er auch jetzt noch daran fest. Freilich ist es eine nicht geringe Anforderung an die Leser, wenn denselben zugemuthet wird, zu glauben, daß jener Ehr. Keltener, der schon 1480 sich inschriftlich als Meister bezeichnet, erst im Jahr 1509 soll als Bürger aufgenommen worden sein und daß ihm nach mindestens 29jährigem Aufenthalt seine Herkunft aus Augsburg in den Büchern der Stadt soll nachgetragen worden sein! Wer das mit dem strengen Kunstwesen der mittelalterlichen Städte glaubt vereinigen zu können, der möge es thun.

Was aber den andern Keltener, den „geschickten Bildhauer von 1437“ anbelangt, so mag hier ein Irrthum von Seiten des Herausgebers der Geschichte von Ravensburg stattfinden. Ich habe nicht unterlassen, alsbald, sobald mir das Buch zur Hand kam, mich an den Verfasser zu wenden mit der Bitte um genauere Auskunft. Aber dazumal (vor 1889) hatte H. Hafner selbst noch Hoffnung, daß es möglich sei, genauere Auskunft zu erlangen. Wenn nun auch diese Hoffnung nicht in Erfüllung gieng, so bleibt doch die Thatsache bestehen, daß in der Nähe von Ravensburg eine Anzahl von sehr beachtenswerthen Statuen vorhanden sind, welche aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen.

Probst.

### Zweite Nachschrift.

Die Polemik des Herrn Pfarrer Busl schlingelt sich auch in Nr. 2 fort und wendet sich

1. gegen die Deutung, welche ich den vier Statuen von Eriskirch (als kluge und thörichte Jungfrauen) zu geben versuchte, die von ihm als Frauen am Grabe aufgefaßt werden. Ein Vorzug dieser Deutung kann jedoch nicht zugegeben werden aus nachstehenden Gründen. Die Anzahl von vier Frauen ist offenbar zu groß; in den von H. Busl citirten Stellen führt Matthäus (28,1) nur zwei, Markus (16,1) nur drei Frauen an. Sodann werden diese Statuen als Theile oder Fragmente eines Gruppenbildes angesehen, was sie offenbar nicht sind; sie sind ganz deutlich als selbstständige Einzelstatuen dargestellt. Ferner gibt H. B. schließlich zu, daß zwei derselben etwas getragen haben, aber das sollen Salbengefäße gewesen sein. Wenn man aber die photographischen Abbildungen (Archiv 1889 S. 40 und 1890 S. 91) betrachtet, so sieht man, wie diese Hände recht wohl den dünnen Stil einer Lampe gefaßt haben können, aber unmöglich ein umfangreiches cylindrisches Salbengefäß. Die Hinweisung auf einen Artikel in einer Zeitschrift beweist lediglich nichts; denn der Verfasser jenes Artikels hat sich offenbar an die Zeichnungen von Eberlin (in den Veröffentlich. des Ulmer Vereins von 1849) gehalten, die aber nicht bloß unvollkommen sind, sondern geradezu entstellend, wie die Vergleichung mit den Phototypen auf den ersten Blick ausweist. Irrig ist ferner, wenn H. Busl glaubt, daß in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und vorher kein Unterschied in der Form des Schleiers bei Jungfrauen und Matronen bestanden habe. Wir verweisen in dieser Hinsicht auf Gemälde

der alten Kölner Schule (c. 1400); in dem Lithographiewerke von Strixner Nr. 114 ist die hl. Veronica und in Nr. 109 die hl. Elisabeth mit dem stark verhüllenden Matronenschleier angethan; dagegen die hl. Magdalena (Nr. 105) mit dem jungfräulichen Schleier, ganz übereinstimmend mit jenem bei sämmtlichen Statuen von Eriskirch. Als recht schwach muß die Bemerkung bezeichnet werden, als ob der Plastiker dem Hafner überlassen hätte, dem Antlitz nachträglich einen geeigneteren Ausdruck zu geben!

Das sind untergeordnete Dinge; die Hauptsache aber, die eine Bedeutung für die Kunstgeschichte hat, wagt die Kritik des Herrn Pfarrer Busl nicht anzutasten, daß schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine sehr leistungsfähige Werkstatt in der Bodenseegegend bestanden habe.

2. Noch einen anderen Gegenstand sucht die Kritik auf. Nachdem durch das Zeugniß bei Dusch eine gute Grundlage für die Existenz und Thätigkeit des Fr. Schramm geboten war, legte es sich mir nahe, weitere allenfallsige Anhaltspunkte zu suchen. Das Regest bei Hafner (S. 412) bot mir in dieser Beziehung mehrere merkwürdige Uebereinstimmungen, auf die ich hinwies. Herr Busl aber will keinerlei Beziehungen zugeben, weil der Ausdruck zur Ehre Gottes und der königlichen Jungfrau Maria nur eine allgemeine Redensart sei, aber keine spezielle Beziehung auf den Muttergottesaltar in der Sodoßkirche ausdrücke. Wenn diese Auffassung richtig wäre, so würde hier der sonderbare Fall vorliegen, daß eine Stiftung zu einem Altar gemacht worden wäre, ohne daß auch nur der Patron, dem der Altar geweiht war, genannt worden wäre! Die drei Beispiele, die Herr Busl anführt, nennen sämmtlich den Patron. Da aber diese Stiftung von 1479 zur Ehre Gottes und der Jungfrau Maria gemacht wurde, ohne weitere Angabe eines Patrons, aber der Wortfolge nach und dem Sinne nach in unmittelbarem Anschluß an die obigen Worte, so darf ohne Anstand, wir möchten sagen, so muß der betreffende Altar als der Muttergottesaltar aufgefaßt werden.

### Dritte Nachschrift.

Anstatt die urkundliche Ergänzung über die kirchlichen Patronen des schon genannten Altars kurzweg an die Spitze seiner kritischen Besprechung zu setzen, läßt Herr Busl dieselbe erst in Nr. 3 nachfolgen; aber keineswegs mit dem niedererschmetternden Erfolg, den er sich wohl gedacht hat. Zugegeben, daß der Altar den 12 Aposteln geweiht war, daß somit auch die Abbildungen derselben sich an dem Altar befinden haben, so besteht noch die Frage wo? Die Gruppe der 12 Apostel ist bei mittelalterlichen Altären so oft und so passend in der Prädella angebracht worden, daß denselben auch hier unbezweifelnd dieser Platz zugewiesen werden kann. Aber ein Flügelaltar hat noch mehr Räumlichkeiten: den Schrein selbst und die Flügel. Die Unterbringung eines Motivbildes, was die Hirscherische Madonna offenbar ist, ist somit keineswegs ausgeschlossen.

Vierte Nachschrift.

Endlich in Nr. 6 der Schluß der langausgezogenen „Defensive“!

Ob Herr Bußl irgend ein Recht habe, seine Ausführungen gegen mich als einen Akt der Verteidigung zu bezeichnen, kann getrost dem Urtheil des Lesers überlassen werden. Zu der Frage über die Existenz oder Nichtexistenz des Friedrich Schramm lag für mich wohl eine dringende Aufforderung vor, gegen Herrn Beck Einsprache zu erheben, der allzu eifertig sich anschickte, die Erbschollen in das Grab desselben einzuwurfen, aber nicht gegen Herrn Bußl, der, wie schon oben nachgewiesen, erst ganz nachträglich auf der Arena erschien; was die Sculpturen von Erikskirch anbelangt, hat derselbe, unseres Wissens, zuvor niemals und nirgends sie auch nur berührt, ebensowenig als er der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Combination der Hager'schen Stiftung von 1479 mit dem Altaraufsatz von 1480 irgendwie Erwähnung gemacht hätte. Was diesen Punkt anbelangt, so hätten die Bemerkungen des Herrn B. nur dann eine Berechtigung, wenn ich die Behauptung aufgestellt hätte, daß der Zusammenhang der Stiftung der Kath. Hager mit dem Altar der Hirscher'schen Madonna erwiesen sei. Ich habe aber im Archiv 1889 S. 90 und 91 dafür nur einen „gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit“ in Anspruch genommen und auf eine Reihe von „Anhaltspunkten“ hingewiesen, die nicht zufällig sein können. Ob durch die Bußl'schen Ausführungen jede Wahrscheinlichkeit und jeder Anhaltspunkt vernichtet sei, können wir dem Urtheil des Lesers nun so mehr überlassen, da der Nachweis von seiner Seite vermisst wird, daß die ansehnliche Hager'sche Stiftung „zur Pfründe und Altar“ ausschließlich nur dem Zweck der Aufbesserung der Pfründe gedient habe, dem Altar aber gar nichts zugewandt worden sei.

Wir anerkennen vollständig die Berechtigung und Nothwendigkeit der sachlichen Kritik; aber dieselbe soll sich nicht in den Mantel der Defensive hüllen und überhaupt die allgemein gültigen Grundsätze einhalten.

Ich glaube auch noch hinzuzufügen zu sollen, daß anderwärts, auf sehr achtungswerther Seite, die Bestrebungen, die Kunstgeschichte von Oberschwaben aufzuhellen, nicht verkannt werden, sondern recht sympathische Aufnahme gefunden haben.

Probst.

Literatur.

Sammlung schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten, herausgegeben von P. Sinner, Photograph in Tübingen, XVI. Heft.

Werke, in welchen die Abbildung alles, die Abhandlung dagegen verschwindend ist, sind kaum unter der Rubrik „Literatur“ unterzubringen. Doch konnten wir das vorgenannte 16. Heft der Sinner'schen Sammlung um so weniger mit Stillschweigen übergehen, als es sich mit der erst neuerdings verdienstmaßen gewürdigten Marienkirche zu Reutlingen befaßt. Unsere Leser kennen schon zur Genüge die Feinheit und Kraft

von Sinner's Photographien. Sie sind meist in ziemlich großem Maßstabe gehalten, was für die befriedigende Wiedergabe eines in unzählige kleine Teile sich auflösenden Kunstdenkmals von hohem Wert ist. Nicht nur gewinnt dadurch die Deutlichkeit, sondern die Wirkung, welche durch eine ansehnliche Abbildung erzielt wird, nähert sich mehr der Wirklichkeit. Dies gilt besonders für solche, welche, in Baukunde und Bautechnik nur leidlich bewandert, aus dem Anschauen derartiger Bilder vor allem einen großen allgemeinen Eindruck von der Schönheit und den hervorragenden Eigenthümlichkeiten des betreffenden Gegenstandes schöpfen möchten. Zugleich haben dieselben es weniger auf eine Wiedergabe aller Seiten und Theile eines Baues abgesehen, die ihnen nur mehr oder weniger als Wiederholungen erscheinen würden. Sie haben lieber verhältnißmäßig wenige, aber durchschlagende und charakteristische Ansichten eines Kunstwerkes und daneben einige Detailaufnahmen.

Am lehteren bietet Blatt 5 zwei: die durch die Feuersbrunst von 1726 schwer beschädigten und erst neuerdings aus ihrer Verwahrnehmung befreiten Blendbogen der Langwände — die spätere Zeit wird es dem Photographen danken, daß er sie wenigstens im Bild erhalten hat, da sie in Wirklichkeit wohl irreparabel sind — und ein Stück der malerischen Außenseiten, nur leider in der Aufnahme zu groß oder zu klein, wie man will! Ein einziges Feld zwischen zwei Streben, in gehörigem Maßstab abgebildet, würde den Zweck einer Detailansicht besser erfüllen. Bei der Aufnahme einzelner Abschnitte eines Gebäudes ist stets so zu verfahren, daß im Einzelnen möglichst das Ganze und im Ganzen das Einzelne zum Ausdruck komme. — Die Innenansicht (Blatt 3) zeigt die nüchternen achteckigen Pfeiler, welche hoffentlich bald den schönen reichgegliederten Säulenbündeln aus der Zeit vor dem Brande Platz machen werden. Blatt 4 ist dem herrlichen bilderreichen Festsigraße gewidmet. Einen dankbareren Gegenstand, seine Meisterschaft zu bewähren, dürfte er kaum finden können.

Der künstlerische und bauliche Höhepunkt des Ganzen, der vielschichtige und doch so übersichtliche Thurm, ist Gegenstand zweier gesonderter Tafeln. Nur schade, daß sie nicht auf einander passen, indem die oberen Partthien in einem kleineren Verhältniß aufgenommen sind als die unteren. Es ist dies um so mehr zu bedauern, mit je größerem Geschick die eigentliche Prachtfassade mit ihren vorpringenden und zurückliegenden Theilen, massigen Traggliedern und ätherischen Bizeraten, ihren Lichtern und Schatten, perspektivisch änschend nachgebildet ist. Wir zweifeln nicht, daß es einmal dem Herausgeber der „Sammlung“, wenn auch nur mit Beihilfe einer Zeichnung — es ist nämlich durch die Nähe der Häuser dem Photographen sehr erschwert, Posto zu fassen — gelingen wird, den Thurm als Ganzes, wie er lebt und lebt, in seinen Apparat zu bannen, wie er uns die rechte Ansicht des Inneren auch dann erst wird bieten können, wenn dasselbe in neuem oder vielmehr in seinem alten Glanze wieder erstrahlen wird.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. II.

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. Preis 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, Urbankstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1895.

## D. Erste Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

(Fortsetzung und Schluß.)

Auffsehen erregt ebenfalls durch seine technische Behandlung „Der Jüngling zu Naim“ von dem Düsseldorfer Louis Feldmann. Wenn der Meister mit seinem Bilde in malerischer Beziehung auch einen großen Erfolg zu verzeichnen hat, indem er auf der Antwerpener Ausstellung 1894 die erste Medaille erhielt, so können wir der Darstellung trotz ihrer tüchtigen Komposition und der vorzüglich geschulten malerischen Behandlung doch keinen rechten Geschmacks abgewinnen. Eine das gewählte Thema verwässernde Originalitätsjähcherei tritt hier so offen zu Tage, daß sie den Eindruck, den das Bild machen soll, fast vollständig verwischt. Wir haben eben nicht die Auferweckung eines Verstorbenen vor uns, sondern ein einfaches Leichenbegängnis, eine Grablegung, bei der Christus der Herr mitgeht und die Wittve tröstet, ohne aber durch eine göttliche That, durch ein Wunder, in das Herbe Geschieh der Wittve einzugreifen. Wie einfach und doch in Harmonie mit der biblischen Erzählung haben die Alten unsern Gegenstand gegeben! Schon auf den Sarkophagen des 4. und 5. Jahrhunderts richtet sich der Jüngling von der Lectica auf und sitzt wie auf einem Stuhle. Im 6. Jahrhundert z. B. in dem Evangeliencodex von Cambridge sehen wir bereits einen Leichenzug wenigstens angedeutet und dem Bericht der heiligen Schrift näher getreten; der Jüngling wird eben aus dem Stadthore herausgetragen; Christus steht da, die Rechte gegen den Jüngling ausstreckend, um das Wort anzudeuten: „Jüngling, ich sage dir, stehe auf!“ In der romanischen Kunst, z. B. auf dem Wandgemälde der

St. Georgskirche auf der Reichenau bewegt sich der Leichenzug aus dem befestigten Castellum und hat, dem Evangelium getreu, eben die Thore desselben verlassen, als von der anderen Seite Jesus, von neun seiner Jünger gefolgt, ihm entgegentritt; die Wittve ist dem Herrn zu Füßen gefallen und dieser erhebt sprechend („Jüngling, ich sage dir, stehe auf!“) seine Rechte nach der Bahre zu, von welcher der Angeredete sich aufrichtet. Würden die Künstler, welche sich aufs religiöse Gebiet wagen wollen, mehr sich an die Worte der heiligen Schrift halten und namentlich auch die Alten mehr befragen, so würden sie keine solche ikonographischen Schwinzer machen, wie die Feldmannsche Komposition sie aufweist.

Von Franz von Defregger sieht man in dem Saale eine „Aubetung der Hirten“, deren Komposition ebenso einfach als klar ist und die eine Auffassung von großer Innigkeit und tiefem Glauben zeigt; das Colorit erinnert sehr an seine weltbekanntesten Tirolerbilder. Friedrich von Kaulbach hat eine „Hl. Cäcilia“ ausgestellt, der nicht eine eigenthümliche Färbung, wohl aber jede „Heiligkeit“ fehlt. Worauf soll man erkennen, daß das eine „Heilige“ ist? Wir haben ein einfach schlichtes, orgelspielendes Mädchen vor uns. Einem solchen Ding den Namen einer Heiligen zu geben, ist eigentlich ein Mißbrauch.

Daß unsere „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ wie schon in den Wappen so auch in ihrer ersten Ausstellung nicht einseitig vorging, sondern so ziemlich allen Richtungen vom überzeugten oder dilettantischen Nachahmer romanischer und gothischer Form bis zum modernsten Farbkünstler Unterkunft gewährte, beweist der Umstand, daß sogar ein „Secessionist“, allerdings ein zahmer, ausstellen konnte.

Ernst Zimmermann, der vorzüglich in seiner Art auch in unserer diesjährigen Mappe vertreten ist, schildert den Auferstauenen, wie er dem hl. Thomas erscheint, sowie das göttliche Kind, wie es von den Hirten angebetet wird. Zimmermann erstrebt ein feines Hellbunzel, was ihm sehr gelingt, und wenn er auch stark realistisch auftritt, so wirkt es doch wohlthuenend, daß er seinen Gegenstand mit Liebe erfaßt und durchführt, keineswegs aber absichtlich ins Niedrige zieht. Freilich die Art und Weise, wie dieser Künstler die religiösen Thematata bisher behandelt hat, wird ihm nicht leicht Eingang in unsern Kirchen verschaffen. In die Kirche geht man doch mehr in den Sonntagskleidern! Das wird weit besser dem Meister Adrian Walter mit seinen ganz im mittelalterlichen, frommen Geiste, mit verständiger Zuhilfenahme der neueren Technik, gemalten Tafeln gelingen, die für Altarflügel in die Kirche zu Groß-Eisingen bestimmt sind. Walter erhielt bei der Konkurrenz den ersten Preis und wurde ihm auch von der Gesellschaft die Arbeit übertragen. Einen dieser Altarflügel hat der Künstler ausgestellt: er enthält die Darstellung des von einem Engel mit dem vorbildlichen Brode gestärkten Elias. Der ganze Charakter dieser Komposition, die strenge, aber ganz korrekte Zeichnung, das schöne Colorit und der frische landschaftliche Hintergrund werden sich gut in die gotthische Architektur des Altars einfügen und die religiöse Empfindung, mit der das Ganze aufgefaßt ist, wird für die Gemeinde erbauend wirken.

In unserm Saale befinden sich auch tüchtige Goldschmiedarbeiten, unter andern zwei Mousttranzen, eine romanische und eine gotthische; erstere ist für die St. Antoniuskirche in München ausgeführt von Rudolf Harrach, letztere eine überaus reiche, zierliche Arbeit ist von dem Holländer Meydt Moldrick. Eine ausgezeichnete Arbeit der Kleinkunst ist aber besonders ein Weihwasserfesselchen in Silber von C. Leyrer in München. Ueber dem Gefaße für das geweihte Wasser baut sich in ganz sinniger Weise ein Flügelaltärchen auf, das in der Mitte in plastischer Arbeit die heilige Dreifaltigkeit

hat, während wir auf den geöffneten Flügeln die Darstellung von Maria Verkündigung fein graviert finden, darunter ebenfalls eingraviert das ganze »Ave Maria«; das Ganze ebenso sinnreich als künstlerisch fein durchgebildet wäre ein wahrhaft fürstliches Stück, das wohl auch seinem Preise nach nur in einem königlichen oder fürstlichen Gemache Unterkunft finden dürfte.

Wir treten in den dritten Saal. Hier begegnen uns nur wenige Gemälde, dagegen aber große Kartons und großartige Werke der Plastik. Von den erstern Arbeiten nennen wir die umfangreichen Zeichnungen „Das Rosenwunder der hl. Elisabeth“ und die „Heilige Familie“, zwei Kartons zu Glasgemälden für die Heiliggeist-Kirche in München von Martin Feuerstein, dann die schönen Zeichnungen von Joseph Trenkwalb in Wien „Die Mutter Gottes von Slavonien“, „Mariazell in Steiermark“, „Altbunzlau und Heiligenberg in Böhmen“ und „Drache von Ragusa (Dalmatien)“, vier Kartons zu den Wandgemälden in der Botivkirche zu Wien. Der bedeutendste Karton daselbst ist aber wohl „Die Anbetung des Jesuskinde“ von Hugo Huber, der zu einem Glasgemälde für die Peterskirche zu Frankfurt a. M. bestimmt ist; die weiteren Zeichnungen von demselben Künstler haben Entwürfe zu Glasgemälden für die St. Peterskirche in München.

Die Bildhauerei ist in unserem Saale in erster Linie vertreten vom zweiten Vorstande der Gesellschaft für christliche Kunst Georg Busch in München, einem der tüchtigsten Schüler von Prof. Eberle, der durch die bekannte würdige Gestalt des hl. Georg vertreten ist. Wir haben von Busch bisher fast nur Werke von kleineren Dimensionen gesehen, aber er versteht es, in diese wie kein anderer Schönheit, Würde und Lieblichkeit ohne alle und jede Effecthascherei zu legen, die jeden Kunstfreund entzücken. In der zweiten Jahresmappe war von ihm das Modell zu einem Marienaltar abgebildet, das schon im Glaspalaste im vorigen Jahre ausgestellt war und allgemeiner Achtung und Anerkennung sich erfreute. Der Künstler hat es nun mit kleiner Veränderung der Madonna in Holz ausgearbeitet und die „Mariensänger“ zieren jetzt als eines

der herrlichsten Kunstwerke unsere Ausstellung. Eine vollendete künstlerische Technik, ein unverdrossenes, eingehendes Studium der Natur und eine warme, tiefgemüthvolle Empfindung leuchten aus diesen Werken. Das wäre einmal den vielen Kunstfabrikarbeiten gegenüber, die man in unsern Kirchen antrifft, eine wahrhaft künstlerische Zierde eines Gotteshauses, einer fürstlichen oder bischöflichen Hauskapelle oder einer Institutskapelle. Möchte ein Mäcen sich finden und so der Künstler zu weiteren ähnlichen Arbeiten ermuntert werden! Gleich schön ist auch desselben Künstlers „Marienpforte“, wo wir die heilige Jungfrau mit dem Kinde unter einer Art Baldachin stehen sehen, gleich empfehlenswert für Kirchen oder Kapellen, aber auch als herrlicher Schmuck für ein größeres Zimmer.

Auch die Architektur ist in unserem Saale vertreten: das Modell der gotischen St. Paulskirche in München zeigt die ganze geniale Schöpferkraft des Professors Hauberrisser; am meisten Aufsehen erregt aber der kostbare romanische Hochaltar aus vergolbetem Kupfer, entworfen von Professor Romeis und ausgeführt von Rudolf Harrach, welchen der Prinzregent von Bayern für die neue St. Bennokirche in München gestiftet hat. Die sechs Heiligenfiguren daran, nämlich Lubovicus, Luitpold, Benno, Corbinian, Agnes und Theresia, sind von Heinrich Waderé modelliert und in je drei Nischen zu Seiten des Tabernakels geschmackvoll eingefügt. Es ist interessant, wie der Künstler der »Rosa mystica« die sechs Figuren der streng romanischen Architektur einzuverleiben wußte, ohne die romanischen Vorbilder nur blindlings mit all ihren Verzeichnungen nachzuahmen.

In dem vierten Saale oder vielmehr in einem Durchgang sind meistens Entwürfe zu Kirchenbauten, Skizzen für Ausmalung von Kirchen, solche für gemalte Fenster u. dergl. untergebracht. Wir nennen die Entwürfe von Hauberrisser zur St. Paulskirche in München, zur Herz Jesukirche in Graz, zur Kirche für Luzing; von Hans Martin, unserm Landsmann, den Entwurf für die dekorative Bemalung der Kirche zu Hattlerdorf (Borarlberg) und die Entwürfe für die dekorative Ausmalung

der Stadtpfarrkirche zu Lettnang; von Prof. Romeis den Entwurf zur St. Bennokirche zu München u. s. w. Auch verschiedene Altarentwürfe, von Joseph Stärk in Nürnberg sind ausgestellt, die auf tüchtige Arbeiten schließen lassen. In diesem Gange sind auch die schon oben erwähnten 12 Blätter aus dem Cyclus „Die Wunder Christi“ von Ludwig Glöckle aufgehängt. Noch seien hier zwei Gemälde erwähnt: Bonifaz Vocher, unser Landsmann, hat einen Madonnakopf gemalt, der, wenn auch nicht ganz frei von Reminiscenzen an ähnliche Darstellungen, doch liebevoll und sorgfältig durchgearbeitet ist und ein Bildchen von ganz inniger Zartheit und hoher Schönheit genannt werden muß. Auch die „Sabbathruhe“, eine heilige Jungfrau mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und drei Engeln, von dem Düsseldorfser Heinrich Commans, ist eine Composition von raphaelischer Auffassung und Formgebung, wunderbarlich gezeichnet. Eigenthümlich ist aber die Farbengebung an demselben, indem man mehr einen Delfarbenruck als ein Delgemälde vor sich zu haben glaubt.

Im fünften und letzten Saale sehen wir eine größere Abwechslung in Kunstgegenständen: da ist die Glasmalerei, die Plastik, die Delmalerei, die Goldschmiedekunst und noch anderes bunt durcheinander vertreten. Das ausgestellte Glasgemälde für die Rochuskapelle bei Bingen a. Rh. nach dem Entwürfe von Dixen in München zeigt eine gute Auffassung und technische Bekanntschaft mit den Alten; wir sehen als Hauptbild die hl. Cäcilia, links den König David und rechts den hl. Gregor d. Gr., oben St. Hildegard; die Ausführung des künstlerischen Entwurfes geschah in der Mayer'schen Hofkunstanstalt in München; von demselben Meister sah man noch drei weitere Entwürfe zu Glasgemälden. Eine neue Technik in dieser Kunst hat die Glasmalereianstalt von Zeltler in München versucht: ein von Ludwig Glöckle gefertigter Entwurf zu einer Pieta ist in der Weise ausgeführt, daß seine farbige Wirkung auf Glas nicht vom durchscheinenden, sondern von auffallendem, opaken Lichte bedingt ist. Aus der Goldschmiedekunst sehen wir fünf schöne Kelche von Joseph Ortman in München und einen größern

Giborienfeld in vergoldetem Silber aus dem bekannten Atelier von Jakob Lese r in Straubing, eine Taufschüssel, fein gravirt, eine Paz- oder Kruztafel und eine Hostienbüchse, alle drei Stücke aus Silber gefertigt von der Freiin Wilhelmine von Gruben in München; von derselben Künstlerin stammen auch die sechs Blätter Miniaturen. Ein Hausaltärchen aus Eichenholz von Heinrich Schwade in München ist plastisch weniger gut durchgeführt als desselben Meisters zwei kleine Statuetten St. Petrus und Paulus. Ein in Kupfer getriebener romanischer Taufsteindeckel ist von Jos. Lasser in München ausgeführt, nachdem sein Entwurf als Konkurrenz für den alten Taufstein in der Kirche zu Breiten in Westfalen den ersten Preis erhalten hat. Was die Gemälde in diesem Saale anlangt, so stehen sie an Zahl und Bedeutung denen in den andern Sälen nach. Der Münchener Anton Stockmann wollte, wie mir scheint, in seinem Gemälde »ecce ancilla Domini« den Gedanken wiedergeben, den Waderé in seiner »Rosa mystica« so schön ausgedrückt hat. Aber da reichen Form und Auffassung lange nicht hin, denn ein schwärmerisch zum Himmel aufschauendes Mädchen ist noch keine „Magd des Herrn“. Von kleineren plastischen Werken, die hier noch zu sehen sind, führen wir zum Schlusse nur noch die „Madonna mit dem Jesuskinde“ von dem Salzburger Bildhauer Michael Ruppe an, dessen technische Ausführung und geistige Auffassung uns zum Ankaufe des Bildchens veranlaßte. Die Kritik über dasselbe überlassen wir daher andern!

Nur noch einige Sätze, die uns bei Vergleichung unserer Ausstellung mit den bisherigen modernen Ausstellungen, sei es im Glaspalaste oder bei den Secessionisten, soweit sie religiöse Gegenstände betreffen, eingefallen sind! Was uns bei den letztjährigen Ausstellungen, namentlich den secessionistischen, abgesehen von ihrem religiösen Gehalte überhaupt, besonders aufgefallen ist, das war die große Anzahl von Landschaftsbildern. Nehmen wir z. B. gleich die letzte Stuttgarter Ausstellung der Secession. Da sehen wir schon im ersten und zweiten Saale ungefähr zusammen 60 Landschaften, im vierten etwa 10, im fünften

gar „nichts als Gegen“, im sechsten wieder 20, kurz, bei der Gesamtzahl der nicht viel über zweihundert Bilder betragenden Ausstellung war mehr als die Hälfte der Landschaftsmalerei gewidmet. Woher diese Erscheinung, die an und für sich schon eine Ausstellung einseitig und langweilig machen muß, besonders, wenn dasselbe Thema ein paar Duzendmal wiederkehrt? Es ist offenbar die Gegenstandslosigkeit, der Mangel an Gedankeninhalt, der weite Kreise der Künstler erfaßt hat. Woher aber dieser Mangel an Gedankentiefe, fragen wir weiter? Wir erklären uns diese Erscheinung aus der falschen Auffassung der Modernen über die Frage: was ist Kunst? Das falsche Formalprinzip dieser Richtung, daß Natur Kunst sei, daß die Kunst keinen andern Zweck als sich selbst, die Kunst, habe, und daß also nur derjenige ein eigentlicher Maler sei, der die Natur nachmalt, erklärt uns hinlänglich die große Anzahl der Landschaftsbilder. Daß ein solcher Grundsatz in der Kunstrichtung nicht nur Einseitigkeit, sondern noch viel größern Schaden, daß er nur Verwirrung und Schwämerung ihres Herrschaftsgebietes bringen kann, ist selbstverständlich. Die nächste Konsequenz kann nichts anderes sein als der Untergang einer jeden religiösen und Historienmalerei. Hier auf diesen Feldern muß man denken und etwas wissen, eine Landschaft „komponiren“ kann im Nothfalle die Photographie. Welche Gedankenfülle tritt uns dagegen bei der Ausstellung der Gesellschaft für christliche Kunst entgegen!

Als eine weitere Eigenthümlichkeit bei den Ausstellungen der Modernen mußte jedem Besucher eine ebenfalls stark vertretene Art von Malerei auffallen, die weder Genre noch Landschaft, weder Historie noch Mythologie, am allerwenigsten aber religiöse Kunst genannt werden kann. Es ist eine Malerei, die im eigentlichen Sinne des Wortes das Bizarre und Phantastische kultivirt, das dann selbst wieder bis zum Häßlichen ausartet. Viele dieser Bilder suchten so zu sagen mit Gewalt sich dem Blicke aufzudrängen, — wie das ja auch Menschen mit sonderbarem Benehmen thun —, aber ihre Sprache ist ganz unverständlich und verwirrt, man meint vielfach Schöpfungen aus dem Irrenhause vor sich



zu haben. Welch' klare und deutliche Sprache reden dagegen die religiösen Bilder unserer Ausstellung; sie sprechen nicht nur, sondern sie erbauen auch. Der Beschauer versteht was sie wollen und wird durch ihre Sprache innerlich angezogen und ergriffen.

Die seltsamste Erscheinung in der neueren Geschichte der Malerei ist aber der förmliche Kult des Häßlichen, der mit der Kunst getrieben wird, eine Erscheinung, der nichts Analoges aus frühern Zeiten an die Seite gesetzt werden kann. Ekelerregende Anblicke von Krankheiten, von Siechthum, von moralischer und physischer Herabgekommenheit, von Kretinismus und Idiotismus waren in den letztjährigen Ausstellungen keine Seltenheit mehr. Da konnte man z. B. einen alten blinden Mann im Freien auf einer Bank sitzen sehen, gerade dem Beschauer zugekehrt, der mit solch schmutziger Farbe, mit solch unsagbarer Häßlichkeit und abscheuerregender Weise gemalt war, daß man unwillkürlich sofort seinen Blick abwendete und weiter ging. Oder man sah ein Paar „Lagebiede“, zwei besessene Schnapsbrüder, aber nicht in einer Weise gemalt, daß sie etwa abschreckend wirken sollten, sondern bloß, damit das Häßliche um seiner selbst willen zur Erscheinung kommen sollte. Es war nicht das Mitleiden und die Liebe zu dem armen, blinden Mann, nicht der heilsam erregende Abscheu vor den Schnapsbrüder, der verirrten und verkemmten Menschen, das dem Maler sich als Objekt seines Schaffens darbot, sondern es war die kelle Freude an dem Häßlichen, welche seinen Pinsel führte. Es ist aber diese Freude am Schaffen des Häßlichen nicht so aufzufassen, wie schon früher von Professor Dr. Keppler in diesen Blättern gesagt ist, als ob es bloß eine Herablassung zum Niedrigen, zum Elend, zu Arbeit und Noth, überhaupt eine Vorliebe für den vierten Stand wäre, nein, es ist einzig die Freude am Häßlichen als solchem. Dasselbe wird vielmehr mit solcher Gefühllosigkeit und Rücksichtslosigkeit geschildert, daß dadurch die soziale Frage nur verschärft werden kann.

Das Fluchwürdigste aber ist, daß dieser Kult des Häßlichen sogar an religiösen Themen getrieben wird. Als vor Jahren bei den Münchener internationalen Ausstellungen der Versuch gemacht wurde, zu

den modernen, realistischen Darstellungen auch biblische Stoffe zu verwenden, wurde dies Beginnen mit Ausnahme der Wiener Judenpresse und ihrer Affiliirten allgemein als ein großer Stein des Anstoßes mit Recht getadelt. Man erinnert sich noch wohl der frivolen, schmutzigen Karikierung des 12jährigen Jesusknaben und anderer Sujets, die das religiöse Gefühl empörten und ein entschiedenes, allgemeines Verdammungsurteil unter den Christen hervorriefen. Eine ähnliche Behandlung lassen den religiösen Stoffen auch unsere Modernen zu teil werden und versprechen sich sogar von dieser Art ihrer „religiösen Kunst“ eine große Zukunft. Wenn auch unsere Zeit, meinen sie, die Naivität nicht mehr besitze, um eine solche Uebertragung biblischer Darstellungen in die Formen und Sitten der Gegenwart erbauend zu finden, wenn das Volk sich auch daran gewöhnt habe, die biblischen Gestalten, besonders Christus, die heilige Jungfrau und die Apostel in den ihm geläufigen Formen der alten Meister sich vorzustellen, so werde die Zukunft der religiösen Malerei doch den Modernen gehören; es dürfte bloß ein großer künstlerischer Genius erscheinen und dann sei der biblischen „Schönmalerei“ mit einem Male der Garaus gemacht. Nun ein solcher „Genius“ ist erschienen, — Uhde heißt der Mann —, es scheint aber nicht, daß er die Zukunft der religiösen Malerei für sich gewinne. So lange die Gesellschaft für christliche Kunst in ihrer Mappe und in ihrer jährlichen Ausstellung — wir hoffen eine solche — Leistungen aufweist, wie bisher, wird das Volk sich nicht so bald an die Modernen gewöhnen. Vollends wenn wahr ist, was die öffentlichen Zeitungen in den letzten Wochen geschrieben — und es ist bisher nicht bestritten worden —, braucht man für diese moderne religiöse Malerei keine große Zukunft zu fürchten. Möge man sie nur allerorts an den Pranger stellen! Wir thun es auch hier, indem wir zum Schlusse die Worte citiren, welche die „Ausg. Postztg.“ über die „moderne Kunst in München“ geschrieben hat. „Auf dem letzten deutschen Katholikentag,“ sagt sie, „hat in der Nebenversammlung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ Dr. Dittrich-Braunsberg u. a. bemerkt,

daß die (Münchener) Kunst von ihrer früheren Höhe in den Sumpf der Gemeinheit und der Prostitution herabgestiegen sei.“ Ein hartes Wort, aber für den, welcher die Verhältnisse kennt, verständlich. Ueber die Beziehungen einer gewissen modernen Kunst zur Prostitution ließen sich, wenn der Anstand das erlauben würde, manche grelle, einen Abgrund der Sittenlosigkeit beleuchtende Streiflichter aufdecken. Die „Augsb. Postztg.“ brachte in Nr. 211 einen Artikel „Moderne Dichter- und Künstlermoral“, in welchem auf die geselligen „Leistungen“ der bekannten Münchener Künstlervereinigung „Allotria“ hingewiesen war. Diese „Leistungen“ sind offenes Geheimnis. Ein Bekannter von uns, welcher ein paar Mal in die „Allotria“ eingeführt wurde, erzählte uns geradezu skandalöse Dinge, und zwar von Herren, die eine bevorzugte und tonangebende Stellung in der Künstlerwelt einnehmen. Uns selbst wurden im vorigen Jahre in der „Allotria“ entworfene Skizzen eines „berühmten“, hypermodernen Malers vertraulich gezeigt, die an ekelregender Gemeinheit alles Dagewesene überbieten. Diesem Künstlervereine gehört fast die ganze Professorenenschaft der Akademie an! Und diese Kunst, oder richtiger: Kunstrichtung, soll staatlich, als ein „Kulturelement“, mit großer Fürsorge unterstützt, für dieselben sollen im Landtage jährlich neue Tausende aus dem Säckel des Volkes bewilligt werden! Uns würde es nicht überraschen, wenn in der kommenden Landtagsession, trotz des zu erwartenden Lärmes der „Neuesten Nachrichten“, der vielstimmige Ruf ertönen würde: „Diejer Kunst keinen Groschen!“

### Vergleichung der Angaben der zwei Biberacher Chronisten aus dem Zeitalter der Reformation.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.  
(Schluß.)

Was nun den Choraltar anbelangt, so kommen beide Chronisten auf denselben zu sprechen, jeder in seiner Weise.

Pflummern liebt es nicht, irgend eine Beschreibung zu geben; aber rechnet mit erbarmungsloser Einläßlichkeit vor, wie viel Schaden an baarem Geld und Geldes-

werth die reformatorische Bewegung in Biberach angerichtet habe und kommt schließlich (S. 209) zu der stattlichen Summe von 62 790 Pfund Hellern, wobei er wiederholt angibt, daß seine Schätzungen eher zu gering seien als zu hoch.

Unter diesen Opfern der leidenschaftlichen Aufregungen führt er (S. 204) auch den Choraltar an, der bei dem Bildersturm zerstört worden war. Die Stelle lautet so:

„Item was verwieftet ist an Tafeln; Item die Tafel im Chor gestund by 1100 Pfund. Als ich hun gehört, so wollten die von Buchau [adeliges Frauenstift?] darum hun geben 400 Pfund; man häit aber ein enge gewissen darumb; man forcht, man gebe andern liten ergermus damit, glich als die Juden, die nit in Bilatus hus wollten gun, toten aber Christum gar.“

Dann wird nochmals wiederholt, die (Tafel) im Chor gestund by 1100 Pfund; item die andern 4 besten (Tafeln), eine in die andere 200 Pfund; die andre by 20 Tafeln, eine in die andere nur 30 Pfund ist 600 Pfund, zusammen 2500 Pfund. Ob nun der Preis für den Choraltar seine eigene Taxierung sei, oder ob ihm die Anschaffungskosten bekannt waren, jedenfalls steht derselbe beträchtlich höher im Werth als alle andern.

Vorher schon gibt Pflummern (S. 196) eine Notiz über die Verwendung des Choraltarsteins: „item us dem Choraltarstein ist gemacht der Nachtmaltisch und stat auch uf alten steinen“. Auch der Anonymus berührt den Altarstein des Choraltars (S. 22) mit den Worten: „Der Altar hat ein hübschen großen blauen Altarstein gehabt.“ Es war jedoch, nach gest. Mittheilungen des H. Kaplan Schilling, darüber nichts mehr zu erheben.

Ganz anders gestaltet sich das Referat des Anonymus über den ehemaligen Hochaltar. Ziffern liebt derselbe nicht anzuführen; aber er widmet einige Kapitel seiner Schrift der Beschreibung dieses Altars (S. 21: weiter vom Choraltar, wie er ist gestein; S. 22 von der Taffel auf den Altar; S. 23 von den Fligeln an der Taffel; S. 25 weiter vom Altar im Chor) und hier, aber auch nur bei diesem Altar, führt er den Meister desselben an (S. 22 „uf dem Altar im Chor

ist gestanden eine köstliche schöne Tafel, hat der guot Maister Hüpsch Marte gemalt; und S. 24: Alles ganz lustig und von Hüpsch Martin, dem besten Maler gemalet ist“. Es war ein stattlicher Flügelaltar mit einem doppelten Paar von Flügeln. Wer unter der Benennung „Hüpsch Martin“, „der beste Maler“ und der „guot Maister“ gemeint sei, läßt sich nicht bezweifeln; es bestand ja nur ein Meister (Martin Schongauer), dessen populärer Name „Hüpsch Martin“ in allen deutschen Gauen so guten Klang hatte; eine Verwechslung mit einem andern Meister ist nicht denkbar. Die Freude, das Werk eines solchen Meisters zu besitzen oder wenigstens dasselbe im Besitz gehabt zu haben, gibt sich auch bei dem Anonymus in wiederholten Ausrufungen kund. Nur noch bei einem Madonnenbild (S. 33) dringt ein wärmerer Ton durch: „eine schöne große unser lieb Frauen mit dem Jesuschindlein, gar gulbin, auf einem Fuß (Postament), gar ein schönes, ganz liebliches Bild“, aber auch hier keine Angabe des Meisters. Die zahlreichen Altäre werden zwar beschrieben, aber in dürftiger Weise. Wir heben jedoch einige Notizen heraus. In der Nikolauskapelle (S. 68 und 69) ist der Altar näher bezeichnet als „eine große alte Tafel mit viel vergulter Hayligen; ist vor Jahren auf dem Altar gestanden in der rechten Kirche“, und S. 78 ist von dem Altar der hl. Geistkapelle bemerkt: „mit einer alten Taffel, soll vor Zeiten auf dem Choraltar gestanden sein in der rechten Kirche“. Anderseits ist Erwähnung gethan (S. 26), daß auf dem mittleren Altar und auf dem vor der Flüglerkapelle stehenden Nikolausaltar in der Pfarrkirche selbst ganz neue Tafeln sich befunden haben, woraus hervorgeht, daß der Gebrauch, geschnitzte und gemalte Aufsätze über dem Altartisch anzubringen, nicht eine kurze Zeit bloß in Übung war. Heutzutage sind bei uns zwar nur noch solche Altäre unverfehrt erhalten, die um die Wende des 15. Jahrhunderts gegen das 16. entstanden sind; aber Einzelstatuen aus dem 14. Jahrhundert, die ehemals Altartafeln angehörten, finden sich noch in der Umgebung von Viberach vor (cf. „Archiv“ 1889 S. 27), sowie auch Werke der Skulptur, die nur ganz kurze Zeit vor dem

Bildersturm (1531) entstanden sein können, oder auch erst nach demselben (cf. „Archiv“ 1891 S. 65). Zu entscheiden ist freilich nicht, ob diese Werkstätten in Viberach selbst oder in der Nachbarschaft sich befunden haben mögen.

Aus dem angeführten Detail dürfte zur Genüge hervorgehen, daß die beiden Chronisten von Viberach glaubwürdige Zeugen der Einrichtungen und Zustände sind, die sie beschrieben. Eine Abhängigkeit des einen von dem andern in der Weise, daß einer den andern abgeschrieben oder auch nur benützt hätte, läßt sich aus den Schriften derselben nicht nur nicht entnehmen, sondern geradezu widerlegen. Der Anonymus hätte von Pflummern nichts ab schreiben können als die mannigfaltigen Ziffern und Zahlen, was er aber, als wahrscheinlich seiner Neigung widersprechend ganz und gar unterläßt. Pflummern, der seinem Standpunkt und seiner Neigung nach gerade darauf einen Werth legt, hätte dafür gar keinen Anhaltspunkt in der Schrift des Anonymus gefunden. Und doch besteht unter ihnen eine sichtliche Uebereinstimmung. Man könnte die Vergleichenungen zwischen beiden noch weiter ausdehnen, besonders auch auf die Gefäße aus Edelmetallen, die Pflummern auf S. 196 und 197 beschreibt und seiner Gewohnheit gemäß taxiert, und die auch von dem Anonymus (S. 38 und folgend) angeführt werden, und man würde zu dem gleichen Resultat kommen, ungeachtet einiger außerwesentlichen Abweichungen. Es liegt aber nicht in unserer Absicht, darauf einzugehen.

Dagegen können wir nicht umhin, den Eindruck zu schildern, welchen die Lektüre der beiden Schriften auf uns gemacht hat. Es treten hier offenbar zwei, ihrem Temperament und Charakter nach, grundverschiedene Persönlichkeiten auf.

Pflummern gibt sich alsbald vom Anfang bis zum Ende zu erkennen als eine stark cholertische Natur; er ist ein Krieger im Streit, jederzeit bereit, seinem Gegner wuchtige Hiebe zu versetzen. Auch nimmt er gar keinen Anstand, gewisse natürliche Dinge mit dem kürzesten Ausdruck zu bezeichnen (cf. S. 178 und 200); bat auch eine entschiedene Neigung, mit Ziffern und Zahlen um sich zu werfen, wie schon oben bemerkt wurde.

Dabei aber ist er ein fester, ehrlicher Charakter; er hält an seiner Ueberzeugung unentwegt fest, wenn auch fast ganz isolirt; erst da er sieht, daß der Boden unter den Füßen ihm entzogen ist, weicht er der Gewalt, schüttelt den Staub von den Füßen, jagt der Heimat Lebewohl, lebt und stirbt in seiner freiwilligen Verbannung.

Ganz anders der Anonymus. Auch er steht fest auf dem Standpunkt des Glaubens seiner Väter; aber mit einer in so bewegter Zeit überaus seltenen Mäßigung enthält er sich jedes Ausfalls und jeder Schmähung. Er ist eine treue, aber resignirte Natur und nur wie ein leises Wehklagen zieht es durch die ganze Schrift unzählige Mal hindurch „da ist gewesen“ zc.

Was uns aber noch besonders an ihm angenehm berührt hat, ist seine Vorliebe für die bildende Kunst. Freilich macht sich auch bei ihm die religiöse Theilnahme an den dargestellten Gegenständen in erster Reihe geltend; aber damit verbindet sich bei ihm auch eine Freude an der Darstellung selbst, freilich nur durch naive wiederholte Ausrufungen des lebendigsten Wohlgefallens ausgedrückt. Sein Liebling ist der „hüpsch Martin“. Er will keinen Beitrag zur Kunstgeschichte in Oberschwaben geben, solche moderne Anwendungen sind ihm fremd; er hat vielleicht keine Ahnung davon, daß die Periode der Kunstübung, an deren Schluß er selbst lebte und deren Werke er täglich vor Augen hatte, einstens als eine Blütezeit der christlichen Kunst geschätzt werde; aber er hatte eine herzliche Freude an diesen Skulpturen und Gemälden, und wie man hinzufügen darf, auch ein ästhetisches Verständniß derselben.

Persönlichkeiten wie die des H. v. Pflummern mögen in so bewegten Zeiten da und dort auftauchen; aber äußerst selten werden so edle, geläuterte Persönlichkeiten gefunden, wie die des Anonymus war.

## Gedanken über die moderne Malerei.

(Fortsetzung.)

### III.

Die religiöse Malerei — wie mag es dieser edlen Jungfrau ergehen in den modernen Ausstellungen, in dieser felsam gemischten Gesellschaft von Erd- und Feldarbeitern in farbenverbrämtem Malerfittel, von blöden Bauern und wilden Sozialdemokraten, von rasenden

Bacchanten und entsprungnen Tollhäuslern, von Centauren und Nixen, von ausgehämten Vertreterinnen der Halbwelt?

Ließe man sie wenigstens draußen aus diesen Kunststempeln! Aber sie wird hereingezerrt mit Gewalt. Und besonders der neuerdings erwachte heiße Drang nach überirdischen und über-sinnlichen Genüssen und Effekten nöthigt sie, sich zu zeigen und ihren Schleier zu lüften. Viele Augen und viele Pinsel wenden sich wieder ihr zu. Sie wird scharf gemunsert mit raffinirt geschliffener Glasern; die einen machen sich daran, ihr schlaftes Erdentleid mit all' seinen Falten und Runzeln zu kopiren und durch möglichst derbe Formen und Farben zu beweisen, daß sie doch auch nur eine erdgeborene Tochter der Kunst sei und kein Recht habe, höhere Ansprüche zu erheben und eine Sonderstellung zu verlangen. Die anderen sehen das Leuchten ihres Antlitzes und ihres Auges als Wirkung hysterischer Krankhaftigkeit und hypnotischer Suggestionen an; wieder andere meinen, sie stehe mit dem Spiritismus in heimlichem Bunde; einige wenige wagen es sogar, wie früher mit Entsetzen konstatiert wurde, mit frecher Hand ihr Gewalt anzuthun; nur einzelne sind es, welche sie ehrfürchtig betrachten und in Demuth ihren höheren Offenbarungen und Zwecken ihre Kunst weihen.

Das Leben in solcher Umgebung wurde natürlich mehr und mehr für sie zum Martyrium. Sie wurde auch bereits todtgesagt. „Früher gab es eine „religiöse Malerei“, es gab Nazarener und Nachahmer aller gläubigen Maler der katholischen und protestantischen Urzeit. Als Kunst existirt das Alles nicht mehr, seitdem wir aus der Imitation vorgeschritten sind zu einem neuen individuellen Schaffen. Die Künstler der Gegenwart — Abde gab den Ausschlag — kümmern sich um keinerlei dogmatische Typen mehr und entnehmen dem christologischen Stoffgebiet mir mehr Symbole, Motive, welche sie zu freier Gestaltung ihrer eigenen, eigenen mythischen Empfindungen oder rein mythologisch verwerten.“<sup>1)</sup> Ja sie hat in der That die ganze Passion ihres Herrn und Meisters nachgelitten, der Kleider beraubt, gegeißelt, verspottet und angespien, mit Dornen gekrönt und gekreuzigt, und sie ist mit ihm gestorben, — aber deswegen doch nicht todt, sondern lebendig, wie Er, der Gekreuzigte und Gestorbene lebt. Und es wird nicht gelingen, sie ganz zu vernichten, da sie zehrt vom unsterblichen Leben ihres Herrn.

Unsern prinzipiellen Standpunkt bezüglich der religiösen Malerei haben wir in dieser Zeitschrift Jahrg. 1892 S. 241 ausführlich dargelegt; die nicht kleine Zahl der inzwischen öffentlich ausgestellten religiösen Gemälde oder Gemälde mit religiösem Vorwurf, zerlegt sich in Kategorien je nach der Richtung und Schule der betreffenden Meister oder nach der Auffassung der heiligen Themata.

Wir begegnen zunächst einem zahlreich vertretenen religiösen Genre, das sich auf dem Grenzgebiet zwischen Profanem und Religiösem bewegt und Kundgebungen und Erscheinungen

<sup>1)</sup> „Allg. Kunst-Chronik“ 1893 S. 600.

des religiösen Lebens oder Züge der heiligen Geschichte und Legende mit mehr oder weniger Aufwand von moderner Technik und Freilichterei schildert. Das Gebet versuchen nicht weniger als vier Meister zu personifizieren: P. Wagner und Max Nonnenbruch, je in einer weiblichen Figur mit zum Himmel gerichteten Aug' und Antlitz, J. A. Venkure in einer Gruppe, durch eine Mutter mit Kindern, — alle drei Versuche sehr würdig und ansprechend; W. Szymanowski macht daraus ein Riesengemälde und eine Parodie; die barbarisch rohe Charakterisierung aller Köpfe verböhnt das Gebet als Aberglauben und Blödsinn. Dann folgt eine Reihe von Madonnenbildern; H. König kleidet die heilige in milchweiße Laten und läßt sie unter Bäumen sitzen, sie kindhaft jung und traurig, das Kind von blödem Gesichtsausdruck; E. Hansmann gibt ihr ein seltsames Kololet und ein nichts-sagendes Antlitz; R. Schmier-Boldan affektirt eine tiefere Innigkeit und höhere Weihe, aber das Modell und die harte, stumpfe Farbe läßt es nicht dazu kommen; die von van Horn ist zart in der Farbe, aber durchaus weltlich gedacht; die von Clara Walthers spielt mit Lichteffekten, welche sie aber nicht verklären, nur noch mehr verflüchtigen; Marianne Stodes zeigt die Mutter mit dem Wickelkind auf einem Haufen Heu und weißer Tücher, durch zwei rotke Engelknaben in Schlaf musiziert; bei G. von Höslin sehen wir eine Mutter an der Wiege ihres toten Kindes niedergefunken; ihr erscheint Maria mit dem Kind und das Kind legt der Trauernden die Hand sanft auf's Haupt; aber während das Kind als lichte Erscheinung verschwebt, steht die Madonna derb körperlich und sehr an's Modell gemahnend, daneben; J. von Buchdolsti endlich malt mit großer Sorgfalt einen gewöhnlichen Bauernstall und bettet die Mutter in wenig unabhängiger Weise in den großen Futtertrog. Marienlegenden erzählen zart und sinnig J. Schenrenberg und P. Stadiewicz. Kaum noch als religiöses Genre kann trotz des eminent religiösen Vorwurfs bezeichnet werden „Die Kreuzigung“ von W. Trübner; der Maler bringt sehr geschmackvoll nicht weniger als fünf Pferde in die Scene, welche ihm die Hauptsache zu sein scheinen; eines bäumt unmittelbar neben dem Kreuzifigür sich hoch auf, vier gehen im Vordergrund durch. Nur originell! E. Wante verlegt den „Kreuzigungszug“ in eine tiefe Gasse, an deren unterem Ende der Herr am Boden liegt; vorne höhnen die Soldaten Maria und Johannes, und Magdalena rutscht höchst unmotiviert um die Ecke und verliert dabei ihr Obergewand. Ansprechend und würdig ist „Die hl. Cäcilia“ von W. Holz mit ihrem Engelchor; durchaus profan gedacht, aber seelisch und koloristisch gut gestimmt die drei Bilder von W. Firlz zum Vaterunser; edel, großgedacht und tiefempfunden sein Glaube (Weihnachtsbild und Mater dolorosa). Von Ch. Götter war ein Prozeßionsbild zu sehen („Der Johannesablaß in Landaudec, Bretagne“) — poesielos bis zum Erzeß.

Nicht so unschuldig wie diese Bilder sind jene, welche die ausgeprochene Absicht inspirirt, das Heilige in die gemeine Wirklichkeit herabzuziehen und mit dem Schmutz der Gasse zu be-

werfen. J. von Uhde ist hier immer noch der Bannerträger.<sup>1)</sup> Sein „Noli-me-tangere“ ist besser als manches, was er gemalt; der Heiland kommt dabei wenigstens anständig weg; seine „Flucht nach Aegypten“ ist trivial wie manche früheren Bilder, und seinen „Gang nach Bethlehem“ sah er sich selber genöthigt umzutausen in „Nach kurzer Ruhe“; in öder Schneelandschaft und tiefer Dämmerung erblickten wir einen alten Handwerker neben einem Weibe, das den Wehen nahe nicht mehr weiter kann und sich an den Straßenzaun gelehnt hat; das soll St. Joseph und Maria auf dem Wege nach Bethlechem sein. Sein „Auszug des jungen Tobias“ ist mit erfreulicher Einstimmigkeit verurtheilt worden; er ist zwar durchaus nicht die schwerste Verjüngung Uhde's an heiligen Gegenständen, aber er wirkt erschütternd komisch: neben der spießbürgerlichen Familie und dem Jüngling mit Spazierstock und Reisetasche ein ätherisch-durchsichtiger, mit Schnurrbart geschmückter und mit großen Gansflügeln versehener Bauernbursche als Engel. Möchte Uhde je eher je besser zu seinen Soldaten zurückkehren, sei es als Major, sei es als Maler, und seine Bibelstudien aufstecken!<sup>2)</sup>

Sein Beispiel und sein Erfolg hat Schule gemacht. In seinen schmierigen Bahnen wandelt E. Zimmermann mit seiner „Rast auf der Flucht nach Aegypten“ und seiner „Anbetung der Hirten“ (Maria mit unfählich dummsblödem Gesicht, von schwarzen Schleiern verhüllt, hält das Kind in

<sup>1)</sup> S. Jahrg. 1892 S. 243 ff. D. J. Bierbaum „J. von Uhde“. München 1893. Muther „Gesch. der Malerei im XIX. Jahrh.“ S. 630 ff.

<sup>2)</sup> Obige Sätze waren schon niedergeschrieben, als ich auf der — im Ganzen herzlich unbedeutenden — Frühjahrsausstellung der Seccessionisten in Stuttgart 1895 Uhde's neuestes Bild „Die heiligen drei Könige“ sah. Ist nicht etwa bloß eine vorübergehende Anwendung die Mutter dieses Werkes, so bedeutet es den vielverheißenden und freudig zu begrüßenden Anfang einer gründlichen Belehrung Uhde's als religiösen Meisters. Aus dunklem Tannenwald heransireitend haben die heiligen Könige, ehrwürdige Gestalten aus viel besserer Familie als alle bisherigen heiligen Personen in Uhde's Gemälden, eben die letzte Anhöhe vor Bethlechem erreicht, und sie machen freudig erregt Halt beim ersten Anblick des Städtchens, das vor ihnen liegt im Dunkel und Schweigen der Nacht, unter sternbesätem, besonders von einem blinkenden, kometartigen Gestirn erhelltem Himmel. Den Ort der Geburt des Herrn verräth ein hellflammen- des Licht. Die Gesichter und die ausgebreiteten Arme und Hände der Reiter sprechen tiefste Bewegung, freudige Nahrung, anbetende Ehrfurcht und ein mächtiges Sehnen aus. Eine gemeinen an sich haltende, fast mittelalterlich streng stilifirte Formgebung hält alle störenden Neologismen fern, und keine Linie und keine Farbe des Bildes beeinträchtigt die hebre Weiße des Gesamteindrucks. Wollte Uhde auch in Zukunft bei Behandlung religiöser Thematata sich in solchen Bahnen halten, so wären wir gerne bereit, den oben ausgesprochenen Wunsch öffentlich zurückzunehmen.

einem Körbchen; drei Personen, ein Vagabund, ein altes Weib und ein Knabe, alle drei gut gemalt und charakterisiert, (bestimmen das leuchtende Kind), Frz. X. Zimmermann in seinem „Abendmahl“, L. Dettmann in seiner „Heiligen Nacht“, J. E. Blanche in seinem Emausbild „Der Gast“ (in einer noblen Herrnhuter Familie kehrt ein salbungsvoller Pietist ein und verdreht die Augen unter frommen Sprüchen), Leon Frederic in seinem „Englischen Gruß“ (zu einer unsagbar häßlichen und einsältigen hysterischen Näherin kommt ein theatralisch mit einer Masse von weißen Florstoffen behangenes Kind); Vêla Grünwald mit einer „Heiligen Familie“ (in einem Hofe sitzt neben der Hobelbank ein alter Araber, vor ihm eine Fellschin mit stumpfer Nase und stumpfem Sinn und ein Bub in weißem Hemd); H. Veron mit seinem „Abend in Nazareth“, Müller-Schönfeld mit einer höchst sonderlichen Heiligen, wohl der sancta Simplicitas; Wilhelm Bolz mit seiner zum Erbrechen häßlichen Madonna (auf einer Straßebank in freiem Feld sitzt ein abscheuliches Bauernweib mit gemeinem Gesicht und schwierigem Rod und stillt ein Kind); Sascha Schneider, der neuestens in sieben Kartons Christus zum Anarchisten stempelt, welcher Berliner Fabrikarbeiter seine Umsturzideen entwickelt, und der den Westeufrichter darstellt wie einen inquirierenden preussischen Amtsrichter; M. Dasio in seinem „Hl. Sebastian“, der wie ein Gehefter aussieht. Geistig nicht höher, nur etwas reinlicher in Form und Zeichnung ist E. von Gebhardt's in eine Bauernstube transferierte „Pieta“ und sein „Christus im Tempel“ (während seine „Vergpredigt“ wenigstens keine störenden Mißklänge zeigt) und Feldmann's „Kreuzigungszug“.

Dann kommen die Farbenmystiker und brennen auf religiösem Boden ihre bunten Feuerwerke ab: Hiel-Deveron in seiner „Padronne de la Romagne“ ein blaues, A. Helsted in seiner „Verkündigung“ ein graues (vor weißgrauen Fenstern sitzt auf grauer Bank eine grüngrüne Madonna mit dunkelgrauem Schleier, vor ihr ein grauer Engel mit Gansflügeln), Julius Ester in seinem „Adam und Eva“ und Hofmann in seinem „Berlorenen Paradies“ ein in den wahnsinnigsten Farben schillerndes Gebilde. Ihnen folgen die Symboliker, Mystiker und Apokalypstiker, tief sinnig bis zum Wahnwitz, phantasiereich bis zum Überwitz, bestrebt, die ernstesten religiösen Thematika in ihren Tiefen zu erfassen, aber dabei mitunter in ganz andere Tiefen hinabgerathend. Böcklin's „Kreuzabnahme“ hat einzelne hochdramatische Momente, aber daneben auch sehr störende. Keller's „Kreuzigung“ zeigt den Heiland als schwärmerisch zum Himmel blickenden bartlosen Jüngling; Magdalena preßt an's Ohr ihre Hand, an's andere die vom Kreuz gelöste Hand des rechten Schächer's — wohl ein tief symbolischer, leider gewöhnlichen Menschen nicht faßlicher Gedanke. Die vier „Pieta“-Darstellungen von Böcklin, Stud, Klinger und Habermann sind sich sehr verwandt; sie streben nach großem, monumentalem Stil, wirken aber gemacht und unnatürlich; ähnlich H. Hendrich's „Delbergsbild“. Brangwyn's „Täufer“ glänzt in gelber, violetter, grauer Farbenschiere und ist ein

indischer Fakir mit einigen Fexen um die Lenden; sein Dreikönigsbild ist eine bizarre Verwirrung, was die Auffassung, Kostümierung und Farbengebung anlangt; die Madonna sitzt da wie ein Ephingbild, mit geschlossenen Augen, herb und kalt; das ist wohl ein Still, aber der Theaterstil. Willy Spaz sammelt in seiner Komposition „Kommt her zu mir“ eine ergreifende Gruppe von männlichen und weiblichen Leidtragenden; aber sein Heiland, der auf einer Bank sitzt und einer ihm in den Schooß weinenden Frau beide Hände auflegt, ist doch nur ein Magneteisen im Beduineugewand; seine „Hl. Familie“, die sich zur Flucht nach Aegypten richtet, athmet Uhd'schen Geist und sein „Gang zur hl. Familie“ (einige alte Araber drücken sich um die Hausdecke) ist einsältig und lächerlich. Von großem Wurf ist Ferdinand Brütt's „Was toben die Heiden“; Mord, Brand und Aufruhr umtobt eine Stadt; draußen auf freiem Felde strahlt geisterhaft das Kreuz auf und vor ihm die Gestalt des Heilands mit erhobener Rechten; ihr Anblick reizt die einen zu Lästerung und wilder Drohung, wirkt andere in Reue und Heilsverlangen zu Boden; wenn nur Kreuz und Christus nicht gar so sehr zum Schein verflüchtigt wären. Bedeutend ist auch Siemiradzki's „Versuchung des hl. Hieronymus“; im Rücken des im Gebet ringenden Heiligen lodt ein Chor von Vachantinnen zu wilden Orgien, daneben erhebt sich über ersterer Senatorenversammlung die Rednerbühne: Stimmenlust und Ruhm. Guckrad's Komposition zu Apok. 3, 5 ist lediglich eine Anstellung magerer, unschöner, bleichsichtiger Modelle; P. Lauren's „Heilige Frauen“ eine Freilichtstudie mit hysterisch-ekstatischen Franzisimmern. Tieferen Gehalt zeigt Bjalheir's „moritur in deo“; phantastische Wolken umziehen das Kreuz, mehr als lebensgroß hängt der Heiland mit sehr edlem Antlitz an demselben, der Todesengel neigt sich über ihn und küßt ihn auf die Stirne; der Engel trägt aber etwas zu schwer an den Massen von Gewändern und an seinen ungeheuren Flügeln. Weniger klar ist des Belgiers J. Leempoel's „Destin de l'humanité“, welches so beschrieben wird: „das Gemälde zeigt uns Gottvater, dessen ernstes, von Falten durchzogenes Antlitz aus dunstigen Wolken hervorleuchtet; magisches Licht geht von seinen dräuenden, bläulich-grauen Augen aus, die alles zu durchdringen, alles zu durchschauen scheinen; tiefe Schatten verhüllen den Mund; Haar und Bart verfließen in die grünschwarze Finsternis des Weltraumes; das ist das Schicksal (!); wo das Gewölbe die Erde berührt, da wandelt es sich erst in helles Grün, das endlich überschimmert wird von den goldenen Strahlen des Sonnenunterganges, dessen Glanz auf tausend und abertausend Hände fällt.“<sup>1)</sup> Hochdramatisch wirkt Kunz Meyer's „Judas Ischariot“; in dunkler Nacht ist vor mondbelegtem Fels Judas zusammengebrochen mit zersectem Gewande, beide Hände vor dem Gesicht; ihm gegenüber leuchtet aus dem Dickicht geisterhaft verwehend das Antlitz des Gefrenzigten mit hellgrünem Nimbus; es hätte aber wahrlich der Tragik keinen Eintrag gethan, wenn

<sup>1)</sup> Manzoni „Moderne Malerei“ S. 30.

das Antlitz Jesu weniger häßlich und gemein wäre. H. Sandreuter's „Vor der Himmelpforte“ hat gute Zeichnung aber oberflächliche Auffassung; der Reigentanz der Seligen ist nicht ohne Anmuth; vor dem modernen Schmiedeeisengitter steht ein kleines Amorchel, draußen eine Schaar armer und reuiger Sterblichen; die Geste des theatralisch dastehenden Petrus läßt es ungewiß, ob sie herein dürfen oder nicht; Poesie und Prosa, Realismus und Idealismus stoßen hier hart aufeinander; zu eigentlicher Ueberzeugung und Erwärmung kommt es nicht.

Auf einen vollen, reinen religiösen Ton ist gerichtet das ergreifende Bild von José Benlirre y Gil das den hl. Franziskus auf der Todtenbare darstellt, die „Hl. Elisabeth von Ungarn“ (mit Gefolge in der Kirche betend) von Theophile Lybaert, auch die „Hl. Lucia“ von Roberto Bompiani, ferner Otto Brausewetter's lebensgroßer „Kruzifixus“ und August Holmberg's im Auftrag des bayerischen Staates für die Stadtpfarrkirche in Obernburg a. M. gemaltes Altarbild: das Kreuz mit lebensgroßem Kruzifixus erscheint in den Lüften, umschwebt von zwei Engeln in weiß mit buntem Gefieder; der eine fängt das Blut der Seitenwunde im Netz auf; unten ist die Stadt Obernburg sichtbar.

Nur erwähnen, nicht eingehend besprechen können wir hier die sechs großen Wandgemälde (St. Thomas überreicht der Kirche seine Werke, die Siege des hl. Thomas auf dem geistigen und moralischen Gebiet, die Vermählung der antiken und christlichen Kunst, die Veröhnung der Wissenschaft mit dem Glauben, die Herrlichkeit der christlichen Arbeit, der Rosenkranz als Waffe im Kampf der Kirche gegen ihre Feinde), mit welchen unser Landmann Ludwig Seitz die Galleria dei Candelabri im Vatikan schmückte und welche mit einem gutgeschriebenen Text von G. Senes (Galleria dei Candelabri, affreschi di Ludovico Seitz, Roma Tipografia poliglotta della S. C. de propag. fide 1891) auf photographischen Tafeln publizirt wurden. Die allegorisch-symbolisch-historischen Kompositionen, welche sich an die wichtigsten Encykliken Leo's XIII. angeschlossen, sind von grandioser Konzeption und bewältigen ihre schwierigen Aufgaben und Themate mit unlegbarer Genialität. Der Stil ist noch freier als der Raphael'sche und man kann sich nicht genug verwundern, daß ein und derselbe Meister diese Gemälde entwerfen und in einem so ganz andern Stil die Ausmalung der Kapelle in Loreto besorgen konnte. Bei Beurtheilung des Stiles der Galleriefresken ist natürlich wohl im Auge zu behalten, daß dieselben nicht für eine Kirche bestimmt sind, sondern für einen Palast, und daß sie mit der malerischen Ausstattung der übrigen Säle sich in's Einvernehmen zu setzen hatten.

Die katholische kirchliche Malerei, welche mit Recht mehr und mehr die großen Gemäldeausstellungen sticht, hat ein neues Heim und Asyl gefunden in der 1893 in München gegründeten „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“. Die schönen Tafeln ihrer bis jetzt ausgegebenen beiden Jahreshefte sind Werke der kirchlichen Architektur, der (durch H. Waderé, G. Busch, A. Hess, S. Eberle) vortrefflich vertretenen Skulp-

tur und der Malerei eingeräumt. Hier begegnen wir vor allem Karl Baumeister, dessen gedanken- und seelentiefe, genial entworfene Bilder aus der Legende des hl. Christophorus Wandgemälde und Tafelbilder im Schlosse Moos bei Lindau, Fresken in der Wallfahrtskirche auf dem Bussen, Altargemälde für Hochaltungen im Ries, Burgkirchen a. d. Alz, Hauptletten bei Augsburg und in der Kapuzinerkirche in München rühmlichst bekannt sind. Sein Erinnerungsbild an den Tod des Grafen Ludwig von Arco-Zinneberg in der Jahresmappe von 1894, nicht für den Altar, sondern für das Haus bestimmt, ist eine großartige und ergreifende Darstellung der Verklärung des Todes der Christen durch seine heilige Religion; Glaube, Hoffnung, Liebe, zart und sprechend personifizirt und glücklich charakterisirt, beschlen die Seele des eben auf dem Sterbebett zur ewigen Ruhe Entschlummerten dem göttlichen Kind und der Mutter der Gnade, welche auf Wolken herabgeschwebt, begleitet von den Engeln, deren Psalmen einst zur Auferstehung rufen werden.

„Die Flucht nach Aegypten“ von Severin Benz (Jahresmappe 1894) ahmet Raphael'schen und Overbeck'schen Geist, ist von reinsten Formgebung und tiefer Beiseelung. Franz v. Defregger's Altarbild für seine Heimath Stronach im Pustertal: „Thronende Madonna mit Kind und St. Joseph“ hat etwas auffallende Anordnung (die Madonna sitzt auf hoher Estrade, an welche St. Joseph rechts mit dem Arm sich anlehnt) und verräth in den Köpfen, namentlich dem des Kindes, den Genremaler, entbehrt aber nicht der Würde und des religiösen Ernstes. Martin Feuerstein's Legendenbilder: „St. Magdalena landet mit ihren Gefährten in der Provence“ (aus dem Cylind in der Magdalenenkirche in Straßburg; Jahresmappe 1893) und „St. Pantaleon, die Kranken heilend“ (aus dem Cylind in Luerberichweier in Oberelsaß; Jahresmappe 1894) sind voll der reinsten Poesie; Gedanken und Formen gehen ohne Bodenstas in einander auf. Der Meister arbeitet jetzt an einem Cylind von 10 Bildern aus dem Leben des hl. Antonius von Padua für die neue St. Annakirche in München und an zwei großen Wandgemälden: „Christus im Tempel und Darstellung Maria“ für die Kollegienkirche Maria-Hilf in Schwyz. Gleichen Geistes Kind ist August Müller-Warthy's „Martyrium des hl. Vitus“ (Jahresmappe 1894).

Mit größtem Interesse verfolgt man den Entwicklungsgang des unlegbar großen Talentes, über welches Gebhard Jügel verfügt. Die Jahresmappe von 1893 bringt von ihm eine Grablegung, die von 1894 ein Abendmahl; auf der Jahresausstellung im Glaspalast von 1893 war ein „Jesus der Kinderfreund“ zu sehen. In allen diesen Werken offenbart sich eine hohe Originalität, welche den schwierigsten Aufgaben gewachsen ist, eine Fülle großer künstlerischer Gedanken, eine staunenswerte Kraft psychologischer Durchdringung des Gegenstandes und eine völlige Beherrschung der Technik, auch in deren modernsten Errungenschaften. Aber in allen dreien schlägt der Geist der modernen Malerei, ein subjektivistischer Zug, ein Abheben von der Tradition und ein Verzicht auf die klare Sprache

der Linien und Konturen zu Gunsten rein malerischer Auffassung so sehr vor, daß zwar der heilige Gegenstand nicht gerade schwer darunter leidet und der Verwendung der Bilder für's Haus und den Privatgebrauch nichts im Weg steht, daß man aber Bedenken tragen müßte, denselben einen Platz in der Kirche und auf dem Altar anzuweisen. Auf letzteren Ehrenplatz reflektirte wohl auch der Meister nicht, sonst hätte er sicher seinen Kinderfreund in dem überaus lieblichen, fein durchdachten und durchgeführten Genrebild viel entschiedener über die Linie eines frommen, wohlwollenden Missionärs oder Missionärs emporgehoben; sonst hätte er in seiner Grablegung besonders die schrecklichen Mägen geändert, welche dem Antlitz des Leichnams und der Madonna ein so unerquickliches, derb realistisches Aussehen geben; sonst hätte er in seinem durch psychologische Tiefe und innere Wärme ausgezeichneten Abendmahlbild auf die auffallenden, getreiteten Beduinenummäntel von sehr zweifelhafter historischer Berechtigung verzichtet und den Aposteln ihre herkömmliche Gewandung belassen. Hat er doch in für die Kirche bestimmten Werken, wie in den Fresken für Liebenau (das Chorbogenbild in der Jahresmappe 1894), in dem ebendort hin gefertigten Hochaltarbild: „Mariä Krönung“, in den Altarbildern für Ebingen, seinen Stil wesentlich modifizirt und dem der Frührenaissance und der Nazarener angenähert. Sein Talent hat dadurch sicher keine Einbuße erlitten, ja es wird, so hoffen wir zuversichtlich, durch solche freiwillige Selbstbindung und Selbstbeschränkung sich erst zur vollen geistigen Freiheit durchringen. (Schluß folgt.)

### Literatur.

Das alte Freiburg. Ein geschichtlicher Führer zu den Kunstdenkmälern der Stadt von Dr. Karl Schäfer. Freiburg i. B., Lorenz und Wäpfl 1895. 112 S. Preis: 2 M.

Der Verfasser vermittelt einen raschen und doch hinlänglich eingehenden Ueberblick über Freiburgs Kunstleben und Kunstschaffen vom 12. bis in's 16. Jahrhundert, wie sich dasselbe namentlich um das Münster als Brennpunkt concentriert. Seine Form ist nicht die streng wissenschaftliche, sondern auf die breiteren Schichten der Gebildeten berechnet, meist geschmackvoll und anziehend; die Folge ist streng chronologisch. Neben der Architektur des Münsters, welche selbstverständlich am meisten Raum beansprucht, kommen auch die andern wichtigeren Baudenkmale der Stadt zur Besprechung, sodann auch die Chorausstattung, die Werke von Hans Waldung Grien, die Glasgemälde, der Lettner des Hans Böttinger als Exponaten der Renaissance u. a. So geleitet der Führer durch eine reiche und interessante Welt und er leistet seine Dienste im Ganzen in ansprechender und beachtlicher Weise, sich nicht vermessend, große strittige Fragen endgiltig zu entscheiden, aber in allem tüchtige Studien bekundend. Nur einigemal nimmt er den Mund etwas voller als ihm ziemt. Die Schilderung des einstigen Lebens und Treibens im Münster S. 47 f., daß in seiner Bunttheit und Farbigkeit von der „feierlichen Todtenstille eines heutigens

Gottesdienstes“ (?) sich charakteristisch soll unterscheiden haben, hätte man ihm gerne geschenkt; der Stadtknecht, der zwischen Hochamt und Doktorpromotion hinein mit der Trommel auf Verstärkungen aufmerksam macht — NB. im Inneren des Münsters — ist eine Figur von fragwürdiger historischer Realität. Der „Jemand“, der beim Himmelfahrtspiel an Stricken durch die Oeffnung im Gewölbe emporgezogen wurde, war doch wohl eine Statue. Daß „jene inhaltschweren Ereignisse (die Thatfachen der Heilsgeschichte) als greifbare, angeschaute Thatfachen im Bewußtsein unseres Volkes so gut wie gar zu leben aufgefaßt haben“ (S. 49), ist zum Glück eine Uebertreibung. Der kulturhistorische Eingang zu Kapitel IV wäre wahrhaftig auch besser weggeblieben; „an Stelle jener in's Große gehenden religiösen Begeisterung erfasste ein bitterer Fanatismus die Massen und schuf die Judenhegen und die Züge der Geißelbrüder“ lesen wir S. 52; soll damit der Geist des 14. Jahrhunderts gezeichnet sein? und was haben denn Judenhegen und Geißelzüge und bitterer Fanatismus mit dem Ausbau des Münsterchors zu Freiburg zu thun? —

Albrecht Dürer. Sein Leben, Wirken und Glauben von Anton Weber. Mit 11 Abbildungen. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Regensburg, Bustet 1894. 148 S. Preis: 1,20 M.

Eine sehr lehrwerthe Arbeit, die, wenn sie auch nicht auf Vollständigkeit Anspruch macht, Dürers Leben und Charakter richtig zeichnet und unter lichtvollem Hervorheben seiner Hauptwerke, wozu die Abbildungen das Ihrige beitragen, das Wesentliche seines Entwicklungsganges anschaulich schildert. Die Schrift wird besonders denjenigen Dienste leisten, welche in Betreff des Glaubensbekenntnisses unseres Altmeisters sich ein selbstständiges Urtheil bilden möchten.

### Announce.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:  
**Geschichte der christl. Malerei.**

Von Dr. **E. Frank**. Drei Bände (zwei Bände Text und ein Band Bilder). gr. 8°. M. 30; in Original Einband: Leinwand mit Lederrücken und Rothschnitt M. 38. Geb., die Bilder im Text vertheilt, 3 Bände. M. 39.

Erläuterte Anschaffungsweise bietet die eben begonnene **Neue Ausgabe in zehn Lieferungen à M. 3**, wovon die erste Lieferung in jeder Buchhandlung zur Einsicht erhältlich ist. — Die Bilder sind bei dieser Ausgabe im Text vertheilt.

Die „Blätter für literar. Unterhaltung“ (Leipzig 1895, Nr. 29) nennen das Werk „ein Denkmal deutschen Gelehrtenlebens, fesselnd durch klare Form und warme Empfindung für die Sache“.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppeler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Deigel in St. Christina-Ravensburg.

Dr. 12.

1895.

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.

## Ein hochwichtiger Katakombenfund

bildet den Inhalt von Joseph Wilperts neuester, herrlich ausgestatteter Schrift mit dem Titel: *Fractio panis*,<sup>1)</sup> nämlich ein eucharistisches Gemälde, welches seiner Darstellung und seiner Entstehungszeit nach unter allen den ersten Rang einnimmt und von de Rossi bei seinem letzten Katakombenbesuch als die Krone der Ausgrabungen bezeichnet wurde.

In der Katakombe der hl. Priscilla an der Via Salaria Nuova befindet sich eine Grabkapelle von der Form einer einschiffigen Basilika, 6,98 m lang, 2,24 m breit, mit Altarabside und zwei Seitenkapellen, grundlos aber traditionell „Cappella greca“ genannt; ihr ist vorgelegt ein größerer Raum, eine rechteckige Halle, 13,74 m lang, 3,72 m breit und von fünf Kreuzgewölben überspannt; man kann ihn als das Schiff oder als das Atrium der Cappella bezeichnen; hier wie in den anstoßenden Kammern versammelte sich die Gemeinde zum Gottesdienst, während der Raum der Cappella dem Klerus vorbehalten blieb. Atrium und Cappella wurden nach Anweisung der genauen Untersuchung des Verfassers gleichzeitig angelegt, nicht, wie man bisher annahm, das erstere in der Zeit des Friedens, im 4. Jahrhundert, oder etwas später erst hinzugefügt; bei der Anlage wurden Gallerien einer Stein- (nicht Sand-) Grube benützt.

Das Atrium mit seinen Kapellen hat von dem ursprünglichen Bilder Schmuck nur

wenige Reste bewahrt. Dagegen ist der Wilbercyklus der Cappella greca noch fast vollständig erhalten. Schon bisher waren hier sichtbar und dem Archäologen bekannt die Darstellungen des Quellenwunders des Moses, des geheilten Sichtbrüchigen, der Taufe, der drei Jünglinge im Feuerofen, der Magier vor der Gottesmutter, der drei Susannaszenen, des Noe in der Arche. Diese waren auch schon ebirt, mit Ausnahme des Noe, der in unserer Schrift erstmals abgebildet wird. Den stattlichen Cyklus war der Verfasser in der glücklichen Lage, durch neue Aufdeckungen um nicht weniger als vier wichtige Bilder bereichern zu können. Er eröffnet seine Schrift mit einem höchst interessanten Bericht über deren Entdeckung und Bloßlegung; diese war nämlich äußerst schwierig, weil die betreffenden Wandflächen über dem Bogen, welcher über der Hauptabside aufsteigt und dem Bogen, welcher den andern Theil der Kapelle mit den drei Atrien von dem hinteren scheidet, ganz inkrustirt waren mit Schmutz und Stalaktit, welche durch einen Lichtschacht hereingekommen waren. Erst nach deren vorsichtiger und mühevoller Auflösung und Entfernung, theilweise mit Hilfe chemischer Säuren, kamen die Bilder zum Vorschein.

So reihen sich nunmehr, auf großen Tafeln genau reproducirt und von tüchtigem Kommentar begleitet, dem obigen Cyklus weiter ein: ein Daniel als Orans zwischen zwei Löwen, vor einer höchst merkwürdigen Palastarchitektur stehend, Abrahams Opfer, ferner Lazarus als Mumié im Grab und Lazarus als Auferwecker, von seiner Schwester, die ihm die Hand aufs Haupt legt, fremdig begrüßt, endlich als wichtigster Theil des ganzen Cyklus die Brodbrechung. Eine große Doppeltafel gibt uns ein genaues Bild

<sup>1)</sup> *Fractio panis*. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der Cappella greca. Entdeckt und erläutert von Joseph Wilpert. Mit 17 Tafeln und 20 Abbildungen im Text. Freiburg, Herder 1895. Folio XII u. 140 S. Preis 18 M., gebd. 22 M.

von derselben, eine andere Tafel zeigt uns in einer Innenaussicht der Kapelle den Ort, wo es angebracht ist, das Bogenfeld unmittelbar über der Hauptabside und über dem einstigen Altar, dessen Mensa, ein gemauertes Grab, noch aufgefunden wurde. Was stellt nun das Gemälde dar? Auf niedrigem halbrundem Speisesopha sind sechs Personen gelagert, darunter eine weibliche mit herabwallendem Kopfschleier; am rechten Ende des Sophas sitzt ein bärtiger Mann und bricht mit beiden ausgestreckten Händen ein Brod; er ist offenbar der Vorsitzende des Mahles. Vor ihm steht ein Kelch von der Form eines großen Bechers ohne Fuß mit zwei Henkeln, dann zwei Teller mit zwei Fischen und fünf Broden und rechts und links von der Scene links vier, rechts drei bis an den Rand mit Broden gefüllte Körbe.

Daß die zwei Fische, die fünf Brode und die Körbe auf das Wunder der Brodvermehrung anspielen, kann nicht zweifelhaft sein, ebensowenig, daß die ganze Darstellung auf die Eucharistie hinweist. Sowohl aus patristischen Schriften, wie aus altchristlichen Monumenten kann der Verfasser Belege dafür beibringen, daß schon sehr frühe die Brodvermehrung mit der eucharistischen Speisung in symbolischen Zusammenhang gebracht wurde. Für das eucharistische Opfer und Mahl aber war schon nach Ausweis der Apostelgeschichte das Brodbrechen terminus technicus, und der allein bärtige Vorsitzende in unserem Bilde kann niemand anderer sein als der celebrirende Bischof. Das Mahl als eine bloße Agape zu deuten, verbieten die beigelegten Reminiscenzen an die wunderbare Speisung, und die Eigenart und der hohe Werth des Bildes liegt eben in dieser Verschmelzung von symbolischer und realer Darstellung, welche sich gegenseitig durchdringen und erläutern.

Natürlich ist für die nähere Werthbestimmung von größtem Belang die Datirung des Bildes. Sie ist verhältnißmäßig leicht. Daß die Susannascenen in unserer Kapelle spätestens der Mitte des zweiten Jahrhunderts angehören, ist von den Archäologen einstimmig zugestanden; als gleichzeitig wurden angesehen das Quellwunder und theilweise die Darstellung der drei Jünglinge im Feuerofen; die übrigen

bisher bekannten Bilder glaubte man aber einer wesentlich späteren Periode zutheilen zu sollen. Nun erbringt aber Wilpert den Beweis, daß nicht nur alle Theile der Architektur der Cappella greca, sondern auch ihre gesammte Ausschmückung aus ein und derselben Zeit stammen, und daß nur zwei verschiedene Künstler unterschieden werden können. Was daher von den Susannafresken gilt, gilt von allen: der ganze Cyklus und namentlich die Fractio panis stammt aus den ersten Decennien des zweiten Jahrhunderts. Mit den Fischen der Lucinagräfte samt den zwei bekannten Körben, durch deren Geflecht die Glasbecher mit rothem Wein durchschimmern, eröffnet unsere Fractio panis die Reihe der eucharistischen Darstellungen; sie ist die erste vollständig erhaltene reale Darstellung der Eucharistie. Ihr dogmatischer Werth ist von selbst klar; der künstlerische ist hoch anzuschlagen: „Das Bild ist mit Geist und tiefem Verständniß für das Darstellungsobject entworfen; die Composition baut sich in mehreren Gruppen auf, welche in geschickter Weise zu einem einheitlichen Ganzen vereinigt sind; jede Figur ist selbständig behandelt und aufgefaßt; dadurch kam Leben und Abwechslung in die Composition und wurde jene abstoßende Einförmigkeit, die z. B. den Anblick der Mahlszenen in den sogenannten Sakramentskapellen verleidet, glücklich vermieden. Wer ein solches Bild malen konnte, muß als begabter Künstler gelten.“

Eine willkommene Beigabe des Verfassers sind nicht nur die Abschnitte über das Atrium und die Gräber der Cappella, sondern auch der schöne Traktat über die eucharistische Feier zur Zeit des hl. Justinus Martyr, weil nämlich aus dieser Zeit auch unsere Fractio panis stammt, ferner der Ueberblick über sämmtliche Gemälde der Cappella, welcher zeigt, daß sie alle um zwei Brennpunkte sich gruppieren, um Taufe und Eucharistie. Sehr interessant sind auch die praktischen und ikonographischen Folgerungen, welche u. a. auch der Exegete zu gut kommen, sofern die Malereien die Anerkennung des Buches Daniel einschließlich der beiden letzten Kapitel und des Evangeliums Johannis (Auferweckung des Lazarus) als kanonischer

Schriften voraussetzen. Die sämtlichen Darstellungen des obigen Cyklus rücken der Zeit nach je an die erste Stelle; nur von Daniel und Noe existirt ein Bild vom Ende des ersten Jahrhunderts im Hypogäum der Flavier.

Endlich erhöhen noch den Werth dieser schönen Publikation drei Anhänge: Andeutungen der wunderbaren Speisung, ausgewählte Inschriften aus dem Atrium und den angrenzenden Räumen; die Ubergangs-Inschrift. Der letzte ist von hervorragender Bedeutung, indem er gegen Ficker und Harnack siegreich den christlichen Charakter der bekannten Grabinschrift vertheidigt und erstmals genau den Text derselben gibt.

Die werthvolle Schrift, mit der wir die Leser bekannt gemacht haben, wäre schon früher erschienen, hätte nicht ein Brand in der photographischen Anstalt Danesi die fertigen Tafeln sammt den Originalplatten vernichtet. Leider fielen demselben Brande auch zum Opfer die Illustrationen für das Hauptwerk des Verfassers über die altchristlichen Bildwerke. Gleichwohl verspricht er den ersten Band desselben binnen Jahresfrist. Die obige Schrift steigert in hohem Maße das Verlangen und die Erwartung. Prof. Keppeler.

### Die Künstler und Meister,

welche beim Bau des neuen Klosters (der derzeitigen Heilanstalt) in Schussenried thätig waren.

Von Kaplan Ruch in Schussenried.

Bei Aufzählung jener Männer, welche dem in die Zeit von 1750—1763 fallenden Klosterneubau zu Schussenried Kopf und Hand geliehen haben, gebührt der Vorrang dem Schöpfer des Hauses, dem Baumeister Jakob Gmele. Derselbe war damals in dem bloß einige Minuten vom Mutterort Schussenried entfernten Filial Koppertsweiler ansäßig. In seinen Händen lag die Oberleitung vom Beginn der Bauhätigkeit an bis zu deren Eistirung. Gmele muß bei den Schussenrieder Mönchen recht beliebt und angesehen gewesen sein. Lieft man in serethanischen Manuscripten und Chroniken des vorigen Jahrhunderts über ihn, dann findet man ihm meistens den Titel „Herr“ beigelegt. An diesem

Titulaturmodus halten aber die betreffenden Verfasser gewöhnlich nur distinguirten Persönlichkeiten gegenüber fest. Geradezu mit Stolz nennen ihn die Chorherren „unseren Baumeister“. Wenn auch Gmele seiner Zeit nicht mit Stimmeneinhelligkeit, sondern bloß durch die Majorität der Vota zum Bauleiter erwählt worden war, so ist doch später, nachdem er sein Wissen und Können Jahre lang gezeigt hatte, die Hochachtung der Norbertiner gegen ihn eine einmütige gewesen. In Berichten über größere im Reichsstift gehaltene Festmahle und bei Erwähnung der eingeladenen Herrschaften figurirt mehr als einmal unter den Namen der hervorragendsten Teilnehmer derjenige des Architekten Gmele. Auch die Bürgerschaft zollte unserem Meister Anhänglichkeit und Verehrung. Zahlreiche Male wurde er zu Gevatter gebeten.

Die praktische Ausbildung für seinen späteren Beruf als Klosterbaumeister dürfte Gmele bei den ungewöhnlich vielen kirchlichen Restaurationen und Neubauten erhalten haben, welche die beiden baukunstigen Prälaten Didakus Ströbele (1719—1733) und Siard Fricke (1733—1750) anordneten. Namentlich wird wohl der Ersteller der Steinhäuser Wallfahrtskirche Dominikus Zimmermann von Landsberg Einfluß auf unseren Meister gewonnen haben. Uebrigens überragt Gmele durch seine größere Einfachheit und Nüchternheit den von der Sucht nach malerischer Wirkung ganz gesungen genommenen Fopmeister aus Bayern um ein Bedeutendes. Daß jedoch Gmele neben der Praxis auch die Theorie der Architektur nicht vernachlässigte, ist sicher. Der Schreiber dieses ist in den Besitz eines Werkchens gelangt, welches in Gmeles Wohnung vor einigen Jahren aufgefunden wurde und ebendem unserm Meister als Lehrbüchlein in der Baukunst Dienste geleistet hatte. Das Opus führt den Titel: „Des Jacobi Barozzi von Vignola Grundregeln über die fünf Säulen“. Das Werk wurde verlegt bei Weigel in Nürnberg. — Das erste größere selbständige Bauwerk Gmeles ist die Kirche in Muttensweiler, Oberamts Biberach, welche er von 1750 bis 1751 erstellt hat. — Den 11. November 1753 ist in Letztmanng das sog. neue Schloß zum Theil in Rauch aufgegangen. Während des Brandes war keiner der beiden

Grafen Montfort zu Hause gewesen, vielmehr hatte in der kritischen Zeit der eine zu Mülendorf, der andere auf der Schütte (Getreidespeicher) sich aufgehalten. Bloß an Kleidern und Mobilien wurde der Schaden auf 100 000 fl. berechnet, von der Verwüstung des Gebäudes ganz abgesehen. Derjenige Mann nun, welcher das Letztanger Grafenschloß aus Schutt und Asche wieder wie neu erstehen ließ, ist der Schussenrieder Klostererbauer Jakob Emele. Leider hatte er den 2. Dezember 1771 noch keine Bezahlung für seine Dienste erhalten.<sup>1)</sup> — Emele war auch genöthigt, sich in Roppertsweiler ein neues Wohnhaus zu bauen. Den 4. März 1761 Nachts zwei Uhr kam nämlich in dieser Parcellen ein Schwadenfeuer aus, welches fünf Häuser zerstörte, darunter dasjenige des Klosterbaumeisters. So hat denn Emele für sich ein neues zwar kleines, aber äußerst solides Heim errichtet. Dieses Gebäude erhielt als Hauspatronen den hl. Remwald und ist gegenwärtig Eigenthum des Söldners Lanz. Es gewährt einen Ausblick auf die schönste, nämlich auf die nördliche Front des neuen Klosters.<sup>2)</sup> — Was die Honorirung des Architekten beim Klosterbau betrifft, so bekam Emele Sommers, solange die Maurer und Handlanger arbeiteten, täglich einen Gulden an Geld, die Konventsloft dagegen wurde ihm nicht bloß im Sommer, sondern auch im Winter gereicht.<sup>3)</sup> — Das Geschlecht der Emele ist jetzt in der Gemeinde Schussenried ausgestorben. Dasselbe war daselbst auch nicht autochthon, sondern verhältnißmäßig erst spät eingewandert. Der berühmte Baumeister Jakob Emele war nämlich den 13. Juli 1707 in Staßlangen im jetzigen Oberamt Vöhrach geboren. Seine Eltern hießen Matthäus Emele und Maria, geb. Hepp. Verkauft wurde er vom damaligen Staßlanger Pfarrer, dem Schussenrieder Konventualen P. Johannes Vohelius Kupf.<sup>4)</sup> In einem Alter von

22 Jahren heirathete er sich nach Roppertsweiler ein; er ehlichte die den 28. Oktober 1707 geborene und von P. Siard Frick, dem nachmaligen Prälaten, getaufte Maurermeisterstochter Katharina Schwärzler. Einige Quellen legen dieser späteren Baumeisterin mit Unrecht den Vornamen Anna Maria bei. Die Hochzeit fand den 20. November 1729 statt. Das Schussenrieder Trauregister bezeichnet ausdrücklich Staßlangen als den Geburtsort Emeles. Den 11. Mai 1731 entsproßte der ehlichen Verbindung die Tochter Maria Theresia, welche den 27. Januar 1755 einem gewissen Franz Xaver Rief von Wolfartsweiler (Pfarrei Unterschwarzach) angetraut wurde und ihrem Bräutigam 1200 fl. Mitgift ins Haus brachte, aber schon acht Tage nach der Hochzeit wegstarb.<sup>1)</sup> Auch ein Sohn Franz Xaver wurde dem Meister Emele den 4. August 1732 geboren; derselbe gieng aber schon drei Monate nach der Geburt mit Tod ab. Jakob Emele erfreute sich einer vorzüglichen Gesundheit und erreichte ein hohes Alter. Der Abend seines Lebens wurde durch das seltene Glück verschönert, daß er den 21. November 1779 mit seiner Gattin das goldene Ehejubiläum halten konnte. Die Aussegnung des Jubelpaares vollzog der klösterliche Armenvater P. Ulrich Blank, welcher am gleichen Tage das Gedächtniß seiner vor 50 Jahren abgelegten Ordensprofess feierte. Als Trauzengen finden wir den hochedlen Herrn Franz von Frey und eine Ojwalbin Emele von Mülendorf. Die Thatsache, daß der Klosteroberamtmann selbst als Trauzunge fungirte, bekundet das Ansehen und die hohe Stellung Emeles. Der Klosterpfarrer, welcher bei diesem Anlaß den bedeutenden Mann „unseren überaus erfahrenen Baumeister“ nennt, hat im Kirchenbuch die Jubelhochzeit durch drei Notabene markirt. Leider waren nach diesem Feste die Tage des hochverdienten Greises gezählt. Der Erbauer des neuen Schussenrieder Klosters ist nämlich den 8. August 1780 morgens 6 Uhr nach vielen und großen Schmerzen wohl vorbereitet an Wassersucht in Roppertsweiler, das ihm zur zweiten Heimath geworden war, verschieden. Am folgenden Tag (9 Uhr mor-

<sup>1)</sup> Diarium des P. Rothfeler. Seite 186. Der Kürze halber citiren wir diese Quelle in Zukunft mit den Buchstaben D. N.

<sup>2)</sup> Hauschronik. Seite 34.

<sup>3)</sup> Specificatio Aller Bau-Kösten des neuen Klosters, Fischer und Rathaus zc. Seite 7. Diese Quelle citiren wir fortan kurz mit den Buchstaben W. V., d. h. Baukostenverzeichnis.

<sup>4)</sup> Siehe Taufregister der Pfarrei Staßlangen von 1673—1709.

<sup>1)</sup> D. N. Seite 211.

gens) wurde sein Leichnam auf dem Gottesacker bei St. Martin beigesetzt. Die kirchliche Beerdigung nahm P. Adrian Seeger vor.<sup>1)</sup>

Der eventuelle Stellvertreter und nächste Gehilfe des Baumeisters war sein Namensvetter Franz Xaver Emele, welcher in der Schussenrieder Parzelle Kleinwinnaden wohnte. Im Totenbuch der Schussenrieder Pfarre wird ihm der Titel „Palier und Kunstmeister“ gegeben. Dieser Palier F. X. Emele war aus Schwarzach gebürtig. Er heirathete in erster Ehe Katharina Burkhart von Kleinwinnaden (den 19. November 1759) und in zweiter Ehe Maria Anna Döpfenhardt aus Wattenweiler (den 25. April 1774). Bemerkenswerth bleibt, daß dieser Klosterbaupalier dem Architekten schon am vierten Tage nach dessen Ableben im Tode nachgefolgt ist. Den Hingang dieses Paliers notirend bemerkt nämlich der Klosterpfarrer im Verzeichniß der Abgestorbenen: „Den 11. August 1780 folgte der Schüler seinem Meister in der Baukunst in das Jenenseits, nachdem er von vielen Unfällen, Entbehrungen und Leiden heimgeführt worden war.“

Die Oberaufsicht über die Thätigkeit des Klosterbauers war einem Ordensmann, nämlich dem P. Konrad Kayser, anvertraut. Denn unterm 20. Juli 1753 ist dieser Norbertinermönch zum Inspektor über den neuen Ordenshausbau bestimmt worden.<sup>2)</sup> Er bekleidete damals zugleich auch das Amt eines Kornspeicherverwalters (granarius). Im Konventsbuch finden wir seinen Namen erstmals anno 1735 eingetragen, letztmals aber anno 1763. Um dieses ehrenvolle Amt eines Bauinspektors und obersten Ueberwachers der Ausführung des Klosterneubaus hatte sich ein Mann vom Fach, nämlich kein Veringerer als der damals schon betagte Erbauer des nahegelegenen Steinhauser Wallfahrtstempels, Dominikus Zimmermann, beworben. Man fürchtete jedoch, es möchte zwischen den beiden tüchtigen Männern, dem greisen D. Zimmermann von Landsberg und dem noch fast jugendlich rüstigen J. Emele, zu Rivalitäten oder gar Konflikten kommen. Um daher diesen

Meister nicht zu verlegen, wurde jenem die Bitte um Uebertragung der Oberaufsicht über die Bauausführung „in Gnaden abgeschlagen“. <sup>1)</sup> Durch die Ernennung eines kundigen Klosterinsassen zum Bauinspektor, hinter welchem sozusagen der Gesamtwille der Mönche stand, glaubte man das Interesse des Reichsstiftes am besten gewahrt und die Gefahr einer Disharmonie möglichst ferne gerückt. In der That ist die allgemein anerkannte Solidität des Gebäudes ein Zeugnis für die Tüchtigkeit des trefflichen Meisters Emele, aber auch ein Beweis der Umsicht des ehemaligen Klosterbauinspektors P. Konrad Kayser.

Der König unter den Malern, welche sich im neuen Kloster verewigt haben, ist der Meister Franz Georg Herrmann, der Ältere, aus Rempten. Die frühesten ins Ordenshaus gelieferten Arbeiten desselben werden das Plafondbild des ersten Stiegenhauses (die päpstliche Genehmigung der Norbertinerordensgründung) und dasjenige der nächstliegenden kleinen Kuppel (Mariä Heimsuchung) sein. Für diese beiden Gemälde erhielt der Künstler 104 fl. 30 kr. sammt der Distretion (Trinkgeld).<sup>2)</sup> Die Hauptarbeit Herrmanns ist aber sein Cyklus von Malereien an der Decke der Bücherei. Diese Riesleistung, deren erste Hälfte aus dem Jahre 1755, deren zweite Hälfte aber erst aus dem Jahre 1757 stammt, wurde ihm laut Accord mit 1800 fl. bezahlt. Während der Dauer dieser Arbeit bekam er auch sammt seinem Sohne im Reichsstift die Kost. Anno 1756 hat Herrmann an der Bibliothek nichts gearbeitet.<sup>3)</sup> Nachdem er früher bereits eine Abschlagszahlung erhalten hatte, empfing er im Jahre 1757 die noch restirende Summe von 1532 fl. 30 kr. Im März 1756 hatte Herrmann sodann die zwei Blätter der Seitenaltäre für Reichenbach sammt den über denselben anzubringenden beiden kleineren Bildern abgeliefert und dafür 100 fl. eingenommen.<sup>4)</sup> Auch fürs Kloster Ottobeuren hat er Aufträge erledigt.

Das Gemälde im zweiten Treppenhaus

<sup>1)</sup> Siehe die Kirchenbücher der katholischen Pfarrei Schussenried.

<sup>2)</sup> D. N. Seite 181.

<sup>1)</sup> D. N. Seite 347.

<sup>2)</sup> Bk. Seite 15.

<sup>3)</sup> Bk. Seite 18, 24, 29. D. N. Seite 432.

<sup>4)</sup> D. N. Seite 444.

(Uebergabe des Ordenskleides an St. Norbert durch Maria) hat Meister Gottfried Bernhard Götz aus Augsburg für 200 fl. gefertigt. Dieser Künstler hat an anderen Orten sich durch tüchtige Leistungen in der Fassadenmalerei hervorgethan.<sup>1)</sup> Er ist geboren 1708 zu Kloster Welchrod (Mähren) und ließ sich in Augsburg nieder. Karl VII. ernannte ihn zum kaiserlichen Hofmaler.<sup>2)</sup>

Für das Stück in der eimen beim ersten Stiegenhaus befindlichen kleinen Kuppel (Mariä Verkündigung) wurden dem Maler Mesmer aus Saugau 30 fl. gewährt. Um 10 fl. 50 kr. hatte man ihm auch ein großes Tafelbild, die Madonna darstellend, abgenommen.<sup>3)</sup> Etwa 200 Stücke großer und kleiner Malereien wurden von dem Grafen Piccolomini um 330 fl. erworben.<sup>4)</sup> Mesmer vereinnahmte auch für Fassung und Vergoldung der Stuckornamente in der Bibliothek 173 fl. In diese Summe sind 8 fl. 30 kr. inbegriffen, welche er für Verarbeitung eines Bundes Straßburger Goldes eingenommen hatte.<sup>5)</sup>

Dem Maler und Goldfasser Hölz (Hölzle?) von Niedlingen wurden 150 fl. für die zwei Kuppelbilder im Konventsbau und vier Emblemate im weiten Stiegenhaus bezahlt, sowie 100 fl. für das Fassn des Treppenhäuses und Vergoldungen darin. Das Gold hatte er selbst angeschafft. Diesem Meister wurden auch um 24 fl. Malereien abgekauft.<sup>6)</sup> Einem ungenannten Memminger Vergolder wurden Knöpfe zum Vergolden übergeben und jeine Arbeit mit 32 fl. honorirt.<sup>7)</sup>

Maler Manz von Biberach fand namentlich bei der Bibliothekausmalung Verwendung. Er arbeitete im Taglohn und zwar 109½ Tage hindurch; abgefunden wurde er mit 36 kr. täglich. U. a. hatte er auch die Bettstatt im Gastzimmer anzustreichen.<sup>8)</sup> Mit den Aufstreicharbeiten an Kreuzstöcken, Gittern u. s. w. war der Maler Jung aus Aulendorf betraut.<sup>9)</sup>

Von den Stuckatoren, welche am Klosterneubau wirkten, verdient vor allen anderen eine Erwähnung Jakob Schwarzmann aus Feldkirch. Er trat als noch ganz junger, lediger Mann in den Dienst des Reichsstiftes, nachdem er zuvor schon die Stadtpfarrkirche in Pfullendorf und die Kirche des hochadeligen Cisterzienserinnenstiftes Wald mit Gipsornamenten kunstgerecht geziert hatte. Er erhält das Lob eines begabten, soliden Künstlers und vortrefflichen Zeichners, dessen schöne Arbeiten damals allgemeine Anerkennung gefunden haben. Schon im Juli 1754 wurde mit Schwarzmann ein Vertrag abgeschlossen, laut dessen ihm für das Stuckatiren des ersten (westlichen) Halflügels nebst Pavillon (sämmliche Zimmer, Gänge, das Stiegenhaus etc.) 300 fl. zugesichert wurden. Er nahm den Auftrag so energisch in Angriff und Ausführung, daß er im gleichen Monat auf dem oberen Gang die drei ersten Zimmer gegen die Kirche hin (vom Stiegenhaus an gerechnet) vollendete und gegen Schluß des Monats bereits die Arbeiten im Stiegenhaus anfang.<sup>1)</sup> Sein Lehrlinge Kaver Gull bekam täglich 14 Kreuzer; im ganzen verdiente dieser Gehilfe bei der Ausführung des obigen Auftrages 9 fl. 34 kr.<sup>2)</sup> Die Stuckdekorationen des Bibliotheksaales sind ebenfalls größtentheils das Werk Schwarzmanns. Der Auftrag für die Bücherei (die 32 marmornierten Säulen und die Weißarbeit sind eingeschlossen) wurde ihm mit 1050 fl. bezahlt; er hatte übrigens für diese Summe noch drei andere kleine Kommissionen zu besorgen; die Kost erhielt er im Kloster. Weil aber das Reichsstift die Engelfiguren, Brustbilder u. i. w., welche die Gallerie des Saales zu schmücken bestimmt waren, nicht aus Gips herstellen, sondern durch einen Bildhauer aus Holz fertigen ließ, so wurde unserem Stuckator noch eine „Verbesserung“ von 25 fl. verwilligt. Für die Quadratur erhielt Schwarzmann 29 fl. 2 kr.<sup>3)</sup> Im Jahre 1758 sind an Jakob Schwarzmann die drei Gänge und sämmliche Zimmer des Konventsbaues in allen

1) HKB. Seite 36.

2) Siehe „Katholik“ 10. Bd. 1894, Seite 582.

3) HKB. Seite 36.

4) HKB. Seite 36.

5) HKB. Seite 29.

6) HKB. Seite 15 und 48.

7) HKB. Seite 15.

8) HKB. Seite 29 und 54.

9) HKB. Seite 15 und 19.

1) D. N. Seite 417 und HKB. Seite 15.

2) HKB. Seite 15.

3) HKB. Seite 24.

Stoekwerken (von der Bibliothek an gerechnet), ebenso die drei Treppenhäuser, die Kapitälle an der Außenseite dieses Klosterflügels und alle über den Gastzimmern anzubringenden Schilde um 1400 fl. vergeben worden.<sup>1)</sup> Früher schon war mit ihm die Stuckarbeit im Nordflügel (alle Gänge und Zimmer) um 360 fl. veraccorirt worden; für die Kapitälle und Verdachungen hatte er extra 42 fl. bekommen, für das Illuminiren des oberen Abteizimmers aber (im Taglohn) 17 fl. 17 kr. Seiner Künstlerhand war auch anvertraut worden: der untere Gang sammt der Kuppel beim Portal, vom mittleren Stoekwerk der kleine Gang sammt den anstoßenden Zimmern, von der Kuppel bis zum Bogen des Mittelgebäudes, im oberen Geschoß ebenfalls der Gang sammt den beiden (Bücherei-?) Nebenzimmern von der Kuppel bis zur Bibliothek.<sup>2)</sup> Aus dem Gesagten geht hervor, daß die vielen im neuen Kloster vorhandenen und größtentheils noch vorhandenen Ornamente und Figuren aus Gips den ausgezeichneten Feldkircher Meister Jakob Schwarzmann zum Urheber haben.

Zum Stuckaturfach war auch noch thätig Johannes Kneiß, Stuckator aus Wunderkingen; er erhielt für Ausschmückung des Schlafzimmers in der oberen Artei 14 Gulden. Dieser Meister widmete übrigens seine Kraft mehr dem gleichzeitig mit dem Kloster in Soreth erstellten Rathhausbau, dahin lieferte er z. B. 18 Kapitälle der Mauerlisenen.<sup>3)</sup>

Der mehrfach in Diensten des Klosters Schussenried auftretende Stuckator Hans Jörg Lechner hat sich auch an der Fierung des neuen Klosters betheiliget. Daneben wird aus dem Jahre 1758 noch das Engagement eines weiteren ungenannten Stuckarbeiters erwähnt und berichtet, daß derselbe täglich 48 kr. Lohn empfangen habe.<sup>4)</sup>

Als die Fierde und den Direktor der Steinmessen, welche zur Erstellung des Neubaus beigezogen waren, finden wir den Meister Joseph Moosbrugger aus Obermarchthal bezeichnet. Das

schöne Prälatenwappen über dem Hauptportal, welches sein Werk ist, wurde ihm mit fünf Gulden bezahlt. Er fertigte Wasser schläge, Sockel, Kreuzstöcke, Kellerlichter, Vorkamine, steinerne Thüreinfassungen u. s. w. Es wird angegeben, daß einmal 387 fl. 50 kr. 5 hlr. an ihn zur Ausbezahlung gelangt seien. Moosbrugger war es auch, welcher die Fierung der zum Bibliothekboden verwendeten Eichstädter Befesplättchen übernommen hatte.<sup>1)</sup>

Als recht tüchtiger Bild- und Steinhauer bewährte sich sodann Johann Kaspar Nymann, ebenfalls aus Obermarchthal gebürtig. Seiner Hand verdanken wir das Hauptportal. Für die Arbeit an demselben bekam er pro Tag 36 kr., im ganzen 27 fl. 54 kr. und noch 1 fl. 6 kr. Discretion.<sup>2)</sup> Ein Steinhauer aus Meersburg hat u. a. vier Blumenkränze auf das Kapitel gemacht. Endlich beschäftigte der Bau noch den Steinhauer Michael Weiß und den Steinmessen Michael Mangold.<sup>3)</sup> Die Bildhauerarbeit auf die Gallerie des Bibliotheksaales lieferte Johann Baptist Trunk von Meersburg. Es wird berichtet, daß demselben einmal eine Abschlagszahlung im Betrag von 67 fl. 30 kr. geleistet und daß die Produkte seiner Kunstthätigkeit in Meersburg abgeholt worden seien.<sup>4)</sup>

Die Schmiedarbeiten wurden vom damaligen tüchtigen Kloster schmieb Tobias Hartmann in Schussenried besorgt, welcher aus Obereichen bei Stafflangen gebürtig war. Er starb im 67. Lebensjahr den 30. Januar 1771. Im Totenbuch wird ihm eine ungewöhnliche Verunstrenung nachgerühmt. Von seiner Hand stammen die schönen Storb- (Bauch-) Gitter, die Kellerlichtgitter, Fensterstößstangen, runde Stangen, Traghacken, Schließen, Schlaubern, Klammern, Stangen zu Vorkaminen und Ofenböchern, Geschirre zum Stein sprengen und Steinhauen, Steinklammern, Thürangeln, Haken, Ofenfüße zc.<sup>5)</sup> Diesen gewissenhaften und tüchtigen Meister hat leider am 7. April 1752 ein schwerer

<sup>1)</sup> BkV. Seite 37.

<sup>2)</sup> BkV. Seite 24.

<sup>3)</sup> BkV. Seite 15 und 38.

<sup>4)</sup> BkV. Seite 12.

<sup>1)</sup> BkV. Seite 8, 12 und D. N. Seite 416.

<sup>2)</sup> BkV. Seite 11.

<sup>3)</sup> BkV. Seite 25, 27, 45, 53.

<sup>4)</sup> BkV. Seite 38 und 48.

<sup>5)</sup> BkV. Seite 12.

Schlag getroffen. Er wurde nämlich von plötzlicher Geisteskrankheit erfaßt. Aus lauter Sorgen wegen seiner Verpflichtungen für den Klosterneubau soll er sich „hinter-sinn“ haben. In seiner krankhaften Aufregung stoh er am genannten Tag durch das Fenster seiner in der Ziegelhütte befindlichen Wohnstube ins Freie und lief in der Richtung nach Hopfenbach davon. Glücklicher Weise wurde er aber vom P. Küchenmeister eingeholt. Damals und so oft sich sonst noch ähnliche maniakalische Zustände zeigten, wurde ihm zu Ader gelassen. Der referirende Ordensmann versichert, es sei dann dem Klosterschmied, den er einen „trefflichen Meister und Künstler“ nennt, jedesmal gleich wieder besser geworden.<sup>1)</sup> — Die Schreiner-ei-geschäfte lagen größtentheils dem Klosterschreiner Joseph Dangel aus Schussenried ob. Er fertigte z. B. die Journirte Abtheilthüre in den oberen Stock; von ihm sind theilweise jetzt noch an den hervorragenderen Gelassen herrliche Eichenholzthüren zu bewundern; sodann fertigte er ein kunstvolles Brustgetäfer ins Museum, Schränke aller Art ins Vestiarium, eine Menge von Kreuzstöcken u. s. w.<sup>2)</sup> Meister Dangel starb den 4. März 1771 an den Folgen eines hitzigen Fiebers im 69. Lebensjahr. — Als Zimmermeister werden aufgeführt Johannes Fiß von Schussenried, gestorben den 7. Juni 1772 nach mehrjährigem Kranksein in einem Alter von 73 Jahren und Anton Walsfer, Zimmer- und Kunstmeister von Reichenbach, gestorben 1780.<sup>3)</sup> — Zur Herstellung von Dachrinnen, Verdachungen, Wasserrohren zc. war Konrad Ernst, Kupferschmied von Wunderkingen, beigezogen. Für die Tagesarbeit bekam er nebst Kost, Bier und Brod 28 fr. und sein Lehrlinge 5 fr.<sup>4)</sup> — Als Hammer-schmied betheiligte sich am Neubau Joseph Wieder von Schussenried, † 25. Juli 1767. Er wurde kaum 40 Jahre alt. — Als Glaser wird genannt Michael Weingärtner von Schussenried, † den 19. Septbr. 1757. — Als Schlosser sind an-

gemerkt Martin Birker in Schussenried, † 9. Mai 1762 (schwarzes Beschlag, Thürbänder, Schlösser), Konrad Birkle von Wurzach (Fensterbeschlag, Kreuzstücke mit vier Flügeln, er arbeitete besonders ins zweite Stockwerk), Johann ungenannte Schlossermeister aus Zwiefalten, Buchau, Waldsee, Biberach. Der Biberacher Meister hat die Fensterbeschläge in den Bibliotheksaal geliefert, für die 14 größeren Fenster à 3 fl. 30 fr., für die 14 kleineren à 2 fl. 30 fr.<sup>1)</sup> — Töpfererprodukte stammen von dem neuen Hafner von Schussenried. (11 Aufsätze in die neuen Mönchszellen, das Stück zu 6 Gulden, auch zwei ganze Defen in zwei Nebenzimmer zu 27 Gulden.) Da der Name dieses „neuen Hafners“ nicht ausdrücklich angegeben ist, wir auch im Kunstbuch keinen damals loco Schussenried ansässigen Töpfermeister gefunden haben, so wird wohl der in Doppelröweiler wohnhaft gewesene Joseph Dehn gemeint sein, † 10. Jan. 1763, oder dessen Sohn Johann Georg Dehn, † 1773. Erwähnt wird ferner der Hafner Ignaz Grath von Buchau (1 Ofen im Erdgeschosß des Westflügels, sodann ein Auf-satzofen). Das Vertrauen des Reichsstiftes muß aber ganz besonders ein ungenannter Hafnermeister aus Ehingen besessen haben. Er lieferte einen Ofen ins erste Gastzimmer bei der Stiege im mittleren Stock; er setzte drei Defen ins Tafelzimmer, Priorat und Subpriorat, außerdem einen in das ans Tafelzimmer stoßende Geläß, sodann einen Aufsatz nebst Verkleidung ins erste Zimmer des dritten Stockwerkes zunächst der Stiege, weiterhin um 60 fl. einen Ofen ins Zimmer des gnädigen Herrn und für 50 fl. einen solchen in den Saal.<sup>2)</sup> — Als Nagelschmiede waren beschäftigt der Klostersnagler Johannes Ehrst in Schussenried (Halbe und ganze Bretternägel, Aufschlag-, Kartätsch- und Schloßnägel) und Mathias (Vincenz?) Ehrhart von Otterswang.<sup>3)</sup> — Zum Möblieren der Zimmer wurde ein Tapezier sogar aus Konstanz verschrieben.<sup>4)</sup> — Zum Schluß führen wir

<sup>1)</sup> D. N. Seite 324.

<sup>2)</sup> Bkz. Seite 12, 19, 25.

<sup>3)</sup> Siehe das Verzeichniß der aus der 1. Kunst zu Schussenried Gestorbenen.

<sup>4)</sup> Bkz. Seite 11 und 28.

<sup>1)</sup> Bkz. Seite 19, 23, 31.

<sup>2)</sup> Bkz. Seite 25, 48, 54, 62.

<sup>3)</sup> Bkz. Seite 9, 12, 23.

<sup>4)</sup> D. N. Seite 432.



noch die Namen jener Männer an, welche die Tausende und Abertausende von Backsteinen zum Klosterbau geliefert haben. Die Ersten, welche genannt zu werden verdienen, sind die Gebrüder Reiner aus Bayern. Sie hatten die Vornamen Christoph und Johannes, waren leibliche Brüder des damaligen Schussenrieder Chorherrn P. Dominikus Reiner und gebürtig aus Zimentshausen, resp. Muttershofen (ein Dorf herwärts von Augsburg gelegen). Mit diesen beiden Zieglermeistern wurde anno 1750 wegen des Luftbrennens folgender Vertrag abgeschlossen: 1. Die zwei Meister versprechen, bei einem guten trockenen Sommer 5 bis 600 000 Luftsteine zu fertigen und einen Model (Form) in der Länge von 14 Zoll, in der Breite 7 Zoll und in der Dicke  $2\frac{3}{4}$  Zoll zu führen. 2. Hiegegen aber verspricht ihnen das Gotteshaus für jedes Tausend solcher brauchbarer Steine 3 fl. 30 kr. zu bezahlen und 3. verpflichtet es sich, alles notwendige Holz und Sand auf den Platz führen zu lassen, zumal auch den Handwerkszeug (Schaufeln, Hauen, Schubkarren u. s. w.), auch Bretter und Dielen herbeizuschaffen und wenn dergleichen Handwerkszeug unbrauchbar geworden, denselben reparieren zu lassen. 4. Will das Gotteshaus den Platz und Raum für die Ziegelöfen, Hütten und Wohnung auf eigene Kosten herrichten und dann 5. den zwei Meistern, wenn sie hier arbeiten, zu Mittag und Nacht in dem Bauhof den Meistertisch, zum Frühstück aber jedem ein Laibchen Brod angedeihen lassen, sodann auch 6. auf jeden Brand einen Eimer Bier und eine Maß Brauntwein gratis verabsolgen, endlich 7. ihnen die nöthigen Früchte (NB. wenn das Gotteshaus diese, besonders den Roggen, nicht selbst notwendig hat), wie auch das Bier um einen billigen Preis gleichwie anderen Lenten zukommen lassen.<sup>1)</sup> Mitte April 1750 trafen die beiden Zieglermeister Reiner in Schussenried ein; sie hatten über 20 Gehilfen und Knechte, welche unter ihrer Oberraufsicht in vier Abtheilungen nahe bei einander arbeiteten, jede Partie auf einem besondern Raum. Das Terrain war ihnen zu ihren Arbeiten oberhalb des alten Senn-

hofes beim Finsterbachweiher angewiesen worden, wo sie guten und fetten Lehm über genug fanden. Damit sie hinreichenden Platz zum Ausgraben und zur Verarbeitung des Lehmes besäßen, hatte man schon anno 1749 mit dem in nächster Nähe stehenden Wald stark aufgeräumt und dasselbst viel Brennholz geschlagen. Auf diesem neugewählten Ziegelplatz wurde während der Monate April, Mai und Juni ein Wohnhaus für die Ziegler gebaut, sodann auch zwei große Brennöfen und zu jedem derselben ein Ziegelstadel. Die Baulichkeiten waren von Zimmerholz errichtet und mit Platten gedeckt; dieselben wurden der Anfang der jetzigen, gegen Otterswang hin gelegenen Parzelle Luftpütte. Leider hatten die beiden Meister schon zu Beginn ihrer Thätigkeit kein rechttes Glück; denn durch anhaltendes Regenwetter, namentlich durch heftige Platzregen, wurden ihnen viele Tausende neuer, noch im Freien liegender Steine ruiniert. Auch die Gunst des Reichsstiftes lächelte ihnen nicht lange. Man fand ihre Lohnansprüche bald zu hoch gespannt. Daher wurden sie bereits im Martini 1751 aus den Diensten des Klosters entlassen. An ihre Stelle wurden Ziegelwaarenmacher aus Waldsee berufen. Es sind dies die beiden Ziegler Joseph Frey und Christian Martin. Die Waldseer Meister verlangten für das Tausend Ziegelsteine bloß 2 fl. 40 kr. Daneben mußte ihnen zu jedem Brand ein Eimer Bier und drei Laibe Brod bewilligt werden. Wie den früheren Fachgenossen aus Bayern hatte auch ihnen das Kloster das Holz und das nöthige Handwerkszeug zu stellen. Inmmerhin war aber ihre Arbeitsleistung bedeutend billiger als diejenige ihrer Vorgänger. Als Theilhaber trat in das Kontraktverhältniß auch der Schussenrieder Klosterziegler Jakob Fröhlich ein. Er lieferte Mauersteine, Dachplatten, Geschießsteine, Setzplättchen, Hohlziegel u. s. w. Fröhlich, welcher den 28. Juli 1768 starb, hat ein Alter von 68 Jahren erreicht. Seine Wiege stand in der Schweiz, wo er kalvinistisch getauft und erzogen wurde; in einem Alter von 19 Jahren konvertirte er zu Steckach und bewährte sich bis zum Lebensende als einen sittlich-religiös musterhaften Mann.

<sup>1)</sup> B&B. Seite 5.

Obwohl nun durch die Einstellung obiger Meister für den Fortgang des Baues trefflich gesorgt zu sein schien, finden wir dennoch bei P. Panfraz Nothhelfer gerade in Bezug auf die Backsteinbeschaffung eine leise Klage. Er schreibt im August 1752: „Unser neuer Klosterbau wächst immer mehr in die Höhe, allein es wollen die Ziegelsteine ausgehen, obwohl wir so viele Ziegler haben und auf sechs Plätzen (Banken) Steine geschlagen werden. Uebrigens hat man auch noch den Vortheil, daß, wenn Ziegel fehlen, man unterdessen doch an anderen Theilen des Baues die Fundamente in den Grund bringen kann. Dieser Mangel an Ziegelwaaren war verursacht 1. durch ungestümes, lang danerndes Regenwetter, 2. durch eine ansteckende Sucht, welche unter den Zieglern eingedrungen war und etwa 10 oder 12 Mann in das Bett geworfen hatte, 3. weil einige Arbeiter von selbst Abschied genommen hatten.“<sup>1)</sup>

### Gedanken über die moderne Malerei.

(Schluß.)

Jedes in sich begründete Gesetz, das im tiefsten Wesensgrunde der religiösen Kunst wurzelt, ist für die Weiterentwicklung der religiösen Malerei nicht als Hemmniß, sondern als Wohlthat anzusehen, bindet nicht die künstlerische Freiheit, sondern entbindet sie, so wie die enge Nöhre den Wasserstrahl wohl gewaltsam einzwängt, aber nur um ihn zu desto höherem Steigen und freierem Aufwallen zu befähigen.

Die Veuroner Malerschule ist es, welche auf's Neue den Beweis für die Wichtigkeit dieses Satzes durch eine Großthat einbringt. Vor uns liegt ein Prachtband in Querfolio: Aus dem Leben Unserer Lieben Fran. Siebzehn Kunstblätter nach den Originalkartons der Malerschule zu Veuron zu den Wandgemälden der Klosterkirche zu Emaus-Brag. Mit 17 Sonetten von P. Friz Esfer S. J. (Verfasser der „Marienminne“) und einem Vorwort. München Gladbach, Kühlen 1895. Ein hübscher Originaleinband birgt die Bildtafeln, Meisterwerke feinsten Phototypie; zu jedem Bilde gibt ein eigenes Blatt mit Texten aus der hl. Schrift und mit einem stimmungsvollen Sonett den biblischen und poetischen Kommentar. Die frisch und anregend geschriebene Einleitung orientirt über Wesen und Ziele der Veuroner Malerei und zählt als deren Charaktermerkmale auf die Feierlichkeit und Anbe, die Abgemessenheit und Strenge, den Sieg des Geistes über das Fleisch, die erbauliche Tendenz und Wirkung; sie definiert dieselbe mit Zug und Recht als eine durch und durch priesterliche und monumentale Kunst.

Das Verständniß für dieselbe beginnt langsam sich zu klären. Daß die bisherigen landläufigen

<sup>1)</sup> D. N. Seite 247 und 330. BNV. Seite 8 und 13. Schussfeurieder Todtenregister 1750—82.

Urtheile nicht richtig und nicht abschließend sein können, ist doch schon daraus zu ersehen, daß sie zwischen zwei Vorwürfen hin und her schwanken, welche unmöglich beide zutreffen können. Man beschuldigt sie des Ekticismus, der überallher Elemente entlehne und man beschuldigt sie gleichzeitig einer rigorosen Starrheit und einer gegen fremde Einflüsse hermetisch sich abschließenden Selbigenügsamkeit. Das eine schließt doch wohl das andere aus. Es wird die Zeit kommen, wo man einsichtsvoller und gerechter über sie urtheilt. Alsdann wird man vor Allem anerkennen, daß dieselbe eines in vollem Maaße hat, was der modernen Malerei so sehr abgeht, eine umfassende Kenntniß der Entwicklungsgeschichte der Kunst und ihrer klassischen Epochen. Und man wird es ihr hoch anrechnen, daß sie mit ihrem souverän beherrschenden Blick und mit ihrer sicheren Hand aus vergangenen Kunstwelten gerade jene Elemente, Gesetze, Formen herauszulösen verstand, welche von universaler Gültigkeit und bleibendem Werth sind und besonders geeignet, mit christlichem Geist erfüllt zu werden und christlichen Zwecken zu dienen. Und daß sie diese Elemente zu einer geschlossenen Einheit zu verbinden verstand und einem Ekticismus im schlimmen Sinn eben nicht anheimfiel, das wird als Beweis ihrer urreigenen schöpferischen Kraft Anerkennung finden. Die Befürchtung, welche man vielfach hegte und äußerte, daß ihre Formensprache dem hienigen christlichen Volk unverständlich sein und bleiben möchte, ist nach reichlichem Ausweis der Erfahrung völlig grundlos. Diese Malerei wird sofort der Liebling des Volkes, wo sie ihm naht. Mit großer Leichtigkeit und mit Freude lebt und betet das Volk sich in ihre Bilder ein. Ihre Weltsprache ist ihm durchaus verständlich; mit ihren elementaren und monumentalen Urformen, in welchen doch ein so hehres religiöses Leben, ein so unergründlich tiefer Geist und ein so warmes Herz pulst, macht sie viel nachhaltigeren Eindruck auf das Volksgemüth, als die moderne Kunst, welche oft soviel Worte braucht, soviel Umstände macht, so großen Apparat in Bewegung setzt, um im Grunde so wenig zu sagen. Ganz verständnislos stehen ihr nur jene gegenüber, welche auch auf künstlerischem Gebiet absolut kein Gesetz gelten lassen wollen, als das Gesetz eines darwinistischen Evolutionismus, kraft dessen eben je die letzte Entwicklungsphase nothwendig auch die beste sein muß. Sie reden der unbedingten Freiheit der Kunst das Wort, aber eben nur der Freiheit, die sie meinen; im Grunde sind sie so intolerant und freiheitsfeindlich als möglich; nur ihre Richtung, nur ihr Stil soll gelten, jeder andere hat kein Existenzrecht; ihre scheinbare Weitherzigkeit ist Herzverkrümpfung und kleinlicher Pedantismus.

Wer Freiheit für sich will, soll sie auch andern einräumen und auch denen nicht verweigern, welche ein anderes Ideal christlicher Kunst im Herzen tragen und in ernstem, demüthigem Schaffen und Streben zu realisiren suchen. Man sollte meinen, auch wer ein so verdöhntes und scheeles Auge hat, daß er mit dieser Formensprache sich absolut nicht befreunden kann, müßte zum mindesten die geistige Schönheit, den idea-

len Gehalt und die seelische Tiefe dieser Malereien achten und werthen. Wer sich an diesen Formen nicht erfreuen kann, erfreue sich an dem Geist, den sie bergen, an den Blicken, die aus ihnen sprühen, gehe den Lichtspuren höherer Inspirationen nach, welche auf obigen siebzehn Bildern allenthalben zu finden sind. Wie hoch weiß hier der von Meditation und Contemplation getragene künstlerische Geist und Takt die Darstellung der Geburt Mariens über die gewöhnlichen Kindbettscenen in die Sphäre des wahrhaft Religiösen emporzuheben. Wie herzerquickend und vom süßen Duft fremdigen Opfers umwogt ist die Gestalt und das Antlitz des Kindes Maria bei ihrer Darstellung im Tempel. Wie lieblich erust die Feier der Verlobung. Wie wunderbar christlich der Blick des Engels auf die Jungfrau bei der Verkündigung. Wie verständnisvoll und himmlischer Freude voll die Augenwechsprache der beiden heiligen Frauen bei der Heimsuchung. Wie ergreifend und wie reich an Glaubens- und Andachtsgehalt das Weihnachtsgemälde. Wie großartig bei aller Schlichtheit die Huldigung der Könige. Was für unergründliche Geheimnisse fassen sich zusammen in den Gesichtern Simeons, der Mutter und des Kindes bei der Darstellung im Tempel. Kann die Flucht nach Aegypten rührender erzählt werden, als diese vier Gestalten sie erzählen, der sorgenvoll aber gott ergeben voranschreitende Joseph, die auf dem Lastthier sitzende Mutter, welche mit sinnigem sorgsamem Auge den Schlaf des unbeschreiblich lieblichen Kindes bewacht, der Geleitsmann aus der Engelwelt, welcher hinten dreinschreitet und mit einem Wink seiner Hand das Höhenbild von seinem stolzen Piedestal wirft? Auf dem Bild Jesus im Tempel weiß man nicht was mehr zu bewundern ist, der den Lehrberuf anticipirende Knabe, oder die Gruppe der Schriftgelehrten, oder der stummende, fragende, ahnende Blick der Mutter und des Nährvaters. In den Passionsbildern steigert sich die lyrische Kraft in's Dramatische; die Kreuzabnahme athmet Jesule's Geist. Im Pfingstbild ist Antlitz für Antlitz ganz durchflammt vom Feuer des hl. Geistes; der Tod Mariens ist vielleicht noch nie mit solch erhabener Würde geschildert worden, und das Schlußbild der Krönung Mariens ist ein aus Majestät und Anmut zusammengezeichnete Jubelhymnus, der zu den höchsten Triumpfen religiöser Malerei zählt.

Wer für solche geistige und ideale Schönheiten kein Auge mehr hat und mit dem Verdikt: „steif und hart“ sich von diesen Tafeln abwendet, der stellt seinem eigenen Geist und Herzen ein trauriges Armutszeugniß aus. Wir fordern für diese ernsteste Dichtung religiöser Malerei mit allem Nachdruck mindestens daselbe Recht und dieselbe Freiheit, welche heutzutage die freiesten Kichtungen für sich verlangen. Wir sehen das Bestehen und Blühen dieser Malerei als einen wahren Segen für die Zukunft unserer religiösen Kunst an; sie ist das poehende, mahnende, warnende Gewissen, von der Vorsehung unserer Kunst eingesetzt zu einer Zeit, wo sie wahrlich eines Führers und Mentors im höchsten Grade bedarf.

Freiburg i. B.

Paul Kessler.

## Zunftschranken zwischen Steinmetzen und Holzschneidern im späteren Mittelalter.

Von Pfarrer R. A. Busl in Hochberg.

Ueber diesen Gegenstand geben Akten des Ravensburger Stadtarchivs<sup>1)</sup> sehr instruktive Aufschlüsse.

Es war dort im Jahre 1582 zwischen einem Steinmetzen, „der sich des Bildschneidens unterfangen“ und der Schreinerzunft, zu welcher auch die Bildschneider gehörten, eine Irrung entstanden, welche der Rath von Ravensburg entscheiden sollte. Zu diesem Behufe erließ derselbe im März genannten Jahres Auftragen an die Städte Ulm, Kempten, Augsburg und Memmingen, wie diese Sachen von den dortigen Zünften behandelt würden. Die Antworten derselben sind noch erhalten.

1. Der Magistrat von Ulm antwortete den 26. März 1582: Die vernommenen Vorgesetzten der Schreiner und Steinmetzen haben erklärt: Jeder Steinmetz habe, was ihm beliebe, aus Stein zu hauen, Macht und Gewalt; doch soll er sich alles Holzwerks daraus zu schneiden enthalten, wie in gleichem auch die Schreiner alles Steinhauens müßig gehen sollen, es wäre denn, daß einer das Bildhauerhandwerk erlernt, demselben wäre inbennommen, aus Stein und Holz zu hauen oder zu schneiden.

2. Kempten den 27. März 1582. Auf die Anfrage des Rathes zu Ravensburg, ob das Bildschneiden und Hauen eine freie Kunst und ob deswegen jedem, er sei Steinmetz oder anderen Handwerks, erlaubt, oder dem Schreinerhandwerk zuständig sei, antwortet der Magistrat von Kempten: Es sei bei ihrem Gedenken und zur Zeit kein sonderbarer (besonder) Steinmetz (hier) gewesen, wohl aber jetzt noch ein Bildhauer, der nicht bloß Grabsteine gehauen, sondern auch gepflegt, aus Holz die Bilder, Kreuzfige, Hirsch-, Reh- und Menschenköpfe zu schneiden und einzufassen und haben sich die Schreiner dessen bisher sonderlich nicht beladen, noch unterstanden. Allein was sie von Laubwerk und Bildern, ihr selbst Schreinerarbeit damit zu zieren, zu schneiden und aufzuputzen, haben formieren und zubereiten können, das ist ihnen allweg erlaubt und zugelassen worden. Die Schreiner, Bildhauer und andere Meister zeigen auch an, es sei das Holzschneiden und Bildhauen gleichwohl eine freie Kunst, aber die werde Niemanden vergunnt, dann welcher sie ordentlich bei einem Bildhauer erlernt und gebührt mit jedem Handwerksmann, sondern allein den Bildhuern, daneben auch diesen Steinmetzen, welche das Bildhauerhandwerk und also nicht allein das Hauen, sondern auch das Schneiden bei einem Bildhauer recht und ordentlich gelernt. Doch ihres Erachtens, wo kein Bildhauer in einer Stadt, noch ein Steinmetz, welcher bei einem Bildhauer gewesen und also sieben Jahre lang das Hauen und das Schneiden gelernt, nicht wäre, sondern allein ein gemeiner Steinmetz, so nur fünf Jahre das Steinhauen gelernt, daselbst

<sup>1)</sup> Schrank 27a, Faßz. 812a. Der Text der Anfragen und der Entscheidung des Rathes ist nicht mehr vorhanden.

wäre, so möchten nicht allein die Schreiner, sondern auch der Steinmetz solche Arbeit, als Bilder, Kreuzfig, Hirsch-, Nehköpff und andere zu fassen, zu hauen und zu schneiden insgemein gebrauchen und treiben und welcher die beste Arbeit mache, sollte dessen, wie billig, genießen.

3. Augsburg den 7. April 1582. Die vor den Rath gersenen Kunstvorsteher der Künstler und Steinmetzen erklären: Das Vorgeben des Ravensburger Steinmetzen, das Bildschneiden aus Holz sei freie Kunst, sei nicht wahr, er sei dazu nicht befugt, und es sei das in keiner Stadt, auf die er sich berufen, gebräuchlich, daß sich einer eines solchen, weß Handwerk er sei, nuer lernit gebrauchen dürfe, sondern es seien zwei unterschiedliche Handwerke, wie denn der (Augsburger) städtische Werkmeister Simeon Zwizel, Steinmetz, solche beide unterschiedlich hab erlernen müssen. Es werd solches allhin nicht für eine freie Kunst gehalten, sondern gebührt den Schreineren, weil es vom Holz. Wie denn die Schreiner auch nichts vom Stein, sondern vom Holz befugt. Da aber der Steinmetz von Ravensburg das Bildschneiden von Holz auch erlernet, kann ihm daselbe zu treiben nicht verwehrt werden.

4. Memmingen den 20. April 1582. Die vor den Rath gersenen Obleute des Schreinerhandwerks bezegen: Es haben sich hier keine solche Irrungen zugetragen, aber es wurde das Bildschneiden und Hauen im Holz für keine freie Kunst, so ein jeder von irgend einem Handwerk treiben könnte, gehalten, sondern das Bildhauen in Holz und das Steinmetzen sei je ein besonderes Handwerk und hätte jedes seine besondere Lernung. Es hätte hier auch einen Burger, d. J. städtischen Maurerwerkmeister, der das Steinmetzhandwerk auch erlernt und sich gebraucht. Da sich aber derselbe unterstehen wollte, von Holzwerk Bilder, Hirsch-, Nehköpfe oder anderes zu schneiden und einzufassen, so würde es nicht allein der Bildhauer (davon es gleichwohl jetziger Zeit auch nur Einen hier hat), sondern auch das Schreinerhandwerk nicht gefallen; es wäre denn, daß keiner allhier wäre so dergleichen Bilder oder anderes in Holz schneiden und fassen könnte. So würde bei der Oberkeit stehen, ob es den Steinmetzen zu gefallen, wie auch bemelter Steinmetz selbst dafür hält, daß er seines Erachtens nicht befugt, in Holzwerk was zu schneiden und einzufassen.

### Literatur.

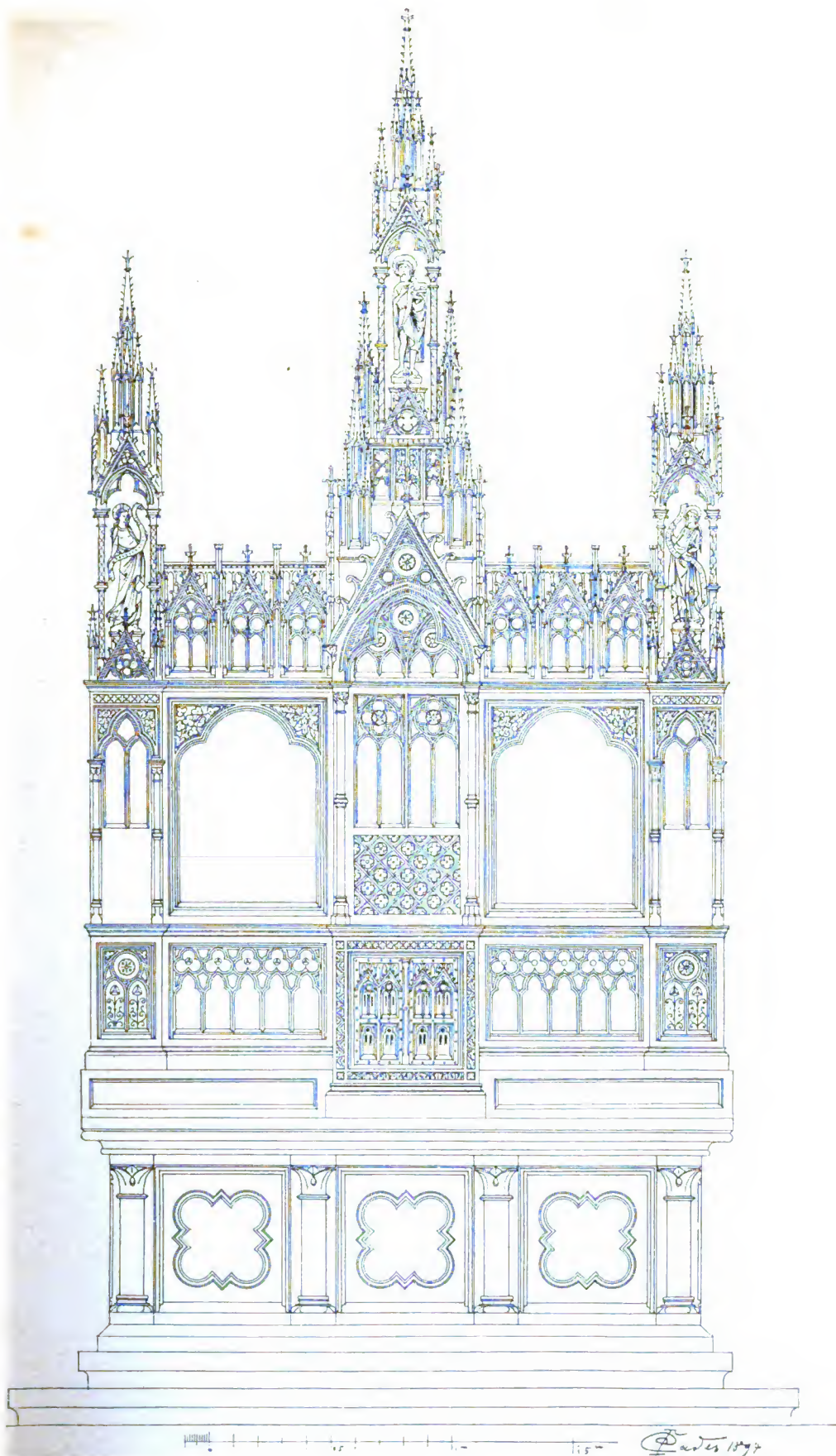
Kunst der Baumeister oder der Schall im begrenzten Raume. Entwickelt von A. Sturmhoevel, Stadtbaurath a. D. Mit 22 Abbildungen im Text. Berlin, Schuster und Nustel 1894. 88 S.

Der Verfasser dieser überaus gründlichen und gediegenen Schrift liest zunächst mit möglichster Klarheit und unter Beziehung der unumgänglichen physikalisch-mathematischen Berechnungen ein auch dem Nichtfachmann verständliches Kolleg über die allgemeine Schall-Lehre und gibt Nachenschaft über die von ihm selbst neu angestellten interessanten Experimente. Es gelingt ihm, für die Schallmessungen ein festes, zahlenmäßiges Fundament zu gewinnen und von diesem aus der praktischen Lösung der hochwichtigen akustischen

Frage näher zu treten. Nach seiner Theorie ist es rein vergeblich, nach bestimmten Raumproportionen zu fahnden, welche an sich schon eine günstige Akustik sichern könnten, da die letztere nur zum Theil von den Dimensionen des Raumes abhängig ist, zum andern Theil von dem Zusammenwirken der von der Beschaffenheit der Wände und anderen Faktoren bestimmten Schallreflexe mit dem direkten Schall. Für Kirche und Kanzel ergeben sich aus diesen Untersuchungen folgende wichtige Resultate. Die Höhe der Gewölbe oder der Decke ist an sich in Folge des dort sich bildenden Nachhalls akustisch bedeutlich. Kräftige, reich profilirte Gewölberippen und Schlußsteine, stark reliefirte Nahnungen und Gliederungen an den Wänden, rauhe Felder sind zu empfehlen. Günstig wirkt ein hinlänglich großer Schalldeckel, der durch eine breite Rückwand mit der Kanzel zu verbinden ist, welche in größeren Kirchen auch besser aus Holz als aus Stein ganz sein soll. Am besten wäre jene Anstellung der Kanzel, welche dem Prediger ein Sprechen in der Längsachse der Kirche ermöglichen würde. Die ebene Lage des Fußbodens und Gestühls gebietet den Standpunkt des Predigers zu erhöhen, was an sich für die Schallverbreitung nicht günstig ist; ein Holzfußboden unter dem Gestühl, Täfelungen an den Wänden und Pfeilern verbessert für die Zuhörer im Schiff die Hörbarkeit. Pfeilerbündel mit runden Profilen sind der Akustik unträglich, breite, viereckige, glatte Pfeiler schädlich. Die der Kanzel gegenüberliegenden Wände sollten gegliedert und gerauht sein. Die Rückwand der Kanzel sollte keine ganz gerade Fläche sein, sondern eher zu einer flachen Nische eingewölbt werden, verkleidet entweder mit Marmor oder mit einer dünnen, hohlen, mit dem Podium eng verbundenen Holztafelung. Die Untersuchungen und Resultate des Verfassers beanspruchen ein energisches Studium und eine gewissenhafte Berücksichtigung aller, die mit dem Kirchenbau zu thun haben.

Beschreibung des Oberamts Cannstatt. Herausgegeben von dem K. Statistischen Landesamt. Stuttgart, Kohlhammer 1895. VII und 732 S.

Mit gleicher Sorgfalt und Pietät, wie die in den letzten Decennien erschienenen neuen württembergischen Oberamtsbeschreibungen, behandelt und registrirt auch die obige alle großen und kleinen Denkmäler und Reste kirchlicher Kunst. Freilich dieser Bezirk gehört zu den kunstärmsten im Lande; das einzige Architekturwerk größeren Stiles, dessen er sich rühmen kann, ist der Chor der protestantischen Hauptkirche in Cannstatt, Albrecht Georgs Werk. Und doch birgt eines seiner Dörfer einen Kunstschatz, der für die Armut der übrigen entschädigt. Das liebliche Dorfkirchen zu St. Veit in Mühlhausen a. N., im Entwurf vielleicht ein Werk des Prager Dombaumeisters Peter von Gmünd, ist eine wahre Schatzkammer alter Architektur, Wand- und Tafelmalerei und Skulptur. Professor Hartmann erstattet hierüber, wie über alles sonst noch an kirchlicher Kunst Erhaltene, genauen Bericht, an dem wir nichts anzusetzen gefunden haben, als daß die Jahrszahl 1886 S. 472 Zeile 6 von oben wohl 1868 zu lesen sein dürfte. —





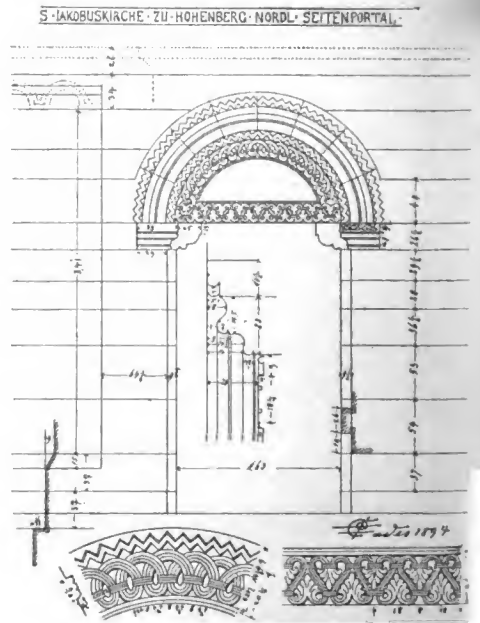
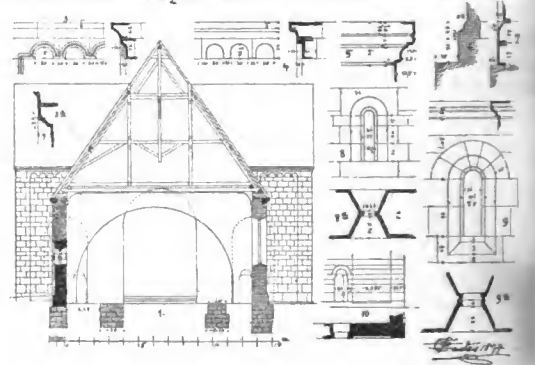
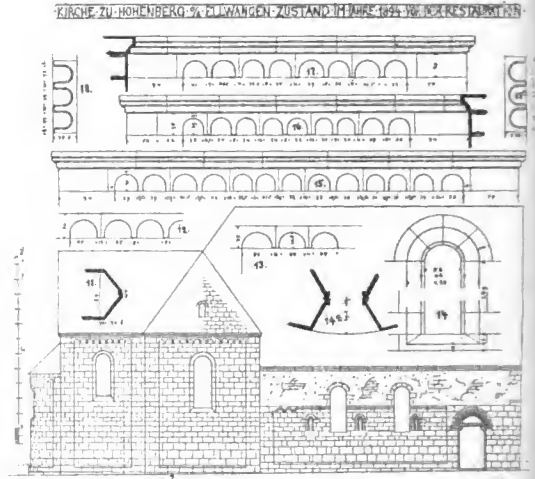
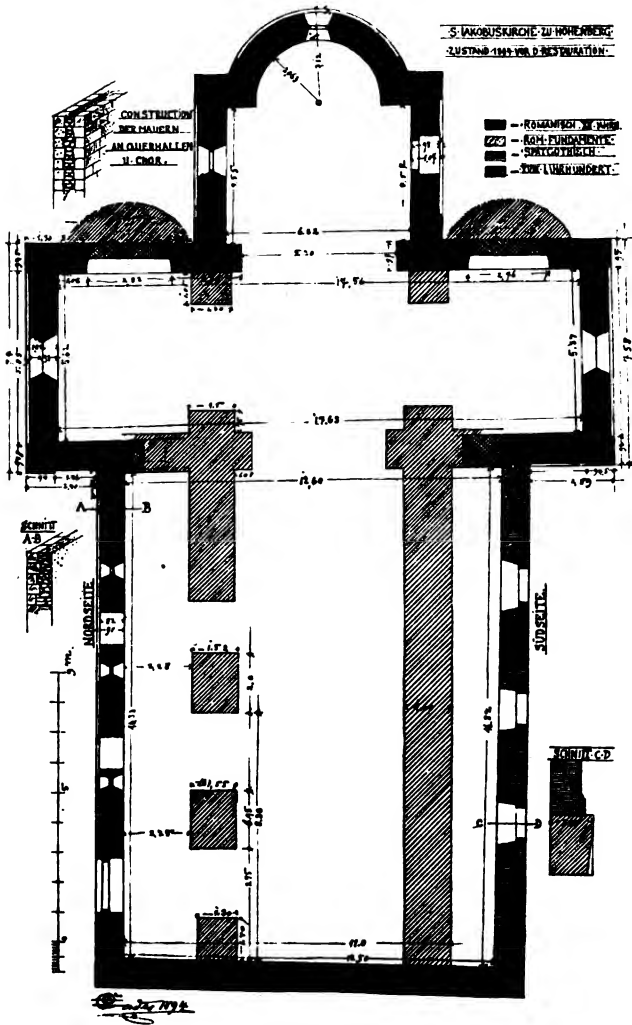


# Archiv 1895. Nr. 5.

## Kirche in Hohenberg.

### A. Vor der Restauration.

Grundriß, Seitenansicht, Portal und arch. Detail.

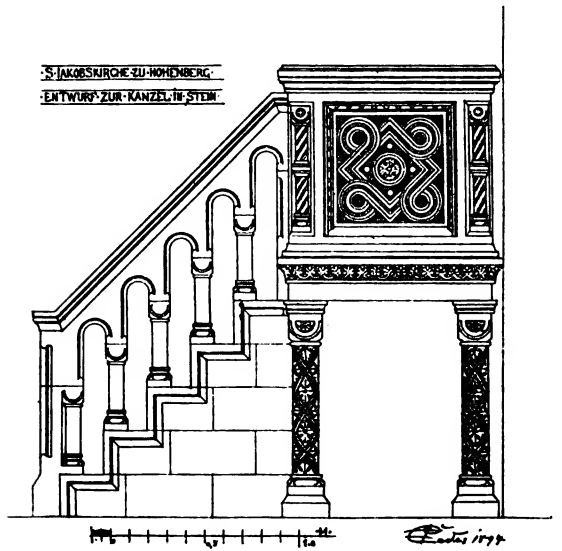
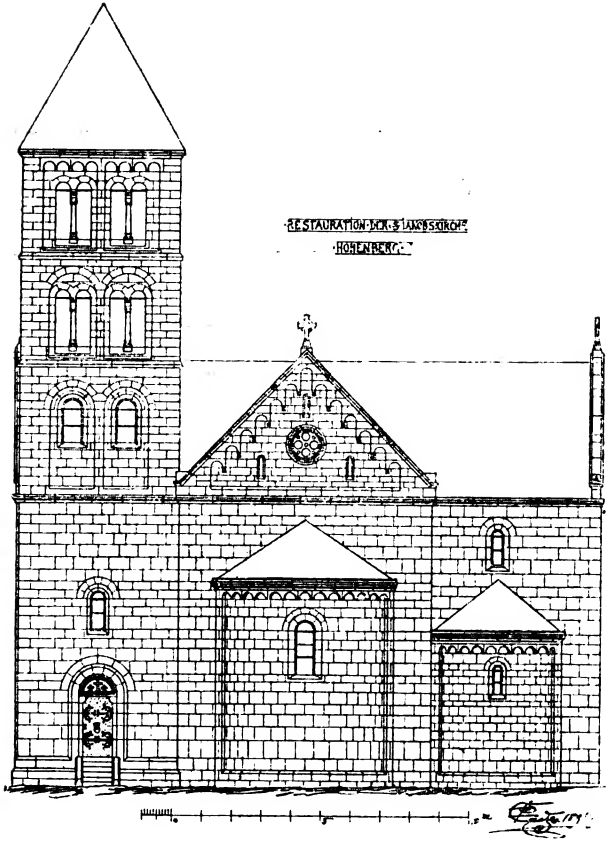
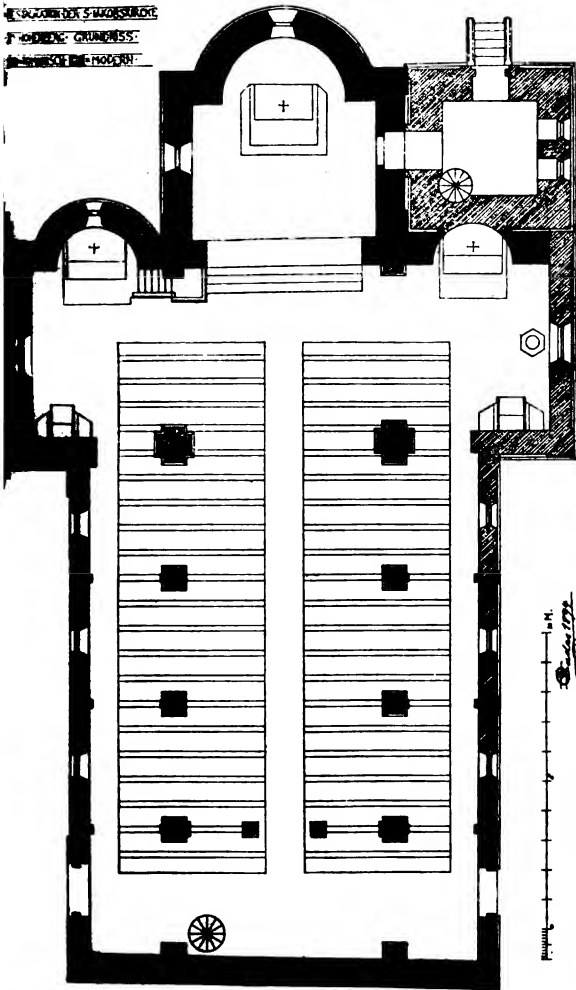




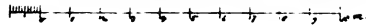
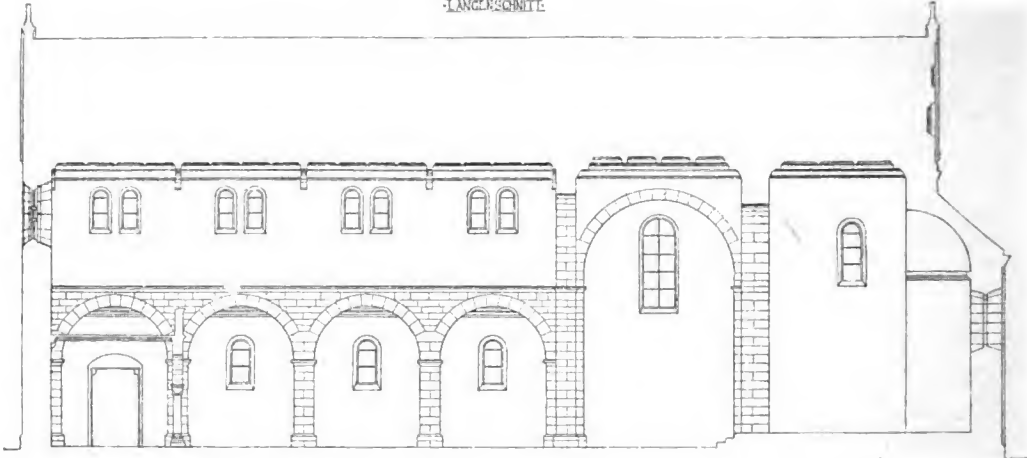
Kirche in Hohenberg.

B. Nach der Restauration

Grundriß, Choranfsicht und neue Steinkanzel.

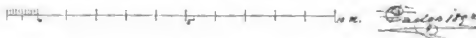
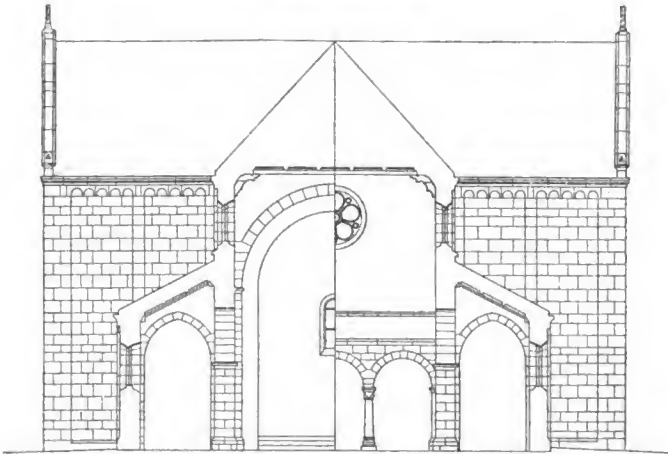


RESTAURATION DER S. JAKOBSKIRCHE ZU HOHENBERG.  
LÄNGENSCHNITT



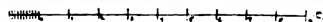
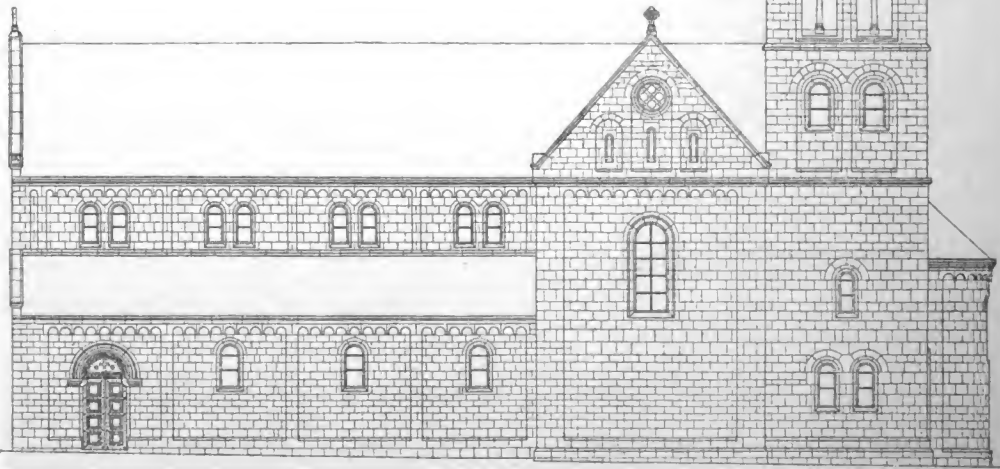
*Ende 1892*

RESTAURATION DER S. JAKOBSKIRCHE  
HOHENBERG. QUERSCHNITT

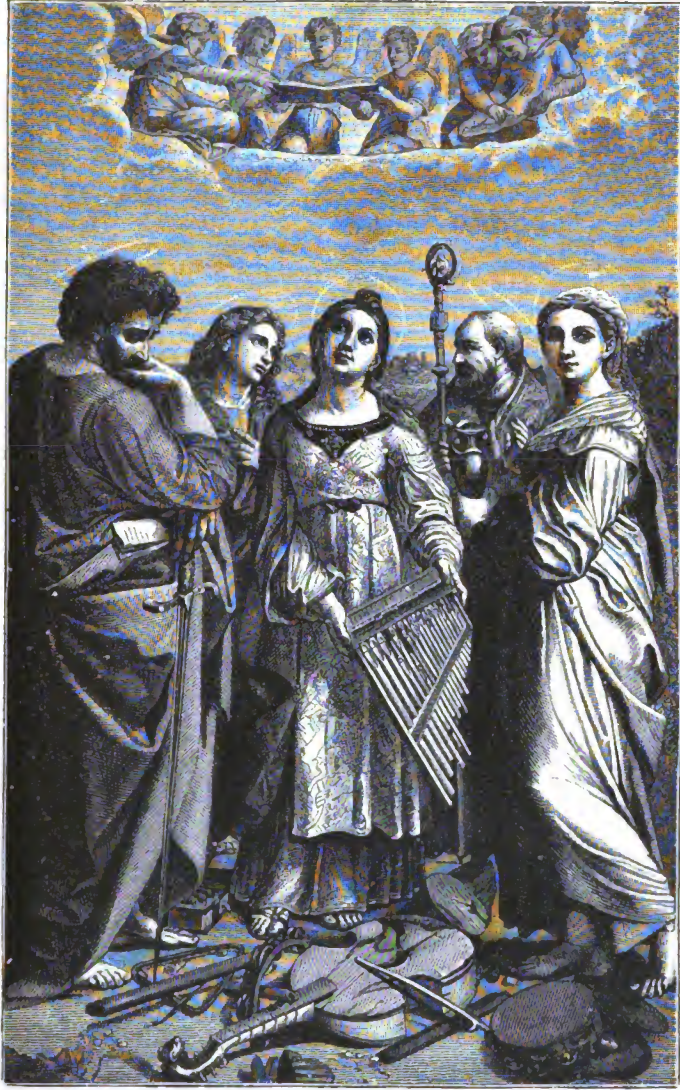


Kirche in Hohenberg.  
Längenschnitt, Querschnitt und  
Seitenansicht.

RESTAURATION DER S. JAKOBSKIRCHE  
HOHENBERG.



*Ende 1892*



Archiv 1895. Nr. 4.

Raphael Cecilia.







**Himmelfahrt Christi,**  
1895. Nn. 7.

Plafondgemälde in der Kirche zu Oberstdorf von E. Vogel.



