

# Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

**Stadtpfarrer Kieppler,**

Sekretär des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.



XIV. Jahrgang.

1896.



**Stuttgart.**

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

Alle Rechte werden vorbehalten.

## Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

		Seite.
Nr. 1.	Alte Wandgemälde zu Ehestetten . . . . .	1
	Zur Baugeschichte der Karthause	
	Güterstein . . . . .	7
	Literatur . . . . .	8
	Annoncen . . . . .	8
Nr. 2.	Künstlerinschriften an Altarwerken	9
	Baugeschichte der Klosterkirche von	
	Schussenried . . . . .	12
	Zur Baugeschichte der Karthause	
	Güterstein . . . . .	19
	Literatur . . . . .	20
	Annoncen . . . . .	20
Nr. 3.	Baugeschichte der Klosterkirche von	
	Schussenried . . . . .	21
	Ein hochberühmter Niederländer in	
	Württemberg . . . . .	29
	Literatur . . . . .	32
	Annoncen . . . . .	32
Nr. 4.	Die neue Kirche in Lauterbach . . . . .	34
	Die kirchliche Kunst in ihren Be-	
	ziehungen zum geistlichen Schau-	
	spiel . . . . .	35
	Mittelalterliche Holzkulpturen aus	
	Schwaben im bayerischen Na-	
	tionalmuseum . . . . .	38
	Eine Notiz zur Baugeschichte von	
	Schussenried . . . . .	39
	Literatur . . . . .	39
	Annoncen . . . . .	40
Nr. 5.	Die Sibyllen in der christlichen	
	Iconographie . . . . .	41
	Das Vereinsbild der hl. Familie . . . . .	43
	Die neue Kirche in Hammingen . . . . .	45
	Ein merkwürdiger Christuskopf in	
	der ehem. Abteikirche zu Gauterive . . . . .	47
	Literatur . . . . .	48
	Annoncen . . . . .	48
Nr. 6.	Das Vereinsbild der hl. Familie . . . . .	49
	Nürnberg's Grabplatten in der	
	Erzbischof's Gnesen-Posen . . . . .	52
	Bemerkung zu den Künstlerin-	
	schriften an Altarwerken . . . . .	54
	Literatur . . . . .	54
	Annoncen . . . . .	56
Nr. 7.	Alte Wandgemälde in der Frauen-	
	kirche zu Memmingen . . . . .	57
	Der Kirchenschatz der Stiftskirche	
	zu Comburg . . . . .	61
	Literatur . . . . .	63
Nr. 8.	Schwäbische Kreuzfigbilder nebst	
	Kreuzfigbetrachtungen . . . . .	65
	Die Wandmalereien in Burgfelden	
	Literatur . . . . .	72
	Literatur . . . . .	76
	Annoncen . . . . .	76
Nr. 9.	Schwäbische Kreuzfigbilder nebst	
	Kreuzfigbetrachtungen . . . . .	77
	Zwei mittelalterliche Kunstwerke im	
	Dome zu Gnesen . . . . .	82
	Literatur . . . . .	83
	Annoncen . . . . .	84
Nr. 10.	Ein Gang durch restaurirte Kirchen	
	Schwäbische Kreuzfigbilder nebst	
	Kreuzfigbetrachtungen . . . . .	91
	Schloß Marienburg in Preußen . . . . .	95
	Annoncen . . . . .	96
Nr. 11.	Die zwei schönsten Thurmmun-	
	stratzen . . . . .	97
	Ein Gang durch restaurirte Kirchen	
	Die christliche Kunst und der Fabrik-	
	betrieb religiöser Kunstwerke . . . . .	101
	Die photographische Aufnahme	
	unserer Kunstalterthümer . . . . .	102
	Wie man im 15. Jahrhundert	
	malte . . . . .	103
	Literatur . . . . .	105
	Annoncen . . . . .	105
Nr. 12.	Raffaels Disputa, Heliogravüre	
	nach dem Keller'schen Stich . . . . .	105
	Grabdenkmäler im Kloster Wib-	
	lingen . . . . .	107
	Kirchthurm und Klosters Glocken zu	
	Schussenried . . . . .	110
	Literatur . . . . .	115
	Annoncen . . . . .	116

## Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- Beißel, Ziesole 63.  
 Bregenz, Gebhardskirche 85.  
 Brigen, Kreuzgang 63.  
 Brüggemann, Hans 56.  
 Burgfelden, Wandmalereien 72.  
 Christus am Kreuze, der erhabenste Gegenstand der Kunst 66. 67. Wie ihn darstellen 66. 68. 69. 93. 94. Verschiedene Auffassungen von demselben 78. 79.  
 Christuskopf, merkwürdiger in Hauterive 47.  
 Comburg, Schatz der Stiftskirche 61.  
 Dezels Ikonographie, II. Bd. 115.  
 Dillingen, Jesuitenkirche 55.  
 Disputa, Raffael's 105.  
 Ehestetten, Wandgemälde 1.  
 Essen, Münstertirche, beschrieben von Göbel 8.  
 Fabrikbetrieb religiöser Kunstwerke 101.  
 Familie, die heilige als Vereinsbild 43. 49.  
 Ziesole von Beißel 63.  
 Freiburger Münsterstudien von Geiges 83.  
 Fugels Gemälde 86. 99.  
 Gang durch restaurierte Kirchen 85. 99.  
 Gebhardskirche in Bregenz 85.  
 Gesichter, schwäbische 81.  
 Gnesen, mittelalterliche Kunstwerke im dortigen Dome 82.  
 Grabdenkmäler in Wiblingen 107.  
 Grabplatten, Nürnberger in der Erzdiözese Gnesen-Posen 52.  
 Güterstein, Rathhause 7. 19.  
 Haarbehandlung an schwäbischen Skulpturen 79.  
 Halberstädter Dom, beschrieben von Hermes 115.  
 Hohenzollerische Kunsttopographie von Zingeler und Laur 20.  
 Holzkulpturen, mittelalterliche, aus Oberschwaben im bayerischen Nationalmuseum 38.  
 Ikonographie von Dezels, II. Bd. 115.  
 Kraus, Geschichte der christlichen Kunst 8. 76.  
 Kreuzigebilder, schwäbische, nebst Kreuzigebetrachtungen 65. 77. 91.  
 Kultur und Kunst in Oberschwaben 104.  
 Kunst- und Alterthumsdenkmale von Paulus 54.  
 Künstlerinschriften an Altarwerken 9. 53.  
 Lauterbach, Kirche 34.  
 Marienburg, Schloß 95.  
 Maßhaltung des Schmerzes, künstlerische, 92.  
 Memmingen, Wandmalereien 57.  
 Niederländer, ein berühmter 29.  
 Paulus, Kunst- und Alterthumsdenkmale 54.  
 Raffael's Disputa 105.  
 Rammingen, Kirche 45.  
 Restaurierte Kirchen 86. 99.  
 Realismus und Idealismus, mit einander versöhnt 66. 69. 91. 92. 95.  
 Schauspiel, geistliches und christliche Kunst 35.  
 Schönheit, leidende 65. 69.  
 Schussenried, Baugeschichte des Klosters 12. 21. 39. — Kirchturm und Klostersglocken 110.  
 Schwäbische Kreuzigebilder 72. 77—80. — Schwäbische Meister des Kreuzigebildes 69. 70.  
 Sibyllen in der christlichen Ikonographie 42.  
 Thurmonstranzen, zwei 97.  
 Tiefenbromm, silberne Nachbildung der dortigen Monstranz 97.  
 Wandmalereien, alte in Ehestetten 1; in Memmingen 57; in Burgfelden 72.  
 Weilderstadt, silberne Nachbildung der dortigen Monstranz 97.

## Kunstbeilagen.

- Nr. 1. Wandgemälde in Ehestetten.  
 Nr. 4. Kirche in Lauterbach, O. Oberndorf.  
 Nr. 5a. Kirche in Rammingen, O. Ulm;  
 b. Altar für die Kirche in Rammingen.  
 Nr. 9. Kreuzigebild in der Stuttgarter Alterthumsammlung (aus dem Blaubeurer Kreuzgang).  
 Nr. 11a. Weilderstädter Monstranz, nachgebildet von Jos. Vallmann in Stuttgart;  
 b. Tiefenbrommer Monstranz, nachgebildet von Bremß-Barain in Trier.  
 Nr. 12a. Raffael's Disputa;  
 b. Grabdenkmäler in Wiblingen.



# 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 Dejel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. I.

1896.

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

## Die alten Wandgemälde im Chore der Pfarrkirche zu Ehestetten (Ob. Mönningen).

Von Pfarrer Dejel.

Der Jahrgang 1894 dieser Zeitschrift hat in Nr. 11 „Nachrichten über in Württemberg gefundene alte Wandmalereien“ gebracht und darunter auch die vom Verfasser dieser Zeilen aufgefundenen Wandgemälde in Ehestetten auf der Abbildung erwähnt. Nachdem nun die Bilder vollständig aufgedeckt und fixirt worden sind, dürfte eine eingehendere Beschreibung derselben wohl am Platze sein. Ehestetten kommt — nach uns von Herrn Pfarrverweser Mayer<sup>1)</sup> in Ehestetten, dessen umsichtiger und ausdauernder Thätigkeit die vollständige Aufdeckung der Bilder und die Restauration des Kirchleins zu danken ist, gütigst zugestellten Notizen — urkundlich zum erstenmal im 12. Jahrhundert vor als »Eseten cum ecclesia«. Beide, Ort und Kirchlein, weist eine päpstliche Urkunde aus dem Jahre 1179 dem Kloster St. Georgen zu. Im 13. Jahrhundert findet man in den Urkunden der Pfalzgrafen von Tübingen häufig Herren von Ehestetten. Im Jahre 1344 erhält Johann von Gundelfingen zwei Höfe zu Ehestetten von Württemberg zu Lehen; 1364 kam es an die „Spaeten“, die Herrn von Späth, welche zu Ehestetten noch jetzt ein Schloß und Rittergut besitzen. Im Jahre 1484 wurde Ehestetten als Filial dem zur Pfarrei erhobenen benachbarten Eglingen zugetheilt. Bei diesem Verhältniß blieb es bis zum Jahre 1878, da es wieder zu einer eigenen Pfarrei erhoben wurde. Die Oberamtsbeschreibung berichtet, daß „im Jahre 1756 in Ehestetten die Kirche zum hl. Nikolaus er-

baut worden“. Daß hier von einem Neubau nicht die Rede sein kann, beweisen gerade die im Jahre 1894 im Chore der Kirche zum Vorschein gekommenen alten Wandgemälde, die sicherlich noch in die frühgothische Periode zurückgehen; daß aber der Chor noch älterer Zeit angehören dürfte, zeigt sein gerabliniger Abschluß, ein zugemauertes romanisches Fenster, sowie zwei gothische bloßgelegte Fenster, von denen das eine in der Ostwand eine Lichtöffnung hat von 2 Meter in der Höhe und 1 Meter in der Breite, das andere in der südlichen Wand eine solche von 1,6 Meter in der Höhe und 37 Centimeter in der Breite. Jedenfalls trug der romanisch-gothische Chor einen offenen, besonderen Dachstuhl, wie sich aus dem Mauerwerk noch erkennen läßt. So dürfte der angebliche Neubau von 1756 wohl nur eine Erweiterung der Kirche nach ihrer Höhe und dekorativen Umgestaltung gewesen sein, woran denn auch noch zwei in die Ostwand des Chores eingelassene Ovalfenster von 1 Meter Lichtweite erinnern. Gegen das Schiff öffnet sich der erhöhte Chor in einem weitgespannten Triumphbogen, zu dessen beiden Seiten ebenfalls noch Reste von alten Malereien zum Vorschein gekommen sind.

Die meisten und besten Bilder sind aber an der östlichen und südlichen Chorwand gefunden worden. Es erschien hier bei der Aufdeckung ein Bilderzyklus aus dem Leben Mariens und der Passion Christi. Die Darstellungen ziehen sich in zwei Reihen an den Wänden hin und ist jede Komposition mit einem breiten schwarzen Rahmen umschlossen. An der östlichen Wand sehen wir in den obern Feldern: Christus am Delberg, Gefangennehmung (gothisches Fenster), Christus vor Pilatus, Dornen-

<sup>1)</sup> Jetzt Pfarrer in Eisingen.

krönung. An der südlichen Wand oben sieht man: die Geißelung und Ecce homo; ein Misericordienbild ist noch über dem andern gotthischen Fensterchen angebracht. An der untern Reihe der Ostwand sind zu erkennen: Noli me tangere (?), Auferstehung (Fenster), Mariä Verkündigung, Maria und Joseph; an der südlichen Wand unten: Mariä Heimsuchung (Fensterchen), Anbetung der Hirten und Weisen; an der Westseite des Triumphbogens ist wahrscheinlich noch die Erscheinung des Engels bei der hl. Anna zu erkennen und an der Nordwand die Beweinung Jesu. Wir hätten also im Ganzen 15 Darstellungen und wollen nun die gut erhaltenen einer eingehenderen Würdigung unterziehen.

1. Christus am Delberg. Wir sehen den Heiland in einer Abtheilung des Gartens Gethsemani knieend, ganz nahe an der geschlossenen Gartenpforte. Seine Hände hat er betend erhoben, sehnsüchtig richtet sich sein Auge nach oben. Faltenreich fließt das violette Obergewand über die in tiefe Trauer versunkene Gestalt. In Bewegung und Miene lesen wir deutlich die Worte: „Mein Vater, wenn es möglich ist, so nimm diesen Kelch hinweg von mir, doch nicht mein, sondern Dein Wille geschehe.“ Während der Meister diese tiefste Ergriffenheit der innersten Seele erkennen läßt, indem sein allwissender Geistesblick ja die ganze Tiefe des Leidens voraussieht, hat die Jünger der Schlaf überfallen. Sie sind etwas rückwärts gestellt und nicht ungeschickt gruppiert; auch sieht man deutlich, wie ihr Gesichtsausdruck je besonders charakterisirt ist. Eine Bereicherung der Scene dadurch, daß man aus der Ferne Judas und seine Schaar heranziehen läßt, sieht man hier nicht, obwohl dieses Motiv auch schon im Mittelalter vorkommt; nur die Bäume des Delberges sind im Hintergrunde angedeutet.

2. Die Gefangennahme Jesu. Die Gefangennehmung Jesu erzählt der Evangelist Matthäus in Verbindung mit dem Verrath des Judas als eine zusammenhängende, fast ununterbrochene Handlung. „Und also gleich zu Jesus herantretend, sprach er (Judas): Sei gegrüßt, Rabbi! Und er küßte ihn. Und Jesus sprach zu ihm: Freund, wozu bist du gekommen?“

Da traten sie herzu und legten Hand an Jesus und nahmen ihn fest“ (Matth. 26, 49. 50). Genau nach diesen Worten sehen wir schon eine der ältesten Darstellungen unseres Gegenstandes gegeben und auch die meisten späteren Bilder treten in dieser Auffassung vor unser Auge. Hier aber bei dem Ghestettener Meister finden wir die Gefangennehmung Jesu bloß für sich allein dargestellt ohne die Scene des Verrathes. Die ziemlich figurenreiche Komposition zeigt als Mittelpunkt den göttlichen Meister: aufrecht und voll Würde steht er da und wird von einem der Schergen, der wie der neben ihm stehende in mittelalterliches Ritterkostüm gekleidet ist, gebunden. Leider, daß das Antlitz des Heilandes zu Grunde gegangen ist; nur noch die Haupthaare sieht man auf die Schultern herabfallen. Links vom Heilande hant Petrus dem bereits zu Boden sinkenden Malchus das Ohr ab und zwar gegenüber der späteren Zeit in noch ziemlich ruhiger Weise. Spätere Darstellungen nämlich, besonders solche der oberdeutschen Schule, bringen vielfach eine große Bewegung in unsere Scene mit allerhand unwürdigen Motiven, besonders widrig ist oft die Epifode des Ohrabhauens gegeben. Die deutschen Passionsbilder wollen offenbar den Kampf zweier Mächte, der Hölle mit dem leidenden Erlöser, widerspiegeln, sie wollen zeigen, wie sich die ganze Wuth der Unterwelt gegen den Gottmenschen richtet. Allein dieses Streben und diese Richtung werden nicht selten auch zur Gefahr, so daß Würde und Heiligkeit der Sache darunter leidet. Das zeigt sich besonders gerade bei den Gefangennehmungsbildern. Da sieht man oft, wie dem Herrn ein Strick um den Hals geworfen und er fortgezerrt wird, wie er an den Haaren gerissen und mit Stricken geschlagen, wie er angespöien, verspottet und verhöhnt wird. Die Scene mit Petrus und Malchus artet oft in der Art aus, daß der Apostel förmlich auf dem Kriegsknecht kniet oder sich gar mit ihm auf dem Boden herumbalgt. Unsere Darstellung ist dem gegenüber eine ganz würdige: die ganze, ziemlich streng symmetrische Komposition offenbart die edle, göttliche Ruhe des Erlösers gegenüber der ihn umgebenden Rotte von Soldaten und

Pharisäern. Nur handhabt Petrus mit solcher Wucht das Schwert, als gälte es, dem Malchus nicht das Ohr abzuhaueu, sondern seinen Kopf zu spalten.

3. Christus vor Pilatus. Auch diese Scene bekundet wieder eine einfache und klare Komposition: Pilatus sitzt auf dem Richterstuhl und erhebt sprechend seine Rechte. Christus steht in majestätischer Haltung da und hat ebenfalls die Rechte redend erhoben. Während so der Heiland eine hochfeierliche Haltung angenommen hat, läßt schon die Bewegung der rechten Hand des Pilatus wie seine ganze Haltung Mangel an Muth und eine gewisse Unsicherheit erkennen. Seitwärts vom Richterstuhl reden zwei Pharisäer als Ankläger lebhaft dem Pilatus zu. Der Kopf des Heilandes ist gut erhalten und von großer Schönheit, während der des vorführenden Soldaten zerstört ist.

4. Die Dornenkrönung ist das letzte Bild in der oberen Reihe der östlichen Wand. Auf einer an der vorderen Seite verhängten, breiten Bank, die auf einem Suppedaneum ruht, thront Christus, das Opferlamm. Seine ganze Gestalt — nur Brust und Hände sind freigelassen — ist von dem Purpurmantel bedeckt, der in ganz trefflich fließenden Draperieen selbst die Füße bis auf den Boden herab bedeckt. Die Hände halten den Nothstab, während zwei Schergen, je ein Knie auf die Bank stützend, zwei gekreuzte Stäbe über das Haupt des Erlösers legen, um so gleichsam mit Hebelkraft die Dornen festzudrücken. Wir sehen hier, wie auch bei dem folgenden Ecce homo-Bild schon, wie das in der späteren mittelalterlichen Kunst ganz besonders prägnant ausgedrückt ist, bei dem Künstler das Bestreben, diese entmenschten Ungeheuer als Widersacher Christi bezüglich ihrer äußeren Erscheinung, ihres körperlichen und geistigen Ausdrucks in den denkbar schärfsten Gegensatz zu der Hauptperson der Komposition, dem geduldig und freiwillig leidenden Heilande, zu bringen. Die Antwort Jesu an Pilatus (Joh. 18, 37): „Du sagst es: ein König bin ich,“ ist zum vollen Ausdruck gekommen, in all seiner Erniedrigung und Schmach ist der Heiland als wahrer König dargestellt. Jeder Zoll ist Majestät an ihm und seine überirdische Ruhe läßt uns mit überzeu-

gender Gewalt empfinden, wie freiwillig seine Leiden sind.

Wir kommen zu der oberen Bildreihe der südlichen Wand und betrachten zuerst:

5. Die Geißelung. Bei dieser sehr einfachen Komposition macht der sonst gut gezeichnete, an die Säule gebundene Körper des Heilandes, wenn man nur die Füße betrachtet, den Eindruck, als hänge er an der Geißelsäule. Allein man sieht deutlich, wie der Zeichner an den Füßen corrigirte, um diese bis an den Boden gelangen zu lassen und so den Heiland als an der Säule stehend darzustellen. Doch war ihm hiefür die Säule zu lange und hätte er die Füße übermäßig gestreckt halten müssen. Wie bei der Dornenkrönung sehen wir auch bei dieser Geißelungsbilde unter der Wucht des Schmerzes und der Schmach doch die Hoheit und Majestät des göttlichen Dulders nicht erdrückt, sondern von einem verklärenden Strahle übergossen. Der Körper ist aufrecht geblieben und das Haupt hat sich etwas geneigt und gegen den linken Schergen gerichtet. Wir sehen nur zwei Peiniger, die eben ihre Rechte zum Schlagen erhoben haben; jede weitere Beigabe fehlt. Es ist also diese Passionscene ebenso einfach als würdig gegeben, werth, auch heute noch nachgezeichnet zu werden.

6. Ecce homo! Die Verpottungscene ist eine der figurenreichsten Darstellungen unseres Cyklus. Im Vordergrund steht Christus der Herr, angethan mit dem Verpottungsmantel und der Dornenkrone; das Noth hat er nicht in Händen, sondern diese sind nach vorne kreuzweise gebunden. Pilatus zerrt ihn, indem er den Purpurmantel mit seiner Linken ergreift, zu sich hin, so daß der Heiland einen Schritt zur Seite macht. Seine Rechte erhebt Pilatus gegen das Volk, indem er die Worte spricht: Ecce homo! und es sind diese Worte im Munde des Pilatus auch der Ausdruck mitleidiger Theilnahme, um die Juden zum Erbarmen und zur Milderung ihres Verlangens nach dem Tode Jesu zu bewegen. Aber den Juden ist das nicht genug; lebhaft sehen wir den Vordersten, den Anführer der jüdischen Motte, der eine jüdische Mütze mit großer Spitze nach oben trägt, beide Hände gestikulirend gegen Pilatus erheben und den Tod am Kreuze fordern. In

den einfachsten Andeutungen versteht es so unser Meister, die tiefsten Charakterzüge zu geben.

Auf der südlichen Wand endigt die Bilderreihe mit einem sogenannten:

7. Misericordienbild, das unmittelbar über dem Spitzbogen des kleinen gothischen Fensters angebracht ist. Man sieht solche Erbärde-Bilder, die, wie auch hier, dem *Ecce homo* in mancher Hinsicht ähnlich, aber nicht mit ihm zu wechseln sind, oft in Verbindung mit den Passionsbildern. Man sieht auf ihnen Christus mit den Wundmalen entweder im Mantel frei, oder am Fuße der Kreuzes, oder in halber Figur im Grabe stehend; hier in Chrestetten hat der Maler statt des Grabes den Bogen des gothischen Fensters benutzt und Christus in halber Figur über demselben erscheinen lassen. Der Künstler wollte mit diesem Bilde gleichsam, wie in einem Compendium, die gesammte Passions- und Todesgeschichte des Heilandes noch einmal zusammenfassen und in einem Bilde darstellen. Es war dies Bild im Mittelalter sehr beliebt.

Die noch fehlenden Passionsbilder an dieser Seite sind sämtlich zerstört und nur noch geringe Reste sind gefunden worden. An der Ostwand dagegen findet sich noch erhalten:

8. Die Auferstehung Christi. Wir sehen hier in diesem Bild, das sich unterhalb der Gefangennehmung am Chorfenster befindet, ganz den gleichen Christustypus wie in dem Misericordienbild. Christus ist mit demselben Mantel bekleidet, der den Leib sichtbar läßt; die Rechte erhebt er segnend und die Linke hält die Auferstehungsfahne. Die beiden Wächter, der eine mit einer Lanze, der andere mit einer Stachelkeule versehen, sind in Schlaf versunken. Den Künstlern des Mittelalters hat bei unserm Gegenstande immer das Hervortreten aus dem Grabe viel Schwierigkeit gemacht; am unbeholfensten zeigen sich besonders jene altdeutschen Darstellungen, in denen Christus gewöhnlich den einen Fuß bereits auf den Rand des Sarkophages setzt, den andern aber noch in der Tiefe des Grabes stehen hat oder den rechten Fuß auf dem Boden außerhalb des Grabes bereits aufstellt, während der Linke noch im Grabe steht.

Unser Künstler hat beides vermieden: er läßt beide Füße innerhalb des Grabes und stellt Christus in demselben schreitend dar, gleichsam als wolle er aufschwebend sich erheben.

In der unteren Abtheilung der Ostwand, links vom Chorfenster, beginnen die Scenen aus dem Leben Mariens und ist als erste sichtbar:

9. Mariä Verkündigung. Wir sehen die heilige Jungfrau auf einem Betschemel knien vor einem aufgeschlagenen Buche, unter dem ein Tuch ausgebreitet ist; voll Ueberraschung breitet sie ihre Hände aus und richtet ihr Angesicht dem erscheinenden Engel entgegen. Dieser nimmt eine feierliche Stellung an, erhebt sprechend die Rechte und in seiner Linken trägt er ein großes Spruchband. Die ganze Komposition ist sehr einfach gehalten und der Künstler beabsichtigte offenbar, die Verkündigung mehr als Mysterium denn als historische Begebenheit darzustellen. Deshalb beschränkte sich seine Wiedergabe des Gegenstandes mit Beiseitelassung aller untergeordneten Dinge nur auf die zwei Personen, Maria und den Engel. Er wollte in der Verkündigung einen Theil des Erlösungswerkes, also den Anfang desselben, darstellen und dieser Darstellung also einen spezifisch christologischen Charakter geben, daher die einfache, alle Nebenumstände fern lassende Auffassung, die sich mit dem einfachen Berichte des heiligen Lukas ohne Herbeiziehung der legendarijchen Nachrichten begnügt. Ikonographisch eigenthümlich ist, wie der Maler die Incarnation bildlich anzudeuten sucht: außerdem daß, wie im Mittelalter oft geschieht, in den überschattenden Strahlen vom himmlischen Vater herab ein Heilandskeuschen mit Blitzesfahne fährt, sieht man noch über diesem Kinde ein kleines Kreuz und darüber die Taube. Das Bild des himmlischen Vaters fehlt zwar, ist aber offenbar durch die Wolken und durch das aus denselben bis zur heiligen Jungfrau herabreichende große Spruchband ersetzt. Wir hätten also auch in diesem Verkündigungsbilde noch ein anderes, höchstes Geheimniß zu erkennen, nämlich die thatjächliche Offenbarung der Trinität.

Zwischen dieser Darstellung von Mariä

Berkündigung und der folgenden von Mariä Heimsuchung ist ein Bild eingeschoben, das bisher noch keine sichere Erklärung gefunden hat. „Endlich eine schwer zu deutende Gruppe (heißt es im Archiv 1894, Seite 98): eine sitzende Frauengestalt, vor welcher eine männliche mit lebhaftem Gestus kniet oder steht; vielleicht Elisabeth und Zacharias, oder Maria und Joseph.“ Wir haben aber in der Darstellung nichts anderes zu erkennen als:

10. Maria und Joseph und zwar nach der Stelle bei Matthäus 1, 19: „Joseph aber, ihr Mann, weil er gerecht war und sie nicht in üblen Ruf bringen wollte, gedachte sie heimlich zu entlassen“. Das Bild ist nur am unrichtigen Plage eingeschoben, da es der Reihenfolge nach erst auf Mariä Heimsuchung folgen sollte, ein Verfahren, das wir ja auch schon bei obigen Darstellungen aus der Passion gefunden. Der heilige Joseph, der neben der heiligen Jungfrau auf einer Bank sitzt, erhebt sprechend seine Rechte, während seine Linke eine abweisende Handbewegung macht. Die heilige Jungfrau, deren Zustand deutlich wahrzunehmen ist, macht nur mit der Linken einen schwachen Nebegestus, wie jemand, der sagen wollte: „bedenke, was du sagst oder thun willst“! Darin, daß wir es auch hier mit einer solchen Darstellung zu thun haben, bestärken mich die neu aufgedeckten, mittelalterlichen Wandgemälde in der (protestantischen) Frauenkirche zu Memmingen. Hier ist das Sujet richtig zwischen den Darstellungen von Mariä Heimsuchung und der Geburt Christi eingeschoben. Gerade so wie in Egestetten sitzt auch hier die hl. Jungfrau auf einer Bank und macht den gleichen Nebegestus mit der Linken; das Obergewand ist ihr, gleichsam wie im Schrecken, entfallen. Der heilige Joseph aber ist hier stehen von der Bank aufgestanden und im Fortgehen begriffen; er hält einen Stock in der Rechten und trägt einen Bündel auf dem Rücken, ist also wie reisefertig. Aber wie er sich eben aufmacht und schon fortgehen will, erscheint bereits der Engel in gelbem Gewande und mit rothen Flügeln, sowie mit einem Spruchbande versehen und giebt ihm Aufklärung.

Der Memminger Meister hat also auch noch den folgenden Vers, Matth. 1, 20, in seine Darstellung aufgenommen: „Als er aber mit diesem Gedanken umging, siehe, da erschien ihm der Engel des Herrn im Schlafe und sprach: „Joseph, Sohn Davids, fürchte Dich nicht, Maria, Dein Weib, zu Dir zu nehmen; denn was in ihr erzeugt worden, das ist vom heiligen Geist.“

11. Mariä Heimsuchung. Diese Darstellung nimmt in der unteren Reihe der östlichen Wand den gleich großen Raum ein, wie in der obern die Geißelung und das Ecce homo-Bild und ist am vorzüglichsten erhalten. Wir sehen die Komposition noch nach der ältern abendländischen Auffassung gegeben, wonach die heiligen Frauen allein ohne Begleitung oder zuschauende Personen sich begegnen und umarmen. Die ältere Kunst wollte uns so dieses Bild nicht nur als eine historische Erscheinung aus dem Leben Mariens, sondern auch als ein Mysterium der Liebe, als Typus aller heiligen Freundschaften geben.

Es folgt nun ein kleineres, gothisches Fenster, das in der unteren Hälfte Figuren, in der obern Blumenornamente enthält. Die Bilder stellen zwei Ordenspersonen dar, wahrscheinlich die hl. Scholastika und den hl. Benedikt. Rechts von diesem Fenster folgte die Anbetung der Hirten und Weisen, die aber, wie die früher weiter noch folgenden Darstellungen, fast ganz zerstört sind, so daß dieser Theil der Wand wieder überfüllt werden mußte. Nur die Figur der hl. Jungfrau wurde belassen, da sie einen gut gezeichneten Kopf aufweist.

12. An der westlichen Seite des Triumphbogens ist in der untern Reihe eine Scene zum Vorschein gekommen, die wahrscheinlich die Vision der hl. Mutter Anna darstellt. Wir sehen ein edles Frauenantlitz, das seine Augen zu einer Erscheinung emporhebt. Mit der linken Hand hält die Gestalt ein auf den Knien liegendes aufgeschlagenes Buch, die Rechte legt sie auf die Brust. Ein die Scene erklärendes Spruchband, das oben über das Ganze ausgebreitet ist, konnte bisher nicht enträthelt werden.

13. Die Beweinung Christi ist das einzige Bild, das noch an der Nord-

wand erhalten ist, aber auch nur fragmentarisch. Man sieht nur noch eine anmutige Frauengestalt mit Kopftuch, welche die Arme ausbreitet, während eine männliche Gestalt kummervoll mit der linken Hand das Haupt stützt. Beider Augen sind auf eine Stelle gerichtet, die zerstört ist, aber offenbar den Leichnam Christi enthalten hat.

Zur künstlerisch-technischen, sowie kunsthistorischen Würdigung der Bilder führen wir nach Angabe des Herrn Malers Haaga, der die Bilder gereinigt und Copien davon gefertigt, folgendes an: Der Malgrund ist an vielen Stellen ganz uneben, was den Künstler aber nicht hinderte, flotte Pinselstriche zu führen. Die Zeichnungen sind frei auf die Wand contourirt mit einem Rötel (*terra bozulli*). Dann und wann, z. B. an den Füßen Christi bei der Geißelung kommen Korrekturen vor. An Farben sind noch vorhanden: violett, hauptsächlich für das Gewand des Heilandes; roth, für Landschaften verwendet; gelb, stellvertretend für Gold; man sieht letzteres nur noch am Kreuzesnimbus; dunkelrothbraun, mehrfach als Hintergrund benützt. Die gelbe, blaue und zimmerrothe Farbe ist meist oxydirt d. h. schwarz geworden. Ganz schwarz sind auch die Umrahmungen der Bilder, die früher wohl blau waren; am öftesten erscheint die weiße Farbe des Malgrundes.

Die Zeichnungen (wohl in Tempera) sind fließend mit weichen Conturen ausgeführt: mit wenigen Strichen erzielte der Meister eine oft erstaunliche Wirkung; man beachte diesbezüglich z. B. nur die heilige Jungfrau bei der Heimsuchung. Die Figuren selbst sind sehr schlank, tragen kleine, ovale Köpfe und es zeigt sich vielfach das spize kleine Kinn. Die Hände sind länglich, die Schultern schmal und in langen, linearen Falten fällt meist das Gewand herab, zeigt aber vielfach auch eine weiche, großartige Draperie. Die Gesichtszüge sind fast alle weich und anmutig; Ernst und Würde, besonders auf denen des leidenden Heilandes, lagert sich auf ihnen; selbst die Kriegsknechte tragen eine mehr ruhige Haltung zur Schau und zeigen nichts von dem oft übermäßig rohen Wesen der spätern mittelalterlichen Bilder. Die Nebenpersonen treten meistens im

Kostüme der Zeit als Rittergestalten mit langen Schnabelschuhen, Beinshienen u. s. w. auf; doch ist das Judenvolk wieder besonders gekennzeichnet, wie z. B. bei dem *Ecce homo*-Bild.

Der Hintergrund der Bilder hat zumeist landschaftliche Motive, Berge mit pilzartig gestalteten Bäumen; oft sieht man auch bloß sternbesäten Goldgrund. Von eigentlicher Perspektive ist noch wenig wahrzunehmen: in figurenreichen Darstellungen sind die einzelnen Gestalten eng an einander gestellt, Berge und Bäume erscheinen in unmittelbarer Nähe. In der Komposition dagegen waltet Symmetrie, indem die Hauptfiguren meist zweckmäßig und hervorgehoben aufgestellt sind; auch die Gesichtsausdrücke findet man schon theilweise individualisirt.

So stehen wir denn vor einem Gemäldecyclus, der sicherlich noch der Frühgothik zugetheilt werden darf, vielleicht dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts. Welche Künstlerhand die Kompositionen entworfen, wird wohl nie ans Tageslicht mehr kommen. Die knappe und doch anschauliche, von heiligem Ernste getragene Darstellung läßt auf einen Meister schließen, der die Kölner Schule gekannt haben mag. Das röthliche Haar mancher Gestalten verräth wenigstens den Typus dieser Schule. Mehr als wahrscheinlich stammen die Bilder von einem Mönche und es weisen vielleicht die heilige Scholastika und der heilige Benedikt in den gothischen Fenstern auf einen Benediktiner hin. Auf das oben angegebene Alter der Gemälde dürften auch zwei über dem Fenster der östlichen Chorwand angebrachte, an einander angelehnte Wappenschilder weisen, wovon der eine zweigetheilt ist mit überdeckigen Linienmustern, der andere drei Schüsseln (?) im Felde trägt: Das Wappen der Herren von Späth (?). Der Helmschmuck, der erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts als das in das Auge fallende Hauptstück in das Wappen aufgenommen wurde (cfr. Dr. Leist, Urkundenlehre Seite 295), fehlt, was zur Annahme berechtigt, daß die Bilder noch im 13. Jahrhundert entstanden sein mögen.

Schließlich bemerken wir, daß von Herrn Kunstmaler Haaga in Stuttgart ergänzteleinwandcopien gefertigt wurden, die auf

beweglichen Holzrahmen über den Originalen befestigt sind. Sie sind in der Weise angebracht, daß sie an dem neuen Hochaltar sich wie Altarflügel ausnehmen und so der restaurirten Pfarrkirche zu einem weiteren Schmucke dienen.

### Zur Baugeschichte der Karthause Güterstein.

Von Theodor Schön.

Die einzige Niederlassung des Karthäuserordens im Gebiete des jetzigen Königreichs Württemberg ist der inmitten prächtiger Wälder gelegene Güterstein bei Urach.

Schon frühzeitig zog die friedliche, ruhige Stätte mönchische Ansiedler an. 1254 wurde dort ein Cistercienserkloster erbaut, das jedoch nur dem Erbauer, Graf Berthold von Urach und zweien Mönchen Obdach gewährte, demnach sehr klein war. Schon 1264 gieng dies Kloster wieder ein und nur eine Marienkirche bestand in Güterstein fort. Erst um 1350 wurde wieder in Güterstein eine Pfarrei des Benediktinerklosters Zwiefalten errichtet. Zu diesem Zwecke hatte Abt Ulrich von Zwiefalten (1332—1344) das ehemalige Cistercienserkloster so umgebaut und so vergrößert, daß sechs Mönche es bewohnen konnten. Im Jahre 1439 wurde Johann Güterstein den Karthäusern eingeräumt. Dieselben fanden dort außer dem Kloster eine Kapelle und einen Glockenturm vor. Ersteres enthielt ein Refektorium und Zellen. Es wurde zunächst für den Prior eine Wohnung, sowie die für zwölf Mönche nöthigen Räume geschaffen.

Was nun zunächst die Kapelle betrifft, so enthielt dieselbe nach einer Urkunde vom 23. Juli 1402 einen der Dreifaltigkeit, der Jungfrau Maria, St. Sebastian und St. Brigitta geweihten Altar. Einen St. Georgsaltar hatte einer Urkunde vom 20. April 1412 zufolge Dietrich Speth, Burgherr zu Urach, gestiftet.

Bald sollte die Karthause Güterstein werthvolle Heiligthümer und Kirchenschmuck erhalten.

Am 12. März 1467 schenkte Erzherzogin Mechtild, die Gattin Erzherzogs Albrecht von Oesterreich und Mutter Graf Eberhards von Württemberg, derselben:

- 1. ein cösilich Varmherzigkeit<sup>1)</sup> von Gold und Silber gemacht, mit edlem Gestein und Berlin<sup>2)</sup> gefast, 1000 Gulden wert.
- 2. ein ganz gulden Crucifin in einem silbrin, vergulden Fuszlin mit edlem Gestain.
- 3. die Verkündung unser sieben Frauen in einem Tabernackel von lutrem Gold gemacht.
- 4. ein ganz guldin Tafel, darin geschmelz(t) die Verkündung unser sieben Frauen.
- 5. einen cösilichen Tabernackel von Silber, ubergult, mit einem silbrin Marterbild, an das Pailtum Sant Jannarii gebunden, von Dobleten<sup>3)</sup> gefast, by 100 Gulden wert.

<sup>1)</sup> = Pietà (Mutter Gottes mit dem Leichnam Christi).  
<sup>2)</sup> = Perlen.

- 6. Sant Endres-Bild von Silber gemacht und ubergult, mit Dobleten<sup>3)</sup> gefast.
- 7. Zway cösiliche silbrin Cruz, ganz vergult.
- 8. dry silbrin Monstranz und vergult.
- 9. vier Becher von Cristall.
- 10. ein barillin<sup>4)</sup> Köpflin beschlagen und uff dem Sidlin<sup>5)</sup> ein Saffir.
- 11. silbrin Tafel und vergult.
- 12. zway vergulstin silberin Lädlin.
- 13. Zway barillin Kentlin,<sup>6)</sup> mit Silber beschlagen und vergult fur den Altar.
- 14. zway barillin Kentlin beschlagen.
- 15. dry Höpfer der ainlufftufend Mäg.
- 16. zway silbrin Tulbet.<sup>7)</sup>
- 17. zway silbrin Kerzstal<sup>8)</sup> und zwo hubich Kerzen daruff.
- 18. ein hubischen Engel von Holz und ubergult mit einer silbrin Tafel ubergult.

Doch bedingte sich Mechtild aus, daß die Karthäuser diese Geschenke unverfehrt und unverändert in ihrem Gotteshaus in Ehren behalten sollten und nie verkaufen oder versehen, widrigenfalls sie die noch vorhandenen ihrem Sohn, Graf Eberhard und dessen Erben ausständigigen, die veränderten ihm aber ersetzen sollten.

Der wachsende Wohlstand der Karthause, die vor allem am edlen Hause Württemberg die großmüthigsten Gönner besaß, war jedenfalls Veranlassung, daß Prior Albrecht Hummel (1485—1490) zum Neubau einer Klosterkirche schritt. Zu Meister Peter von Koblenz fand er einen tüchtigen Baumeister. Am 17. Juli 1486 wurde durch Daniel, den Konstanzer Bisar, die neue Kirche geweiht. Vom Meister Johannes, Bildhauer von Ulm (wohl dem 1480—88 thätigen Hans Felsenber), kaufte die Karthause ein Tafelgemälde, das seinen Platz im Chor der neuen Kirche erhielt.

Schon früher war gänzlich erneuert worden, wie ein Bewohner des Klosters sich ausdrückt, „nostra Galilea“ (d. h. die Wohnung der Mönche auf Erden im Gegenjag zum himmlischen Jerusalem) und 1479 hatten sich freigebige Hände aufgethan, um dasselbe mit Fenstern zu versehen.

Unter der neuen Kirche befand sich die Gruft der Herren von Württemberg. In ihr ruhten Graf Ludwig I. († 1450), seine Gattin Mechtild († 1482), seine Söhne Ludwig II. († 1457) und Andreas († 1443), Anna († 1550), die Tochter Herzog Ulrichs, ferner Freiherr Ludwig (Württemberg) von Greiffenstein († 1495) und der württembergische Kanzler Gregor Lamparter von Greiffenstein († 1523). Auch andere Wohlthäter des Klosters erhielten ein Grab in der Kirche.

Auch wurde gebaut „unten vor dem Felsen“ eine Kapelle, welche dienen und warten sollte den Priestern, zu welchem Bau sich am 13. März

<sup>3)</sup> = Doubles, alte französische Silbermünze.  
<sup>4)</sup> = von Beryll, dem Smaragd der Alten.  
<sup>5)</sup> = Augenlied.  
<sup>6)</sup> = kleine Kanne.  
<sup>7)</sup> Tulpe.  
<sup>8)</sup> Leuchter.

1441 die Grafen Ludwig und Ulrich von Württemberg der Karthause gegenüber verpflichtet hatten.

Schon im Bauernkrieg soll das Klostergebäude schwer gelitten haben. Jedoch erst seit 1534 beginnt der allmähliche Zerfall desselben. Als in diesem Jahre die Karthause säkularisirt wurde, wurde ein Inventar aufgenommen. Es fanden sich vor 17 Stück silberne und goldene Heiligthümer mit angehängten Kleinodien (offenbar die einst von Mechtilb geschenkt), 15 Kelche, ein ganzgoldenes, ein roth goldenes, ein schwarz goldenes, ein grau goldenes, ein weiß goldenes, ein roth silbernes und ein grau silbernes Messgewand, gemacht aus Sammet, Scharlach, Damast und Atlas, die nöthigen Chorrocke und Levitenmäntel, welche die Mönche aber nicht gebraucht hatten. (Schluß folgt.)

### Literatur.

Geschichte der christlichen Kunst. Von Franz Xaver Kraus. Erster Band Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens. Erste Abtheilung. Mit Titelbild in Farbendruck und 253 Abbildungen im Text. Freiburg, Herder 1895. Lex. — 8 VII und 320 S. Preis 8 M.

Dieses Monumentalwerk orientirt nicht nur über den neuesten Stand der gesammten christlichen Kunstforschung, sondern weist vielfach der letzteren neue Bahnen und ergänzt Mängel, die ihr bisher anhafteten. In streng wissenschaftlicher Form und unter Angabe und Berücksichtigung der ungeheuren Literatur, werden alle die großen und schwierigen Fragen abgehandelt und soweit möglich endgiltig entschieden, von deren Lösung das richtige Urtheil über die altchristliche Kunst abhängt. Dabei wird ein Hauptaugenmerk dem Inhalt der Kunstvorstellungen zugewendet, während bisher vorwiegend nur die Kunstformen berücksichtigt wurden. Der Ueberreichthum an Details wird zurückgeschnitten zu Gunsten einer klaren und energischen Betonung der großen Linien der Entwicklung. Die Darstellung ist bei aller wissenschaftlichen Strenge überaus anziehend, die typographische Ausgestaltung vornehm, die Illustration reich an neuem Material. Die Kataomben, die altchristliche Malerei, Skulptur, Baukunst bilden den Hauptinhalt dieses ersten Halbbandes; besonders wichtig ist die Ikonographie der ersten christlichen Kunst, welche sämmtliche Typen, Symbole, biblische Vorwürfe und historische Thematik derselben vorführt; die einschlägigen Artikel der „Realencyclopädie“ sind hier natürlich beigezogen, aber durchweg neu geprüft, mit den neuesten Funden in Einklang gebracht, theilweise corrigirt. Wir heben nur noch hervor, die äußerst interessanten Auseinandersetzungen über den Charakter und die Bedeutung der alten Kunsttypen (symbolisch, lehrhaft und erbaulich), über den Zusammenhang der christlichen mit der heidnisch-

römischen Kunst, über die Erweiterung des Bilderkreises im constantinischen Zeitalter, über die Entlehnung heidnischer Motive, über Technik und ästhetischen Werth der Wandmalerei und der Sarkophagskulptur, über den Ursprung der christlichen Basilika. Das Buch ist unentbehrlich für jeden, der sich über den jetzigen Stand der religiösen Kunstgeschichte orientiren will. Der zweite Halbband ist noch im vorigen Jahre vollendet worden. Der Preis ist im Verhältniß zum Gebotenen niedrig gehalten.

Die Münsterkirche zu Essen und ihre Kunstschätze; ein Führer für die Besucher der Münsterkirche von Fr. Göbel. Essen, H. Bos 1895. 58 S. Preis 60 Pfg.

Bauliche Ueberreste aus Otto's d. Gr. Zeit sind selten. Ein solcher, von bedeutender Wichtigkeit für die Geschichte des Kirchenbaues, ist der Nonnenchor der Abteikirche zu Essen. Seinen antifikisirenden Formen nach ist er — da die augenscheinlich weit jüngere Krypta unter dem Altarhause einer Inschrift zufolge i. J. 1051 eingeweiht wurde — mit ziemlicher Sicherheit der Mitte des 10. Jahrhunderts zuzuschreiben. Die Abbildung in Otto's „Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland“, S. 86, läßt ihn deutlich als eine freie Nachahmung des Aachener Münsters erkennen. Unser Büchlein enthält nun zwar, außer einer Gesamtansicht, keine Bilder, führt uns aber aufs anschaulichste, soweit es ohne solche möglich ist, die einzelnen Theile der Münsterkirche und die bis ins 14. Jahrhundert herabreichende Geschichte ihres Werdens vor Augen. Nachher kommen der Reihe nach geschichtliche und bauliche Merkwürdigkeiten, alte und neue Wandmalereien, Grabmäler, Epitaphien, Altäre zur Sprache. 20 Seiten nimmt allein der überreiche Inhalt der „goldenen Kammer“ in Anspruch, deren einzelne Gegenstände nicht allein inventarmäßig aufgeführt, sondern auch eingehend beschrieben und meist nach ihrem künstlerischen und technischen Werthe gewürdigt werden.

### Announce.

**Adolf Schell,**

Offenburg, Baden.

**Anstalt für kirchliche  
Glasmalerei.**

Stilgerechte und künstlerische Ausführung.  
Grösste Leistungsfähigkeit. Geegründet 1860.

Hiezu als Kunstbeilage:  
Echetter Wandgemälde.

Stuttgart, Buchdruckerei der „Kt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.



# 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. 2.

1896.

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

## Ueber Künstlerinschriften an Altarwerken.

Von Max Bach in Stuttgart.

In meinem Aufsatz über den angeblichen Bildhauer Schramm (Archiv 1894, Nr. 8 und 9) habe ich die Behauptung aufgestellt, die von Durst mitgetheilte Inschrift, worin gesagt ist, daß Meister Schramm die Tafel geschnitten und Meister Keltenofer dieselbe gefäht und gemalt habe, sei zweifelsohne gefälscht und zwar deshalb, weil der Wortlaut der Inschrift keineswegs mit den sonst üblichen mittelalterlichen Legenden auf Altarwerken zu vereinbaren sei und man überhaupt von einer geschützten Tafel nicht sprechen könnte.

Herr Pfarrer Busl ist mir nun in Nr. 11 und 12 scharf entgegengetreten und sucht alle meine Aufstellungen zu entkräften; für heute möchte ich nur den Hauptpunkt des Controversen, die Inschriftenfrage näher beleuchten.

Zunächst will ich allerdings zugeben, daß der Ausdruck „Tafel“ (tabula) im mittelalterlichen Sprachgebrauch nicht allein für Altargemälde, sondern auch für das ganze Altarwerk in allen seinen Theilen angewendet wurde, und ich kann dafür ein weiteres Beispiel auch aus Norddeutschland anführen. In einer chronikalischen Aufzeichnung, welche Lutsch im III. Band der Kunstdenkmäler Schlesiens mittheilt, heißt es in Betreff eines für die Oberkirche zu Wörlitz gefertigten Altarwerks: „Wenne die werliche unjer lieben Frauen taffel ist geschnitten wurden. Ungefertlichen im 87 jaren haben meister Peter und meister Paul, czwene tischer alhie zu Wörlitz die werliche v. l. jr. taffel mit dem ausscege and gesprenge, die in vor 80 mark angebunget ist angehaben zu machen und im andern jare darnach hat meister

hanß Ohmunczer angehaben nativitatem xpi und ander bilde dorin zu schneiden also daß man im ve die woche einen r. goldin Lohn gegeben hat.“

Nun müssen wir aber chronikalische Aufzeichnungen von Inschriften (Legenden) genau unterscheiden und wenn, was nicht zu bestreiten ist, die betreffenden Ausdrücke für die Zeit sprachlich respectiv urkundlich feststehen, so ist damit noch lange nicht die Richtigkeit der Inschrift bewiesen.

Schauen wir uns einmal eine Anzahl von derartigen spätmittelalterlichen Altarinschriften an. Man kann dieselben in zwei Gruppen ordnen: 1. in solche, welche von den Künstlern selbst verfaßt und damit ihr Werk bezeichnet haben; 2. in solche, welche von den Stiftern oder Bestellern des Altars, Korporationen u. s. w. ausgehen und den Namen des Künstlers entweder gar nicht oder nur in zweiter Linie nennen. Zur ersten Kategorie gehören folgende Beispiele.

Bopfingen, Hochaltar: „Dis werck hat gemacht fridrich Herlein moler zuo Rördlingen 1472.“

Rothenburg a. d. Tauber, Hochaltar in der Jakobskirche: „Dis werck hat gemacht Friedrich Herrlein moler 1466 Sant Jakob.“

Liefenbroun, Kirche: „Anno domini MCCCCLXVIII j Jare — Ward dijsi daffel uff gezej un — ganz uff gemacht uff sant steffas tag des bapst un — ist gemacht ze Ulm von hannßen Schüchlin mälern.“

Heerberg, Kirche, jetzt im R. Museum vaterländischer Alterthümer in Stuttgart. „Das Werck hat gemacht Bartholme Reytblom maller zuo Ulm 1497.“

Rißtissen, Kirchhofkapelle: „Ich Jacob Acker Maler von Ulm hon diese Tafel

gemacht uf des heiligen Kreuzes Tag am Herbst anno dni MCCCCLXXXIIj iar."

Nürnberg, Sebalduskirche. Peter Bischer, der berühmte Erzgießer, schrieb aus Sebaldusgrab: „ein Anfang giebt mich Peter Bischer 1508“ und „gemacht von mir Peter Bischer 1509“.

Weit zahlreicher sind die Inschriften, welche zur zweiten Kategorie zu zählen sind. Wir wollen mit einigen berühmten Altären den Anfang machen. Am Hochaltar zu St. Wolfgang im Salzammergut steht: »Benedictus Abbas in Mansee hoc opus fieri fecit ac complevit per Magistrum Michaelem Pacher de Praun- eck anno dni MCCCCLXXXI.«

Schleswig, Dom, Hochaltar: »opus hoc insigne completum est anno incarnationis dominice 1521 ad dei honorem.«

Hof, Dreifaltigkeitskirche, jetzt in der Pinakothek in München, „nach Christi Geburt MCCCCLXV iar ist bis werck gesajt worden“.

Oberottenbach in Schwarzburg-Nudolstadt. »Anno dni 1498 completum est hoc tabula in vigilia palmarum facta est in Salfelt.«

Großrudolstadt, Sachsen-Weimar. »Anno domini 1487 in vigilia sancti thoma apostoli completum est hoc tabula.«

Thangelstedt. »Anno dni 1498. completa est hec tabula.«

Meckfeld, Sachsen-Altenburg. »Anno dni 1503 completa hec tabula in vigilia palmarum sit laus deo patria.«

Großdors, Sachsen-Meiningen. »Anno domini 1490 completum est hec tabula in Salfelt.«

Breslau, Magdalenenkirche. »Anno domini 1476 hoc opus ornatum est per providos viros aurifabros et per Nicolaum Schreyer socium illius artificis et coelem.«

Alle diese Beispiele haben wohl das gemein, daß nirgends weder der Ausdruck malen oder fassen noch schneiden oder schnitzen vorkommt. Diese Verba werden ersetzt durch „machen“ fecit oder factum, in vielen Fällen wird der Künstler gar nicht genannt und bloß das Jahr der Fertigstellung angegeben. Nur einmal findet sich der Titel Meister (magister)

und zwar in diesem Fall hat offenbar der Stifter des Werkes dem Künstler ein besonderes bene, eine Anerkennung zollen wollen. Die Künstler des Mittelalters waren zu bescheiden, um sich selbst Meister zu nennen. Nirgends werden verschiedene Künstler (Bildschnitzer und Maler) zusammen genannt, sondern immer nur einer, d. h. derjenige, welchem die Arbeit „verdingt“ wurde. Der gelehrte Herausgeber von Ottos Kunstarchäologie, Herr Oberpfarrer Wernicke in Coburg, schreibt mir darüber: „Auch mir ist in Inschriften an Altarwerken „schneiden“, „malen“ und „fassen“ bis jetzt nicht begegnet, ich kenne nur die Ausdrücke „gemacht“ und „vollbracht“ und die entsprechenden lateinischen. Ebenso kenne ich keine Inschrift, wo der Bildschnitzer neben dem Maler genannt wäre — sehr erklärlich, da die Maler ja die ganzen Werke einschließlich der Schnitzereien in Entreprise nahmen.“

Für die Richtigkeit dieses letzten Satzes zeugen eine Reihe von Verträgen mit den Künstlern, welche sich noch in den Archiven erhalten haben und von denen ich einige mittheilen will, da sie einen interessanten Einblick gewähren in den Kunstbetrieb damaliger Zeit.

Vertrag mit Michael Pacher von Brunek über ein Altarwerk für die Kirche zu Gries bei Bozen.<sup>1)</sup>

„Wir die hernach geschriben mit Namen Ludwig Gndl . . . . die alle jesshaft zu Gries in Gegenwärtigkeit der fürsichtigen und weisen Cunradt Vorhueber diezeit Burgermeister zu Bozen und Meister Thoman Hafner Burger daselbst hab wir ein Abred und tabing getroffen mit dem erbern und weisen Meister Micholn Pacher Maler von Braunek von wegen eines Werks ainer Tafel in unser lieben Frauen Pfarrkirchen zu Gries die da gemacht sol werden nutzberlich, werberlich und ganz vuantschlich (sic) im verdingt umb ain Sum Gelds vierthals hundert Mark perner guter Meraner Münz. Item wenn das Werk volbracht und an die stat gemacht wird, als oben bestimmt ist und ob sach wär und es sich begab daß die obgenannten von Gries und Maister Michl etwas

<sup>1)</sup> Siehe „Deutsches Kunstblatt“ 1853 S. 131. Die alterthümliche Orthographie ist der Deutlichkeit wegen nicht immer streng eingehalten.

schrittig wurden und es mit einander übereins nicht mochte werden, so soll jedweder theil zween Bidermann Namen die sich dann auf solch Arbeit verstehen und des fünften überein werden, und dieselben versuchen sollen was sie schrittig wann Sy des mit Gültigkeit entscheiden und was dann dieselben erkennen dabei es hinfür an alle weitere Weigerung bestehen und bleiben soll. Item mer ist beredt worden, daß der Meister das Werk in 4 Jahren machen bereiten und aufsetzen soll ungesarlich. Item mer ist beredt wann der Meister das Werk aufsatz und vergult sollen ihm die von Gries die Speis thun als ain solchen Mann zugehört. Mehr ist beredt und bedingt worden, daß die Kirchprobst von Gries Meister Michl geben sollen auf nächstkünftig Mitfasten fünfzig Mark und dernach alle Jahr auf Mitfasten zwei und dreißig Mark bis auf volle Währung der obgenannten Summ jeder Zeit zu bezahlen als geschieden und gesprochen Geld um all Schaden. Item von Erst Bedin (?) im Sarch vier geschnitten Brustbild S. Blasij, S. Lienhard, S. Johannes d. T. und S. Vigili und an die Flügel des Sarchs inwendig geschnitten Bild S. Wolfgang und S. Jörg und außen an den Flügeln S. Barbara und S. Katharina. Item oben in der Tafel unser lieben Frauen Krönung in aller der Maasz als in unser lieben Frauen Pfarrkirche in der Tafel zu Bogen steht und an Seiten S. Michel und S. Erasmus. Item inwendig in die Flüg geschnitten Bild als unser lieben Frauen Geburt als zu Weihnachten und die h. 3 König, in die ander Flug unser Frauen Gruß und unser Frauen Schidung. Item außen an die ein Flug den Delberg und die Geißelung unseres lieben Herrn und an die ander Seiten das Crucifix und die Urstend unseres Herrn gemalt. Item inwendig der Tafel die Rückwand hinten pannyr Gold. Item die Rückwand in Flügen mit blauer Farb. Item an Orten der Tafel an einer Seiten S. Sebastian und S. Florian. Item oben im Tabernakel ein Crucifix und unser Frauen und S. Johannes und zu oberst in dem Tabernakel ob dem Crucifix ein Maria Bild mit dem Kind. Item was von Eisenwerk der Meister bedarf zu dem Werk sollen die

Kirchprobst bezahlen und solchem Wert so ihm verdingt ist zu machen ist ihm zu Arr (?) gegeben zehin rheinisch Gulden und zu einer mehren Sicherheit so hab ich benannter Michel Pacher maler fleißiglich gebeten den fürsichtigen und weisen Conrad Verhueber derzeit Burgermeister zu Bogen daß der sein eigen Petschaft hinfür gedruckt hat doch ihm und sein Erben an Schaden, beschehen zu Bogen an Montag nach Urbann anno dni 1481."

Ähnliche Verstriften enthält der Vertrag mit Michel Wohlgenuth bezüglich der Lieferung des Schwabacher Altars. Wo aber die Tafel an einem oder mehreren Orten umgestalt würde, da soll er so lange ändern und bessern, bis sie nach der beständigen Besichtigung von beiden Theilen dazu verordnet, wohlgestalt erkaunt würde; wo aber die Tafel dermaßen großen Umgestalt gewinne, der nicht zu ändern wäre, so soll er solche Tafel selbst behalten und das gegebene Geld ohne Abzug und Schaden wiedergeben. Die Zeit der Fertigstellung wurde auf die Kirchweihe des Jahres 1508 stipulirt und erhielt der Meister dafür die Summe von 600 fl. und seine Frau 10 fl. zum Verkauf.<sup>1)</sup>

Auch über das Zwickauer Altarwerk Wohlgenuths besitzen wir eine Urkunde, die übrigens im Original nicht mehr vorhanden ist. Auf einer Tafel hinter dem Hochaltar war einst zu lesen: „Nach Christi Geburt 1400 und in dem neun und siebenzigsten Jahr, am Sonntag Vartare sind übereinkommen der gestrenge merien Römer der zit Hauptmann zu Zwickau und der erbare Rath alhie Paul Strödel der zit Burgermeister Caspar Sagner und Hans Wilberer Altersteute mit Meister Michel Wohlgenuth, Maler zu Nürnberg umb diß gegenwärtig werk, daß so allenthalben gestehet vierzehnhundert reynisch Gulden.“

Von besonderem Interesse ist dann weiter der Vertrag mit Meister Caspar Jzenmann zu Colmar, die Tafel in St. Martins Münster betreffend.<sup>2)</sup> „Zewissen daß die . . . . zu Colmar . . . . Pfleger S. Martins huwe . . . . verdingt haben

<sup>1)</sup> Meusel, Neue Miscellaneen IV. 476. Thaujing, Alb. Dürer I. Aufl. S. 67.

<sup>2)</sup> Repertorium für Kunstwissenschaft II. Bd.

dem erbern Caspar Jfenmann dem Moler Burger zu Colmar die toffel uff dem irone Altar zu molen und ußbereyhten in die wise und forme als hernach steht . . . . daß er die jeztgemelde toffel inwendig unden an vom Fuße an uns obenan uff als die geschnittenen Bilde stont, sunder also gesnitten Bilde tabernakeln, zybergen, wintberge, holkelen, geprenge und was dergl. zur gesicht ist, es syge veldung oder anders, item das mittel als das flache Werck auch mit seinen geprenge (Laubwert) und aller veldunge uff das allerbeste und mit dem feinsten und ganzen Golde vergulbin solle; item die Bilder und Figuren no uff das lieblichste und mit der allerbesten oleyfarbe uff das flache werck molen. Doch so sol alwegen dis veldunge (Felder) noch aller nothdurfft uff das beste wol vergulb sin, deßgl. die bilde . . . . Item so soll die toffel so die gantz zugetan ist ußwendig allenthalben uns an die oberen geprenge und gesnitten werck, so dann wie verstat, verguldet wird, beide hintenan und vorne aber mit der besten oley farbe und uff des lieblichste, beybe mit veldungen und mattryen wie man molen und also allenthalben ußbereit werden . . . . geben uff mentag vor Sant Johannstag ze sungechten . . . . 1462.“ Caspar mußte das Werk innerhalb zwei Jahren liefern und für allen etwa entstehenden Schaden garantiren. Als Lohn erhielt derselbe 500 rh. fl. und zwar 100 fl. am Anfang, über ein Jahr 100, das zweite Jahr ebenso und am Schluß weitere 200 fl.

Im Archiv zu Bogen liegt ferner ein Vertrag mit dem Meister Hans Maler zu Judenburg vom Jahr 1421,<sup>1)</sup> worin es heißt: Er Meister Hans habe die zuerst bei dem Meister Hans Maler von Hall bestellte Altartafel für den Frauenaltar der Pfarrkirche zu Bogen gegen ein Honorar von 100 M. Bernauer und Verköstigung seiner Person und Gefellen herzustellen übernommen; er mache sich daher verbindlich diese in Bogen selbst zu verfertigen, „köstlich werkpleich (?) tavel mit schönen werkpleichnen tabernakel und auszügen die nach mönstrantzischer gesichtung und formirung sein solle, mit der in fürgeben bildung und figuren mit reinen

Lasuren reinem Gold und farben herzustellen.“

Nach all dem wird zur Genüge erhellen, daß Altarwerke in der fraglichen Zeit immer nur einem einzigen Künstler in Auftrag gegeben wurden und dieser in seinem Atelier auch die Schnitarbeiten und deren Bemalung und Vergoldung besorgen mußte. Wohlgenüth beschäftigte bekanntlich eine ganze Reihe von Gefellen und die Zusammengehörigkeit der Maler und Bildschnitzer Nürnbergs zeigt noch ein Rathserlaß von 1509, durch welchen „auf Ansuchen und Bitte der Meister Maler und Bildschnitzer“ einem solchen Künstler, der nicht Bürger der Stadt sei, verboten wird, eine Werkstatt zu halten und öffentlich Aufträge anzunehmen. Die alten Bürgerbücher nennen im 14. Jahrhundert öfter einen Meister: Bildschnitzer und Maler, im 15. Jahrhundert wieder umgekehrt: Maler und Bildschnitzer.

Die Unternehmer eines Altarwerks waren in dieser Zeit, wie vielfache Beispiele ausweisen, in der Regel in erster Linie Maler und fanden keine Veranlassung, auf ihren Werken zugleich auch einen Gefellen zu nennen. Uebrigens können ja Ausnahmen stattfinden, im allgemeinen müssen wir aber daran festhalten.

Die besagte Inschrift bleibt nach wie vor apokryph sowohl in der Form als dem Wortlaut nach: sie kann unmöglich gleichzeitig von dem Urheber des Altars auf demselben angebracht worden sein und es gibt nur zwei Möglichkeiten: sie ist entweder erfunden oder in späterer Zeit zur Erinnerung an die betreffenden Künstler einmal an irgend einem Ort aufgezeichnet worden.

## Die Baugeschichte der Klosterkirche von Schuffenried.

Von Kaplan Kueß in Schuffenried.

I. Die Erbauung und ursprüngliche Gestalt der Kirche nebst deren Patronen.

Im Jahre 1183 zogen die ersten vom Mutterkloster Weißenau berufenen Norbertiner in Schuffenried ein. Aber sie fanden hier kein eigens für sie gebautes Kloster und auch keine eigene Ordenskirche vor. Zu einer Mönchswohnung

<sup>1)</sup> „Deutsches Kunstblatt“ 1854.

mußten sie die Baronenburg einrichten, zur Feier des Gottesdienstes dagegen wurde ihnen die schon Jahrhunderte früher erstellte alte Pfarrkirche überlassen. So waren die Propste von Schussenried zugleich auch die Pfarrer der Gemeinde, und Mönche wirkten als ihre Vikare. Daß jedoch dieser Zustand des Hospitiens in dem Gemeindegotteshaus den Ordensmännern auf die Dauer nicht als passend erscheinen mußte, liegt klar zu Tage. Als daher das Adelschloß einigermaßen in ein Kloster umgewandelt war, da richtete sich die Haupt Sorge der Prämonstratenser auf die Erstellung einer eigenen Klosterkirche. Gleich der erste Propst Friedrich (1183—88) machte sich an das Werk.<sup>1)</sup> Er wurde von den Klosterstiftern, den Baronen Konrad und Beringer, beim Bau der neuen Ordenskirche mit Rathschlägen und sonstiger Beihilfe auf das kräftigste unterstützt. Das Zusammenwirken dieser drei Bauherren war so innig, beziehungsweise die Theilnahme der Klostergründer am Kirchenbau so bedeutend, daß der Hauschronist sogar folgenden Satz schreiben konnte: „Die neue Klosterkirche, so viel das Langhaus betraf, erbauten die Herren Stifter noch bei ideo Lebzeiten.“<sup>2)</sup> Vollendet wurde während dieser allerersten Bauperiode bloß das Langhaus mit dem in der Mitte desselben befindlichen Grabe der Klostergründer. In dieser Gruft haben die drei Bauherren nach ihrem Vercheiden die letzte Ruhestätte gefunden, nämlich anno 1188 Propst Friedrich und der zum Laienbruder gewordene adelige Stifter Beringer. Ihnen wurde dann im Jahre 1191 noch der Leichnam des anderen Klostergründers, des Freiherrn Konrad, beigelegt. Zwei im Gang des Mittelschiffes befindliche Oeffnungen der Grabgewölbe sind mit Norschacher Sandsteinen verschlossen. Einer der Steine ist geschmückt mit dem Wappen der ehemaligen Freiherrn von Schussenried, nämlich mit einem gekrönten aufrechten Löwen, der die rechte Vordertage etwas erhebt. Aus dem Helm wächst ein gleichgestalteter Löwe hervor. Der Gedenkstein trägt die Inschrift:

<sup>1)</sup> Schussenrieder Hauschronik. Seite 2.

<sup>2)</sup> Schussenrieder Hauschronik. Anmerkungen. Seite 16.

MC CI.

F. Beringerus et Conradus

II. BB. de Schussenried  
Fundatores

et

Fridericus <sup>Imus</sup> Praepositus hujus  
Monasterij.

Requiescant in pace.

Dieser Grabstein mit seiner sehr leicht lesbaren Inschrift ist übrigens keineswegs der ursprünglich über die Ruhestätte der Klosterstifter und des ersten Propstes gelegte Gedenkstein. Denn leider ist der erste „zierlich gearbeitete und mit ideo Insignien versehene Grabstein von dem Grabe der Stifter in der Mitte der Kirche ausgehoben und zerschlagen“ worden. Dieser pietätslose Akt geschah zu Beginn des vorigen Jahrhunderts. Der Bruder des damaligen Prälaten, P. Ludwig Mangold, hat sich in herben Ausdrücken über dieses Vorgehen ausgelassen.<sup>1)</sup> Der Abt Liberius Mangold selbst deutet an, daß die bedauerliche Vernichtung des uralten Gedächtnißsteins beim Legen eines neuen Kirchengangbodens vorgefallen sei. Er schreibt nämlich fast wörtlich in seinem Diarium unter dem 15. September 1707: „Als man dieser Tage den Gang zwischen den Kirchenstühlen besetzte, hat man beinahe mitten in dem Gotteshaus ein schönes, unten und auf allen Seiten gemauertes Gewölbe gefunden, in welches kein Wasser eindringen kann. In ihm lagen die Gebeine der Gründer des Stiftes und seines ersten Propstes, wie die alte Beschreibung meldet. Ich habe alles durchsucht und das Gewölbe mit einem Norschacher Steine decken und schließen lassen. . . . Das ewige Licht leuchte ihnen, Dank sei gesagt für die von ihnen hingeegebenen Mittel, damit wir das ewige Heil erwerben kön-

<sup>1)</sup> Seine bitteren Worte lauten: „Quorum (D. D. Fundatorum) tumulum et illustra monumenta lapidibus incisa paucis abhinc annis in Ecclesiae nostrae navi propriis oculis spectavimus, antequam nuper nimis incauto et forte imprudenti consilio, adeo a nobis venerandae antiquitates et piissimorum Fundatorum memoriae ingrate nimis, ne dicam petulanter, contractae (pro dolor! utinam saltem abhostibus) et oculis nostris ac serae posteritatis penitus sublatae fuerunt. Hauschronik. Anmerkungen. Seite 18.

nen!"<sup>1)</sup> Das jetzige Steindenkmal über der Gruft der Kirche ist somit noch nicht einmal 200 Jahre lang errichtet, aber seine Inschrift ist eine Copie der ursprünglichen, welche aus dem Jahr 1201 stammt.

Der genaue Termin, um welchen der Klosterkirchenbau von Soreth begonnen wurde, dürfte sich wohl nie mehr feststellen lassen. Aber wenigstens eine beiläufige Angabe des Zeitpunktes der Grundsteinlegung glauben wir doch wagen zu dürfen. Nach dem Bericht der Schussenrieder Hauschronik ist es Thatsache, daß das Langhaus der Kirche noch von dem ersten Propst unter Mithilfe der beiden Klostergründer aufgeführt worden ist. Propst Friedrich aber hat von 1183—88 dem Kloster vorgestanden; in diesen Zeitabschnitt fällt also die Grundlegung unseres Gotteshauses. Wenn wir nun bedenken, daß die erste Aufgabe der am Schussenursprung sesshaft gewordenen Prämonstratenser der Umbau des Baronschlosses in eine Mönchswohnung, sodann die klösterliche Einrichtung und Ausstattung dieses Gebäudes, endlich wahrscheinlich einige Veränderung der alten Pfarrkirche, um ihr den Stempel eines wenigstens provisorischen Ordensgotteshauses aufzudrücken, gewesen ist; wenn wir dazu noch erwägen, daß der Ausbau des Langhauses der neuen Klosterkirche sicher ein paar Jahre in Anspruch genommen hat: dann glauben wir die Grundsteinlegung etwa in die Mitte der Regierungszeit des ersten Propstes Friedrich verlegen zu sollen. Wir nehmen daher das Jahr 1185, um wenigstens eine Ziffer zu bieten, als den wahrscheinlichen Zeitpunkt des Baubeginnes der Klosterkirche an. Das Langhaus mit dem Grabe der Stifter, als ältester Theil des Gotteshauses, stammt somit etwa aus dem Jahre 1185.

Raum waren jedoch die drei frühesten Bauherrn der Kirche in das von ihnen an geweihter Stätte errichtete Grab gesunken, als über die neugegründete Kloster-niederlassung eine schwere Heimsuchung hereinbrach. Denn die durch Verschwägerung mit den kinderlos verstorbenen Schussenrieder Baronen sehr nahe verwandten,

<sup>1)</sup> Septennium quartum Regiminis Tibery Mangoldt Abbatis Imperialis Ecclesiae Sorethanae. Coeptum 10. May 1704—1710. S. 205.

in der Baar (östlich von Donaueschingen) residirenden Freiherrn von Wartenberg<sup>2)</sup> machten Anspruch auf die Erbschaft der Klosterstifter. Mit Waffengewalt suchten sie sich ihr vermeintliches Recht zu sichern, während der Jahre 1191—1205 verbreiteten sie in Schussenried Schrecken und Zerstörung. Während dieser kritischen Zeit geriet der Klosterkirchenbau vollständig ins Stocken und das neue Gotteshaus blieb vorläufig unvollendet.<sup>3)</sup>

Erst unter dem Propst Konrad II. (1223—48) wurde es ganz ausgebaut. Derselbe war aus dem Kloster Marchthal zur Leitung der Norbertinerniederlassung Soreth berufen worden. Seine Regierungszeit ist nicht bloß durch lange Dauer hervorragend. Vielmehr hat dieser Propst die junge Ordenspflanzung auch durch häuslicheren Sinn aus dem Zustand an Armut streifender Finanzschwierigkeiten, namentlich mit Hilfe des freigebigen Winterstetter Schenken Konrad, herausgehoben. Er entwickelte einen ungewöhnlichen Bau-eifer, besonders veranlaßte ihn seine Frömmigkeit zum schließlichen Ausbau der Klosterkirche; und zwar bildete gerade diese Arbeit im Dienste der Religion den Anfang seiner Bauthätigkeit. Denn schon im 7. Jahre seiner Regierung, nämlich anno 1229, begann er „das Presbyterium (Priesterraum) oder den Chor sammt dem Sanktuarium (Altarraum) aufzuführen“.<sup>4)</sup> So ist also die ums Jahr 1185 grundgelegte Klosterkirche von Schussenried (Langhaus) erst anno 1229 völlig ausgebaut worden (Chor). Zwei Propste, nämlich Friedrich (im Verein mit den beiden Klostergründern) und Konrad II. sind als die Bauherrn des Ordensgotteshauses in seiner ursprünglichen Gestalt zu betrachten und zu verehren.<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Siehe Freiburger Diözesanarchiv. 11. Band. 1877. Seite 145 ff.

<sup>2)</sup> Hauschronik. Anmerkungen. Seite 16.

<sup>3)</sup> Hauschronik. Anmerkungen. Seite 16.

<sup>4)</sup> Im Diözesan-Archiv von Schwaben, 9. Jahrgang, Nr. 24, 1892 findet sich ein Artikel „die frühere Kloster- und jetzige Pfarrkirche zu Schussenried.“ Der Herr Verfasser desselben läßt während des oben angezogenen Zeitraumes in Schussenried zwei Klosterkirchen gebaut und die erste derselben durch die Wartenberger zum Theil niedergebrannt werden. Daß diese Ansicht nicht haltbar ist, geht aus der Hauschronik klar hervor. Auch sonst sind in der berührten Abhand-

Welcher Stil und welche Gestalt unserer nach Osten gerichteten Kirche im Zeitalter der Pröpste eigen war, läßt sich unschwer feststellen. Denn das alte Langhaus steht, wenn auch vielfach verändert, bis zur Stunde noch. Dagegen mußte der frühere Chor dem gegenwärtigen zu Ende des 15. Jahrhunderts weichen. Das Gotteshaus ist auch erst im 15. Säkulum gewölbt worden, anfangs war es holzgedeckt. Es stand über vierzig Jahre lang ohne jeden Umbau da. Erst Propst Konrad II. hat die alte in das ursprüngliche Kloster umgewandelte Baronenburg niedergelegt, ein neues Ordenshaus erstellt und einen Theil desselben südlich an die Ordenskirche angebaut. Weil die Kirche früher völlig frei stand, hatte sie auch auf der jetzt theilweise verbaute Südseite nach ihrer ganzen Länge hin Fenster. Jetzt noch sind drei nur mangelhaft zugemauerte, von der Bühne der Valentinskaplanei aus zu erreichende, stark ausgeschragte romanische Oberlichter vorhanden. Aus ihrem Abstand von einander läßt sich berechnen, daß der Lichtgaden des Mittelschiffes auf beiden Seiten je acht solcher Oberlichter gehabt hat. Auch ein Theil des ehemaligen, ganz einfachen, aus Backsteinen bestehenden Kranzgesimses, welches sich unter dem Dache des Mittelschiffes hinzog, ist noch erhalten. Auf der halben Höhe der Mittelschiffaußenwände haben wir sodann noch Reste von Mörtelstreifen gefunden, welche darüber Aufschluß geben, wo die Pultdächer der Absseiten an das Hauptschiff sich anlehnten. Der Mauerstreifen liegt 48 cm unter der Sohle der gegenwärtigen Oberlichter. An dem mit Zindlingen aufgeführten Bau sind nur die Fensternischen mit Ziegelsteinen ausgemauert. Das ein Rechteck bildende Langhaus hat eine Länge von rund 36 m und eine Breite von 24 m. Das früher mehr als heutzutage emperstrebende Mittelschiff hatte die doppelte Höhe und Breite der Seitenschiffe. Die Absseiten waren ohne Nebenchöre, dagegen war dem Hauptschiffe ein (romanischer) Chor vorgelagert. Wenn wir bedenken, daß die Absidenlänge ein

lung zahlreiche irrige Behauptungen aufgestellt. Wir werden dieselben aber nicht jedesmal ausdrücklich, sondern stillschweigend richtigstellen. D. B.

Dritttheil der Langhauslänge auszumachen pflegte, dann dürfen wir erstere auf rund 12 m schätzen. Die Mauerwände haben unten eine Stärke von 1,25 m, oben immerhin noch eine Dicke von mehr als einem Meter. Das Mittelschiff war mit einem Giebeldach, dagegen die Absseiten mit einseitigen, halben Dächern (Pultdächern) versehen, welche außen an die Wandungen des Mittelbaues anlehnten. Die Höhe der Seitenschiffe betrug ursprünglich 6 m, genau die Hälfte der Mittelschiffhöhe. Das Langhaus ist durch 16 Pfeiler in drei Schiffe abgetheilt. Die westliche Hauptfront mit ihrem ganz einfachen Rundbogenportal hatte auf halber Höhe eine große Fensteröffnung und am Giebel ein noch vorhandenes, fast gleichzeitiges aus Backsteinen gebildetes Kreuz. Alle Raumverhältnisse und Formen der Kirche entsprachen dem Charakter der romanischen Zeit. Daher ist zu sagen: Die Klosterkirche im Zeitalter der Pröpste war eine schlichte, dreischiffige, flachgedeckte, romanische Pfeilerbasilika ohne Atrium und ohne Querschiff, nur 48 m lang.

Dieses ihr Ordensgotteshaus haben die Schussenrieder Mönche unter den Schutz der seligsten Jungfrau Maria und des heiligen Abtes Magnus gestellt. Das Statutenbüchlein des Landkapitels Sulzgau, dem Schussenried früher einverleibt war, schreibt anno 1749: „Vorher das Kloster gestiftet wurde, war Kirchenpatron von Schussenried der hl. Johannes Evangelist, jetzt aber die seligste Jungfrau Maria und der hl. Magnus, genannt der Apostel von Schwaben.“<sup>1)</sup> Der Hauschronist aber erzählt<sup>2)</sup> aus den ältesten Stiftungs- und Schenkungsbriefen, sowie aus den von Päpsten und Kaisern erteilten Privilegien habe er gesehen, daß alle Zeit „die übergebenste Jungfrau und Mutter Gottes Maria als erste Patronin, der hl. Magnus aber als zweiter Patron der Kirche“ angeschrieben gestanden habe. Er fügt bei, in den Schriften, welche nach dem Jahre 1500 verfaßt seien, trete mehrfach nur der hl. Magnus als Kirchenpatron von Schussenried auf. An zwei schriftliche Dokumente erinnert er sich, in welchen

<sup>1)</sup> Statuta capituli ruralis Sulgaviensis etc. Constantiae. 1749.

<sup>2)</sup> Hauschronik. Anmerkungen. Seite 11.

er gelesen habe: „St. Magnus, zweiter Patron zu Schussenried.“ Auch im Archivregister findet sich eine Stelle, in welcher Magnus als Nebenpatron bezeichnet wird. Wenn nun theoretisch auch wohl jetzt noch Maria als Hauptpatronin anzusehen ist, so wird doch in der Praxis anders gertheilt. Im Volksbewußtsein lebt nämlich seit lange her nur noch die Erinnerung an das Patrocinium des hl. Befenners Magnus fort; die Kirche wird fast allgemein St. Mangengotteshaus benannt, der Kultus des hl. Magnus steht dahier seit Jahrhunderten in hoher Blüthe, zur Zeit des Reichsstiftbestandes strömten gewaltige Massen von Andächtigen am 6. September jedes Jahres in Soreth zusammen, in unsern Tagen wird jedjährlich die solenne Patrociniumsfeier am Sonntag in der Oktav des Heiligensfestes gehalten.

Bereinzelt wurde behauptet, der hl. Magnus sei schon vor Erbauung des Klostersgotteshauses in Schussenried Kirchenpatron gewesen. Es habe also schon die alte Pfarrkirche unter seinem besonderen Schutz gestanden. Sogar der sonst sehr ruhig und nüchtern urtheilende P. Vincenz Rodenbach glaubte diese Ansicht auf Grund eines alten, im Kloster vorgefundenen Briefes verteidigen zu sollen. Allein der Hauschronist, welcher von dem fraglichen Briefe auch Einsicht genommen hat, spricht demselben jede Beweisraft ab. Deshalb ist wegen vieler gegentheilig bestimmter Zeugnisse die Meinung, welche den hl. Magnus schon zum Patron der alten Pfarrkirche stempelt, als unhaltbar zu verwerfen.<sup>1)</sup> Noch bleibt anzufügen, daß in einer Urkunde von 1258 unter dem Propste Berthold (1248—78) das Kloster Schussenried folgenden Titel erhält: „Gotteshaus der seligsten Jungfrau Maria, des hl. Johannes Evangelisten, der hh. Magnus und Augustinus in Soreth.“<sup>2)</sup> Mit dieser Aufzählung von Heiligennamen will aber keineswegs eine Benennung der Kirchenpatrone im engeren Sinne geboten werden. Vielmehr werden hier solche Heilige erwähnt, die damals in Schussenried hervorragende Verehrung genossen. Sonst müßte obige Zusammenstellung als eine

unstatte Vermengung der Schutzheiligen der Kloster- und der alten Pfarrkirche gerügt werden. Es darf daher nicht geschlossen werden, daß auch St. Augustin den Schussenrieder Kirchenpatronen beizuzählen sei. Einen Nebenpatron kennt allerdings die Ordenskirche seit Mitte des 17. Jahrhunderts außerdem noch. Dies ist der hl. Martyrer Vincenz, dessen ehrwürdiger Leib den 31. August 1651 im Klostersgotteshaus feierlich zur Aufbewahrung gelangt ist.<sup>1)</sup>

II. Die Erweiterung und Veränderung des Gotteshauses im Geiste der Gotik.

Im 15. Jahrhundert traten mehrere Ereignisse ein, welche einen bedeutamen neuen Abschnitt in der Geschichte unseres Gotteshauses einleiten und begründen: Anno 1440 vertauschte der Kloster Vorstand Konrad Rauber die Würde eines Propstes mit derjenigen eines Abtes. Der erhöhte Rang verlangte eine bessere äußere Repräsentation, der Glanz der Abtwürde forderte eine größere Ausdehnung und Pracht der Ordenskirche. Zudem war man wegen Baufähigkeit der von den Laien benützten alten Pfarrkirche vor die Eventualität eines Neubaus des Gemeindegotteshauses gestellt. Es entstand die Frage, ob man für das Volk zu einem Kirchenneubau schreiten oder den Laien zur Befriedigung der religiösen Bedürfnisse in Zukunft in der Klosterkirche einen Platz einräumen solle. Man entschied sich für den letzteren Weg, nämlich für die Aufnahme der Laiengemeinde in die Ordenskirche. Damals war sodann die Vorliebe für romanische Bauten geschwunden, man schwärmte für die Formen der Gotik. Diese Geschmacksrichtung bestimmte denn auch den Stil, in welchem die Ordenskirche während dieser zweiten Bauperiode erweitert wurde. Die Beschleunigung der Kirchenvergrößerung und deren Beendigung noch im 15. Jahrhundert hatte ihren Grund darin, daß dazumal die Klosterleitung in der Hand eines recht baulustigen Prälaten, des Abtes Heinrich Desterreicher (1480 bis 1505), lag. Schon das in Oel gemalte Porträt dieses Herren kennzeichnet denselben als den Ersteller von Werken der Architektur. Sein Bildniß zeigt näm-

<sup>1)</sup> Hauschronik. Anmerkungen. Seite 11.

<sup>2)</sup> Archivrepertorium. Tomus II. pag. 730.

<sup>1)</sup> Hauschronik. 3. Theil. Seite 149.



lich den ruhig und wohlwollend aus-  
schauenden Kloster Vorstand, wie er mit  
der Rechten die Feder führt, um einen  
vor ihm liegenden Bauriß zu vollenden.  
Auch die Hauschronik gibt mehrfach Aus-  
kunft über Neubauten dieses Prälaten.  
Die ausführlichste Nachricht über die kirch-  
liche Bauhätigkeit dieses Abtes scheint  
aber in einem Jahrhunderte alten Buche  
niedergelegt zu sein, dessen Titel uns vor-  
erst noch nicht bekannt ist und von dem  
wir bisher noch nicht persönlich Einsicht  
nehmen konnten. Wir müssen uns daher  
mit einem Auszug aus dem Werke be-  
gnügen. Denselben hat ein glaubens-  
starker, hochgelehrter, um das Reichsstift  
Schuffenried ungemein verdienstlicher Mann,  
der Apotheker Georg Ludwig Rauch von  
Biberach anno 1687 gefertigt. Noch im  
gleichen Jahr hat Rauch seinen bauge-  
schichtlichen Literaturfund nach Soreth kund-  
gegeben, wo man damals über den Ver-  
lauf des Stiftskirchenbaues nicht mehr  
genau unterrichtet gewesen sein dürfte.  
Rauchs Bericht vermeldet, „das Abbt  
Heinrich Oesterreicher, Decretorum Doctor,  
anno 1501 fünf neue künstlich-geschnitzte  
und fleißig gemahlte Altär hab aufsetzen  
lassen. Er habe anno 1486 die Libra-  
riam, anno 1490 eine Nebencappell gegen  
dem Kreuzgang, wie auch S. Christoffels  
Cappellen undt anno 1493 den Chor ge-  
bauet. Werkmeister seye gewesen Georg  
Luz. Die völlige Kirch hab Er gewölben  
lassen 1497.“<sup>1)</sup> Der gegen die Mitte des  
vorigen Jahrhunderts schreibende Kloster-  
archivar, dem wir diese Notiz entneehmen,  
pflichtet derselben unbedingt bei. Sein  
Einverständnis motivirt er mit der unten  
noch anzuführenden aus anderer Quelle  
geschöpften Meldung über die Wiederein-  
weihung der Kirche. Auch wir halten die  
Nachricht für glaubwürdig; denn sogar  
die Sprache der Steine bekräftigt das  
schriftliche Dokument des Biberacher Ge-  
währsmannes Rauch. Inwiefern?

Zu ebener Erde rechts vom Portal der  
Kirchenvorhalle befindet sich eine Thüre.  
Dieselbe führt in ein wenig geräumiges,  
unter dem rechten Abteierker befindliches  
Gelaß, in welchem zurzeit Brennmaterial

<sup>1)</sup> Archivregister. Tomus I. Lade J. Fas-  
cikel 1. Buchstabe F. Merkwürdigkeiten von  
1400—1500.

aufbewahrt wird. In diesem Raum steht  
eine massige Steinsäule, in welche die Zahl:

1 • R • 8 • Z

eingehauen ist. Diese Ziffer 1482 gibt  
nun offenbar den Zeitpunkt an, um wel-  
chen Abt Heinrich den Bau der alten Abtei,  
deren Parterre durch die Vorhalle (das  
Paradies) des Gotteshauses gebildet wird,  
begonnen hat.

Sodann stoßen wir über dem Eingang  
zum sog. Chörle (einem Oratorium, wel-  
ches im verfloffenen Jahrhundert die Gallerie  
genannt, ursprünglich aber zur Bibliothek  
verwendet worden war) auf die Jahrzahl  
1486. Unterhalb lesen wir die Inschrift:  
»Hainricus Ostericher huc abbs decre-  
torum doctor hanc primus erexit bib-  
liothecam.« An dieser Steinurkunde be-  
findet sich noch auf zwei von einem Engel  
gehaltenen Schilden das große Wappen  
des Abtes Oesterreicher, nämlich auf dem  
heraldisch-rechten Schild ein ungekrönter  
Löwe, auf dem linken aber ein über einem  
Dreieck aufgehender fünfstrahliger Stern.  
In diesem Steindokument besitzen wir nun  
ein unanfechtbares Zeugniß dafür, daß  
Prälat Heinrich 1486 die Bücherei an  
die Ordenskirche angebaut hat und daß  
die citirte schriftliche Quelle in diesem  
Punkte zuverlässig ist.

Deßwegen trauen wir ihr auch in Be-  
treff der Angabe, daß er 1490 die Chri-  
stophskapelle, welche links vom Kirchturm  
stand, erstellt habe. Ein gewichtiges Mo-  
ment für die Annahme, daß Rauchs Be-  
richt auch in dieser Hinsicht Glauben ver-  
dient, bildet die anderweitig bezeugte  
Thatfache der anno 1494 vollzogenen  
Konsekration der St. Christophskapelle.

Schwieriger dagegen ist die Frage, ob  
Rauchs auszügliches Referat auch das  
Richtige treffe mit der Bemerkung, Abt  
Heinrich habe 1490 auch eine Neben-  
kapelle gegen den Kreuzgang hin gebaut.  
Unter diesem Heiligthum kann nur die  
Liebfrauentapelle verstanden werden, welche  
lange als Wallfahrtskirchelein geschätzt war.  
Allein sie ist bereits gegen Ende des  
13. Jahrhunderts entstanden. Wir mei-  
nen daher, daß der Kürze halber, statt  
bei dieser Marienkapelle das Wort „resta-  
uriren“ zu schreiben, bei beiden der Aus-

druck „bauen“ gebraucht wurde und dem Abt Heinrich nicht die erstmalige Erstellung, sondern eine Renovation dieser Liebfrauenkapelle zugeschrieben werden wollte. Die Richtigkeit dieser Vermutung haben wir in der Hauschronik vollständig bestätigt gefunden.<sup>1)</sup>

Weiterhin entnehmen wir der angezogenen Stelle aus dem Berichte Rauch's, daß Oesterreicher 1493 den jetzigen Chor der Stiftskirche gebaut hat. Diese Nachricht ist unanfechtbar. Denn an der östlichen Außenseite des Sanctuariums ist ein wohlerhaltener Gedenkstein in die Mauer eingefügt. Auf einer bandstreifenartig hervortretenden Parthie des Steines ist die Jahrzahl 1493 zu lesen. Unterhalb an diesem Gedächtnisstein ist das kleine Wappen Oesterreichers (ein fünfstrahliger Stern über einem Dreiberge) auf einem Schildchen angebracht.

Ferner ersehen wir, daß Abt Heinrich anno 1497 die Kirche mit einem Gewölbe versehen ließ. Der Architekt, welchen der Prälat bei Erweiterung des Gotteshauses mit seinem Vertrauen beehrt hat, ist der Meister Georg Luz von Schussenried gewesen. Derselbe war ohne Zweifel der Vater der später wirkenden, aus Schussenried gebürtigen Brüder, Baumeister Hans Luz und Georg Luz, über welche Amtsrichter Beck in den „Ulmer Münsterblättern“, 5. Heft, 1888, sich ausführlich verbreitet hat.

Endlich nahm sich Abt Heinrich auch der Innenausstattung des Gotteshauses an. Fünf Altäre (unter sieben) hat er anno 1501 neu beschafft. Da sie das Lob erhalten, kunstvoll geschnitten und fleißig gemalt gewesen zu sein, so muß ihre spätere Befestigung sehr beklagt werden. Die Verschönerung und Erweiterung der Klosterkirche am Schluß des 15. Jahrhunderts ist somit dem Prälaten Heinrich Oesterreicher zu danken. Er hat dem Heiligtum jene Größenverhältnisse verliehen, welche dasselbe immer noch besitzt. Die Länge der Kirche beträgt jetzt 66 Meter.

Den Bericht des Apothekers Rauch bestätigend, fügt der Autor des Archivrepertoriums<sup>2)</sup> einiges über die Weihe Abt

Oesterreicher'scher Neubauten an. Er schreibt, Konsekrator sei der Konstanzer Weihbischof, Frater Daniel Zehender, gewesen. Dieser aus Zürich oder Brugg gebürtige Herr war vor seiner Erhebung zur Bischofswürde ein Ordensmitglied der minderen Brüder in der Provinz Straßburg und Professor der Theologie gewesen.<sup>1)</sup> Durch Papst Sixtus IV. war er den 3. Dezember 1473 zum episcopus Bellunensis und zum Suffragan des Bischofs von Konstanz ernannt worden. Das bischöfliche Amt bekleidete er von 1473—1498. Weihbischof Daniel nun weihte den 28. Oktober 1494 die Christophskapelle in Schussenried sammt Altar zu Ehren des hl. Martyrers Christophorus. Als Tag der Kirchweihe bestimmte er das Apostelfest Simon und Juda. Am 29. und 30. Oktober sodann weihte er den neuen Chor der Klosterkirche zu Ehren des Nebenpatrons St. Magnus und dazu noch sieben Altäre: 1. den Choraltar konsekrirte er zu Ehren der Heiligen: Maria und Magnus, Augustin, Christophorus, Ottilia und Barbara; 2. einen Altar auf der linken Seite zu Ehren von St. Katharina, Sebastian, Rochus und Jodokus; 3. einen anderen Altar gleichfalls auf der linken Seite zu Ehren der allerheiligsten Dreifaltigkeit und der seligsten Jungfrau Maria; 4. den Altar mitten in der Kirche zu Ehren des heiligen Kreuzes; 5. einen Altar auf der rechten Seite zu Ehren des heiligen Geistes und der vier Kirchenlehrer St. Augustin, Ambrosius, Hieronymus und Gregorius; 6. einen zweiten Altar rechter Hand zu Ehren des hl. Erzengels Michael und aller Engel; 7. endlich einen dritten, auch rechts, zu Ehren der Heiligen: Nikolaus, Wolfgang und Agatha. Den Termin der Schussenrieder Kirchweihe setzte der Konsekrator fest auf den zweiten Sonntag nach Ostern (genannt misericordia domini).

In die erweiterte und verschönerte Kirche wurden nun auch die Laien als ständige Kirchenbesucher zugelassen. Damit aber eine größtmögliche Absonderung der Mönche und des Volkes erzielt werde, traf Abt Heinrich noch besondere Vorkehrungen.

<sup>1)</sup> Hauschronik. 2. Theil. Seite 45.

<sup>2)</sup> Tomus I. Lade J. Fascikel 1. Buchstabe G. Merkwürdigkeiten von 1400—1500.

<sup>1)</sup> Siehe Freiburger Diözesanarchiv. Band 7. Seite 225.

Schon vorher waren die sehr hohen Chorstühle des Prälaten und des Priors so nahe neben einander gerückt worden, daß für die im Langhaus anwesenden Gottesdienstbesucher nur ein drei Schuh breiter Raum zum Ausblick auf den Choraltar übrig blieb. Hinter diesen Stühlen, zwischen welchen schon bisher nur ein minimaler Zwischenraum ein Schauen in das Presbyterium gestattet hatte, ließ der Prälat eine Mauer von links nach rechts bis an das Gewölbe auführen. (Das damalige Kirchengewölbe war weit höher als das gegenwärtige.) In dieser Quermauer wurde eine Oeffnung gelassen. Der sie verschließende Laden wurde bloß unter dem Hochalt aufgemacht; dem Volke war nur der auf dem Hauptaltar celebrirnde Priester, sonst aber im Gebetsraum der Mönche niemand sichtbar.<sup>1)</sup> An die gegen den Hochaltar hin gewendete Seite der Quermauer ließ Abt Heinrich einen Musikchor (für die Patres und Fratres) sammt einer hölzernen Gallerie (Lettner) bauen. Von dieser Gallerie konnten die Religiösen wohl in den Chor, nicht aber zum Volke hinabsehen. Ueber der unter dem vorderen Musikchor befindlichen Zwischenmaueröffnung befand sich gegen das Langhaus hin das in Nordsüder Stein gehauene Wappen des Abtes Heinrich. Oberhalb dieses steinernen Wappenbildes war der Name des Erbauers und das Jahr der Errichtung der Quermauer zu lesen. Prälat Desterreicher ließ auch in den Seitenschiffen, wo jetzt der St. Magnums- und Michaelsaltar stehen, je eine mit einer Thüre versehene Quermauer ziehen. Durch die Thüre der Mauer im linken Seitenschiff ging man zum Apostelaltar und in den Thurm. Die Thüre, welche in die Zwischenmauer des rechten Seitenschiffes gemacht war, diente dem Gebrauch der Mönche. Diese traten durch dieselbe in das Langhaus, um dort für das Volk die heilige Messe zu lesen. Außerdem war etwa beim derzeitigen St. Valentinsaltar noch eine Thüre angebracht, welche in den Mönchschor führte. Durch sie gelangten die Religiösen unbemerkt vom Volke in den Priesterraum und von da zurück.

(Fortsetzung folgt.)

<sup>1)</sup> Hauschronik. Anmerkungen. Seite 18.

## Zur Baugeschichte der Karthause Güterstein.

(Schluß.)

Nach giengen die Klostergebäude und die Klosterkirche dem Untergang entgegen. Schon am 13. Juni 1551 war die Karthause in Abgang gekommen und vor dem 1. September 1552 war dieselbe abgebrochen und das Gemäuer hinweggeführt worden. Im Jahre 1554 stand bereits zu bejorgen, daß dieselbe ganz abgehen würde und die Leichname Graf Ludwigs I., seiner Gattin und seiner zwei Söhne, sowie von Christophs Schwester unter freiem Himmel verwehrt bleiben müßten. Daher ließ Herzog Christoph sämtliche Leichname dort erheben und in Begleitung seiner Räte, Amleute und Hofdienerschaft auf drei mit schwarzem Sammet bedeckten Wägen in die Stiftskirche nach Tübingen führen und dort beerdigen.

Am 13. Dezember 1554 ergieng dann ein Befehl an den Keller zu Urach, daß er die Scheuern unterhalb Gütersteins, worin die jungen Fohlen seien, zur Stallung herrichten lasse und über der Stallung eine Heubühne mache. Die Stallung solle zwölf Schuh hoch sein und der Forstmeister zu Urach ihm das nöthige Holz liefern. 1575 wurde Güterstein ein herzoglicher Fohlenhof und so heißt es denn auch in einem Bericht<sup>1)</sup> von 1583: „bei dem abgegangenen Kloster steht ein Vieh- und Fohlenhaus sammt Scheuer und Bezirk, alles von einer Mauer umfungen“. 1596 meldet dann Crusius: von dem alten Kloster Güterstein ist fast nichts mehr übrig, als Mauern, Weinkeller und ein Theil der Kirche. Im dreißigjährigen Krieg (1618—1648) wurde der Hof abgebrannt, 1674—1677 durch Herzog Wilhelm Ludwig wieder hergestellt. Im Jahre 1770 verlegte Herzog Karl die Fohlenställe nach Urach. Doch war nach Sattler noch 1784 eine Stuterei in Güterstein. 1817 wurde es wieder Fohlenhof und 1819—20 ein ganz neuer Hof daselbst von Grund aus aufgebaut.

Der Brand des Fohlenhofes während des dreißigjährigen Krieges, sowie der 1819—20 erfolgte Neubau desselben haben sicher zur weitern Zerstörung der Ruinen der Karthause und der Kirche beigetragen, da ja in Trümmer liegende (und leider auch oft nicht zerstörte) Burgen und Klöster von unsern sparsamen Vordern als ein billiger Steinbruch nur zu gerne benutzt und Stein auf Stein aus dem alten Gemäuer geschleppt und zum Neubau verwandt wurden.

G. Schwab meldete 1823: jetzt sind nur noch wenige Spuren dieses Klosters (Güterstein) zu sehen. Die 1831 erschienene Oberamtsbeschreibung Urach gedenkt nicht einmal der Trümmer Gütersteins unter der Abtheilung: „Burgen und Ruinen“. Es ist das Verdienst E. Raegels, in neuester Zeit in den von ihm trefflich redigirten Abblättern 1894, S. 104 und 1895, S. 199, nachgewiesen zu haben, daß heute doch noch mehr von Karthause und Kloster vorhanden ist, als man bisher annahm, nämlich 1. eine Höhle mit einer Außenmauer, wohl der Rest der Kapelle unten

<sup>1)</sup> E. Schneider in Württ. Jahrbüchern 1884, S. 161, 164.

vor dem Felsen; 2. ein Raum, wenige Schritte oberhalb der Höhle (für eine Kirche zu klein, wohl die Gruft unter der Kirche); 3. unmittelbar darüber, aber durch eine fünf Meter hohe Tuffwand geschieden, ein größerer Raum, rechteckig (vielleicht die Kirche); 4. ein etwa 40 Meter breiter Raum unterhalb eines 30 Meter breiten und 40 Meter langen, ebenen Platzes und des denselben durchziehenden Längsweges, mit sehr hoher Tuffwand gegen den Berg gestellt (das eigentliche Kloster, das einfach in die Tuffmassen hineingestellt wurde).

Somit sind nicht ganz unbedeutende Ueberreste von Kloster und Kirche vorhanden. Dagegen von den reichen Kunstschatzen, die, wie man sah, beide enthielten, ist nichts erhalten geblieben und wanderten wohl alle die Gaben der frommen Reichthümer, nachdem man die Edelsteine herausgebroschen hatte, in den Schmelzkeffel, während die Gemälde, wie anderwärts, bei Aufhebung des Klosters zertrümmert wurden.

**Literatur.**

Die Bau- und Kunstdenkmäler in den Hohenzollernschen Landen. Im Auftrag des Hohenz. Landesauschusses bearb. von Dr. Karl Theodor Zingeler, k. Hofrat und Wilhelm Friedrich Laur, Architekt. Mit 22 Lichtdrucken, 108 Abbildungen im Text und einer archäol. Uebersichtskarte. Stuttgart, Neff 1896, groß 8° XII und 304 S. Preis: 15 M., gebd. 17 M.

Mit einem stattlichen Bande rückt Hohenzollern ein in die große Reihe staatlicherseits erstellter Kunstinventare. Die ganze Anlage des Werkes zeigt viele Aehnlichkeit mit „Württemberg's kirchlichen Kunstatertümern“, nur daß der Darstellungskreis durch Aufnahme einer kurzen Ortsgeschichte mit Erklärung des Ortsnamens und der römischen Alterthümer erweitert wurde und daß ferner ein reiches Illustrationsmaterial beigegeben ist von taffelloser Güte. Die vier Oberämter Gammertingen, Haigerloch, Heddingen, Sigmaringen theilen zugleich das Buch in vier Abschnitte, in jedem Oberamt folgen sich die Orte alphabetisch. Das Architektonische wurde von Architekt Laur behandelt, Malerei, Skulptur, Kleinkunst, Glocken bearbeitete Hofrat Zingeler; beide zeigen sich durchaus auf der Höhe ihrer Aufgabe. Die reichen Schätze des Sigmaringer Museums sind nur durch einen kleinen Auszug aus den vorhandenen genauen Katalogen berücksichtigt. Den Schluß bildet eine Uebersicht über alles Vorhandene, nach chronologischen und sachlichen Gesichtspunkten geordnet, wie eine solche auch dem obgenannten württembergischen Inventar vorausgeschickt ist. Hohenzollern gehört (von jenem Museum abgesehen) nicht zu den ergiebigsten Jagdgründen für den Archäologen und Kunstforscher und hat namentlich eine ziemlich unbedeutende architektonische Vergangenheit; aber was es an Interessantem besitzt, ist hier in Wort und Bild trefflich gesammelt und fixirt, und das schöne Buch wird zu mancher Wanderung in das Nachbarland loden.

**Annoncen.**

**Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.**

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Beissel, St., S. J., Fra Giovanni Angelico da Fiesole.** Sein Leben und seine Werke. Mit 4 Tafeln und 40 Abbildungen im Text. 4°. (VIII u. 96 S.) M. 6; in Original-Einband: Leinwand mit Lederrücken und Goldpressung M. 9.

Dieses Werk ist seit 25 Jahren die erste illustrierte und ausführliche Monographie über den „Engel der christlichen Malerei“.

**Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst.** In zwei Bänden.

Erster Band: Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens. Erste Abtheilung. Mit Titelbild in Farbendruck und 253 Abbildungen im Texte. Lex.-8°. (VIII u. 320 S.) M. 8. —

Mit dem Druck des zweiten Bandes soll im Jahre 1896 noch begonnen werden, so dass der Abschluss dieses ersten und einzigen, die Ergebnisse der neuesten Forschung auf dem Gebiete der christlichen Kunst in einer Gesamtdarstellung zusammenfassenden Werkes in Bände zu erhoffen ist.

**Wilpert, J., Fractio Panis.** Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der „Cappella Greca“ entdeckt und erläutert. Mit 17 Lichtdruck-Tafeln und 20 Abbildungen im Text. Folio. (XII u. 140 S. Text.) M. 18; geb. in Leinwand mit Deckenpressung und Rothschnitt M. 22.

**Adolf Sehell,**

Offenburg, Baden.

**Anstalt für kirchliche  
Glasmalerei.**

Stilgerechte und künstlerische Ausführung.  
Grösste Leistungsfähigkeit. Gegründet 1860.

**Altarleuchter,**

feinpolierte in Messing und Rothguss von 22 cm Höhe an — Osterkerzenleuchter bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Bräl. Schwarz, verfertigt

**Wilh. Sedlmann,**  
Gels- und Glockengießerei,  
Eßlingen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

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

# 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. 3.

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, N. 127 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.

1896.

## Die Baugeschichte der Klosterkirche von Schussenried.

Von Kaplan Rueß in Schussenried.

(Fortsetzung und Schluß.)

Dieser Chöreingang war also ein wenig hinter der Oesterreicher'schen Quermauer und zwar auf der Seite gegen das Sanctuarium hin. Von diesen zur Absonderung der Mönche und Laien getroffenen Vorkehrungen sind zur Zeit des P. Georg Ludwig Mangold, also zu Ende des 17. Jahrhunderts, noch die meisten vorhanden gewesen. P. Ludwig bemerkt, daß einen solchen Doppelcharakter (halb Mönchs-, halb Laiengotteshaus) in Schwaben vor alters keinmal alle Klosterkirchen besessen hätten. Auch der Hauschronist stimmt diesem Urtheil bei und erzählt, daß er um das Jahr 1740 die Konstanzener Dominikanerkirche in ähnlicher Weise eingerichtet gefunden habe. Abt Heinrich hat bei seiner Eintheilung der Klosterkirche die Ehre Gottes, aber auch das Heil der Seelen zu fördern gesucht; es sollte ein „Weltmensch“ nicht einmal mit den Augen den damals in strenger Disciplin lebenden Mönchen sich nähern dürfen. Darum ist die Kirche sozusagen in zwei Theile geschieden, den klerikalen und den laikaln Kirchenbesuchern je ein abgeonderter Raum zugewiesen worden. Den Religiosen blieb das künstlich verlängerte Presbyterium reservirt, das Volk erhielt zur Benützung das Langhaus, wo für dasselbe auf zwei, später auf drei Altären das heilige Messopfer dargebracht wurde.

Die übrigen fünf Altäre standen innerhalb der Klausur der Mönche. Der dritte Altar im Langhaus, somit der achte in der Kirche überhaupt ist den 5. September 1517 von Weibbischof Balthasar konsektrirt worden. Derselbe befand sich inmitten des Ordensgotteshauses, unmittel-

bar vor der den Chör abschließenden Quermauer.<sup>1)</sup> Dieser Mittelaltar wurde geweiht zu Ehren des hl. Kreuzes, des hl. Johannes Evangelisten, Maria Magdalena und Helena. Der gleiche Bischof hat an demselben Tag noch einen Altar konsektrirt und zwar zu Ehren der Heiligen: Anna, Joachim, Joseph, Johann Baptist und Laurentius. Dieser sogenannte St. Annenaltar stand zwischen dem Chör und der Christophskapelle. Der Raum, in welchem er errichtet war, wurde geradezu St. Annakapelle genannt. — Am Tage vor dieser Altarkonsektration (4. September 1517) hatte der gleiche hochwürdigste Herr Balthasar, episcopus Trojanus, Predigerordens, Suffragan des Konstanzener Bischofes Hugo die Klosterkirche, deren Altäre, den Friedhof, Kreuzgang, das Kapitel und die alte Pfarrkirche rekonziliirt. Welche Profanation diesem Sühneakt vorangegangen sei, konnte der Archivar nicht feststellen. Er vermutet aber, daß in dem Jahre, wo die Glaubensspaltung zum öffentlichen Ausbruch gekommen ist, auch im Schussenrieder Kloster etwas mit einem Abfall vom Glauben Zusammenhängendes vorgekommen sein werde. Bischof Balthasar hat die von ihm vorgenommene Rekonziliation und die Altarkonsektrationen in einem besonderen Instrument bestätigt und mit seinem Siegel bekräftigt.<sup>2)</sup> — Im 16. Jahrhundert ist in Schussenried leider noch einmal eine Rekonziliation nöthig geworden. Sie wurde den 24. Mai 1588 vom Konstanzener Weibbischof Balthasar, Bischof von Mkalonien, an der Klosterkirche, am Kreuzgang und am Friedhof vorgenommen. Die Ursache der vorausgegangenen Vermehrung ist ein

<sup>1)</sup> Archivregister. Tomus I. Lade J. Fascitel 2. Merkwürdigkeiten von 1500—1600.

<sup>2)</sup> Archivregister. Eodem loco.

„dar zu grober, eichenbuchener Klosterküfer“, Namens Jakob Schwarz gewesen. Dieser gebürtige Sattenbeurer hatte dem Schuffenrieder Dorfschullehrer, einem geborenen Meersburger, im Gotteshaus eine „so stark qualifizierte Maulschelle“ verfertigt, daß sehr viel Blut aus Ohr und Nase herausfloß. Beim Fliehen und Umherlaufen des Verletzten wurde die Kirche, der Kreuzgang und der Friedhof besudelt und exsekriert.<sup>1)</sup>

Nachdem Abt Heinrich Desterreicher die Stiftskirche in der angegebenen Weise erweitert und eingerichtet hatte, gelangte bald nachher eine Wallfahrt zu einem in der von ihm restaurirten Liebfrauenkapelle befindlichen Mariäschmerzenbilde zu großer Blüthe. Die Frauenkapelle stand im sogenannten Konventshofe zwischen der Klosterkirche und den Wohnräumen der Mönche. Sie war also auf einem Terrain, welches nach den Postulaten der strengen Klausur für die Laien hätte völlig unzugänglich sein sollen. Leider zeigten sich mehrere Abte mit Rücksicht auf die in der Marienkapelle errichtete Siebenschmerzenbruderschaft und die im genannten Muttergottesheiligthum florirende Wallfahrt als zu nachgiebig und gestatteten den Eintritt in die Klausur. Sie duldeten, daß das Volk beiderlei Geschlechtes massenhaft zu dem innerhalb des Konventshofes stehenden Wallfahrtskirchlein strömte. Die Laienpilger durften den Weg durch die Ordenskirche und durch die oben schon erwähnte, in der Quermauer des rechten Seitenschiffes angebrachte Thüre nehmen, um in die marianische Bruderschafts- und Wallfahrtskapelle zu gelangen.<sup>2)</sup> Dieses Eindringen des Laienelementes führte zu Unzuträglichkeiten, so daß spätere Prälaten und namentlich Klostervisitatoren mit Recht dagegen eiferten. Besonders unter dem in der späteren Periode seiner Regierungszeit zu wenig energischen Abte Martin Dietrich (1606—21) war die Benützung der erwähnten Thüre in der Kirche von Seiten des Visitators Abt Joachim von Noth beanstandet worden. Auch bemängelte dieser, daß die den Mönchschor vom Langhaus rechter Hand abschließende Thüre

und die entsprechende auf der linken Seite nur gegittert sei. Er forberte „aus nicht zu verachtenden Gründen“, daß beide Thüren aus ganzem Holz oder Brettern bestehen müssen, damit die Klausur der Religiosen auf das genaueste gewahrt sei. Alle angeordneten Mißstände wurden aber durch den seeleneifrigen Prälaten Matthäus Rohrer (1621—53) mit einem Schlag beseitigt. Denn er ließ aus mehrfachen Motiven die Marienwallfahrtskapelle im Konventshof niederlegen.

Die Gestalt, welche Abt Heinrich der Klosterkirche hatte geben lassen, verblieb ihr im großen und ganzen bis zum Kirchenbrand im 30jährigen Krieg. Das Gotteshaus aus Abt Desterreichers Zeit war ein gothisirender Bau, welcher übrigens abgesehen von romanischen Resten auch schon Formen des Ueberganges in die Renaissance aufwies. Das damalige Aeußere der Kirche macht nach einer vor dem Kirchenbrand entstandenen, auf hiesigem Rathhaus aufgehängten Ansicht den Eindruck eines Bauwerkes der Gothik. Die Westfront hat vollständig diesen Stilcharakter. Die Fenster der über dem Vorzeichen befindlichen Abtei sind gleichfalls gothisch. Die beiden Erker, welche rechts und links von der Westfassade thurm-, beziehungsweise treppenhäusartig sich erheben, sind mit Fialen und Kreuzblumen geschmückt. Der Hauptgiebel ist getreppet und gezackt. Die drei Kirchenschiffe und die das zweite und dritte Stockwerk über der rein gothischen Vorhalle bildende Abtei haben ein gemeinsames Dach. Die damalige Sakristei war nach der erwähnten Abbildung nur ein bescheidener, niedriger Bau. Um die Kirche wölben zu können, ließ Abt Heinrich zur Mauerverstärkung an der Nordaußenseite des Langhauses drei massige Strebepeiler anbringen. Auf der Südseite dagegen bekam er durch Festigung und Wölbung des Kreuzganges und der über demselben erbauten Bibliothek auch einen Halt für die Wölbung des rechten Seitenschiffes und für diejenige des Mittelbaues. Der Chor hat gegen Norden drei kräftige, hohe mit Sandsteinplatten gedeckte Strebepeiler; südlich stützen ihn wegen des ehemaligen Sakristeibaues bloß zwei Pfeiler. Die rundbogigen Fenster des Presbyteriums sind hoch. Die reinste

<sup>1)</sup> Hauschronik. 2. Theil. Seite 203.

<sup>2)</sup> Hauschronik. Anmerkungen. Seite 18.

Gothik am ganzen Gebäude wies die frühestens von Abt Heinrich erstellte Parthie, nämlich die Eingangshalle, auf. In diesem dreischiffigen, nur zwölf Meter breiten, nicht hohen, mit einem Kreuzgewölbe versehenen Vorzeichen stehen sechs Pfeiler mit spitzigen Arkadenbögen. Das Langhaus war vom 15. bis ins 18. Jahrhundert weit düsterer und lichtärmer als jetzt, da die derzeitigen 15 Oberlichter damals noch nicht bestanden haben, alle drei Kirchenschiffe unter Einem Dach waren, die alten romanischen Klaristerien aber zugemanert gewesen sind. Weil unsere Kirche in der zweiten Bauperiode zu ihrer bisherigen Bestimmung als Kloster Gotteshaus auch noch den Charakter eines Heiligthums zur Befriedigung der religiösen Bedürfnisse der Laienbevölkerung erhielt, war auch ein Taufstein aufzustellen. Derselbe erhielt anfänglich seinen Platz links beim inneren Hauptportal; jetzt steht er fast mitten in der Kirche, da, wo bis in unser Jahrhundert herein der Kreuzaltar gewesen war. Der Metallbeckel des noch im Gebrauch befindlichen ursprünglichen Taufbeckens trägt folgende Inschrift:

·:|·7·0·7:

Wir deuten sie als die Jahrzahl 1505.

### III. Die Periode der Ausbesserung nach dem Kirchenbrand.

Als wenige Tage nach Neujahr 1647 die feste Stadt Bregenz von dem schwedischen General Wrangel eingenommen worden war, wälzte sich ein beträchtlicher Bruchtheil des Belagerungsheeres nach Oberschwaben zurück. So kam eine schwedische Truppenabtheilung auch nach Schussenried. Hier hätten die Soldaten gerne geplündert, allein sie fanden an dem längst total ausgeraubten Klostersitz nichts vor, was des Führens und Tragens werth gewesen wäre. Sie ließen nun die entleerten Klostergebäude ihren Unmuth fühlen und zündeten sie den 13. Januar 1647 an.<sup>1)</sup> Auch die Stiftskirche hatte unter dem Schabenfeuer zu leiden; gänzlich vernichtet wurde allerdings bloß ihr Dachstuhl, die Kirchenschiffe wurden nur ausgebrannt, während der Chor unbeschä-

<sup>1)</sup> Hauschronik. 3. Theil. Seite 150.

digt blieb. Daß das Presbyterium keinen Schaden nahm, war der mehrfach erwähnten, durch Abt Desterreicher angeordneten „chinesischen Mauer“, wie sie der Chronist launig betitelt hat, zu verdanken. Sie leistete bei der Katastrophe die Dienste einer Feuerwand. Intakt blieb sogar das alte Chorgestühl, an dessen einzelnen Subsellien die Zeit ihrer Verfertigung angemerkt war. Der kunstinnige P. Ludwig Mangold hat an ihnen die Jahrzahlen 1462, 1464 u. s. w. gelesen. Ein Exemplar dieser Chorätze wurde später in die St. Veitkapelle verbracht und ist noch anno 1760 dort gestanden.

Wie die Abt Desterreicher'sche Scheidewand den Priesterraum der Stiftskirche vor Zerstörung bewahrte, so hat die zwischen Langhaus und Vorhalle stehende Mauer die Abteiwohnung vor der Devastation behütet. Bis zur Stunde geben angetroffene Gebäkreste noch Zeugniß davon, daß nur die Festigkeit des Gemäuers zwischen Kirche und Prälatur die letztere vor gänzlicher Vernichtung geschützt hat. — Weil das ursprüngliche, hoch aufragende Gewölbe des Gotteshauses durch das Feuer schwer gelitten hatte, mußte es abgetragen werden.<sup>1)</sup> Die gegenwärtige Uebervölbung des Heiligthums stammt somit aus der Zeit nach dem Kirchenbrand. Denn Abt Rohrer hat sie anno 1650 vornehmen lassen. Weil das heutige Gewölbe bei weitem nicht so hoch gesprengt ist, wie das ehemalige, so macht sich der Kontrast zwischen einst und jetzt sogar an dem Dache der Kirche unliebsam bemerklich. Der Hohlziegelgrat des Langhauses liegt nämlich heutzutage etwa 7 Fuß tiefer als derjenige des Chores.

Das infolge des dreißigjährigen Krieges über das Reichsstift hereingebrochene Elend hatte mit dem Kirchen- und Klosterbrand seinen Höhepunkt erreicht. Denn noch im Unglücksjahr 1647 wurde der Abtei ein wenn auch bescheidenes Glück zu Theil. Sie erbte von der Mutter des aus Ravensburg gebürtigen Vaters Ferdinand Frey Silberschmuck im Werth von 175 fl. 12 kr. Auch konnte der Prälat bald nach Einschüßerung der Stiftsgebäude 45 Zentner Karpfen veräußern; er löste für den Zentner 6 fl. Endlich machte er noch das im Schussen-

<sup>1)</sup> Hauschronik. Anmerkungen. Seite 18.

rieder Hof zu Waldsee liegende Getreide zu Geld. Die so erworbene, allerdings recht unbedeutende Baarsumme in der Kasse getraute er sich, anfangs Juni 1647 mit den Zimmerleuten zu affordiren. Seine erste Sorge war auf die Reparatur des Hauses Gottes gerichtet. Die Handwerksleute mußten einen neuen Dachstuhl erstellen; sie empfingen sofort 60 fl., im Juli 43 fl. und im August 37 fl.<sup>1)</sup> Den 31. August 1649 nahm der zu Biberach im Exil lebende Abt die schon wieder „in etwas reparirte“ Kirche in Augenschein. Weil während der Kriegsdauer die Kirchen und Kapellen von der Soldateska nicht bloß ausgeraubt, sondern durch Erbrechen der Altarsteine und sonstige Frevel mehrfach erskirt worden sind, war eine Rekonziliation nothwendig. Um Kosten zu sparen, ließ Abt Rohrer durch P. Augustin Arzet bei Papst Innocenz X. um die Licenz nachsuchen, die violirten Gotteshäuser und Altäre selbst wieder weihen zu dürfen. Die Erlaubniß wurde ohne Anstand erteilt. Speziell in der Stiftskirche rekonziliirte Abt Rohrer vier Altäre den 10. Juni 1652, nämlich den Chor-, Kreuz-, Dreifaltigkeits- und Apostelaltar, und den 30. August außerdem noch den St. Annenaltar, neben welchem der Taufstein stand. Diese fünf Altäre hatte das rohe Kriegsvolk erbrochen und die Reliquien aus denselben weggenommen, während die Steine der drei anderen, auf der rechten Seite der Kirche befindlichen Altäre unverleht geblieben waren.<sup>2)</sup> — Der Ersatz der durch die Flammen ruinirten Ausstattung des Langhauses konnte in Anbetracht der damaligen beispiellosen Verarmung des Stiftes nur äußerst langsam und mangelhaft vor sich gehen: Von einer alsbaldigen Beschaffung neuer Aufsätze für die drei in den Kirchenschiffen gestandenen Altäre ist nirgends etwas zu lesen, wahrscheinlich hat man sich mit provisorisch aus Kapellen oder Kirchenbühnen requirirten, früher bei Seite gestellten Bildwerken begnügt. Auf diese Weise dürfte die beachtenswerthe, jetzt in der Kirchenvorhalle aufgestellte Sculptur, welche den Tod Mariä bietet, in das

Klostergotteshaus gekommen sein. — Als im Jahre 1656 sechs distinguirte auswärtige Geistliche die Schussenrieder Kirchweihfestfeier mit ihrer Gegenwart beehrten und das Reichsstift seine Finanznoth wenigstens beim Gottesdienst nicht allzusehr dokumentiren wollte, mußten von auswärts Paramente und sogar eine Orgel entlehnt werden.<sup>1)</sup> Erst anno 1661 kaufte Prälat Augustin von seinem Konfrater, dem Abt Anastasius zu Allerheiligen, eine gebrauchte Orgel; sie wurde, „weil unter Brüdern verbleibend“, um 300 fl. abgelassen und von dem Kammerdiener des gnädigen Herrn geholt.<sup>2)</sup> Den gewiß unbedenklichen Luxus der Beschaffung eines mit bescheidenen Ornamenten verzierten Orgelgehäuses gestattete sich erst Abt Vincenz Schwab (1673—83), dessen Wappen, drei rothe Tulpen über einem grünen Dreieck in Silber, jetzt noch über der Orgel prangt. — Was aber so zur Reparatur und Ausstattung der Kirche nach der Brandschädigung geschehen war, erwies sich als so gering und unvollkommen, daß Abt Tiberius Mangold (1683—1710) im Herbst 1699 sich aufs lebhafteste mit dem Gedanken eines Neubaus trug und durch Meister Christian Thum einen Riß des neuen Gotteshauses fertigen ließ.<sup>3)</sup> Allein sein Verhaben fand besonders auch wegen der drohenden Kriegsgefahren bei den Mäthen keine hinreichende Unterstützung. Das Neubauprojekt wurde deshalb fallen gelassen; dagegen wirkte dieser Prälat wenigstens einigermaßen restaurirend an der bisberigen Stiftskirche: Im September 1707 wurde ein neues Gestühl für das Volk aufgestellt, um die gleiche Zeit ein neuer Kirchenboden gelegt, anno 1706 und 1707 durch den Franziskanerbruder Marinus die Orgel renovirt und im November 1708 die von Schreiner Mathias Hund aus Obersbach gelieferte Kanzel erstmals benützt.<sup>4)</sup> Uebrigens genügten die von Abt Tiberius und seinen Vorgängern in das Heiligthum verbrachten Ausstattungsgegenstände seinen von neuen Vaugedanken und moderner Geschmacksrichtung beeinflussten Nachfolgern nicht mehr.

<sup>1)</sup> Hauschronik. 3. Theil. Seite 151 und 152.  
<sup>2)</sup> Diarium abbatis Rorer. Von 1648 bis 54. Seite 221 und 228.

<sup>1)</sup> Hauschronik. 3. Theil. Seite 203.  
<sup>2)</sup> H. Chr. S. 242.  
<sup>3)</sup> H. Chr. 3. Theil. S. 401.  
<sup>4)</sup> Diarium Tiberii Mangold. De anno 1697 bis 1704.



IV. Die Periode der Aenderungen im Geiste des Barock- und Rokoko-stiles.

Das Aussehen, welches die Kirche zur Stunde noch aufweist, ist derselben größtentheils im vorigen Jahrhundert verliehen worden. In ihrer Umgestaltung in ein Spätrenaissancegebäude haben mehrere Prälaten gearbeitet. Besonders drei Aebte sind es, welche ihre Vorliebe für den Barock- und den Zopfstil in unserem Heiligthum zum Ausdruck gebracht haben, nämlich Innocenz Schmid (1710—19), Didakus Ströbele (1719—33) und Siard Fric (1733—50). Die in der vierten Periode der Geschichte der Stiftskirche vorgenommenen Aenderungen am Gebäude selbst sind zwar nur unwesentlich. Dagegen ist unter den klösterlichen Repräsentanten der Spätzeit die Innenausstattung des Reichsstiftsgotteshauses total gewechselt worden.

Ende Januar 1714 reiste Abt Innocenz nach Eggelshausen, um den Bau eines neuen Pfarrhofes daselbst einzuleiten. Hier unterhandelte er mit dem Maurermeister Leonhard Albrecht von Bregenz und mit Meister Michael Mohr von Schussenried. Er gab ihnen in Afford den erwähnten Pfarrhof zu Eggelshausen, die Renovirung der Schussenrieder Kirche, den Bau einer neuen Sakristei daselbst und die Erstellung einer Zehntscheuer in Wattenweiler. Als Belohnung für diese vier Aufträge versprach der Prälat den Meistern, welche übrigens alle Maurer und Handlanger selbst bezahlten mußten, 2550 fl.<sup>1)</sup> — Bei Erledigung der projektirten Arbeiten wurde begonnen mit dem Abbruch der alten Sakristei. Dieselbe war südlich hart an die Kirche angebaut gewesen und hatte sich erstreckt von dem Platz, wo man Mitte des vorigen Jahrhunderts „beim schwarzzimmernen Weiskessel in den Chor hineinging, bis zu dem zweiten Chorfenster“. Nach ihrer Beseitigung wurde eine neue Sakristei erstellt. Auch zwei in den Chor führende Thüren wurden gemacht, nämlich diejenige, welche den Thurm mit dem Chor verbindet, und eine andere, durch die man von der Sakristei beziehungsweise vom Konvent und Kreuz-

gang in den Mönchschor gelangte. Es wurde auf diese Weise die alte, aus dem 15. Jahrhundert stammende Chorthüre beim Valentinsaltar überflüssig und deshalb entfernt. So gewann man Raum, um mit dem damals bestellten, großartigen Chorgestühl<sup>1)</sup> weiter vom Sanktuarium herab- und in das Mittelschiff hineinzu-rücken. Unter Abt Innocenz wurde auch auf beiden Chorseiten das dritte große Kirchenfenster eingesetzt. Das Presbyterium war also früher nicht so hell, wie seit dem 18. Jahrhundert. Noch andere Aenderungen wurden an Thüren und sonstigen Zugängen zum Gotteshaus in diese Zeit getroffen. Der Prälat, wenn er von der Kirche in die Abtei gelangen; die Officiales (Beamten), wenn sie aus dem Gotteshaus direkt in das Hofgebäude kommen; die Sänger, wenn sie von außen den hinteren Musikchor betreten wollten: sie alle mußten die in der äußeren, rechten Seitenschiffwand befindliche Thüre auf der Männerseite passiren, welche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts mit dem sogenannten neuen Beichtstuhl wieder gesperrt wurde. (Dieser Beichtstuhl ist anno 1885 beseitigt und anno 1887 an seinem Standort eine Lourdesgrotte errichtet worden.) Damit nicht mehr so verschiedene Persönlichkeiten auf einen gemeinsamen Kircheneingang angewiesen wären, wurde für das Musikpersonal eine besondere Thüre in den Kreuzgang gemacht, durch welche es zur Orgel gelangen konnte. Damals wurde desgleichen in der oberen Sakristei von Zimmermann und Maurer eine Oeffnung und ein Durchgang geschaffen, welcher den Zutritt zum Hofgebäude durch die alte Bibliothek (das jetzige Chörle) hindurch gestattete.<sup>2)</sup> — Unter Abt Innocenz ist ferner der Name nebst dem Standort einiger Altäre geändert und eine Neukonsekration sämtlicher acht Altäre vorgenommen worden. Da nämlich der Leib des hl. Valentin erst zur Regierungszeit dieses Prälaten nach Schussenried

<sup>1)</sup> Siehe „Das Schussenrieder Chorgestühl und dessen Meister“. Von Kaplan Rueß. Zu haben bei Buchbinder Eisele in Schussenried. Der vom 27. April 1714 datirte Vertrag mit dem Bildhauer Wachein aus Weberlingen wurde neulich im Ludwigsburger Archiv vorgefunden.

<sup>2)</sup> Hauschronik. Seite 18.

<sup>1)</sup> Hauschronik. 3. Theil. Seite 534.

verbracht worden ist, hatte man vorher von einem Valentinsaltar noch gar nicht gesprochen. Der Leib des hl. Vincenz war allerdings auf dem St. Annenaltar schon anno 1652 zur Aufbewahrung gelangt; man hatte den Altar, auf dem er reponirt war, sogar bisweilen Vincenzaltar und den Raum, in dem dieser sich befand, sogar Vincenzkapelle genannt. Allein vor 1715 scheint kein Altar zu Ehren des hl. Martyrers Vincenz wirklich geweiht worden zu sein. Die Translokation und Neuaufrichtung der meisten Altäre machte eine Einweihung derselben nothwendig. Sie wurde den 21. Oktober 1715 von Abt J. Schmid aus eigener Machtvollkommenheit vorgenommen. Er hielt sich nämlich hiezu für berechtigt in Anbetracht seiner Würde als Reichsprälat.<sup>1)</sup> — Weil kurz nach dem Kirchenbrand die Abt Oesterreicher'sche Quermauer zwischen Chor und Langhaus entfernt worden ist, war dem Priesterraum der Schutz gegen fremde Neugierde und gegen das Vortreten der Laien benommen. Daher konnte jedermann in den Mönchschor vordringen, sich unter die betenden und jüngenden Religiösen mischen, ja sogar zum Hochaltare schreiten. Dem von 1760—64 schreibenden Chronisten hat der damalige Senior P. Johann Baptist Haitinger als Augenzeuge von „diesem unbegreiflichen Ohnformb“ (Unfug) erzählt. Solchen unpassenden Zustand hat nun Abt Innocenz anno 1715 beseitigt, indem er den Mönchschor durch ein großes eisernes und durch zwei kleinere, beim mittleren Altar angebrachte Gitter gegen die Kirchenschiffe hin abschloß. Er war zu diesem Schritt durch seinen energischen, seeleneifrigen Prior, P. Ludwig Mangold, veranlaßt worden, welcher diesen Akt der Sorge für Wahrung der Klausur von seinem gnädigen Herrn in einer aus 12 Bogen bestehenden, „ausbündig ascetischen“ Schrift gefordert hatte. Im Jahre 1717 endlich ließ Abt Innocenz die Aufsätze des Vincenz- und Valentinaltars fassen, an diesen Altären wurden später mehrfache Aenderungen vorgenommen, ihre Hauptbilder hat Fr. Jos. Gögler erst 1737 vollendet. Namentlich aber ließ der Prälat einen neuen Hoch-

altar (von Judas Thaddäus Sichelbein aus Wangen) und das treffliche Chorstühl (von Anton Machein aus Ueberlingen) aufstellen; er verdient daher den Ehrentitel eines Restaurators des Klosterkirchenchores.

Weniger bedeutend war die Restaurationsthätigkeit seines Nachfolgers Didakus Ströbele. Derselbe beschaffte den St. Magnus- und den St. Michaelsaltar anno 1722.<sup>1)</sup> Die Verzierungen an der Orgel und dem Gehäuse derselben hat er durch den Bildhauer und Maler Gabriel Weiß aus Würzach theils ganz neu beschafft, theils frisch vergolden lassen in den Jahren 1724 und 1725; auch die geschnitzte und bemalte, hölzerne Galleriebrüstung auf dem Chörle weist das Wappen des Prälaten Ströbele auf. Anno 1726 haben die Ordensfrauen von Emmenbach, unter welchen künstlerisch die Nonne Benedikta Bohnenberger hervorragte, auf Befehl des gleichen Abtes den Leib des hl. Valentin kostbar gefaßt.

Viel umfassendere Aenderungen nahm der Prälat Siard Frid vor. Dieselben fallen in die Jahre 1744, 1745 und 1746. Das Ziel, welches Abt Siard verfolgte, war hauptsächlich die Bemalung des Gotteshauses und dessen Verzierung mit Stuckornamenten. Um diese Doppelaufgabe zu lösen, wurden verschiedene andere Vorkehrungen getroffen: Um möglichst glatte Malflächen zu gewinnen, wurden die Rippen und Gurten der Gewölbe am Chorplafond, in der Vorhalle, im Kreuzgang und auf der Gallerie (dem jetzigen Chörle) rücksichtslos abgeschlagen. Hierauf wurde der Hochaltar neu gefaßt und der Chorplafond mit den jetzt noch vorhandenen Malereien versehen. Diese ins Jahr 1744 fallenden Geschäfte besorgte Gabriel Weiß.<sup>2)</sup>

Fürs Jahr 1745 war die Bemalung des Mittelschiffplafonds und die Stuckverzierung des Hauptschiffes der Kirche in Aussicht genommen. Um jedoch den projektirten Deckengemälden eine Wirkung auf die unten in der Kirche stehenden Beschauer zu sichern, mußte mehr Licht beschafft werden. Daher wurde das breite

<sup>1)</sup> Siehe seinen Tagbucheintrag vom 16. Februar 1722.

<sup>2)</sup> Diarium Nothelfer. Seite 129.

<sup>1)</sup> Hauschronik. 3. Theil. Seite 541.

Dach, welches alle drei Kirchenschiffe zugleich gedeckt hatte, abgenommen. Statt des einzigen bisherigen Langhausdaches wurden drei, nämlich je eines über jedem Schiff der Kirche angebracht. Die beiden Abseiten erhielten Walmdächer. In die nun nach außen hin freigelegten oberen Wandflächen des Hauptschiffes wurden Oeffnungen für die jetzigen 14 unschönen Oberlichter gebrochen. Hierauf konnte zur Ausmalung geschritten werden. Mit derselben betraute das Reichsstift nicht mehr den Meister Weiß, sondern den tüchtigeren Münchener Hofmaler Johannes Zick. Ihm war den 6. Juli 1745 die Malerei und die Stuckarbeit im Mittelschiff im Akkord verdingt worden um den geringen Preis von 650 fl., beziehungsweise um 700 fl., falls man die 50 fl. Trinkgeld an die Frau des Meisters noch rechnet. Der Preis ist recht niedrig; denn der Künstler hatte für diese Geldsumme den ganzen Bildercyklus aus dem Leben des hl. Norbert, sodann verschiedene symbolische Stücke und außer manchen Gipsornamenten namentlich auch die recht würdigen über lebensgroßen Apostelfiguren nebst den Statuen Jesu und Mariä am Chorbauabschluß zu liefern.<sup>1)</sup> Den 10. November 1745 gelangten die mittleren Deckenmalereien zur Vollendung, so daß das Gerüst beseitigt werden konnte.<sup>2)</sup> Im folgenden Jahre wurde die Ausmalung der Stiftskirche zu Ende geführt; denn schon im Monat Mai 1746 waren dem Meister J. Zick auch die zwei Seitenschiffkapellen zum Bemalen sowie die in den Abseiten und in der Gallerie nöthigen Stuckarbeiten um den gleichen Preis wie das Hauptschiff übergeben worden. Noch in demselben Jahr erledigte er diese Aufträge.<sup>3)</sup> Das Concept des Akkordvertrages zwischen dem Reichsstift und dem Meister Zick liegt jetzt noch vor.<sup>4)</sup> Im

Januar 1746 waren auch die vom gleichen Abt bestellten und von Bildhauer Joachim Frühholz aus Weingarten gefertigten zwei den heiligen Aposteln und dem hl. Augustinus geweihten Seitenaltäre nebst der Kanzel zur Aufstellung gekommen.<sup>1)</sup> — Leider schwebte das Heiligthum schon fünf Jahre nach vollendeter Restauration in der größten Gefahr, vernichtet zu werden. Als nämlich den 24. Dezember 1751 um halb fünf Uhr der P. Küchenmeister die Frühmesse las, vernahm er während der Feier des heiligen Opfers ein starkes, aus der Sakristei dringendes, von brennendem Holzwerk herrührendes Geräusch. Als er in den Ankleideraum zurückkehrte, hatten die Flammen die in die obere Sakristei führende Stiege schon vollständig ergriffen. Nur mit Mühe gelang es dem energischen Ordensmann und den zu Hilfe gerufenen Kirchenbesuchern, der Wuth des Feuers Einhalt zu thun. Die enorme Gefahr hatte der zugleich auch Ministrantendienste leistende Mesner Joseph Tobler von Kleinwinnaden verschuldet; er hatte nämlich einen noch glühenden Docht unvorsichtigerweise in die Kerzenlade geworfen.<sup>2)</sup> — Der letzte Reichsprälat, welcher Spuren seiner Liebe für die Zierde unseres Gotteshauses hinterlassen hat, ist Abt Joseph Karpf (1775—92); denn sein Wappen (von einem Marienbilde überragt, drei goldene Lilien in einer Vase) findet sich an dem bemalten Eisenblechgitter, welches die Brüstung der Orgelempore ziert und auf Befehl dieses Reichsprälaten dort angebracht wurde.

In Folge der anfangs des 19. Jahrhunderts vollzogenen Säkularisation des Reichsstiftes verlor das altherwürdige Kirchengebäude seinen Doppelcharakter als

nach dem vorgewiesenen Maß al fresco inner 14 Wochen zu malen und sich möglichst zu befließigen, alles contento zu geben, auch die Stuccatur, wozu das Gotteshaus die Materialien schafft, auf seine Kosten herzustellen. Würde in seiner Arbeit eine merkliche Anstellung gemacht werden, so will zc. Zick solche aufs Beste verbessern, wozu Zick die Farben selbst schaffen muß. Hiegegen verpricht 2. das Gotteshaus, ihm dafür 650 fl. und seiner Frau 50 fl. zu geben, beinebens die Kost wie voriges Jahr sammt dem Trunk, nämlich des Tages eine Maß Wein und — ein Maßschwein auf den Herbst zu liefern.

<sup>1)</sup> Siehe Archiv, 1894, Nr. 12 und 1895, Nr. 1.

<sup>2)</sup> D. N. Seite 306.

<sup>1)</sup> D. N. Seite 142.

<sup>2)</sup> D. N. Seite 145.

<sup>3)</sup> D. N. Seite 151.

<sup>4)</sup> Es befindet sich im Kameralamtsarchiv Waldsee S (Kasten) 188 unter der Bezeichnung: „Notiz von Seiten des Gotteshauses zur Herstellung der Kirche nebst Zubehörde“ und lautet: Kontrakt zwischen dem löbl. Reichsstift und Gotteshaus Schussenried und Herrn Johann Zick, Maler von München: 1. Joh. Zick verbindet sich, die zwei Nebengewölber in die Kirche

Regular- und Laiengotteshaus und wurde zu einer kloster Pfarrkirche. Weil der Reichsdeputationshauptschluß das Schussenrieder Klosterbesitzthum der gräflich Sternberg'schen Familie zusprach, gieng an sie auch die Verpflichtung zur Unterhaltung unseres Heiligthums über. Da aber anno 1835 durch Kauf die Herrschaft an den Staat Württemberg gelangte, so ruht die Baulast gegenwärtig bei der königlichen Finanzverwaltung. Eine Ablösung hat nicht stattgefunden; die Gemeinde zeigt dazu bisher auch noch keine Lust.

An baugeschichtlichen Vorkommnissen sind aus unserem Jahrhundert folgende anzumerken: 1807 Entfernung des Kreuzaltars, um in dem Chor der Kirche Platz für die Schulkinder zu gewinnen; 1808 Ausbesserung der Stuckaturen und Malereien an dem Chorgewölbe, welche den 3. Juli und 11. August des Jahres durch Wetterschläge gelitten hatten; diese hatten, ohne zu zünden, den Weg durch den Thurm herab genommen und am Plafond des Presbyteriums und am St. Augustinaltar einigen, übrigens nur geringen Schaden angerichtet; den 30. November und 1. Dezember 1818 Beseitigung des Chorgitters; den 5. September 1831 Transferrung des Taufsteines in die Mitte des Gotteshauses, derselbe war früher beim Eingang ins Langhaus links hinter den Kirchenstühlen der Frauen gestanden; 1837 wurde das Kirchengewölbe mit einem von Zimmermeister Walser gefertigten Bretterboden gedeckt; 1875 Schaffung eines neuen Zuganges zum Gotteshaus rechter Hand, weil in Folge Errichtung einer Irrenanstalt im neuen Kloster die linke Seitenthüre außer Gebrauch gesetzt wurde. Im Sommer 1885 fand eine allerdings nicht durchgreifende Restauration statt: das Innere des Gotteshauses wurde von Schmutz und Staub gereinigt, die Wände und Pfeiler wurden mit weißer und farbiger Lünche neu versehen, die Deckengemälde ausgebessert, die Vergoldungen theilweise erneuert, vorn in den Abseiten zwei unbenützte Beichtstühle abgebrochen; an den Platz des rechtsseitigen kam 1887 eine Lourdesgrotte, an den Ort des linksseitigen eine Ruhe-Christifigur. Um die Mitte der achtziger Jahre und bald darauf erhielt der Tabernakel eine reichere

Verzierung und der Hochaltar ein fixes Anpendium von Müller aus Saulgau; an den dem Mittelschiff zugekehrten Seiten wurden die Pfeiler mit Heiligenstatuen, von Lott in Rottenburg geschnitz, und die Kirchenwände im Februar 1889 mit Stationenbildern geschmückt. Diese Neubeschaffungen aus dem vorigen Decennium wurden mit freiwilligen Beiträgen bestritten.

Im Juni 1893 kam an die West- und theilweise auch an die Südaußenseite der Kirche ein meterteses Cement-Trottoir, um die Feuchtigkeit vom Gemäuer abzuhalten. Im September des gleichen Jahres wurde der Chorboden mit farbigen, aus dem Osterreichischen Geschäft in Stuttgart bezogenen sog. Einziger Plättchen belegt. Die vier-eckigen Sandsteinsplatten, welche seit Jahrhunderten im Presbyterium als Bodenbelag gedient hatten, fanden im A-Garten der Frauenabteilung der Anstalt eine Verwendung. Der neue Chorbodenbelag kam auf rund 1100 M. zu stehen.<sup>1)</sup>

Rückschauend auf die Baugeschichte unseres Gotteshauses müssen wir gestehen: Die geringen Hilfsmittel des Klosters in seinem Kindheitsalter, die durch die Greuel des 30jährigen Krieges heraufbeschworene zeitweilige enorme Noth des Reichsstiftes, die Unzulänglichkeit mancher thätig gewesener Meister, der auf Abwege gerathene Kunstgeschmack mehrerer Auftraggeber und die Vielheit der auf den Bau und die Innenausstattung Einfluß nehmenden Köpfe ließ ein stilreines, einheitliches, wahrhaft großartiges Werk nicht zu Stande kommen. Mag übrigens auch das Kirchengebäude trotz einzelner lobenswerthen Parthieen im allgemeinen der sonstigen einflußreichen Stellung des freien, unmittelbaren Reichsstiftes nicht völlig entsprochen haben, heutzutage nach außen hin als stilllos erscheinen und im Innern der Gang seiner Baugeschichte selbst einem kunstgeübten Auge ohne vorherigen Einblick in die schriftlichen Dokumente dunkel bleiben, so ist uns dieses Heiligthum dennoch theuer und ehrwürdig wegen seines hohen Altars und wegen des Reichthums an Gnaden, welcher sich daselbst während mehr als sieben Jahrhunderten in die Seelen von geistlich und weltlich ergossen hat.

<sup>1)</sup> Vergleiche Chronikeinträge des Conventualen Pfarrers Löwe und die Chronik des † Mesners Fr. Xaver Ruez in Schussenried.

## Ein berühmter Niederländer in Württemberg.

Von Dr. B. Pfeiffer in Stuttgart.

Zu den besten Gemälden in der K. Staatsgalerie zählt ein in den 1870er Jahren in München angekauft, früher im Besitz der Erbkönigin von Westfalen gewesen, geistreiches Brustbild des niederländischen Malers de Crayer in mittlerem Lebensalter, nebst Wappen und einem verschlungenen Monogramm: AVD. Der Katalog schreibt das Werk, Nr. 305 im dritten Saal, unbedenklich von Dyc<sup>1)</sup> zu; und in der That hat dieser seinen Zeit- und Kunstgenossen mehrmals, u. a. ums Jahr 1630 gemalt, und ein kleiner Stich<sup>2)</sup> nach van Dyc, von Jacobus Neejs 1649, gibt unser Bildniß im Spiegelbild genau wieder, nur das Wappen fehlt.

Caspar de Crayer, geboren zu Antwerpen 1584, war Schüler von Raphael Cocrie; im Jahr 1607 in die Malergilde zu Brüssel eingeschrieben, ließ er sich dort dauernd nieder, gelangte in den Stadtrat und gewann auch die Gunst der spanischen Regierung; er wurde u. a. Hofmaler des Kardinal-Infanten Ferdinand († 1641) und vom König Philipp IV. selbst ehrenvoll ausgezeichnet. Lange Jahre als erster Künstler der Hauptstadt gefeiert, siedelte er hochbetagt 1664 nach Gent über und starb daselbst 1669, über 84 Jahre alt, ohne jemals, wie es scheint, über die Niederlande hinausgekommen zu sein. Er hat nicht nur seinen älteren Zeitgenossen Rubens sondern auch den bedeutend jüngeren van Dyc um Jahrzehnte überlebt, aber nicht seinen eigenen Ruhm: bis ins hohe Greisenalter hat er, ein zweiter Tizian, Pinsel und Palette mit Jugendfrische gehandhabt. Aus eigener Kraft, ohne italienische Vorbilder, nur den alten Meistern seines Volkes und im Kolorit dem Rubens nachahmend, hat er sich einen vornehm gebiegenen und ausdrucksvollen Stil gebildet und steht den weltberühmten Nebenbuhlern wenig nach. Vor

einer von seinen großen Farbenschöpfungen soll Rubens mit Anspielung auf den Namen ausgerufen haben: De Crayer, de Crayer, niemand wird besser krähen als du!

Er war eine genußfreundige aber in sich abgeklärte Natur, aus deren Schöpfungen heitere Würde hervorleuchtet. Es fehlte ihm die feurige Phantasie, die dramatische Wucht eines Rubens, aber auch dessen Gewaltigkeit und Ueberladung in der Komposition. Ebenjowenig findet man bei ihm wohl jenen pathologischen Zug, durch den van Dyc bald ergreifend wirkt, bald ermüdet. Vom Reichthum seiner Erfindung zeugen über 200 große Gemälde; eine Anzahl von Bildnissen, weltlichen Historien und Allegorien abgerechnet, sind es meist Altarblätter für die Kirchen und Klöster von Flandern und Brabant; viele noch an Ort und Stelle, andere jetzt in den Museen von Antwerpen, Brüssel, Gent u. s. w.

Deutschland besitzt von der Kunst unseres Meisters nur wenige Proben; am bekanntesten ist eine kolossale, für die Augustinerkirche zu Brüssel gemalte, jetzt in der Münchener alien Pinakothek aufgestellte „Santa Conversazione“: ein Gruppenbild, hochthronende Madonna, von Heiligen verehrt, unten knieet der Maler mit seinen Angehörigen; bezeichnet und datiert 1646. Es ist eine reiche Komposition mit edlen Charakterköpfen. Die geniale Technik eines Rubens und van Dyc, von denen Bilder im gleichen Saal hängen, hat de Crayer hier allerdings nicht erreicht, weder die Weichheit im Umriss, die Feinheit in der Farbenstimmung, welche den einen, noch die glänzenden Lichter und warmen Schatten im Incarnat, die den andern auszeichnen.<sup>1)</sup>

Zu Württemberg sind die Koryphäen der Brabanter Schule anscheinend mangelhaft vertreten; und wenn wir von Rubens überhaupt kein hervorragendes Original, von Anton van Dyc kein eigenhändiges Historienbild besitzen, auch Jordaens nicht eben glänzend auftritt, so rückt de Crayer an die erste

<sup>1)</sup> Es wird behauptet, van Dyc habe sich überhaupt keines Monogramms bedient, sondern gegebenen Falls den Familiennamen ausgeschrieben. S. R. Nagler, Die Monogrammistin I (1858) Nr. 1430; vergl. jedoch V (1879) Nr. 1008.

<sup>2)</sup> Bildfläche 14:11 cm; ein Exemplar im Besitz des Herrn Galleriedirektors v. Rustige.

<sup>1)</sup> Von de Crayer ist in der Pinakothek noch eine Grisaille-Skizze zum obigen Altargemälde und ein männliches Bildniß, in der K. Galerie zu Schleißheim eine hl. Dorothea und ein Selbstbildniß des Meisters von anspruchsloser Natürlichkeit.

Stelle, sobald sich ein größeres Werk von ihm in unsern Grenzen nachweisen läßt.<sup>1)</sup>

Die ersten Anhaltspunkte bot, wie in so vielen Fällen, P. Keplers grundlegendes Buch über Württembergs kirchliche Kunstalterthümer, wo S. 386 f. zwei Werke eines J. D. Crayer von 1666 und (angeblich) 1696 genannt sind. Hiernach erschien es sehr zweifelhaft, ob von Caspar de Crayer die Rede sein könne; so ist denn dieser in der Uebersicht p. XXXXIII weggelassen. Schon vor Jahren war mir auf einer Reise durch Oberschwaben in der Kirche zu Wolfegg das Hochaltargemälde aufgefallen, ich hatte aber damals versäumt, es auf Namen und Datum zu untersuchen. Inzwischen habe ich unter gütiger Beihilfe von Herrn Pfarrer Dr. Probst in Unter-Essendorf, in dessen Kirche sich das andere Bild befindet, folgendes ermittelt und durch den Augenschein erhärtet: Beide Gemälde stellen die Krönung Mariä dar mit beigefügten Heiligen. Das Altarblatt in Unter-Essendorf, gegen 3 m breit und fast doppelt so hoch, ist unten rechts bezeichnet: I DCRAVER FEC: ANO 1666; auf dem noch bedeutend größeren in Wolfegg liest man links unten: A. 1660. C DCRAVER FECIT; das D und C sind beidemal verschlungen. Caspar de Crayer schrieb nicht selten, z. B. auf dem großen Gemälde in München, seinen Vornamen auf gut Niederländisch Jasper (vergl. seine Monogramme bei Nagler II, Nr. 998). Nach diesen Erhebungen sind unsere Bilder als Originalwerke des berühmten Niederländers gesichert, wenn ihre künstlerischen Eigenschaften ihm entsprechen.

Zu der 1733—1736 neugebauten Stiftskirche, jetzigen Pfarrkirche zu Wolfegg, deren Räume durch geschmackvolle, fein polychromirte Stuckornamente ein vornehmes Gepräge tragen, erblickt man am Chorabschluss das mächtige Gemälde: oben die Dreieinigkeits mit der Krone über

dichtem Gewölk, dann in der Bildmitte Maria, von einem Kranz emporzuschwebender Engelskinder umdrängt und gleichsam auf den Wolkenhron gehoben, demüthig gesenkten Blickes, das volle Oval des Antlitzes von blonden Wellen des Haupthaars umfloßen, die Arme sanft über die Brust geschmiegt. Unten erblickt man rechts vorne, kräftig bewegt nach oben weisend, Johannes den Täufer, das Lamm im Arm, hinter ihm Franz von Assisi in der Ordenstracht; links im Hintergrunde zwei weitere Heilige; im Vordergrund sitzen, prangend in echt niederländischer Lebensfülle, zwei Frauengestalten, St. Agatha und St. Katharina, letztere, die Patronin der Kirche, in weißem Atlasgewande mit Palme und Schwert, ihr zu Füßen das zerbrochene Rad. Die Komposition ist bei allem Reichthum in sich geschlossen, meisterhaft flüchtig ohne ängstliche Symmetrie; die beiden Bildhälften, zwischen denen freilich ein zwinrender Zusammenhang nicht besteht, sind räumlich aufs beste vermittelt. Die Zeichnung ist tabellos, das Kolorit, wenn auch etwas nachgedunkelt, bei bräunlich-grauem Gesamnton warm, kräftig und harmonisch verschmolzen. Ueber diesem Gemälde liegt ein Abglanz von der kulturgetränkten Atmosphäre jenes Brabanter Landes, wo der Weltverkehr wogte, wo spanisches und englisches, französisches und niederdeutsches Wesen ineinanderfloßen.

Das Hochaltarbild in Unter-Essendorf hat namentlich in den untern Theilen gelitten; es wurde 1858 durch den Maler Lang aus Ulm restaurirt und frisch ausgezogen. Die obere Gruppe zeigt, wie es der Stoff mit sich bringt, Verwandtschaft mit dem Bild in Wolfegg; doch hat hier die wieder von Putten umschwebte Gottesmutter noch vollere Gesichtszüge und richtet den Blick empor, ein Motiv, das sich wohl besser für eine Himmelfahrt als für die Scene der Krönung empfiehlt. Links unten steht würdevoll der Kirchenpatron St. Martin, über dem blinkenden Harnisch mit bischöflichem Ornat angethan, dem vor ihm kauern den Bettler die Mantelhälfte barreichend. Im Hintergrunde hält der Evangelist Johannes den Kelch mit der Schlange. Ganz rechts vorne sitzt St. Margaretha mit dem Kreuz, unter sich den Drachen; hinter ihr sieht man

<sup>1)</sup> Ein Bild de Crayers „S. Benedicti imago B. V. Mariae rosarium offerentis“ erwarb der Weingarter P. Gabriel Ucelin († 1681) als Prior zu St. Johann in Feldkirch von Joh. Ernst von Altmannshausen um 100 fl. Verschollen gleich zwei Weingarter Gemälden von Dyck, einer auf 1000 Rthlr. geschätzten Beweinung am Kreuz und eine Pietä mit zwei Engeln, Geschenken zweier Herrn von Lindenpür (1653) und des Markgrafen Ferdinand Maximilian von Baden.

eine weibliche Gestalt, wohl St. Barbara, und Johannes den Täufer. Dadurch, daß dunkles Gewölk rechts tief herabhängt, links dem blauen Himmel weicht, zieht sich nicht gerade vortheilhaft eine schräge Trennungslinie durch das Gemälde. Die Farbe erscheint stellenweise ziemlich schwer, was vielleicht ursprünglich nicht der Fall war. Wenigstens bemerkt de Crayers Biograph, Siret,<sup>1)</sup> der übrigens von Gemälden de Crayers in deutschen Kirchen keine Kunde hat, der Meister habe gerade in seinen letzten Lebensjahren in Weichheit der Farbe und des Pinsels den Höhepunkt seines Schaffens erreicht. Wir fanden dies in Wolfegg bestätigt.

Noch ein (früheres) Altarblatt mit der Krönung Mariä, nebst acht Heiligen, Namen und Datum 1658, befindet sich ungünstig beleuchtet in der gothischen St. Martinspfarrkirche in Amberg, dem einzigen Ort, wo bisher für Deutschland gemalte Andachtsbilder unseres Meisters nachgewiesen waren. Es bleibt nach meinem Eindruck hinter der monumentalen Geschlossenheit und künstlerischen Rundung des Wolfegger Bildes zurück. Ebenda: Enthauptung Johannis des Täufers, mit naturalistischem Hündchen, und eine Farbenskizze zur Madonna in der Pinakothek. In der Maltheerkirche eine Kreuzabnahme von feierlich schönem Liniensfluß; im Kongregationsaal des Ordens Mariä Himmelfahrt ein wohlerhaltenes Meisterwerk: trefflicher Aufbau, lebendig geistvoller Vortrag, herrliche Farbensymphonie. Waagen nennt de Crayer einen ihm „besonders lieben Meister“.<sup>2)</sup>

Wie kam nun aber der an hohe Preise gewöhnte Niederländer zu Bestellungen aus dem fernem und damals verarmten Süd-Deutschland? Prüfen wir nochmals das Bild in Wolfegg; in der linken untern Ecke sieht man unter einer Krone zwei ovale Schilde aneinander gelehnt; der erste zeigt drei übereinander schreitende schwarze Löwen in Gold, der andere drei goldene „Mispelblüthen“ in Roth. Es ist das Allianzwappen des Maximilian Willibald Truchseß von Waldburg, Grafen zu

Wolfegg (1604—1667) und seiner zweiten, 1648 ihm angetrauten Gemahlin Isabella Klara, Tochter des Franz Philipp, Herzogs von Arenberg. Diese Prinzessin aus einem durch Reichthum und Kunstsinne altberühmten, in Brüssel residirenden Hause hat de Crayer sicher persönlich gekannt; war sie doch ihrerseits Malerin aus Liebhaberei, wovon u. a. ihr Selbstbildniß im Schlosse zu Wolfegg zeugt. Ihr Gemahl, früher als Kriegsheld erprobt, wird auch als eifriger Sammler gerühmt.<sup>3)</sup> Da sein Schloß 1647 durch Wrangel niedergebrannt war — erst sein Sohn Maximilian Franz hat es wieder aufgebaut —, begab er sich nach dem Westfälischen Frieden in kurbayerische Dienste und übernahm ums Jahr 1650 die Stelle eines Statthalters der Oberpfalz in Amberg, wo er nun bis zu seinem Tode vorwiegend verweilte. So ist es denn „schwerlich ein Zufall, daß gerade nach Amberg mehrere Werke von de Crayers Hand gekommen sind; noch weniger wird man sich wundern, wenn das hohe Paar die heimische Stiftskirche mit einem Altarblatt von ihm schmücken ließ. Und gerade 1666, im Entstehungsjahr des andern Bildes, besuchte der Truchseß zum letztenmale seine Herrschaften.<sup>4)</sup> Zu Wolfegg stand aber auch Unter-Essendorf in Beziehung; die Kirche ließ laut Inschrift 1734 der Truchseß Maximilian Maria erneuern, ein Enkel von Maximilian Willibald, derselbe, welcher 1745 das Schloß in Waldburg gebaut hat.

Endlich erinnern wir daran, daß die berühmte Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten u. s. w. im fürstlichen Schloß zu Wolfegg ebenfalls von der Arenbergerin kommt.<sup>5)</sup> Ueber das Interesse, das man unserem Niederländer schuldet, hinaus haben wir hier einen jener kulturgeschichtlich bedeutsamen Fälle vor uns, daß durch fremde Fürstentöchter in Deutschland Kunst und Wissenschaft Anregung empfangen.

<sup>1)</sup> M. v. Pappenheim, Chronik der Truchessen von Waldburg, II. Theil, Remyten 1785, S. 439.

<sup>2)</sup> Freundliche Mittheilung von Herrn Pfarrer Dr. Bochezer.

<sup>3)</sup> Vergl. S. Dehmel, Aus der Alterthumsammlung zu Wolfegg. Württ. Vierteljahrshefte I 229 ff., II 140 ff.

<sup>1)</sup> Biographie nationale . . . de Belgique V, 1876, p. 27 ff.; Allgemeine deutsche Biographie IV, 1876, S. 571 ff.

<sup>2)</sup> G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, II, 1845, S. 133.

**Literatur.**

Paul Charles und Simon Louis Du Ry, eine Künstlerfamilie der Barockzeit. Von Otto Gerland (Stuttgart, Paul Neff 1895).

Vom Ende des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts herrschte in Kassel ein bedeutendes künstlerisches Leben, dessen Spuren heute noch deutlich sichtbar sind und das insbesondere mit den Namen Du Ry, näherhin Paul, Charles und Simon Louis Du Ry verknüpft ist. Jean Paul Du Ry, geboren 1640 in Paris, verließ aus Anlaß der Hugenottenverfolgung 1665 Frankreich und begab sich in die Niederlande. Landgraf Karl von Hessen bedurfte eben damals zur Ausführung seiner großen Baupläne eines tüchtigen Architekten und wandte sich, da die französische Baukunst zu jener Zeit die maßgebende war, an Wilhelm v. Dranien mit der Bitte, ihm aus der Zahl der in die Niederlande geflohenen Franzosen einen solchen zu empfehlen. Die Wahl fiel auf Paul Du Ry, und dieser trat 1685 in Kassel die Stelle eines Hofbaumeisters an. Als solcher baute er die Kasseler Neustadt, Karlshafen und mehrere ländliche Kolonien (für die französischen Emigranten). Seine eigentlich künstlerische Tüchtigkeit konnte er am landgräflichen Kunsthaus und am Drangerieschloß zu Kassel zeigen, wovon letzteres — in heiterem Barockstil — „zu den malerischsten Leistungen französischer Architektur in Deutschland“ gerechnet wird (Gurlitt: Geschichte des Barockstils zc., Stuttgart 1888). Er starb 1714. Sein Sohn Charles Du Ry war 22 Jahre alt, als der Vater starb; doch wurde er alsbald dessen Nachfolger im Amte. Es setzte den Bau der Oberneustadt fort und führte eine Anzahl protestantischer Kirchen einfacher Bauart in Kassel und auf dem Lande aus. Die Hauptgebäude, mit denen sein Name in Verbindung steht, sind die frühere Kasseler Gemädegalerie und das Lustschloß Wilhelmsthal. An den zwei letztgenannten war sein Sohn Simon Louis, welcher den Namen Du Ry berühmt machen sollte, mitthätig.

Genial angelegt erregte dieser früh schon das Interesse des Statthalters, späteren Landgrafen Wilhelms VIII. Mit dessen Hilfe ging Simon Louis zuerst nach Stockholm, dann nach Paris und trat hier in die Bauakademie des namentlich als Lehrer ausgezeichneten Jacques Francois Blondel ein. Dieser war ein Gegner des Rokoko und vertrat einen feinen Klassizismus. Die Vorliebe für den klassischen Stil, welche durch diese Schule in Du Ry gewendet wurde und dessen folgender, strenger Charakterrichtung ohnehin entsprach, fand durch einen fast dreijährigen Aufenthalt in Italien Bestärkung. Am 12. Oktober 1753 schrieb er aus Italien: „Unglücklicherweise herrscht hier wie in Frankreich und bei uns in Deutschland der moderne Geschmack, und man laßt Gefahr, für einen schwerfälligen Geist und als erfüllt von Vorurtheilen für die Alten zu gelten, wenn man es wagt, die gegenwärtige Dekorationsweise herabzusetzen; aber dies reicht

nicht hin, um mich zu verhindern, den guten Werken der Alten mehr zu folgen als den Launen der Modernen.“ (S. 72 f.) Trotzdem mußte auch er nach seiner Rückkehr in die heffische Heimat geraume Zeit in dem ihm so wenig zusagenden Stile bauen. Sein Vater starb 1757. Simon Louis war der Nachfolger. Er vollendete Schloß Wilhelmsthal. Unter seiner Leitung und unter Beihilfe des trefflichen Malers Tischbein und des ebenso tüchtigen Joh. Aug. Nahl, ward daraus, wie die dem Buche beigegebenen Phototypien zur Genüge darthun, ein wahres Schmuckstück des Rokoko. Sein letztes Werk in diesem Stil war das Haus des genannten Bildhauers Nahl. Von jetzt an baute er nur noch im klassicistischen Stil. Unter den Bauwerken dieser Zeit — es sind viele; fast alle Prachtbauten Kassels stammen von Simon Louis Du Ry — nenne ich noch die katholische Kirche in Kassel, das einzige katholische Gotteshaus, das er baute. Es ist ein interessanter Bau, äußerlich einem Wohnhause ähnlich, weil die Katholiken damals noch nicht freie Religionsübung in Hessen hatten, inwendig ein Prunkstück von einer Kapelle. Sie galt als vorzügliche Leistung. Du Ry selbst nannte sie sein bestes Werk, das einzige, an dem er nichts zu verbessern wußte. — Seine berühmteste Schöpfung ist übrigens Schloß Weipenstein, ein entschieden klassicistischer Bau mit großartigen Anlagen, — zugleich sein letztes größeres Werk. Simon Louis starb 1799.

Der Verfasser vorliegender Monographie ist ein Abkömmling Du Rys mütterlicherseits. Darum durchzieht ein warmer Hauch von Pietät, die aber der historischen Objektivität des Werks keinen Eintrag thut, die Schrift. Diese ist eine auf ausgedehntem Quellenstudium beruhende, mit großer Akribie versahnte Arbeit, ein schätzenswerther Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte. Das Buch ist vornehm ausgestattet und mit vielen guten Illustrationen versehen. Schiller.

**Annoncen.**

**Adolf Schell,**  
Offenburg, Baden.

**Anstalt für kirchliche  
Glasmalerei.**

**Stilgerechte und künstle-  
rische Ausführung.  
Grösste Leistungsfähig-  
keit. Gegründet 1860.**

Dieser Nummer ist eine Beilage beigelegt von dem Verlag von Benziger & Co. in Einsiedeln, Balshut und Köln, betr. bischöfl. approb. Unterrichts- und Gebetbücher zc.



# 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 Dehgel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 4.

1896.

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, N. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einserdung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 91, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

## Die neue Kirche in Lauterbach.

Als es galt, die längst zu klein gewordene Kirche der 2000 Seelen zählenden Pfarrgemeinde Lauterbach, Dekanats und Oberamts Oberndorf, durch einen Neubau zu ersetzen, konnte man sich trotz der Knappheit der vorhandenen Mittel der Einsicht nicht verschließen, daß die Dimensionen der neuen Kirche nicht nach der gewöhnlichen  $\frac{3}{12}$  oder  $\frac{7}{12}$ -Berechnung, sondern erheblich weiter und reichlicher zu bemessen seien. Hierzu nöthigte nicht nur die in Aussicht zu nehmende Vergrößerung des Ortes, sondern auch die mit jedem Jahr steigende Zahl der Kurgäste, welche sich den Sommer über in der nahe gelegenen Heilanstalt von Dr. Stemmer einfanden. Man stand also hier wieder einmal vor dem Problem, wie um möglichst wenig Geld möglichst viel Raum geschaffen werden könne, beides selbstverständlich nicht auf Kosten, sondern unter völliger Rechnung der Solidität, Monumentalität und des kirchlichen Charakters der Architektur.

Der Aufgabe unterzog sich Herr Architekt Gades in Stuttgart, welcher seit einem Decennium das Kirchenbauwesen der Diözese Rottenburg auf feste Basis gestellt und auf eine Höhe gehoben hat, auf der es sich hoffentlich für immer hält. Wie er die Aufgabe löste, zeigt die Beilage, welche nur einiger erläuternder Bemerkungen bedarf.

Der Meister wählte diesmal den schlichten romanischen Basilikastil, mit flachen Decken in allen drei Schiffen, niedrigerem Kreuzgewölblem Chor und ausgebauter großer Altarabais. Der Thurm schließt sich an das Ostende des nördlichen Seitenschiffes und an die Nordwand des Chores an und erhält im unteren Theil seine Gliederung in Stockwerke dadurch, daß

das Gurtgesims und die Hauptgesimse des Nebenschiffes und des Hochschiffes ihn umlaufen, erhebt sich nicht höher, als nöthig ist, um die Kirche zu beherrschen und begnügt sich mit den einfachsten und unentbehrlichen Gliederungen und Durchbrechungen. Die Sakristei ihm gegenüber ist zweistöckig angelegt; ein kleines Rundthürmchen im Eck vermittelt den Ausgang ins zweite Geschoss, welches durch breiten Fensterbogen nach dem inneren Chor geöffnet ist und zugleich als Oratorium dienen kann.

Die Mauerhöhe des Mittelschiffs beträgt beinahe 15 Meter, die Höhe der Seitenschiffarkaden beinahe 7 Meter. Ein Blick auf den Aufriss und Längenschnitt zeigt, warum diese starke Höhenentwicklung gewählt wurde: die Seitenschiffe sollten so angelegt werden, daß sich eine durchlaufende Empore einfügen ließ. Da vor derhand übergenug Raum vorhanden ist, wurde dieselbe erst zur Hälfte ausgeführt, die Ergänzung, welche auf 2000 Mark zu stehen käme, auf später verschoben. Je die erste Travée, rechts und links vom Chorbogen, bleibt von der Empore frei, der Nebenaltäre wegen; beide haben überdies absidenartige Ausbauten erhalten zur Aufnahme der Reichstühle.

Eine solche Anlage und Ausnützung der Seitenschiffe bringt natürlich ganz bedeutenden Raumgewinn, ohne doch bei der vorgesehenen Höhenentwicklung die Architektur und die Innenwirkung zu beeinträchtigen. Sie bedingte nur die Anordnung einer doppelten Fensterreihe, welche nach innen und außen gut wirkt.

Besonders glücklich gewählt erscheint diese Disposition namentlich für die Verhältnisse in Lauterbach, sofern nämlich hier die Emporen der Seitenschiffe den Kurgästen eingeräumt werden können, welche

nicht zur Pfarrgemeinde gehören und reservirte Plätze als besondere Wohlthat empfinden. Eine gleich gute Verwendung könnten sie finden in großen Städten, wo manche Familien das Vorrecht eigener Plätze gerne um Geld erwerben, ferner an Orten, wo sich klösterliche Genossenschaften oder Institute befinden, oder höhere Schulen, welche Anspruch auf eigene Plätze erheben können. Die Ordnung und Disziplin der Kirche könnten diese Emporen nur dann gefährden, wenn man den Zugang vollständig freigeben oder sie der Jugend ohne Aufsicht einräumen würde. Nicht zu empfehlen wäre auch eine andere Anordnung des Gestühls, so daß dasselbe anstatt dem Chor dem Schiff zugewendet wäre, vollends nicht die Anordnung desselben auf einem gegen die Außenwände hin aufsteigenden Podium; im letzteren Falle würde die ganze Kirche blockirt aussehen, in beiden wäre mißlich, daß man von hüten und drüben sich ins Gesicht schauen müßte. Der Nachtheil, daß von den Emporen aus der Blick auf den Hochaltar gehemmt ist, darf nicht zu hoch angeschlagen werden; daß alle auf den Hochaltar sehen, ist nun einmal in großen Kirchen nicht zu ermöglichen und für die Bewohnung am Gottesdienst auch nicht erforderlich; für die Anhörung der Predigt sind die Emporen günstig gelegen und erstes Erforderniß zu andächtiger Theilnahme an der Liturgie ist nicht der freie Blick auf den Altar, wohl aber ein ruhiger Platz, wo man nicht gestoßen und gedrückt wird und allen Zerstreuungen ausgezsetzt ist.

Wir wollen daher diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne für Neubauten in großen Gemeinden und Städten die Emporenanlagen in den Seitenschiffen nachdrücklichst zu empfehlen. So sehr die vielfach in protestantischen Kirchen so unschön in einen einschiffigen Raum hinein gezimmerten oder von den Seitenschiffen noch weit ins Mittelschiff hereinragenden Emporen unser Auge beleidigen, den Innenraum blockiren und die Kirchendisziplin gefährden, so wenig kann eine Anlage der Seitenschiffemporen wie in Lauterbach be-  
anstandet werden.

Man darf wohl darauf aufmerksam machen, daß der alte Kirchenbau viele Jahrhunderte hindurch von diesem Mittel,

den Raum zu vergrößern und ausgefonderte Räume für besondere Bedürfnisse zu schaffen, reichlichen Gebrauch gemacht hat. Die zweigeschossige Anlage der Seitenschiffe finden wir schon in altchristlichen Basiliken, in S. Agnese, S. Nereo ed Achilleo, S. Lorenzo fuori le mura, S. Cecilia in Trastevere in Rom, in der St. Johanneskirche beim Kloster des Studio in Konstantinopel aus dem 5. Jahrhundert, in der Demetriuskirche in Thessalonich (vgl. Kraus, Gesch. der christl. Kunst I, 294) und andern griechischen Kirchen, ferner in den Centralbauten (S. Vitale in Ravenna, Dom zu Aachen, Kirche in Ottmarsheim im Elsaß, Hagia Sophia in Konstantinopel etc.). Aus der Zeit des romanischen Stils sei nur auf das Beispiel von Hurlau im Elsaß hingewiesen. Gothische Kirchen mit eingebauten Seitenschiffemporen finden sich z. B. in Zweibrücken (Alexanderkirche 1497), Amberg (St. Martin 1421), Regensburg (St. Ulrich 13. Jahrhundert), Köln (St. Peter 1524).

Man kann nun freilich uns entgegenhalten: hier überall sind die Emporen nicht bloß als Holzgerüste auf Holzbalken und mit Holzbrüstungen zwischen die Arkaden eingespannt und durch die Seitenschiffe gelegt, sondern konstruktiv eingegliedert durch Anordnung von zwei Arkadenreihen über einander, durch massive Ausführung, theilweise auch Ueberwölbung des unteren und oberen Geschosses. Gewiß, und wo immer die Mittel es erlauben, werden natürlich auch wir diese konstruktive Lösung des Problems vorziehen und uns dann nicht bloß des Raumzuwachs, sondern auch der ungemein reichen und vornehmen Wirkung einer solchen Doppelarkatur erfreuen. Wir wünschten sehr, daß es unserem Meister einmal beschieden sein möchte, das System in dieser Weise auszuführen. Schon jetzt wollen wir darauf aufmerksam machen, daß bei einem Neubau der St. Eberhardskirche in Stuttgart die zweigeschossige Anlage der Seitenschiffe unbedingt ins Auge gefaßt werden sollte, hier selbstverständlich in der konstruktiven und massiven Durchführung, für welche die alte Zeit so vorzügliche Muster bietet.

kehren wir nach dieser Abichweifung zurück zur Kirche von Lauterbach. Die zwei Wendeltreppen, welche zu der Orgel-empore und den Seitenschiffemporen führen, sind in die Mauerecken des etwas vorspringenden Mittelschiffes eingebaut und von der West- und Nord- bzw. Südseite durch kleine Fensterchen genügend beleuchtet. Die Hochschiffwände über den Arkaden und dem Gurtgesims sind durch Rundfenster durchbrochen, welche die Innenbeleuchtung vervollständigen, im übrigen aber ganz ungegliedert; sie bieten schöne Flächen für Wandmalerei.

Die Schiffe haben 800, die Emporen 600, zusammen 1400 Sitzplätze; Stehplätze in der ganzen Kirche: 1100.

Als ein Muster klarer, feingestimmter Disposition darf die Fassade bezeichnet werden; zu reichem, imposantem Gesamteindruck vereinigen sich hier die mächtige Mittelfront und die Seitentheile, die drei Portale, die Rose, die Rund- und Langfenster und die Mauerblendfenster. Es dürfte kaum möglich sein, mit bescheidenen und wohlfeileren Mitteln eine größere und günstigere Wirkung zu erzielen. Werfen wir endlich noch einen Blick auf die Choransicht, gewiß ein charaktervolles, wuchtiges, reichgegliedertes Architekturbild.

Der Veranschlag lautete auf 129 000 Mark. Durch Abgebote und durch Ersetzung des romanischen Quadergemäuers, welches in der Weilage eingezeichnet ist, mit einfachem, verputztem Mauerwerk ermäßigte sich diese Summe bei der Ausführung auf 109 000 Mark. So werden wir die Kirche als schönen Beleg dafür anführen dürfen, daß auch mit bescheidenen Mitteln großen Raumansprüchen genügt und den Anforderungen kirchlicher Architektur voll entsprochen werden kann.

### Die kirchliche Kunst

in ihren Beziehungen zum geistlichen Schauspiel.

Fast unzähligemal begegnen uns auf alten Bildern, namentlich Darstellungen der Kreuzigung, die Personifikationen der Kirche und der Synagoge, deren Gestalten auch an so manchem Kirchenportal einen Platz gefunden haben. Nicht bloß die

Zahl der hieher gehörigen Skulpturen, Fresken, Miniaturen, Tafelbilder, welche Legion ist, auch deren räumliche und zeitliche Ausbreitung über alle Länder des Abendlandes und über acht Jahrhunderte (vom 9.—16.) hin rechtfertigt den Versuch einer monographischen Untersuchung, noch mehr aber der Umstand, daß nach und nach sich um diese beiden Figuren ein ganzer reicher Bilderkreis sammelt; sie erscheinen nämlich nicht bloß als selbständige Gestalten, sondern spielen auch eine Rolle in den verschiedensten heiligen Szenen, selbst wo man gar nicht erwarten würde, ihnen zu begegnen, wie bei Erschaffung der ersten Menschen, in der Gesellschaft der Patriarchen, Propheten, Sibyllen, der klugen und thörichten Jungfrauen, bei der Geburt des Weltheilandes, bei der thronenden Gottesmutter, beim Abendmahl, beim Weltgericht.

Dr. Paul Weber danken wir eine ausgezeichnete Schrift über diesen ikonographisch hochinteressanten Gegenstand.<sup>1)</sup> Er verlegt den Schwerpunkt seiner umfassenden Studien und mühevollen Untersuchungen nicht in eine möglichst vollständige Registrierung der vorhandenen Darstellungen der Kirche und Synagoge nebst kunsthistorischer Anordnung und Würdigung derselben, sondern vielmehr in die Ergründung ihres Ursprungs und ihrer Entstehung und jener Faktoren, welche auf ihre Ausgestaltung und Ausbreitung von Einfluß waren. Darum erörtert er in einem Einleitungskapitel die Prinzipien, welche gerade bei diesem schwierigsten Theil der Untersuchung ihn leiteten. Springer war es, welcher bekanntlich erstmals nachdrücklich auf die Liturgie, die Predigt und das Mysterienspiel verwies als die drei Hauptquellen und Erklärungsmittel der mittelalterlichen Kunstdarstellungen. Weber eliminiert mit Kraus das mittlere Glied, die Predigt. Man wird allerdings eher von einem Einfluß der Kunst und des Schauspiels auf die Predigt, als von einem solchen der Predigt auf die beiden andern

<sup>1)</sup> Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältniß erläutert an einer Monographie der Kirche und Synagoge. Eine kunsthistorische Studie von Dr. Paul Weber. Mit 10 Abbildungen in Lichtdruck und 18 Textbildern. Stuttgart, Neff 1894. 152 S.

zu reden haben, wiewohl die Akten hierüber noch nicht geschlossen werden können, da die mittelalterliche Predigt nach dieser Seite noch zu wenig durchforscht ist (vgl. Historisches Jahrbuch 1883, 161 ff.).

In den ersten acht Jahrhunderten finden sich noch keine Darstellungen der Kirche und Synagoge, sondern nur deren erste Ansätze und Steine, vor allem in der Personifikation der Kirche. Daß diese sich schon im zweiten Klemensbrief c. 14 findet und daß die *Clavis Scripturae* unter Melito's Namen erst in der Karolingerzeit entstand, ist dem Verfasser sicher inzwischen bekannt geworden (vgl. Kraus, *Gesch. der christl. Kunst* I, 107. 127; Barbenhewer, *Patrologie*, S. 115). Den eigentlichen Anfang jener Darstellungen verlegt der Verfasser ins 9. und 10. Jahrhundert. Er ist der Ansicht, daß ihre ersten Wurzeln in der Liturgie, namentlich der Messe und des Charfreitags zu suchen sind, glaubt dann aber, daß auf ihre weitere Ausbildung und Verbreitung der unter dem Namen des hl. Augustin laufende *dialogus de altercatione ecclesiae et synagogae* ganz wesentlichen Einfluß geübt habe, näherhin nicht dieser Dialog selbst, sondern vielmehr dessen scenische Ausgestaltung, in welcher er zur Zeit Ludwigs des Frommen (814—840) in Frankreich wahrscheinlich als kräftiges Mittel einer auf Eindämmung der Uebermacht der Juden und Einschränkung ihrer Privilegien gerichteten Aktion zur Verwendung kam. Das sind zunächst mehr oder weniger Vermuthungen, vom Verfasser ausdrücklich als solche betont.

Auf ganz festem historischem Boden bewegt sich die Untersuchung erst vom 11. Jahrhundert an. Da aber hier gleichzeitig ein anderer Bilderkreis, der aus dem Prophetenspiel hervorgeht, sich mit dem der Kirche und Synagoge entwickelt und auch verflocht und verschlingt, so wird zunächst dieser besprochen, und zwar an der Hand einer tüchtigen Studie von Sepet. Dem Prophetenspiel liegt ebenfalls eine pseudo-augustinische Schrift zu Grunde, der *sermo contra Paganos, Iudaeos et Arianos*, und dieser behandelt in seinem mittleren Theil das gleiche Thema wie die *Altercatio*. In diesem gegen die Juden gerichteten Theil nehmen viele Zeugen,

heilige und nichtheilige Personen (Jesajas, Jeremias, Daniel, Moses, David, Habakuk, Simeon, Zacharias, Elisabeth, Johannes Baptista, Virgil, Nabuchodonosor, die Sibylle) nach einander das Wort, um die Juden des Unrechts und Unglaubens zu überweisen. Nach Sepet wäre dieser Theil in Frankreich zunächst als Lesestück an Weihnachten in liturgischer Anwendung gewesen; dann hätte er bald den Rahmen des Sermo gesprengt und sich zum gottesdienstlichen Drama entwickelt, eben zum Prophetenspiel, welches sich als Hauptbestandtheil in das geistliche Schauspiel des Mittelalters einfügte. Weber gibt zu Sepets Studie sehr interessante Nachträge, welche das Prophetenspiel, spätestens vom 12. Jahrhundert an, auch in Deutschland in reichster Blüte zeigen. Die ersten bildlichen Darstellungen desselben und die erste gemalte Darstellung eines Passionsspieles vermuthet er in den von Kraus herausgegebenen Fresken von St. Angelo in Formis, wonach der Anfang des italienischen Mysterienspieles aus dem 13. (wie bisher angenommen wurde) ins 11. Jahrhundert vorzurücken wäre.

Näherhin denkt sich Weber den historischen Verlauf so: etwa um die Wende des ersten Jahrtausends nimmt Frankreich, Italien, vermuthlich gleichzeitig auch Deutschland, nicht viel später auch England und Spanien, etwa auf Beschluß einer Synode oder auf besonderen Erlaß des Papstes hin (??), den Sermo als Lektion in die Liturgie des Weihnachtsfestes auf, und zwar zum Zwecke der Judenbekämpfung und Judenbekehrung; die dramatische Anlage dieses Sermo führte von selbst zu einem wirklichen Drama, mit welchem man überdies die scenische Lust des Volkes befriedigen und altheidnische scenische Gebräuche durch Christliches ersetzen konnte. Die *Altercatio* dagegen hielt sich zunächst lange innerhalb engerer Grenzen, — der Verfasser glaubt die Gegend zwischen Mosel, Maas und Schelde mit den angrenzenden Theilen Frankreichs als ihr Gebiet bezeichnen zu können, — und breitet sich sammt dem aus ihr hervorgegangenen Streitspiel der Kirche und Synagoge erst mit dem Anfang des 12. Jahrhunderts weiter aus. Mit den zeitgeschichtlichen

Kämpfen gegen das Judenthum verschärft sich auch dieser Kampf in Spiel und Bild mehr und mehr zu Ungunsten der Synagoge.

Das hochinteressante neunte Kapitel bespricht nun soweit möglich alle geistlichen Schauspiele, in welchen die Personen der Kirche und Synagoge auftreten, und im zehnten wird deren scenische Ausstattung in ihren mannigfaltigen und wechselnden Formen, ihre Kostüme, ihre Reithiere, ihre Bühnenhäuser näher geschildert. Dann wendet der Verfasser sich zu den beiden Gestalten in der bildenden Kunst. Sie treten vor allem in den Kreuzigungsbildern auf und hier erklärt sich ihre Erscheinung zunächst aus der Liturgie; aber viele auch von diesen Darstellungen glaubt der Verfasser als genaue Wiedergaben einer Scene des geistlichen Schauspiels erreichen zu können. Seit Mitte des 12. Jahrhunderts, von der Zeit an, wo der Streit der Kirche und der Synagoge sich mit dem Prophetenspiel verband, treten die beiden Gestalten auch in andere Scenen der Passions- und Heilsgeschichte ein und sie werden nun die eigentlichen Eckpfeiler des ganzen passions- und heilsgeschichtlichen religiösen Dramas wie der bildlichen Wiedergaben derselben; als solche Eckpfeiler erscheinen sie besonders in den Portalskulpturen der großen Dome, wie z. B. in der Vorkhalle des Freiburger Münsters. Ihre Einfügung in das Marienleben und in die Weltgerichtsbilder wird noch besonders besprochen. Im zwölften Kapitel werden einige weitere merkwürdige Züge aus bildlichen Darstellungen der Kirche und Synagoge, wie das Eingreifen Christi oder der Propheten in ihren Streit, besprochen, welche sicher aus dem Schauspiel stammen, aber aus den uns überlieferten nicht mehr zu belegen sind. Wie weit liturgische Einflüsse auf diesen Bilderkreis einwirkten, wird im dreizehnten Kapitel noch besonders untersucht, und hier insbesondere die auffallende Erscheinung des „lebenden Kreuzes“ mit von den Enden auswachsenden menschlichen Armen und Händen genauer untersucht; der Verfasser registriert nicht weniger als elf solche Darstellungen und erklärt ihren Symbolismus. Auf die kleineren Nachträge zu den liturgischen Bildern kann nicht näher eingegangen werden. Die verschwindend kleine

Zahl byzantinischer Darstellungen wird auf mißverständene Nachahmung occidentalischer Bilder zurückgeführt. Im Schlußkapitel wird als spätestes Denkmal der Kirche und Synagoge ein Holzschnitt von 1600 erwähnt; die Gründe ihres Verschwindens von der Mitte des 16. Jahrhunderts an werden überzeugend erörtert.

Nach dieser Inhaltsübersicht ist es kaum nöthig, noch besonders darauf hinzuweisen, daß Webers Untersuchungen nicht bloß erstmals die Ikonographie der Kirche und Synagoge auf feste Grundlage stellt und allseitig klarlegt, sondern daß seine Resultate eine weitertragende Bedeutung haben und auf viele bisher dunkle Punkte der mittelalterlichen Ikonographie überraschend helle Schlaglichter werfen. Eines vor allem kann nach diesem großartigen Nachweis nicht mehr zweifelhaft sein: daß die bildende Kunst des Mittelalters von der scenischen in weit größerem Umfang und weit stärkerem Grad, als man bisher geglaubt und geglaubt hätte, Impulse und Inspirationen erhielt. Webers Schrift kann in gewissem Sinn eine epochemachende genannt werden und wird auf die ganze mittelalterliche Kunstforschung dauernd Einfluß üben, einmal weil sie die überaus zahlreichen Bilder und den reichen Bilderkreis der Kirche und Synagoge und so manche andere noch nicht genügend aufgehellte Darstellungen, wie die Bilderecken vieler Domportale, das Genfer Altarwerk und den Madrider Lebensbrunn der Gebrüder van Eyck, erstmals auf die einfachste, darum wahrscheinlichste Weise zu erklären vermag, sodann weil sie Anregung gibt, noch viele andere Bildkreise auf einen Zusammenhang mit dem geistlichen Schauspiel zu inquiren. Angesichts der Bedeutung und Tragweite dieses neuen Gesichtspunktes und angesichts der zweifellosen Wichtigkeit des Hauptresultates der Schrift fällt es nicht stark ins Gewicht, daß manche Einzelhypothesen etwas zuversichtlicher auftreten, als sie nach ihrer Begründung berechtigt sind. So scheint es noch sehr fraglich, ob je ein direkter Einfluß des Prophetenspiels auf die Fresken von St. Angelo in Formis anzunehmen ist, ob jemals der pseudoaugustinische Sermo und die *Altercatio* in liturgischer Anwendung stand, ob nicht überhaupt die

Einwirkung des Schauspiels auf die bildende Kunst doch mitunter überschätzt und die Kunst zu sehr nur als der empfangende Teil betrachtet wird. —

### Mittelalterliche Holzskulpturen aus Oberschwaben im bayerischen Nationalmuseum.

Von den schönen Katalogen des bayerischen Nationalmuseums in München ist ein neuer Band erschienen und zwar der sechste, enthaltend die „Gothischen Alterthümer der Baukunst und Bildnerlei“. Unter den mitgetheilten Holzskulpturen befinden sich drei Stücke, welche aus Oberschwaben stammen und unser Interesse in Anspruch nehmen.

Zunächst ein kleines, reizendes Hausaltärchen mit der Kreuzigung Christi in Lindenholz geschnitten und bemalt. Eine reiche Gruppe von Meitern umgibt die Schädelfstätte, in perspektivischer Ansteigung, vorne links die zusammengesunkenen Frauen; alles in einer reich mit Maßwerk verzierten Nische, über dem Crucifix ein Baldachin. In der Mitte jedes der vier Maßwerkfenster der Seitenwände je ein bemalter Wappenschild; rechts oben Freyberg, unten Stadion, die beiden andern Wappen sind noch nicht bestimmt. Unter den Fensteröffnungen links in geschnittenen aufgelegten Buchstaben: »conmorabitur«, rechts »fasciculus«.

Die Arbeit erinnert ganz an nieder-rheinische Werke aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und dürfte ohne Zweifel auch dort entstanden sein. Die Wappen weisen jedoch entschieden auf oberschwäbischen Besitz.

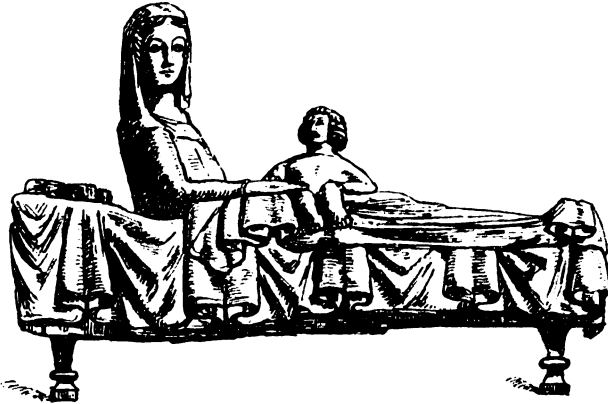
Ein weiteres sehr anmutiges Werk ist die Gruppe: Maria im Wochenbette, ebenfalls in Lindenholz geschnitten, aus dem

Kloster Heggbach stammend (s. die Abbildung).

Maria liegt mit halb aufgerichtetem Oberkörper in dem von links nach rechts stehenden Bette, das vom Dominikale bedeckte Haupt mit halber Wendung dem Beschauer zugekehrt; sie hält mit beiden Händen das Jesuskindchen, welches auf der Bettdecke sitzt und den Blick ihr zugerichtet hat. Der Kältemwurf ist schlicht, gut geordnet und flüssig, an dem vorne über die Bettlade herabhängenden Betttuch ziemlich schematisch behandelt. Die Haltung der Figuren ist starr, doch nicht ohne Anmut. Kopf und Hände Mariä, sowie das Jesuskind sind übermalt; die übrigen Theile tragen noch die ursprünglichen Farben; der Leibrock Mariä ist golden, die Bettdecke silbern, das Betttuch

weiß mit roth und golden gestreiftem Saume, das Kopfkissen weiß mit grünen Streifen. Die Länge des Bettes beträgt nahezu einen Meter.

Dieses höchst interessante u. seltene Skulpturwerk gehört der Blüthezeit



des gothischen Stiles an, einer Zeit, wo die Künstler sich noch nicht an das übertriebene, eckige und brüchige Kältemwerk gewöhnt hatten, aber auch noch nicht frei waren von dem schematischen Stil in der Drapirung wie er in der romanischen Periode besonders beliebt war. Die an den Schmalseiten, sowie der Rückseite ohne Verluß zu Tage liegende Höhlung der Bettlade deutet auf die ursprüngliche Stellung des Bildwerkes in einer Nische, vielleicht eines Altaraufsatzes.

Das zweite sehr ansprechende Holzskulpturwerk, welches wir abbilden, ist eine Statuette des hl. Laurentius und stammt aus einem Bauernhause in Mietingen bei Heggach, wohl ehemals dem Kloster angehörend, das einst so viele Kunstschätze barg, welche leider zerstreut sind. Der

Heilige ist dargestellt im Diakonengewand, in der Rechten den (modern ergänzten) Kest, in der Linken ein offenes Buch und den aufgerissenen Teil der Palmatika haltend. Die Figur ist in Lindenholz geschnitten, hinten ausgehöht und gehört dem Ende des 15. Jahrhunderts an. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch an den im Jahr 1890 erschienenen „Katalog der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen“ erinnern. Er darf als muster-giltig für derartige Arbeiten angesehen werden; die zahlreichen Abbildungen theils im Text, theils auf aufgehängten Tafeln gehören zu dem Besten, was der moderne Holzschnitt in dieser Richtung geleistet hat. Wer gute Muster von Holzschnittwerken der gotischen Epoche sucht, dem empfehlen wir das Buch angelegentlichst.



Stuttgart. Max Bach.

### Eine Notiz zur Baugeschichte von Schussenried.

In der verdienstlichen Abhandlung über die Baugeschichte von Schussenried („Archiv“ 1896, S. 12 u. ff.) dürfte besonders eine Notiz des Verfassers derselben zu weiterer Nachforschung Veranlassung geben. Dasselbst ist auf S. 17 Hinweisung gegeben auf ein „altes Buch“, das sich mit der Baubätigkeit des Abtes H. Nestreicher (1480—1505) ausführlich beschäftigt, das aber dem Verfasser (H. Rieß) nicht weiter bekannt ist. Ein Auszug aus demselben

wurde jedoch von Georg Ludwig Rauch aus Sibirach 1687 gemacht, und aus letzterem schöpfte der Chronist von Schussenried, der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts schrieb, einige Notizen, die aber ganz geeignet sind, den lebhaften Wunsch nach Auffindung des alten Buches selbst oder wenigstens des Auszugs von Rauch hervorzurufen.

Es ist auf den ersten Blick klar, daß die Auffindung einer Nachricht, die der Zeit des Abtes von Schussenried jedenfalls nicht fern liegen kann, über die oberschwäbische Kunstgeschichte ein neues Licht verbreiten müßte. Damals befand sich die Ulmer Schule noch auf ihrer Höhe; sie breitete sich aber auch auf andere Städte aus. In Memmingen blühte die Werkstätte der Familie Strigel und die von H. Stark und H. Dabrahauer; in Ravensburg die von J. Rieß und J. Schramm, denen sich wohl noch andere auch in anderen oberschwäbischen Reichsstädten anschließen konnten. Ein Eingehen auf die Frage: an welche Werkstätten und Meister der Abt von Schussenried sich gewandt haben möchte, mag dem Chronisten von Schussenried in der Mitte des vorigen Jahrhunderts als nebensächlich und fernliegend erschienen sein; der Verfasser des „alten Buches“ aber konnte dieselbe sicherlich nicht umgehen.

Das mag genügen, um die Bedeutung der Notiz hervorzuheben und dem Wunsch nach Auffindung des alten Buches oder auch nur des Auszugs, der ja in der Mitte des vorigen Jahrhunderts noch vorhanden war, Ausdruck zu geben. Probst.

### Literatur.

Federigo di Montefeltro, Duca di Urbino, Cronaca di Giovanni Santi. Nach dem Cod. Vat. Ottob. 1305 zum erstenmale herausgegeben von Dr. Heinrich Holzinger, Professor der Kunstgeschichte an der k. technischen Hochschule zu Hannover. Stuttgart, Verlag von W. Kohlhammer. 1893, IV u. 230 S. Ver. Oktav. Preis 18 M. Unter jenen gebildeten Künstlern, die zugleich Werke des Pinsels und der Feder hinterlassen haben, nimmt Giovanni Santi einen ehrenvollen Rang ein. Er entrollt in seiner Heimchronik, übrigens auf zuverlässig geschichtlicher Grundlage, ein Bild von dem Leben und Streben am Hofe des Herzogs von Montefeltro und setzt so ihm wie auch dem edlen Freundschaftsverhältnis, das ihn mit seinen beiden Landesherren Federigo

und Guidobaldo verband, ein ehrenvolles Denkmal. Doch nicht um dieses Inhalts willen allein hätte uns der gelehrte Herausgeber die nahezu 23000 Verse des vatik. Codex in prächtiger Ausstattung dargeboten, auch wohl nicht wegen mancher für die Lebensverhältnisse des Verfassers und für die Kunstgeschichte wichtiger Exkurse und Episoden — seine Bemerkungen über den Van und die künstlerische Ausschmückung des herzoglichen Palastes (14. Buch, 59. Kap.) haben schon bis jetzt gebührende Berücksichtigung erfahren und die in das 96. Kapitel eingeflochtene disputa dela pictura ist mehr als einmal im Auszuge veröffentlicht und verwertet worden — allein unser Maler-Dichter ist der Vater des großen Raphael; damit ist alles gesagt. Kunstforscher und Kunstfreunde werden eine Publi-

kation willkommen heißen, die ihnen die Wege ebnet, um fortan mit Genuß den Einflüssen nachzugehen, die der Verkehr mit der fürstlichen Familie und mit den am Hofe von Urbino versammelten auszeichneten Männern (namentlich in den Jahren 1504 und 1506) in nachhaltiger Weise auf die Entwicklung des raphaelischen Genies ausgeübt hat.

Hiezu eine Kunstbeilage:  
Die neue Kirche in Lauterbach

Dieser Nummer ist ein Prospekt vom Verlag von Jul. Hoffmann in Stuttgart beigelegt, betr. das Prachtwerk: „Der Ornamentenschatz.“

**Annoncen.**

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg  
im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst.** In zwei Bänden. Mit zahlreichen Illustrationen. Lex.-8<sup>o</sup>.

Erster Band: Zweite Abtheilung. Mit 231 Abbildungen. (S. IX—XX u. S. 321—622). M. 8. — Hiermit ist vollständig der I. Band: Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens. Mit Titelbild in Farbendruck und 484 Abbildungen im Texte. (XX u 622 S.) M. 16; geb. in Original-Halbfranzband M. 21. — Einbanddecke für sich M. 3.

Mit dem Druck des zweiten Bandes wird noch in diesem Jahre begonnen werden; derselbe wird ein ausführliches Sach- und Namenregister für das ganze Werk enthalten.

**Adolf Sehell,**  
Offenburg, Baden.

**Anstalt für kirchliche  
Glasmalerei.**

Stilgerechte und künstlerische Ausführung.  
Grösste Leistungsfähigkeit. Geegründet 1860.

**Altarleuchter,**

feinpolierte in Messing und Rothguss von 22 cm Höhe an — Oesterkerzenleuchter bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Präl. Schwarz, verfertigt

**Willy. Seidmann,**  
Gelb- und Glockengießerei,  
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Unter dem Allerhöchsten Protektorat Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II. und unter dem Ehrenpräsidium Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich.



**Internationale  
Kunst-Ausstellung**

zur Feier des 200jährigen Bestehens  
der Kgl. Akademie der Künste  
im Landes-Ausstellungs-Gebäude  
am Lehrter Bahnhof

**Berlin**

vom 3. Mai bis 30. September  
VERLOOSUNG von KUNSTWERKEN.

1896.



# 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 Pfarver Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 5.

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

1896.

## Die Sibyllen in der christlichen Ikonographie.

In der herrlichen *prosa mortuorum*, die wir in ihrer jetzigen Gestalt dem Jünger des hl. Franziskus, Thomas von Celano († 1220) verdanken, erweckt die Erwähnung der Sibylla neben dem Propheten David unsere Aufmerksamkeit; auf das Zeugniß dieser beiden beruft sich der Dichter, um uns an die erschütternde Thatsache des Weltgerichts und des Weltunterganges zu erinnern. Dadurch, daß dieser Hymnus selbst in der *Missa pro defunctis* seinen Platz gefunden und der Namen der heidnischen Prophetin in den geheiligten Räumen der Kirche geduldet wird, ist wohl zunächst das häufige Vorkommen der Sibyllenbilder in christlichen Kirchen und Kapellen zu erklären; namentlich wird ihre Darstellung im 15., 16. und 17. Jahrhundert sehr beliebt, um dann allmählich zu verschwinden.

Doch war bereits im christlichen Alterthum die Meinung verbreitet, daß die Sibyllen als gottbegnadete Wesen die Heiden auf das Christenthum ebenso vorbereiteten, wie die Propheten des alten Bundes das Volk Israel. Die berühmtesten Kirchenväter: der hl. Augustinus, Hieronymus, Clemens von Alexandrien, seiner Lactantius und Tertullianus vertreten diese Ansicht und schreiben den heidnischen Prophetinnen mehr oder weniger verständliche Prophezeiungen zu. Doch kennen wir in der altchristlichen Ikonographie keine Darstellung der Sibyllen. Diese scheint erst in der Periode des Humanismus, der Renaissance beliebt geworden zu sein. Die Verherrlichung Virgils, der als Prophet Christi angesehen wurde, den Dante neben der Beatrix als seinen

Führer in der Unterwelt nennt,<sup>1)</sup> die Beschäftigung mit den klassischen Autoren, ferner das Studium der griechischen Sprache (die 14 sibyllinischen Bücher, die wir noch besitzen, sind in griechischer Sprache geschrieben), mochten nicht ohne Einfluß auf die christliche Kunst in dieser Beziehung geblieben sein. Als Fra Angelico da Fiesole (1387—1455) den Kapitelsaal des Dominikanerklosters zu Florenz mit den berühmten Fresken der Kreuzigung schmückte, glaubte er den Sibyllen, welche das Leiden Christi in Visionen geschaut und vorausgesagt haben sollten, dort einen Platz einräumen zu müssen; ihm folgten viele Künstler in Italien, Frankreich und Deutschland. In Italien sind wohl die bekanntesten Darstellungen der Sibyllen, außer den genannten Fresken Piesoles, in den Kirchen zu Assisi, Siena, Sabra (Barnabitenkirche), Rom, Sixtina und Sta. Maria della Pace u. a. In Frankreich zeigen die Kathedralen zu Auxerre, Auch, Comminges, Lauriac (16. Jahrhundert), in Deutschland die Chorstühle zu Ulm Sibyllenbilder. Die schönsten Sibyllen malte Michel Angelo in der Sixtina und Rafael in der Kirche Sta. Maria della Pace — gleichsam in edlem Wettstreit das Herrlichste, was je in dieser Weise gemalt wurde, schaffend. Seitdem wurden die Darstellungen dieser Prophetinnen so beliebt, daß fast jeder Meister sich darin versuchte, freilich begnügte man sich später, ideale Frauengestalten, angehaucht und verklärt vom Strahle höherer Begeisterung, als Sibyllen zu bezeichnen. Erwähnenswerth ist

<sup>1)</sup> O Du, des Mantuaners holde Seele — Des Nachruhm immer in der Welt noch währet — Und ferner währen wird, so lang die Welt steht. Inferno II. 53.

die kumäische Sibylle von Domenichino<sup>1)</sup> († 1641) und die persische von Guercino<sup>2)</sup> († 1666), den begabtesten Schülern Carraccis. In Italien charakterisirte man die Sibyllen durch entsprechende Inschriften in lateinischer, seltener griechischer Sprache (in Assisi sind die Inschriften italienisch), in Frankreich dagegen gab man den Sibyllen meistens symbolische Attribute in die Hand, welche sich auf ihre Prophezeiungen des Leidens Christi bezogen; in Lauriac (Bretagne) finden sich noch dazu kurz gefaßte sibyllinische Weissagungen in altfranzösischer Sprache (1545). Das ist der größte Unterschied in der Darstellungsweise der Sibyllen der früheren Renaissanceperiode in Italien und Frankreich. Auch bezüglich der Attribute ist zu bemerken, daß dieselben nicht immer die gleichen waren. So gab man z. B. der delphischen Sibylle eine Fackel in die Hand, da sie durch ihre Prophezeiungen die heidnische Welt erleuchtet hat; andere Künstler verliehen ihr die Dornenkrone als symbolisches Attribut, weil sie die ganze Leidensgeschichte Jesu Christi verkündet haben sollte; die Sibylle von Tibur trägt auf manchen Bildern den Handschuh, auf anderen ein Bündel Ruthen, Andeutungen der Backenstreiche oder der Geißelung, die der Heiland erlitten; in Lauriac wurde ihr eine crux triumphalis in die Hand gegeben, mit Bezugnahme auf die von ihr prophezeite Auferstehung Christi.<sup>3)</sup>

Als Michel Angelo im Jahre 1508 vom Papst Julius II. den Auftrag erhielt, die Decke der Sixtina zu bemalen, brachte er in den Stichtappen des Gewölbes abwechselnd die vier großen Propheten und vier Sibyllen in wahrhaft herrlicher, genialer Ausführung, als Verkünder des Erlösers, an. Er brauchte keine Symbole, keine erklärenden Inschriften, um diese mächtigen, großartig dargestellten Frauengestalten als Sibyllen zu kennzeichnen. Die persische und ku-

mäische Sibylle stellte er als hochbetagte Weiber dar, die erythraische und libische in der Blüthezeit der Jahre mit fast männlichen Gesichtszügen.

Ganz anders entlebte sich Michel Angelos großer Nebenbuhler, Rafael, des ihm von dem reichen Kunstmäcen Agostino Chigi aus Siena erteilten Auftrages, in Sta. Maria della Pace Sibyllen und Propheten zu malen. Während Buonarrotti das Aussehen und die Körperverhältnisse seiner Sibyllen in das Gewaltige und Riesenhafte steigerte, gab Rafael den Prophetinnen als vornehmsten Antheil die Schönheit, das Ebenmaß, die anmuthvolle Bewegung. Engel Gottes tragen ihnen die Geheimnisse der Zukunft zu. Rafael faßte die Sibyllen als Herolde der Auferstehung auf; dieses deuten die Inschriften an. Der Sibylle von Cumä reicht ein Engel eine Schriftrolle mit der Inschrift: Auferstehung vom Tode. Die persische Sibylle schreibt auf die Tafel des Engels: dem Todesloose ist er verfallen. In der Mitte hält ein Engel einen Schild, auf dem zu lesen ist: Zum Licht! Zur Rechten befinden sich die phrygische Sibylle und die hochbetagte Sibylle von Tibur; ein Engel zeigt ihnen die Worte: Der Himmel umschließt den Erdenraum, während ein anderer niederschwebend eine Tafel hält mit der Aufschrift: Und ich werde auferstehen. In der Mitte malte Rafael einen Engelknaben mit flammender Fackel—Symbol der Sibyllen im allgemeinen, da sie durch ihre messianischen Weissagungen das Heidenthum erleuchtet haben sollten. Bei der Betrachtung dieser Sibyllen ist es schwer zu entscheiden, ob man Michel Angelo oder Rafael den Vorzug geben soll; bedenkt man, daß Rafael auf einem schmalen Mauerstreif über dem Altar seine Sibyllen malte, so ist die Kunst des Meisters um so mehr zu bewundern.<sup>1)</sup>

Die späteren Meister malten einzelne Sibyllen als ideale Frauengestalten, ohne ihnen charakteristische Merkmale beizulegen. So malte z. B. Domenichino die kumäische

<sup>1)</sup> Galerie Borghese in Rom.

<sup>2)</sup> Quirinal.

<sup>3)</sup> Diese merkwürdige Weissagung lautet: Sed postquam triduo lucem repetiverit, atque monstravit somnum mortalibus, atque docendo cuncta illustravit, celestia tecta subibat Nubibus invectus.

<sup>1)</sup> Görke sagt in seiner „italienischen Reise“: „ohne die wunderliche Beschränkung des Raumes wäre das Bild nicht so unschätzbare geistreich zu denken.“

Sibylle in orientalischem Kopfpuz, mit einem Musikinstrument und Notenblatt, himmlischen Harmonien begeistert lauschend. Einige Kunstkritiker haben das Bild als die hl. Cäcilia erklärt! Noch im 17. Jahrhundert, im Jahre 1612, wurden Darstellungen der Sibyllen in dem großen Saale zu Loretto, wo die Geschenke, die man der Madonna darbringt, aufbewahrt werden, gemalt. Es ist hierbei zu bemerken, daß die Sibyllen mit Vorliebe in denjenigen Kirchen dargestellt wurden, welche der hl. Jungfrau Maria geweiht waren.

Selbst am Grabe eines Papstes halten zwei Sibyllen die Totenwacht. Am Grabmal Sixtus des IX. (1471—1484), der für die Kunst so viel gethan, die ewige Stadt erneuerte, mit Kirchen und Palästen schmückte und die Sixtina im Vatikan gründete,<sup>1)</sup> finden wir zwei mächtige Frauengestalten; die erste ist durch die Inschrift bezeichnet: „de excelso prospexit humiles suos nascetur de virgine haebrea. Sib(ylla) Ege(a); die zweite wird charakterisirt durch die Worte: „Nascetur de paupercula. Sib(ylla) Sam(ia). Beide Weissagungen beziehen sich auf die Jungfrau Maria. Die Sibylle von Samos hatte vorausgeagt, daß der Sohn Gottes von einer Jungfrau geboren, in die Krippe gelegt und durch den Hauch der Thiere erwärmt wird; daher gab ihr die christliche Ikonographie die Krippe als Symbol bei.

Die religiöse Kunst der Neuzeit hat den Geschmack an der Darstellung der Sibyllen verloren; auch die Theologie räumt den heidnischen mythischen Prophetinnen keinen Platz mehr ein; doch sind sie aus unseren Kirchen nicht spurlos verschwunden, denn immer tönt in der ernstesten Stunde des Totenamtes und am Allerseelestage die erschütternde Weise:

Dies irae, dies illa  
Solvat saeculum in favilla  
Teste David cum Sibylla!  
v. Krzesinski, Lic. ss. Th.

<sup>1)</sup> Vaccio Pintelli führte den Bau aus; die ersten Malereien stammen von Voticelli, Perugino, Signorelli — den Schluß macht Michel Angelo.

## Das Vereinsbild der heiligen Familie.

Von Pfarrer Schiller in Thannheim.

Die Statuten des „allgemeinen Vereins der christlichen Familien zu Ehren der heiligen Familie von Nazareth“ bestimmen unter Ziffer 6:

„Das Bild der heiligen Familie soll sich in jedem zum Vereine gehörenden Hause vorfinden, und sollen sich die Familienmitglieder wenigstens einmal täglich, wenn möglich abends, zum gemeinsamen Gebete vor demselben vereinigen.“

— Die Gewinnung der von Leo XIII. für die Verrichtung des Vereinsgebetes gewährten Ablässe ist eben an diese Bedingung geknüpft, daß das Gebet vor dem Bilde der heiligen Familie verrichtet werde.

Es erhebt sich die Frage: welche Darstellungen der heiligen Familie eignen sich hierzu; näherhin

welche Darstellungen der heiligen Familie sind zulässig? welche sind zweckmäßig?

1. Welche Darstellungen der heiligen Familie sind zulässig? mit anderen Worten: welches sind die strikten Vorschriften bezüglich der Beschaffenheit des Vereinsbildes?

Darauf antwortet Ziffer 7 der Statuten: „Das Bild der heiligen Familie kann entweder jenes sein, dessen im Schreiben Pius IX. vom 5. Januar 1870 Erwähnung geschieht, oder was immer für eines, welches unseren Herrn Jesus Christus in Seinem verborgenen Leben, das Er mit Seiner gebenedeiten Mutter und ihrem jungfräulichen Bräutigam, dem hl. Joseph, führte, darstellt; doch bleibt stets auf Grund der Anordnungen der Kirchenversammlung von Trient den Bischöfen das Recht vorbehalten, solche Bilder auszuschließen, welche dem Geiste des Vereins weniger entsprechend scheinen.“

Strikte gefordert wird hier nur, daß das Vereinsbild „Jesus Christus in Seinem verborgenen Leben, das Er mit Seiner gebenedeiten Mutter und ihrem jungfräulichen Bräutigam, dem hl. Joseph, führte, darstellt.“ Zulässig sind demnach, wo der Bischof von seinem Rechte der Exklusive

keinen Gebrauch macht, alle Bilder, welche Jesus, Maria und Joseph in irgend einer Situation ihres verborgenen Lebens, ihres Lebens zu Nazareth, zur Anschauung bringen. Als unzulässig erscheinen jene Kompositionen, die uns die heilige Familie etwa im Stalle von Betlehem, bei der Beschneidung, bei der Darstellung im Tempel, auf der Flucht nach Aegypten zeigen; denn diese Begebenheiten gehören nicht zum eigentlich sogenannten „verborgenen Leben Jesu“. Dergleichen scheinen die Bilder ausgeschlossen zu sein, auf welchen die heilige Familie unvollständig dargestellt ist, also alle die zahlreichen Bilder, welche nur die Mutter mit dem Kinde zeigen. — Eine andere Frage aber ist:

2. Welche Darstellungen der heiligen Familie sind (nicht bloß zulässig, sondern auch) zweckmäßig? oder — um mich des in dem citirten Paragraphen der Vereinsstatuten gebrauchten Ausdrucks zu bedienen: welche sind dem Geiste des Vereins, der mit den Zwecken des Vereins identisch ist, entsprechend?

Ueber die Zwecke des Vereins handelt Ziffer 1 der Statuten. Das Statut lautet: „Der Zweck des Vereins besteht darin, die christlichen Familien der heiligen Familie von Nazareth zu weihen und dieselbe als Gegenstand besonderer Verehrung und Nachahmung vor Augen zu haben, indem man vor einem Bilde derselben ein tägliches Gebet verrichtet und den herrlichen Tugenden nachstrebt, in welchen sie allen, zumal aber dem Handwerkerstande, als Beispiel voranleuchtet.“

Der Zweck des Vereins ist also ein zweifacher: die Verehrung und die Nachahmung bezw. die Betrachtung des Tugendbeispiels der heiligen Familie, die Verehrung, um ihres mächtigen Schutzes und Segens für die eigene Familie theilhaftig zu werden, die Betrachtung des Tugendbeispiels, um Erleuchtung und Antrieb zur Uebung der Familientugenden zu erhalten. Der Zweck des Vereinsbildes aber ist dieser: zur Verehrung und Betrachtung der heiligen Familie fortwährend aufzufordern und beides zu erleichtern und zu fördern.

Daraus ergeben sich unmittelbar die Bedingungen für die Zweckmäßigkeit des Vereinsbildes:

Der Geist des Vereins der christl. Familien verlangt, daß das Vereinsbild sei: erstens ein Andachtsbild, welches wirklich zur Verehrung einladet und die Andacht fördert; zweitens ein Tugendspiegel, der die hauptsächlichsten Familientugenden Jesu, Mariä und Josephs deutlich und erbaulich vor Augen stellt.

Eine weitere Begründung dieser Sätze ist wohl nicht nöthig.

So gehen wir dazu über, einige der bedeutendsten Darstellungen der heiligen Familie an der Hand der gewonnenen Normen auf ihre Zweckmäßigkeit für den frommen Verein zu prüfen.

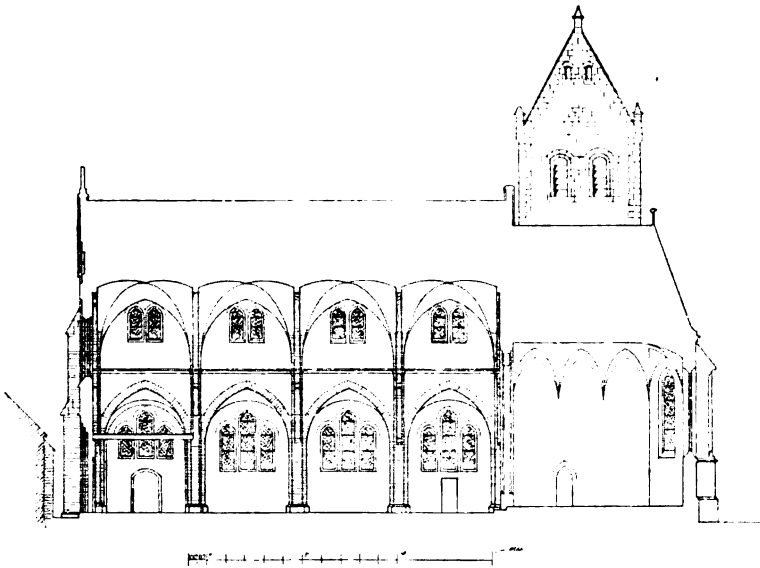
In meinem „Hausmuseum der klassischen Malerei“, dem „klassischen Bilderschätze“ (herausgegeben von Heber und Bayerdorfer bei Hr. Bruckmann, München, bis jetzt ca. 1050 Blätter in Großfolio, photomechanische Aufnahmen nach den Originalien) finde ich 15 Darstellungen der heiligen Familie, von Raffael (2), Corregio, Michel Angelo, Signorelli, del Sarto, Franciabigio, Bronzino, Tizian (je 1), von Rembrandt (2), von Gossaert und Van Scorel (alt-niederl. Schule), Schongauer und Dürer (je 1).

Von der Mehrzahl dieser Kompositionen gilt, was Professor Dr. Keppler in den „histor.-polit. Blättern“ 1885 (S. 100) über Rafaels Madonnenbilder schrieb: „Es ist zu unterscheiden zwischen religiösen Bildern im engeren und strengeren und solchen im weiteren Sinne. Zu der ersten Klasse gehören die Kirchen- und Altarbilder, jene Andachtsbilder, welche an öffentlichem, heiligem Orte der Devotion des Volkes zu dienen haben. Von ihnen sind zu unterscheiden solche Bilder, welche ebenfalls religiöse Gegenstände zum Vorwurfe, zum Ziele haben, aber nicht für die Kirche und öffentliche Andacht, sondern fürs Haus, für die Familie, für die Privaterbauung geschaffen sind. Es sind dies sozusagen religiöse Genrebilder im reinsten und heiligsten Sinne des Wortes, Genrebilder, die vom gewöhnlichen Leben Ausgang nehmen, an seine Scenen und Vorkommnisse den goldenen Faden des christlichen Glaubens und Tüchtens an-

knüpfen und zu frommen Gedanken und Betrachtungen anleiten. Wir werden diese Bilder nicht in die Kirche hängen, keinen Altar besteigen lassen; aber noch viel weniger wird es uns einfallen, sie aus dem christlichen Familienleben verbannen oder aus der christlichen Kunstwelt ausweisen zu wollen. In Haus und in der Familie ist ihr Platz, und für diesen Platz und diese Bestimmung sind sie auch als religiöse Bilder im ganz richtigen Geiste gemalt.“  
(Schluß folgt.)

### Die neue Kirche in Rammingen, Oberamts Ulm.

Einen in mehrfacher Hinsicht lehrreichen Anschauungsunterricht zu der früher behandelten Frage der Kirchen-erweiterung liefert der von Architekt J. Gades geplante und von Bauführer Schweiß aus Türkheim bei Geis-



lingen gewissenhaft besorgte Um- und Neubau der Pfarrkirche zum hl. Georg in Rammingen. Aus den Abbildungen der Zeilage und der obenstehenden Abbildung wird der Leser unschwer ersehen, was vom Alten stehen geblieben und was neu werden mußte — obwohl die einzelnen Bauglieder, Dank ihrer feinen Anordnung und Berechnung, jetzt viel besser zusammenhängen und zusammenstimmen als vorher. Chor und Thurm, welche aus dem 16. Jahrhundert stammen, sind in spätgotischem Stil aus Backstein und Kalkstein erbaut. Die Gesimse bestehen durchweg aus Formsteinen. Die Rippen des Stiergewölbes im Chor hatte eine barbarische Zeit einem Kopfgemälde

geopfert, doch zum Glück ohne Schaden für die Stabilität des Kappengewölbes, da über die Rippen hinweg gewölbt wurde. Diese Theile sind beibehalten worden. Das einschiffige stillose Langhaus, wohl erst im vorigen Jahrhundert entstanden, mußte fallen, da es galt, für 400 Erwachsene und 120 Kinder Raum zu schaffen. Mit dem Chor hatte es ohnedies nie eine rechte Verbindung eingegangen und eine Verlängerung war durch die schroffe Erhebung des Geländes an der Westseite (Burgruine) sowie durch unmittelbar anstoßende Keller und Oekonomiegebäude ausgeschlossen.

Die Beschränkung in der Länge nöthigte zur Breitenentwicklung; durch diese war die dreischiffige Säulenbasilika nahe gelegt;

eine Reihe gekuppelter Fenster bildet den Lichtgaden; Gruppen von 3 Fenstern — das mittlere erhöht — gliedern die Langseiten und be-

leuchten ausgiebig die Seitenschiffe und zwei seitliche Vorkallen, je am ersten westlichen Joch angebracht, zu denen nach vorn einerseits die Sakristei (mit Oratorium im obern Geschoß), anderseits der Thurm sich ins Verhältniß setzen, ermöglichen den Eintritt, ohne die Gänge durch Thüraufschlag zu beengen und geben überdies dem Ganzen fürs Auge die entsprechende Länge. Bleibt somit die Westseite — wegen mangelnden Vorräume erwünschtermaßen — ohne Hauptportal, so bietet sie doch mit ihren zwei Zwillingfenstern und den Pierbögen drüber, den drei Fensteröffnungen des Untergeschoßes, die den Raum unter der Empore mit Licht

versehen und dem zierlichen Mörtel von Blendmaischen — die zwei über den Kuppeldächern aufragenden Giebelböcher der Eingangshallen nicht zu vergessen — ein abwechslungsreiches, wohlgegliedertes Bild.

Um auf das rein Technische näher einzugehen, so bestehen die Fundamente aus Portlandcement-Beton, die Hauptgesimse und Wasserschlüge aus Kunststein und das Rampengemäuer aus Backstein mit Ausfüllung des Neußern. Alle drei Schiffe sind mit rheinischen Schwemmsteinen ohne Rippen und normal zum Grat eingewölbt. Unter den Seitenschiffdächern gespannte Strebebögen stützen das 8,07 Meter weit gespannte Mittelschiffgewölbe. Sämmtliche Pfeiler und Manertheile, die auf Druck oder Schub in Anspruch genommen werden, sind mit Portlandcement-Mörtel gemauert und gut verankert. Der feste gelbe Lehmgrund ist belastet mit 1,7 Kilogr. auf den □ cm, die Arkadenpfeiler über dem Sockel mit 6,65 Kilogr. auf den □ cm.

Ruhen nun diese sachmännischen Einzelheiten fast durchaus in den Händen des Baumeisters — und nicht jeder Bauherr hat gerade das Glück, in so gewandte und zuverlässige Hände wie die unseres Ausschußmitgliedes zu fallen — so rühmt andererseits der Sachmann im vorliegenden Falle den Einfluß, den der Bauherr von Anfang an auf die Gestaltung des Bauwesens genommen und bezeugt, durch dessen zeichnerische Vorarbeiten ersprießlich unterstützt worden zu sein. Dank dem beiderseitigen Einvernehmen und Zusammenwirken, das dem einen wie dem andern zur Ehre gereicht, ist nun ein durchaus zweckmäßiges, trotz Beibehaltung des alten Chores und Thurmes homogenes und bei aller Bescheidenheit schönes und stilvolles Gotteshaus erstanden. Im Frühjahr 1895 begonnen, wurde der Bau im Herbst desselben Jahres unter Dach gebracht und eingewölbt. Die Kosten des Rohbaues (einschließlich Gestühl, Boden und Verglasung) betragen 51 000 M. Wie sämtliche Pläne und Voranschläge, so hat Architekt Gabes auch den Entwurf zu dem reichen, kühn anstrebenden Nebenaltar geschaffen, welcher eine Zierde des Innern zu werden verspricht.

## Nochmals der berühmte Niederländer.

B. P. — In dem liebenswürdigen Büchlein des 1862 in Nottensburg verstorbenen Domdekanes Jaumann, Geschichte einer Gemäldesammlung München 1855, S. 70, finden wir als ein Hauptstück (Nr. 80) der von diesem Altbildersfreunde zusammengebrachten Galerie „ein Altarblatt aus einer Kapelle zu Köln von Kaspar de Crayer: Die Hirten bei der Krippe. Auf Leinwand, 4' 9" höh., 4' breit“. Dieses Gemälde ist, worauf mich Herr Defau Schneider aufmerksam zu machen die Freundlichkeit hatte, vor einem Jahrzehnt durch Vermächtniß der Jaumann'schen Erben in die Stuttgarter Marienkirche gestiftet worden. Jaumann hatte es aus dem Besitze des Kölner Stadtbauemeisters F. P. Weyer mittelbar erworben.<sup>1)</sup> Bei der Kunstausstellung zu Köln im Jahre 1840 war es als eines der besten Bilder bewundert worden. Das bei diesem Anlaß hergestellte Verzeichniß der Ausstellung von Gemälden der Meister älterer Zeit aus der Sammlung kölnischer Kunstfreunde, Köln 1840, M. du Mont Schauenburg'sche Buchdruckerei, steht uns nicht zu Gebote, und wir können nicht feststellen, wann und wie das Altarblatt, an dem keinerlei Bezeichnung zu entdecken ist, nach Köln gelangt war. In diesem Fall ist also die Herkunft nicht wie bei den großen Gemälden von Wolfegg und Essendorf bis zur Entstehungszeit zurück gesichert. — Das Bild muß für sich selbst sprechen. Zunächst wird man zugeben, daß es die Technik der Brabanters Schule nicht verleugnet. Indem ich auf Jaumanns ausführliche Beschreibung a. a. O. S. 70 f. verweise, möchte ich noch folgendes geltend machen. Während wir auf de Crayers großen Altargemälden die Himmelskönigin in reif entwickelter Schönheit zu sehen gewohnt sind, ist die Madonna hier fast kindlich zart gebildet; dies läßt sich aber ungezwungen so zurechtlegen, daß für ein Andachtsbild in einer Hauskapelle eine intimere Auffassung, ein innigerer Ausdruck erwünscht war. Die Gruppe der Hirten scheint mir ganz in de Crayers Art gehalten zu sein; besonders der mit dem Stab im Vordergrund stehende halb bekleidete erinnert in der Behandlung der Muskelatur an Gestalten aus dem Kolossalgemälde der Münchener Pinakothek. Die oben heraberschwebenden Putten dagegen könnten geradezu als der Werkstoff von Rubens entsaftet sein. Die Färbung des Bildes, in den Nebenfiguren bei aller Mannigfaltigkeit zurückhaltend, weigert sich echt künstlerisch der Witte zu in satten und leuchtendem Blau, Roth und Weiß. Das Ganze erweist sich als eine gediegene, eines so bedeutenden Malers würdige Leistung.

Endlich habe ich noch ein paar unserem Meister zugeschriebene Gemälde, die sich wenigstens zeitweilig in Württemberg befanden, in Auktionskatalogen entdeckt. Zunächst war vor 15 Jahren

<sup>1)</sup> Der Maler und Bilderhändler Maurer erstand es, bemerkt Jaumann a. a. O. S. 71, „durch Tausch für andere Gemälde; ich ebenso von ihm mit beträchtlicher Aufgabe an Geld. In Ludwigsburg findet sich eine Kopie in etwas kleinerem Maßstabe, sehr beschädigt und übermalt.“

in Stuttgarter Privatbesitz ein kleines Gemälde zu sehen: „Jofat segnet seinen Sohn“.<sup>1)</sup>

Ein anderer noch kleinerer de Crayer: „Christus und die Pharisäer mit dem Fingerringen“, war vor hundert Jahren in Ludwigsburg ausgestellt. Ich entnehme dies einem interessanten gedruckten „Verzeichniß einer auserlesenen Sammlung verkäuflicher Original-Gemälde von berühmten Meistern. Nebst beigefügten Preisen. Ludwigsburg im Württembergischen, im Monat Septem-ber 1794“.<sup>2)</sup> 16 Seiten. 8°. Nach den Vor-kermerkungen sollte die in dreißig Jahren zusammengekommene Sammlung womöglich als Ganzes verkauft werden. „Die Kommission zum Briefwechsel, Besorgung und Verjendung der Gemälde übernehmen in Stuttgart Herr Professor und Hofbildhauer Scheffauer und in Ludwigsburg Herr Hof- und Theatralmaler Holzhey.“ — Dieses Bild von de Crayer ist wohl außer Landes gewandert, wie auch das Hauptstück jener Sammlung, die auf 4000 rhein. Gulden angejdlogene „Erück-ung der Engel vor den Weibern bei Christi Grab“,<sup>3)</sup> von Rubens.

### Ein merkwürdiger Christuskopf in der ehemaligen Abteikirche zu Hauterive (Schweiz).

Die Klosterkirche der Abtei Hauterive, im Kan-ton Freiburg in der Schweiz, wurde im 12. Jahr-hundert im romanischen Stil erbaut. Zweimal ist sie umgebaut worden; im 15. Jahrhundert setzte man an Stelle des früheren einfachen Daches ein gothisches Gewölbe (Eterngewölbe) auf, dessen Bogen auf reichverzierten Kapitellen ruhen. Eines derselben erregt ganz besonders durch seine sym-bolische Ornamentik, die vielleicht einzig in dieser Art daheht, das Interesse des Forschers. Es ist ein Christuskopf, deutlich erkennbar an dem Typus und dem Kreuznimbus, an den sich rechts ein Fisch, links ein symbolisches Lamm schmiegt, welches mit dem einen Fuß in dem Nimbus selbst ruht. Das Ornament ist in Stein gemeißelt und hat im Laufe der Jahrhunderte viel gelitten. Soviel man indessen noch jetzt urtheilen kann, war der Christuskopf von großer Schönheit und wahrhaft genialer Ausföhrung. Die Lippen scheinen zu lächeln, die Augen sind aufwärts gerichtet. Der Fisch ist vorzüglich ausgeführt und hat weniger durch die Zeit gelitten; er hebt den Kopf, gleichwie das Lämmlein, in die Höhe und schmiegt sich fest an die Aureole; das Lamm ist zwar noch deutlich zu erkennen, doch mehr beschädigt. Die Züge Christi athmen Milde und Güte; der Künstler wollte offenbar Christus als Heiland der Welt — Christus Sal-vator — darstellen.

<sup>1)</sup> Katalog der Gemäldeammlung des f Ober-krigsrats Gustav v. Landauer, Versteigerung durch K. Maurer aus München, Stuttgart 1881. Nr. 123. Auf Holz. Höhe 56, Breite 64 cm.

<sup>2)</sup> Nr. 32, das obengenannte Stück, war auf Kupfer gemalt, 1 Fuß 2 1/2 Zoll breit, 10 1/2 Zoll hoch. Aufschlag 300 Gulden.

<sup>3)</sup> Nr. 1. Auf Holz. 3 1/2 Fuß breit, 2 Fuß 10 Zoll hoch.

Was bedeutet die Symbolik dieses Ornaments? Man denkt sich unwillkürlich in die Katakomben Rems versetzt bei der Betrachtung dieser Symbole Christi. Das Lamm bedeutet bekanntlich den Heiland der Welt in der symbolischen Sprache der frühchristlichen Kunst, und die Analogie zwischen dem Opferlamm und dem Lamm Gottes, welches die Sünden der Welt auf sich genommen, ist leicht zu finden. Das Sinnbild des Fisches, das ebenso oft in den Katakomben vorkommt, erklärt uns der hl. Augustinus: „Wenn man von den fünf griechischen Wörtern *Ἰησοῦς*, *Χριστός*, *θεοῦ Υἱός*, *Σωτήρ* die Anfangs-kuchstoben an einander reiht, so bekommt man das Wort *Ἰχθύς* (Fisch), wodurch in geheim-nißvollem Sinne Christus bezeichnet wird.“ Wenn nun der Fisch und das Lamm den Heiland be-zeichnen, wozu hat der Künstler in Hauterive die beiden Symbole angewandt, da ja der Kopf durch den Typus und ganz besonders durch den Kreuznimbus als Christuskopf genügend erkenn-bar ist. Der gelehrte Kunstkritiker, P. Berthier, aus dem Dominikanerorden, stellt zwei Hypo-thesen auf: entweder hat der Künstler nach einem alten Vorbild gearbeitet, oder es hat ihm ein gelehrter Mönch, der die Symbolik der früh-christlichen Kunst verstand, den Auftrag zu dieser Skulptur gegeben. Beide Hypothesen erklären nichts und die erste ist offenbar nicht richtig, da eine Verbindung der beiden Symbole mit dem Christuskopf in der altchristlichen Kunst unbekannt ist. Und doch handelt es sich hier offenbar um keine leere, ornamentale Spielerei. Wir wollen versuchen, den versteckten Sinn dieses Ornaments zu entziffern. Wenn die Kunst in den Katakomben ihre geheimnißvolle Sprache hatte, warum sollte nicht die Plastik im Zeitalter der Mystik und der Gotik ihre symbolische Sprache besitzen? — Das Lamm allein bedeutet allerdings den Heiland, doch in Verbindung mit einem Christusbilde ist es das Sinnbild des Christen, welcher darin dem guten Hirten wie ein Lämmlein überall folgt. Dieses Folgen auf Christi Spur wird auf unserem Ornament in höchst sinniger Weise dadurch angedeutet, daß das Lamm mit einem Fuß in der Aureole ruht; dadurch gewinnt das Bild eine wahrhaft rührende Bedeutung: der Christ, erleuchtet durch die Gnade des Heilandes, strebt, seinem Beispiel folgend, dem ewigen Ziele zu. — Nichts schmiegt sich fest der Fisch an den Christuskopf. Die Bedeu-tung des Fisches als Sinnbild Christi ist keines-wegs erschöpft, denn ohne Zweifel bezeichnet er in vielen Fällen nicht Christus, sondern den Christen. „Sind die Apostel und ihre Nach-folger Fischer, Menschenfischer, dann sind die Fische in ihren Netzen diejenigen, welche für den Glauben gewonnen werden.“ Wir sind, sagt Tertullian, die Fischlein des großen Fischers, „der da ist Christus, da wir durch Christus im Wasser der Taufe wiedergeboren werden und nur dann selig werden können, wenn wir in diesem Wasser bleiben“. Das Überaus des Fisches war für die ersten Christen überaus heilig und ehrwürdig, weil von so tiefer Bedeutung. Be-reits im 2. Jahrhundert fordert der hl. Clemens von Alexandrien die Gläubigen auf, das Sinn-

bild des Fisches auf ihre Eingeringe zu graben. Soll nun das Lämmlein den Christen als Wanderer — *anima viatoris* — bezeichnen, so könnte auf unserem Ornament der Fisch den Christen, welcher sich bereits im „Meere der Seligkeit“ des ewigen Lebens befindet, darstellen. Nach der Anschauung der christlichen Kunst konnte der Gedanke, daß Christus, der gute Hirte, Erlöser und Führer der Seelen auf Erden, deren Wonne in der Ewigkeit ist, nicht schöner und sprechender dargestellt werden. Auf diese Weise erhalten wir die Deutung der räthselhaften Skulptur. Da in der gothischen Architektur und Plastik gar oft unbeachtete, gering und unbedeutend erscheinende Ornamente eine tiefe, sinnbildliche Bedeutung haben, so ist es wohl anzunehmen, da es sich hier um eines jener vielen Symbole handelt, an denen sowohl die altchristliche wie die gothische, mit dem Zeitalter der Mystik zusammenfallende Kunst so reich ist.

Abgesehen von unserer hypothetischen Lösung des symbolischen Sinnes dieses merkwürdigen Christuskopfes, konstatiren wir, daß eine ähnliche Ornamentation in der christlichen Kunst unbekannt ist.

v. Arzesinski,  
Lic. theol.

**Literatur.**

Handbuch der Gemäldekunde von Dr. Theodor von Frimmel. Mit 28 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, Weber 1894, 12<sup>o</sup>. 228 S. Preis gebd.: 3,50 M.

Bildet Nr. 151 der bekannten Serie der illustrierten Weber'schen Katechismen. Eine gewandt geschriebene und gründliche Unterweisung über die materielle Beschaffenheit und die technischen Eigenschaften der Gemälde (Malgrund, Grundirung, Maltechniken, Firnis, Schäden, Renoviren und Restauriren), über die ästhetische und die kunstgeschichtliche Beurteilung derselben (historische und stilistische Kritik, Bestimmung des Meisters, Inschriften, Signaturen, Mono-

gramme, Kopien, Fälschungen), ferner über die Abschätzung des Preises und endlich über die Anlegung von Gemäldesammlungen. Ein vortreffliches Hilfsmittel, das zwar für sich allein noch aus keinem Laien einen Kunstverständigen macht, wohl aber den vorgebildeten Kunstforscher und Kunstfreund in eine Menge wichtiger praktischer Fragen einführt und ihm das als fertige Erkenntniß und Erfahrung mittheilt, was er sonst nur unter vielen Mühen und nach langem Suchen, meist nur um den Preis mancher Irrungen hätte finden können. —

Die in die Kunstforschung einschlagende Preisaufgabe der Universität Straburg lautet: „Die deutsche Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts, ihre Geschichte und Charakteristik unter Berücksichtigung des Verhältnisses zur französischen Kunst“. Die Arbeiten, deutsch, französisch oder lateinisch, sind vor dem 1. Januar 1897 einzureichen.

Verichtigungen. In Nr. 3 des „Archiv“ ist Seite 27, Spalte 1, Z. 9 statt „14“ zu lesen: 15, Sp. 2, Z. 20 statt „Krapf“: Krappf, Seite 28, Sp. 2, Z. 48 statt „Altars“: Altars.

Hiezu als Kunstbeilage:

Die Kirche zu Rammingen.

**Annoncen.**

<p><b>Adolf Schell,</b> Offenburg, Baden.</p>
<p><b>Anstalt für kirchliche Glasmalerei.</b></p>
<p>Stilgerechte und künstlerische Ausführung. Grösste Leistungsfähigkeit. Geegründet 1860.</p>

Unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II. und unter dem Ehrenpräsidium Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich.



**Internationale  
Kunst-Ausstellung**

zur Feier des 200jährigen Bestehens  
der Kgl. Akademie der Künste  
im Landes-Ausstellungs-Gebäude  
am Lehrter Bahnhof

**Berlin**

vom 3. Mai bis 30. September  
VERLOOSUNG von KUNSTWERKEN.

1896.



# 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. 6.

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, N. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 14, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1896.

## Das Vereinsbild der heiligen Familie.

Von Pfarrer Schiller in Thannheim.

(Schluß.)

Von Corregio's, Michangelo's und Membrandt's Darstellungen der heiligen Familie, wie sie vor mir liegen, möchte ich dies allerdings nicht sagen. Sie sind nicht religiöse Genrebilder im reinsten und heiligsten Sinne des Wortes. Sie sind nicht „im ganz richtigen Sinne gemalt“, auch wenn wir von der Bestimmung für das Gotteshaus ganz absehen.

Dies sage ich hauptsächlich von Corregio's Bild („Madonna della Scodella“ in der Gallerie zu Parma). Man meint ein Bild aus der Poptzeit zu sehen: derselbe kokette, sinnliche Gesichtsausdruck, dieselbe Ausgelassenheit in der Bewegung und ganzen Handlung: in neckischem Spiel ringt der Jesusknabe mit seiner heiligen Mutter um ein Gefäß, das diese weit von sich streckt; der hl. Joseph wendet sich von seiner Beschäftigung lachend zu der Scene. Und damit der Komposition ja alle Ruhe und Würde fehle, schwebt über dem Ganzen ein Knäuel nackter, unartiger Engel. Das Bild ist rein künstlerisch betrachtet nicht schön; vom religiösen Standpunkte aus beurteilt, verdient es den Namen „häßlich“. Es paßt so wenig ins christliche Privathaus, als in die Kirche.

Ungleich edler im Aufbau des Ganzen, wie in der Formengebung der einzelnen Figuren ist Michangelo's Gemälde in der Gallerie der Officien zu Florenz. Doch besitzt Corregio's Darstellung mehr von dem Reize und der Anmut häuslichen Lebens. In der Bewegung und Handlung sind sich beide ähnlich: Michangelo hat auch hier dem Drang, seine Meister-

schaft in Darstellung des menschlichen Körpers zu zeigen, auf Kosten der inneren Schönheit seiner Darstellung zu sehr nachgegeben. Das ist keine sittsame jungfräuliche Gottesmutter mehr! Und vollends die sechs nackten Jünglinge im Hintergrunde! So darf man die heilige Familie nicht malen!

Als Genrebilder wundervoll sind die beiden Gemälde Membrandt's, von denen das eine in der Münchener Pinakothek, das andere in der Eremitage zu St. Petersburg sich befindet. Stünde darunter „Mutterglück“, „Familienglück“ oder „Mutterliebe“, „Elternfreude“, so wäre — abgesehen von der Entblößung der Mutter auf dem einen Bilde — nichts daran zu tabeln, nur zu loben. Die Stimmung schlichter, jüßer Elternfreude ist in beiden Bildern überaus lebenswahr und anmuthig wiederzugeben. Aber religiöse Bilder sind sie nicht. Die dargestellten Familien sind ganz gewöhnliche Leute aus irgend einer holländischen Handwerkerstube; „heilige Familien“ sind es so wenig wie die berühmten „heiligen Familien“ Uhde's.

Mit diesem Titel passen sie auch nicht an die Wände des Privathauses. „Religiöse Genrebilder“ im guten und besten Sinne des Wortes sind dagegen die anderen Kompositionen, die ich vor mir habe.

Rafaels „heilige Familie mit dem hl. Joseph ohne Bart“ (Eremitage, St. Petersburg) ist mehr als ein religiöses Genrebild; es ist ein Andachtsbild, das ich recht gerne im Gotteshause sehen würde.

Wie schön und groß ist dieser Jesusknabe mit dem unergründlich tiefen und doch so sonnig-klaaren Blicke! wie herrlich diese Madonna, in deren Antlitz der Zauber der Jungfräulichkeit und der edler

Mütterlichkeit zu unsäglich süßem Liebreiz sich verschmelzen! Welch' fromme Sinnigkeit, welche Würde liegt in der Haltung und Miene des hl. Joseph! Das ist eine heilige, das ist die heilige Familie!

An Schönheit der Formen und wohl auch der Farben (sie leuchten mir aus der Schwärze des Abdruckes entgegen) steht ihm am nächsten das Bild Franciabigio's; an religiösem Gehalte steht es ihm nicht viel nach. Ihnen reißen sich an die Bilder Signorelli's, auf welchem Maria lesend, der hl. Joseph anhörend und anbetend, Bronzino's, auf welchem die heiligen Eltern in frommer Betrachtung des göttlichen Kindes, das auf seinem Lager schläft und von Johannes geküßt wird, dargestellt sind. Die Gestalt Marias ist auf letzterem zu üppig, auf ersterem etwas gewöhnlich. Doch athmen beide religiösen Geist.

Stärker als bei diesen tritt der Charakter des Genrebildes hervor auf den übrigen Gemälden (Rafael, Tizian, Andrea del Sarto, Gossaert, Van Scorel, Schongauer und Dürer). Die Würde des Kindes, die Andacht der Eltern tritt zurück; die heilige Familie zeigt sich in liebenswürdiger Häuslichkeit, in harmlosem, heiterem Getändel, ohne sich dabei herabzuwürdigen. Man darf es den Künstlern nicht verübeln und als Mangel an Religiosität auslegen, wenn sie da, wo sie nicht für das Gotteshaus malten, gerade diese mehr natürlich-menschlichen Scenen aus dem Leben der heiligen Familie zum Vorturfe nahmen, sind sie doch einerseits nicht unwahr, andererseits für die künstlerische Phantasie durch ihre Anmuth ganz besonders verlockend.

„Wir werden diese Bilder in keine Kirche hängen, keinen Altar besteigen lassen, aber noch viel weniger wird es uns einfallen, sie aus dem christlichen Familienleben oder aus der christlichen Kunstwelt ausweisen zu wollen. Im Hause und in der Familie ist ihr Platz und für diesen Platz und diese Bestimmung sind sie auch ganz im richtigen Geiste gemalt.“

Davon nehme ich nun allerdings den Platz im Hause aus, an welchem das Vereinsbild der heiligen Familie hängen soll, den Platz, vor welchem die Familie ihre tägliche Andacht verrichtet,

den Hausaltar. Er ist ein Erbstück des Altars der Kirche; die Bilder, die hier hängen, das Kreuzifix und das Vereinsbild der heiligen Familie haben die gleichen Zwecke zu erfüllen wie die Altarbilder der Kirche. Mag man hinsichtlich ihres künstlerischen Wertes an die Bilder des Hausaltars geringere Anforderungen stellen als an die Kirchenbilder, — ihr religiöser Gehalt soll nicht geringer sein. Kurz gesagt: sie sollen wahre Andachtsbilder sein. Insofern die oben besprochenen klassischen Kompositionen, mit den ange deuteten wenigen Ausnahmen, dies nicht sind, eignen sie sich nicht für die Zwecke des Vereins der christlichen Familien, deren erster ist, die Förderung der heiligen Familie zu fördern. Das Vereinsbild soll ein Andachtsbild sein.

Das Vereinsbild soll aber auch ein Tugendspiegel sein, der die hauptsächlichsten Familientugenden Jesu, Mariä und Josephs deutlich und erbaulich vor Augen stellt. Erweisen sich die klassischen Darstellungen unter diesem Gesichtspunkte betrachtet als zweckmäßig? Nein.

Es wäre gewiß zu weit gegangen, wollte man leugnen, daß jene Bilder überhaupt eine Familientugend predigen. Sie schildern in der Mehrzahl in überaus lieblicher Weise das Glück des einfachen, stillen Familienlebens, welches sich auf die gegenseitige Liebe und Eintracht, auf die Zufriedenheit und Häuslichkeit der Familienglieder gründet. Und es ist heutzutage, da die Gemüthsstimmung, speziell das Wirthschaftsleben und die Vereinsmairerei, gerade diese Tugenden und damit das Familienleben in weiten Kreisen untergraben, gewiß nicht unwichtig, die Familien an das Glück stiller Häuslichkeit zu erinnern und das in den geschilderten klassischen Werken dargestellte Tugendbeispiel der heiligen Familie ihnen vorzuführen; das Vereinsbild sollte jedoch noch mehr bieten. Die Vereinsstatuten jagen in Ziff. 1, der Zweck des Vereins bestehe hauptsächlich darin, die christlichen Familien anzuleiten, „den herrlichen Tugenden nachzustreben, in welchen sie allen, zu mal aber dem Handwerkerstande, als Beispiel voranleuchtet“. Wenigstens auf den Vereinsbildern der Familien der arbeitenden Stände sollte das Beispiel der

Arbeitsamkeit, welches uns die heilige Familie gab, deutlich zur Darstellung kommen; nicht weniger deutlich aber auch das Beispiel der Gottesfurcht und Frömmigkeit, wodurch das Familienleben sein Fundament und die Arbeiten und Leiden der Familie ihren höheren Werth empfangen. Weil die christliche Welt die Würde der Arbeit, ihre Pflichtmäßigkeit und Verdienstlichkeit vergessen hat — und sie hat diese vergessen, weil sie Gott vergessen hat —, darum die Unzufriedenheit von Millionen, darum die Auflehnung und der Zwiespalt in der menschlichen Gesellschaft, darum auch die Herrütung des Familienlebens. Das „Ora et labora“ muß deshalb das Thema des Vereinsbilds sein, damit es vollkommen zweckmäßig sei. Den Kindern und Untergebenen muß es außerdem die für sie wichtigste und vom göttlichen Heilande in seinem verborgenen Leben vorzüglich geübte Tugend des Gehorsams („Er war seinen Eltern unterthan“) zur Nachahmung vor Augen stellen.

Diese Tugenden der heiligen Familie sind auf den Bildern, die wir besprochen haben, zu wenig berücksichtigt. Die Frömmigkeit Mariä und Josephs deuten wohl einige derselben an, indem sie dieselben mit gefalteten Händen oder gebeugtem Knie vor dem göttlichen Kinde oder in frommer Lesung vor einem Buche darstellen; die Arbeitsamkeit des hl. Joseph kommt bei Rembrandt (der hl. Joseph mit der Art arbeitend) und Schongauer (Joseph dem Vieh Futter streuend) zum Ausdruck; allein es geschieht nicht in hinreichend deutlicher und erbaulicher Weise. Der Gehorsam Jesu ist nirgends dargestellt.

Ein ganz zweckmäßiges Vereinsbild finden wir also bei diesen großen Meistern nicht. Mustern wir nun die neueren und neuesten Darstellungen der heiligen Familie, ob sich unter ihnen ein solches finde. Wir haben reiche Auswahl, wenn wir auch die „Modernen“ von der Art Uhde's ganz beiseite lassen. Schlotthauer, Fürst, Frank, Fortner, Kiefer, Klein, Karl Müller, Baumeister, Defregger, Schmalzl, die Neunerer Schule u. a. haben wahrhaft religiöse Bilder der heiligen Familie geschaffen. Leider gelang es uns nicht, eine Abbildung oder nähere Beschreibung des von Pius IX. erwähnten Bildes zu erhalten.

Die neueren Bilder der heiligen Familie, die wir zu Gesicht bekamen, weisen in der Hauptsache fünf verschiedene Arten der Darstellung auf.

Zunächst finden wir die heilige Familie in der Weise dargestellt, wie die oben genannten Künstler aus der Blüthezeit der christlichen Kunst sie gemalt haben. So haben wir eine Komposition von Ittenbach: Das göttliche Kind schlafend im Schooße der Mutter; der hl. Joseph beugt sich auf seinen Stab gelehnt über beide; ein Lämmchen schmiegt sich zutraulich an das Kind heran. Eine reizende Idylle, ebenso schön und abgerundet im Aufbau, als fromm und zart in der Durchführung, — fast zu zart! Das Bild ist als Stahlstich durch Vanmann in Dülmen (80:57 cm, 8 Mk.) zu beziehen und findet großen Beifall. — Ein religiöses Genrebild von ähnlichem Charakter, wenn auch eine andere Scene darstellend, ist die Komposition Schmalzl's, die uns die neuen Pustet'schen Brevierausgaben als Bignette zum Feste der heiligen Familie bieten: Jesus, mit seinem Nährvater von der Arbeit heimkehrend, eilt in die Arme seiner Mutter, die ihn mit gebogenem Knie erwartet. Eine herzige Scene aus dem Leben der heiligen Familie, aber wie das Bild Ittenbachs mehr Genre- als Andachtsbild.

In gewissem Gegensatz hiezu sind die Darstellungen der zweiten Art ausschließlich Andachtsbilder, so ein anderes Bild Ittenbachs und die vielgesehene Komposition Defreggers. Sie zeigen das Kind nicht in kindlichem Thun, sondern in göttlicher Hoheit, Anbetung heischend. Es steht mit erhobener Rechten, von Maria gehalten, auf deren Schooß und wendet sich ganz zum Beschauer. Maria sitzt auf einem Throne; der hl. Joseph kniet bzw. steht an den Stufen des letzteren.

Wie gesagt, diese Bilder sind echte Andachtsbilder; Tugendspiegel in dem Sinne, daß sie die hauptsächlichsten Familientugenden der drei heiligsten Personen zum Ausdruck brächten, sind sie nicht.

Als solche bieten sich die drei weiteren Arten der Darstellung der heiligen Familie dar.

Fortner, Fürst und Baumeister wollen uns die Frömmigkeit der heiligen Familie zur Erbauung und Nachahmung vor-

stellen. Wir sehen da Jesus, Maria und Joseph auf dem Weg zum Tempel, in gemeinsamem Gebete, in gemeinschaftlicher frommer Lesung begriffen. Baumeisters Komposition, speziell für die Zwecke des Vereins der christlichen Familien entworfen, muß als mißlungen bezeichnet werden; insbesondere ist die Stimmung des häuslichen Lebens schlecht getroffen: unter einer hohen, weitgeöffneten Halle sitzen die Mitglieder der heiligen Familie; Jesus liest vor und erklärt, Maria und Joseph hören zu.

Um vollkommen den Zwecken des Vereins zu entsprechen, sollte die Tugend der Frömmigkeit nicht so ausschließlich hervorgehoben sein. — Andererseits ist in den Bildern der vierten Gruppe die Arbeitsamkeit zu einseitig betont. Frank, Klein u. a. schildern die heilige Familie bei der Arbeit, vergessen aber anzudeuten, daß diese im Hinblick zu Gott, in Verbindung mit dem Gebet verrichtet wurde. Kleins Bild, senst vielgerühmt, gefällt mir nicht, ihm fehlt die Ruhe und Harmonie der Linien, auch die heilige Weihe, die den Klein'schen Kompositionen sonst eigen ist.

Besonders lieb ist mir die von Benziger angebotene Darstellung: Jesus auf dem Schooße Mariens, segnet den hl. Joseph, der, mit seinen Handwerkszeugen ausgerüstet, sich anschießt zur Arbeit zu gehen. Abgesehen von der Anmut der Ausführung ist hier das „ora et labora“ schön und schlicht gepredigt.

Noch deutlicher und erbaulicher geschieht dieses in dem Bilde, das die Beuroner Schule eigens für den Verein entworfen hat. Dieses ist Andachtsbild und Tugendspiegel zumal und hauptsächlich letzteres, wie es der Zweck des Familienvereins erheischt. Die heilige Familie befindet sich bei der Arbeit, auch der etwa 12—15jährige Jesus; Joseph hat noch den Hammer in der Hand, Maria die Spindel auf dem Schooße. Sie unterbrechen für einen Augenblick die Arbeit, um Aug' und Hand' und Herz zum Himmel zu erheben. An der Wand hängen — sinnig — die zwei Gejegeestafeln; über ihnen schwebt der hl. Geist und durch den offenen Giebel blicken Engel anbetend auf die hl. Familie nieder. Kurz und prägnant sind hier die Fundamentaltugenden des Familienlebens dargestellt: Gottesfurcht und Frömmigkeit

und Arbeitsamkeit. Es ist eine treffliche, künstlerische Lösung des Problems „ora et labora“. An der Ausführung des Bildes läßt sich allerdings manches tadeln. Etwas mehr Leben und Bewegung in den Figuren würde der Würde und Einfachheit der Komposition nichts schaden, dem Bilde aber mehr Freunde gewinnen. Doch auch so erfüllt es den Zweck tief und allseitig: Vereinsbild der heiligen Familie zu sein und wir möchten es zur Anschaffung den Mitgliedern des Vereins warm empfehlen.

Die hochw. Seelsorger thun gut daran, wenn sie, wie überhaupt, so besonders in diesem Falle es sich angelegen sein lassen, daß möglichst passende Bilder in die Häuser ihrer Pfarlkinder kommen. Die Qualität der religiösen Bilder, die das Volk benützt, beeinflusst mehr als viele glauben die Qualität seiner religiösen Vorstellungen.

## Nürnbergger Grabplatten

in den Kirchen der Erzdiözese Gnesen-Posen.

Kunstgeschichtliche Studie von Viz. v. Krzesinski.

Einige Kirchen der Erzdiözese Gnesen-Posen besitzen vortrefflich gearbeitete Bronzegrabplatten, welche dem Ausgange des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstammen und zu den besten Werken dieser Art des Mittelalters gehören. Sieben von diesen Platten vertheilen sich auf die Kathedralen in Gnesen und Posen, drei weitere wurden bis jetzt in den Pfarrkirchen zu Samter, Buk und Tomice gefunden. Da sich in jener Zeit, in welcher die Werke entstanden sind, in Polen nachweislich keine Gießhütten fanden, welche so gediegene, künstlerisch und technisch vollendete Kunstwerke liefern könnten, so entsteht die Frage, von wem dieselben gefertigt sein dürften? Leider entbehren sämmtliche Grabplatten der Künstlerinschriften, kein Zeichen verräth den Meister, und da urkundlich ebenfalls kein Material zur Lösung der Frage vorhanden ist, so bleibt uns nichts übrig, als aus den stilistischen und technischen Merkmalen den Ursprung der Platten nachzuweisen. Nach Entwurf und Anordnung, künstlerischer Behandlung und technischer Ausführung gleichen diese Werke so sehr den entsprechenden Grabplatten in Breslau,

Krakau, Bamberg und Meissen, welche der berühmten Wischer'schen Gießhütte in Nürnberg entstammen, daß sie ebenfalls von den Gliedern dieser Künstlerfamilie gearbeitet sein dürften. Der Verkehr zwischen dem reichen Nürnberg und Polen, namentlich der emporblühenden Hauptstadt Krakau, war im Mittelalter ein sehr reger und der Streit, ob der große Meister Veit Stofz, den die Polen unter dem Namen Wit Stwosz als ihren Landsmann vindiciren, in Krakau oder Nürnberg geboren, ist bekannt. Nicht bloß Nürnberger „Land“, sondern auch die Kunstsergenisse der blühenden Stadt gingen in das Polenreich, das gerade damals die Höhe der Macht, von der es so bald herabstürzte, emporzuklimmen begann. Veit Stofz verfertigte ein herrliches Grabdenkmal für den großen Polenkönig Ladislaus Jagiello († 1434) im Dom zu Krakau; das weckte Nachahmung und bald schmückten sich die alten Kathedralen von Gnesen und Posen mit prachtvollen Grabmonumenten, die von entschwindener Macht und Größe des Reiches erzählen. Die Wischer'sche Gießhütte, welche unter ihrem Begründer Hermann Wischer und dessen Nachkommen Peter, Herman d. J. († 1516), Peter d. J. und Hans seit 1453 bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts blühte, hat zweifellos, wie wir sehen werden, die genannten Grabplatten geliefert. Den Stilmerkmalen nach muß als die älteste dieser Platten diejenige des im Jahre 1480 verstorbenen Erzbischofs Jakob III. im Gnesener Dom betrachtet werden. Professor Bergan aus Nürnberg, ein tiefer Kenner der Wischer'schen Werke, schreibt diese Grabplatte dem Hermann Wischer (Vater) zu. Die Platte ist 2 m breit und 2,86 m hoch und besteht aus vier Stücken. Der Bischof ist im vollen Ornat, mit Kreuz und Stab, en face, dargestellt. Zu Füßen befindet sich sein Wappen; reiche gothische Ornamentik, Baldachine mit den Bildern der zwölf Aposteln und sechs Propheten erhöhen den Werth des schönen Monumentes. Viel höher in künstlerischer Beziehung stehen die beiden Platten des Bischofs Andreas IV. von Bnin († 1479) und des Lukas von Gorka, Palatins von Posen († 1475), beide an den Pfeilern des Mittelschiffes im Dom zu Posen. Die Zeichnung

der Platten ist von hervorragender, fast klassischer Schönheit. Namentlich gilt das von den Zügen des Palatins, die offenbar porträtmäßig behandelt und in flachem Relief meisterhaft modellirt, ernst, fast düster, dem geschichtlichen Charakter des Mannes entsprechend, hervortreten. Die Grabplatte des Bischofs ist 1,26 m breit und 2,50 m hoch, des Palatins 1,42 m breit und 2,40 m hoch. Alle drei Platten sind mit großer Sorgfalt und Liebe ausgeführt; die Zeichnung ist korrekt, der Guß, meist nur ½ cm dick, vorzüglich, die Eiselerung von seltener Feinheit. Schöne Patina bedeckt die vortrefflich erhaltenen Platten, die aus fünf resp. acht Stücken zusammengesetzt sind. Von Peter Wischer sind die Grabplatten des Bischofs Uriel Gorka († 1498) und Bernhard Lubransky, Domherrn zu Posen († 1499), beide im Posener Dom. Die erstere, 1,70 m breit, 2,88 m hoch, die zweite etwas kleiner. Das Monument des Domherrn Lubransky ist das schönste der vorhandenen Bronzeplatten, und es besteht kein Zweifel, daß dieselbe ein Werk des berühmten Peter Wischer ist. Der Verstorbene ist en face in betender Stellung mit gefalteten Händen stehend abgebildet. Ausdrucksvoll und lebenswahr, aufs Feinste modellirt, ist das Gesicht des Domherrn. Eine Kappe bedeckt das Haupt, zu beiden Seiten quellen die Locken hervor; wunderbar schön ist die Modellierung des Gewandes, dessen Falten und Quasten von naturwahrer Weichheit sind. Schönes Teppichmuster ziert den Hintergrund; der architektonische Schmuck trägt den Charakter der Späthgothik; bemerkenswerth sind zwei nackte Wappenträger, Vorboten des eindringenden Renaissancestiles. Von Hans Wischer endlich stammen die Grabplatten des Domherrn Joannes Grotzhaa Rinda Dybowska († 1532) im Dom zu Gnesen und diejenige des Domherrn Andreas Grodricki († 1550) in der Kathedrale zu Posen. Die erste, 1 m breit und 1,94 m hoch, die zweite 0,76 m resp. 1,70 m; beide bestehen aus je fünf Stücken. Während die erstere Platte in künstlerischer Beziehung zu den schönsten des Meisters gehört, ist die letzte weniger sorgfältig behandelt und erinnert an manche derartige Arbeit in Bamberg; sie stammt

wohl aus der Zeit, wo die berühmte Gießhütte ihrem Verfall entgegenging. Die architektonische Umrahmung löst sich in Pflanzenwerk auf, an den Ecken die Symbole der Evangelisten in flachem Relief. Die übrigen in der Diözese zerstreuten drei Platten weisen eine innige Verwandtschaft mit den geschilderten auf; nur eine, aus dem Jahre 1524, gehört der Renaissance an.

Die Absicht des Verfassers ist: nachzuweisen, daß auch im Osten des Reiches sich bemerkenswerthe Kunstdenkmäler befinden, entgegengesetzt der vielfach herrschenden Anschauung von dem Mangel derselben. In den Nürnberger Künstlern hat die deutsche Kunst im ehemaligen Polenreiche würdige Vertreter gefunden und wohl einen fördernden Einfluß auf die Kultur-entwicklung und den Kunstsinne der Polen ausgeübt.

### Ueber Künstler-Inschriften an Altarwerken.

In einer also betitelten Abhandlung der Nr. 2 dieser Zeitschrift sucht Herr Max Bach in Stuttgart darzuthun, daß eine auf die Meister Schramm und Keltenofer bezügliche Inschrift gefälscht sei und stützt diese seine Behauptung vorwiegend darauf, daß in echten Inschriften an Altarwerken des ausgehenden Mittelalters „nirgends verschiedene Künstler (Bildschnitzer und Maler) zusammen genannt werden“. Er beschränkt jedoch diese allgemeine Behauptung am Schlusse des Artikels und hebt somit selbst deren stringente Beweisraft auf durch die Bemerkung: „Uebrigens können ja Ausnahmen stattfinden, im Allgemeinen aber müssen wir daran festhalten.“ Ohne auf die Streitfrage über die Existenz eines mittelalterlichen Bildhauers Friedrich Schramm einzugehen, möchte ich hier nur eine Legende mittheilen, deren Echtheit niemals einem Zweifel begegnet ist und zu einem solchen auch nicht den geringsten Anlaß bietet. Auf einer der vier aus Kloster Weingarten stammenden Holbaintafeln des Augsburger Domes, darstellend die Beschneidung des Herrn, trägt der Gürtel einer am Rande links vom Beschauer stehenden Figur die Inschrift:

MICHEL ERHART PILDHAVER 1893.  
HANNES HOLBAIN MALER MATER.  
MISERERE NOBIS.

Diese Inschrift ist, nebenbei bemerkt, auch deshalb beachtenswerth, weil durch sie das Bild, oder vielmehr der zusammengehörige Cyklus der vier Holbainbilder im Dom zu Augsburg als die älteste datirte Arbeit Holbains des Vaters bezeugt wird.  
Dr. Schröder.

### Literatur.

Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg. Im Auftrag des K. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens bearb. von Eduard Paulus, Konservator der vaterländ. Kunst- und Alterthumsdenkmale. 11. bis 15. Liefg. Stuttgart, Paul Neff, 1896. 288 S.

Unser großes Staatswerk ist zur Freude aller um einen starken, an Illustrationen reichen Band vorwärts geschritten, welcher den Schwarzwaldkreis, die Oberämter Balingen bis Rottenburg in alphabetischer Abfolge behandelt. Den Schwerpunkt und Glanzpunkt der ganzen Darstellung bildet die eingehende, warme und verständnisvolle Schilderung und Würdigung der kirchlichen Bauthätigkeit in unserem Lande von 1080–1108, welche im Kloster Hirsau ihren Mutterboden und im großen Abt Wilhelm dem Seligen ihr geistiges Haupt hatte (S. 46 ff.). Mit Recht bezeichnet der Verf. diese Periode „als eine der bedeutendsten, ja vielleicht als die bedeutendste bis auf den heutigen Tag, und zwar sowohl nach der Menge, als auch nach der Großartigkeit, Erhabenheit und keuschen Schönheit der damals aufgeführten Werke“. Wir danken diese Periode und diese Werke, dem von Clugny aus regenerierten Benediktinerorden. Neben Hirsau widmet der Verf. namentlich noch der Marienkirche in Neutlingen tiefes Studium und warmes Interesse, überseht aber neben diesen Großthaten der Kunst auch das Kleine und Kleinste nicht. In einigen Punkten ohne größere Wichtigkeit halte ich die Darstellungen des Verf. nicht für richtig. Die Ueberfallscene in Burgfelden, deren Deutung auf die Ermordung der beiden Zollerngrafen ich auch heute noch für verfehlt halte, soll hier unbesprochen bleiben, da demnächst eine tüchtige Monographie über Burgfelden und seine Malereien von Dr. Paul Weber erscheint. Die alten Kirchenstühle in der Kirche von Alpirsbach habe ich zwar in meinen Kunstaltersbüchern auch noch als romanisch bezeichnet, glaube aber nicht, daß dies Urtheil unrecht erhalten werden kann; sie stammen wohl aus nachgothischer Zeit. Daß der Dom in Rottenburg „in die altchristliche Zeit zurückreiche, ja wohl das älteste christliche Gebäude unseres Landes sei“ (S. 274) ist eine gänzlich unbeweisbare Behauptung. Das dreischiffige Langhaus „muß“ in seiner Grundgestalt durchaus nicht „aus dieser sehr frühen Zeit stammen“, sondern ist sicher das gothische Langhaus des gothischen

Chors. Der Satz: „Daß der berühmteste schwäbische Dichter des M. A., Hartmann von Aue, von Eberhard stammte, wird jetzt fast allgemein angenommen“ (S. 285), wird den Widerspruch der Literaturhistoriker hervorrufen. P. K.

Die Jesuitenkirche in Dillingen, ihre Geschichte und Beschreibung mit besonderer Berücksichtigung des Meisters ihrer Fresken Christoph Thomas Scheffler (1700—1756). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrh. von Dr. Oskar Freiherrn Lochner von Zubenbach, Prof. am bish. Lyceum zu Eichstätt. Mit 19 Abb. Stuttgart, Neff 1895. 76 S.

Otto Truchseß von Waldburg, der große Kardinal und Fürstbischof von Augsburg, gründete 1549 eine Akademie zu Dillingen, welche 1551 zur Universität erhoben und 1563 in die Leitung der Jesuiten gegeben wurde. Sein vierter Nachfolger Heinrich von Knöringen weihte 1617 die neue Kirche ein, welche jetzt die Studentkirche des Lyceums ist, und welcher der Verfasser in erster Linie seine Monographie widmet. Ein Barockbau von schönen Verhältnissen; das Schiff von Kapellenreihen begleitet, doch ohne Gallerien zwischen den eingezogenen breiten Strebepfeilern; nur im Chor sind über den Sakristeiräumen Emporen angebracht, — das Schema beinahe ganz das der Jesuitenkirche in Wegenthal bei Rotenburg. Die Malereien des Christoph Thomas Scheffler, aus der Schule der Münchener Nam, werden ausführlich besprochen und ihre leitende Grundidee aufgedeckt; sie machen einen sehr guten Eindruck, namentlich durch Fernhaltung extravaganter Architekturperspektive. Da alle Nachrichten über Scheffler zusammengetragen sind und auch alle seine übrigen Werke aufgeführt und eingehend besprochen werden, so ist damit wieder eine der wichtigeren Künstlerpersönlichkeiten des vorigen Jahrhunderts in das Licht der kunsthistorischen Forschung gerückt. Das Verständnis und die gerechte Würdigung der kirchlichen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zu fördern, erklärt der Verfasser selbst als Hauptzweck seiner Studie; wenn auch diese Intention mitunter seinen Ausführungen etwas panegyrischen Klang giebt, so bleibt doch seine Schrift eine treffliche und verdienstliche Leistung.

Das Nothwendigste über die kirchliche Paramentenstickerei, sofern sie eine Ausübung von Kunst und Kunsthandwerk ist. Ein Handbüchlein für den hochw. Klerus, sowie für klösterliche Institute, Stickereien und Zeichner von Martin Knoblauch, Pfarrer der Diözese St. Gallen. Mit 14 Lichtdruckbildern. Rempten, Köfel 1895, 119 S. Preis: 3,20 M., gebd. 4 M.

Verfasser hat im Kloster St. Scholastika bei Nork nach einer Kunststickerschule gegründet und noch unter seiner Aufsicht und Leitung. Daß es ihm an der nöthigen praktischen Erfahrung

nicht gebricht, zeigen seine (etwas gar gelebt mit einer „Definition der Stickerei“ beginnenden) Unterweisungen über die Paramentenstoffe, die Stickerei, das Goldmaterial, die verschiedenen Techniken oder Stiche. Der zweite Theil handelt von der Dekoration der Paramente, der Bildstickerei, dem animalischen und vegetabilischen Ornament, über Form, Schnitt, symbolische Bedeutung der liturgischen Gewänder. Zudem wird das Büchlein als brauchbar empfohlen, fügen wir für eine zweite Auflage einige Wünsche an. Vor allem möge der laugnatmige Titel durch einen einfacheren ersetzt werden. Sodann kann der erste Abschnitt des zweiten Theils nur gewinnen, wenn er sich beschränkt auf die speziell in der Paramentik verwendeten und heute noch verwendbaren Darstellungen und Gegenstände. Die archäologischen und liturgischen Angaben bedürfen einer Revision. Die Angaben über Form und Schnitt der heiligen Gewänder sind für die Praxis völlig ungenügend; zum mindesten für Casel, Dalmatik, Chorroch, Albe müßten notwendig genau Schnittmuster beigegeben werden. Die am Schluß beigelegte „kunstgeschichtliche Parallele“, welche über die charakteristischen Verschiedenheiten der Stickerei in den einzelnen Stilperioden instruieren soll, wird diesen ihren Zweck kaum erfüllen können. Die in einer Mappe angehefteten Tafeln können nicht als Vorlagen dienen, schon wegen des Oktavformats und wegen der Farblosigkeit.

Neue Flugblätter. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Blatt 1—11.

Preis: à 10 Pf.

Die Idee dieses neuen Unternehmens ist an sich eine gute. Um im Volke den Sinn für eine volkstümliche Poesie wieder zu wecken und zugleich volkstümliche Kunst zu pflegen, soll eine größere Serie von einzelnen Folioablättern auf starkem, imitiertem Büttenpapier, bedruckt mit dem Texte bekannter Volkslieder und mit dazu gestimmten künstlerischen Illustrationen, ausgegeben werden. Die Wohlthatigkeit soll diese Blätter zur Massenverbreitung, namentlich bei festlichen Anlässen, geeignet machen. So soll in das monotone, idemarme Volksleben der Gegenwart wieder etwas poetischer und idealer Gehalt geleitet werden. Unsere Sache ist es nicht, auf die Blätter profanen Inhaltes näher einzugehen; sonst könnten wir manchen derselben Lob spenden, müßten aber einige auch ernstlich beanstanden, wie das sittlich nicht unbedenkliche Voreleibild, das nach Text und Illustration gleich geistlose Bild des Reservemanns, auch das Aneinander mit der Begrüßungsscene. Ebenso geht uns das Trugbild „Eine feste Burg etc.“ mit seiner etwas phantastischen Illustration nichts an. Aber über drei spezifisch religiöse Blätter haben wir ein Wort zu sagen. Nr. 10 verbindet mit dem schönen Lied: „O Haupt voll Blut und Wunden“ ein Kreuzigungsbild, auf welchem wir das Antlitz sowohl des Gekreuzigten, wie der Magdalena und des Johannes weniger grimaßhaft wünschen müssen. Nr. 7 ist ein Weihnachtsbild und verdient samt dem Texte Lob; ist aber die heilige Mutter hier wie unter dem Kreuz aus Ehrung des „protestantischen Bewußtseins“

eliminiert worden? Nr. 6 zeigt oben in den Wolken die heilige Dreifaltigkeit, unten eine Arbeiterfamilie auf dem Felde, schön und sinnig, aber die Darstellung der jüngenden Mutter vermischt gegen den heutigen abendländischen Kunststand, für unser katholisches Volk haben wir Anderes und Besseres.

**Hans Brüggemann und seine Werke.**  
Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins von August Sach. Zweite völlig neu bearb. Aufl., Schleswig, Bergs 1895. 133 S.

Dem Verfasser gebührt das Verdienst, diesen künstlerisch bedeutenden aber archivalisch und historisch nur wenig belegten Namen vor 30 Jahren in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben; er bietet jetzt die Frucht seiner inzwischen fortgesetzten Nachforschungen und Studien. Hans Brüggemann ist der Meister des Altars in Segeberg und des von Bordeholm, welcher 1666 in den Dom von Schleswig transferirt wurde, zweier skulpturreicher Seitenaltäre, welche zu den besten des ausgehenden Mittelalters gehören. Er ist geboren vor 1470, gestorben nach 1528 und wird vom Verfasser mit großer Umsicht und Sachkenntnis in die Kunstgeschichte von Schleswig-Holstein eingeordnet. Die Beschreibung und Beurtheilung der beiden Meisterwerke ist überall genau, gerecht und pietätsvoll. Den mit Katholischem nicht hinlänglich vertrauten Protestanten verrät die Bemerkung über den „Kostienstein“, der nach S. 98 „zur Aufbewahrung von Reliquien diente und ursprünglich auch die Monstranz enthielt“ und die Wiedergabe der einfältigen Legende von dem Christkind mit mehreren Löchern im Kopfe, „durch die die Pflücker zuweilen Blut oder Wasser goßen, das als Thränen wieder durch die Augen hervorbringen konnte“. Doch ist der Verfasser einsichtig genug, den Altar katholisch zu lassen und nicht mit anderen „ganz von protestantischem Geiste durchweht“ zu finden. Die Art, wie im Pfingstbild die Ausgiehung des Geistes versinnlicht wird, ist nicht eigenartig, sondern die gewöhnliche. Daß Petrus mit dem Griff seines Schlüssels „beim Lesen die Feilen verfolgte“ (S. 128), dürfte eine allzu subtile Beobachtung des Verfassers sein. Der linke Schächer heißt doch wohl nur nach preußischer Aussprache „Jesmas“.

**Kunst-Stil-Unterscheidung:** Kurzgefaßte Vorführung der augensälligsten Kennzeichen aller wichtigsten Stilarten mit 200 Illustrationen, verfaßt von Hans Sebastian Schmid. München, G. Franz'sche Hofbuchhandlung 1896, 2. Aufl. 40 S. 8°. 1 M. 20 Pf.

Die verschiedenen Systeme der Kirchenbaukunst kann man aus dieser ungemein kurz gefaßten Stil-Lehre nicht kennen lernen. Sie ist (auf das Gebiet der Sprachlehre übertragen) nicht eine Syntax, aber sie ist theils mehr, theils weniger als dieses: sie ist eine vergleichende Grammatik, welche in das Wesen und Werden, folglich nicht nur in die Eigenthümlichkeiten, sondern auch in

die Abstammung und innere Verwandtschaft aller Kunstformen von den alten Aegyptern bis zur Gegenwart einführt und zwar an der Hand außerordentlich sachlich und glücklich gewählter Abbildungen, die sowohl der Architektur und Ornamentik als der Kleinkunst und dem Kleingewerbe entnommen sind. Das Studium dieses Werkchens — und es ist leicht verständlich und fesselnd — schärft das Auge, macht dem Umherwastenden ein Ende und legt den Grund zu einem gesunden Kunsturtheil.

Aus Julius Schmid's Kunstverlag in Florenz erhalten wir wieder einige Verlen aus den Uffizien und dem Nationalmuseum in Florenz in künstlerisch vollendeten, polychromen Nachbildungen. Zunächst drei Brustbildchen in Rund (9 cm groß; Preis à 1 M.); Die Madonna aus Tiepolo's Gerichtsbild und zwei Engel aus seiner Krönung Mariens, alle drei unsagbar lieblich in Zeichnung, Farbengebung und Befehlung. Dann Fra Filippi's Madonna mit dem Jesuskind und zwei Engeln (10½:7½ cm groß; Preis 1,20 M.); ein köstlicher Hymnus in Formen und Farben; ferner Fr. Albani's Jesusknaben (Rundbild 9 cm; Preis: 1 M.), mit ausgebreiteten Armen allein auf weiter Flur unter dem Sternenhimmel stehend, ganz in Gebet und Betrachtung des Vaters versunken. Endlich M. della Robbia's Madonna mit dem Kind und Engelförschen, ein Terracotta-relief, dessen Glazurfarben meisterhaft wiedergegeben sind (Größe 23½:15½ cm; Preis: 1,50 M.). Die Originale sämtlich Kunststücke oberen und obersten Ranges, die Kopien ebenfalls wahre Kunstleistungen des Farbenholzschnittes, — mehr braucht zur Empfehlung des letzteren wohl nicht gesagt zu werden.

### Annoncen.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Ebner, Dr. A., Quellen und Forschungen zur Geschichte u. Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter Italicum.** Mit einem Titelbilde und 30 Abbildungen im Texte. gr. 8°. (XII u. 488 S.) M. 10; geb. in Halbfranz M. 12.

**Adolf Schell,**  
Offenburg, Baden.

Anstalt für kirchliche  
Glasmalerei.

Stilgerechte und künstlerische Ausführung.  
Grösste Leistungsfähigkeit. Geegründet 1860.



# 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 Dežel in St. Christina-Auensburg.

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, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlieferung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbaudstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1896.

## Die Wandgemälde in der Frauenkirche zu Memmingen.

Von Pfarrer Schiller in Thannheim.

Die alte Reichsstadt Memmingen gehört nicht zu den Städten des Bayernlandes, welche durch ihre Kunstschätze berühmt sind. Die beiden protestantischen Kirchen zu „St. Martin“ und zu „Unser Frauen“ sind zwar architektonisch interessant; auch birgt die erstere Skulpturen, die immerhin recht tüchtig gearbeitet sind (von Heinv. Stark und Hans Dabrahauer 1501 gefertigt); besonders hervorragend sind diese Werke aber doch nicht zu nennen.

Dagegen sind in diesem Decennium Kunstschöpfungen zu Memmingen aufgedeckt und schon theilweise aufgesfrischt worden, die quantitativ und qualitativ bedeutend sind: die Wandgemälde in der Frauenkirche. Stadtpfarrer Braum hat schon 1891 darüber im „Christlichen Kunstblatt“ Mittheilungen veröffentlicht, und in bayerischen Zeitschriften und Zeitungen ward öfters darüber geschrieben. Dennoch halten wir es nicht für überflüssig, in dieser Zeitschrift eine ausführliche Beschreibung der Malereien zu geben.

Die Mehrzahl der Bilder befindet sich im Mittelschiff, andere in den beiden Seitenschiffen und einige wenige im Chor der Kirche.

### A. Die Malereien des Mittelschiffs.

Ueber den Gesimsen der zehn Pfeiler (je fünf zu beiden Seiten) und in gleicher Höhe an der Westwand (die Kirche ist gestuft) erheben sich auf gemalten Consuln mehr als lebensgroß die Bilder der Apostel. Ueber jeder der Figuren ist ein Spruchband geschlungen, welches einen der 12 Glaubensartikel, wie sie in bekannter Weise den einzelnen Aposteln zu-

geeignet werden, in deutscher Sprache wiedergibt. Ihnen zur Seite in den breiten Laibungen der 12 Bogen (je 6 hüben und drüben) sind je 6 kleinere Figuren, ebenfalls mit Spruchbändern, gemalt und zwar durchweg in der Anordnung, daß in den einzelnen Bogenhälften entweder zwischen zwei biblische Gestalten ein Engel oder zwischen zwei Engel eine biblische Gestalt hineingestellt ist. Die Namen der biblischen Figuren sind regelmäßig angegeben. Die Spruchbänder enthalten Stellen aus der heiligen Schrift, welche zu den Glaubensartikeln nebenan in Beziehung stehen, in schwäbischer Mundart. In den vier Ecken des Langhauses sind große Josaphatenengel angebracht. Ich gebe im folgenden einen Ueberblick über die Figuren und die Sprüche.

#### I. Epistelseite.

Erster Bogen (anstoßend an den Chor):

1. Figur Cristus Ihesus. — Spruchband: Salvator mundi. Vatter an dinem sun ist der behalter.

2. Fig. Engel. Oberes Band: Jacobi 1<sup>o</sup>. Ain jeglich allerbest ding kompt von obnan herab von dem vatter der liechter. Unteres Band: Deut. 5<sup>o</sup>. Sin nam haisst allmachtigen.

3. Fig. Sancta Maria. Bd.: Luc. primo. Der da mächtig ist der haut mir grosse ding getan.

4. Fig. Moyses ppheta. Bd.: Moyses deut. 6<sup>o</sup>. Hör ysrahel vnser her got ist ain got.

5. Fig. Engel. Ob. Bd.: Deut. 3<sup>o</sup>. Sich wo ist woll ein himml vnd ain erd also gemacht. Unt. Bd.: ad Rom. 11<sup>o</sup>. Uss im vnd von im sind alle ding.

6. Fig. Lucas Evangelista. Bd.: Actorum. 12<sup>o</sup>. Er haut gemacht himel vnd erd.

Erster Pfeiler: Fig.: Petrus wirpünglich mit Tiara, ein gebüdter Greiz. Bd.: 1. Glaubensartikel.

Zweiter Bogen:

1. Fig. Paulus Aplus. Bd.: Rom. 8<sup>o</sup>. Er haut sinen sun vir vns dargebe.

2. Fig. Engel. Ob. Bd.: Ad Galathas 4<sup>o</sup>. Got haut sinen sun gesandt dz wir vngefangen känder werden. — Unt. Bd.: ad Hebr.

1<sup>o</sup>. Er säntet sinen ingebornen sun in den vmkrais des ertrichs.

3. Fig. Lucas Evangelista. Bd.: Actorum 4<sup>o</sup> durch den nam jhesu müssen wir behalten werden.

4. Fig. Osee ppheta. Bd.: Hosee 11<sup>o</sup>. Ich hann minen sun uss egipten geruffe.

5. Fig. Engel. Ob. Bd.: Ps 2<sup>o</sup>. Du bist min sun ich hann dich huit geborn. Unt. Bd.: Prima ad Phil. In dem namen ihesu werd ain yeglich knie gebogen.

6. Fig. Paulus aplus. Bd.: ad Philippenses 3<sup>o</sup> wier warten des behalters vnsers herren ihesu cristi.

Zweiter Pfeiler. Fig. Andreas, kraftvolle, breite, in baufchigen Mantel gehüllte Gestalt. Der Bart war ursprünglich schwarz, jetzt ist er weiß übermalt.

Bd.: 2. Glaubensartifel.

Dritter Bogen:

1. Fig. Ysaia ppheta. Bd.: Ys. 59<sup>o</sup>. Als behalter dz kindlin geborn wirdt denne von sion.

2. Fig. Engel. Ob. Bd.: Ysay. 7<sup>o</sup>. Niem war ain iunckfrow wirdt empfache vn wirdt aine sun gebären. Unt. Bd.: Ys. 62<sup>o</sup>. Ain iungling wirdt wonen by ainer iunckfrowen.

3. Fig. Lucas Evangelista. Bd.: Luc. 2<sup>o</sup> die tag der gepurt sind kommen vnd tui haut ainen sun geborn.

4. Fig. Jeremias ppheta. Bd.: Jerem. 31<sup>o</sup>. Ain kind wirdt sin vnd genannt jhesus.

5. Fig. Engel. Ob. Bd.: Ezech. 44<sup>o</sup>. Ain port wirdt beschlossen vn wirdt nit vftetan. Unt. Bd.: Matthei primo. das in ir geborn ist das ist von dem hailgen gaist.

6. Fig. Lucas Evangelista. Bd.: Luc. 1<sup>o</sup>. Ain engel ist von got zu der iunckfrowen marien gesandt.

Dritter Pfeiler: Fig.: Jacobus maior.

Bd.: 3. Glaubensartifel.

Vierter Bogen.

1. Fig. Ysayas ppheta. Bd.: Ys. 53<sup>o</sup>. Es wirdt zuo den tote geleget der litt für vnser sünde.

2. Fig. Engel. Ob. Bd.: Apoc. 1<sup>o</sup>. er haut vns in sinem blut gewaschen. Unt. Bd.: Ysaye 49. Ich han umbsunst vnd vnfruchtbarlich gearbaith.

3. Fig. Joab princeps. Bd.: 2 Reg. 18<sup>o</sup> des künigs sun ist tod.

4. Fig. Jonathas ppheta. Bd.: Jona primo. Jonas ist in des fisches lyb dry tag vnd dry näch gewesen.

5. Fig. Engel. Ob. Bd.: Ysa. 11<sup>o</sup>. Sin grab wirdt glorirych vnd kostbar sin. Unt. Bd.: Cant. 5<sup>o</sup> ich schlauf vnd mein hertz wachet.

6. Fig. Marcus Ewangelista. Bd.: Marc. 15<sup>o</sup> ioseph haut in in das grab geleytt.

Vierter Pfeiler: Fig.: Johannes, jugendliche, anmutige Gestalt, den Kelch mit Giftschlange in der Rechten.

Bd.: 4. Glaubensartifel.

Fünfter Bogen:

Figuren: Sechß Engel mit Musikinstrumenten.

Bänder: 1. Gloria in excelsis Deo. 2. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

3. Laudamus te. 4. Benedicimus te. 5. ramus te. 6. Glorificamus te. (?)

Fünfter Pfeiler: Fig.: Thomas, der am sorgfältigsten durchgebildeten Gestalten, mit Buch und Keule.

Bd.: 5. Glaubensartifel.

Sechster Bogen:

1. Fig. Zacharias ppheta. Zacharie 9<sup>o</sup>. Du haust in dinem hailigen blut die gefangen erlediget.

2. Fig. Engel. Ob. Bd.: Osee 13<sup>o</sup>. O tod ich wird din tod. Unt. Bd.: Ysaye 53<sup>o</sup> er ist uss angst vnd vom gericht uferstanden.

3. Fig. Johannes Aplus. (verloren). Apoc. 5<sup>o</sup>. Niem war der leo von iuda haut am buch die sigel gelöset vnd haut vberwunden.

4. Fig. Ysayas ppheta. Ysaye 6<sup>o</sup>. Ich han minen sun vff ainen hohen königstul gesetzt.

5. Fig. Engel. Ob. Bd.: Actorum 1<sup>o</sup>. Diesem ihesus uff am gen hymel als ir gesehen habt also wird er konftig. Unt. Bd.: Johannis. 12<sup>o</sup>. Ich han clarificiert vn wil aber clarificieren.

6. Fig. Johannes aplus. Bd.: Johannis. 12<sup>o</sup>. Vater clarificier din namen.

Westwand des Langhaußes, linke (Epistel-) Seite: Fig. Jacobus minor.

Der Kopf, Christus ähnlich, war arg verdorben.

Bd.: 6. Glaubensartifel.

II. Evangelienseite.

Westwand des Langhaußes, rechte Seite: Fig. Philippus, zierliche, in lichtblau gekleidete Jünglingsgestalt mit großen, kindlich-tränmerischen Augen.

Bd.: 7. Glaubensartifel.

Erster Bogen (von der Westwand aus gezählt):

1. Fig. David ppheta. Bd.: Ps. 97<sup>o</sup>. Der her wirdt richten nach der gerechtheit.

2. Fig. Engel. Ob. Bd.: P. R. 16<sup>o</sup>. Ich han mir ainen künig userwelt. Unt. Bd.: P. R. 16<sup>o</sup>. Der her sicht in des Menschen hertzen ryn.

3. Fig. Jonathas (fehlt). 20<sup>o</sup>. Zuih din barmhertzkait nit von minem hu ewenlich.

4. Fig. Matheus Aplus. M. 25<sup>o</sup>. Denn wirdt er sitzen uff dem stul siner mayenstet.

5. Fig. Engel. Ob. Bd.: Luce 20. Glori sy Gott in den höchsten. Unt. Bd.: Sophonie 1<sup>o</sup> der tag ist ain tag des zorns vn traurikait vn angste.

6. Fig. Jacobus. Bd.: Jak. 2<sup>o</sup>. Der her richtet den (?), der nit barmhertzikait than haut.

Erster Pfeiler: Bartholomaeus, — geistvoller Kopf.

Bd.: 8. Glaubensartifel.

Zweiter Bogen:

1. Fig. Ezechiel ppheta. Bd.: Ezechielis 36<sup>o</sup>. Ich will minen gaist zwischen ainer setzen.

2. Fig. Engel. Ob. Bd.: Ezechielis 3<sup>o</sup> Gar truilich fass das wort mit lieb. Unt. Bd.: R. 3<sup>o</sup> Ich han dir ein wyses vnd verstandnes hertz geben.

3. Fig. Salomon kung. Vd.: Saloms kong. 12<sup>o</sup> O her wie gut und süß ist din gaist.

4. Fig. Paulus Aplus. Vd.: Paulus ad Romanos der geist kompt vnser schwachheit zehi ff.

5. Fig. Engel. Vb. Vd.: Actorum 9<sup>o</sup> der ist mir ain vas der usserwellung. Unt. Vd.: Apocal. 1<sup>o</sup> Beschryb die ding die du gesehen haust.

5. Fig. Johannes Aplus Apocalipsis 2<sup>o</sup> Wer oren zehören hab d'hör was d'gaist den kirchen sag.

Zweiter Pfeiler: Fig. Matthäus, eine herbe Paulusgestalt (rechte Gesichtshälfte verdorben).

Vd.: 9. Glaubensartifel.

Dritter Bogen:

1. Fig. Danielis ppheta. Vd.: Danielis. 2<sup>o</sup> Got wirdt ein ryck erküken. (?)

2. Fig. Engel. Vb. Vd.: Danielis 2<sup>o</sup> das ryck wird ewenlich bestan. Unt. Vd.: Ad Ephesios 1<sup>o</sup> Cristus ist ain haupt der kirchen.

3. Fig. Bernhard ain lerer. Vd.: Ain Kirch niempt zu durch bekörung.

4. Fig. Job der Knecht. Vd.: Job 5<sup>o</sup> Ker dich zu ainem hailigen und ruf den an.

5. Fig. Engel. Vb. Vd.: Ps. 118<sup>o</sup> Ich han tail mit allen den die dich fürchtend vnd din gebott behaltend. Unt. Vd.: In cantic. aggei et zacharie. Sin lob ist in der kirchen der hailigen.

6. Fig. Paulus aplus. Vd.: Paul' prime corinth c. 12<sup>o</sup> die gelyder des lybes sind ain lyb.

Dritter Pfeiler: Fig. Simon, ein mild-der, ehrwürdiger Greis, auf einen Spieß gefehnt.

Vd.: 10. Glaubensartifel.

Vierter Bogen:

1. Fig. Engel. Vd.: Can= 6<sup>to</sup> wer ist dui da her dringent als dui morgenroetti.

2. Fig. Ysayas ppheta. Vd.: Ysayas 11<sup>o</sup> Es wirt ussgan ain rut von der wurtz yesse.

3. Fig. Engel. Vd.: Luce primo Der wird gros vnd wirdt genempt ain sun des aller-obersten.

4. Fig. Engel. Vd.: Luce primo Der hailig gaist wirdt von obnan herab in dich kommen.

5. Fig. Moyses ppheta. Vd.: Gen. 3<sup>o</sup> Dui wirdt din haupt zerknisten.

6. Fig. Engel. Vd.: Luce primo Du wirst sine name stimen ihesum

Vierter Pfeiler: Fig.: Judas Thadaeus.

Vd.: 11. Glaubensartifel.

Fünfter Bogen:

1. Fig. Ysayas ppheta. Vd.: Ysaye 4<sup>o</sup> Wer übrig sein wirdt der wirdt hailig heissen.

2. Fig. Engel. Vb. Vd.: (Jer. 3 ?) Du haust mit viel sponsen gesündet, aber spricht d'herker wider zu.

3. Fig. Lucas Ewangelista. Vd.: Luc 24<sup>o</sup> Er wirdt predigen lassen vergebung der sünden.

4. Fig. Judas Machabeus. Vd. (neu eingeseht): 2 Macc 7<sup>o</sup> Ich hoff dass Gott die toten uferwecken wirdt

5. Fig. Engel. Vb. Vd.: Dan. 12<sup>o</sup> zu der zit wirdt din volck behalten. Unt. Vd.: P. Corinth 12<sup>o</sup> Wir werden alle erstan.

6. Fig. Johannes aplus. Vd.: Apoc. 2<sup>o</sup>

Sälig vnd hailig ist der der tail hat in der ersta vrstendi.

Fünfter Pfeiler: Fig.: Matthias, in 3 Buch verseht, ein Gesicht voll geistigen Lebens. Vd.: 12. Glaubensartifel.

Sechster Bogen:

1. Fig. Jakob patriarcha. Vd.: Gen. 32<sup>o</sup> Ich han Got von Angesicht gesehen.

2. Fig. Engel. Vb. Vd.: Ps. 16<sup>o</sup> Ich werd schauen din antlitz in gerechtigkeit. Unt. Vd.: Rom 6<sup>o</sup> Die gabe gottes ist das ewig leben.

3. Fig. Marcus Aplus. Vd.: Marc. 16 Wer glaubet vn getaufft wirdt der wirdt sälig.

4. Fig. David ppheta. Vd. (neu eingeseht bzw. ersetzt): Ps. 16<sup>o</sup> Ich werd gesättiget wann sich zeigt din glori.

5. Fig. Engel. Vb. Vd.: Ps. 35<sup>o</sup> Sie werden truncken gemachet von der genugsamkeit dins huses. Unt. Vd.: P. Cor. 13<sup>o</sup> Denn werden wir sehen von antlitz zu antlitz.

6. Fig. Moyses ppheta. Vd.: Exodi 33<sup>o</sup> zeig mir din glori.

III. In den vier Ecken des Mittelschiffs.

4 Joannengel mit je einem Spruchband. Engel am Chorbogen; Vänder: Apoc. 2<sup>o</sup> die cron des lebens werd ich inen geben. — Primo cor. 15. das herhorn wirdt blausen kommen und die toten vstan.

Engel an der Westwand; Vänder: Prime ad Thessalonicenses 4<sup>o</sup> Der her wirdt mit ains herhorns tone herabkommen von dem hymel. — Prime corint. 4<sup>o</sup> yr sond nit vor der zyt richte bis der her komme.

Die Idee, welche diesem Bildercyklus zu Grunde liegt, ist, wie leicht ersichtlich, eine tief dogmatische, — jene, die der hl. Paulus im Epheserbriefe Kap. 2 V. 19 ff. so schön ausdrückt: »estis cives sanctorum et domestici Dei, superaedificati super fundamentum Apostolorum et prophetarum«, und welche der hl. Johannes in seiner geheimen Offenbarung symbolisch verkörpert also schaute und schilberte (21, 10 ff.): »ostendit mihi civitatem sanctam Jerusalem descendentem de coelo a Deo; . . . habentem portas duodecim, et in portis Angelos duodecim, . . . et murus civitatis habens fundamenta duodecim et in ipsis duodecim nomina duodecim Apostolorum Agni«.

Die Apostel sind als Urzeugen der christlichen Glaubenswahrheiten die Haupt-säulen des geistigen Gebäudes, dessen Grundstein der Herr ist; die Propheten und Evangelisten aber sind Mitzeugen und darum Mitstützen der Kirche, deren Symbol das christliche Gotteshaus ist.

Wunder leicht verständlich ist nur der vierte Bogen auf der Evangelienseite. Der Ordnung gemäß müssen wir die dort angebrachten Sprüche auf den zehnten Glaubensartikel beziehen, dem Inhalt nach auf die Mutter Gottes: Hohel. 6, 9. Jj. 11, 1. Luk. 1, 32. Luk. 1, 35. Genes. 3, 15. Luk. 1, 31. Will man nicht der unwahrscheinlichen Vermuthung Braun's („Chr. Kunstblatt“ 1891 S. 25) beistimmen, wonach diese Sprüche neben den dritten Glaubensartikel bestimmt gewesen und nur durch Versehen neben den zehnten gekommen seien, so bleibt nur die Erklärung übrig, der Künstler bezw. sein Auftraggeber habe den Gedanken ausdrücken wollen, Maria sei als Mutter des Erlösers auch Urheberin des in und durch Christus erfolgenden Sündennachlasses. Zu ferne liegt der Gedanke dem Katholiken nicht. Doch ist seine Verwendung in dem Zusammenhange, der hier vorliegt, eine kunstgeschichtliche Seltenheit.

Eine weitere Merkwürdigkeit in diesem reichen Bilderkreise ist die vereinzelt Stellung eines kirchlichen Lehrers, des hl. Bernhard, inmitten der übrigen Glaubenszeugen, die alle der heiligen Schrift entnommen sind. Sie erklärt sich eben aus dem großen Ansehen, welches gerade dieser große Kirchenlehrer im Mittelalter genoß, und ist ganz katholisch.

Eine dritte Eigenthümlichkeit ist — oder besser — war die Darstellung des hl. Petrus mit Papstkrone (und Papstmantel). Sie ist ja sehr leicht verständlich, aber immerhin selten. Dem protestantischen Stadtpfarrer und verdienten Urheber der Restauration der Frauenkirche in Memmingen, Braun, war diese Eigenthümlichkeit so unansiehlich, daß er trotz dem Proteste des bayerischen Landesconservators, Prof. Seitz, die Diara einfach zustreichen ließ. Sei es! Die biblische und geschichtliche Thatsache des Primats, des Papstthums Petri ist damit nicht aus der Welt geschafft! — Willig wundern muß man sich nur, daß dieser Herr nicht den ganzen Fund wieder zustreichen ließ, ist er ja doch ein wuchtiger Zeuge gegen das beliebte Vorurtheil der Protestanten, wonach das Bibelwort in der katholischen Kirche des Mittelalters vollständig in Mißkredit gekommen und erst durch die „Reforma-

toren“ wieder zu Ehren gebracht worden sei. Stadtpfarrer Braun zeigt (l. c.) allerdings, daß auch er die Wucht dieses Zeugnisses empfindet. Er sucht es abzuschwächen. Was er aber zur anderweitigen Erklärung findet, ist zu gesucht, um überzeugen zu können.

Doch wir wollen die Bilder nur nach ihrem künstlerischen Werthe beurtheilen. Dieser ist bedeutend.

Die Charakteristik der Apostelgestalten ist voll Kraft und Feinheit, das Colorit prächtig, die Ornamente voll Schwung und Geschmack. Die Gemälde waren ursprünglich wohl noch besser in Zeichnung und Farbe; insbesondere dürfte letztere von einer gewissen Schärfe, die sie in der Uebermalung zeigt und die auch der jetzige Restaurator beibehält, frei und die Schattirungen etwas leichter, flacher gewesen sein. Im übrigen muß die Restauration, soweit sie vollendet ist, als gelungen bezeichnet werden. Sie liegt in den Händen des Münchener Malers Hagenmüller und steht unter der Oberaufsicht des königlichen Landesconservators.

## B. Die Malereien der Seitenschiffe und des Chors.

I. Was in den Seitenschiffen an Gemälden aufgedeckt ist, steht in keinem Zusammenhange mit den eben geschilderten Darstellungen des Hauptschiffs.

1. Die in das nördliche Seitenschiff einspringende Thurmwand, deren untere Fläche durch eine Thüre getheilt ist, trägt einen zusammenhängenden Cyclus von bildlichen Darstellungen.

Zuoberst zeigt sich, von einem Epizbogen umrahmt, das Bild Gottvaters, der segnend die Hände ausbreitet. Unter ihm wölbt sich ein Regenbogen und werden Sonne, Mond und Sterne sichtbar. Daran schließen sich nach unten Sinnbilder der allerseeligsten Jungfrau; wie Jerusalem, Bethlehem, der Morgenstern, der brennende Dornbusch, das Bließ Gedons, die Palme, der elfenbeinerne Thurm, das Einhorn. Sie bilden die Einleitung zum Leben Mariä, welches in 2 Reihen dargestellt ist und 14 Scenen umfaßt:

1. Joachims Opfer. 2. Joachim in der Einöde mit Engel. 3. Anna im Frauengemach und ein Engel (Freudenbotschaft). 4. Joachim und Anna begegnen sich vor der goldnen Pforte.

5. Mariä Geburt. 6. Mariä Opferung. 7. Das Stabwunder. 8. Mariä Vermählung. 9. Mariä Verkündigung. 10. Mariä Heimsuchung. 11. Der Engel erscheint dem hl. Joseph, welcher Maria eben verlassen will. 12. Die Geburt Jesu. 13. Die Beschneidung Jesu. 14. Die Anbetung der Weisen.

Diese Bilder sind viel roher gezeichnet und gemalt, als die andern. Nur das Gesicht Mariens ist theilweise von besonderer Feinheit und Anmut.

2. Im südlichen Seitenschiff befindet sich, von einem Spitzbogen umrahmt, „eine Vereinigung von drei Darstellungen mit halbmeterhohen Nischen, wovon die oberste wohl eine Sterbescene (Marias?) ist“. So berichtet Braum (a. a. O. S. 29). Wir konnten diese Bilder in der Kirche nicht finden. Sind sie zugestrichen worden? —

In der südlichen Eingangshalle ist links eine Kreuzigungsgruppe zu sehen: Jesus am Kreuze, unten Maria und Johannes.

II. Der Chor gab eine verhältnißmäßig geringe Ausbeute. Das Meiste, was hier entdeckt wurde, findet sich im Chorbogen: die 10 Jungfrauen aus dem Evangelium (ähnlich in der Martinikirche). Ein grüner Stamm zieht sich im Spitzbogen hin. Derselbe wächst in regelmäßigen Abständen zu kräftigen Krabben aus. In der Laibung die Bilder der 10 Jungfrauen, bekönt von Maßwerk, welches sich vom schwarzen Grunde scharf abhebt. Diese Bilder sind in der Restauration fertig.

Im Chor selbst ist auf der Evangelienseite an der Wand die lebensgroße Gestalt eines Mannes in dunklem Mantel, wohl des Stifters oder eines der Stifts- äbte, welcher beim Kirchenbau hauptsächlich beteiligt war. —

Die Perle sämtlicher Bilder dünkt mich das Mischgemälde auf der Epistel- seite: die Mutter Gottes mit dem heiligen Kinde und mit Engeln, überaus fein in der Komposition, wie lieblich im Ausdruck der Gesichter.

Sicherlich enthielt der Chor außer diesen noch andere Gemälde. Dieselben sind leider, wie es scheint, ganz verloren.

Wie oben angedeutet, haben die Bilder, ehe sie von den Bilderstürmern ganz zugedeckt wurden, eine mehrmalige Uebermalung erfahren, die allerdings die Originalien mehr verderben als verbesserten.

Urkundlich steht darüber nur fest, was die Heiligenrechnung von 1506—1508 bemerkt: »12 fl. thoman bockstorffer, so er das Gemäl in der kirchen ernüwert haut« (bei Braum l. c. S. 25).

Wer mag der Urheber dieser Bilder sein? Da die Bilder selbst und die geschichtlichen Akten darüber nichts sagen, so sind wir auf Vermuthungen angewiesen. — Die Kirche ward gebaut 1456—1459. Damals lebte in Memmingen die Künstlerfamilie Striegel, als deren ältestes Glied der Maler Hans Striegel († 1460) erscheint, deren bekannteste Glieder Jvo († 1527) und Bernhard Striegel († 1528) sind (s. Probst: „Ueberblick über die Kunstgeschichte der oberschwäbischen Landschaft“ S. 24). Unter ihnen dürfte der oder die Künstler der Frauentirche zu suchen sein.

### Der Kirchenschatz der Stiftskirche in Comburg.

Comburg war von 1079 bis 1488 ein Benediktinerkloster und seine Kirche „Münster“ genannt. Im genannten Jahre wurde das Kloster verwandelt in ein adeliges Ritterstift von Papst Innocenz VIII. (regierte von 1484—92) unter dem letzten Abt und ersten Propst Seyfried vom Holz († 1504), dessen Denkmal mit seinem bemalten lebensgroßen, in Stein gehauenen Bilde sich in der Schenkenskapelle in Comburg befindet. Die Kirche wurde jetzt eine Stiftskirche, wie sie heute noch genannt wird. An diese Verwandlung erinnert eine Fahne in der Sakristei mit gleichlautender Inschrift auf beiden Seiten (in Del und lateinischen Majuskeln). Ao Dni 1488 sub Innocentio VIII Pont Max. fuit haec ecclia ex Monast. in colleg. eccliam translata mit dem Wappen des Papstes. Diese Kirche war einst reich an Kostbarkeiten in Gold und Silber, welche wir nach den Aufzeichnungen eines Andr. Weber, pr., welcher nicht näher bekannt ist, aus der Zeit der Säkularisation folgen lassen und nach dem „Stiftungsbuch“ und „Präsenzbuch“ der Stiftskirche in der Pfarrregistratur Steinbach bei Hall, soweit es möglich ist, ergänzen

1. 12 Zentner Silber.
2. 1 ganz silberner Hochaltar. Zu diesem silbernen Altaraufsatz bietet sich der

- Mugsburger „Goldschmidt“ Georg Ignatius Baur in einem Schreiben vom 1. August 1765 an, die Mark Gold und Silber für 24 fl. zu schaffen, die Carlin zu 11 fl. 30 kr. Er freut sich, den Auftrag zu erhalten. Dieser Altaraufsatz wurde 1767 aufgestellt und kostete nach einem Eintrag in das Stiftungsbuch vom 15. Juni: 11555 fl. 45 kr., noch dazu 100 fl. Douceur „wegen Hin- und Herreiß“ des Baur. Ein Graf von Ostein, Capitular in Comburg, gab dazu 4248 fl., wofür sein „Namen und Wappen in die Staffeln und Stein eingestochen“ werden dürfen.
3. 1 silberner Tabernakel. Diesen Tabernakel hatte Stifftsherr Franz Karl von Ostein um 400 Thaler als Memoriale in seinem Testamente von 1719 gestiftet, wie ein solches nach Würzburg und Bamberg um je 1000 Thaler, nämlich Leuchter und Lampe.
  4. Ganz massiv goldene Kelche (21, ein Dukat goldener Kelch).  
Darunter war auch der Kelch, welchen der Kardinalbischof von Speyer, Franz Christoph von Hutten zu Stolzenberg, Kapitular vom Ritterstift Comburg, 1763 geschenkt hatte. Am 30. Mai dieses Jahres wird „Auf gnädige Schenkung eines schönen, mit Perlenmutter eingelegten, auch mit Steinen besetzten Kelchs“ dieses Bischofs beschlossen: „hiezü die Käntel und Deller von gleicher Facon“ anzuschaffen. (Von einem Hutten stammt auch nach dem Wappen und Inschrift: P. P. V. H. Z. S. der Festkelch der Pfarrkirche in Steinbach, nämlich von Peter Philipp von Hutten zu Stolzenburg, Kapitular von Comburg, † 1. Aug. 1729). 1739 hatte Chorvikar Saver in Würzburg, vorher in Comburg, einen silbernen Kelch in die Ritterstiftskirche, wie desgleichen einen in die „Kapelle über Cochel“ (= Gottesackerkapelle) gestiftet in seinem Testament. † 1. Januar 1739.
  5. Die Mutter Gottes vom besten Gold, 42 Pfund.
  6. St. Nikolaus von Silber, 72 Pfd. Dieses silberne Brustbild, den hl. Nikolaus, Patron der Kirche, darstellend, war ein Geschenk des Stifftsherrn Grafen

- von Ostein vom Jahre 1767 und trug sein Wappen und Namen eingestochen.
7. 6 große silberne Leuchter, ein jeder 75 Pfund.
  8. 10 kleine silberne Leuchter, 15 Pfund.  
6 größere und 4 kleinere silberne Leuchter (wovon 2 an der Wand hängen) mit einem Kreuzifix, von Silber, geschlagen, hatte der viertletzte Dekan Johann Heinrich von Ostein (Richtmeh 1674—95) testamentarisch vermacht.
  9. Ein anderer silberner Kronleuchter, 36 Pfund.
  10. 3 silberne Rauchfaß.
  11. 2 silberne Brustbilder.  
Dieselben stellten St. Barbara und Ursula dar, waren am 4. Juni 1765 von Senior, Scholastikus und Jubiläus von Ostein geschenkt. (Die Grafen von Ostein stammen nach „Müller Schloß Großcomburg“ S. 28 aus rheinischem Adel im Oberelsaß und waren deren mehrere im Ritterstift bepfündet.)
  12. 3 silberne Dellampen, 15 Pfd. Eine solche hatte anno 1673 Franz Ludwig Faust von Stromberg, Dekan von 1639—73, vor den neuen Altar um 360 fl. mit ewigem Lichte geschenkt. Sein Bild, lebensgroß in Del gemalt, hängt in der Sakristei Comburgs. Die zweite war ein Geschenk des Franz Karl von Ostein (sfr. Nr. 3) um 600 fl. Die dritte stammte vom Dekan Wilhelm Ulrich v. Guttenberg (1695 bis 1736), wozu er 300 fl. fränkischer Währung legierte. Seine Grabchrift auf der Epistelseite im Chor der Stifftskirche zählt unter seinen Schenkungen auf: »altare majus, lampadem argenteam prope pendulam«.
  13. 2 Monstranzen, eine goldene und eine silberne. Eine „schöne und kostbare Monstranz hatte ex propriis in die Stifftskirche angeschafft“ Dechant Johann Philipp Heinrich von und zu Erthal (1736—71), wofür nomine capituli der Oberkustos Freiherr von Hetersdorf am 26. Mai 1755 den Dank abstattet (welche von beiden, ist nicht näher bestimmt).
  14. 7 silberne Lavor, vergoldet.  
Das achte silberne ist der Säkulari-

- ation entgangen als einziger Rest dieser goldnen und silbernen Kostbarkeiten. Es trägt das Güttenbergische Wappen und befindet sich noch in der Sakristei.
15. Ein silbernes Kreuz, 51 Pfund.
  16. Ein Kreuz von Silber mit goldnem Schein, 10 Pfund. (cfr. oben Nr. 8.)
  17. Ein Kreuz von Cedernholz mit Silber, 8 Pfund.
  18. Ein silberner Weiskessel, 20 Pfund.
  19. 14 reiche Ornate und andere Gefäße, die mit Edelstein besetzt waren. Diese Kostbarkeiten, fügt Weber hinzu, sind nach Aufhebung des Stifts weggebracht worden.

Einen rothgeblümten Ornat mit goldnen und seidenen Franzen hatte Dekan Heinrich von Erthal (cfr. Nr. 13) 1736 gestiftet, ebenso 1764 Feid. Christoph Peter Freiherr von Sickingen, Kapitularherr, Kustos und Senior von Comburg, Propst des Kollegiatstifts zum Neuen Münster in Würzburg, einen reichen, von Goldstoff gefertigten Ornat „schön und pretieus“ genannt. Zum Ornatamt hatte 1746 Kapitular Johann Philipp von Hoheneck 3528 fl. 16 β (= Schilling) gestiftet.

Dies bildete wahrlich einen reichen Schatz für die Stiftskirche und das Antependium (Abbildung in „Studien über die Geschichte des christlichen Altars von Fr. Laib und Dr. Fr. Jos. Schwarz“, Tafel V), und der Kronleuchter des dritten Abts Hartwig (von 1108—38 urkundlich nachweisbar), sowie die zwei romanischen Leuchterchen wären nicht so verlassen in dem großen Gotteshaufe, wenn dieser Kirchenschatz nicht säkularisiert worden wäre. Wenn auch viele der Kostbarkeiten aus dem letzten Jahrhundert des Chorberrnstiftes vor seiner Aufhebung stammten, so waren solche doch auch schon vor dem 30 jährigen Krieg vorhanden. Denn beim Annähern der Schweden hatte nach einem Schreiben von Ellwangen vom Juni 1632 ein Herr Spath „einen Stibich, worin die besten Kirchenornamenten Sammbt etlichen Silbergeschmeid vnd vielen originalien (woran Summers gelegen), vff Grummelt Schloß Ellwangen gestohent“.

Wenn man noch dazu nimmt, daß nach der Aufzeichnung von Weber „150 000 fl. Kapitalschein, 48 000 fl. baares Geld, 72 Zehenden, 64 000 Morgen Waldung“ der Säkularisation zum Opfer fielen, so ist es nicht zu verwundern, wenn beim Abführen dieser Kostbarkeiten die Einwohner von Steinbach und den Filialien die Wagen, welche sie wegbrachten, mit Weinen und Klagen umstanden.

(Diese Aufzeichnung Webers verdanken wir der gütigen Mittheilung des Herrn Conrad Schaufele in Hall.)

Comburg. Fr. K. Mayer, Kaplan.

#### Literatur.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke. Von Stephan Weissel S. J. Mit 4 Tafeln und 40 Abbildungen im Text. Freiburg, Herder 1895, groß 4°. X und 96 S. Preis: 6 M., gebd.: 9 M.

Dem Engel der kirchlichen Malerei, auf welchen unsere Zeitschrift immer wieder hinweist und welchem sie im Jahrgang 1837 Nr. 6 ff. eine Serie von Artikeln gewidmet hat, wird hier endlich, was ihm schon lange gebührte: eine eigene umfassende und gründliche Monographie, welche sein Leben aus den Quellen darstellt, den Ursprüngen seiner Kunst nachforscht, Charakter und Eigenart derselben beleuchtet und alle erhaltenen Werke von seiner Hand registriert und ästhetisch würdigt. Die durchaus gediegenen Ausführungen begleiten treffliche Wiedergaben der wichtigsten Gemälde. Möge das schöne Werk bei Klerus und Künstlern zahlreiche Leser finden; Fiesole kennen und studieren heißt in den Geist der kirchlichen Malerei eindringen und aus einer der reinsten Quellen kirchlicher Kunst schöpfen. —

Der Kreuzgang am Dome zu Brixen.

Von J. E. Walchegger, Dombenefiziat.

Mit 9 Tafeln und 10 Illustrationen im Text. Brixen, kath. Brevierverein. 1895. 127 S. Preis: 3 M., gebd. 4 M.

Nach den bekannten Vorarbeiten von Eintaucher und Semper die erste vollständige Beschreibung und gründliche kunsthistorische Würdigung der wichtigen Wandmalereien im Kreuzgang des Brixener Doms, auf welche auch im Archiv 1889 Nr. 87 aufmerksam gemacht wurde. Der Verfasser war in der glücklichen Lage, bei Gelegenheit der Restauration dieser Malereien, welche von 1890 an mit großer Umsicht und, wie S. 24 ff. erzählt wird, nicht ohne scharfen Widerstreit archäologisch-rigoristischer und freierer Grundsätze vorgenommen wurde, die Bilder in nächster Nähe sehen und untersuchen zu können, und er verbindet mit der Beschreibung derselben auch eine genaue Orientierung über Methode und Umfang der Restauration, was von großem

Werthe ist. Der schwierigen Frage nach der Entstehungszeit und nach den theilhaftigen Meistern und Schulen wendet er große Aufmerksamkeit und ein intensives kritisches Studium zu. Alles Dunkel war nicht zu lichten, aber im ganzen wird doch ein sicheres Fundament gelegt. Es werden folgende sichere Resultate gewonnen: Die Malereien gehören drei verschiedenen Perioden an; die erste läuft vom Ende des 14. Jahrhunderts bis c. 1430 und zeigt italienische Einflüsse, aber deutschen Vortrag; die Meister waren wohl in Brigen aufässige Maler, mit Ausnahme des aus eigener Unterschrift bekannten Andreas de Bembis de Trend, wahrscheinlich böhmischer Herkunft; die zweite Periode von c. 1440—1480 weist zweifellos auf eine Mosaikschule hin und hier lassen sich auch einzelne Künstlernamen konstatieren; so der Maler Ruprecht Pösch, Jakob Suter, Leonhard; einige wenige Bilder aus späterer Zeit bilden die dritte Periode. Viele dieser Malereien sind namentlich wegen der reich n. aus dem Alten Testament, der Naturgeschichte und Profangeschichte geschöpften und durch ausführliche Inschriften erläuterten Typik ikonographisch sehr wichtig. Der Verfasser könnte den hohen Werth seiner Schrift noch erhöhen, wenn er der Provenienz der Inschrifttexte noch genauer nachspüren würde; auch könnte Weber's Untersuchung über das geistliche Schauspiel und die bildende Kunst ihm Anlaß geben, nachzuforschen, ob nicht etwa auch zwischen manchen dieser Darstellungen und dem geistlichen Schauspiel sich nähere Beziehungen herausstellen. Zu den vor trefflichen, von Kühlen in München-Glabbach besorgten Lichtdrucktafeln sollte in einer weitem Auflage noch ein Grundriß des Kreuzgangs mit Nummerierung der Arkaden hinzugefügt werden.

**Katechismus der Ornamentik.** Leit faden über die Geschichte, Entwicklung und charakteristischen Formen der Verzierungsstile aller Zeiten. Von F. Kautz. Fünfte verbesserte Auflage. Mit 131 Abbildungen. In Originalleinenband 2 M. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Dieses Werkchen — Nr. 66 von Weber's illustrierten Katechismen — führt uns mit sicherer Hand durch den heitern Blüthentempel des architektonischen und kunstgewerblichen Ornamentes aller Stilarten und ist somit ein erwünschtes Seitenstück zu dem in derselben Sammlung erschienenen Katechismus der Bau stile. Die wesentlichen Merkmale der verschiedenen Dekorationsweisen sind richtig und deutlich angegeben; auch Wechsel und Weiterbildung der Formen, wie sie bedingt sind durch die Verschiedenheit der Völker, namentlich durch ihre Religionsverschiedenheit, durch den Stand ihrer Geistesbildung u. s. w. treten mit Schärfe hervor und die trefflich ausgewählten und ausgeführten Abbildungen machen das Studium einem jeden zum Vergnügen. Ein reiches Verzeichniß von Spezialwerken über diesen Kunstzweig läßt ahnen, wie ernst es der Verfasser mit seinen Vorstudien genommen, wie es anderseits den Leser zu tieferem Eindringen anleitet.

**Karl Müller, sein Leben und künstlerisches Schaffen.** Von Dr. Heinrich Zinke, a. o. Professor der Geschichte in Münster. Köln, J. P. Bachem.

Eine verständnißhinnig geschriebene Biographie des vor drei Jahren verstorbenen acht christlichen Malers. Wir empfehlen sie angelegentlich den Freunden kirchlicher Malerei. Eine Vergleichung des herrlichen Müller'schen Altarbildes „die Emausjünger“ mit dem gleichnamigen von Uthde — die Schrift enthält nämlich sehr gelungenen Abbildungen aus allen Epochen des Künstlers — belehrt besser als Bände über die himmelweite Kluft, die zwischen ächter Kunst und der sogenannten modernen Richtung gähnt.

Wo man bei Errichtung oder Einrichtung von Kirchen in den Mitteln nicht beschränkt ist, führt ein berechtigtes Streben nach solider Pracht auf die Anwendung von Mosaik für Bodenbelag, Wandbelag, innern und äußern Wand schmuck und figurliche Darstellungen. Zu derartigen Arbeiten mit Garantie für unermüßliche Dauer und seine stilvolle Ausführung ist die Dortmunder Mosaikfabrik in erster Linie zu empfehlen. Ihre Hauptstärke liegt in der Herstellung von Thonmosaik in gebrannter und dann gebrochener unzerstörbarer Steinzeugmasse im Härtegrad „8—9“ der Mohs'schen Skala (Diamanthärte „10“, während Terrazzo „3“ aufweist.) Böden aus diesem Stoffe lassen bei aller Härte die Füße nicht ausgleiten, erfordern auch kein Schleifen, kein Felten, kein Poliren, keinerlei Unterhaltungskosten wie z. B. Marmor und Terrazzo. Wand-Decorationen in dieser Manier hergestellt wirken wegen Abwesenheit jedes störenden Reflexes wie Aquarelle und sind gegen Witterungseinflüsse durch aus unempfindlich, was von Glas- und Emailmosaik nicht unbedingt gesagt werden kann. — Uebrigens befaßt sich die Firma auch mit Glasmosaikarbeiten zu Fassaden und Wand schmuck sowie mit Marmormosaik (Terrazzobelag) und feinspolirten Fußböden aus Marmor. Der fortwährend anwachsende Katalog enthält über 700 Nummern in reichster Formen- und Farben mannigfaltigkeit. Originalentwürfe, der Fabrik eingereicht, werden auf Wunsch ausschließlich für den Besteller mit Wahrung seines Eigentumsrechts ausgeführt.

Die Leitung der Anstalt richtete an die Redaktion das Ersuchen, den Lesern des „Archiv's“ nachstehende Notiz zu geben, was wir, um ihre Leistungsfähigkeit ins Licht zu setzen, gerne thun: „Der Dortmunder Mosaikfabrik von Rud. Leitzner in Dortmund wurden vom Reichsamt des Innern beiläufig 1000 Quadratmeter Mosaikfußböden für das Kaiser-Wilhelm-Denkmal an der Schlossfreiheit in Berlin übertragen. Dasselbe Firma lieferte auch die Mosaikfußböden für die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und die Gedächtnishalle, für die Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche und für die Kaiserin-Augusta-Gnadenkirche.“



# 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.

Dr. 8.

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 Einleitung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 34, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1896.

## Schwäbische Kreuzfigurbilder nebst Kreuzfigurbetrachtungen.

Regnavit a ligno Deus.

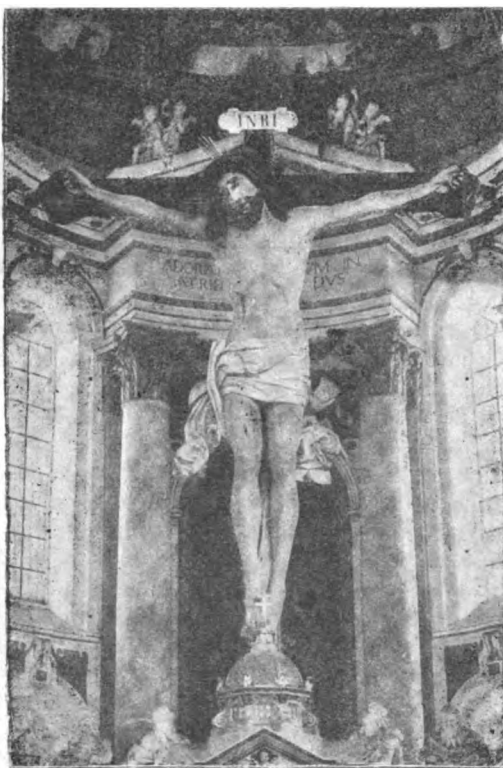
Ehe wir in die ergreifende Tragik der „göttlichen Katastrophe“ einzudringen

suchen, bei der auch was verächtlich und niedrig ist vor der Welt, Adel und Würde gewinnt, müssen wir uns ein wenig über den Eindruck Rechenschaft geben, welchen das tragische Kunstwerk überhaupt auf uns macht. Warum zieht ein Schmerzensbild so mächtig uns an, dessen Anblick in der Wirklichkeit uns mit Grauen erfüllen müßte? — Vor allem, weil es Unseresgleichen darstellt. Ein Wesen unserer Gattung greift uns näher ans Herz als eines, das mit uns nichts zu thun hat, denn es zeigt verwandte Saiten in

Schwingung. In ihm fühlen wir uns selbst getroffen, indem wir uns unwillkürlich an seine Stelle setzen. Nun ist aber ein schön gestalteter Mensch auf bevorzugtere Weise Mensch als der nicht oder weniger schöne, da die Schönheit unseres Leibes in seiner möglichst vollen-

beten Ähnlichkeit mit dem Urbilde besteht, das dem Schöpfer bei seinem Werke vor-schwebte: daher die Macht der Schönheit. Man tauche einen solchen in die Glut des Leidens, jedoch so, daß die Flamme ihn nicht versengt — und dieses ist möglich

durch die Gelassenheit und Gehaltenheit des Schmerzes, worauf sich die griechische Kunst so gut verstand — die Klammere wird ihn gar verklären und die Schönheit wird seinem Schmerz eine unwiderstehliche Beredsamkeit leihen. Eine schöne Leidensgestalt scheint uns alles ringsumher in ihre Klagemit hineinzuziehen. Nun ist aber wahre Schönheit nie einseitig eine sinnliche. Ein schönes Menschenantlitz gilt uns als der Spiegel einer schönen Seele; daher schließen wir von der äußern Mumm und Würde, die ein Mensch in



Wieltingen.

der Prüfung bewahrt, auf seine sittliche Beschaffenheit und Weisheitsgröße. Diese vorgefaßte günstige Meinung nimmt uns vollends für ihn gefangen, indem sie zu der natürlichen Theilnahme, die sein Unglück uns einflößt, die unwillkürliche Bewunderung seiner Tugend hinzufügt. Von dieser

idealen Leidenschönheit und nicht von der sinnlichen allein — wenn es je eine solche gäbe — ist das Wort zu verstehen:

„Sahest Du nie die Schönheit im Augenblicke des Leidens,  
Nimmer hast Du die Schönheit gesehen.“

Alle diese Gründe,<sup>1)</sup> die eine Leidensgestalt unserem Herzen empfehlen, treffen im höchsten Maße für den König der Dulder zu, „welcher, da er in Gottes Gestalt war, es für keinen Raub hielt, Gott gleich zu sein, aber sich selbst entäußerte, Knechtsgestalt annahm, den Menschen gleich und im Außern wie ein Mensch erjunden wurde.“<sup>2)</sup> So unendlich er nach seiner göttlichen Wesenheit über uns erhaben ist, die Menschwerdung hat die Kluft geschlossen, welche die Gottheit von uns trennte, daher er auch mit Gesichtszügen, Gliedern, Muskeln und Sehnen wie andere Menschen dargestellt wird.<sup>3)</sup> Eben deswegen schlägt ihm unser Herz, als einem von unserm Fleisch und Bein, warm entgegen. Wenn er sich aber seiner göttlichen Größe entäußerte, d. h. sie unter seiner leiblichen Hülle verbara, so ist diese doch nicht so undurchlässig, daß nicht auch Strahlen jener hindurchbringen und die letztere mit Himmelsglorie übergießen sollten. Waren es auch in seinem sonst so demüthigen Leben nur wenige Augenblicke der Verklärung: einen Abglanz davon muß der christliche Künstler stets bewahren, er braucht ihn, wenn er einen Leib darstellen soll, welcher das durchsichtige Gefäß war, das die Fülle der Gottheit in sich trug; er braucht Schönheit und zwar nicht bloß die körperliche, so vollkommen er sie immer bilden kann, zur Andeutung innerer Vollkommenheit, sondern vor allem geistige, als Ausstrahlung dieses Innern in einem überirdischen Gesichtsausdruck. Er wird sogar den übrigen Leib nach Kräften zu veredeln, ja zu vergöttlichen suchen, wird trachten, etwas in ihn hineinzulegen, was sonst keinem Leib in diesem Leben eigen: etwas Ueberweltliches, Unsterbliches, eine Weichheit und Zartheit, wie es der Begriff eines geistigen, demnächst glorreichen Leibes fordert. Wenn nun die klassische Leibes-schönheit von dem Leiden nichts zu fürchten hatte, sie, die doch rein nur von dieser Welt war, was wird es dann ausrichten

können gegen diesen Typus geistigster und heiligster Schönheit? Diese wird auf dem dunkeln Hintergrunde gerade am hellsten erscheinen, wie die Größe und Bedeutung des Tagesgestirnes nie klarer erkannt wird als bei einer Sonnenfinsterniß.

Im verklärender und erhebender Kraft kann sich mit dem Leiden und Sterben des Gottmenschen entfernt keines messen. Sein Leiden ist das heroischste, denn es ist das unschuldigste und dabei freiwilligste — freigewählte Uebernahme eines Uebermaßes von Schmach und Schmerz zum höchsten, edelsten Zweck: zur Entsündigung einer ganzen schuldbeladenen Welt. Es ist zugleich das tragischste, denn es bedeutet die Hingabe in ein unerbittliches Verhängniß, oder besser: in die gerechte Fügung Gottes — gerecht und unerbittlich, sobald er für uns Bürge geworden. Sobald er unsere Schuld auf sich geladen, werdet ihr ihn nicht mehr ausrufen hören: „Wer von euch kann mich einer Sünde beschuldigen?“ Er wird auch nicht wie Laocoon gegen das Verhängniß ankämpfen, vielmehr mit einem wahren Leidenshunger, der ebensowohl seinem Gehorsam gegen den himmlischen Vater als seiner Liebe gegen die Menschen entspringt, in das bittere Meer untertauchen<sup>4)</sup> — aber untertauchend siegt er. Er siegt durch Unterwerfung, er ermüdet die Grausamkeit seiner Verfolger durch Geduld. „Christi Macht ist lauterer Dulden,“ sagt der selige Bischof Wittmann von Regensburg; „sein Scepter ist ein Schilfrohr; das Schilfrohr beugt sich und duldet. Der Sturm reißt Cedern ab, entwurzelt Bäume: das Schilfrohr beugt sich. Es kommen Wasserströme, reißen Häuser mit sich fort: das Schilfrohr beugt sich, wie der Strom läuft und steht dann wieder da. Es kommt brennende Sonnenhitze, versengt Laub und Gras: das Schilfrohr bleibt stehen und verdorrt nicht. Der Feind kommt, zertritt Felder und Fluren: das Schilfrohr steht im Schlamm und bleibt. — Er selber, der stille Dulder mit seiner unerwüthlichen Beharrlichkeit war dieses Schilfrohr. Der Tod hat es geknickt und nun blüht und grünt es ewig vor Gott.“ Vergleichen wir mit dieser Art und Weise des Duldens jede andere, welche die Welt

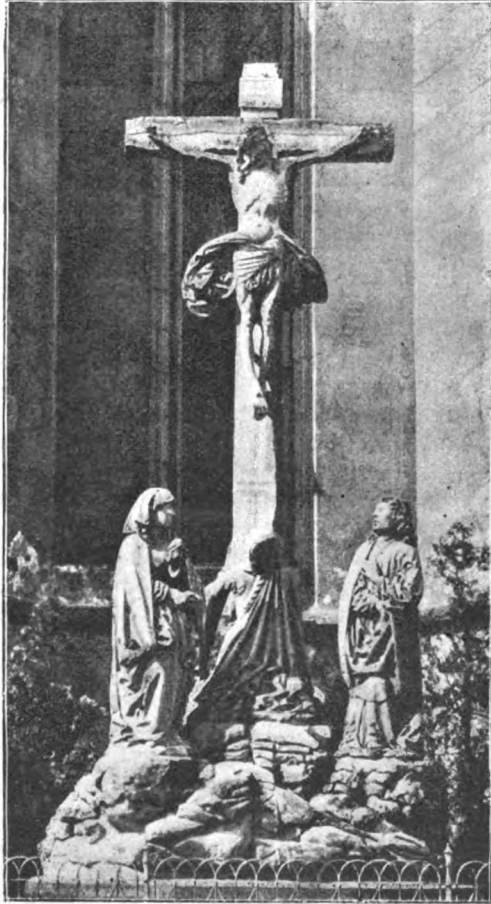
je gekannt und dann urteilen wir, ob irgend einmal die menschliche Natur (als solche) sich zu dieser Höhe erschwingen habe. — „Wenn der Tod des Sokrates der eines Weisen ist, so kann dieses nur der Tod eines Gottes sein,“ so hat bekanntlich einmal in einem lichten Augenblick ein Ungläubiger sich ausgesprochen.<sup>5)</sup>

Daß aus solcher Ueberwindung des Leidens durch Seelengröße und Verbindung der Gottheit mit dem Leiden der Kunst und vor allem der erhabenen Kunst eine den Alten unbekante und ungeahnte Bereicherung und Vertiefung erwachsen mußte, leuchtet ein, aber auch, daß sie sich erst auf einer hochentwickelten Stufe der Kunst geltend machen konnte. Wo wäre irgend ein künstlerischer Vorwurf zu finden mit so viel idealem und doch wieder ächt menschlichem Gehalte wie dieser? Auch die glänzendsten Schöpfungen klassisch-griechischer Skulptur, wie schwach sind sie nicht an wahrhaft pathetischem Ausdruck, wie wenig im Stande, eine zarte

Nührung im Beschauer zu erregen, gegenüber so mancher Darstellung Christi am Kreuz! Nicht einmal der sterbende Krieger, jene zusammenbrechende Helbengestalt mit der einzigen Wunde auf der Brust, vermag dies. Wir bewundern ihn, um dann zu etwas anderem überzugehen.<sup>6)</sup> Vor Kummer erstarrt, steht die weinende Niobe inmitten der grausenhaften Scene da, während ihr jüngstes Kind, ein Mädchen, ihre

Kniee umfaßt, das letzte von so vielen Söhnen und Töchtern, deren Leichname um sie einen Kreis bilden. — Laocoon windet sich in Krämpfen, während das Schlangengift ihm das Blut in jeder Ader zerseht; er vernimmt die Wehklagen seiner Kinder, außer Stande, ihnen zu helfen oder die Ungeheuer abzuschütteln, die um alle ihre tödlichen Ringe spannen. Allein

diese beiden mit Recht berühmten Gruppen stehen doch ungemein zurück hinter dem schmerzbelegten und doch muthigen und ruhigen Gesichtsausdrucke so manchen Kreuzbildes. Das Antlitz der Niobe ist schön, sein bitterer Gram dringt zu Herzen. Das ist aber auch alles. Tiefe Beklemmung lieft man in Laocoons Antlitz und fühlt sie seinen zuckenden Muskeln nach: aber daß er in seinem Denken und Fühlen irgendwie über sich selber hinausginge, davon ist nichts zu merken. Kein Blick des Vaters, der liebend unter Thränen sich einem der beiden hilfsehenden Söhne zuwenden würde, kein Arm ausgestreckt,



Stuttgarter Kalvarienberg.

um die Knaben der tödlichen Umklammerung zu entreißen; seine beiden Hände suchen lediglich, der Schlange zu wehren, die zu einem neuen Bisse gegen ihn ausholt. — Dem allerheiligsten Antlitz unseres Erlösers sind allerdings die Dornen und Peinen seiner leidenden Menschheit eingegraben, aber sie werden beherrscht und vergeistigt durch seine Gottheit, die aus jeder Linie des Gesichtes leuchtet und es

mit den mannigfachen Zügen göttlicher Liebe, Verzeihung, geduldiger Ergebung, Standhaftigkeit, überirdischer Ehre verklärt: mit Zügen, an denen man den Gottmenschen erkennt, sterbend oder schon gestorben unter den äußersten Schmerzen, doch unerschüttert und mit dem letzten Hauche noch ein Gebet für die Verfolger zum Himmel sendend.<sup>7)</sup>

Allein wie viel Nachdenken, Geschmack, feines Gefühl, besonders aber Frömmigkeit gehörte dazu, um ein Gesicht zu bilden, in welchem jede Linie eine Vollkommenheit widerstrahlt, die für unsere menschliche Schwäche nicht nur unerreicher, sondern unbegreiflich ist und um einen eines solch göttlichen Antlitzes würdigen Leib zu schaffen! Das Bild des Gekreuzigten, sagt Kardinal Wiseman, muß, soweit dies die Kunst leisten kann, für das Auge das sein, was der liebende Gedanke an ihn für die Seele ist: die Vereinigung von allem Hohen, Edlen, Schönen, sogar mitten im Todeskampfe, ja da am rührendsten. So lange man aus Unbeholfenheit oder Mangel an anatomischen Kenntnissen nur einen schmerzlich ausgereckten Leib mit schlecht proportionirten und verzerrten Gliedern und mit einem krassen, wo nicht häßlichen Gesichte zuwege bringen konnte, war an die Bewältigung einer solchen Aufgabe nicht zu denken. Wenn daher in den ersten Jahrhunderten Christus am Kreuze stehend, als König mit der Krone auf dem Haupt und dem Purpur um die Schultern abgebildet wurde, so liegt der Grund hiervon nicht bloß darin, daß man befürchtete, den Spott der ungläubigen Heiden herauszufordern,<sup>8)</sup> sondern besonders auch darin, daß man verzagte, einen göttlichen Schmerzensmann darstellen zu können. Der Begriff des *Regnavit a ligno Deus* war für die damalige bildende Kunst wenn auch nicht unfaßlich, doch unerreicher. Gleich sie doch dem Petrus, welchen die Betrachtung der Größe Jesu und der Herrschaft, die ihm gebührte, an der Erfassung des Leidensgedankens hinderte, weil er von dem Drucke so schwerer Qualen für dessen Höheit und Würde fürchten zu müssen glaubte! Aber er wird eines Besseren belehrt werden durch einen Blick seines Meisters, dessen blauunterlaufenes, durch rohen Faustschlag

mißhandeltes Auge nur einen Strahl braucht, um im Herzen des treulosen Jüngers den Quell heilsamer Thränen zu eröffnen. Nun wird dieser inne, daß der Herr unter den Händen der Schergen von seiner Macht nichts verloren, daß vielmehr dieser Gefangene, Mißhandelte so sieghaft über die Herzen herrscht, wie nur je. Von nun an wird er, der ihn vorher mit aller Gewalt von seinem Leidensgange hatte zurückhalten wollen, mit unerschütterlicher Ueberzeugungstreue es verkünden, daß eben im Kreuze Christi sein Königthum sich befestigte: „So wisse denn das ganze Haus Israel unfehlbar gewiß, daß Gott diesen Jesum, den Ihr gekreuziget, zum Christus und zum Herrn gemacht hat!“<sup>9)</sup>

Vor der letzten Zeit des Mittelalters wollte es nicht recht gelingen, die Vorstellung göttlicher Schönheit und Größe mit einer Menschheit, die „von der Fußsohle bis zum Haupte nichts Gefundes zeigte,“<sup>10)</sup> zu verschmelzen, oder besser gesagt: diese Vorstellung, die ja im Evangelium klar gegeben war, zu einer allseitig befriedigenden Darstellung zu verdichten. Nach seiner eigenen Versicherung sollte der göttliche Schmerzensmann nicht durch seine Erhebung in den Himmel, sondern durch seine Erhöhung am Kreuze der Magnet werden, der durch die unwiderstehliche Anziehungskraft seiner Liebe sich die Menschheit zu Füßen lege.<sup>11)</sup> Daß er diesen Zauber der Anziehung besitze, hatte er längst bewiesen, aber sobald die damaligen Darsteller des Gekreuzigten ihrer habhaft zu werden suchten, war sie zertrümmert, und höchstens der derbe Naturalismus eines Raumburger Crucifixus zurückgeblieben.<sup>12)</sup> Was thaten sie deshalb? Wie aus einer Reihe von Elfenbeindiptychen und Reliefs zu ersehen, stellten sie regelmäßig der Darstellung des Kreuzesopfers die der Auferstehung entgegen,<sup>13)</sup> damit, wenn auf der einen Seite die göttliche Höheit zu kurz käme, dies durch die Glorie des Ostermorgens auf der andern aufgewogen und ausgeglichen würde. Das hieß nun aber nicht den Knoten lösen, sondern ihn zerhauen. Hatten sie doch Tod und Sieg nicht als zwei getrennte Scenen zur Anschauung zu bringen, vielmehr den Tod verschlungen im Sieg,<sup>14)</sup>

und wie ein Maler Licht und Schatten nicht entzweitheilt, sondern zu einem einheitlichen Gemälde weise gemischt verbindet, so hätten sie sollen, wenn sie hätten können, die blutigen Male und Todesqualen, das Elend und die Verlassenheit, den tiefen Seelengram und sein düsteres Spiegelbild auf dem Angesichte des Gekreuzigten temperiren und verschönen durch entsprechende Schlaglichter von übermenschlicher Geduld und Sanftmut, Selbstaufopferung und hingebungsvoller Liebe, von Würde und Adel der Seele unter diesen tragischen Schmerzen, kurz, durch kräftige Züge geistiger und göttlicher Schönheit, die ja auf diesem Dulderantlitz zugleich mit dem Schmerz ihren Thron aufgeschlagen hatte und in tiefster Leidensnacht eben am hellsten glänzte — und zwar so temperiren und verschönen, daß das Düstere durch das Licht verklärt und erklärt, das Licht durch das Düstere hervorgehoben und erhöht worden wäre. Einerseits muß also der christliche Bildner „sich das Elend so tief vorstellen, als es überhaupt einen Menschen befallen kann“: Angst, Todeskampf, das Zerreißen aller Bande des Lebens, der starken wie der zarten; nach der körperlichen Seite: ein dorngekröntes Haupt, durchbohrte Hände und Füße, einen schmerzhaft eingezogenen Unterleib, jedes Glied in krampfhaftem Schmerz zuckend — und das alles auf eine Person vereint; anderseits aber hat er sein Opferlamm aufzufassen „nicht kalt, nicht mit erhabener Miene, nicht durch hehre Abstraktion über sein Leiden erhaben, sondern inmitten desselben so sanft, so feierlich, so zart, so milde auf euch schauend, daß ihr bei seinem Anblicke weinet, liebet und brennet“! — „Ertragung des äußersten Schmerzes in einer Weise, wie ihn nur der Gottmensch ertragen konnte“: erst wer solches darzustellen vermöchte, stände (nach Wiseman) auf der Höhe des tragischen Ideals.<sup>15)</sup>

Es wird möglich sein, dem „Archiv“ noch weitere Abbildungen beizugeben, die — wenn auch nur Schatten dieser Meisterwerke — doch den Leser in Stand setzen können, einigermaßen zu beurtheilen, in wie weit unsere unbekannteren Schwaben sich dieser höchsten Aufgabe christlicher Kunst gewachsen gezeigt haben: unbekannt,

denn sie haben — überzeugt, daß ihre Namen zum wahren Werth ihrer Werke nichts beitragen können — dieselben allermeist mit sich ins Grab genommen oder, wenn auch ein paar derselben wie durch Zufall auf uns gekommen, doch über ihre Persönlichkeit und die näheren Umstände ihres Kunstschaffens nichts hinterlassen — unbekannt aber auch insofern, als ihre Werke in der Kunstgeschichte noch lange nicht genug gewürdigt sind,<sup>16)</sup> während z. B. der abschreckend naturalistische und geradezu häßliche Naumburger Kreuzifixus in Vedes Geschichte der deutschen Plastik sogar im Bilde verewigt ist. In diesen schwäbischen Meisterwerken, deren stoffliche Größe ihrer künstlerischen Höhe entspricht, stehen Realismus und Idealismus nicht mehr einander feindlich gegenüber, gehen vielmehr die gesündeste und gedeichlichste Verbindung mit einander ein. Durch die Form gefallen sie dem Aug und das Gemüth ergreifen sie durch die Idee; das Schreckbild, wie es sich den Sinnen darstellt, wird durch die Idee motivirt, und Idee sowohl als Form schöpfen aus der Wahrheit, der Grundbedingung aller Schönheit. So kommt der Schmerz gedämpft, verklärt, geheiligt zum Ausdruck; er stoßt nicht ab: er nimmt gefangen und fesselt, und so wenig steht der Leidensausdruck der ästhetischen und erbauenden Wirkung im Wege, daß es vielmehr dem Beschauer zum Bewußtsein kommt, wie gerade diese unermessliche Höhe des Leids dazu gehöre, um die tiefste und eigenste Schönheit dieser Gestalten ins Leben treten zu lassen. Während sonst verschiedene Schulen mit einer gewissen Einseitigkeit nach entgegengesetzten Richtungen auseinandergehen: während z. B. die eine es abgesehen hat auf Leben, Relief, Wahrheit der Formgebung und Bewegung, legt die andere den Hauptnachdruck auf Belehrendes, Erhebendes, Erschütterndes, kurz, auf den geistigen und sittlichen Kern des Gegenstandes. Unsere hingegen, von Umsicht und richtigem Gefühl geleitet, entnahmen der Sinnwelt ihre schönen Verhältnisse, vergaßen aber keineswegs, daß es auch eine geistige Welt gibt, welche das leibliche Auge nicht wahrnehmen kann und daß es die edelste Aufgabe der Kunst ist, gerade diese den Sterblichen nahe zu bringen. Es wird

also nicht länger mit Fug behauptet werden können, daß erst die Renaissance angefangen habe, das Schöne nicht mehr bloß im Ausdruck des Geisteslebens und der Idee, sondern auch in der sinnenfälligen Form zu suchen; daß sie erst in die Darstellung Christi Wärme und Empfindung gelegt, oder neben der göttlichen Hoheit milde Menschlichkeit habe hervorstrahlen lassen: vielmehr ist der spätesten Gotik der im Verlaufe des Mittelalters selten gewagte und fast nie geglückte Wurf gelungen, in einem Werke der Skulptur, und zwar in demjenigen, welches an den Bildner die allergrößten Anforderungen stellt, die zwei entlegensten Dinge vereinigt zu haben: die plastische Schönheit, die mittelst des Auges die Seele ergreift und den Widerschein eines Gedankens, der sie weit hinaus über das Stoffliche der Darstellung entrückt — die naturtreue Wiedergabe der äußern Begebenheit zugleich mit dem Ausdruck innerer Belebung in den Gesichtszügen.

Diese Meisterdarstellungen des Gekreuzigten, in welchen geistige Realität und materielle Ausführung sich die Wage halten, feinsche Ehrfurcht und feinstes Kunstverständnis einander in die Hände gearbeitet haben, sind Höhepunkte der Kunst und der Andacht zugleich. Wer vor einer derselben betrachtend kniet, wird sich durch die süßesten Einflüsse zum Herzen aller Herzen hingezogen fühlen und nicht bloß eine Thräne unfruchtbarer Empfindsamkeit, sondern etwas tiefer Gründendes, weniger Klüchtiges: neu erweckte Gefinnungen des Glaubens und der Anbetung, der Reue, der Liebe, des Opfersinnes mit sich von dannen nehmen. *Regnavit a ligno Deus!* „Das Zeichen der schwermüthigsten Dede und Einsamkeit ist durch den heiligen Leib des Gottmenschen, der an ihm gehangen, zu einer mit unwiderstehlicher Anziehungskraft auf Tausende und aber Tausende wirkenden Stätte der Lieblichkeit, des Heiles und des Lebens geworden. Statt düsterer Trauer strahlt Freude und Wonne von dem widrigen harten und eckigen Holzgerüste, das vom Fürsten dieser Welt als Galgen zugewichtet worden, während der Fürst des Lebens durch sein Bluten und Sterben es zum beseligenden Opferaltar des neuen Bundes weihte.“ Wenn

Jöckler mit diesen schönen Worten den wunderbaren Einfluß schildert, den Christus seiner Voraussage gemäß vom Kreuz herab fort und fort auf die Menschheit ausübt, so hat er damit, ohne es zu wissen, den Eindruck beschrieben, den jede nur halbwegs empfängliche Seele von diesen un-nachahmlichen göttlichen Schmerzensbildern empfängt. „Ich stehe nicht an zu behaupten, daß nebst Riesole unsere schwäbische Schule den schönsten Typus des leidenden und sterbenden Heilandes geschaffen hat,“<sup>17)</sup> nur nicht in der lieblich gemüthvollen, sondern in fesselnd hochtragischer Auffassung, welche dem plastischen Kunstwerke besonders angemessen ist.

Bei dieser Sachlage ist es unbegreiflich, daß Schriftsteller, wie der eben belobte Jöckler, dem Mittelalter und namentlich dem Spätmittelalter die rechte Werthschätzung des Verdienstes Christi, die lebendige Aneignung seines Erlösungstodes und das Durchdrungensein von ihm absprechen mögen, und diese Unbegreiflichkeit wächst, wenn wir bedenken, wie reich an tief empfundenen Kreuzigebildern, wenn auch dem übrigen Kunstwerthe nach verschieden, gerade unsere engere Heimath in der Zeit vor der traurigen Bilderstürmerei gewesen sein muß.<sup>18)</sup> Gibt man zu, daß künstlerische Gestaltungskraft den höchsten Gegenständen nur dann gerecht werden kann, wenn sie von innerer Ueberzeugung getragen wird, daß somit solche Meisterwerke, ehe sie geschnitten werden, erst gelebt sein wollen — und das geben nunmehr sogar Materialisten nach der Art des französischen Kritikers Laine zu<sup>19)</sup> — dann sind diese Darstellungen ebenso viele berebte Zeugnisse für das tiefgläubige Christengemüth unserer Meister. Wer einen solchen Gegenstand mit einer Wahrheit, Schönheit und Größe so phrasenlos vor Augen stellen kann, daß der Inhalt nach Jahrhunderten noch ergreift und erhebt, der kann ruhig auf derartige Vorwürfe schweigen. Dieser Satz eines andern ganz unbefangenen Kunstschriftstellers ist hier vollkommen an seinem Plage.

Anmerkungen.

<sup>17)</sup> Vgl. ihre Entwicklung bei Eméric David, *Recherches sur l'art statuaire* p. 141 seqq.

<sup>2)</sup> Phil. 2, 6.

<sup>3)</sup> Vgl. Wiseman, Abhandlungen, Regensburg 1854. III. 311.

<sup>4)</sup> „Groß wie das Meer ist Deine Betrübniß.“ Gleich somit sein Schmerz dem Meere, so liegt es in seiner Hand, ihn auf ähnliche Weise niederzuhalten, wie er einst die Wogen bezähmt hat. Mitunter hat er nach eingetretenem Sturme den Winden und Wellen geboten, „und es ward eine große Stille“. Dann beliebte er aber auch wieder ein anderes noch herrlicheres Verfahren: er ließ dem Sturm den Zügel schießen und gestattete der Windsbraut, das Gewässer aufzuwühlen und seine Gischts zum Himmel zu spritzen. Dennoch schritt er mit Sicherheit darüber hin und trat die empörten Wogen mit Füßen. So behandelte der Dulder Jesus den Schmerz; er konnte auch diesen Wogen befehlen und sie hätten sich gelegt; er konnte mit einem Worte den Schmerz besänftigen und seiner Seele die Betrübniß eriparen — er hat nicht gewollt. Er, die ewige Weisheit selbst, alles zeitgemäß ordnend, sah nicht sobald sein Leiden herankommen, als er ihm freien Lauf und volle Entfaltung seiner Gewalt ließ. Wohl schritt er mit sicherer Haltung dahin, gleichwohl ging die Fluth hoch, seine Seele gerieth in Verwirrung und empfand bis in ihre Tiefen, in ihre zartesten Fasern (wenn man so jagen kann) das ganze Gewicht des Unmuthes, alle Stöße der Furcht, die ganze Niedergeschlagenheit der Trauer. Glaubet also nicht, die anbetungswürdige Standhaftigkeit des Sohnes Gottes habe seine Schmerzen in etwas gedämpft; er hat sie alle überwunden, aber er hat sie auch alle empfunden; er hat den Kelch seines Leidens getrunken bis zur Reize; nicht ein Tröpfchen hat er sich von demselben entgehen lassen; nicht allein getrunken hat er ihn, sondern tropfenweise all seine Bitterkeit verkostet.“ Bossuet, premier sermon pour le Vendredi Saint.

<sup>5)</sup> „Oft hat man unehrerbietiger Weise eine Parallele gezogen zwischen dem berühmtesten Weisen in seinen letzten Augenblicken und dem Erlöser der Welt in seinem Leiden. Doch welcher ein gewaltiger Unterschied in ihrer Lage! Der eine trinkt den giftigen Trank mit Anmut, da er weiß, daß — mag er auch von einigen wenigen noch so sehr gehaßt und beneidet werden — die Aufmerksamkeit seiner Mitbürger doch ehrfurchtsvoll auf ihn gerichtet ist; daß sie begierig sind, seine letzten Worte zu vernehmen und daß seine Schüler mit solcher Liebe an ihm hängen, daß sie gerne seinen letzten Seufzer auffangen möchten. Der andere leert bis auf die Hefe einen Kelch bitteren Leidens, wie er vordem niemals irgend einem menschlichen Wesen bereitet worden. Er leert ihn, verachtet, beschimpft, verhöhnt von seinem ganzen Volke, verlassen, verleugnet und verrathen von seinen theuersten Anhängern. Und welcher ein Gegensatz in ihrem Verhalten! Der eine verteidigt sich, von seinen zahlreichen Freunden unterstützt, mit Wärme und Scharfsinn, vielleicht sogar mit Aufopferung seiner wahren Ueberzeugungen und verkürzt sich die letzten Augenblicke durch die ermunternden Betrachtungen und Gespräche seines Traches. Der andere steht in allen seinen Verhören stumm da, obgleich seine

Unschuld es doch sehr verführerisch für ihn machen mußte, sich siegreich zu verteidigen, und er bewahrt inmitten der Trostlosigkeit und Verlassenheit seines grausamen Todes einen ungestörten Gleichmuth. Und doch überzeugte sein Schweigen den Pilatus vollständiger als die wohlüberlegte Rede des andern seine Richter, und doch erzwang die ruhige Ergebung in seinem Todeskampfe von den Lippen des biderben Hauptmanns und der ihm feindlichen Menge jene Worte: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen, während der dramatische Ausgang des andern ihm nur das Lob eintrug, daß er wie ein Philosoph gestorben.“ Wiseman, Predigt über die sittliche Vollkommenheit Christi in seiner Passion.

<sup>6)</sup> Wiseman, Abhandlung III, 359.

<sup>7)</sup> Rock, Hierurgia, p. 381. — Emeric David (a. a. D. S. 147) läßt ihn wenigstens die Qualen seiner Kinder mitsfühlen, während Viollet-De-Duc urtheilt: „Die Laocoon-Gruppe ist weit entfernt, die Seele zu rühren und ein Drama zu entrollen. Das sind Modelle und die Schlangen sind nur ein Vorwand, um Wirkungen der Poësie und des Musikspiels zu erzielen“ (Dictionnaire de l'architect. VIII, p. 154).

<sup>8)</sup> Vgl. Kraus, Realencyclopädie der christlichen Alterth. II, S. 239. Ulrici, Abhandl. zur Kunstgesch. S. 56. — Wiseman, Abhandl. III, 360.

<sup>9)</sup> Apg. 2, 36. — Bossuet, Lobr. auf den hl. Apostel Petrus.

<sup>10)</sup> Jf. 1, 6.

<sup>11)</sup> Joh. 12, 32 f.

<sup>12)</sup> Bode, Gesch. der deutschen Plastik. S. 59

<sup>13)</sup> Stodbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes S. 307.

<sup>14)</sup> 1. Kor. 15, 54. — „Die Erniedrigung des Herrn am Kreuz und seine Erhöhung zu göttlicher Glorie: die leidende Menschheit und die siegende Gottheit gehören nun einmal untrennbar zusammen; es ist eine Einseitigkeit, lediglich die Herrlichkeit des Gekreuzigten glorificiren zu wollen, wie es das ältere und mittelalterliche Christenthum gethan. Es ist aber nicht minder eine Einseitigkeit, ausschließlich die Niedrigkeit des Gekreuzigten zu betonen. Das Christenthum stellt eine Synthese von Schwachheit und Kraft, von Sterben und Leben, von Selbsterniedrigung und Erhöhung dar, wie sie in keiner anderen Religion je vollzogen worden ist.“ So Zöckler in seinem gediegenen, wenn auch mitunter konfessionell getrübbten Buch über das Kreuz Christi.

<sup>15)</sup> Vgl. Wisemans Abhandlung III, 360. Wenn Stodbauer a. a. D. S. 308 meint, die christliche Weltanschauung, welche wir zur Betrachtung eines Kreuzigungsbildes mitbringen, müsse uns in Stand setzen, in dem scheinbar unterliegenden doch den siegreichen Helden (wie die Tragiker sagen) zu sehen, auch wenn aus dem Bilde selbst davon nichts oder nicht viel hervorleuchte, so ist dagegen zu erinnern, daß vielmehr die Kunst dieser christlichen Weltanschauung zu Hilfe kommen und eben deshalb nach Kräften Ausdruck geben müsse, so gewiß sie die Aufgabe hat, nicht nur den äußerlich geschichtlichen Verlauf der Katastrophe, sondern zugleich und in einem das zu Grunde liegende Geistige und Ewige zur Darstellung zu bringen

À reproduire au point de vue du Beau non pas seulement l'oeuvre extérieure et matérielle que les sens perçoivent, mais tout ensemble le type éternel et sa forme sensible indivisiblement unis. So Lamennais in seiner Aesthetik. Ohne wenigstens eine annähernde Wiedergabe der „göttlichen Obmacht und Ueberwindung aller dunkeln Zustände“, durch welche der Gekreuzigte sich siegreich hindurchringt, würde auch die Anordnung dienender Engel um das Kreuz, ja selbst ein Strahlenkranz um das dorngekrönte Haupt, wovon Stobbauer ebenfalls spricht, den Vorgang nicht über den Schein eines gewöhnlichen Sterbens erheben können. Was nützte ein Meisterwerk, das der innern Begründung entbehrte?

<sup>14)</sup> Vollzählig aufgeführt und gewerthet finden sie sich zum erstenmal in Kepplers kirchlichen Kunstalterthümern. Paulus gibt in seinen „Kunst- und Alterthumsdenkmälern“ eine gelungene Abbildung des berühmten Stuttgarter Kalvarienbergs, dazu den Christuskopf eigens in größerem Maßstabe. Die Wiedergabe des Freudenstädter Kreuzifixus im „Inventar“ des genannten Werkes befriedigt dagegen nicht und vollends unkenntlich ist das dorngekrönte Haupt von Mansbronn in deselben Autors Geschichte dieses Klosters. S. 71. Das riesige Altarkreuz in der Michaelskirche zu Schwab. Hall, ein Werk von gewaltiger Tragik, scheint noch nicht einmal aufgenommen worden zu sein. Von der „feinen Empfindung“ in der Gestalt des Gekreuzigten in der Hauptkirche zu Nördlingen redet Bode in seiner Geschichte der deutschen Skulptur, gibt aber davon in seinem Holzschnitt ein keineswegs, wie er sagt, „annäherndes“ Bild. Von dem Stuttgarter Kalvarienberg und dem Maulbronner Kreuzbilde spricht er mit Auerkennung, dagegen kennt er Planbeuren (Kirche und Kreuzgang), Zwiefalten, Tiefenbrunn, Hall, Schwaigern für unsern Fall gar nicht und läßt bei seiner Würdigung der Altarbilder in der Kilianskirche zu Heilbrunn (S. 182) den das Ganze krönenden Heiland am Kreuze unerwähnt. Allerdings ist derselbe erst im vorigen Jahre durch die photographische Aufnahme von Schuler, wie wir im „Archiv“ berichteten, unter seiner Lünche sozusagen hervorgezogen worden. In seinem Vorwort zu den neuen Folio-Photographien des Heilbronner Hochaltars, von Hosphotograph Schuler daselbst, stellt Lübke dessen schwäbische, wahrscheinlich Ulmische Herkunft fest. Ueber den durchaus schwäbischen Charakter unserer übrigen Skulpturwerke kann wohl, nach ihren Eigenthümlichkeiten und Heimstätten zu schließen, ein gegründeter Zweifel nicht aufkommen, wenn auch z. B. Hall, obgleich zum Schwab. Bunde gehörig, der Stammesart nach eine fränkische Stadt ist, oder wenn über den Zwiefalter Kreuzifixus die Sage gehen soll (es kann nicht mehr als eine Sage sein), daß derselbe von Polen hierher gebracht (zurückgebracht?) worden sei. Das Freudenstädter Kreuzifix, das natürlich nicht auf hiesigem Boden gewachsen, ist keineswegs weit her. Es ist wie die Glocken und anderes auf Befehl des Herzogs aus irgend einem Kloster an seinen heutigen Standort verbracht worden. Endlich hat Tiefenbrunn und

das ganze sog. „badische Gebiet“ noch am Anfang dieses Jahrhunderts zu Württemberg gehört. Ueber dem Eingang der Pfarrhäuser prangen heute noch die Hirschhörner.

<sup>17)</sup> So Prof. Keppler.

<sup>18)</sup> Wir werden vorerst nur eine kleine Blüthenlese derselben aus spätgothischer Zeit eingehender besprechen: sämtliche schwäbisch, sämtliche Kunstwerke ersten Ranges, in Lebensgröße, wenn nicht gar in Riesengröße. Von solchen, welche, was Bildung des Nackten und Zusammenhang der einzelnen Theile betrifft, nicht auf ebenso hoher Stufe der Vollendung stehen, jedoch ein anerkennteswerthes Streben nach Darstellung des Gemüthes, Durchgeistigung des Gesichtes und nach moralischer Schönheit ver-rathen, können wir nur das eine und andere gelegentlich im Vorübergehen begrüßen. Irgend welche Vollständigkeit ist weder in Bezug auf die zweite, noch auch nur auf die erste Gattung beabsichtigt, außer in der Richtung, daß Beispiele jeder Art von Auffassung und Durchführung der erhabenen Aufgabe besprochen werden sollen. Wird dann in Zukunft Weiteres ins Licht gesetzt, oder neu zu Tage gefördert, so sind wenigstens die Kategorien festgestellt, in die es einzureihen ist.

<sup>19)</sup> Félix, l'art devant le Christianisme. p. 272. (Fortsetzung folgt.)

## Die Wandmalereien in Burgfelden,

seit Aufdeckung der Reichenauer Fresken unstreitig der wichtigste Gemäldefund in Deutschland, unsern Lesern bekannt durch die Artikel in Nr. 1, 2 und 8 des „Archiv“ 1893, haben endlich jene monographische Untersuchung und Darstellung gefunden, auf welche sie nach ihrer Bedeutung Anspruch machen konnten. Ihrern nahm sich ein bereits trefflich bewährter Forscher an, Dr. Paul Weber, der Verfasser der überaus verdienstlichen Schrift: *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst* (Stuttgart, 1894), über welche wir in Nr. 4 dieses Jahrgangs referirt haben. Und Hohenzollerns kunstsinziger Fürst förderte durch einen hochherzigen Beitrag zu den Herstellungskosten die schöne Publikation, die auch ihm gewidmet ist.

Die nobel ausgestattete, mit einer prächtigen Farbentafel, zwei Doppeltafeln und vielen Textillustrationen geschmückte Schrift in dem handlichen Groß-Oktav-Format hat den Titel: *Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alb*. Ein Baustein zu einer Geschichte der deutschen Wandmalerei im frühen Mittelalter, zugleich ein Beitrag zur ältesten Geschichte der zollerischen Stamm-



laube. Mit Unterstützung S. R. H. des Fürsten Leopold von Hohenzollern herausgegeben von Dr. Paul Weber (XII und 100 S.). Darmstadt, Bergsträßer 1896 (Preis: 8 M.).

Nachdem der Verfasser vorläufig über die Lage von Burgfelden mit der nahe Schalksburg und die ersten urkundlichen Bezeugungen dieser beiden Namen orientirt hat, gibt er eine genaue, durch zahlreiche Illustrationen erläuterte Beschreibung des Kirchleins. Daß Thurm und Langhaus nicht gleichzeitig entstanden, ist zweifellos, und der Verfasser wahrt mit Recht dem Thurm die Priorität. Die lange Leidensgeschichte des Langhauses bis zu dem Zeitpunkt, wo es zum Tod und Abbruch verurtheilt wurde und in letzter Stunde noch durch die Enthüllung des lange unter der Tünche geborgenen Geheimnisses, durch die Offenbarung des treu behüteten Gemäldechazes sich das Leben rettete und in Staatsfürsorge übernommen wurde, gehört zu den ergreifendsten Episoden der Kunstgeschichte. Leider Gottes erfuhr der arme Bau, auch nachdem sein Werth erkannt und er in die Pflege des Staates übergegangen war, durchaus nicht sogleich jene Fürsorge, auf welche er seines ehrwürdigen Alters wegen ein Anrecht hatte; noch volle anderthalb Jahre dauerte sein Martyrium. Nachdem er Jahrhunderterte unter dem Eklavenjoch eines für seine edlen Glieder viel zu schweren Dachstuhlsgesenkt hatte, unter dessen Druck er zusammenzubrechen drohte, ließ man ihn, jedes Obdach beraubt, in diesem rauhen Klima in Wind und Wetter stehen; Gewitter und Wolkenbrüche entluden sich über ihm; ein langer regenreicher Sommer und ein harter Winter giengen über ihn hin; kein Wunder, daß sein einziger Schmuck und Besitz, das dünne, zerrissene, von Alter und Tünche gebleichte Farbenhemdchen, noth mehr in Fetzen gieng und noch mehr abblafte.

Im dritten Kapitel stellt der Verfasser in Wort und Bild den ganzen Gemäldecyclus zusammen. Die Zeichnungen der Tafeln und im Texte geben mit ziemlicher Genauigkeit alles Vorhandene bis auf die letzten Reste und sind von bleibendem Werthe, der sich noch steigern wird, falls die Malereien noch mehr verschwinden und

vergehen sollten; sie sind weit zuverlässiger als die in der Stuttgarter Alterthümersammlung befindlichen Copien; die dortige Wiedergabe der Kampfesscene nennt der Verfasser „ein wissenschaftlich gefährliches Machwerk, größtentheils aus der Tiefe des Gemüths geschöpft“ (S. 25). Ganz besonders dankenswerth ist die im Titelbild gegebene farbige Reproduktion des Hauptbildes, des jüngsten Gerichts, welche ausgezeichnet gelungen ist (Chromolithographie von Werner und Winter in Frankfurt a. M.) und den vollen Eindruck des Originals im heutigen Zustand richtig vermittelt. Es lassen sich heute noch 15 Darstellungen unterscheiden, deren Deutung mit wenigen Ausnahmen keine besondere Schwierigkeit bereitet. Auf der Süd- und Nordwand schließen sich unmittelbar ans Weltgerichtsbild bezw. an die Darstellung von Himmel und Hölle zwei Scenen an, von welchen nur mehr wenige Striche erhalten sind; die Vermuthung des Verfassers, daß auf der einen Seite der reiche Prasser im höllischen Feuer, auf der andern der arme Lazarus im Schooße Abrahams dargestellt gewesen sei, ist sehr plausibel und wird durch gleichzeitige Analogie gestützt.

Die Kampfesscene auf der Südwand, in drei Episoden zertheilt, und die zwei folgenden Darstellungen deutet der Verfasser mit mir auf die apokalyptischen Kämpfe, den Sturz Satans durch den Erzengel Michael und auf das Lamm auf dem Berge Zion. Ebenso erkennt er in den folgenden Scenen die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus. Daß der Teufel mit einem Schürhaken in der Brust des sterbenden Prassers wühlt, konnte der Verfasser nicht mehr erkennen; ich erinnere mich aber sehr genau, dies noch deutlich gesehen zu haben. Dagegen ergänzt der Verfasser meine Wahrnehmungen in einem wichtigen Punkt: die letzte Scene der Südwand stellte zweifellos das selige Ende des armen Lazarus dar, dessen Seele zwei Engel in Abrahams Schooß tragen. Ebenso berichtigt er meine Deutung der gleichmäßig in eine Art Gestühl vertheilten Figurenreihe auf der Nordwand; es ist zweifellos, daß das nicht die Apostel, sondern alttestamentliche Propheten sind.

Schwierigkeit bereitet nur noch die Erklärung der letzten Scenen der Nordwand, welche einen Ueberfall im Walde schildern; doch liegt die Schwierigkeit weniger im Bilde, als in unbefugten, phantastischen Hypothesenbildungen, welche man an dasselbe anheftete. Wegen meine Beziehung der Scene auf die Parabel vom barmherzigen Samaritan erhob sich die Paulus'sche Hypothese, wonach dieselben vielmehr eine profane Begebenheit, nämlich die unfundlich berichtete Ermordung zweier Hohenrathen im Jahr 1061 (Burcardus et Wezil de Zolorin occiduntur; Reichenauer Chronik) erzählen würden; für diese Ermordeten, die vermuthlich Herren der nahen Schalksburg gewesen, sei wahrscheinlich die Kirche als Grablege gebaut worden, weßwegen auch in der Kirche das traurige Ereigniß Aufnahme in den Gemäldecyclus gefunden habe. Th. Zingeler suchte zwischen beiden Auffassungen zu vermitteln, indem er zugab, daß die Deutung auf jene Parabel sich nahelege, aber in seinem blutigen Vorkommniß und in der Bestimmung der Kirche als Sühne- und Grabkirche Anlaß und Motiv finden wollte, warum gerade diese Parabel zur Darstellung gebracht würc.

Die Paulus'sche Hypothese, erstmals 1893 in der Zeitschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des württembergischen Alterthumsvereins veröffentlicht, hat neuestens auch in das Staatswerk: Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg (11.—15. Heft. S. 22 ff.) Aufnahme gefunden, bereichert und verziert durch romantische und allegorische Avasbesten, welche von einem Pfarrer Dr. Vösch stammen. Darnach sollten die Blumen (welche gar nicht da sind) und der Hirsch „sicher symbolisch“ sein und letzterer den Todeshirsch Mahirzi bedeuten, welcher Blumen, d. h. Menschenleben abbeißt; „demnach dürste es sich um den Mord zweier Brüder (!), und zwar aus Blutrache (!), handeln; siehe die zwei Blumen auf dem abgebißnen Zweig und die hinter dem Angreifenden am Boden liegende“ (ebenda S. 24).

Der Verfasser unserer Monographie hat sehr gut daran gethan, daß er mit diesen Phantastereien, welche in Dilettantentreisen

vielleicht doch gläubige Nachbeter hätten finden und zur *sable convenue* hätten werden können, in einem eigenen Anhang am Schlusse (S. 89—94) gründlich aufräumte. Hoffentlich wagt es niemand mehr, diese unhaltbare Position zu verteidigen.

Zu dem Excurs über Parabeldarstellungen im frühen Mittelalter (S. 33 bis 39) stimmt der Verfasser meiner Deutung im Prinzip vollständig zu. Auch er hält unbedingt daran fest, daß eine profane Scene in einer Kirche des 11. Jahrhunderts, vollends mitten unter lauter biblischen Bildern undenkbar sei, ganz abgesehen davon, daß der Ueberfallene völlig waffen- und wehrlos und in schlichte Bauerntracht gekleidet ist, also sicher keinen Ritter und Grafen repräsentirt. Auch Weber erkennt in den Bildern eine Darstellung der Parabel vom barmherzigen Samaritan. Er weicht von mir nur darin ab, daß er die erste Scene, rechts vom Ueberfall nicht auf das Nahen des Samaritans, sondern auf den Auszug des Reisenden aus Jerusalem bezieht; er tritt eben den Wald, in welchem die drei Mordgesellen ihm auslauern und sich zum Ueberfall bereit machen. Hier hat er entschieden Recht gegen mich und ich beuge mich gerne dem Gewicht seiner Gründe. In mehreren, vielleicht fünf Episoden — das ist das absolut gesicherte, jede Widerrede ausschließende Resultat der Untersuchung — ist die Geschichte des barmherzigen Samaritans erzählt; zwei davon sind noch erhalten; für drei weitere, welche wohl schilderten, wie Priester und Levite am Verunglückten vorübergehen, wie der Samariter sich seiner annimmt und ihn zur Herberge bringt, vielleicht auch, wie der Genesene sich vom Herbergvater verabschiedet, bot die Westwand Raum genug. Aus zahlreichen, ungefähr gleichzeitigen Denkmälern erbringt der Verfasser den Beweis, welcher alle Bedenken gegen diese Erklärung zum Schweigen bringt, „erstens, daß die Künstler jener Zeit die Parabel ganz nach ihrem Gutsdünnen behandelten, den Reisenden bald zu Pferd, bald zu Fuß daherkommen ließen und die Erzählung in so viele Einzelheiten zerlegten, als für ihren jedesmaligen künstlerischen Zweck gerade nothwendig erschien, und

zweitens, daß die Burgfelder Darstellung nichts an Zuthaten zur evangelischen Erzählung enthält, was sich nicht durch gleichzeitige Denkmäler belegen ließe“ (S. 38).

Damit wäre der ganze Bilderkreis und Gedankenkomplex des Burgfelder Zyklus mit ziemlicher Sicherheit festgestellt und rekonstruiert. Zu beachten ist dessen Einheit und Geschlossenheit. Mittel- und Brennpunkt ist das Hauptgemälde der Ostwand: Weltgericht, Himmel und Hölle. Um ihn concentriren sich alle anderen Darstellungen. Auf dieses Ende aller Dinge weisen die apokalyptischen Scenen der Südwand wie der Prophetenchor der Nordwand. Damit stehen auch die Parabeln im engsten Zusammenhang. Es entspricht durchaus der Gerichtsschilderung des Heilandes und der Gerichtsrede, welche er sich selbst in den Mund legt (Matth. 25, 31—46), wie der Einleitung und dem Schluß der Parabel vom barmherzigen Samaritan (Luk. 10, 27—37), wenn im Lebens- und Sterbensbilde des reichen, erbarmungslosen Prassers der Weg zum Verderben und zur ewigen Verdammniß gezeigt wird, im Bilde des armen Lazarus und des barmherzigen Samaritans der Weg zum Leben und zur Glorie; diese nächste Beziehung der beiden Parabeln zum Hauptbild war einstens höchst wahrscheinlich noch ganz besonders deutlich hervorgehoben durch die unmittelbar an Hölle und Himmel angrenzenden Darstellungen des lebenden Prassers im feurigen Abgrund und des Lazarus in Abrahams Schoß.

Die Frage nach dem Alter der Malereien findet im vierten Kapitel eine gründliche Erörterung. Daß sie ins 11. Jahrhundert gehören, kann einem Zweifel nicht unterliegen, aber die Entstehungszeit noch genauer zu umgrenzen, ist nicht ganz leicht. Der Bau selber gibt dafür keine sicheren Anhaltspunkte, auch nicht die Vergleichung der Malereien mit den dürftigen Gemälberesten aus dem 11. Jahrhundert in Knechtsteden, Hildesheim, Augsburg, Essen, Werden; wohl aber führt das Verhältniß des Burgfelder Gerichtsbildes zu dem Reichenauer den Verfasser zur gleichen Datirung wie mich: Mitte oder zweite Hälfte des 11. Jahr-

hunderts. Ob aber der Meister von Burgfelden so unbedingt in der Reichenauer Schule zu suchen sei, wie Kraus, Paulus und ich annahmen, scheint dem Verfasser doch zweifelhaft und durch das bisher beigebrachte Material noch nicht genügend erwiesen. Ich muß anerkennen, daß manche von mir zum Beweis beigezogenen Analogien nach den lichtvollen Auseinandersetzungen des Verfassers nicht völlig beweiskräftig sind, weil sie nicht auf Reichenau allein zutreffen. Aber doch führt auch den Verfasser die Beantwortung der einen Frage: wo in jener Zeit ein Meister von der künstlerischen Bedeutung und Schulung, wie der Meister von Burgfelden sie verräth, überhaupt gesucht werden könne, auf Reichenau, da die andern damaligen Kunstcentren Köln, Hildesheim und Regensburg nicht in Betracht kommen können. Wenn der Verfasser gegen Kraus den näheren Zusammenhang der Malereien in St. Angelo in formis mit der Reichenauer Schule in Abrede zieht, so wollen wir diese Frage hier bei Seite lassen; es wird Sache des Verfassers sein, seinen Widerspruch eingehend zu begründen.

Die stilistischen und ikonographischen Charaktermerkmale unserer Malereien und deren Stellung in der Kunstgeschichte werden im sechsten Kapitel näher erörtert. Meine Bemerkung, daß diese Kunst einen starken Tropfen germanischen Blutes mehr in ihren Adern habe als die von Oberzell, wird vom Verfasser durch Hervorhebung vieler Einzeltzüge als richtig erwiesen. Resultat: „Der Burgfelder Bilderkreis steht da als ein hochbedeutungsvolles Denkmal auf der Grenzscheide zweier Welten, der altchristlich-römischen, zu der die karolingisch-ottonische Kunstperiode innerlich und äußerlich hinzugehört, und einer neuen, die wir vielleicht als die mittelalterlich-germanische oder jedenfalls als die mittelalterlich-nordische bezeichnen dürfen; ihr Wesen kennzeichnet sich dadurch, daß sie, der Auffassungsweise der bisherigen Kunst fremd geworden, darnach lechzt, auf eigenen, selbstgebahnten Wegen neuen Zielen zuzustreben“ (S. 61).

Auch die in Burgfelden verwendete Technik sucht der Verfasser so genau als möglich klarzustellen; in der Erklärung

der unter dem Malerputz eingemauerten thönernen Töpfe schließt er sich an Gehhardt an, welcher hierin sicher das Richtige getroffen hat; es sind weder Schallgefäße, noch Reliquienbehälter, noch Ausfüßel für die Gerüstlöcher, sondern vielmehr ein Befestigungsmittel, eine Art Aufhängeapparat für den Malerverputz.

Im achten und letzten Kapitel macht der Verfasser eine Excursion auf das rein historische Gebiet und führt er den Leser, freilich so behutsam als möglich, auf äußerst schwierigen und gewundenen Wegen, durch Dunkel, Dichtung und Hypotheseengerölle. Seinen Ausgangspunkt bilden die Steinsärge und Gräber, welche im Boden der Burgfelder Kirche gefunden wurden, — zweifellos die Grablage für Angehörige eines edlen Geschlechtes, wohl des auf der nahen Schalksburg ansässigen. Welches war dieses Geschlecht? wem gehörte damals die Schalksburg? Das ist die Frage, welche er mit viel Scharfsinn und Gelehrsamkeit zu lösen versucht. Vorzüglich, Schritt für Schritt weitergehend, Combination an Combination heftend, kommt er zu dem Ergebnis, daß möglicher Weise die Schalksburg schon um die Mitte des 11. Jahrhunderts und vielleicht schon früher im Besitz der Zollern und deren eigentliche Stammburg gewesen sei, daß diese ihre Grablage in der Kirche von Burgfelden gehabt, daß das Doppeltgrab unter dem Altar die beiden 1061 ermordeten Grafen beherbergt und daß endlich gerade dieses schreckliche Ereigniß die Erbauung und reiche malerische Ausstattung der Kirche veranlaßt haben könnte. Das sind Hypothesen, vom Verfasser selbst nachdrücklich als solche betont, und wir müssen es den Historikern von Fach und den Spezialforschern überlassen, über sie zu Gericht zu sitzen. Sie haben für den Laien ein ansprechendes und freundliches Gesicht, von welchem auch auf die Baugeschichte und die Malereien des Kirchleins mancher erhellende Strahl fallen könnte. Aber wenn sie auch an der Sonne der historischen Forschung vergehen würden und der starke Wind der Kritik sie zerweben sollte, der Werth der Weber'schen Schrift würde dadurch nicht wesentlich beeinträchtigt. Ihm bleibt das Verdienst, den hochwichtigen Gemäldefund von Burg-

felden erstmals wissenschaftlich und kritisch gewürdigt und organisch in den Ban der Kunstgeschichte eingefügt zu haben. Dafür müssen ihm alle Freunde der Kunst Dank wissen.  
P. Keppler.

### Literatur.

Geschichte der christlichen Kunst. Von Franz Xaver Kraus. Erster Band. Zweite Abtheilung. Mit 231 Abbildungen. S. 321—621. Freiburg, Herder 1896. Preis 8 M.

In dem zweiten Halbbande des unseren Lesern schon bekannten großangelegten Werkes, welches zunächst die altchristliche Architektur vollends zur Darstellung bringt, besonders die Zentralbauten, ragen als hochbedeutungsvoll hervor: die Kapitel über die Bildererzelen des 4. bis 6. Jahrhunderts, über die Mosaikmalerei, die Anfänge der Buchmalerei (vier Bilderbibeln: die römische, griechisch-alexandrinische, syrische und barbarische), dann namentlich das neunte Buch, welches der schwierigen, in den letzten Zeiten viel ventilirten byzantinischen Frage gewidmet ist. Bezüglich der letzteren wird im Gegensatz zu andern Forschern nachdrücklich und mit guten Gründen die These vertreten, daß man nicht schon von Konstantin an von einer byzantinischen Kunst reden dürfe, sondern daß eine solche erst vom 7. Jahrhundert an sich zu bilden beginnt. Mit Aufzeichnung der ersten Anfänge christlicher Kunst bei den nordischen Völkern und mit Hervorhebung der Bedeutung des Benediktinerordens für das Kunstleben leitet das letzte Buch zum zweiten Band über, mit dessen Druck bereits begonnen ist.

Beide Bände werden wahrscheinlich schon im Jahre 1897, spätestens aber 1898 in den Händen der Leser sein. Bei der Ausgabung in Stuttgart am 28. Juli lag der erste Band vollendet vor. Ueber die Bedeutung des Werkes, das aus den früheren archäologischen Forschungen das Facit zieht und nicht wenige Streitfragen endgültig löst, herrschte nur eine Stimme der Anerkennung. Es ist nur zu wünschen, daß die Verhandlungen mit dem Herder'schen Verlage wegen Erhebung dieses standard work zur Kunstvereinsgabe erfolgreich seien.

### Annoncen.

## Altarleuchter,

feinpolierte in Messing und Rothguß von 22 cm Höhe an — Osterkerzenleuchter bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Prälat. Schwarz, versertigt

**Wilh. Schmaur,**

Gelb- und Glodengießerei,  
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

# 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.

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, N. 1.27 in Oesterreich, Frös. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einfindung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1896.

## Schwäbische Kreuzfigurbilder nebst Kreuzfigurbetrachtungen.

(Fortsetzung.)

Für das richtige Verständniß eines Kreuzbildes ist nöthig, sich zu fragen, ob dem Künstler nicht vielleicht ein bestimmter Moment vorschwebte und welcher? ob das „Mich dürstet“ oder das „Mein Gott, mein Gott! warum hast du mich verlassen?“ das Gebet für die Feinde, oder das letzte Vermächtniß an seine Freunde: „Weib, siehe da deinen Sohn!“ Das Einschneidendste aber ist doch, ob er das göttliche Opferlamm mitten in den Qualen, wenn nicht gar auf der Höhe derselben, oder erst nach beendetem Kampfe vor Augen stellen wollte, und in letzterem Fall, ob mit ungeschwächter Nachwirkung seiner Todes Schmerzen, oder nur leisem Nachzittern derselben, oder gar mit bereits durchbrechenden Strahlen seiner nahen Auferstehung.

In des Kampfes äußerste Bedrängniß führt uns der Kreuzfigurus des Blaubeurer Kreuzganges, jetzt in der Stuttgarter Alterthumsammlung, ein. Die Last der Krone drückt das göttliche Haupt darnieder; der Mund ist geöffnet und lechzend liegt die Zunge über die untere Zahnreihe vor; die Leiden sind wie weggeschwunden. Die geschwellenen Adern, die aufgequollene Brust vollenden das Martirbild, das dennoch in keinem Punkte die Schönheitslinie überschreitet. An dieses schließen sich nach Auffassung und nach Schmerzensausdruck in abnehmender Stärke an die Kreuzfiguren von Hall, Freudenstadt, Wiblingen, Nördlingen, Zwielfalten, Göppingen (Oberhofkirche), Göppingen (Sakristei) — bei beiden die Augen soeben brechend — und, wenn wir auch Werke zweiten Ranges auführen sollen, Brackenheim, Täferroth,

M. Gmünd, Altstätt-Rottweil. — Sturm in voller Heftigkeit; „die Wasser sind mir gestiegen bis an die Seele,“ in Blaubeuren (Klosterkirche) — Tod soeben eingetreten — und in Maulbronn — wenn hier je noch ein Lebensfunken glimmt, wird er alsbald erloschen sein — läßt die Wuth der Wogen nach, aber ihr Zerstörungswerk ist noch deutlich sichtbar. In den jugendlichen Hügen des Kreuzfigurbildes von Rohrdorf (jetzt im Besitze des Herrn Chefredakteurs Kümmler in Stuttgart), in den männlichen von Schwaigern und in den sanften von Heilbronn hat sie sich gelegt und was geblieben, ist der gefäßtigte Ausdruck von Ruhe und Friede. Um das letztgenannte Kreuzfigurbild weht es wie Sieg. So sind die beiden: das des Blaubeurer Kreuzganges und das in der Bekrönung des Hochaltars von St. Kilian gewissermaßen die Endpunkte einer Kette, welche unsere und wohl auch noch weitere, erst zu entdeckende Bilder des Gekreuzigten aneinanderreißt: zwei Extreme, die sich gegenseitig ergänzen und zwischen denen — bald dem einen, bald dem andern sich nähernd — unsere unbekannteren Größen ihrer Aufgabe nachgehen, welche heißt: Durchdringung der göttlichen Hoheit mit menschlicher Schwachheit und Darstellung des innersten Gemüthslebens in der äußern Erscheinung.

Dabei ergeben sich die feinsten Mischungsverhältnisse in der Individualisirung: eine ganze Stufenleiter der leidenden Schönheit, wo Würde und Anmuth in den verschiedensten Akfordenverbindungen ineinander schmelzen. — In voller Manneschönheit und Manneskraft ringt der göttliche Schmerzensmann zu Wiblingen und Zwielfalten mit dem Tode; der etwas ältliche Maulbronner Kopf zeigt Spuren tiefen Seelengraves, verbunden mit innigster Zu-

verschicht in dem gefurchten Antlitz; zwischen beiden reißt sich das jugendliche Sterben des Rohrdorfer Kreuzifixus ein, auf dessen rundlichem, fast kindlichem Gesichte Ruhe, Seligkeit und Sanftmuth ihren Sitz aufgeschlagen. Gegenüber dem Wiblinger Kreuzbilde, wo alle Bande reißen, tritt uns in Nördlingen die sanftere Wehmuth des langsam siegenden, schließlich als Erlösung erscheinenden Todes entgegen, während auf dem Kreuzaltar zu Tiefenbrunn sich die positive Erhabenheit des Willens mitten in den tragischen Schmerzen offenbart. Neben das Effektvolle und dramatisch Belebte sehen wir die monumentale Trauer von Maulbronn oder Schwaigern treten; neben die positive Form des Pathetischen im Sinne der erhabenen Leidenschaft (Tiefenbrunn) die negative der erhabenen Leidens (Freudenstadt — Wiblingen); neben die Kraft — Weichheit und süße gemüthsvolle Weibe (Rohrdorf und Heilbrunn). Besonders klar und unmittelbar muthet uns der Rathschluß der Erlösung aus dem vielfach gemischten Ausdruck an, dem wir auf diesen Gesichtern Christi begegnen und wodurch sie sich hauptsächlich auf der Höhe ihres Vorwurfes zeigen. Alles, was die Menschennatur an Freud und Leid, an reinen, überirdischen Regungen und Entzückungen je erfahren kann, der Heiland hat es empfunden, ohne daß seine Freuden oder Leiden die majestätische Ruhe und die unbeschreibliche Größe des Gottmenschen hätten stören können. Wenn nun ein Verschmelzen verschiedenartiger, ja scheinbar widersprechender Züge zum erhabenen Gesichtsausdruck nothwendig gehört, wie sehr ist dann eine solche Verschmelzung erforderlich, um das Antlitz des Gottmenschen und vollends eines Gottmenschen am Kreuze zu bilden! So sehen wir hier in herrlichen Gestalten die Gesinnungen freithätiger Liebe und demüthigen Gehorsams, die tiefste Verlassenheit und das höchste Gottvertrauen, anscheinende Niederlage und Siegesbewußtsein, Todeschatten und Himmelsklarheit in einander spielen. „Gerechtigkeit und Barmherzigkeit umarmen sich,“ hat der Prophet von dem Geheimnisse des Kreuzes vorhergesagt und aus mehr als einem Antlitze des Gekreuzigten leuchtet uns der Retter und der Richter zugleich entgegen!

Heben sich so unsere Kreuzfixbilder in Bezug auf individuelle Auffassung und auf die von dem Darsteller ihnen eingepprägten Charakterzüge deutlich genug von einander ab, so lassen sie sich dagegen nach kleineren, oft so viel sagenden Eigenthümlichkeiten nicht klassifiziren. Man hat es bekanntlich dahin gebracht, nach gewissen unscheinbaren Merkmalen die Herkunft eines namenlosen Gemäldes und die Bedeutung, welche ihm zukommt, viel sicherer zu bestimmen, als dieses auf Grund äußerer Zeugnisse möglich wäre. Man sagt nur: dieses Ohrläppchen weist es dem Sandro Botticelli zu; diese Haltung des kleinen Fingers ist ausschließlich Guido Reni eigen; dieses Haarlöbchen über dem Ohre kann von keinem andern als von Tizian sein u. s. w. Ich ziehe nun jede Möglichkeit in Abrede, an der Hand solcher und ähnlicher Kennzeichen unsere schwäbischen Kreuzfixbilder zu einander ins Verhältniß setzen zu können. Zwar unterscheiden sie sich in diesem und jenem, wen wird das wundern? So sind die von den Dornen herrührenden Blutspuren an Stirne, Hals und Brust, soviel man aus den Ueberresten der Bemalung (z. B. an dem Blaubeuren-Stuttgarter und an dem Haller Bilde) ersehen kann, nicht jedesmal gleich angebracht und vertheilt, eine Vertheilung, die sonst nicht für bedeutungslos angesehen wird. Das dorngekrönte Haupt ist in Hall und Zwiefalten von einem mächtigen goldenen Strahlenkranz, in Tiefenbrunn von einem einfachen Heiligenschein umrahmt, sonst überhaupt ohne Nimbus. Das Kreuz, welches in einem Fall an den Enden kleeblattförmig gezeichnet sein mag und am Stuttgarter Delberg als Baum des Lebens aufgefaßt und, wiewohl Steinskulptur, als natürlicher Baumstamm behandelt ist, nimmt in Freudenstadt die Form eines ägyptischen Kreuzes (*crux commissa*) an, so daß der Querarm unmittelbar über dem Haupte Christi den Titel trägt. Dieser selbst mit den Anfangsbuchstaben J. N. R. J. ober mit vollständiger (auch hebräischer) Inschrift ist auf dem Tiefenbrunner und dem Rohrdorfer Kreuz als gewundenes Spruchband gestaltet und fehlt in Maulbronn am Kopfe des Balkenendes (der *crux immissa*) ganz. Das sind nun gewiß

Besonderheiten, aber einen charakteristischen Unterschied dürften sie nicht begründen. Ebensovienig das Lententuch, das, halb rechts, balds links in einen Knoten geschlungen, bald in der Mitte geschürzt, das eine- und anderemal (so in Freudenstadt, Tiefenbronn) auch mitten durchgezogen, nach spätgothischer Art malerisch in die Lüfte flattert, bei dem Rohrdorfer Bild an seinem rechten Ende senkrecht in die Höhe geschwellt wird und nur bei dem Blaubeuren-Stuttgarter in ruhig fließenden Falten, der Schwere des Leibes folgend, herabfällt. — Ebensovienig die Dornenkrone, welche in Freudenstadt aus geflochtenen Zweigen mit Dornen besteht, also wie auf dem Dürer'schen Kreuzbilde ganz naturalistisch behandelt ist, während in Heilbronn (und ähnlich, nur nicht so regelmäßig, in Schwaigern) das glatte Gezweige in wagrechten Lagen lückenlos aufeinander geschichtet und nur vorne durch ein Band zusammengehalten ist, und in Rohrdorf ein wildes, dornenloses Wurzelwerk, das indessen doch etwas von einer ordnenden Hand verräth, das blutige Haupt überwuchert.

Doch treten alle diese äußern Zuthaten zurück hinter der Haarbehandlung, die auf dem Gebiete der Plastik stets ein Prüfstein feinen Geschmacks und für eine noch nicht durchaus geübte Hand eine gefährliche Klippe war und sein wird. Haar in stilisirter Form haben wir nur in dem zuletzt genannten Falle, wo es das eigenartige Gefrüppe von Dornenkrone fast wie ein vegetabilisches Flechtwerk fortsetzt. Dagegen zeigt es sich in unübertroffener natürlicher Schönheit in Schwaigern, wo es in zwei Prachtlocken, zu beiden Seiten gleich stark, tief bis auf die Brust herabvöllt. In andern Fällen (wie in

biegsame Flechten oder auch langgezogene Locken — sie sind in Freudenstadt wohl vom Blute befeuchtet zu denken — welche in zartfühlender Abwägung, rechts voller, links sparsamer, Gesicht und Hals umsäumen. In Maulbronn ist es die Fülle ambrosiischer Locken, in Tiefenbronn dichter Haarwuchs, welcher verschwenderisch ringsum das Haupt des göttlichen Dulders umwallt. Der neben der Lockenfülle fein maßhaltende Bart, geschmackvoll gekräuselt, oder zierlich gerollt — der Rohrdorfer Kreuzifixus bleibt hier aus dem Spiele, da er nur einen ganz dünnen Haaranflug



Tiefenbronn.

um das Kinn zeigt — spitzt sich regelmäßig zu und spaltet sich meist (vergl. Heilbronn, Schwaigern, Maulbronn) in zwei gelockte Hälften. Welche Anordnung des Haars übrigens im einzelnen Fall unsere Meister belieben: ob in großen effektvollen Massen, ob ruhiger und maßvoller, stets erscheint diese Zierde auf dem Haupte, zu dem sie gehört, wie gewachsen, „lebendig Theil von seinem Leben“. Ob daher die Meinung abzuleiten ist, das Haupt des Zwiefalter Schmerzensmannes trage natürliches Haar? — Wir können also in Bezug auf dieses wichtige Kapitel

nur dasselbe sagen wie in Betreff des hervorragend schönen Schutzkleides um die Hüften oder in Betreff selbst der kleinsten Einzelheiten, die wir bis jetzt betrachtet haben und die moderne Kunstjünger meist stiefmütterlich behandeln, während unsere alten Meister nie vergaßen, daß viele Kleinigkeiten die Vollkommenheit ausmachen, wir können nur sagen: Es wird es ihnen, was die materielle Ausfühung betrifft, heutzutage (im Zeitalter des Realismus!) nicht so leicht irgend jemand nachthun. Und dieses Zeugniß gilt, soweit es sich namentlich auf die so

schwierige Haarbehandlung erstreckt, fast in ganz gleichem Umfang von unseren schwäbischen Bildschnitzern zweiten Ranges, man denke nur an das in üppiger Fülle gerollte Haar des Kreuzifixus zu Brackenheim.

Wo werden wir also die Unterschiede finden, Unterschiede der „Mache“ oder der Komposition, wie solche die Kunstforscher nach dem Grundsatz *Divide et impera* brauchen, um Werke, namentlich verwandter Art, gegen einander abzugrenzen und abzuwägen? Etwa in der Inszenierung dieser Bilder, wenn man so sagen kann? — Allein gerade diese zeigt die größte Gleichförmigkeit. Das vorngefrönte Haupt rechtshin geneigt, da und dort zugleich mit einer leichten Biegung nach vorwärts, die Arme in fast wagrechter Stellung, die Füße ohne Fußbrett, den rechten zu oberst, übereinander gelegt, so daß ein einziger Nagel beide durchbohrt; rechts, gerade unterhalb des Brustbeines, die Seitenwunde — auch wo der Heiland noch lebt, ist sie *anticipando* angebracht — so hängt in allen diesen schwäbischen Werken der hl. Leib am Kreuz — edel, gerade, einfach. Alles Geschraubte und Uebertriebene, worin sich die heutige Zeit gefällt und das allein schon hinreicht, den weltererschütternden Vorgang herabzudrücken, ist ausgeschlossen. Keine verkümmerten Leiber, kein krampfhaftes Herausziehen der Füße, kein schmerzlich zurückgeworfener Kopf, womit uns so vielfach die realistische Spätrenaissance beschenkte — in der ungezwungensten Haltung ohne alle drastischen Effekte gewinnt der göttliche Dulder am sichersten unser Herz!

Um auf das Anatomische näher einzugehen, so ist das richtige Verhältniß und der Zusammenhang der einzelnen Theile sowie die Bildung des Nacken bei der Mehrzahl dieser Christuskörper über alles Lob erhaben, bei den übrigen jedenfalls weit über dem Durchschnitt. Wie höchste Noblesse und Naturtreue Hand in Hand gehen können, zeigen Freudenstadt, Zwiefalten, Nördlingen und namentlich Wiblingen: wahre Ideale eines Leibes in solcher Lage! Der vollendetste Gliederbau steht bei ihnen der geistigen Erbauung so wenig im Weg, als der Schmerz der Schönheit Eintrag thut, oder das Streben nach

Wirklichkeit der Idee. Bei aller Feinheit der Auffassung ist in Wiblingen die Hauptmasse des Körpers und des Rippenkastens am naturgetreuesten in der Fleischigkeit seiner Umhüllung sowohl als in der Struktur der Muskeln und Knochen. Aus allen Formen spricht Adel, Freiheit und reines Verständniß der Gliedmaßen, die sogar das Geäder hindurchschimmern lassen. Seiner durchgreifenden Vollendung nach könnte man versucht sein, dies Kunstgebilde der edelsten Renaissance zuzuschreiben, und doch hat die Renaissance mit der Natur so nie gewetteifert. Aber auch wo noch eine gewisse Strenge und Härte sich bemerkbar macht wie bei dem gewiß trefflich modellirten Christuskörper von Maulbronn, oder wo Arme und Hals an anatomischer Artikulation und Detailbildung etwas vermiffen lassen — das gilt, jedoch nur in ganz leichtem Grade, von dem Blaubeurer Kreuzifix im Stuttgarter Alterthumsmuseum — offenbart sich ein lebhaftes Naturgefühl, aber ein solches, das, nachdem es die Wirklichkeit hat zu ihrem Recht kommen lassen, sich zurückhält, um nicht durch zu weit getriebene Vollendung der äußeren Form die Betrachtung vom Idealschönen, vom göttlichen Urbild abzulenken, in das der Künstler sie einzig versenken möchte. Eine solche Selbstbeherrschung scheint der Meister des vorgenannten Bildes, das ganz Geist und ganz Schmerz, die verkörperte Ascese ist, sich auferlegt zu haben. Es läßt sich nicht leugnen, daß hier etwas Dürre und Dürftigkeit des Körperlichen der geistigen Wirkung sogar zu statten kommt. Eigentliche Verfehlungen aber gegen das Schönheitsgesetz weisen nur gewisse Kreuzbilder zweiten Ranges — nur nicht bezüglich des Kopfbanes — auf, z. B. Lägerroth, oder dritten Ranges, auch in der Kopf- und Gesichtsbildung, wie der gutgemeinte, aber im stärksten und herbsten Naturalismus stecken gebliebene Christuskopf in Kilsberg bei Mettenburg.<sup>1)</sup>

Nicht zufällig ist es, wenn wir von der anatomischen Fertigkeit unserer Meister unmittelbar auf die Formation der Köpfe und ihrer durchgeistigten Gesichter überspringen. Es ist wohl kaum möglich, so bemerkt Jungmann in seiner Aesthetik, dem Gesichtsausdruck eine hervorragend edle Gesinnung, übernatürliche Würde und



göttliche Hoheit zu geben, wenn demselben die natürlichen Vorzüge einer entsprechenden Bildung mangeln. Zu dieser entsprechenden Bildung des Gesichtes und seiner Grundlage, des Kopfes kann aber der Bildner ohne genügende Anatomie nicht gelangen. Daß nun bei unsern schwäbischen Meisterwerken an byzantinische Traditionen ebenso wenig zu denken ist als an ein antikes Schönheitsideal und daß hier nicht Modellstudien zu Grunde liegen, keine Akademie, vielmehr genaueste Naturbeobachtung, das braucht nicht erst ausdrücklich versichert zu werden. Diese Köpfe sind mit wunderbarer Sorgfalt dem Alltagsleben entnommen — sie sind schwäbisch! Darauf deuten der knochige Kopfbau, die breite Stirne, welche nur durch die Krone gedrückt erscheint, die kräftig hervorschießende Nase, bald etwas geschwungen, bald gestreckt und theilweise breitrandig; die stark überwölbten und beschatteten Augen. Man betrachte nur den prächtigen, ausdrucksvollen Kopf von Schwaigern mit dem kantigen Schädel, der langen geraden Nase, den ungemein fleischigen Lippen, die natürliche Berechtigung verrathen. Kann uns ein solcher nicht jeden Tag in unserer nächsten Umgebung aufstoßen? Etwas spezifisch Bürgerliches, ja Bäuerliches, das aber „durch große Feinheit der Auffassung und Durchführung geabelt ist,“<sup>2)</sup> weht uns daraus an. Regen sich in diesen schwäbischen Köpfen ähnliche Ideen, wie wir sie denen der griechisch-römischen Statuen unterlegen? Ganz und gar nicht! Desto besser eignen sie sich für den Gedankenkreis, um den es sich hier handelt. Je tiefer du hineinblickst in die heilige Schönheit dieser Gesichter, desto mehr ahnst du, was jedes sagt, wie du siehst, was es leidet. *Omnis figura Ejus amorem spirat et ad redamandum provocat*, heißt es so schön im *Officium septem dolorum B. V. M.* Gilt dieses mit Vorzug von dem unvergleichlichen Nördlinger Kreuzifigur, so stellt dagegen der Haller, wie wir sehen werden, dem Unbuhfertigen in erster Linie den göttlichen Zorn vor Augen. — „Ihr alle, die ihr vorübergehet am Wege, kommet und sehet, ob ein Schmerz gleich sei meinem Schmerze!“ so rufen uns vernehmlich die am tiefsten ins Lebensmeer versenkten Gestalten zu, aber

nicht um bloß menschliche Ergriffenheit in uns zu erregen.<sup>3)</sup> Wir sollen aus ihrer Betrachtung (mit Wiseman zu sprechen) „einen zweifachen Entschluß und eine zweifache Kraft schöpfen, den Entschluß und die Kraft: in Geduld und willigem Gehorsam zu tragen und zu üben, was Gottes Rathschluß über uns verhängt; zufrieden zu sein in jedem Stand, in allen Lebensverhältnissen, zufrieden im Leiden, geduldig im Tode, Leben und Tod Gott aufzuopfern; dann den Entschluß und die Kraft, in freier hingebender Liebe Gott Opfer zu bringen und uns selber aufzuopfern für die Brüder.“ Bei dem einen dieser Bilder mögen wir (seinem Tenor nach) Vermehrung des Muthes und Erhöhung unserer Standhaftigkeit holen (Liesebrom), bei dem andern Demuth und Geduld (Blauenver Kreuzgang), bei einem dritten jene selbige Ruhe (Schwaigern, Nohrdorf, Heilbrom), die den Gerechten mitten in den Trübsalen vollkommen und zufriednen macht und die das Größte ist, was die Vorsehung uns gewähren kann.

So erzählen uns diese Höhepunkte der Kunst, welche anders als auf den Flügeln begeisterter Andacht zu dem gekrenzigten und auferstandenen Gottesohne nicht zu erreichen waren, jedes in seiner Art, von dem hehren Geheimnisse der Erlösung und ziehen uns mit unseren Gefühlen hinein in Christi Schmerz, daß wir gleichsam sein Leiden miterleben und den Geist seiner Aufopferung mit ins Leben hinaustragen. Diese Gesichtszüge sind der treue Spiegel der edelsten Seele, des göttlichen Herzens. Unsere Meister waren geniale, kongeniale Seelenmaler!

#### Anmerkungen:

<sup>1)</sup> — ausgenommen von Photograph Sinner in Tübingen. — In Täferroth ist der Leib im Verhältniß zu dem kleinen Kopf offenbar zu plump und zu grobknochig. Von den Füßen ist der linke unnatürlich verzogen und wie verknöchert. Aber das Gesicht ist trotz des weitgeöffneten Mundes, der die obere Zahnreihe und die Zunge sehen läßt, nicht unedel. Lebendigkeit und derbe Kraft lassen sich dem Werke nicht absprechen. In Bradenheim ist das lange, starre Antlitz mit den brechenden Augen und herabgezogenen Augenbraunen außerordentlich naturwahr, doch kaum mehr als das. Die obere Kinnlade ist sichtbar. Arme, Hände, Füße, Brustkasten sind besser gezeichnet und wesentlich durchgebildeter als bei dem vorigen.

Die bewundernswerthe Haarbildung haben wir schon erwähnt.

<sup>2)</sup> So urtheilt Lübke über die Werke der schwäbischen Schule überhaupt.

<sup>3)</sup> „Sie sind nicht ungesund effektvoller, vielmehr praktisch ästhetischen Charakters, wobei bald die Forderung andachtsvoller Berzierung in das objektiv im Geiste, wenn auch unter Mitbewandlung sinnlicher Hilfsmittel, angeschauter Marterbild des Heilandes, bald die Empfehlung gelassenen Eingehens in die Leidensnachfolge und willigen Aufnehmens des vom Herrn auferlegten Kreuzes vorwiegen.“ So schreibt Bödler („das Kreuz Jesu Christi“) von Christusbildern ähnlich den unsern! Es ist dies nicht das erste-mal, daß der gesunde Menschenverstand über die Bilderverachtung Herr wurde.

(Fortsetzung folgt.)

## Zwei mittelalterliche Kunstwerke im Dom zu Gnesen.

Außer den bereits im „Archiv“ beschriebenen Grabplatten enthält der Dom zu Gnesen noch mehrere Kunstwerke aus dem Mittelalter, die trotz der zahlreichen Plünderungen und Brände, denen er im Laufe der Zeiten ausgesetzt war, sich bis auf diese Zeit erhalten haben. In dieser Skizze wollen wir vor allem zwei Kunstwerke betrachten, die in hohem Grade das Interesse des Archäologen und Kunstkritikers erwecken: das sogenannte „Goldene Thor“ und das Reliquiar des hl. Adalbert. Der Dom selbst ist ein ehrwürdiges, interessantes Bauwerk. Die Anlage desselben läßt noch jetzt mit Sicherheit darauf schließen, daß er im romanischen Stil erbaut wurde; in dem Chorumgang, dem Presbyterium und den Seitenschiffen lassen sich Spuren des Ueberganges der Gotik in die Renaissance erkennen; in der Ornamentik herrscht der Zopfstil vor, da die ehrwürdige Kathedrale nach einem furchtbaren Brande 1760 im Geschmack der Zeit restaurirt wurde. Ueber die Raumverhältnisse erwähnen wir noch, daß die Kirche 200 Ellen lang, 80 Ellen breit und 92 Ellen hoch ist; 24 mächtige Pfeiler, von denen 7 aus behauenen Steinen, der Rest aus Ziegeln besteht, tragen das Gewölbe; die beiden Thürme, die schmucklos, ernst, fast düster die ebenfalls schmucklose Fassade flankiren, sind 145 Ellen hoch. Betritt man den Dom von Süden aus, so gewahrt man ein mächtiges Thor, welches den Vorraum von der Kirche trennt. Dieses Thor war stets und ist noch heute der Gegenstand

eifrigen Forschens und Streites unter den Kunstkenneru. Die Tradition erzählt, daß König Boleslaus Chrobry (der Tapfere) um das Jahr 1000 das goldene Thor, auch Königspforte genannt, als Beutestück aus der russischen Stadt Kiew gebracht hat. Stolz schlug der König beim Einzug in die eroberte, reiche Stadt mit dem Schwerte in das Thor ein; die Spur des Schlages, eine mehrere Centimeter große Vertiefung, wird noch gezeigt; auch das Schwert des Königs bekam eine Scharte und hieß seitdem „das schartige Schwert“ (Szczerebiec). Mit dieser Legende begnügte man sich Jahrhunderte lang, ohne sich um die Bedeutung der Reliefs auf dem Thore zu kümmern. Erst neuere Forschungen ergaben die Unhaltbarkeit der Sage; die Forscher kommen zwar darin überein, daß die Reliefs Ereignisse aus dem Leben des hl. Adalbert, Apostels der Polen, darstellen, doch über den Ursprung des Kunstwerkes herrschen verschiedene Ansichten. Die Annahme polnischer Archäologen, daß das Thor ein Werk polnischer Meister sei, hat keine Wahrscheinlichkeit für sich, da in Polen im Mittelalter, ganz besonders aber in der frühen mittelalterlichen Kunstperiode, welcher das Kunstwerk angehört, nachweislich von einheimischer Kunst, vielleicht mit Ausnahme der sog. Kleinkunst, nicht die Rede sein kann. Eine nähere Betrachtung lehrt, daß wir ein Werk romanischer Kunst vor uns haben; ein Vergleich mit ähnlichen Kunstwerken zeigt auffallende Ähnlichkeit mit den Werken, die ihren Ursprung dem hl. Bernward von Hildesheim († 1023) und dessen Schule verdanken; die eiserne Thür zu Hildesheim mit ihren 16 Reliefbildern, das Thor zu Augsburg zeigen analoge Ornamentik und Ausführung. Das Gnesener Domthor ist aus Erz gegossen, jeder Flügel 10 Fuß 4 Zoll hoch, 2 Fuß 8 Zoll breit; der linke Flügel ist etwas kürzer und 1 Zoll schmaler; auch in der Patina differiren die beiden Flügel; achtzehn Reliefbilder, die auf dem linken Flügel von unten nach oben, auf dem rechten von oben nach unten gehen, stellen das Leben und das Martyrium des hl. Adalbert dar.<sup>1)</sup> Charakteristisch ist das Pflau-

<sup>1)</sup> Bekanntlich ist der Heilige am 23. April 997 bei Fischhausen ermordert worden.

zenornament, welches sich im breiten Band um die Reliefs schlingt. Es sind die bekannten romanischen Zierformen, das stilisierte Ornament, mit phantastischen Blumen, auch das beliebte Kleeblatt darunter, mit Menschen- und Thiergestalten, besonders Löwen und Greifen untermischt; Centauren<sup>1)</sup> mahnen an das Studium und den Einfluß der Antike, kurz ein höchst beachtenswerthes Kunstwerk des 11. oder 12. Jahrhunderts, der sächsischen Kunstschule ohne jeden Zweifel angehörend. Uebrigens befindet sich in Nowgorod (Rußland) eine ähnliche Bronce Thür, die, mit voller Bestimmtheit kann es behauptet werden, ebenfalls von deutschen Künstlern gearbeitet ist.

Das zweite Kunstwerk, das wir hier beschreiben wollen, ist das Reliquiar, worin der Kopf des hl. Adalbert aufbewahrt wird. Bereits im 12. Jahrhundert besaß der Domschatz einen aus Gold bestehenden, reich mit Edelsteinen verzierten kleinen Sarg für die Reliquien des Heiligen. Ende des 15. Jahrhunderts war derselbe indessen, laut Eintragungen in den Kapitularakten, so schadhast geworden, daß man an ein neues Reliquiar denken mußte. Glücklicherweise besitzen wir drei Urkunden, welche genau den Hergang der Sache berichten: ein Protokoll des Domkapitels und zwei Dokumente in Posenern Rathsbüchern aus dem Jahre 1494. Vor allem überrascht uns die Thatsache, daß das Reliquiar von einem einheimischen Meister verfertigt worden ist, was auf eine ertrenliche Blüthe der Goldschmiedekunst in Posen am Ende des Mittelalters schließen läßt.<sup>2)</sup> Das Protokoll berichtet, daß die Reste des alten Reliquiars dem Meister Jacob aus Posen zur Reparatur übergeben worden.

Es war noch vorhanden: 1. Ein achteckiges goldenes Blechstück. 2. Acht vieredrige Blechstücke, Seitenstücke des Sarges, aus Gold. 3. Acht goldene Zwischenäulchen; schließlich gab man noch eine Masse Gold zur Aufertigung der Kuppel auf dem Deckel des Sarges. In den Posener Rathsakten wird die Goldmasse im Gewichte angegeben; sie wog 23 1/2 Mark 3 1/2 Schott,

ferner gab es 40 Edelsteine und 8 spanische Perlen im Gewichte von 1 Mark 7 1/2 Schott. Für die Arbeit, die am Bartholomäusfeste fertig sein sollte (das Dokument ist datirt am 25. Mai 1494), sollte der Meister 100 ungarische Gulden bekommen; als Bürgen für die Ueberwachung der Arbeit werden zwei angesehene Bürger bestellt. Das Reliquiar ist am 13. November 1494 fertig geworden und wog 5 Schott mehr; somit hat der Meister noch Gold zugegeben. Es ist eine achteckige mit einem flachen Deckel geschlossene Kapsel,<sup>1)</sup> die auf acht goldenen Kugeln, von der Größe einer Walnuß, ruht. Darstellungen aus dem Leben des hl. Adalbert, die eine große Ähnlichkeit mit den Reliefs der „goldenen Pforte“ zeigen, zieren die acht Seiten der Kapsel. Ebenfalls ist das Reliquiar, welches, noch jetzt unverfehrt, eine Zierde des Gnesener Domschatzes ist, ein Beweis dafür, daß die Goldschmiedekunst in Posen am Ende des 15. Jahrhunderts bereits eine hohe Blüthe erreicht hat. Im Laufe des 16. Jahrhunderts hat selbst ein Posener Goldschmied, Namens Erasmus Kamper, Musterbücher resp. Verlagen, nach Nürnberger Art, für Goldschmiede herausgegeben. Dieselben befinden sich, 26 an der Zahl, in der Bibliothek des Gewerbevereins in Berlin und sind für die Entwicklung der Kleinkunst der Renaissance so charakteristisch, daß wir eine besondere Studie ihnen weihen wollen.

v. Krzesinski, Lic. Th.

#### Literatur.

Studien zur Baugeschichte des Freiburger Münsters. Von Fritz Geiges. Sonderabdruck aus der Zeitschrift „Schau-ins-Land“. In Kommission der Herderschen Verlagshandlung, Freiburg. 1896. gr. 4°. 64 S. mit vielen Textbildern. Preis: 4 M.

Diese kunstkritischen Aufsätze aus der splendid ausgestatteten Zeitschrift des rührigen Geschichtsvereins „Schau-ins-Land“ sind als Prolegomena anzusehen zu der Monographie über das Freiburger Münster, welche der Verfasser im Auftrage des Münsterbauvereins ansarbeitet. Sie wenden sich gegen einige zweifelhafte und unhaltbare Thesen von Schreiber, Adler und Schäfer, welche eingehende Studien über diesen Bau veröffentlicht haben. Zunächst wird darauf

<sup>1)</sup> Mannthiere genannt; beliebt seit den Kreuzzügen als Zierform der romanischen Kunst. B. d. B.

<sup>2)</sup> Meister Jacobus ist wahrscheinlich ein Deutscher gewesen.

<sup>1)</sup> Der Umfang mißt 24 Zoll, die Höhe 5 Zoll.

hingewiesen, daß das Datum 1158, welches die älteste Glocke, die Hofanna, trägt, baugeschichtlich nicht ausgenutzt werden könne; da die Möglichkeit nicht zu bestreiten, daß diese Glocke ursprünglich anderswo hingig, sei es in einem der Hahnentürme, sei es im Bierungsthurme oder in einem romanischen Westthurme, so verbietet sich der Schluß, daß 1258 der jetzige Thurm bis zur Höhe des Glockenhauses gediehen gewesen sei, oder soweit, daß die Hofanna in ihm aufgehängt werden konnte. Ebenso wenig Werth für die Datierung des Baues hat, wie der zweite Aufsatz darthut, die Jahrzahl 1270 am Thurmsockel, da sie nicht gleichzeitig, sondern von derselben Hand eingemeißelt wurde, welche die Zahl 1317 anscrieb. Der erste Nachtrag gibt zu bedenken, daß die Deutung der zwei Wappenschilder an der Nordwestecke des Thurmes auf Erwin von Steinbach (Abler, Klemm) willkürlich ist, daß sie der Form nach nicht älter sind als Mitte des 14. Jahrhunderts und daß sie nicht notwendig als Meißlerschilde anzusehen sind. Der zweite Nachtrag räumt mit der Hypothese von Schäfer auf, wonach die Ostseite des Langhauses, die ersten gothischen Theile des Baues ganz unverhältnißmäßig früh (1215—30) anzusehen und als ein von französischem Einfluß gänzlich freies, originelles Werk anzusehen wären. Nachtrag 3 bringt sehr schätzbare Bemerkungen und Vorarbeiten für Beantwortung der wichtigen Fragen, wenn die jetzt noch, zwar unorganisch doch nicht unästhetisch in den gothischen Ban eingegliederten romanischen Theile entstanden sind und welche Gestalt das romanische Münster gehabt hat, von welchem sie die einzigen überlebenden Zeugen sind, endlich wie weit das romanische Projekt zur Ausführung gekommen war, als der gothische Theil den romanischen ablöste. Diese Vorstudien sind so gründlich und methodisch, daß sie hohe Aussicht auf eine ausgezeichnete Monographie über das Freiburger Münster eröffnen; möge dieselbe nicht allzulange mehr auf sich warten lassen!

**Ein moderner Todtentanz.** Zwanzig Blätter aus dem Bilderbuche des Todes, gezeichnet von Professor Tobias Weiß. Mit Vorwort und Sprüchlein von P. W. Kreiten S. J. München-Gladbach, Kühlen-Format: 26 1/2 × 36 1/2 cm. Preis: 7,50 M.

Seinem „biblischen Todtentanz“ Sceptra mortis nach den Originalkartons zu den Gemälden in der St. Michaelskapelle zu Mergentheim läßt Prof. Weiß hier einen modernen folgen. — Der Tod ist ja immer zeitgemäß und bleibt auch immer modern, — welcher den Senfmann beim Börsenfürsten und in der Apotheke Besuch machen, beim Duell assistieren, auf dem Maskenball erscheinen, als General kommandieren, zur Cholerazeit seine Ernte einheimen, als Weichensteller die Weiche zur schnellsten Fahrt in die andere Welt stellen läßt. Eine charakteristische Mischung von tragischem Ernst und farctastischem Humor, welche wir in den mittel-

alterlichen Todtentänzen finden, ist auch hier gut getroffen und die Poesie des P. Kreiten zeigt daselbe Temperament und unterstützt nachdrücklich die guten Zwecke dieses eigenartigen Tanzes. Der Stil der Zeichnung ist urwüchsig und volksthümlich; aber einige Zeichenfehler stoßen etwas hart auf und merkwürdig schlecht kommen auf allen Blättern die Augenhöhlen des Todes weg.

**Jahresheft des Zeichenunterrichtes 1895**, redigirt von Zeichenoberlehrer Mager, mit sechs Pflanzenstudien. Stuttgart, Verlag der Süddeutschen Verlagsbuchhandlung. 1896.

„Genauere Auffassung der räumlichen Formen, Erkenntniß des Maßes und der Gesetzmäßigkeit in natürlichen Dingen, Anregung des ästhetischen Sinnes (welcher der sittlichen und religiösen Gesinnung nahe verwandt ist), alles das erwarten wir vom Zeichnen, und dabei haben wir vom vielfältigen Nutzen dieser Fertigkeit für die nächsten Bedürfnisse der Schule und des Lebens noch nicht gesprochen.“ Dieses Programm des Oberschulrates Dr. E. v. Sallwürf verwirklichen zu helfen, bleibt obige Beilage und Ergänzungsschrift zum „Zeichenlehrer“ (Zeitschrift des Vereins württembergischer Zeichenlehrer) an ihrem nächsten Zwecke — Förderung des Zeichenunterrichtes — nicht hängen, macht vielmehr ergiebige Ausflüge auf das Gebiet des Kunstgewerbes, der Kunstgeschichte und der Aesthetik überhaupt. So beschenkt sie uns gleich in dieser ersten Nummer mit längern und kürzern, eigenen wie fremden Betrachtungen (und auch die fremden sind dankenswerth, weil sie nicht gerade an der Landstraße liegen) über Kunst und Gewerbe, polychromische Plastik, die Farben der alten Ägypter, ein neues Verfahren, verwitterte Sandsteinfiguren wieder völlig wetterfest herzustellen, Studium und richtige Auffassung der Natur, Behandlung von Pflanzenformen — wichtig für Ornamentiker! — u. a. Durch solche Erweiterung des Gesichtskreises wird dieses Jahresheft nicht nur den Fachaufgaben erprießlicher dienen als durch Einseitigkeit, sondern es wird auch den Leserkreis erweitern und, wenn es so fortfährt, auch für die Leser des „Archivs“ noch viel Anregendes und Wissenswerthes bringen.

Annoncen.

## Altarleuchter,

feinpolierte in Messing und Rothguss von 22 cm Höhe an — **Osterkerzenleuchter** bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Prälat. Schwarz, gefertigt

**Willy. Sedlmayr,**  
Gelb- und Glodengießerei,  
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Hiezu als Kunstbeilage:  
Kruzifixus des Blanbeurer Kreuzganges.

# 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. 10.

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

1896.

## Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfarrer Dezel in St. Christina.

(Fortsetzung.)

Wir haben im „Archiv“ 1895 (Nr. 3, 4, 5 und 7) einen Gang durch die restaurirten Kirchen von Teinang, Berg, Unterschwarzach und Oberehschach angetreten und wollen nun diese Kunstreihe fortsetzen. Bevor wir aber in unserer eigenen Diözese uns weiter umsehen, wollen wir einen kleinen Abstecher ins Ausland machen, nicht in weite Ferne, sondern nur an einen lieblichen, allbekannten Ort am schwäbischen Meere, wir besuchen

### V. Die St. Gebhardskirche bei Bregenz.

Das Kirchlein auf dem St. Gebhardsberge, das so friedlich und anmuthig hinabschauet auf die Stadt Bregenz und den weiten, blauen See, ist noch nicht so alt, als man etwa nach der historischen Stätte, auf welcher es errichtet ist, vermuthen könnte. „Wenn man den Gebhardsberg sieht,“ — sagt die treffliche Festschrift auf die Jubelfeier des hl. Gebhard am 27. August 1895<sup>1)</sup> — „und sich an die

<sup>1)</sup> Vgl. Schmid, Th., S. J., Der heilige Bischof Gebhard von Konstanz und die Gebhardskirche bei Bregenz. Bregenz. 1895. S. 25 f. Es liegt übrigens der Ursprung der Burg Bregenz ganz im Dunkeln und lasse sich, wie Historiker sagen, nicht einmal das Jahrhundert ihrer Entstehung mit Bestimmtheit angeben. Die Legende verlege die Geburt des hl. Gebhard auf das Schloß Bregenz. Diese Geburt falle in die Zeit der Einfälle der Ungarn nach Deutschland (907—958). Das Geburtshaus des hl. Gebhard sei aber wahrscheinlich das heutige Bürgerspital in der Stadt Bregenz. Die Zeit der wüsten Kämpfe am See unter König Heinrich IV. sei eine Periode der Erbauung von Hochburgen und halten einige Ulrich IX. (1080—1093) für den Erbauer des Schlosses Bregenz. Damit ist übrigens nicht erwiesen, daß die Burg Bregenz nicht schon vor dieser Zeit gestanden und der hl. Gebhard nicht auf dem jetzigen St. Gebhardsberge geboren sei.

alten Zeiten und ihre Art erinnert, so kann man sich unschwer von selbst denken, daß da einst nicht eine friedsame, heilige Kapelle, sondern eine streitbare, ächtes Rittervolk bergende Burg gestanden haben wird. Das schmuck und schlicht ins Thal luzende Wallfahrtskirchlein steht in der That auf den Ruinen des alten Bergschlosses Hohenbregenz. Anfänglich gehörte dieses der Familie des hl. Gebhard und blieb ihr eigen bis zu ihrem Aussterben im 12. Jahrhundert. Dann erbten es die Grafen von Montfort rother Fahne, und sie oder ihre Vögte hausten nun auf der Burg. Als einer von ihnen, Graf Hugo II. von Montfort-Bregenz, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch Heirath Schloß und Herrschaft Pfannenbergs in der Steiermark an sich gebracht hatte und so Herr von Pfannenbergs geworden war, wurde auch der Gebhardsberg Pfannenbergs genannt. Graf Hugo III., der letzte der Linie, verkaufte im Jahre 1523 Hohenbregenz mit der halben Stadt Bregenz und der gleichnamigen Landschaft an das Haus Oesterreich und nun bewohnten die Vögte der habsburgischen Erzherzöge die alte Feste. Im vorletzten Jahre des unheilvollen dreißigjährigen Krieges, als der wildfremde Schwede so furchtbar in unsern Gegenden hauste, fiel ihm auch die Burg Hohenbregenz zum Opfer. Am 10. März 1647 wurde sie durch Minen und Brand gänzlich zerstört.“

Im Jahre 1670 errichtete sich ein Eremit aus dem dritten Orden des heiligen Franziskus, Namens Peter, auf der zerstörten Burg eine Zelle, neben welcher sein zweiter Nachfolger, Bruder Johann, mit gesammelten Almosen ein Kirchlein zu bauen begann. Dieses wurde aber von einem weiteren Nachfolger in der Klausel, dem Bruder Gebhard Hinderer, erweitert

und so vom Weihbischof von Konstanz, Franz Johann Anton von und zu Sirgenstein, am 27. September 1723 eingeweiht. Der Gefährte des Bruder Gebhard, der Klausner Franz Kizmiller, ließ das Kirchlein umbauen und bedeutend vergrößern, welche Arbeit erst 1754 ganz vollendet wurde. Am 9. Mai 1791 aber brach im Thurme Feuer aus, das bei heftigem Winde rasch um sich griff und in kurzer Zeit die Kirche und das angebaute Messnerhaus in Asche legte. Doch schon am 25. Juli desselben Jahres konnte durch die Opferwilligkeit des gläubigen Volkes und durch die freiwilligen Frohdienste mit dem Wiederaufbau begonnen werden, der am 27. August, dem Tage des hl. Gebhard, so weit vorgeschritten war, daß die Festfeier unter ungeheurem Zulauf des Volkes von nah und fern mit dem gewöhnlichen feierlichen Gottesdienst begangen werden konnte. Aus dieser Zeit nun stammt die St. Gebhardskirche, so wie wir sie nach ihrer architektonischen Seite heute vor uns haben. Die nachfolgende innere Ausstattung blieb im Großen und Ganzen so, wie sie auf unsere Tage gekommen ist.

Neunhundert Jahre sind am 27. August 1895 vorübergegangen, seit der hl. Gebhard, der einstige Bischof von Konstanz, von Gott aus diesem Leben abgerufen wurde, und man rüstete sich in Bregenz zu einer großen Jubelfeier auf diesen Tag. Was war da natürlicher, daß man zuerst an die innere Erneuerung der dem Heiligen geweihten Kirche auf dem ehemaligen Bergschloße dachte? Doch nur ein kleiner Theil der projektierten Restauration konnte auf das Fest fertiggestellt werden, während die ganze Vollendung der inneren künstlerischen Ausstattung erst in diesem Jahre (1896) geschah. Betrachten wir nun das Innere des Kirchleins in seinem neuen Gewande.

Die Hauptzierde, welche durch die Restauration geschaffen wurde, ist — und wird es wohl auch für die Zukunft bleiben — die dekorative und figurale Ausmalung der Kirche. Man scheint bei dieser neuen Auskleidung des Gotteshauses mit Recht von der Ansicht geleitet worden zu sein, Kunstwerk im eigentlichen Sinne des Wortes zu erhalten. Tausende be-

suchen ja jährlich diesen schönen Fleck Erde, viele allerdings nur, um sich an dem herrlichen Ausblick über das Gebirge und das weit sich hinziehende schwäbische Meer zu erfreuen, mehr noch aber, um dem St. Gebhardskirchlein einen Besuch zu machen, den Heiligen um seine Fürbitte anzurufen. Allen aber wird die Kirche ein neuer Anziehungspunkt sein, den einen, indem sie sich an den sinnigen Bildern tief erbauen und neue Begeisterung für den hl. Gebhard empfangen, den andern, indem sie einen neuen Einblick in das christliche und speziell katholische Kunstschaffen erhalten werden. Was uns württembergischen Schwaben aber das neu restaurirte Kirchlein noch besonders anziehend machen muß, ist, daß unsere beiden rühmlichst bekannten Landsleute, der Historienmaler Gebhard Fugel und der Dekorationsmaler Hans Martin mit der Ausführung der Arbeiten betraut worden sind.

Wenn man bezüglich der figuralen Ausstattung der Kirche nach Objekten der Darstellung fragte, so mußte der Name „St. Gebhardsberg“ schon eine hinlänglich bestimmte Richtung geben. Denn was anderes konnte allein zuerst von den Tausenden von Wallfahrern da erwartet werden, als daß Derjenige verherrlicht werde, der einst vor zehnthalbundert Jahren, wenn vielleicht auch nicht gerade an dieser Stätte, so doch in nächster Nähe das Licht der Welt erblickte, dessen Name heute Berg und Kirchlein tragen und der so hochverehrt ist in der weiten Bodenseegegend. Wir finden deshalb einen Cyklus von nicht weniger als zehn Darstellungen, die seinem Leben gewidmet sind: drei große Kompositionen zeigt der Plafond des Schiffes, sechs kleinere Bilder sind in den Stuccaturmedaillons an den Wänden dafselbst angebracht und die Verherrlichung des Heiligen oder vielmehr sein Patronat sieht man an der Decke des Chores. Betrachten wir zuerst die drei größeren Kompositionen, welche sowohl ihrer geistigen Auffassung als ihrer technischen Durchführung nach Kunstwerke von ganz hervorragender Bedeutung sind.

1. Die Mutter des hl. Gebhard, die fromme Dintburga von Zähringen, starb schon bei der Geburt des Heiligen am

7. August 949 und so lag die Sorge für die Erziehung seiner vier Söhne dem ritterlichen Grafen Ugo (Ulrich) VI. allein ob. Der kleine und schwächliche Gebhard entwickelte sich nur ganz langsam, wuchs aber doch mählich zu einem hübschen, munteren Knaben heran, der ebenso klaren Verstand, wie frommes, edles Gemüth verrieth, was den Grafen veranlaßte, ihn für den Dienst dessen zu bestimmen, der ihn so wunderbar am Leben erhielt. Er brachte ihn deshalb in die Klosterschule nach Konstanz, wo damals auf dem bischöflichen Stuhle der hl. Konrad saß, der ebenfalls als Sohn des Welfen Heinrich und dessen Gemahlin Beata von Hohenwart aus adeligem Geschlechte stammte. Der Obhut und dem Unterrichte dieses bedeutenden Mannes und Bischofs vertraute der Vater den Knaben an. Diese Uebergabe des kleinen Gebhard von Seite seines Vaters in die Klosterschule nach Konstanz und seine Aufnahme in die Schulklasse durch den heiligen Bischof Konrad stellt die erste große Komposition Jüngels dar. Wir betreten eine mittelalterliche Klosterschule, monumental wie alles im Mittelalter, eigentlich eine große, offene Halle, deren starkes Gebälke von steinernen Säulen getragen wird. Die hohe, ascetische Gestalt eines Benediktinerpaters unterrichtet die Klosterschüler, die alle, groß und klein, schon mit dem Klosterhabit angehan sind und die, wie man noch an einigen gewahren kann, aufmerksam den Worten des Lehrers zugethan sind. Da auf einmal gibt es eine nicht geringe Störung oder vielmehr Unterbrechung des Unterrichts. Soveben ist nämlich die ehrwürdige Gestalt des greisen Bischofs Konrad in die Schule getreten und erhebt in sprechendem Gestus seine Rechte gegen den Lehrer, während er mit der Linken einen hohen Knaben, eine kindliche Gestalt voll Liebreiz herbeiführt und dem Lehrer übergibt. Der Kleine, der seine Mühe, in der eine feste Feder steckt, mit beiden Händen hält, erhebt seine klugen Augen voll Ehrfurcht und Erwartung der Dinge, die da kommen werden, zu dem künftigen Lehrer. Hinter ihm steht sein ritterlicher Vater, der seine Rechte auf das Haupt des Kindes legt, gleichsam dessen Ueber-

gabe an die Schule andeutend. Natürlich hat sich beim Eintritte des künftigen Komilitonen alsbald eines Theiles der Schüler eine lebhaftere Bewegung bemächtigt, neugierig schauen sie auf den Ankömmling, und ein kleiner Knirps, vielleicht der künftige „Freund“, hat sich sogar über die Bank erhoben, um ja recht von oben bis unten den Neuling mustern zu können. Das alles hat uns Jügel prächtig, einfach und ungezwungen in dem Bilde wiedergegeben, und diese Komposition ist wohl die lieblichste von allen.

2. Die zweite und mittlere Darstellung am Plafond des Schiffes zeigt uns die Grundsteinlegung von Kirche und Kloster Petershausen durch den heiligen Bischof Gebhard. Ein Lieblingsgedanke des heiligen Bischofs, sagt sein neuester Biograph, scheint es schon lange gewesen zu sein, in der Nähe der Bischofsstadt eine Benediktinerabtei zu stiften, welche auch für diese Gegend eine Heimstätte der Frömmigkeit und Bildung werden sollte. Das väterliche Erbe und die Einkünfte seines Bisthums und seine bischöflichen Rechte machten ihm nun die Ausführung dieses Wunsches möglich. Als den geeigneten Platz für seine neue Gründung ersah er eine Stelle, Konstanz gegenüber, auf dem rechten Rheinufer. Das Land war Eigenthum der Abtei Reichenau. Gebhard kaufte es ein gegen ein ihm gehöriges Grundeigenthum bei Zurzach. Er theilte den erworbenen Grundbesitz in drei Theile; einen vergabte er an den bischöflichen Stuhl, den andern an das Domkapitel, den dritten bestimmte er für das neu zu gründende Kloster. Das Grundstück, welches er für die neue Gründung bestimmt hatte, war zwar schön gelegen, aber sumpfig, und es kostete viele Arbeit, es trocken zu legen. Das Kloster war dem hl. Gregorius geweiht, erhielt aber im Laufe der Zeit den Namen Petershausen.

Diese Grundsteinlegung nun haben wir im mittleren Bilde vor uns, welches zugleich auch das figurenreichste ist. Wenn nämlich die Fundatoren einer Kirche oder eines Klosters hochgestellte Personen waren, so pflegte die Grundsteinlegung im Weisem vieler geistlicher und weltlicher Gäste unter großen Feierlichkeiten zu geschehen. Nach

Besprennung der Baugrube mit Weihwasser legte der Bischof den Grundstein (primarium lapidem), welcher mit einem Kreuze bezeichnet sein mußte. Doch war es im früheren Mittelalter anscheinend Sitte, nicht bloß einen, sondern — wahrscheinlich zur größeren Verherrlichung der Feier — mehrere Grundsteine (primos lapides) zu legen, und zwar an den sämtlichen Ecken des Gebäudes. So brachte, wie der Chronist von Petershausen (Chron. Petershus. I, 16) sagt, 983 bei der Gründung der Kirche des Klosters Petershausen Bischof Gebhard von Konstanz vier Goldstücke dar, welche unter die vier Eckmauern gelegt wurden; wahrscheinlicher aber ist, daß sie Opfergaben zum Baufond waren, also nicht mitvermauert, sondern für den Kirchenbau verwertet wurden. Wir sehen demnach in der Mitte unserer Darstellung den heiligen Bischof in rothem Pluviale und mit gleichfarbiger Mitra auf dem Haupte; er hält in der Rechten das Aspergil und besprengt den zu legenden Grundstein, der mit vier Kreuzen oben und an den Seiten bezeichnet ist, mit Weihwasser. Von den beiden Diaconen hält der zur rechten Seite des Bischofs das Buch, der zur linken auf einem Kissen die Urkunde, die zum Grundstein gelegt werden soll. Schon steht links der Maurermeister mit seinem Hammer und hält den ebenfalls mit Kreuzen bezeichneten Deckel zum Schlusse des Grundsteines parat, während ein Handlanger zu seiner Rechten, eine trefflich gezeichnete Figur aus dem Leben, mit Kelle und Maurerkübel auf einer in die Tiefe gelassenen Leiter steht, bereit, um den Stein einzumauern. Eine unabsehbare Menge Volkes ist unter Vorantragung von Kreuz und Fahnen und unter Vorantritt der Klostergeistlichkeit in festlicher Prozession dem unter dem Balbachin stehenden Bischofe gefolgt und nimmt Antheil an der heiligen Handlung. Zur Seite des funktionierenden Bischofs steht die ritterliche Gestalt eines Gaugrafen im Panzerhemd und grünem Obergewande, sowie ein Vater, der den Grundplan von Kirche und Kloster hält. Ueber der Menschenmenge schweift das Auge hinaus in den landschaftlichen Hintergrund mit dem Spiegel des Bodensees und dem Schweizerufer, über dem sich nicht

undentlich die Säntisgruppe bis zum Hohen Rasten erhebt.

3. Nachdem der hl. Gebhard das Kloster Petershausen gegründet und die Kirche in ihrem Baue vollendet hatte, wollte er für letztere, um dem Ganzen die Krone aufzusetzen, auch kostbare Reliquien haben. Er besuchte deshalb im Jahre 989 die Gräber der Apostel in Rom und erhielt hier vom Papste Johann XV. nicht nur wichtige Privilegien für sein Kloster, sondern auch als kostbarste unter den Reliquien das Haupt des hl. Papstes Gregorius. Es ist allerdings nicht mehr zu bestimmen, wessen Papstes gleichen Namens diese Reliquie war. In Petershausen glaubte man jedenfalls, das Haupt des großen hl. Papstes Gregorius zu besitzen.

Der Heilige zog mit seinem kostbaren Schätze glücklich über die Alpen und gieng zuerst nach Augsburg, um zuvor noch am Grabe seines ehemaligen Freundes, des hl. Bischofs Ulrich, der vor 16 Jahren gestorben war, zu beten. Von Augsburg aus mochte ihn wohl der Weg über Lindau, vielleicht auch über seine Heimat Bregenz und von da über den Bodensee nach Konstanz geführt haben. Gegen Abend mag das Schiff mit seinem kostbaren Schätze und dem heiligen Bischof bei Petershausen gelandet haben und wird wohl der ganze Konvent der Brüder mit dem Abte an der Spitze in feierlicher Prozession das neue Heiligthum und den ankommenden Bischof abgeholt haben. Diese Landung des hl. Gebhard mit dem Haupte des hl. Gregorius in Petershausen und die Abholung desselben sehen wir in der dritten Komposition des Plafonds. Es ist Abenddämmerung und über den See und sein Gelände hat sich jene reizende Lichtstimmung ausgegossen, wie man sie während des Sonnenuntergangs an den Ufern des schwäbischen Meeres so oft wahrnehmen kann. Eben fährt ein größeres Segelschiff, von robusten Männergestalten gerudert, an den Gestaden von Petershausen an, das eine gar seltsame Ladung hat: auf dem Schiffe steht nämlich ein Bischof mit dem Hirtenstab und in vollem kirchlichen Ornate; vor ihm sieht man einen mit einem Teppich bedeckten Tisch, worauf ein offenbar in Silber getriebenes und mit der päpstlichen Tiara



geschmücktes Brustbild steht; unter diesem Bilde aber erblickt man einen Totenkopf in einem eigenen Behälter, der bisher verhüllt war, aber soeben beim Herannahen des Schiffes an das Land aufgedeckt wurde. Die Ankömmlinge sind der hl. Gebhard und sein Begleiter mit dem Haupte des hl. Gregorius. Bereits ist der Abt des Klosters mit seinem Konvent auf dem primitiven Damme von Petershausen erschienen, — eine Menge Volkes, das nicht mehr sichtbar ist, folgte ihm wohl nach, — und erhebt grüßend seine Rechte gegen den ankommenden Bischof. Am jenseitigen Ufer sieht man die grünen Anhöhen des badischen Seekreises.

Was die technische Ausführung der Bilder anlangt, so bot der für dieselbe gegebene Raum nicht unbedeutende Schwierigkeiten, besonders in den beiden letztgenannten Darstellungen. Wir haben es nämlich bei ihnen, wie wir schon näher beschrieben haben, mit Themen zu thun, welche größere Volksmassen, Professionen, größere Landschaften u. dergl., zur Anschauung bringen sollen, die also in erster Linie mehr ein Breitenformat zu ihrer Aufnahme erfordern, während die vorhandenen Räumlichkeiten größere Hochformate sind. Fugel hat nun, — und darin zeigt sich auch der Meister in der Technik, — um über diese Schwierigkeit hinwegzukommen, so zu sagen ein ganz neues Prinzip verfolgt: er ist weder nach der hergebrachten Behandlung, dem Prinzip der sogenannten Froschperspektive, noch nach derjenigen der allgemeinen üblichen Kompositionsweise verfahren, sondern hat im gewissen Sinne eine Art Vogelperspektive angewandt. Man bekommt nämlich bei eingehenderer Betrachtung der Bilder, ohne daß sich vielleicht der Laie in der Kunst von selbst darüber Rechenschaft geben kann, den Eindruck, als ob man die Scenen von oben übersehe, oder wenigstens, als ob man von einem etwas erhöhten Standpunkt aus die Vorgänge betrachten könnte. Auch hat der Meister den Vortheil benützt, daß er die Randfiguren in kühner Weise scharf durchschnitt, wodurch in dem Beschauer die Empfindung erweckt wird, als dehne sich die Scene noch in weitere Ferne aus. Wie mir scheint, kam Herr Fugel zur Beherrschung dieser — so zu sagen —

Terrainschwierigkeit oder vielmehr zur glücklichen Lösung derselben, dadurch, daß er in den letzten Jahren öfter in die Lage kam, an einem großen Panorama arbeiten zu können. Um Abwechslung in den Lichteffekten zu erzeugen und um Farbenmonotonie zu vermeiden, ist jeder der drei Darstellungen eine besondere Lichtstimmung aufgedrückt: in dem hintersten Bilde sehen wir den Farbenton vom Interieur eines Hauses, im mittlern das helle, zerstreute Tageslicht und im vordern eine herrliche Abendstimmung am Bodensee.

Was wir aber noch als einen besonders hohen Vorzug in Beherrschung der Technik von Seiten des Meisters anerkennen müssen, ist das, daß er seiner Temperatechnik, die er angewendet, vollständig den naturwahren Charakter der Oelmalerei zu geben verstand, so daß wir in den Bildern eine Leuchtkraft und Wirkung sehen, die sonst nur der Oelmalerei eigen ist; betrachtet man z. B. die Wiedergabe des Wassers, so glaubt man, ein wirkliches Oelgemälde vor sich zu haben.

Wir kommen nun an die sechs kleinen Medaillonsbilder, welche als Tonbilder Grau in Grau, auf Goldgrund und ebenfalls in Tempera gemalt sind. Ihre Behandlung ist ähnlich, wie wir sie bei der italienischen Renaissance, z. B. in den Stenzen des Vatikans, beobachten können, wodurch der Maler eine so treffliche Abwechslung im Farbenspiele des ganzen Kirchleins erzielte. Die Darstellungen sind folgende:

1. Wie wir oben gesehen, wurde der junge Gebhard in die Domschule nach Konstanz aufgenommen, um unter der Obhut und dem Unterrichte des hl. Bischofs Konrad erzogen zu werden. Um besser zu diesem Zwecke zu gelangen, nahm der hl. Konrad den Knaben ganz in seine Nähe und lernte ihn bald hochschätzen. Da erzählt nun die Legende folgendes:<sup>1)</sup> „Eines Tages hatte sich der Bischof in wichtigen Angelegenheiten aus dem Hause entfernt. Die kleine Schar seiner Pflegerbefohlenen benützte diese Zeit zu unschuldigen Scherzen, und unser Gebhard setzte sich auf den bischöflichen Stuhl und spielte unter seinen Genossen mit Anstand und

<sup>1)</sup> Vgl. Schmid, I. c. 3. 11.

Würde den Bischof. Da kam Bischof Konrad unerwartet früh zurück und trat unverhofft unter die muntere Schaar seiner Jüglinge. Unser Gebhard wurde natürlich äußerst betroffen und wollte sich besämt von seinem Ehrensitze schleichen. Aber der heilige Mann ging lächelnd auf den Knaben zu und sprach: „Gi, Gebhard! wie wolltest du rasch meine Stelle vorweg einnehmen? So wird es nicht kommen, denn nach mir ist sie nicht dir, sondern einem andern bestimmt. Wenn aber dieser von hinnen genommen sein wird, dann hat dich der Herr zum Lenker und Hirten seiner Herde auserwählt.“ Daß Bischof Konrad damit prophezeite, bewies später der Erfolg.“ Wir sehen den kleinen Gebhard einen Bischof spielen, wie er eben auf dem bischöflichen Throne sitzt und den andern Knaben Befehle erteilt. Da auf einmal erscheint die ehrwürdige Gestalt des hl. Konrad und erhebt wie warnend oder drohend seine Rechte. Der kleine „Bischof“ sucht sich vergeblich zu ducken und im Schrecken ist ihm sogar seine papierne Mitra auf den Boden gefallen. Seine Kameraden sind ebenfalls überrascht und sehen voll Staunen auf den eintretenden Bischof hin; in ihrer Nähe steht noch ein primitiv zubereiteter Tisch, wohl der „Altar“, an dem sie zu „celebriren“ versuchten.

2. Als der Jüdling des hl. Konrad das erforderliche Alter erreicht und die notwendigen Studien vollendet hatte, um als Kleriker in den eigentlichen Dienst der Kirche zu treten, erteilte ihm der hl. Bischof die Weihen. Das zweite Medaillon stellt daher vor, wie der hl. Gebhard vom hl. Bischof Konrad die Priesterweihe erhält, indem letzterer an dem Altare stehend dem vor ihm Knieenden die Hände auflegt.

3. Das dritte Bild zeigt in ganz einfacher Auffassung, wie das vorhergehende, die Bischofsweihe des hl. Gebhard. Der die heilige Weihe vornehmende Bischof sitzt auf dem bischöflichen Throne und erhebt segnend seine Rechte über den vor ihm Knieenden Heiligen; zur Rechten steht ein Diakon, welcher die Mitra auf einem Kissen parat hält.

4. Das vierte Medaillon erzählt wieder eine Legende. Nach der Chronik von

Petershausen hat der hl. Gebhard seine Klosterkirche, die er erbaut, künstlerisch reich ausgestattet; Malerei und Bildhauerkunst standen in seinem Dienste und mußte namentlich erstere eine reiche Verwendung gefunden haben. Der Patriarch Vitalis von Venedig hat einen ganzen Scheffel der hochgeschätzten griechischen Lazurfarbe als Liebesgabe geschickt und dieselbe fand reichliche Verwendung. „Als die Kirche, — erzählt die Chronik,<sup>1)</sup> — mit bunten Farben im höchsten Eifer ausgemalt wurde, geschah es, daß der Bischof sich entfernte und eine geraume Zeit nicht wiederkam. Dies benutzten die unredlichen Maler, um die besten Farben zu entwenden, in den nahen Wald zu bringen und sie heimlich dort zu vergraben. Als nun Gebhard wieder zurückgekehrt war, verlangten die Leute mit Ungestüm neue Farbstoffe, indem sie sagten, daß sich ihre Arbeit wegen Mangel an Farben ungebührlich verzögere. Der heilige Mann hörte ihre Klagen an, schwieg dann eine Weile und sagte: „Wenn es euch an Farbe gebricht, so muß sie herbeigeschafft werden. Kommt also und folgt mir; vielleicht wird uns der Herr in seiner Güte geben, was ihr verlangt, so daß ihr das Werk beschleunigen könnt!“ Und er führte sie, ohne daß ihm jemand den Weg gewiesen hätte, gerade an die Stelle, wo sie zuvor die Farben verborgen hatten, stieß seinen Stab in den Boden und sagte: „Da grabet in Gottes Namen und schaut zu, ob ihr etwas finden möget!“ Voll Schrecken in ihrem bösen Gewissen gruben sie die Erde auf und brachten die vergrabenen Farben wider Willen ans Licht. Lächelnd sagte ihnen nun der Mann Gottes: „Jetzt spütet euch, liebe Kinder! und arbeitet mit dem, was der Herr uns gezeigt hat, um so eifriger weiter!“ Sie giengen erschreckt von dannen und verwunderten sich über das Geschehene; am Orte selbst aber brach eine Quelle klarsten Wassers hervor, welche noch floß, als der Mönch von Petershausen dieses ums Jahr 1150 niederschrieb.“ Diese Legende sehen wir nun in unserem Medaillon dargestellt. Wir befinden uns in einem dichten Tannenwalde, wo wir — allerdings ein ungewohnter Anblick in dieser Gegend — einen

<sup>1)</sup> Vgl. Schmid, 1. c. S. 16.

Bischof in vollem Ornate und mit dem Hirtenstabe in der Linken antreffen; er weist mit der rechten Hand auf den Boden, als denjenigen Punkt hin, wo die Bösewichte auf Geheiß des Bischofs bereits die Erde aufgegraben haben und wo sie voll Schrecken die vergrabenen Farben sehen. Entsetzt hält sich der eine vor Schrecken an einem stämmigen Waldebaume, der andere, der noch eben mit Aufgraben beschäftigt war, läßt seine Spate sinken und streckt voll Verwunderung seine Rechte aus. Das alles ist mit den denkbar einfachsten Mitteln gegeben, aber doch so lebhaft und erschöpfend, daß wir die ganze Erzählung im Bilde wieder finden.  
(Fortsetzung folgt.)

### Schwäbische Kreuzfigbilder nebst Kreuzfigbetrachtungen.

Woher kommt aber bei dem einen Typus die individuelle Verschiedenheit? Sind unter dem Duzend schwäbischer Prachtköpfe, die sich auf alle Gegenden unseres engern Vaterlandes vertheilen, nur zwei zu finden, die — obwohl alle den Stempel göttlichen Leidens an sich tragen — eine unmittelbare Abhängigkeit von einander zeigen? Vielleicht die beiden in der Göttinger Oberhofkirche und Sakristei, vielleicht, wenn man näher schaut, nicht einmal diese. — Ihre Verschiedenheit beruht auf dem innern Bilde, das jeder dieser Künstler von seinem erhabensten Gegenstand in sich trug. So genaue Naturbeobachter sie waren, begnügten sie sich doch nicht, Formen und Gesichtszüge einfach dem Leben zu entnehmen und so, wie sie sich ihnen darboten, mit photographischer Treue abzubilden. Sie veredelten vielmehr was sie vorfanden und läuterten in stiller Betrachtung ihr Ideal von allem Gemeinen: in täglichem vertrautem Umgange mit ihm übertrugen sie auf dasselbe alles, was ihnen an Schönheit und Würde in dieser unvollkommenen Welt begegnete, wie die Dichter eine Menge von Vorzügen, die sich in Wirklichkeit auf viele Personen vertheilen, obschon sie eigentlich einem jeden gut anständen, zu vereinigen und daraus einen Kranz um das Haupt ihres Helden zu flechten pflegen. — So wirkte jeder in sich auf Grund des in der Wirklichkeit

Gegebenen ein höheres mustergiltiges Schönheitsideal aus, von welchem es in der sichtbaren Welt kein Vorbild gab, ein Schönheitsideal, das sich vervollkommnete, je länger sie sich damit beschäftigten, das sich hob, während sie es zu erfassen suchten, das sich veredelte und vergöttlichte, je mehr sie in heißem Bemühen es zu sich herabzurufen, es aus sich herauszusetzen bestrebt waren: daher auch diese Gesichter trotz ihrer unverkennbar schwäbischen Herkunft und Aulage auf uns den Eindruck machen, als gehörten sie einem körperlich und geistig bevorzugten Menschenschlag an. — Ein derartiges Kunstschaffen, sagt der früher erwähnte Taine, ist ohne innerlich gehegte Bilder nicht denkbar. Mit verschlossenen Augen schaut man sie und folgt ihnen lange wie im Traume, so wie eine Mutter, sobald es um sie her still wird, das Angesicht eines geliebten Sohnes in ihrem Gedächtniß auftauchen sieht. — „So erschien diesen von heiliger Betrachtung entflammten Künstlerseelen von göttlicher Klarheit erstrahlend das Antlitz ihres geliebten Heilandes, und wenn es dem Liebenden keine Ruhe läßt, den geliebten Gegenstand so vollendet als möglich darzustellen, ja seine Schönheit womöglich noch zu überbieten, ist es dann nicht begreiflich, daß diese frommen Meister in der Wiedergabe der Schönheit, von der sie begeistert waren, sich nie genug thun konnten?“ Daher die Glut, womit sie gleich der Braut im Hohen Liebe ihr Ideal, das vor ihnen zu fliehen schien, im Blicke zu erhaschen suchten, daher die Inbrunst, mit der sie ihm zuriefen: Du, Gott der Schönheit und der Liebe, zeige uns Dein Angesicht! Laß uns aus dem spröden Stoffe mit diesem widerspenstigen Meißel Deine göttlichen Züge formen, so wie sie sich uns gezeigt haben, als Du selbst einen Augenblick bei uns verweiltest — in diesem Lande der Verbannung, wo wir doch nur eine schwache Ahnung von Dir hegen können, und hilf uns, bei Nachbildung Deines lieblichen Antlitzes in uns und in allen das Reich Deiner Liebe durch die Anschauung Deiner Schönheit zu befestigen!)

Dieses ideale Streben und Streben nach Idealisierung aber beschränkte sich nicht auf die Gesichtszüge, es zog vielmehr die gesammte leibliche Erscheinung in seine

Reise. Wie sie sich bemüht haben, auf dem Untergrunde natürlich schöner Gesichtszüge jene höhere moralische Schönheit zum Ausdruck zu bringen, die unter der Hülle des Fleisches den Geist und im Menschenantlitz das Spiegelbild einer großen Seele und eines edeln Herzens schauen läßt, so gelang es ihnen auch, die ganze Gestalt mit einer über die plastische und rein äußerliche Vollendung — Regelmäßigkeit und Ebenmaß der antiken Gliederfülle — weit hinausgehenden Weihe zu übergießen: mit einem höhern Adel, der unter möglichst feiner und vollkommener Leibesform die Fülle der Gottheit ahnen läßt. Unter dem Meißel dieser Meister fängt der Gliederbau, lustiger und duftiger geworden, an, sich zu vergeistigen und über die Bedingungen der Sterblichkeit sich zu erheben; man beachte nur, wie z. B. bei dem Wiblinger Kreuzifigur ein unverstümmtes Leben die leibliche Hülle zu durchwogen scheint, während doch das sterbliche Leben im Erschlaffen ist! Noch ein Augenblick — das Opfer ist vollbracht, dann weichen sofort alle Schatten, was sterblich ist wird verwandelt, der „Entkleidung“ ist die „Ueberkleidung“ gefolgt und das Bild des verherrlichten Christus erscheint von den Strahlen unendlicher Schönheit und überschwenglicher Seligkeit rings umflossen.<sup>2)</sup>

Mit solcher Veredlung und Vergeistigung des Gesichtes und der ganzen Gestalt geht aber Hand in Hand das beruhigte Mittelmaß des tragischen Schmerzes, der sich stets innerhalb der Grenzen der plastischen Würde hält. Wo die ideale Auffassung waltet — das Schöne im höchsten Sinne und das feine Ebenmaß, da ist, so heftig auch die Bewegung, der sich ein gewisser Typus überläßt, und so lebhaft seine Empfindungen sein mögen, jedes Uebermaß in Gebärde und Gesichtsausdruck von vorn herein ausgeschlossen. Nirgends aber wäre übertriebenes Muskel- und Mienenpiel schlechter angebracht als bei der Darstellung Desjenigen, welcher „in des Leidens und Sterbens äußerster Krisis, duldend und nie dagewesener Ergebung und Seelengröße, mit voller sittlicher Freiheit, in opfernder Liebe den Fluch des Leidens in seiner Ursache, der Sünde, überwunden und gehoben, im Kampf unterliegend, in der Niederlage siegend, in seinen Wunden

Heilung, in seinem Tode das Leben bringend und durch Schmach und Schmerz in die Herrlichkeit eingehend und einführend“.<sup>3)</sup> Wir wollen, daß das Aeußere eines Menschen auch in den brennendsten Qualen, im letzten Kampfe, ja nach überstandnem Tode noch jene Ruhe, jenen Frieden bewahre, woran man die über Schmerz und Todespein erhabene Seele erkennt. Auf dem sittlichen wie auf dem physischen Gebiet, in Freud und Leid möchten wir eben, daß der Mensch ganz Mensch sein solle und der hoheitsvollste Zustand, zu welchem sich in unsern Augen ein Sterblicher erheben kann, ist jene ungetrübte Ruhe und Heiterkeit, in der wir ein Vorrecht der Gottheit selber erblicken.<sup>4)</sup> „Eben deßhalb muß,“ sagt Lessing, „wenn die bildende Kunst einmal einen tragischen Gegenstand wählt, das Charakteristische in die Grenzen der formalen Schönheit zurücktreten. Selbst unter den angenehmen Umständen des höchsten Schmerzes muß der Künstler noch immer auf Schönheit hinarbeiten; er darf daher jenen nicht in seiner vollen Hestigkeit darstellen, sondern muß ihn auf ein ruhigeres Maß herabsetzen, um ihn so innerhalb der Grenzen der plastischen Schönheit halten zu können.“<sup>5)</sup> — Während Frische und Gesundheit, Leben, Leibeskraft, Herzengüte, Aufrichtigkeit, Muth, Standhaftigkeit, Großherzigkeit, lauter Eigenschaften, die den Menschen adeln, von selbst und nothwendig und immer unsern Beifall finden, sehen wir das Leidenschaftliche, das nur dann frommt, wenn Weisheit es zügelt, nur selten mit Behagen; sein Ungeßüm erschreckt uns und so selten uns in dem Schauspiele, das die Leidenschaften bieten, nicht so fast ihr Anblick und ihr wildes Wesen, als vielmehr der Sieg, den wir die Tugend über sie davontragen sehen.<sup>6)</sup> Darum „äußert sich (so schildert bekanntlich Winkelmann die Beherrschung des Schmerzes im tragischen Kunstwerk) der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdekt und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt: dieser Schmerz äußert sich dennoch mit keiner Muth im Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein

schreckliches Geschrei.<sup>7)</sup> Die Öffnung des Mundes gestattet nur ein ängstliches und beklemmtes Seufzen. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgebeilt und gleichsam abgewogen.“ Unsere Leidensgestalten sind lebenswahr im Großen und das Kleinste sogar ist von Schmerzgefühl durchzittert, aber Verzerrung (in Michel Angelos Manier) zeigen diese Kreuzbilder nicht. Wenn der Gesichtsausdruck einiger derselben — namentlich nach dem Verschleiden wie z. B. in Schwaigern, auf dem Stuttgarter Calvarienberg u. a. — eine gewisse Unempfindlichkeit zu verrathen scheint, so drückt dafür ein, wenn auch nur sanfter, Schmerzensehau, der sich über diese Gesichter breitet, ein leises Fältchen oder ein leicht herabgezogener Mundwinkel (Tiefenbroun) — von dem wehmüthigen Blicke ganz zu geschweigen, wo er noch nicht erloschen — dieses drückt den überstandenen oder noch fortwirkenden Kampf viel wirkungsvoller aus, als eine Entstellung der Gesichtszüge es vermöchte. Der Schmerzsausdruck fehlt somit auch bei der friedvolleren, ja sitgesfrohen Auffassung keineswegs, wohl aber jede Grimasse. Man darf nur nicht Wuth als Ausdruck von Kraft nehmen, vertrackte Gebärden als Ausdruck der Leidenschaft, das Theatralische für das Dramatische! Nachdem man das Baidter<sup>8)</sup> Kreuzifix betrachtet hat, aber auch das Raumburger, aber auch das Danziger, darf man nicht das Maulbronner, nicht einmal das des Blaubeurer Kreuzganges ansehen wollen, sowenig man ein feinschmeckendes Gericht einnehmen wird, nachdem man sich erst mit Paprika den Gaumen verbrannt hat. — Wenn es sich darum handelte, einen qualvollen Zustand zu veranschaulichen, in welchem die grausam aufgewühlte Seele alle Muskeln des Leibes zusammenträmpfen würde, dann wäre der Raumburger Schmerzensmann ganz gut: allein der christliche Bildner und der Bildner überhaupt hat nicht so fast den Schmerz seines Helden als vielmehr seinen Helden groß im Schmerze darzustellen.

Von diesem innerlich angeschauten Bilde,<sup>9)</sup> das jeder unserer Meister in liebendem und überzeugungsvollem Herzen hegte und pflegte, kommt also jegliche Vollkommen-

heit, welche ihre Werke zu Höhepunkten der Kunst und der Andacht zugleich stemmelt. Dabei kommt außer der Selbstständigkeit eines jeden nach Form und Auffassung die Beherrschung des Leidens und der Leidenschaft, die Idealschönheit des Gesichtes und der ganzen Gestalt, das dornier fini bis hin aus zu den Fingerspitzen und zu den Details des Schamuches; dabei das ächt künstlerische Gepräge überhaupt: denn kleinlich sklavische Nachbildung des Wirklichen bringt kein Kunstwerk zutage, so wenig als noch soviel lebloser Abklatsch eines schon vorhandenen, wobei jede neue Auflage wieder etwas von der Frische des Originals abstreift — dem wäre sogar der rohe Realismus noch vorzuziehen, der — was viel einfacher ist als die „Akademie“ — sich den nächsten besten zum Modell nähme und getreulich abformte. Nein, Idealisierung der Elemente, die in der Tragweite des Kunstjägers liegen, das ist der einzige Weg, der ihn zum Ziele führen kann: das ist dann auch ein Nachahmen, aber ein selbstständig schaffendes Nachahmen. Hat der angehende Bildschneider einmal das Handwerkmäßige seiner Kunst los und hat er sich geübt, das Gegebene naturgetreu wiederzugeben, so wird er bei diesem Bestreben zugleich lernen, es auch mit immer höherer künstlerischer Auffassung und Auswahl wiederzugeben, das Schöne herauszufinden und den schönen Formen gerecht zu werden; er wird allmählig einen Einblick in das Wesen der Leidenschaften erwerben und es zu einer Darstellung, und zwar energischen Darstellung derselben bringen, die der plastischen Schönheit nichts benimmt. „So darf es Dir denn (mahnt Emeric=David), erfindungsreicher Künstler, nicht genügen, Deinen Werken jene lebensvolle Haltung, jene sorgsam gewählten Formen zu geben, die an sich schon den Beschauer entzücken. Du mußt zugleich durch die körperlichen Formen die verschiedenen Seelenregungen ausdrücken!“<sup>10)</sup> Um diese göttliche Tragödie zu verbildlichen, muß man Seelenmaler sein — unsere Meister waren es ganz hervorragend. In dem Ausdruck ihrer Gesichter feiert die feine Auswahl und Abwägung, von der wir gesprochen, ihren höchsten Triumph: da schmelzen reale und ideale, plastische und moralische

Schönheit im Glanz derselben Stirne harmonisch in einander!

War es uns nun im Vorstehenden daran gelegen, allgemeine Kunstregeln aufzustellen, oder in das Gemüths- und Lebensleben dieser Skulpturen einzuführen? — Wir erstreben beides. Die praktischen Anweisungen, welche in diese Betrachtungen eingeflossen, sind nicht a priori durch Logik festgestellt, sie sind vielmehr aus der Betrachtung dieser Meisterwerke, deren Werth ein- für allemal feststeht, unmittelbar geflossen. — Uebrigens ist es etwas peinlich, ein Kunstwerk anatomisch zergliedert zu sehen, ehe man noch einen rechten Blick darauf geworfen hat. Wir bitten deshalb den Leser, das Gesagte nur als allgemeine Orientirung anzusehen und sich in diese Kreuzigebilder selbst zu vertiefen. So wenig auch unsere, zudem fragmentarische Abbildungen vermögen werden, die Feinheit der fraglichen Skulpturen zum Bewußtsein zu bringen, so hoffen wir doch, diese unzulänglichen Kopien werden den Kunstbessenen und Kunstliebhaber veranlassen, wenigstens einen Blick auf die Originale zu werfen. Wir sind nur der Pförtner, der diese Gallerie aufschließt; das bisherige war nur eitel Schlüsselgerassel. Indem wir den Leser herumführen, werden wir manchmal ein kurzes Wort in seine Betrachtungen einfließen lassen; wir werden manchmal jene Ciceroni nachahmen, die nie dulden, daß man sich in die Betrachtung irgend eines Bildes allzu begeisterungsvoll versenke; mit irgend einer prosaischen Bemerkung wissen sie Dich bald aus Deinem beschaulichen Entzücken zu wecken. — Dabei hast Du Dir aber doch Dein eigenes Urtheil zu bilden, um unseres nöthigenfalls zu berichtigen. Und solltest Du gar noch weiteres in den Bereich Deiner Erörterungen ziehen, etwa den längst als schwäbisches Kunstwerk anerkannten Hochaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. Tauber mit seinem jedenfalls sehenswerthen Kreuzigebild oder eines von den ungezählten kleineren Bildern — es müssen ja nicht lauter riesengroße sein — z. B. das Kreuzbild des Schongauer Altärens in Ulm; solltest Du zur Abwechslung einmal über ein nichtschwäbisches Werk dieser Art Dich verbreiten, wie über das herrliche Offenburger Steinkreuzigebild

vom Jahre 1521, oder gar einen bis jetzt uns entgangenen Typus des Verkreuzigten entdecken, so wirst Du uns doppelt willkommen sein!

**Anmerkungen:**

<sup>1)</sup> Vgl. Felig a. a. O. S. 273 f. über Fiesole.

<sup>2)</sup> Ueber die Schwierigkeit, den Leib des Gottmenschen darzustellen, hat einst Grimonard de St. Laurent, hinsichtlich der Taufe Jesu im Jordan, die heute noch vollgiltigen Worte geschrieben: „Ein plumper Realismus würde einfach den Körper eines Lastträgers kopieren, der sich einigermaßen zum Modell eignete. Ein für Höheres auf- und angelegter Künstler würde etwa einen Jüngling aus guter Familie in Bezug auf zartes Informat, ebenmäßige Glieder und edle Haltung sich zum Muster nehmen. Das non plus ultra aber dürfte der erreicht zu haben meinen, dem es gelungen, seinen Christusleib in antike Form zu gießen. Der ächt christliche Künstler dagegen, alle Schönheit, die er je gesehen, für die Darstellung des heiligsten Leibes in sich wachrufend, würde sich gedrungen fühlen, etwas auszumachen, was in dieser Körperwelt und in weltlichen Darstellungen nirgends in die Erscheinung tritt, etwas, das Kraft offenbart ohne gewaltjames Aufpumpen, Gesundheit ohne Ueberhäumen von Fleisch und Blut, Schönheit ohne Beimischung von Sinnlichkeit, kurz, etwas, das unserer Vorstellung von einem verkärten Leib entspräche, der, abgesehen von der natürlichen Beleuchtung, von dem ersten Aufleuchten seines eigenen Glaubens ertrahlt.“

<sup>3)</sup> Vgl. Das Problem des Leidens in der Moral. Acad. Antrittsrede von Dr. Paul Keppler. Freiburg, Herder.

<sup>4)</sup> Eméric-*David* p. 143 seq.

<sup>5)</sup> „Plastisch schön im vollen Sinne des Wortes wird die Darstellung erst dann, wenn die Figuren nicht in den äußeren Vorgang hineingezogen werden, sondern in ihrem Leiden noch in sich abgeschlossen dastehen, als fühlten sie in ihrem Schmerze sich so vollkommen wie die Götter in ihrer Seligkeit.“ Dieses Gesetz stellt *Weyer*, *Ästhetik* S. 103 in Bezug auf die antike Skulptur auf.

<sup>6)</sup> Eméric-*David* p. 142 seq.

<sup>7)</sup> Dasselbe gilt von unseren Kreuzigebildern, obgleich der sterbende Gottmensch in Wirklichkeit mit lauter *Sti* me rief. Das Wirkliche und das plastisch Schöne deckt sich eben nicht immer.

<sup>8)</sup> *Wandl*, *DL. Ravensburg*. Von diesem Kreuzigebild heißt es in *Kepplers Kirchl. Kunstalterthümern*: „Fürchtbares Schauerbild, die Todtenmaske mit erschreckender Naturwahrheit nachgebildet, wohl aus dem vorigen Jahrhundert“. Auch der *Danziger Kreuzigebild* durchschauert einen Starr durch seine Naturwahrheit, die kaum etwas Geistiges, geschweige denn etwas Göttliches enthält. Der *Naumburger* vollends hält nurmehr die materielle Seite des Tragischen, das Bild des Sterbens und des verzweifellen Unterganges fest und opfert die ideale Seite der plastischen Schönheit, ebenfalls ohne die poetische Idee des Tragischen als solche erreichen zu können.

<sup>9)</sup> *Wijeman*, *Abh.* S. 360: „Es ist nicht das

Studium solcher Gegenstände in den Werken anderer Künstler, es ist nicht der abstrakte Glaube an solche Thematik, es ist nicht einmal der bloß artistische oder romantische Euthusiasimus in Bezug auf sie, was Inspiration erzeugt: es ist bloß die feste und andächtige Ueberzeugung, von der Wirklichkeit unserer Vorbilder, welche dadurch erzeugt wird, daß sie unserem täglichen Nachdenken oder vielmehr unserer täglichen Betrachtung vertraute Gegenstände sind, was das Bild von allem, was irdisch ist, nach und nach lütern und es zum Stempel machen wird, der unserem Werke seine eigene neue Abbildung aufdrückt.“

<sup>10)</sup> Eméric-*David* p. 151. — Ueber das Verhältniß der leiblichen Erscheinung zum geistigen Gehalt eines solchen Christusbildes schreibt Grimond de St.-Laurent (Neue von Corblet, Jahrg. 1862 S. 64): „Ob der christliche Künstler den Heiland in seinem sterblichen und leidvollen Dasein zum Vorwurf seines Schaffens wählte oder in seinem Auferstehungsglanz: er muß sich in Bezug auf Körperbildung, der Wahrheit und zugleich edler Auffassung befleißigen, Naturtreue wie auch Gefälligkeit in Haltung und Bewegung walten lassen. Deshalb werden wichtigere und in erster Linie zu erstrebende Vorzüge nicht zu kurz kommen. Wenn wir übrigens zwischen jenen Bildern, die bei mehr oder weniger Starrheit und Steifheit der Glieder, bei mangelhafter Anatomie, Perspektive und Harmonie deutlich die Absicht verrathen, den Leib des Gottes Sohnes thatsächlich auch zu vergrößern — wenn wir zwischen jenen primitiven Bildern und so mancher modernen Christusdarstellung die Wahl hätten, die — nur ein leeres Schauspiel — das Moment der Belehrung und Erbauung völlig außer Acht läßt — wir würden gewiß keinen Augenblick schwanken. Wahrheit und Schönheit finden viel besser ihre Rechnung wo der Begriff des Gottmenschen tiefer erfaßt als wo das Anatomische schärfer wiedergegeben ist. Bei diesem Urtheil bleiben wir, wenn auch dadurch gewisse in ihrer Technik nicht eben schlechte, sonst aber kläglich verunglückte Kunstleistungen in Wegfall kämen, welche Christi heiligen Namen an konfiscirte Wesichter und Verbrechergestalten wegweisen.“

(Fortsetzung folgt.)

## Schloß Marienburg in Preußen.

Wer die norddeutsche Gotik mit der des übrigen Deutschlands vergleicht, wird sofort mannigfache Unterschiede und Abweichungen bemerken, die sich indessen weniger in der Grundrißanlage als in der Behandlung der Details und in der Ornamentation äußern. Die Ursache liegt in der Verschiedenheit des zum Bauen verwendeten Materials; während man im Westen und Süden Steine zur Ausführung der kolossalsten Bauten in Fülle vorfand, mußte man sich im Nordosten, wo die gotische Bauweise bedeutend später auftrat, mit Backstein begnügen, wodurch der Stil natürlich

in strengeren Grenzen sich bewegen mußte. Die üppige krause Steinornamentik fiel hier weg, dagegen kommt Flächenverzierung durch verschiedenfarbige Ziegel (Wechselziegel) im Inneren der Kirchen, an Fassaden und Fußböden zur Anwendung. Zu den charakteristischsten, schönsten Backsteinbauten Norddeutschlands und der baltischen Länder gehört unstreitig Schloß Marienburg, der Sitz des Hochmeisters des deutschen Ordens, welches als Burg, Kloster mit herrlicher Kapelle und Gruskirche — St. Annenkapelle — Muster des gotischen, kirchlichen und profanen Baustils im Norden bleibt. Die Bauherrn dieses Schlosses, welches etwa in den Jahren 1280 bis 1380 resp. 1400 erbaut wurde, hatten eine schwierige Aufgabe zu lösen: in jenen Mauern sollten Männer hausen, die theils Mönche, theils Ritter waren; fromme Gebete und Gesänge, rauschende Feste und Kriegslärm, Weihrauch und Pulverdampf erfüllten abwechselnd die Hallen; dabei war der Baugrund für eine Festung höchst ungünstig, da er eine Ebene ist; nur an der einen Seite lehnt sich das Schloß an den Rogatzfluß an; somit mußten gewaltige Mauern aufgeführt werden, um den Anprall der Heiden, Polen und Litauer abzuwehren, welche den Rittern das Land streitig machten. Diese Aufgabe ist glänzend gelöst worden — mit Recht nennt man das stolze Ordenschloß die nordische Alhambra. Das Schloß besteht aus drei Theilen, dem hohen, dem mittleren Hause und der sogenannten Vorburg, welche gegen die übrigen Gebände des Schlosses weit zurücktritt; von drei Seiten umgibt die Burg ein jetzt trockener, romantischer Burggraben. Der älteste Theil der Burg ist das hohe Haus mit der Schloßkapelle, deren äußerer Oberabschluß eine kolossale Statue der hl. Jungfrau mit dem Jesusknaben, schön und strahlend polychromirt, bildet; die schönsten Räume birgt das mittlere Haus, welches den Konventsremter, den großen und den kleinen Remter enthält. Die Schloßkapelle und den berühmten großen Remter, welche für den kirchlichen und profanen Theil der Burg am meisten charakteristisch sind, wollen wir näher ins Auge fassen. Es ist zu erwähnen, daß die Burg früher arg vernachlässigt war und erst seit 1815 all-

mählig restauriert wird; der kunstsin- nige König Friedrich Wilhelm IV. hat das Werk der Restauration eifrig gefördert und unter dem Protektorat des jetzigen Kaisers Wilhelm II. wird es wohl glänzend zu Ende geführt werden. Der große Kemmer (aula redemptoria, Speisesaal) ist ein 96 Fuß langer und 48 Fuß breiter Raum mit einfachen, durch hohe gotische Fenster durchbrochenen Wänden, überwölbt mit einem Strahlengewölbe von höchster Kühn- heit der Konstruktion. Das Gewölbe ruht auf drei, aus einem einzigen Stück roth und schwarz gesprenkelten polirten Granit gearbeitet, achteckigen Säulen, deren schlichte Basen und Kapitelle aus Kalkstein sind. Das Kapitell der mittlsten Säule trägt eine Verzierung von Pflanzenblättern. Die anderen sind an den Seiten mit klei- nen Figuren geschmückt, welche ursprüng- lich bemalt waren. Die von den drei Mittelpunkten ausstrahlenden Rippen stützen sich auf Wandkonsolen und sind recht- winklig profiliert; gleich einem Fächer breitet sich das Gewölbe aus und macht einen unvergleichlichen, harmonischen Eindruck, der unvergänglich bleibt. Durch hohe, ge- wölbte Hallen und düstere Gänge gelangt man in die Marienkapelle, die ehemals zur Abhaltung des Gottesdienstes für die Ritter diente. Die Kapelle ist einschiffig mit polygonem Chorabschluss und Kreuz- gewölbe, ohne Säulen; durch Spitzbogen- fenster, die mit Glasmalereien geschmückt sind, fällt gedämpft das Tageslicht in den herrlichen, bemalten Raum, worin mysti- sches Halbdunkel herrscht und wunderbar zur Andacht stimmt. Eichen, schwere, ge- schnitzte Chorstühle laufen an den Wänden; fast in der Mitte steht der hohe Stuhl für den Hochmeister und den Großprior, eine angeblich aus Köln stammende Holz- schnitzerei des 14. Jahrhunderts. Der Marienaltar, vor dem der Hochmeisterstuhl sich befindet, ist zurzeit von jedem Schmucke entblößt, da die Kapelle restauriert wird. Jahrhunderte sind, trotz der Verlassenheit der übrigen Burg, fast spurlos an diesem gottgeweihten Raum vorübergegangen, da noch vor kurzem hier die hl. Messe gelesen wurde; ob die Kapelle nach der Restau- ration im Besitz der Katholiken verbleibt, ist leider fraglich. —

Religiöse Begeisterung, wie sie sich in den Kreuzzügen offenbarte, gepaart mit kriegerischem Sinn, schuf in diesem Bau- werk ein unvergängliches, unvergleichliches Denkmal; Interessenspolitik, Sittenverfall, herbeigeführt durch allzugroße äußere Macht und Reichthum bereitete dem Orden den Untergang, aber die Marienburg wird noch lange den Stürmen der Zeit trogen als ein Wahrzeichen des frommen, eisen- festen Glaubens, der ursprünglich die Herzen der ritterlichen Bauherren befeelte.  
v. Krzesinski, Lic. Th.

#### Bemerkung zu Seite II.

Zweite Spalte, dritte Zeile von oben: „ist ihm zu Arr (?) gegeben 10 rhein. Gulden“. Damit ist gemeint das arra oder arha = Drauf- geld, Handgeld, wodurch der Vertrag festgemacht wurde. Auch bei den Ehe-„Verlöbnißen“ wurde damals ein arra gegeben, ohne welches das Ver- löbniß noch nicht bindend war: entweder ein größeres Geldstück oder irgend ein Schmuckstück; war das arra gegeben, so konnte das Verlöbniß — im oben berührten Fall der Vertrag — nicht mehr rückgängig gemacht werden.

Adolf Müller, Dekan.

Ausgrabungen von Dr. Konrad Plath haben dargethan, daß die von der einstigen Kaiserpfalz in Nimwegen noch erhaltene Kapelle ursprüng- lich ist und zwar nicht eine Nachbildung des Aachener Centralbaues, sondern eine Vorläuferin desselben. Nur die zwischen den Bogenöff- nungen eingespannten kleinen Rundbogenpaare haben sich als spätere Zuthat erwiesen. Zwischen den zwei vordern Pfeilern des innern Achtecks fand sich eine bisher unbekannte Altaranlage. Sobald die karolingischen Bodenfliese bloßgelegt waren, kamen auch die durch die Schuttmassen gestörten Innenverhältnisse wieder zur Geltung. — Dr. Plath ist mit Vorarbeiten zu einem größeren Werk über die deutschen Kaiserpfalzen beschäftigt.

#### Annoncen.

### Altarleuchter,

feinpolierte in Messing und Rothguß von 22 cm Höhe an — Osterkerzenleuchter bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Prälat. Schwarz, verfertigt

Wilh. Sedlmann,

Gelb- und Glockengießerei,

Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.



# 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.

Br. II.

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

1896.

## Die zwei schönsten Thurmmonstranzen.

In dem Wettlaufe der zwei Museu läßt bekanntlich Klopstock die beiden Kämpferinnen, die weil sie „heiß zu den krönenden Zielen fliegen“, in einer Staubwolke entschwinden und erhebt sich so der Nothwendigkeit, eine von beiden als Siegerin auszurufen. Diesen glücklichen Einfall des Dichters nützend, wollen auch wir suchen, an der Entscheidung vorbeizukommen, welchem von den zwei unsterblichen Kunstwerken die Palme gebühre (eine Frage, welche zwei Nachbargemeinden, die Besitzerinnen dieser Kleinodien, in begreiflicher Spannung erhält), indem wir lieber jeden der beiden unbekanntem Meister siegen, d. h. in seiner Art das Höchste erreichen lassen.

Nur der Zeit nach beansprucht also die Weilderstädter Monstranz den Vorrang, denn sie ist hochgothisch<sup>1)</sup> und zeigt von unten bis oben nicht eine unschöne Form, was von der Tiefenbrunner, ihrer Rivalin, gerade nicht gesagt werden kann, welche an der einen oder andern Stelle krauses Laubwerk, abgestorbenes Rankenwerk und vielleicht noch andere Spuren eines sinkenden Stiles, jedoch auch von einem Ende zum andern — und das ist bei ihrem Ueberreichthum an Detail das Bewundernswürdigste — nur einen Guß und Fluß aufweist. Ueberhaupt ist der Stil an und für sich für die Tüchtigkeit eines Werkes nicht maßgebend, vielmehr fällt in erster Linie ins Gewicht,

<sup>1)</sup> Von den zwei Angaben, daß die Weilderstädter Monstranz im Anf. d. 15. Jhdts. das Licht der Welt erblickt habe (Keppler, Kirchl. Kunstalterth. S. 194), die Tiefenbrunner i. J. 1400 (vgl. Weber, Die gothische Kirche zu Tiefenbrunn. Karlsruhe, 1845), kann daher kaum eine richtig sein.

ob es das, was es sein will und sein kann, auch ganz ist. Auch hat es bekanntlich mit der Unterscheidung von hochgothischen und spätgothischen Formen in der Metalltechnik seine besondere Bewandniß, um nur auf die geschweiften Bogen, geschwungenen Fialen und Fischblasen hinzuweisen, welche in Holz und Stein, z. B. in den gothischen Sakramentshäuschen, untrüglige Zeichen der Spätzeit sind, während sie an Kunstwerken aus Metall, weil diesem Stoff innerlich angemessen, zur Blüthe des Stils gehören. Die gothischen Sakramentshäuschen, dieses gegossene Steinwerk, wie es im Mittelalter hieß, stellen einen Einbruch in das Gebiet der Gießer und Goldschmiede dar, während diese schon lange — gewiß nicht zum Schaden ihres Kunstzweiges — sich Uebergriffe in die Sphäre der Baukunst erlaubt hatten. Pfliegte doch das Mittelalter die Mehrzahl aller Geräthe nach einem architektonischen Grund- und Aufrisse mit Pfeilern, Säulchen, Giebeln, Baldachinen u. s. w. zu verzieren; seine Monstranzen vollends baute es — in Deutschland wenigstens — zu eigentlichen Thürmen aus. Da ward der Goldschmied zum Architekten und streng architektonischer Geist beherrschte nicht allein die Grundform dieser turriculae, wie man sie nannte, sondern selbst ihre Zierat bis ins Einzelnste. Wie an einem gothischen Dome jeder einzelne Pfeiler und Bogen von dem Gesetze des Ganzen geübt und an seinen bestimmten Platz gestellt ist, so ist auch an diesen Miniaturbauten jede Strebe sammt dem Blättergewinde daran, jeder Dienst und jedes Giebelchen darauf sammt den krönenden Theilen darüber von einem solch durchgreifenden allgemeinen Gesetze gebildet. Vor allem folgen die drei regelmäßigen Abstufungen: Tragtäule, Expositionsnische

(wenn man so sagen kann) und abschließende Pyramide nicht bloß in schön abgemessenen Verhältnissen auf einander: sie folgen auch aus einander, gehen organisch aus einander hervor und um dieses Wachstum vollends zu einem ununterbrochenen zu gestalten, reicht sich zwischen ihnen eine geordnete Reihe von Uebergängen in harmonischem Reizentanze fortlaufend die Hände, hier in strengerer Gesetzmäßigkeit, dort in flüssigerer Handhabung der Form.

Dieses in der Stilverschiedenheit gelegene Verhältniß durchdringt unsere beiden Meisterwerke vom Scheitel bis zur Zehe und läßt sich besonders an gewissen charakteristischen Stellen nachweisen. Unsere hochgothische Monstranz erhebt sich auf einem Sechspass, der auf einer reicher gegliederten Unterlage — Kombination des Sechspasses mit dem sechsseitigen Sterne — ruht. Ihre spätgothische Schwester hat gar nur einen Vierpass mit polygonem, rechts und links ausgehewitem Untersaße zum Fuß. Aber während in Weilderstadt der sechsseitige Schaft nur als Träger auftritt — sein Schmuck besteht außer zwei Gesimsen und etwas Maßwerkverzierung nur noch in einem handlichen Knäufe mit sechs rautenförmigen Ansätzen, an welchen Emails sitzen — umzieht sich in Tiefenbromm die achtseitige Tragsäule mit einem reichgegliederten Bündel von Hohlkehlen und Halbsäulen, welche allmählig zur Platte emporsteigen, jedoch nicht, ohne sich in der Mitte mit einem Doppelkranz von Vierbögen umspannen zu haben, aus denen wieder acht Konsolen mit ebenso vielen freien Statuetten aufsprießen. Dem Schlußgesimse des Fußes entspringt in beiden Fällen ein üppiges Pflanzenornament, das den Uebergang zur Platte vermittelt — ist es in der Hochgothik ein wunderfeines, tiefgeschwungenes Blätterwerk<sup>1)</sup>, so ist es im Spätstil ein malerisch knorriges Rankengewinde und ähnlich verhält es sich mit dem Besatz, der hier und dort die Plattform nach unten bekränzt<sup>2)</sup>. — Letztere beschreibt in Weil-

derstadt ein gleichseitiges Dreieck, dessen Ecken je ein kleines Parallelogramm aussetzen, das einem Pfeiler zur Unterlage dient: in Tiefenbromm dagegen ist die Grundfläche entsprechend der Form des Fußgestelles eine gestreckte; den beiden Ausbuchtungen einwächst das Strebewerk.

Ja, ein ganzes Strebesystem zum Unterschied von dem einfach klaren Aufbau der Weilderstädter Monstranz. Diese zeigt nämlich nur die drei viereckigen, nach oben sich verzüngenden Pfeiler, welche je ein Heiligenthäuschen sammt einer Statue ansetzen, ihre überschüssige Kraft in Spitzsäulen verflüchtigen und an ihrem obern Ende mittels Wasserstrahlen das zweite horizontale Stockwerk auf die Schultern nehmen, welches seinerseits die schlanken Dienste in die Höhe sendet, um die acht mit Krabben gezierten Schenkel der durchbrochenen Pyramide zu stützen. Dort dagegen (in Tiefenbromm) ist ein inneres und ein äußeres Strebewerk zu unterscheiden. Das äußere steigt mit seiner überquellenden Fülle — von dieser sei beispielsweise nur so viel gesagt, daß die zwei großen Heiligenthäuschen hier drei Statuen bergen und, anstatt wie in Weilderstadt mit einem Giebeldache zu schließen, in frei aufsteigende Pyramiden auslaufen — mit solcher überquellenden Fülle an architektonischem, pflanzlichem und figurlichem Schmuck steigt das äußere Strebewerk, wenn auch mit dem innern getreu Hand in Hand gehend, dennoch unabhängig auf und gibt dem Edelgefäße seine feine Silhouette. Das innere, eigentlich tragende und doch selbst wiederum reichgegliederte läßt den sechsseitigen, von einem Kranz geschweiften Spitzbögen gewobenen Baldachin aus sich hervorgehen, der den freien Raum über dem Kristallcylinder mit seiner Pracht überschattet und zugleich neue Stützen zur Bildung von zwei weiteren offenen Nischen über einander emporrichtet, die sich verzügend, dem Ganzen zu seiner pyramidalen Zuspitzung verhelfen.

Somit stehen den zwei nischenartigen Durchbrechungen der Weilderstädter Monstranz, nämlich dem Zentralraum und der

<sup>1)</sup> Es ist merkwürdigerweise der Zeichnung, Ausföhrung und sogar Größe nach ganz dasselbe Ornament, wie jenes, welches an dem silbernen Kalvarienberg in Norb den Uebergang von der Tragsäule zur Platte vermittelt.

<sup>2)</sup> Auch mit den Laubkränzen der Kristall

cylinder, den feinen Brüstungen, welche die Horizontaltheilungen der Weilderstädter Monstranz umziehen. Hier sind die betreff. Ornamente ebenso durchsichtig, geschmackvoll und fein, als sie in Tiefenbromm künstlich, lähn und pompös sind.

Vaterne in Tiefenbromm drei, beziehungsweise vier solche gegenüber. Unter dem Prachtbaldachin, das eigentliche Sanktuarium mit dem Schaugefäße, welches das Allerheiligste nach allen Seiten hin sichtbar umschließt und am Sockel die herrlich gearbeiteten Sinnbilder, der vier Evangelisten in Hochrelief zeigt. Ueber dem Schaugefäße, also noch in derselben Abteilung, ist sodann ein freier Raum ausgespart, welcher sehr passend den Abendmahlssaal darstellt; die Apostel bilden eine feierliche Tafelrunde um den Herrn, der gerade den Kelch segnet. Höher hinauf öffnet sich in dem Hialewald eine Lichtung, in der die schmerzhafteste Mutter, Jesu Leichnam im Schooß, auf erhabenem Throne sitzt. Ein Kranz geschweifter Winberge schließt diese Abtheilung und entfällt zugleich die Aufsätze zur vierten und letzten, zur Vaterne, von der aus (wie an der Weilderstädter Monstranz) ein Erbärmdebild das Ganze überblickt.

Eine Besprechung der einzelnen Figürchen würde uns zu weit führen<sup>1)</sup> und, um ein Urtheil zu gewinnen, müßte man sie ja doch — mindestens in einer gediegenen Abbildung — vor Augen haben. Wir bemerken daher nur, daß es wahre Scavinetstücke an Eiselerung, ja mitunter auch an seiner Charakteristik sind, und zwar an beiden Meisterwerken. Man vergleiche z. B. nur das niedliche Engeldchen, das mit dem Spruchband *Ecce Agnus Dei* von der überaus zierlichen Brüstung der Weilderstädter Monstranz herabgrüßt, mit den musizirenden Engeln, die als Abhänglinge, das Untere mit dem Obren vermittelnd, vom Fußgestimpe der Tiefenbronner Hauptstreben herniedererschweben. Auch im Figürlichen geben also das hochgothische und das spätgothische Prachtgefäße, bei allem Ueberreichthum des letztern, einander nichts nach. — Ebenjowenig aber ihre Nachbildungen, die auf der Höhe ihres Originals stehen. Sie sind mit einem Verständniß, einer Virtuosität und Pietät gearbeitet, wie sie nur durch langjähriges

liebevolltes Einleben in die Werke der Alten gewonnen worden. Das eine dieser silbernen und ziervergoldeten Abbilder stammt aus dem großen Geschäft von Brems-Barain<sup>1)</sup>, Domboldschmied in Erier, das uns schon manches mittelalterliche Kirchengesährte in neuer Auflage dargeboten: das andere ist in einer einfachen Werkstatt von dem strebsamen Meister J. Ballmann in Stuttgart gefertigt worden, der in der Schule und im Dienste unseres Kunstvereins seine Meistererschaft ausgebildet hat. Brems-Barain hat mit seinem Prachtgefäße auf der Weltausstellung in Chicago Aufsehen erregt; J. Ballmann mit dem feinen und zugleich mit einer Auslese seiner trefflichsten Arbeiten, die uns längst nicht mehr fremd sind<sup>2)</sup>, im Landesgewerbemuseum in Stuttgart. Ersterer hat die goldene Medaille für Kunst erhalten, letzterer die bronzene (!): die Anerkennung kam auch für ihn aus Amerika, indem Dekan Friedland in Detroit eine (wegen der ungewöhnlichen Größe seiner Kirche) um 15 cm vergrößerte Kopie der Weilderstädter Thurmmonstranz bei ihm bestellte. Was ihn dazu bewog, war neben der unübertrefflichen Arbeit, wie er sagte, der erstaunlich billige Preis.

## Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfarrer Deyel in St. Christina.

(Fortsetzung.)

5. Im fünften Medaillon sieht man den Tod des Heiligen. Er stirbt, umgeben von den Bewohnern seiner Lieblingstiftung, den Conventualen von Petershausen; gerade ausgestreckt liegt er auf dem Todbette und hält die Hände gefaltet. Ein Vater mit dem Aipergil in der Hand betet die Totengebete, ein anderer hält die brennende Sterbekerze und ein dritter im Vordergrund kniet da und verhüllt wendend sein Angesicht, alle aber hat tiefe Trauer ergriffen über den Tod ihres größten Wohlthäters.

<sup>1)</sup> Vertreten durch Werkmann und Baumgärtner in Ellwangen. Der Freundlichkeit des letzteren verdanken wir die betreffende Abbildung.

<sup>2)</sup> Z. B. die Ebinger Monstranz („Archiv“ 1893, S. 65); das Cannstatter Ciborium („Archiv“ 1887, S. 35); der Kelch von Straßberg; auch Sonnenmonstranzen nach neuer Zeichnung.

<sup>1)</sup> In Tiefenbromm sind sie so zahlreich wie die Spitzhürmchen, wenn nicht noch zahlreicher. Auch der Grabstichel hat dort die Felder des Fußes mit vier vorbildlichen Scenen geschnitten: Abrahams Opfer; das zubereitete Opferlamm; Melchisedechs Opfer; das Manna in der Wüste.

6. Als der hl. Gebhard fühlte, daß sein Ende nahe sei, sprach er als seinen letzten Wunsch aus, in der Kirche zu Petershausen begraben zu werden. Obwohl die Kanoniker von Konstanz Einsprache thaten und die Leiche des heiligen Bischofs in der Kathedrale beigelegt haben wollten, so entschied schließlich doch der bestimmt ausgesprochene Wunsch des Verstorbeneren und die Leiche wurde, nachdem sie erst, mit den Pontifikalgewändern bekleidet, im Dome aufgebahrt worden war, nach der Abtei Petershausen übertragen. Wir sehen denn im letzten Rundbildchen die Uebertragung der Leiche des hl. Gebhard von Konstanz nach Petershausen. Vier Patres haben den auf einer Todtenbahre liegenden, verstorbenen Bischof auf ihre Schultern gehoben und tragen ihn so eben über die primitive kleine Holzbrücke, welche damals Petershausen mit Konstanz verbunden haben mag. Die Chronik von Petershausen berichtet dazu, „daß, als die Träger mit dem Sarge über die Schwelle der Domkirche traten, eine Taube rasch herangeflogen sei, sich auf die Bahre niedergelassen habe und dort vor aller Augen ruhig verblieben sei, bis man den Fluß überseht und die Leiche vor die Gregorinskirche gebracht hatte. Als man aber mit ihr über die Schwelle der Basilika schritt, sei die Taube verschwunden“. Wir vermüssen nur ungern diesen schönen Zug aus der Legende des Heiligen, der sich leicht hätte auf dem Bilde andeuten lassen.

Am Plafond des Chores endlich sehen wir den hl. Gebhard als Schutzpatron über die Stadt Bregenz und Umgegend. Er sitzt auf einer Wolke und hält in der Linken den Bischofsstab, während er die Rechte segnend erhebt. Als Attribut hat der Heilige sonst öfter einen Stab oder Stock und zwar nicht als Bischof, sondern weil er mit einem solchen nach der Legende einen Lahmen heilte. Der Augsburger Maler Burgmair (1472—1559) stellt ihn in einem Holzschnitte dar, wie ihm die hl. Jungfrau mit dem Kinde erscheint. Als Stifter von Petershausen könnte er auch das Modell einer Kirche tragen. Doch ist sein gewöhnliches Attribut, — und hierin ist auch Fugel gefolgt, — ein Todtenkopf mit der Tiara, das Haupt des

hl. Gregorius. Er hat es in unserem Motivbilde neben sich auf einem Buche. Unten sieht man den St. Gebhardsberg mit dem Kirchlein und die angrenzende Landschaft, links z. B. noch einen Theil vom obern Bregenz mit dem Kirchenthorum, rechts im Hintergrund die Kirche von Kangelbach und weiter zurück die Vorberge der Alpenwelt. Die Landschaft zeigt eine wunderbare Stimmung.

So ist das ganze Kirchlein mit der Legende des hl. Gebhard ausgestattet und nur das Tympanon des Chorbogens zeigt einen andern Gegenstand, nemlich eine Anbetung des Lammes durch Engel. Es war für eine solche Komposition an diesem Platze vor allem die Aufgabe gestellt, den beschränkten und auch sonst ungünstig gearteten Raum vortheilhaft auszunützen. Das ist denn auch vollkommen gelungen: die Stellung der Engelsfiguren zeigt eine vornehme Bewegung und tiefe Empfindung. Um das Festliche in der Anbetung zu erhöhen und noch mehr zu vergeistigen, ist von jeder kräftigen Farbengebung abgesehen; eine poesievolle Stimmung ist über das Ganze ausgegossen und die so sicher zeichnende Hand und ausgezeichnete Perspektive verraten auch hier den ganzen Meister.

Noch ein kurzes Wort über die dekorative Ausstattung des Kirchleins durch den Maler Hans Martin. Wir können sie mit Einem Worte als ebenbürtig der herrlichen Figurenmalerei bezeichnen. Die Ausmalung geschah in italienischer Renaissance und mit Kaltfarben, während die Ornamente in Tempera aufgesetzt sind. Die Sockel, wie auch die Wände erhielten einfache Töne, zur Abwechslung heller und dunkler gehalten. Nur die an den Seitenwänden zur Unterbrechung der eiförmigen Architektur angebrachten Gipspilaster erhielten Ornamente und zwar in reichlicher Abwechslung sowohl in Betreff der Farbentöne als der herrlichen Motive, die dem Meister, wie mir scheint, fast unerschöpflich zu Gebote stehen. Wenn auch jedes Ornament stilistisch streng der italienischen Renaissance angehört und auf den ersten Blick an die Dekoration der Raffaelschen Loggien erinnert, so ist doch jedes wieder eigenartig und selbständig behandelt. Die Decken sowohl des Chores

als auch des Schiffes sind in der Mitte flach, wölben sich aber zu beiden Seiten bis zu den Kapitälern der Pilaster herab. Die Fenster reichen jedoch höher hinauf, als die besagten Kapitälern, und in Folge dieser architektonischen Gliederung haben sich seitliche Gewölbeneinschnitte ergeben und damit zugleich auch wechselreiche Räumlichkeit für die Dekorationen. Diese eigenthümliche Gestaltung der beiden Platons finden wir von dem Künstler geschickt ausgenutzt und ganz wirkungsvoll behandelt. Die Gewölbefelder wechseln in ihrem Grundton mit Blau und Roth; dazwischen sind weiße Friese mit in Weiß und Grau aufgemalten Keisten und Stäben (Perl- und Eierstab, Herzblatt und dergl.), sowie mit vergoldeten Platten. Die Ornamente auf rothem Grunde sind buntfarbig behandelt, während die auf blauem Grunde in Goldton gemalt sind. Damit ist ein äußerst wohlthuender Kontrast erzielt. Ueberhaupt ist das Kirchlein auch in dekorativer Hinsicht ausgezeichnet schön und geschmackvoll ausgestattet: keine Zierrat, wo sie auch angebracht ist, drängt sich unbescheiden vor; die kleinen Ornamente fügen sich den großen an und das Ganze ordnet sich in schönster Harmonie der Architektur unter. Ein Hauch von verfeinerstem Realismus weht durch diese herrlichen Ornamente und wenn man ihre technische Ausführung auch einem festen Gesetze unterworfen sieht, so wird das der Betrachter doch nicht als eine Schranke der schöpferischen Phantasie des Meisters empfinden.

Was schließlich die Ausstattung des Kirchleins mit Altären anlangt, so steht diese Seite der kirchlichen Kunst hier nicht mehr in Harmonie mit der kostbaren und künstlerisch hochwerthvollen Ausmalung derselben. Dieser nüchterne Hochaltar aus dem vorigen Jahrhundert und diese neuen, schreinerartig nachgebildeten Seitenaltäre, welche eine Disharmonie, wenn der Blick sich nach oben richtet! Dazu der bleiweiße Anstrich an allen drei Altären, wie an den Thüren eines Empire-Salones! Damit wird sich kirchlicher Kunstgeschmack niemals verjöhnen! Möge die Zeit nicht ferne sein, die es ermöglicht, auch diesen Haupt- und einen katholischen Gotteshauses, die Altäre, in Harmonie mit dem Uebrigen zu bringen! Unser Rath

gienge aber dann dahin, daß, nachdem die Malerei allseitig in so ausgezeichnete Weise zum Worte gekommen ist, jetzt auch die Plastik vernommen würde — aber nur in wahrhaft künstlerischer Sprache.

(Fortsetzung folgt.)

### Die christliche Kunst und der Fabrikbetrieb religiöser Kunstwerke.

Auf der verletzten Generalversammlung der Katholiken Deutschlands, welche im August vorigen Jahres in München abgehalten wurde, fand auch die christliche Kunst gebührende Würdigung. Nachdem im § IV die Generalversammlung die naturalistische Kunstrichtung, welche die religiöse Kunst profanirt und fälscht und die niedrige Sinnlichkeit erregt, scharf verurtheilt hat, wendet sie sich gegen den Fabrikbetrieb vieler sogenannten Kunstanstalten, welche „als die schlimmsten Feinde der ächten kirchlichen Kunstthätigkeit betrachtet werden müssen“. Die Generalversammlung verwirft ferner die Massenerzeugung auf dem Kunstgebiete und warnt alle, die es angeht, durch Anschaffung solcher Erzeugnisse die Kirchen zu verunzieren und dazu auch finanziell schwer zu schädigen. Das ist ein rechtes, am rechten Orte gesprochenes Wort — möge nur diese Mahnung nicht ungehört verklingen und praktische Anwendung finden, dann wird auch dieses „Nebel“ wohl allmählich aufhören. Denn als ein großes Uebel muß die Massenproduktion unwürdiger, sog. religiöser Bilder, Statuen etc. angesehen werden; manche „Kunstanstalten“ entwickeln auf diesem Gebiete eine erstaunliche, nur durch Fabrikbetrieb mögliche und erklärliche Thätigkeit, und schleudern ihre „Waren“ anscheinend zu billigen Preisen, vielfach aber doch viel zu theuer, unter das gläubige Volk; selbst manche Pfarrer und Kirchenverstände lassen sich durch den „billigen Preis“ und markt-schreierische Reklamen zur Anschaffung von „Kunstgegenständen“ verleiten, die weder zur Erbauung der Gläubigen, noch zum Schmuck der Kirche dienen können. Es ist uns nicht möglich, alle unwürdigen, unkirchlichen Darstellungen auf diesem Gebiete zu kritisiren; deshalb beschränken wir uns, auf die oft so falsche

Darstellung des hl. Grakes und der „pietà“ hinzuweisen; in Stein, Gyps, Terracotta, Holz u. s. w. werden hl. Gräber und pietà's massenhaft gefertigt, angebetet, angepriesen und wohl auch gekauft — ohne daß sie den kirchlichen Ideen und Vorschriften entsprechen. Es ist ein schöner, herzerhebender Brauch, am Karfreitag in der Kirche das Grab Christi dem Volke im Bilde vorzuführen, und wir haben, dank den Evangelisten, eine ziemlich genaue Kenntniß von diesem Grabe. Wir wissen, daß Joseph von Arimathäa den Leichnam Jesu in reine Leinwand wickelte und ihn in ein neues Grab legte, welches er in einem Felsen hatte aushauen lassen. (Matth. 27, 59. Mark. 15, 42. Luk. 23, 50. Joann. 19, 38.) Dieser Bericht der Evangelisten muß für einen christlichen Künstler absolut bindend sein bei der Darstellung des hl. Grakes. Was sehen wir aber statt dessen? Das Grab selbst gleicht eher einem Schmuckkästchen im Schaufenster einer „Galanteriewarenhandlung“, als der ernstesten Stätte, worin Christi hl. Leichnam zur Ruhe gelegt wurde. Da schimmert alles von allerlei buntem Putz, künstlichen Blumen, bunten Lämpchen zc. und gar oft halten zwei Ritter in mittelalterlicher (!) Rüstung die Todtenwacht! Und dann wie stellt man Christus den Herrn dar? Ein nackter, todter Mensch, mit dem Leidentuch kaum bedeckt, bald mit den Spuren der Leiden, bald ohne dieselben. Es ist schwer zu begreifen, warum man den Herrn entblößt im Grabe ruhend darstellt, dem biblischen, historischen Bericht entgegen. Ist es nicht schöner und entsprechender der Wahrheit, wenn Christi Leib in weißer, schön drapirter Hülle im Grabe ruht, heilige Ruhe auf dem hehren Antlitz, zwischen Tannen- und Cypressengrün, matt erleuchtet durch mild strahlende Lichter? Wozu der ganze, bunte Tand, der nur zur Vertheuerung der Darstellung dient, ohne deren künstlerischen Werth zu heben, wohl aber die Kasse der „Kunstanstalt“ füllt. — Ebenso ist es mit der pietà. Wie oft wird hier gegen die kirchliche Kunst gesündigt, auch gegen die allgemeinen Regeln der Kunst. Da ist der Leib Christi bald zu kurz und schwächlig im Vergleich mit der Figur der Jungfrau Maria, bald ist es umgekehrt. Den Aus-

druck des Schmerzes im Gesicht der Jungfrau auszudrücken ist schwer, selbst für einen ächten Künstler, bei der Fabrikarbeit geht er oft vollends verloren oder er wird zu einer Grimasse. Wo es sich um bemalte Vesperbilder handelt, wird oft durch allzubunte Bemalung und schillernde Polychromirung der ernste Eindruck gestört, vernichtet. — An herrlichen Vorlagen aus der ruhmreichen Vergangenheit der christlichen Kunst fehlt es wahrlich nicht. Da ist z. B. das schönste alter Marmorbilder, die St. Peters Altäre in Rom zieren, das Vesperbild Michel Angelos! Es ist einfach, natürlich und wahr. Vasari sagt davon: „Man erkennt darin alle Kraft und alles Vermögen der Kunst. Zu den Schönheiten des Werkes gehört, außer den Gewändern, der Leichnam Christi, dessen Glieder so herrlich, dessen Leib so kunstvoll, daß Niemand glauben würde, eine nackte Gestalt zu finden, an welcher Muskeln, Adern und Nerven mit so richtiger Beobachtung über die Gebeine gelegt sind, noch einen Todten mit solcher Leichenähnlichkeit.“ So, gegen diese Leichenähnlichkeit wird oft verstossen; da sieht man einen Leichnam Christi, der in rosigsten Fleischtönen strahlt, fast ebenso grell bemalt wie der Purpurmantel, der die Jungfrau ziert! Wo ist aber größere Mäßigung geboten in Farbenabstufung und Ausdruck als bei dieser tief-ernsten, ergreifenden Scene; eine Fabrikarbeit wird dieselbe nie vollkommen wiedergeben können. — Mit Recht verdammt somit die genannte Generalversammlung der Katholiken Deutschlands den Fabrikbetrieb religiöser Kunstwerke und empfiehlt den selbständig schaffenden Künstlern das Studium der Meisterwerke christlicher Kunst und engen Anschluß — auch nach der theologischen und symbolischen Seite hin — an die kirchlichen Vorschriften. Sie verlangt zugleich bei ihnen die Fähigkeit und das Bestreben, die Schöpfungen echter kirchlicher Kunst individuell zu benutzen und zu verwerthen unter Anwendung solider und erprobter Techniken.

v. Krzejski, Lic. Th.

**Die photographische Aufnahme unserer kirchlichen Kunstalterthümer**

ist nun glücklich angebahnt. In Ausführung des bekannten Beschlusses der Kunstvereinsver-

sammlung vom Jahre 1895 hat der Ausschuss an das hochwürdigste Bischöfliche Ordinariat nachstehenden Antrag gerichtet:

Daß die Landkapitel ermächtigt werden, die Kosten der photographischen Aufnahme von Gegenständen der Kunst und des Alterthums, zunächst innerhalb des Kapitels auf die Landkapitelkassen zu übernehmen.

Die Auswahl der Gegenstände sowohl als auch die Art der Ausgleichung mit den zur Verfügung stehenden Geldmitteln dürfte den einzelnen Landkapiteln überlassen werden.

Dieselben sollten jedoch nicht ausschließlich auf die Grenzen des eigenen Landkapitels beschränkt werden, sondern die günstiger gestellten Landkapitelkassen ermächtigt werden, Aufnahmen auch in benachbarten Kapiteln, oder auch in Orten außerhalb des Landes oder des Diözesanverbandes herstellen zu lassen, oder zu erwerben, wenn dieselben für die Diözese von Bedeutung sind.

Es dürfte auch darauf hingewiesen werden, daß der Maßstab der Aufnahmen nicht allzulein gewählt wird.

Als Bedingung dürfte nur verlangt werden, daß wenigstens ein Exemplar im Lokal der Kapitelsbibliothek aufbewahrt werde und ferner ein Exemplar kostenfrei an das Bischöfliche Ordinariat eingesandt werde zur Aufbewahrung in dem Bischöflichen Diözesanmuseum in Rottenburg.

Doch dürfte sich empfehlen, mehrere Abzüge anfertigen zu lassen, theils zum Austausch mit anderen Kapiteln, theils (selbstverständlich gegen Ersatz der Kosten an die Landkapitelkassen) zur Ueberlassung an einzelne Mitglieder des Landkapitels theils an Privatpersonen oder Vereine in der Nähe und Ferne.

Die nähere Begründung hiezu lautet:

„Die Diözese Rottenburg befindet sich in der günstigen Lage, daß sie in dem Werke des Herrn Professors Kepler: „Württemberg's kirchliche Kunsthaltthümer“ die schätzenswerthe Grundlage einer Kunstopographie der Diözese besitzt. Diesem Werke fehlen jedoch die Abbildungen.

Diesem Abmangel sollte und könnte am besten durch photographische Aufnahmen der wichtigeren Gegenstände (Architektur, Plastik, Malerei. Geräthschaften aus edlen und anderen Metallen) abgeholfen werden, was aber nur durch Uebernahme der Kosten auf die Landkapitelkassen möglich sein wird. Die Mittel einzelner Persönlichkeiten würden hiedurch allzusehr in Anspruch genommen werden und der Zweck nur in ganz unabsehbarer Zeit erreicht werden können. Mit Hilfe der Landkapitelkassen aber dürfte es in absehbarer Zeit gelingen, Sammlungen für die Kapitel selbst und zugleich eine Centralsammlung für das Bischöfliche Diözesanmuseum in Rottenburg zu erlangen.

Die Gestattung einer Ausdehnung der photographischen Aufnahme auch über solche Orte, die nicht zum Kapitel oder zum Lande und zum Diözesanverband gehören (selbstverständlich nur auf die günstig gestellten Kapitelkassen anwendbar), motivirt sich dadurch, daß in manchen Sammlungen und Kirchen (z. B. Sigmaringen, Donaueschingen, Nürnberg etc. etc.) sich Gegenstände der Kunst und des Alterthums vorfinden, die ihrem Ursprung nach zur Diözese gehören

und ganz geeignet sind, wesentliche Ergänzungen zu liefern.

Die Zulässigkeit eines Austausches zwischen den einzelnen Landkapiteln unter einander, sowie der Ueberlassung an andere Personen, bedarf, da Ersatz der Kosten an die Landkapitelkassen im Antrag ausgesprochen ist, kaum einer näheren Begründung.

Der Hinweis darauf, daß der Maßstab nicht allzu klein gewählt werden soll, wird kaum unterbleiben dürfen.

Der geh. unterzeichnete Ausschuss gibt sich der Hoffnung hin, daß auf dem angedeuteten Wege ohne fühlbare Belästigung und in absehbarer Zeit der angestrebte Zweck erreicht werden könne und bittet um Genehmigung und Empfehlung.“

Hierauf erfolgte von Seite des hochwürdigsten Bischöflichen Ordinariats ein überaus wohlwollender Bescheid, in welchem die hohe Behörde die dargelegten Gesichtspunkte gutheißt, den Ausschuss ermächtigt, unmittelbar oder durch Vertrauensmänner mit den Landkapiteln zum genannten Zweck in Verbindung zu treten und die Verwendung verfügbarer Mittel der Kapitelkassen für die bildliche Reproduktion von Kunstwerken genehmigt und empfiehlt.

### Wie man im 15. Jahrhundert malte.

Eine interessante Notiz für die Geschichte der Malerei im 15. Jahrhundert brachte die „Revue de l'Art chrétien“ (Lille-Paris). Wir sehen oft die alten, ehrwürdigen Gemälde, aber auf welchen Veranlassung sie entstanden sind, der Name des Schöpfers, sowie der Kunststätten entzieht sich selten trotz aller Bemühungen des Kunsthistorikers unserer Kenntniß. Und wie viele Bilder würden für uns an Interesse und Verstandniß gewinnen, wenn wir ihre Geschichte kennten? „Habent sua fata libelli“ sagt man; man könnte mit eben solcher Rechte sagen: „Habent sua fata picturae“. Ein Document aus dem Jahre 1426 erzählt uns, auf welche Weise die Orgelbühne in der Kathedrale zu Grenoble mit Malereien geschmückt wurde. Das Domkapitel beschloß, auf eigene Kosten die neue Orgel auszumäulen zu lassen und vertraute diese Arbeit „zum Wohle und Ehre der Kirche“ einem Meister Robin Javier, ehrsamem Bürger von Avignon. Charakteristisch ist der Kontrakt, welcher zwischen dem Kapitel und dem Orgelbauer einerseits und dem Meister Robin andererseits abgeschlossen wurde. Der Maler wurde eidlich verpflichtet, folgende Bilder zu malen: „Die allerseligste Jungfrau Maria, die Verkündigung des Erzengels Gabriel, Gott den Vater auf einem Throne und den hl. Geist — alles in „feinen und guten Farben“. Außerdem soll er sechs andere Bilder darstellen, die das Kapitel noch bestimmen wird; für jedes dieser sechs Bilder muß ein Tabernakel (unum tabernaculum), für die vier anderen unum appensamentum (?) gemalt werden. Die vier ersten Bilder müssen in „seinem Blau“ irahlen, besonders das Gott des Vaters und der hl. Jungfrau, außerdem noch mit goldenen Diademen versehen sein; hinter jedem Bilde wird eine Nische (cortina) in der

Farbe panni aurei gemalt werden; das Kleid des Erzengels solle die Form einer Dalmatika haben. Alle Bildnisse sollen mit goldenen Rändern und in „guten, feinen und glänzenden Farben“ dargestellt werden. Die Farbe der Orgelpfeifen sei scharlachroth, ebenso der Tasten (campus tocatorum); die Bügel sollen in Goldbrunze erglänzen. Der Maler möge für das Gelingen des Werkes Sorge tragen; dafür erhält er 45 Florins Geld, Befestigung, Oel und Leinwand“. Soweit unser Gewährsmann, welcher leider nicht hinzufügt, wie sich der Meister der Aufgabe entledigt und ob die Bilder noch existieren. Doch läßt das Dokument mannigfache Schlüsse zu. Aus dem Umstand, daß Oel und Leinwand geliefert wird, folgt, daß es sich um richtige Oelgemälde handelt, nicht um die im Mittelalter üblichen Malereien auf Holz mit Temperafarben, d. h. mit Farben, die mit Lein, Eiweiß, Feigenmilch verfest waren. Es ist also ein neues, damals von den Niederländern vervollkommenes und eingeführtes Verfahren, das allmählich überall an die Stelle des Temperaverfahrens getreten ist. Doch zeigt sich der im Mittelalter so große Einfluß der Architektur auf die Malerei noch geltend, da mit Nachdruck für die Bilder Baldachine (tabernacula), Nischen (cortina) und appensamenta verlangt werden. Das Domkapitel läßt übrigens der Phantasie des Malers sehr wenig Spielraum, indem es nicht bloß die Sujets, sondern auch die Farben, die Form der Gewandung, die Art der Vergoldung genau vorschreibt. Das Honorar scheint selbst für die damaligen Zustände sehr niedrig zu sein, zumal da der Meister Farben und Gold liefern, 10 Bilder malen und nebenbei die ganze Orgel mit Purpurfarbe und Gold „fein“ verzieren sollte. Wie viele Tausende von Mark würde heutzutage solche Arbeit kosten? Freilich: „tempora mutantur et nos mutamur“!

v. Krzeżinski, Lic Th.

**Literatur.**

Kultur und Kunst in Oberschwaben im Barock- und Rokokozeitalter. Von Berthold Pfeiffer, Dr. phil. Mit drei Abbildungen. Sonderabdruck aus der bei. Beilage des „Staatsanzeigers für Württemberg“. Stuttgart, Buchdruckereigesellschaft. 1896. 40 Seiten.

Als ich im Jahre 1888 meine „Wanderungen durch Württembergs letzte Klosterbauten“ schrieb (in den historisch-politischen Blättern), hatte man kaum erst angefangen, diesen Werken der Spätzeit einige Beachtung zu schenken. Seitdem hat sich rasch, namentlich unter dem Einfluß von Gurlitt's großem Werke und reichen Spezialstudien, die Beachtung zu warmer Anerkennung, ja mitunter zu begeistelter Bewunderung gesteigert und man vernimmt bereits Stimmen, welche jene Schöpfungen des Barock- und Rokokozeitalters als das non plus ultra kirchlichen Stiles und kirchlicher Architektur preisen. So behutsam ich mir meinen Standpunkt genau in der Mitte zwischen Unterschätzung und Ueberschätzung wahrte, so begrüße ich doch mit wahrer Freude die obige

tüchtige Studie, welche ganz dazu angethan ist, das Verständniß und eine gerechte Würdigung dessen, was jene Stile im württembergischen Oberschwaben geleistet haben, in weitere Kreise zu tragen. Freilich für seine 40 Seiten hat sich das Schriftchen ein großes, zu großes Programm gesetzt; es will nicht nur die Kunst, auch die Kultur Oberschwabens im 17. und 18. Jahrhundert zur Darstellung bringen. Das Kulturbild, welches zur Einleitung entworfen wird, ist ebenso wie die Schilderung des Lebens und Wirkens der Klöster sehr mager und dürftig, was S. 8 f. besonders auffällt; hier fehlt es an Vorarbeiten und Spezialstudien. Aber um so reicher ist das Kunstbild, welches nach einer allgemeinen Orientierung über den Barock- und Rokokozeit aus den zahlreichen Bauten und Kunstdenkmälern Oberschwabens zusammengesetzt wird. Das Urtheil des Verfassers ist hier überall reif und wohl abgewogen, die Darstellung genau und fein und nicht ohne pietätvolle Wärme. Zu fast jedem dieser zahlreichen Bauten — und darin liegt der Hauptwerth der Schrift — weiß der Verfasser aus mühevollen Spezialstudien, aus Archiven und Bauakten neues, wichtiges Detail beizubringen, so daß nun fast überall betreffs der Architekten, Stuccatoren, Maler, volle Klarheit geschaffen ist. Möge die tüchtige Arbeit jene Beachtung finden, welche sie verdient. P. K.

Raffaels Disputa, heliographische Reproduktion nach dem Stiche von F. v. Keller (Bildfläche 57 1/2 x 79 1/2 cm) ist bei der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Wien, VI, Lustbadgasse 17) erschienen. Dieses herrliche Kunstblatt, ein großartiger Zimmerschmuck, kann — aber nur noch im laufenden Jahr — in der Ausgabe auf chinesischem Papier um 12 M. bezogen werden. Eine nähere Besprechung müssen wir uns auf später vorbehalten.

**Annoncen.**

**Altarleuchter,**

feinpolierte in Messing und Rothguß von 22 cm Höhe an — Osterkerzenleuchter bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Prälat. Schwarz, gefertigt

**Wilh. Sedlmayr,**

Gelb- und Glockengießerei, Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Verlag von Ferdinand Schöningh in Paderborn.  
Wissenschaftliche Handbibliothek. 3. Reihe.  
Kirstein, Dr. A., Prof., Entwurf einer Nestbets der Natur und Kunst.  
336 S. gr. 8°. br. M. 4,80, gebunden M. 5,80.

Mit einer Kuntheilage:  
Zwei Monstranzen.



# 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. 12.

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

1896.

## Raffaels Disputa in neuer Darstellung.

Das Reich des Schauens und das des Glaubens, die Kirche des Jenseits und die des Diesseits, beide im beglückenden Besitze der verkörperten Menschheit Jesu: dort der unverhüllten, hier der in Brodsgestalt verschleierten Menschheit, das ist der lang verkannte, viel umstrittene und doch so durchsichtige Gegenstand des einzigen Gemäldes, das viele Kunstkenner als die herrlichste Blüthe der christlichen Kunst betrachten. — Ueber dem höchsten, mit Ebernsköpfen besetzten Himmelsbogen thronet der „Alte der Tage“, die Weltkugel in der Linken, die Rechte segnend erhoben, dem die Kunst anstatt niederstimmernder Größe die ruhige Glorie der Gnade und Majestät verliehen hat. Unter ihm ist holdseligen Angesichtes der „Abglanz des Vaters“ auf seinem Wolfensitze zu schauen; in seinem Heiligenschein ist das Kreuz eingekreuzt, während Gott Vater den vier-eckigen Nimbus trägt; seine Hände sind hoch erhoben, um seine Wundmale zu zeigen: dasselbe thut er unsichtbar dort auf dem Altar in dem ewigen Denkmal seines Erlösungstodes und seiner Liebe. Die Vermittlung aber zwischen dem eucharistischen Christus und der verkörperten Menschheit Christi und somit das lebendige Bindeglied zwischen der untern und obern Abtheilung unseres Gemäldes bildet der hl. Geist, welcher — ein unsichtbarer Licht- und Lebensstrom — vom Vater und Sohne zugleich ausgeht. Seine Taube schwebt zur Erde nieder, begleitet von Engeln, welche die vier Evangelien tragen; aber seine Strahlen bleiben nicht auf diesen haften, senken sich vielmehr zwischen und über sie hin auf den Altar herab, welcher den Mittelpunkt der Scene bildet und dessen erhabenes

Geheimniß dadurch unmittelbar auf die Gnadenwirksamkeit des göttlichen Geistes zurückgeführt wird. „Nicht mehr leer steht unser Heiligthum wie einstens das zu Jerusalem, wo alles sich im Schattenbild abspielte. Damals schloß der Herr sich noch im Himmel ein, wie der Prophet sagt, und sein Thron war über den Wolken; aber nachdem er sich auf die Erde herabgelassen, unter uns gewohnt und uns sein wahres Fleisch und Blut unter diesen geheiligten Zeichen zum Pande gegeben hat, ist der Altar des Himmels dem irdigen nicht mehr überlegen. Das Opfer, das wir hier darbringen, ist das Lamm Gottes, das Brod, welches wir brechen, die Speise der seligen Geister, der geheimnißvolle Wein, welchen wir hier genießen, ist aus dem Wonnestrom geschöpft, den man im Reiche des Vaters trinkt, unser Lied ist ein Wiederklang der Himmelsharmonie, die unaufhörlich den Altar des Lammes umtönt: kurz, unsere Tempel sind die neuen Himmel, die der Prophet den Sterblichen verheißt hat. Zwar schauen wir hienieden nicht all das offen, was im Himmel zu schauen ist, denn wir sehen nur wie in einem Spiegel räthselhaft: aber wir besitzen es, wir verkosten es und der Himmel hat vor der Erde nichts mehr voraus.“ — „Könnten sie es sehen, die vom Glauben noch unerleuchteten Seelen, wann der Diener der Kirche durch die Kraft der Weihworte und durch die Wirkung des hl. Geistes den Heiligen der Heiligen auf unsern Altar herabrufte, könnten sie sehen, wie da die ewigen Thore sich öffnen und der König der Herrlichkeit, von anbetendem Engelskreigen umschwebt, sich herabläßt!“<sup>1)</sup> —

<sup>1)</sup> Massillon VIIe sermon pour le Carême.  
— Massillon Paraphrase du Psaume XXIII.

Aber abgesehen von dem unzerreißbaren dogmatischen Zusammenhang zieht sich verbindend durch die beiden Bildeshälften auch eine und dieselbe Disposition. Nach Braun's<sup>1)</sup> geistvoller Erklärung ist auf der rechten Seite des Gemäldes vorwiegend die positive Richtung von Theologie und Kirche vertreten, auf der linken die spekulative. „Wir erblicken z. B. unten auf der linken Seite Justin, Augustin, Thomas von Aquin, Bonaventura, Gemisthus Pletho, lauter spekulative Köpfe ersten Ranges; auf der entgegengesetzten, rechten Seite Ignatius, Hieronymus, Gregorius, vorwiegend dem positiven Wissen zugewandte Geister.“ Dem entspricht, fährt Braun fort, auch der obere Teil des Bildes: rechts der hl. Petrus, welcher die jüdenchristliche, links der hl. Paulus, welcher die heidenchristliche Richtung in sich verkörpert. Rechts unten kehrt Picus von Mirandola einer Gruppe jüdisch-kabbalistischer Lehrer den Rücken und wendet sich der Kirche zu; auch der Jüngling, welcher so emsig in dem geöffneten Buche forscht, läßt hoffen, daß er den rechten Weg finden werde. — Links unten weist ein Träger der platonischen Philosophie (Gemisthus Pletho) einen andern lernbegierigen Jüngling auf die christliche Lehre hin; weitere Platoniker und Neuplatoniker stehen beiseits; auch dieser junge Mann ist gleich dem ersten mit einer Kopfbinde umhüllt, beider Augen aber sind frei: man sieht, die Wahrheit fängt an, sie zu erleuchten. Diese stellen die Zukunftskirche dar, *Ecclesia ex circumcissione* einerseits, unter dem Bilde des hl. Petrus zur Rechten — anderseits *Ecclesia ex gentibus* im Schatten des Völkerapostels. Finden von jener Seite die Kinder Israels, ja auch Ismaels den Zugang zur Kirche, so von dieser das antike Heidenthum und seine Adepten.

Aber so analog die Anordnung in der obern und in der untern Hälfte unseres Bildes ist: beide Welten heben sich doch in ihrer Eigenart scharf gegeneinander ab. Dort ist alles „ewigklar und spiegelrein und eben“; hier dagegen, wo die ganze Entwicklung der kirchlichen Lehre und Ent-

faltung des kirchlichen Lebens an den berufensten Vertretern aller christlichen Jahrhunderte anschaulich zu machen war, ist alles Leben, Bewegung, Werden.<sup>1)</sup> Aber wie so viele Greise, Männer, Jünglinge, darunter Kirchenlehrer, Weltweise, höchste kirchliche Würdenträger und einfache Geistliche, Ordensmänner und gläubige Laien so anbringen, daß jede Gestalt zu ihrem Rechte kommt, daß jede in der ihr angemessenen Schönheit erscheint? Und wie aus so vielen Kunstwerken eines machen? — Das war eine Aufgabe, würdig der höchsten Individualisierungs-, Gruppierungs- und Kompositionskunst, Gaben, die bekanntlich Raffael in so erstaunlichem Grade besaß, daß sie mit der Zunahme der Schwierigkeiten bei ihm ins Ungemessene zu wachsen scheinen. Man liest seinen Köpfen ab, was sie denken, wie man fast hört was sie sagen und es der Haltung seiner Figuren ansieht, was sie thun oder zu thun im Begriffe sind. So erkennt man den hl. Hieronymus (erste Gruppe rechts vom Altare) nicht nur an dem Böwen zu seinen Füßen: sein Gesichtsausdruck, seine ganze Aktion gibt von seiner Kraft und Verbheit Kunde, nicht am wenigsten das brastische Aufstützen des Buches auf seinen Knien, wogegen die Klarheit und gemessene Ruhe im Antlitz seines Gegenüber, des einem Jüngling diktirenden Augustinus, durch den Kontrast um so frappanter wirkt. Derselbe ruhige und klare Geist leuchtet, durch Majestät noch gehoben, aus den Jügen des zur Rechten des hl. Hieronymus thronenden Gregorius des Gr., welchem der hl. Ambrosius (rechts von Augustinus) gegenübersteht. Aber zum Unterschied von ihren Nebenmännern wenden beide den Blick nicht den Tiefen der Wissenschaft, sondern vielmehr den Inspirationen von oben zu. Das ist wieder nicht Zufall. Sie beide waren, wie Braun bemerkt, Gelehrte, aber mit einem Hieronymus und Augustinus konnten sie als solche nicht wechseln. „Sie zeichneten sich

<sup>1)</sup> Darum zeigen auch die obern Figuren — man sehe nur die fast hieratischen Gestalten eines Adam, Abraham, Moses und David, aber auch das Bild Gottes des Vaters — ein plastisches Gepräge, während das malerische in seiner ganzen Entfaltung im untern Theile des Gemäldes herrscht. Vgl. Braun, S. 134.

<sup>1)</sup> Braun, Raffael's Disputa. Düsseldorf 1859, S. 116 ff.

durch ihr praktisches Eingreifen in die Verwaltung der Kirche und durch die Sorgfalt aus, welche sie der Gestaltung der äußeren Gottesverehrung, der Liturgie und dem Kirchengesang zuwandten.“ — Daher sind sie mehr den überirdischen Einflüssen zugekehrt. Die herrliche Gestalt zunächst dem Altare, links, durch Mantel und Bart als Weltweiser kenntlich gemacht, ist nicht bloß zum Schmuck in solch hochbegeisterter Haltung dargestellt, so schön sie ihr auch ansteht, es ist Justinus, der Philosoph, der mit Feuerreifer die Rechte der mit Füßen getretenen, zu Tode gemarterten Christen vertheidigte bis zur Vergießung seines eigenen Blutes, während wir in der lebhaft gestikulirenden Bischofsfigur an dem entsprechenden Platz auf der entgegengesetzten Seite den hl. Ignatius zu erkennen haben. Unter allen Kirchenvätern der Hauptzeuge für die eucharistische Lehre, nimmt er mit Recht die erste Stelle zur Rechten des Altars ein, indem er mit beiden ausgestreckten Armen auf die Monstranz weist. — Eine imposante Gestalt in Laienkleidung, fast nur vom Rücken aus sichtbar, rechts neben Gregor dem Gr. wendet sich ihm, dem Altar und somit der Kirchenlehre zu. Er entsagt seinen kühnen Ansichten von der Prädestination und Eucharistie, an welche nur noch die am Boden liegenden Bücher erinnern — es soll *Secutus Crigena* sein. Die zwei Bischöfe zu seiner Linken sind — ganz allein nach ihren Sprechenden Gesichtszügen — von dem Forscher als Anselm von Canterbury und Petrus Lombardus agnoscirt worden. Jener, der „den Sturm nicht suchte, aber auch nicht fürchtete, ist die mächtige, auf sich selbst ruhende Persönlichkeit mit klarem, sicherem Blicke“. Das Leben des andern blieb überhaupt von Stürmen verschont, und richtig „entdecken wir in seinem Bilde nicht die Spur bestandener Kämpfe, sein Blick ist klar, einfach und verräth, wie der Stil seiner Sentenzen, nichts von Größe“. — Wie unübertrefflich ist — um nur noch eines zu bemerken — die Charakterisirung der beiden so verschiedenartigen Männer in der linken Bildhälfte — die herrliche Papstgestalt (Anaclet, oder Gregor VII.?) trennt sie — Thomas von Aquin und Bonaventura! Sie sind an keinem äußern Zeichen kenntlich,

aber sie erzählen gewissermaßen selbst ihre Naturgeschichte. „Der Blick des einen ist nach außen, der des andern nach innen gekehrt. Bonaventura räumt dem Gefühle mehr Recht ein, er ist der Vater der Mystik; Thomas will, daß die Ueberzeugung vom Kopf ins Herz, Bonaventura, daß sie vom Herz in den Kopf einstiege.“ — Mit wunderbarer Charakteristik „kommen so der felsenfeste Glaube und die heilige Begeisterung, die glaubensfreudige Hingabe und das grübelnde Forschen nach der Wahrheit in allen nur erdenklichen Abstufungen zum Ausdruck“. <sup>1)</sup> Wie sodann die einzelnen Glieder sich zu einer Gestalt zusammensügen, so die einzelnen Gestalten wieder zu Gruppen, alles nach feinsten Berechnung und doch ohne daß sie sich irgendwie fühlbar macht. Es ist ein centripetaler Drang, <sup>2)</sup> der die Massen belebt und den die Zurückhaltung einzelner ferner Stehenden, ja die Abhaltung, die sie andern angebeißten lassen wollen, nicht zurückdämmen, den sie nur desto augenfälliger machen kann: wie auch einzelne hoheitsvolle Gestalten <sup>3)</sup>, die in dem malerischen Gewoge regungslos das hehre Geheimniß in der Mitte betrachten, es dadurch erst recht als den eigentlichen Brennpunkt hervorheben.

Diese Welt von realer und idealer, menschlicher und göttlicher Schönheit, stellt uns die schon in der letzten Nummer des „Archiv“ empfohlene Heliogravüre, (von welcher wir heute eine Verkleinerung geben) mit solcher Feinheit und Treue, namentlich bezüglich des Ausdruckes der Gesichter, vor Augen, daß dieses Blatt geeignet ist für den Kunstfreund die Stelle berühmten Keller'schen Stiches zu vertreten, wie letzterer den Kenner über die Unerreichbarkeit des Originals tröstet. Auch aus dieser Reproduktion, durch welche sich die Wiener Gesellschaft für vervielfältigende

<sup>1)</sup> Knackfuß, Raffael-Monographie S. 44.

<sup>2)</sup> Man sehe nur die hinreißend schöne und von stürmischem Eifer hingeworfene Gruppe der drei Jünglinge auf der rechten Bildseite. Braun sieht in ihnen die Vertreter der drei großen Nationen der Franken, Engländer und Deutschen, welche zur Kirche eilen, um anzubeten.

<sup>3)</sup> J. B. Gregor d. Gr. oder gar Innocenz III., wahre Prachtgestalten, wie sie nur die Ceremonien des päpstlichen Gottesdienstes einem Künstler darbieten können. Vgl. Wifeman, Vorträge über die Liturgie der stillen Woche.

Kunst den Dank eines jeden Liebhabers ächter Kunst verdient hat, weht uns etwas von dem Zauber an, von welchem Papst Julius II. bei dem ersten Anblick der vollen Schönheit dieses Gemäldes so ergriffen ward, daß er alle sonstigen Malereien als minderwerthig aus jenen Räumen verbannte. Und bei uns gäbe es für ein Kunstwerk von so viel Geist, verbunden mit so viel Schönheit, keinen Platz an den Wänden, nicht einmal in den Behausungen der Theologen, da doch dieses Bild die höchste künstlerische Verherrlichung der Theologie darstellt, an deren Brästen es sich genährt hat?

### Grabdenkmale im Kloster Wiblingen.

Von Max Bach.

Das ehemalige Benediktinerkloster Wiblingen bei Ulm, bekanntlich eine Stiftung der Grafen Hartmann und Otto von Kirchberg im Jahre 1093, zeichnet sich durch seine große thurmlose Kirche besonders aus; dieselbe wurde unter dem Abt Roman Zehr 1772—1781 durch den Meister Joh. Georg Specht aus Bregenz aufgeführt an Stelle einer alten romanischen Basilika mit quadratischem Thurm über der Bierung. Damals wurden nun leider die in der alten Kirche vorgefundenen Grabdenkmale der Stifter und Wohlthäter des Klosters in die Gewölbe unter der Kirche verbracht und ruhen nun dort, nur selten von Alterthumsfreunden besucht und gewürdigt, schon vielfach beschädigt und durch Feuchtigkeit halb vermodert, bis eine bessere Zeit für dieselben aufricht. Schon seit Jahren hat der Ulmer Alterthumsverein eine Veretzung der Steine ins Auge gefaßt und auch Schritte bei den verschiedenen maßgebenden Behörden gethan, um die Steine aus ihrem unwürdigen Gefängniß zu befreien. Zu der That wurde auch schon im Juli 1888 ein Erlaß der k. Domänenverwaltung an das Kameralamt und Bauamt erwirkt, wonach eine Veretzung in die Kirche genehmigt ist. Bis heute ist aber eine Translocirung noch nicht erfolgt, obgleich der frühere Kameralverwalter Müller, jetzt in Hall, mir versicherte, die Kosten der Veretzung seien noch von ihm in den Jahreskosten-Voranschlag aufgenommen worden.

Dem genannten Herrn verdanke ich auch die nöthigen Notizen über diese Steine, durch welche ich in den Stand gesetzt bin, sie der Reihe nach zu beschreiben. Herr Müller veranlaßte auch eine photographische Aufnahme der schönsten Steine, von welchen ein paar Proben hier in Abbildung gegeben werden können.

Der älteste Stein ist derjenige des Grafen Konrad IV. von Kirchberg und Wullenstetten, gest. 1417. Diesem Zeitalter entspricht auch das Kostüm des dargestellten Ritters mit einfachem Panzer und Kettenhose, unter welchem der Rock vielfach gefaltet noch bis auf die Knie herabfällt; die weiten mit Pelz verbrämten Ärmel zeigen den hängenden Saum der damaligen Mode. Das bartlose Gesicht, von reichem Lockenhaar umsäumt, liegt auf einem Kissen, die geschienten Füße ruhen auf einem Löwen; in der Linken hält er das Schwert, in der Rechten den Schild mit dem Kirchberg'schen Wappen, der Mohrenjungfrau, unten rechts ist das hohenzbergische Wappen angebracht, welchem Geschlecht seine Gemahlin angehört hat; links an der Schulter ist der Kirchberg'sche Helm mit Kleinod (Mohrenrumpf mit Bischofsmütze). Die obere Randfläche des Steins enthält die Inschrift: anno domini M.CCCC.XVII starb cunrat zu Kirchberg am sant anthonien tag (17. Januar). Auf der rechten Schmalseite ist zu lesen: anno domini M.CCCC.XXI do starb froh Anna greffin zu hochenberg sin gemachel.

Der schönste Stein ist derjenige des Grafen Eberhard V. von Kirchberg, Entels des obigen und seiner Gemahlin Kunigunde von Wertheim. Die beiden lebensgroßen Gestalten sind in feinem Sandstein ausgehauen und künstlerisch nicht ohne Werth. Der Graf ist vollständig gewappnet in betender Stellung, barhäuptig mit langem Lockenhaar, um den Hals eine Kette mit dem Schwanenorden, am linken Schulterstück ein weiteres Ordenszeichen; hinter ihm die Fahne mit der Mohrenjungfrau. Die Gräfin in langem Gewand mit der charakteristischen Haube, einen Rosenkranz in der Linken haltend, den Hals ebenfalls mit der Kette des Schwanenordens geschmückt. Beide Figuren stehen auf einem Löwen. Unten rechts ist das

Kirchberg'sche Wappen, links das Wertheim'sche, beide mit Helmkleinod angebracht. Am oberen Rand des Steins befinden sich noch folgende Wappen mit Schriftrollen: 1. Schwarzburg, in grün ein goldener gekrönter Löwe. 2. Münsterberg, auf roth und gold gespaltenem Schild ein schwarz und rother Adler. 3. Dettingen, silbernes Andreaskreuz auf roth und goldenem Pelzwerk (Eisenhüllein) mit blauem Herzschild. 4. Heiligenberg, ein dreimal gezackter schwarzer Schrägbalken in weiß. 5. Schauenberg, ein von weiß und roth gespaltenes Schild. 6. Hohenberg, weiß und roth getheiltes Schild.

Auf der daneben eingemauerten Inschriftplatte ist folgendes zu lesen:

† Hir lilt der frum Eberhart Grauff von Kirchberg d'erst den Kayser Fridrich zu dem hailigen Grab ze ritter geschlagen haut der begraben worden ist am sampstag uf sant Ulrichstag yn dem jar MCCCCLXXIj am vierden tag des höwmonat dem got barmherzig und gnädig sin woll.

Ein dritter Stein enthält die Statue des ersten Abts von Wiblingen, Werner von Ellerbach, gest. 1126, ebenfalls in seinem Sandstein gearbeitet, der aber schon vielfach verwittert und abgebröckelt ist. Die Abtsfigur ist in vollem Ornat mit Stab und Inful, das Haupt auf einem Kissen ruhend. Die rechte Hand trägt das Modell der alten Klosterkirche, wie solche nach dem Brande von 1275 wieder hergestellt war. Man sieht darauf, daß die Kirche über dem Querschiff, wie oben schon angegeben, einen hohen Vierungsturm hatte und an dem gradlinig abgeschlossenen Chor eine halbrunde Abside sich angeschlossen. Das Langschiff zeigt basilikale Anlage mit kleinen romanischen Fenstern, Querschiff und Chor hat je ein großes gotisches Fenster. Unten am Stein sind zwei Wappenschilde angebracht, wovon dasjenige zur Rechten ein Doppelkreuz darstellt, das zur Linken die drei Kreuze auf dem Kalvarienberg. Diese Embleme bilden ohne Zweifel das Wiblinger Konventsappen. Oben links, fast ganz verwittert, ist der Ellerbach'sche quadrate Schild angebracht. An den beiden Langseiten des Steins sind lateinische Inschriften zu lesen, von denen noch folgendes zu entziffern ist: »quam pium hoc in loco

in vola . . . . pium monachum . . . . illud opus . . . . epitaphium seu lptn. fuit. anno . . . .« An dem äußeren abgesehrägten Rand des Steins befand sich gleichfalls eine lateinische Inschrift, welche nach der Wiblinger Chronik, dem »Templum honoris« also lautet: »Wernerus natione de Ellerbach hujus monasterii Wiblingen a sua fundatione primus Abbas magnae humilitatis et sanctitatis norma cunctis fuit, et res Monasterii sui praediis amplificavit et locum istum multis ornamentis jucundum reddidit obiit anno 1126 et Abbatiae suae anno 24 (27) feliciter Amen.«

Die Kunstformen des Steins weisen auf den Anfang des 16. Jahrhunderts, er wurde somit erst ca. 400 Jahre nach dem Tode des Abts ausgeführt.

Der vierte Stein, welcher von Interesse ist, gehört schon ganz dem 16. Jahrhundert an und ist von dem Ulmer Bildhauer Hans Schaller gefertigt. Es ist der Grabstein des Ritters Georg Dietrich Fezer von Dagenhausen. Der Gewappnete ist im Visirhelme mit hohen Achselstücken, Schwert und Dolch dargestellt. Zu den Füßen das Wappen mit dem silbernen Einhorn und den drei goldenen Schrägbalken in schwarz, als Helmkleinod ein wachsendes Einhorn. Der Ritter ist zwischen zwei Pilastern unter einem Halbbogen dargestellt, darüber ein besonderer Aufsatz mit folgender Inschrift: »Nuhie ligt begraben der Edel und löst Georgius Dietrich Fezer von Dagenhausen, welcher uff Martini dem 10 tag November anno 1567 im Herrn Entschlaffen und verschieden ist lebt jeeliglich in Christo.«

An den Pilastern sind jederseits zwei Wappen angebracht, durch Schriftbänder bezeichnet, und zwar 1. ein gespaltenes Schild mit der Ueberschrift »Whart« (Emhart). 2. Wernau in weiß ein schwarzer, mit drei goldenen Kugeln belegter Schrägbalken. 3. Der Wappenschild der Fezer und 4. ein Schild mit der Aufschrift »Wöitenach«, ein aufgerichteter Wolf oder Fuchs.

Die fünfte Grabplatte aus Solnhofen Stein im besten Renaissancestil ist leider auch schon stark verwittert. Die eigentliche Inschriftplatte ist reich umrahmt und zeigt rechts eine weibliche Figur mit einem

Kind auf dem Arme und zwei andere mit Engelsflügeln an der Hand führend; oben eine knieende weibliche Figur, unten ein abgefallener Wappenschild. Das Ganze noch von Pilastern mit Gesims und Gebälk eingefasst. Die Inschrift lautet:

D. O. M. S.

Raymundo Fuggero Raymundi F. Kirchbergae et Weissenhorni Dnno fratres et patruales eius superstites pietatis et charitatis ergo monumentum hoc posuerunt vixit annos XXXX mens: VI. dies VIII. O. anno Dnni MDLXIX maii die VII.

Die Grafschaft Kirchberg kam bekanntlich im Jahr 1508 mit der Vogtei über Wiblingen durch Kauf an die Fugger in Augsburg.

Außerdem befinden sich noch folgende Grabsteine von Aebten in dem Gewölbe unter der Kirche, die aber alle mehr oder weniger stark gelitten haben und ohne besonderen Kunstwerth sind.

1. Das Denkmal des Abts Ulrich Hablitzel (1432—1473); von der Umschrift ist noch zu lesen: »Obiit dominus Ulrichus Hablitzel abbas M.«

2. Ein länglicher Stein mit eingravirtem Abtsbild für den Abt Johannes II. Belmer aus Hüttisheim (1473—1484). Die Inschrift, soweit noch zu lesen, lautet: »ao. di. 1497 die 22 mens. octobris obiit venerabilis . . . dm. Johannes abbas . . .«

3. Das Denkmal des Abts Othmar Lauffenberger (1550—1553), wie der vorige nur eingravirt; die Inschrift heißt: »anno domini 1553. 19. mensis februarii obiit reverendus dms Othmarus Lauffenberger abbas hujus monasterii illi deus sit propitius Amen.«

4. Der Grabstein des Abts Meinrad, gest. 1. März 1762 (regierte 1730 bis 1762).

5. und 6. Die Denkmäler der Aebte Jodocus Todt (1572—1589) aus Weingarten, gest. 18. Juni 1589, und des Modest. Huber von Oberkirchberg (1692 bis 1729), gest. den 19. Dezember 1709.

### Der Kirchturm und die Klosterglocken zu Schussenried.

Von Kaplan B. Nueß in Schussenried.

(Nachträgliches zu dem Aufsatz S. 12 ff.)

In seiner gegenwärtigen Gestalt und Höhe stammt der Stiftskirchenturm zu Soreth

aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Daß übrigens die Klosterskirche schon vorher eine Thurmanlage besessen hat, ist bestimmt bezeugt. Nach der Hauschronik hat z. B. Abt Johannes Wittmayer den 29. März 1525 sich vor der Wuth der rebellischen Bauern auf einer geheimen Stiege aus der über der Kirchenvorhalle befindlichen Prälatur in den Thurm geflüchtet, wo er Schutz und Rettung fand. Auch wird berichtet, daß ein Blitzstrahl am 14. Mai 1579 den Glockenthurm getroffen habe, dessen Kuppel total ruiniert wurde. Die beschädigten Theile hat der Prälät Othwald Escher innerhalb fünf Wochen wieder ausbessern lassen; es waren 3600 Platten und 200 Ziegel notwendig.<sup>1)</sup>

Das gegenwärtige Thurmgewölbe ist in seinen unteren Theilen quadratisch geformt, nur stark 8 Fuß tief in den Baugrund eingelassen; auch ist seine Nordostecke durch einen massigen Pfeiler gestützt. Alles das läßt vermuthen, daß es theilweise auf den Fundamenten des alten römischen Thurmes ruht. Der Thurm steht nordöstlich in dem von dem linken Seitenschiff und dem Chor der Kirche gebildeten Winkel, er ist ungefähr 55 Meter hoch, schlank und weithin sichtbar; von den neun Stockwerken, in welche er durch Schießscharten, Fenster und Schalllöcher abgetheilt ist, haben die sieben unteren Biegedach, die zwei oberen Achteckform; an der Westseite führte vormalig vom zweiten Geschoß des Thurmes eine jetzt zugemauerte Thüre auf den Dachboden der linken Abseite des Gotteshauses. Die (vom Boden auf) zwei Meter dicken Mauern bestehen an der unteren Thurmhälfte vornehmlich aus Findlingen, an der oberen aus Backsteinen. Der Thurm ist bekrönt von einer roth angestrichenen Zwiebelkuppel, deren Bestandtheile im Laufe der Zeiten mehrmals gewechselt wurden. Die Kuppel ist von einem umfangreichen Metallknopf überragt, über welchem sich ein hohes, durchbrochenes Kreuz mit zwei Querbalken erhebt. Es ist der Abt Matthäus Köhler gewesen, welcher anno 1622 den Bau des Stiftskirchenturmes unternahm: Den Mauern gab er außer der Kost noch 600 fl. Der Zimmermeister bekam für seine Dienstleistungen an der Kuppel und für das Gerüst 20 fl. Geld, ein Maler Kernen, ein Maler Mühlkorn und ein Viertel Rufmehl. Die Kuppel wurde mit Kupfer gedeckt, man brauchte beinahe 32 Zentner, das Kupfer kostete 2120 fl. Gleichzeitig wurden zur Verzierung am Thurm vier große hölzerne Statuen, vier neue Uhrentafeln und ein gut vergoldeter großer Knopf angebracht. Für die Standbilder wurden dem Bildhauer 80 fl., dem Maler für das Fassen der Statuen und für das Zeichnen der Uhrblätter 150 fl. bezahlt.<sup>2)</sup> Die stolze Höhe, aus welcher der Thurm seit den ersten Jahrzehnen des 17. Jahrhunderts auf das obere Schussenenthal, seine Bewohner und ihre Häuser niedersehend, ist ihm oft gefährlich geworden. Schon anno 1629 war er theilweise reparaturbedürftig, weil ihn der Blitz bereits mehrmals getroffen hatte.<sup>3)</sup> Am Dreifaltigkeitst-

<sup>1)</sup> Sch. Hauschronik. 2. Theil. S. 64 u. 188.

<sup>2)</sup> Hauschronik. 3. Theil. S. 51.

<sup>3)</sup> Diarium Korer. 1628/31. S. 201.

fest 1628 (18. Juni) war der Wetterstrahl in den Thurm gefahren und hatte seinen Weg beim Uhrzeiger in der Kirche gegen ein beim Choraufgang stehendes Marienbild genommen, dasselbe aber nur ganz wenig verjengt. Im Moment des Blitzschlages hatte beim Vesperfangen der Prior gerade den Hymnus intonirt; Abt und Prior, wie auch die anderen in den Chorsthühlen stehenden Ordensmänner haben jedoch keinen schwereren Schaden genommen, sie wurden nur durch den Luftdruck und Dunst zu Boden geworfen und betäubt. Den 13. August des gleichen Jahres nachmittags zwischen zwei und drei Uhr schlug der Blitz wieder mit drei aufeinanderfolgenden Schlägen in den Thurm. Ein Strahl fuhr auf das Uhrwerk, schmolz viel Eisen, lötete sogar Eisenteile aufeinander; er schuf sich wieder vom Uhrzeiger der Kirche aus eine Bahn in den Chor, zertrümmerte viele Fensterscheiben, schwärzte den Golsgrund am Kirchengewölbe und riß zahlreiche Löcher in die Mauerwand. Menschenleben war keines zu beklagen; denn der Glöckner hatte mit dem Wetterläuten schon aufgehört und die Mönche waren nach Vollendung des Sequenzgesanges bereits wieder aus dem Chor getreten. Die Kinderschar aber, welche nach eben erst beendeter Christenlehre sich noch im Langhaus aufhielt, kam mit dem bloßen Schreden davon.<sup>1)</sup> Die hart mitgenommene Thurmuhre überließ Abt Matthäus den 5. Mai 1629 einem Leutkircher Uhrmacher zum repariren. Der Meister mußte das Haupt- und Viertelwerk für 110 fl. auf seine Kosten wiederherstellen. Weil auch die Thurmspitze bei der Gewitterkatastrophe schwer gelitten hatte, mußte der Knopf, das Kreuz und die kleine Kuppel, um sie zu renoviren, abgenommen werden. Die neue Thurmbedeckung konnten die Kupferschmiede erst den 30. Juni 1629 beendigen.<sup>2)</sup>

Auch später litt der Thurm durch Wetterschläge: So wurde er den 21. August 1649 vom Blitz getroffen. Die Kuppel fing Feuer, das übrigens wieder rasch gelöscht wurde.<sup>3)</sup> Im nämlichen Sommer mitten in der Nacht vor dem St. Magmusfest (6. September) schlug es wieder in den Thurm. Der P. Großkeller Hartmann Strigl, welcher gleich nachher den Thurm sorgfältig absuchte, entdeckte in der Kuppel ein kleines bläuliches Feuer, das er erstickte.<sup>4)</sup> Weil man die verursachten Schäden nur nothdürftig ausgebessert hatte, vereinbarte im Jahre 1655 Abt Matthias Binder mit dem Meister Johann Kocher eine gründliche Restauration des Thurmes. Der Bauunternehmer hatte denselben in allen Theilen zu repariren und mit eichenen Schindeln zu decken, welche anzustreichen waren. Als Belohnung wurden ihm versprochen 130 fl. und vier Malter Kernen, sowie der Transport des Bauholzes und der Säghölde.<sup>5)</sup> Der erneuerte Thurm ist aber schon wieder den 31. Juli 1660 morgens 4 Uhr vom Blitz getroffen worden,

während gerade zwei Konversbrüder zum Wetter läuteten; der Thurm nahm einigen Schaden, die Brüder aber blieben völlig unverletzt<sup>1)</sup>. Das hölzerne Thurmdach bewährte sich übrigens so wenig, daß man schon am 17. Mai 1688 aufing, dasselbe wieder abzunehmen, weil sowohl die Schindeln, als auch der Dachstuhl faul und morsch geworden waren.<sup>2)</sup> Den 30. Dezember 1698 tobte nachts 3 Uhr ein Orkan so furchtbar, daß das mehrere Zentner schwere Thurmkreuz stark verbogen wurde.<sup>3)</sup>

Trotz der Kriegsgefahren ließ endlich Abt Liber Mangold im September 1702 den Thurm mit Sturzblech decken. Glücklicherweise wurden die Flaschner gerade noch mit ihrer Arbeit fertig, ehe die feindlichen Soldaten in Schussenried einzogen. Zum Decken der Kuppel waren 3140 Stücke Blech à 6 kr. nöthig, was 314 fl. ausmachte. Die beiden Klempnermeister erhielten nebst Speis und Trank täglich 24 kr., ihr Geselle 20 kr. Sie arbeiteten 58 Tage lang, so daß sie an baarem Geld 65 fl. 44 kr. einnahmen. Das neue Kirchthurmdach kam also das Reichsmaß auf 379 fl. 44 kr. zu stehen, ungerechnet das Essen und Trinken der Handwerker.<sup>4)</sup> Das Jahr 1720 sah wieder eine vollständige Thurmrenovation: Den 15. Juli begann man, vom Boden auf ein Gerüste aufzuführen, welches 60 fl. kostete; den 30. fing man mit dem Bestechen des Thurmes an; den 1. August wurden vier neue Uhrtafeln aufgehängt, die auf beinahe 110 fl. zu stehen kamen.<sup>5)</sup> Anno 1743 im Juni war man gezwungen, die Holzbestandtheile im Innern der Kuppel zu erneuern, außen ließ man die Kuppel theilweise neu mit Blech decken und mit einem im Feuer vergoldeten, 16 Simri Besen haltenden Knopf und mit einem über sechs Zentner schweren Kreuz zieren. Flaschner Joseph Stallweiner aus Weißenhorn, welcher das Sturzdach ausgebessert hat, soll am Thurmkreuz emporgeklettert sein, die Gesundheit des Prälaten und des ganzen Konventes getrunken und dann das benützte Trinkglas in den Garten hinabgeworfen haben, ohne daß dasselbe zerbrach.<sup>6)</sup> Um eine Temperaturanomalie, unter welcher der Thurm zu leiden hatte, nicht mit Stillschweigen zu übergehen, fügen wir an, daß den 21. Januar 1827 sich ein Gewitter erhob und der Blitz den Stifskirchenthurm traf, ohne übrigens zu zünden.<sup>7)</sup>

— In unserm Jahrhundert fand eine Thurmrenovation statt anno 1840. Bei dieser Gelegenheit wurde das Thurmkreuz und der Thurmknopf zum Zweck der Instandsetzung zeitweilig abgenommen und bald darauf an den alten Standort zurückgebracht. Im Knopf wurden Kupfermünzen und ein Schriftstück hinterlegt. Weil aber der Knopf defekt geworden war, zeigte sich bei der jüngsten, im Sommer 1896 vollzogenen Kuppelausbesserung das reponirte Dokument als vom eindringenden Regenwasser be-

1) Diarium Rorer. 1628/31. S. 122.

2) Diarium Rorer. S. 176 und 224.

3) Diarium Rorer. S. 84.

4) Diarium Rorer. S. 91.

5) Sch. Hschr. 3. Theil. S. 191.

1) Sch. Hschr. 3. Theil. S. 239.

2) Notamina F. Innocentii Fabri Sorethani.

3) Sch. Hschr. 3. Theil. S. 393.

4) Sch. Hschr. 3. Theil. S. 409.

5) Tagbuch des Abtes Didakus. S. 37.

6) Diarium Nothhelfer. S. 112.

7) Kreuzsche Chronik.

schädigt und unleserlich. Es wurde daher eine neue Urkunde gefertigt, auf der u. a. die Namen der mit der Thurmdachreparatur beauftragten Meister (Faschner Ruez, Schlosser Brunner, Zimmermann Bitterle, sämmtliche von Schussenried) notirt sind. Diese Urkunde und diverse Geldstücke wurden in eine eigens hiezu gefertigte, wohlverschlossene Kapsel gelegt, welche im Thurmtropf verwahrt ist.

Die im Thurm befindliche alte Kirchenguhr hatte früher mehrfach Schaden gelitten und war reparaturbedürftig geworden; noch im September 1720 wurde sie nebst der unteren Thorguhr einem Uhrmacher aus Mengen zur Ausbesserung überlassen. Der Meister erhielt für seine Dienste 76 fl.<sup>1)</sup> Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat aber der Meister Joseph Linder aus Ravensburg eine neue, nemlich die gegenwärtige Uhr gefertigt. Die Jahrzahl 1750 ist jetzt noch an dem Uhrwerk zu lesen. Die 20 Zentner schwere Kirchenguhr, welche auf 750 fl. zu stehen kam, wurde am 16. Juni 1751 im Thurm aufgestellt.<sup>2)</sup>

Seit alters her hat der Abteikirchenturm, von Unterbrechungen abgesehen, wie heutzutage fünf Glocken beherbergt. Diese Glockenzahl läßt sich für den Anfang des 17. Jahrhunderts noch sicher nachweisen. Das Geläute blieb selbst im 30jährigen Krieg intakt. Während am 13. Januar 1647 der Thurm auf ein Flammenmeer niederschauen mußte, welches die Kirche schädigte und das Kloster beinahe vernichtete, entging er selbst nebst den in ihm aufgehängten Glocken dem Verderben. Wenn übrigens auch das Klostergeläute dem Zorn der Schweden und der Wuth des Feuers nicht zum Opfer fiel, so hatte es später unter der durch die Kriegszeit heraufbeschworenen Notlage des Reichsstiftes doch schwer zu leiden. Der schon während des Krieges mehrmals ausgeplünderten, durch Kontributionen völlig geschwächten, durch böswillige Brandschädigung in die Gefahr der Vernichtung gebrachten Reichsabtei wurde beim Friedensschluß noch die Summe von 10680 fl. als den Schweden zu entrichtender Kriegskostenentschädigungsbetrag auferlegt. Daher mußten heilige Gefäße versteift und verkauft, ja sogar Glocken von den Thürmen herabgeholt und veräußert werden. Den 7. Mai 1650 gab das Reichsstift in seiner Finanznoth aus den Klosterpfarreien Steinhausen, Reichenbach und Otterswang das ganze Geläute, aber auch zu Schussenried die Frühmorglocke aus dem Kirchturm und die Schlaglocke von dem Thorthurm weg. Letztere zwei Glocken wogen zusammen 11 Zentner 86 Pfund; für den Zentner wurden nur 14 Gulden erlöst.<sup>3)</sup> Da aber die erzielte Summe zur Bezahlung der verlangten Kostenbeiträge noch nicht reichte, mußte man zuletzt leider sogar die größte Glocke des Stiftskirchenturms verkaufen. Dieses tragische Geschick des verarmten Klosters gab im vorigen Jahrhundert dem Volke Anlaß, den nothgedrungenen Schussen-

rieder Glockenverkauf mit einem Gewebe von Sage und Dichtung zu umspinnen: Man sprach davon, die große Glocke sei, ehe sie vom Thurm abgenommen wurde, zum schmerzlichen Lebewohl eine ganze Stunde lang geläutet worden, so daß die ganze Umgegend mit Theilnahme und bitterem Leid erfüllt worden sei. Auch wurde irrigerweise behauptet, die alte große Glocke von Schussenried sei immer noch in der Schweiz im Gebrauch. Endlich hat die schaffende Phantasie des Volkes dieser in schwerer Zeit aus Soreth weggegebenen Glocke eine ganz ungewöhnliche Größe angedichtet, als „wäre sie eine Schwester der Hofanna von Ueberlingen gewesen.“

Wenn man diese mythischen Zuthaten weglöst, dann bleibt folgendes als historischer Kern: Die fragliche große Glocke hatte schon anfänglich nur etwas über 40 Zentner gewogen. Kurz vor der Veräußerung war ihr aber der Kranz abgebrochen worden, so daß sie beim Verkauf bloß noch 31 Zentner 55 Pfund wog. Deshalb ist es völlig ausgeschlossen, daß sie zum Abschied hätte geläutet werden können. Dies ist auch darum nicht möglich gewesen, weil sie damals nur noch an vier großen Nägeln hing.<sup>1)</sup> Der Verkauf war nach langer Ueberlegung und Beratung beschlossen worden.

Nachdem zwei Glocken zum Bezahlen der Satisfaktionsgelder aus dem Thurm weggegeben waren, hat Abt Matthäus Rohrer den 2. September 1650 dieselben wenigstens durch eine andere ersetzt. Er ließ nämlich diejenige Glocke, welche auf dem Thor hing und welche man bei der Hinrichtung von Uebelthätern zu läuten pflegte, herabnehmen und weihte sie in der Kirchenvorhalle zu Ehren des neuen Schussenrieder Schutzheiligen St. Vincenz und des hl. Theodul, welche beide Blutzeugen sind. Gleich nach der Benediktion wurde diese „redlich gemachte“ Armenländerglocke auf den Thurm verbracht.<sup>2)</sup>

Schon früher hatte übrigens eine bedeutsame Aenderung in der Zusammensetzung des Klostergeläutes stattgefunden. Den 17. März 1613 war in Schussenried ein Vertrag zwischen dem Abt Martin Dietrich von da und dem Glockengießer Christoph Rosenhard von Nürnberg abgeschlossen worden. In diesem Kontrakt wurde vereinbart, daß Meister Rosenhard für das Kloster zwei Glocken zu gießen habe, die eine solle ein Gewicht von „bei 20 Zentnern“, die andere von ungefähr 3 Zentnern bekommen. Das Reichsstift machte sich verbindlich, dem Gießer zwei andere Glocken daranzugeben.

Die beiden bestellten Glocken wurden im August 1613 gegossen und am 13. d. s. Mts. in Nürnberg gewogen. Die größere hielt 21 Zentner 70 Pfund, die kleine 3 Zentner 14 Pfund. Da für den Zentner 32 fl. verlangt wurden, so bezahlte man für das Gewicht der neuen Glocken (24 Zentner 84 Pfund) 794 fl. 48 kr. Mit dem Schwengel, Zoch, Fuhrlohn u. s. w. kamen diese Nürnberger Glocken auf 862 fl. 14 kr. zu stehen. Dagegen hatte der Gießer

<sup>1)</sup> Diarium abbatis Didaci. S. 46.

<sup>2)</sup> Diarium Nothhelfer. S. 172 und Archivregister Tomus I. Nr. 64.

<sup>3)</sup> Archivregister Tomus I. Nr. 12.

<sup>1)</sup> Sch. Hschr. 3. Theil. S. 175.

<sup>2)</sup> Diarium abbatis Rorer. S. 178. Der Hauschronist spricht fälschlich von zwei Glocken. 3. Theil. S. 180.



Christoph Rosenhard für den Zentner der zwei alten, 1330 und 160 Pfund schweren Glocken, welche man ihm darangab, 25 fl. zu erlegen.

Als entstand das Gerücht, der Meister sei nicht ehrlich zu Werk gegangen, er habe trotz der Vertragsbedingungen das Metall der alten Schussenrieder Glocken zu dem Neuguß nicht verwendet. Diesen Beschwerdepunkt scheint der Schussenrieder Abt Martin dem Nürnberger Magistrat anno 1615 angezeigt zu haben. Der Meister wurde daher zur Verantwortung gezogen. Vor den Beamten gab Rosenhard zu, daß er die erste für Schussenried von ihm gegossene Glocke an die Bergstadt Goldkronach abgegeben habe, wo infolge einer Feuersbrunst das Geläute geschmolzen sei. Er fügte bei, er habe für Schussenried eine andere Glocke gegossen und zwar aus dem geschmolzenen Glockenmetall von Goldkronach, dieses sei aber eine bessere Glockenspeiße gewesen, als die aus den alten Schussenrieder Glocken bereitete. Der Gießer that vor seinem Magistrat den Ausspruch, der Klang und das Werk werde den Meister loben. Diese Erklärung Rosenhards wurde vom Nürnberger Magistrat den 28. September 1615 an den Abt Martin zu Schussenried gesandt. Damit war der Zwischenfall erledigt. In der That funktionirt die größere der beiden Nürnberger Glocken bis zur Stunde noch tadellos im Kirchturm, die kleinere war einer Klosterpfarrei überlassen worden.<sup>1)</sup>

Weil nun anno 1613 zwei alte Glocken aus dem Thurm entfernt und nur eine neue daseibst aufgehängt worden; weil sodann im Jahre 1650 zwei schadhafte Glocken verkauft und bloß durch die eine Armenjünderglocke ersetzt worden: so beherbergte der Stiftskirchenturm seit Mitte des 17. Jahrh. nicht mehr als drei Glocken. Sobald daher die Reichsabtei finanziell wieder mehr zu Kräften gekommen war, nahm sie auf die Vervollständigung des Klostersgeläutes Bedacht. Dies geschah theilweise unter dem Abt Liberius Wangold (1683—1710). Unter seinem Regiment waren die nöthigsten baulichen Reparaturen bewerkstelligt, die Nachwehen des 30jährigen Krieges einigermaßen überwunden und eine leidlichere Finanzlage geschaffen worden. Somit konnte er nicht allein dem schreiend Nothwendigen, sondern auch dem bloß Wünschenswerthen Aufmerksamkeit schenken; er beschaffte und weihte unverhältnißmäßig viele Glocken für die auswärtigen Klosterpfarreien, anno 1709 ersetzte er auch die ehemalige, über ein Halbjahrhundert früher veräußerte Frühmehlglocke zu Schussenried wieder; in seinem Tagbuch schreibt er<sup>2)</sup>, daß er den 14. Nov. des Jahres in Schussenried eine neue Glocke konsekirt habe, sie sei 11—12 Zentner schwer und unter den oberen (d. h. den im oberen Stockwerk befindlichen) drei Glocken die größte. Sie war aus Wiberach bezogen und mit den Bildnissen Mariä, des hl. Augustin und Norbert geschmückt. So besißt man seit 1790 in Schussenried wieder eine F r ü h m e h l g l o c k e. Abt Liber weihte

den 29. Nov. d. J. für Schussenried noch eine neue, 4½ Zentner schwere Glocke, welche ihren Platz auf dem Thorthurm erhalten zu haben scheint.

Es hingen seit 1709 wieder vier Glocken im Thurm, aber das Bett für die größte stand immer noch leer. Erst Abt Didakus Ströbele (1719 bis 33) füllte die Lücke im Glockenthurm aus. Geraume Zeit legte er erspartes Geld zurück um das Klostersgeläute durch den Kauf einer neuen großen Glocke wieder zu vervollständigen. Den 19. Januar 1721 schloß er mit dem Wiberacher Glockengießer Christoph Schmelz einen Vertrag: Die neue Glocke sollte 42 oder 43 Zentner schwer und ihr Ton womöglich eine Quart tiefer werden als derjenige der anno 1613 aus Nürnberg bezogenen. Die Beschaffung des Glockenmaterials übernahm der Prälat; er ließ im Februar 32 Zentner Kupfer von Memmingen nach Wiberach bringen, ohne den Fuhrlohn kam ihn der Zentner auf 49 fl. zu stehen; 10 Zentner 68 Pfund englisches Zinn bezog er von Nürnberg, der Zentner kostete ihn mit Einschluß der Transportauslagen bis Wiberach 41 fl. 15 fr.; im ganzen wurde zum Glockenguß Material im Gewicht von 48 Zentner 80 Pfund beigebracht. Der Prälat schickte zum Einwerfen in die Glockenspeiße auch Reliquien z. B. von den Kleidern St. Norberts, vom Stab des hl. Magnus, von den Gebeinen St. Vincentii und St. Valentins zwei spanische Kreuzchen und Malefizsachen nach Wiberach. Der Guß der Glocke geschah in Wiberach den 28. März 1721 in Gegenwart der Schussenrieder Abgeordneten P. Heinrich und P. Makarius, des Wiberacher Guardians und seines Sozjus, des Vaters des Abtes Didakus, seiner Schwäger und noch vieler anderen Personen. Den 4. April (Mariäschmerzensest) nachmittags 3 Uhr wurde die 43 Zentner 47 Pfund wiegende Glocke von neun Pferden in das Weichbild von Schussenried gezogen. Die Kosten derselben beliefen sich — alles zusammengerechnet — auf 3000 fl. Am folgenden Tag weihte sie der Abt auf dem alten Kirchhof (umweit des Thurmes) feierlich zu Ehren der hh. Dreifaltigkeit, Mariä, des hl. Joseph, Johannes Baptist, der hh. Apostel und Engel, des hl. Augustin, Norbert, Magnus, Vincenz, Valentin, Martin, Vitus, Maria Magdalena, Katharina und aller Heiligen. Sofort nach der Konsekration wurde die neue Glocke in den Thurm verbracht, tags darauf an ihren Platz gehängt und den 8. April zum erstenmal geläutet.<sup>1)</sup> So findet sich seit 1721 die früher schon gebräuchliche Fünfszahl von Glocken im Thurm wieder vor.

1. Die eben genannte schwerste Glocke wird im Volksmund die „g r o ß e G l o c k e“ genannt. Um ihre Hautbe zieht sich ein zierliches Ornamentenband, welches von den Figuren hübscher Pfauen und anderer Vögel gebildet wird. Weiter unten schmückt die Glocke ein einfacher ringförmiger Metallstreifen mit der Inschrift: „A fulgure et tempestate libera nos domine; anno 1721.“ (in großen lateinischen Lettern) und mit der Bemerkung: „Gegossen von Christoph

<sup>1)</sup> Archivregister Tomus I. Lade J. Fascikel 5. Buchstabe A—E.

<sup>2)</sup> Diarium septennium quartum. S. 375.

<sup>1)</sup> Siehe Tagbuch des Abtes Didakus Ströbele.

Schmelz v. Biberach“. Auf der Mittelhöhe des Mantels laufen, nur wenig von einander entfernt, im Kreise um die Glocke mehrere fein ausgeführte Heiligenbildnisse und das Wappen des Abtes, welcher die Glocke gießen ließ. Ueber den vier Feldern des Wappenschildes stehen die Buchstaben: D. A. Z. S. Sie bedeuten offenbar: Didacus Abt zu Schussenried.

Auf der dem Abtwappen gegenüberliegenden Seite ist das Bild *Maria* mit dem Jesuskinde im Arm, ohne Sinnbild und Inschrift. Links vom Prälatenwappen steht der hl. *Norbert*, in der Rechten eine Monstranz, in der Linken ein Kreuz. Das Bild ist vorzüglich gelungen. Vis-à-vis von der Figur des hl. *Norbert* befindet sich wieder in Medaillonform das Vollbild des Schussenrieder Kirchenpatrons, *St. Maganus*. Zu den Füßen des Heiligen liegt der von ihm überwundene Drache; mit der Linken reicht der Glaubensbote dem Ungeheuer den tobbringenden Apfel, in der Rechten hält er ein Kreuz, während der wunderthätige Stab im rechten Arm ruht. Zwischen der Figur *Maria* und *St. Norbert* ist ein Relief angebracht, den hl. *Vincenz*, dessen Leib in der Kirche aufbewahrt ist, darstellend. Zu seiner Rechten hält dieser Märtyrer, welcher ehemals ein Kriegsmann gewesen war, ein Schwert, in der Linken einen Schild. Den Boden auf dem er steht, bedecken Ziergräser. Auf der entgegengesetzten Seite des Glockenmantels findet sich das Bild des anderen Heiligen, dessen Gebeine auf einem Altar des Gotteshauses beigesetzt sind und nach dem eine Kaplanei benannt ist, nämlich der Blutzeuge *St. Valentin*. Die rechte Hand hat er auf die Brust gelegt, mit der linken hält er die Palme, das Symbol des Sieges. Auf dem Boden sproßt eine Blume mit Blüten. Unterhalb dieser fünf Heiligengestalten stehen je die Buchstaben: I. E. H. Sie bedeuten sicher: in ejus honorem d. h. ihm (Ihr) zu Ehren. Man muß staunen über die Korrektheit und Eleganz der fünf medaillonförmigen Basreliefs und sich wundern, daß trotz der Größe der Glocke eine so tadellose Prägung der Bildwerke möglich war. Obwohl der Abt bei der Glockenweihe verschiedene andere Heiligennamen einbezog, so hatte er doch von Anfang an die fünf Heiligen, deren Bilder an der Glocke zu sehen sind, als diejenigen ins Auge gefaßt, zu deren Ehre er die Glocke zu benediciren willens war. Daher kann man ihr den Namen der „Fünfheiligenglocke“ beilegen. Sie war die Freude ihres Stifters, des Abtes *Didacus Ströbele*, es muß aber auch jetzt noch jedermann ein herzlich Wohlgefallen an ihr haben. Der Glockenstuhl ist reichlich mit geschmückten Ornamenten versehen.

2. Diejenige Glocke, welche ihren Platz neben der Fünfheiligenglocke hat, ist die zweitgrößte und heißt im Volksmund, übrigens nicht ganz zutreffend, die „alte Glocke“; sie bildet keineswegs den ältesten Bestandtheil des Schussenrieder Geläutes, wenn sie auch mehr als 100 Jahre vor ihrer eben beschriebenen Schwester gegossen wurde. Ihren Hals umwindet ein Spruchband mit der Legende: „Gottes wort bleibt ewig, glaub dem mit that, bist selig. Christof glocken-

gießer zu nurnberg gos mich. 1613.“ (Minuskelschrift.) Die Schweifung dieser im Guß auch wohl gelungenen alten Glocke ziert das Wappen des damaligen Schussenrieder Prälaten *Martin Dietrich*, es ist umfangreicher als dasjenige auf der Fünfheiligenglocke. Das sehr deutliche, quadrirte Wappenschild zeigt zwei gekreuzte Nachschlüssel als das Familienwappen des Abtes *Dietrich* und wird überragt von einer Mitra, sie ist mit dem Bild der Gottesmutter nebst dem Jesuskinde geschmückt, *Maria* hat langwallendes Haar.

3. Die von Prälat *Tiberius* anno 1709 angeschaffte, im mittleren Theil des oberen der beiden für das Geläute bestimmten Stöckwerke hängende Glocke ist die größte unter den drei dafelbst befindlichen kleineren. Sie wurde ehemals die *Friede glocke* genannt; jetzt heißt man sie gewöhnlich die „*Ablassglocke*“; denn so lange die Gemeinde noch kleiner war, wurde sie vor Bereshgängen geläutet und lud zu der mit dem Gewinnen eines Ablasses belohnten Begleitung des Allerheiligsten ein. Leider ist sie im Jahre 1867 zerprungen, umgegossen wurde sie dann von Meister *Nitheimer* in *Böblingen*, der sein Werk den 2. Februar 1869 abliefern wollte. Der Neuguß hatte aber nicht den vertragsmäßig vereinbarten Ton *as* sondern *b*; darum wurde die Annahme verweigert. *Nitheimer* strengte einen Prozeß an, den er jedoch verlor. Nun wurde der Glockenguß der Firma *Kirchdörfer* und *Wader* in *Hall* übertragen, welche den 8. Februar 1871 eine neue Glocke mit dem gewünschten Ton sandte. Den 9. d. M., Vormittags 10 Uhr, wurde von Pfarrer *Baccano* die Benediction vollzogen, den 13. die Glocke im Vorzeichen abgeholt und mit Musikbegleitung unter Vortrag des Kreuzes zum Thurm begleitet. Während die Glocke in die Höhe gezogen wurde, schickte ihr der Geistliche den Wunsch nach: „Erhebe dich liebe Glocke zur Ehre Gottes und schalle zum Heil unserer armen Seelen!“ Als man sie zwei Tage später läuten wollte, verjagte die Mechanik des Glockenstuhles; erst nachdem das Hinderniß beseitigt war, konnte sich die Gemeinde endlich nach dreijährigem Intervall wieder an dem Klang der Frühmesse, beziehungsweise Ablassglocke erfreuen.<sup>1)</sup> Der Neuguß hat den gleichen Schmutz, welchen die Glocke ursprünglich besessen hatte: Am Hauptkranz die Umschrift: *Adjutorium nostrum in nomine Domini*. Den Glockenmantel zieren drei in gleicher Distanz von einander abstehende, halberhabene Bildnisse: *Maria* mit der Unterchrift *St. mater Dei*, ferner der hl. *Norbert*, endlich *St. Augustin*, der die auf die Brust gegossene Herzfigur mit der Rechten berührt, während die Linke den Bischofsstab hält. Obwohl die drei Reliefs eine ansehnliche Größe haben, sind sie doch verschwommen und unvollkommen. Am Glockenkranz liest man: *Kirchdörfer* und *Wader*. *Hall*. 1871. Ton „*as*“. Sämmtliche Worte sind mit großen lateinischen Buchstaben gegeben.

4. Die zweitkleinste Glocke, die bis 1893 die

<sup>1)</sup> Dankenswerthe Mittheilung des Herrn Pfarrers *Bez* aus der Pfarrchronik.

zweitälteste war, nennt man die Christenlehrglocke, weil an den Sonntagen mit ihr das Zeichen zu den in der Pfarrkirche abzuhaltenden Katechese gegeben wird. Die in das Holz des Glockenstuhles geschnittene Ziffer 1721 gibt nicht das Alter der Glocke, sondern dasjenige des eichenen Stuhles an. Die Krone der Glocke besteht aus sechs, mit je einem bartigen Mannsantlitz geschmückten Henteln, die sich um einen siebenten gruppieren, welcher der kräftigste von allen ist. Um den Hals der Glocke läuft ein Pierband mit der in großen römischen Lettern gegebenen Umschrift: *Jesus Nazarenus rex Judeorum miserere nobis*. Ferner ist an der Glocke zu lesen: *anno domini 1566*. Unterhalb des Spruchbandes zieht sich ein Fries mit vier, gleich weit von einander abstehenden, wappenartigen Ornamenten hin. Die Schweifung schmückt eine Kreuzigungsgruppe (Basrelief): Christus hängt am Kreuz, links vom Beschauer steht Maria, rechts der heilige Johannes. Den Glockenkranz umwindet eine kettenartige Verzierung. — Uebrigens bezieht sich diese Beschreibung nur auf die Gestalt, welche der Christenlehrglocke bis 1893 eigen war. Leider ist die mehr als 300 Jahre alte Glocke am Fronleichnamsfest 1892 zersprungen. Nun wurde beschossen, sie umgießen und am Neuguß die bisherige Inschrift und die Kreuzigungsgruppe wieder anbringen zu lassen. Der Wiberacher Meister Zoller, welcher mit der Aufgabe betraut wurde, schickte den Neuguß, der den 7. Februar 1893 durch den Güterbeförderer von der Eisenbahnstation in die Kirchenvorhalle geschafft wurde, per Bahn nach Schussenried. Die neue Glocke wurde den 9. Februar zwischen 2 und 3 Uhr nachmittags in den Thurm verbracht, nachdem sie um 1 Uhr desselben Tages durch Pfarrer Bey geweiht worden war. Sie hat Jahrszahl, Inschrift und Bildwerk von der alten Christenlehrglocke übernommen; außerdem hat sie noch die Notiz: „Umgegossen von Konrad Zoller in Wiberach 1893.“ Leider ist diese Bemerkung eine gegossene Unwahrheit; denn die jetzige Christenlehrglocke präsentiert sich nicht, wie in Aussicht genommen war, als einen Umguß der früheren, sondern als einen Neuguß; die zersprungene Glocke wurde erst 9 Uhr morgens vom Thurm abgenommen, während fünf Stunden nachher die neue schon in deren Bette ruhte. Sie hat etwas scharf und gellend den Ton C. Die zersprungene, 241,50 Kilogramm schwere Glocke wurde von Zoller übernommen; man löste für das Kilogramm 1 M. 50 Pfg., also zusammen 362 M. 25 Pfg. Die jetzige Christenlehrglocke (unterer Durchmesser 78 1/2 cm) wiegt 301,50 Kilogramm; man bezahlte dem Gießer Zoller für das Kilogramm 2 M. 60 Pfg., somit im ganzen 783 M. 90 Pfg.

5. Die älteste Glocke des Geläutes ist die sogenannte kleine Glocke. Zwar steht an ihrem derzeitigen Glockenstuhl die Jahrzahl 1721 und bezeugt, daß derselbe erst unter dem Abt Didaktus gefertigt worden ist, allein das Glöckchen selbst stammt schon aus dem Jahre 1502. Sein oberer Kranz trägt nämlich in gothischen Minuskeln die Inschrift: *rex gloriae veni cum*

*pac(e)*. — *anno domini mcccccll*. Der Name des Gießers ist nicht angegeben.

Das ganze Geläute, welches nach dem Aßdurdreiklang tönt, hat ein Gesamtgewicht von ungefähr 87 Zentnern.

### Literatur.

Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständniß der christlichen Kunst. Von Heinrich Dezel. Zweiter Band: Die bildlichen Darstellungen der Heiligen. Mit 318 Abbildungen. Freiburg, Herder 1896. XVIII u. 690 S.

Nun liegt Dezel's Ikonographie, deren ersten Band wir 1895 S. 71 angezeigt haben, abgeschlossen vor, — das erste deutsche Werk dieser Art, eine Leistung, doppelt anerkanntenswerth in Anbetracht dessen, daß der Verfasser schlichter Landpfarrer ist, fern von größeren Bibliotheken. Dieser zweite Band hat die ganz praktische Anlage eines alphabetischen Heiligenkatalogs und gibt von rund tausend Heiligen eine kurze legendarische Lebensskizze, die Attribute und Patronate, eine Uebersicht über die hervorstechendsten bildlichen Darstellungen aus allen Jahrhunderten, bei vielen noch eine Holzschnittwiedergabe (auch Lichtdruck und Zinkstich sind verwendet) der einen oder andern Abbildung. So veranlagt ist das Buch einmal ein vortreffliches Orientierungs- und Nachschlagewerk in hagiographischen Fragen, sodann eine kleine hagiologische Bildergalerie und ein Unterrichts- und Vorlagewerk für den schaffenden Künstler.

Was man billigerweise verlangen und erwarten konnte, hat der Verfasser geleistet. Vollständigkeit war hier so wenig zu erreichen, wie im ersten Band, eine streng kritische und genetische Behandlung und Entwicklung noch weniger als dort. Es muß dem Verfasser schon zum Verdienst angerechnet werden, daß er die sekundären Quellen und auch Spezialarbeiten so gut als möglich ausnützt und den Kreis der berücksichtigten Abbildungen soweit als möglich ausdehnt, je unter Bevorzugung der ältesten und künstlerisch am höchsten stehenden. Besseres kann erst geleistet, eine eigentlich wissenschaftliche Ikonographie der Heiligen erst geschrieben werden auf Grund vieler Vorarbeiten, auch einer kritischen Untersuchung der legendarischen Quellen, dann möglichst zahlreicher kunsthistorischer Monographien über einzelne Heilige. Zu solchen könnte gerade das Buch Dezel's Anstoß und Anregung geben. Für die Zwischenzeit, bis wir eine ganz auf methodischer und kritischer Forschung beruhende Ikonographie erhalten, kann obiges Buch in die Lücke treten und beste Dienste leisten; es wird inzwischen wohl noch in mehreren Auflagen erscheinen und so sich selbst noch vervollkommen können.

Atlas zum Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen, zum Abdruck bestimmten Holzstöcke vom XV.—XVIII. Jahrh. XII Tafeln

**Imperialfolio.** Nürnberg, Verlag des Germ. Museums. 1896.

Außer den interessanten Karten des Nürnberger Territoriums von P. W. (Hans Weigel oder Hans Wurm?) und Georg Glockendon d. J. (?) und außer einigen Handzeichnungen einem Ex-libris, einer Schlussvignette und einem merkwürdigen Stierkampf (vier Hunde greifen den springenden Stier an), bringt diese schöne Publikation auf zwei Tafeln einen großen Holzschnitt zum Abdruck, welcher den gesamten Reliquienschatz von St. Ulrich und Afra in Augsburg in Miniaturbildchen samt Beschreibung darstellt. Sind die Abbildungen auch ziemlich primitiv, so lassen sie doch Form und Stil der überaus zahlreichen heiligen Gefäße erkennen, man findet hier alle Arten von Reliquienbehältern, Schreinen, Ostrorien, Kreuzen, Triptychen. Die Unterschriften geben genau an, welche Heiligtümer in jedem Behältniß geborgen sind. Der Text zu diesen Tafeln ist im „Anzeiger des Germanischen Museums“ zu suchen, welcher einen Katalog aller dort befindlichen Holzstücke mit vielen Textillustrationen im Jahrgang 1892 und 1894 publiziert hat. Dieses ausgezeichnet redigirte Organ verdient um seines reichen Inhaltes willen alle Empfehlung.

**Der Dom zu Halberstadt.** Seine Geschichte und seine Schätze. Eine Festschrift zum 18. Sept. 1896 von E. Hermes, Superintendent und Oberdomprediger. Halberstadt, Koch. 1896. 150 S.

Die ziemlich reiche Literatur des Halberstadter Doms wird hier durch eine eingehende Monographie vermehrt, welche als Festschrift zur Vollendung der Thürme erschienen ist; diese mußten nämlich wegen Baufälleigkeit bis auf die beiden unteren Geschosse abgetragen werden und wurden 1891—96 mit einem Aufwand von 470 000 M. neu aufgeführt. Hat der Verfasser auch ein sehr ausgebildetes, protestantisches Bewußtsein, welches namentlich in den Schlüssen zu höchstönender Aussprache kommt, so verdirbt ihm daselbe doch das lebhafteste Interesse und die innige Freude an den Kunstschöpfungen der vorreformatorischen Zeit nicht, ja wir vernehmen S. 67 den Stoßseufzer: „wann wird der Tag erscheinen, der zu den wichtigsten, unveräußerlichen Gütern der Wahrheit, Innerlichkeit und Freiheit in unserer Kirche auch die Freude am Schönen wieder zur Ehre Gottes hervorbrehen sieht?“ Man folgt gerne dem nicht bloß mit Sachkenntniß, sondern auch mit Wärme und Pietät interpretirenden Führer; auch wer mit dem Denkmal bereits bekannt ist, durchwandert es gern noch einmal an seiner Hand. Ganz besonders dankbar aber ist man ihm für das Vorzeigen des Domschates, des reichsten, den je eine protestantischgewordene Kathedrale bewahrt hat; ja die eine Abtheilung desselben: liturgische Gewänder, hat ihresgleichen in ganz Deutschland nicht mehr. Es ist daher sehr zu loben, daß gerade diesem Teil am meisten Illustrationen gewidmet sind. Die Schatzkammer birgt nicht weniger als

47 Casesn, darunter noch glockenförmige Planeten, 24 Dalmatiken, darunter zwei aus dem 12. Jahrh. von orientalischem Seidengewebe, 28 Pluvialien, 8 Mützen vom 12. Jahrh. an, 12 Antependien, 2 Dorfsalbehänge orientalischen Ursprungs vom Anfang des 12. Jahrh. Daneben als Unikum ein Consulardiptychon mit Eisenbeinreliefs aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrh. Das mag einen Begriff geben von dem Reichthum des Schates und zugleich von der Reichhaltigkeit dieser Schrift.

### Annoncen.

## Das herrliche Kunstblatt

Raffaels Disputa nach dem Stiche von J. v. Keller, Bildfläche 57 1/2 x 79 1/2 cm, erhalten die Leser des „Archivs“, aber nur noch im laufenden Jahre, zu einem Ausnahmepreise von 12 M. bei der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien VI, Lustbaggasse 17. (Verpackung und Versendung 1 M. 25 Pf.)

## Marienstatue

mit Kind, auf der Stuttgarter Ausstellung mit der silbernen Medaille ausgezeichnet, 1,70 m hoch, ist billig zu haben bei  
Horb. Bildhauer Teins.

## Die in der letzten Nummer besprochenen Deckengemälde der St. Gebhardskapelle

von Gebh. Fugel  
sind in 5 herrlichen photogr. Aufnahmen (Format: 11 x 18 cm, Bildgröße)

1. St. Gebhard kommt in die Klosterschule,
  2. Grundsteinlegung von Petershausen,
  3. St. Gebhard bringt das Haupt des heiligen Gregor aus Rom,
  4. Anbetung des Lammes (Chorbogen),
  5. St. Gebhard, als Schutzpatron von Voralberg (Chorbild),
- à 80 Pfennig (mit Porto M. 4.10 zusammen) zu beziehen von der  
Lehrmittelanstalt Ravensburg.

## Altarleuchter,

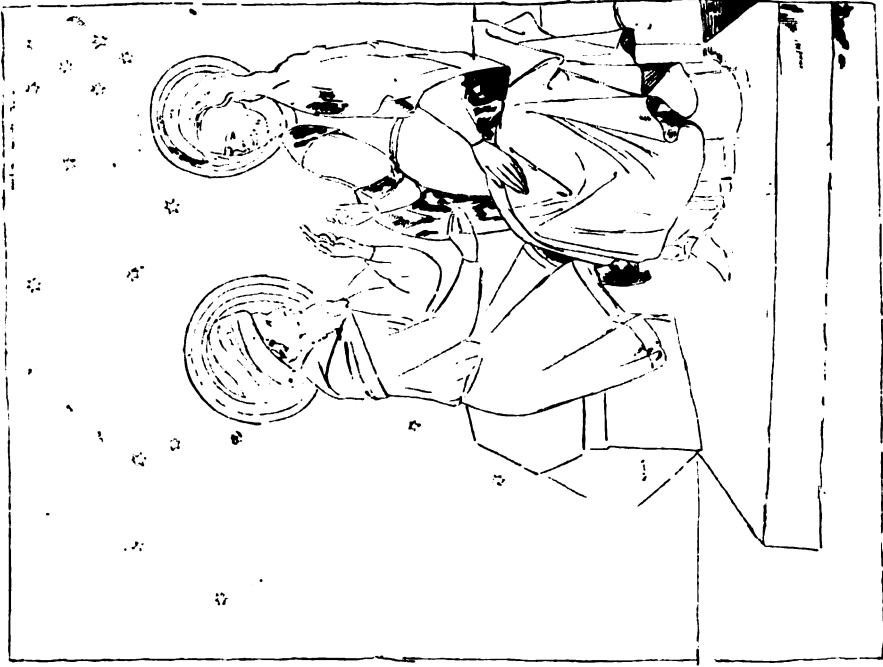
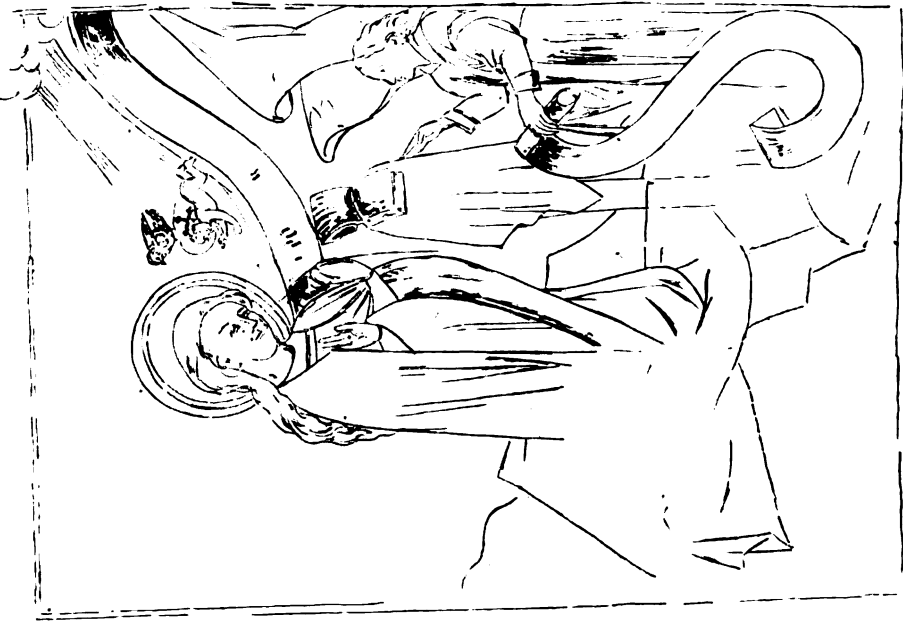
feinpolierte in Messing und Rothguß von 22 cm Höhe an — Osterkerzenleuchter bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Prälat. Schwarz, verfertigt

**Wilh. Sedlmayr,**  
Gelf- und Glockengießerei,  
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Mit einer Kunstbeilage:

- a) Raffaels Disputa, b) zwei Grabdenkmale.



**A**nno 1896. Nr. 1.

Wandgemälde in Ehelretten.

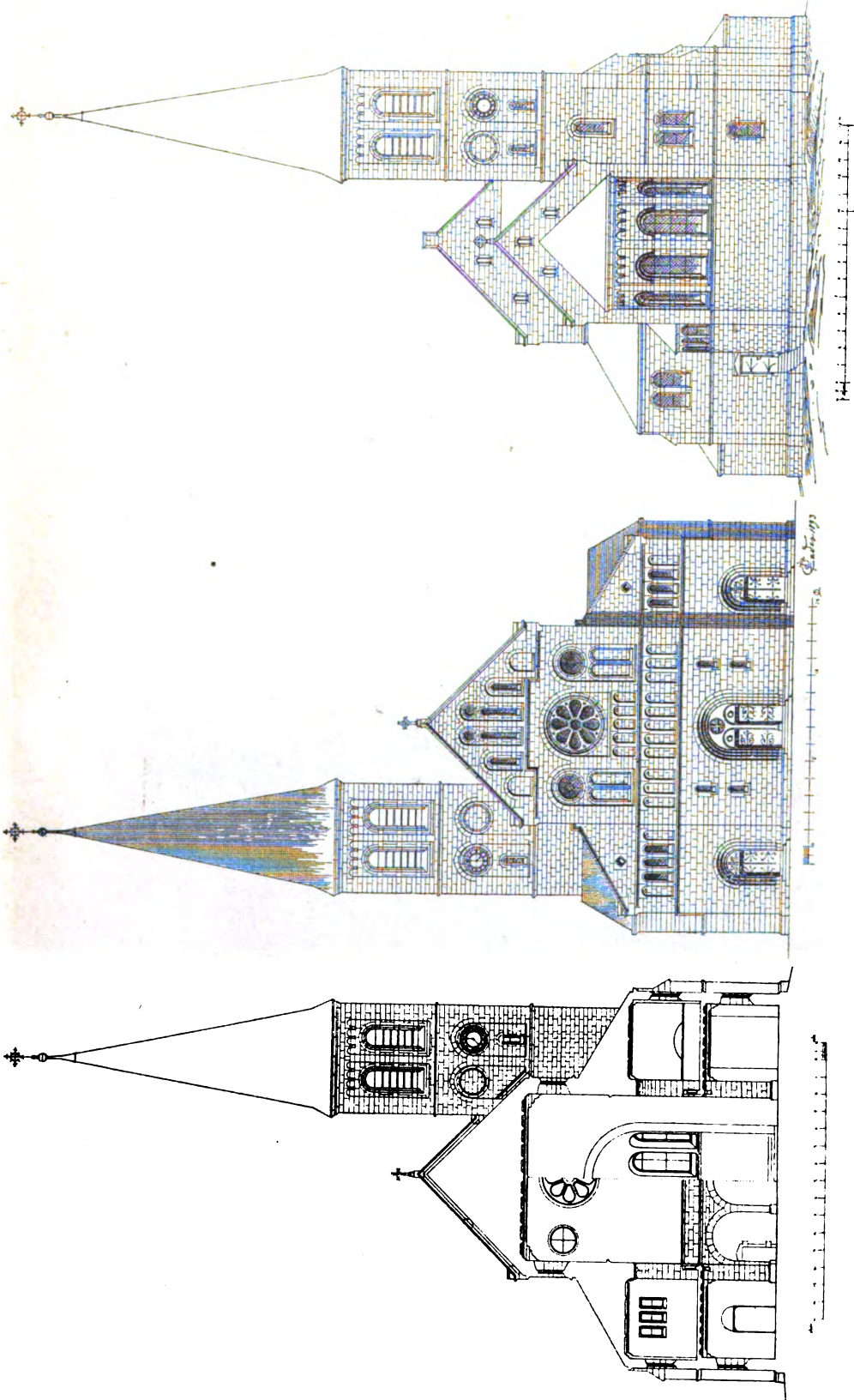






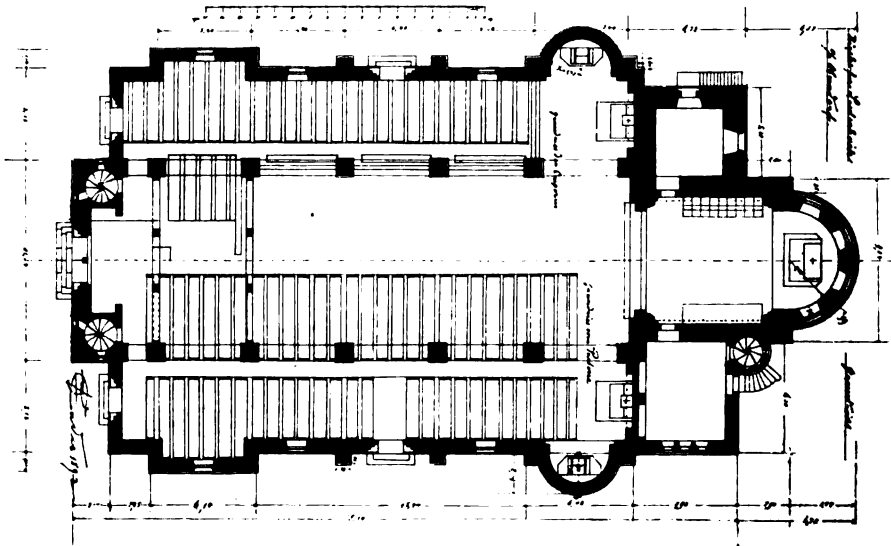
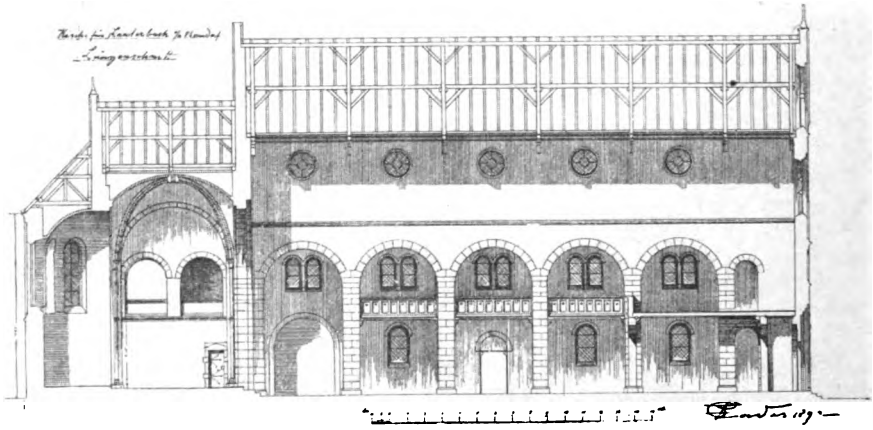
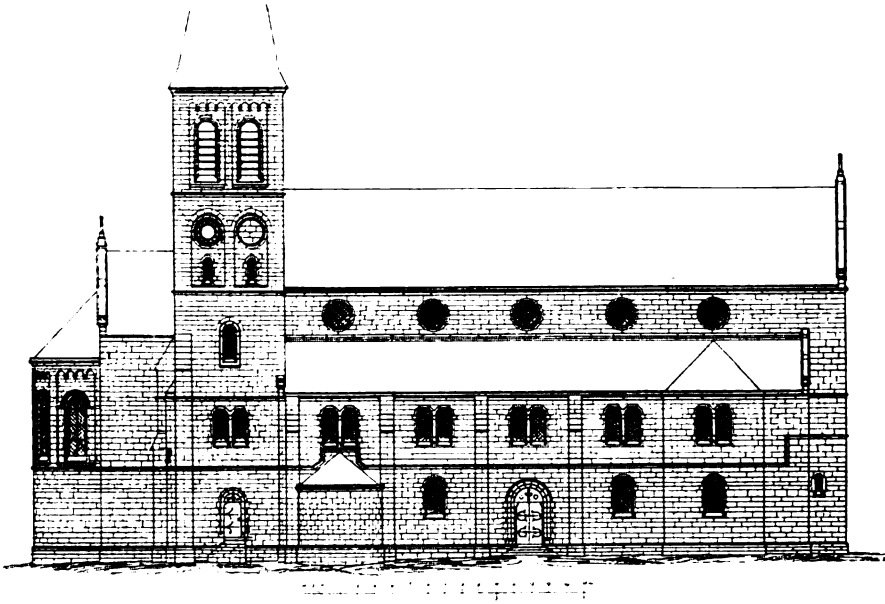
**M**ariä 1896. Nr. 1.  
Wandgemälde in Eichenstein.

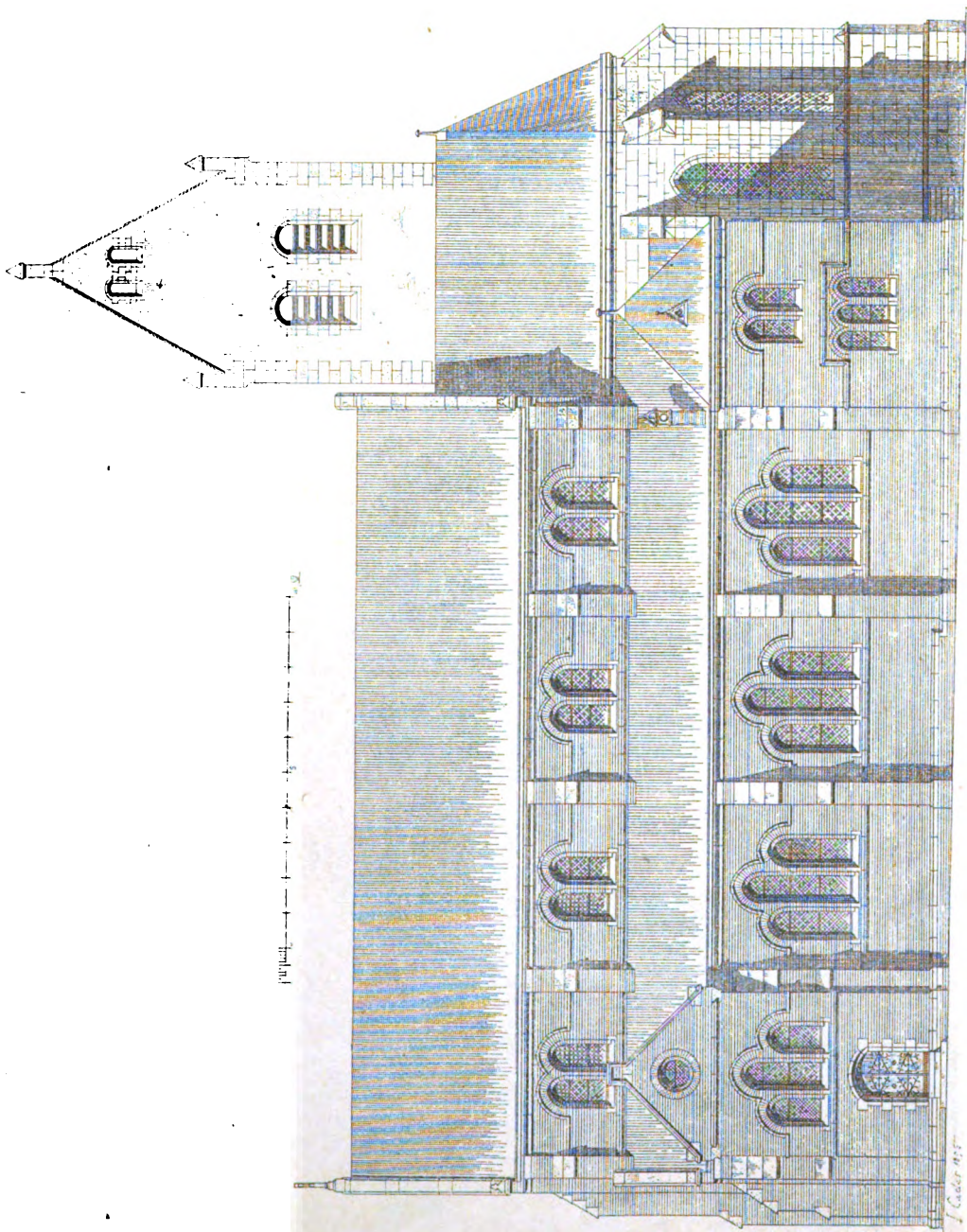




**K**irche in Lauterbach, Oberamt: Oberndorf.

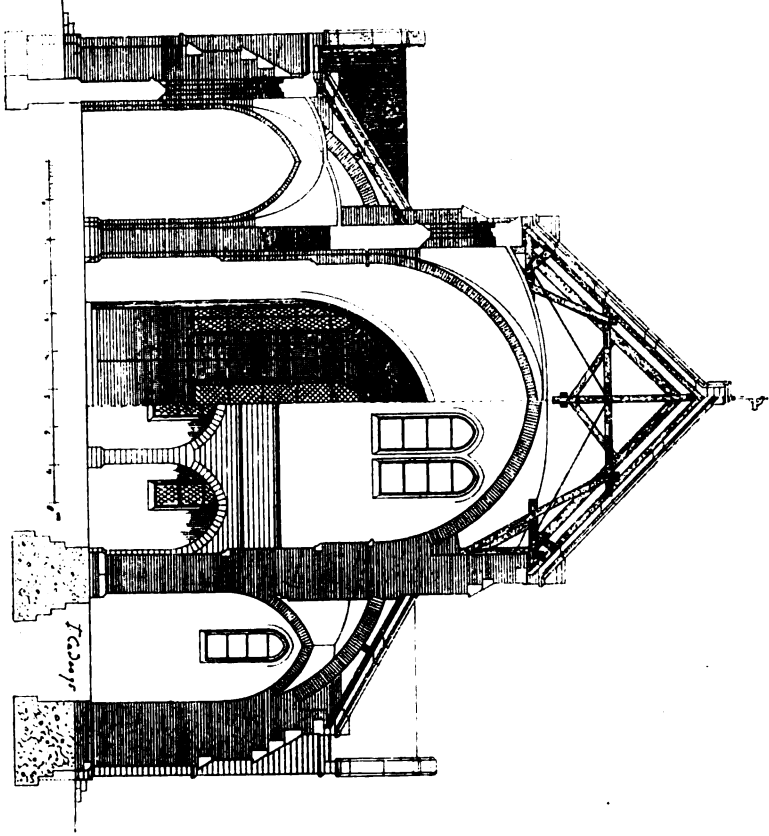
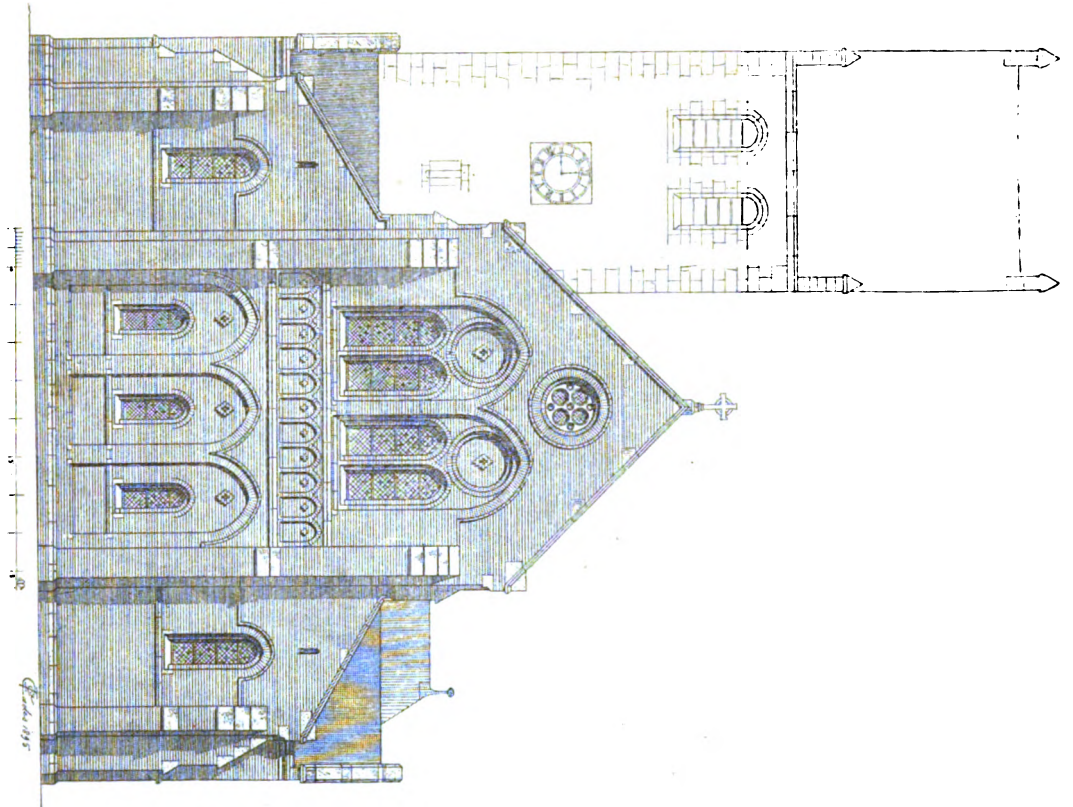
Pr. 4.

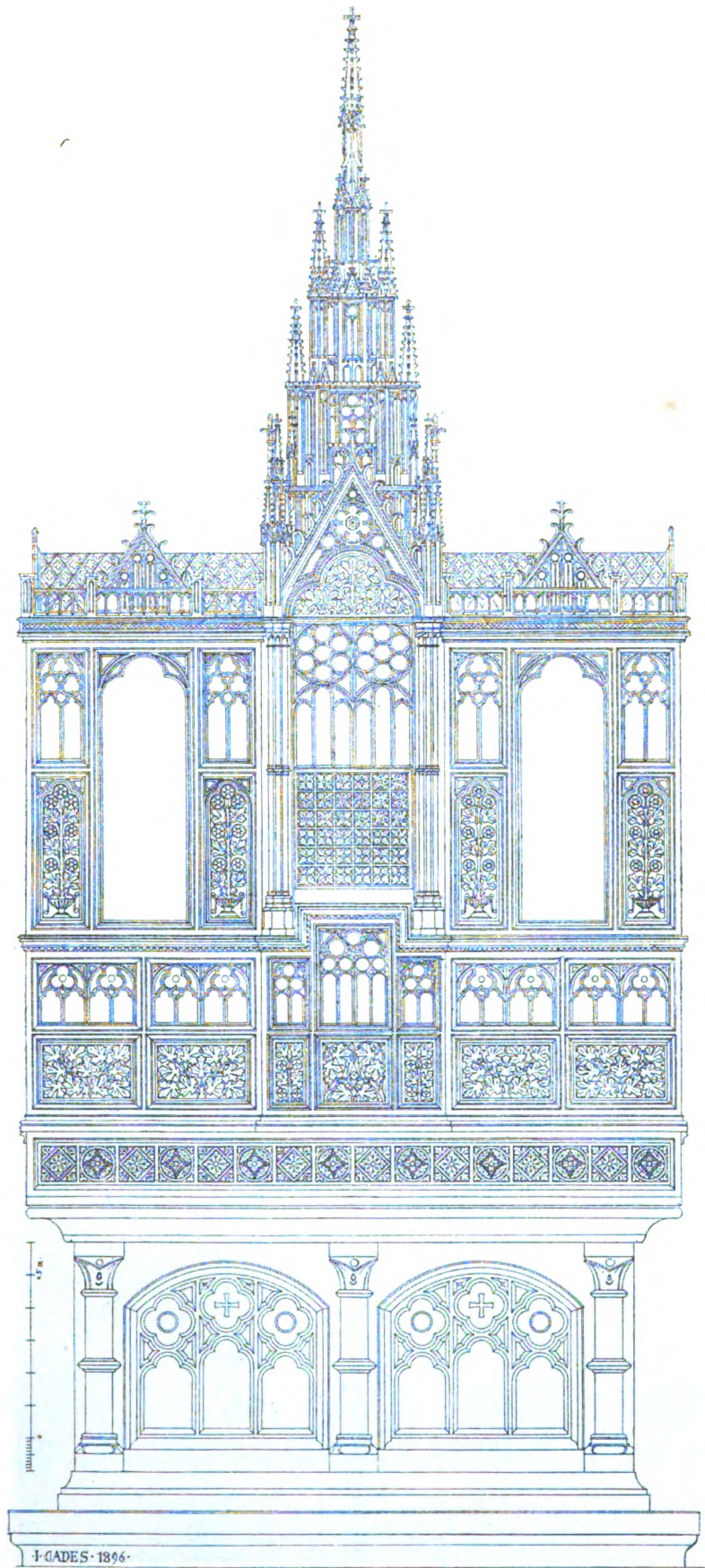




**R**ammingen 1896. Nr. 5.  
Kirche in Rammingen.





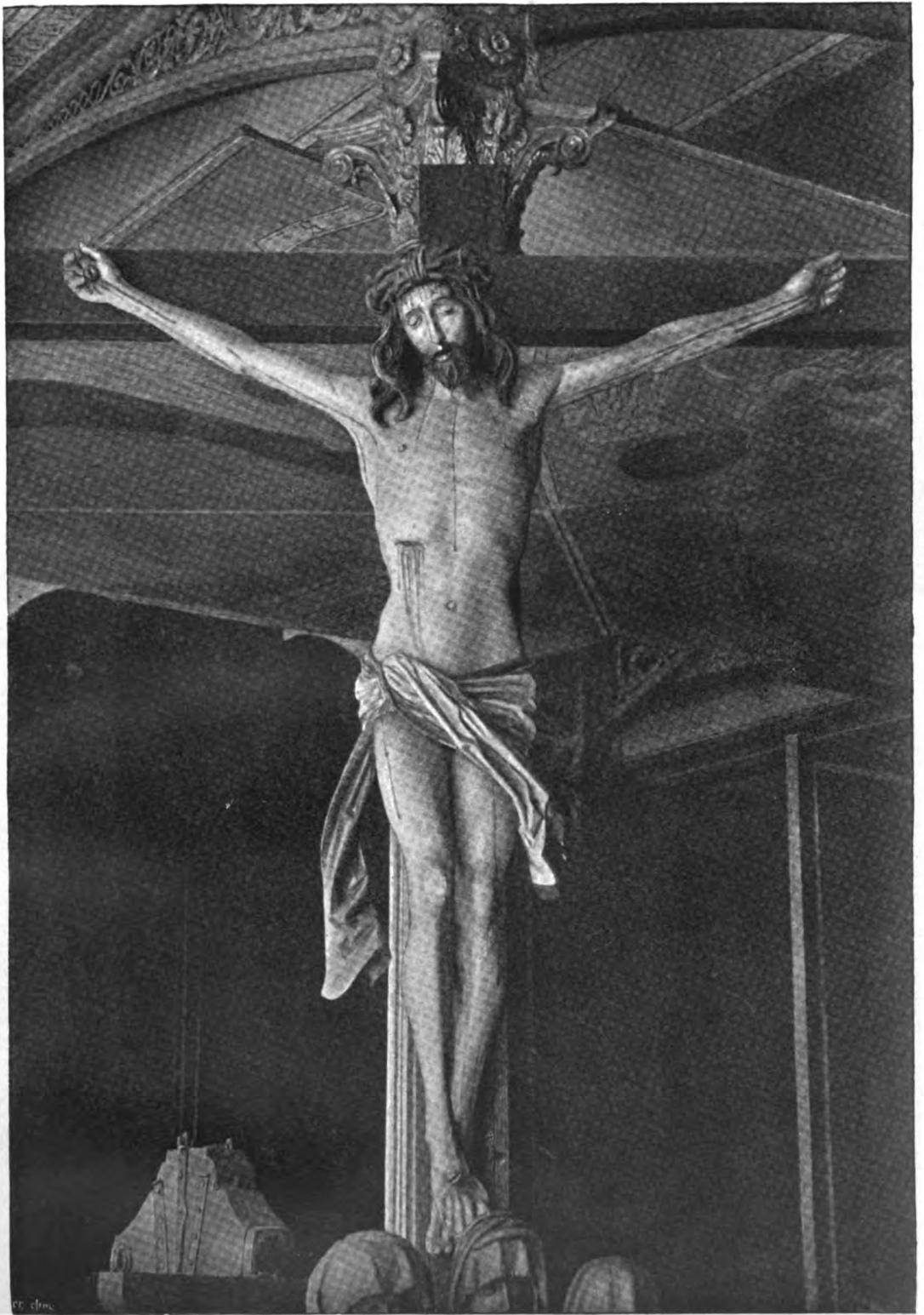


Archiv 1896. Nr. 5.

Altar für die Kirche zu Rammingen.

Digitized by Google





**A**nthio 1896. Nr. 9.

**Kreuzifix des Blaubeurer Kreuzgangs**  
(jetzt in der Stuttgarter Alterthumsammlung).



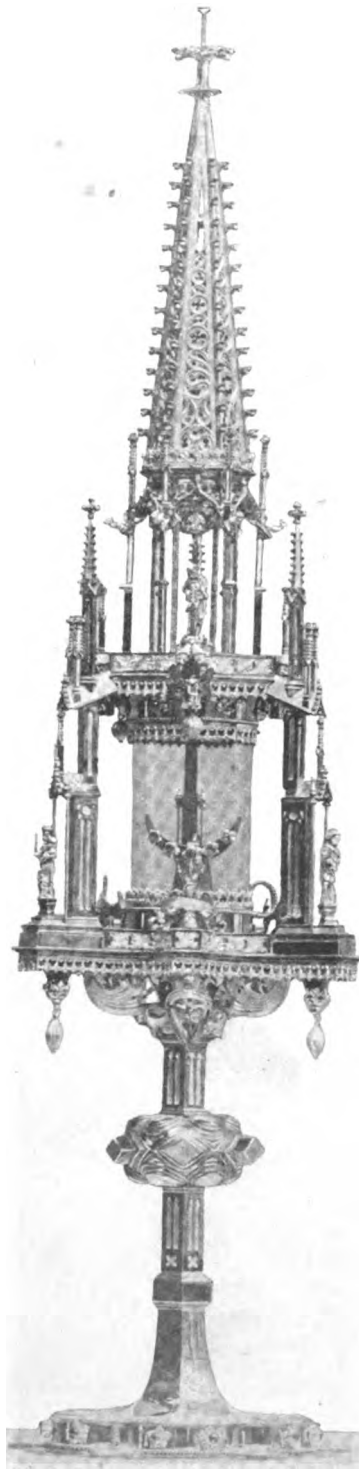




1896. Nr. 44.

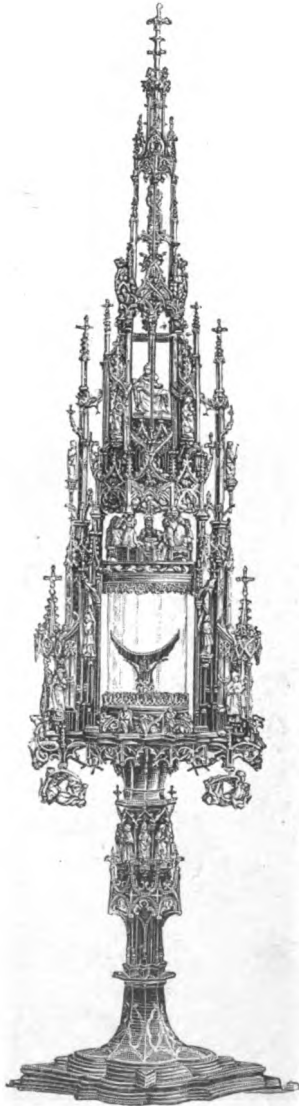
in Weidenstadt,  
bildet von Jos. Ballmann.  
Preis 5000 Mark.



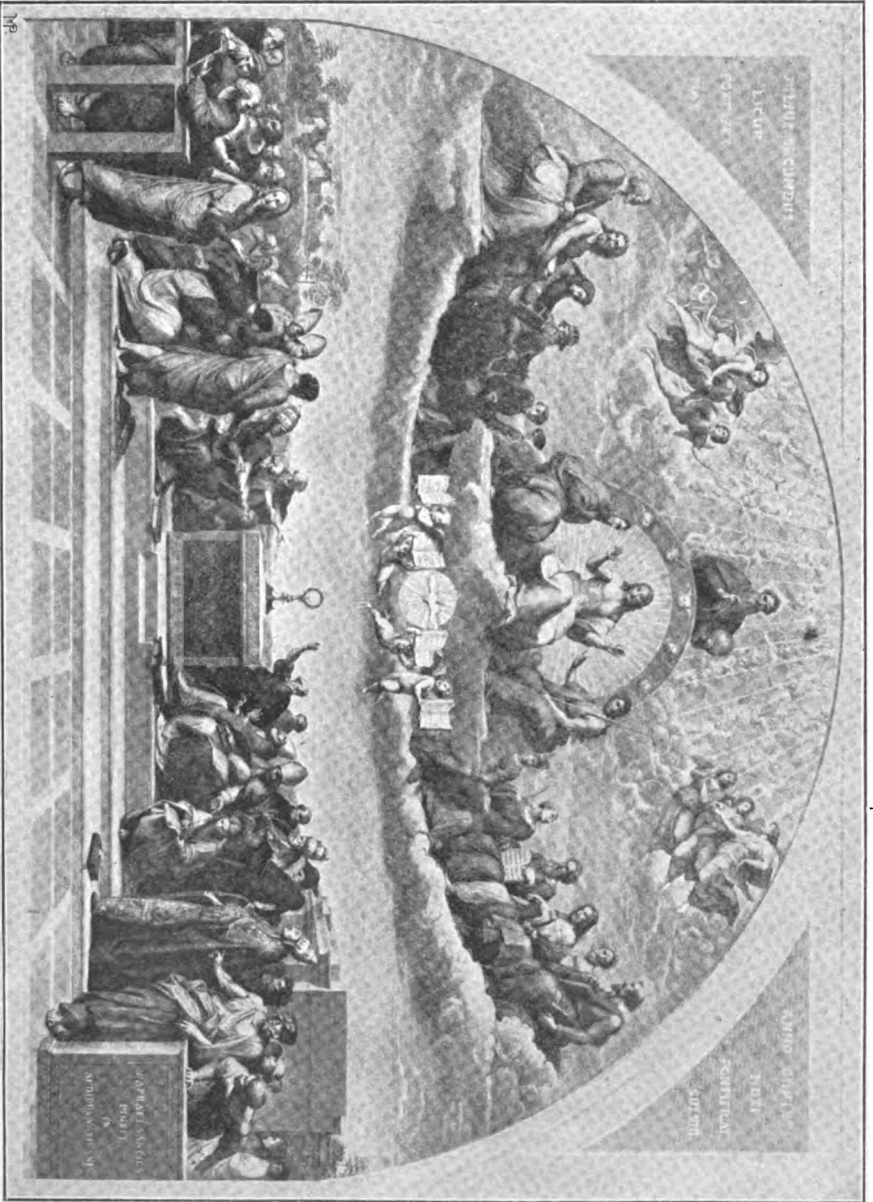


**A**rchiv 1896. Nr. 44.

Monstranz zu Weilderstadt,  
in Silber nachgebildet von Jos. Ballmann.  
Höhe 95 cm. Preis 5000 Mark.

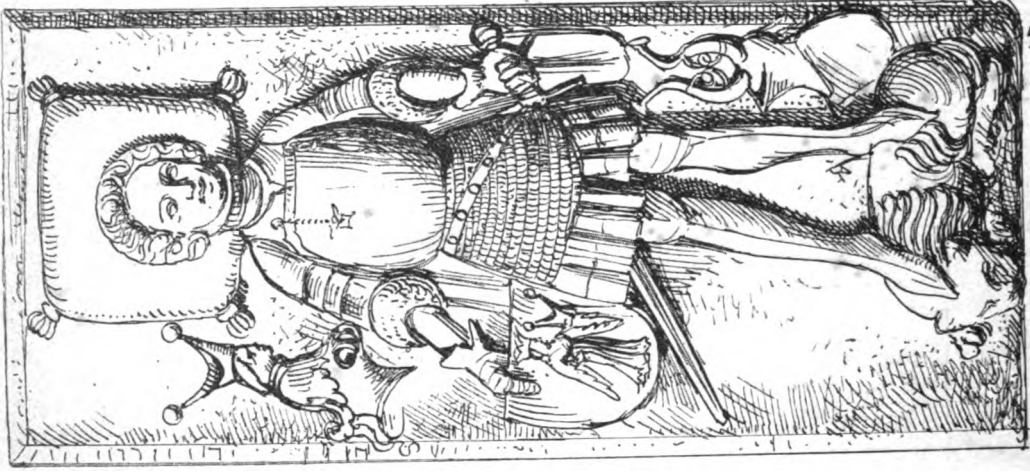


**Monstranz von Tiefenbrunn,**  
in Silber nachgebildet von **Brens-Garain.**  
Höhe 1,10 m. Preis 15 000 M.



**Raffia 1896. Nr. 12.**

Zinnschnitt nach Verkleinerung der Reliogravüre nach Raffael's „Disputa“.



Konrad IV. von Kirchberg.

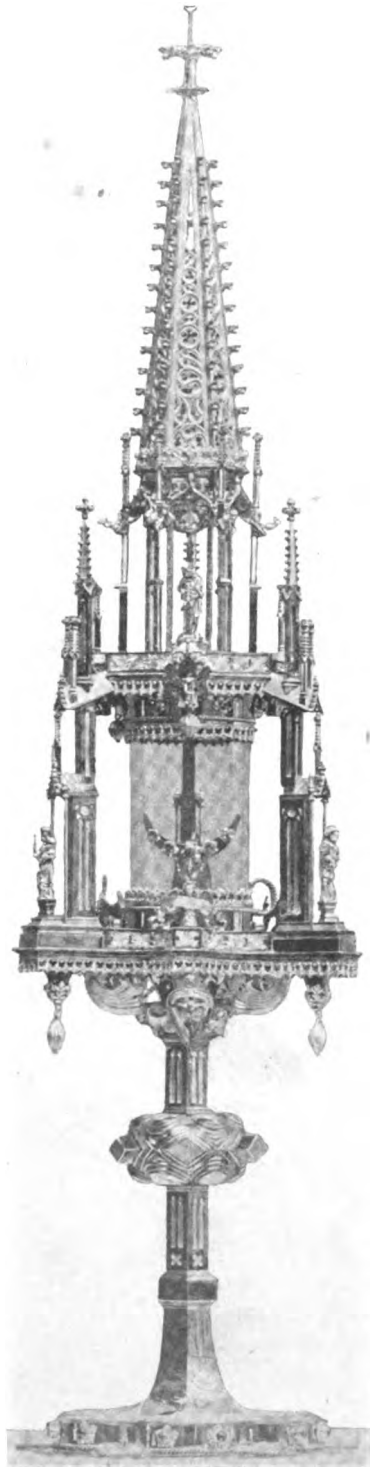


Eberhard V. von Kirchberg.  
Kunigunde von Wunheim.



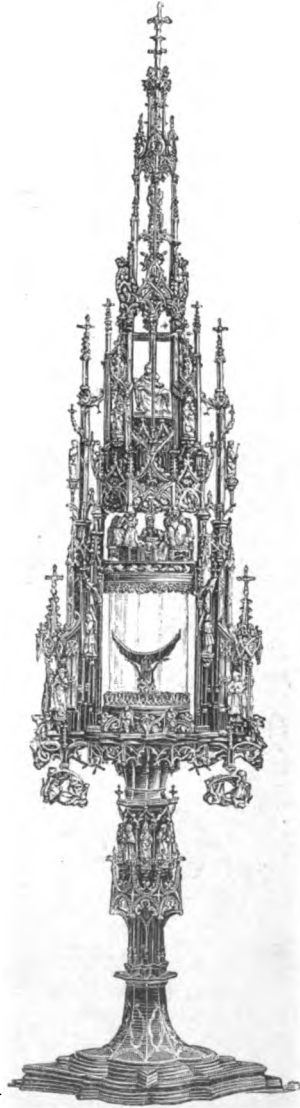




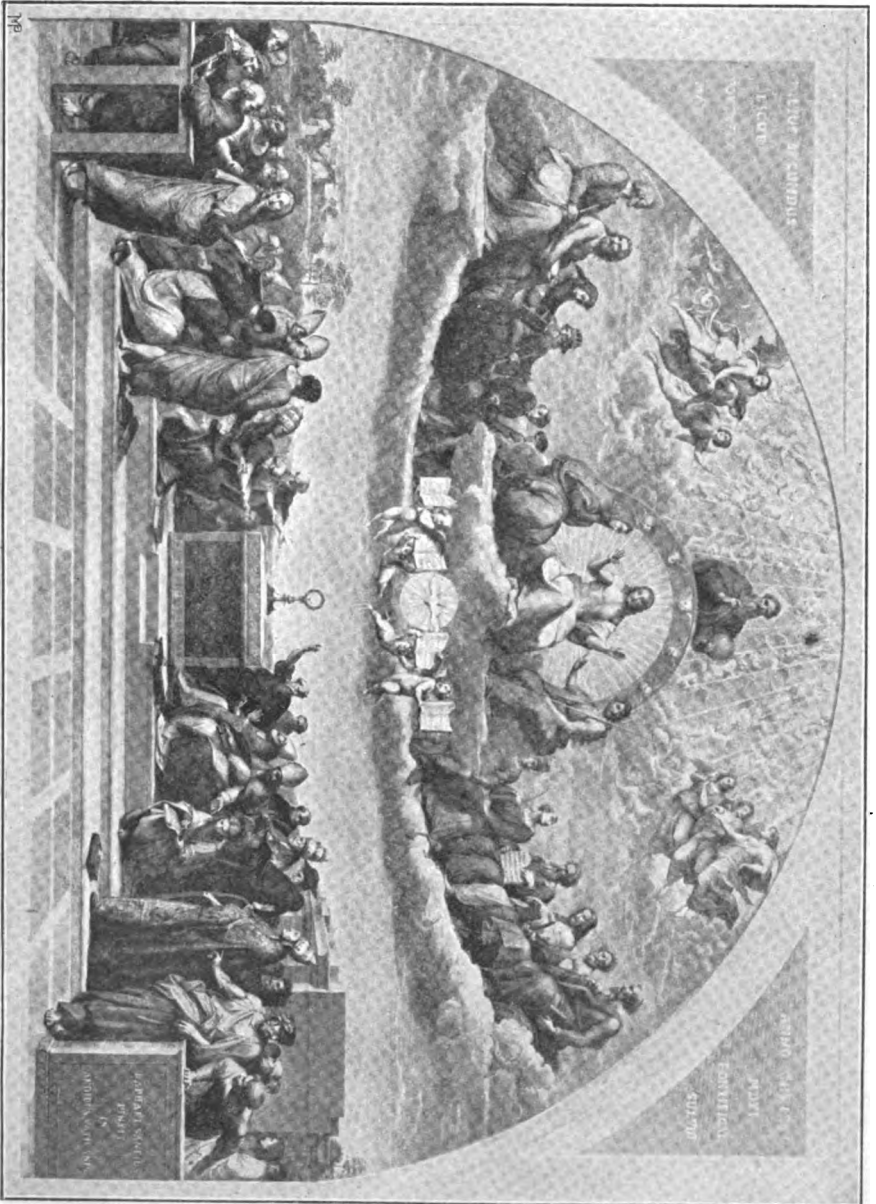


**A**rchiv 1896. Nr. 44.

Monstranz in Weilderstadt,  
in Silber nachgebildet von Jos. Ballmann.  
Höhe 95 cm. Preis 5000 Mark.

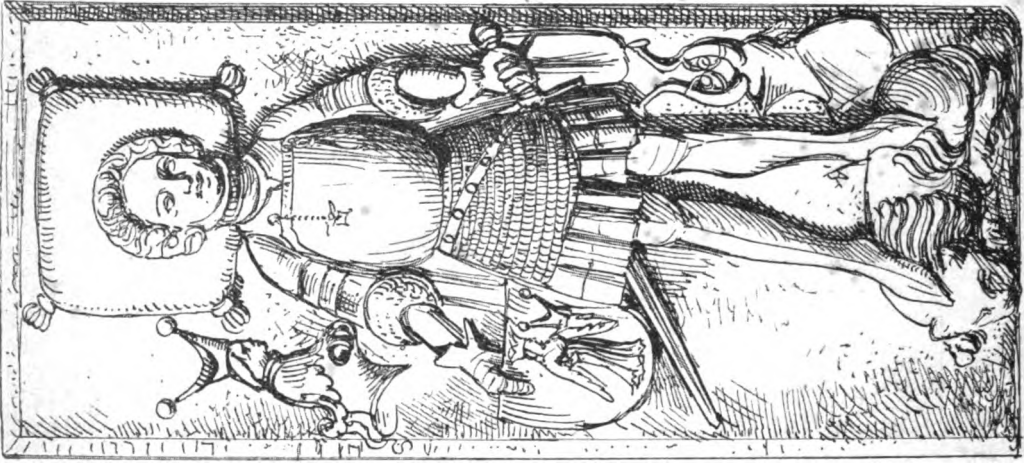


**Monstranz von Tiefenbrom,**  
in Silber nachgebildet von **Brens-Urain.**  
Höhe 1,10 m. Preis 15 000 M.



**R**affaels Disputa 1896. Nr. 12.

Zinkographische Verkleinerung der Disputa nach Raffael's „Disputa“.



**Konrad IV. von Kirchberg.**



**Eberhard V. von Kirchberg.  
Königinde von Welfheim.**