

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben und redigiert

von

Professor Dr. Ludwig Baur
in Tübingen.



XXV Jahrgang.



Ravensburg.

(Kommissionsverlag von Friedrich Ulber.)

1907.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
591504B
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
B 1951 L

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichnis der einzelnen Nummern.

		Seite			Seite
Nr. 1.	Heinrich Debel +	1		Chronik des Diözesankunstvereins .	17
	Was wir sollen und wollen I . . .	3		Literatur	67
	Frühgotische Wandmalereien in der ehemaligen Kapelle zu Münzdorf, O. A. Münsingen	5	Nr. 7.	Joseph Wannenmacher I	69
	Die religiöse Kunst auf der Aus- stellung in Nürnberg I	9		Beiträge zur Kunsttopographie u. s. w. II	71
	Literatur	10		Der Umbau der Dreifaltigkeits- kirche in Ludwigsburg I	74
	Annoncen	12		Annoncen	76
Nr. 2.	Was wir sollen und wollen II (Schluß)	13	Nr. 8.	Joseph Wannenmacher II	77
	Historienmaler Bernhard v. Neher I	15		Glasfenster für ärmere Kirchen	80
	Die neuen Glasgemälde in der Stadtpfarrkirche zu Schramberg	19		Beiträge zur Kunsttopographie u. s. w. III	83
	Die religiöse Kunst auf der Aus- stellung in Nürnberg II (Schluß)	22		Der Umbau der Dreifaltigkeits- kirche in Ludwigsburg II	86
	Literatur	23		Literatur und Annoncen	88
	Kunstnotiz und Annoncen	24	Nr. 9.	Beiträge zur Kunsttopographie u. s. w. IV	89
Nr. 3.	Historienmaler Bernhard v. Neher II (Schluß)	25		Ein neuer Altarleuchter	91
	Der Dom von Lund I	28		Joseph Wannenmacher III	93
	Gedanken über Beleuchtungsanlagen in Kirchen I	32		Anfrage über Paramentenstoffe	95
	Briefkasten und Literatur	35		Literatur	95
	Kunstnotiz	36		Annoncen	96
Nr. 4.	Der Dom von Lund II (Schluß) .	37	Nr. 10.	Beiträge zur Kunsttopographie u. s. w. V	97
	Gedanken über Beleuchtungsanlagen in Kirchen II	40		Die Ausstellung von Paramenten aus Oberschwaben in Ravensburg	100
	Die sieben Zuspfluchten	43		Joseph Wannenmacher IV	102
	Literatur und Annoncen	44		Chronik des Diözesankunstvereins	107
Nr. 5.	Die Capitani der Medicigräber Michelangelos	45		Mitteilungen und Annoncen	108
	Die neue Leutkircher Monstranz I	49	Nr. 11.	Neue Krippendarstellungen in der Kirche I	109
	Gedanken über Beleuchtungsanlagen in Kirchen III	51		Beiträge zur Kunsttopographie u. s. w. VI (Schluß)	112
	Kleinere Mitteilungen: Kunst und Möbter	55		Joseph Wannenmacher V	114
	Literatur	55		Mitteilungen	118
Nr. 6.	Einladung zum Abonnement	57		Literatur	119
	Die neue Leutkircher Monstranz II (Schluß)	57		Annoncen	120
	Gedanken über Beleuchtungsanlagen in Kirchen IV (Schluß)	61	Nr. 12.	Joseph Wannenmacher VI	121
	Beiträge zur Kunsttopographie und Kunstlergeschichte des bayerischen Kreises Schwaben I	64		Neue Krippendarstellungen in der Kirche II (Schluß)	125
				Kirchenpatrone und Lage der Kirchen	127
				Literatur	128

Kunstbeilagen.

Nr. 1. Wandgemälde in der Kapelle zu Münzdorf.	Nr. 5. Neue Monstranz für die katholische Stadtpfarrkirche Leutkirch.
Nr. 2. Chorfenster der Stadtpfarrkirche zu Schramberg.	Nr. 9. Vier Fresken von J. Wannenmacher.
	Nr. 12. Beuroner Weihnachtszene.

Textbilder.

- Nr. 2. Bernhard v. Neher.
 Nr. 3. Dom von Lund.
 Nr. 6. Mittelstück der Leutkircher Konstranz.
 Nr. 7. Konventgebäude von Elchingen.
 Nr. 8. a) Grisailen. — b) Studatur von D. Zimmermann in Mödingen.

- Nr. 9. Altarleuchter.
 Nr. 10. a) Ave Maria, Deggingen. b) Deckengemälde, ebendasselbst.
 Nr. 12. Krippen von Forb und Tübingen.

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

Altarleuchter 91 ff.
 Archiv f. Christl. Kunst, f. Gesch. 1 ff., Programm 4 ff.
 Augsburg, Alt. St. Moriz 65 ff.
 Beleuchtungsanlagen in Kirchen 32 ff., 40 ff., 51 ff., 61 ff. Gesch. ders. 51 ff.
 Bergmüller, Joh. Gg. 97.
 Blume (Pietà) 22.
 Cabes 86.
 Deggingen 66. Ave Maria 102 ff.
 Dehmel, H. 1 ff. 4.
 Diözesankunstverein Rottenburg., Chronik 67. 107.
 Dossenberger, Hans Adam 91.
 Elchingen 66. 71. 113 (Fresken).
 Enderle, Joh. (aus Söflingen) 90.
 Firtle, Walter 22.
 Freskomaler (s. Wannenmacher, Plitz, Günther).
 Geigenmacher 113 ff.
 Glasfenster, Schramberg 18 ff. Grisailen 80 ff. Gmünd, Franziskanerk. (Fresken) 78 ff. Spitalkap. 94. Lorenzpl. 11.
 Günther, Matth. 97 ff.
 Holzner 97.
 Jigger 49 ff., 91 ff.
 Ingenried 89.
 Jactor (Fresko) 17.
 Keck 22.
 Keppler, Eug. 4. — Paul 2. 4.
 Kirchbach 22.
 Kirchenpatrone und Lage der Kirchen 127.
 Klöster und Kunst 55.
 Kohlenfadenlampen 41.
 Krippendarstellungen 109 ff., 125 ff.
 Kunst, relig. mod. 9 ff., 22 ff.
 Kunz, Friz 22.
 Laib (Pfarrer) 2.
 Lautenmacher 113 f.
 Leins 126.
 Leuterschach 112.

Leutkircher Konstranz 49 ff., 57 ff.
 Ludwigsburg, Dreifaltigkeitskl. 74 ff. (Geschichte), 86 ff. (Restauration).
 Lund 28 ff., 37 ff.
 Michelangelo, Medicigräber 45 ff.
 Mödingen 83 f.
 Münzdorf (got. Wandmalereien) 5 ff.
 Neher, Bernh. 15 ff., 25 ff.
 Kernstampe 41.
 Neuleblang ob Weiden 89.
 Osmiumlampe 41.
 Osramlampe 42.
 Papperik 10.
 Paramente, Ausstellung, Ravensburg 100. Stoffe 95.
 Programm des Archiv 4 ff.
 Rottweil, Dominikanerk. 105.
 Schmuzer, Jos. 91.
 Schnell 87. 100.
 Schramberg, neue Glasfenster 18 ff.
 Schwaben, Kunsttopographie 64 ff., 71 ff., 83 ff., 89 ff., 97 ff., 112 ff.
 Schwarz (Prälat) 2. 3. 4.
 Stuttgart (Stiftsk. Chorfenster) 25 ff.
 Tantalampe 42.
 Talsingen b. Ulm (Gemälde) 71.
 Tomerdingen 11.
 Thbe 22.
 Urzberg b. Krumbach 73.
 Vergoldung 35.
 Wandmalereien s. Münzdorf.
 Wannenmacher 69 ff., 77 ff., 93 ff., 102 ff. Handzeichnungen 70. Talsingen 71. Gmünd f. d. Deggingen 102 ff. Rottweil 106 ff.
 Weimar, Schillerzimmer 17, Götterzimmer 18.
 Weyßenhan, O. Rottweil 43.
 Zimmermann, Dominikus 83.
 Zimmermann, Ernst 22.
 Zufluchten, sieben 43.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Professor Dr. Ludwig Varr in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Dr. I. Jahrlieh 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10. **1907.**



Heinrich Dezel

Pfarrer in St. Christina bei Ravensburg

Vorstand des Kunstvereins der Diözese Rottenburg und Redakteur des
„Archivs für christliche Kunst“

gestorben in St. Christina 19. November 1906 im Alter von 64 Jahren.

* BENEMERENTI * IN PACE. *

„Benemerenti“! In dieser altchristlichen Grabinschrift ist zusammengefaßt, was der Diözesankunstverein am Grabe seines verstorbenen Vorstandes und verdienstvollen Organleiters zum Ausdruck seines Dankes zu sagen hat. Sein Tod am 19. November hat im Verein eine Lücke gelassen, die nicht so rasch wieder geschlossen werden kann. — Weit über die Grenzen unseres engeren Vaterlandes hinaus war der Name des Pfarrherrn von St. Christina bekannt. Sein fachmännisches Urteil in Fragen der kirchlichen Kunst war geschätzt und gesucht. In der Kenntnis der Glasmalerei galt er als eine Auktorität, und wurde als solche zur Begutachtung herangezogen für die Glasgemälde auf Schloß Lichtenstein und der Douglasschen Sammlung: für erstere von Herzog Wilhelm von Urach, für letztere von der badischen Regierung. Anfragen gelangten an ihn aus der eigenen und aus fremden Diözesen, aus den verschiedensten Ländern und Kreisen und überall zeigte er sich bereit, ratend und helfend zur Seite zu stehen. Daneben besorgte er unermüdblich die Leitung unseres Organs, das er auch durch manch klippentreiches Wasser und an mancher versandeten Stelle vorbei oft unter größten persönlichen Opfern an Zeit, Kraft und Geld zu steuern wußte.

Pfarrer Heinrich Dezel ist am 8. Januar 1842 geboren. Droben im Algäu stand seine Wiege, wo die Menschen gesund, fromm und geraden Herzens sind. Sein äußerer Lebensgang war so bescheiden und einfach wie sein Charakter. 1869 zum Priester geweiht und zuerst an verschiedenen Seelsorgestellen als Hilfspriester tätig, war er 1876—1888 Pfarrer in Eisenharz und seit 1888 Pfarrer in St. Christina bei Ravensburg — ein wahrer Hirte seiner Gemeinde, die mit ganzer Aufrichtigkeit und Herzlichkeit an seinem Grabe trauernd stand.

Schön als junger Theologe wandte er sich dem Studium der christlichen Kunst zu: Gott zu erkennen und zu lieben als den Inbegriff und Quell aller Wahrheit, Heiligkeit und Schönheit in ernster wissenschaftlicher Arbeit, in sittenreinem, frommem Leben und in verständnisvollem Eindringen in die Gesetze des Schönen: diese Trias erschien ihm schon damals als das Ideal eines theologischen Studiums.

Die Bewegung, welche seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts unter der verständnisvollen Leitung von Pfarrer Laib und Prälat Dr. Schwarz zur Förderung des Kunstverständnisses, zur Herstellung und würdigen Ausstattung der Gotteshäuser in unserer Diözese einsetzte und im „Kirchenschmuck“ ein überaus wertvolles Organ besaß, fand an Dezel sofort einen verständnisvollen Förderer.

Zu dem 1880 reorganisierten Diözesankunstverein trat er alsbald in engere Beziehungen. Seit mehr als 20 Jahren gehörte er dem Ausschuß des Vereins an und wurde 1894 nach dem Abgang des damaligen Professors Keppler nach Freiburg auf 1. Januar 1895 zum Vorstand des Vereins erwählt.

Das „Archiv für christliche Kunst“, das 1883 neu begründet wurde an Stelle des eingegangenen „Kirchenschmuck“, enthält schon in seinen ersten Jahrgängen Beiträge über Glasmalerei, ihre Technik, ihre Geschichte und solche über eine Reihe ikonographischer und kunsthistorischer Themen, und seit der Verstorbenen selbst Redakteur des „Archivs“ geworden war (1. Januar 1897), ging kein Jahrgang in die Hände der Abonnenten, der nicht irgend einen größeren Beitrag aus seiner Feder enthalten hätte, in dem er nicht seine reichen praktischen Erfahrungen, die Frucht zahlreicher zum Zwecke von Begutachtungen unternommener Studien niedergelegt hätte; gerne ließ man sich unter seiner sachkundigen Führung durch die zahlreichen neubauten und restaurierten Kirchen führen, an deren Entstehung er durch verständnisvolles Urteil mitgewirkt hatte.

Neben diesen schriftstellerischen Arbeiten, welche einzelne Spezialthemen der christlichen Kunst betrafen, und die er in den verschiedensten Zeitschriften veröffentlichte

(so in den „Württembergischen Vierteljahrsheften“, in der „Theologischen Quartalschrift“, in der „Alten und neuen Welt“ u. s. f.), gingen auch selbständig und zusammenfassende Publikationen einher. Es seien nur kurz die drei wichtigsten derselben genannt. Eine Kunstreise ins Frankenland mit seinem reichen Bestand an mittelalterlichen Kunstschätzen zeitigte den Entschluß, die Aufmerksamkeit auf diese zu lenken und in unterhaltender und belehrender Weise zugleich dieses Kunstmaterial vorzuführen. Dezel verfaßte zu diesem Zweck als Bestandteil der „Katholischen Studien“ (IV Bd., 11/12 Heft) „Eine Kunstreise durch das Frankenland“. Würzburg (Wörl) 1885.

Zu Fortsetzung seiner („Archiv f. chr. Kunst“ 1884) veröffentlichten Studien über „Die kirchliche Glasmalerei“, ihrer Technik, Geschichte, künstlerischen Behandlung gab Dezel sein Werk über „Glasmalereien am Bodensee“, Lindau 1881, heraus.

Sein Haupt- und Lebenswerk aber, das er — ich möchte sagen mit kühnem, ja jugendlichem Wagemut — in Angriff nahm, und mit der bewundernswertesten Ausdauer durchführte, das Werk, das auch seinen Namen in die weitesten Kreise trug, war „Die christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst“ in zwei Bänden. Freiburg (Herder), 1894—1896.

Er stellte sich darin in einen gewissen Gegensatz zu den früher erschienenen Ikonographien von Radowik (1834), Helmstädter (1839), Alt (1845), Haack (1856) und Wejsely (1874), insofern diese zum meist nur alphabetische Verzeichnisse von Heiligen und ihren Attributen waren, jedenfalls die Entwicklung der Darstellungstypen nur unvollkommen oder gar nicht berücksichtigten. Aber auch Portig gegenüber, dem der religiöse Gehalt der katholischen christlichen Kunst ein spanisches Dorf geblieben war, konnte und mußte Besseres und Würdigeres an die Seite gesetzt werden. Dezel versuchte es, indem er sich als Ziel vorstreckte, in seiner Ikonographie „eine Art Kunstgeschichte zu geben, aber eine von den sonstigen Werken dieses Namens abweichende. Das Einteilungsprinzip derselben soll nicht von den verschiedenen Schulen und Meistern herge-

nommen werden, sondern die Themate und Objekte, welche die christliche Kunst behandelt, sollen es sein, von denen er ausgehen will; die Tatsachen und heiligen Geheimnisse, welche die christlich bildende Kunst darstellt, nicht die Kunstschulen und deren Meister sollen in ihrer Darstellungsart aufgeführt und erklärt werden.“ Dögel will also den entwicklungs-geschichtlichen Gesichtspunkt geltend machen und als Maßstäbe seiner Beurteilung und Stoffauswahl dienen ihm die kirchliche Tradition wie anderseits das Bestreben, aus den Darstellungen Normen für die heutige religiöse Kunst zu gewinnen.

Dieser praktische Gesichtspunkt ist bei der Beurteilung seines großen Wertes unseres Erachtens nicht zu übersehen, das vom rein theoretisch-wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet, manchen Beanstandungen unterliegt, vollends beim heutigen Stande der Forschung, nachdem über zehn Jahre seit dem Erscheinen des Wertes verfloßen sind. Dögel selbst hat sich seine Bedenken darüber gemacht, ob es wohl angängig sei, eine zusammenfassende Monographie zu schreiben, ehe nicht der Boden nach allen Seiten hin durch Spezialuntersuchungen durchgepflügt sei. Aber wir glauben, daß er recht hatte, mit kühnem Schritte darüber hinwegzugehen mit dem Bemerkten: „Wenn irgendwo der Bessere des Guten feind würde, wäre es hier. Wollte man hier das *ὄργεον ἰστέρον* vermeiden und die Abfassung solcher Monographien abwarten, so dürfte man noch lange nicht an ein Handbuch der christlichen Monographie denken.“

Die Hoffnung des Verfassers, daß seine mit staunenswerthem Fleiße zu stande gekommene Arbeit eine nutzbringende, anregende, fördernde sein werde, hat sich erfüllt und es ist ihm reiche und wohlverdiente Anerkennung für dieselbe geworden.

Noch in allerletzter Zeit erging an ihn die Anfrage, ob er die zweite Auflage besorgen könne. Er mußte absagen. Schon hatte der Bote des Todes an das stille Pfarrhaus dort oben geklopft; ein halbjähriges Ringen mit der zehrenden Krankheit, ein tieferbanliches Sterben; dann trugen sie ihn hinaus und legten ihn nieder neben der Kirche der hl. Christina,

für deren Restaurierung und Verschönerung er so treu besorgt gewesen, deren künstlerischer Schmuck seinem Namen in seiner Pfarrgemeinde auch bei den künftigen Geschlechtern ein dankbares Gedenten sichern wird.

Wir aber danken ihm für alles, was er getan für die Hebung, Förderung und Verbreitung der religiösen Kunst und scheiden von seinem stillen Grabe mit dem altchristlichen Gebetswunsche:

Vivas In Pace Domini.

Tübingen.

Professor Dr. Ludwig Baur.

Was wir sollen und wollen.

(Zum 25. Jubiläum unseres „Archivs“.)

Von Prof. Dr. Ludwig Baur.

I.

Das „Archiv für christliche Kunst“ muß das 25-jährige Jubiläum seines Bestehens im Gewande der Trauer um seinen langjährigen, hochverdienten Leiter, den hochwürdigen Herrn Pfarrer Heinrich Dögel, beginnen, und in den Neujahrsgruß, den wir unseren Lesern senden, mischt sich der Schmerz um den Heimgegangenen.

Wieder stand man vor der Frage, ob man das „Archiv für christliche Kunst“ weiter führen solle oder nicht. Der Ausschuß entschied sich für das Weiterbestehen der Zeitschrift und übertrug dem Unterzeichneten die Redaktion.

Die Gründe, die ihn zu dieser Stellungnahme bestimmten, sind sachlicher und allgemeiner Natur. Als der frühere „Kirchenschmuck“ aufgegeben worden war, erhob sich alsbald im Diözesankunstverein das Verlangen nach einem neuen Organ, das der christlichen Kunst, Gottes Ehre, dem Gottesdienst der Kirche, der religiösen Förderung der Gläubigen dienstbar gemacht werden sollte. Dieses Verlangen fand seinen Ausdruck in einem formellen Beschluß der Generalversammlung, demzufolge der verstorbene Prälat Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen im Jahre 1883 die Gründung und Leitung des „Archivs“ auf sich nahm.

Zwar trat er nicht ohne Befürchtungen an die ihm gestellte Aufgabe heran: „Ob das „Archiv“ ein längeres Leben fristen

wird," schrieb er damals, "hängt vor allem von der Geschicklichkeit der Mitarbeiter ab, die rechten Saiten anzuschlagen, ebenso sehr aber auch von der Möglichkeit, seinen Leserkreis über die Heimatbüchse auszudehnen. Gelingt ihm dies nicht, so wird es sich dem zurückweisenden Urteilspruch unterwerfen, weil es sich dem Leser als unnützlich, oder neben vorhandenen Organen als überflüssig erwies."

Die Zeit hat diese Bedenken zerstreut und das Organ als durchaus lebensfähig erwiesen. Eine stets steigende Zahl von Abonnenten hat gezeigt, daß ein Bedürfnis nach Belehrung über die kirchlichen Stilarten, über liturgische Gesetze, welche das Gebiet der Kunst berühren, über Geschichte der Kunst, sei es der allgemeinen oder lokalen, vorhanden ist und sachgemäß befriedigt sein will.

Auch im Jahre 1889, als der Generalversammlung in Sigmaringen mit Rücksicht auf die Neugründung der "Zeitschrift für christliche Kunst" der Vorschlag gemacht wurde, das "Archiv" aufzugeben, entschied man sich dagegen. Man betonte den Wert eines eigenen Organs für den Verein und glaubte den Lokalzeitschriften neben dem Zentralorgan Existenzrecht, Stellung und Beruf vindizieren zu sollen.

So tritt die Zeitschrift nunmehr zum 25mal ihren Gang an. Es ist vielleicht nicht unangemessen, wieder an das Programm zu erinnern, das sie sich vor 25 Jahren gesetzt und auf den Grundcharakter hinzuweisen, den sie sich selbst geben wollte und sollte. Wir halten es für nützlich, jenes Programm zur Kenntnis der jüngeren Mitglieder, Abonnenten und Mitarbeiter hieher zu setzen.

Es sollten im "Archiv" behandelt werden:

1. Fragen aus dem Gebiete der Kunst überhaupt.

2. Die kirchliche Architektur, Formen und Konstruktion der Bauglieder und des ganzen Baues; stilistische Behandlung der Bauelemente in den verschiedenen Kunstperioden.

3. Die Malerei, sowohl die monumentale als die Tafel-, Glas- und Mosaikmalerei nach technischer, künstlerischer und geschichtlicher Richtung.

4. Die Skulptur in Holz, Stein, Terracotta und Metall, chromatische Behandlung einschließlich der Emailmalerei (Email).

5. Das Kunsthandwerk, sein Verhältnis

zur Kunst und Grundsätze für seine Behandlung.

a) Die Paramentik, Kenntnis der Seidenstoffe und ihrer Arten, Webart, künstlerisches, desgleichen Leinwand und Teppiche.

b) Das Kunsthandwerk in Holz, Stein und Metall, soweit es der Kirche dient.

c) Glockenkunde, technische und geschichtliche.

d) Kenntnis der Orgel und ihrer Behandlung.

6. Statistik der kirchlichen Gebäude, ihrer inneren und äußeren Restauration seit dem Wiederaufleben der mittelalterlichen Stilarten. . . .

7. Orientierung im Gebiete der Literatur über Kunst und Kunsthandwerk. . . .

8. Korrespondenzen über Tatsachen und Erscheinungen, welche für christliche Kunst von Bedeutung sind, sei es in fördernder oder hemmender Richtung. Berichte über künstlerische Leistungen vertritt die Redaktion nicht; vielmehr tragen deren Verfasser selbst die Verantwortung. Derartige Artikel müssen auf Verlangen der Redaktion von den Autoren unterzeichnet werden. In das Gebiet der Reklame darf das "Archiv" nicht herabsteigen.

9. Miscellen, kurze Notizen, Lesefrüchte aus dem Gebiete der Kunst, des Kunsthandwerks und der Liturgie, soweit diese das Kunsthandwerk beeinflusst.

Nun wissen wir ja wohl: mit einem Programm allein ist es nicht getan, und das schönste Programm nützt nichts, wenn es bloß auf dem geduldigen Papiere steht. — Die Geschichte unseres "Archivs" beweist, daß man sich redliche Mühe gab, dem gesteckten Ziele gerecht zu werden: die Redaktionstätigkeit, welche zuerst der Prälat Schwarz (1883—1885), dann der nunmehrige hochwürdigste Herr Bischof Dr. Paul Wilhelm v. Keppeler (1885—1894), dann sein Bruder Stadtpfarrer Eugen Keppeler (1895 bis 1896), und endlich zuletzt Pfarrer Deyel (1897—1906) entfaltete, ging bewußt und mit Erfolg darauf aus, die Förderung und Verfeinerung des Kunstverständnisses anzustreben, dem Ungeschmack und der Unfeinheit auf allen Gebieten des christlichen Kunstschaffens entgegenzutreten, mit Rat und Tat durch das künstlerisch Bessere das Minderwertige zu ersetzen, die Fierde des Hauses Gottes mit allen zu Gebote stehenden Mitteln zu fördern und im hochwürdigsten Klerus wie bei den Vertretern von Kunst- und Kunsthandwerk die Ueberzeugung zur Evidenz zu erheben: für Gott, für das Haus Gottes, für das, was der Ehre Seiner

Heiligen dient, ist nur Eines zulässig: das wahrhaft Schöne, das ästhetisch Richtige. Wie ist der Hinweis unterblieben in unserem Organ, daß der Künstler, insbesondere der Architekt, der Plastiker, der Maler das Unendliche, das Ewige, das Göttlich-Erhabene in körperlicher Gestalt, in raumzeitlichen Formen aussprechen und würdig zur Darstellung bringen soll im Anschluß an die bindenden liturgischen Vorschriften, an die tiefe und glaubensinnige Symbolik unserer Kirche, im Anschluß an die heilige Mystik der Liturgie, die in dem geheimnisvollen Opfer auf dem Altare ihre höchsten Höhen ersteigt und in den liturgischen Gebeten und Lesungen auch für den Maler und Plastiker von heute eine Quelle reicher, erhabener und fruchtbarer Inspirationen sein könnte ebenso sehr, als sie es für den Prediger ist und sein soll.

Unsere Zeitschrift ist stets dafür eingetreten, daß in der kirchlichen Kunst das Recht und das Gesetz der Kirche als der berufenen Hüterin der Ehre Gottes ebenso respektiert werden müsse, als auch das Recht des Künstlers auf seine Freiheit, wo Fragen der Technik, der praktischen Durchführung und der Form der Konzipierung zur Diskussion stehen.

In der Ueberzeugung, daß die große künstlerische Vergangenheit die beste Lehrmeisterin und die sicherste Führerin für die Zukunft ist, daß wir an den großen Vorbildern der Vergangenheit uns zur Selbständigkeit heranschulen sollen, um aus ihrem Geiste heraus mit den Mitteln moderner Technik neu schaffen zu lernen, wurde stets ein hoher Wert auf die Kenntnis der Geschichte der christlichen Kunst gelegt, sowohl der allgemeinen, als auch der unseres engeren Heimatlandes, das so manche Perle der Kunst enthält, so manch ein Denkmal frommer Vätersitte, so manch ein steinern Zeugnis dafür, daß unsere schwäbischen Vorfahren vom Eifer für das Haus Gottes verzehrt wurden.¹⁾
(Schluß folgt.)

¹⁾ In all diesen Arbeiten der früheren Jahrgänge haben wir einen stattlichen, wahrhaft goldenen Reichtum an belehrenden und auch in vielen Fragen selbständig weiterführendem Material. Es soll daher zur leichteren Auffindung und Benützung dem 25. Jahrgang als Supplement ein

Frühgotische Wandmalereien in der ehemaligen Kapelle zu Münzdorf, Ob. Münsingen (Württemberg).

Von Prof. Dr. Eugen Gradmann, Stuttgart.

Auf der Höhe rechts vom Münsinger Lautertal, westlich bei der Burg Dorneck, liegt Münzdorf, Filial der Pfarrei Indelhausen, früher der Pfarrei Hayingen. Das Dorf, dessen alter Name Muntzdorf lautet, gehörte zu der Herrschaft Gundersingen, deren Erben die Grafen von Helfenstein und nach diesen die heutigen Fürsten von Fürstenberg geworden sind. Es erfreut den Besucher durch den Anblick einiger stattlicher und altertümlicher Bauernhäuser. Im Dorf steht auch die alte Kapelle zum hl. Bernhard, die erst seit ihrer Profanation unter den Altertumsfreunden zu Ehren gekommen ist. Im Replerschen Inventar fehlt sie; auch die Oberamtsbeschreibung nennt sie nicht. Durch den Bau einer neuen größeren Kapelle vor dem Dorf entbehrlich geworden, soll sie an eine Molkereigenossenschaft verkauft werden. Das Landeskonservatorium ist leider nicht in der Lage, sie diesem profanen Zweck zu entziehen. Ihre kunstarchäologische Bedeutung ist doch nicht so groß, daß der Ankauf und die dauernde Erhaltung aus Staatsmitteln gefordert werden dürfte. Wenn die Kirchenstiftung das Gebäude behalten oder die Gemeinde es erworben hätte, würde wohl die Konservierung der Wandgemälde aus Staatsmitteln des Konservatoriums erfolgt sein. So hat der Konservator wenigstens die Aufdeckung und Aufnahme der Bilder besorgen können, wobei ihm das katholische Pfarramt und der Kirchenstiftungsrat in jeder Weise entgegengekommen sind. Das Aufdecken und Abpausen verrichtete Kirchenmaler Konr. Alb. Koch von Ulm, der dann auch auf Grund der photographisch verkleinerten Pausen eine Farbkopie angefertigt hat.

Die Kapelle ist ein kleiner, gotischer Bau von größter Einfachheit, ein gestuftes Viereck, ursprünglich wohl mit lauter kleinen Epibogenseustern, die aber alle nachträglich erweitert sind. An der Südseite nahe bei der Westwand eine

Generalregister zu Band I—XXV beigegeben werden.

einfache Tür. In beiden Seitenwänden ist zunächst bei der Ostwand ein größeres Epibogfenster, zweiteilig mit modernem Maßwerk in spätgotischen Formen; weiter vorn zwei Stichbogfenster aus dem 17. Jahrhundert. Der Urbau scheint aus dem Ende des 13. Jahrhunderts zu stammen, der erste Umbau aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Unter dem Ostfenster steht ein gemauerter Altarunterbau. Die Ostwand wird in der Mitte geteilt durch ein kleines, nachträglich erweitertes Fenster. Links von diesem sieht man unten das Widmungsbild: zwei kniende Gestalten von Stiftern, deren Stand nicht deutlich gekennzeichnet ist, in Devotion vor der Muttergottes. Ueber ihren Häuptern erscheint das Modell einer Kapelle, eigentlich einer Kirche, die noch nach dem Schema der romanischen Periode dargestellt ist. Maria ist gekrönt und sitzt auf einem Thron. Sie hält mit der linken Hand das Christkind, das auf ihrem Schoße steht. Das Christkind hat den Kreuz-Nimbus. Vor ihm kniet einer der heiligen drei Könige, der einen Beutel zu halten scheint. Dieser Figur fehlt der Kopf; sie ist offenbar auch in anderen Teilen beim Durchzeichnen der Um-

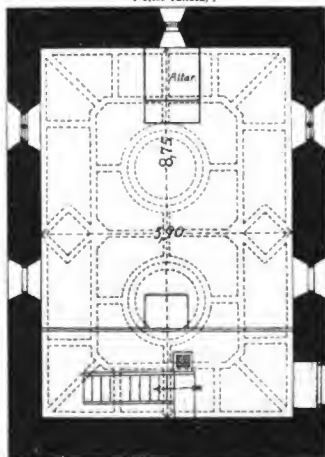
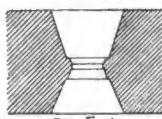
risse nicht recht herausgekommen. Hinter ihr stehen die zwei anderen Könige mit ihren Oblationsgesäßen. Und dicht hinter diesen dann zwei heilige Frauen oder Jungfrauen, beide gekrönt und nimbiert. Die vordere scheint ein Rad auf der linken Hand zu halten, wäre somit als St. Katharina von Alexandrien zu benennen. Diese Figuren waren schlecht erhalten, was ihre ungenügende Wiedergabe in unserer Abbildung entschuldigen mag. Der Bilderstreifen wird rechts am Fenster begrenzt durch das großgezeichnete Wappen von Gundelfingen, Schild und Helm; der Schild in der alter-

tümlichen länglichen Dreieckform, die auf das 13. Jahrhundert zu weisen scheint. Rechts vom Fenster erscheint in der Fortsetzung des Streifens der hl. Georg zu Roß, nach rechts hin sprengend über den Drachen, dem der ritterliche Jüngling seine Lanze in den Rachen stößt. Er ist barhäuptig, mit dem Heiligenschein geschmückt. Zwei Bäume links und rechts deuten die Landschaft an. Sie sind in der bekannten Art der romanischen Malerei gezeichnet als Laubbüschel von rundem Umriss mit eingezeichneten Blättern. Ein turmartiger Pfeiler trennt dieses Bild von dem folgenden.

Rechts davon der hl. Martinus, ebenfalls zu Pferd, wie er für den hinter ihm kriechenden Bettler seinen Mantel mit dem Schwert zerschneidet. Wie gewöhnlich auf den mittelalterlichen Darstellungen dieses Gegenstands ist das Pferd weiterschreitend gedacht und wendet sich der Heilige mit dem Oberkörper rückwärts.

Die Figur eines Bischofs mit Nimbus, wohl eben des hl. Martinus, die im anstoßenden Abschnitt der Südwand gemalt ist, scheint noch zu dem vorigen Bild zu gehören, das demnach um die Ecke weitergeht. Ein Mauerpfeiler trennt so- dann die Bischofsfigur von der nächstfolgenden, dem hl. Michael mit der Seelenwage. Der Erzengel kann hier seinen Platz gefunden haben als Patron oder als versprengtes Glied von der Darstellung des Weltgerichts, die sich an der Südwand gegen Westen, jenseits eines Fensters, anschließt.

In einem oberen Streifen der Ostwand sind neun Apostel in ganzer Figur dargestellt in architektonischer Umrahmung. Türme von verschiedener Gestalt trennen die einzelnen Gestalten. Als Hintergrund dienen den Figuren giebel-förmig abgedeckte Tafeln, die mit einem Streifen eingerahmt sind. Man erkennt an



Grundriß der Kapelle zu Münzdorf.

den Attributen: Messer, Keule, Muschel, Schlüssel, Stab, Schwert, die Apostel: Bartholomäus, Thaddäus, Jakobus d. ä., Petrus, Paulus. Einer hält einen kurzen Kreuzstab, ein anderer nur ein Buch; die meisten tragen außer ihren Kennzeichen in der andern Hand ein Buch. Fünf Apostel stehen links, vier rechts vom Fenster.

Zwei Apostel in entsprechender Umrahmung sind auf die Südwand gesetzt, einer auf die Nordwand. Mangel besonderer Kennzeichen können sie nicht mit Namen genannt werden.

Ueber dem Ostfenster sieht man noch den oberen Teil von einem Christuskopf, von vorn gesehen, vom Kreuznimbus umgeben, blond. Der untere Teil wurde durch eine Erweiterung des Fensters schon im Mittelalter zerstört.

Im mittleren Abschnitt der Südwand, zwischen den beiden Fenstern, ist in einem langen eingeteilten Streifen das Jüngste Gericht; aufgebaut in drei Streifen übereinander, die durch Bänder getrennt sind. Im obersten, auf Wolken sitzend, Christus, in symmetrischer Stellung von vorn gegeben. Um's Haupt der Kreuznimbus. Aus seinem Munde kommen zwei Schwerter. Neben ihm werden von zwei kleinen Engeln die Werkzeuge seines Leidens gezeigt. Vor ihm knien rechts und links, in verlorenem Profil gezeichnet, Maria und Johannes. Es reihen sich links und rechts die zwölf Apostel an, auf Bänken sitzend, alle mit geschlossenen Büchern, mit der freien Hand gestikulierend. Ueber ihnen ist in geraden und gewellten Linien der abgetönte Himmels Horizont markiert.

Im mittleren Streifen drängen sich die Seligen und die Verdammten, durch einen Pfeiler mit Architekturmotiven getrennt. Nach links vom Beschauer, rechts im Bild, werden die Seligen abgeführt von Petrus, der vor dem Tor des Himmels steht und auf die Tür deutet. Der Ort der Seligen ist gezeichnet als ein Haus mit vielen Wohnungen, das ist: mit drei gotischen Fensterarkaden dicht übereinander, in deren Öffnungen vielleicht Köpfe gezeichnet waren oder doch vom kundigen Beschauer hinzugebacht wurden. Die Begnadigten stehen in zwei

Reihen, so daß von der hinteren die Köpfe über die vordere Reihe aufragen. Die Figuren sind halb nach rechts gerichtet, nehmen von der Spitze bis zum Ende deszugs an Größe ab. Man erkennt an der Tracht Bischöfe, die an der Spitze des Zuges schreiten, Fürsten oder Edle beiderlei Geschlechts, Kleriker, einen Bettelordensbruder mit dem Gürtelstrick, eine Nonne. Viele tragen eine Kopfbedeckung.

Die Gruppe der Verdammten ist nur zum kleineren Teil erhalten, dafür aber in den Einzelheiten besser, so daß man auch die vom Affekt bewegten Gesichtszüge noch zum Teil sieht. Hier findet man Bewaffnete. Alle sind halb nach links hin im Bild gerichtet.

Iconographisch merkwürdig ist der unterste schmale Streifen des Weltgerichtsbildes. Da ist in schematischer Zeichnung und Wiederholung, so daß sie wie ein Zierband wirkt, eine Reihe von Sarkophagen mit Akroterien an den Ecken der Tumba und angelehnten Deckeln; und in jedem stehen zwei kleine Menschengestalten, meist bekleidet, in lebhaften Gebärden bewegt: die Auferstehung der Toten. Auch sie sind nach Ständen gekennzeichnet durch allerlei Gegenstände, die in ihren Händen oder zu ihren Häupten deutlich genug abgebildet sind. Man erkennt den Müller am Mühlstein, den Zimmermann an der Art, den Bauern am Pflug, den Schmied an Hammer und Zange, den Schneider oder Kaufmann an der Tuschschere, den Edelmann am Wappenschild. Einem Manne sind die Würfel beigegeben. Die Tiere, zwei Vierfüßler und ein Vogel, die man vor den Gräbern sieht, sind nicht bedeutungslos. Die Vierfüßler sind reißende Tiere mit menschlichen Gliedmaßen im Maul. Der Vogel scheint einen Ring im Schnabel zu halten. Das sind also die Tiere, die bei der Auferstehung des Fleisches die Menschenleiber wieder von sich geben, die sie einst verzehrt hatten.

Diese letztere Darstellung wird erklärt durch die Legende, die Herradis von Landsberg in ihrem Hortus deliciarum zum Bild des Jüngsten Tages gibt: Corpora et membra hominum a bestiis et volucris et piscibus olim devorata nutu Dei repraesentantur, ut

ex integra humana massa resurgant incorrupta corpora sanctorum, quae non tantum per bestias ut depictum est, afferentur, sed nutu Dei praesentabuntur.

Die Anordnung des Weltgerichtsbilds in verschiedenen getrennten Streifen ist altertümlich; vielleicht geht sie auf Vorbilder in Silberhandschriften zurück; in solchen ist sie üblich, freilich auch in den monumentalen Darstellungen des Gegenstands, in der Kirchenmalerei des früheren Mittelalters.

Eine Gestalt von auffallender Schönheit ist der geflügelte Erzengel Michael, der links vom Weltgericht, unterhalb der Apostel, gemalt ist. Er hält in der linken Hand eine Waage mit langem Wagbalken. In der als Korb gezeichneten einen Schale sind zwei Seelen dargestellt als kleine Menschen, Mann und Frau mit flehender Gebärde. Die andere Schale ist nicht mehr da. In der rechten Hand scheint Michael eine offene Rolle zu halten.

Nordwand, von Westen nach Osten: Oben (auf der Empore) Maria mit dem Mantel als Beschützerin der Christenheit. Maria trägt Krone und Nimbus, das Christkind, das auf ihrem rechten Arm sitzt, ist bekleidet mit einem langen Rock und hat uns Haupt den Kreuznimbus. Beide halten in der Hand einen Apfel (Kugel). Den pelzgefütterten Mantel halten zwei schwebende Engeln empor, die in der anderen Hand eine Kerze tragen. In vier Reihen hintereinander, so daß von den hinteren nur die Köpfe sichtbar werden, stehen die Menschlein links und rechts von der Muttergottes unter dem Schutzmantel zusammengedrängt. Zu Füßen der Muttergottes sind wieder zwei Wappen angebracht, je ein längliches Dreiecksbild und darüber ein Topfhelm mit Decke. Das Wappenbild ist heraldisch, rechts eine gekrönte Jungfrau, die eine Lilie in der Hand hält (Gräfin von Kirchberg); links der schräge Ast von Gumbeltingen. Stifterin ist demnach wohl dieselbe Gräfin, deren Grabstein mit denselben beiden Wappen und unvollständiger Majuskelschrift . . . COMITISSA . . . in der Stadtpfarrkirche zu Hayingen erhalten ist. Leider ist kein Stammbaum der Familie von Gumbeltingen veröffentlicht.

Nach rechts folgen Passionsbilder: Christus am Delberg, kniend, mit erhobenen, wie es scheint, zusammengelegten Händen. Ein kleiner Engel, der oben in der rechten Ecke mit halbem Leib aus Wolken erscheint, hält ihm ein Kreuz mit vier kurzen geschweiften Armen vor. Unter ihm sind fünf Jünger in gedrängter Gruppe sitzend und schlafend dargestellt. Ein schmales Band mit einer Verzierung, die Edelsteine anzudeuten scheint, trennt dieses Bild vom folgenden, das auf der andern Seite durch ein Band mit Wellenornament eingefast ist.

Das zweite Passionsbild stellt den Verräterfuß, die Gefangennahme und die Gewalttat des Petrus zugleich dar, eine interessante, außerordentlich reiche Komposition, deren dichtgedrängte, vielfach überschrittene Figuren das Bildfeld vollständig ausfüllen. Der Mittelpunkt ist die Gestalt von Christus, dessen duldbende Haltung wirkungsvoll kontrastiert mit den zudringlichen, drohenden und gewalttätigen Stellungen und Bewegungen der Gegenspieler, Nebenpersonen und Statisten dieser dramatischen Scene. Man kann sich wohl vorstellen, wie dieses Bild den naiven Beschauer im Mittelalter ergriffen haben mag. Wenn unser Kopist sich nicht getäuscht hat, so hat der mittelalterliche Maler den Figuren der Häfcher auch schon komische Physiognomien verliehen. Auf seiner rechten Seite wird Christus umhüllt und geküßt von dem Verräter. Seine rechte Hand ist, wie es scheint, bereits an das Ohr des Malchus gelegt, nach dem Petrus eben erst zum Schwertstreich ansholt. Malchus ist eine knabenhafte, kleine, aber in ihrer bestraften Dreistigkeit gut charakterisierte Figur. Am linken Arm, dessen verhüllte Hand den Bausch des Mantels zu halten scheint, wird Jesus gepackt von einem Kriegsknecht, der ihm zugleich mit der anderen Hand einen Faustschlag ins Gesicht zu geben droht.

Merkwürdig sind die Trachten und Waffen der Häfcher, deren mehrere den Judenhut tragen. Zwischen ihren Spießern ragt eine sogenannte Kuse, Urform der Hellebarde oder Helmbarte, hervor.

Das dritte Passionsbild zeigt Christus vor einem seiner Richter. Christus,

mit gefesselten Händen, wird von einem Juden vorgeführt, von einem Soldaten mit gezücktem Schwert bewacht. Von dem Richter sieht man kaum mehr noch als die Mütze mit phantastisch aufgejacktem Randumschlag.

Von einer vierten Scene aus der Leidensgeschichte, der Dornenkrönung oder Verspottung Christi, ist nur ein kleines Bruchstück übrig. Ein Jude, der mit dem Stecken die Dornenkrone auf das Haupt Christi drückt; und ein Kerl, der, mit beiden Händen weit ausholend, die Geißel oder den Stock gegen ihn schwingt.

In einem unteren Streifen waren Spuren von zwei Darstellungen, die nicht abgebildet, sondern nur gedeutet werden konnten: Aufrichtung des Kreuzes und Christi Tod am Kreuz.

Der Farben sind wenige: ein Gelb und ein Rot, die sich wie gewöhnlich gut erhalten haben, ein helles und ein dunkleres Blau — beide graugrün geworden, ein helles und ein dunkles Grün, ein graugewordenes Violett. Die Rimben und Kronen, die jetzt schwärzlich aussehen, waren wohl mit Blattgold belegt.

Die Technik ist Tempera, wie es scheint.

Die Ornamente der Vordüren sind theils noch romanisch, theils hochgotisch. Romanisch, aus der Spätantike überliefert, ist das kreuzförmige Treppennmuster mit eingelegetem Vierblatt (obere Borte); und der Blätterries mit ausgerundeten Winkeln zwischen den palmettenartigen Blättern (mittlere Borte). Gotisch sind die dünnstieligen Wellenranken mit verschiedenartig in der Silhouette gezeichneten gezackten Blättern, die mit dem antiken Akanthus nichts mehr gemein haben (obere Borte an der Südwand, über dem Jüngsten Gericht); und die zierlichen veilchenartigen Dreiblätter oder Fünfblätter (denn am Stilende sitzen noch zwei winzige Blättchen), die an gewundenen Stilen sich aneinanderreihen, mit einem Punkt im Zwischenraum (untere Borte der Ost- und Nordwand); und endlich das kindliche Durchbruchungsmuster mit Vierblatt, Umkreis, Zwischenlinie und Dreiblättchen in den Zwickeln (Seitenborten des Schutzmantelbildes).

Die unteren Wandflächen waren, wie

man an der Ostwand sieht, mit einem gemalten Wandbehang in hellen Tönen, rötlich und grün, gefüllt.

Mit alledem weisen diese Wandmalereien in das 13. Jahrhundert, aber in das Ende; oder in den Anfang des 14. Jahrhunderts.

Im Figürlichen erinnern sie an die Weingartener Minnefingerhandschrift der Landesbibliothek zu Stuttgart. Man darf sie mit einiger Sicherheit der Schule von Konstanz zuschreiben.

In dem Ostfenster wurden nach der Erweiterung an den Leibungen neue Malereien ausgeführt; und zwar im Scheitel eine fünfblättrige Rose und an den Gewänden je zwei Wappen: heraldisch rechts oben Gundelfingen mit einem Hut als Helmschmuck, der mit dem Ast belegt und mit einem Pfauenschwanz besteckt ist; darunter Gundelfingen mit einem Schwanenrumpf als Helmschmuck, der links und rechts mit einem Pfauenschwanz besteckt ist; links oben Gundelfingen mit einem Schwanenrumpf und einem Flug, dessen Federn mit Tupfen, Augen besetzt sind; unten: Waldburg. Das ist wohl Anna v. Waldburg † 1429, Gattin Stephans v. Gundelfingen. Die verschiedenen Helmszierden über dem Gundelfinger Schild gehören wohl verschiedenen Zweigen des Geschlechts an wie Hohen- und Niedergundelfingen. Bemerkenswert sind die phantastischen Schildformen. Die Erweiterung des Fensters einer Erneuerung der ganzen Kapelle dürfte wie die Anordnung dieser vier Wappen von einem Sohne Stephan v. Gundelfingen als Patron der Kapelle und aus der Mitte des 15. Jahrhunderts herrühren.

Die religiöse Kunst auf der Ausstellung in Nürnberg.

Von Stadtpfarrer Dr. Erhart in Heidenheim.

Auf der Landesaussstellung in Nürnberg, welche im Oktober geschlossen wurde und in ihrer Großartigkeit an das Wort des griechischen Tragikers erinnerte: „Vieles Große und Gewaltige gibt es in der Natur, aber nichts ist größer und gewaltiger als der Mensch“, war auch die Kunst in würdiger Weise vertreten. Alle die verschiedenen Künstlervereinigungen des Bayernlandes, die sich sonst teilweise recht gegensätzlich gegenüberstehen, waren in friedlichem Wettbewerb beisammen: die Münchener Künstler,

genossenschaft, die Sezession, die Luitpoldgruppe, die Scholle, der Nürnberger Ortsverein und eine Gruppe freier und unabhängiger Künstler. Die Ausstellung verteilte sich auf ca. 25 Säle. Die vornehmste Abteilung war die der Münchener Künstlergenossenschaft mit sieben Sälen. Die hier ausgestellten Werke trugen fast sämtlich ein edles, von abstoßenden Extravaganzen freies Gepräge. Auch die Sezession hat gegen früher ruhigere und sicherere Wege eingeschlagen. Die Luitpoldgruppe und die Scholle aber, von Ausnahmen abgesehen, ist über die Anfänge in jener neuen Richtung, der die Farbe alles gilt, noch nicht hinausgekommen. Im ganzen aber machte die Ausstellung einen wohlthuenden Eindruck und zeigte deutlich den Fortschritt zum Bessern. Man fängt wieder an einzusehen, daß die bloße Technik und das geist- und seelenlose Farbenexperiment noch keine wahre Kunst ist, daß „nur da, wo Farbe, Form und Geist einen Bund geschlossen haben, das Werk eines gebildeten Künstlers würdig sei“.

Erfreulich war auch die Beobachtung, daß die religiösen Gegenstände und Darstellungen auch bei der heutigen Künstlerwelt immer noch zu Ehren kommen. Die religiöse Kunst hatte keinen Ehrenplatz in Nürnberg. Die religiösen Bildertaten zwar an Zahl vor den andern weit zurück, übertrafen sie aber in der Mehrzahl an Kunstwert und Schönheit der Ausführung. Sie waren die Licht- und Ruhepunkte für die einzelnen Säle. Ist ihr Gegenstand auch nicht aus den höchsten Sphären des Glaubens genommen, sind es auch nur kleine Szenen aus dem Leben und Wirken der Kirche oder Szenen aus dem Alltagsleben mit religiösem Anhauch, es strömt aus ihnen das freundige Licht einer höheren Welt in die Seele, und sie lassen Geist und Herz, nachdem so manches Widrige, ja Häßliche auf sie eingestürzt, wieder zur Ruhe kommen.

Der beherrschende Mittelpunkt der Gemäldeausstellung in Nürnberg war unstreitig die Kreuzabnahme von Papperitz (München). Nur wo der Genius der Kunst sich mit dem der Religion verschmilzt, können solche wahrhaft schöne Schöpfungen entstehen, wie das Papperitzsche Gemälde. Artur Bonus sagte im Augusthefte der „Preussischen Jahrbücher“: „Ein wirkliches Kunstwerk hat zu seinem Verständnis nie Etwas außer sich selbst nötig. Oder doch je mehr es das hat, desto weniger ist es Kunstwerk“; wenn dieser Satz wahr ist, so trifft er bei diesem Kunstwerk zu. Es ist in allen seinen Teilen so verständlich, der ganze Vorgang ist mit einer Einfachheit und Schlichtheit und doch in einer zum Herzen sprechenden Größe dargestellt worden, daß man Besonderheiten und Tiefinnigkeiten, wie sie bei den Modernen vielfach beliebt sind, umsonst sucht. Der Gegenstand ist schon oft und von großen Künstlern alter und neuerer Zeit behandelt worden, daß es für einen neueren Künstler wohl schwer ist, diesen Meisterwerken etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Professor Papperitz hat es in seiner Kreuzabnahme versucht und der Versuch dürfte ihm nicht ganz mißlungen sein. Komposition und Gruppierung erinnern an Rubens, aber sie sind freier und leichter. Rubens Komposition hat im untern Teil etwas Schweres; die Personen sind zu dicht an einander gedrängt. Papperitz

vermeidet diesen Fehler, in dem er die untere Gruppe besser auseinander zieht und die Komposition mehr in die Tiefe gehen läßt. Ausdruck und Stimmung sind packend und nehmen in ersten Augenblick gefangen. Die Personen sind charakteristisch aufgefaßt, ernst und ruhig in Haltung und Gebärde, frei von allem Exzeßiven. Auch Papperitz zeigt sich originell; sein Werk ist keine Nachahmung und Kopie. Er hat wohl von seinen Vorgängern gelernt, aber das Gelernte eigenartig verarbeitet. Eigenartig schön auf dem Gemälde ist im Vordergrund der Jünger mit der Fackel, welche mit ihrem Lichte einen Hauch seliger Ruhe und Berklärung über den Leib Christi in der Abenddämmerung ausbreitet. Die Abendstimmung, so passend für den ganzen Vorgang, hat Papperitz in einer bläulichen Farbestimmung, in die das ganze Bild getaucht ist, trefflich und schön zum Ausdruck gebracht. Es ist ein Gemälde von tiefgehender, innerlicher Wirkung. Die Naturalisten mögen es akademisch kalt und steif, glatt und süßlich finden, weil ihm nichts Abstoßendes und nichts von der Gasse anhaftet, weil es nichts verrät von dem Geiste und der Art der modernen Heilandsmaler, eines Uhlde, eines Fahrenkrog, eines Klinger, deren Christus- und Jüngergestalten auch in ihrem demokratischen Plebejergewande mehr Theaterpose als Natürlichkeit verraten. Alle aber, die Christus als Gottes Sohn und eine Gestalt aus höherer Welt betrachten, hinter welcher in Wirklichkeit und einzig und allein alles Gemeine in weissenlosem Schatten lag, alle, welche die Kunst als eine Tochter des Himmels, als ein Element der Veredlung ansehen, werden sich der Kreuzabnahme von Papperitz freuen. Der Preis des Gemäldes soll sich auf 25 000 M. stellen. (Schluß folgt.)

Literatur.

Aus Kunst und Leben. Neue Folge. Von Dr. Paul Wilhelm v. Keppeler, Bischof von Rottenburg. Mit 6 Tafeln und 100 Abbildungen im Text. Freiburg i. Br. (Herder), 1906. VIII und 294 S. Preis ungebd. 5 M. 40 Pf.

Soll ich's eingestehen oder nicht? — Von allen in diesem neuen, mit reichem Bilderschnuck trefflich ausgestatteten Buche des hochwürdigsten Herrn Bischofs Paul Wilhelm v. Keppeler zu einem kostbaren, duftigen Strauße zusammengewundenen Geistesblüten habe ich zu allererst die letzte, das Blümlein der Freude, gekostet und an ihm mich erfrischt. Wenn erst der hochwürdigste Herr Verfasser sich dazu entschließen könnte, in ähnlicher essayartiger Weise die übrigen Gaben oder die Früchte des heiligen Geistes zu behandeln, so müßte das ein durch und durch originelles theologisches Buch geben. Ja, ich bin fast der Meinung, als müßte dieser geistvolle Essay „über die Freude“, der in seinen weitausgreifenden Gedankenfolgen und seinen psychologischen Tiefblicken so sehr ergreift und etwas ganz Eigenartiges ist, an die Spitze der übrigen gestellt werden. — Denn wo nicht Freude das Herz betaut, da verpießt und vertrocknet das Gemütsleben und stirbt ab. Wenn aber je etwas zum

Genuß künstlerischer Produkte, zum verständnisvollen Eingehen auf künstlerische Ideen absolut notwendig ist, so ist es ein freudiges, sonniges Gemüt. In der Tat schöpft der Verfasser sein Tiefstes und Bestes in diesem Buche aus den Tiefen seiner reichen kunstgeschichtlichen Kenntnisse, seines religiösen und künstlerischen Gemütes, seiner schwungvollen Phantasie und seines warmen Herzens. Und wie eine Zergliederung und verstandesmäßige Analyse des Gemütes und seiner Äußerungen wie eine Profanierung von etwas Heiligem und Erhabenem wirkt, so müßte ich fürchten, durch ein trockenes Referat über den Inhalt der einzelnen Aufsätze ihnen unrecht zu tun, das Duktige ihrer poetisch-künstlerischen Unmittelbarkeit verflüchtigen zu lassen und in seinen Wirkungen zu schwächen. Der Zweck dieser Zeilen kann nur sein, zur Lektüre und zum betrachtenden Genuß des Buches aufzufordern. Es enthält wohl die besten Abhandlungen, die der hochwürdigste Verfasser auf dem Gebiete der Kunstgeschichte und Aesthetik früher schon einzeln da und dort veröffentlicht hat: St. Thomas von Aquin in der mittelalterlichen Malerei, Der Freiburger Münsterbau, P. P. Rubens als religiöser Maler, Raffaels Madonnen, Wanderung durch Württembergs letzte Klosterbauten, Raffaels Sposalizio, Von der Freude. Der letzte Essay ist ganz neu.

Ich würde es als eine Art von Annäherung empfinden, wollte ich in die Rolle des lobspendenden oder korrigierenden Kritikers verfallen. Aber ich darf herausheben, worin neben dem unmittelbaren augenblicklichen Genuß der Lektüre für uns jüngere der bleibende Lehrwert des Buches liegt. Meines Erachtens darin, daß hier gezeigt ist, wie man das künstlerische Einzelobjekt in Beziehung setzen soll zu den tieferen Prinzipien der religiösen Kunst und Kunstästhetik, wie die zeitlichen Erscheinungs- und Darbietungsformen zu messen sind an den ewig gültigen großen Kunst- und Schönheitsgesetzen. Gerade das ist ein nicht geringes Verdienst des Buches, daß es gegenüber der heutigen sensualistischen und positivistischen Aesthetik festhält an ewigen, unverbrüchlichen Gesetzen des Schönen und die schwächliche Argumentation ablehnt, mit der man diesen Skeptizismus auf dem Kunstgebiete zu rechtfertigen sucht: Weil so viele sie nicht erkennen, gibt es keine! Auch darin dürfen wir, die Lernenden, einen für die religiöse Kunstübung durchaus richtigen und wertvollen Grundsatz erblicken: Erst Schulung an den Werken der Alten, die unerreichte Muster religiöser Malerei bieten, dann erst aus ihrem Geiste heraus mit den verfeinerten Mitteln moderner Technik den religiösen Ideen, den heilsgeschichtlichen Begebenheiten, den legendarisch-poetischen Stoffen neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten schaffen! Besonderen Dank schuldet unsere schwäbische Heimat dem Verfasser dafür, daß er sich entschloß, die herrliche „Wanderung durch Württembergs letzte Klosterbauten“ in die Sammlung aufzunehmen, die in den „Historisch-politischen Blättern“ 102 (1888) 260 ff. erstmals erschienen war. Sie ist ein kunsthistorisches Ehrendenkmal für unsere schwäbischen Klöster, die auch in den schwersten Zeiten die künstlerische Ehre des Hauses

Gottes obenan stellten; sie machte erstmals wieder auf die eigenartige vergessene Schönheit der schwäbischen Klosterbauten aufmerksam; sie ist, ohne daß der hochwürdigste Verfasser darüber auch nur ein Wort verliert, ein Denkmal der Schande für die damalige Bureauratie geworden, die in schmachtvoller Weise erstklassige Kunstwerke verschlechterte und vernichtete. Möchte sie doch auch ein Appell werden an die maßgebenden Faktoren, denen heute die Hauptpflicht an diesen herrlichen Gebäuden und die Sorge für sie obliegt. Denn wenn nicht mehr als bisher für dieselben geschieht, so werden sie vollends herunterkommen. Man sollte auch hier nicht bloß daran denken, gerade so viel auszuwerfen, daß die praktische Ausnützung dieser Kirchen ermöglicht ist, sondern so viel, um sie ständig und anständig rein halten und ihren künstlerischen Charakter wahren zu können. Möge diese Ehrenpflicht von der heutigen Generation nicht verkannt und ihre Erfüllung nicht engherzig erschwert werden!

Dem schönen Buche aber, das eine wahre Saat reiner Freude ist, möchten wir als Geleitwunsch seine eigenen Schlußworte mitgeben: „Möchte doch dieser Freudesamen vom Segen von Oben beschwingt, durch günstige Winde durch alle Länder getragen werden und überall guten Boden finden und Frucht bringen: dreißigsache, sechzigfache, hundertfache!“

L ü b i n g e n.

Professor Dr. Ludwig Daur.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. IX. Bd. M. v. Schwind; des Meisters Werke in 1265 Abbildungen, herausgegeben von Otto Weigmann. 599 S. Stuttgart, 1906 (Deutsche Verlagsanstalt). Preis 15 M.

Wenn irgend ein Band der „Klassiker“, wird sich der vorliegende sicher einen großen Freundeskreis erwerben. Steht doch in jedem Deutschen ein Stück Romantik, und wer hat die Welt der Romantik zarter und liebenswürdiger geschildert als unser Moritz v. Schwind! Und dabei nichts von kraftloser Sentimentalität, alles so kernig und gesund, wie der Meister selber mit seinem prächtigen, treuherzigen Wesen. Schwind wird nie veralten, solange es noch Herzen gibt, die nicht ganz im Alltagsleben verstauben, die sich noch öffnen dem Lachen des Frühlingssonnenscheins und dem geheimnisvollen Zauber des grünen deutschen Waldes. Kommt man gar vom Genuße moderner Kunst mit ihrer Ueberfeinerung, wo selbst die gelegentlich zur Schau getragene Schlichtheit und Naivität nur der höchste Grad raffinierter Verechnung ist, so wirkt ein Schwindsches Bild (z. B. „Die Waldapelle“, „Die Morgenstunde“, „Die Symphonie“) wie ein erquickender frischer Trunk aus dem Waldquell nach langer Wanderung auf staubiger, glühender Landstraße. Nun sind uns im vorliegenden Bande zum erstenmal des Meisters gesammelte Werke geschenkt, angefangen von den Bilderbogenzeichnungen, womit Schwind seine künstlerische Laufbahn eröffnete, bis zu den Meisterwerken in der Schadmalerei und den un-

übertroffenen Märchenzyklen. Der Text des Buches, von L. Weigmann geschrieben, bietet einen trefflichen Ueberblick. Die Bilder sind, wie in den früheren Bänden, sehr gut reproduziert. Einer Empfehlung oder Reklame bedarf Schwind nicht mehr, aber daran darf man erinnern, daß unter einen deutschen Weihnachtsbaum kaum ein anderes Buch besser paßt, als Schwinds Werke. Hier sprudelt ein unerschöpflicher Jungbrunnen. Mag mancher Klassiker und mancher Moderne dem Auge mehr bieten, zum Herzen, namentlich zum Herzen des Deutschen, weiß keiner so zu reden, wie unser Schwind!

Dillishausen bei Buchloe.

Dr. D a m r i c h.

Golgatha. Photographure nach dem Gemälde von Gebhard Fugel. Blattgröße 74 : 94, Bildgröße 43 : 60. Ravensburg. (Hans Hartlieb.) Preis 10 M.

Das Kunstblatt ist ein Ausschnitt des (in Nr. 12 des Jahrgangs 1905 besprochenen) Altöttinger Kundgemäldes von Prof. Gebhard Fugel. Als Teilbild ist es nicht eine streng geschlossene Darstellung des Kreuzestodes, als Panoramagemälde auch nicht ein eigentliches Devotionsbild, sondern eine realistisch gehaltene, überaus anschauliche Schilderung des Dramas auf Golgatha. Wenn auch nicht als Devotionsbild beabsichtigt, so ergreift es doch und stimmt zur Andacht. Der Blick fällt unvermittelt und ungehindert auf die Hauptgruppe: der Gekreuzigte mit Maria und dem Lieblingsjünger, die letzte Zwiebrache haltend. Die ideale, lichte Gestalt des Heilandes zwischen den realistisch gezeichneten Schächern ist tief religiös erfasst, Maria zwischen Johannes und Maria Kleopha, starkmützig und doch mütterlich duldben dargestellt; Maria Magdalena dürfte etwas zu sehr gebrochen und in Schmerz aufgelöst erscheinen. Dieses Haupt- und Mittelstück ist ein eigentliches Devotionsbild und möchte es als Bild für sich in Hochformat wünschen — freilich müßte man auf den Hauptmann, die psychologisch hervorragendste Figur, verzichten. Während, technisch sehr geschickt, das große Publikum in die Ferne plaziert ist, hat sich links um den aufgemauerten Hinrichtungsring ein engerer Zuschauerkreis gesammelt: die Bekannten und Freunde Jesu, die

spottenden und lästernden Juden zu Fuß und zu Ross, durchweg trefflich charakterisiert in ihrer Teilnahme und in ihrem Haß. Rechts, sehr kontrastierend mit der nahen Kreuzigungsgruppe, ziehen Soldaten das Los und tagieren zwei leidhaftige Juden den Leibrock des Herrn. Im Vordergrund sitzen zwei Legionärsoldaten, gespannt auf den Vorgang zwischen Jesu und seiner Mutter schauend; eine Reihe Juden zieht, erregt über das Erlebte verhandelnd, oder in geheimer Angst, nach Hause.

Ich möchte das schön und kräftig ausgeführte Kunstblatt als hervorragenden Zimmerschmuck namentlich dem hochwürdigen Klerus empfehlen. Es verdient, neben den altklassischen religiösen Bildern mit vollen Ehren genannt zu werden.

Ravensburg.

Rudolf Spohn.

Kunstnotiz.

Die Winterausstellung der Münchener Secession wird am 28. Dezember eröffnet werden und bis 8. Februar 1907 dauern. Sie wird in erster Linie eine große Kollektion von Professor v. Uhde bringen, ferner noch zwei sehr reichhaltige Kollektionen von Professor Adolf Hölzel in Stuttgart und von Rudolf Schramm-Zittau. Ausstellungsgebäude am Königsplatz (München).

Hierzu eine Kunstbeilage:

Frühgotische Gemälde in der Kapelle zu Münzsdorf, OA. Münsingen.

Annoucen.

Wir suchen zur Reorganisation unserer Firma an allen Plätzen

tüchtige Vertreter,

welche in Devotionalienhandlungen und allen in die Branche einschlag. Geschäften, Buchbinderei, Zinngießerei und Porz.-Geschäften vorzüglich eingeführt sind. Offerten zu richten an

St. Anna-Institut für kirchliche Kunst,
G. m. b. H., Sulzbach i. Oberpfalz.

Eduard Zieher, Biberach a. R.

Werkstätte für kirchliche Geräte.

Größtes Lager in

Monstranzen, Keldien, Ciborien, Kreuzen, Leuchtern etc.

Renovieren, Vergolden, Versilbern billigt.

—== Auswahlendungen und Kataloge gratis. ==—



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Professor Dr. Ludwig Baur in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestelltgeb. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbandlung **1907.**
Dr. 2. Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Was wir sollen und wollen.

(Zum 25. Jubiläum unseres „Archivs“.)

Von Prof. Dr. Ludwig Baur.

II.

In der Tat zeigt ein auch nur flüchtiger Blick in die bisherigen 24 Jahrgänge unseres „Archivs“ eine Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit des Inhalts, eine Fülle von Anregungen, praktischen Ratschlägen und kunstästhetischen Winken, die vielleicht nicht immer und überall in ihrem vollen Werte erkannt und gewürdigt wurden.

Ist nun damit unsere Aufgabe ein für allemal getan? Bleibt nichts mehr zu tun übrig? Können wir nunmehr in quietistischer Selbstzufriedenheit die Hände ruhig in den Schoß legen in dem Bewußtsein, daß der Klerus durch Unterricht in der Kunstgeschichte und eigenes Studium genügend künstlerisch geschult sei, daß wir ja Architekten haben, die in den sogenannten „kirchlichen“ Stilen kunstgerecht zu bauen verstehen, Plastiker, Kunsthandwerker und Maler, die Akademien besucht und tüchtig in ihrem Fach schon das Rechte treffen werden? — In der Tat! Wenn der Schluß richtig wäre, so könnten wir unser Organ ruhig einschlafen lassen. Denn alle Institutionen, Gesellschaften und Unternehmungen der Menschen leben nur so lange und haben auch nur so lange ein Recht zu leben, als sie positive Aufgaben und Ziele vor sich haben, Zwecke erfüllen und sich wirksam erweisen können.

Aber an dem ist es nicht! Der Klerus kann und darf niemals die Herstellung und Ausstattung des Heiligtums, in dem er seinen erhabenen gottesdienstlichen Beruf

auszufüllen hat, ganz und gar fremden Händen überlassen. Hat er aber ein Recht darauf, in diesen Dingen gehört zu werden, dann gilt auch das Wort des edlen Dverbed: Der Geistliche müsse seine Pflicht erkennen, der christlichen Kunst ernste Aufmerksamkeit und tiefes Studium zu widmen, um sein Recht, hier mitzureden, in sachgemäßer Weise auszuüben.¹⁾ Die Beschäftigung mit der christlichen Kunst wird dann für ihn nicht bloß eine private Liebhaberei, sondern heilige Berufspflicht. Gewiß! Wir sind über die größte Unkenntnis der Stilarten und über die vielbeklagte Stilmengerei hinaus. Auf allen Gebieten der kirchlichen Kunst, vorab der Architektur, aber auch in der Plastik, in Malerei und Metallarbeiten, lassen sich zum Teil glänzende Meisterwerke aus neuer und neuester Zeit ansühren, und das Archiv hat auch nie vergessen, auf sie als nachahmenswerte Muster hinzuweisen. — Gewiß, die Zeiten sind dahin, wo man auf dem Stab eines schwarzen Neßgewandes anstatt christlicher Symbole eine Aschenurne und einen Genius mit umgestürzter Fackel prangen sehen konnte, wo man die Stoffe für die hl. Gewänder samt der Vorderverzierung in Farbenbrudr ausführte. Aber wer möchte es leugnen, daß noch viel Ungeschmack und Unkenntnis in Sachen der kirchlichen Kunst zu beklagen ist? Denken wir nur an so viele in schreienden Farben angestrichene Heiligenstatuen, mit ihrem konventionellen süßlichen Frömmigkeitstypus, der so gar keine Kraft und Männlichkeit hat! Sie stehen keineswegs nur vereinzelt da! — Wenn

¹⁾ Dverbed, Sein Leben und sein Schaffen, Freiburg 1886, S. 118.

fällt nicht die Planlosigkeit auf, um bei der Plastik zu bleiben, mit der die Heiligenfiguren zusammenhangslos und ohne inneren verbindenden Gedanken in den Kirchen herungestellt werden — und die uns in einen beschämenden Gegensatz zu den gedankentiefen und an symbolischer Bedeutung so reichen Anordnung der romanischen und besseren gotischen Zeit stellt! Aber wir wollen ja doch unsere Aufgabe nicht etwa im Aufstößern von Geschmacklosigkeiten erblicken und die wenig ansprechende Rolle lästiger Tabler übernehmen, sondern in der Erfüllung positiver Aufgaben muß der Schwerpunkt unserer Tätigkeit liegen. Und deren gibt es auch heute noch genug! — Auf keinem einzigen Gebiet weder der allgemeinen noch speziell der christlich-kirchlichen Kunst ist Stillstand, sondern ein erfreuliches Vorwärtstreben und Fortschreiten. Die großen Erörterungen über einen neuen Stil, die Frage über den Bau von Landkirchen, die durch die Monographie von D. Höpfeld (1905) eine so hübsche Herausarbeitung des Problems gefunden hat, die für die ästhetische Wirkung der Innenarchitektonik nicht minder als für die praktischen Bedürfnisse des Gebrauchs so bedeutsame Frage der Raumkonstruktion, der Raumeinheit und der Raumgliederung, zu welcher sich der Streit über einräumige und mehrräumige Kirchen auf kunstästhetischem Boden verfeinert hat, die Fragen über praktische Herstellung von Sakristeien, von Emporen, von Beleuchtungsanlagen in unseren Kirchen und noch manches andere, was die Theorie und Praxis beschäftigt, muß in zeitgemäßer Form zur Erörterung kommen. — Die gegenwärtigen Bewegungen auf dem Gebiete der Malerei, die durch die geistvolle Schrift von P. Augustar Böllmann über hieratische Kunst wieder auf tiefere grundsätzliche Fragen hinübergeführt wurden, dürfen dem Klerus nicht unbekannt bleiben, denn er muß befähigt sein, im zutreffenden Falle sich über diese Dinge ein Urteil zu bilden. So verworren und verwirrend auch die Tendenzen in der neuzeitlichen Malerei innerhalb der einzelnen Richtungen, Vereinigungen und Schulen sind: sie müssen doch auf ihre Prinzipien, aus denen sie hervorgewachsen, auf die Zwecke und tatsächlichen Erfolge hin untersucht werden,

wenn ein Urteil darüber möglich sein soll, inwieweit ihnen ein Eindringen in das Heiligtum gestattet werden könne, wie weit nicht. Denn Dogmatik und Reinlichkeit des Charakters verlangen in gleicher Weise, daß der königlichen Wahrheit des Christentums keine Elemente beigebracht werden, die ihr fremd sind oder gar in innerem Widerspruch zu ihr stehen. Wir können nicht dulden, daß unter der Flagge „Moderne Kunst“ Auffassungen in die Darstellungen der christlichen Wahrheiten ins Gotteshaus hereingeschmuggelt werden, die aus vollendetem Subjektivismus geboren, die historischen Tatsachen des Christentums in Visionen verflüchtigen und einen Angriff auf die objektiven und unwandelbaren Grundlagen des Christentums bedeuten. — Wir können aber auch nicht schamlos alles von der Hand weisen, was die moderne Kunst als ihre Errungenschaften und bleibenden Fortschritte ansieht. Hier gilt es ruhig zu prüfen. Die Frage der Kirchenbemalung ist noch weit davon entfernt, zu einer einheitlichen übereinstimmenden Lösung gekommen zu sein: aber gewisse festere Gesichtspunkte ringen sich doch aus Licht.

Zu den Erörterungen über Polychromierung, über Stil und Farbengebung der Glasgemälde und nicht zuletzt über Paramentik, ihre Stoffe und Farbzusammensetzungen, haben sich Auffassungen ergeben, die wenigstens zum Teil mit guten Gründen gestützt, gegenüber früheren gewisse Differenzen hinsichtlich der Beurteilung der Farbenwerte und der Prinzipien ihrer Verwendung ergeben.

In dem weitverzweigten Gebiet der christlichen Kunstgeschichte und ihrer Hilfswissenschaften stehen wir, um nur einen Punkt hervorzuheben, seit den Forschungen Strzygowski's vor einem ziemlich radikalen Umschwung des Wissens über die kunsthistorischen Beziehungen von Orient und Rom bzw. Abendland überhaupt, wonach der Orient der gebende, der Occident der empfangende Teil ist. — Die Verbindung von Mystik, Symbolik, Liturgie, Volksandacht und Malerei offenbart den weiter vordringenden kunsthistorischen Studien immer reichere Zusammenhänge und läßt uns tiefer in die lebendig strömenden Quellen hinabsehen, aus

welchen der Inhalt der Malerei und Plastik und ihr religiöses Ideal floß.

Auch in der Kunstgeschichte unserer engeren Heimat ist noch vieles zu tun: Die in früheren Jahrgängen vorgeschlagene Behandlung wertvoller Metallarbeiten in unserer Diözese (nach Dekanaten zusammengekommen) wurde zwar in Angriff genommen, harret aber noch der Fortsetzung und Vollenbung. — Mehr zusammenfassende Darstellungen über die schwäbischen Bauten, Wandmalereien, Malerschulen unter Berücksichtigung der neueren Forschungsergebnisse: Danebenher die Statistik der kirchlichen Neubauten und Restaurationen¹⁾, Besprechungen praktischer Fragen aus den theoretischen Prinzipien heraus, sachgemäße Beurteilungen von artistischen und literarischen Neuererscheinungen aus den verschiedenen Gebieten der Kunst und ihrer Geschichte, das ist es, „was wir sollen und wollen“.

Es bedarf wohl kaum einer ausdrücklichen Versicherung, daß wir dabei stets uns von dem in unserem Programm ausgesprochenen Grundjatz leiten lassen werden: „daß solche Besprechungen nie auf das Niveau der Reklame herabsinken dürfen.“

Damit ist auch die Existenzberechtigung des „Archivs“ neben den sonst bestehenden Kunstzeitschriften gegeben: Einerseits liegt sie darin, daß Südwestdeutschland, Württemberg, Bayerisch-Schwaben, Hohenzollern und Baden, in welchen das „Archiv“ seinen Leserkreis hat, genug der Aufgaben für eine Kunstzeitschrift bieten, und sodann darin, daß wir mit unserem Organ im Unterschied von den übrigen uns ganz auf christlich-kirchliche Kunst beschränken und auch hiebei vorab Zwecke praktischer, belehrender Einführung in die christlich-kirchliche Kunst, ihre Prinzipienfragen, ihre Geschichte und ihre stilistischen Elemente verfolgen.

So möge unser Organ seinen Jubiläumsgang antreten, sich seine bisherigen Fremde innerhalb und außerhalb unserer Diözese erhalten und recht viele neue erwerben. Vor allem aber ist notwendig, worum wir dringend bitten: daß ein tüchtiger Kreis von Mitarbeitern

¹⁾ Zu diesem Programmpunkt vgl. „Archiv für christliche Kunst“ I (1883), 8.

sich in den Dienst der idealen Sache stelle, die wir vertreten, daß die bisherigen Mitarbeiter auch in Zukunft treu und tatkräftig mitwirken, um der Belehrung im Interesse der künstlerischen Zierde und Ehre des Hauses Gottes zu dienen. Nicht minder aber wird notwendig sein für den gesicherten Fortbestand unseres Organs, daß die bisherigen Abonnenten uns treu bleiben und neue dazu gewonnen werden.

Historienmaler Bernhard v. Neher,

geb. in Wiberach 16. Januar 1806,

gest. in Stuttgart 17. Januar 1886.

Von Stadtpfarrer Brinzing in Oberndorf a. N.

Am 17. Januar waren es 21 Jahre, daß Bernhard v. Neher aus dem Leben schied, einer der letzten Jünger des Großmeisters Peter v. Cornelius, ein glänzender Stern am Himmel christlicher Kunst für Württemberg, mit seinem Landsmann Hofmaler Anton v. Gegenbaur (vgl. „Archiv für christliche Kunst“ 1887 Nr. 5 und 6) zugleich ein Vertreter jener Stilrichtung, welche das klassische und romantische Ideal mit einander zu verschmelzen strebte. 40 Jahre lang wirkte er segensreich in Stuttgart und voriges Jahr war das Zentenarium seines Geburtstags, weshalb es die Redaktion unseres „Archivs“ als eine Ehrenschuld betrachtet, sein Leben und seine Werke den Zeitlebenden in Erinnerung zu bringen. Auf Grund der Studien von Winterlin, Merz, Lübke, Pecht¹⁾ möchten wir deswegen eine Skizze geben: 1. seiner Lehrjahre in Wiberach, Stuttgart, München, Rom; 2. seiner künstlerischen Tätigkeit in München; 3. in Weimar und Leipzig, und 4. zuletzt in Stuttgart.

1. Karl Joseph Bernhard von Neher ist geboren in Wiberach an der Riß am 16. Januar 1806 als Sohn des Malers Anton Neher und seiner Ehefrau Maria Theresia Brunner. Wiberach war damals

¹⁾ Literatur: Aug. Winterlin, „Württb. Künstler“. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1895, Nr. 32. Heinrich Merz, „Christl. Kunstblatt“, 1881, 1 ff. und 1890, 5 ff. Lübke, Neher's Fresken in Weimar mit Photographien von Fr. Hansfängl. Stuttgart, Spemann. Pecht, „Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts“, 4, 148 ff.

badisch, im Herbst hernach württembergisch, früher freie schwäbische Reichsstadt. Aus ihr sind viele berühmte Maler hervorgegangen: Johann Baptist Pflug, Franz Xaver Müller, Ebersberg, Xaver Förg, Karl Martini, Karl Göser, Hermann Bolz, Eberhard und Konstantin Gumtinger, Joh. Friedr. Dieterich, Christian Keller, Anton Braith. Auch Neher's Vater, Großvater und Urgroßvater waren Maler. Der kleine Bernhard lernte zuerst bei seinem Vater, vom 13. Jahre an bei Franz Xaver Müller (1791—1869), einem Schüler von Pflug und Seele. Bei Müller kopierte er Studien nach Raffael und Michel Angelo, malte auch in Del, merkwürdigerweise zuerst religiöse Gegenstände: David mit der Harfe, Christus am Jakobsbrunnen, sodann einige Bildnisse und ein Gruppenbild seiner Familie. Mit 16 Jahren kam er nach Stuttgart zu Bildhauer Johann Heinrich Dannecker und Galeriedirektor Philipp Friedrich Hetsch, im Frühjahr 1822. Das Honorar für ein Familiengemälde und für ein lebensgroßes Bild von König Wilhelm in halber Figur für das Sitzungszimmer des Viberacher Stadtrats verschafften ihm die Mittel zu weiterem Studium. Er übte sich im Modellzeichnen, studierte die altdeutsche Sammlung Boisseree und die Uebersetzungen von Homer und Virgil. Von Gegenbaur aufgemuntert, ging er nun mit einem zweijährigen Stipendium des Magistrats in Viberach im Herbst 1823 nach München, wo er freundliche Aufnahme fand bei seiner Tante, welche dem Haushalt des Domherrn Freiherrn v. Dv vorstand. Er studierte jetzt fünf Jahre lang an der Akademie, zuerst bei Direktor Peter Langer (1756—1824), dann seit 1825 bei Peter v. Cornelius, der von Düsseldorf nach München berufen wurde. „Mit einemmal ward ich jetzt in eine neue geistige Tätigkeit versetzt,“ sagt Neher selbst von jener Zeit. Cornelius wurde sein Lehrer und Gönner und seiner Schule ist er zeitlebens



treu geblieben. Unter seiner Leitung fertigte er mit lebensgroßen Figuren den Karton „Wiedererkennung Josephs in Aegypten durch seine Brüder“. 1826 bestand er in Stuttgart eine Kunstprüfung zur Befreiung vom Kriegsdienst, erhielt 1828 für das Delgemälde „Klage des Grafen Eberhard um seinen in der Schlacht bei Döffingen gefallenen Sohn Ulrich“ vom Kunstverein in Stuttgart 1200 Gulden und vom König Wilhelm aus Staatsmitteln ein mehrjähriges Reisestipendium von je 700 Gulden. Am 6. April 1828 feierte er in Nürnberg mit seinen Stuttgarter Freunden den 300jährigen Todestag Albrecht Dürers und reiste anfangs Mai 1828, erst 22 Jahre alt, über Chur nach Florenz und nach Rom. Raffael wurde bald sein Lieblingsstudium und die antiken Sammlungen. Eine Reihe bedeutender Künstler wurden ihm befreundet: Dverbeck, Veit, Friedrich, Genelli, Ludwig Richter und besonders der Hamburger Maler Erwin Speckter und Anton Dräger aus Trier, der ihn in die Farbengeheimnisse der Venetianer einführte, ferner die Schwaben: Bildhauer Konrad Weitbrecht, Landschaftsmaler Louis Mayer und Medailleur Peter Bruckmann. Heilbronn. Von Raffaels Tapeten im Vatikan angeregt, malte er in Del „Die Erweckung des Jünglings von Nain“ (jetzt Nr. 873 in der Staatsgalerie zu Stuttgart), edel, einfach, natürlich, mit mehr als halblebensgroßen Figuren „raffaellisch in den Formen, den Venetianern sich nähernd in den Farben, aber doch von jener deutschen, genauer gesagt, oberschwäbischen Einfalt, Kraft und Tiefe der Empfindung, welche seine religiösen Bilder trotz aller Verschiedenheit des Stils doch wieder in die Nachbarschaft eines Schüchlin und Zeitblom bringt“ (Winterlin). 1832 besuchte Neher Neapel und verließ dann Rom im August nach vierjährigem Aufenthalt, studierte noch in Assisi und Florenz, besonders Masaccio und Giesole, die

ihn sehr beeinflusst haben, verweilte mehrere Wochen in Venedig und kehrte über Padua und Verona nach München zurück. Seine Lehrjahre als Historienmaler waren jetzt vollendet.

2. In München erhielt er die schmerzliche Nachricht vom Tode seines Vaters und eilte deswegen nach Biberach, um seine Mutter und Geschwister zu unterstützen. Fräulein Emilie Linder, Malerin aus Basel, kaufte sein in Rom gefertigtes Bild „Abraham mit den Engeln vor seinem Zelte“ (jetzt im Museum zu Basel), und von Cornelius empfohlen, erhielt er nun von König Ludwig I. den ehrenvollen Auftrag, das von Friedrich Gärtner restaurierte Jhartor im Tal über dem Haupteingang, mit dem 75 Fuß langen, 8 Fuß hohen historischen Freskobild „Einzug Kaiser Ludwig des Bayern nach der siegreichen Schlacht bei Ampfung“ zu schmücken, die Seiteneingänge mit den Bildern der Gottesmutter und des heiligen Veit, Schutzpatronen der Stadt. Neher legte zwei Skizzen vor, die den König und Cornelius sehr befriedigten. In drei Jahren fertigte er zuerst den riesigen Karton (jetzt in Weimar), dann die Farbenskizze und begann im Sommer 1834 das Malen in der ihm fast unbekanntem schwierigen Freskotechnik mit Hilfe des Freskomalers Kögl aus Oberndorf in Bayern für 5000 Gulden Honorar. Ende September war die Enthüllung. Das lebensvolle, volkstümliche, echt historische Bild fand allgemeine Bewunderung. Der Sieger, Ludwig der Bayer, mit Krone, Scepter und Reichsapfel geschmückt und von glänzendem Gefolge begleitet, wird vom Magistrat, Klerus und Volk empfangen. Ein Reichsherold und Musikanten eröffnen den Zug, Frauen streuen Blumen, Gefangene und Siegestrophäen beschließen den Zug. Die Komposition ist abwechslungsreich, ist sehr warm empfunden, hat schönen Rhythmus der Linien und charakteristische Figuren: stolze Männer, anmutige Frauen, liebliche Kinder, prächtige Pferde. Die Farbe ist klar und heiter und harmonisch zusammengestimmt, die Zeichnung sicher, der Geist des großen Freskomalers Masaccio in Florenz scheint über dem Bilde zu schweben. Durch die Witterung hat das Bild leider viel ge-

litten, ist 1858 von Professor W. Linden-schmitt und 1881 im Reimschen Verfahren durch seine Schüler restauriert worden. Friedrich Zimmermann, Neher's Schüler, fertigte 1881 einen Stich als Vereinsgabe des Münchener Kunstvereins. Der Einfluß von Cornelius führte Neher auf diese höhere Bahn und bewahrte ihn vor der Gefahr der süßen Weichlichkeit oder flauen Glätte.

3. Im zweiten Teile seines Lebens finden wir Neher künstlerisch tätig in Weimar, Leipzig und Stuttgart. — Durch Empfehlung seines früheren Lehrers, des Kunstschriftstellers Ludwig Schorn, kam Neher am 1. Mai 1836 nach Weimar. Die Großherzogin Maria Paulowna, Großfürstin von Rußland, ließ vier um den Confeilsaal des Schlosses in Weimar gelegene Zimmer ausmalen: das Schiller- und Götterzimmer durch Neher, das Herderzimmer durch Gustav Jäger, das Wielandzimmer durch Friedrich Preller und A. Simon. Zuerst malte Neher die 34 Bilder des Schillerzimmers: Sieben Bilder aus Schillers größeren Dramen: Wallenstein, Braut von Messina, Don Karlos, Maria Stuart, Fiesko, Jungfrau von Orleans, Wilhelm Tell, ferner zwei kleinere Scenen aus diesen Dramen. Ueber den Fenstern und Türen malte er Balladen Schillers: Ritter von Loggenburg, Gang nach dem Eisenhammer, Graf von Habsburg, Kampf mit dem Drachen. Die Wandstreifen sind mit 40 schlichten anmutigen Bildern aus dem „Lied von der Glocke“ auf Goldgrund bemalt und durch reizende Arabesken verbunden, über der Büste Schillers die Guldigung der Künste. Masken, Wein- und Blumengewinde an den Wandflächen umgeben die Gemälde, und unten am Sockel sehen wir Tiere und Genien in Rankenfriesen auf braunrotem Grund. In drei Jahren wurde das Schillerzimmer vollendet (1836 bis Frühjahr 1840). Unter den größeren Schillerbildern werden am meisten gerühmt: der Tellstich, die Kapuzinerszene in Wallensteins Lager, die Guldigung der Künste sowie die Bilder aus der Glocke. (Letztere hat H. Lentemann auf Holz gezeichnet, J. G. Flegel geschnitten, erschienen Leipzig, R. Weigel 1855. Folio.) Die Großherzogin und

Ihr Sohn Karl Alexander waren dem Künstler wohlwollend zugeneigt, Schuchardt und Eckermann, Göthes einstige Sekretäre, sowie Friedrich Preller seine Freunde, ganz besonders aber Oberbaudirektor Klemens Wenzelslaus Condray, dessen Tochter Maria am 10. März 1840 Neher's Gattin wurde, mit welcher er 46 Jahre lang in glücklichster Ehe gelebt hat (gest. Stuttgart, 21. Januar 1893). 1837 befiel den Künstler ein schweres Augenleiden, weshalb er seinen Freund Kögl zu Hilfe nahm. Noch bedeutender als die Schillerbilder sind die Bilder im Göthezimmer: Scenen aus Fausts erstem und zweitem Teil, über ihnen je drei kleinere Bilder: Zauberlehrling, Erlkönig, König von Thule und anderseits der Fischer, der neue Pausanias, der Gott und die Bajadere; ferner zwei Bilder aus Hermann und Dorothea, Eymont, Tasso, Göz von Berlichingen, dann kleinere Scenen aus Wilhelm Meister, Iphigenie und Werther. In den aufsteigenden Streifenbildern sind die lebensvollen Gestalten aus Göthes Gedichten verherrlicht: Prometheus, Meine Göttin, Ganymed, Wandrers Sturmlied. „Sie gehören zum Besten, was wir in dieser Art besitzen“ (Recht). Im Geiste der antiken Plastik sind die Kartons der Türreliefs ausgeführt: Amor als Landschaftsmaler, Gesang der Geister über den Wassern, und Urworte. Das Schillerzimmer hat helle heitere Farben, das Göthezimmer ist ernster, gedämpfter gehalten mit braunrotem Grundton, die Umrahmung grau in grau. In sechs Jahren malte Neher das Göthezimmer, von Kögel und einigen andern Schülern unterstützt. „Ein einfacher inniger Ton wird ange schlagen mit tiefem Verinken in Göthes Dichtungen. Der erzählende Ton ist gut getroffen in den Balladen, mit holdseliger Liebenswürdigeit und naiver Anmut eines Ghirlandajo und Venozzo Gozzoli, der großen Florentiner des 15. Jahrhunderts. Die dramatischen Scenen geben oft in wenigen Figuren das bezeichnende Moment mit psychologischer Feinheit“ (Lübke). Die Originalkartons der Bilder in Weimar sind in der Stuttgarter Staatsgalerie. Während dieser Weimarperiode erhielt Neher im Frühjahr 1841 schon einen Ruf als Di-

rektor der Akademie in Leipzig, als Nachfolger des verstorbenen Veit Hans Schnorr von Karolsfeld (1794—1872). Im Herbst 1841 trat er diese Stelle in Leipzig an, arbeitete aber in den Sommermonaten in Weimar. In Leipzig hat Neher eine Reihe tüchtiger Schüler herangebildet. Im benachbarten Dresden verkehrte er mit den Künstlern Rietschel, Franz Hanfstängel, Hübner, Wendemann und Semper. Im Frühjahr 1846 wurde er nach Stuttgart berufen, zunächst als Professor und dann als Vorstand der Kgl. Kunstschule. (Schluß folgt.)

Die neuen Glasgemälde in der Stadtpfarrkirche zu Schramberg.

Von Professor Dr. Ludwig Daur.

Die katholische Stadtpfarrkirche zu Schramberg ist um einen erhebenden, herrlichen und wertvollen Schmuck bereichert worden. Vergangenen Sommer erhielt sie aus der Tiroler Glasmalerei und Mosaikanstalt in Innsbruck (Neuhäuser, Dr. Jele u. Cie.), die bereits für eine Reihe von Kirchen der Diözese Rottenburg höchst rühmensewerte Glasgemälde geliefert hat, zwei große neue Glasfenster (Langfenster) und ein Halb-Rundfenster darüber. Deren Beschaffung ist noch das Verdienst des scheidenden Stadtpfarrers Bauer und wurde durch den so oft bewährten, erstauulichen und rühmensewerten Opfersinn der Schramberger Parochianen ermöglicht. Uhland sagt einmal: „Gemalte Fenster scheinen mir einer christlichen Kirche wesentlich, denn die Stätte ist nicht geschlossen, solange das Auge durch das Fenster in den weiten Himmel blickt. Zum Kirchenfenster gehört, daß es keinen Blick, keinen Gedanken hinauslasse, dafür aber allem Himmlischen zum Eingang diene. Der Himmel hat sich bilderreich zur Erde gesenkt und kommt dem anstrebenden Geist aus allen Fenstern gedrängt entgegen. Davon nichts zu reden, daß durch das farblose Fenster außer dem fernem Himmel auch noch das irdische Dach und der Schornstein hereinblickt.“ In der Tat liegt in diesen Worten der praktische und künstlerische Wert des gemalten Glasfensters ausgesprochen.

Wir haben auf dem Gebiete der Glas-

malerei eine ganz ähnliche Wandlung im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu verzeichnen, wie in der Architektur. Nur sind wir in letzterer darüber hinaus weiter gekommen, in jener vorerit nicht in gleichem Maße. Ich meine das so: Ähnlich wie die Architektur, so schulte sich — seit ihrer Neubegründung in Deutschland durch Frank aus Nürnberg, auch die Glasmalerei zunächst wieder an ihren mittelalterlichen Vorbildern heran: die Herstellung des Glasmaterials, in der wir heute übrigens noch nicht die Vollwertigkeit des mittelalterlichen erreicht haben, die Farbenwerte, die Gestaltungsmittel, die Konstruktionstechnik und die künstlerisch-ästhetischen Grundsätze mußten erit an dieser früheren Kunst wieder erlernt werden. Es ist verständlich, daß man — ebenso wie in der Architektur — diese mittelalterliche Form der Glasmalerei als die einzig berechnigte ansah und den ästhetisch-praktischen Prinzipien, die ihr zu Grunde lagen, eine ausschließliche Geltung zuzusprechen geneigt war, indem man eben nur aus ihr heraus jene Prinzipien induzierte und abstrahierte. Man stellte als solche Grundsätze auf: den monumentalen Charakter, die flächenhafte und dekorative Behandlung im Gegensatz zu der späteren bildnißmäßigen der Renaissance- und Barockzeit, den Charakter der Teppichmalerei, den die Glasgemälde an sich tragen müssen. Freilich nahm man dann auch nicht selten Dinge als wesentlich an, die lediglich aus der relativen Unvollkommenheit der Maltechnik hervorgegangen waren und zweifellos mit ihr ausgegeben werden dürfen. — Wir müssen es uns versagen, in diesem Zusammenhang die berechnigten Elemente dieser Forderungen näher zu untersuchen, zu beweisen und den Umfang ihres Geltungswertes zu bestimmen.

Die immer weiter voranschreitende Verbesserung der Technik der Glasmalerei gerade nach der malerischen Seite setzt uns in den Stand, alle Farben, Schattierungen, Abtönungen in Ueberfanggläsern herzustellen. Infolge dessen verwehrt man es heutzutage nicht, unter Berücksichtigung der vollkommeneren Ausdrucksmittel der heutigen Technik eine etwas freiere malerische Behandlung und selbst

räumliche Entwicklung anzustreben und Kirchen der späteren Baustile mit Glasgemälden zu versehen, die ihrer Stilart entsprechen. Welchen Grad der Monumentalität unter Verzicht auf eine Tiefenentwicklung Glasgemälde der Renaissance erreichen, sehen wir beispielsweise an denen des Dettinger Chörsleins im Freiburger Münster. Man wird dieser „Zudulgenz“ die Berechnigung nicht absprechen können. Es war ganz zweifellos ein ungerechtfertigter und zudem auf einen kunsthistorischen Irrtum gestützter Rigorismus, wenn eine neuere Entschließung des bayerischen Kultusministeriums auf Grund eines Gutachtens des Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns sich dahin aussprach: „Es ist . . . wünschenswert und sollte zur Richtschnur dienen, daß bei der Restauration oder der Vernehrung des Schmuckes von Kirchenräumen aus den Stilperioden der Hochrenaissance, des Barock, Rokoko und Empire in allen Fällen, wo es sich um charakteristische und künstlerisch beachtenswerte Leistungen handelt, die Zutat von Glasmalereien und sogenannten Kunstverglasungen unterlassen wird.“ — Gegen eine derartige Auffassung wandte sich Dezel, der hervorragende Kenner der kirchlichen Glasmalerei, mit aller Schärfe, aber gewiß auch mit volstem Recht (vergl. „Archiv“ 21 (1903), 85 ff.).

Maßgebend muß jedoch auch für diese Stilgattung bleiben das Streben nach monumentalem Charakter und einfacher Kraft, die Uebereinstimmung der figurativen Darstellung mit den eigentümlichen Erfordernissen der Glasmalertechnik, die sie davor bewahren muß, mit der Del- und Tafelmalerei konkurrieren zu wollen; die Beachtung und Einhaltung der Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit, die sich aus ihrem eigenartigen Wesen ergeben; die Forderung, daß der architektonische Aufbau des Fensters, seine Verbleimung und Verstärkung (Eisenarmatur, Windeisen) nicht außer acht gelassen werde; ¹⁾ die wohlbedachte

¹⁾ Fr. Geiges betont gerade diesen Punkt sehr nachdrücklich, wenn er sagt: „Dieses Kleinere einschränken, oder gar über das von Fall zu Fall verschiedene künstlerische Erfordernis hinaus verdrängen zu wollen, das wäre eine Verkennung seines eminent künstlerischen Wertes in der Glas-

Rücksichtnahme auf die Architektur und die Raumkonstruktion der Kirche — gerade darin lag ja ein vielgerühmter Hauptvorzug der alten Glasmalerei — und last not least der praktische Gesichtspunkt: genügend Licht für die Benützung des Gebetbuchs, das für den heutigen Kirchgänger unentbehrlich ist. — Die neuere Technik setzt uns in den Stand, diese Rücksicht durchaus walten zu lassen, die besonders für spätere Stilarten von grundlegender Bedeutung ist. Hiefür ist der Rat Dehels wertvoll: „Man wähle helle, fast weißliche, gelbliche, nie grünliche Verglasungen mit einer geschmackvollen Linienführung der Verbleiung und wende in mäßiger Form Silbergelbdecor, hie und da verbunden mit etwas Griffailleornament an. Da, wo Figuren zulässig sind, wähle man für sie die hellsten Farben, ja vielleicht nur Töne, so wie wir dies häufig bei Fresken finden, und lege sie direkt auf den hellen, unbemalten oder kaum dekorierten Fond“ („Archiv“ 21 (1903), 87).

Betrachten wir nun die Schraubberger Fenster näher¹⁾: Es sind zwei Langfenster, 1,8 m vom Boden entfernt ansetzend, beide von 6,5 m Höhe und 1,8 m Breite. Sie sind angebracht in der Stirnwand des Chores, zu beiden Seiten des Hochaltars, über dem sich eine sehr ansprechende edle Kreuzigungsdarstellung befindet. Ueber dem oberen Gesims ist die Wand noch einmal mit einem Halbkreisfenster gerade über dem Altarbild durchbrochen, das ebenfalls ein neues Glasgemälde erhielt.

Die Darstellungstoffe der beiden Langfenster sind legendarischer Art und gestalten demgemäß eine freiere, poe-

malerei, ein Unterfangen, welches durch das klägliche Ergebnis der nach dieser Richtung unternommenen Versuche endlich genügend ad absurdum geführt sein könnte. Ich möchte den Satz aufstellen: Das Unzulässige ist versucht, wo im Fensterbild dies konstruktive Element als etwas aufdringlich Störendes empfunden wird.“ Festgabe für Friedr. Schneider, Studien aus Kunst und Geschichte, Freiburg (Herder), 1906, S. 474 f.

¹⁾ Unsere Abbildungen sind hergestellt nach Photographien, die vom Karton abgenommen wurden, nicht von den fertigen Fenstern. Daher ist die Eisenarmatur und Verbleiung darauf nicht zu erkennen.

vollere Behandlung und wie in den kirchlichen Tagzeiten, welche den dargestellten Geheimnissen gelten, die Poesie ihren lieblichsten Duft entfaltet, ihre schönsten Bilder entrollt und zu reinster religiöser Lyrik sich steigert, so darf es in angemessener Weise auch in den entsprechenden künstlerischen Darstellungen der Fall sein.

Das linke Fenster stellt dar den Tod Mariä. — Zwei Hauptgruppen sind zu unterscheiden: unten (auf Erden) ruht Mariens Leichnam im weißen, silbern schimmernden Gewande auf dem Sterbett, das die Scene vollständig durchquert und etwas hart die sonstige Vertikaltendenz durchschneidet. Die Tote hat die Hände kreuzweise auf der Brust zusammengelegt. Um ihr Haupt legt sich ein aus der barocken Metallkunst entlehnter, von einem Sternenzweig umsäumter Heiligenschein. Die Gestalt der seligsten Jungfrau ist ganz jugendlich. Das läßt sich im Hinblick auf die Sündelosigkeit Mariens durchaus rechtfertigen, obwohl mittelalterliche Glasgemälde, wie z. B. zu Kanten, der Sterbenden unbedenklich einen maternalen Ausdruck geben.

Um den Leichnam herum stehen in freisymmetrischer Gruppierung, teils weinend, teils in stummer, jünnender Trauer, teils wie in ekstatischem Schauen den Blick nach oben richtend, sechs Apostel: Petrus in den Farben der bischöflichen Kleidung mit Rituale und Aspergill nimmt teilnahmsvoll eben die Aussegnung vor. Ein siebter Apostel hat sich auf ein Knie niedergelassen; er hält die Kette des Rauchfassens in der Hand, das vor ihm steht. Die Farbenzusammenstellung dieser unteren Gruppe ist überaus lebhaft und wirksam: von dem Hellgrün des linken Apostels durch das rötliche Violett bei Petrus, zu dem Dunkelgrün und Rotbraun bis zu dem Hellblau, in das der weinende Apostel mit dem Stab gekleidet ist. — Kräftig schließt dann nach links vorn das hellleuchtende Rot und Gelb des knieenden Apostels ab.

In der oberen Scene (im Himmel) erblicken wir Gott Vater in herrlich aufleuchtendem Sonnenglanz (prachtvolles Silbergelb!) mit rauschendem grünem Mantel, aus den Wolken herniederblickend und die Arme ausbreitend, um die Seele

der reinsten Jungfrau in des Himmels Glanz und Wonne aufzunehmen. — Er ist umgeben von neun geflügelten Engelsköpfen, welche die neun Engelschöre versinnbildeln. Dazwischen schweben zwei Engel mit einem prächtigen Rosengezweige hernieder. Sie verbinden die obere Gruppe mit der unteren.

Das andere Hauptbild (rechts) stellt Mariä Krönung im Himmel dar. Auf einem reich ausgestatteten Barockthronen sitzt Maria, eine ungemein liebliche Gestalt im weißen Gewande mit einem breit ausladenden, in glanzvollem Faltenwurf hingebreiteten hellblauen Mantel. In wonnetrunkenen Seligkeit richtet sie den Blick nach oben; die rechte Hand ist fest aufs Herz gedrückt, als wollte es zerspringen vor glückseliger Wonne und Freude, die linke Hand ist wie in Ueberaschung oder demütiger Ergebung ausgestreckt.¹⁾ Ueber ihr erhaben sitzen Gott Vater, „der Alte der Tage“, im weißen Gewande mit olivgrünem, samtenem Mantel, und Jesus Christus, ebenfalls im weißen Gewande mit feurigrotem Mantel, auf welchem die Lichter gelblich aufgetragen sind. Beide setzen der Gebenedeiten die Krone des Himmels aufs Haupt, das Sinnbild ihrer Ehre und Verherrlichung bei Gott: Von oben herab aber flutet der Lichtglanz des heiligen Geistes, der wiederum von denselben geflügelten neun Engelsköpfen umgeben ist, die auch das andere Bild aufweist. — Unten aber stehen im Vordergrund drei Engel auf blumiger Au, Rosen und Lilien sprossen darauf; der mittlere im silbergrauen gemusterten Kleide auf einer Geige spielend, die zwei anderen aus Notenrollen das Lob Mariens singend.

Endlich das Halbrundfenster zeigt in einem Meere goldenen Lichtes den verklärten Christus. Er ist umgeben von Moses und Elias nebst zwei Engeln, die halb sitzen, halb knieen. — Als Komposition hat mich dieses Bild nicht so ganz befriedigt, weil es aus zwei verschiedenen Gedankengruppen zusammen-

¹⁾ Die lose Haarfülle ist man in dieser Form sonst nur gewohnt bei Maria Magdalena zu sehen. Vielleicht darf wieder an den mittelalterlichen Kunstgrundsatz erinnert werden: multitudo capillorum, multitudo peccatorum.

gefloßen erscheint. Nach der Bezeichnung, welche das Bild auf der Abbildung trägt, die mir die Firma Neuhäuser zur Verfügung stellte, ist es eine „Verklärung“. War das Bild als solche intendiert, so wäre das kein ganz glücklicher Gedanke, weil die untere Scene (die Apostel) in Wegfall kommen mußte und weil das Fenster die Höhenentwicklung nicht gestattet, welche eine Verklärungsscene unbedingt erfordert. — Man könnte das Bild, so wie es ist, auch als einen Christus in der ewigen Glorie betrachten, der in majestätischer Erhabenheit über Zeit und Raum dahinschwebend vom Himmel her über seine Gemeinde unendliche Segensfülle ausgießt. Aber in diesen Gedanken, der eine theologische Vision ausdrücken würde, wollen sich die beiden Gestalten des Moses und Elias nicht so ohne weiteres fügen; eine derartige Darstellung würde nach den ikonographischen Vorgängen eher Maria und Johannes den Täufer erwarten lassen. — Ein »Salvator mundi« nach altchristlicher Art hätte wohl am einfachsten über die Schwierigkeit der Raumbedingungen hinweggeholfen.

Die technische Ausführung der Bilder ist eine glänzende. Die Farbenwirkung ist warm, vornehm, prächtig. Die Fenster wirken wie farbenjatte Gobelins. Besonders zart und fein sind die Zwischentöne und Schattierungen. Sie sind an delikater Koloristik kaum mehr zu übertreffen.

Was nun die Auffassung betrifft, so geht besonders die Darstellung der Engel und jene Mariens jedenfalls bis an die zulässige Grenze des Zarten und Weichen. Gewiß werden die Stoffe, die wie dieser dem Gebiete der religiösen Lyrik so nahe stehen, immer eine gewisse Zartheit in der Darstellung bedingen. Aber wir möchten nicht, daß in diesem Punkt für kirchliche Darstellungen auch nur um eine Linie noch weiter gegangen würde. Gerade die Engelsfiguren möchte man wohl kraftvoller, männlicher wünschen. Ich stimme in diesem Punkte, natürlich unter den für die Malerei nötigen Restriktionen, Vode zu, der einmal im Hinblick auf dramatische Aufführungen so wahr und richtig sagt: „Ich sehe die Engel . . . immer von Frauen dargestellt. Aber Raphael,

Gabriel und Michael sind doch Männernamen, und es würde einen viel würdigeren Eindruck machen, wenn männliche Gestalten das hohe Lieb der Anbetung sängen. Die Maler sind heute über solchen Feminismus hinaus, und das gebildete Publikum ließe es sich von einem Maler auch nicht mehr gefallen, wenn er unter dem weißen Gewande von Gabriel oder Michael weibliche Formen andeuten und ihre Gesichter als süße Frauengesichter zeichnen wollte" (Stunden mit Göthe). Man wird vielleicht auch ein Zwielf an Federnausgehen und Flügelschlag, der von der Hauptsache abziehen könnte, eine gewisse Ueberfülle an Figuren empfinden, die eine zu volle Wirkung ausübt und von einer bestimmten Entfernung an in scharfe Konkurrenz mit dem Bilde des Hochaltars tritt.

Freuen wir uns indessen herzlich des Lieblich-Schönen, das in diesen Bildern liegt! Wir hoffen, daß die tröstlichen Geheimnisse von Mariä Hingang und Krönung auf den farbigen Lichtwellen, die von diesen Fenstern in die Kirche hereinfluten, ins Auge und Herz der Pfarrgemeinde Schramberg hineindringen und alle mit Freude, Andacht, Trost, seliger Hoffnung und Liebe zu Gott und der seligsten Mutter unseres Herrn erfüllen mögen.

Die religiöse Kunst auf der Ausstellung in Nürnberg.

Von Stadtpfarrer Dr. Ehrhart in Heidenheim.
(Schluß.)

Wie auf allen neueren Kunstausstellungen, so war auch in Nürnberg Walter Firtle (Nürnberg) vertreten, diesmal auch mit einem religiösen Gemälde. So schön und schätzenswert manche seiner aus dem Familien- und Anstaltsleben (Morgenandacht im Waisenhause) genommenen Bilder sind, für seine „Frauen unter dem Kreuz Christi“ konnten wir uns nicht erwärmen. Es ist ein vollständiges Nachtbild, alles schwarz in schwarz. Die Frauen sind ehrwürdige Matronen mit modernem Gewand; unter dem Kreuze sucht man andere Gestalten.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Bild von Firtle hatte eine Pietà von Edmund Blume. Maria mit dem toten Christus auf dem Schoße ist tief verschleiert. Von Böcklin haben wir eine Pietà, Maria über den toten Sohn hingestreckt, ganz in einen schwarzen Schleier eingehüllt. Ein Bild von mächtig ergreifender Wirkung. Die Pietà von Blume ist eine unglückliche und wirkungslose Nachahmung.

Besser, wenn auch kein Bild von großer Wirkung, war ein Triptychon von Kirchbach, welches die Strafe der Stammeltern nach dem Sündenfall darstellt. Es zeigt die verfluchte Natur mit Dornen und Disteln, Adam mühselig den Ackerboden bearbeitend, Eva mit der Sorge der Kinder. Die Vorstellung von dem großen Unglück und Elend, welches die Sünde über die Menschen gebracht, vermag das Bild in keiner Weise zu vermitteln.

Demselben nüchternen Realismus huldigt eine „Nast auf der Flucht“ von Ernst Zimmermann. Die Scene erinnert mehr an das Baiernland als an den Orient, mehr an jede gewöhnliche als an die heilige Familie. Und doch werden die „tief innerlich aufgefaßten biblischen Gegenstände“ dieses Malers von mancher Seite gerühmt. Wer Kaulbachs „Nast auf der Flucht“ kennt (um dem Modernen einen Modernen gegenüberzustellen) und sie mit derjenigen Zimmermanns vergleicht, kann keinen Augenblick darüber im Zweifel sein, wo mehr innerliche Auffassung und wahre Kunst ist.

Fritz Kunz hat zwei religiöse Bilder ausgestellt, welche Originalität und Erfindungs-gabe zeigen. Das eine stellt den hl. Franziskus mit den Vögeln dar in tiefer Bergesamkeit. Das Bild sollte intimer gefaßt sein, es scheint mehr wegen der Landschaft, über die eine rotbraune und bläuliche Farbestimmung ausgegossen ist, gemacht zu sein, als wegen des eigentlichen Gegenstandes der Darstellung. Die öde und unbelebte, unfreundliche Landschaft hebt den Gegenstand nicht bloß nicht, sondern verwischt seinen freundlichen Eindruck völlig. Auch das andere Bild, Fra Fiesoles Vision, scheint uns nicht ganz glücklich zu sein. Vor dem lieblichen Maler des Dominikanerordens erscheinen visionäre Engels- und Heiligengestalten, an ihrer Spitze die Muttergottes. Aber Engel von der himmlischen Schönheit, wie Fiesole sie gemalt, kann Kunz mit all seiner modernen Technik nicht hinzubringen. Seine Muttergottes erinnert sehr an die auf dem obengenannten Bilde von Kaulbach „Nast auf der Flucht“. Die Stimmung, die über dem Bilde liegt, der Glanzlichter Verklärung, in den das Ganze getaucht ist, wirken eindrucksvoll und ansprechend. Das Bild erinnert in seiner Gruppierung an Flandrins „heilige Bäderinnen“. Das Ganze hat etwas Unfreies, Schablonenhaftes, und steht weit zurück hinter desselben Meisters anderem Bilde: „Die klugen Jungfrauen“. Welch andere Visionen von wahrhaft himmlischer Schönheit sind Fiesoles „Reigentanz der Engel“, „der heilige Dominikus in der Verklärung“ u. s. w.!

Das Ordensleben der Kirche bleibt immer ein beliebter Gegenstand für die Künstler. Denn es verbindet sich auch mit der kleinsten Scene, die ihm entnommen ist, sofort eine große, erhabene Idee. Auch zeigt sich hier gerade, wie Christentum und Kirche voll der schönsten und erhabensten Poesie sind. Das in Nürnberg ausgestellte Gemälde von Hermann Redl, „Alte und junge Klosterfrauen“ wurde mit der goldenen Medaille ausgezeichnet. Der Gegensatz zwischen Alter und Jugend und sein Ausgleich durch die gegen-

seitige Liebe sowie der Frieden, der über dem Ganzen liegt und durch die Umgebung noch erhöht wird, wirken sehr ansprechend und reizvoll. Ein ähnliches Bild voll schöner, friedlicher Träumerei ist „Die Nonne am See“ von Hans Vorcharhardt, desgleichen „Die bestende Nonne“ von E. Kedd. Die gleichen schönen Eindrücke weckt „Der alte lesende Mönch“ von Linderum. Zum Lobe der ausstellenden Künstler sei es auch gesagt, daß kaum eine das Ordnungsleben karikierende Darstellung in Nürnberg sich fand.

Zum Schluß sei noch hingewiesen auf ein eigenartig schönes Bild von U h d e, „Christi in am Märtyrergarbe“. Ist der Streit der Meinungen über U h d e auch noch nicht geschlichtet, so ist doch unleugbar, daß er charaktervolle Eigenart und die Gabe künstlerischen Schauens wie wenige seiner Zeitgenossen besitzt. So war auch dies in Nürnberg ausgestellte Bild in all seiner Schlichtheit von ergreifender Poesie. In der Abteilung für Plastik befand sich etwas Ähnliches: ein Grabdenkmal mit einem Engel als Totenwächter. Es war nur klein und von bescheidenen Formen, nicht in dem großen Stil der Werke von dem Italiener Bistolfi, der schon ein Marmordichter des Todes genannt wurde, und mit unerföhlicher Phantasie immer neue großartige Totendekmalen schafft. Allein so bescheiden und klein das Werk ist, so tief ist der Eindruck, den es hervorruft. Ueberhaupt barg die kleine Abteilung für Plastik manch schönes Werk, so einen David und Goliath und einen auferstandenen Christus, dessen Haltung freilich etwas theatralisch ist.

Literatur.

Handbuch der Kunstgeschichte. Sechste Auflage mit 314 in den Text gedruckten Abbildungen, vollständig neu bearbeitet von Hermann Ehrenberg. Leipzig (J. F. Weber) 1906. X und 533 S. Preis gebd. 6 M.

Bei dem hohen Interesse für Kunst und Kunstgeschichte, das unleugbar in der neuesten Zeit sehr weite Kreise ergriffen hat, ist die Nachfrage nach kurzen, präzisen, zuverlässigen Führern durch das reichverzweigte Gebiet der Kunstgeschichte im Steigen begriffen. Auch die erschreckende Ueberfülle der Produktion auf dem kunsthistorischen Gebiete, der nicht selten in Mikrologie ausartenden Detailforschung macht kurze, übersichtliche Zusammenfassungen durchaus notwendig. Die gesteigerte Nachfrage zieht andererseits auch ein gesteigertes Angebot nach sich, und so können wir für die letzten Jahre eine hübsche Anzahl von Uebersichten und Grundrissen der Kunstgeschichte verzeichnen. — Nicht die letzte Stelle nahm unter diesen der sehr brauchbare „Katechismus der Kunstgeschichte“ von Bruno Bucher ein, der immer wieder gern gelesen und gekauft wurde. Als Bucher 1899 starb, beschloß die Verlagsabteilung, durch Hermann Ehrenberg eine gründliche, durch die neueren Forschungen in der Kunstgeschichte nötig gemordene Neubearbeitung veranstalten zu lassen, der

lich anerkennenswerter Weise auch leistete. Da dieses aber „völlige Unabhängigkeit von alten Wert“ für sich in Anspruch nimmt, so wäre es unseres Erachtens richtiger gewesen, es nicht als 6. Auflage zu bezeichnen, wollte man aber das, dann sollte auch der Name Buchers in irgend einer Form auf dem Titelblatt genannt sein. Die Grundzüge, die den Neubearbeiter leiteten, spricht er dahin aus: „Die eigentliche Aufgabe bei der Neubearbeitung schien mir ein abermaliger Versuch zu sein, aus der riesigen, immer mehr anschwellenden Masse des Stoffes dasjenige herauszufinden und gemeinverständlich darzustellen, was für das große Publikum unserer Zeit künstlerisch wirklich von Bedeutung ist. Die Hauptpersönlichkeiten und Hauptströmungen der bildenden Künste wurden deshalb besonders hervorgehoben. Geringwertigeres, Nebensächliches, das, was bloß für den Fachmann Anziehungskraft haben kann, nur andeutungsweise behandelt oder ganz übergangen.“

Man wird im großen Ganzen die getroffene Auswahl durchaus billigen können. Naturgemäß wird es bei der Beurteilung über die zu treffende oder getroffene Stoffauswahl stets Meinungsverschiedenheiten geben, und stets werden hier Wünsche offen bleiben. Es wäre aber nicht zu viel behauptet, wenn neben U h d e und E. v. Gebhardt als religiösen Malern der Gegenwart, auch katholische Plastiker oder Künstler der Farbe genannt worden wären: ein Busch, ein Fugel, Locher, Feuerstein, ein Thiffot und so mancher andere hätten es wohl verdient. Auch die Beuroner Kunst, die um ihrer Eigenart willen in Wien so sehr beachtet wurde, und deren Prinzipien in geistvoller Weise durch Keppler, P. Desiderius Lenz, P. Ansgar Böllmann literarisch behandelt sind, hätte nicht übergangen werden dürfen. Auch im Urteil wird man verschiedentlich andere Wege gehen: so ist es doch ein mehr als eigentümliches Stück, wenn die Massaelbilder der Loggien kurzerhand als „Fabrikware“ bezeichnet werden. — Die Ausstattung des Buches ist eine treffliche. Die beigegebenen Bilder sind im allgemeinen sehr gut gewählt und gut reproduziert. Viele sind allerdings zu dunkel und deshalb undeutlich. Einige Nuditäten, die der Neuzeit angehören, dürften und müßten wegfallen (sie könnten auch ohne jeden Schaden wegfallen), vollends in einem so elementaren Ueberblick, der in die Hände der weitesten Kreise kommt. Aber neben diesem pädagogischen Gesichtspunkt ist es auch ein tieferer prinzipieller Grund, der uns zu dieser Bemerkung veranlaßt. Wir haben den Mut, allem Geschrei und allen Phrasen zum Trotz, das Unfittliche unfittlich zu nennen und an der Forderung unverbrüchlich festzuhalten, daß auch die Kunst der Moral zu gehorchen habe. Wir stimmen Volkelt (Kesthetische Zeitfragen S. 7 ff.) unumwunden zu, der sagt: „Auch die Kunst ist höchsten Endes dazu da, die Menschheit auf ihrem Weg zum Guten zu fördern. Auch der Künstler soll sich mit dem Gefühle erfüllen, daß sein Schaffen sich in die sittliche Entwicklung der Menschheit einzugliedern habe. Der Künstler soll es nicht als feiner unwürdig, als kleinlich und hausbacken ansehen, wenn ihm zugemutet wird, die sittlichen Ideale als auch für ihn geltend anzuerkennen . . . es

kommt nun einmal der Kunst keine Ausnahme-
stellung zu. . . . Untergrabung und Zerstörung
des sittlichen Kerns im Menschen ist für die Kunst
gerade so wie für jede andere Betätigung ein un-
bedingt Verbotenes.“ Prof. Dr. L. Baur.

**Geschichte der Evangelienbücher in
der ersten Hälfte des Mittelalters
von Stephan Weissel S. J. mit 91 Bil-
dern. Freiburg (Herder), 1906. Preis
M. 6,50.**

Diese neueste Publikation des bekannten Ze-
suiten verdient Anerkennung schon wegen des
immensen Fleißes, den der Verfasser aufgewen-
det hat, die Hunderte von Evangelien-Manuskripten,
die in allen größeren Bibliotheken Europas zer-
streut sind, aufzusuchen, kennen zu lernen und
zu vergleichen. Bei diesen mühevollen Studien,
bei denen die kostbarsten Schätze der Bücher-
sammlungen in Moskau und Petersburg, Paris
und Cambridge, Rom, Neapel und Stockholm
u. s. w. durchstöbert werden mußten, hat sich der
Verfasser eine ganz hervorragende Kenntnis und
Erfahrung auf seinem Gebiete angeeignet, die
ihn wie kaum einen Zweiten befähigten, eine
derartig umfassende Aufgabe, wie er sie sich im
vorliegenden Werke gestellt hat, zu lösen. Selb-
ständige Forschungen über die zahllosen, sich dabei
ergebenden Einzelfragen dürfen wir freilich nicht
immer erwarten, aber eine treffliche Zusammen-
stellung der heutigen Ergebnisse auf diesem weiten
Gebiete. Dabei weiß sich der Verfasser jedoch
überall sein selbständiges Urteil zu bewahren,
dem man fast immer wird beistimmen können,
namentlich wo auf die etwas leichtfertige Art
hingewiesen wird, wonit man heutzutage in der
Kunstforschung bloß auf Grund einer oft sehr
ansehbaren Stilkritik und Vergleichung
„Schulen“ und „Zusammenhänge“ konstruiert.
Außerst interessant sind die Schlaglichter, die
gelegentlich, z. B. Kapitel 6 auf die sog. byzanti-
nische Frage fallen. Weissels neuestes Werk ist
für Monographen und Kunsthistoriker von hohem
Wert. Wer sich mit frühmittelalterlichen Manu-
skripten, besonders Miniaturenhandschriften be-
schäftigt, wird dem Verfasser besonderen Dank
wissen.

Dillishausen (Buchloe). Dr. Damrich.

**M. Bendiner. Das Straßburger
Münster. Mit 17 Tafeln. Stuttgart
(W. Seifert) 1906. 40 S. Preis 75 Pf.**

Ein neuer vollständiger Cicerone zu einem
der edelsten Bauwerke in deutschen Landen. In
Literatur über das Straßburger Münster fehlt
es nicht: F. X. Kraus führt in „Kunst und Alter-
tum in Elsaß-Lothringen“ bis zum Jahre 1876
allein 7 Seiten Literaturangaben an. Daneben
füllt Bendiner trotzdem noch eine Lücke aus: in
kurzer handlicher Form giebt er dem Reizenden
die gesicherten Resultate der Münsterforschung
(besonders von F. X. Kraus), ohne auf kontro-
verse Fragen einzugehen. Ueber Baugeschichte,
Erbauer und einzelne Bauteile, besonders den
Skulpturenschmuck werden kurze treffende Charak-
teristiken gegeben. Die mit Recht selten ange-
brachten Reflexionen halten sich von allem Ueber-
schwenglichen fern. Mit den „französischen Jesuiten“,
die nach 1682 das Münster barockisiert haben
sollen, geht der Verfasser unnötig scharf ins Ge-
richt, während die Wilderstürmer der Reformations-
zeit ziemlich glimpflich wegkommen.

Balingen. Ab. Pfeffer.

Kunstnotiz.

Eine für Künstler und Kunstfreunde wichtige
monatliche Veröffentlichung wird auf Anregung
des internationalen Berlegerkongresses zu Mail-
land 1904 unter dem Titel „Neuigkeiten
des deutschen Kunsthandels“ nächstens
beginnen. Monatliche Verzeichnisse aller käuf-
lichen Photographien und Kunstblätter jedweder
graphischen Technik in Original wie Nachbildung,
Tafelwerke künstlerischen wie kunsthistorischen In-
halts einschließlich aller Vereins- und Privat-
publikationen sowie Verzeichnisse der Ausstellungen,
Museen, Privatjammungen, Kunstverleger und
Antiquariate. Die Verzeichnisse werden ein wich-
tiges Nachschlagemittel für den bisher biblio-
graphisch sehr stiefmütterlich bedachten Kunst-
handel und für den Kunsthistoriker, für Samm-
lungen und Künstler sein. Ueber den Preis ist
uns nähere Mitteilung nicht zugegangen.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Die neuen Glasgemälde in der Stadt-
pfarrkirche zu Schramberg.

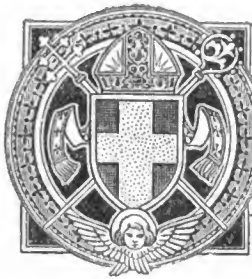
Annoncen.

Verlag von **Friedrich Alber in Ravensburg (Württbg.).**

Rückständigkeiten. Gesammelte Aufsätze von **P. Augar Pöllmann,**
O. S. B., aus der Weuroner Kongregation. Mit zehn Vollbildern. 8°.
VIII und 387 S., brosch. M. 3,50, eleg. gebd. M. 4,50.

A. Pöllmann will mit seinen „Rückständigkeiten“ den Blick des rüstig
vorwärts strebenden katholischen literarischen Jungdeutschlands rückwärts lenken, um
die notwendige Verbindung mit der älteren Zeit, die auch ihre Leistungen hat,
herzustellen. U. a. jetzt er 13 katholischen Dichtern ein Ehren Denkmal, die zu wenig
bekannt und gelesen sind.

Stuttgart, Verlagsdruckerei der Mt. Ges. „Deutscher Volksblatt“.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

herausgegeben und redigiert von Professor Dr. Ludwig Baur in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Mr. 3. Jahrgang 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung **1907.** Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Historienmaler Bernhard v. Meher,

geb. in Biberach 16. Januar 1806,
gest. in Stuttgart 17. Januar 1886.

Von Stadtpfarrer Brinzing er in Oberndorf a. N.
(Schluß.)

4. Im Herbst 1846 kam Meher nach Stuttgart als Professor der Kunstschule und Nachfolger seines Biberacher Landsmannes Johann Friedrich Dietrich (gest. 17. Januar 1846), der 1840 das große Hauptaltarblatt in der Stuttgarter St. Eberhardskirche gemalt hat. Er blieb in Stuttgart 40 Jahre lang bis zu seinem Tod. König Wilhelm I. hat den Künstlern viele ehrenvolle Aufträge gegeben: den Rosenstein erschloß er den Göttern Griechenlands, im Residenzschloß ließ er seine Ahnen durch Gegenbaur's Fresken verherrlichen, die Villa Berg durch Leins im italienischen Renaissancestil, die Wilhelma durch Zanth im maurischen Stil der Alhambra erbauen. Für den Freskomaler Meher fand sich leider keine Gelegenheit neuer Aufträge. Er widmete jetzt seine Tätigkeit der Kunstschule und der religiösen Malerei. Eine Reihe jüngerer Künstler verehren in ihm den hochgeschätzten Lehrer wegen seiner reichen Kenntnisse, seiner idealen vornehmen Gesinnung und seines vielseitigen freundlichen Rats. Neben ihm wirkten an der Kunstschule der Landschaftsmaler Gottlob Friedrich Steinkopf (gest. 1860), der Bildhauer Theodor Wagner (gest. 1880) und der Historienmaler Heinrich Kluge (gest. 16. Jan. 1900). Eine eigentliche Schule hat Meher zwar nicht hinterlassen, Düsseldorf, Paris und

München zogen die Geister in ihren Bannkreis, aber sein Einfluß als Professor, Vorstand (1854) und zuletzt als Direktor (1867—79) war deswegen doch überaus segensreich, wie alle seine Schüler es rühmen. Die damals neu organisierte Anstalt blühte unter seiner Leitung. König Wilhelm I. führte unsern Künstler auf das Feld der kirchlichen Malerei durch seine Aufträge für die Stuttgarter Stiftskirche. Diese 1495 mit Ausnahme der Türme vollendete dreischiffige prächtige Hallenkirche mit erhöhtem Mittelschiff und nach innen gezogenen Strebepfeilern enthält im hohen Chor oben die berühmten Standbilder der 11 Grafen von Württemberg von Sem Schlor von Lautenbach in Sandstein gehauen, welche zu den schönsten Werken des Renaissancestils in Württemberg gehören, gefertigt nach 1574, von Professor Kopp 1875 restauriert. Unten im Chor ist die alte 1608 erbaute Grablege der württembergischen Fürsten. Im Jahre 1840—42 hat Karl Alexander Heideloff die Stiftskirche restauriert. Die Fenster des Chors sollten jetzt große Glasgemälde erhalten und im Jahre 1847 erhielt Meher den Auftrag, Kartons dafür zu entwerfen. Er legte 6 Kompositionen vor, 3 Fenster wurden bestellt: Geburt Christi, Christus am Kreuz und Auferstehung. Die Kartons wurden nach Skizzen Meher's von ihm und seinen Schülern Leutemann, Zumppe und Grünenwald ausgeführt (1847—52), mit Wasserfarben koloriert und in München von den Gebrüdern Scherer in Glas gebracht, die architektonische Umrahmung dazu ist von Weißbarth entworfen (Wint-

terlin). Das erste Chorfenster links zeigt oben die Gerechten des alten Bundes: David, Moses, Jesaias, Malachias, die auf die Ankunft des Erlösers hinweisen, sodann 2 Hauptbilder: Geburt Christi (Maria wickelt das Kind in Windeln, neben der Krippe der schlafende Joseph, Gesang der Engel, oben Gott Vater segnend) und Maria Verkündigung (Gabriel grüßt Maria und deutet auf die Taube des hl. Geistes hin), unten der Sündenfall der Stammeltern und Abel und Abraham. Im Mittelfenster sehen wir Christus am Kreuz (nach einem Vorgang von Dietrich entworfen von Meher) mit 2 trauernden Engeln, unten die schmerzhaftes Gottesmutter tiefgebeugt und Johannes liebevoll zum Meister hinauf schauend, die weinende Maria Magdalena umfaßt das Kreuz; unten ist die Grablegung, Nikodemus und Joseph von Arimathea senken den Leichnam in die Gruft, Maria küßt ihn, Magdalena und die Frauen trauern. Die Nebenbilder des dritten Fensters, rechts vom mittleren, zeigen unten Jonas Errettung aus dem Magen des Fisches, dann Jesus in der Vorhölle, den Gerechten des alten Bundes die Hand reichend (Adam, Eva, Moses, David, Johannes Baptist), im Hauptbild die Auferstehung und die 4 Evangelisten als Zeugen, und einen Engel mit dem Spruchband: Siehe ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende. Oben die Ausgießung des hl. Geistes im Saale über Jünger und Frauen. Das vierte Fenster zeigt das Wirken, Leiden und den Sieg der Kirche in Scenen aus der Apostelgeschichte. Oben ist die Pfingstpredigt als Hauptbild: Petrus predigt, Johannes tauft. Darüber Petri Befreiung aus dem Gefängnis durch einen Engel. In der unteren Abteilung: Stephanus in sein Gewand gefüllt in der Gruft mit altchristlicher Lampe und 2 Tauben, der erste Martyrer. Darüber Bekehrung des Saulus bei Damasus. Ein Engel streut den Samen des Evangeliums aus, ein anderer begießt das von den Aposteln Gepflanzte. Dieses vierte Fenster wurde 1864—65 von einem ungenannten Stifter gestiftet. Das fünfte figurenreiche Fenster, 1871—73 entstanden und im Oktober

1878 eingesetzt, wurde von Gasthausbesitzer Wilhelm Marquart und Oberbürgermeister Heinrich Sieb der Kirchengemeinde übergeben. Es stellt dar die Auferstehung der Toten beim jüngsten Gericht. Der Weltrichter thront auf den Wolken mit 5 Jüngern und Johannes dem Täufer, oben 3 Engel mit Marterwerkzeugen, unten 2 Posamentengel, ein dritter Engel mitten trägt das Buch des Lebens. S. Michael schwebt über den Gräbern mit gezücktem Schwert, 2 Engel scheiden die Guten und die Bösen. Links steigen die Verdammten mit Figuren der 7 Todsünden abwärts zur Hölle, rechts die Seligen empor in der Abstufung der 8 Seligpreisungen der Bergpredigt. Unten Dante mit dem Lorbeer. In der Predella sind die 5 klugen und 5 törichten Jungfrauen, mahnend zur Wachsamkeit für den Tag des Gerichts (nach Merz). Es war eine schwierige Komposition, das eine Hauptbild in drei Schichten nach der alten Tradition (unten die Auferstehenden von den Engeln empfangen und Michael, dann der Engel mit dem Buch des Lebens und 2 Posamentenbläsern, oben der Weltrichter mit 5 Aposteln und Engeln mit Marterwerkzeugen) in den viel geteilten Raum einzugliedern. Der Stil der drei ersten Fenster ist nicht der an Rafael, sondern mehr an Fiesole anknüpfende: „Die Gestalten hager, ajetische Gesichter, knapp anliegende Gewänder“ (Winterlin). Zanth, der Erbaner der Wilhelma, Meher's Freund, ein Konvertit, soll ihn hauptsächlich in dieser Richtung bestärkt haben. Im vierten Fenster kehrte der Künstler zu der freien, hohen Schönheit Rafaels zurück, die wir in der Kreuzabnahme der Staatsgalerie (1855 gemalt) sehen. Zur höchsten Höhe seiner Kunst aber steigt der 73jährige Meister empor im sechsten Fenster, das die Verehrer des Stiftspredigers Sirt Karl Kapff (gest. Stuttgart 1. Sept. 1879) gestiftet haben. Es wurde der Karton hiezu im Frühjahr 1883 von Meher vollendet, aber erst im Herbst 1887 nach seinem Tod als Glasmalerei eingesetzt. Es stellt dar die Anbetung des Lammes im himmlischen Jerusalem nach der Offenbarung des Johannes 21, 3. 4. Unten sind die

drei göttlichen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung dargestellt als weibliche Gestalten; der Glaube mit Bibel und Kreuz, die Hoffnung mit Anker und Schriftrolle, die Liebe als Mutter mit ihrem Kind und 2 Lilien. Darüber sitzen 4 Apostel: Paulus mit der Briefrolle und dem Schwert, Jakobus und Johannes mit dem Buch, Petrus mit den Schlüsseln und dem Buch. Ober ihnen ist der siebenstrahlige Brunnen des Lebens mit dem Palmbaum. Ihm nahen sich rechts ein Saphir mit der Harfe und seinem Sohne, das Lob Gottes singend, links ein Chamite mit Triangel, sein sitzender Knabe hält eine Muschel und streckt seine linke Hand aus nach dem Brunnen des Lebens. Darüber ist das Hauptbild: Zug der Verkürten zum Throne des blutenden Lammes, das sein Blut vergießt in einen Kelch, dem 2 Engel das Rauchopfer der Gebete der Heiligen darbringen und als Vertreter der 24 Aeltesten, David, Jona, Moses, Jesaias, Jeremias und Zacharias ihre Kronen darbieten. Zur Anbetung des Lammes schreiten heran: S. Bernhard vorne, der Namenspatron des Künstlers, dann die Fürsten: Karl der Große im Krönungsornat, Gottfried von Bouillon mit der Dornenkrone um den Helm, Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen; dann der arme Lazarus und eine Mutter mit ihrem Kind. Im Vordergrund sehen wir den Kämmerer aus dem Nohrenland, Kaiser Konstantin, Elisabeth von Thüringen mit der Palme und den Noien, S. Agnes mit dem Lamm, zuletzt einen Prediger mit den Zügen Luthers. Letzterer Kopf ist, ebenso wie das Bildnis von Johannes Brenz und von Sixt Karl Kapff in den unteren Nischen, erst nach Neher's Tod von seinem Schüler Professor Grünwald beigelegt worden, da Neher hierauf nicht eingehen wollte. Ueber der Gruppe des Lammes schwebt der hl. Geist als Taube, umgeben von den 4 Evangelistensymbolen. Oben ist Gott Vater segnend, von 4 Engeln getragen. In zwei geöffneten Büchern zweier Engel stehen die Worte der Offenbarung, das Thema dieses sechsten Fensters anzeigend. Die Erfindung dieses Bildes ist geistvoll, die Anordnung der einzelnen Teile feinnützig, die Schönheit der Figuren über-

raschend. Zu diesen 6 Chorfenstern kommt noch auf der Orgel im Westen das 1852 schon von Neher vollendete Bild der hl. Musik: König David mit der Harfe, rechts Cäcilia die Orgel, Engel Geige, Pfeife spielend, links am Notenpult zwei singende Engel, einer mit der Laute begleitend.

Diese herrlichen Glasgemälde sind eine Zierde der Stiftskirche, leider sind sie, da die Kirche meistens geschlossen, viel zu wenig bekannt! — Weitere Kartons zu Glasgemälden schuf Neher in der Leonhardskirche: einen segnenden Christus und vier Evangelisten, 1863 von Hofebenist Wirth bestellt — dann in der von Weins erbauten Johanneskirche am Feuersee: die Kreuzigung und das Abendmahl in der Predella, bestellt von Geh. Hofrat Dr. J. v. Jobst, ausgeführt 1876. Die Kartons zu den Glasgemälden der Stifts- und Johanneskirche sind in der Kgl. Staatsgalerie in Stuttgart im ersten Parterrezimmer links. Sie gehören nach Empfindung und Stil zu den besten Werken moderner religiöser Kunst. 1866 entwarf Neher die Zeichnungen zu den drei Chorfenstern der Schloßkapelle: Anbetung der 3 Könige mit dem Grafen Georg und Herzog Christoph knieend im Gebet mit ihren zwei Schutzheiligen. In der griechischen Kapelle im Residenzschloß ließ Königin Olga 1865—66 von Neher drei Deckenbilder in Del malen: Christus mit Maria und S. Nikolaus und zwei Engel auf einem Diptychon hinter dem Altar mit Anschluß an den russisch-byzantinischen Stil.

Wir nennen zuletzt noch seine Kreuzigung, Chorbild in Ravensburg mit Petrus und Paulus auf den Flügeln, 1850 im strengeren akzesischen Stil gemalt, ferner seine Kreuzabnahme mit lebensgroßen prächtigen Figuren von 1855, jetzt in der Staatsgalerie zu Stuttgart, einen Frühling von 1858, im Residenzschloß, Noahs Dankopfer von 1861 und der göttliche Kinderfreund 1863 (Privatbesitz), und 1887 Abrahams Fürbitte für Sodom. Auch verschiedene schöne Porträts malte Neher: von Bildhauer Th. Wagner, von dem Historiker Friedrich Christoph Stälin, Kaufmann Adolf Stälin in Calw, Kommerzienrat Georg Dörtenbach, Professor

Dr. med. Köstlin und Gattin u. a. Von Württemberg, Bayern und Belgien erhielt Neher hohe Orden und wurde Mitglied der Akademie in München und Wien. Am 17. Januar 1886 starb er, 1893 den 12. Januar seine Gattin. Zwei Söhne und eine Tochter aus dieser Ehe leben noch in angesehener Stellung. Neher war ein sehr frommer gläubiger Katholik. In Weimar, in der Stiftskirche, Staatsgalerie und im Kupferstichkabinett zu Stuttgart seine Werke zu studieren ist ein edler Kunstgenuß. Sein Kollege Professor Donndorf widmete ihm auf dem Bragfriedhof folgenden schönen Nachruf: „Seine Kunst, d. h. der Geist, der edelste Gehalt in edler geklärtter Form, die Schönheit im Bunde mit der Wahrheit, sie bleibt der feste Pol, dem der deutsche Künstlergeist, erstarrt durch vertieften Realismus, immer wieder zuneigen muß. Sein Schaffen, umschrieben durch die Städtenamen Rom, Weimar, Stuttgart, es war das Schaffen des geborenen Künstlers, uns allen ein Vorbild, es war ein stetiges Weiterentwickeln bis zu dem letzten herrlichen Werk des hohen Siebzigers. Bernhard Neher, du echter Hohepriester der Kunst, den Schwaben mit Stolz seinen Sohn nennt, dein Name glänzt unter den leuchtendsten Gestirnen der Kunst.“

Der Dom von Lund.

(Aus einem Vortrag über Erinnerungen von Nordlandfahrten.)

Was zieht uns nach dem Norden hin? Was läßt das Herz jedes Südländers von heute höher schlagen, wenn Sehnsucht oder Erfüllung, Traum oder Wirklichkeit als Wanderziel das skandinavische Nordland vor die Seele stellt?

Was seit Jahren in immer steigendem Maße den Wanderstrom nach dem Norden lenkt, dem Land der Mitternachtsonne, es ist die Schönheit der nordischen Natur, die Herrlichkeiten seiner Bergwelt, der Zauber des noch patriarchalischen eigenartigen Volkslebens, besonders in Norwegen, die Verwandtschaft der skandinavischen Völker mit den Deutschen, die Gemeinsamkeit der verschiedenartigsten Bestrebungen auf dem Gebiet der Literatur und Kunst, der gegenseitige Austausch, ja die zeitweilige Abhängigkeit von nordischer

Art. Ich erinnere mir an den nordgermanischen skandinavischen Architekturstil, der eine Zeitlang den modernen Hausbauten im Taster nach einem neuen Stil Richtung und Rückgrat geben sollte, an den herrschenden Einfluß der nordischen Dramatiker unter Führung Ibsens († 1906) u. a.

Unser Reiseziel geht nicht dem eigentlichen nordischen Touristenland mit seinem stolzen Fjorden, seinen zerklüfteten Felsen, seinen hochragenden Gletschern am Meeresstrand, nicht Norwegen, dem Lieblingsreisegebiet unseres Kaisers, von dem Björn Johans hochbegeistertes Vaterlandslied singt:

Ja, wir lieben, Felsenland, dich,
Wie im Sturmgebräus
Flutgepeitscht hebst du am Strand dich,
Bergend Haus an Haus;
Lieben, lieben dich und denken
Unsrer Eltern treu,
Und der Vorzeit Träume jenseit
Sich zu uns aufs neu!

Nach der Ostküste der skandinavischen Halbinsel möchte ich Sie führen, die wie die norwegische Westküste von einem Kranze zahlloser Inseln umgürtet, die teils in dichten Scharen ihre Fjorden und Buchten umlagern, teils in langen Ketten längs des Ufers laufen, hin an jene Bucht der Ostsee, an der zwischen Meer und Binnensee, zwischen Tausenden von Eilanden, Schweden s Hauptstadt sich erhebt, von der Natur selbst mit dem Zauber einer Inselstadt ausgezeichnet und als Warte für Meer, See und Land hingestellt. Nach Schweden ziehen wir im Geiste heute nicht zu einer Wallfahrt ins Land Gustav Adolfs vielmehr wollen wir auf dem wehmütigen Hintergrund der Gegenwart ein glänzendes Bild von der einstigen Herrlichkeit des katholischen Christentums in jenen nordischen Gegenden zeichnen: Ein herrlicher Markstein glänzender Entwicklung der mittelalterlichen Kunst, Kultur und Kirche in alterstgrauer Vorzeit Schwedens ist der berühmte Dom von Lund. Diesem hochgefeierten Bauwerk, das durch das neueste Buch aus bischöflicher Feder, „Aus Kunst und Leben“, und durch den Vortrag über die zukünftige Kathedrale in Rottenburg mit der eines weiteren erklärenden Begleitwortes entbehrenden kleinen Abbildung

unserem Interesse näher gerückt ist, gilt unsere nordische Wanderschaft.

Nach zweistündiger Fahrt auf dänischem Dampfer mitten durch den Dänemark und Schweden scheidenden Dersund, der Breite nach unserem schwäbischen Meer vergleichbar, setzte ich von Kopenhagen aus meinen Fuß erstmals auf Schwedens Boden. Wir landeten an der Südküste Schwedens am Hafen von Malmö, eine emporblühende Handels- und Industriestadt, die drittgrößte Stadt Schwedens mit ca. 50 000 Einwohnern, an der Hauptdampferlinie Stettin-Saknis-Trelleborg gelegen, Hauptort der Halbinsel Schonen, die viele Jahrhunderte hindurch ein Streitobjekt der skandinavischen wie der norddeutschen Mächte, der Hanfa, gewesen. Seit dem Frieden von Roskilde 1658 ist sie mit Schweden vereinigt. Neben manchen interessanten Bauten aus Mittelalter und Neuzeit, wie dem berühmten Rökumschen Haus mit seinen riesigen Spitzbögen und seinem in fünf Stockwerken ansteigenden Giebel aus dem 15. Jahrhundert, dem Malmöhusstott, einem alten Festungsbau, jetzt Gefängnis, das eine Zeilang auch Vothwell, den dritten Gemahl Maria Stuarts in Haft gehabt hatte, und einer alten gotischen Kirche, St. Peterkathedrale, aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, schmückt diese Knotenstation nordischer und südländischer Völker, auch eines der wenigen katholischen Kirchlein, dessen Hinterbau Sakristei und Wohnung des durch das Meer von den Glaubensbrüdern getrennten Pfarrers bildet, während eine Seitenbauwohnung frankenpflegende und arme Kinder unterrichtende Ordensfrauen beherbergt.

Wie den unverwüßlichen Fortbestand der Kirche in der Gegenwart auch im hohen Norden das kleine Kirchlein von Malmö beweist, so bekundet eine der herrlichsten Kathedralen der Nachbarstadt Lund ihr wunderbares Walten in längst vergangenen Jahrhunderten:

„Würde die Geschichte schweigen,
Tausend Steine würden redend zeugen,
Die man aus dem Schoß der Erde gräbt.“

Ja, nicht nur Trümmer und Ruinen, Steine unter dem Boden, mächtige, himmelanstrebende Denkmäler bekunden das weltgeschichtliche Wirken der seit drei Jahrhunderten äußerlich fast verschwundenen

kath. Kirche im Norden, ihre Verdienste für Ausbreitung und Bewahrung der Zivilisation, die einzigartige Förderung von Kunst und Wissenschaft an Stelle altgermanischer Barbarei, Verdienste wie sie allmählich wieder selbst die protestantische nordische Geschichtswissenschaft rühmlich anerkennt. Solchen Erinnerungen aus katholischer Zeit nachzugehen, in Ländern, in denen die Stürme der Reformation gewaltsam den Bau der Kirche zerstört, spricht immer Herz und Geist des Reisenden besonders an historische Beziehungen, welche die oft so profaische Gegenwart mit der Vergangenheit verknüpfen, die man mit P. Baumgartner einmal (S. 336) recht eigentlich katholische Familienbeziehungen nennen könnte. „Nur die katholische Kirche hat solche durch die ganze Welt und durch alle Zeiten hinaus, sie, die große Zeitgenossin des Neuen und Werdenen wie des Entschwundenen und Alten.“ „Was auch immer die spätere Zeit, auch vielfach im Kampf gegen die Kirche errichtet, gegründet und weiter gestaltet, ruht auch immer auf altem katholischen Unterbau und keine Werke der neueren Zeit vermögen die alterwürdigen Denkmäler mittelalterlichen Glaubens und Schaffens unserer Vorfahren, ihre Dome, ihre Burgen, ihre Hochschulen u. s. w. in Schatten zu stellen.“

Wir fahren etwa eine halbe Stunde landeinwärts. Auf der an Burgen, Kirchen, Herrschaftssitzen reichen, an Fruchtbarkeit und Einwohnerzahl reichsten südlichsten schwedischen Landschaft Schonen (Skåne), liegt eine ziemlich mansehnliche Provinzialstadt mit ca. 13 000 Einwohnern und 800 Studierenden der Universität, mit einigen wenigen modern aussehenden Straßen und Anlagen; was soll in dem Städtchen Lund ein Dom, eine romanische Kathedrale, die an Schönheit und Würde mit den Kathedralen von Trondjam und Upsala (der norwegischen schwedischen Schwester) wetteifert, seit ihrer Restauration ein wahres Juwel der Baukunst, außen wie innen? Lund, das schwedische Lund = Londinum Gothorum im Unterschied von dem englischen Lund. London war der älteste Metropolitansitz des Nordens. Im Jahr 1103, 272 Jahre nach der Aussendung des

großen Apostels des Nordens, S. Ansgar, des ersten Erzbischofs von Hamburg und Legaten für Dänemark, Schweden und dem übrigen Norden¹⁾ (durch Papst Gregor IV. 831), ward es nach des Dänenkönigs Knuts d. Gr. nicht ganz realisierter Absicht zum Mittelpunkt der drei vereinigten nordischen Reiche erhoben, indes blieb es in dieser kirchlichen Zentralbedeutung nur bis 1152, dem Beginn der Regierung Friedrich Barbarossa, erhalten, eine kurze Zeit, „aber es war eine Zeit freudigen Schaffens und viel versprechenden Wachstums, ein wahrer Frühling für das kirchliche Leben“, es war die Glanzzeit einer Provinzialstadt, wo der Erzbischof von Lund Bischöfe für den ganzen Norden weihte, selbst für das ferne Island und für das seit dem zehnten Jahrhundert schon christianisierte Grönland. In diese Glanzzeit des jungen Christentums, am Anfang des 12. Jahrhunderts, fällt der Bau der herrlichen, heute noch allgemein angestaunten Kathedrale. Eingeweiht wurde sie am 1. September 1145 unter Erzbischof Eskill, dem hervorragenden Kirchenfürsten, der aus der Geschichte unseres ersten Hohenstaufenkaisers Friedrich Barbarossa bekannt ist; er war der unmittelbare Vorgänger des berühmten herrschgewaltigen Primas Absalom (Arel), der von Lund aus eine Burg auf dem Boden des heutigen Kopenhagen gebaut und so als der Gründer der jetzigen dänischen Königsstadt gefeiert wird. Sein Standbild, ganz im bischöflichen Ornat, schmückt die Fassade des neuen herrlichen Rathauses der Residenz.

Unter Eskill von Lund 1245 ist also dieses herrliche Baudenkmal aus so alt-ehrwürdiger Vorzeit vollendet. In seiner alten Schönheit und Würde prangt es, seit der Mitte des letzten Jahrhunderts wieder hergestellt, eine Zierde des ganzen Reiches, der Stolz der Landschaft, in welche die Zwillingtürme hoch weitsehend hineinragen.

Sehen wir ihr genau ins Auge, dieser

¹⁾ S. Ansgar, des ersten Glaubensboten, Denkmal steht links vor der herrlichen Fassade der Marmorkirche in Kopenhagen, pietätvoll aufgestellt, rechts das des dänischen Luther, des Reformators Hønsen.

anmutigen Tochter des Nordlandes! Bald sollen wir ihrem Ebenbild auf heimatlichem Boden begegnen, vom Gestade des nordischen Meeres an den schwäbischen Neckarstrand versetzt, das in wenigen Umrissen nur der verehrte Oberhirte unserer Diözese in seinem neuesten herrlichen Werk gezeichnet, ehe es sich in der Bischofsstadt in ähnlicher Gestalt erheben soll.

Romanisch ist der Stil des Lunder Doms, wie schon der erste Blick auf dieses Juwel romanischer Baukunst in Schweden zeigt, auf viele reiche Rundbogen in Schiff und Chor, Türmen und Fassade, wie auch das Jahrhundert seiner Geburt beweist. „Zwangsanleihe“ hat nach eigenen Worten der hohe Bauherr bei jenem Stil der Vorzeit vornehmen müssen, dessen Blütezeit von ca. 1000 bis 1200 reicht; es ist jener erste selbständige Stil der christlichen Baukunst, der nach unseres Bischofs Worten (S. 299) Dome gebaut hat, welche heute noch, selbst von Nichtkatholiken als steinerne Zeugen einer der größten Perioden unserer Geschichte, als Zeugen unserer Einheit, Macht und Herrlichkeit, als Marksteine einer großen Zeit bewundert und gerühmt werden, der auch unser Land mit einer stattlichen Reihe von Monumenten, Kirchen und Abteien besetzt (Alpirsbach, Maulbronn, Ellwangen, Lorch, Gmünd, Weinsberg, Oberstenfeld, Murrhart u. a.)¹⁾; es ist der romanische Stil, den die auch durch das Heidentum nicht gebrochene germanische Volkskraft aus sich heraus gebildet. Da sie erstmals von der übernatürlichen Kraft des Christentums befruchtet wurde; ihn hat das germanische Gemüt aus sich herausgeboren, da es erstmals bis in den Grund durchdrungen und erschüttert wurde von dem beugenden Ernst der christlichen Wahrheit. In diesem wichtigen Lapidarstil schreibt und spricht der germanische Volksscharakter, befreit von der Geistesmacht und dem Seelendruck des Heidentums, getroffen vom Licht- und Gnadenstrahl des Christentums, zum erstenmal sein Credo in die Welt- und Kunstgeschichte.

¹⁾ Besondere Hervorhebung auch wegen ihrer ähnlich großen Krypta verdient die romanische Kirche in Lentendorf bei Eßlingen.

Welch monumentale Schriftzüge hat nicht in die Geschichte des jungen Christentums in Schweden dieser romanische Dom geschrieben, welche Erinnerungen hat er der Nachwelt aufbewahrt. All jene Vorzüge des romanischen Stils finden Sie in dem Lunder Dom aufs herrlichste vereinigt. Welche Einheitlichkeit schon im Äußern, welche Harmonie aller einzelnen Bauglieder nach den Gesetzen des romanischen Stils.

Ueberwältigend ist der erste Eindruck, wenn man durch die teilweise

dralen von Worms, Mainz und Speier 130 und 131, die andern nordischen Erzbistumsdome von Upsala 110 und Thronjam 102 m. Vergleichen Sie damit die Länge der gotischen Dome, das Ulmer Münster mißt 145.5 m und der Kölner Dom 119 m. Sein neuer Zwillingbruder in unserer Bischofsstadt soll wohl ähnliche Länge erhalten, also 20 m länger sein als der alte.

Der Grundriß ist wie bei allen romanischen Kirchen das lateinische Kreuz, dessen Längsachse von Westen nach Osten



Illustration aus Kieppler, Aus Kunst und Leben. Von der Herberschen Verlagshandlung gütigst überlassen.

mansehnlichen Straßen und Gassen des Universitätsstädtchens wandert und deren eine der dortigen „Gaden“ plötzlich auf einen weiten, offenen Platz ausmünden sieht, geschmückt mit einem solchen Denkmal kirchlichen Glaubens der Vorzeit. Was diesen wunderbaren Eindruck auf Aug und Gemüt hervorruft, ist nicht die überwältigende Größe der Dimensionen; hierin können sich seine deutschen Brüder wohl mit ihm messen, nur die ältere Laacher Abteikirche steht ihm mit ihren 66 m Länge nach. Der Lunder Dom ist 80 m lang, die romanischen Kathed-

gerichtet ist, Chor und Altar dem Aufgang der Sonne zu, von wo das Licht der Welt, Jesus Christus, erschienen — ex oriente lux. Grundform ist die dreischiffige Basilika oder Langhaus mit Querschiff und Apsis oder Rotunde am Choranschluß; letztere, allmählich ganz baufällig geworden und nur durch energischen Protest des protestantischen Bischofs von Lund, Celsing, im 18. Jahrhundert vor Abbruch bewahrt, ist in ihrer alten Herrlichkeit wieder hergestellt, ein Meisterwerk nordischer Architektur. (Schluß folgt.)

Gedanken über Beleuchtungsanlagen in Kirchen.

Von Prof. Dr. Ludwig Vaur, Tübingen.

I.

Es handelt sich im folgenden natürlich nicht um die liturgische Beleuchtung, auch nicht um künstliche und außerordentliche, deren Zweck über die nächsten praktischen Interessen hinausgeht, sondern um gewöhnliche Beleuchtungsanlagen. Die Beleuchtungsfrage ist eine heikle Frage, die schon manches Kopfzerbrechen machte, nicht nur weil sie schwierig ist an sich, insofern hier ästhetisch Zulässiges und praktisch Notwendiges sich nicht so sicher gegenseitig abgrenzen lassen, sondern weil sie heute auch unter so ganz andersartigen Umständen erhoben wird, als früher, weil die Bedingungen und Mittel ihrer Lösung so sehr verschieden sind gegenüber denen der Vorzeit, weil endlich die bisher gemachten Proben über das Stadium tastender Versuche noch nicht völlig hinausgeschritten sind und noch kein so ausgedehntes Beobachtungsmaterial darstellen, daß darauf für alle Einzelheiten bereits definitive Antworten zu geben wären, denen allgemeine Zustimmung sicher wäre. Wenn wir es daher im folgenden versuchen, zu der Frage Stellung zu nehmen, so möchte dabei gewiß nicht der anmaßliche Anspruch auf definitive Lösung erhoben, wohl aber möchte das Interesse geweckt und vor allem auf diejenigen Punkte Wert gelegt werden, die als grundsätzliche zu bezeichnen sind und die auch schon mit solcher Bestimmtheit erkennbar sind, um eine grundsätzliche Antwort wohl zuzulassen.

Diesen allgemeinen, grundsätzlichen Fragen wenden wir uns nunmehr zu, um zu sehen, welche Folgerungen daraus für unseren Fall zu ziehen sind. Sie liegen vor allem in den zwei Fragen über das Verhältnis des Lichtes zum Raumgefühl und über das Verhältnis der Lichtvorrichtung (Beleuchtungskörper) zur Architektur. Weitans die meisten werden ohne weitere Debatte zugeben, daß ein scharfes grelles Großlicht in den gottesdienstlichen Raum nicht paßt. Nicht so prompt wird die Antwort erfolgen, wenn wir nach den Gründen dieser ablehnenden Stellungnahme fragen. Ist das nur ein unbe-

stimmtes Gefühl, über das man auch anderer Meinung sein kann, oder hat es tiefere Gründe, aus denen sich eine klare Stellungnahme ergibt? Das Charakteristische einer Kirche wie der allgemeine unmittelbare, aber stets, wenn auch unbewußt wirksame Stimmungseindruck, den sie auf uns macht, liegt in dem eigenartigen Raumgefühl, das sie in uns hervorruft. Es ist das Sublimste, was der Architekt durch seine Kompositionskunst anstrebt. Es ist — fast möchte man sagen — die Seele eines kirchlichen Bauwerkes, die man wohl empfinden, aber nicht recht begrifflich fassen kann. Ganz anders ist der Stimmungsgehalt und das Raumgefühl in San Paolo fuori le mura, wieder anders etwa im Mainzer Dom, wieder ein anderes im Dome zu Köln und ein anderes in dem zu Antwerpen. Völlig anders anfängt es uns in einer Zentralkirche, wie etwa San Vitale zu Ravenna und wieder anders in einem Renaissance- oder Barockkuppelbau. Es ist nicht der Stil, es sind nicht die Details, sondern es ist der Raumeindruck, der zunächst in besonderer Weise uns ergreift, uns seelisch faßt und auf uns wirkt. Worauf beruht nun dieser Raumeindruck? Auf mehreren Faktoren, die als raumkonstituierend in Betracht kommen: auf dem Verhältnis des Hauptraumes zu den Nebenräumen, das in charakteristisch verschiedener Weise mehr oder minder vollkommen das Bewußtsein der Raumeinheit, Geschlossenheit, der Ruhe oder Unruhe in uns hervorbringt; ferner auf dem Verhältnis von Höhe und Breite wie auch der perspektivischen Linienführung, durch welche dieses untersezt und vollendet wird. Und endlich — ein sehr wichtiges Moment! — auf dem Lichteinfall, der seinerseits auf der Anbringung und Verteilung der Fenster beruht. Die Wirkung für Herstellung des Raumgefühls innerhalb derselben Stil- und Bauart wird eine völlig andere sein, wenn das Licht ausschließlich von dem Lichtgaden zugeführt wird, oder wenn es von den beiden Seitenschiffen und vom oberen Lichtgaden zugleich (also quergeschichtet) hereintrömt, oder wenn es von seitwärts ungehemmt hereinstölet und zugleich von einem zentralen Kuppel-

bau herabwogt, sich mit dem anderen verbindend, um eigentümliche milde Schatteneffekte hervorzuheben. Auf diesen Faktoren beruht beispielsweise die Raumwirkung der Gotik, von welcher Rudolf Kauffisch in einer außerordentlich anregenden Studie (Die bildende Kunst und das Jenische, Jena 1905 S. 45 f.) sagt: „Auch die gotische Kathedrale ist nicht Außenbau im Sinne des griechischen Tempels, auch sie entfaltet ihre Hauptwirkung auf den Beschauser erst, wenn er den Innenraum betritt und ihn von Westen nach Osten vorschreitend allmählich durchmisst. Dabei erfährt er . . . zunächst die Wirkung der Abfolge verschieden gestalteter Räume selbst. Er durchschreitet einen Raum, der eine bestimmte Richtung hat und auch ihm diese Richtung aufzwingt: die langrechteckige Gestalt des Mittelschiffs, die Ueberhöhung der Hauptorgel, die deren Bedeutung hervorhebt, die Reihe der Arkaden, der Zug der begleitenden Seitenschiffe, alles weist ihn auf das Ziel hin, dem er selber zustrebt. Diesem Raum der Richtung stellt sich ein Raum der Ruhe entgegen, mächtig eingeleitet durch das Querhaus, endgültig geschlossen im Chor. Dessen zentralisierende Ausbildung, die Anlage eines Umgangs mit radial ausstrahlenden Kapellen bringt das feste Beharren dieses Ziels deutlich zum Ausdruck. Vorn lauter Bewegung nach der Tiefe, hier ein Mittelpunkt, um den sich der Raum in gewaltigem Aufschwung abschließend emporschwölbt.“

Nun ist aber zu beachten, daß das Licht, welches konstituierender Faktor des Raumeindrucks ist, das diffuse, gleichmäßig verteilte Licht des Tages ist. Der örtliche Raum, den es herstellen hilft in unserem Bewußtsein, steht im Licht, nicht umgekehrt! Dieses diffuse Licht kann in der Eigenart seiner Wirkung durch kein anderes ersetzt werden. Jedes andere Licht muß den Raumcharakter selbst verändernd und zwar unso ungünstiger verändernd beeinflussen, je weiter es sich vom Charakter des diffusen Lichtes entfernt, d. h. je aufdringlicher und markanter die Lichtquelle ist, je mehr sie Schatten wirft.

Doch wozu all das? Etwas Geduld! Wir werden gleich sehen! — Vorerst noch eine andere Beobachtung: sie betrifft das,

was wir die eigenartige Stimmung eines Raumes ganz heißen. Diese ist wesentlich von der Inten- sität (Färbung und Tönung) des Lichtes abhängig und von dem Zusammen- spiel des Lichtes mit der natürlichen oder künstlichen Farbengebung des Innern. Ein zu scharfes grelles, weißes Licht mindert die gefühlsmäßige Raum- stimmung herab, ja, ertötet sie ganz, ein gemildertes Licht ermöglicht bezw. steigert sie. Soll uns der Raum einer Kirche als solcher zusagen, d. h. soll er in Ein- klang stehen und zusammengestimmt sein mit der Eigenart des religiösen Gefühls, der religiösen Stimmung, welche die Re- sonanz für unser religiöses Gebaren am heiligen Orte abgeben muß, so muß ein gleichartiges Stimmungsele- ment in beiden vorhanden sein, das die eine befähigt, die andere zu unter- stützen, anzuregen und zu heben. Wo dieses Gleichartige fehlt, da ist etwas Unbefriedigtes, Unbehagliches, ein Zwie- spalt zwischen Umgebung und innerer Stimmung und es will dann nicht leicht gelingen, die Seele von den Außendingen zurückzuziehen und auf das Ewige, Göttliche, Geheimnisvolle, Unausprechliche zu richten. Worin liegt dieses Gleichartige? Die Eigenart des religiösen Gemütes und Gefühls, das den unbewußt stimmungs- mäßigen Untergrund dessen bildet, was wir in der Kirche tun, wenn immer wir mit ganzem Herzen dabei sind, jenes Un- definierbare, das beim Gebete die Jung- heit, Tiefe und Kraft, bei religiösen Ent- schlüssen die Spannkraft und Tragfähig- keit mitbedingt, liegt in jenem Zwiellicht, jenem Halbdunkel, jenem gemilderten Däm- merlichte, in welchem wir hienieden Gott und das Göttliche erkennen. Wie das Glaubensgeheimnis, das inbrünstige Gebet, die süße Zwiegesprache mit Gott, das kalte Licht des Kritizismus und Nationalismus nicht ertragen kann, ohne Schaden zu leiden, ohne profaniert, in seinem Wert- vollsten geschädigt und in seinem Tiefsten verletzt zu werden; wie der Glaubens- inhalt nicht restlos in ein Vernunftsystem aufgelöst werden kann, dem nichts Ge- heimnisvolles, Unenträtseltes mehr an- haftet, wie alle Gestalten des religiösen Lebens gleichsam in einem geheimnis-

vollen Dämmerlichte vor uns stehen, das sich aus Glauben und Erkennen zusammensetzt, so erträgt auch die Stimmung des Kirchenraumes kein zu scharfes, profan-nüchternes Licht, sonst wird sie entweder ganz unmöglich, oder kommt nur äußerst schwer zu stande. Es war daher eine an sich durchaus richtige Erkenntnis, wenn das christliche Altertum durch seine spärlich angebrachten Fensteröffnungen, wenn das Mittelalter, das durch seine Glasmalereien den Kirchenraum nach außen hin abschloß, damit jenes halbdämmerige Licht erzeugte, das jenem charakteristischen Timbre des religiösen Geheimnisses und weihvoller Stimmung korrespondiert, und bei dem diese einer Saite gleich mitschwingt und mittönt. — Daß dabei immer das richtige Maß eingehalten worden sei, soll damit keineswegs behauptet werden. Aber so viel ist gewiß: es bedurfte der ganzen geistigen religiösen und ästhetischen Bettelarmeligkeit und Boesielosigkeit der Aufklärungszeit, um dieses wichtige ästhetische Prinzip zu übersehen oder zu ignorieren. Mit volstem Recht schreibt A. Schnütgen („Zeitschrift für christliche Kunst“ 1892, S. 353): „Wo dieses gedämpfte Licht den frommen Besucher empfängt, fühlt er sich sofort von der Heiligkeit des Ortes ergriffen, und einzelne Kirchen, in denen dieses Licht als eine Erbschaft des Mittelalters in besonderer Intenivität sich erhalten hat, wie die Dome von Freiburg und Straßburg, verdanken ihm ein gutes Stück ihrer überwältigenden Wirkung.“

Was ergibt sich nun aus all dem Gesagten Grundfäßliches für die Frage, die wir vor uns haben? Offenbar zweierlei: 1. als raumkonstituierendes Licht kann nur das diffuse Licht in Betracht kommen, das durch kein anderes, wenn auch noch so intensives Licht ersetzt werden kann. Jedes andere Licht muß im Raume selbst angebracht werden und verschleibt durch die Verschiedenheit der Lichtintensität und starke Schattenwirkung die Raumorientierung, gestattet kein gleichmäßiges Durchdrungen des Raumes durch das Licht und läßt darum kein befriedigendes Raumgefühl zu stande kommen. 2. Jedes scharfe Licht tut der kirchlichen Raumstimmung weh, wirkt

ernüchternd, profanierend, weltlich kalt, ganz abgesehen von den anderweitigen Ideenassoziationen, die sich an die Verwendung bestimmter Lichtquellen knüpfen.

Daher ist es unästhetisch, peinlich, aufdringlich, dem religiösen Gefühl zuwider und darum völlig verfehlt, wenn in einer Kirche das schärfste Licht angebracht wird, das die Neuzeit kennt: das elektrische Bogenlicht (und wohl auch das Gasglühlicht, wenn es nicht stark gemildert wird). Heiße sie nun Excello-Flammenbogenlampe, heiße sie Regina- oder Regimula-Dauerbrandlampe, Siva- oder Liliput- oder Miniatur-Bogenlampe: sie alle haben innerhalb der Kirche kein Existenzrecht.

Zu den ästhetisch religiösen Gründen kommen dann speziell für diese Art der Beleuchtung noch andere. Einmal ist es ständige Sitte, Theater, Zirkus, Tingeltangel, Wirtschaftslokale, Kinematographen, Verkaufshallen, Karussells, öffentliche Plätze mit elektrischem Bogenlicht zu beleuchten. Durch diese stätige Verwendung zu äußerst profanen Zwecken entsteht in uns von vornherein die psychische Disposition, deren wir uns nie ganz erwehren können, die Idee des Profanen, Alltäglichen, Aufdringlichen, Marktchreierischen, Reklamehaften, selbst zweifelhaft Zuläßigen mit dieser Lichtart zu verbinden. In dieser psychologischen Assoziation liegt aber, was wir ausdrücklich nochmals hervorheben möchten, wenigstens für uns nicht der einzige und ausschlaggebende Hauptgrund, warum wir sie ablehnen, sondern in der oben ausgeführten objektiven Unverträglichkeit mit der kirchlichen Raumstimmung, mit dem geheimnisvollen Charakter des religiösen Lebens und Empfindens, mit dem maßvollen Charakter der Liturgie und der hieratischen Kunst, der viel zu fein ist, um in ein so schonungsloses Licht gestellt zu werden. Rollends unzulässig wird natürlich die elektrische Bogenlampe da, wo nicht Gleichstrom, sondern Wechselstrom vorhanden ist, der ein scharfes, summendes und überaus lästiges Geräusch hervorbringt. Auch das Auswechseln der Kohlen macht für die praktische Verwendung in der Kirche Schwierigkeiten. „Nicht scharfe, grelle, große Lichtquel-

len, sondern Einzellichter von mäßiger Lichtstärke, die in ihrem Zusammenwirken einen gedämpften, weichevollen Gesamtluchteffekt ergeben“, ist die erste Regel, die wir aufstellen. Wie sie durchgeführt werden soll, möge in einigen weiteren Studien dargetan werden.

Briefkasten.

Anfrage betr. galvanische und Feuervergoldung. Auf die ganz allgemein gestellte Frage: „was ist vorzuziehen: Feuer- oder galvanische Vergoldung?“ ist eine ebenso allgemeine Antwort unmöglich. Denn es gibt Fälle, in welchen Feuervergoldung einfach vornherein ausgeschlossen ist, und Fälle, in welchen von galvanischer Vergoldung ebenso abgesehen werden muß. Um eine präzise Antwort geben zu können, müssen wir das Objekt kennen, um dessen Vergoldung es sich handelt. Etwas anderes ist ein Turmkreuz oder Turmuhrzeiger, etwas anderes ein Metalltabernakel- oder Altar, etwas anderes eine Monstranz, die selten, etwas anderes ein Kelch, der täglich gebraucht wird — von Grabkreuz- und ähnlichen Vergoldungen gar nichts zu sagen. Wollen Sie sich im allgemeinen über diese Frage, welche insbesondere durch das Vorgehen von einer bayerischen Diözese in ein neues Stadium eingetreten ist, informieren, so mag Ihnen hiefür die Abhandlung: „Die kirchlichen Metallarbeiten“, von K. Kümmerl, Ziff. C., Nr. 2—5 („Archiv für christliche Kunst“, 1900, Nr. 2—5 inkl.), Aufschluß geben; dabei ist ganz besonders das Kelch-Vergoldungsproblem behandelt; im übrigen ist der derzeitige Vorstand des Diözesan-Kunstvereins, K. Kümmerl-Stuttgart, Kernerplatz 3, gerne bereit, auf Anfragen spezieller Art Auskunft zu erteilen. D. Reb.

Literatur.

Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte. 146 Tafeln mit 1262 Bildern. Mit kurzer Uebersicht über die Kunstgeschichte, ausführlichem Bilderverzeichnis und Register (72 S.). Quer-Folio. Freiburg (Herder) 1906. Preis M. 18; geb. in Leinwand M. 22.

Von diesem Atlas ist nunmehr auch der zweite Teil erschienen, so daß jetzt das ganze Werk vollständig vorliegt. Auf den 70 Tafeln des 2. Teiles mit 542 Abb. wird ein Ueberblick gegeben über die Kunst von der Frührenaissance im 15. Jahrhundert bis zum 19. Jahrhundert einschließlic. Die Hälfte der Tafeln sind der Malerei eingeräumt, während sich in die andere Hälfte Architektur, Plastik und Kunstgewerbe teilen. Die Bilder stehen in der technischen Ausführung auf der Höhe der Zeit und sind trotz ihres vielfach sehr kleinen Formats, von einigen Ausnahmen abgesehen, deutlich und klar. Der Bilderatlas „will, wie die Vorbemerkung sagt, für den Unterricht in der Kunstgeschichte an den höheren Schulen ein Anschauungsmaterial bieten, das nach pädagogischen Grundfäden sorgsam ausgewählt ist.“ Entspre-

chend dieser Bestimmung war in der Auswahl der Abbildungen eine gewisse Beschränkung geboten, und so ist es begreiflich, daß wir von manchen Künstlern kein volles Bild bekommen, ja, daß gerade einige der bedeutendsten Maler wie namentlich Rubens und Tizian nach ihrer charakteristischen Seite nicht zur Geltung kommen konnten. Meines Erachtens wäre aber aus eben diesen pädagogischen Rücksichten auch noch eine andere Beschränkung am Platze gewesen, nämlich eine solche hinsichtlich der Zahl der vertretenen Meister. Denn eine zu große Fülle von Namen ist nicht geeignet, Schülern höherer Lehranstalten die erste Einführung in ein fremdes Gebiet zu erleichtern. Nach dem Grundsatz »non multa, sed multum« hätte ich es lieber gesehen, wenn dafür von einzelnen hervorragenden Meistern eine größere Anzahl von Werken aufgenommen worden wäre. So sind z. B. 20 holländische Maler des 17. Jahrhunderts für dieses Werk entschieden zu viel und umgekehrt 5 Abbildungen (nicht einmal eine ganze Tafel!) für den größten derselben, für Rembrandt, zu wenig. Auch Rubens und van Dyck, ebenso Velasquez und Murillo müssen sich je zusammen in eine einzige Tafel teilen. — Anerkennend hervorzuheben ist dagegen, daß auch die Kunst des 19. Jahrhunderts Aufnahme gefunden hat, so allein die Malerei auf 10 Tafeln. Die Frage, welche Künstler Berücksichtigung finden sollen, ist hier natürlich eine viel schwierigere als bei den alten Meistern, deren Kanon so ziemlich feststeht. Das Urteil darüber wird immer mehr oder weniger ein subjektives bleiben, und nur in diesem Sinne wollen auch die folgenden Bemerkungen aufgefaßt sein. Im allgemeinen darf die getroffene Auswahl als eine glückliche bezeichnet werden. So ist es nur zu begrüßen, daß weitaus die meisten der verfügbaren Tafeln, 7 von 10, der deutschen Kunst eingeräumt wurden, und ebenso, daß auch die im christlichen und spezifisch katholischen Geiste arbeitenden Künstler wie die Nazarener, die Beuroner und die bekanntesten neueren Meister christlicher Kunst hier zu ihrem Recht gekommen sind. Vermißt dagegen habe ich zwei der allerhervorragendsten deutschen Künstler der Gegenwart, nämlich Klingner und Stuck. Auch die graphischen Künste sind, abgesehen von einem Holzschnitt Kethbels, unberücksichtigt geblieben. So verdankt z. B. Ludwig Richter seine Bedeutung in erster Linie seinen Holzschnitten, und es hätte daher ein solcher viel eher Aufnahme verdient, als die Reproduktion eines seiner Gemälde. Ebenso wäre einer der charakteristischsten Holzschnitte von Menzel erwünscht gewesen. — Da sich die ganze außerdeutsche Malerei des 19. Jahrhunderts mit drei Tafeln bescheiden mußte, wovon überdies noch zwei den Franzosen gewidmet sind, so war es nicht zu vermeiden, daß mancher berühmte Name übergangen wurde. So habe ich z. B. vergeblich gesucht nach dem kürzlich verstorbenen Watts, wohl dem bedeutendsten aller englischen Maler des 19. Jahrhunderts. Vielleicht kann der eine oder andere dieser Künstler in einer späteren, in diesem Teile erweiterten Auflage des Wertes Aufnahme finden. — Der Preis ist verhältnismäßig nicht zu hoch. Der Atlas kann sich mit den von anderer Seite

herausgegebenen Werken ähnlicher Art ganz wohl messen und darf namentlich für die studierende Jugend, für die er ja in erster Linie bestimmt ist, aber auch für den Familientisch bestens empfohlen werden.

Kottenburg. Dr. E. Fuchs.

Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum siebenzigsten Geburtstag gewidmet von seinen Freunden und Verehrern. Mit Friedrich Schneiders Porträt, nach einer Radierung von Peter Halm, 18 Tafeln in Lichtdruck und 25 in Autotypie u. a. Freiburg i. Br. (Herder) 1906. — XXVII (bezw. XXIX) und 582 S. Quart. Preis in Leinwand gebd. 50 M.

Es ist gewiß etwas Seltenes in der neuzeitlichen Geschichte der katholischen Kirche, daß einem ihrer Priester und Gelehrten aus einem rein persönlichen Anlasse eine Festgabe überreicht wird, die Beiträge der anerkanntesten Gelehrten aus den verschiedensten Ländern, Berufsstellungen und Konfessionen enthält! — Eine solch singuläre Erscheinung ist bei der heutigen Sachlage nur erklärlich aus einer ganz ungewöhnlich reichen, fein durchgebildeten, ungemein vielseitigen geistigen Veranlagung, die Nüchternheit gebend und befruchtend auf ihre Zeit einwirkte und dabei in der glücklichen Lage war, nicht allzuweit in die Arena des Kampfes herausgezerrt worden zu sein. Das ist denn nun auch bei dem hochw. Prälaten Dr. Friedrich Schneider, Domkapitular in Mainz, der Fall. Er ist ganz unbestritten unter die feinsinnigsten und gelehrtesten Kunstkenner unserer Zeit zu rechnen. Schneider ist, wie Professor Dr. Sauer in seiner Vorrede zu diesem Sammelbande sagt, „Gelehrter in so eigenartigem Sinne, daß die weitesten Kreise des In- und Auslandes seinen Namen mit Verehrung und Dankbarkeit nennen. Hier hat er eine Wirksamkeit entfaltet, die reich, vielseitig und erfolgreich auf die verschiedensten Gebiete gelehrter Forschung sich erstreckte, auf mehreren ihm als hervorragende, in manchen wichtigen und schwierigen Fällen von amtlichen Instanzen wie privaten Persönlichkeiten aufgesuchte Autorität zeigte. Mit manchen einschneidenden Fragen der neuzeitlichen Altertumswissenschaft ist sein Name dauernd verknüpft, und wiederholt ist er für neue Interessen der modernen Kultur, wie beispielsweise für die Denkmalspflege führend und wegweisend eingetreten.“

Der stattliche Band, dessen vornehme, ja geradezu glänzende Ausstattung sowohl nach der bildlichen Seite, als hinsichtlich des Papiers und Druckes (weiß Daunendruck der Papierfabrik C. Schöpfelen, Oberlenningen-Deck) von Herder in Freiburg übernommen wurde, enthält nebst einer Einführung und einer Uebersicht über die schriftstellerischen Arbeiten Friedrich Schneiders, deren Zahl (313 bezw. 346) eine erstaunlich große ist, 51 Beiträge verschiedensten Inhalts, zum Teil geschichtlichen zumeist aber kunstgeschichtlichen Inhalts. Unter den Verfassern seien nur einige der bestauntesten namhaft gemacht: Joh. Graus

handelt in einer sehr ansprechenden Studie über St. Marc in bei Sella, Ernst Steinmann über die Hand des Michelangelo, Wilhelm Hode über eine (Berliner) Turlunette von Lucca della Robbia, Martin Spahn über die Lunettenbilder in der Sigtinischen Kapelle, Heinrich Weizsäcker über das architektonische Problem in den Deckengemälden der Sigtinischen Kapelle, Jos. Endres über Abt Ambrosius Mayrhofer von St. Emmeram. Alfred Hagelstange behandelt ein Schriftchen über Zeichensprache von 1582, Joseph Strzygowski Spalato als Marktstein der romanischen Kunst. Einen kostbaren ikonoographischen Beitrag lieferte der Rebakteur des Ganzen, Professor Dr. J. Sauer, der das Sposalizio der hl. Katharina von Alexandrien behandelt. Auch auf einen interessanten Aufsatz von R. Lange, der „das Altarwerk von Mühshausen am Neckar“ zum Gegenstand hat, das jetzt in der Stuttgarter Gemäldesammlung (eben durch Langes Bemühungen) sich befindet, soll hingewiesen sein. Ich möchte aber den Verfasser auf einen Irrtum aufmerksam machen, der ihm S. 423 unterlaufen ist: Die Worte in dem Buche des Verlobungsbildes heißen sicher nicht wie der Verfasser liest »Vere (!) ancilla domini, fiat mihi secundum voluntatem (!) tuum«, (!) sondern »Ecce ancilla« u. s. w. »secundum verbum tuum« wie der englische Gruß lautet, den im Mittelalter auch der bescheidenste Maler in seiner lateinischen Version notwendig kennen mußte, so daß es sich nicht um mangelhafte Schreibung handeln kann. Die Buchstaben sind nämlich nicht zu lesen vlm, sondern v b u.

Die Festgabe ist in ihrer Reichhaltigkeit, inhaltlichen Bedeutsamkeit und künstlerischen Ausstattung ein würdiges Denkmal der Pietät und Verehrung für den vielseitigen, kunstsinigen ehrwürdigen Jubilar.

Tübingen. Prof. Dr. L. Saur.

Kunstnotiz.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst schrieb dieser Tage unter den ihr angehörigen Künstlern einen Wettbewerb für ein Grabdenkmal aus, das für Erzbischof Dr. Joseph von Schork von Domkapitel in Bamberg im dortigen Dom errichtet werden soll. Die Entwürfe sind bis zum Abend des 20. März d. J. an die Geschäftsstelle der Gesellschaft (Karlsstr. 6 in München) einzusenden. Als Preisrichter werden fungieren die Juroren der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für das laufende Jahr, nämlich die Bildhauer Max Heilmair und Joh. Hemmesdorfer, die Maler Wilh. Immentkamp und August Veiter, die Architekten städt. Baurat Hans Gräffl und Hans Schurr, die Kunstfreunde Professor Dr. Andr. Higlmaier und Dr. Rich. Hoffmann; ferner gehören dem Preisgericht an vom hochwürdigsten Domkapitel in Bamberg: Generalsekretär Joh. Maurer und Domkapitular Dr. Adam Senger sowie durch Kooptierung die Bildhauer Professor Ant. Prucka und Professor Valthasar Schmitt.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

herausgegeben und redigiert von Professor Dr. Ludwig Baur in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Dr. 4. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10. 1907.

Der Dom von Lund.

(Aus einem Vortrag über Erinnerungen von Nordlandsfahrten.)

(Schluß.)

Die schmalen niedrigeren Seitenschiffe und das hohe Mittelschiff des Langhauses erleuchten je sechs Rundbogenfenster, durch Pfeiler und Rundbogenfriese mit vornehmer Einfachheit gegliedert. Ungemein malerisches Aussehen verleiht dem äußeren Bauwerk auch die zierliche Arkadenreihe an Querschiff, Westfront und Türmen. Auch ein herrliches Rundfenster sah ich an dem südlichen Querschiffsgiebel in seinem Strahlenkranz leuchten. Bewundernd ruht gewiß schon der Blick auf der herrlichen von zwei dreigeschoßigen Türmen flankierten Westfassade, das Hauptportal in der Mitte der Mauer, mit wundervollem Rundbogenabschluss und bildnerisch reichgeschmücktem Bogensfeld (Tympanon mit neuen Reliefbüsten) in 6 × 4 Feldern Reliefs aus dem Alten und Neuen Testament und der Heiligenlegende. Christus in der Mitte zwischen St. Laurentius (Patron der Kirche) und einem hl. König (wohl Kent oder Olaf?). Die kostbaren Türen mit ihrem einzigartigen Schmuck stammen aus der Hand eines Niederländers, Adam von Durlen, aus den Jahren 1515—27. Wie reich gegliedert ist das Giebelfeld mit seinen gewaltigen Bogenfenstern, Arkaden und Friesen! Und erst seine Einfassung mit den beiden in Stadt und Landschaft hinausragenden Türmen mit ihren gewaltigen pfeilerartigen Mauerverstärkungen um den quadratischen Unter-

bau mit ihren dem Giebel so wundervoll symmetrisch angepaßten Fenstern, Arkaden und Rundbogenfriesen, ihren schlanken vierseitigen Zeltdächern! Dieses Meisterwerk nordischer Baukunst hat den Jahrhunderten getrotzt, selbst fanatischem Vandalismus, der mehr als einen Schmuck ihm geraubt. Auf acht Jahrhunderte schaut es schon herab, es hat Friedrich, unseren Staufenhelden, Kaiser Barbarossa, der seinen Erbaner, Bischof Eskill, ohne Schutz gelassen, kommen und gehen sehen. Dieses Werk Eskills steht noch, aber von jenem spricht auf Hohenstaufens Gipfel kein Denkmal, kein Stein ist auf dem andern geblieben, nur eine spätere Inschrift, ein armseliges Dorfkirchlein an des Staufens Fuß meldet noch in verwitterten Zügen: hic transibat Caesar (hier zog der Kaiser hindurch) und: sic transit gloria mundi!

Und nun folgen Sie mir durch das, wie es schien, immer offene, reichgeschmückte Hauptportal. An malerischer Gruppierung, strenger Symmetrie aller Einzelglieder, einheitlicher Durcharbeitung in Sinn und Geist seines ursprünglichen Planes, an Großartigkeit der Verhältnisse und Weihe, mit einem Wort an allen Eindrücken steht es dem Nutzenbau nicht nach. Die herrliche Ausstattung der Eingangstüre hat eine würdige Vorbereitung auf die Stimmung erzielt, die den Eintretenden umfängt. Nach den Worten eines schwedischen Autors ist „da drinnen unter den herrlichen Tempelgewölben das Schweigen des Touristen seine beste Veredsamkeit“. Mit dieser Bemerkung hat sich doch sonst treffliche, von Schriftstellern und Künstlern

gearbeitete Werk: „das malerische Schweden“, die ganze historische und kunstgeschichtliche Ausführung erspart. Je neun Pfeiler trennen das Mittelschiff von den beiden niedrigeren und engeren Seitenschiffen. Es gilt auch von diesem romanischen Tempel: „Der weite hohe Raum, durch die von mächtig aufstrebenden Pfeilern getragenen Gewölbe harmonisch nach oben abgeschlossen, machen einen ungemein erhabenen Eindruck. Die reich gegliederten Pfeiler erscheinen durch die Gewölbegurten wie durch ein Netzwerk verbunden, unwillkürlich wird der Blick aufwärts und durch die Bogentbewegung der Rippen fortgeleitet, bis er in der Halbrundung des Chores über dem Hochaltar einen Ruhepunkt findet. Das mäßige Licht, welches durch die wenigen und kleinen Fenster dringt, erhöht noch den Ernst dieser Räume heiliger Ruhe und stiller Weltabgeschiedenheit“. (Hartmann, Stilkunde S. 98.) Einzig imposant ist, was ich nach meiner Kenntnis fast noch nirgends in so glücklicher Vereinigung edelster architektonischer und liturgischer Wirkung angetroffen habe, die Stufenanlage in der Kreuzung von Lang- und Querschiff und Chorabschluss.

In 17 Stufen steigt man vom Langschiff zum Querschiff; zwei weitere führen zum Chor und wieder drei zum Hochaltar hinauf. Diese für die Feier des Pontifikalgottesdienstes ausnehmend günstige Anlage ist eine wohlthätige Folge des gewaltigen Unterbaues, der darunter befindlichen einzig merkwürdigen Krypta. Die Gewölbe im Innern sind mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament auf reichem Goldgrund sehr geschmackvoll ausgeschmückt. Die Wände tragen da und dort in einigen teils historischen, teils stadtbürgerlichen späteren Erinnerungsbildern (wohl aus der Renaissancezeit) zweifelhaften Schmuck. Der Altar an so hochragender Stelle, ein unförmlicher Steinsockel mit leerem Kreuzfries, die öde Leere im weiten Chor dahinter, die trauernde Schmucklosigkeit der Wände bekunden den schmerzlichen Wechsel der Zeiten, des Glaubens. Und doch erglänzte einst diese Kathedrale im Schmuck von 60 Altären, die allmählich bei dem weiteren Ausbau und weiterer

Ausschmückung des Domes errichtet wurden. Der glänzendste war der Hauptaltar, gestiftet von Franz Jda Peteravetter in Gladsee, mit zwei großen Statuen der Muttergottes und des Patrons der Kirche, des hl. Laurentius, und mit 40 kleinen Heiligenbildern unter ebenso vielen zierlichen gotischen Baldachinen, mit Goldgrundgemälden an den Flügeln des Altars. Von diesem großartigen verschwundenen Meisterwerk vermag ich mir etwa ein Bild zu machen, wenn ich an den glücklich erhalten gebliebenen Hochaltar in der jetzt protestantischen herrlichen Marienkirche in Prenzlau in der Mark Brandenburg denke und andere, die geraubt in Museen noch zu sehen sind, an profanen Stätten. All die herrlichen Kunstschätze im Innern, die man beim Ausbruch der Reformation in Schweden dem Volke nicht sogleich zu rauben wagte, fielen erst im Jahre 1561 dem Vandalismus einer Predigerversammlung zum Opfer, die die Bilder alle aus dem Dom entfernen ließ, und nach 20 Jahren war alles bis auf die leeren Bänke (ca. 1585) ausgelegt. Wer erinnert sich nicht an die Schicksale des Ulmer Münsters, dessen einst vernichtete herrliche Bildwerke moderne Künstlerhand ganz vergebens durch neue ersetzt: Abfall vom Glauben bedeutete vielfach einen Abfall von der Kunst; und Jahrhunderte vermögen nicht den Schaden jener reformatorischen Bilderstürmerei in den nördlichen und südlichen Ländern gutzumachen. Das verkündete vor Jahren auch aller Welt das aufsehenerregende Buch „Rembrandt als Erzähler“ von einem Deutschen.

Erhalten geblieben ist teilweise nur das Chorgestühl mit dem bischöflichen Throne in der Mitte, im äußersten Zentrum (des Chorabschlusses) der Apsis, eine herrliche Arbeit mit einer Fülle sümreicher Figuren und Reliefs, zum Teil humoristischer Neckereien, die die Fehler der Kanoniker beim Chorgebet symbolisieren; ähnlicher Sarkasmus wie z. B. in dem Chorgestühl im nahen Heiligkreuztal auch zu sehen und erst recht vor Kurzem von einem Berner Kunsthistoriker Wilhelm Spieß beachtet und aufgenommen worden ist; es ist der einzig Gerettete aus dem allgemeinen Ruin.

torischen Zeit ein in Stein gehauenes großes Kreuzifix unter einem Gewölbebogen erhalten.

Eine andere Sehenswürdigkeit der Krypta ist ein jetzt geschlossener Brunnen, dessen Prüstung der schon genannte Meister Adam von Duren mit phantasiereichen Bildwerken geschmückt. Gut erhalten sah ich an der Sandsteinbalustrade ein großes Schaf und eine verhältnismäßig noch größere — sit venia verbo — Laus, die an einer Kette gefesselt ist. Konfessionelle Gehässigkeit hat sich der Figuren bemächtigt und eine wenig geschmackvolle, freilich wohl da und dort historisch nicht ganz unberechtigte, kunsthistorisch aber sicherlich nicht angängige Deutung erfunden, wie sich's heutige Schweden denken: es stelle die Reformation dar, welche die das arme Volksschaf ansaugende Kirchenlaus, die alte katholische Kirche gefesselt habe! Neben so vielen im Volke herrschenden Vorurteilen gegen alles Katholische ringt sich aber doch auch eine gerechte Würdigung der katholischen Vergangenheit durch, so wenn der gelehrte Reichshistoriograph von der Universität Upsala Klaes Auerstedt in der Einleitung seiner Universitätsgeschichte sagt: „Es ist eines der schönsten Ergebnisse der neueren Forschung, daß man endlich der weltgeschichtlichen Wirksamkeit der römischen Kirche Gerechtigkeit hat widerfahren lassen, indem man ihre Verdienste für die Bewahrung der Ausbreitung der Zivilisation nachwies.“ (Baumgartner S. 386.)

Steigen wir aus dem Dunkel der mächtigen Krypta wieder herauf ans Tageslicht, aus dem Dämmerlicht altersgrauer Vorzeit in die Sonnenhelle der Gegenwart! Uns all dem vielen, was dieser altherwürdige Dom uns erzählen könnte, aus der jahrhundertlangen Freuden- und auch Leidensgeschichte heben wir nur ein Bild hervor, ein überaus freundliches Dichterbild: Ejajas Tegner, Schwedens Dichtersfürst, der oftmals Lunds Wahrzeichen in seinen kleinen lyrischen Dichtungen besungen hat, sein Denkmal steht am Domplatz darnum mit Recht; jährlich halten Lunds Studenten hier eine Geburtstagsfeier (geb. 13. Nov. 1782) ab mit Aufzügen und Reden. In der bescheidenen Wohnung nahe dem Dom entstand 1825 die Frith-

jofsage, das Nationalepos Schwedens, eine Perle der Weltliteratur, in alle Sprachen übersetzt; auch Axel, das der Dreizehnlindendichter, F. W. Weber, in deutsche Verse übertragen. An der Lunds Universität dozierte Tegner Literatur, bis ihm seine Verdienste um die schwedische Poesie den Bischofsstuhl in Mexio verschafften; seine edlen Porträtzüge sahen wir im Senatszimmer der neuen prachtvollen Aula gegenüber dem Dom. Im Chor des Domes ward nach alter Sitte, die auch später fortbauerte, der talentvolle Jüngling mit Magisterlorbeerkranz (= philosph. Doktorhut) bekränzt. Dort hielt auch der spätere Professor die Promotionsfeier mit dem Zeremoniell mittelalterlicher Universitäten ab und verherrlichte sie und den Schauplatz mit seiner Muße.

Wahrlich einen gefeierteren Herold seiner Schönheit und Würde hätte das Meisterwerk nordischer Kunst in späteren Jahrhunderten nicht finden können.

Gedanken über Beleuchtungsanlagen in Kirchen.

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

II.

Wir haben in unserer vorigen Studie darzulegen versucht, daß und warum in der Kirche die Anbringung allzuscharfer Großlichter, z. B. elektrischer Vogenlampen, nicht anzuraten sei, daß vielmehr eine Mehrzahl von Kleinlichtern als das einzig Zulässige empfohlen werden könne. Nunmehr erheben sich sofort die etwas trockenen Fragen: 1. Welche Lichtgattungen sind für die Kirche vorzuziehen? 2. Nach welchen Grundfäzen sind die Beleuchtungskörper anzubringen und angemessen zu verteilen?

Unter den heute bekannten Lichtquellen kommen für uns Gasbeleuchtung und elektrisches Licht in Betracht. Um es aber gleich zu sagen: Wo immer die Möglichkeit einer Wahl vorhanden ist, da ist natürlich ganz unstreitig dem elektrischen Licht der Vorzug zu geben. Die Gründe sind unschwer einzusehen. Die Gasbeleuchtung bietet schon für die Anlage selbst mit ihren unschönen Röhren eine ungleich größere Schwierigkeit (vollends für eine Kirche), als die elektrische Anlage, die

sich leicht, ohne große Kosten da und dort anbringen läßt. Noch schwerer fällt die Handhabung der beiden Lichtarten und fallen ihre Bedingungen ins Gewicht. Das Gas bietet immer eine gewisse Explosionsgefahr sowie die Gefahr der schlimmeren Folgen einer etwaigen Fahrlässigkeit; oder wenn irgendwo der Verschuß unter dem Wechsel der Witterung auch nur leicht Not gelitten hat, so strömt Gas aus und verbreitet einen ungesunden widerlichen Geruch, wenn dadurch vielleicht auch nicht gerade die Gefahr einer Explosion entstehen mag. Die Bedienung selbst: Anzünden, Auslöschen, Reinigen erfordert weit mehr Arbeit und Hilfsmittel, als das elektrische Licht. Dieses kann von einer in der Sakristei angebrachten Zentralschaltstelle aus spielend bedient werden und zwar so, daß eine Gefahr so gut wie ganz ausgeschlossen ist. Die Leitung selbst läßt sich ebenfalls mit Leichtigkeit so führen, daß sie nirgends störend hervortritt. Muß aber Gas gewählt werden, so werden häufig Stichtlammern verwendet unter Imitation von Kerzenlichtern, was wohl zu billigen sein mag.

Für elektrisches Licht kommt also für uns nur das Glühlicht in Betracht. Hier sind nun verschiedene Formen im Gebrauch, deren jede ihre Vorzüge wie ihre Schattenseiten hat. Die wichtigsten derselben sind die gewöhnliche Kohlenfadenglühlampe, die Osmiumlampe, die gegenwärtig so sehr gerühmt wird, die Tantal- und Nernstlampen.¹⁾

Die einfachsten elektrischen Glühlampen sind die Kohlenfadenslampen (auch Edisonlampen genannt). Die Kohlenfäden werden heute zumeist aus Kollodium hergestellt. Sie haben den großen Vorzug, sehr billig zu sein und ein mildes, ausreichendes Licht zu liefern. Ihre nach der mittleren hemisphärischen Lichtstärke berechnete Leuchtkraft ist 16. Dabei ist zu beachten, daß bei dem billigen Preis der Glühlampen die Kosten des Stromes mehr in Betracht kommen, als der An-

schaffungspreis der Lampe. Demgemäß wird eine Lampe zu wählen sein, die bei möglichst geringem Stromverbrauch ein möglichst gutes Licht gibt, auch wenn die Anschaffungskosten zunächst höhere sind. Diesen Zwecken sollte dienen zunächst die Nernstlampe. Als ihre Vorzüge werden angeführt:¹⁾ ein brillantes, intensivmilchweißes Licht; geringer Stromverbrauch (bis zur Hälfte des Verbrauchs der Kohlenfadenslampe). — Diesen Vorteilen stehen aber folgende Nachteile gegenüber: Die Lampe leuchtet nicht sofort auf, wenn eingeschaltet wird. Es vergeht bei neuen Leuchtstäbchen etwa eine halbe Minute, bei schon länger gebrauchten 2—3 Minuten. Das Leuchtstäbchen selbst ist außerordentlich empfindlich gegen Spannungsschwankungen, und wenn es vor diesen nicht geschützt wird, so bricht es einfach aus seiner Befestigung heraus und die Lampe ist unbrauchbar. Endlich ist der komplizierte Mechanismus der Lampen natürlich Störungen viel leichter ausgesetzt und die an sich schon teure Lampe verteuert sich durch die Notwendigkeit von Neuanschaffungen ganz außerordentlich. Sie kann darum für Kirchenbeleuchtung kaum in Betracht kommen. Ihre (mittlere hemisphärische) Lichtstärke beträgt für Modell B (bei 220 Volt): 25 Kerzenstärken.

Anders ist es mit der Osmiumlampe, die sich besonders dadurch von den übrigen Glühlampen unterscheidet, daß dabei nicht Kohlenfäden oder analoge Präparate, sondern Metall (Osmium, dem Platin verwandt) zur Verwendung als Leuchtkörper kommt. Die Lampe bietet ein außerordentlich schönes weißes Licht, das über die ganze Dauer der Brennfähigkeit der Lampe (die etwa 1000 Brennstunden beträgt) gleichbleibt. Der Energieverbrauch ist etwa derselbe wie bei der Nernstlampe. Die Lichtstärke = 25. Sie hat auch den Vorteil, daß das Innere nicht wie bei Kohlenfadenslampen geschwärzt wird.

Diesen Vorteilen stehen einige Nachteile entgegen: Der Metallfaden wird im glühenden Zustand außerordentlich weich und biegsam. Infolge dessen muß die Lampe senkrecht nach unten gehängt werden.

¹⁾ Für die technischen Ausführungen vgl. „Gewerbeblatt aus Württemberg“ 1906 Nr. 27, 42, 44, 45, 47: Die Ausstellung für das gesamte Beleuchtungswesen im K. Landesgewerbemuseum. — Die darin gegebenen Begutachtungen sind hier zur Grundlage genommen.

¹⁾ Diese Zusammenstellung ist entnommen dem „Gewerbeblatt“ u. s. w. Nr. 58 (1906) 356.

Ferner ist der Widerstand der Lampe nicht groß genug, um eine Spannung von 110 Volt (die gewöhnliche Spannung der Leitungsnetze) auszuhalten. Infolge dessen müssen die Lampen in Gruppen zu mindestens zwei oder noch mehreren, je nach der Spannungsgröße verwendet werden. Der letztere Punkt würde indessen für die Kirchenbeleuchtung kaum als besonderer Nachteil empfunden werden.

Den Vorteil größerer Spannungsfähigkeit bietet die allerdings noch immer teure (3 M.), seit kurzem in den Handel gekommene Osramlampe. Sie soll hergestellt werden können für Spannungen bis zu 250 Volt und hat die bedeutende Lichtstärke von 32.

Endlich kommt noch eine neue Art in Betracht: die sog. Tantalampe (von Siemens u. Halske). Sie wird so genannt, weil hier das Tantal, ein seltenes Metall, als Glühfaden verwendet ist. Die Form der Lampe ist von den bisherigen verschieden, insofern hier innerhalb der Glasbirne an einem kurzen Glaschaft zwei sternförmig angeordnete nach oben und unten gebogene Tragarme angebracht sind, die in zwei Linien eingeschmolzen sind. Zwischen diesen Armen ist der Tantaldraht zickzackförmig hin und her gezogen. Die zweifellos großen Vorteile dieser Lampe liegen darin, daß sie infolge der eigenartigen Anordnung des Glühfadens in jeder Lage (nicht nur senkrecht) angebracht werden kann. Das Licht selbst ist schön weiß und seine Wirkung (besonders bei Anwendung matter Birnen) außerordentlich ruhig. Die Lichtstärke ist 25. — Die Lampe kann außerdem bedeutende Spannungsschwankungen aushalten. Man gibt ihre Lebensdauer auf 1000 Brennstunden an. Auch sie steht noch ziemlich hoch im Preise (2 M. 75 Pf.), ist aber ebenfalls wegen geringeren Stromverbrauchs zu empfehlen, umsomehr, als die Tantalampe noch eine Eigenschaft hat, die anderen Lampen abgeht. Wenn nämlich der Glühfaden durchgebrannt ist, so legt sich bei der Tantalampe der abgerissene Draht genau an den benachbarten an, stellt auf diese Weise die Verbindung wieder her und wird so wieder brennfähig. Wo dieser Fall nicht von selbst eintritt, kann man die gleiche Wirkung leicht durch Schütteln erzielen.

Diese verschiedenen Formen von Glühlampen werden für elektrische Beleuchtungsanlagen in Kirchen in Zukunft in erster Linie als empfehlenswert in Betracht kommen. Dabei ist allerdings zu erwägen, daß die Leuchtkraft der drei letztgenannten schon eine recht starke ist, so daß unter Umständen je nach den örtlichen Verhältnissen eine einfache Kohlenfadenlampe weitaus vorzuziehen ist.

Die Leser mögen es verzeihen, wenn dieser trockene technische Exkurs hier eingeschaltet wurde. Aber er dürfte für viele einen willkommenen praktischen Fingerzeig enthalten, die sich nicht die nächste beste Lampe vom Installateur aufschwätzen lassen wollen.

Nummehr müssen wir uns aber noch einer Frage zuwenden, welche uns notwendig wieder auf allgemeinere Punkte zurückführen muß: Das ist die Frage: Wie und wo sollen die Beleuchtungskörper angebracht werden? Es leuchtet von selbst ein, daß diese Frage nicht für alle Kirchen in gleicher Weise beantwortet werden kann. Am wenigsten Schwierigkeiten wird sie in einräumigen kleineren Kirchen bieten, wo vielleicht mit einem Kronleuchter und einigen passend angebrachten Wandleuchtern die Sache sich in durchaus befriedigender Weise erledigen läßt. Komplizierter wird die Frage für mehrschiffige Kirchen, die ja wohl die Regel bilden. Setzen wir voraus, es handle sich um die Beleuchtungsanlage einer dreischiffigen Kirche (mit oder ohne Transsept) und einem entsprechend ausgebildeten Chor.

Hier muß nun vor allem als Hauptgrundsatz aufgestellt und festgehalten werden: Die Beleuchtungsanlage ist so anzubringen, daß durch die Beleuchtungskörper die Linienführung der Architektur und durch die Lichtverteilung der architektonische Raum und seine Abstufungswerte in keiner Weise nachteilig beeinträchtigt werden. Demgemäß ist es als verfehlt zu bezeichnen, wenn die Säulen mit starken eisernen Ständern für Gas- oder elektrisches Licht umgürtet und eingesehelt werden, die dann ihre womöglich noch stark ornamentierten Arme in den Raum hineinstrecken. Die Säulen sollen

möglichst frei bleiben. Kleine, maufdringliche Armlencher dürften indessen dem ausgesprochenen Grundfak nicht gerade widersprechen. Bei Pfeilern, die ja zunächst mit der Wand architektonische Verwandtschaft besitzen, kann man sicherlich schon weiter gehen. Ferner muß die Lichtverteilung so getroffen werden, daß durch sie die architektonischen Bauglieder herausgehoben werden. Darum ist es bei Beleuchtungsanlagen unter allen Umständen empfehlenswert, auch den Rat eines erfahrenen Kirchenbauarchitekten einzuholen.

In richtiger Erwägung sind deshalb die Lampen beispielsweise in der Marienkirche in Stuttgart nicht an den Säulen wie z. B. in Kottweil und Ravensburg, sondern zwischen den Arkadenbögen der Sargwände des Mittelschiffes angebracht. Ob aber darin auch positiv die definitive oder auch nur die best empfehlenswerte Lösung liegt, mag noch unentschieden bleiben. Da wir es als das Richtige erkannt haben, nicht großes intensives Großlicht, sondern kleine Lichter anzubringen, so befinden wir uns nach dieser Seite hin in ganz ähnlicher Lage wie die Alten. Ziehen wir daher die Besichte zu Rate und sehen wir zunächst einmal zu, nach welchen Dispositionsprinzipien die vergangenen Jahrhunderte ihre Kirchenbeleuchtung besorgten und fragen wir uns, ob und in welcher Form diese Prinzipien für die modernen Beleuchtungsanlagen verwertet werden können oder müssen.

Die sieben Zufluchten.

Von Stefan J. Reiter, Bollmaringen.

Sonderbare Komposition — dachte ich, so oft ich das 1,80 m × 1,35 m große Gemälde in der Pfarrkirche zu Zepfenhan bei Kottweil betrachtete. Endlich war das Rätsel gelöst: Das sonderbare Bild ist eine Darstellung der sieben Zufluchten und soll im folgenden kurz beschrieben werden.

Zu den sieben Zufluchten werden gezählt: 1. Die hl. Dreifaltigkeit, 2. die Eucharistie, 3. Christus am Kreuz, 4. Maria, 5. die Engel, 6. die Heiligen, 7. die armen

Seelen. — Die einzelnen Gruppen sind nun auf unserem, wohl aus dem 18. Jahrhundert stammenden Gemälde in ähnlicher Weise angeordnet, wie auf dem von P. Beck im „Diözesan-Archiv“ beschriebenen Augsbürger Kupferstich.

Zuoberst die hl. Dreifaltigkeit; darunter — links vom Beschauer — Christus am Kreuz; zu den Füßen des Gekreuzigten zwei Engel, nämlich Gabriel und der Schutzengel (?), und unter ihnen Raphael und Michael, welche je eine Seele aus dem Fegfeuer ziehen. Letztere Darstellung nimmt den untersten Raum des Bildes ein und tritt auf der linken Seite besonders hervor. In der Mitte des Ganzen die hl. Eucharistie; rechts von ihr Maria und Joseph; weiter unten wieder nebeneinander gestellt die Heiligen: Theresia, Magdalena (?), Ulrich und Erasmus. S. Johannes von Nepomuk schließt — noch weiter unten ganz vereinzelt angebracht — die Heiligengruppe ab.

Vergleicht man die Darstellung in Zepfenhan mit der Darstellung auf dem Gemälde, welches sich in der ehemaligen Klosterkirche des 1803 aufgehobenen Zisterzienserklosters Maria Kirchheim i. R. befindet (Größe: 0,94 m × 1,19 m; 1712 von Johann Gebhardt in Prising gemalt), so springt die Ähnlichkeit beider sofort in die Augen; nur ist dort die Heiligenswelt, mit Ausnahme des hl. Johannes, durch andere Heilige vertreten, nämlich durch Sebastian, Johannes den Evangelisten, Barbara und Cäcilia. S. Johannes von Nepomuk erscheint auch in Kirchheim allein, und zwar in einiger Entfernung von den anderen Heiligen, was wohl daraus erklärt werden kann, daß derselbe damals noch nicht heilig gesprochen war (Heiligsprechung im Jahre 1729). Wenn Johannes von Nepomuk überhaupt auf beiden Bildern Aufnahme gefunden hat, so ist dies sicher auf den Umstand zurückzuführen, daß die Zisterzienserklöster (Zepfenhan — Mottenmünster; Orientingen — Heiligkrental), die damals allenthalben in Süddeutschland mehr und mehr zunehmende Verehrung des Heiligen ihrerseits kräftig förderten. Sie mochten das umsomehr tun, als der hl. Johannes ehemals seine Jugend unter der Obhut der Zisterzienser zugebracht hat.

Noch sei darauf aufmerksam gemacht, daß die Siebenzahl auf unserem Bilde auch im einzelnen noch eine Rolle spielt, sofern die Zahl der dargestellten Heiligen und der dargestellten armen Seelen je sieben beträgt. Bei den Engelsdarstellungen ist es freilich anders: hier zählen wir vier Engel, zwei Engelsköpfe und zwei Engelein bei der hl. Dreifaltigkeit.

Ein Wort noch über die sieben Fälle! Diese Fälle sind folgende:

1. Jesus sinkt im Garten von Gethsemane;
2. Jesus fällt bei dem Steg über den Bach Cedron;
3. Erster Fall bei der Kreuztragung;
4. Zweiter Fall bei der Kreuztragung;
5. Jesus wird auf das Kreuz gelegt und angenagelt;
6. Jesus wird in den Schoß der Mutter gelegt;
7. Jesus wird in das Grab gelegt.

Bildliche Darstellungen dieser Art finden sich in Hasenweiler (Oberamts Ravensburg), auf einem Casulastreifen im Münster zu Ueberlingen (Handstickerei von 1550), in Erßheim und Frankental und im Kloster zu Wurzach aus dem Jahre 1613. Die fragliche Andacht soll aus der Zeit der ersten Kreuzzüge stammen.¹⁾

Literatur.

Freiburger Münsterblätter herausgegeben vom Münsterbauverein Freiburg i. Br. (Herder). II. Jahrgang, 1907.

Die Freiburger Münsterblätter können auf ihren zweiten Jahrgang zurückblicken und, um es gleich zu sagen: sie können diesen Rückblick mit ganzer Befriedigung und ungetrübter Freude über das Geleistete machen. Bekanntlich erscheinen die

¹⁾ Anmerkung der Redaktion: Diese Zeitbestimmung, die vom hochw. Herrn Verfasser selbst als zweifelhaft gekennzeichnet ist, erschien auch dem Unterzeichneten wenig wahrscheinlich. Er wandte sich deshalb um Auskunft an einen der besten Kenner der Geschichte des kirchlichen Andachtswesens, den hochw. Herrn Prälaten Dr. A. Franz, der in einer brieflichen Mitteilung die Güte hatte, seine Meinung dahin auszusprechen, daß diese Andacht sonst nicht bekannt, also wohl lokaler Art sein müsse und wahrscheinlich zu der großen Zahl künstlich komponierter Andachten gehöre, welche ein Produkt der religiösen Zustände von 1350—1500 sind und zumeist von den Bettelorden ins Volk gebracht wurden.

L. Baur.

Blätter in einzelnen Jahrgängen zu zwei Seiten (je von 5—6 Druckbogen) und es ist die Anordnung getroffen, daß je fünf Jahrgänge zu einem Band verbunden werden sollen. Der neue Jahrgang enthält folgende Abhandlungen: 1. Der romanische Bilderfries am südlichen Choreingang des Freiburger Münsters und seine Deutung von Fr. Panzer. 2. Zur Geschichte des Präsenzstatuts vom 4. August 1400 von Albert. 3. Zur Bibliographie des Freiburger Münsters von D. Bihler. 4. Der Altar im Dettinge Chörlein von E. Kreuzer. 5. Die Archivräume in den Hahentürmen des Münsters von R. Schuster. 6. Die Schatzverzeichnisse des Münsters 1483—1748 von S. Flamm.

Dazu kommt eine Reihe interessanter kleiner Mitteilungen und Anzeigen, die sich auf das Münster beziehen.

Bei Publikationen, wie der vorliegenden, tritt naturgemäß die lokale Kunstgeschichte in den Vordergrund. Sie bildet notwendig eine gewisse Grenze wie der Aufgabe, so des Interesses, das man ihr entgegenbringen kann. Wo es sich aber um ein Bauwerk handelt, das, wie das Freiburger Münster, schon an sich von so eminenter Wichtigkeit für die allgemeine Kunstgeschichte ist, und wo so tüchtige wissenschaftliche Mitarbeiter wie sie in den Münsterblättern zum Worte kommen, es verstehen, die Einzelformen, Details und die charakteristischen Sonderformen des Freiburger Münsters in so enge Verbindung mit der allgemeinen Kunstentwicklung zu bringen, da erweitert sich auch das Interesse und der Anspruch auf Beachtung. Da darf ein Unternehmen darauf rechnen, in den weitesten Kreisen Anklang zu finden, wo ein Interesse für kirchliche Kunst besteht und das um so mehr, wenn es mit einem so glänzenden und instruktiven Bildersmuck ausgestattet ist, wie die Freiburger Münsterblätter. Wir empfehlen sie unseren Lesern aufs angelegentlichste.

Prof. Dr. Ludwig Baur.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Studien aus Kunst und Geschichte.

Friedrich Schneider

zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern.

Mit Friedrich Schneiders Porträt nach einer Radierung von Peter Salm, 18 Tafeln in Lichtdruck und 25 in Autotypie u. a. Hoch 4^o (612). In Leinwand geb. M. 50.—. Das Werk ist in nur 150 nummerierten Exemplaren in den Handel gekommen.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Professor Dr. Ludwig Baur in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Mr. 5. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeb. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung 1907. Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Die Capitani der Medicigräber Michelangelos.

Von Dr. Anton Groner, Freiburg i. Br.

Michelangelo hat einmal den Ausdruck getan, daß ein Stein alle Gedanken und Empfindungen eines Künstlers zu fassen vermöge. Wir fühlen den vollen Ernst dieses Wortes vor Gestalten wie den sechs marmornen Menschen der Medicigräber. Jeder einzelne von ihnen scheint das tiefe Denken und das leidenschaftliche Fühlen seines großen Schöpfers geerbt zu haben. Die magische Wirkung dieser Gestalten wird noch erhöht durch den heiligen Schauer des Geheimnisses, das sie bergen sollen. „Kein Mensch hat je ergründen können, was die „Tageszeiten“ hier bedeuten sollen, wenn man sich nicht mit der ganz blaffen Allegorie auf das Hinschwinden der Zeit zufrieden geben will“ (Burdhardt). Wir haben gegenüber dem neuesten Versuch, der Ruine ihr angebliches Geheimnis zu entreißen, dargelegt, daß die Tageszeiten durch ihre eigenartige Formensprache unmittelbar ihren Sinn offenbaren und damit ihre und der Flußgötter Anwesenheit rechtfertigen.¹⁾ Kein Geheimnis bergen sie, aber einen tiefen, gewaltig

¹⁾ Wie die Skizzen beweisen, hatte Michelangelo wie anfangs beim Juliusgrab auch für die Medicigräber gefesselte nackte Stehfiguren geplant, aus denen später die Allegorien der Tageszeiten entstanden. Die Gefesselten wollen nichts anderes sein als symbolische Vertreter der unter dem Sündenfluch seufzenden Menschheit. Die Stehfiguren wurden durch liegende Gestalten ersetzt; anstatt äußerer Fesseln wurde die Charakteristik als Sklaven des Sündenfluchs unter dem Gleichnis der Tageszeiten in die Gestalten selbst verlegt.

tiefen und ernsten Sinn. (Vgl. Lit. Beil. der „Röln. Volkszeitung“ 1907, Nr. 5.)

Daß auch den beiden Herzogsstatuen eine tiefere Idee zu Grunde liege, darüber ist heute alle Welt einig. Welches aber diese Idee sei, das ist noch die Streitfrage. Die neueste Deutung der beiden Gestalten als Mischung des sanguinischen und cholertischen, phlegmatischen und melancholischen Temperaments steht und fällt natürlich mit der Hypothese, daß die vier Allegorien auf den Sarkophagdeckeln Verkörperungen der vier Temperamente sein wollen. Wir haben diese Ansicht an der genannten Stelle abgelehnt. Den meisten gelten die beiden Herzoge als Vertreter des tätigen und des beschaulichen Lebens. Diese Gegenüberstellung ist ja der Renaissancezeit ebenso gut bekannt, als der mittelalterlichen Symbolik. Michelangelo hat selbst ihre ständigen Typen Lea und Rachel schließlich am Grabmal des Papstes Julius II. neben Moses aufgestellt. Gar seltsam aber dünkt uns der Einfall, Michelangelo habe die beiden Duchi, welche das Feld tätigen Lebens kaum irgendwie bebaut hatten, das beschauliche Leben nicht kannten, als Vorbilder der beiden Wege sittlicher Vervollkommnung verherrlichen wollen. Giuliano, baarhäutig, den Blick stolz und frei ins Leben gerichtet, — der Sohn des Tages! Lorenzo, das gesenkte Haupt beschattet mit dem schweren Helm, — der Sohn der Nacht! So deuten andere nach einem Gedichtchen des Meisters, in welchem zuerst gesagt ist, daß der Schöpfer der Zeit diese in Tag und

Nacht geschieden habe, und es dann im zweiten Vers heißt:

So wird sein Schicksal, eh' er's noch gedacht,
Jedwem Menschen, der auf Erden wohnt. —
Ich ward nie von der dunkeln Zeit verschont,
Um meine Wiege wogte schon die Nacht!

Es ist dies eines der Gedichte, in denen Michelangelo im Geschmack seiner Zeit oft unverständlich symbolisiert. Hier aber ist der einfache Gedanke sehr klar: es gibt Glückskinder und Unglücksmenschen, und zu den letzteren habe ich von Geburt an gehört. Nach einem Grunde, die beiden Herzoge als den großen Glücklichen und den Unglücklichen zu verewigen, suchen wir in der Geschichte vergeblich. Und auch in den beiden Statuen vermögen wir diesen Gegensatz nicht zu entdecken. Denn mehr als gespannte Betätigung des Geistes nach innen und nach außen, tiefes Nachdenken und aufmerksames Beobachten der Außenwelt, kann ohne Zwang in die beiden Figuren nicht hineingelegt werden. Es wäre auch sicherlich, wenn nicht zufällig das Gedichtchen erhalten wäre, niemand auf den Gedanken gekommen, daß die Herzoge als Söhne des Tages und der Nacht verherrlicht seien.

Das tätige und das beschauliche Leben, das Schicksal der Söhne des Tages und der Nacht kann Michelangelo unmöglich an den beiden Capitani veranschaulichen wollen. Was hatte er dann sonst an ihnen zu illustrieren?

Der ernste Künstler und Denker, seiner politischen Gesinnung nach Republikaner, stand bei Uebernahme der Grabdenkmäler vor der wenig lockenden Aufgabe, in den Hauptmonumenten die beiden Medici-Epigonen, minder würdige Potentaten seiner geliebten Vaterstadt zu verewigen. Nun wissen wir aus Michelangelos Briefwechsel, daß gerade die beiden Sitzstatuen zu den wenigen Figuren gehörten, welche der Meister trotz allen Drängens aus Rom, Gehilfen beizuziehen und die Arbeit möglichst zu beschleunigen, eigenhändig ausführen wollte. Ist es wahrscheinlich, daß der Meister, der nur dann zu schaffen vermochte, wenn sein ganzes Innere von der Aufgabe ergriffen war, diese beiden Figuren seinem eigenen Meißel vorbehalten und nicht gerade sie am liebsten Gehilfen zur Ausführung überlassen hätte,

wenn es sich wirklich um Statuen der beiden entarteten Medici-Sprösslinge handelte?

Die erhaltenen Bildnisse lehren, daß die Köpfe der Statuen denen der Herzoge gar nicht gleichen. Durch Niccolo Martelli erfahren wir, daß sich schon seinerzeit die Florentiner über diese Tatsache aufgehalten haben. Michelangelo fertigte sie ab mit der Bemerkung, daß nach tausend Jahren doch niemand mehr wissen werde, wie die Herzoge in Wahrheit ansahen. Was wollte er damit sagen? Daß der Porträtbildner das Recht habe, zu schmeicheln, die härtigen Herzoge etwas zu frisieren? Aber die Möglichkeit einer solchen rein künstlerischen Retouche erklärt nicht die Liebe, welche der Künstler gerade diesen Statuen zuwandte. Klingt nicht aus seinen Worten die Andeutung, daß er gar nicht die beiden Herzoge darstellen wollte? Jedenfalls verraten sie, daß ihm die beiden Persönlichkeiten höchst gleichgültig waren. Größer noch als im äußeren Aussehen der Figuren ist der Widerspruch ihres inneren Lebens mit dem historischen Charakter der Herzoge, so daß H. Grimm seinerzeit die durch inzwischen erfolgte Öffnung der Sarkophage als unhaltbar erkannte Ansicht vertreten konnte, die beiden Figuren seien in der Benennung verwechselt worden. Die Tatsache bleibt bestehen, daß die beiden Statuen ebensogut oder noch besser die Gräber der beiden älteren Magnifici Giuliano und Lorenzo oder die anderer Herrscher schmücken könnten. Es sind eben namenlose Idealgestalten zweier Herrscher. Dafür spricht auch die Wahl der (antiken) Idealtracht statt des Zeitkostüms. Worin liegt aber dann der Gegensatz, den sie vertreten? „Nach tausend Jahren wird doch niemand mehr wissen, wie die beiden Herzoge ansahen.“ Liegt darin nicht das Bekenntnis, daß die beiden Gestalten für den Besucher gedacht seien, der nach tausend Jahren ohne Kenntnis der Toten, ihrer Individualität und ihres historischen Werts oder Unwerts, vor die Bildwerke trete? Dann muß auch uns schon heute, nach Verfluß von annähernd vier Jahrhunderten, das Verständnis ebensogut möglich sein, wenn wir uns nur dazu verstehen wollen, einmal den archäologischen Kram zu vergessen und so voraus-

segnungslos die Deutung zu versuchen. Wie beim Allegorienzyklus haben wir auch bei diesen beiden Gegenständen auf die gemeinsamen und die gegensätzlichen Merkmale zu achten. Zwei Helmen in der Blüte ihrer Jahre — von Michelangelo in seinen Briefen stets Capitani (niemals Duchi) genannt, was ebensogut den Staats- als den Kriegsobersten bezeichnen kann — sitzen einander gegenüber in antiker Feldherrntracht, wie die römischen Kaiser auf den Monumenten häufig dargestellt sind. Sie sollen damit charakterisiert werden als Herrscher in Krieg und Frieden. Zu der gleichen Rüstung hatte Raffael auf einer der Tapeten (Sockel des Fischzugs) die weltliche Herrschaft des Papstes personifiziert. Die eine der beiden Gestalten ist baarhäutig, die andere behelmt, offenbar nur aus dem rein künstlerischen Bestreben, den freien Blick in die Ferne hier und das tiefe Nachdenken durch Beschatten des Antlitzes dort zu plastischerer und auffallenderer Wirkung zu bringen. Der eine Herrscher hält in beiden Händen einen Kommandostab und in der Linken dazu eine Münze, das Symbol seiner materiellen Macht. Dem Kommandostab entspricht beim anderen eine künstlerisch verzierte (Geld-) Kassette, auf welche er den linken Arm aufgestellt hat; in der linken Hand, die das Kinn stützt, hält er einen wohlgefüllten Geldbeutel und in der Rechten noch eine Münze. Die Gegensätze führen eine beredte Sprache: die beiden Capitani stellen einen Herrscher vor, der seine Macht dazu benützt, sich mit unsterblichem Kriegsrühm zu bedecken, und einen andern, der darauf sünnt, mit seinen reichen Mitteln durch Werke des Friedens seinen Namen zu verewigen, einen ruhmreichen Kriegsherrn und einen unsterblichen Friedensfürsten, oder vielmehr den idealen Herrscher in Krieg und Frieden, einen für alle Zeiten gültigen Fürstenpiegel.

So bergen auch die Capitani zwar kein Geheimnis, aber sie verkörpern eine einfache, tiefe, michelangeleske Idee. Diese ist unmittelbar von dem Außern des Kunstwerks abzusehen, wenn wir uns einmal in die gedrungene, jedes entbehrliche Wort vermeidende, und dabei doch klare Formensprache eingelezen haben, den Gegensatz der Figuren beachten und ihre Embleme

nicht übersehen. Michelangelo ist auch hier ohne Vorgänger und ohne Nachfolger. Es ist selbstverständlich, daß solche Wunderwerke nicht auf einmal in ihrer Vollendung der schöpferischen Phantasie des Künstlers entsprungen sein können, wie etwa die gewappnete Athene dem Haupte des Zeus entsprang. Wir sind sogar in der glücklichen Lage, gerade hier an den erhaltenen Skizzen das allmähliche Werden der Idee zu verfolgen.

Die Ergänzung des künstlerischen Plans, der in den heutigen Kunstwerken der Medicikapelle nur teilweise verwirklicht ist, gehört zu den interessantesten Problemen der Michelangelo-Forschung. Die Korrespondenz mit die erhaltenen Skizzen des Künstlers ermöglichen die Rekonstruktion mit annähernder Sicherheit. Jedenfalls ist die wichtige, für diese Frage grundlegende Tatsache, daß sich Michelangelo von Anfang an die Grabkapelle mit allen ihren Bildwerken als ein einziges Gesamtkunstwerk dachte, mit Sicherheit darzutun. Nach Aufgabe des im Jahr 1520 geplanten gemeinsamen Freigrabes umfaßte dieses Gesamtbildwerk von Anfang an (seit 1521) drei Wandgräber, nämlich ein Doppelgrab mit zwei Sarkophagen für die älteren Magnifici (an der Rückwand) und die beiden Einzelmonumente für die Herzoge (an beiden Seitenwänden). Von diesem Plan ist Michelangelo die langen Jahre der Arbeit niemals abgegangen, auch nicht bei der Krisis der Jahre 1524—25, als man von ihm verlangte, in der Kapelle noch zwei Papstmonumente unterzubringen. (Wir werden hierüber an anderer Stelle eingehender handeln.)

Eine frühe Skizze für das Magnifici-Doppelgrabmal (Burger, Studien zu Michelangelo, 1907, S. 36 f., Abb. 6 und 7) zeigt neben der den Sitzfiguren der Herzogsgräber entsprechenden Madonna zwei bisher unerklärliche symmetrische Szenen skizziert, die wohl im Relief ausgeführt werden sollten. Beiderseits erblickten wir in der Mitte einen Baum, davor einen härtigen Mann, der links seine Violine spielt, rechts mit dem Instrument auf dem Schoß ruhig da sitzt. Zu seinen beiden Seiten unter dem Baum stehen zwei Frauen, die eine in wallendem Gewand, die andere anscheinend vollständig unbekleidet, die beide

links sinnend der Musik lauschen, rechts Zweige von dem Baum pflücken, um dem Künstler den verdienten Lorbeerkranz zu flechten. Der Violinspieler ist dem Apoll in Raffaels Parnas und im Sieg über Marsyas (beide in der Camera della Segnatura des Vatikans) nachgebildet; die ganze Anordnung und Idee der beiden Szenen erinnert zugleich sehr stark an Raffaels „Traum des Ritters“ (vgl. „Köln. Volkszeitung“ 1907 Nr. 280). Die beiden gegensätzlichen Allegorien, die in unwesentlich verschiedenen Metamorphosen der Renaissancezeit geläufig waren, verkörpern den vergänglichen irdischen Glanz und Ruhm und das unvergängliche Fortleben. Ueber den Sinn der beiden Bilder am Grabmal des großen Magnifico Lorenzo kann kein Zweifel sein: Sie wollen eine Verherrlichung der Kunstpflege und des Mäcenatentums am Mediceerhose darstellen und wohl näherhin besagen, daß hier dem Künstler nicht bloß die Möglichkeit, sich unsterblichen Künstler Ruhm zu sichern, sondern auch irdischer Glanz und Ruhm zu teil wurden. In den späteren Skizzen für das Doppelgrabmal ist jede Spur von den beiden Szenen verschwunden.

An den beiden Herzogsgräbern waren ursprünglich Porträtstatuen vorgesehen. Denn auch Lorenzo führt auf einer frühen Skizze (Burger, Florent. Grabmal, 1905, S. 369, Abb. 207) den Kommandostab, den er im Leben als Feldherr der Kirche trug. Nach den frühesten Skizzen für das Doppelgrab der Magnifici sollten hier auf den beiden Sarkophagen schlummernd die beiden Porträtgestalten liegen. Auf zwei solchen Skizzen steht der eine Sarg frei auf Füßen, der andere dagegen ist vorn bis herab zum Fußboden durch eine Steinplatte verschlossen, und diese Platte zeigt im Relief eine dritte ruhende Porträtgestalt. Diese bisher unbeachtete Tatsache erklärt sich sehr einfach, wenn wir uns erinnern, daß die beiden Magnifici zusammen mit ihrem Vater Piero in einem Sarkophage ruhten. Die dritte Porträtfigur stellt allem Anschein nach den Piero dar, der vermutlich auch hier mit einem seiner Söhne zusammen beigelegt werden sollte.¹⁾ Die drei Porträtgestalten ver-

¹⁾ Auf der nur in Nachzeichnung erhaltenen Skizze mit den oben beschriebenen Szenen (Burger,

schwunden auf späteren Skizzen, auf denen schmucklose Sarkophage erscheinen. Auf einer dieser Skizzen (Burger, Florent. Grabmal, Taf. 34, Abb. 2) stehen von Michelangelos Hand geschriebene zwei Zeilen, die bisher niemand beachtet hat. Wir entziffern die denkwürdigen Worte also:

Le fure tre negli epitafi a giagere
non anno ne innanzi ne relievo.
perchè sono morti e eloro opere
è perino.

„Die drei Figuren brauchen nicht auf
den Gräbern zu liegen, nicht frei
und nicht relief.

Sie sind ja tot und ihre Werke —
sie gehen zu Grunde.“

Diese Worte Michelangelos sind nicht bloß für die Entstehungsgeschichte der Grabmäler von größter Bedeutung, insofern sie sämtliche Skizzen mit zwei Sarkophagen als Entwürfe zum Magnifici-Grabmal erweisen; sie erhellten zugleich wie eine Fackel das Geheimnis der Gedanken und Empfindungen, mit denen der Künstler im Jahr 1521 — denn alle bis jetzt veröffentlichten Skizzen müssen vor April 1521 entstanden sein — die Grabmäler der Medici schuf.

Wenn er mit solch schwermütiger Begründung auf Porträtfiguren der Magnifici verzichtete, so wird er die Möglichkeit, Bildnisfiguren der beiden Epigonen zu umgehen, mit einem wahren Gefühl innerer Erlösung aufgegriffen haben!

Auf weiteren Skizzen für die Herzogsgräber werden die Sitzfiguren durch ein Paar schwebender Genien mit einem Lorbeerkranze gekrönt. Aus der Verherrlichung des mediceischen Mäcenatentums in den oben beschriebenen Szenen ist eine Apotheose der Verdienste der Medici an zwei Idealgestalten geworden. Diese Verherrlichung galt auch jetzt in erster Linie

ger, Studien, S. 36, Abb. 6), die zwischen die beiden anderen Skizzen mit 3 Porträtgestalten einzureihen ist, hat sehr wahrscheinlich erst die zweite Hand die unsymmetrische und vermeintlich überflüssige dritte Gestalt weggelassen. Jedenfalls hat dieser Zeichner den übrigens auch so noch fast unkenntlichen Helden, der auf allen Bierern am Boden kriecht und seine Lorbeeren einsammelt, nach dem vermutlich an dieser Stelle undentlichen Original falsch ergänzt, wie die größeren Detailzeichnungen zu den Szenen (S. 37, Abb. 7) klar beweisen.

den Magnifici. Aber durch den Willen der Lebenden, der Michelangelo verpflichtete, die beiden Einzelmonumente den Herzogen zu widmen, mußte der Künstler die Huldigung gerade an den Grabmälern der unbedeutendsten Medici aufstellen. Dies widerstrebte ihm in seiner tiefsten Seele. Die Magnifici waren tot und die Epigonen ließen ihre Werke zu Grunde gehen. Er ließ daher die Toten und ihre Verdienste in Frieden ruhen und wandte sich an die Lebenden mit seinem Fürstenspiegel, dem idealen Herrscher im Krieg und Frieden, dem Urbild männlicher Tatkraft und Entschlossenheit, und dem unergleichlichen Pensierofo, dem idealen Abbild des großen Staatsmannes und Künstlerfürsten Lorenzo, der einst auch Michelangelo entdeckt und ihm seine strahlende Künstlerlaufbahn erschlossen hatte.

Die neue Leutkircher Monstranz.

Von Konrad Kummel.

Auf Weihnachten 1906 ist der Stadtpfarrkirche zu Leutkirch von frommen und hochgesinnten Stiftern eine Monstranz besichert worden, welche in ganz hervorragender Weise eine Besprechung verdient. Sie ist nach Entwurf wie nach Ausführung das Werk des Goldschmieds Hugger in Rottweil a. N., und es kann gleich zum voraus gesagt werden: sie ist unseres Erachtens das Beste und Schönste, was dieser feinsinnige Meister, dessen Namen den besten Klang hat, bis jetzt erbacht und gemacht hat, und das will nicht wenig heißen nach den bisherigen Leistungen desselben. Verfasser dieses hatte seinerzeit *ex officio*, auf Veranlassung des hochw. Herrn Stadtpfarrers von Leutkirch, den Entwurf für die Monstranz vor der Ausführung zu begutachten, die letzte Ausgestaltung desselben zu beraten und schließlich das fertige Werk zu prüfen zum Referat betreffend Uebernahme desselben durch den Besteller; wenn er über daselbe anmit auch im „Archiv“ referiert, so geschieht es zunächst, weil seines Erachtens nichts mehr die praktischen Zwecke des „Archivs“ fördert und nichts mehr der Leserschaft desselben dienlich ist, als die positive Vorführung von Werken kirchlichen Dienstes, welche zugleich von hervor-

ragendem künstlerischem Werte sind. Sodann soll es geschehen zur Ehre der Stifter wie der Leutkircher Stadtpfarrkirche, die mit dieser Monstranz ein monumentales Denkmal der kirchlichen Metallurgie unserer Gegenwart erhielt, welches von bleibendem Werte ist. Und endlich hat auch der Meister, aus dessen Kopf und Hand sie hervorging, ein Anrecht auf dieses Referat, nachdem es ihm leider nicht vergönnt war, sein Werk, an dem er ca. zwei Jahre gearbeitet, der verdienten öffentlichen Besichtigung in Stuttgart zugänglich zu machen.

Die Monstranz ist, entsprechend der Kirche und dem Altare, im gotischen Stil entworfen und vollständig in Feinsilber (Gesamtgewicht ca. 13 Pfund) von Hand gearbeitet. Ihre Höhe beträgt ca. 93 cm.

Der Meister hat den spätgotischen Stil gewählt, diejenige Stilart, welche den Vorzug besitzt, mit der Forderung einer streng logischen architektonischen Anlage die Gewährung weitesten Spielraums für Entfaltung des Detailschmucks zu verbinden. Und nach diesen beiden Seiten hin ist das Werk gleichmäßig vollendet.

Es ist ein Bauwerk nach den Regeln gotischer Architektur, ein Sakramentshaus, eine Turmkapelle des Sanktissimum, die aus der von dem Fuße getragenen Grundplatte in wunderbarer Zierlichkeit sich erhebt und aufbaut. Der Fuß selbst ist im Sechspass konstruiert, aus ihm wächst im Sechseck der kräftige Stamm auf mit dem doppelten Modus: unten in Gefirnseform, darüber der eigentliche Knauß, gebildet von einem knospenartig zusammengeschlossenen spätgotischen Fialenwerk; von da wächst sich das Ende des Schaftstammes zu der Grundplatte des eigentlichen Bauwerkes aus, die (abgesehen von der Erweiterung zu beiden Seiten für das flankierende Fialenwerk) wieder die Sechseckform zeigt. Im Sechseck baut sich darauf der ganze Sakramentshaus-Turm auf. Zwar hat der Expositionsraum den Kreis zum Grundriß, aber seine Seiten sind gebildet durch vier Pfeiler, welche nicht im Quadrat, sondern im Sechseck gestellt sind; der fünfte und sechste Pfeiler sind weggelassen, um die Durchsicht durch die Mitte des Expositionsraumes nicht zu hemmen. Ueber der Halbkugelfuppel aber,

welche das unmittelbare Dach des Thronus bildet, erhebt sich dann die Architektur zur reichsten Gestaltung. Hier tritt das Sechseck dominierend hervor, zunächst in der überreichen, aus acht spätgotischen Gieslerücken, sich schneidenden Kreisteilen u. s. w. gebildeten Bekrönung, die über der Kuppel zu schweben scheint; aus ihrem Innern steigt ein köstliches Turmwerk auf, — hier ist das obere Sechseck auf dem unteren „über Eck“ gestellt, — in dessen durchsichtigem Innern das Bild des gekreuzigten mit Maria und Johannes thronend, und darüber erhebt sich, von weit ausragenden „Frauenschuhen“ zierlich umspielt und von schlanken Fialen, die wieder übers Eck gestellt sind, flankiert, der hohe durchbrochene Turmhelm mit reichem Krabben Schmuck und den zwei abschließenden Kreuzblumen. Man sieht: das Ganze ist streng systematisch und vollständig einheitlich konstruiert von unten bis oben. Nur dann, wenn man den Grundriß der ganzen Architektur sich zurechtlegt, kommt einem die volle Tiefe und Harmonie derselben zum Bewußtsein. Der Reichtum der Gliederung, der vielfach ganz be-rückend wirkt, führt sich auf ein im letzten Grund ganz einfaches Grundgesetz zurück, auf die Verbindung des Kreises mit dem Sechseck im Grundriß: zwei nächstverwandte Formen: ist doch die Sechseckseite identisch mit dem Radius des sie begrenzenden Kreises. Die gotischen Monstranzen haben im allgemeinen zweierlei Anlagen in ihrem Aufbau: sie sind entweder ein Altar- oder ein Turmbau im kleinen. Die erstere Art ist mehr Flächenwerk, geht in die Breite und verlegt alles auf die Schaufseite, die letztere aber ist wirkliche Architektur, geht in die Höhe wie in die Tiefe und bietet nach allen Seiten die gleich vollkommene Erscheinung, also eine Monstranz, ein Schauwerk im besten Sinne — nur der Fialenaufbau rechts und links bildet, gleichsam als Ehrengarde, noch eine besondere Flankierung des Thronus für die Lunula. Daß die letztere Art des Monstranzenbaus weitaus die vollkommene ist, liegt auf der Hand; sie entspricht der Idee am besten. Dadurch ist auch das Verhältnis der Höhe zur Breite im allgemeinen schon gegeben.

Dem Auge, welches an gotische Monstranzen mit Altar-Imitationen oder an solche mit Barock- und Rokoko-Scheiben- und Sonnenformen gewöhnt ist, mag auf den ersten Anblick die Leutkircher Monstranz im Verhältnis zur Höhe zu schmal erscheinen. Aber diese Selbsttäuschung schwindet beim Eingehen auf den Charakter der Anlage derselben. Die oben angeführten Monstranzen wollen in mehr oder weniger bewußter Weise eine U n t e r n a h m u n g, eine möglichst reiche und breite N a h m e, rings um die heiligste Protzgestalt bilden, wobei nur Eine Seite, die Vorderseite, in Betracht kommt. Die ganz architektonisch gedachte Monstranz für Leutkirch aber will mehr. Sie will ein Haus, eine richtige Kapelle für das Sanktissimum sein, die nach allen Seiten hin in Erscheinung tritt. Der Expositionsraum mit kreisförmigem Grundriß ist gebildet durch die vier Prachtpfeiler, welche die Kuppel tragen, die oben den Raum überwölbt. In der Mitte dieses Raumes, nach allen Seiten hin sichtbar, befindet sich der Thronus, die Lunula mit dem Sanktissimum; derselbe ist flankiert von dem Fialenbau zu beiden Seiten, und über ihm steigt in voller Pracht die Bedachung himmelan: der Bekrönungsbau, der sich in seiner Turmgestalt in drei Stagen gliedert und auflöst: ein ebenso majestätischer, als wunderbar zierlicher, durchgeistigter Kronbalдахin über dem Ort, wo des Herrn Herrlichkeit wohnt. Derselbe präsentiert sich nach allen Seiten hin gleich schön, gleich reich: man ersieht das klar aus der Seitenansicht der Monstranz: denkt man sich die beiden Fialenwerke rechts und links von der Vorderansicht weg, so hat man einen Kapellenbau mit Turmanlage im Sechseck, der nach keiner Seite eine Verkümmerng erleidet. So ist also die Monstranz im vollsten Sinne ein tabernaculum, ein Sakramentshaus, ein nach allen Regeln der Architektur erbautes Kirchlein von Silber für die Eucharistie. Aus der Betrachtung des Auf- und Grundriffes der Monstranz ergibt sich, daß das Werk vollständig einheitlich angelegt und überaus klar disponiert ist. Das Eine ergibt sich notwendig und gesetzmäßig aus dem andern, nichts ist unmotiviert, nichts willkürlich eingemischt, nichts bloß äußerlich angeklebt. Die Ver-

hältnisse der ganzen Erscheinung wie der Teile sind fein abgewogen — vorzüglich sind z. B. die des Fußes mit Schaft und Tragplatte gegenüber denen des eigentlichen Bauwerks auf letzterer getroffen, eine Leistung, welche besondere Anerkennung verdient. Die ganze Konstranz ist ein Meisterwerk harmonischer Ruhe und Einheit bei allem Reichtum der Gliederung und des Details. Guggen, der längst bekannt ist wegen seines Feinsinns in Ausmaß und Berechnung der Verhältnisse seiner Kompositionen, hat sich auch hier als Meister bewährt.

(Schluß folgt.)

Gedanken über Beleuchtungsanlagen in Kirchen.

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

III.

Wir nahmen uns vor, über die Disposition der Beleuchtungskörper zunächst die Geschichte zu befragen. Wir müssen sie teils aus der Form und Zahl der noch vorhandenen Beleuchtungskörper erschließen, teils kennen wir sie aus eingehenden Beschreibungen, also aus literarischen Quellen, teils wenn auch unvollkommen aus erhaltenen Bildern.

1. Die Heilige Schrift berichtet uns, die ersten Christen seien zusammengekommen in einem Obergemach „mit vielen Lampen“.¹⁾ Ein bestimmtes Bild über die Art dieser Beleuchtung können wir uns nicht machen, haben jedoch zweifellos anzunehmen, daß sie weder von liturgischen, noch von ästhetischen, sondern schlechtweg nur von praktischen Gesichtspunkten bestimmt war und den Gepflogenheiten des jüdischen Privathauses entsprach. Dasselbe war zweifellos der Fall bei den privaten Räumen, in welchen zur Verfolgungszeit die liturgische Feier des Gottesdienstes stattfand.

2. Dagegen haben wir genauere Kunde über die Beleuchtung der ständigen christlichen Versammlungsräume bzw. gottesdienstlichen Lokale aus der frühen Zeit des Christentums sowohl aus dem Orient, als aus dem Occident. Was der Biograph des hl. Desiderius von seiner Zeit sagt,

daß gilt auch wörtlich schon von dieser frühesten Epoche des Christentums: „Micanbant coronae, candelabra resplendebant“.¹⁾ Wir kennen aus dieser ältesten Zeit neben den bekannten Tonlampen, die uns als privates Beleuchtungsmaterial nicht weiter berühren, bronzene Cereolaria, tönerner Lichterträger, Kronleuchter. Das Brennmaterial war teils Wachs, teils Del. Die Leuchter selbst waren Gegenstand künstlerischer Behandlung fast durchweg in christlichem Sinn. Das Lamm mit dem Kreuz, das Monogramm Christi, das Kreuz oder auch Tier symbole, selbst biblische Szenen waren darauf abgebildet²⁾, Ornamentationen also, deren Auswahl nicht aus der Idee des Gerätes, sondern ganz nach Belieben erfolgte.

Auf größere Beleuchtungskörper mußte man natürlich Bedacht nehmen, sobald die Basiliken erstanden. Hiesfür galt offenbar eine schon im Testamentum Domini nostri Jesu Christi (ed. Rahmani 1, 19) enthaltene Vorschrift: „Sint omnia loca illuminata, tum propter figuram, tum propter lectio-nem“. Hier wird also neben dem praktischen auch ein ästhetischer Grund geltend gemacht.

Am wichtigsten waren zunächst die größeren oder kleineren Hängelampen (lychni), die sehr verschiedene Gestaltungen aufwiesen: Drachen, Tauben, Schiffe u. s. w., dann aber schon frühe die Form von Kronen oder Keifen annahmen. Interessant ist, daß bereits der Dichter Prudentius im 4. Jahrhundert es für der Mühe wert findet, um über einen in der Kirche verwendeten Kronleuchter zu berichten. Derselbe (corona, circulus luminum) bestand aus einem Keifen, auf welchem eine Anzahl von Glasgefäßen mit Brennöl aufgesetzt war. Die Form dieser Beleuchtungsart beschreibt der Dichter folgendermaßen:

»Pendent mobilibus lumina funibus,
Quae suffixa micant per laquearia.

¹⁾ Vita S. Desiderii ep. Caturcensis c. 9.

²⁾ Vgl. Kraus, Real-Encyclop. II, 295. (Abbildungen bei Garucci, Tav. CI, CII, CIV — und Geschichte der christlichen Kunst I (1895) 484 ff. C. W. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie Baderborn 1905 S. 568 f. S. O t t e, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie I⁶, Leipzig 1868 S. 118 ff.

¹⁾ Apostelgesch. 20, 8.

Et de languidolis fota natantibus
Lucem perspicuo flamma jacet vitro.¹⁾

Auch Paulinus von Nola und Venantius Fortunatus geben uns Kunde von der Lichterpracht der Kirchen.²⁾ Selbst buntfarbene Lampen kannte das christliche Altertum.³⁾ Zwar sind uns nur kleinere Kronleuchter von verschiedenen Formen (teils als Ketten, teils mit Armen) aus dem Altertum erhalten.⁴⁾ Wie reich aber in hervorragenden Kirchen die Beleuchtung gewesen sein muß, ergibt sich schon daraus, daß nach den literarischen Zeugnissen St. Peter vor dem Altare einen 30 Pfund schweren goldenen Kronleuchter mit 80 Armen von Delphinengestalt, ferner einen silbernen Kronleuchter von 50 Pfund mit 120 Armen und dazu noch 100 andere kleinere Kronleuchter, die in den verschiedenen Schiffen der Basilika verteilt waren, besaß. Ihre Unterhaltung, das sogenannte *servitium luminum*, forderte nach dem Papstbuch bedeutende Summen. — Nicht weniger reich ausgestattet dürfen wir uns die Kirchenbeleuchtung der hervorragenden Basiliken des Orients denken. Ueber die Lichterpracht der Sophienkirche zu Konstantinopel weiß uns Paulus Silentiarius zu berichten, von dem wir eine kunsthistorisch überaus interessante Beschreibung der am 24. Dezember 563 eingeweihten neuen Sophienkirche in fließenden Hexametern besitzen.⁵⁾ Er läßt sich

¹⁾ Cathemer. V, 141 ff. (Migne, P. I. 59, 819). Paulinus schreibt poem. 14 B. 99: »Clara coronantur densis altaria lychnis«. Vgl. ebd. 22 B. 124 und 26 B. 389. — Ähnlich Venantius Fortunatus carm. 3, 29 (Migne, P. I. 88, 147), welcher den Bischof Agericus von Verdun als Erfinder einer künstlichen Kirchenbeleuchtung rühmt:

»Candida sincero radiat haec aula sereno
Etsi sol fugiat, hic manet arte dies.«

²⁾ Vgl. Franz in „Ztsch. f. christl. Kunst“ VIII, 199. Sauer, Symbolik S. 182.

³⁾ So z. B. nach der *Peregrinatio Silviae* am hl. Grabe.

⁴⁾ Einen sehr hübschen zwölfwarmigen Kronleuchter aus altchristlicher Zeit besitzt z. B. das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

⁵⁾ Migne P. gr. 86, 2 Sp. 2119—2158; 2251 bis 2264. Ins Deutsche übersetzt von J. J. Kreutzer, Leipzig 1876. Wir geben die Stelle wieder nach der Uebersetzung v. Dr. C. W. Kortüm, die als Anhang (S. 41 ff.) dem großen Werke v. W. Salzenberg, *Altchristliche Wandgemälde von Konstantinopel*. Berlin 1854 beigegeben ist.

darüber folgendermaßen vernehmen, an einer Stelle, die nach verschiedenen Seiten hochinteressant ist.

. . . . „Die Abendbeleuchtung zu schildern
Reichen Worte der Rede nicht aus; wohl könnte
man sagen,
Daß ein Phöbus der Nacht so strahlend erhellte
den Tempel.
Denn die umfassende Weisheit des uns beherrschenden Fürsten
hat geflochtene Ketten von Erz in vielfacher
Windung
Schwebend neben einander herabgelassen vom
Rande
Jenes Gesimses des Kreises, auf dessen sicheren
Rücken
Stühet der Tempel den Fuß der himmelanstrebenden Kuppel.
Und es sinken die Ketten auf langem Pfad bis
zum Boden
Mit einander herab; doch bevor sie diesen erreichen,
Legen sie wieder zurück den Weg zu der schwindelnden Höhe
Und vollenden zusammen den Neigen mit ihren
Genossen.
An die Ketten gefügt sind leuchtende
silberne Scheiben,
Hängend wie Kronen umher in der weiten
Mitte des Schiffes,
Und vom Rande herab sich senkend des hohen
Gesimses,
Schweben im Kreise sie über den Häuptern der
sterblichen Menschen.
Vom verständigen Künstler sind alle mit Eisen
durchbohret,
Daß sie des Glases in glühendem Feuer ge-
dehnete Spitzen
Aufzunehmen sich eignen und also über den
Menschen
Schweben des nächtlichen Lichtes Gefäß. — Doch
nicht in den Scheiben
Brennet allein das erhellende Licht; denn auch
in dem Kreise
Schauest du hin und wieder des Kreuzes
leuchtendes Abbild,
Nahe den anderen Kronen, wie sie mit durch-
bohrtem Rücken
Halten des Lichtes Behältnis. So bildet ein
herrlicher Chor sich
Leuchtender Flammen umher. Man möchte wahr-
lich wohl denken,
Nahe dem Hüter des Vären und feurigen Haupte
des Drachen
Am Gewölbe des Himmels zu schauen die fun-
kelnden Sterne.
So nun erhellet das nächtliche Licht die Räume
des Schiffes
Mit dem schimmernden Glanz; doch im engeren
Kreise der Mitte
Schauest du noch eine Krone als Trägerin
leuchtender Flammen,
Denn ein mächtiger Diskos entsendet in
Mitten des Zentrums
Seine funkelnden Strahlen. Es fliehet das nächt-
liche Dunkel

Nähe den Säulen sind hier und dort
an den Säulen der Seite
Leuchter mit einem Licht, voneinander
gesondert befestigt
Nach der Reihe, soweit in die Länge der herr-
liche Tempel
Sich erstreckt. Den Lampen sind Urnen unter-
gefüget,
Silberne, ähnlich der Form der schwebenden
zierlichen Wage,
Welche die Becher des Oels in ihrem Schoße
bewahren,
Doch sind diese nicht alle nach einer Rich-
tung geordnet,
Sondern du schauest, wie alles wogt,
so oben wie unten,
Und von den schwebenden Ketten herab in lieb-
licher Anmut
Stufenweise die Luft durchströmen die leuchten-
den Strahlen.
So auch erscheint in zwiefacher Reihe der Glanz
der Hyaden,
Welcher am Himmel leuchtet inmitten der Stirne
des Stieres.
Dann auch silberne Schiffe gewahrst du,
sie tragen als Ladung
Den zur Erleuchtung dienenden Stoff, und schwe-
bend durchschiffen
Sie die erhelleten Pfade der Luft statt der Wogen
des Meeres.

Auch stehen andere Leuchter gejellt zu
den Füßen der schlanken
Säulen, und andere noch in der Höhe auf
dem Rande der Wände,
Wo sie nebeneinander in lange Reihen gestellt sind.
Wahrlich auch nicht entbehrt des Gesimses
Kranz an der Kuppel
Des erhellenden Lichts; es hat der geweihte
Priester
Auf vortretenden Steinen des ringsumlaufenden
Kreises
Einzelne Leuchter in Reihen gestellt
auf eherner Stangen,
Wie ein herrschender König der lieblichen fürst-
lichen Jungfrau
Legt um den zierlichen Nacken ein Anmut strah-
lendes Halsband,
Junkelnd im feurigen Glanz wie von Gold um-
gebenen Lämpchen;
Also hat auch der König die ganze Majestät
der Kuppel
Rings umstellt mit Lichtern, den Rand umher
zu erhellen,
Ja auch über den Schläfen der silbernen Säulen
entlang läuft
Für die Lampen anzündenden Männer ein
schmälerer Fußpfad,
Hell erleuchtet vom Licht, das den feurigen
Straußen entströmet,
Die, wohl Bäume zu nennen, sind ähn-
lich belaubten Zypressen
Oder den Pinienzapfen,¹⁾ genährt auf den
Höhen der Berge,

¹⁾ Solche in pyramidaler Anordnung angebrachte Lampenringe beschreibt auch Paulinus, Natal. VII.

Scharf zugespitzt nach oben; es folgen dann
weiter nach unten
Größere Kreise, bis du von ihnen den letzten
erblickst,
Welcher den Stamm des Baumes umgibt, der
die Blume des Feuers
Lichtverbreitend entsendet. Jedoch an Stelle der
Wurzeln
Schaust du in silberner Scheine die Becher, die
untergestellt sind
Allen den feurigen Bäumen. Inmitten des leuch-
tenden Haines
Strahlet umher das erhabene Bild des
heiligen Kreuzes
Licht den Sterblichen spendend, geschmückt mit
funkelnden Budekn,
Noch viel tausende anderer an Ketten
hängender Lampen
Schließt in sich ein der von Zauber erfüllte
Tempel des Herren;
Diese erhellen die Gänge zur Seite
und jene die Mitte,
Andre den Raum gen Morgen und
Abend, noch andre ergießen
Oben die leuchtenden Flammen; es strahlet die
dunkle Nacht hell
Wie in dem heiter lächelnden Scheine der rosigen
Frühe."

Damit stehen wir nun allerdings schon
nicht mehr auf dem Gebiete einfacher
Kirchenbeleuchtung, sondern mitten in
allen Feinheiten und Wundern der höfi-
schen, großstädtischen Beleuchtungskunst,¹⁾
die in Konstantinopel besonders ausge-
bildet gewesen sein muß.²⁾

Kehren wir zu der ersteren zurück!

Dieser Brunt im Beleuchtungsweisen
war der Uebergangszeit zum Mittelalter
und diesem selbst auch im Abendland nicht
fremd. Der Liber pontificalis
spricht fast auf jeder Seite von Licht-
kronen, Lichttürmen und Licht-
ständen, welche die Päpste an Kirchen
schenkweise gaben. (Vgl. J. Sauer,
Symbolik der Kirchengebäude. Freiburg
1902 S. 182. Laib und Schwarz,
Studien S. 40 ff. und 63.)

Wir begreifen es einigermaßen, wenn sich
schon im Altertum Stimmen gegen den Luxus
in der (Tages-) Beleuchtung der Kirche

¹⁾ Uebrigens war die Sitte, die Lichter in
Form von Ketten anzubringen, auch sonst bekannt.
Anastasius berichtet die Anbringung solcher von
Leo III., Leo IV. und Benedikt III. Vgl.
Migne, P. gr. 86, 2 Sp. 2201.

²⁾ Das ergibt sich auch aus der 55. Homilie
des Theophanes Kramers, der die wunder-
bare Beleuchtung von St. Peter in Konstantinopel
schildert. — Benjamin Tudelensis schildert in
seinem Itinerarium ebenfalls die Lichterpracht
der Hagia Sophia.

erhoben. So protestiert Vigilantius gegen die zwecklose *moles cereorum*, muß sich aber vom hl. Hieronymus sagen lassen, daß für die Beleuchtung der Kirche neben dem praktischen Gebrauch doch auch noch ein anderer Gesichtspunkt sein Recht habe: Sie dient, sagt der Kirchenwater, »non utique ad fugiendas tenebras, sed ad signum lätitiae demonstrandum«. (Vgl. Sauer a. a. D. S. 182.) Damit tritt ein symbolischer Gesichtspunkt hinzu.

Neben dieser Form von Hängelampen benützte man auch eine andere, indem man Lampen an die Arme des Kreuzes aufhing,¹⁾ oder mittels Ketten an Botivtafeln befestigte.²⁾ Die einfachen Bronzelampen zum Hängen (meist in Form eines Schiffes [navicella]) seien nur kurz erwähnt. — Außerdem kannte man auch größere Standleuchter, das Vorbild unserer Altarleuchter. Solche kennen wir hauptsächlich aus Aegypten (5—8 Jahrhundert). Meist sind es dreifüßige Ständer, oben mit einem Dorn zum Aufstecken der Lampe, die nun jede beliebige Form der altchristlichen (Hand-)Lampe annahm.³⁾ So wissen wir z. B., daß Kaiser Kon-

stantin an die Laterankirche einen freistehenden Leuchter (*farus cantharus*) 30 Pfund schwer aus reinstem Golde mit 80 Lichtern (Lampen) schenkte.

Neben den verschiedenen Formen der Beleuchtungskörper interessiert uns hier vor allem die Frage, wie sie angebracht d. h. im Raum verteilt waren. Da haben wir nun alte Abbildungen z. B. auf einem Gemälde in der Unterkirche von San Clemente u. a., die uns zeigen, daß im Innern des Altarbalдахin's (Ciborium) ein Kronleuchter (*farum, corona*) hing. Daneben hingen zwischen den Säulen von der Decke herab noch zahlreiche einfache Lampen.¹⁾ Man hatte also das Prinzip, vor allem den Altar- und Chorraum mit überragender Lichtfülle auszustatten und zum Brennpunkt des ganzen Gottesdienstes zu machen. — Wie man mit der Beleuchtung der Schiffe verfuhr, können wir wenigstens mutmaßen. Wir wissen nämlich, daß in der Lateranbasilika 45 silberne *Faricanthari* (also freistehende Leuchter) standen und eine entsprechende Anzahl von Lampen (Hängelampen?) in den Seitenschiffen angebracht war.²⁾ Für die Aufstellung der *Faricanthari* werden wir wohl zu allernächst an die *cancelli* zu denken haben. Charakteristisch an der Beleuchtungsmethode dieser ältesten Zeit ist, daß ein Unterschied zwischen praktisch notwendiger und liturgischer Beleuchtung noch nicht bestand (abgesehen vom Osterleuchter, der eine Sache für sich ist).

Soviel läßt sich nun aus dem Gesagten immerhin erkennen, daß in gewöhnlichen, einfachen Verhältnissen in der Regel die Anbringung der Lichter so getroffen war, daß die architektonischen Linien und Formen dadurch nicht beeinträchtigt wurden. Und ferner war der Beleuchtungseffekt offenbar nach dem ästhetischen Prinzip angestrebt, daß eine Reihe kleinerer und weniger lichtkräftiger Leuchtkörper auf einen an zentraler Stelle angebrachten, im Lichtwert möglichst gesteigerten Hauptlichtkörper (Kronleuchter) bezogen war, so daß eine Lichtsteigerung von den Schiffen zum Chor bzw. Altarraum hin stattfand.

¹⁾ Papst Hadrian schenkte der Peterkirche einen *farus*, der die Form eines Kreuzes hatte und 1865 bzw. 1870 Kerzen faßte. Er hing vor dem Presbyterium und wurde an Weihnachten, Ostern, Peter und Paul und am Jahrestage der Thronbesteigung des Papstes angezündet. S. De Waal, *Roma sacra* S. 199 und Migne, P. gr. 86, 2, 2201. Doch haben wir es hier bereits mit außerordentlichen und künstlichen Beleuchtungsformen zu tun, die uns nicht weiter berühren. Andere Lichter (*lychnuchi*) in Kreuzesform hängte Justinian in der Hagia Sophia auf. Vgl. oben bei Paulus Silentiarius. Von Leo III. erzählt Anastasius: »Fecit crucem anaglypham intersatitem ex auro mundissimo, pendentem in pergula ante altare cum candelis duodecim.« — Eine Seltsamkeit ist es, wenn in Armenien auch Straußeneier als Lampen benützt wurden. Vgl. darüber J. Sauer, a. a. D. S. 213.

²⁾ S. Kraus, *Christliche Kunstgeschichte* I, 488. Eine ganz seltene Form ist die Hängelampe von Orleansville (Afrifa), jetzt in Petersburg: eine Basilika, von deren Langseiten je drei Leuchterarme ausgehen.

³⁾ Ein sehr schöner Kreuzständer mit Löwenfüßen ist von Strzykowski, *Koptische Kunst* II, 9124 ff. publiziert. Vgl. C. M. Kaufmann a. a. D. S. 578 und Jenetschdenkmäler Tafel III. — Forrer, *Die frühchristlichen Altertümer von Achmim-Panopolis* Tafel VI, 3 a, b.

¹⁾ Abbildung bei J. Wilpert, *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten*. Fig. 26 und De Waal, *Roma sacra* S. 199.

²⁾ J. De Waal, a. a. D. S. 198.

Kleinere Mitteilungen
Kunst und Klöster.

Den künstlerischen Zug in den früheren Klöstern machen diesen hin und wieder Leute zum Vorwurf, welche nicht gerne die Großartigkeit, die Menge und Vielseitigkeit ihrer Kunstleistungen anerkennen wollen. Wenn sie so von dem Zug in und der Prachtliebe der Klöster sprechen, so bedenken sie dabei nicht, welche Rückwirkungen die Kunstliebe auf das bürgerliche Wohl der Außenwelt und auf das moralische Wohl der Klosterbewohner selbst hatte. In den Bauten, Malereien, Schnitzwerken u. d. Klöster fanden Hunderte von Personen Beschäftigung und Unterhalt, die Künstler Anregung und Lohn ihrer Mühe. . . . Als die Säkularisation eintrat, kamen jene Hunderte in dürftige Verhältnisse und teilweise an den Bettelstab; die Kunst konzentrierte sich in Einzelnen, welche das Glück hatten, einen Mäcen zu finden, während die Allgemeinheit künstlerischer Bestrebungen sich verlor; die Kapellen und Kirchen mit ihren herzerhebenden Verzierungen zogen ehemals in Museen die Leute an sich, welche jetzt über diese verödeten bezw. längst ihrem ursprünglichen Zwecke entzogenen Gebäude hinweg den Wirtschaften und allen möglichen Vergnügungen zueilen. Der Besuch eines Klosters, der Genuß der wissenschaftlichen und künstlerischen Produkte in denselben, die glückliche Wahl der Vorstellungen an letzteren, welche die religiöse Seite des menschlichen Gemütes so mächtig anslugen, erregte in manchen Gefühle und Vorsätze, welche dem ganzen Leben derselben eine für Zeit und Ewigkeit wichtige Wendung gaben. An die Adresse solcher Märgler und Kritiker sind folgende beherzigenswerte Worte — m. E. am Ende der früheren Bildergalerie oder Bibliothek zu *Keresheim* weil. O. S. Bened. — geschrieben:

Sta Viator et Visitator!

Multa vides, plura videbis; sed quaeris:
Ad quid tanta et talia? ad quid mala mixta bonis?
Ad subsidium artium, et artificum;
Ad solatium viduarum et pupillarum;
Ad eruditionem studiosorum ac peregrinorum,
Ad recreationem hospitum ac desolatorum;
Ad elusionem lusuum atque ludantium.
Sed quo sumtu? Parsimoniae ac eleemosynae.
Quo tempore et labore? instar otii et otiantis.

Zu deutsch:

Steh! Der du hier wanderst und schauest!
Vielles siehst du, noch mehr wirst du sehen; aber du fragst:
Wozu so Herrliches, so Mancherlei? wozu die Bilder des Bösen vermischt mit jenen des Guten?
Um zu unterstützen die Künste und Künstler;
Um zu trösten die Witwen und Waisen;
Um zu belehren die nach Wissenschaft Strebenden von nah und fern;
Zur Erheiterung der Gäste und der Betrübten;
Um zu vertreiben unnütze Spiele und jene, welche sie lieben.
Aber woher dies alles bestritten? Mit der Erübrigung weiser Sparsamkeit und mildtätiger Spenden.

Mit welchem Aufwande der Zeit und der Arbeit?
Mit der Zeit der Muse zur Erholung der Arbeitsmüden.
N Ravensburg. P. V. d. d.

Literatur.

Die römischen Katakomben. Von Geisl. Rat Dr. G. M. Weber, o. Professor am Kgl. Lyzeum Regensburg. Mit 225 Abbildungen. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Regensburg (Kustet) 1906. Preis brosch. 2 M. Leinwandband 3 M.

Trotz mehrfacher Ausstellungen der Kritik hat das vorliegende Katakombenwerkchen die dritte Auflage erlebt. Hervorgegangen aus einem zweistündigen Vortrag vor den 200 Alumnen des Regensburger Priesterseminars (1. Auflage) erschien es 1900 in zweiter Auflage, damit „die Arbeit der christlichen Altertumswissenschaft nicht im engen Kreis der Gelehrten begraben bleibt, sondern ins Weite und Breite rückt, indem ich die Ergebnisse der Forschung „gemein verständlich“ darstelle“ (S. IV). Von Professor Bertrand wurde dann diese deutsche populärwissenschaftliche Darstellung 1903 ins Französische überetzt (Paris, Amat 1903). Da der Verfasser bei Ausarbeitung des Vortrags nach eigenem Geständnis von vornherein darauf verzichtet hatte, die einschlägigen Belegstellen aufzuschreiben, war es ihm bei Herausgabe der zweiten Auflage nicht mehr möglich, die Fundstellen anzugeben, bemerkt er selbst (S. III). Das unterblieb auch für die auf 200 Seiten angewachsene Neuauflage, obwohl dort einschlägige Werke und Organe ganz untergeordneter Art, Zeitschriften und selbst Zeitungen in den Fußnoten erscheinen. So hätten die Leser gewiß auch verdient, die Namen der Hauptvertreter der christlichen Archäologie zu erfahren aus deren Werken Webers gemeinverständliche Zusammenfassung der Resultate der Katakombenforschung hervorgegangen ist.

Nach einer schwingvollen Einleitung, deren begeisterte Sprache in manchen späteren geschichtlichen Ausführungen wieder anklingt, behandelt Weber in 5 Abschnitten das weite Gebiet der Roma Sotterranea, im ersten (S. 4—45) Anlage und Geschichte der Katakomben, im zweiten (S. 45—73) Inschriften, im dritten (S. 73—170) die bildende Kunst, im vierten (S. 170—191) Kleinkunst und Handwerk, im fünften allzu kurzen (S. 191—194) Abbildungen und Bibel. Die an sich dankenswerten zahlreichen Abbildungen (225) lassen ihrer Mehrzahl nach den gewaltigen Fortschritt in Auffassung, Reproduktion und Interpretation der Katakombengemälde leider nicht erkennen. Die Absicht des Autors, lieber ein ergänztes vollständiges Bild mit den Fehlern der alten Zeichner dem Leser zu bieten, als eine photographische Reproduktion mit den Mängeln der Zerstörung, mag die Wahl und Herstellung solcher teilweise atavistischer Illustration in etwa erklären und entschuldigen.

Unser besonderes Interesse erregt die Mitteilung und Auswahl der Inschriften „aus jenem Reichthum an Urkunden, Denkmälern und Erinnerungen. . . . Denn wie der Heiland gen Himmel fahrend die Spur seines göttlichen Fußes

in Felsen zurückließ, so hat die apostolische Kirche scheidend auf dem Felsgestein der Katakomben die heilige Spur ihres Glaubens und Wandels zurückgelassen“ (S. 45). Auffallend ist, daß S. 60, 67 und 86 zu der vielumstrittenen Avertiosinschrift immer nur die Passauer Monatschrift 3 (1893) S. 476 ff. zitiert wird, ferner bei Besprechung und Abbildung des Spottkruzifixes auf dem Palatin (S. 47 f.) jegliche Andeutung der zahlreichen Kontroversen bis zum neuesten, berechtigtes Aufsehen überall erregenden Deutungsvorschlag des Berliner Philologen und Minusforschers Reich unterblieb. Neben so manchen unwichtigen Zitate verdient sicher Kirsch, die Lehre von der Gemeinschaft der Heiligen im christlichen Altertum (Mainz 1900) bei den Ausführungen über diesen Glaubensartikel (S. 58 ff.) eine Stelle, desgleichen S. 71 ff. (nicht erst S. 130) Wilperts meisterhafte Behandlung von Bild und Inschrift über die gottgeweihten Jungfrauen (Freiburg 1892).

Diese und ähnliche kleine Wünsche und Ausstellungen sollen nur das erneute Interesse an dem Buch und seinem herrlichen Stoff bekräftigen und uns nicht hindern, der Selbstversicherung im zweiten Vorwort (S. VI) beizutreten: „Das Buch kann vielen Nutzen stiften“. Es ist immer verdienstlich und gehört zu den erfreulichsten Erscheinungen der heutigen literarischen Ueberproduktion, wenn nach dem angeführten Wort Philipps unsere besten Männer, die selbst Forscher sind, die Ergebnisse ihrer Forschung popularisieren. Auf katholischer Seite ist damit erst ein Anfang gemacht; auch ein Blick auf die äußere und innere Ausstattung des vorliegenden verdienstvollen Werkes zeigt, daß Verleger und Verfasser hierin z. B. aus der Teubnerschen Muster-sammlung, „Aus Natur und Geisteswelt, Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen“, in Leinwand geb. 1.25 M., noch manches lernen können, in der unter anderen 1904 als 54. Bändchen erschien: Aus der Werdezeit des Christentums, von Prof. Johannes Geffken. Für alle solche popularisierende Arbeiten auch auf dem Gebiet der Katakombenforschung bleibe in Erinnerung, was vor Jahren einer der bedeutendsten Vertreter der christlichen Altertumswissenschaft, Kirsch in Freiburg, ausgesprochen hat: „Gemeinverständliche Darstellungen haben gewiß großen Wert, aber unter der Bedingung, daß sie auf dem festen Boden der gesicherten Resultate der eigenen oder fremden wissenschaftlichen Spezialuntersuchung stehen“ (Allg. Litbl. Wien 1901 Sp. 19).

Niedlingen.

Dr. Kägele.

Richard Göbeler, Erziehung zur Kunst. Aufklärungen und Anregungen, Wiesmar i. M. (Bartholdi) 1906. 46 S. brosch. 60 Pf.

Das Schriftchen, eine Zusammenfassung einiger, die Fragen der künstlerischen Erziehung behandelnden Vorträge, verfolgt den Zweck, „auch denjenigen Kreisen, welche der Kunst ferne stehen, Aufklärungen und Anregungen zu geben.“ Ohne

das Versprochene zu halten, spricht es in ungeordneter Folge von moderner Kunstbildung, Kunstbildung des Altertums und Mittelalters und findet den Grund der modernen Misere in der falschen Kunst-erziehung. Der Grund könnte tiefer stecken: in der ganzen heutigen Weltanschauung. Seine Vorschläge sind die herkömmlichen: Museumsbesuch, künstlerischer Wanderschmuck, beim Kinde Bilderbuch und Spielzeug, bei der reiferen Jugend Skizzenbuch. Zuletzt bespricht der Verfasser die Erziehung zu künstlerischem Empfinden. Von seinem *l'art pour l'art*-Standpunkt ist ihm der Künstler in allen Kunstfragen der einzig richtige Berater — was ja teilweise richtig ist — und kann er die Sätze schreiben: „Künstlerisches Empfinden und sittliches Empfinden sind identisch“ (S. 37), „Begriffe gibt es in der Kunstbetrachtung nicht“ (S. 40), „die Höhe des künstlerischen Genusses ist abhängig von der Tiefe des künstlerischen Empfindens“ (S. 41). Danach beurteilt er auch die Darstellung des unbekleideten Menschen. Das alles in Ehren: aber Kunst ist die schöne Darstellung des Wahren und Guten, kann daher Bestand und Willen nicht übergehen und muß sich an die psychologischen Voraussetzungen halten.

Havensburg.

H. Spohn.

Kunstnotiz.

Von der Vereinigung der Kunstfreunde in Berlin ergeht an den katholischen Klerus ein äußerst vorteilhaftes Angebot zur Anschaffung des Bildes des hl. Vaters Papst Pius X. Das Bild ist angefertigt von dem Maler Paul Becker, dem der hl. Vater die zu einer möglichst getreuen Wiedergabe nötigen Sektionen gewährte. — Die Vereinigung der Kunstfreunde ließ das Original in Farbenlichtdruck in außerordentlich sorgfältiger Weise herstellen. Daselbe hat folgendes Format: Bildgröße 49 X 66 cm, Kartongröße 74 X 95 cm. Der Preis des Bildes ist für den katholischen Klerus auf 20 M. ermäßigt, also zu demselben Preis erhältlich wie für die Mitglieder der Vereinigung selbst. Auch in Rahmen ist das Bild zu beziehen für 40 M. Das Farbenlichtdruckverfahren, mit welchem diese Bilder reproduziert werden, ermöglicht es, den Farbenreiz des Originals wiederzugeben. — Wir können aus voller Ueberzeugung dem hochwürdigen Klerus den Rat geben, von diesem Angebot Gebrauch zu machen, denn es handelt sich bei der „Vereinigung der Kunstfreunde“, welcher eine Reihe von Fürstlichkeiten, Königen und Kaisern angehört, nicht um Geschäft, sondern ganz allein um die Kunst.

Bestellungen sind zu richten an die „Vereinigung der Kunstfreunde“, Berlin W., Markgrafenstraße 57.

Dies zu eine Kunstbeilage:

Neue Kontranz für die katholische Stadtpfarrkirche in Lentkirch.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Professor Dr. Ludwig Baur in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 6. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10. **1907.**

Einladung zum Abonnement.

Die Redaktion ersucht die bisherigen Abonnenten des „Archiv für christliche Kunst“, das Abonnement für das zweite Halbjahr zeitig genug zu erneuern und unserem Organ, wie der in ihm vertretenen wichtigen und edlen Sache durch Wort und Schrift recht zahlreiche neue Freunde zu gewinnen. Nur so werden wir im stande sein, das Organ, das uns die dahingegangene Generation als wertvolles Vermächtnis hinterließ, in wünschenswerter Weise auszustatten. Entsprechend einem vielfach geäußerten Wunsch unserer Abonnenten werden wir darauf bedacht sein, neben den theoretischen und historischen Untersuchungen, auch praktischen Fragen der kirchlichen Kunst einen breiten Raum zu verstaten.

Die Redaktion.

Die neue Leutkircher Monstranz.

Von Konrad Kummel.

(Schluß.)

Wenn wir von der Besprechung der maßgebenden Grundformen der Monstranz zur Würdigung des Details übergehen, so ist unter letzterem sowohl die Klein- und Miniaturarbeit zu verstehen, in welcher sich die Architektur bis zu den letzten Konsequenzen auswirkt, als auch insbesondere jenes andere schmückende Zierwerk, welches sich in freieren Formen ausschließlich zum Schmuck, zur Verschönerung und Belebung der Architektur an bestimmten Teilen zeigt.

Zur ersteren Art gehören: der überaus fein und zierlich durchbrochene Sockel des Fußes, die Krabben und Kreuzblumen des Turmhelms und der Fialen, die Konsolen, Baldachine und der Figürchen der Hauptpfeiler und der seitlichen Fialenausladungen mit ihren minutiösen Einzel-

heiten, wobei sich immer die graziosen Linien des „Frauenschuhs“ und „Eislerückens“ zeigen, ferner die Einfassungen des Expositionsraums oben und unten mit reichem Zierwerk u. a. All das belebt die nüchterne und streng gezeichnete Architektur außerordentlich und in überraschender Mannigfaltigkeit, und doch steht es zugleich im Dienste des Aufbaues selber und erfüllt also bestimmte architektonische Aufgaben zur Ausgestaltung des Gesamtplans bis in die letzten Folgerungen.

Es ist natürlich, daß sich dieses Detail vor allem an dem oberen Teil der Monstranz, an dem Turmaufbau um und über dem Thronus zeigt.

Das andere Detail, dasjenige nämlich, welches ausschließlich der Verschönerung und Schmückung gilt, und also freie Zutat ist, hat seine besondere Stätte an dem unteren Teil, an dem eigentlichen Fuß, an dem Schaft mit Modus und an der oberen Tragplatte, auf welcher dann die

Architektur sich erhebt. Vom eigentlichen Fuße zählen hieher die prachtvollen Buckel- selber desselben mit ihrer Treib-, Gravier- und Ziselierkunst in dem Wechsel von Matt und Politur sowie mit den so malerisch wirkenden mächtigen Krabben in der Gestalt von zusammengeschlossenem Blätterwerk, welches letztere je auf den inneren Winkeln des Sechspasses sitzen. Der Fuß hat in diesen kräftigen Formen und Konturen ein reiches Leben erhalten. Es ist dies aber förmlich notwendig gewesen; — ein einfacher Fuß, wie solchen die meisten gotischen Monstranzen zeigen mit nüchternen, fast rein geometrischen Linien, wäre ein schreiender Gegensatz zu dem Reichtum der oberen Teile. Das Reichste und Schönste aber des reinen Zierdetails ist der mächtige Grundplatte einverleibt, welche den Boden für den eigentlichen Sakramentshausbau der Monstranz bildet. Die untere Seite dieser Platte ist überdeckt und übersponnen von einem freien, naturalistischen Ranken- und Blätterwerk üppigster Art, das sich in seinen Verschlingungen köstlich durcheinanderschiebt und an vier Seiten nach unten in prachtvollen, halb erschlossenen Blumenkelchen, denen auch die feinsten Staubfäden nicht fehlen, ausladet. Dies Stück zeigt auch die Virtuosität, mit welcher Meister Guggler die gotische Formensprache zum Ausdruck gewissermaßen modern-naturalistischer Gedanken handhabt.

Die obere Seite dieser Platte trägt vorne ein Zierwerk eigenster Art: die fünfteilige Gruppe des Agnus Dei und der vier Evangelistenymbole in fein nachziselierstem Kunstguss aus Feinsilber. Diese überaus wirkungsvolle Figurengruppe bildet gleichsam die Ehrenwache vor dem Thronus des Allerheiligsten. Die untere Einfassung des Expositionstraumes, in Kronenform gehalten, wächst hinter ihr empor, und aus dieser erhebt sich die Lunula in prachtvoller Arbeit: zwei knieende Engelfiguren, zwischen welchen ein Blumenornament aufrinkt, tragen sie und bilden eine reiche Basis für dieselbe. Sie selbst werden wieder getragen von einer fein durchbrochenen Sockelplatte, welche ausziehbar ist. Alles das geht zusammen zu einem prachtvollen Ganzen.

Eine Verbindung von geometrisch-archi-

tektionischen und naturalistischen Formen zeigt sich in dem Detail der Bekrönung des Thronus über der Halbkugel, die denselben oben abschließt. Hier wächst zwischen den sich schneidenden und kreuzenden Bogenteilen des Baldachins, die dann nach oben in Fialen und reichen Kreuzblumen enden, feines Blätter- und Blütenwerk (Lilienform) heraus, so daß dieser Baldachin in seiner Vereinigung von architektonischen und naturalistischen Motiven in gewisser Weise eine Dornen- und Blütenkrone zugleich darstellt, welche über dem Thronus schwebt. — Ganz eigenartig ist auch der große Knopf des Monstranzschafes gehalten. Er zeigt lauter architektonische Formen: spätgotische Spitzbogen mit Krabben, Kreuzblumen und Fialen — aber diese strengen Formen sind so zusammengefaßt, daß der Knopf, den sie bilden, weit eher einer stilisierten, prachtvollen Knospe, denn einem gotischen Architekturstück gleichsieht. Es ist dies dadurch erreicht, daß der Meister die Formen, wie wenn sie aus Wachs wären, zu seinem Zwecke einwärts gebogen und eng aneinandergeschlossen hat, so daß sie, an einen halbgeschlossenen Blumenkelch erinnernd, den richtigen Charakter eines Knopfes erhielten und zugleich diesen überaus praktisch und handlich gestalteten — im Gegensatz zu so manchen Kelch- und Monstranzknäufen, die wegen ihrer streng architektonischen Durchführung so scharfe Ecken, Kanten und Spitzen haben, daß sie nur mit höchster Unbequemlichkeit gefaßt und gehalten werden können. Diese Beherrschung und Verwendung gotischer Formen zeigt den Meister.

Sieht man näher zu, wo und wie das Detail besonders entfaltet ist, so hat man sofort das Resultat, daß gerade der Schmuck, die Schönheit, die Phantasie da am reichsten walten, wo es gilt, der Bestimmung der Monstranz zu dienen. All dieser Reichtum sammelt sich um den Thronus, um die Exposition, um das Sanctissimum. Zu seinen Füßen blüht's und wuchert's um die Tragplatte in reichster Leppigkeit, darüber glänzt in schier berückendem Ensemble die Gruppe der Evangelistenymbole mit der Basis der Lunula; zu beiden Seiten ist der Thronus flankiert von den Pracht Pfeilern mit Engelsfiguren

auf gewundenen Säulchen und dem zierlichen, feinen Fialenwert; über dem Expositionsraum die Halbkugel der Kuppel, in fast blendendem Glanze die Silber- und Goldpolitur, und darüber die überreiche Doppelkrone des Baldachins mit den Lilienmotiven: alles weist in lebendigster Verebbarkeit hin auf das Zentrum, welchem es dient, um welches es sich gruppiert, und auf das heiligste Geheimnis, das inmitten dieses Tempels ruht. Und zweifellos ist die Aufgabe, gerade hierfür möglichst viel Pracht und Schönheit mit geschlossener Einheitlichkeit und ruhiger Größe zu vereinigen, bei dieser Monstranz in ganz ausgezeichnete Weise gelöst worden. (Vergleiche die Detailansicht der Mitte in dieser Nummer, wobei be-



Neue Leutkircher Monstranz (Mittelstück).

merkt werden soll, daß der hinter der Lunula aufragende Stiel die Handhabe zum Herausnehmen und Einsetzen derselben ist.) Reicher kann die Bekrönung wie die Basis des Thronus nicht gedacht werden ohne Ueberladung — aber an den ruhigen, geraden Linien der Seitenteile und an deren Wucht und Kraft brechen sich die Wellen der entfesselten Pracht des Details, und wirklich harmonisch steht das Ganze vor dem Auge des Beschauers. Es ist eine Monstranz in Wahrheit, und alles, was an ihr ist, weist in machtvollem Zuge einheitlich und harmonisch hin auf das Sakrament, dem sie dient.

Was die technische Ausführung der Leutkircher Monstranz betrifft, so braucht man eigentlich nur den Namen des Meisters zu nennen, um die Garantie zu haben, daß die Arbeit auch meistermäßig vollendet ist. Der Umstand, daß Hugger-Rottweil die Entwürfe wie die Detailzeichnungen zu seinen Werken selbst, und zwar in voller, freier Selbständigkeit macht, gibt die Sicherheit, daß seine Zeichnungen im vollsten Einklang mit der besten Technik stehen. Und da Hugger mit aller Hingabe und warmer Liebe sich in seine Aufgaben zu vertiefen pflegt, so kommt dies ebenso der Ausführung wie

dem Entwürfe zu gute; in beiden gibt er sein Bestes.

Das Werk ist vor allem sehr solid konstruiert. Die Hauptträger der Architektur sind von oben bis unten Ein Stück, die Verbindungen der anderen Glieder sind stark und dauerhaft, Schrauben sind möglichst vermieden, die Fialen mit ihren Krabben und Kreuzblumen aus Einem Stück Feinsilber geschnitten, die in Silber gegossenen Figuren in wiederholtem Gußverfahren mit immer sorgfältigerer Nachziselierung hergestellt, die ganz außerordentlichen Schwierigkeiten, welche sowohl die Blatt- und Blumenornamentik an der Tragplatte der Monstranz wie die mehrmals über Eck gestellte Sechseck-Architektur für die Montierung mit sich brachten, sind brillant überwunden: alles stimmt und geht zusammen und das Kleinste, Geringsste ist mit derselben Sorgfalt gearbeitet, wie das Bedeutendsvollste. Und all diese technische Vollendung und Schönheit hat zugleich die Gewähr der Dauer: das Werk ist überaus kräftig und solid, die Einzelteile bleiben im Lot; ein Loswerden derselben ist ausgeschlossen, wenn nicht Außerordentliches dazwischen kommt.

Dieser technischen Solidität entspricht auch die Färbung der Monstranz. Es ist ja ein bekannter und beliebter Kunstgriff, durch prächtige, überreiche Vergoldung das Auge des Laien zu blenden und selbst über handgreifliche Mängel der Zeichnung wie der Technik hinwegzutäuschen — leider lassen sich auch solche Instanzen, die im Interesse ihrer eigenen Kirchen ein ungetrübbtes Urteil haben sollten, durch diese imponieren. Es ist ja begreiflich, daß bei Kupfer- und Messinggefäßen, die dem Heiligsten dienen, nicht die Naturfarbe bleibt, und bezüglich der Kelche bestehen ja bestimmte Vorschriften, aber die pure Vergoldung einer Silbermonstranz will uns fast als etwas Marktschreierisches anmuten. Das Silber ist ein Edelmetall, und seine wunderbare Farbe hat ebenso ein Recht wie die des Goldes. Und speziell stimmt die Silberfarbe zu der gotischen Architektur weit besser als das Gold, weil sie mehr Aetherisches an sich hat und weil sie die feinen und feinsten Fialen, Türmchen u. s. w. viel klarer heraustreten läßt.

Natürlich ist eine maßvolle Ziervergoldung einzelner Teilchen dabei nicht ausgeschlossen. So haben es auch die Alten meistens gehalten. Und das ist auch bei der Leutkircher Monstranz eingehalten. Sie erscheint als das, was sie wirklich ist: als ein Feinsilberwerk, und in dem Wechsel zwischen Matt und Blank mit nur sparsamer Ziervergoldung bietet sie in ihrem duffigen, reinen Silberglanze eine herrliche Erscheinung.

Fassen wir unser Urteil über die Monstranz kurz zusammen, so glauben wir, sagen zu dürfen: das Werk ist in seiner einheitlichen, harmonischen Anlage und Gliederung, in seinem stilgerechten Aufbau, in seiner tadellosen, meisterhaften Ausführung, in seiner strenggeschlossenen, zielbewußten Erscheinung als Monstranz, als tragbares Sakramentshaus, in seinem Reichtum und seiner Schönheit an Formen und Farbe die schönste und vollendetste neue Monstranz, welche die Diözese Rottenburg seit ihrem Bestehen erhalten hat; sie wird von keinem der übrigen Werke, so schön manche derselben sind, erreicht oder gar übertroffen. Und man darf deshalb der Stadtpfarrkirche wie der katholischen Gemeinde von Leutkirch zu diesem Werke aufrichtig Glück wünschen. Wenn auch der Preis dafür — obgleich er nach unserer Ueberzeugung äußerst billig gehalten ist — eine ansehnliche Summe darstellt (mit Rücksicht auf den bezw. die Stifter soll er nicht genannt werden), so ist er für ein Prachtwerk ersten Ranges bezahlt worden, für ein Werk, das auf Jahrhunderte hinein geschaffen ist und das, weil durch und durch künstlerisch, in seinem Werte mit der Zeit immer mehr zunimmt, während Duzende und Duzende von anderen Kirchengefäßen aus neuerer und neuer Zeit, für welche zusammen viele Tausende bezahlt wurden, ein nichts weniger als ehrenvolles Zeugnis für die Leistungsfähigkeit und den Geschmack ihrer Besteller und Lieferanten sind. Der Meister der Leutkircher Monstranz aber, Herr Goldschmied Sigger in Rottweil, verdient ebenso unsern aufrichtigen Glückwunsch zu diesem neuesten und vollendetsten Erzeugnis seiner Werkstätte. Er hat darin gezeigt, daß er die Formensprache der echten Gotik mit Sicherheit beherrscht und daß er dennoch

ein selbständig schaffender Künstler unserer Zeit ist. Dies geht aus einem Vergleich der neuen Leutkircher mit der alten Tiefenbronner Monstranz deutlich hervor. Das letztere ideale Meisterwerk der Spätgotik trägt überall nur architektonische Zierate und Ornamente; die Leutkircher Monstranz aber hat vielfach naturalistischen Schmuck (wenn auch stilisiert), und das ist ein Vorzug für sie.

Zum Schlusse noch eine Bemerkung allgemeiner Art.

Der vertragsmäßig festgesetzte Termin für die Ablieferung der Leutkircher Monstranz wurde von dem Besteller auf die wohlbegründete Darlegung des Meisters weiter hinausgeschoben, und das kam dem Werke sehr zu statten. Es ist ja sehr begreiflich, daß man mit einer gewissen Ungeduld auf die Ausführung solcher Bestellungen wartet und sie speziell auf bestimmte Feste wünscht, und manchmal mögen auch dringende Gründe für ein unnachlässliches Bestehen auf dem Termin vorliegen. Aber anderseits wird man sich doch auch hüten müssen vor zu heftigem und rücksichtslosen Drängen nach der Ablieferung eines bestellten Werkes. Denn — ganz abgesehen von Krankheitsfällen und dergleichen — brauchen eben meistersmäßige Arbeiten ihre Zeit, besonders für die feinen und heiklen Detailarbeiten, bei allem Fleiße. Eilen, Hasten, Forcieren und Sichüberanstrengen führen notwendig zu ungleicher und halbfertiger Arbeit, zu oberflächlicher, ja selbst zu unsolider Behandlung derselben, und das Resultat ist eben teilweises Pfuschwerk, durch welches selbst ein ganz fein entworfenes Stück schweren Schaden leidet. Dann kommt aber noch etwas. Kein Kunstwert entspringt ganz fertig und vollkommen dem Haupte des Zeichners. Und auch wenn es im ersten Entwurf noch so glänzend sich darstellt: es bedarf der Reife, der Ausreifung. Das aber gibt allein die Zeit. Ein Entwurf, der künstlerisch wertvoll werden soll, muß zuerst eine Zeit lang ruhen, sein Zeichner hat Muße nötig, um sich aus seinem Werk heraus und über dasselbe zu objektiver Betrachtung und Prüfung zu erheben. Und je gründlicher er dies tut, umso mehr wird es ihm gelingen, die Idee, die ihm vorschwebt, in

künstlerische Formen zu bannen und zugleich das Ganze bis in den letzten und kleinsten Teil hinaus auszukomponieren, bis es als reife Frucht fertig in seinen Händen liegt. Es gehört nicht bloß Geld zur Verwirklichung einer künstlerischen Vorstellung, es gehört auch Zeit dazu — ausreichende Frist so gut, wie ausreichende Bezahlung. Wir möchten deshalb im allgemeinen — von Notfällen abgesehen — dafür plädieren, daß den Künstlern, seien sie nun Metallurgen oder Maler oder Bildhauer u. s. w., nach dieser Seite weitherzig und geduldig entgegengekommen wird. Den Nutzen haben immer die Besteller. Das hat sich auch an der Leutkircher Monstranz gezeigt. Wer den ersten Aufriß derselben mit der Ausführung vergleicht, der kommt zu der Ueberzeugung, daß die dem Meister in nobelster Weise gewährte Frist das Werk auch zur vollkommenen Reife hat gedeihen lassen.

Gedanken über Beleuchtungsanlagen in Kirchen.

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

III.

(Schluß.)

3. Von da aus entwickelte sich nun im wesentlichen nach denselben Grundsätzen die mittelalterliche Kirchenbeleuchtung weiter. — Zunächst schied sich die liturgische Altarbeleuchtung von der praktischen und notwendigen Kirchen- und Chorbeleuchtung. Wir können sagen, daß die liturgische Altarbeleuchtung etwa seit dem 12. Jahrhundert (sicher vor der Zeit Innozenz' III) allgemein wurde.¹⁾ Die andere Beleuchtungsform der Kirche schließt sich an die des Altertums an. Wenn wir aus der literarischen Erwähnung einen Schluß ziehen dürfen, so muß man offenbar, vorab in den größeren Kirchen (Klosterkirchen vor allem) auf das Vorhandensein eines Kronleuchters (corona, rota) oder auch von mehrfachen Lichtkronen großen Wert gelegt haben.²⁾ Und in der Tat! Die prächtigen

¹⁾ Einen summarischen Ueberblick über diese Entwicklung gibt J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes. Freiburg 1903, S. 181 f.

²⁾ Solche coronae erwähnt der Verfasser der Vita Desiderii ep. Caturc. c. 9; Anasta-

Exemplare, die uns aus der romanischen und gotischen Zeit erhalten sind, zeigen, wie sehr dieses altchristliche Motiv durch eine gedankenvolle Symbolik vertieft und zugleich stilistisch durchgebildet wurde. Wohl im Zusammenhang mit der gerade um die Zeit des 10—12 Jahrhunderts intensiver bearbeiteten Apokalypsis-Exegese legte man dem Kronleuchter die tiefe Symbolik des himmlischen Jerusalem zu Grunde. Die entsprechenden künstlerischen Zuspierungen flossen aus der Betrachtung des 21. Kapitels der geheimen Offenbarung.

Ueber den Reichtum derartiger Kronleuchter geben uns die noch erhaltenen wertvollen Stücke, hergestellt aus Eisen, vergoldetem Kupferblech und Silber, klaren Aufschluß. Die romanischen Kirchen müssen offenbar ziemlich reichlich mit solchen großartigen Lichtgeräten ausgestattet gewesen sein. Wie wir aus literarischen Quellen erfahren, besaßen solche Kronleuchter u. a. die Abteikirche von Korvey (10. Jahrhundert unter Abt Thietmar, 983—1001),¹⁾ St. Pantaleon in Köln, eine der schönsten und kunstreichsten Lichtkronen, die Kathedrale in Lüttich, die Stiftskirche zu Weissenburg i. E. Der Chronist des 12. Jahrhunderts berichtet, daß im Mainzer Dom fünf große Lichtkronen vorhanden gewesen seien.²⁾ — Einzelne überaus prachtvolle Exemplare sind uns noch aus der romanischen Zeit erhalten: so sei erinnert an die prachtvollen romanischen Kronleuchter zu Hildesheim (der kleinere

von Bischof Azelin 1044—1054, der größere von Bischof Hezilo 1054—1079 gestiftet),¹⁾ an den Kronleuchter im Dome zu Speier,²⁾ an das Lichtrad, das Kaiser Friedrich Barbarossa nach Aachen schenkte, und das von Meister Wibert 1165 erstellt ward,³⁾ nicht zu vergessen des glänzenden Werkes romanischer Metallkunst, das wir in unserer eigenen Diözese besitzen in dem großartigen Kronleuchter zu Comburg-Hall, den Abt Hartwig (etwa 1150) anfertigen ließ.⁴⁾

Die gotische Zeit brachte nur in der äußeren, der Architektur entlehnten Form und in der Symbolik verschiedene Formen hervor, insofern sie denselben teils als Madonnenleuchter, teils als Rosenkranzleuchter, teils in anderen Formen als reine Architektur- oder Armkronen⁵⁾ komponierte. Dasselbe gilt von der Zeit der Herrschaft der nachfolgenden Stile.

Daneben gab es nun aber noch eine ziemlich große Mannigfaltigkeit künstlerischer Standleuchter aus Holz, Messing, Stein vor den Bildern und Altären, sodann mehrarmige Leuchter, pergulae (Spaliere), herciae (Eggen), rastellae (Rechen),⁶⁾ so zwar, daß es der hl. Bernward, ähnlich wie in der altchristlichen Zeit Vigilantius, für gut fand, ein energisches Wort gegen übertriebene, luxuriöse und nur der schaulustigen Gafferei dienende Kirchenbeleuchtung zu sprechen: »Ponuntur dehinc in ecclesia gemmatae, non coronae, sed rotae circumreptae lampadibus non minus

sus zu den Päpsten Silvester und Sixtus III.; Flodoardus in d. Historia Remensis III, 5; IV, 13; ferner Radbertus, De casibus S. Galli c. 9; Iso magister, De miraculis S. Galli c. 8; Udalricus, Consultus Clun. I, II; Petrus Venerabilis, Statut. Clun. c. 52; Aegydius Aureae Pallis c. 53; Vita B. Johannis Gorziensis abbatis c. 10 Nr. 90, u. a. zusammengestellt bei Migne, P. gr. 86, 2, 2200. Auch Karl d. Gr. schenkte im Jahre 800 der Peterskirche einen Kronleuchter, der der Plünderung durch die Sarazenen (846) entging und noch im 11. Jahrh. dort hing. Rossi, Inscr. II, 1, 198.

¹⁾ Vgl. Effmann, der ehemal. frührom. Kronleuchter zu Korvey in „Ztschr. f. christl. Kunst“ 3 (1890), 21 ff. u. Tophoff, „Organ f. christl. Kunst“ 22 (1872) 192 ff.

²⁾ Vgl. Jul. v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des Mittelalters, S. 296.

¹⁾ Die gelehrte Abtissin Herrad von Landsberg († 1195) widmet einem von dem kunstfertigen Bischof Bernward von Hildesheim († 1023) mit eigener Hand für die Michaelskirche hergestellten Kronleuchter ein eigenes Gedicht. Derselbe war bis zum 17. Jahrh. erhalten. Am 30. Mai 1662 wurde er vernichtet mit der Begründung: er verdunkle (!) die Kirche, s. Kraß, der Dom zu Hildesheim. 1840 S. 100 ff.

²⁾ Vgl. Geißel, Der Dom von Speier I, 28.

³⁾ Vgl. Bodt, Der Kronleuchter des Kaisers Friedrich Barbarossa im Münster zu Aachen, und die formverwandten Lichtkronen zu Hildesheim und Comburg, 1864.

⁴⁾ S. Bodt, a. a. O.

⁵⁾ Eine hübsche Uebersicht über die Entwicklung der stilistischen Formen des Kronleuchters gibt Brünig im Kunstgewerbeblatt 7 (1896), 97 ff.; 8 (1897), 49 ff.; 9 (1898), 113 ff.

⁶⁾ Siehe darüber S. Otte, Handbuch I, 119; Laib u. Schwarz, Studien u. s. w. S. 63.

fulgentes insertis lampadibus. Cernimus et pro candelabris arbores quasdam erectas multo aeris pondere miro artificis opere fabricatas, nec magis corruscantes superpositis lucernis, quam suis gemmis. . . . O vanitas vanitatum, sed non vanior, quam insanior.¹⁾ Es war wie eine Gewissensfrage, die er an seine Zeit richtete: »Quid putas in his omnibus quaeritur? Poenitentium compunctio, an intuentium admiratio?« — Wir wollen auch unsererits dieser Gewissensfrage des großen Heiligen nicht aus dem Wege gehen. Wenn wir dann mit gutem Gewissen mit den mittelalterlichen Liturgikern antworten können: „Lichtkronen werden aufgehängt in Gotteshause zur Zierde und zur Beleuchtung, zur Mahnung an jeden von uns, daß nur jene der Krone des Lebens und des himmlischen Lichtes teilhaftig werden, die hier in Andacht Gott dienen, sodann aber auch zur Versinnbildung des himmlischen Jerusalem, nach dessen Bilde sie gemacht scheinen,“²⁾ so werden wir dem hl. Bernardus mindestens das zeigen können, daß auch wir bei unseren Beleuchtungsanlagen in den Kirchen uns von dem weiteren Grundsatz leiten lassen, daß auch in dieser Frage die religiös-sittlichen und liturgischen Gesichtspunkte in erster Linie für uns maßgebend seien.

Ob wir nun das Fazit aus dieser geschichtlichen Betrachtung ziehen können, müssen wir uns noch kurz vergegenwärtigen, daß neben den Kronleuchtern für die mittelalterliche Kirchenbeleuchtung noch Wandleuchter in Benutzung waren, in Form von beweglichen Armen, welche man an Stelle der Weibekreuze anzubringen pflegte: 12 an der Zahl

(Apostellenleuchter). Etwas häufiger scheinen solche in der gotischen und wohl noch häufiger in der Renaissancezeit verwendet worden zu sein.

Diese Wandleuchter in Verbindung mit dem Kronleuchter (bezw. den Kronleuchtern) bilden die konstituierenden Elemente der mittelalterlichen Kirchenbeleuchtung.

Nun sind für die Beurteilung zwei Gesichtspunkte ins Auge zu fassen: nämlich das Verhältnis der Lichtstärke der Gesamtbeleuchtung zur Raumgröße, von der im ersten Artikel die Rede war, und sodann das Verhältnis der Lichtsteigerung von den Nebenlichtern zum Kronleuchter (Hauptlicht). Von dem ersteren hängt die weishevolle Raumstimmung ab, von letzterer der ästhetische Reiz der Lichtanlage selbst.

Was den ersteren Punkt betrifft, so mag wohl die mittelalterliche Beleuchtung im ganzen nicht selten zu schwach gewesen sein, und mancher gotische Dom mag wohl häufig, besonders in den Gewölben, mehr Finsternis und gespenstische Schatten als Licht gehabt haben. Wir sind mit unseren Lichtquellen besser daran, müssen uns aber, wie wir im ersten Artikel ausführten, dessen bewußt bleiben, daß jedes Licht eben auch Schatten wirft, die auszugleichen sind, und zwar umso stärkere, je intensiver es ist, und daß es eine gewisse Maximalhöhe gibt, die nicht überschritten werden soll, deren Bestimmung aber Sache des ästhetischen Tastes ist.

Das im mittelalterlichen Beleuchtungsweisen festgehaltene Prinzip eines Inten- sitätsgegensatzes zwischen Haupt- und Nebenlichtern verdient auch heute noch festgehalten und nachgeahmt zu werden, denn es stellt jene Beziehungsmöglichkeit einer Vielheit auf eine Einheit her, welche die Seele alles Schönen ist.¹⁾ Da-

¹⁾ Apol. ad Guilelm. abbat. c. 12 vgl. J. Sauer, Symbolik des Kirchengeb. S. 188.

²⁾ Siehe Sauer, a. a. D. 183. — Die Deutung der Lichter auf die Tugenden geht schon sehr weit zurück. Wir finden sie bereits ausgesprochen in einem altchristlichen Lobgedicht auf einen Märtyrer, in welchem auf die vornehmere Beleuchtung des Grabes hingewiesen wird. Es heißt darin:

»Dum lucem cupimus tectis admittere martyri Nostra dies meruit lumen habere tuum.« Vgl. Jhm, Damasi epigr. Nr. 95.

¹⁾ Eine einigermaßen entsprechende Vorstellung von dieser Steigerung können uns folgende Zahlen geben: Aachener Kronleuchter (12. Jahrh.) $8 \times 6 = 48$ Lichter, Pilsbäheim (11. Jahrh.) $12 \times 6 = 72$ Lichter, der um die Hälfte kleinere $12 \times 3 = 36$ Kerzen, Comburg-Hall (12. Jahrh.) $12 \times 4 = 48$ Lichter. —

Etwas geringer pflegt gemeinhin die Lichtzahl bei den gotischen Kronleuchtern zu sein. So z. B. hat der Kronleuchter zu Breden (1489) 12 Lichter, Halberstadt 12, Koberg 10 (?), Mündelheim (Kupfer 1500) 12 Arme u. s. w. Eine größere Anzahl von Lichtern weisen gewöhn-

bei mag noch die Frage aufgeworfen werden, ob es nicht am Plage wäre, wieder zu den in bestimmten mathematischen Verhältnissen zum modulus der Kirche stehenden größeren Formen des Kronleuchters zurückzukehren. Wir unsererseits wären durchaus geneigt, die Frage zu bejahen und entsprechend große Lichtreihen zu empfehlen, die an architektonisch (Wierung) oder liturgisch (Chor) hervorragender Stelle anzubringen wären.

IV.

Endlich möge es noch gestattet sein, einige Grundsätze kurz zusammenfassend anzufügen, die mehr die praktische Durchführung der Beleuchtung betreffen.

1. Die Beleuchtung des Schiffes soll über das Notwendige nicht hinausgehen. Wenn man die Kirche gleich in ein elektrisches Lampenmagazin verwandelt, kann von künstlerischer Wirkung keine Spur mehr sein. Und wenn vollends die Lichterpracht nur eine tiefe Armseligkeit der Kirche zum Reflex hat, so ist das Mißverhältnis geradezu unerträglich. Eine erdrückende Fülle von Lichtern wirkt unkünstlerisch und abstoßend. — Die Beleuchtung des Schiffes fordert als ihr Korrelat die entsprechende Beleuchtung des Chores in Form von Altarbeleuchtung, Beleuchtung der Chorstühle, (kleinerer) Kronleuchter in der Mitte des Chores und ähnliches. Wird nun das Schiff mit Licht überflutet, der Chor dagegen kaum mit Licht versehen, so erscheint er wie ein dunkler Keller, wie eine unbedeutende Nebensache, anstatt eben als die Hauptsache hervorzutreten.

2. Als eigentliches Nutzlicht muß die Beleuchtung hergestellt werden im Chor und in der Nähe der Beichtstühle. Wo

lich die Rosenkranz-Kronleuchter auf: so z. B. der im Dom zu Münster (15. Jahrh.) $10 \times 5 = 50$ Lichter. Damit gewinnen wir eine annähernd adäquate Idee der mittelalterlichen Beleuchtung. Freilich ist für die Abschätzung der Beleuchtungsintensität noch zu berücksichtigen der Umstand, daß die am Kronleuchter auf verhältnismäßig engem Raum zusammengestellten Lichter sich gegenseitig verstärken, während die im Schiff der Kirche verstreuten Lichter von einander in bestimmten Entfernungen standen, also eine schwächere Gesamtintensität entwickelten, so daß der Steigerungsunterschied zwischen ihnen und dem Kronleuchter tatsächlich noch größer war, als er in der bloßen Verhältniszahl der Lichter zum Ausdruck kommt.

besondere Tauf- und Beichtkapellen vorhanden sind, können diese gut als Räume für sich behandelt und nach Art einer wohlausegdachten Zimmerbeleuchtung erhellt werden.

3. Die Verteilung der Lichter im Schiff bzw. in den Schiffen könnte wohl in vortheilhafter Weise so eingerichtet werden, daß bei den breiten Hauptschiffen in der Mitte der Bankreihen oder am Mittelgang zu beiden Seiten zierliche und echt künstlerisch behandelte (vielleicht Schmiedeiserne) Lichtständer als Träger der Lichtkörper in angemessener Entfernung von einander angebracht werden, so z. B. in Meßkirch, in der Herz Jesu-Kirche in Linz u. a. b) Eine zweite, nicht selten gesehene und durchaus zulässige Art der Verteilung ist die, bei welcher kleinere Kronleuchter in den Arkadentreihen der Seitenwände aufgehängt werden. c) Eine bessere Wirkung dürfte erzielt werden, wenn solche in dem Mittelschiff selbst angebracht werden. d) In den Seitenschiffen lassen sich Wandleuchter bequem anbringen. e) Deckenlichter sind nur bei ganz niederen Seitenschiffen anzuraten.

4. Es ist ratsam, die Leitungsdrähte in Metallröhren zu ziehen, natürlich so, daß sie dem Auge nicht sichtbar sind. Die Leitung in die Mauer einzulassen und diese dann zu verputzen, ist durchaus zu widerraten, da selbst bei trockenen Mauern die Leitungsdrähte gerne zerlegt werden, die schadhafsten Stellen schwer zu finden sind, die Reparaturen nicht selten sehr kostspielig werden, ja eine völlige Neueinrichtung in kurzer Zeit nötig werden kann. — Endlich hüte man sich, die Einrichtung nach dem billigsten Preis bzw. Angebot zu machen. Es ist kaum anders möglich, als daß die Qualität der Einrichtung darunter leidet und auch hier das Billigste das Teuerste wird: lieber warten, bis das nötige Geld beisammen ist! Denn auch hier gilt: Parit patientia palmam.

Beiträge zur Kunsttopographie und Künstlergeschichte des bayerischen Kreises Schwaben.

Von Prof. Dr. Alfred Schröder in Dillingen.

Beiträge wollen nicht die angeschlagenen Thematata erschöpfen; ihre Absicht geht da-

hin, durch neue Hinweise das Bild zu vervollständigen und zu weiterer Forschung anzuregen. In diesem Sinn mögen die folgenden Ausführungen aufgenommen werden.

I. Cluniacensische und Hirsauische Einflüsse.

1. Alt-St. Moriz in Augsburg. Die Kirche und das Chorherrenstift St. Moriz hatten zum Gründer den Bischof Bruno von Augsburg († 1029), durch den, wie die Augsburger Annalen deutlich zu verstehen geben, die cluniacensische Reform im Bistum Augsburg Fuß faßte. Die Augsburger Tradition läßt überdies den Bruder des Bischofs, Kaiser Heinrich II., den Hort der Cluniacenser, mit frommer Spende den Bau fördern (Wittwer, Catal. abbatum bei Steichele, Archiv f. d. Gesch. d. Bist. Augsburg 3, 63). Bedürfte es noch eines Beweises, daß Bruno in seiner Gründung, die er sich auch als Grabesstätte erkor, mit den Reformbestrebungen Ernst machte, so würden wir ihn in der Verbindung eines Monasteriums mit der Kirche finden (Ann. Aug. ad a. 1081), dessen Kreuzgang erst einer anders gearteten Reform, der des 16. Jahrhunderts, zum Opfer fiel, nachdem sich freilich das gemeinsame Leben des Klerus am Mauritiusmünster längst schon aufgelöst hatte.

Schon 1081 verheerte ein Brand das neue Münster (Ann. Aug.). Das Unglück wird, wie in der erdrückenden Mehrzahl derartiger Fälle, kaum einen Neubau des Mauerwerkes und eine Aenderung der Grunddisposition im Gefolge gehabt haben. Aber nach Verlauf von mehr als zwei Jahrhunderten nahm man einen Neubau in Angriff. Es ist urkundlich erweisbar, daß 15 Bischöfe im Jahre 1295 Ablässe erteilten für Beihilfe zum Bau der Morizkirche. Der Einsturz der Kirche im Jahre 1299, von dem alte Aufzeichnungen in einer Handschrift von St. Moriz Meldung tun (Veith, Biblioth. Aug. II. [1786], 108), wird mit dem Neubau in Zusammenhang gestanden haben. 1314 fand die Weiße statt. Indes beschränkte sich die Erneuerung auf das Langhaus; denn noch im Jahre 1440 hatte die Kirche, wie ein Augenzeuge berichtet (Deutsche Städtechron.

XXII 82,10), einen gar kleinen Chor mit einer Krypta darunter. An seine Stelle trat 1442/43 ein gotischer, weit ins Straßenbild vorspringender Neubau. Die späteren Veränderungen berührten den Bau als solchen nicht mehr wesentlich. Die Umgestaltung in Barock 1717, von dem Dekan Leop. Ign. v. Langenmantel durchgeführt und jüngst durch Stadtpfarrer Max Hanrieder mit feinem Verständnis erneuert, zielt lediglich darauf ab, die Kirche, soweit dies ohne Aenderung der Grunddisposition und des Mauerwerkes möglich war, im Geschmack jener Zeit zu modernisieren.

Der Chorbau von 1442 ging ohne Zweifel über die alten Grundlagen weit hinaus. Wie verhielt sich aber der Neubau des Langhauses um 1300 zu seinem Vorgänger? Zunächst gibt der Materialbefund hinlänglich sicheren Aufschluß darüber, daß das ganze Mauerwerk der Kirche und des Turmes, soweit es über dem Erdboden steht — die Fundamente konnte ich nicht untersuchen —, damals neu aufgeführt wurde; denn als Material ist nach meiner freilich nicht ganz erschöpfenden Beobachtung Backstein verwendet, während man zu Beginn des 11. Jahrhunderts in Augsburg die Monumentalbauten aus Tuff und Nagelfluh, wie er sich in der Wertach vorfand, stellte. Aber die Grunddisposition des Neubaus scheint die der ursprünglichen Kirche zu sein. Denn eine Turmstellung wie hier wäre für die Zeit um 1300 ein merkwürdiger Anachronismus; dagegen fügt sie sich den Augsburger Baugewohnheiten, wie sie zu Beginn des 11. Jahrhunderts herrschten, trefflich ein. Der Turm ist hinsichtlich seiner Stellung und seiner Angliederung an das Kirchengebäude genau so behandelt, wie die Türme des Augsburger Domes (Neubau um das Jahr 1000) oder genauer wie der Südurm des Domes. Er hat seine Stelle am südlichen Seitenschiff, und zwar so, daß er sich nur mit einer Seite (der Nordseite) an das südliche Seitenschiff anlehnt, unmittelbar bevor dieses sein östliches Ende erreicht (man vergleiche dazu den Grundriß der romanischen Domanlage in meinem Schriftchen: Die Domkirche zu Augsburg, 1900, S. 5). Für die Beibehaltung

der ursprünglichen Plandisposition spricht namentlich auch der Umstand, daß man nach dem Neubau des Langhauses zunächst und 130 Jahre lang kein dringendes Bedürfnis empfand, den Chor ebenfalls neu zu bauen; er muß demnach mit dem neuen Langhaus in Harmonie gestanden haben. Wenn man 1442 gleichwohl zum Neubau des Chores schritt, so geschah dies wohl in erster Linie, um entsprechenden Raum für die Chorgeistlichkeit zu gewinnen; denn zwischen 1310 und 1442 hatte sich die Zahl der Priesterstellen um 16, d. h. um 133 Prozent (von 12 auf 28) vermehrt. —

Baugeschichte und Bauanalyse lassen uns zwar nicht zahlreiche und sehr augenfällige Hinweise auf cluniacensische Beeinflussung erwarten, sie geben uns aber ein Anrecht, auch schwache Spuren der Art als richtige Fährte zu verfolgen. Und da ist nun die echt cluniacensische und in der kirchlichen Baukunst Augsburgs einzig dastehende Eigenart beachtenswert, daß man in das Langhaus der Kirche beim Haupteingange auf einer Anzahl Stufen (sechs) hinabsteigt. Aber auch die Gestaltung der Chorpartie ist merkwürdig und charakteristisch genug. Ein Chorquadrat mit Krypta darunter scheint von Anfang an vorhanden gewesen zu sein; aber es ragte nicht, wie es sonst Gepflogenheit der schwäbischen Bauzone war, mit seinen drei Abschlußmauern frei vor, sondern hatte links und rechts die Fortsetzung der Seitenschiffe zu Begleiträumen, die heute im Norden die Sakristei, im Süden einen Zugang und eine Kapelle umschließen. Das Langhaus ist ferner, wiederum im Gegensatz zu der landesüblichen Bauweise, in strengem Verhältnis geteilt, indem den Seitenschiffen genau die halbe Breite des Mittelschiffes zugewiesen ist. Endlich legte sich der westlichen Schmalseite in ihrer ganzen Breite und darüber hinaus eine Vorhalle mit Pultdach vor, ähnlich wie ein Atriumstügel, aber spätestens schon im 16. Jahrhundert zu Verkaufsläden umgebaut; ja es scheint — auch die Konfiguration des „Morizplatzes“ kommt bestätigend der Vermutung entgegen —, daß sich an dieser Stelle, also westlich vor der Kirche, so wie in Cluni, ein auf allen Seiten von niedrigen Hallen eingeschlossener Vorhof aus-

dehnte, dessen Nord- und Westflügel längst dem Verkehr zum Opfer gefallen sind, während der Ost- und Südflügel noch aus einer Abbildung von 1680 (P. Dirr, Aus Augsburgs Vergangenheit, 1906, S. 37) erkennbar sind, wie ja heute noch ein ganz niedriges, langgestrecktes Wohngebäude die Südseite des Platzes abschließt. Das Kloster mit dem Kreuzgang legte sich, wie auch in Cluni, nördlich der Kirche vor. Anderes freilich ist wieder echt süddeutschngezwungen, wie die Turmstellung und der Mangel eines Querschiffes; die cluniacensische Bauschule gestattete eben den landschaftlichen Baugewohnheiten weitgehenden Einfluß. Das ist hier umso begreiflicher, als es sich nicht um eine großartige Anlage handelte, sondern um eine Aufgabe, die sicher mit einheimischen Kräften zu lösen war. Immerhin ist der Bau als eines der frühesten Beispiele cluniacensischer Einwirkung stilgeschichtlich sehr merkwürdig.

2. Hirsauische Eigenart weisen die Klosterkirchen von Elchingen bei Ulm und Deggingen im Ries auf. Für beide Klöster ist die Verbindung mit Hirsau durch das Verzeichnis der aus diesem Reformkloster nach auswärts berufenen Äbte (MGH. SS. XIV, 264) bezeugt. In Deggingen knüpfte sich die Reform an den Namen Marquards, der 1138 nicht direkt aus Hirsau, sondern aus dem von Hirsauern neu belebten Kloster St. Michael in Bamberg durch Bischof Otto den Heiligen dorthin gesandt wurde und dem Kloster bis 1168 vorstand. Er begann 1161 den Neubau des Münsters zum hl. Martin; Altarweihen fanden 1187 und 1192 statt. Die Kirche erhebt sich, wie St. Peter in Hirsau, im Norden der Klosteranlage und hatte nach dem gleichen Vorbild zwei Westtürme; die Chorpartie wurde in der spätgotischen Periode gänzlich verändert, das dreischiffige, basilikale Langhaus, das schon durch einen Brand im Jahre 1513 schwer gelitten hatte, erhielt um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Dekoration in den Formen des Rokoko, bewahrte sich aber trotzdem den romanischen Charakter der Erbauungszeit (vgl. Steichele, Das Bistum Augsburg III, 633 f., 651).

Zuschrift.

Herr Professor L. Baur in Tübingen hat mich in Nummer 3, S. 36, auf einen angeblichen Irrtum aufmerksam gemacht, der mir beim Lesen einer Inschrift des Mülhhauser Altarwerks in der Stuttgarter Galerie unterlaufen sein soll. So gern ich im allgemeinen bereit bin, Irrtümer zuzugeben, so sehr muß ich doch nach wiederholter Untersuchung des Originals an der Lesart Vere ancilla domini festhalten. Es kann absolut nicht Ecce heißen. Der erste Buchstabe ist, wenn auch etwas verrieben, doch ein deutliches V, der dritte ganz sicher kein c, sondern ein r. Dagegen kann man die zweite Hälfte der Inschrift sehr gut fiat michi secundum verbum tuum lesen. Denn wenn auch die Entscheidung zwischen vbu und vlm schwanken kann, so spricht doch das tuum für das erstere. Das Vere beweist also doch, daß der Prager Malerlehrling vom Jahre 1885, der die Inschrift auf das Buch aufzupinseln hatte, den Text der Vulgata nicht auswendig wußte. In der Vorlage, die ihm zu diesem Zweck von seinem Meister oder einem Geistlichen gegeben wurde, stand vielleicht ecce, er las aber irrthümlich vere, wobei er vielleicht an Stellen wie Matth. 27, 54: Vere filius dei erat iste dachte. Derartige Irrtümer beim Abschreiben von Inschriften kommen im Mittelalter sehr häufig vor.

Tübingen.

Professor Lange.

Erwiderung.

Da die am Schlusse ausgesprochene Vermutung kaum Zustimmung finden dürfte und anderseits eine wiederholte Prüfung mich in der geläufigen Lesart Ecce bestärkt hat (mittlere Buchstaben: zwei cc), so glaube ich, trotz aller Anerkennung, die ich der Genauigkeit des Herrn Verfassers zolle, meine Ansicht als begründet ansehen zu dürfen. Die paläographischen Gründe, die mich im einzelnen zu dieser Ansicht bestimmen, bin ich jederzeit bereit, dem Herrn Verfasser zur Verfügung zu stellen. An dieser Stelle glaube ich, die Kontroverse nicht weiter ausdehnen zu sollen.

Tübingen.

Professor L. Baur.

Chronik des Diözesankunstvereins.

Nachdem Msgr. R. Kimmel seit dem Tode des Herrn Pfarrers Dezel interimistisch die Vorstandschaft unseres Vereins übernommen hatte, mußte derselbe infolge außerordentlichen Arbeitsanfalls für die nächsten Jahre, die definitive Uebernahme der Vorstandschaft ablehnen. — Der Vereinsauschuß trat deshalb am 30. April cr. zu einer Sitzung in Stuttgart zusammen, in welcher einstimmig Herr Kamerer Artur Schöninger in Söflingen (Ulm) zum Vorstand gewählt wurde. In ihm hat der Aushuß wieder eine tüchtige und bewährte Kraft an die Spitze des Vereins gestellt, die schon zusammen mit Pfarrer Dezel eine reiche und praktische Tätigkeit als Gutachter im Dienste der kirchlichen Kunst entfaltete. Dem interimistischen Vorstand Msgr. Kimmel wurde der gebührende Dank ausgesprochen für seine bisherige Geschäftsführung. In den Aushuß wurde

der schon in der Sitzung vom 6. Februar an Stelle des Pfarrers Dezel gewählte Stadt- und Garnisonspfarrer Effinger-Ulm eingeführt.

Literatur.

Mensa und Confessio. Studien über den Altar der altchristlichen Liturgie von Dr. Franz Wieland, Subregens in Dillingen. I. Der Altar der vorkonstantinischen Kirche. München (Leitner) 1906. — XVI und 167 S.

Der Verfasser dieser hochinteressanten Studie führt die bisherigen Untersuchungen über den altchristlichen Altar von Fleury, Heibeloff, Laib und Schwarz, Schmid (um nur die Neueren anzuführen) nicht nur um ein Erkleckliches weiter, sondern größtenteils in ganz neue Bahnen. Die in diesem ersten Bändchen durchgeführte Idee läßt sich dahin zusammenfassen: 1. „Die Kirche des apostolischen Jahrhunderts hat einen Altar als liturgisches Gerät nicht gekannt, einerseits weil sie nach dem Vorgang des Hebräerbriefs als Opfer der Christen nur „die Opfergaben der Lippen“, das Opfer des Lobes gelten ließ, andererseits weil sie den Schwerpunkt ihres vorzüglichen Lobopfers der Eucharistie, in den Genuß desselben verlegte, ja sogar mit dem gemeinsamen Liebesmahl als dessen Höhepunkt verknüpfte. Es war also in der liturgischen Feier des ersten Jahrhunderts kein Raum für einen Altar, oder auch nur für die Altaridee.“ (S. 106.)

2. Eine Wertschätzung und Verehrung der eucharistischen mensa als Altar kommt erst mit der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts auf, mit der Einschränkung jedoch, daß die (wahrscheinlich dreifüßige) mensa aus Holz nur für die Dauer der Liturgie, für welche sie jedesmal eigens aufgestellt und mit Luchern geschmückt wurde, diese Verehrung genoß. Der Verfasser leitet diese Wendung davon her, daß seit dem Ende des zweiten oder Anfang des dritten Jahrhunderts die christliche Opfertheorie vom Begriff des geistigen Lobopfers durch das Eucharistienmahl zu dem Begriff der realen Darbringung der Eucharistie fortschritt, daß Eucharistie und Agape getrennt und eigene Kirchen als Versammlungshäuser für die Eucharistie entstanden.

Ein Altargrab gab es in der vorkonstantinischen Zeit nicht, wohl aber wurden sicherlich seit dem 2. Jahrhundert auch die Verstorbenen in die Eucharistiefeier hereinbezogen.

3. Erst seit Konstantin wird der Altar dauernd im Presbyterium aufgestellt und von da ab wird er auch außerhalb der Liturgie als etwas Heiliges und in sich Wertvolles verehrt. Die erste Nachricht darüber gibt uns Eusebius (Hist. eccl. X, 4) in seinem Bericht über die Kirche von Tyrus. Wie man sieht, hat sich Wieland die Krenzliche Opfertheorie zu eigen gemacht, um das Fehlen des festen, dauernd aufgestellten Altars und seiner kultischen Verehrung in der ältesten Zeit aus rein innerkirchlichen (dogmenhistorischen) Gründen klar zu machen. Neben diesem inneren Grund, der nun freilich — wenn er zutrifft — vollständig erschöpfend die Sachlage erklärt, wird

der äußere der Verfolgungszeit kaum erwähnt. Jedenfalls wäre es logisch unstatthaft, nun rückwärts auf die Wichtigkeit der Menschlichen Opfertheorie zu schließen — was der Verfasser mit Recht auch nicht tut. Ob aber diese Theorie von dem Opfercharakter der Eucharistie historisch und dogmatisch richtig sei, ist allerdings noch eine sehr große Frage. Wir müssen ihre Entscheidung den Exegeten, Dogmatikern und Dogmenhistorikern überlassen, möchten aber doch hinzufügen, daß namhafte Exegeten und Dogmenhistoriker sie nicht teilen und zwar ohne daß sie Anhänger der Franzelin'schen Theorie zu sein brauchen.

Dem Gewicht derjenigen Stellen aber, welche dartun, daß die ersten christlichen Jahrhunderte keine ara (Opferaltar), sondern nur die mensa (Speisetisch) kannten, wird man sich nicht entziehen können. Einzelne derselben freilich machen der spirituellen Erklärung von ara doch recht erhebliche Schwierigkeiten, so z. B. S. 118.

Methodisch ist die Wielandsche Arbeit zweifellos eine Musterleistung. Möge der zweite Teil dieser glänzenden Untersuchung dem ersten bald folgen! Wir sehen seinem Erscheinen mit größtem Interesse entgegen.

Lübingen.

Prof. Dr. L. Baur.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau.

Soeben sind erschienen und können durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Braun, Joseph, S. J., Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik. Mit 316 Abbildungen. Lex.-8° (XXIV und 798) M. 30.—; geb. in Halbfranz M. 33.50.

Liturgiker, Archäologen, Kunsthistoriker und Historiker werden das Werk, das den Gegenstand erschöpfender und allseitiger behandelt als alle bisherigen Schriften über die liturgische Gewandung und das auf der Höhe der Forschung steht, nicht entbehren können.

— **Die belgischen Jesuitenkirchen.** Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. Mit 78 Abbildungen. (Auch 95. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach“.) gr. 8° (XII und 208) M. 4.—.

Die Schrift ist ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der Bautätigkeit der Jesuiten wie zur letzten Lebensphase der Gotik und der Entwicklung des Barocks im Norden.



**Königlich Bayerische Hofglasmalerei
F. X. Zettler, München, Briennerstr. 23.**

Für Württemberg ausgeführte Arbeiten:

Munderkingen, Dürmentingen, Untersulmetingen, Oberkirchberg, Kirchberg a. Iller, Urach, Rottweil (Studienkirche), Rottweil-Altstadt, Balgheim, Durchhausen, Schöntal, Mergentheim, Ludwigsburg etc. etc.



Skizzen und Kostenberechnungen stets raschest zur Verfügung. Zu mündlichen :: Besprechungen stets Gelegenheit. ::



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.
Herausgegeben und redigiert von Professor Dr. Ludwig Baur in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Dr. 7. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10. 1907.

Joseph Wannemacher, Maler. (1722—1780.)

Von H. Weser, Kaplan, Gmünd.

Wenige und spärliche Quellen fließen über den Freskomaler Joseph Wannemacher, der eine immerhin bedeutende Tätigkeit in Württemberg und den angrenzenden Ländern Bayern und Schweiz entfaltet hat. Das Künstlerlexikon von Nagler fertigt ihn in ein paar Linien ab. Rektor Klaus (Gmünder Künstler, Württ. Vierteljahrshäfte 1896, S. 319) kennt nur wenige seiner Werke und führt nicht einmal alle seine in Gmünd gemalten Fresken auf. Pfeiffer (die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben, Württ. Vierteljahrshäfte XV 1903, S. 32) gibt ebenfalls nur eine unvollständige Aufzählung seiner Werke. Ueber das Leben Wannemachers berichtet Pfarrer Diekmann im „Archiv für christliche Kunst“ XVIII 1900, S. 59, 60.

Die mehrjährige Tätigkeit des Malers in Gmünd, wo zur Zeit ein Zyklus seiner Fresken einer Restauration unterworfen wird, hat den Verfasser dieser Skizze veranlaßt, sich mit der Person und Wirksamkeit des Künstlers näher zu beschäftigen.

Joseph Wannemacher wurde geboren zu Tomerdingen auf der schwäbischen Alb, Oberamts Blaubeuren, am 18. Sept. 1722 als einziges Kind aus seines Vaters dritter Ehe. Sein Vater, der Hafner Johann Georg W., starb, 75 Jahre alt, am 18. März 1740, seine Mutter, Barbara Schmid von Drackenstein, 88 1/2 Jahre alt, am 23. April 1767. Am 4. März 1753 heiratete Joseph W. die Anna Eva, geb. Lug, aus El-

mann in Franken am Main, eine Verwandte des trauenden Geistlichen in Tomerdingen. Das Ehepaar hatte 4 Söhne und 5 Töchter. Fünf Kinder starben früh; sein letzter Sohn ward 1768 geboren. Von den Töchtern heiratete eine nach Stubenberg, zwei nach München. Nur von einem Sohn geben spätere Gmünder Akten eine Nachricht. Am 6. Dez. 1780 starb Joseph Wannemacher, versehen mit den Sterbsakramenten. Seine Frau überlebte ihn lange; sie starb erst 27. Dez. 1814, ca. 90 Jahre alt, am Schlag. Sein elterliches Haus ist das sog. „Strohhanzen“-Haus; wo jetzt der Stall ist, war das Malstübchen des Künstlers. Nach der Ueberlieferung soll er viel Geld, „ganze Stumpfen“, nach Hause gebracht haben; seine Frau habe aber nicht sparen können. In einem Reisebericht von 1784 erkundigt sich P. Nepomuk Gautinger in Elchingen „um das Schicksal des Malers Wannemacher und seines Sohnes, unseres ehemaligen Schulkameraden“ und bemerkt, es seien „beide unglücklich und schon im Grabe“. (cf. Dr. H. Fähr, die Baugeschichte der Stiftsbibliothek zu St. Gallen, Zürich 1900, S. 20.) Der hier genannte Sohn ist derselbe, welcher 1776 mit dem Vater in Gmünd tätig war.

Bei dem gänzlichen Mangel von Nachrichten über die Jugendzeit und die Lehrjahre des Künstlers sind mir außer Stande zu sagen, in welcher Schule er den Grund zu seinem Können gelegt hat. Mehrfach in Gmünd und anderwärts bezeichnet er sich auf seinen Gemälden als Pictor academico-Romanus. Das erstmal finde ich diese Bezeichnung auf dem Deckengemälde zu Ave Maria-Deggingen mit der

Jahrzahl 1754. Da er aber seit 1751 ununterbrochen in Schwaben tätig war, so wird anzunehmen sein, daß er etwa 1750 in Rom in der Malerakademie auf dem Kapitol war, also in einem Alter von 25—28 Jahren. In den Rahmen der Jahre von 1750—1780 ist seine ganze bekannte Tätigkeit eingeschlossen.

1.

Bevor wir die ausgeführten Gemälde unseres Künstlers näher ins Auge fassen, soll darauf hingewiesen sein, daß im Kgl. Kupferstichkabinett zu Stuttgart sich 12 (nicht 8, wie Klaus und Pfeiffer berichten) Handzeichnungen Wannenmachers befinden, die zum Teil sehr flüchtig gemacht sind, so daß der Inhalt der Darstellung manchmal nicht zu erklären ist:

Nr. 1. „Maria Meeresstern“ (nicht „Seesturm“). Auf Maria, hoch in Wolken thronend, weist ein unter ihr schwebender Engel, die in einem vom Sturm schwer bedrängten Segelschiff Besindlichen hin. Rechts ein Leuchtturm, das Schiff umgeben von kleinen Booten, Personen in den Fluten schwimmend, mit erhobenen Händen um Hilfe rufend. 1754.

Nr. 2 in ovaler Umrahmung. S. Gallus, Beschützer von St. Gallen (?). Oben die Weltkugel, von der Flammen ausgehen, umgeben von auf sie hinweisenden Engeln. Ein Heiliger, auf dem die Taube, das Symbol des hl. Geistes ruht, in der Gewandung eines Ordensmanns mit Kreuz auf der Brust, ihm gegenüber eine Kirche mit zwei Türmen, über derselben ein Engel mit Spruchband und Inschrift: *si potest observare in . . .*, unten eine zum Heiligen flehende Menge, vorn ein Fürst mit Gemahlin. Im rechten Eck des Blattes nochmals ein spruchbandhaltender Engel ohne Inschrift. Unterschrift: J. W. invenit 1766.

Nr. 3. Esther vor Ahsuerus. Esther wird von zwei Hofdamen zum Throne des Königs geleitet; bewundernd schaut die Menge der Höflinge auf ihre Schönheit.

Nr. 4. Abendmahl. Ein durch zwei Lampen erleuchteter Saal. Jesus, das Brot in der Hand, spricht die Segensworte; die Apostel staunend, mit zum Gebet gefalteten Händen. 1773.

Nr. 5. Jesus am Delberg. Jesus in Ohnmacht hinfallend, gehalten von einem Engel; oben mehrere Engel in den Wolken, unten die schlafenden Jünger.

Nr. 6 auf der Rückseite von Nr. 5. Jesus am Delberg. Jesus knieend von einem Engel gehalten, der mit der Hand nach oben zeigt. Dieses Bild ist in Gmünd in der S. Katharinentapelle ausgeführt.

Nr. 7. Aus dem Leben Papst Urban II. Oben Gott Vater von Engeln umgeben, die einen Bischofsstab halten, unten ein älterer Mann, der einen Mönch, den andere Mönche umgeben, nach oben weist; links unten Tiara und Papstkreuz. 1750.

Nr. 8. Himmelfahrt des hl. Franziskus, ausgeführt in der Franziskanerkirche in Gmünd, siehe unten.

Nr. 9. S. Kajetan in fast rechteckiger Umrahmung. Maria mit dem Jesuskind zeigt dem hl. Kajetan (Ordensmann mit Rosenkranz, hinter ihm ein Engel mit Lilie) ein Kreuz; unten eine Kranke auf ihrem Schmerzenslager, die von einer pflegenden Person auf den Heiligen und seine Fürbitte aufmerksam gemacht wird. 1756.

Nr. 10. Tod des hl. Joseph in breiter Kartusche. Joseph zwischen Jesus und Maria, links der Tod mit Pfeil in der einen, mit Sanduhr in der anderen Hand, rechts ein Engel mit einem Buch, das die Inschrift trägt: *Nunc dimittis. Veil und Art, Korb mit Handwerkszeug.*

Nr. 11. Große rechteckig gerahmte Zeichnung. Einem Bischof mit zahlreichem Gefolge wird von einem Ritter im Auftrag seines hinter ihm mit großer Begleitung reitenden Königs auf einem Samtkissen etwas überreicht. Unterschrift: Joseph Wannenmacher, invenit 14. Juli 1770.

Nr. 12. Judith zeigt dem staunenden Volk das abgeschlagene Haupt des Holofernes. Das Volk trägt teilweise Fackeln (in Kartusche).

Nur von dreien der Zeichnungen kann ich die Ausführung nachweisen. Nr. 6 und 8 sind in Gmünd gemalt. Nr. 2 war wahrscheinlich im Dom von St. Gallen ausgeführt, wo Wannenmacher 1764 bis 1766 den Chor ausmalte. Nr. 1, 3, 12 gehörten vielleicht zu einem Marienzyklus.

2.

Abgesehen von der Scene aus dem Leben des Papstes Urban II., deren Handzeichnung aus dem Jahr 1750 datiert, haben wir als erstes größeres Werk des aus Rom zurückgekehrten Künstlers die Ausschmückung der Kirche zu Tallingen bei Ulm mit Fresken zu betrachten. Die Kirche dieser zum heutigen Bistum Augsburg gehörigen Pfarrei ist dem hl. Laurentius geweiht. Damit war dem Künstler der Stoff gegeben. Sämtliche Fresken beziehen sich demgemäß auf Leben und Wirken des hl. Laurentius.

Die Darstellung beginnt mit einem Fresko unter der Empore, das wohl die Aufnahme des hl. Laurentius unter den Klerus bedeutet. In einem Zelte sitzt der Papst Sixtus mit Kardinalen und Bischöfen, vor ihm knieend als Edelknabe Laurentius, im Hintergrund das römische Stadtbild und Soldaten. Die Unterschrift zeigt aber, daß dieses Gemälde zu den hier zuletzt gemalten zählt: Jos. Wannenmacher, invenit et pinxit 1752. Daran schließen sich an drei Gemälde an der Orgelbrüstung 1. links: der Papst Sixtus im Gefängnis von zwei Soldaten bewacht, wird von Laurentius besucht; 2. in der Mitte: der Papst auf dem Weg zum Martyrium, Laurentius begegnet ihm, ein großes Gefolge von Militär und Volk, mit der Unterschrift: Jos. Wannenmacher, invenit et pinxit 1752; 3. rechts: Laurentius verantwortet sich vor dem Richter über die Verwendung der Kirchenschätze. Unter der Brüstung findet sich noch ein Gemälde: der Schutzengel, der ein Kind vor der Schlange beschützt.

Im Schiff folgt jetzt das Deckengemälde mit dem Martyrium des hl. Laurentius. Dieser liegt auf dem Rost, drei Henker sind um ihn beschäftigt, Heidenpriester und Volk bilden die Zuschauer. Ein Götzenbild des Zeus hat der Heilige verachtet. Oben winken Engel mit der Siegeskrone. Die Unterschrift: Joseph Wannenmacher, invenit et pinxit 1751 erweist dieses Bild als das erste, das uns als vom Meister ausgeführt bekannt ist. (Fortsetzung folgt.)

Beiträge zur Kunsttopographie und Künstlergeschichte des bayerischen Kreises Schwaben.

Von Prof. Dr. Alfred Schröder in Dillingen.

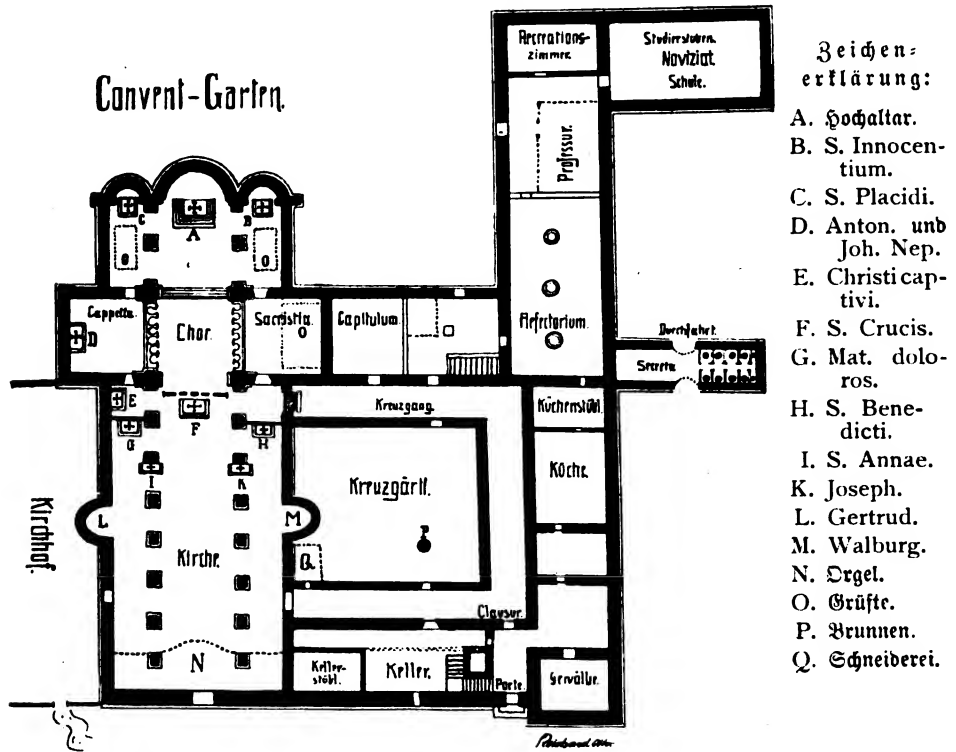
(Fortsetzung.)

Wie in Deggingen verlieren sich auch in Elchingen die Anfänge in Dunkel. Soviel steht aber fest, daß die noch junge Stiftung in Adalbert einen Hirsauer Mönch zum Abte erhielt, vielleicht um das Jahr 1142, wie sich vermutungsweise daraus schließen läßt, daß die Klostertradition in dieses Jahr eine Art zweiter Gründung verlegt. Auf Hirsau weist auch das Patrozinium Petrus und Paulus hin, das sich der Hauptpatronin, der Gottesmutter, beigesellte. Aber vorab die Bauanlage spricht hier unverkennbar für den Zusammenhang mit Hirsau. Die Klosterkirche hat in Grund- und Aufsicht die Form, die ihr im 12. Jahrhundert gegeben worden war, fast unverfehrt beibehalten, bis ein Brandschaden, durch Blitzstrahl herbeigeführt, im Jahre 1773 das Querschiff und die ganze Chorpartie zerstörte. Die im Jahre 1782 zu Ende geführte Restauration schloß in sich den Neubau der Kirche vom östlichen Ende des Langhauses ab, die Errichtung eines Notturmes, dessen Interimistikum bis zum Neubau zweier westlicher Fronttürme dauern sollte, aber, da dieser Plan vor der Säkularisation nicht mehr zur Ausführung kam, bis heute dauert, und die Dekoration der ganzen Kirche durch den kurfürstlich Trierischen Hofmaler und Dekorateur Januarius Zick aus München. Es hat sich jedoch in Cod. ms. 378 der Augsburger Stadtbibliothek ein Grundriß und in der Kirche selbst ein Delgemälde mit der Außenansicht von Kirche und Kloster vor dem Brand von 1773 erhalten, und daraus kann in Verbindung mit dem Befund des erhaltenen Langhauses die romanische Anlage annähernd vollständig rekonstruiert werden. Denn bis 1773 hatte die Kirche nur wenige Veränderungen erfahren; es wird von zwei Turmbränden (1468 und 1546) berichtet, ferner von einer Restauration um 1670, bei der man sich auf Einziehung von Gewölben und Aufstellung neuer Altäre beschränkte, endlich von einer Restauration in den Jahren

1746–52, die sich auf Dekoration in Stuck und Fresko erstreckte.

Die romanische Klosterkirche (s. Grundrißabbildung), eine dreischiffige Pfeilerbasilika von streng mathematisch gebundenem Grundriß mit östlichem Querschiff, hatte, wie St. Peter in Hirfau, einen Vierungsturm und zu Seiten des Chorquadrates Nebenchöre, die sich als Fortsetzung der Seitenschiffe jenseits des Querschiffes darstellten und in gleicher Flucht mit dem Chorquadrat endigten; Chorquadrat und Neben-

waren. Sehr merkwürdig sind die zwei senkrecht zur Ase stehenden strebepfeilerartigen Maueranfänge, die am östlichen Ende des Chorbaues hinaustragen. Ueber den Aufriß erfahren wir noch aus einem Bericht über die Leiden Elchingens im Schmalkaldischen Krieg 1546 (Cod. ms. cit.), daß das Mittelschiff eine flache Holzdecke hatte und die Vierung doppelgeschoßig war und sich im Erdgeschoß durch einen Bogen gegen das Langhaus öffnete; im Obergeschoß, zu dem eine Wendeltrepp-



Grundriß der Kirche und Konventgebäude von Elchingen vor 1773.

(Aus cod. mscr. 378 d. Augsb. Stadtbibl.)

chöre schlossen mit halbrunden Apsiden; wiederum nach dem Hirfauer Vorbild standen die Nebenchöre mit dem Chorquadrat durch je zwei Bogenstellungen in Verbindung, die von je einem Pfeiler getragen waren. Die Seitenschiffe sind im Verhältnis zum Hauptschiff auffallend niedrig gehalten und erreichen nur wenig mehr als ein Drittel der Höhe des Mittelschiffes. Dieser Umstand in Verbindung mit der strengen Grundrißgestaltung rechtfertigt die Vermutung, daß die Seitenschiffe gewölbt

führte, stand ein Altar des hl. Michael. Eine ähnliche Anlage findet sich heute noch in der ebenfalls Hirfauischen, zu Ende des 15. Jahrhunderts umgebauten Klosterkirche zu Blaubeuren, wo ohne Zweifel der alte Bau das in der Gotik erst recht seltsame Motiv bestimmt hat. — Die halbkreisförmigen Erweiterungsbauten in der Mitte des Langhauses, Kapellennischen, wurden erst um 1740 hinzugefügt. Die Klostergebäude schlossen sich wie in Hirfau südlich an die Kirche an.

3. Auch die Grundrißdisposition der Prämonstratenserkirche in Urßberg bei Krumbach, im Herzen Schwabens, einer dreischiffigen, querhauslosen Pfeilerbasilika, mutet sehr altertümlich an. Die drei Schiffe, das Mittelschiff fast genau doppelt so breit als ein Seitenschiff, erstrecken sich bei einer Gesamtbreite von $16\frac{1}{2}$ m in die respectable Länge von 41 m, durchschlicht rechteckige, im 17. Jahrhundert mit Stuck überzogene Pfeiler in acht Joche zerlegt, die im Mittelschiff queroblungen, in den Seitenschiffen arenoblungen Grundriß haben. Nach Osten endigen die drei Schiffe in der gleichen Fluchtlinie, über die drei polygone, dreiseitige Apsiden hinaustreten. Der Chorraum beginnt schon in der Hälfte des Mittelschiffes beim fünften Joch (von Westen aus); von da ab bis zum östlichen Ende sind die Seitenschiffe durch Mauern, die bis zum Gewölbe reichen, vom Hauptschiff abge sondert, so daß sie schmale, langgestreckte Nebenschöre bilden. Der Westseite legt sich eine zweigeschoßige Vorhalle vor, breiter als das Mittelschiff, jedoch schmaler als die Gesamtbreite, ganz wie dazu bestimmt, von zwei Türmen flankiert zu werden; jedoch nur im Norden erhebt sich ein das Bauwerk aus dem Gleichgewicht bringender Einzelturm. Die sehr interessante Frage, ob die durch Langseitsemporen bewirkte doppelgeschoßige Anlage der Seitenschiffe auf den romanischen Bau zurückgeht und etwa gar in Verbindung steht mit Wölbungsversuchen, wage ich nicht zu entscheiden; eine eingehende Untersuchung des Baumaterials dürfte hier wohl zu einem bestimmten Ergebnis führen.

Die Prämonstratenser haben keinen eigenen Bautypus ausgebildet; es ist zudem fraglich, ob sie in Urßberg Gelegenheit gefunden hätten, nach eigenen Normen zu bauen. Denn ihre Niederlassung trat i. J. 1130 an die Stelle einer älteren Kongregation von Weltgeistlichen, die hier an der Kirche der hl. Maria ein kanonisches Leben geführt (vgl. Mon. Boica 33^a, 7, Urk. von 1067) und in engem Verband mit der Mutterkirche des Bistums in Augsburg gestanden hatten, wie ja auch, wenn schon für die Kirche und das Kloster fortan die bei den Prämonstratensern als vorbildlich verehrten Apostel

Petrus und Johannes die Patrone waren, doch die seligste Jungfrau, die Patronin der Domkirche, noch bei der Konsekration vom Jahre 1670 als erste Patronin des Hauptaltars genannt wird. Die Urßberger Marienkirche wurde also im 11. Jahrhundert von einer Kongregation gemeinsam lebender Weltpriester versehen, die sich von dem Konvent der Domkanoniker zu jener Zeit abgezweigt hatte, als das kanonische Leben beim Domklerus in Blüte stand und der Ruf guter Disziplin und wissenschaftlichen Strebens ihm reichlichen Nachwuchs zuführte. Mit Einem Wort, es besteht ein Zusammenhang zwischen der cluniacensischen Reform und der Gründung der Marienkongregation in Urßberg. Und vielleicht auch zwischen dem cluniacensischen Bautypus und der Urßberger Kirche. Ihre Anlage steht mit den landschaftlichen Baugewohnheiten Schwabens ebenso sehr in Widerspruch, als sie sich dem Cluniacenserprogramm in der Verlängerung der Seitenschiffe zu Nebenschören, in der westlichen Turmanlage und in der Errichtung einer westlichen Vorhalle nähert.

Die Baumachrichten sind für die ältere Zeit sehr summarisch. Zwei Klosterbrände werden erwähnt, der eine 1142, der andere 1224; ob und wie weit sie auch die Kirche schädigten, erfahren wir nicht. 1414—1465 erstand der Turm aufs neue, der 1622 seinen Achterdaufbau mit Kuppelabschluß erhielt. In der gotischen Zeit wurden die Apsiden polygon umgestaltet. Daß der Brandschaden, den das Kloster im Bauernkrieg erlitt, die Kirche nicht gänzlich zerstörte, ist gewiß; es bleibt fraglich, ob die Kirche davon überhaupt betroffen wurde. Schlimmer hausten die Schweden, die 1632 Kloster und Kirche in Brand steckten; aber auch diesmal blieben alle Hauptmauern unverfehrt. Von Interesse ist ferner die Nachricht, daß infolge dieser Verwüstung die Gewölbe der Kirche einstürzten. Die 1663—69 ausgeführten Reparaturen betrafen außer der Einrichtung vornehmlich die Herstellung neuer Gewölbe, worauf 1776 als letztes Vermächtnis der Prämonstratenser die Ausschmückung durch Fresken folgte.

(Fortsetzung folgt.)

Der Umbau der Dreifaltigkeitskirche in Ludwigsburg.

I.

Geschichte der alten Garnison-, nunmehrigen katholischen Stadtpfarrkirche in Ludwigsburg.

Von Archivrat Dr. Giesel und Stadt- und Garnisonpfarrer Hofmann in Ludwigsburg.

Bis zum Jahre 1737 wurde in Ludwigsburg kein eigener Militärgottesdienst abgehalten. Die Stadtgeistlichen versahen die Seelsorge auch bei den zum Militär gehörigen Personen. Im genannten Jahre wurde auf Antrag des hiesigen Speziali Stahleder der bisherige Feldprediger bei dem Fuggerschen Kreisregiment zu Pferd, Magister Immanuel Friedrich Zenisch aus Brackenheim, als erster Garnisonprediger angestellt. Der Gottesdienst wurde aus Mangel eines schicklichen Ortes bis zum Jahre 1740 in der Stadtkirche abgehalten, „und zwar so, daß der Garnisonprediger keine besonderen Gottesdienste für das Militär zu halten, sondern die Stadtgeistlichen im Predigen und bei Kommunionen zu unterstützen hatte, hingegen die Beicht bei den Soldaten allein halten und auch die Besorgung der Kranken in der Kaserne allein übernehmen mußte“.

Im Jahre 1740 wurde in der unteren (Loch-)Kaserne ein Besaal für die Militärgemeinde eingerichtet, in welchem bis zum Jahre 1750 Gottesdienst gehalten wurde. Um diese Zeit wurde die genannte Kaserne baufällig, weshalb einstweilen bis zu einem Neubau der militärische Gottesdienst durch den Garnisonprediger in der Stadtkirche, und zwar eine Stunde vor dem Gottesdienst der Pfarrgemeinde gehalten wurde. Im Jahre 1760 wurde die hiesige Garnison verstärkt, weshalb dem Diakonus Hermann, der für den im Felde abwesenden Garnisonprediger Dlnshausen den Militärgottesdienst abhielt, ein Vikar bestellt wurde, da er noch außerdem für die 60 Wömpelgarde alle Sonn- und Feiertage Gottesdienst in französischer Sprache zu halten hatte.

Da diese Einrichtung zu mancherlei Unannehmlichkeiten und Reibungen Veranlassung gab, so wurde schon damals die Errichtung einer eigenen Garnisonkirche geplant und zu diesem Zweck eine Kollekte durch das ganze Land veranstaltet. Bis zur Verwirklichung des Planes sollten nochmals 30 Jahre vergehen. Am 4. Oktober 1781 wurde in Anwesenheit des Herzogs Karl der erste militärische Gottesdienst in der ursprünglich für die hiesige reformierte Gemeinde erbauten Kirche gegenüber der Stadtkirche abgehalten. Diese sogenannte reformierte Kirche, in welcher aber nicht ein einziges Mal reformierter Gottesdienst gehalten wurde — sie blieb bis 1781 von außen unvollendet und diente längere Zeit der Stadt zu einem Behältnis der Butiken und als Holz- und Brettermagazin —, hat folgende Geschichte. 1720 baten die Reformierten in Stuttgart den Herzog Eberhard Ludwig, eine Kirche bauen zu dürfen. Darauf erfolgte am 24. Februar die Antwort: „Wenn die Supplikanten sich in Ludwigsburg etablieren und daselbst zu Erziehung ihres Gottesdienstes eine Kirche erbauen wollten, so würde der Herzog ihnen hierin gratifizieren.“ Eine kräftige Stütze hatte das Unternehmen an

der dem reformierten Glaubensbekenntnis angehörigen Erbprinzessin Henriette Marie, Tochter des Markgrafen Philipp Wilhelm von Brandenburg-Schwedt und Gemahlin des 1731 verstorbenen württembergischen Erbprinzen Friedrich Ludwig. Als Kollekteure für den Kirchenbau lernen wir den aus dem Kanton Bern gebürtigen Lupicius, Hofprediger der genannten Prinzessin, und ihren Rat Fränke kennen. Beide hatten sich, ohne Rechnung abzulegen oder die gesammelten Gelder ordnungsmäßig an die Behörde abzuliefern, aus dem Lande entfernt. 1724 wurde nach dem Plan des Oberbaudirektors Netti zu bauen angefangen. Für die neue Kirche waren zwei Türme, welche die der Stadtkirche überragen sollten, und eine große Sakristei bestimmt. Mangel an Geld bewirkte, daß man von den zwei Türmen ganz abging und den Bau überhaupt bis 1731 einstellte. Netti wurde mit einer Summe von 1000 fl. und einer Rebaille im Werte von 25 Dukaten für seine Frau abgesunden. Auf's neue wurde wieder eine Kollekte im Lande veranstaltet und der französische Prediger in Stuttgart, La Combe, zum Kollektieren an den Rhein, nach Holland und Sachsen geschickt. Als wieder Geld beisammen war, wurde mit dem Ludwigsburger Kreisbaumeister Johann Leonhard Frey am 23. Februar 1732 ein neuer Accord auf 7400 fl. abgeschlossen. Mit dem am 31. Oktober 1733 erfolgten Tod des Herzogs Eberhard Ludwig und der Wiederverlegung der Residenz von Ludwigsburg nach Stuttgart hörte das Kirchenbaugeschehen ganz auf. Am 7. Juni 1738 wurde den wenigen hiesigen Reformierten mitgeteilt, die Kirche sei für die kleine Gemeinde viel zu groß. Sie hätten nicht das zum Ausbau derselben nötige Geld. Auch könnten sie Pfarrer, Schulmeister und Mesner nicht unterhalten. Sie sollten sich daher mit einem herrschaftlichen Haus zu ihrem Gottesdienst begnügen. Im Jahre 1740 schien man auf reformierter Seite mit der Uebernahme der Kirche Ernst zu machen.

Der reformierte Prediger Morf von Stuttgart zeigte dem hiesigen Vogt an, er wolle nächstens die Einweihungspredigt halten. Aber auch diesmal wurde aus der Sache nichts. Das Vorhaben, die Kirche schon damals in eine evangelische Garnisonkirche umzuwandeln, wurde durch ein Schreiben der in Köpenick residierenden Erbprinzessin Henriette Maria an den König von Preußen vereitelt. Im Jahr 1747 meldete der Vogt „den baulosen Zustand der Kirche und den zu besorgenden Einsturz des Turmes“. Die unvollendete Kirche war durch Wind und Wetter in kurzer Zeit äußerst schadhast geworden. Alle Augenblicke fürchtete man den gänzlichen Einfall des Dachstuhles. Die Straße und der Platz um die Kirche herum konnten von den Leuten nicht mehr sicher passiert werden. Dievon machte der Geh. Rat der kleinen reformierten Gemeinde Anzeige. Werde die Kirche jetzt nicht repariert, so lasse der Herzog dieselbe wieder gänzlich eingehen. Auch der Erbprinzessin wurde mitgeteilt, zur Zeit seien wenige oder gar keine Reformierte mehr in Ludwigsburg, weshalb wohl kaum jemals in dieser Kirche reformierter Gottesdienst werde gehalten werden. Die Sache müsse als eine

res derelicta angesehen werden. Noch einmal, am 31. Januar 1752, baten die Reformierten, man möge ihnen die Kirche überlassen, sie wollen alle Schulden übernehmen. Inzwischen aber hatte sich die Lage wesentlich verändert. Die Stadt Ludwigsburg wurde in diesem Jahre dem Lande wirklich einverleibt. Damit hörte für die Reformierten das Privileg des öffentlichen Gottesdienstes (z. B. mit Glockengeläute), dessen sich nur Angehörige des Augsburger Bekenntnisses zu erfreuen hatten, auf. Es waren hier damals noch 21 Reformierte, denen man für ihre gottesdienstlichen Zwecke ein Privathaus und dazu noch 1000 Reichstaler anbot. Dieselben gingen aber auf das Angebot nicht ein, schlugen vielmehr vor, sie wollten den Lutheranern den gemeinschaftlichen Gebrauch der Kirche gestatten, wenn diese die auf ihr haftenden Schulden bezahlten, die Reparation und Instandhaltung übernehmen und einen Fonds für einen reformierten Pfarrer auswerfen wollten. Außerdem müsse die Kirche Eigentum der Reformierten verbleiben und den Namen „Reformierte Kirche“ beibehalten. Damals wurde der Turm wegen Bauilligkeit abgehoben. Am 15. März 1755 traf ein Schreiben des Königs von Preußen ein, welches der Geh. Rat in dem Sinne beantwortete, daß man den Reformierten bei Einrichtung eines Privat-Gottesdienstes alle mögliche Konvenienz verschaffen werde. Zum letzten Male wiederholten die Reformierten, und zwar: nicht nur die von Ludwigsburg, sondern auch die von Stuttgart und Cannstatt, im Jahre 1773 das Gesuch, ihnen die Kirche gegen Uebernahme der darauf haftenden Schulden einzuräumen.

Im Frühjahr 1781 befahl Herzog Karl, die Kirche zu einer Garnisonkirche einzurichten. Land-oberbauinspektor Groß hatte zwei Risse mit einem Bauüberschlag von 5921 fl. 54 Kr. vorgelegt. Die hiesigen Zimmerobermeister Seyfang und Bernauer erhielten die Zimmerarbeit. Die Meister Haas, Vogler und Bahnhard übernahmen die Maurer-, Steinhauer- und Gipser-Arbeiten. Sie wollten den Plafond mit einer Kofette und einer bildlichen Darstellung aus der Offenbarung Johannis verzieren. Die äußere „Ausbesserung und Ausstrichung der Kirche“ ließ man noch einige Zeit anstehen. Der Ersparnis halber wurde die alte Hofkapellorgel in der neuen Garnisonkirche aufgestellt.

So kam der 4. Oktober, der Einweihungstag, heran. Unter Pauken- und Trompetenschall zog Herzog Karl mit dem ganzen Hof in die Kirche ein. Ueber dem Eingang erhielt die Kirche die Inschrift: Deo heroum, deo exercituum hoc templum consecravit Carolus MDCLXXXI.

Untern 26. März 1785 wurde den Reformierten in Ludwigsburg der ungehinderte Privatgottesdienst wie der reformierten Gemeinde zu Stuttgart gestattet. Der Herzog überließ ihnen das an den Gasthof „zum Waldhorn“ stoßende herrschaftliche Haus zu ihrem Gottesdienst. Außerdem erhielten sie noch eine Entschädigungssumme von 8000 fl. An jedem ersten Sonntag im Monat hielt der reformierte Prediger von Cannstatt Gottesdienst. Die Garnisonkirche war von 1781 bis 1804 der evangelischen Militärgemeinde allein eingeräumt. Im Jahre 1805 wurde dieselbe auch für den Gottesdienst der hiesigen Katholiken bestimmt.

Dieser war die ihnen seit 25 Jahren zum katholischen Gottesdienste eingeräumte Schloßkapelle im Jahre 1798 entzogen worden und ihnen dafür ein Saal in der Kanzleifaserne (Kafertentirklein im Ringhof) angewiesen. Dieses „Kirchlein“ war räumlich sehr beschränkt und für gottesdienstliche Zwecke unwürdig, so daß Kurfürst Friedrich 1804 bei einem Besuche desselben es mit einem Hundestall verglich und ein Dekret erließ, laut dessen die evangelische Garnisonkirche als Simultankirche den Katholiken gleichfalls zur Benützung übergeben werden sollte, worauf an Petri und Pauli 1805 der erste katholische Gottesdienst hier gehalten werden sollte. Da aber zur Zeit der Befreiungskriege die große evangelische und katholische Garnison von Ludwigsburg — Ulm kam erst 1810 an Württemberg — beinahe beständig ausmarchiert war und die Zahl der übrigen Katholiken sehr zusammengeschmolzen war, so schob sich die Eröffnung des katholischen Gottesdienstes in der evangelischen Garnisonkirche bis in das Jahr 1810 hinaus.

Es mußte damals für die Katholiken ein eigener Altar und Taufstein errichtet, für Platz zu Beichtstühlen gesorgt und eine eigene, wasserfeste, geräumige Sakristei gebaut, auch mit den Kirchenstühlen eine Veränderung vorgenommen werden, wodurch sehr viel Platz verloren ging. Damals kamen auch zwei Glocken auf den Turm.

Weiter wurde verordnet, daß Sonntag morgens 8 Uhr eine Messe gelesen, sodann der evangelische Gottesdienst von 9 bis 10¹/₂ Uhr gehalten, die übrigen Vormittagsstunden aber den Katholiken zu einer Predigt und zweiten Messe, wenn solche von nöten sei, überlassen werden sollen. Nachmittags soll der evangelische Gottesdienst von 1 bis 2 Uhr gehalten werden und dann die katholische Vesper-Andacht beginnen. Diese zwischen der protestantischen Militärgemeinde und den hiesigen Katholiken gemeinsame Benützung der Kirche dauerte bis zum Jahre 1829. Am 11. Oktober dieses Jahres wurde den Katholiken vermöge höchster Entschliebung die, wie oben gesagt ist, schon früher zum katholischen Gottesdienst benützte Schloßkirche als Pfarrkirche eingeräumt.

Wenn diese Bewilligung ausdrücklich als widerruflich erteilt wurde, so wurde doch von dieser Zeit ab der regelmäßige katholische Gottesdienst in der Schloßkapelle durch die jeweilige Pfarrgeistlichkeit abgehalten und zwar für Zivil und Militär gemeinsam. Die Bevölkerung mehrte sich von Jahr zu Jahr. Im Jahre 1829 waren in Ludwigsburg, Zivil und Militär zusammen, 658 Katholiken, im Jahre 1900 waren es 2303 und bei der letzten Volkszählung (1905) waren es in Ludwigsburg allein 2767; dazu kommen noch etwa 400 Seelen, die in den 25 Filialen zerstreut sind. Es zählen also heute zur Pfarrei rund 3200 Katholiken.

Man darf sich darum nicht wundern, wenn sich in der Gemeinde seit Jahren der Wunsch nach einem größeren Gotteshaus regte. Außerdem ist die Schloßkapelle an der Peripherie der Stadt gelegen, kalt und ungesund und unpraktisch angelegt, indem ein Drittel der Kirchenbesucher sich gegenüber steht und nicht an den Altar sieht. Da die „Fürstengruft“ sich unmittelbar unter der Kapelle befindet, so kam die Gemeinde bei fürstlichen Befehlen wiederholt in Verlegen-

heit, indem über Sonntag die Kapelle auf-
gebrochen und ausgeweidet wurde und so kein
Gottesdienst stattfinden konnte. Auch darf die
Kapelle nicht, wie es bei katholischen Kirchen der
Brauch ist, des Tages über offen gehalten, son-
dern muß der Schloßfesterheit wegen nach dem
Gottesdienst wieder geschlossen werden.

Um eine eigene, geräumige, gesundheitlich
bessere und zentral gelegene Kirche zu bekommen,
hatte sich schon im Jahre 1892 unter Stadt-
pfarrer Dr. Gassenmeyer ein Kirchenbauverein
konstituiert, der bei den Mitgliedern der Pfarrei
regelmäßige Beiträge für die künftige Kirche
sammelte. Aber erst im Jahre 1903, als die
aus Reichsmitteln erbaute evangelische neue
Garnisonkirche bezogen, machte unsere Kirchen-
baufrage einen bedeutenden Schritt vorwärts.
Unsere alte Garnisonkirche nämlich, die seit 1829
der evangelischen Militärgemeinde gedient hatte,
stand jetzt leer und war in den Besitz der Stadt
übergegangen. Die Stadt hatte dem Reich zur
Erbauung einer evangelischen Garnisonkirche
auf dem Karlsplatz den Bauplatz überlassen gegen
Abtretung der alten Garnisonkirche — so war
die Stadt die Eigentümerin der letzteren geworden.

Nachdem anfangs des genannten Jahres mit
behördlicher Genehmigung das Vermögen des
Kirchenbauvereins mit dem der katholischen Kirchen-
pflege vereinigt war, trat der Kirchenstiftungsrat
mit der Stadtgemeinde wegen Ankaufs der leeren
Garnisonkirche in Unterhandlung. Am 28. Ok-
tober 1903 wurde ein Kaufvertrag abgeschlossen,
wonach das Gebäude Garnisonkirchenplatz 5 und
der östlich sich anschließende freie Bauplatz Nr. 192

mit 1 a und 39 qm um den Preis von 50 000 M.
auf die katholische Pfarrgemeinde übergang. Zur
Bezahlung der Kaufsumme, die am 1. Januar 1904
aufzulegen war, wurden verwendet:

1. der von den Ludwigßburgern selber auf-
gesammelte Baufond von 20 000 M.,
2. ein Beitrag des K. K. Kirchenrats von
10 000 M. aus Mitteln des Interkalarfonds,
3. ein Beitrag von 20 000 M. aus der Bi-
schöflichen Missionskasse.

Die Kirche war nun wohl Eigentum der katho-
lischen Gemeinde, aber beziehen wollte und konnte
man sie jetzt noch nicht: sie hatte keinen Chor,
ihr Inneres war durch die rings eingebauten
Emporen geradezu verunziert und ihr baulicher
Zustand, wie sich später herausstellte, sehr be-
denklich. So konnte man, da es an Baumitteln
fehlte, nichts tun als weiter sammeln, bis im
Januar 1905 einige hochherzige Gemeindeglieder
zum Anbau eines Chores 10 000 M. zur Ver-
fügung stellten unter der Bedingung, daß noch
in diesem Jahre begonnen werde. Hiemit kam
die Baufrage in Fluß. Architekt Cades aus
Stuttgart wurde beauftragt, im Stil der alten
Kirche einen Plan zu entwerfen für einen Chor-
anbau, ebenso für zwei doppelgeschossige Seiten-
anbauten zu vier Räumen, die als Sakristei,
Sitzungszimmer, Bibliothek und Oratorium (Hof-
loge) dienen sollten. Da der Plan die Ge-
nehmigung der Behörden fand, wurde im August
1905 mit dem Choranbau begonnen, und am
12. Dezember 1906 konnte die Kirche durch den
hochwürdigsten Herrn Bischof Paul Wilhelm
v. Keppler geweiht werden.

Annoncen.



Königlich Bayerische Hofglasmalerei

F. X. Zettler, München, Briennerstr. 23.

Für Württemberg ausgeführte Arbeiten:

Munderkingen, Dürmentingen, Untersul-
metingen, Oberkirchberg, Kirchberg a. Iller,
Urach, Rottweil (Studienkirche), Rottweil-
Altstadt, Balgheim, Durchhausen, Schön-
tal, Mergentheim, Ludwigsburg etc. etc.

▽ ▽ ▽

**Skizzen und Kostenberechnungen stets
raschest zur Verfügung. Zu mündlichen
:: Besprechungen stets Gelegenheit. ::**

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



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Professor Dr. Ludwig Baur in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Mr. 8. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellsgeb. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsabteilung **1907.** Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Joseph Wannemacher, Maler.

(1722—1780.)

Von H. Weser, Kaplan, Gmünd.

(Fortsetzung.)

Um das große Bild zieht sich ein Kranz von sechs kleinen Gemälden: 1. links vorn: Laurentius als Fürbitter für die armen Seelen; 2. rechts vorn: Laurentius als Beschirmer der Sterbenden, von denen er den Teufel zurückhält; 3. in der Mitte rechts: Landschaft mit einem Stamm, der die Inschrift trägt: dat mulciber alas; 4. in der Mitte links: Landschaft, ein Berg, auf dem ein Adler sich niedergelassen, der in einer Flamme verbrennt. Inschrift: dum enecant, animant; 5. hinten rechts: Laurentius als Fürbitter der Kranken, mehrere Kranke, denen er die Hand auflegt; 6. hinten links: Laurentius im Himmel um Schutz stehend, die Hände ausstreckend über eine Kirche mit zwei Türmen.

Im Chor stellt das große Deckenbild die Verherrlichung des Heiligen dar. Ueber einem Drachen sieht man die Weltkugel, in welcher ein blinder Amor mit Fackel, über der eine betende Jungfrau steht. Darüber 4 Heilige: Apollonia, Laurentius, ein Soldat mit Lanze und Palme (Mauritius?), ein Ordensmann mit Lilie und Buch. Darüber Gott Vater in den Wolken, ein Totenkopf auf zwei Schwertern, Gott Sohn und Maria. Auch dieses Bild ist umgeben von 4 Medaillons: 1. links vorn: ein Pelikan im Nest mit der Inschrift: placantur a vulnere; 2. rechts vorn: Löwin mit saugenden Jungen: mitescunt ex ubere; 3. links hinten Landschaft mit

Schafherde; ein Mann fällt einen Baum, Blitze zucken vom Himmel: his cadent fulmina caesis; 4. rechts hinten: Landschaft, in der ein Wanderer mit dem Pilgerstab geht bei Nacht unter sternbesätem Himmel: nox una et lumina mille.

An der Kanzel findet sich noch ein Gemälde Wannemachers mit seiner Unterschrift, darstellend die Predigt Jesu vor seinen Aposteln und dem Volke. Ein gemaltes Wappen in der Mitte des Chorbogens zeigt die thronende Madonna mit dem Kinde.

Wie man sieht, ist das kleine, vor einigen Jahren mit viel Anwendung von Vergoldung restaurierte Kirchlein sehr reich mit Fresken ausgestattet. Leider ist an denselben bei der Restaurierung der Wannemachersche Charakter teilweise verloren gegangen. Der derzeitige Herr Pfarrer von Talsingen, Alexander Kinderle, hat mir in dankenswerter freundlicher Weise die Notizen einer mit der dortigen Wirksamkeit Wannemachers gleichzeitigen Chronik zur Verfügung gestellt, die hier Platz finden mögen: „Den 27. Sept. 1751 hat Herr Joseph Wannemacher von Tomertingen angefangen, die hiesige Kirche zu malen; mit ihm ist für die ganze Kirche der Akford zu 250 fl. gemacht worden, wovon er alles schaffen und sich selbst verkösten muß; 100 fl. müssen ihm nach Fertigstellung der ganzen Kirche, das übrige, 50 oder 60 fl. jährlich gegeben werden. (NB. wird geendet 26. Okt. 1752.)

Den 24. Nov. 1751 hat Herr W. seine Arbeit für dieses Jahr geendet, nachdem er das ganze Langhaus nebst den

drei vorderen Stücklein der „Vorkirche“ verfertigt hat.

Den 13. Sept. 1752 fing Herr W. an, die Kuppel zu malen; die vorige Zeit befand er sich in Schw. Gmünd in der Arbeit, allwo er eine geraume Zeit krank gelegen.

Den 3. Okt. 1752 ist die Kuppel samt deren vier Schilden (Medaillons) von Herrn W. zu End gebracht worden.

Den 5. Okt. hat er das Bildnis S. Apollonia außer dero Kapelle gemalt, welches Herr P. Antonius Baumann ex devotione per 4 fl. bezahlet hat.

Den 26. Okt. ist von Herrn W. die Kirche in völligen Stand gebracht worden; er hat auch das Feldlein an der Kanzel gratis gemalt.“

In der Heiligenrechnung, welche am 14. März 1753 von Rmo. D. Domino abgehört und recht besunden worden, ist für W. ein Posten von 250 fl. verzeichnet. Da der Ort Talsingen nur wenige Stunden von der Heimat des Künstlers entfernt liegt, so läßt sich vermuten, W. werde sich selbst für diese Arbeit bemüht und einen so billigen Preis angesetzt haben, um sich damit weiter zu empfehlen. Oder haben ihn Lauinger Künstler nach Talsingen empfohlen? Ist vielleicht in Lauingen oder Gundelfingen oder Weiskhorn der Meister zu suchen, der ihn in die erste Lehre nahm?

3.

Noch während der Arbeiten in Talsingen, die in den zwei kurzen Fristen vom 27. September bis 24. November 1751 und vom 13. September bis 26. Oktober 1752 vollendet wurden, ist der Künstler wahrscheinlich durch Empfehlung eines Klosters mit den Gmünder Franziskanern bekannt geworden. Diese hatten eben den inneren Barockumbau ihrer Kirche vollendet und suchten nach einem Meister, der ihre Kirche mit Fresken aus dem Leben des hl. Franz von Assisi schmücken sollte. Sie beriefen hiezu im Jahr 1752 eben unsern Wannenmacher. Hier war diesem Gelegenheit geboten, in großen Kompositionen sein Talent zu versuchen.

Beginnen wir mit der Schilderung der Malereien im Chor und Presbyterium.

Ueber dem gewaltigen Hochaltar in den Zwickeln zwischen den Gewölberippen sind

die vier damals bekannten Welttheile in reichen Stuckkartuschen gemalt: 1. Europa, eine Frauengestalt mit der Mauerkrone geziert, in der linken Hand die Erdkugel mit dem Kreuz, in der rechten ein abwärts gesenktes Scepter und an der rechten Seite ein Pferd. 2. Afrika, ein Neger von gedrungenem Körperbau, reichem Haarputz und Schmuck (Ohrgehänge, Armspangen aus Perlen), mit der linken Hand einen Elephautenkopf umfassend, zu seinen Füßen orientalische Pflanzen, in der rechten Hand eine Zauberwurzel (links). 3. Asien, eine männliche Figur mit Schnurrbart, einen Turban auf dem Haupt, in der Rechten eine mit dem Halbmond gekrönte Fahne, in der Linken den krummen Säbel, rechts Wehrgehänge, an der rechten Seite ein Löwe; die ganze Figur sitzt auf einer Felsplatte (rechts, gegenüber von Afrika). 4. Amerika, ein nackter Mann von brauner Hautfarbe, mit reichem Federschmuck auf dem Kopf und mit Hüftenschurz aus Federn, in der Rechten den Bogen, zur rechten Seite ein Flußpferd, die linke Hand ausgestreckt nach einem Papagei, der auf einem Baumstumpf sitzt (gegenüber von Europa).

Da der Choraltar der Himmelskönigin, der Unbefleckten, geweiht ist, so soll wohl in diesen Zeichnungen der Gedanke zum Ausdruck kommen, daß alle Welttheile Maria huldigen. Im großen mittleren Zwickel des Presbyteriumgewölbes findet sich deswegen in einer reichen Stuckkartusche das große Bild der Unbefleckten. Der heilige Geist in Gestalt der Taube, die den Ring im Schnabel hält, schwebt, von Engeln umgeben, über Maria, die mit weißem Untergewand, rotbraunem Obergewand und blauem flatterndem Mantel bekleidet, mit dem linken Knie auf der Weltkugel kniet. In ihrer linken Hand hält sie ein Scepter, aus dessen unterem Ende Pfeile hervorblicken auf einen besitzgelten Cupido, der rücklings niederstürzt, so daß ihm seine Pfeile aus dem Röcher fallen. Die Vinde, die seine Augen verhüllt, sucht er im Fallen zurückzuschieben, wie um zu sehen, von wem der unvermutete Angriff ausgeht. Auf der Weltkugel ist der Sündenfall gemalt. Mit dem rechten Fuß zertritt Maria die Schlange, die den Apfel im Rachen hält. Zwei Engel links unten halten eine Schriftrolle: Mater Dei sine Labe Con-

Cepta. Die größer gezeichneten Buchstaben ergeben die Jahreszahl 1752. In der Kartusche unter dem Bild steht geschrieben: Beatam me dicent omnes generationes. Die Franziskaner waren besondere Verteidiger der Lehre von der unbefleckten Empfängnis. Um dieses Bild gruppieren sich in den drei anderen Gewölbezwickeln die Darstellungen der drei göttlichen Tugenden: auf der Epistelseite die Fides, eine Frau in blauem Gewand mit gelbem Mantel, das Haupt über die Stirn herein verhüllt, über dem Haupt eine Feuerflamme, in der Rechten den Kelch mit der heiligen Hostie, in der Linken das Kreuz haltend, eine sehr schöne Figur. Gegenüber der Immaculata befindet sich die Spes in hellem, grünlich-grauem Gewand, in der Rechten den Auser mit vier Widerhaken, in der Linken einen Delzweig. Auf der Evangelienseite sitzt die Caritas, eine Frau mit üppigen Brüsten, an der linken Brust ein säugendes Kind, mit der rechten Hand ein größeres Kind liebend zu sich heranziehend.

An den Chorbänden bringen vier große Fresken Darstellungen aus dem Leben Mariä. Auf der Evangelienseite zuerst Geburt Mariens: Anna als Kindbetterin unterhält sich mit einer ihr zur Seite sitzenden jugendlichen schönen Frau, während Joachim, ein herrliches Gesicht, von einer Schriftrolle, in der er gelesen, auf das Kind Maria hinblickt, welches eine ältere Matrone eben in eine Wiege betten will. Eine Magd krant in einem mit Wäsche gefüllten Korb, hinter ihr öffnet sich die Türe, in welcher eine Frau zu Besuch erscheint. Im ganzen muß das einst ein herrliches Bild gewesen sein, jetzt sind die Farben sehr verblaßt. Es ist unterzeichnet: Josephus Wannemacher de Tomerdingen invenit et pinxit 1752 die 16. 7bris.

Auf derselben Seite schließt sich an das Bild: Mariä Verkündigung. Der Engel, in dessen Linken die Lilie, weist mit der Rechten Maria, die auf einem sehr hübsch gearbeiteten Kofokobetsstuhl kniet, aufwärts, wo das Sinnbild des heiligen Geistes schwebt. In der linken Ecke schläft eine Kaze in der Nähe eines Nährkorbes.

Auf der Epistelseite unmittelbar am Altar folgt nun: Mariä Heimsuchung.

Maria und Elisabeth begrüßen sich, während Zacharias in der Nähe steht, alle Personen in reicher Landschaft. Auch hier hat sich der Künstler unterzeichnet. Bild und Schrift sind wegen des ungünstigen Lichtes kaum zu erkennen.

Den Zyklus schließt die Anbetung der Hirten vor der Krippe, über derselben Engel mit Spruchband Gloria in excelsis. Auf einem Stein wieder die Unterschrift des Meisters.

So hat der Künstler im Chor und Presbyterium das Lob der Unbefleckten gesungen, im Schiff redet seine Kunst von der Verherrlichung des hl. Franziskus in drei großen Fresken und zwölf Medaillons.

Vom Chorbogen herab grüßen zwei Wappenbilder, das Gmünder Einhorn und die gekreuzten Arme im Franziskanerwappen. Das erste Deckengemälde schildert einen Zug aus der Legende des Heiligen: S. Franziskus fährt auf einem feurigen, mit drei Rössen (die 3 Orden) bespannten Wagen gen Himmel. Wenn wir diese Darstellung als einen Zug aus der Legende bezeichnen, so ist zunächst zu konstatieren, daß die gebräuchlichen Legenden darüber nichts berichten. Auch die Ikonographie von Dezel kennt diesen Zug nicht. Dagegen finden sich in den ältesten Lebensbeschreibungen des hl. Franz Erzählungen und Wendungen, die Franziskus in Parallele stellen zu Elias, der auf einem feurigen Wagen zum Himmel fuhr.

In der vita II sancti Francisci von Thomas von Celano p. III cap. 140 (ed. Ammoni, Roma 1880) findet sich folgende Stelle: Visio fratris Augustini: »minister fratrum in Terra Laboris (Kalabrien)tunc erat frater Augustinus, qui in hora ultima positus, cum diu iam pridem amisisset loquelam, audientibus qui astabant, de subito clamavit et dixit: Expecta me, pater, expecta; ecce iam venio tecum quaerentibus fratribus et admirantibus multum, cui sic loqueretur, audacter respondit: nonne videtis, inquit, patrem nostrum Franciscum, qui vadit in coelum?« cf. IV. Buch der Könige, Kap. 2, 12, wo Elifäus dem dahinfahrenden Elias pater mi, pater mi nachruft. Diese im Jahre 1246 geschriebene Stelle hat Bonaventura, legenda Sti Francisci, ad Claras Aquas (Quarracchi) 1898 cap. 14, 6 vor sich im Jahre 1261, wenn er schreibt: minister quidam Fratrum in Terra Laboris tunc erat frater Augustinus . . . qui in hora ultima positus, cum diu iam pridem amisisset loquelam, audientibus qui adstabant subito clamavit et dixit: Exspecta me, Pater, expecta, ecce iam venio tecum.

Auf dieser Vision des Frater Augustinus beruht die Anschauung, daß Franz wie Elias zum Himmel gefahren sei. Noch mehr lehnt sich an den Bericht über Elias an das Heimoffizium des Julian von Speyer († 1285) über den hl. Franz. (cf. Julian von Speyer, die liturgischen Heimoffizien auf den hl. Franziskus und Antonius, ed. P. Hilarin Felder, Freiburg 1901.) Hier heißt es in der Antiphon zum Magnificat

O stupor et gaudium
 O iudex homo mentium
 Tu nostrae militiae
 Currus et auriga. 4 Reg. 2, 12 »Eli-
 curus autem videbat et clamabat: Pater mi,
 pater mi currus Israel et auriga eius.«

Ignea praesentibus
 Transfiguratum fratribus
 In solari specie
 Vexit te quadriga.

Hiermit stimmt die Legenda »ad hoc quorundam«, wahrscheinlich von Julian von Speyer (Acta SS. Oct. Tom II p. 264), wo es heißt: triplicis militiae currus et auriga digne dici mernit. Hier sind die drei Orden triplex militia genannt, welche durch die drei Rosse auf unserem Bild bezeichnet sind.

Um zu unserem Bilde zurückzukehren, so fährt Franziskus stehend in dem von drei Rossen gezogenen, von einem Flammenmeer umgebenen Wagen in die Höhe, wo ihn die Dreifaltigkeit erwartet. Von unten schauen ihm nach Mitglieder der drei Orden, ein Papst, ein Bischof, ein König und fünf Ordensmänner (links), eine Ordensfrau (S. Klara), eine Fürstin (Elisabeth) und zwei Ordensfrauen (rechts). Unten auf einem Felsstück liest man: Jos. Wannmacher, invenit et pinxit 1752.

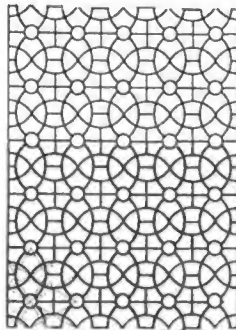
(Fortsetzung folgt.)

Glasfenster für ärmere Kirchen.

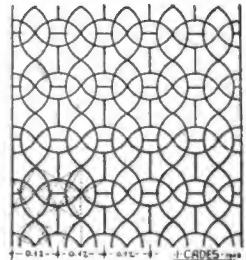
Von Professor Dr. L. Baur, Tübingen.

Wenn wir irgendwo einmal aus der Geschichte der christlich-kirchlichen Kunst etwas zu praktischer Verwertung lernen können, so ist es ganz gewiß da, wo es sich darum handelt, Glasfenster für ärmere Kirchen zu beschaffen, die nicht allzu teuer, aber edel, echt künstlerisch entworfen und des Gotteshauses würdig hergestellt sind. Mit banger Sorge sieht der mit allzureichen Kapitalien nicht gesegnete Bauherr seine Bausumme schon für die aller-notwendigsten Anschaffungen dahinschwinden; für die Beschaffung von Fenstern scheint nichts oder nur mehr wenig übrig zu bleiben. Zwar sieht er gar wohl, daß in der Kirche ein völlig ungebrochenes Licht durch ganz weiße Gläser oder gar

durch Tafelscheiben die ganze Stimmung des heiligen Raumes stört; er anerkennt die Notwendigkeit, seiner Kirche durch entsprechende Glasfenster jene zarte, abgetönte, gedämpfte Belichtung zu geben, wie sie dem Kirchenraum, der Stätte des Gebetes und Opfers, der weihewollen Wohnung des Herrn, der heiligsten, süßesten, ergreifendsten Geheimnisse entspricht. Aber zu farbenprächtigen, teuren figuralen Fenstern in Antikglas reichen die Mittel nicht, und billige Schundware soll und will er für das Gotteshaus nicht verwenden. — Was ist zu tun? — Das nächste, allerbescheidenste und wohl in den meisten Fällen ergriffene Auskunftsmittel ist die Verwendung einfacher Buzenscheiben. Sie sind aber weder das schönste, noch das einzige Auskunftsmittel. Die Alten geben



1



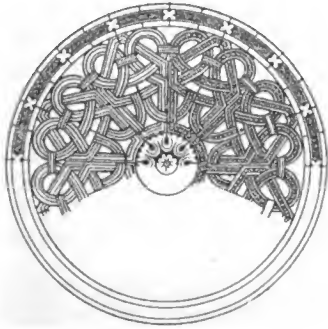
2

Rein geometr. Muster.

uns einen trefflichen Fingerzeig: Es war auf dem Generalkapitel des Zisterziensersordens vom Jahre 1134, auf welchem strenge Beschlüsse gefaßt wurden, die eine möglichst anzustrebende Einfachheit im Kirchenbau und einer Ausschmückung als verbindliche Norm für den Orden von Sitau zum Gegenstand hatten. In denselben wurde auch hinsichtlich der Glasmalerei und ihrer Verwendung in den Zisterzienserkirchen eine dahingehende Bestimmung getroffen. Sie lautete: »Vitreae albae fiant et sine crucibus et picturis.« Damit war nun für die Zisterzienser genau die Sachlage geschaffen, die wir eben voraussetzten: ohne erhebliche Kosten Glasfenster zu beschaffen, welche keine Malereien enthalten und doch den ästhetischen Zweck der Glasfenster in der Kirche erfüllen sollten. Das gab nun den Anlaß

zu einer außerordentlich fruchtbaren Erfindung für die Glasmalerei: nämlich der Grisailfenster.

Nach französischen Vorgängen fanden sie auch alsbald in Deutschland Eingang: Heiligenkreuz, Altenberg, Pforta, Marienstadt, Marburg u. a. sind prächtige Beispiele für die Ausübung und Verwertung dieses Kunstzweiges auf deutschem Boden. Die Grisailmalerei besteht darin, daß auf dem farblosen oder auch grünlich bezw. gelblich abgetönten Glase in Schwarzlot Zeichnungen von Blattmustern wie Palmetten, Efeulaub, Weinlaub, Eichenlaub u. ä., sei es an Stengeln oder an Ranken geordnet oder auch von Bändern bezw. anderen rein geometrischen Figuren, wie z. B. Kreisen, Pässen (Drei- und Vierpässen), Kreuz-



3

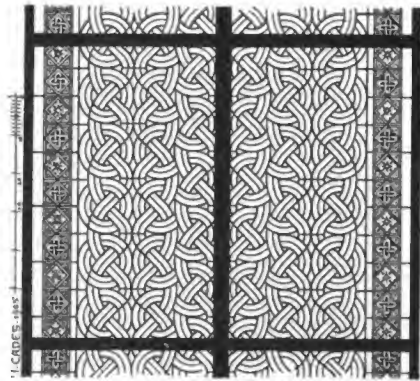
Bandmuster für Rundfenster.

Sternformen aufgetragen und eingebrannt werden. Es ist klar, daß der ästhetische Grundgedanke dabei ist: fein stilisierte Teppichmuster zu gewinnen.

Während nun die älteren Grisailfenster noch keine Farbmischung aufweisen und dennoch, wie z. B. die aus dem 13. Jahrhundert stammenden Glasfenster der Kathedralen von Troyes und von Soissons, eine außerordentlich feine und zarte dekorative Wirkung ausübten (so fein, daß sie den Eindruck hervorzurufen scheinen, als wäre das ganze Glasfenster aus lauter Seide), verwandten die späteren auch für die Grisailfenster farbige Glasstücke und brachten damit größere Abwechslung und wohlthuende Farbharmenien hervor. Auf diese Weise hob man zunächst besonders bedeutsam erscheinende Teile der Zeichnung, wie z. B.

Bänder, Borduren, Rosetten, Flechtwerk, heraus und verlieh dadurch den Fenstern eine Farbenharmonie, die nur auf Grund einer langen und gründlichen Beobachtung der Wirkungen des Lichts auf durchscheinende Oberflächen beruhen konnte. Der Kirchenraum wie das Fenster selbst erhielt dadurch jenen unbeschreiblichen Reiz und jene außerordentliche Zartheit, die wir an so vielen französischen Kathedralen noch heute bewundern können.

Es ist nun ohne weiteres einleuchtend, daß bei einem solchermaßen ausgeführten Glasfenster auch die Verbleibungs-Konturen eine ganz andere Funktion und Bedeutung erhalten, als bei den eigentlichen farbigen Glasmalereien mit figurativen Darstellungen. Bei letzteren haben



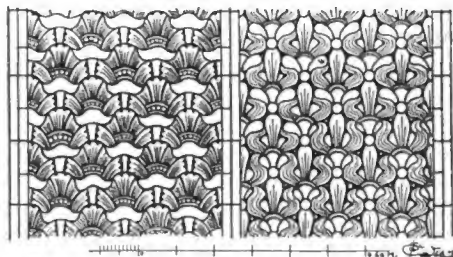
4

Band(Flecht)muster.

sie hauptsächlich den Zweck, die Farben nicht unmittelbar aufeinanderstoßen zu lassen, sondern sie soweit von einander zu trennen, daß sie nicht ineinander überfließen oder sich vermischen. Aus diesem Grund verschwinden sie auch bei einem guten Glasbild völlig oder, wie H. Dittmann in seinem sehr empfehlenswerten und lehrreichen Buche über Geschichte und Technik der Glasmalerei (I, 33 f., erste Ausgabe) ausführt: „Wir sehen im Glasgemälde das Fensterblei nur als technische Naht der Glaslappen dienen und seine Konturen mit Absicht in die Schattenteilchen gelegt, damit sie von diesen dunkleren Glasstellen optisch verschluckt und für das Auge des Beschauers optisch gelöst werden.“ Anders ist das in der Grisaille. Hier erhält die Bleikontur eine

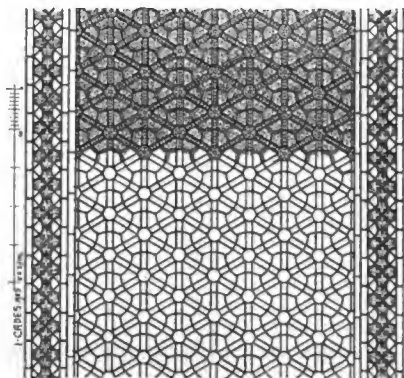
viel selbständigere Bedeutung, freilich innerhalb einer ästhetischen Grenze, die, wie wir gleich nachher zu erörtern haben, so wichtig ist, daß ihre Nichterhaltung den ästhetischen Wert eines solchen Fensters völlig in Frage stellt bezw. vernichtet. Diese Bedeutung liegt darin, daß die Verbleiung selbst die Zeichnung unterstützt, wirksam begleitet, deutlich markiert, ihr den festen Grundzug verleiht. Nun ist aber dabei ein außerordentlich wichtiges Moment ihrer ästhetischen Wirkung zu beachten. Dieses hängt mit dem Zweck des Grisailfensters aufs engste zusammen. Die Grisaille ist dazu da, eine durchleuchtende Tapissérie zu geben, die als Ganzes wirken muß und auch allein als Ganzes wirken kann; der einzelne Teil

und der Renaissance“, Stuttgart, 1884, von C. Schäfer und A. Kofstenschner, „Ornament-Glasgemälde des Mittelalters und der Renaissance“, Berlin, 1885, und endlich das bekannte Dictionnaire von Viollet le Duc, neunter Band. Ganz aus diesem Geiste heraus hat neuerdings



6

Stilisierte Blattmuster.



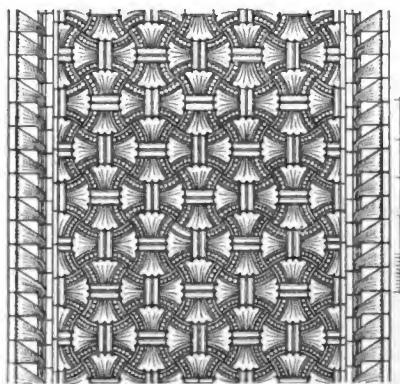
5

Geometr. Muster mit u. ohne Grisaille.

kann hier gar nicht eine eigentlich selbständige Stellung beanspruchen, darf es demgemäß auch gar nicht darauf ablegen, das Auge an einem einzelnen Teile festhalten zu wollen, so wie etwa ein Bildfenster im Stande ist, das Auge auf bestimmte Teile zu richten, die Aufmerksamkeit an eine bestimmte Gestalt zu fesseln. Die Grisaille muß so gezeichnet sein, daß sie den Blick ohne weiteres von Stufe zu Stufe weiterleitet auf das Ganze. Das wird erreicht, soweit dabei die Verbleiungskonturen in Betracht kommen, durch mannigfache geometrische Formverschlingungen, denen es eigentümlich ist, verschiedene optische Zusammenfassungen zu ermöglichen.

Prachtvolle Muster solcher Verbleiungskonturen bieten die großen Werke von Kolb, „Glasmalereien des Mittelalters

und der Renaissance“ (Stuttgart) sehr feine Konturenzeichnungen entworfen, von denen wir mit seiner Erlaubnis hier einige Proben bieten.¹⁾ Es sind drei Gruppen von Mustern: rein linear-geometrische (1 und 2), die auch durch Verwendung farbiger Gläser in harmonischer Zusammenstellung eine prächtige Wirkung erzielen könnten. Eine zweite Gruppe



7

Stilisiertes Band- und Blattmuster.

(3, 4, 5) ist nach Art von Bändern und Flechtwerk entworfen, das wiederum durch Verwendung delikater Farben heraus-

¹⁾ Es ist selbstverständlich, daß Herrn Architekt Cades das Autorrecht verbleibt, das durch diese Publication nicht alteriert wird. Wer sich zum Zwecke der Herstellung für das eine oder andere Muster besonders interessiert, möge sich mit Herrn Cades direkt in Beziehung setzen. (Hed.)

gehoben und durch eine kräftige Umfämnung betont werden könnte. Endlich eine dritte Gruppe bietet stilisierte Pflanzenmotive. Das sind nur einige bedeutendere Muster aus den vielerlei Entwürfen, die sich in der Mappe des Herrn Architekten Cades befinden. In gutem Antikglas ausgeführt, muß ihre Wirkung eine glänzende sein.

Beiträge zur Kunsttopographie und Künstlergeschichte des bayerischen Kreises Schwaben.

Von Prof. Dr. Alfred Schröder in Dillingen.
(Fortsetzung.)

II. Zur Kunst der Spätzeit.

A. Architekten.

Unter den Kirchenbaumeistern des Rokokozeiles gilt mit Recht Dominikus Zimmermann aus Wessobrunn (1685 bis 1766), Bürgermeister in Landsberg, als einer, der es wie nur ganz wenige verstanden hat, selbst dem Baugeschäfte seiner Schöpfungen die Leichtigkeit und den freien Schwung echter Rokokoart mitzuteilen. Seine Werke zählt Hager in seiner höchst verdienstvollen Monographie über die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuckatoren (Oberbayerisches Archiv 48, 1893/94, S. 405 ff.) auf. Das Verzeichniß hat seither eine Bereicherung erfahren durch den Nachweis, daß auch die Frauentirche in Günzburg und die Pfarrkirche in Tappenheim bei Donauwörth von Zimmermann herrühren (vgl. „Mugsburger Postzeitung“ 1903, Beilage Nr. 52; Die christliche Kunst II, 48). Immer noch aber gähnen große Lücken in dem Werk des langlebigen Meisters. Sie sollten ausgefüllt sein, ehe man daran gehen kann, die längst drückende Ehrenschuld einer monographischen Würdigung dieses hervorragenden Rokokoarchitekten abzutragen. Darum einige weitere Nachweise.

Die Pfarrchronik von Schussenried über die Jahre 1731—1837, von dem Exkorentualen Pantratinus Rothelfer verfaßt, berichtet, daß Zimmermann, der Erbauer der vom Kloster Schussenried in Auftrag gegebenen Wallfahrtskirche zu Steinhäusen, unter anderm auch „das Nonnenkloster zu Maria-Medlingen“ er-

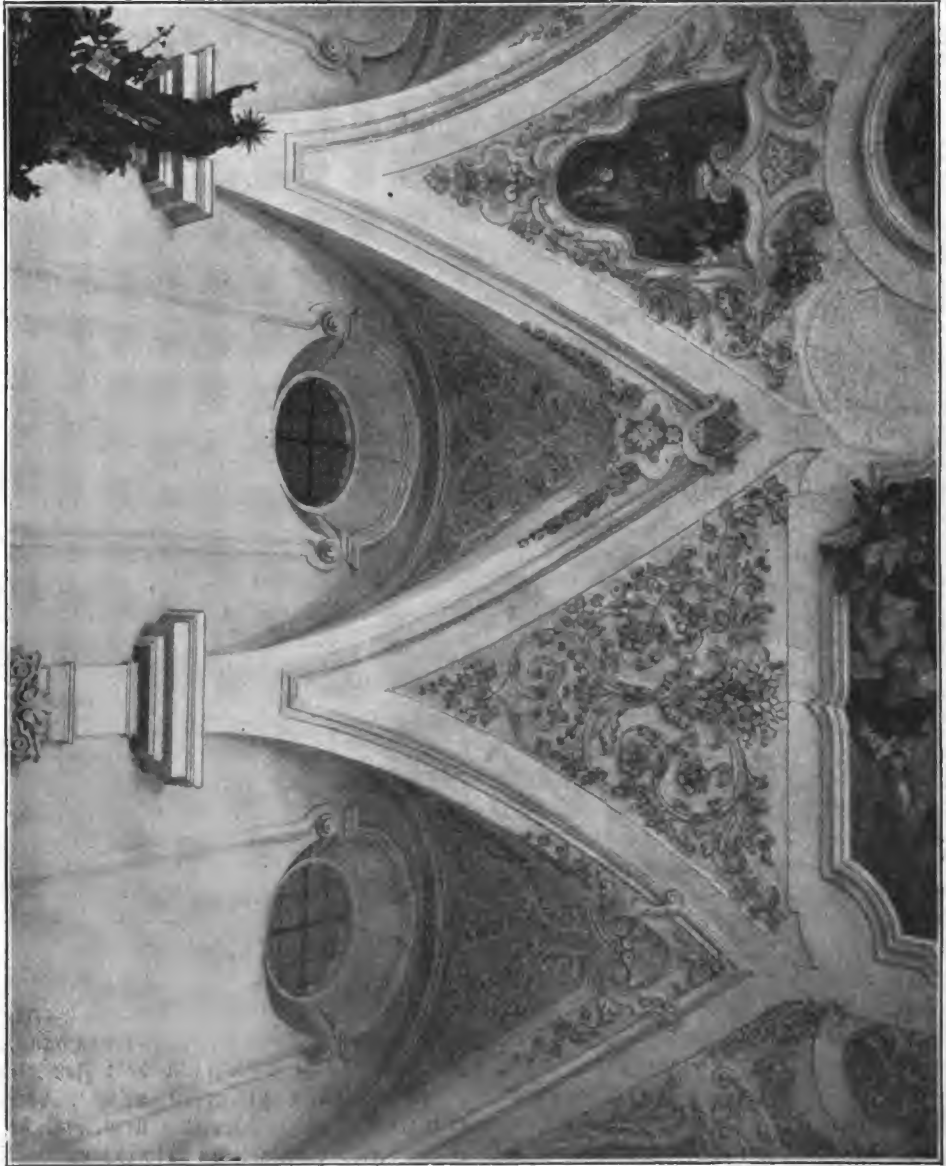
baut habe. Die Nachricht leidet an Unklarheit; denn Medlingen (Obermedlingen) bei der bayerischen Stadt Gundelfingen an der Grenze gegen Württemberg war damals ein Herrenkloster; das Nonnenkloster, das daneben in Frage kommen kann, heißt Mödingen (nördlich von Dillingen); es gehörte dem Dominikanerorden an. Jeden Zweifel beseitigt jedoch der Augenschein; es kann sich nur um Mödingen handeln. Dort wurde nach den Aufzeichnungen einer zeitgenössischen Klosterfrau 1716—18 die Kirche, seit 1720 das Kloster neu gebaut; die Vollenbung des Klosterbaues zog sich bis 1758 hin. Den Baumeister nennen die Aufzeichnungen nicht; die Gesamtkosten geben sie auf 113 520 Gulden an.

Auf Grund stilistischer Eigentümlichkeiten dürfen wir die Nachricht der Schussenrieder Chronik dahin erweitern, daß Dominikus Zimmermann auch die Kirche des Klosters Mödingen zum mindesten stuckiert, sehr wahrscheinlich auch erbaut hat. Die Stilisierung des Akanthuslaubwerkes in der Kirchenstuckatur ist genau dieselbe, wie sie der Meister im oberen Rathhausaal zu Landsberg 1719 (Abbildung bei Hager 408) gehandhabt hat. Ueberdies kehren die merkwürdig verschörkelten Bandverschlingungen, die in ihrem Linienzug große Ähnlichkeit mit den damals üblichen Buchstabenverzierungen der feierlichen Schrift aufweisen, sowie eine Reihe anderer, seltener Stuckaturmotive der Kirche, in der sicher von Zimmermann herrührenden Stuckatur des Klostergebäudes wieder. Die Stuckumrahmung der noch schlicht geradlinig mit Halbkreisbogensturz geführten Fensterauschnitte zeigt im oberen Teil, vor dem Uebergang zum Halbkreis, dieselbe ohrenartige Volutenausbauchung, die nachmals Zimmermann dem Fensterauschnitt selbst zu geben pflegte, vermittelt uns also über die ursprüngliche Idee dieses eigenartigen Motivs entwicklungsgehistorischen Aufschluß. Am Bau selbst weist die Form des Friesstückes über den Pilastern des oberen Turmgewölbes auf Zimmermann hin.

Die Stuckatur der Kirche ist äußerst sauber, sorgsam und charaktervoll ausgeführt, weit entfernt von aller Schablone, dazu klar und in strengem Anschluß an

die Architektur über den Raum verteilt. Ein staunenswerter Phantasie-reichtum tritt darin zu Tage. Mit dem üblichen Laub- und Bandwerk wechseln die schon erwähnten Bandverschlingungen, gekreuzte Palmwedel,

halter, teils unter der Empore zur Vermittlung des wagrechten Emporeneinschnittes in die Umfassungsmauern. Von der Phantastiefülle gibt Zeugnis die Originalität der Erfindung — die spezifischen Formen



Studatur von Dominikus Zimmermann in Mödingen, 1718.

schilfartige Blätterbüschel, Fruchtstons, die Muschel. Die korinthisierenden Kapitelle sind freie, gefällige Umbildungen der antiken Vorbilder. An Fingerringen finden sich sechs gut gezeichnete Putten, teils am Chorbogen als Baldachin- und Wappen-

der Wessobrunner Schule spielen eine ganz untergeordnete Rolle — und, dadurch bedingt, der reiche Wechsel in den Formen; während in den Stuckkappen zwei Kompositionen alternieren, hat der Meister für die Rahmen und Stuckfüllungen der Kappen-

zwinkel vier neue Kompositionen erfunden, jede reich, die Mehrzahl leicht und von gefälliger, schwungvoller Linienführung. Es ist die früheste, bis jetzt bekannte Stuckaturarbeit des Meisters im großen Stil, an einem bedeutenden Kirchenbau.

Die Bauanlage der Kirche hält sich ganz in den traditionellen Formen unter Verzicht auf einspringende Pfeilermauern an den Langseiten. Also ein schlicht rechteckiges Langhaus und eingezogener Chor. Die Gesamtlänge der Kirche beträgt 39,50 m; davon entfallen auf den Chor 14,10 m, auf das Langhaus bis zur Westempore 20,85 m. In der Breite mißt der Chor 8,50 m, das Langhaus 13,30 m. Höhe nahezu 14 m. Im Außenbau ist die Süd- und Westseite in die Klostergebäude hineingezogen. Die Nordseite begrenzt den Klosterbau; sie ist lediglich durch die stattliche Reihe der Fenster, ein Kapitaportal und eine gemalte Pilasterarchitektur gegliedert. Der dreiseitig aus dem Achteck schließende Chor schaut in den Konventgarten. Westlich in Form eines Dachreiters der Turm.

Im Innern zeichnen den Bau sehr gute Verhältnisse, eine edle Weiträumigkeit und reichliche Lichtführung aus. All dies in Verbindung mit der originellen und schönlinigen Stuckatur verleiht dem Raum ein festliches Gepräge. Das Langhaus wird durch Pilaster in fünf Joche gegliedert und ist im Korbogen mit Stichtappen überwölbt. Der eingezogene Chor, zwei Traveen und den Chorschluß umfassend, in gleicher Weise gegliedert und von einer Tonne mit Stichtappen überwölbt. In das westlichste Joch des Langhauses sind zwei Emporen eingebaut, die untere setzt sich nach Westen zu noch um drei weitere Joche fort und bildet den Nonnenchor. Das Deckengewölbe der ganzen Kirche entbehrt der Gliederung durch Gurtbogen; es wird durch flach gehaltene, schmale Leisten, die die Scheitel der einander gegenüberliegenden Stichtappen verbinden, in Felder zerlegt, deren Mittelraum durch je ein Fresko in Leistenrahmen ausgefüllt wird; auch in jedem andern Stichtappenzwikel ein Fresko, hier in Ornamentumrahmung. Die Stuckatur ist, wo der Grund weiß gehalten ist, stellenweise zart gelb oder rosa bemalt, auf getöntem Grund völlig weiß.

Das Klostergebäude wurde in seinen Hauptbestandteilen 1720—29 erstellt. Nur der im Südosten vorspringende Trakt, etwas niedriger als der übrige Konventbau, stammt aus etwas früherer Zeit, nach den Stuckaturen zu schließen aus den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts.

Der ganz einfach gehaltene Klosterbau kehrt seine Hauptfront nach Westen, dem Klosterhof zu. Sie ist durch einen vorspringenden Mittelbau, das Priorat, mit geradlinigem, durch Nischen belebtem Giebel und durch zwei Eckrisaliten mit Walmdächern gegliedert. Nur diese vorspringenden Bauteile weisen eine etwas reichere, aber immer noch sehr einfache architektonische Gliederung durch Gurtgesimse und flache Pilaster auf, deren Kapitelle ähnlich wie die in der Kirche behandelt sind, jedoch nach einwärts gerollte Voluten haben, wie sie Zimmermann mit Vorliebe anwendete. Die obere Fensterreihe der drei Risalite hat über dem schlicht rechteckigen Fensterauschnitt eine Mauerblende von dreipaßförmigem Umriss; also auch hier kündigt sich bereits die malerische Fensterarchitektur des Meisters vernehmlich an.

Die Ausschmückung des Innern harmonisiert in der Einfachheit mit dem Außenbau; ehedem, als noch die Deckenfresken nicht übertüncht waren, wirkte sie auch durch die Farbe. Die Stuckaturen der Gänge, Wand- und Laubwerk — am zierlichsten und eigenartigsten im ersten Stock des längs der Kirche hinlaufenden Ganges — zeigen öfter punktierten, gestrichelten oder mit eingedrückten Kreuzchen besäten Grund. Reicher ist nur die Stuckatur im Priorat gehalten (c. 1720), in der sich polychromierte Vögel tummeln. Der mittlere Querbau wurde dem hier schon vorhandenen Verbindungsgang erst um 1755 hinzugefügt; daher in den Räumen dieses Traktes Stuckaturen in Hochrofoto.

Auch die Sakristei mit ihren schwungvollen Stuckaturen (in der Türe Jahrzahl 1754) und die Kapelle der frommen Margareta Ebner, einer tiefinnerlichen, durch Leiden zur innigsten Vereinigung mit Gott herangezogenen Dominikanerin, die sich hier seit den Tagen ihres Hinganges (1351) einer ununterbrochenen Verehrung erfreut, sind erst

1753—58 in der jetzigen Form neu erstanden. Die Ebnertkapelle bietet ein sehr reizvolles Rokokointerieur dar; ausgezeichnete Stuckaturen (leider schlecht gefast), ein dekorativ recht wirkungsvolles Deckengemälde, reich geschnitztes Gitterwerk und eingelegte Türen von hochfeiner Arbeit zieren den Raum, der auch seine ursprüngliche Einrichtung bewahrt hat. Ob auch hier noch Zimmermann als Leiter der Dekoration tätig war, scheint mir zweifelhaft. Manches erinnert ja an ihn, wie die Behandlung der Kapitelle, aber im Ganzen würde man im vollentwickelten Rokoko von diesem Meister doch eine noch einheitlichere Verschmelzung der plastischen und malerischen Dekorationsmittel erwarten. (Fortsetzung folgt.)

Der Umbau der Dreifaltigkeitskirche in Ludwigsburg.

II. Der jetzige Bau.

Von J. K. Mayer, Pfarrer in Ludwigsburg.

Die von der Stadtgemeinde Ludwigsburg um 50000 M. erkaufte alte „Garnisonkirche“, bildete ein Rechteck von 30 m Länge, 15 m Breite und 10 m Höhe mit Ost- und Westfassade. Letztere ist durch 2 Lisenen in 3 Flächen vertikal geteilt, die je mit einem Fenster versehen sind; die mittlere Fläche hat unterhalb des Fensters das Hauptportal. Diese Lisenen zeigen, wie die Ecklisenen attische Basis und jonisches Capitell: nämlich zwischen den 2 Voluten einen Eierstab und darüber einen Blätterkranz. Dieser erste Stock der Westfassade reicht bis zum Dachstuhl und wird durch ein kräftig ausladendes Gurtgesims von dem Volutengiebel horizontal getrennt, welcher ein Fenster zwischen 2 Lisenen ebenfalls mit jonischem Kapitell (aber zwischen den 2 Schnecken sind einfache Akantusblätter) aufweist. Ueber diesem Fenster schließt die Fassade mit einem Halbkreis ab, hinter welchem der niedere Turm (ein Stockwerk mit Schallarkaden unter dem Walmdach) aufragt. Vom 1. Stock bis zum Giebel steigen 2 mächtige Voluten zu beiden Seiten empor, unten und oben je eine Vase tragend.

Ähnlich gehalten war die Ostfassade, welche aber durchbrochen werden mußte zum Anbau des neuen Chores, wodurch auch eine Vermauerung der Ostfenster nötig wurde. Die Wände des Schiffes sind durch hohe, einfache Fenster mit Rundbogen und Lisenen gegliedert.

Durch diese Fassaden und das Schiff war auch die Form für den Choranbau gegeben. Runder Chorabschluß mit dem Södel, den Lisenen, dem Gesimse und den Fenstern der Fassade ließ ein neues Chor erstehen, das mit dem alten Gebäude vollständig einheitlich sich darstellt. Das rechnen wir dem Architekten H. Cades hoch an und es zeugt von seiner Stilkennntnis, daß er nicht einen Chor nach eigenem Kopf erbaute, sondern daß er die gegebenen Formen des alten Baues verwen-

dete. Dabei wurde das kräftige Gurtgesims der Ostfassade als Dachgesims um das ganze Chor geführt. Dieses Lob, etwas Ganzes, ein Gebäude wie aus einem Guß hergestellt zu haben, gehört ganz und ungeschmälert dem Architekten. —

Nun wurde zunächst die Ostfassade durchbrochen, die Innenbauten (Sakristeien) entfernt und der runde Choranbau mächtig aufgeführt. Hierbei machte sich ein Versäumnis beim Anlauf der Kirche geltend. Sie war nämlich ohne vorhergehende „gründliche“ Untersuchung erworben worden, trotz wiederholten Hinweises auf Schäden des Gebäudes, ja sogar auf die Bauqualität der Kirche und zwar auch von sachmännischer Seite. Eine gründliche Untersuchung hätte ergeben — und das war schon bekannt —, daß das Fundament des Baues schwach resp. nicht tief ist, so daß also zuerst der Untergrund zu verstärken sei, ehe man die Mauer der Ostfassade durchbrechen und für den Choranbau graben konnte, ohne eine Gefährdung des alten Baues zu verursachen. Man laufe also kein altes Gebäude ohne genaue sachmännische Untersuchung!

Es wurde aber nicht nur das nötige Fundament für das Chor gegraben, sondern die Erde wurde bis zu 3 m Tiefe ausgeworfen auch noch für eine projektierte Heizanlage für die Kirche, wodurch die ganze Fassade zum Weichen kam, Einsturz drohte und nach allen Seiten schleunigst gesprießt werden mußte. Dadurch war man weiter gezwungen, durch Verstärkung der Mauern resp. Streben, den Schuß aufzuhalten, das Fundament der Kirche zu verstärken und zur Sicherheit des ganzen alten Gebäudes und zur Bewahrung der Kirchenbesucher vor Lebensgefahr die 4 Mauern ringsum innen- und außerhalb oben und unter den Fensteröffnungen wie ein Faß durch Eisenstangen zu umbinden. Dieses Umfassen des Rechtecks kostete die kath. Gemeinde 8000 M., welche unvorhergesehen waren. Darum sei äußerst vorsichtig beim Umbau eines alten Gebäudes! — Hätte eine genaue Untersuchung des Gebäudes vor Anlauf desselben stattgefunden, so waren auch noch andere Schäden desselben, wie Verwitterung der Gesimse an der Westfassade und eines Teiles der Lisen entdeckt worden und wäre wohl der Kaufpreis niedriger ausgefallen resp. die Stadtgemeinde hätte sich wohl zu einer niedrigeren Forderung als 50000 M. verstehen müssen.

Der Choranbau macht einen imposanten Eindruck. An beide Seiten des Chores lehnen sich zweistöckige Quadrate; Nebenbauten mit Satteldächern als Sakristei, Sitzungslokal für den Kirchenstiftungsrat, event. für den Singschor zur Einübung des Kirchengesangs, zum Kommunionunterricht und Loge für den Hof.

Auch das Neufere des Schiffes mußte ein neues Gewand erhalten: der alte Verputz wurde, als defekt, abgeschlagen und durch neuen ersetzt, die Gesimse der Westfassade durch Zement ergänzt, neue Fensterbänke — und zwar 1 m höher — eingesetzt. Wären die Voluten und Gesimse der Fassade gleich von Anfang an mit haltbarer Farbe versehen worden im richtigen Ton (statt durch Kalkstrich) so wäre wohl nach dem Abbrechen das Wiederaufrichten der oberen Hälfte des Fassadengerüsts erspart worden wie

auch Zeit, welche auf Abbürsten des Kalkanstriches und Wiederbestreichen angewendet werden mußte. Der Hochbau des Chores wurde im Herbst 1905 aufgeführt, die äußere Instandsetzung und die Inneneinrichtung im Jahr 1906.

Das Innere macht einen vornehmen, farbenreichen Eindruck, das Verdienst der Bemalung durch H. Hofdecorationsmaler Nachbauer. Der Plafond des Schiffes ist durch Rahmen in Etüd, mit Gold aufgelichtet, in Felder geteilt, welche mit Bildern in Tempera versehen wurden. In der Mitte sehen wir Christus als guten Hirten, mit einem Lamm auf dem linken Arm und mit dem Hirtenstab in der rechten Hand, gefolgt von einer Herde Schafe. Ueber der Orgel-empore ist die hl. Cäcilia, die Patronin der Sangeskunst, die Orgel spielend dargestellt; vorwärts dem Chor zu der Diözesanpatron Martinus, seinen Mantel für einen Armen mit dem Schwerte teilend (letztere 2 sind Halbfiguren) und endlich nahe dem Triumphbogen Agnus Dei auf dem versiegelten Buch. Die Hohlkehle unter dem Plafond ist mit Symbolen der Evangelisten, der Dreieinigkeit und Gottheit überhaupt verziert (rot in Rot).

Im Chor wurde als Hauptbild die Taufe Jesu in das Rabitzgewölbe (aus Drahtnetz, Gips, Kalk, Sand, Leim und Kälberhaaren) aufgemalt als Offenbarung aller 3 göttlichen Personen (Theophanie). Als Nebenbilder sind die 4 lateinischen Kirchenväter abgebildet. Hierbei würden wir die in der romanischen und gotischen Zeit beobachtete Einhaltung der hierarchischen Ordnung gewünscht haben: nämlich Papst Gregor auf der Ehrenstelle: rechts vom Altar (Evangelienseite), links vom Altar: Kardinal Hieronymus; rechts vom Papste: Erzbischof Ambrosius und links vom Kardinal: Bischof Augustinus. Mag auch der Ausdruck im Gesicht der Kirchenväter etwas hart und herb, ihre Arme, Hände und Finger eigen, zu lang, die Gestalt des Älzetes Johannes Baptista in seiner Kleidung von Kamelhaaren zu voll, der Hals der Cäcilia etwas lang, die Köpfe der Schafe nicht natürlich und die Figur des guten Hirten manchen etwas gebrungen erscheinen, so erhält dafür die Ornamentmalerei der Decke und Seitenwände volles und uneingeschränktes Lob sowohl was die Farbenstimmung als den Reichtum der Ornamente, Stil derselben und Einhaltung der Regeln für Kirchenbemalung betrifft. Hier zeigte sich der Maler in seinem Element als Maler der Spätstile. Der Sockel ist an den Wänden des Schiffes dunkelblaue Marmorimitation; die tragenden kräftigen Teile der Wände, die Eisenrote Marmorimitation; die Flächen der Wände zeigen Ornamente, wie auch die Fensterumrahmungen und Leibungen. Im Chor herrscht an den Wänden der grüne Ton vor: grüne Marmorimitation in den Lisenen und Sockel, in Verzierungen und Grundton des Gewölbes. Die Bemalung kostete 7000 M.

Die Fenster im Chor sind aus Kathedralglas. Das Mittelfenster im Chor soll die Stelle des Altarbildes vertreten und ist eine Nachbildung des „Gnadenstuhles“ von A. Dürer (cf. Dreieinigkeitskirche), während die beiden Nebenfenster nur eine ornamentale Einfassung erhielten. Die Fenster des Schiffes scheinen uns zu mager

an Ornamenten, zu arm im Vergleich zur reichen Bemalung und Innenausstattung der Kirche. Sie haben nämlich bloß oben eine Verzierung in Farben (Kranz und Guirlande) und ein kaum sich bemerkbar machender farbiger Glasstreifen umzieht das ganze Fenster. Viel Licht lassen die Fenster in das Innere der Kirche fallen.

Daselbe ist mit elektrischem Licht versehen: in dem Chor, links und rechts vom Altar, am Triumphbogen, an den Seiten der Kirche zwischen den Fenstern, an der Brüstung der Empore und auf derselben sind je 3 Birnen an schmiedeeisernen vergoldeten Wandleuchtern (hinter der Orgel und bei beiden Beichtstühlen je eine Birne). Die Einleitung des elektrischen Stromes wurde zu spät beschloffen, so daß der Verputz der Mauern ringsum durch die ganze Kirche für die Leitung wieder weggehauen und nach Einlegung der Stromleitung aufs neue angebracht werden mußte. Praktische Elektrotechniker hätten, wie wir hörten, die Leitung besser auf dem Verputz angebracht gesehen; denn es hätten leichter, ohne irgend eine Zerstörung, etwa durchgebrannte Leitungsdrähte ersetzt werden können; auch wäre der Erdstrom, welcher in der Wand von Gebäuden nicht ganz zu vermeiden sei trotz Isolatoren, verhütet worden.¹⁾

Die Empore ruht auf gußeisernen Säulen, welche durch Rabitzverkleidung verstärkt und schwarz mit gelben Athern marmoriert wurden. Die Brüstung der Empore ist im blauen Ton gehalten mit vergoldeten Kofetten und Verzierungen. Zu derselben führten in der Bauzeit eiserne Wendeltreppen, welche schon mit Rabitzwand verkleidet waren. Sie wurden als zu schmal erfinden, da auf der geräumigen Empore auch Beistühle aufgestellt sind und wurden daher wieder entfernt und durch breitere hölzerne ersetzt, wodurch auch mehr Licht von Westen unter die Empore geleitet werden konnte.

In der Innenausstattung, in den Altären und Chorgestühlen in der Kangel, Kommunionbank, Beichtstühlen von H. Schnell in Ravensburg, hat ein eigenartiger moderner Stil seinen Einzug in die katholische Kirche hier gehalten, über dessen Berechtigung oder Nichtberechtigung wir kein Urteil fällen wollen. Der Hochaltaar Aufbau fügt sich als Segment eines Kreises in den halbrunden Chor ein; diesem Segment ist ein mächtiger Tabernakel mit Expositionsthronus und Baldachin mit den Symbolen der Evangelisten vorgelegt: also eine Verbindung von Kreis und Quadrat. (Grundriß: Quadrat oder Rechteck im Kreissegment.) Die Frontfläche der Seitenteile enthalten Werke der plastischen Kunst, auf der Evangelienseite: Brotvermehrung 7 Rundfiguren, in der Mitte Christus, die Brote, welche ein knieender Knabe darreicht, und Fische segnend; auf der Epistelseite: Wasserverwandlung zu Kana: Christus segnet die Wasserkrüge vor dem Hochzeitstisch, in welche ein Knabe Wasser eingießt, 8 Vollfiguren etwa in halber Größe, gefast, die Gesichter vorzüglich individualisiert. Der Bräutigam, welcher seiner Braut eine Rose hingibt, mit dem neu-modischen Schnurrbart (Enden auf-

¹⁾ Vgl. dazu „Archiv f. christl. Kunst“ 1907 Nr. 6 S. 64.

wärts!) und die Brant in neuer Frijur, dabei in antikem Gewand rufen allzusehr das Gefühl des Anachronismus hervor. Die Nebensächliche sind Säulen-Abbildungen für Delgemälde, mit einem Aufsatz (Kopf eines Heiligen), welche wohl bald eingesezt sind. Bei der reichen Bemalung der Kirche, reichen Fassung von Altären, Kanzel, Orgelgehäuse, Chorgestühl (blau mit Gold- und Silberornamenten), sogar des Gestühls im Schiff der Kirche (modern dunkelblau), der Türen (blau mit Goldverzierungen in roten Türposten) hätten wir erwartet, daß auch der Altartisch auf Säulen resp. die Hinterwand und die steinernen Seiten-Träger des Aufsatzes in die Bemalung oder Fassung einbezogen würde. Die mensa und der stipes ist so wichtig wie der Tabernakel, er ist der konsekrierte Teil des Altarbaues und soll auch bezwungen an der Bemalung teilnehmen und nicht allein in seiner natürlichen Nacktheit auf-fallen.

Die Kanzel an der Südwand mit Brust-bildern von den Apostelfürsten Petrus und Paulus in Relief hat quadratischen Grundriß und ist, wie das Orgelgehäuse, entsprechend den Altären verziert und gefaßt. So ist diese alte reformierte Kirche im Lauf der Zeiten eine schöne, würdige Kultstätte für die katholische Gemeinde geworden, welche sich mit Recht ihres eigenen Gotteshauses freut.

Die Kosten für alles (eingeschlossen Ankaufspreis, Choranbau, innere und äußere Instandsetzung, Glöden, Heizungseinrichtung, Reparation des überheizten und zersprengten Kessels, Orgel etc.) belaufen sich auf 150 000 Mark.

Literatur.

Acht Zeichnungen und Aquarelle von Ed. v. Steinle. Verlag von Heinrich Keller in Frankfurt a. M. Groß Folio. 2 M.

Es sind Klänge aus einer verfunkenen Kunstwelt, aus der Welt des Nazarenertums und der Romantik, die aus diesen Blättern zu uns dringen. Aber auch der moderne Mensch wird ihrer Zartheit, Reinheit, ihrem Wohlklang gerne lauschen. Wer freilich nach allermodernsten Rezepten ein Bild nur als „Farbenfleck“ zu schätzen weiß, wird bei Steinle nicht auf seine Rechnung kommen können. Wem aber Adel und Größe des Stiles, Empfindung, kurz die Seele im Kunstwerk noch etwas bedeutet, dem wird aus diesen bisher unveröffentlichten Werken des Altmeisters immer wieder ein Duell lautersten künstlerischen Genusses sprudeln. Da ist für den Freund christlicher Kunst eine „Verkündigung“ ein Werk von reifster abgeklärter Schönheit. Andere wird mehr die milde Größe anziehen, die aus Bildern, wie „der Kampf Jakobs mit dem Engel“, „der verlorene Groschen“ spricht, oder das Romantische in „Wolfram v. Eschenbach“. Am höchsten möchte ich die beiden prächtigen Darstellungen des Frühlings und des Winters bewerten sowie als Märchenbilder die beiden Szenen aus „Schneeweißchen und Rosenrot“. Letztere sind von unübertrefflicher Lieblichkeit. Die Steinle-Mappe kann jedem Kunstfreund aufs beste empfohlen werden. Der Preis von zwei Mark ist für die in tadellosem Chromo-Auto-typiebrudr ausgeführten Blätter auffallend niedrig. Dillishausen (Buchloß). Dr. Danrieh.

Annoncen.



Königlich Bayerische Hofglasmalerei

F. X. Zettler, München, Brienerstr. 23.

Für Württemberg angeführte Arbeiten:

Munderkingen, Dürmentingen, Untersulmetingen, Oberkirchberg, Kirchberg a. Iller, Urach, Rottweil (Studienkirche), Rottweil-Altstadt, Balgheim, Durchhausen, Schöntal, Mergentheim, Ludwigsburg etc. etc.

▽ ▽ ▽

Skizzen und Kostenberechnungen stets raschest zur Verfügung. Zu mündlichen :: Besprechungen stets Gelegenheit. ::



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Professor Dr. Ludwig Baur in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Mr. 9. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsabteilung **1907.** Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Beiträge zur Kunsttopographie und Künstlergeschichte des bayerischen Kreises Schwaben.

Von Prof. Dr. Alfred Schröder in Dillingen.

(Fortsetzung.)

In Jengenried, einem Pfarrdorf zwei Stunden westlich von Schongau, erzählen sich die Leute, daß der Baumeister der Wallfahrtskirche in Wies gleichzeitig auch ihre Pfarrkirche erbaut habe und oft von Wies her auf einem prächtigen Schimmel angeritten sei, um die nötigen Weisungen zu geben. Eine im Turmknopf gefundene Bauurkunde bestätigt die Ueberlieferung; sie befragt, daß 1745 durch den Prälaten von Steingaden, der damals hier Grund- und Gerichtsherr und parochus principalis war, der erste Stein gelegt und am 26. Juni 1746 der Turm vollendet worden sei, „architectore spectabili domino Dominico Zimmermann Landspersgensi“.

Auch dieser, seiner Bestimmung gemäß schlichte Bau entbehrt nicht der Originalität. Der Turm entwickelt sich aus der Ostfassade heraus, die freilich etwas starr und engbrüstig geraten ist, und schließt mit einer vierseitigen, glockenförmig geschwungenen Haube und Spitztürmchen darüber ab. Die Räume rechts und links vom Turm, mit dem Chorbau zu einer architektonischen Einheit zusammengefaßt, dienen als Sakristei. Also auch hier das Bestreben, den Sakristeibau wie in Tapsheim mit dem Kirchenbau zu verschmelzen, um dadurch eine monumentalere Wirkung zu erzielen. Die Langhausseiten verlaufen geradlinig; die Westseite schwingt

sich zwischen konkaven Einziehungen leicht konverg in der Mitte vor und schließt mit Walmdach ab. Das Innere, in Renaissance restauriert und eingerichtet, ermangelt der reizvollen harmonischen Stimmung, wie sie gerade Zimmermann durch das für die Gesamtwirkung seiner Bauten wesentliche Zusammenstimmen von Architektur und Ausstattung selbst bei einfachen Bauten mit unfehlbarer Sicherheit zu erzielen verstand. Dadurch hat er gewiß auch die etwas nüchterne Gestaltung der Chorpartie gemildert, die sich aus dem durch die Turmstellung bedingten platten Chorschluß ergab. Ueber das System des Aufbaues läßt sich nur mehr feststellen, daß als Chordecke eine Kreisfläche auf Hängezwickeln diente, während die Langhausdecke im Korbbogen gewölbt ist, dessen Stichkappen auf Gesimsstücken ruhen, die wiederum von korinthisierenden Doppelpilastern getragen werden; in den Kapitellen der Pilaster je ein Engelskopf. —

*

Bei der Botivkirche Neuleblang ob Welden (im Bezirksamt Zusmarshausen) ist die Urheberchaft Zimmermanns aus stilistischen und baulichen Eigentümlichkeiten sicher erweisbar.

Graf Joseph Maria Fugger, Herr zu Welden, war auf einer Jagd am 2. August 1755 von plötzlicher Krankheit befallen worden und gelobte für den Fall der Genesung den Bau einer Kirche zu Ehren der hl. Thella auf dem Berg ob Welden. 1758 war der Bau vollendet (Chronogramm über dem Chorbogen: Vota Constante aC pLenarIe reDDIDIt); er erhielt noch im gleichen Jahre die Weihe,

das Jahr danach wurde auch die Freskozier zu Ende gebracht. Eine gut durchgeführte Restauration 1897 stellte den ursprünglichen Glanz wieder her.

Das Kirchlein steht jetzt, nachdem das gleichzeitig erbaute Jagdschloß daneben im Jahre 1840 abgebrochen worden ist, etwas unvermittelt auf dem Berge. Die Form der Turmbedachung, die Fensteranordnung und der Linienzug des Fensterauschnittes, die Eingliederung der Sakristei und gleich auch einer ganzen, freilich beschränkten Benefiziatenwohnung in den Kirchenbau — diese Räume sind hier in die Chorsapsis eingebaut — lassen ebenso bestimmt auf Zimmermann als den Baumeister schließen, wie gewisse Eigenheiten der Stuckverzierung des Innern auf ihn hinweisen. Eine Pilasterarchitektur belebt den Außenbau.

Treten wir durch den Haupteingang, der im Erdgeschoß des in die Westfassade eingebauten Turmes angebracht ist, ins Innere, so überrascht die herrliche Lichtfülle; je drei zu einer Gruppe zusammengeordnete Fenster durchbrechen beiderseits die Langhauswand; dem Chor spenden zwei große Fenster reichliches Licht. Zimmermann zeigt sich hier wieder als Meister brillanter Lichtführung und sichert damit von vornherein seinem Werke die volle Wirkung. Das Schiff der Kirche ist zentral ausgestaltet; schräge, leicht konkav geschwungene Uebergänge von der Emporenschmalseite zum Langhaus, von da wiederum zum eingezogenen Chor geben die Vorstellung eines elliptischen Zentralraumes, die durch das Verhältnis von Länge und Breite ($14\frac{1}{2} \times 11\frac{3}{4}$ m) verstärkt wird. Der Chor, nahezu quadratisch, ermangelt des Altarhauses und schließt wegen der erwähnten Einbauten geradlinig. Korinthisierende Pilaster gliedern die Flächen und tragen die Spiegeldecke. Die konkaven Einziehungswände sind durchbrochen: östlich durch die Zugänge zu den Kanzeln, die hier an gleicher Stelle wie in Wies und ebenfalls in Doppelzahl angebracht sind; westlich in drei Geschossen übereinander, unten durch bogenförmige Durchgänge, darüber durch zwei Geschosse von Dratorien, die sich als seitliche Fortsetzungen der zwei flott geschwungenen Westemporen darstellen.

Die Deckenflächen der beiden Haupträume nimmt je ein Fresko ein, umgeben von einer breiten studierten Hohlkehle. Die Stuckatur, gefällig im leichten Muschelgeschmack gehalten, weist neben Kartuschenwerk, Girlanden und gut durchgebildeten Engelfigürchen auch die charakteristischen, bandartig behandelten Volutenpilaster auf, die Zimmermann schon zwanzig Jahre früher in der Frauenkirche zu Günzburg an derselben Stelle angewendet hat. Die freundlich-frohe Wirkung des Raumes wird noch erhöht durch die geschickt verteilten kleinen, farbenfreudigen Fresken an den Brüstungen und Decken der Dratorien und Emporen. Das Fresko im zweiten Dratorium der Südwestecke ist bezeichnet mit J. Enderle 1759; die tüchtigen Vilder rühren also von dem aus Söflingen gebürtigen, in Donauwörth ansässigen Maler Joh. Enderle her, der auch, um das gleich hier beizufügen, die Delgemälde zu den drei vorderen Altären geschaffen hat, wie stilistische Merkmale dartun.

Eigenartig, wie der Bau, ist auch die Einrichtung. Sämtliche fünf Altäre — sie sind geradejo wie in der Frauenkirche zu Günzburg über den Raum verteilt, einer im Chor, zwei an der Einziehung zum Chor, zwei in der Mitte des Langhauses unter der Fenstergruppe — entbehren des architektonischen Hochbaues. Auf der Mensa der drei vorderen steht lediglich ein Tabernakel; darüber ist ein Delgemälde in einfacher Umrahmung in die Wand eingelassen; um dieses herum baut sich eine sehr geschickt perspektivisch gemalte, kühne Kofoko-Säulenarchitektur in Fresko auf. Ueber den beiden Seitenaltären in der Mitte des Langhauses aber haben große, vollplastische Gruppen Platz gefunden, die Widmung der Stiftung durch den Grafen an die heiligste Dreifaltigkeit und Tod und Auferstehung in allegorischen Figuren darstellend.

Das ganze Innere präsentiert sich als ein hervorragend leichter, gefälliger und äußerst schmucker Raum von echter Kofokowirkung, dazu völlig unversehrt im ursprünglichen Charakter erhalten. —

*

Als Schüler des Dominikus Zimmermann dürfen wir wohl den Baumeister

Hans Adam Dossenberger aus Wollishausen bei Augsburg betrachten. Von seinen Bauten sind mir die Pfarrkirchen in Herberthshofen am Lech, nördlich von Augsburg (1754), und in Dichingen, Ob. Neresheim (1769—71), bekannt, die beide merkwürdige Anklänge an die Eigenart Zimmermanns aufweisen.

Auch der ältere Wessobrunner Architekt und Stuckator Joseph Schmuzer (1683 bis 1752), der Altersgenosse Zimmermanns, zeigt in seinen Kirchenbauten Eigentümlichkeiten, die mit denen Zimmermanns nahe verwandt sind; sie werden auf ein und dieselbe Schule als gemeinsame Quelle zurückzuführen sein. Er hat indes nie den freien Schwung und die leichte Eleganz seines Landsmannes erreicht, obwohl auch er unter den Baumeistern seiner Zeit eine achtenswerte Stellung einnimmt. Seine Werke, darunter die Klosterkirchen zu Donaauwörth und Ettal, wurden von Hager gewürdigt. Dem Verzeichnis ist noch beizufügen die Pfarrkirche in Pfaffenhofen an der Zusam, nördlich von Weitingen. Sie wurde laut der Stiftungsrechnung von „Herrn Schmuzer, Maurermeister von Wessenbrunn“, 1722 bis 1725 (der Turm erst 1738 von Jos. Meitinger) aufgeführt, eine imposante Landkirche von sehr angenehmen Proportionen und reich mit Stuckatur verziert. Schmuzer erhielt dafür persönlich nur 106 Gulden nebst freier Wohnung und Kost im Amtshaus für die Dauer seiner Anwesenheit. Bis zu welchem Grad er aber die Ausführung solcher Aufträge seinen Hilfskräften überließ, mögen wir daraus ermessen, daß der Baumeister im ersten Jahre, während der Rohbau bis zum Dach vollendet wurde, nur 38 Tage an der Baustelle zubrachte, während der Stuckierung im Jahre 1723 im ganzen 28 Tage, im Jahre 1724 „dann und wann“ anwesend war. (Fortf. folgt.)

Ein neuer Altarleuchter.

Wir haben die Freude, unseren Lesern heute ein hübsches Muster von einem Altarleuchter vorzuführen, der uns von Goldschmied Hugger in Rottweil zur Verfügung gestellt wurde. Er ist durchaus selbständig kom-

poniert und trägt in seinem äußeren Aufbau den Geist des romanischen Stils an sich. Zwar wird es mancherorts als verwerflich, als eine Rückständigkeit, mindestens als eine für eine so genialische Zeit wie die unsrige nicht mehr schickliche Sache angesehen, „romanische“ Arbeiten zu liefern. „Die Zeit der Nachahmungen ist vorbei“, heißt es programmatisch und großartig. Hier haben wir ein klassisches Beispiel dafür, wie engherzig und ungerichtlich eine solche Stellungnahme ist. In einem bestimmten historischen Stil arbeiten heißt noch lange nicht kopieren und schlechtweg reproduzieren; das höchste ist doch das, etwas Selbständiges und Schönes zu leisten innerhalb eines bestimmten Rahmens, innerhalb gestellter Bedingungen, und in Unterordnung unter bestimmte Gesetze, die wir eben unter der Bezeichnung Stil zusammenzufassen pflegen. Das ist hier in hervorragendem Maße der Fall. Es ist vielleicht nicht ohne Wert, die allgemeinen Grundsätze voranzuschicken, die für einen Altarleuchter eingehalten sein wollen, ganz unabhängig von dem Stil, in welchem er ausgeführt wird. Zunächst muß darauf der Hauptwert gelegt sein, daß die konstruktiven Teile als wesentlich betont seien und als solche hervortreten. Das Dekorative darf niemals sich vordrängen, soll die konstruktiven Elemente nicht verdecken, sondern hat sich ihnen unterzuordnen.

Beim Leuchter ist der Fuß mit einer besonderen Sorgfalt zu behandeln. Er hat das Ganze zu tragen, muß also schwer und kräftig genug sein und erscheinen und in genügender Breite behandelt sein. In der romanischen Goldschmiedekunst war es zumeist üblich, den Leuchter auf drei Füßen aufzusetzen, die über dem gleichseitigen Dreieck ansteigen; oft sind sie mit Tier- oder Pflanzenornamenten verziert oder mit irgend welchen symbolischen Zutaten bereichert.

Nicht weniger Sorgfalt muß der Schaft des Leuchters, der oben in den Leuchterborn ausläuft, beanspruchen. Vor allem ist hier darauf zu dringen, daß die Altarleuchter nicht, wie dies in der Spätzeit Sitte war, allzu hoch konstruiert werden. Bei kurzen Leuchtern ist er am besten ein einfacher — vielleicht durch ein ansprechendes

geometrisches Ziernotiv verschöner und belebter Zylinder, der durch einen Knäuf unterbrochen wird. Dieser letztere hat teils eine praktische, teils eine ästhetische Bedeutung. Seine praktische Bedeutung liegt darin, eine Handhabe zum leichten Anfassen zu bilden; seine ästhetische: dem Schaft angemessene Abwechslung zu verleihen und einen Uebergang herzustellen zwischen dem breit ausladenden Fuß und dem oberen Leuchterteller. Eine gewisse Steigerung in der Silhouette und zugleich eine größere Gefälligkeit wird dadurch erzielt, daß er nicht gerade in der Mitte des Schaftes, sondern etwas weiter unten (etwa in den Verhältnissen des goldenen Schnittes) angebracht wird.

Der Schaft mündet direkt oder vermittelt durch ein Uebergangsglied in den Leuchterteller oder die Schale über. Diese nimmt ebenfalls je nach dem Grundmotiv der dekorativen Behandlung verschiedene Formen an, die wir hier nicht weiter behandeln wollen.



Was den uns vorliegenden Altarleuchter offenkundig auszeichnet, ist das kraftvolle ebenmäßig schöne Vorwalten des Konstruktiven und seiner Harmonie. Eine ganz besondere Sorgfalt und langes Nachdenken ist vom Künstler der Behandlung des Fußstückes gewidmet worden. Der Be-

schauer wird sich zunächst von dem Grunde der so günstig wirkenden Harmonie in den Verhältnissen keine bestimmte Rechenhaftigkeit zu geben vermögen: er wird sie wohl unmittelbar spüren und sie genießen, weil eben Harmonie der Zahlenverhältnisse und Proportion ein konstitutives formales Element der Schönheit ist, aber er wird sie nicht sofort ableiten können. Ja, wenn er die Linie, welche durch die Füße und den unteren Rand des Fußstückes gebildet wird, für sich allein nimmt, möchte er wohl zuerst meinen, ein nach höchst modernen Prinzipien geschaffenes Stück vor sich zu haben. Der ganze Aufbau ist streng geometrisch berechnet. Der Fuß und seine Silhouette sind aus Kreissegmenten, die in bestimmten Zahlenverhältnissen zu einander stehen, konstruiert. Die drei Füßchen selbst kommen, wenn sie verlängert werden, in dem Punkt der Achse zusammen, welcher das Doppelte der Höhe des Leuchters bezeichnet.

Der Leuchter ist absichtlich in Bronze belassen, nicht vergoldet. Er darf und soll mit der Zeit eine Patina annehmen. Diese soll dann die angewandte Email-Dekoration wirksam unterstützen. Sie ist einfach und doch sehr wirkungsvoll! Der Fuß ist wie der Knäuf und der Teller in Email ausgeführt. Grün, tiefes und helles Blau wechseln mit einander und spielen in einander. Die Dekorationsformen sind rein geometrisch: die Motive altchristlicher Kunst: Kreislinien, zwischen ihnen Wellenlinien, Voluten und oben am Teller Strahlen, am Knäuf Kreisverzierungen, am Schaft Rhomboide, aufs Eck gestellt. Das ist alles. Und doch wie ungemein gefällig, wie selbstverständlich wirkt das zusammen! Es ist eine sichtbar gewordene Zahlenharmonie, der Adel der Schönheit, verbunden mit höchster Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit, die auf alles Prunkvolle oder unwahre Scheinwesen verzichtet. Der Geist und die Zucht der Kunst Beurons weht uns hier entgegen. In eine romanische Kirche wüßte ich nicht leicht etwas Schöneres.

Wir sehen, man ist in der Lage, auch auf diesem Gebiete die wertlose und geistlose Fabrikware durch Schönes und Wertvolles zu ersetzen, aus welchem das Walten künstlerischen Geistes erkennbar ist.

Prof. Dr. Ludwig Vaur.

Joseph Wannemacher, Maler.

(1722—1780.)

Von H. Weser, Kaplan, Gmünd.

(Fortsetzung.)

Das zweite Deckengemälde ist ein Franciscus in throno. In einem herrlichen Rokothronsessel sitzt Franziskus, die Rechte segnend erhoben, über dem Thron schwebt die „Taube“ und Engel mit Kreuz, Gürtel, Skapulier und Ordensgewand, zu seinen Füßen sitzt links ein Engel mit Baret und Bischofsstab und Papstkreuz, Kardinalshut und Pallium, rechts ein solcher mit Fürstenkrone und Lilie und Palmzweig. Links zur Seite des Thrones halten drei Engel ebenso viele Bücher, aufgeschlagen und beschrieben mit den Titeln: Regula Paenitentium, Regula Sororum pauperum, Regula fratrum Minorum. Rechts vom Throne wieder drei Engel, von denen jeder schützend eine Kirche hält (drei Orden). Unter dem Throne noch zwei große Engel, deren einer Kreuz, Cilicium und Geißel als Zeichen der Buße hält; der andere zeigt hin auf eine von einem Engeln gehaltenen Kartusche mit der Inschrift Sub Typo Triumphum ordinum Tres Nutu Dei Praevio Ecclesias Erexit, ex off. ord. Seraph. In einer Wolke darunter ist wieder zu lesen: Jos. Wannemacher fecit 1752.

Das dritte große Gemälde im Schiff oder über der Orgelempore ist die Verherrlichung des Heiligen im Himmel. Vier muskulöse Engel heben und schieben auf Wolken den Heiligen in den Himmel zur heiligsten Dreifaltigkeit. Maria mit der Sternkrone, die Schlange zu ihren Füßen, bittet Jesus, den Heiligen zu krönen, dessen Orden ihre unbefleckte Empfängnis verteidigten. Heilige, links und rechts, Johannes der Täufer, Petrus, den Schlüssel schwingend, S. Joseph mit der Lilie, David, Harfe spielend, sind Zeugen der Krönung des Heiligen. Ganz unten auf der Weltkugel steht die Inschrift: Josephus Wannemacher, Tomertingensis invenit et pinxit 1752.

An den Seitenwänden des Schiffes ganz oben befinden sich, in ovale Stuckrahmen eingemalt, zwölf Heilige der drei Orden, von denen aber nur wenige erkennbar sind, so S. Franziskus, S. Bernardin von

Siena, S. Klara von Assisi, S. Ludwig IX., S. Ludwig von Toulouse, der Patron der Kirche, und S. Antonius; die andern sind zu sehr verdorben und verdunkelt.

Ueber den Seitenaltären sind in gleicher Größe Jesus und Maria gemalt.

Sehr interessant sind noch drei große Fresken an der Orgelempore. Sie schildern die „heilige Musik“. Auf dem langgestreckten Mittelfeld sitzt S. Cäcilia an der Orgel, vor ihr und hinter ihr ist eine große Anzahl von Engeln, eine himmlische Kapelle, beschäftigt, ihr Spiel auf allen möglichen Instrumenten zu begleiten; andere tragen Notenrollen in den Händen und singen zum Spiel der Heiligen — es ist die himmlische Musik zur Darstellung gebracht.

Das Bild links schildert die Uebertragung der heiligen Lade auf die Burg Sion. David, der König, schreitet tanzend und die Harfe spielend voran. Auch die ihn vom Fenster des Palastes herab verspottende Michol ist nicht vergessen. Hiemit ist die Musik, die den feierlichen Gottesdienst (Professionen) verherrlichen soll, gekennzeichnet.

Auf dem rechten Seitenbild sehen wir Jephtha, von seinen Kriegern umringt, auf dem Schlachtfeld sitzend, siegreich nach Hause kehren. Doch wie er seine einzige Tochter mit ihren Gefährtinnen cum tympanis et choris (Jud. XI, 34) sich entgegenkommen sieht, will er sich erschreckt abwenden, da die furchtbare Größe des von ihm gelobten Opfers ihn mit Trauer erfüllt. Das Bild soll schildern die Musik, die das heilige Opfer begleitet. Himmelsmusik, Festmusik und Opfermusik sind also auf diesen drei Fresken auf einen schönen Ausdruck gebracht. Leider haben diese Bilder, die ein herrliches Kompositionstalent verraten, im Laufe der Zeit schwer gelitten. Sprünge und Risse durchziehen sie und die Farbe hat viel eingebüßt von ihrem ehemaligen Glanze.

Damit haben wir die erste größere Kirchenmalerei unseres Künstlers kennen gelernt. Auch heute noch, nach über 150 Jahren, vermag uns das Werk zu imponieren, obwohl es gar viel unter der Ungunst der Witterung und unter der Einwirkung des Staubes gelitten hat, und obwohl die Bilder und ihre mitunter feine

und reiche Stuckumrahmung durch die abgeschmackte blaue Tünche, die um sie herum sich lagert, viel von ihrer Wirkung verlieren. Ueber die Kosten des Werkes haben wir keine Nachrichten finden können.

Mitte September 1752 war die ganze Arbeit vollendet, worauf Wannennmacher nach Talsingen zurückkehrte, um auch hier sein Werk zu Ende zu bringen.

4.

Nach seiner Verheiratung, 4. März 1753, kehrte Wannennmacher nach Gmünd zurück, wo man soeben mit dem Umbau der Kapelle des kleinen Spitals zur hl. Katharina vor den Mauern fertig geworden war. Die malerische Ausschmückung der Kapelle war ihm übertragen worden. Es sollte ein doppelter Gedanke ausgedrückt werden: die Patronsheilige, St. Katharina und der leidende Heiland sollten den kranken Bewohnern von Sankt Kathreinen vor die Seele geführt werden. Demgemäß malte W. an den Wänden von Chor und Schiff das Leiden Christi und an der Decke das Leben der hl. Katharina. Der erste Zyklus beginnt mit dem Abschied Jesu von seiner Mutter an der Chorrückwand auf der Evangelienseite; ihm entspricht auf der Epistelseite: Jesus am Delberg. (Die Handzeichnung dazu ist im K. Kupferstichkabinett in Stuttgart.) An der linken (Evangelienseite) Wand des Schiffs vorn folgt die Geißelung mit sehr schöner Christusfigur und zwei ihn quälenden Schergen. Die Dornenkrönung befindet sich gegenüber an der rechten Wand. Links hinten folgt der Fall unter dem Kreuze, gegenüber die Kreuzannagelung. Während Geißelung, Dornenkrönung und Fall je nur drei Personen zeigen, ist die Annagelungsscene sehr bewegt. Fünf Henkerknechte mühen sich ab um den sanft duldend auf dem Kreuz ausgestreckten Heiland. Im Hintergrund sind noch sichtbar die zarten Halbfiguren der bemitleidenden Frauen. Geißelung, Krönung und Annagelung haben die Initialen des Künstlers und zwar immer nur mit Anfangsbuchstaben J. W. invenit et pinxit 1753. Außer diesem Zyklus findet sich noch an der linken Wand ganz vorn in ovaler Stuckrahme ein Medaillon

mit dem I H S. Auf dem Querbalken des G. steht das Jesuskind mit Kreuz in der Linken und mit segnend erhobener Rechten: „Im Namen Jesu ist alles Heil“ predigend. Die Betrachtung des Leidens Christi soll zur Buße führen; daran gemahnen die auf dem mit hübscher Holzbalustrade versehenen Chörlein (Empore) gemalten großen Medaillons: der reumütige Petrus und die Büßerin Magdalena.

Die Schilderung des Lebens der hl. Katharina beginnt mit dem Gemälde über dem Hochaltar, das leider fast ganz zerstört ist: Die Vermählung der Heiligen mit dem Jesuskinde. Daran schließt sich am Gewölbe des Schiffes: Katharina vor dem Richter. Dieses Bild muß einmal teilweise herabgefallen sein. Die linke Hälfte desselben, Katharina darstellend, ist weder nach Zeichnung noch nach Ausführung und Farbe von W., während die rechte Hälfte seine Hand ganz deutlich erkennen läßt (Richter und Ankläger). Zuletzt folgt das Martyrium der Heiligen, das schönste von allen. Katharina knieend mit zum Gebet erhobenen Händen, schon enthauptet, aus ihrem Halse quillt der dreifache Milchstrahl, ihr gekröntes Haupt liegt am Boden, über ihr dunkles Gewölk, das von einer Helle durchbrochen ist, aus der ein Engel mit Krone und Palme winkt. Aus dem Dunkel zucken Blitze auf das Rad; entsetzt steht der Henker, in Furcht und Staunen wenden sich ihre Ankläger und deren Helfer ab. Dies Bild ist signiert: J. W. invenit et pinxit 1753. Am Chorbogen findet sich noch ein Medaillonbildchen der stehenden Heiligen mit Schwert und Rad, ein ganz anmutiges Gemälde.

Die St. Katharina-Pflegerechnung 1753 sagt uns, wie W. belohnt wurde: „den 19. Dez. H. Joseph Wannennmacher Maler vor arbeitth bey S. Katharina in der Kirch bezahlt 67 fl. 30 kr.“; das ist gewiß, auch in Ansehung des heutigen Geldwerts, eine sehr bescheidene Summe. (Vgl. meinen Aufsatz über die St. Kathreinentapelle in den Württ. Vierteljahrsheften 1906, S. 3, S. 484 ff.)

Wertwürdigerweise erhielt W. 1753 auch von einem Privatmann einen Auftrag, sein Haus mit Fresken zu schmücken. Das Haus, das heute Buchdruckereibesitzer

Bernhard Kraus gehört, Kirchplatz Nr. 19, ist im unteren mit vier und im oberen Hausflur mit drei Deckenfresken bemalt: Unten: 1. St. Michael den Drachen tödend, 2. die Immaculata auf der Weltkugel, 3. St. Joseph, 4. St. Florian, Patron gegen Feuergefähr. Zwei dieser Bilder sind durch den Einbau halb verdeckt und vermauert. Im oberen Gange sehen wir: 1. Mariä Verkündigung, 2. Anbetung der Hirten, mit sehr hübscher Gruppierung und Staffage, 3. Darstellung Jesu im Tempel: Der gottbegeisterte Simeon (prächtige Gestalt) trägt das Jesuskind, ein Levit hinter ihm zwei Kerzen; Maria, in fein drapiertem Gewand, bringt die Tauben zum Opfer; über dem Haupt der Prophetin Anna schwebt die Taube. Nur die Anbetung der Hirten ist signiert: Jos. Wannenmacher invenit et pinxit 1753.

Obwohl 1757 die Augustinerkirche und 1764 die Dominikanerkirche von Johannes Anwander ausgemalt wurden, hatten die Gründer die Werke Wannenmachers dennoch liebgewonnen und haben ihn, wie wir sehen werden, später noch einmal berufen. (Fortsetzung folgt.)

Anfrage über Paramentenstoffe.

Es ergeht an uns die Anfrage: „Welches sind die empfehlenswertesten, dauerhaftesten und nicht zu teuren Paramentenstoffe und woher lassen sich solche für Paramentenvereine u. dgl. am besten beziehen zu weiterer Verarbeitung?“

Antwort.

Weitaus das tüchtigste und dauerhafteste, solideste und geschmackvollste, was an Paramentenstoffen in den letzten 20 Jahren geschaffen worden ist, bietet Theodor Goyes Kunstweberei in Krefeld. Die Stoffe nach alten Mustern angefertigt, in der Farbenwirkung außerordentlich fein und zart, sind von fast unverwüßlicher Dauerhaftigkeit. Die Firma hat eine große Auswahl von Brotatellen, Samtbrotaten, Goldbrokaten, Stäbe mit kleineren Dessins bis zu den größten und reichsten in den verschiedenen Stilarten des Mittelalters. Solid und tüchtig, wenn auch mit denen von Goye nicht völlig gleichwertig, sind die von Casarello in Krefeld, die leider oft in zu schreienden Farben gehalten sind. Greifen Sie zu diesen Stoffen, wenn Sie der absoluten Geschmacklosigkeit in der Farbauswahl, die sich in unserer heutigen Paramentik breit macht, wenn Sie der Unsolidität der Webetechnik entgegen wollen, die in unsere Paramentik eine bellagenerwerte billige Schundware hereingeschmuggelt hat, und die es mit sich bringt, daß

besonders bei den sogenannten billigen Paramenten der Liturge, der die erhabensten Funktionen verrichten soll, in kurzer Zeit mit einem wahren Spottmantel Christi bekleidet, in Fegen und Franzen vor seinen Gläubigen stehen muß. Nirgendwo anders als auf dem Gebiete der Paramentik zeigt sich so deutlich und schmerzlich fühlbar, daß das Billigste tatsächlich das Teuerste ist.

(Die Redaktion.)

Literatur.

Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts von Max Schmid, II. Band. Mit 376 Abbildungen im Text und 17 Farbendrucktafeln. Leipzig (Seemann.) 1906. (482 S.) Preis geb. 10 M.

Von diesem auf 3 Bände berechneten Wert (vgl. Jahrg. 23 (1905), 35 f.) ist am Ende des vorigen Jahres der II. Band erschienen, mehr als zwei Jahre nach dem I. Band. Die Gründe für das langsame Fortschreiten eines solchen Wertes liegen nicht so fast darin, daß der Stoff verhältnismäßig noch wenig im Zusammenhang bearbeitet ist und überall zusammengefaßt werden muß, als besonders in den durch das Reproduktionsrecht bedingten Schwierigkeiten bei Beschaffung des Illustrationsmaterials, und sie sind einem Teil der Leser dieser Zeitschrift zur Genüge bekannt durch ihre eigenen Erfahrungen mit der Ruhnischen Kunstgeschichte. Es behandelt dieser II. Band, der bedeutend umfangreicher ausgefallen ist als sein Vorgänger, die französische, belgische, deutsche und englische Kunst je von der Mitte des 19. Jahrhunderts an und ist somit der Periode der Neubelebung der Renaissance und der verwandten Stilformen gewidmet, während der noch ausstehende III. Band die Befreiung von der Altmeisterkunst und das Wesen der spezifisch modernen Kunst schildern soll. Bei dieser sachlichen Verteilung des Stoffes ist eine chronologische Abgrenzung des II. Bandes nach oben natürlich nicht möglich. So haben darin z. B. eine ganze Reihe noch lebender Künstler Aufnahme gefunden, weil deren Schaffen mehr an die vergangene Periode anknüpft, während umgekehrt viele andere Meister, die bereits gestorben sind, deren Werke aber einen ausgesprochen modernen Charakter zeigen, wie Böcklin und Segantini, für den III. Band aufgespart sind. Aus dem reichen Inhalt des vorliegenden II. Bandes sei besonders hingewiesen auf die Ausführungen über die Schule von Barbizon oder Fontainebleau (Rouffeu, Corot, Troyon, Millet, Courbet), von welcher die ganze neuere Landschaftsmalerei so stark beeinflusst ist, und auf die englischen Präraffaeliten (Millais, Rossetti, Hunt, Brown), deren Wesen so viel mit dem der deutschen Nazarener gemein hat. Die deutsche Kunst, die auch in diesem Bande besonders eingehend behandelt ist, stand in dieser Zeit unter dem Zeichen der Historien- und Genremalerei, wie sie besonders in München durch Piloty und seine Schule gepflegt wurde. Wir lernen so vor allem die Vertreter der „Anekdotenmalerei“ kennen, deren Bilder, durch Holzschnitte in Familienzeitschriften und

Kalendern so viel verbreitet, schon in den Tagen unserer Kindheit unser Entzücken bildeten: Defregger, Grünner, Knaus, Bantier, Meyerheim, G. May u. a. Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus besonders interessant sind die Abschnitte über Feuerbach, Makart, Menzel und Lenbach. Auch die Entwicklung der Illustration, die ja in neuester Zeit wieder mehr und mehr an Bedeutung gewinnt, hat entsprechende Berücksichtigung gefunden. Baukunst und Bildnerei müssen gegenüber der Malerei selbstverständlich zurücktreten, weil sie das Interesse der Gebildeten nicht in solchem Maße wie letztere auf sich lenken.

Die Darstellung ist eine überaus anregende, lebhaft. Der hier naheliegenden Gefahr, den Zusammenhang in einzelne Künstlerbiographien zu zerreißen, ist der Autor durch eine geordnete Gruppierung nach den verschiedenen Schulen und Richtungen glücklich entronnen. In der Werteschätzung der einzelnen Meister und ihrer Werke hat er so ziemlich die rechte Mitte gefunden zwischen einer nergelnden Hyperkritik und der nichtsfagenden Lobhudelei, wie wir sie aus den kunstgeschichtlichen Aufsätzen in Zeitschriften gewohnt sind. Sein ästhetischer Standpunkt ist der moderne, nach welchem für die Bedeutung eines Künstlers vor allem die materielle Qualität seiner Bilder ausschlaggebend ist. Im allgemeinen ist diese Auffassung zwar nicht in aufdringlicher Weise hervorgekehrt; immerhin aber führt dieselbe den Verfasser zu Urteilen, die wir nicht billigen können, so z. B. wenn er von Schöpfungen spricht, die „künstlerisch betrachtet unvergänglich

sind, so tief sie der Moralist stellen muß“. Entsprechend dieser Kunstauffassung sind auch manche Abbildungen aufgenommen, die besser weggeblieben wären; vermüht hätten sie wohl nur wenige, und das Werk hätte dann weiteren Kreisen empfohlen werden können. Für solche freilich ist es schon nach seinem Umfang und dem dadurch bedingten Preis eigentlich auch gar nicht bestimmt. Allen denen aber, welche der neueren Kunst ein tieferes Interesse entgegenbringen, kann diese Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts als das brauchbarste neuere Werk auf diesem Gebiete und als eine Quelle reicher Belehrung und anregenden Genußes bestens empfohlen werden. Besonders die Illustration, welche den Text auf Schritt und Tritt begleitet, ist wirklich eine glänzende zu nennen. Die Farbendrucktafeln, 17 an der Zahl, können in ihrer technischen Vollendung kaum noch übertroffen werden. Wenn man bedenkt, daß diese selben Kunstblätter im Einzelverkauf je 1 M. kosten und als Wandschmuck auch viel gekauft werden, und daß selbst im Abonnement auf die Seemannschen Bilderfolgen „Meister der Gegenwart“ und „Meister der Farbe“ das einzelne Blatt auf 30—40 Pf. zu stehen kommt, dann kann der Preis dieses Werkes gewiß als kein zu hoher bezeichnet werden. Möge bald der III., abschließende Band erscheinen!

Kottenburg.

Dr. E. Fuchs.

Hiezu eine Kunstbeilage:
Gemälde von Joseph Wannenmacher.

Annoncen.



Königlich Bayerische Hofglasmalerei

F. X. Zettler, München, Briennerstr. 23.

Für Württemberg ausgeführte Arbeiten:
Munderkingen, Dürmentingen, Untersulmetingen, Oberkirchberg, Kirchberg a. Iller, Urach, Rottweil (Studienkirche), Rottweil-Altstadt, Balgheim, Durchhausen, Schöntal, Mergentheim, Ludwigsburg etc. etc.

▽ ▽ ▽

Skizzen und Kostenberechnungen stets raschest zur Verfügung. Zu mündlichen :: Besprechungen stets Gelegenheit. ::

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



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Professor Dr. Ludwig Baur in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne
Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung **1907.**
Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Beiträge zur Kunsttopographie und Künstlergeschichte des bayerischen Kreises Schwaben.

Von Prof. Dr. Alfred Schröder in Dillingen.
(Fortsetzung.)

B. Maler.

Von den in Oberschwaben tätigen Malern der Nachrenaissance und von ihrer Kunst hat Prof. Dr. B. Pfeiffer im Jahrgang 1903 der „Württemberg. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte“ eine feine, stellenweise geradezu klassische Charakteristik und im Anschluß daran ein umfassendes Verzeichnis der Künstler und ihrer Werke gegeben, das jeder Interessent jederzeit mit warmem Dank und nie erfolglos zur Hand nehmen wird. Die Freskomalerei behauptet in diesen Gegenden seit dem 18. Jahrhundert künstlerisch und nach Zahl und durchschlagender Wirkungskraft ihrer Schöpfungen weitaus den Vorrang vor der Tafelmalerei und zugleich in der Malerei der ganzen Periode die erste Stelle. Seine Blüte verdankt dieser Zweig der Malerei fast ausschließlich der katholischen Kirchenarchitektur, die sich mit dem zunehmenden Nototo in immer steigendem Maße der Freskomalerei bediente, um durch die Mittel und Künste der Farbe und Perspektive der Raumwirkung den Charakter des Frohen, Freien und Leichten zu sichern, den die Architektur nur innerhalb der Grenzen der statischen Gesetze anstreben kann. Daher kommt der Arbeit Pfeiffers gerade für die kirchliche Kunst, ihre Würdigung und ihr Verständnis, eine hervorragende Bedeutung zu, worauf ich umso lieber hinweise, als sich dieser gründliche

Forscher durch seine stets formgewandten und anziehenden Arbeiten einen Platz unter den Bahnbrechern einer richtigen Beurteilung und entwicklungs-geschichtlichen Auffassung der lang verachteten Spätkunst errungen hat.

„In Süddeutschland war um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Malerei . . . Augsburg der weithin herrschende Vorort“ (Pfeiffer, Die bildenden Künste in Württemberg unter Herzog Karl Eugen, 1906, S. 68). Als Hauptträger dieses Ruhmes in der Freskomalerei darf, da dessen Begründer, Joh. Georg Bergmüller, 1688—1762 seine Tätigkeit damals schon einzuschränken begann und der ganz vortreffliche Joh. Holzner schon 1740 im Alter von 31 Jahren gestorben war, Matthäus Günther (1705 bis 1788)¹⁾ gelten, gebürtig aus Unterpeissen-

¹⁾ Eine Monographie über ihn vermißt man immer noch. In der Allgemeinen deutschen Biographie ist der Meister auch im Nachtrag nicht vertreten (!). Ebensovienig findet er in den Kunstgeschichtshandbüchern eine Stelle. Als kleinen Behelf für den künftigen Biographen notiere ich die Literatur über Günther. Zuerst unter den Neueren scheint Korn. Gurlitt auf ihn hingewiesen zu haben (Geschichte des Barockstiles und des Nototo in Deutschland 1889, 318). Wichtig sind die Mitteilungen des Zeitgenossen P. von Stetten, Kunst-Gewerbe- und Handwerks-geschichte der Reichsstadt Augsburg 1779, 350 f., II. Teil, 1788, 208 f. Biographisches bei Hager im Oberbayerischen Archiv 48 (1893/94), 472 f., Riehl, B., in der Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins 1893, Heft 3 und 4, S. 25. Riehl, B., Die Kunst an der Brennerstraße 1898, bespricht die hier anzutreffenden Fresken Günthers. Sponzel, L., Die Abteikirche zu Amorbach 1896, 28—34. Hagemüller, H., Ein Porträt des Freskomalers M. Günther (Alt-bayerische Monatschrift 3, 1901, 23—25, mit

berg im oberbayerischen Alpenvorland, seit 1731 als Meister in Augsburg ansässig, 1762—1784 Direktor der Augsburger Kunstakademie als Nachfolger Bergmüllers. Bei Kosmas Nam in München gebildet, dann aber an der Seite Holzers in die weit flottere Augsburger Art eingeführt, wahrscheinlich auch durch eine Reise nach Venedig und das Studium der Fresken Tiepolos angeregt, schwang er sich in kurzer Zeit zu einem „der tüchtigsten deutschen Freskomaler des Rokoko“ (Niehl) auf. Die Vorzüge dieser Kunstgattung, eine fabelhafte Sicherheit der Zeichnung, die die Schwierigkeiten der perspektivischen Deckenmalerei gelegentlich selbst mit Absicht steigert, ein einschmeichelndes, harmonisches und bis in die zartesten Lust- und Lichttöne sich verflüchtigendes Kolorit, die Grazie des Gestus, dazu die Gabe geschickter, malerischer Anordnung, sind ihm durchaus eigen, und doch geht er in der bravour der Technik nicht auf, sondern legt eine oft erstaunlich ehrliche Empfindung in die Einzelfiguren. Die Entwicklung seines schönen Talentes, das sich am glücklichsten in festlich-zeremoniösen Darbietungen äußert, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Doch mag ein möglichst vollständiges, chronologisches Verzeichnis seiner Werke — erschöpfend ist es freilich nicht — hier eine Stelle finden.

1782 Welden bei Zusmarshausen, Pfarrkirche: Deckenfresken. Im Chor: Jnnatulata. In der Kallottenkuppel des Langhauses ein großes, kreisförmig komponiertes Bild: Maria als Helferin der Christen. Einzelne Partien, wie der Engelreigen über „Pest, Hunger und Krieg“ ganz reizend, manches schwach in der Zeichnung; das Ganze in eine perspektivische, nach oben offene Säulenhalle eingeordnet, geschieht in der Perspektive. In Schwaben wohl der früheste, in der Hauptsache gelungene Versuch, die ganze Langhausdecke mit einem einzigen Bild zu übermalen,

einem Verzeichnis von Werken). Welisch, G., Augsburger Maler im 18. Jahrhundert 1901, 56—71. Weitere Literatur, in der nur gelegentlich einzelne Bilder erwähnt oder besprochen werden, sind im Text bei den betreffenden Bildern aufgeführt. — Abbildungen: Amorbach: Sponsel auf zahlreichen Tafeln. Augsburg, Kongregationsaal: Kempf, R., Alt-Augsburg 1898, Tafel 41—43. Inndersdorf: Kurze historische Nachricht von dem Ursprung und Fortgang des Stifft und Closters Uenderstorff, von Gelasius, Augsburg 1762. Rott a. Inn: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I, Atlas, Lief. 21, Taf. 246. Würzburg, Kapelle: Album der Marienkapelle bei Würzburg, 1893, 16 Photographien.

zugleich die erste größere Leistung des jungen Künstlers. Bisher nirgends erwähnt.

1782 Druisheim (Bezirksamt Donauwörth), Pfarrkirche: Deckenfresken. Darstellung an der Chordecke: Der hl. Vitus (Patron der Kirche) vor dem heidnischen Richter, ein Götzenbild stürzend, in der Mittelpartie die theologischen Tugenden. An der Langhausdecke als Hauptbild die Glorie des Titelheiligen, über der Orgelempore als kleineres Bild dessen Martyrium im Delfessel. Bisher nirgends erwähnt.

1788 Garmisch, Neue Pfarrkirche: Deckengemälde. Scenen aus dem Leben des hl. Martin von Tours. Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I (= R. B.), 629. Welisch 60.

1784 Nischkirchlein bei Unterpeiffenberg: Deckenfresken. Im Chor: Glorie der hl. Jungfrau; im Langhaus: Sieg der hl. Jungfrau über Sünde und Sündenstrafen. R. B., 697.

1786 Neustift bei Brigen, Klosterkirche O. Can. Reg.: Deckenfresken. Niehl im Kunstgewerbevereine 25, Derf. Die Kunst an der Brennerstraße 122.

1787 Tölz, Mariahilfskirche: Chorfresko. Bittprozession zu Ehren Mariens um Hilfe wider die Pest 1634. R. B. 678.

1789 (?) Sterzing, Deutschordenskirche St. Elisabeth: Deckenfresko. Die hl. Elisabeth, Almosen spendend vor der hl. Dreifaltigkeit. Niehl, Brennerstraße 99.

1740 Mittenwald (Bez.-A. Garmisch), Pfarrkirche: Deckenfresken in Chor und Langhaus. Verleihung der Schlüsselgewalt an Petrus, Belehrung Pauli, Martyrium und Glorie der Apostelfürsten. Gurlitt 318. R. B. 683.

1741 Oberammergau, Pfarrkirche: Deckenfresko des Langhauses. Martyrium und Glorie der Apostelfürsten. R. B. 686.

1742 Kottenbuch (bei Schongau), Klosterkirche O. Can. Reg.: Fresken. Mittelschiff: Leben des hl. Augustin. Querschiff: Weihe der Herzen der Mönche an den hl. Augustin. Chor: Maria, von allen Völkern verehrt. R. B. 592.

1742 Mittenwald, Pfarrkirche: Altarblatt, datiert 1742, höchst wahrscheinlich von Günther. Die Apostelfürsten, in den Wolken thronend. R. B. 683.

1745—47 Amorbach (Unterfranken), Abteikirche O. S. B.: Deckenfresken. Im Chor: Anbetung der vierundzwanzig Aeltesten. In der Vierung: Allerheiligenbild. In den Flügeln des Querschiffes: Martyrium der hl. Beatrix und Martyrium der Heiligen Simplicius und Faustinus. Im Mittelschiff des Langhauses: Drei Bilder aus dem Leben des hl. Benedikt. In den Kuppeln der Seitenschiffe: Maria Verkündigung, der hl. Joseph, vier Heiligenpaare und zwei Gruppen von Bischöfen zu Verden, die aus Amorbach berufen wurden. Kosten 3000 fl. und 302 fl. beim Abschluß des Vertrags. Vergl. Sponsel. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmale I (1905), S. 9.

1747 Par (Bez.-A. Friedberg), Pfarrkirche: Chordeckenfresko. Predigt des hl. Johannes des Täufers. R. B. 252.

1748 Itzdorf (bei Kaufbeuren), Pfarrkirche: Deckenfresken. Im Chor: Maria Krönung. Im Langhaus: Verehrung der hl. Jungfrau durch

die vier Erdteile. Steichele = Schröder, Das Bistum Augsburg 7 (1906), 28 f.

1748 Schongau, Pfarrkirche: Chordedenfresken. Assumptio B. M. V. (Der hl. Geist ist als weißgelbeter Jüngling dargestellt, wie auch in Altorb.) R. B. 595.

1748 Höhenpeiffenberg, Wallfahrtskapelle: Deckenfresken. Im Chor: Die Königin von Saba. Im Schiff: Uebertragung des Gnadenbildes von Schongau nach Peiffenberg. R. B. 588. Welisch 65.

1749 Friedberg, Wallfahrtskirche u. H. Ruhe. Wahrscheinlich sämtliche noch vorhandenen Fresken, jedenfalls die der Seitenschiffe: David und Abigail; Heilung des 88jährigen Kranken; Himmelfahrt Christi. Vergl. Palm, Ph. M., Die Künstlerfamilie der Nam, 1896, 49. Steichele, Das Bistum Augsburg 4, 117 f. Welisch 66. R. B. 258 f.

1749 Amorbach, Abteikirche: Drei Altarblätter. Hauptaltar: Himmelfahrt Maria; Seitenaltäre: Kreuzauffindung, das Kreuz in der Glorie, von hl. Benedikt verehrt. 1000 fl. Vergl. Sponzel.

1750 Druisheim, Kapelle zu Ehren der Schmerzensmutter. Darstellung: Die sieben Schmerzen Maria, über die Decke in der Weise verteilt, daß ein großes, polychromes Fresko, eine Pietätdarstellung, den ganzen Mittelraum der Decke füllt, während die übrigen Szenen, gelb in gelb gemalt, in Kartuschen das Hauptbild umgeben; eine gesonderte Choranlage ist nicht vorhanden. Günther erhielt für die Kapellenfresken 800 Gulden (Ordinariatsarchiv Augsburg). Bisher nirgends erwähnt.

1751 Goffensaß, Pfarrkirche: Deckenfresken. Zwei Kuppelgemälde: Krönung Maria; Tempelreinigung. Riehl, Brennerstraße 81 f.

1751 Fiecht im Tiroler Zinntal, Klosterkirche O. S. B.: Deckenfresken. Ein großer Zyklus aus dem Marienleben. Riehl, Brennerstraße 21.

1752 Kappelle = Neubau bei Würzburg: Deckenfresken. Keller, J., Balth. Neumann, 1896, 160 Anm. 4. Himmelstein, Fr. K., Die Wallfahrtskirche auf dem St. Nikolausberg bei Würzburg (Fränkischer Geschichtsfreund, 1. Bd., 1852).

1754 ff. Stuttgart, Residenzschloß: Deckenfresken im Musiksaal, im Porzellankabinett, in der Galerie des Hauptgeschosses (hier: Aufnahme des Aeneas unter die Götter), in der Bibliothek des Herzogs (1762 noch unvollendet). Diese Fresken, mit Ausnahme des Aeneasbildes, gingen 1762 durch Brand zu Grunde. Stetten 1, 351. Pfeiffer, B., Die bildenden Künste in Württemberg unter Herzog Karl Eugen, 1906, 69.

1755 Zundersdorf (Bez. = Amt Dachau), Klosterkirche O. Can. Reg.: Decken- und Wandgemälde, Szenen aus dem Leben des hl. Augustin. R. B. 249 f. Welisch 67.

1758 Stuttgart, Opernhaus. Deckenmalerei. Pfeiffer a. a. D. 73.

1759 Oberammergau, Pfarrkirche: Hochaltarblatt. Maria als Stifterin des Rosenkranzes. Wahrscheinlich auch ein Seitenaltarblatt, die hl. Sippe darstellend. R. B. 637.

1761 Oberammergau, Pfarrkirche: Decken- und Wandfresken im Chor. An der Decke:

Rosenkranzbild. An den Wänden: Verkündigung und Vaterunserpredigt des Herrn. R. B. 636.

1761 Schongau, Pfarrkirche: Langhausdeckenfresko. Maria Krönung mit Esthercene als Vorbild. R. B. 595.

1763 Rott am Inn (Bez. = N. Wasserburg), Klosterkirche O. S. B.: Deckenfresken. Im Chor: Martyrium und Glorie des hl. Marinus. Im Langhaus: Apotheose des Benediktinerordens mit Betonung der Verdienste des Ordens um die Verehrung der Immaculata. R. B. 2038 f.

1763 (?) Rott am Inn, Klosterkirche: Seitenaltarbild. Martyrium und Glorie des hl. Johann Nepomuk. Ebenda 2039.

1764 Wilten bei Innsbruck, Pfarrkirche: Decken- und Wandfresken. Riehl, Brennerstraße 73 f. Eingehende Beschreibung von Th. Hutter in der Zeitschrift „Monatrosen“ 27, 285—88; 321—23; 356—60. Vergl. Gurliitt 318; Popp, J., Martin Knoller (Zeitschrift des Ferdinandeums, III. Folge, 48, 1904) S. 68.

1765 München, Spitalkirche St. Elisabeth, Mathildenstraße: Deckenfresken. Die hl. Elisabeth und das Wirken ihres Ordens; Stigmatisation des hl. Franz; Die eiserne Schlange. R. B. 969.

1765 Augsburg, Jesuitenkollegium, Kongregationsaal: Deckenfresko: Isaia, die Geburt des Messias vor dem König Hahad weissagend. Stetten 1, 351; 2, 208. Riehl, B., Augsburg (Berühmte Kunststätten 22, 1903), 140 f.

1766 St. Georgen bei Dießen am Ammersee: Choralaltarblatt mit Darstellung des Titels heiligen. R. B. 543. Welisch 69.

1769 St. Leonhard im Forst (Bez. = N. Weilheim): Langhausdeckenfresko: Die wichtigsten Momente aus dem Leben des hl. Leonhard. Sager 342. R. B. 722.

1771 Wessobrunn, Kreuzbergkapelle: Langhausdeckenfresko. Martyrium Wessobrunnicher Mönche beim Ungarneinfall; Kreuzauffindung. Sager 342. Welisch 70. R. B. 706.

1775 Morenweis (Bez. = N. Bruck), Kirche: Deckenfresken. Martyrium und Glorie des hl. Sigis. Krönung desselben. R. B. 470.

1776 Steinheim bei Dillingen, Pfarrkirche: Deckenfresken. Im Chor: Darstellung des Herrn. Im Langhaus in Einem Gemälde: Abschied, Martyrium und Glorie der Apostelfürsten und Kampf des Erzengels Michael. Vergl. D. Frhr. Lochner v. Güttenbach, Die Jesuitenkirche zu Dillingen, 1895, 74. Laut Stiftungsrechnung erhielt der Meister 700 fl. und freie Kost.

1781 St. Ottilien bei Rott (Bez. = N. Landsberg). Hier erwähnt Sponzel 29 Deckenfresken, die Günther 1781 im Auftrag des Abtes von Wessobrunn ausgeführt haben soll. In den Kunstdekmalen des Königreichs Bayern fehlt jeder Hinweis; die Fresken scheinen also nicht mehr vorhanden zu sein.

c. 1781 Kappelle = Gnadenkapelle bei Würzburg: Deckenfresko. Als Mittelstück Maria, am Rand ringsum die Geschichte der Judith. Wiederholung eines Deckengemäldes in der Pfarrkirche zu Wilten. Keller a. a. D.

1787 Waalhaupten bei Buchloe, Pfarrkirche: Decken- und Wandfresken. Im Chor: Kreuzabnahme. Im Langhaus: Immaculata und Judith als deren Vorbild. Dazu drei Wandfresken.

Honorar 400 fl. Steichele-Schröder 6, 24; 613. Wohl das letzte Werk des greisen Meisters.

Bilder, deren Entstehungszeit mir nicht bekannt ist:

Albersbach, Zisterzienserkloster bei Bilschhofen in Niederbayern: Bibliotheksalfresko. Die Verdienste des Ordens um die Wissenschaft. Vergl. Salm 19.

Andechs, Elisabethkirche bei Andechs: Altarblatt und Deckenstück. Stetten 2, 208.

Fürstenzell bei Passau, Zisterzienserkloster: Fresken in der Bibliothek (zusammen mit Jakob Zeiller). [Meltinger,] Lexikon von Bayern 1 (1796), 656.

Kirchheim (Bez.-A. Mindelheim). Die Kirche sei „von Herrn Günter von Augsburg schön ausgemalt“, sagt Gr. Kornmann in seinen „Nachrichten von dem ehemaligen Reichsgotteshaufe Ursberg und seiner Nachbarschaft, 1804“, Handschrift der Ordinariatsbibliothek in Augsburg Nr. 133 a. Aber diese Fresken sind einer Restauration zum Opfer gefallen.

Ueber Günthers Beteiligung an der Ausmalung der Klosterkirche zu Schwarzach O. S. B. am unteren Main s. Welisch 58.

Eine Skizze Günthers in Privatbesitz erwähnt Sager 474. (Fortsetzung folgt.)

Die Ausstellung von Paramenten aus Oberschwaben in Ravensburg.

Von Kurt Schmidt, Stuttgart.

Aus Anlaß der kunstgewerblichen Wanderausstellung von Geweben, Sticereien und Spitzen, die das Kgl. württ. Landesgewerbemuseum von Anfang August bis Anfang September d. J. in Ravensburg veranstaltete, sind auch eine große Anzahl von Paramenten aus den ehemaligen Klöstern und aus verschiedenen Kirchen Oberschwabens zur Ausstellung gekommen. Sie wurden von Herrn Bildhauer Th. Schnell jr. in Ravensburg für das Landesgewerbemuseum als Ergänzung jener Wanderausstellung unter Aufwendung von viel Zeit und Kosten zusammengebracht und füllten einen großen Schulsaal, wo sie von Laien wie von Kunstverständigen viel bewundert und studiert wurden. Herrn Schnell sowohl wie den hochwürdigen Herren Kirchenvorständen sei auch an dieser Stelle der wohlverdiente Dank zum Ausdruck gebracht, der ihnen für die bereitwillige Versorgung und Ueberlassung der sehr wertvollen kirchlichen Kunstobjekte gebührt.

In ganz hervorragender Weise waren an dieser Ausstellung beteiligt die Kirchen und ehemaligen Abteien von Baintdt, Buchau, Ochsenhausen, Ravensburg, Rot a. d. R.,

Schussenried, Tannheim, Ulm, Waldsee, Weingarten und Weissenau, ferner Rislegg, Söflingen, Waltershofen, das Kgl. württ. Landesgewerbemuseum und verschiedene Private. Eine feierliche Stimmung umfing den Besucher beim Eintritt in den Saal. Sie wurde hervorgerufen durch die dunkelgrüne Verkleidung der Wände, von der sich die kostbaren Gewänder und sonstigen gewebten und gestickten kirchlichen Ausstattungsstücke wirkungsvoll abheben.

Um von den vielen Gegenständen nur einige hervorzuheben, lassen wir eine kurze Beschreibung derjenigen folgen, die schon ihrer bedeutenden künstlerischen Qualität wegen eine eingehendere Würdigung verdienen. Zunächst richten wir unser Augenmerk auf einen großen Traghimmel, der mit zwei Kirchenfahnen und zwei Rauchmänteln zur Rechten des eintretenden Beschauers die Wand schmückt. Auf tiefrotem Samt in leuchtendem Golde gestickt zeigt er einen aus Barockornamenten gebildeten Kranz mit dem Christusmonogramm und dem Kreuze, sowie zwei verschlungene Herzen und ober- und unterhalb des Kranzes in Seide gestickte Wappen von Kartuschen umrahmt. Dieses kostbare Kunstwerk der späten Barockzeit, das der Kirche in Waldsee angehört, darf als eine der schönsten Blüten oberschwäbischer Stickerkunst aus der Mitte des 18. Jahrhunderts bezeichnet werden. Die beiden Fahnen zu den Seiten des Traghimmels sind von gleicher Kleinheit in den Formen und von derselben meisterhaften Ausführung in der Sticerei. Einen angenehmen Kontrast zu diesen Prachtstücken bildet der links darunter hängende Rauchmantel aus Ravensburger Privatbesitz. Mit seinen zarten Blütengehängen auf weißem Seidenbamaft und den hellen Streublümchen auf mattrotem Atlasgrunde in der Schulterhorte ist er ein typisches Beispiel der Gewebemusterung aus dem Ausgang des 18. Jahrhunderts. Sein Gegenstück ist eine Uebertragung einzelner Ornamente von einem gestickten Rauchmantel der frühen Barockzeit auf neuen weißen Seidenstoff mit Nachbesserung der in Seide gestickten Ranken.

Wir wenden uns nun dem großen Schranke in der Mitte des Saales zu, der zehn prächtige Meßgewänder, einige Mitren und andere kleinere Aus-

stattungsstücke enthält. Hier nehmen die beiden in der Mitte der Vorderseite hängenden Kassetten unsern Blick zuerst gefangen. Die eine, aus Schussenried stammend, zeigt auf weißem Damastgrunde in den verschiedensten Arten von Goldgespinnsten gestickt ein überaus prächtig wirkendes reiches Muschelmuster als Stab; die Seitenteile dagegen zieren in farbenfrischer Seide gestickte aufgesprungene Granatäpfel. Das Ganze ist ein Meisterwerk aus der Blütezeit des Rokoko-Stils. Das danebenhängende Messgewand aus Waldsee dagegen ist eine Uebertragung der in schwerem Gold- und Silberrelief gestickten Formen des frühen Barock auf neuen weißen Atlas. Wenige farbige in Seide gestickte Blumen tragen auch hier zur größeren Belebung bei. Rechts davon hängt ein Messgewand aus Ochsenhausen mit der streng gezeichneten Ranke aus Akanthus, Lorbeer und Blumensträußen des klassizistischen Stils. Sie ist plastisch in Gold auf mit roten Samttupfen bestreuten Goldbrokat meisterhaft gestickt. Den hochroten Samt der Seitenteile beleben goldene aufgesetzte Sternchen. Zur Linken dieser drei Gewänder ruft die feine Nadelmalerei des mit vier Heiligen darstellungen bestickten Stabes einer Tamheimer Kasse unsere Bewunderung hervor. In den außerordentlich fein gezeichneten Figuren der sel. Jungfrau Maria, des Evangelisten Johannes, der hl. Katharina und des Apostels Paulus kommt der Charakter des 15. Jahrhunderts deutlich und fein zum Ausdruck. Auf der Rückseite des Schrankes erfreuen uns zwei Messgewänder aus Weingarten und Schussenried mit gleichartiger Anordnung von durchbrochen gestickten Goldborten mit Messfüllungen auf rotbraunem Samt. Beide dürften um das Jahr 1780 entstanden sein. Die zwischen diesen beiden hängenden zwei Messgewänder, von denen das eine ebenfalls aus Schussenried, das andere aber aus Vaindt stammt, lassen erkennen, welche entzückende Wirkungen man um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit dem farbenprächtigen Seidenmaterial in der Stickkunst zu erzielen verstand. Eine ganz andere, aber ebenfalls sehr schöne Wirkung wurde bei dem Messgewand aus Vaindt mit der fein abgewogenen wechselnden

Verteilung von Gold und Silber auf hellrotem Seidenmoiré erzielt.

Den zweiten Schrank ziert ein kostbarer vollständiger Ornat aus Ochsenhausen, der der Mitte des 18. Jahrhunderts angehört und mit verschiedenartigen Goldfäden in üppiger Weise, aber geschickt, bestickt ist. Den Grund aus weißem Seidenamast bedecken kleine silberne Blümchen. An der fensterlosen Langseite des Saales sind als belebender Fries zwischen zwei Reihen von Messgewändern drei Antependien angebracht. Das erste ist eine Uebertragung aus Jäny, die in einer Mittelkartusche einen Pelikan in Landschaft zeigt, das zweite und dritte stammen aus Vaindt. Beim letzteren, einer Arbeit aus der Zeit um 1700, ist die Verwendung und Verteilung der verschiedenen Motive eine besonders geschickte zu nennen: Blumen und Weintrauben in Seide und dazwischen glitzernde Silberranken auf einem matten, weißlich-gelben Seidenmoiré; in der Mitte das Opferlamm. Von den an dieser Seite hängenden zehn Messgewändern seien nur einige hervorgehoben. Schön ist vor allem dasjenige aus Kitzlegg mit blauem Seidenamast als Untergrund für die Gold- und Silberstickerei des Stabes und dem blauen Silberbrokat der Seitenteile. Nicht minder reizvoll in der Wahl der Stoffe ist das Messgewand aus Weingarten mit dem Goldbrokatgewebe auf grünem Seidenamastgrunde, dessen kühne Zweige und Bänder orientalisierender Art sind. Zwei Messgewänder aus nahezu gleicher Zeit, wenn auch verschieden im Dessin, sind dasjenige mit dem großzügigen Granatapfelmotiv in Samtbrotat aus den Sammlungen des Königl. würt. Landesgewerbemuseums und das rotbraune Samt-Messgewand aus Weingarten. Die Stoffe beider sind italienischer Herkunft und kennzeichnen die Musterung der Renaissancezeit.

Schließlich wenden wir uns noch der hinteren Schmalwand des Saales zu, von der das leuchtende Gold zweier gestickter Rauchmäntel aus hochrotem Samt herniederstrahlt. Die reich verschlungenen Linien- und Rankenornamente lassen darauf schließen, daß sie in der Zeit um 1700 entstanden sind. Der eine von ihnen stammt aus Schussenried, der andere

aus Isny. Charakteristisch für die Musterung der Zeit um 1800 ist noch ein Gewand aus Waldbsee, das auf ausgenähtem Silbergrund 3 Reihen von in Gold gestickten Pinienzapfen (aus dem Wappen der Waldburg) aufweist. So ließe sich noch auf manches interessante und wertvolle Stück hinweisen, aber diese Andeutungen mögen genügen. Es soll nur noch erwähnt werden, daß auf Tischen und in den Schränken verteilt Kelchdeckchen, Stolen, Taufhäubchen u. a. kleinere kirchliche Stickerien das Auge des Beschauers erfreuen. So wurde denn durch diese Ausstellung ein umfassendes Bild von der ehemaligen klösterlichen Stickerkunst Oberschwabens geboten, wie es so bald nicht wieder wird vorgeführt werden können. Die Ausstellung mußte am 8. September geschlossen werden. Eine Publikation der bedeutendsten Stücke ist in Vorbereitung.

Joseph Wannemacher, Maler.

(1722—1780.)

Von H. Weser, Kaplan, Gmünd.

(Fortsetzung.)

5.

Unter den Arbeiten in Gmünd war das Jahr 1753 zu Ende gegangen. Eine

neue, große und dankbare Aufgabe erwartete den Meister fürs Jahr 1754. Zu der Wallfahrtskirche Ave Maria bei Deggingen im Filsstal, 1716—18 erbaut, war um 1750 die innere Einrichtung der Kirche mit der Aufstellung der Kanzel und Seitenaltäre soweit gebiehn, daß man zur Ausmalung schreiten konnte. Wannemacher ward hiezu berufen und sein Werk half mit dazu, diese Kirche zu einem Juwel zu machen. Zwar ist die ganze Kirche in den Blättern des Schwäb. Albvereins VI, 157 und durch H. Neher, Wallfahrtsbüchlein für Ave Maria bei Deggingen, Deggingen 1903, beschrieben worden. Doch erachten wir eine besondere Beschreibung der Malereien für nötig, weil wir sie der Welt der Kunstverständigen näher bringen wollen und weil wir durch Autopsie in vielen Punkten genauere Kenntnis gewonnen haben, als sie die genannten Aufsätze vermitteln.

Wie der Name der Kirche, Ave Maria, zeigt, ist dieselbe unter dem Titel „Mariä Verkündigung“ geweiht. Diesem Glaubensgeheimnis ist demnach auch die malerische Ausschmückung gewidmet, näherhin der unbefleckten Gottesmutter.

Das Hauptbild an der Decke des Schiffes (s. nächste Seite), von dem die Darstellung

auszugehen hat, ist demnach eine Glorifizierung der Unbeflecktheit. In eine große ovale Stuckrahme hineinkomponiert, stellt das Fresko zunächst den Sündenfall im Paradies dar. Auf dem mit reicher Vegetation bewachsenen Grunde, der von allerlei Tieren belebt ist, erhebt sich ein Baum, an dessen Fuß ein Dorn (Sinnbild des Eigenwillens) fauert. Um den zu massigen Stamm windet sich eine Schlange in das



Ave Maria bei Deggingen.

(Vom „Schwäbischen Albverein“
gütigst überlassen.)

Aeste- und Laubwerk, das reich mit Früchten behangen ist. Doch schaut man näher zu, so stellt jeder Apfel auf dem Baume einen Totenkopf dar (morte morieris!); der Baum brachte Todesfrucht den ersten Menschen, die in eiligem Laufe, nur mit der Blätterschürze bekleidet, dahinschreiten. Allein auf der Spitze des Baumes auf einer durchsichtigen, das Laubwerk durchscheinenden Kugel (Inscription: ab aeterno ordinata sum) stehend, mit dem linken Fuß in den Halbmond tretend, mit dem rechten die Schlange mit dem Apfel den Kopf zermalmend, erhebt sich majestätisch eine Frauengestalt, Maria, in wunderbar zartem blauen Mantel und grau-weißem Untergewand, eine Lilie in der Rechten, die Sternenkrone um das Haupt. Ueber ihr schwebt, von Engelköpfen umgeben, Gott mit Erdball und Scepter und aus seinem Munde geht das Wort: ipse conteret caput tu-



Deckengemälde in der Ave Maria-Kapelle bei Deggingen.
(Vom „Schwäbischen Albverein“ gütigst überlassen.)

um. Im Davorschreiten schauen Adam und Eva mit hoffend und vertrauend erhobenem Haupt und Händen zu diesem wunderbaren Frauenbild hinauf. Von der anderen Seite des Baumes, auf etwas höherem Grunde stehend, blicken Joachim und Anna mit freudig erhobenem Antlitz zu ihrem Kinde Maria hinan — Adam und Eva die Hoffnung des alten Bundes, Joachim und Anna die Freude des Neuen Testaments sinnbildend. Der Künstler hat seinen Namen auf dem Bilde verewigt: J. W. Academicus Romanus invenit et pinxit 1754. Auf beiden Seiten ziehen sich um das Hauptbild am Plafond sechs Medaillons:

1. eine Muschel auf dem Meere schwimmend, die eine Perle enthält und die Schrift darüber: ex candore orior.

2. Die Arche auf dem Berge Ararat: expers naufragii.

3. Ein stehender Baum und mehrere gefällte Bäume: non laeditur una: er wird nicht mitgefällt.

4. Ein Baumstrunk, der einen einzigen frischen Zweig mit Früchten treibt: nihil obstat origo, d. h. der Ursprung Mariens aus sündigem Geschlecht ist kein Hindernis für ihre Erwählung und ihren Beruf.

5. Moses sieht den brennenden Dornbusch: visio magna, d. h. inmitten des verzehrenden Sündenfeuers bleibt Maria unverletzt.

6. Die aus dem Meer aufsteigende Sonne bescheint einen Baum, vor dem sich auf dem Boden die Schlange mit dem Apfel im Rachen windet: inimicitias ponam.

Wie man sieht, lauter Sinnbilder der von der Sünde unberührten und die Sünde besiegenden Gottesmutter.

Nach vorne vorschreitend betrachten wir das zweite Plafondgemälde, *Mariä Verkündigung*, von wunderbar schöner Perspektive. Auf einem reich geschnitzten Petstuhl kniet Maria, die Hände über der Brust gefaltet. Ein Engel schlägt den Vorhang, der ihr Kämmerlein verschließt, zurück und herein tritt Gabriel mit der Lilie und spricht seinen Gruß und der hl. Geist schwebt Maria entgegen in der Taubengestalt. In den Wolken schauen wir Gott Vater, Scepter und Erdball haltend, wie er hinweist auf einen verlassenen in den Wolken stehenden Himmelskronen: Der Sohn hat seine Himmels Herrlichkeit verlassen, um Mensch zu werden. Wieder hat der Künstler sich unterzeichnet: Joseph Wannenmacher, invenit et pinxit 1754. Er hat den Gedanken der „Verkündigung“ bedeutend tiefer erfaßt und feiner ausgeführt als in dem Gmünder Verkündigungsbild.

Treten wir in den Chor hinauf, so erblicken wir am Plafond ein Bild, die Verehrung Mariens seitens der Welt darstellend, Maria schwebt in den Wolken mit ausgebreiteten Händen, begleitet von einem lilientragenden Engel, über dem Erdball, in den vier Figuren eingezeichnet sind: eine Frauengestalt mit Krone, Hermelin und wallendem Mantel, hinter ihr ein Mohr mit zum Gebet gefalteten Händen: neben diesem ein Mann mit auf der Brust gekreuzten Händen, den Federkranz auf dem Haupt, ein Indianer; vor ihm ein Morgenländer in wallendem Übergewand, mit Turban und Halbmond geschmückt, mit einer Räucherpfanne in der Hand — es sind Sinnbilder der vier Weltteile Europa, Afrika, Amerika, Asien, die alle Maria ihre Huldigung darbringen, wie das Wort aus dem Magnifikat: *beatam me dicent*, andeutet, das zuoberst über dem Haupte Marias geschrieben steht. Denselben Gedanken haben wir in der Franziskanerkirche zu Gmünd getroffen, nur daß dort die vier Weltteile je ein besonderes Medaillon ausfüllen.

Das geschilderte Bild ist wieder von vier kleineren Medaillons umgeben: 1. ein schwebender Adler, über blitzdurchleuchtete

Wolken emporgehoben mit der Inschrift: *infra tonat* (Erhabenheit Mariens über die Sündenstrafen als Folgen der Erbsünde); 2. eine feste Stadt am Meeresufer, ein Turm in den Wellen, in denen ein Schwan schwimmt: *nec tingor ab unda* (Maria ist unbenezt von den Wellen der Sünde); 3. eine weiße Blume in verschlossenem Garten cfr. *hohes Lied: hortus conclusus soror mea sponsa*. Inschrift: *flos de radice Jesse*; 4. eine Rose ohne Dornen: *spinarum nescia*.

Das letzte Plafondgemälde ist über dem Altar. Hat uns das vorige Bild sagen wollen: alle Welt ehrt die von Gott Auserlesene und Gebenedeite, so will uns dieses künden: niemand findet einen Makel an der von Gott Geheiligten. Drei Männer, mit Globus und Schriftrolle in zart hingeworfener Landschaft stehend, schauen mit Fernröhren auf die Sonne (ein Kopf mit Strahlen umgeben). Inschrift: *absque nota, ohne Fehler — ist ihr Urteil*.

Auf einem Medaillon links sehen wir eine über den Meerespiegel heraufziehende Sonne, darüber das Spruchband: *iam grandis in ortu* (unbefleckte Empfängnis); rechts: über dem Meer am wolkenlosen Himmel die aufgegangene Sonne: *sine nubibus ortus* (sündenlose Geburt).

Noch ist der Lobpreis der Unbefleckten nicht erschöpft. An den Wänden im Schiff entlang malte der Künstler die Bilder von Kirchenvätern und Kirchenchriftstellern, deren Feder den Preis Mariens verkündete: St. Ambrosius, dem Engel Mitra und Bienenkorb tragen, zeigt in seinem Buche auf den Satz: *haec est virga, in qua nec nodus originalis nec cortex actualis culpae*. St. Augustinus, dem Engel die Bischofsinsignien und das brennende Herz halten, lobt Maria mit den Worten seines Buches: *Maria sanctissima virgine sola excepta*. St. Hieronymus mit dem Löwen und einem Engel, der in die Pojanaue des Gerichtes stößt, schreibt: *In Maria venit gratia, quod sine labe originali concepta*. St. Ildephons hält sein Buch mit dem Titel: *Tractatus de immaculata Conceptione B. V. M.* St. Johannes Damascenus, dem Engel Beil und abgehauene Hand tragen, sagt uns: *Conservata es, o Maria, ut*

esses sponsa immaculata Dei. St. Anselm von Canterbury sieht in einer Erscheinung Maria mit der Sternkrone; ein Englein belastet einen der Sterne. Der Heilige spricht: Decebat Mariam matrem Dei esse sine labe originali. Ähnlich St. Dominikus mit vier Rosenkränzen: Mariam decuit pro secundo Adam illibate ortam. Das Schlußlied singt St. Bernhardin von Siena mit den Worten: Maria maculas Adae non admisit. Mystik und Theologie sind durch den Pinsel des Künstlers vereinigt zum Lobpreis der Unbefleckten. Diese feinsinnige und feingestimmte Arbeit mag wohl das ganze Jahr 1754 in Anspruch genommen haben. Leider konnte ich keine Nachrichten erhalten über die Belohnung des Malers für sein auch jetzt noch sehr gut erhaltenes Werk.

6.

Der Ruf Wannenmachers muß sich in Schwaben rasch weit verbreitet haben, daß ihm Jahr für Jahr so bedeutende Aufträge zu teil wurden. Mit seinem Namen und der Jahreszahl 1755 sind die Fresken der Dominikanerkirche (jetzt evangelische Stadtpfarrkirche) in Rottweil bezeichnet. In Keppeler, Württ. kirchl. Altertümer S. 300 und anderwärts wird gewöhnlich nur das Gemälde: „Marschall Guebriant belagert Rottweil“ als von ihm herrührend angegeben. Wie wir sehen werden, stammt aber die ganze Freskomalerei von unserem Maler her. Der einst herrliche frühgotische Bau wurde 1753 verzapft; zwei Jahre darauf wurde W. berufen, um die Kirche zu Ehren der Rosenkranzönigin und des hl. Dominikus mit Fresken auszustatten. Betrachten wir sein Werk!

Im Chor sind zwei große Plafondgemälde. Das vorderste ist eine Glorie des hl. Dominikus: Zu der von Engeln umgebenen Dreifaltigkeit und zur Himmelskönigin mit ihrem Lilienzepter, die von Engeln und den hl. Petrus und Paulus begleitet ist, schwebt Dominikus empor, Lilienstengel und Abtstab in seinen Händen. Unter ihm links in freudiger Bewegung heilige Dominikanerinnen, wie Katharina von Siena, rechts heilige Dominikaner, wie Vinzenz Ferrer mit der

Bosaune, Bernhardin von Siena, Thomas von Aquin. Inschrift: J. W. inv. et pinxit 1755. Das Bild ist umgeben mit vier Medaillons: 1. Eine gekrönte Frauengestalt mit Scepter, auf einen Pfau hinzeigend; 2. eine Frauengestalt mit Mauerkrone und Früchtenfüllhorn, auf einem Löwen sitzend, in der Linken eine Sichel; 3. der Adler, der im Feuer sich verjüngt; 4. der Pelikan auf seinem Neste, der sich die Brust aufreißt.

Das zweite Bild ist die Uebergabe des Rosenkranzes an Dominikus: über der Erdkugel, die umgeben ist von den Repräsentanten der vier Weltteile (vgl. Gmünd und Deggingen: Ave Maria), in den Wolken knieend St. Dominikus mit dem Rosenkranz. Drei Engel umschweben ihn, der eine hält drei Fahnen, eine weiße mit Kranz von Rosen und Namenszug Mariä, eine gelbe mit Rosenkranz, eine graue mit Mariä Namenszug (den freudenreichen, glorreichen und schmerzhaften Rosenkranz sinnbildend). Der andere Engel trägt Abtstab und Lilie, unter ihm der Hund mit der brennenden Fackel. Der dritte Engel weist den Heiligen auf Maria hin, die diesem den Rosenkranz zeigt, und mit Sternkrone und Lilie geziert ist; zuoberst Christus mit drei Pfeilen in der erhobenen Rechten. Die Erdkugel trägt die Inschrift: J. W. invenit et pinxit 1755. Links vom Bild in einer Kartusche Neptun mit dem Dreizack, rechts ein Jüngling, das Haupt bekränzt; von einem mit Weinlaub umschlungenen Baum hängt eine Harfe herab.

An der linken Chorwand befinden sich noch drei Medaillons: in der Mitte Jesus auf den Wolken, in der Linken den mit Kreuz geschmückten Erdball haltend, die Rechte segnend erhoben; links davon Petrus mit Schlüssel und Buch, rechts Paulus mit Schwert und Buch.

Im Schiff befinden sich drei große Deckengemälde. Das erste schildert den Sieg der Christen bei Lepanto, welcher der Fürbitte der Rosenkranzönigin zugeschrieben wird. Auf die feindlichen Schiffe fahren von einem dreifachen Kreuz, das ein Engel hält, Blitze hernieder; drei andere Engel stoßen in die Bosaunen, ein kleiner Engel trägt ein Körbchen mit Rosen.

Rechts kniet der Papst Pius V. vor einem Marienbild mit Kreuz und Rosenkranz in der Hand, über ihm schwebt die Taube des hl. Geistes. Der Sieg bei Lepanto 7. Oktober 1571 gab bekanntlich den Anlaß zur Einführung des Festes Mariä vom Sieg, des Rosenkranzfestes.¹⁾

Wie nach diesem Bild die katholische Christenheit den Sieg über die Türken der Hilfe Mariens zuschrieb, so zeigt das folgende, daß die Rottweiler den Tod eines Feindes und die Befreiung von der Belagerung ebenfalls der Fürbitte der Rosenkranzkönigin zugeschrieben haben. Das Bild ist das berühmteste dieser Kirche: die Belagerung Rottweils durch den französischen Marschall Guebriand, 17. Nov. 1643, cfr. Brinzinger, „Württ. Vierteljahrshefte“ 1902, XI, 215. In der Mitte des Gemäldes sehen wir das schöne Stadtbild Rottweils, und in ihm groß und deutlich erkennbar gemalt den Hochturm, die Heiligkreuz-, Kapellen- und die Dominikanerkirche. Auf die letztere geht ein Lichtstrahl herab von einem Bild am Himmel, das Maria darstellt mit dem Jesuskind, deren Mantel von Engeln gehalten wird. Vor den Mauern der Stadt schaut man, sehr lebendig gemalt, die Zelte der Belagerer und die Feldgeschütze, die ihre Feuereschlünde gegen die Stadt richten. Aus einem von zwei Rossen gezogenen Wagen fällt, durch ein Geschütz verwundet, der belagernde General. Weiter rechts kniet eine den Rosenkranz betende Schar von Dominikanern und Einwohner der Stadt. Im Hintergrund des Gemäldes ist ein reich verzierter Rokokothron aufgeschlagen. In der Mitte sitzt die Fides in reichem Gewand mit Kelch und Hostie in der Rechten und der Feuerflamme über dem Haupt, links die Caritas mit dem feurigen Herzen, rechts die Spes mit Anker und Blätterzweig. Darunter steht das Autogramm des Künstlers in folgender Form: Josephus Wannemacher Academico Romano Pittore de Tomertinga invenit et fecit 1755.

An dieses glänzend ausgeführte Historienbild unseres Künstlers schließt sich das dritte große Plafondgemälde an: St. Do-

¹⁾ Dieses Bild war zum Teil herabgefallen; die linke herabgefallene Seite wurde von einem Maler Bauer aus Biberach wieder ergänzt.

minikus als Fürbitter im Himmel, ebenfalls unterzeichnet: J. W. invenit et fecit 1755. Der offene Himmel zeigt Gott Vater und den hl. Geist. Der Thron des Sohnes ist leer. Er ruht als Kind auf Mariens Armen, zu deren Rechten Dominikus steht mit Rosenkranz, Lilie, Weltkugel und dem Hund mit dem Feuerbrand; auf der anderen Seite steht Rosa von Lima mit Kreuz und Lilie und den Rosenkranz haltend, der ihr von Jesus und Maria entgegengehalten wird. Ein Engel zu ihren Füßen hat ein Schriftstück in der Hand, auf dem zu lesen ist: Fiat. Es bedeutet die Gewährung und Erhöhung der Bitten, die an die Heiligen gerichtet werden. Eine Frauengestalt, die Kirche sinnbildend, streckt dem Engel ein Blatt entgegen mit der Inschrift: Devotionem und weist hin auf ein anderes, das ein junger Mann hält, der Sanitatem erfleht. Ein Greis mit Brille hat auf seinen Zettel geschrieben: Bonam mortem. Eines von den drei Kindern einer abgehärmten alten Frau bittet: Panem. Eine alle Frau mit Rosenkranz, eine junge, etwas üppige Gestalt fleht Veniam peccatorum. Ein Beamter, dessen Linke einen umgewendeten leeren Beutel hält, bittet um Officium, eine Stelle. All diesen Bedrängten gesellt sich noch bei eine Gruppe von vier Personen: ein bresthafter Mann und drei bettelnde Frauen.

Die drei großen Hauptbilder im Schiff werden von acht Medaillons flankiert: 1. eine Frauengestalt mit Lorbeer (Sieg); 2. eine Frau mit Lorbeer um's Haupt und in der Hand die Palme, neben sich Zelte, Lanzen, eine Hand ruht auf einem Helm (Friede); 3. Frauengestalt, in der hochgehobenen Rechten eine überlaufende Schale, in der Linken einen Baum (Mäßigung); 4. Frauengestalt, in der Rechten eine Fackel, in der Linken einen Pfeil (Wahrheit?); 5. Frau mit einem pfeildurchbohrten Herzen (Mitleid); 6. die „Gerechtigkeit“ mit Wage und Scepter, auf einer Wolke liegt ein Schwert; 7. die „Klugheit“, in der Rechten eine Schlange, in der Linken einen Spiegel; 8. der „Starkmut“, in kriegerischer Rüstung, mit der Linken eine Säule, mit der Rechten ein Schwert haltend.

Eine Reihe von Medaillons sind noch gemalt in der Seitenskapelle, die sich längs des ganzen Schiffs hinzieht: 1. das Monogramm IHS; auf dem Querbalken des H steht Jesus als Kind mit dem Kreuz, von dem Querbalken hängt ein Teppichlein herab; unten sind drei Engel mit drei Nägeln; 2. St. Dominikus, auf Wolken thronend, die Hände erhebend, die von Engeln einen Rosenkranz empfangen, unten Erdtugelt mit

Hund und Feuerbrand; 3. St. Johannes von Nepomuk, dem ein Engel einen Sternenkranz reicht, mit Kreuz in der Hand, das priesterliche Birett auf einem Buche liegend; 4. St. Katharina mit Rad und Palme und Schwert, mit der Rechten die Krone dem Himmel entgegenstreckend; 5. St. Agatha mit Palme, ein Engel trägt auf einer Schüssel die abgeschnittenen Brüste und Zunge und Fackel, ein anderer Engel hält den Schleier; 6. St. Wendelin, ein Schäfer mit Schippe und Rinderherde, etwas verdorben; 7. St. Ursula mit Pfeil und Palme; 8. St. Erasmus, Bischof mit Stab und Winde, an der die Gedärme aufgewunden sind; 9. St. Thomas, über ihm der heilige Geist schwebend, trägt die Feder in der Hand, ein Engel hält ein Buch; 10. St. Sebastian mit Pfeil und Palme, in ritterlicher Kleidung, ein Engel trägt eine Keule, die mit einem Kranz umwunden ist.

Es ist nicht unmöglich, daß auch das eine oder andere der Altarblätter von Wannenmacher stammt, so besonders das erste links: der Name Jesu, umgeben von den Repräsentanten der vier Weltteile, die ihm huldigen.

Die Fresken der Dominikanerkirche zu Rottweil gehören wohl zum bedeutendsten, was wir noch von Wannenmacher haben. Auch sind sie fast alle in seltener Frische erhalten. Es ist staunenswert, in welcher kurzer Zeit der Meister dieses große Werk vollendet hat, denn alle Angaben nennen nur das eine Jahr 1755. Es wäre wohl möglich, daß er an den kleineren Gemälden noch 1756 gearbeitet hätte; denn für dieses Jahr ist uns außer der Handzeichnung „St. Kajetan“ in Stuttgart kein Werk bekannt geworden. Auch für 1757 habe ich keine Arbeit von ihm finden können. (Fortsetzung folgt.)

Chronik des Diözesankunstvereins.

Der Rottenburger Diözesankunstverein hielt am 20. Aug. in Ravensburg unter zahlreicher Teilnahme der Vereinsmitglieder und sonstiger Freunde der christlichen Kunst eine Generalversammlung, die an Bedeutsamkeit wohl keiner ihrer Vorgängerinnen nachstand. Mit der Versammlung selbst war zugleich eine sehr instruktive Paramentenausstellung verbunden, über welche ein kleines Auffächchen in der vorliegenden Nummer des „Archiv“ Auskunft gibt. Am Vorabend beriet der Ausschuß über die Uebertragung des Kommissionsverlags des „Archivs“ an das „Deutsche Volksblatt“ und über die neuen Statuten. Die Generalversammlung wurde eingeleitet durch ein levitirtes Hochamt in der Stadtpfarrkirche, welches P. Prälat v. Walser als Vertreter des hochwürdigsten Herrn Diözesanbischofs zelebrierte. — Unter Führung des Vorstandes des Landesgewerbemuseums fand darauf Besuch der an die Wanderausstellung des Landesgewerbemuseums angehängten Ausstellung oberschwäbischer Kirchenparamente statt. Die Ausstellungsstücke (Meh-

gewänder, Stolen, Rauchmäntel, Levitenröcke, Ballen, Traghimmel, Antependien, Mitren u. s. f.) aus den verschiedensten oberschwäbischen Kirchen, gehörten fast durchweg dem Barock und anderen späteren Stilarten an.

Danach begannen die Verhandlungen unter dem Vorsitz des neuen Vorstandes Kamerer A. Schöninger. Herr Prälat Walser begrüßte im Auftrag des Bischofs den Kunstverein als treuen Mitarbeiter, der dem Bischof einen Teil seiner Sorgen tragen helfe.

Prof. Pazaurek behandelte in einem weitaußgreifenden zusammenfassenden historischen Ueberblick das Thema: „Kirche und moderne Kunst“. Der Grundgedanke seiner Ausführungen war der: Aus dem Bedürfnis und Streben nach Abwechslung entsteht zu allen Zeiten der Drang nach neuen Stilen und Kunstrichtungen. So war es in der ganzen Kunstgeschichte und so ist es heute. In der modernen Kunstentwicklung liegen zwei Richtungen in scharfer Fehde untereinander: die eine hält das lineare Prinzip der geometrischen oder abstrakt-freien Linie fest. Die andere das der Stilisierung von Naturmotiven, sei es offen oder verschleiert. Der Redner ist der Ansicht, die Kirche, die zunächst eine zuwartende Stellung eingenommen habe, möge das Gute an beiden Richtungen anerkennen und das Beste daraus für sich benützen. Denn es bestände fast Gefahr, daß die kirchliche Kunst den Zusammenhang mit den künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit verlieren könnte. Daß ein solches verständnisvolles Eingehen auf die heutigen Kunstrichtungen möglich sei, zeige sich schon an Kirchenbauten, die protestantischerseits hübsche Lösungen gebracht haben, die Friedhofskunst sei im Vormarschreiten, weniger befriedigend seien die Versuche im kirchlichen Kunstgewerbe ausgefallen. Auch bei Restaurationen sollte man die Kunstsprache der Gegenwart verwenden. Zum Schluß sprach der Redner den Wunsch aus, die Kirche möchte die moderne Kunstbewegung in die richtige Bahn lenken, und der Diözesankunstverein möge Hand in Hand mit dem Kunst- und Landesgewerbemuseum gehen.

Der Vereinsvorstand nahm zu diesen Ausführungen Stellung, indem er unter reservierter Zustimmung noch abzuwarten empfahl. Er gab darauf eingehenden Bericht über die Tätigkeit des Vereins seit der letzten Generalversammlung, über den Uebergang des „Archiv“ aus dem Kommissionsverlag von Alber in den des „Deutschen Volksblatts“ und über die neuberateten Statuten, welche die Zustimmung der Generalversammlung fanden. — Der Vereinstaffier, Herr Stadtpfarrer Nigeltinger, erstattete den Kassenericht und referierte über die Vereinsgaben der nächsten Zeit. Für 1909 ist ein großartiger Stahlstich von Deger in Aussicht genommen.

Zum Schluß hatte der Redakteur des „Archivs“ Gelegenheit, sich über die Aufgaben des „Archivs“ auszusprechen, die er als prinzipielle, historische und praktische bezeichnete. Besonderer Nachdruck wurde auf die prinzipielle Seite gelegt, die wesentlich die Beantwortung der Fragen zur Voraussetzung hat: Was ist das Wesen der kirchlichen Kunst und welches sind die prinzipiellen Grundlagen, von denen aus wir überhaupt an die gegenwärtig viel erörterte Frage über „Kirche und moderne

Kunst“ herantreten können? Wir werden die in der Rede kurz ange deuteten Gedanken im nächsten Jahrgang des „Archiv“ durch behandeln, können also für jetzt darauf verzichten, den Inhalt der Rede im einzelnen widerzugeben.

Es ist zu wünschen und zu hoffen, daß von dieser Generalversammlung neues Leben in den Verein übergehe, neue Freunde der kirchlichen Kunst gewonnen und daß namentlich auch das Vereinsorgan, das „Archiv für christliche Kunst“, innerhalb und außerhalb des Vereins recht warme und reiche Unterstützung durch Abonnement, Mitarbeit, Weiterempfehlung finden möge.

Mitteilungen.

Die unseren Lesern bekannte und empfehlenswerte Sammlung von kunsthistorischen Photographien, die von Photograph Sinner in Tübingen herausgegeben werden, ist um eine weitere Lieferung vermehrt worden. Sie enthält 15 Originalaufnahmen römischer und romanischer Skulpturen und Bauwerke, unter denen die Bilder von Wannweil, der Wurminger Ra-

pelle und Schwärzloch dem Gebiete der christlichen Kunst angehören. Ob die auf dem Schwärzlocher Bilde vorkommende Figur als Priesterfigur zu bezeichnen ist, scheint mir mindestens höchst zweifelhaft. L. B.

Anwendungen der Elektrizität für Kirchen. Die elektrische Beleuchtung findet in Kirchen weitgehende Verwendung. Als Leuchtörper kommen fast ausschließlich Glühlampen in Betracht und unter diesen wiederum eignet sich ganz besonders die Tantallampe mit ihrem schönen weißen und ruhigen Licht für die hier in Frage kommende, der ernsten Stimmung des Ortes angemessene Beleuchtung. Außer für Beleuchtung hat die Elektrizität in neuerer Zeit noch zum Antrieb der Orgelgebläse und des Geläutes Anwendung gefunden. Einzelheiten hierüber sowie über die Installation elektrischer Beleuchtungsanlagen in Kirchen berichtet eine Veröffentlichung der Siemens-Schuckert-Werke, die unserer heutigen Auflage beiliegt und auf die wir diejenigen unserer Leser, die sich für den Gegenstand interessieren, besonders aufmerksam machen.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Freiburger Münsterblätter. Halbjahrschrift für die Geschichte und Kunst des Freiburger Münsters. Herausgegeben vom Münsterbau-Verein, gr. 4^o. Dritter Jahrgang. 1907. Erstes Heft. (44) M. 5.—. Jährlich erscheinen 2 Hefte (mit zahlreichen Abbildungen und Kunstbeilagen) zu je M. 5.—.



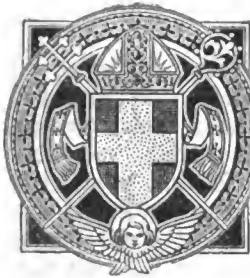
Königlich Bayerische Hofglasmalerei F. X. Zettler, München, Brienerstr. 23.

Für Württemberg ausgeführte Arbeiten:

Munderkingen, Dürmentingen, Untersulmetingen, Oberkirchberg, Kirchberg a. Iller, Urach, Rottweil (Studienkirche), Rottweil Altstadt, Balgheim, Durchhausen, Schöntal, Mergentheim, Ludwigsburg etc. etc.



Skizzen und Kostenberechnungen stets raschest zur Verfügung. Zu mündlichen :: Besprechungen stets Gelegenheit. ::



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Professor Dr. Ludwig Baur in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.00 ohne
Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbuchhandlung
Dr. II. Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10. **1907.**

Neue Krippendarstellungen in der Kirche.

Von Prof. Dr. L. Baur, Tübingen.

I.

Ujener hat einmal in seinen religionsgeschichtlichen Untersuchungen den Ausspruch getan: „Die Krippe des Evangeliums ist die Wiege aller Poesie geworden, womit Glaube, Kunst und Dichtung im Wettstreit die heilige Nacht verklärt haben.“ Darin liegt in der Tat die Legitimation der Krippendarstellungen. Es war schon ein erheblich geringeres Plädoyer zu Gunsten derselben, das ein Augsburger Verfechter des 18. Jahrhunderts im Stile des Niedermanns in folgende Reime faßte:

„Um diese Zeit ist der Gebrauch,
Daß man besucht die Kripplein auch.
Da kann man Wiegenliedlein hören,
Geschicht's Jahr einmal: wer wolt' es wahren?“

Anderß freilich dachte der „Churfürstlich fränkische General- und Land-Commissarius“ von Bamberg, der am 4. November 1803 folgenden Erlaß auf die getreuen Untertanen „herabfließen“ ließ:

„Sinnliche Darstellungen gewisser Religionsbegebenheiten waren nur in einem solchen Zeitraume nützlich oder gar notwendig, in welchem es an geschickten Religionsdienern fehlte, die Unterrichtsanstalten noch sehr litten und ganz mangelhaft waren, und das Volk noch auf einer so niedrigen Stufe der Kultur und Aufklärung stand, daß man leichter durch Versinnlichung der Gegenstände als durch mündlichen Unterricht und Belehrung auf den Verstand wirken und dem Gedächtnisse nachhelfen konnte. Zu diesen sinnlichen Darstellungen gehören die sogenannten Krippen, durch welche die Geschichte der Geburt und einiger anderer Begebenheiten aus dem Leben unseres Heilandes anschaulich gemacht werden wollten.“

Da die Einwohner der fränkischen Provinzen seit geraumer Zeit so weit in der religiösen Aufklärung fortgeschritten und die Unterrichtsanstalten schon lange dahin gebiehn sind, daß es solcher Befehle zur religiösen Aufklärung und Belehrung nicht mehr bedarf; da die Krippen meistens schon abgeschafft sind und die nur noch in einigen Kirchen beibehaltenen lediglich kleinen Kindern zum Vergnügen dienen können, so werden die Beamten (!) und Pfarrer angewiesen, die Aufstellung der Krippen in den Kirchen ihrer Amts- und Pfarrbezirke, wo sie bisher noch üblich war, künftig nicht mehr zu gestatten.“¹⁾

Der Fall ist nicht vereinzelt, er ist vielmehr typisch für eine ganze Reihe ähnlicher Fälle, in denen gleichfalls „der Polizist zum religiösen Volkserzieher“ promoviert wurde. Die öde Langweile unverfälschter Bureauphilisterei gähnt uns aus diesem Schriftstück entgegen.

Das darf uns indessen nicht darüber hinwegtäuschen, daß derartige Verfügungen auch eine berechnete Seite an sich hatten, wenngleich sie weit über das Ziel hinausgeschossen.

Die Krippe und das Krippenspiel waren zweifellos entartet. Nicht selten trat Trivialität und Skurrilität an Stelle des religiösen Ernstes, die ihre Parallele etwa an der Art Sebastian Sailer's, religiöse Stoffe dramatisch zu behandeln, hatte.

Gegen die Aufstellung von Krippendarstellungen in der Kirche ist an sich nichts einzuwenden: sie hat sich hier nicht nur ein historisches Erbsitzrecht erworben, sondern auch sachlich läßt es sich wohl rechtfertigen, daß in der Kirche Darstellungen von heiligen Szenen aufgestellt werden,

¹⁾ Neg.-Blatt für d. Churfürstl.-bayerischen Fürstentümer in Franken 1803 S. 277. Zitiert nach W. Sager, Die Weihnachtsskrippe 1902 S. 37.

die mit dem Kirchenjahre wechseln, weil sie geeignet sind, die Festesgeheimnisse des Kirchenjahres zu veranschaulichen und das Gemüt zu ergreifen. Uns interessiert hier die zweite Frage: Unter welchen Bedingungen können wir Krippendarstellungen in die Kirche hereinnehmen? Welche Grundsätze sollen hierbei eingehalten werden? Vor welchen Mißgriffen müssen sich Auftraggeber und Künstler dabei hüten? Wir haben umsomehr Grund, uns darauf zu besinnen, als in jüngster Zeit sich die Krippendarstellungen in der Kirche gemehrt haben, die in ihrer Art recht viel Schönes bieten, aber ebenso auch in manchen Dingen als weniger glücklich zu betrachten sind, weil sie mehr ein unsiheres Tasten, Anlehnen, Entlehnen verraten, als ein auf klar erfaßten Grundsätzen erfolgendes freies Entwerfen.

Es ist nicht sehr schwer, eine ganze Reihe von „du sollst nicht“ aufzustellen, über die man sich ohne erhebliche Schwierigkeiten wird einigen können, die aber trotzdem nicht selten ganz oder in einzelnen Punkten unbeachtet bleiben. Wir könnten etwa sagen: Macht aus dem Gotteshaus keine Kinderstube und aus dem erhabenen Weihnachtsmysterium keine Puppengeschichte und kein Marionettentheater. Laßt von der Kirchenkrippe alle Kindereien weg! Kindlich und kindisch ist nicht dasselbe: das Weihnachtsgeheimnis wirkt an sich tief genug auch auf das Kindergemüt, es braucht nicht mit kindischen Zutaten ins Lächerliche gezogen zu werden. Meidet an und in der Krippe alle Skurrilitäten und Witze, so wie ihr solche auch in der Weihnachtspredigt nicht finden möget und im Weihnachtsoffizium vergeblich suchet. Unsere Zeit ist in diesem Punkt viel sensibler geworden, teils weil sie das Religiöse an sich viel ernster nimmt, als etwa das 17. und 18. Jahrhundert, teils weil das religiöse Gemüt unter dem harten Spotte der Gegner seine kindliche Harmlosigkeit verloren hat und nun ängstlich darauf bedacht ist, alles zu vermeiden, was etwa berechtigten Hohn und Spott hervorrufen könnte.

Wir könnten die Forderung erheben: Lasset (in der Kirche wenigstens) alle Anachronismen und lokale oder gar persönliche Anspielungen weg, weil sie störend wirken, weil sie das Heilige aus der ange-

messenen Höhe und Ferne, in der es auf uns wirken soll, zu sehr herabziehen und es ins Alltägliche, wenn nicht geradezu Triviale wenden, das unbedingt vermieden werden muß; weil sie mindestens jene heilige Ehrfurcht vor dem Geheimnis rauben, die sorgfältig gepflegt und gehütet sein will; weil sie in jedem Falle die Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf die Nebensachen ablenken und auf solche Weise zur Oberflächlichkeit erziehen; die Krippe soll nicht zum Gelächter reizen, sondern zur frohen Anbetung stimmen.

Solche und manch andere Warnungstafeln könnten wir an den christlichen Kunstwerkstätten, in welchen Krippen für die Kirche hergestellt werden, anbringen. Wir hätten damit schon viel gewonnen, wenn sie befolgt würden, aber sie sagen doch noch nicht alles, und was sie sagen, sprechen sie noch keineswegs bestimmt genug aus, ja, sie ließen vielleicht fürchten, daß damit einem Purismus das Wort geredet werden wollte, der schließlich mit den verworfenen Beigaben auch der Poesie der Krippe den Todesstoß verjehen wollte. Wir hätten möglicherweise mit solchen Sätzen nur eine Kritik aufgestellt, eine negative Grenze gezogen, ohne damit erkennen zu lassen, auf welche Gründe hin wir diese Sätze aussprechen und welche Direktiven wir nun positiv geben können.

Zu diesem Zweck ist es von Nutzen, einen kleinen Rückblick auf die geschichtliche Entwicklung der Krippendarstellung zu tun, aber nur in der Form, daß wir lediglich die geschichtlichen und ideellen Faktoren berücksichtigen, die auf die bisherigen Krippendarstellungen bestimmend eingewirkt haben.¹⁾ Erst dann können wir entscheiden, was mit diesen bestimmenden Faktoren wieder entfernt, was von ihnen beibehalten und weitergepflegt werden kann bzw. muß.

Wir müssen uns daran erinnern, daß die Grundlage für die Krippendarstellung zunächst eine historische ist: der Bericht der hl. Schrift über die Geburt des Herrn, die Anbetung der Hirten und der Weisen — wenigstens von der Zeit an, wo man nicht mehr bloß die leere

¹⁾ Ich lege hierfür das hübsche Werk von G. P a g e r, Die Weihnachtskrippe, München 1902, zu Grunde.

Krippe als Gegenstand der Verehrung auf den Altar stellte, sondern sie mit Figuren umgab: zunächst so, daß man nur das Kindelein in die Krippe legte, später Maria und Joseph hinzufügte.

Zugleich ist diese Grundlage eine dogmatische, insofern die Aufgabe gestellt ist, nicht nur ein menschliches Kind darzustellen, sondern die Geburt des Gottesohnes. Der Liebreiz des Kindlichen und die Majestät des Göttlichen müssen sich an der Krippe vermählen. — Es ist nicht unwichtig, gleich hier zu bemerken, daß auch in der früheren Zeit schon vor der Krippe in der Kirche gespielt, gesungen und getanzt wurde, was dann eben nach einer ganz bestimmten Richtung ihre Weiterbildung beeinflusste.

Die Zeitepochen bzw. die liturgischen Lesungen fügten in dem Ochsen und Esel einen neuen typologisch-exegetischen Zug hinzu, der übrigens in den allgemeinen bildlichen Weihnachtsdarstellungen z. B. auf altchristlichen Sarkophagen schon sehr frühe vorkommt. Diese Beigabe ist zweifellos zurückzuführen teils auf die Absicht, die Deutlichkeit als Stal zu kennzeichnen, teils auf die typische Erklärung der Hiasstelle: „Es kennet das Kind seinen Besitzer und der Esel die Krippe seines Herrn (1, 3) sowie der Stelle bei Habakuk: „In medio duorum animalium cognosceris“ eine Beziehung, die schon in der ältesten christlichen Tradition zu Tage tritt und auch bei Pseudomathäus erscheint.¹⁾ — Es ist dadurch, wie Dezel richtig hervorhebt, zugleich zum Ausdruck gebracht, das Seuzen und Sehnen der Gesamtnatur nach Erlösung, die auch ihr in Jesus Christus zu teil ward (vgl. Röm. 8, 23 ff.). Diese typologisch-liturgischen Beziehungen der Krippendarstellung zeigen sich auch in dem Auftreten gewisser Propheten und Sybillen an der Krippe.

Bald wurden die dargestellten Szenen vermehrt und zu einer ganzen Darstellungserie erweitert. Aber das Eindringen der Volkskunst und genrehaften Beigaben, der — den Ostermärlein analogen — Anspielungen und lokalen Beziehungen ließ den religiösen Ernst vor

und an der Krippe immer weniger hervortreten und überwucherte schließlich jene historisch-dogmatische und liturgisch-typologische Richtung bis zur Unkenntlichkeit. Das Kindeleinwiegen mit Wiegenliedern begann (XIV und XV Jahrhundert), das Wirklichkeitsbedürfnis des XVI/XVIII Jahrhunderts schuf zur Weihnachtsszene landschaftliche und städtische Umgebungen prunkte mit Bekleidungskünsten und verlor sich dabei immer weiter ins kleinste und kleinlichste Detail; Hirtenszenen, Tierdarstellungen aller Art wurden hereingenommen und arteten unter dem Einfluß der auch in der Literatur bekannten Schäferpoesie zu nichtsagenden Schäferidyllen süßlichster und weichlichster Art aus, das Tun und Treiben des profanen täglichen Lebens tritt (immer unter dem Einfluß der Weihnachtstheatralität) in den Kreis der Darstellung, geleitet von dem naiven Bestreben, die hl. Vorgänge in die eigene Zeit und ins eigene Land zu versetzen sowie die hl. Figuren entsprechend prunkvoll aufzubomern. Die Weihnachtsszene erscheint begleitet von ganzen Volksfesten, die ebenfalls auf der Krippe ihren Platz fanden. Hager berichtet sogar ein Beispiel, wie während des Hochamts an der Krippe ein Seiltänzer (Marionette) über das Seil geführt würde! — So kommen jene Krippen auf, die voll von Anachronismen, Scherzen und Witz ihr Analogon nur noch an den verzopften und gräßlichen religiösen Schwänken haben, von denen uns die Literatur noch manche aufbewahrt hat.

Von dieser letzten unter dem Einfluß der Weihnachtsschauspiele entarteten Entwicklungsstufe müssen wir uns völlig und bewußt wieder lösen. Sie hat nur noch ein geschichtliches und kulturhistorisches Interesse. Die Bedingungen, aus denen sie erwuchs, sind ein für allemal vorüber. Auf welches Ziel wir in der Krippendarstellung losgehen sollen, möge in einer weiteren Ausführung gezeigt werden, der wir zwei neue von Leins (Horb) ausgeführte Krippen sowie die Krippe von Beuron zu Grunde legen. Sie werden die Hauptrichtungen erkennen lassen, in welchen die fernere Entwicklung der Krippendarstellung erfolgen kann.

¹⁾ Vgl. darüber S. Dezel, Monographie I, 182 f.

Beiträge zur Kunsttopographie und Künstlergeschichte des bayerischen Kreises Schwaben.

Von Prof. Dr. Alfred Schröder in Dillingen.
(Schluß.)

Von dem sehr tüchtigen Freskanten Joh. M. Zick (geb. in Ottobern 1702, gebildet in Venedig, in München ansässig, † 1762) besitzt die Pfarrkirche zu Leutersbach (Bez.-Amt Marktoberdorf) ausgezeichnete Fresken, nämlich am Tonnengewölbe des Chores die Taufe Christi, an der flachen Langhausdecke die Entthauptung des hl. Johannes, ferner Apostelbilder in Kartuschen und im Chor Wandfresken (Schubengel und der hl. Michael). Die beiden Deckenbilder nehmen je die ganze Deckenfläche ein. Das Langhausfresko, bezeichnet I. M. Zick / invenit et pinx. / 1737, eine stark bewegte Szene von Kühner Komposition, bedeutet für den damaligen Stand der Freskomalerei in Deutschland eine ganz hervorragende Leistung.

Im Jahre 1749 wurde Zick neben Jos. Wannemacher aus Tömerdingen zur Ausmalung der Klosterkirche in Elchingen O. S. B. herangezogen. Die Chronologia Elchingensis, S. 383 der Stadtbibliothek Augsburg, II. Band, berichtet darüber: „1749 hat der Maler mit Namen Wannemacher angefangen, unsere Kirch zu mahlen; er hat sie schon einmal gemahlen, weil es ihm aber nicht gerathen, so faugt er von neuem an. Auf der andern Seite mahlte einer mit Nahmen Zick, der die Kirch zu Viberach gemahlen. Herr Wannemacher soll 1000 fl. per Accord für unsere Kirch bekommen haben.“ Der Brand im Jahre 1773 zerstörte diese Fresken; die Ausmalung der Kirche wurde in der Folge, wie bekannt ist, dem Sohne Johanns, Januarius Zick, übertragen. — Den Orten, in denen sich Werke von Joh. Zick erhalten haben (s. Pfeiffer, Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben, 56), sind hinzuzufügen Altötting: ein Altargemälde von 1738, jetzt im Kreuzgang der Stiftskirche (Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, I, 2353) und die Klosterkirche Hattenhaslach: Fresken sowie zwei Altarblätter (ebenda 2599 f.).

Unter den oberschwäbischen Malern der Nachrenaissance verdient auch der Pfrentner Joseph Keller (1740—1823) einen Platz, und zwar in den vorderen Reihen. Seine Ausbildung an der Akademie zu Wien hatte er der Unterstützung zu verdanken, die ihm Baron v. Mack angedeihen ließ. Von ihm erhielt er auch den Auftrag, die Kirche zu Karlsburg bei Wien mit einem das jüngste Gericht darstellenden Fresko zu schmücken, und er entledigte sich desselben zur vollsten Zufriedenheit seines Gömners.¹⁾ Werke von ihm sind ferner die Freskogemälde der Pfarrkirche zu Pfrenten, 1780, ein Geschenk des Meisters an seine heimliche Kirche (im Chor Abendmahl, im Langhaus Szenen aus der Legende des hl. Nikolaus), zu Wald bei Marktoberdorf, 1782 (1898 von Historienmaler Altheimer in Regensburg restauriert; im Chor Opfer Abrahams, im Langhaus der hl. Nikolaus als Patron der Pfarrgemeinde am Throne Gottes), zu Stötten am Auerberg, 1783 (Langhausfresko: Christentum und Judentum im irdischen Plan, darüber schwebend die Apostelsürsten, Patrone der Kirche, in der himmlischen Partie der Menschensohn, von anbetenden Engeln umgeben; Preis 1250 fl.), zu Talhofen bei Marktoberdorf, 1803 (im Chor das Gastmahl des Pharisiäers, im Langhaus Engelftur; Preis 544 fl. Choraltarblätter: der hl. Michael und im Aufzug Gott Vater; Preis 66 fl.), zu Tannheim, K. K. Bez.-Opm. Neutti in Tirol, 1804 und 1805 (im Chor Abendmahl, im Langhaus das jüngste Gericht; Preis 1300 fl. nebst freier Kost; 1802 hatte er für die Tannheimer Kirche die Kreuzwegstationen gemalt). Keller übernahm von der Kofomalerei die geschickte, malerische Komposition, das gefällige, leichte Kolorit und die perspektivische Behandlung mit gelegentlicher Verwendung kühn aufgebauter Architekturen. Dagegen waltet entschieden klassizistischer Geist in der Beschränkung auf verhältnismäßig wenige Figuren, in dem Streben nach tiefer Beseelung und in dem gedämpften Pathos der Geste. Als ausgeprägter

¹⁾ Schmid, A., im „Allgäuer Geschichts fremd“ 6 (1893), S. 13 f.

Nokotomaler hätte er seine dramatische Begabung glücklicher zum Ausdruck bringen können, freilich wäre dann auch seine schwache Seite, die mangelhafte anatomische Zeichnung, noch stärker hervorgetreten.

C. Lauten- und Geigenmacher in Füssen.

Das Städtchen Füssen erfreut sich des Ruhmes, in alten Zeiten ein Hauptort des Lauten- und Geigenbaues gewesen zu sein. Wahrscheinlich schon im 15. Jahrhundert, in ununterbrochener Folge aber im 16. Jahrhundert, beginnt die stattliche Reihe von Füssener Meistern, die diese Kunst in der Heimat übten oder damit auswärts, in Augsburg, Ingolstadt, Nürnberg, Würzburg und München, in Wien und Prag und im Schwarzwald, in Italien und Frankreich zu Ehren kamen. Das mit immensem Fleiß gearbeitete Werk: „Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart von Will. Leo Frhr. v. Lütgendorff, 1904“, hat eine überraschend große Zahl von Füssener Meistern namhaft gemacht, und es bleibt nur zu bedauern, daß es dem hochverdienten Verfasser nicht ermöglicht wurde, seine Forschungen und Vermutungen durch Heranziehung der Füssener Kirchenbücher zu fördern und zu festigen.

Die reichlichen und wertvollen Mitteilungen des Werkes über die Füssener Meister auch nur im Auszug mitzuteilen, muß ich mir versagen. Wohl aber mögen einige ganz bescheidene Ergänzungen hier beigebracht werden.

Auffallend gering ist die Zahl der in Füssen ansässigen Meister, die v. Lütgendorff für das Halbjahrhundert 1650—1700 ausfindig machen konnte. Die Lücke läßt sich aber sehr glücklich ausfüllen durch drei Verzeichnisse der Füssener Bürgerschaft aus den Jahren 1650, 1666 und 1690. Diese Verzeichnisse wurden aufgenommen antäglich der Erbhuldigung, welche die Bürgerschaft jeweils dem neu antretenden Landesherren, dem Fürstbischof von Augsburg, zu leisten hatte, und geben außer dem Namen auch den Stand der nach den vier Vierteln der Stadt aufgeführten Bürger und Inassen an. Sie sind den Erbhuldigungssatten des Hochstifts Augsburg einverleibt und werden im R. Kreisarchiv Neuburg a. d. D. aufbewahrt (Alten des Hochstifts Augsburg H. 605, 615, 628). Danach lebten als Bürger zu Füssen die Lautenmacher:

1650 Hans Fichtold im ersten und vornehmsten Viertel;
Christoph Fichtold im zweiten Viertel;
Joseph Küssel im dritten Viertel;
Jörg Peringer und
Jörg Felbtle in der Vorstadt; ferner die Witwe des Lautenmachers Jeremias Rem im ersten Viertel.

1666 Hans Fichtold der Alte und Hans Fichtold der Sohn, sodann Jörg Peringers, Lautenmachers- und Wagneisters Witwe, im ersten Viertel; Christoph Fichtold, Lautenmacher und Kornhändler, und

Matthias Nicher, derzeit Schulmeister, sonst ein Lautenmacher, im zweiten Viertel;

Lutas Socher in der Vorstadt.

1690 Hans Fichtel im ersten Viertel;

Hans Nicher in der Vorstadt.

Diese schlichten Auszüge lassen einen bedeutenden Niedergang des Kunstzweigs während der 40 Jahre von 1650—90 erkennen; er wird in dem Ausblühen der Mittenwalder Schule seinen Hauptgrund gehabt haben, die ihrerseits auch aus Füssen tüchtige Kräfte bezog, doch vornehmlich, wie es scheint, erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zu einer Zeit, wo auch in Füssen ein neuer Aufschwung eingetreten war.

Daß die berühmten Lautenmacher Tiefenbrucker in Lyon, Venedig und Padua von Füssen abstammten, hat v. Lütgendorff mit guten Gründen wahrscheinlich gemacht. Der Name kommt zwar in den erwähnten Verzeichnissen der Füssener Bürgerschaft nicht vor, doch sei darauf hingewiesen, daß es ganz in der Nähe Füssens einen Weiler Tiefenbruck gibt.

Dyne Bedenken ist auch der tüchtige Geigenmacher Giorgio Vairhoff in Neapel (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts) der Füssener Schule zuzuteilen; der seltene Name war in Füssen heimisch. Aus demselben Grunde darf man die Heimat des Paul Alletsee zu München (erste Hälfte des 18. Jahrhunderts), „eines der besten Lauten- und Geigenmacher Bayerns“, und des Joh. Strobl zu Hallein in Füssen suchen. Ob nicht zwischen den Mittenwaldern Nieger und den Rugger (Ruger) in Cremona ein Familienzusammenhang besteht (vgl. auch die Nachricht über Georg Nieger bei v. Lütgendorff S. 534) und beide Familien von Füssen ihren Ausgang genommen haben, wo der Name Nieger im 17. Jahrhundert mehr-

fach vorkommt? Selbstverständlich gehört Hans Fichtbold (Anfang des 17. Jahrhunderts), dessen Wohnort nicht bekannt ist, nach Füssen, und von hier wird auch der „treffliche Lautenmacher“ Michel Fichtbold in Jngolstadt (Mitte des 17. Jahrhunderts) sowie der kaiserliche Hoflautenmacher Magnus Feldtlen in Wien (um dieselbe Zeit) ausgegangen sein.

Unter den Namen der Füssener Bürger in den Guldbüchlein findet sich eine große Zahl solcher, deren Träger nach v. Lütgendorff Geigenmacher in den verschiedensten Orten waren, ohne daß die Herkunft dieser Geigenmacher bekannt ist. Gewiß wird sich durch weitere Nachforschung in einer Anzahl von Fällen erweisen lassen, daß die betreffenden Meister oder ihre Vorfahren in Füssen ihre Heimat hatten. Daher seien hier die selteneren dieser Bürgernamen mitgeteilt. Es sind: Beer, Christa, Clement, Epp, Fug, Güttler, Hartung, Heel, Heim, Höß, Koll, Lechleitner, Linber, Mann, Martin, Rauscher, Schonger, Schorn, Seelos, Sommer, Stadler, Straub, Triber, Wörle

Joseph Wannenmacher, Maler.

(1722—1780.)

Von R. Weser, Kaplan, Gmünd.

(Fortsetzung.)

7.

Wannenmachers Ruhm und Ruf war indessen so weit gedungen, daß Fürstabt Cölestin II. (1740—1767) von St. Gallen mit ihm in Unterhandlung trat zum Zweck der Ausmalung der Kathedrale. Da Wannenmacher von 1758 bis 1766 fast ununterbrochen in St. Gallen tätig war, soll diese Arbeit für sich betrachtet werden.

Im Jahre 1757 war der Neubau des Schiffs der Kathedrale der Hauptsache nach vollendet und schon 1758 konnte Wannenmacher mit der Ausmalung desselben beginnen, die 4 Jahre in Anspruch nahm bis 1762. Von 1762—1764 malte er die Stiftsbibliothek und 1764 bis 1766 den seit 1761 gebauten Chor der Kirche. Es ist aber tief bedauerlich, daß von der ganzen Arbeit Wannenmachers im Chor ganz wenig, von der Bemalung des Schiffes gar nichts erhalten ist. Infolge des mangelhaften Verputzes, vielleicht auch wegen der angewendeten Deltechnik litten die Gemälde Wannenmachers im Chor so sehr, daß man von 1819 an dieselben durch sehr mangelhafte Arbeiten des germanisierten Veronesers An-

brofio Horazio Moretto ersetzte. Ein Deckengemälde im Chor trägt die Inschrift: Moretto 1821. Einige Konturen der ursprünglichen Bemalung scheinen heute durch die Uebermalung hindurch. Nur ein einziger Wannenmacher ist unverfehrt erhalten. Im Gewölbe des Chorumgangs auf der Evangelienseite ganz vorn beim Eingang in die Sakristei findet sich die Darstellung des Herzens Mariä: ein mit Rosen unwundenes Herz, aus dem Flammen schlagen, in das ein Schwert eindringt und das von verehrenden Engeln umgeben ist. Ein paar andere Bilder im Chorumgang auf derselben Seite zeigen noch den Zeichenstift Wannenmachers, sind aber übermalt. Am 12. Aug. 1764 erhielt er für die Ausmalung des Chors 4800 fl., eine Summe, welche die Bedeutung der Arbeit unseres Malers immerhin deutlich genug erkennen läßt.

Ganz erhalten dagegen sind die Fresken im Bibliotheksaal, an denen Wannenmacher fast 3 Jahre 1762 bis 1764 arbeitete. Die Gemälde ziehen sich von Norden nach Süden. Im ersten kleinen Gewölbefeld im Norden sehen wir in musterhafter Verkürzung auf den Wolken thronend die elegante Figur der Kirche in gelbem Mantel, in der Rechten Kelch und Hostie, in der Linken die Schlüssel, über dem Haupte den hl. Geist; rechts steht ein Kreuz und ein Engel, der ein Buch hält, links eine auf blizumzuckten Felsen gebaute Kirche. In einer Kartusche liest man: Non praevalent Matth. C. 16. V. 18. Diese Inschrift findet ihren historischen Beweis in den folgenden gewaltigen Darstellungen der vier ersten allgemeinen Kirchenversammlungen.

Das erste Gemälde, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet: Jos. Wannenmacher, Academicus Romanus inv. et pinxit 1762, zeigt uns das Konzil von Nicäa 325. Im Hintergrund eines großen Saales liegt auf einem mit reichem Baldachin geschmückten Thronessel die offene Bibel, aus der man die Worte liest: in principio erat verbum. Joan cap 1. Auf beiden Seiten sitzen unter einfacheren Baldachinen eine Reihe von Bischöfen, umgeben von Geistlichen und Laien, auf jeder Seite je ein hervor-

ragenderer Bischof unter reicheren Baldachin. Der linksbefindliche (ein päpstlicher Legat) hält eine Schriftrolle mit dem Wort consubstantialis in der Hand. Rechts steht Arius mit seinem Anhang, der Irrlehrer in schwarzem Gewand, lebhaft erregt, hält eine Rolle mit dem Wort anomoiος. Ihm gegenüber steht der Diakon Athanasius mit freundlich leuchtendem Antlitz und überzeugendem Nicken- und Fingerspiel. Ueber dem mittleren Thronus zieht sich eine Galerie hin, in deren Mitte das Dreieck mit dem Auge Gottes und in das Dreieck hinein drei sich durchdringende Kreise gezeichnet sind. Auf der Galerie wird das Urteil an Arius vollzogen, indem von Kaiser Konstantin im Feuer eines goldenen Dreifußes die Schriften des Irrlehrers verbrannt werden. Ueber diesen Szenen thront in den Wolken die Dreifaltigkeit: Der Vater reicht dem Sohne das Szepter. Ein Engel hält in der Hand die Schrift: homousios; von seiner Rechten geht ein Blitzstrahl nieder auf Arius, während ein Lichtstrahl auf Athanasius fällt. Die Farben sind sehr lebhaft und gut erhalten, manchmal dunkel geworden.

Das zweite Gemälde ist die Darstellung des Konzils von Konstantinopel 381. Zuoberst erblickt man in einem Kreise die Dreifaltigkeit: Vater und Sohn halten ein Szepter, auf dem in Gestalt der Taube der hl. Geist ruht. Von diesem gehen Lichtstrahlen aus auf seine Verteidiger und ein Dammstrahl auf den Irrlehrer Macedonius. Verteidiger und Irrlehrer befinden sich in einer Kirche, in der ein gewaltiger Mosaikaltar steht mit dem Altarbild: Ausgießung des hl. Geistes. Im geöffneten Tabernakel ist der Kelch mit der Hostie sichtbar; links und rechts neben dem Altarbild befinden sich zwei Heilige (Apostel?) mit Palmzweig und Schwert, im oberen Altaraufsatz eine Figur mit Schwert (St. Michael?). Vor dem Altar auf beiden Seiten sind die Rechtgläubigen und die Macedonianer plaziert, letztere mit trotzigem Gesichtern. Von der Schranke auf der linken Seite läßt ein Bischof eine Schriftrolle niedergleiten mit den Worten: Credimus in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem etc. Zwei Diakonen weisen die Irrlehrer

auf diese Schrift hin. Unter dem Bilde zeigt eine Kartusche die Inschrift: visum est Spiritui sancto et nobis Act. 15. V. 28. Der auf dem Bilde auftretende Macedonius ist insofern ein Anachronismus, als der Irrlehrer schon 362 gestorben war. Der Künstler aber hat ihn ganz passend als Vertreter seiner falschen Lehre auf das Bild gebracht.

Auf dem dritten Bild wird das Konzil von Ephesus 430 geschildert. In einer Kirche von prächtiger Architektur steht ein Altar, auf dessen Thronus ein Buch liegt mit der Inschrift: Et verbum caro factum est. Ueber dem Thronus zeigt das Altarbild Maria, die Unbefleckte, im weißen Gewand und blauen Mantel, mit Szepter in der Hand. In einer Altarverzierung steht die Ueberschrift: Theotokos. Im Himmelsgewölbe ist eine von Engeln umschwebte Verkündigung gemalt: Maria kniet auf einer Wolke, über ihr der hl. Geist; der Engel mit der Lilie, ebenfalls auf Wolken knieend, bringt seine Botschaft. Darüber zeigt Gott Vater mit dem Szepter auf den leeren Thron seines Sohnes, über den ein Kreuz gebreitet ist. Zu beiden Seiten des Altars zwei Engel und im Vordergrund bewegte Gruppen. Auf der rechten Seite, wo in einer Ecke eine Vase mit dem Bild der Unbefleckten steht, liest ein Bischof den Beschluß vor. Ein Engel weist die Umstehenden auf das auf dem Altar liegende Buch und dessen Worte hin. Links geht der Irrlehrer Nestorius davon. In einer Kartusche die Inschrift: Ecce ego vobiscum sum Matth. 28, V. 20.

Im vierten Bilde wird das Konzil von Chalcedon 451 gezeigt. Wieder sehen wir den offenen Himmel mit dem Sinnbild des hl. Geistes. Gott Vater zeigt mit dem Szepter auf den leeren Thron des Sohnes, mit der Linken aber auf ein Bild: Maria mit der Sternenkronen betet das in Windeln gewickelte Kind an, das von wunderhübschen kleinen Engeln umgeben ist. Darunter eine Kirche mit einem Altar mit der Darstellung der Kreuzigungsgruppe. Vor dem Altar liegt ein Sarg mit dem prächtig gemalten Leib einer heiligen Märtyrin, in deren Rechten ein Palmzweig, in deren Linken ein Schriftstück ist, das ein Bischof ergreift

und die Worte enthält: natus ex Maria virgine et homo factus est. Der Sargdeckel fällt auf die Seite der Irrlehrer, die entsetzt davon fliehen, während auf der anderen Seite der Kaiser und die Bischöfe mit froh bewegten Mienen stehen. Diese ganze Szene ist abgeschlossen mit einem sehr hübschen Gitterwerk, außerhalb dessen sich auf der Seite der Irrlehrer ein Hund befindet. Eine Unterschrift unter diesem Bilde sagt: renoviert 1869 J. Boppert, Maler in Bruggen.

In den Stichlappen auf beiden Langseiten des Saales sind je fünf Gemälde in sehr guter Ausführung. Es sind dargestellt die lateinischen und griechischen Kirchenväter und zwei andere Heilige. Die lateinischen Väter sind auf der Westseite, die griechischen auf der Ostseite in ganz passender Anordnung angebracht. Auf der Westseite beginnt den Reihen St. Gregorius mit der Feder und einer Schriftrolle mit den Worten: Regina coeli laetare alleluia. Das Sinnbild des hl. Geistes, die Taube, schwebt über ihm. Ein Engel hält über Bücher gebeugt das Papstkreuz.

Darauf folgt St. Ambrosius vor einem Tische, auf dem ein Buch liegt, Schreibend, zu seinen Füßen Bücher, Bischofsstab und Bienenkorb. Das Bild ist ganz in bläulichem Ton gehalten.

St. Augustinus mit der Schreibfeder, die Linke zum Himmel erhebend wie in Erleuchtung lebend, vor sich Bücher und Hirtenstab. Daneben das Meer, an dessen Ufer ein Knabe in ein Grübchen mit einem Köffel Wasser schöpft — Beziehung auf die bekannte Legende über St. Augustinus Forschungen de trinitate. Deshalb schwebt über ihm auch das Auge der Dreifaltigkeit.

Auf einem Felsblock in der Wüste, der zugleich die Höhle für den Löwen bildet, kniet St. Hieronymus in rotem Gewand, vor sich ein Buch mit hebräischen Lettern, den Totenkopf, ein Kreuz, in der einen Hand die Feder, in der andern den Stein, mit dem er sich bußend die Brust zer schlägt. An einer Wurzel, die aus einem Felsen sich hervorstreckt hängt der Kardinalshut. Vom Himmel tönt die tuba iudicii.

Auf der Ostseite kommt zuerst St. Athanasius mit der Feder, ein Engel hält ihm das Buch. Das Bild hat noch verschiedene Embleme z. B. einen Stab, um den sich Schlangen winden, eine Kiste mit Strick, eine Tafel mit Totenkopf (?), die ich leider nicht recht erkennen konnte. Das Bild ist zu sehr nachgedunkelt.

An ihn schließt sich Basilius, der kniend schreibt, da ihm Maria mit dem Jesuskinde erscheint.

Es folgt nun St. Gregor von Nazianz vor einem mit Buch und Kreuz belegten Tische, die Feder in der Rechten, Hirtenstab und Mitra zur Seite. Ein Engel zeigt ihm ein Bild, das ein Schiff am Meeresgestade und einen in den Wellen Schwimmenden zeigt. Zuletzt kommt Johannes Chryostomus. Dieses Bild ist von Dr. A. Fähr, Stiftsbibliothekar zu St. Gallen in seiner Schrift: Die Baugeschichte der Stiftsbibliothek zu St. Gal-

len, Zürich, Kreuzmann, 1900, S. 19 gänzlich mißverstanden worden, weshalb er hier über Wannenmacher das Urteil fällt: „Die Verteilung der Figuren, welche nicht einmal die lateinischen und griechischen Kirchenväter trennt, ist eine außerst willkürliche.“ Wir können das nicht finden. Wie wir bisher gezeigt, hat Wannenmacher die Lateiner auf die Westseite, die Griechen auf die Ostseite plaziert. Man könnte das kaum entsprechender machen. Während die übrigen Kirchenväterbilder nur eine Hauptfigur haben, weicht Wannenmacher bei diesem letzten Bild von diesem Prinzip ab. Auf diesem Bild sind zwei große Figuren, eine davon ist sicher St. Paulus. Das hat Fähr verführt, die andere für St. Petrus zu halten. Das ist aber nicht der Fall. Vielmehr ist der Zug aus der Legende des hl. Chryostomus dargestellt, der im Römischen Brevier am 27. Januar in der lect. VI mit den Worten ausgedrückt ist: (omnes) dignum (Joannem Chrysostomum) existimant, cui Paulus Apostolus, quem ille mirifice coluit, scribenti multa dictasse videatur. Auf Petrus würde die orientalische Mitra auf dem Stuhle (am Bilde) ja auch keine Beziehung haben.

An die Kirchenväter schließen sich auf jeder Seite je als fünftes Bild zwei Darstellungen von Benediktiner-Heiligen an: auf der Westseite ein Heiliger in schwarzem Habit mit Abtsmitra und Abtsstab zur Seite, dem Maria auf der von der Schlange umringelten Weltkugel thronend erscheint; auf der Ostseite ein Heiliger, schwarz und bläulich gemendet, mit dem Zirkel in der Hand. Auf einem Tisch steht ein Globus und liegt eine mit Zahlen und Quadraten bedeckte Schrift. Ein Bild der Muttergottes lehnt an einem Kasten; unten liegt eine Malerpalette und ein Meißel mit einer Skulptur (Kopf). Weidmann, Geschichte der Bibliothek von St. Gallen, St. Gallen 1846, erklärt sie als die Heiligen Anselm und Beda (Fähr, l. c.).

Endlich sind in den Grisailen der Zwickel die verschiedenen Disziplinen klösterlicher Wissenschaft in Einzelgruppen dargestellt: Das Studium der hl. Regel, Jugendunterricht, Theologie, kirchliche Liederdichtung, Naturwissenschaft, Bereitsamkeit, Geschichte und Sprachstudium.

Für diese bedeutende Arbeiten Wannenmachers haben wir im Tagebuch des Fürstbists Cölestin II. auch die Aufzeichnungen über das Honorar. Fähr l. c. 16, 17 gibt die nachstehenden Auszüge: 19. Juli 1762 „habe die Mahlerey der Bibliothec dem Mahler Wannenmacher verdingen lassen.“ 1762/63 „Hr. Mahler Wannenmacher, diesem seynd dieses Jahr in drei posten bezahlt 1500 fl.“ 1764 „Herr Wannenmacher ist für die Bibliothec völlig bezahlt mit 1200 fl, für seinen Vehrung Honorar, pagage und accidentien 5 fl 56 kr.“ So kam das ganze Werk das Stift auf 2705 fl. 56 kr. zu stehen.

Was die 26 Leinwandgemälde betrifft, die in Rahmen die ganze Decke und die Wände der St. Galluskapelle im „Kloster“ bedecken und das Leben und Wirken des Heiligen schildern, so sind sie in ihrem jetzigen, stark übermalten Zustande als

Werke Wannenmachers nicht zu erkennen, wenn auch manche Charakteristika auf eine Verwandtschaft mit der Malerei Wannenmachers schließen lassen könnte.

8.

Zwischen die Arbeiten in St. Gallen hinein malte Wannenmacher im Jahre 1760 im Pfarrhaus seines Heimatortes Tomerdingen ein Deckenfresko, die heiligste Dreifaltigkeit darstellend, das aber bei der letzten Restauration des Pfarrhauses überstrichen wurde, so daß nichts mehr von ihm zu sehen ist als zwei Wappen, die heruntergenommen wurden, und die ich bei meiner Anwesenheit im Pfarrhaus noch gesehen habe. Ein Leinwandgemälde, ebenfalls die heiligste Dreifaltigkeit darstellend, das die Aufschrift trägt: Jos. Wannenmacher. Tomertinganus. Accad. Roman. in venit et pinxit 1760, war früher ebenfalls im Pfarrhaus und ist jetzt in Privatbesitz übergegangen (cf. „Archiv für christliche Kunst“, XVIII, 1900, S. 60). In Tomerdingen findet sich auffallenderweise nur noch ein einziges, auf Leinwand gemaltes Bild des Meisters, das, früher in der alten Kirche befindlich, in die neue übertragen wurde, wo es die Chordecke schmückt. Auf dem Bild ist dargestellt St. Benedikt, wie er die Privilegien seines Ordens von Engeln erhält. Vor einem hohen Thron, auf dem Maria mit dem Kinde sitzt, kniet auf einem Podium Benediktus im Ordensgewand mit wallendem weißem Bart. Ein Engel zu seiner Rechten hält ihm ein Buch hin mit der Schrift: Privilegia ordinis Si Benedicti, ein anderer Engel zur Linken hält ebenfalls ein Buch mit den Worten: Quicumque hanc regulam secuti fuerint, pax super illos et misericordia Domini. Vor diesem Engel führt eine sehr schön gezeichnete Galerie vorüber, neben welcher zwei spielende Engeln auf den Wolken sitzen. Vielleicht ist das Bild seitens des Klosters Oberelchingen, dem Tomerdingen früher zum größeren Teil gehörte, für die Kirche gestiftet worden; das Kloster hat früher auch die eine der beiden Pfarreien von Tomerdingen pastoriert. Ein consiliarius iuris des Klosters war Pate bei den Kindern Wannenmachers. Vielleicht ist auch

dieser der Stifter. Das Gemälde, schwungvoll und elegant in der Zeichnung, ist leider nicht mehr gut erhalten und hat schlechtes Licht.

Bedeutend mehr von Arbeiten Wannenmachers hat ein evangelisches Kirchlein in der Nähe von Tomerdingen, die Kirche von Scharenstetten, Ob. Blaubeuren, aufzuweisen. Bei Keppler und anderwärts werden hier gewöhnlich die Bilder der Apostel als Werke Wannenmachers aufgeführt. Es befinden sich in der Kirche jedoch im ganzen 19 Gemälde, sämtlich auf Leinwand, die alle von ihm herrühren. 18 derselben zieren die Füllungen der Empore, die sich auf Rückseite und linken (Evangelien-)Seite durch das Schiff hinzieht. Die Gemälde sind nicht in rechter Anordnung. Wahrscheinlich wurden sie einmal herabgenommen und dann in Unordnung wieder angebracht. Wir folgen der jetzt einmal bestehenden Reihenfolge.

1. Das erste Bild ist ein hl. Laurentius, der Patron der Kirche, eine schöne Gestalt, zum Himmel aufschauend, die Linke hält die Palme des Martyriums, die Rechte ruht auf der Brust. Davor ein Teil des Kofes. Auf einer Kartusche am unteren Rand des Bildes: S. Laurentius Patronus ecclesiae. Darunter Jos. Wannenmacher P. 1767.

2. St. Andreas, eine markante bärtige Greisgestalt mit dem liegenden Kreuz und einem Fisch, der sein früheres Handwerk anzeigt.

3. Die Dreifaltigkeit: Vater, Sohn und das Sinnbild des Geistes ganz eng an einander geschmiegt. Unterschrift: Et hi tres unum sunt I Joann 5 V. 7.

4. St. Paulus, eine kraftvolle Gestalt, mit der einen Hand auf den am Bild angeschriebenen Namen Jesu zeigend. Unten ist ein Schild, auf dem die Erscheinung auf dem Wege nach Damascus geschildert ist, mit der Aufschrift: Vas electionis. Daneben ein Buch mit den Worten: Concresecat ut pluvia doctrina mea. fluat ut ros eloquium meum. Deut. 32, 2.

5. Johann der Evangelist, volle jugendliche Gestalt mit lockigem Haar, in der Rechten die Feder, zierlich gehoben, in der Linken das Buch, ein Adler hält das Tintenfaß im Schnabel.

6. St. Lukas schaut in Verzückung auf eine auf dem Bild nicht sichtbare Erscheinung, die er auf eine Tafel malt (Marienbild). Der Kopf des Ochsen, eine Schriftrolle, eine im Tintenfaß steckende Feder.

7. St. Markus mit Löwe, Buch und Feder.

8. St. Matthäus mit Buch und Feder, ein Engel neigt sich über ihn, wie um mit ihm zu reden; es sind zwei sehr schöne Gesichter.

9. St. Matthias mit einem großen Beil, in der Ecke steht eine Säule.

10. St. Judas Thaddäus mit Winkelmaß und der Keule auf der Schulter.

11. St. Simon, ausgezeichnete Kopf, mit der Säge, auf ein zusammenstürzendes Götzenbild hinsetzend.

12. St. Bartholomäus mit lebhaftem Blick, Buch und Messer in der Hand.

13. St. Philippus wie in Verzückung das Haupt erhoben, die Hände gefaltet, mit dem Wanderstab.

14. St. Jakobus Minor mit Mitra. Oben eine Sonne mit dem Tetragrammaton.

15. St. Thomas legt die Finger in ein verwundetes Herz, über dem der Name IHS geschrieben ist, in der Hand die Lanze.

16. St. Jakobus Major mit Muschelhut und Wanderstab, eine sehr gute Figur.

17. St. Petrus, sehr ausdrucksvoll, in der Hand die Schlüssel, hinter ihm das dreifache Kreuz, auf dessen obersten Querbalken der Hahn sitzt, Angelrute und Netz, im Hintergrund fein gezeichnet die Kuppel einer Kirche.

18. Jesus Christus, Salvator mundi, die Rechte segnend, die Linke den Erdball tragend, freundlich lächelndes Antlitz.

Es sind lauter Halbstücke, die am unteren Bildrand in einer Kartusche jedesmal den Namen des Dargestellten tragen.

Besonders aber ist die Kirche zu beneiden um das 19. Gemälde, das ich als echten Wannenmacher entdeckte, indem ich auch dessen etwas verborgene Unterschrift fand. Es ist die Darstellung des Abendmahls, auf Leinwand gemalt, in hübsch gebrochener Rahmenzier, auf der Predella des Altars angebracht, den herrliche Skulpturen aus der Ulmer Schule schmücken.

Ein aufgezogener Vorhang, dessen Quasten herabhängen, enthüllt einen Saal, der von vier auf Wandleuchtern befindlichen Kerzen erhellt ist. Drei Diener sind beschäftigt, den am Tische Sitzenden aufzuwarten. Der Tisch ist noch durch drei Kerzen beleuchtet. Die Tischgesellschaft ist in vier Gruppen gelöst. Auf der hinteren Langseite des Tisches sitzt Jesus mit der erhobenen Hostie in der Hand, überirdisch leuchtend. An seiner Seite Johannes und Petrus. Je drei Apostel neigen sich an den beiden Querseiten des Tisches zusammen in lebhaftem Gebärdenpiel. Vier Apostel sitzen an der Jesus gegenüber befindlichen Langseite, drei davon wieder gegeneinander geneigt, so daß man ihre Gesichter sieht, obwohl sie dem Beschauer den Rücken kehren. Judas ist etwas von ihnen abgewandt, sein Haupt ist ungläubig und forschend über die Tafel hin zurückgeworfen. Von hinten springt ein Hund

(Bild der Unreinheit) an ihm hinauf. Am Tischtuch, in der Nähe, wo Judas sitzt, liest man in ganz kleiner Schrift: Josephus Wannenmacher, invenit et pinxit 1767. Dieses Bild ist eines der schönsten und feinsten, fast möchte man sagen zierlichsten, die Wannenmacher gemalt. Alles ist voll Leben, die Gesichter von edlem rührenden und lebhaften Ausdruck, meisterhaft individualisiert, ganz dem großen Stoffe angemessen. Unter den Handzeichnungen in Stuttgart findet sich auch ein Abendmahl vom Jahre 1773, das aber von dem in Scharenstetten befindlichen ganz verschieden ist.

In diesem Abschnitt haben wir zum erstenmal Wannenmacher kennen gelernt als eifrigen Maler auf Leinwand, während die bisherigen Werke lauter Freskomalereien waren. Leinwandgemälde sollen sich noch mehrere in Privatbesitz in Wien befinden, und auch in Württemberg soll sich noch das eine und andere finden. Doch ist es mir nicht gelungen, Näheres darüber zu erfahren. Vielleicht dienen diese Zeilen dazu, auf Wannenmacher aufmerksam zu machen und Notizen über diese zerstreuten Kinder seiner Muse zu gewinnen. (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

Wir glauben, unseren Lesern jetzt schon Mitteilung machen zu sollen von dem eben begonnenen Erscheinen eines Monumentalwerkes über Michelangelo Buonarroti aus der Feder des Berliner Kunsthistorikers Karl Frey. Das Werk wird insofern als eine weiterführende Ergänzung und Verbesserung von H. Grimm, Karl Justi und besonders Henry Thode zu bezeichnen sein, als hier zum erstenmal das ungeheure persönliche Quellenmaterial aus Michelangelos eigener Feder in seiner Vollständigkeit herangezogen wird. Das war bisher nicht möglich, weil das im Buonarroti-Archiv zu Florenz noch verbliebene Material mit ängstlicher Eifersucht gehütet und Fremden so gut wie unzugänglich war. Der Verfasser des neu erscheinenden Werkes erhielt die Erlaubnis der Benützung und indem er dazu die Dokumente italienischer und außeritalienischer Archive verwertete, ist er nach mehr als 25jähriger Arbeit in der Lage, ein wohldurchdachtes neues Leben Michelangelos vorzulegen, zu dem seine bisherigen Publikationen über die Lebensbeschreibungen Michelangelos, seine Poesien, und das seit 1906/07 von Frey herausgegebene Corpus der Handzeichnungen Michelangelos wertvolle vorbereitende Arbeiten waren. Wir werden in einem eingehenden Referat auf das bedeutungsvolle Werk, das auf drei Bände berechnet ist (1. Band im Subskriptions-

preis 15 M. Verlag: Karl Curtius, Berlin W. 35. Später tritt eine Preiserhöhung ein), zurückkommen. Bei der überragenden Bedeutung Michelangelos und seiner Stellung in der christlichen Kunstgeschichte wird das Werk auch in den Kreisen unserer Leser auf Interesse rechnen dürfen.

Literatur.

Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein, herausgegeben mit 52 Abbildungen von Dr. Ernst Sauer mann, Lübeck (V. Nöhring). 1904. — VIII und 72 S. — Preis 10 M.

Wenn wir hier diese Lokal- und Spezialstudie des Direktors des Flensburger Kunstgewerbemuseums zur Anzeige bringen, so geschieht es einerseits, um darauf aufmerksam zu machen, welche lohnende Aufgaben auch die lokale kunstgeschichtliche Forschung bieten kann, wenn sie nur richtig angefaßt wird, und andererseits, um auf den allgemeinen kunsthistorischen Ertrag dieser Arbeit hinzuweisen und unsere Leser mit demselben bekannt zu machen. Dr. Sauer mann untersucht die mittelalterlichen Taufsteine von Schleswig-Holstein, deren Zahl eine ganz erhebliche ist, indem er dabei von dem verwendeten Material ausgeht (schwarzer belgischer Marmor, Sandstein, gotländischer Marmor und Granit). Die Resultate, die der Verfasser daraus für Herkunfts- und kunsthistorische Zusammenhänge der Taufsteine gewinnt, sind folgende: 1. die Taufsteine aus schwarzem Marmor entstammen den Brüchen von Namur; 2. die Sandsteintausen, die in zwei Typen vorhanden sind, gelangten wahrscheinlich in Silberhausen oder Bentheim zur Ausbildung; 3. für die gotländischen Kalksteintausen ist wahrscheinlich Gotland selbst (nicht Lübeck) als Entstehungsort anzusprechen; 4. das größte Interesse endlich dürfen die Granittaufsteine beanspruchen. Verteilt auf zwei große, mehrere kleine Typen und typenlose Einzelsüde, zeigen ihre Skulpturen vorwiegend figurale Schmuck, nur vereinzelt figurliche Motive. Zu deren Erklärung dienen die Plattenillustrationen. Fast alle haben als heimische Werte zu gelten.

Die reich illustrierte Schrift schließt mit einem Orts-, Sachen-, Namensverzeichnis, einem Register der Abbildungen und einer Uebersichtskarte, auf welcher die Verteilung der einzelnen Formen graphisch dargestellt ist.

Lüdingen. Prof. Dr. L. Banr.

Die Essener Münsterkirche und ihre Schatzkammer. Von Franz Arens.

Dieses nur 72 Seiten umfassende Büchlein, ohne Vorwort und ohne Register, bespricht in seinem ersten Teil die baugeschichtliche Vergangenheit der hochbedeutungsvollen, im 10. Jahrhundert begonnenen und im Laufe der Zeit vielfach veränderten Stiftskirche, wobei die zahlreichen Altäre noch besondere Berücksichtigung erfahren. Dankbar sind zu begrüßen die verschiedenen Illustrationen und das von Arens nach dem liber ordinarius entworfenen Ritzchen von der Münsterkirche

und ihrer Umgebung (um das Jahr 1360), welches vielfach eine führende Rolle zu spielen hat.

Der 2. Teil des Werkes handelt von der wahrhaft großartigen Schatzkammer des ehrwürdigen Stifts, der sogenannten „Goldenen Kammer“, deren Kunstgegenstände sich auf den Zeitraum vom 10. bis 19. Jahrhundert verteilen und sowohl dem Künstler, als auch dem Kunstforscher und Kunstfreund köstliches Material bieten. Die Beschreibung derselben ist, wie der Verfasser selbst hervorhebt, zum großen Teil aus dem umfangreichen Werke des Georg Humann geschöpft. Zu den ältesten Kunstgegenständen des Münsters gehört der siebenarmige Leuchter aus dem 10. Jahrhundert. Außer ihm werden genannt und beschrieben: verschiedene Kreuze und Reliquiare, ein Prachtschwert, der Buchdeckel des Theophanu-Evangeliums (1039–1056), ein elfenbeinerne liturgischer Raum, ein elfenbeinerne Diptychon, 2 Büsten, 2 Statuen, Kelche, Akrassen, Lampen und Leuchter. Neun der Beschreibung beigegebene Abbildungen veranschaulichen die wertvollsten Schätze.

Das Büchlein wird besonders den Besuchern des hochinteressanten Münsters gute Dienste leisten, aber auch den Fernestehenden wird es mannigfache Belehrung und Anregung erteilen. Ich habe unter anderem mit Interesse gelesen, daß das ehrwürdige Gotteshaus auch eine rote Pforte gehabt, und daß die 5 Fenster des nördlichen Seitenschiffes schmal, zweiteilig und mit einfachem Maßwerk versehen waren, während die Fenster des südlichen Seitenschiffes doppelt so breit, vierteilig und mit kunstreichem Maßwerk geschmückt waren. Die Frage, ob das Münster eine Liebrauenkirche gewesen, läßt sich sicher nur an der Hand der Stiftungsurkunde lösen; jede Kirche wurde zunächst zu Ehren der hl. Dreifaltigkeit und der allerbgligsten Jungfrau gebaut.

Vollmaringen. Reiter.

Hausbuch deutscher Kunst, ein Familien-Bilderbuch in 375 Abbildungen, zusammenge stellt und herausgegeben von Co. Engels. Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt), 1906. — 386 S. geb. 10 M.

Der Gedanke, das Beste, was deutsche Kunst geschaffen, soweit es fürs Volk geeignet ist, in einer Art Kunst-Anthologie in einem „Hausbuch“ zu sammeln, ist unstreitig ein sehr glücklicher und dankenswerter. Es muß mit aller Kraft daran gearbeitet werden, daß die reichen Schätze der Kunst, die unsere deutschen Meister geschaffen, unserem Volk in seiner großen Mehrheit nicht länger nur toter Besitz bleiben. Freilich, sobald man daran geht, diesen Gedanken in die Wirklichkeit umzusetzen, muß es sich zeigen, daß es ungeheuer schwer, wenn nicht unmöglich ist, auch nur die hauptsächlichsten Wünsche aller zu befriedigen. Im Großen und Ganzen muß indes anerkannt werden, daß im vorliegenden Werke das Ideal eines solchen Bilderbuchs nahezu erreicht ist. Eine kurze Angabe der verschiedenen Abteilungen des Buches mag das beweisen. Da finden wir unter Nr. 1 folgende Unterabteilungen: Aus deutschen Gauen, Burgen, Schlösser, alte Kester, Wald und Einsamkeit, Mondnacht, Frühling, Sommer, Regen und Sturm, Herbst, Winter, Berge,

Meer, Industrielandschaft. Die zweite Hauptabteilung lautet: „Von der Wiege bis zum Grabe,“ dann: „Deutsche Männer und Frauen“, „Aus vergangenen Tagen“, „Humor und Satire“, „Mythen und Mären“, die siebte Hauptabteilung: „Religiöses, Betrachtung“. Wiewohl letztere Nummer 50 Bilder zählt, vermischen wir doch ungeru manches erstklassige Werk darunter, zumal aus der neuesten christlichen Kunst katholischer Richtung. Doch, allen Ansprüchen gerecht zu werden, ist, wie gesagt, nicht möglich. Unangenehmer berührt es, daß — hoffentlich durch ein Versehen — die Gegenstände: „Schöpfung“, „Adam und Eva“,

„Vertreibung aus dem Paradiese“ unter die Abteilung „Mythen und Mären“ subsumiert erscheinen, auch sind es einige wenige, vielleicht nur ein paar Bilder, die wir mit Rücksicht auf die Jugend nicht aufgenommen gewünscht hätten. Vielleicht lassen sich diese Wünsche in einer, hoffentlich bald notwendigen Neuauflage berücksichtigen. Im übrigen begrüße ich das Buch als ein nicht zu unterschätzendes Volks-Erzehungsmittel und wünsche ihm weiteste Verbreitung. Durch eine kleine Herabsetzung des Preises könnte vielleicht auch der so opferwillige Verlag dazu mitwirken.
Dillshausen (Buchloe). Dr. D a m r i c h.

Annoncen.

Im Verlag von Fr. Alber (Ravensburg) ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Aus meinem Leben (1798—1873) von **Friedrich Eser**, württembergischer Oberfinanzrat. Herausgegeben von P. Beck, Amtsrichter a. D. Preis brosch. 8 M., gebd. 9 M.

Das „Deutsche Volksblatt“ schreibt unter anderem darüber:

„Dieses Buch überliefert die „Lebenserinnerungen“ des am 13. Juni 1873 in Stuttgart verstorbenen Oberfinanzrats Friedrich Eser der Nachwelt. Sie zählen wohl zum Besten dieser Art. Alle möglichen Bilder und eine Menge von Personen aus einem Zeitraum von über 50 Jahren ziehen kaleidostopartig an dem Leser vorbei. Insbesondere werden sie jeden Oberschwaben, der noch etwas Heimatsinn in sich trägt, ansprechen und ihm willkommen sein. Wir finden die Schilderungen der vielen, jahrelangen kriegerischen Ereignisse mit den zahllosen militärischen Durchmärschen aus der denkwürdigen, bewegten Zeit der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, aus der interessantesten Periode des Uebergangs von den alten, fast patriarchalischen Zuständen in ganz neue oder veränderte Verhältnisse. Ferner bilden die Früchte und Eindrücke seiner vielen Reisen und Sammlungen, welche Eser in gehaltvollen Reiseberichten, in naturwissenschaftlichen und Kunst-Studien bietet, den zweiten Teil der „Erinnerungen“. In einem Anhange sind noch Dichtungen, die der Verfasser selbst „poetische Versuche“ nennt, niedergelegt. Eser war, wie nicht leicht ein anderer, zum Schilderer seiner Zeit berufen; denn er hatte eine gründliche, allgemeine Bildung, scharfe Beobachtungsgabe und einen ungemein zahlreichen Bekanntenkreis.“



Königlich Bayerische Hofglasmalerei
F. X. Zettler, München, Briennerstr. 23.

Für Württemberg ausgeführte Arbeiten:
Munderkingen, Dürmentingen, Untersulmetingen, Oberkirchberg, Kirchberg a. Iller, Urach, Rottweil (Studienkirche), Rottweil-Altstadt, Balgheim, Durchhausen, Schöntal, Mergentheim, Ludwigsburg etc. etc.

▽ ▽ ▽

Skizzen und Kostenberechnungen stets raschest zur Verfügung. Zu mündlichen :: Besprechungen stets Gelegenheit. ::



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Professor Dr. Ludwig Baur in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 12. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne
Vestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbuchhandlung **1907.**
Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Joseph Wannemacher, Maler.

(1722—1780.)

Von H. Wejer, Kaplan, Gmünd.

(Fortsetzung.)

9.

Wie eines der ersten größeren Werke Wannemachers ihn nach Gmünd geführt hatte, so scheint er auch seine Tätigkeit als Freskomaler in Gmünd beschlossen zu haben. Hier hatte man um die Mitte des 18. Jahrhunderts angefangen, die Gottesackerkirche zum hl. Leonhard in Rokoko umzubauen (der damalige Banmeister Keller erhielt nach der Rechnung der S. Leonhardspflege dafür 1102 fl. 50 kr., dem Stuckateur wurde laut Accord bezahlt 215 fl.) und Wannemacher wurde der malerische Schmuck des Kirchleins übertragen. Er kam 1776 hierher und scheint unter Beihilfe seines Sohnes in einem Jahr die große Arbeit vollendet zu haben. Die Darstellungen beziehen sich alle auf Tod und Auferstehung. Ueber dem Choraltar erblickt man die Auferstehung Christi in eine große Bierpastrahme eingezeichnet. Christus erhebt sich vom Grabe, in der Linken die Siegesfahne schwingend, den rechten Fuß in fühner Verkürzung emporziehend, die rechte Hand abweisend zu den bestürzten Wächtern wendend. Unterhalb zur Linken des Heilands sitzt ein Engel auf dem Stein des geöffneten Grabes, der den drei heranahenden Frauen die Auferstehung ankündigt.

Das Bild ist umgeben von vier Medallons in Kartusche, die Tod, Gericht, Himmel, Hölle bezeichnen. Als mors imperator sitzt der Tod, den Pfeil als Szepter haltend in

der Rechten, in der Linken die Sanduhr, auf einem Grabstein, auf dem eine rauchende Fackel, die Sense, Weihwasserkeßel mit Aspergill und Kreuz liegt. Beim „Gericht“ erhebt sich auf den Schall zweier aus den Wolken ragender Rosanen ein Toter aus seinem Grabe, indem er mit kräftiger Stimmung der Arme die Grabplatte hebt. Der Himmel wird versüßlichtet durch das Auge Gottes in der Strahlensonne, zu dem eine beseligte Seele in Frauengestalt, begrüßt von vier reizenden Engelsköpfchen, sich empor schwingt. In der „Hölle“ wird eine Greifengestalt von Schlangen gepeinigt, während im Vordergrund das Rad, das Sinnbild der Ewigkeit und Hade, Zange und Stachelenteile als Sinnbilder der Strafen angebracht sind.

An den Chorwänden sind zwei fast die ganze Höhe beanspruchende große Fresken gemalt. Auf der Evangelienseite bewundert man den meisterhaft komponierten „Weg zum ewigen Leben“, ähnlich wie er nicht selten aus gleichzeitigen Kupfersichen, z. B. von Störcklin-Mugsbirg, bekannt ist.

Der Schutzengel führt einen Knaben, der vertrauensvoll zu ihm aufblickt, den steilen mit Kreuzen belegten, mit Dornen umhegten Bergweg zur Pforte des himmlischen Jerusalem hinan, vorbei an einem Drachen, dem Bild des Widersachers, der sein Gift ausspieen will gegen die unschuldige Seele; vorbei an einem üppigen, bequem am Wege sitzenden Weibe, das dem Jüngling die Fastnachtslarve der Weltlust, den Spiegel der Hoffart und den Geldbeutel vorhält, während ein neben ihr knieender Amor mit verbundenen Augen mit dem Pfeile auf den Knaben zielt. Ueber der Pforte, die ins ewige Leben führt, sieht man auf ihrem Volkenthron, von Engelsköpfen umgeben, die heiligste Dreifaltigkeit, Vater und Sohn in lebhaftem Gespräche. Neben den beiden vorzüglich gelungenen Figuren des Engels und des Knaben ist an dem Bilde besonders die landwirtschaftliche Szenerie hervorzuheben.

Gegenüber dem geschilderten Bilde befindet sich ein Fegfeuerbild, das die Art und Weise zeichnet, wie man den

Armen Seelen zu Hilfe kommen kann. Unter dem Gottesauge in der Sonnenscheibe steht über der von der Schlange umringelten Erdfugel, mit einem Fuß in die Mondichel tretend, die majestätische Figur Mariens als Himmelskönigin mit Krone und Lilienzepter; auf ihrer Brust schwebt die Taube des hl. Geistes mit dem Bermählungsring im Schnabel. Ihre Linke hält ein Band mit Skapulieren und Rosenkränzen und Medaillen. Ein Engel zu ihrer Linken empfängt von ihr diese Dinge, um sie den Seelen zu schenken. Weiter unten schweben vier Engel den aus den Feuerflammen heraus stehenden Armen Seelen entgegen. Einer von ihnen schüttet aus einem Kelche kleine Hostien auf die Seelen hinab, was die Aufopferung der hl. Kommunion für die Verstorbenen bedeutet, und hält in der Linken die Patene mit der großen Hostie, die Darbringung des Messopfers für dieselben bezeichnend. Drei andere Engel strecken den bittenden Seelen Rosenkränze, Skapuliere entgegen, was die Gebete und guten Werke zum Trost der Abgestorbenen sinnbildet. Das Bild ist in seiner unteren Partie (Fegfeuer) infolge der Feuchtigkeit sehr verdorben.

Das glänzendste hiesige Fresko Wannemachers und wohl eines seiner schönsten überhaupt ist das große Deckengemälde im Schiff der S. Leonhardskirche. Dasselbe nimmt nach Länge und Breite fast die ganze Decke ein. Es besteht eigentlich aus vier Einzelbarstellungen: gegen vorn S. Leonhard und Maria Himmelfahrt, gegen Westen S. Florian und die Auferweckung des Lazarus. Die scheinbar disparaten Stoffe sind in dem Gedanken der Auferstehung und des ewigen Lebens zur höheren Einheit zusammengefügt und vereinigen sämtliche Patronate der Kapelle und ihrer Altäre in einem einzigen großartigen Bilde.

Betrachten wir dasselbe näher: 1. S. Leonhard in den Wolken thronend, mit dem Abtsstab in der Linken, schaut freudig herab auf zwei ihm für die Befreiung aus Ketten und Ketten dankende Männer, neben welchen die Landschaft Pferd, Ochse, Schaf und Ziegenbock beleben. Von unten schlagen die Flammen des Fegfeuers empor, aus denen vier sehr gut modellierte Köpfe von „Armen Seelen“ zum Heiligen stehend empor schauen. Hier ist das dreifache Patronat des hl. Leonhard ausgedrückt: er ist Patron der Landleute, die ihn in Krankheiten des Viehes

anrufen; er ist Patron der Gefangenen und befreit die Armen Seelen aus dem Gefängnis des Fegfeuers.

2. Von diesem Gruppenbild ist das zweite durch einen Palmbaum getrennt, der mit seinem viel zu massigen Stamm die Trennungslinie markiert. Zum Teil in lebhafter Bewegung, zum Teil in andächtigem Staunen betrachten die Apostel das geöffnete leer befindene Grab Mariens, die auf einem von Engeln gezogenen und geschobenen Thronwagen (oder Thronesselt) über die Wolken auffährt zum Thron der heiligsten Dreifaltigkeit, Gott, Vater und Sohn sind prächtige Gestalten. In den verschiedensten und kühnsten Stellungen jubeln die Engel der ankommenden Himmelskönigin entgegen, deren einer ihr einen Kranz von Rosen entgegenhält. Dieses Bild nimmt von allen vier den breitesten Raum im ganzen Deckengemälde ein und ist mit besonderer Sorgfalt ausgeführt. Auf der am Boden liegenden Deckplatte des Grabes Mariens steht der Name: Josephus Wannemacher, Acad. Romanus inv. et pinxit 1776.

3. Gegen Westen steht S. Florian über einem brennenden Trümmerhaufen und schüttet mit der Rechten Wasser in die Flammen, während seine Linke eine Fahne hält und sein Haupt emporblickt zu den Engeln, die ihm aus den Lüften winken. Dies Bild hatte schwer gelitten dadurch, daß aus und über demselben ein großes Stück der Decke herabstürzte vor etwa 12 Jahren und daß die reparierenden Gipser unverletzte Teile mitzugegipst hatten. Der Geschicklichkeit des Renovators, Kunstmalers Gallus Roth, ist es gelungen, den Kopf des hl. Florian ganz wieder zu entdecken und dazu noch Teile der Engelfiguren herauszuschaffen, so daß jetzt das ganze Bild wieder in ursprünglicher Schönheit uns entgegenwinkt.

4. Ein Grabstein mit hebräischer Inschrift scheidet die Floriengruppe vom letzten Bild der Auferweckung des Lazarus. Der Heiland ruht mit erhobener Rechten, in majestätischer Stellung, den Lazarus ins Leben. Dieser sitzt auf der Deckplatte des in der Erde befindlichen Grabes, aus dem er sich eben erhoben. Der Leib ist ganz wenig bekleidet und läßt eine treffliche Modellierung des Körpers sehen. Mehrere Jünger und Frauen betrachten erstaunt das Wunder; Maria, auf die Knie gesunken, blickt zu Jesus auf und kann kaum glauben, was dessen Worte sagen. Martha hält sich mit einem Tuche die Nase zu („Herr, er riecht schon!“). Ein Wolfshund bellt freudig dem lebendig gewordenen Lazarus entgegen. Ob derselbe nicht die Treue der Verheißungen Christi sinnbilden soll?

So sprechen die beiden Gemälde von S. Leonhard und S. Florian von der Befreiung der Armen Seelen aus dem Fegfeuer und vom Auslösen der Feuerflammen desselben, Lazarus predigt die Auferstehung von den Toten und der Triumphzug Mariens zeigt allen Menschen den Himmel als ihr Ziel.

Um das große Bild herum, die Felder

zwischen den Sticksappen ausfüllend, ziehen sich in acht prächtigen Kartuschen acht Medaillons, die drei göttlichen Tugenden, die vier Kardinaltugenden und die ewige Seligkeit darstellend. Es sind Grisailen, flott und leicht hingeworfen, von lebhaftem Eindruck für den Beschauer.

Zuvorberst, im Osten, der Glaube, in wallendem Gewande, eine mit der Tiara gekrönte Frauenfigur, die den Kelch mit der Hostie hält, über ihrem Haupte schwebt die Taube; nördlich die Hoffnung, auf dem Volkenthron sitzend, mit dem Anker in der Rechten; südlich die Liebe mit gekröntem Haupte (maior autem caritas), mit einem vom Pfeil durchbohrten brennenden Herzen in der Rechten, die Linke auf die Brust gelegt. Nördlich schließen sich an die „Hoffnung“ an die „Klugheit“, in der Linken den Spiegel und die Schlange, mit der Rechten nach oben weisend; ferner die „Mäßigung“, in der einen Hand die überlaufende Schale, in der anderen einen Zügel haltend; südlich folgt auf die „Liebe“ die „Gerechtigkeit“ mit halbverbundenen Augen, Szepter und Wage in den Händen, und die „Tapferkeit“ mit dem Helm und Federbusch und Brustharnisch gewappnete Frauenfigur, mit der Lanze in der Rechten und dem Lorbeerzweig in der Linken. Westlich sehen wir noch eine Frauenfigur, verklärten Antlitzes mit einem Füllhorn in der Rechten, ein Bild, das wir als das „ewige Glück“ deuten, zu dem die Ausübung der göttlichen und Kardinaltugenden hinführen.

Die ganze Westwand nimmt ein ein großartiges Fresko vom jüngsten Gericht. Der Richter in den Wolken, mit Maria und Johannes, mit Engeln und Heiligen, weckt die Toten, die aus ihren Gräbern steigen, ruft die Guten zur Seligkeit und wirft die Bösen in den Höllenrachen. Auf einem Grabstein lesen wir wieder des Künstlers Namen mit der Jahreszahl 1776. Dieses Bild ist vielleicht im Anfang des 19. Jahrhunderts überweicht worden, man sagt, wegen der schrecklichen Höllenfigur. Später hat man dasselbe wieder etwas abgekrazt, aber nicht mit kundiger Hand, so daß dasselbe jetzt sehr verdorben erscheint. Doch da die Konturen der Zeichnung und mehrere Gesichtser noch gut erkennbar sind, so hoffen wir, daß dieses Gemälde durch die Geduld und Sorgfalt unseres Restaurators, des Herrn Gallus Roth, in seiner originellen künstlerischen Wirkung wieder erstehen wird.

Noch erübrigt uns hier zu besprechen das Hochaltargemälde der S. Leonhardskapelle, das zwar nicht von Wannenmacher unterzeichnet, aber ganz

sicher von ihm auf Leinwand gemalt ist. Es stellt dar den Patron des Kirchleins, S. Leonhard, eine stehende große Figur mit Abtsstab, die bittend aufschaut zur Madonna mit dem Jesuskinde, die in den Wolken thronet. Rechts von ihm steht ein Gefängnis und außerhalb desselben sind zwei Männer in die Folter gespannt, die auf seine Hilfe harren, unten das geöffnete Fegfeuer mit stehenden „Seelen“. Links vom Heiligen in der Landschaft findet sich wieder eine Anzahl Tiere wie im Deckenfresko. Oben um das Madonnenbild herum gruppieren sich links von diesem die Figuren der heiligen Margareta mit dem gefesselten Drachen, Barbara mit dem Turm und Kelch, Apollonia mit dem Zahn in der Zange, Dorothea mit dem Rosenkörnchen; rechts von der Madonna führt ein Engel eine jugendliche Gestalt dem Himmel entgegen. Das Bild war sehr verdorben, verspricht aber durch die pietätvolle Restauration ein neuer Schmuck unseres Heiligtums zu werden.

Nun mag es zum Schluß noch ganz interessant sein, zu erfahren, was Wannenmacher für diese bedeutende Arbeit erhalten hat. Das Rechnungsbuch der S. Leonhardspflege vom Jahre 1776, das ich nach langem Suchen gefunden habe, verzeichnet folgende Posten:

„Dem Maler Wannenmacher vermög Akkord bezahlt 750 fl.

„ihm und Sohn vor Kostgeld bezahlt 100 fl. 36 fr.

„wegen seiner Bagage hin und her, Zehrung auch Sohn Douceur — 39 fl.

„für Gold und Farben 100 fl. 25 fr.“

Also hätte Wannenmacher für die ganze Arbeit mit seinem Sohne 990 fl. 1 fr. erhalten, eine Summe, mit der heutzutage nicht einmal die Restauration bezahlt werden kann.

10.

In den knappen Aufzählungen der Werke Wannenmachers von Klaus und Pfeiffer, die ich eingangs erwähnt habe, ist auch als Wirkungsort unseres Malers Einsiedeln genannt. Diese Ortsangabe bezieht sich jedoch keineswegs auf Fresken oder größere Arbeiten, sondern nur auf ein kleines Delgemälde, darstellend: Madonna mit dem Jesuskinde, ein Halbstück, das sich in schlechter Beleuchtung in einer Zelle des Klosters befindet und in den Bilderkatalogen des Klosters als von Wannenmacher gemalt bezengt ist. Wie dasselbe nach Einsiedeln gekommen ist, ist unbekannt.

In denselben Aufzählungen ist auch die Rede von einem Gemälde Wannennachers in der Klosterkirche *Dberelchingen*. Nagler (Künstlerlexikon) und andere reden hier davon, Wannennacher habe das von Thelott gestochene Wallfahrtsbild dieses ehemaligen Klosters gemalt. Bei einem Besuch dieser Kirche habe ich lange gesucht, um etwa unter den Kupferplättchen von Wallfahrtsbildern, die dort noch vorhanden sind, einen Stich Thelotts zu finden. Die Nachforschungen waren aber vergebens. Auch der liebenswürdige Pfarrerherr der Kirche hatte keine Kenntnis davon. Jedoch besitzt diese Kirche, die von Januarius Zick gemalt ist, in der Sakristei ein Fresko von Wannennacher, das besonders in der Farbenwirkung ausgezeichnet ist.

In den Hintergrund, welchen die Architektur einer Kirche in weißlich-grauer Färbung bildet, ist hineinkomponiert ein Hofaltaar in rotem und weißem Marmor, der sich über roten Marmorstufen erhebt und von ebenso rot marmorierter Kommunionbank mit Eisengitterumhüllungen umschlossen ist. Von der Evangelienseite her schreitet ein Priester im Messgewande zum Altar, begleitet von einem das Messbuch tragenden Ministranten. Mitten auf dem Altar steht ein Kelch, über welchem ein von der Epistelseite her schwebender Engel die Patene hält, über welcher eine von Strahlen umgebene Hostie sich erhebt. Neben der Epistelseite sitzt in rotem Obergewand der Apostel Paulus, der auf eine Schriftrolle folgenden Text schreibt: *Qui manducaverit panem hunc vel biberit calicem Domini indigne reus erit corporis et . . .* Zu Füßen des Apostels sitzt ein Engelchen mit einem Schwert. Der Gedanke ist klar: S. Paulus gibt mit den Worten *1. Kor. 11, 27* dem zelebrierenden Priester die Mahnung, würdig zum hl. Opfer hinzutreten — in der Tat ein passendes Betrachtungsbild für eine Sakristei! Das Bild ist unterzeichnet mit dem Namen Wannennachers: *J. W. invenit et pinxit 1774*. Wannennacher hat also zehn Jahre vor Zick hier gemalt und hätte vielleicht, wenn der Tod ihn nicht so bald ereilt hätte, auch für diese Kirche den Auftrag erhalten.

In den ersten Tagen des Jahres 1907 habe ich Kunde erhalten von einem neu entdeckten Gemälde Wannennachers; durch die Vermittlung des Kunstmalers G. Roth, und durch die Freundlichkeit des Meisters Gebhard Fugel in München bin ich selbst in den Besitz des Bildes gekommen. Es ist ein Leinwandgemälde, 1 m 39 cm lang und 82 cm breit, und stellt dar den hl. Leonhard, der Maria für die Geängerten um Hilfe aufruft. In anmutiger

Landschaft steht der Heilige mit dem Abtstab und mit schön und scharf modelliertem Gesicht, das er zu der auf den Wolken erscheinenden lieblichen Madonna mit dem Jesuskinde erhebt. In seiner Rechten erhebt sich ein antikes Gebäude mit Turm, das als Gefängnis verwendet wird. Aus demselben treten einige Personen, die sich dem Heiligen zuwenden, um ihm für ihre Befreiung zu danken. Eine Anzahl von Tieren: Pferde, Lamm, Hund sind unweit des Heiligen gruppiert, zu dessen Linken sich auch der auf Wannennachers Bildern selten fehlende Baumstumpf erhebt. Auf der Rückseite ist das Bild gezeichnet mit Josephus Wannennacher, *Tomeringanus invenit et pinxit 1762*. Dieses Bild ist ganz hervorragend schöner als das in der Gmünder S. Leonhardskapelle, das zwar bedeutend größer, aber auch viel zu figurenreich ist. Die Gesichter auf meinem Bilde sind sehr edel und fein gezeichnet. Die Madonna ist von wunderbarer Lieblichkeit. Der landschaftliche Hintergrund ist lebhaft und frisch, die Tiergestalten sind nicht so massig wie auf den hiesigen Bildern. Das Bild scheint aus einer bayerischen Kirche oder Kapelle zu stammen; doch konnte ich bis jetzt den Ort nicht ausfindig machen. Vielleicht führt das Bild uns noch an einen bisher unbekanntem Wirkungskreis Wannennachers.

Mit diesen drei letzten, anhangsweise gegebenen Beschreibungen habe ich die Aufzählung und Schilderung der Arbeiten Joseph Wannennachers, soweit sie mir bekannt geworden sind, zu Ende geführt. Ich habe mich bei der Beschreibung der einzelnen Werke mit Absicht länger aufgehalten, weil ich weiß, welchen Schädigungen und Fährlichkeiten besonders die Fresken ausgesetzt sind, deren Photographierung leider gewöhnlich versäumt worden ist. So ist z. B. in Gmünd die Wiederherstellung eines Fresko nur dadurch möglich geworden, daß auf meine Veranlassung hin, dasselbe ein Jahr vor dem teilweisen Herabfallen photographiert wurde. Wo das nicht geschehen ist, oder fast nicht geschehen kann, vermag nur durch eine genaue Beschreibung das Bild in etwa festgehalten zu werden.

Neue Krippendarstellungen in der Kirche.

Von Prof. Dr. L. Daur, Tübingen.

II (Schluß).

Dezel stellt in einer Monographie für die Darstellung der Geburt Jesu die unzweifelhaft richtige Forderung auf: „Ihre bildliche Darstellung soll von den christlichen Künstlern immer, namentlich wenn es sich um Bilder für ein Gotteshaus zur Erbauung des christlichen Volkes handelt, als ein erhabenes Geheimnis behandelt werden, fern von allem überschwenglichen störenden Beiwerk. Nicht Zeit, Ort und Umstände sollten hier für den Künstler in erster Linie maßgebend sein, sondern er hat die Ankunft des Sohnes Gottes auf Erden in der Gestalt eines Kindes im Bilde vorzuführen: „Virgo quem genuit adoravit“ sollte . . . das Motiv sein, das zu Grunde gelegt wird. Na, die Dertlichkeit dann durch einen armen Stall oder durch eine raue Felsenhöhle ausgedrückt sein: durch den vom Himmel herabgestiegenen Gott wird sie zu einem erhabenen Tempel, in welchem Engel dienen und die heilige Jungfrau, der hl. Joseph und die frommen Hirten zu Anbetern werden. Das göttliche Kind wäre in der Mitte der Komposition anzubringen; bisweilen ruht es auch auf blumigem Rasen oder liegt sein Kopf auf einer Weizengarbe, was hier immer das Brot des Lebens bedeutet. Es hält oft seinen Finger an die Lippen, was sagen will: „Ich bin das Brot des Lebens“ (Joh. 6, 8) und schaut den Himmel, wo die Engel das Gloria in excelsis Deo singen.“¹⁾

Alle Verirrungen der Krippenkunst leiten sich davon her, daß man sich von Liturgie und Dogmatik zu weit entfernte und in die stürmische Art der Weihnachtsspiele verfiel. Will sie gesund bleiben, so muß sie wieder aus den beiden ersteren ihre Lebensnahrung ziehen und die wilden Schöplinge, die aus den letzteren entspringen sind, zurückschneiden. Die Grundstimmung, die über der Krippendarstellung schweben und von ihr ausgehen muß, ist das Wort: „Evangelizo vobis gaudium magnum quod erit omni populo, quia natus est vobis hodie Salvator, qui est Christus, Dominus.“ Kind und zugleich Erlöser, Gottessohn! — Daher lehnen wir alles Beiwerk ab, das diese Grundidee stören würde oder zu ihr in keiner Beziehung steht. Wir können gewisse genrehafte Züge zuerzählen, soweit sie entweder geeignet sind, den historischen Vorgang anschaulicher zu machen oder die religiöse Idee und ihre sittlichen Folgerungen herauszuheben: Liebe zum Jesuskind, Bereitwilligkeit mit offenem Herzen und kindlichem, freudigem Sinn zu ihm zu eilen, gerne ihm Opfer zubringen und es demütig anzubeten.

Es lassen sich nun zwei Klassen von Weihnachtssdarstellungen unterscheiden: Die erstere, strengere und man könnte sagen typisierende, beschränkt sich auf die einfache Wiedergabe der Geburtszene, ohne Verkündigung an die Hirten, ohne Anbetung der Hirten und Dreikönigszene: Ihr gehört die Beuroner Weihnachtssdarstellung an. (Wir können leider nur das

Gemälde, nicht die Krippe selbst bringen. Aber worauf es ankommt, läßt sich auch so zeigen.) An sich könnte diese (mit großen Figuren ausgestattet) auf jede landschaftliche Umgebung verzichten: Es würde genügen, wenn sie durch eine Wandnische von entsprechender Größe zu einer geschlossenen Raumeinheit zusammengefaßt wäre. Gleichwohl deutet sie dieselbe wenigstens durch die Felsenhöhle an. Liebliche Blumen entsprossen der Erde und frisches Geranke wächst an dem Felsen empor: „In die eius montes stillabunt dulcedinem“ (Amos). In die Augen springt der absichtliche Verzicht auf alles Nebensächliche, auf geschichtlichen Realismus und zerstreutes Detail, die Beschränkung auf die eine große Hauptsache. Diese selbst ist wesentlich unter dogmatischen und liturgischen Gesichtspunkten wiedergegeben. Ihr liegt daran, der Theologie der Krippe prägnanten Ausdruck zu leihen. Das Jesuskind ist der Mittelpunkt des Ganzen, an ihm haftet der Blick des Beschauers wie der hl. Personen, die anbetend um seine Krippe knien. Wir verstehen diese Haltung, denn das Kind ist wiedergegeben nicht als kleines, hilfloses, erbarmungswürdiges Wesen, sondern als der ewige weisheitsvolle Logos, der Fleisch geworden ist und voll der Gnade und Wahrheit ist, als „infans et vir“ in praesepio, wie eine alte Weihnachtsbeschreibung sagt.¹⁾ Nur so ist auch die anbetende Haltung von Maria und Joseph genügend motiviert; wo die Weihnachtszene zu einer genrehaften, häuslichen Szene wird, da wird die anbetende Haltung gegenstandslos, rein äußerlich, traditionell.

Auch Maria ist nicht dargestellt als Mutter, voll von weltlich-kleinlichen Sorgen, sondern nach ihrer dogmatischen Stellung, als die reinste Jungfrau, als Sitz der Weisheit, die in das geheimnisvolle Wesen dieses gottmenschlichen Kindes tiefer schauen darf als je eines Theologen Weisheit gebrungen ist.

Am weitesten in die Irre gegangen ist das Mittelalter in der Darstellung des hl. Joseph. Unter dem Einfluß der Weihnachtsspiele erscheint er als alter, mürrischer Mann mit der Laterne in der Hand, der auch einem guten Trunke nicht abhold ist.²⁾ Die neueren Darstellungen haben

¹⁾ Usener II, 67.

²⁾ Der Grund dieser bizarren Auffassung liegt in dem Bestreben, ja recht stark die Eigenschaft Josephs als bloßen Nährvaters zu betonen, was man am besten dadurch zu erreichen hoffte, daß man die große Sorge aus seinem Verhalten erkennen ließ. — Ins Triviale geht diese Auffassung im XV. XVI. Jahrhundert, wo Joseph dargestellt wird als Mann, der gerne einen guten Trunk tut. So läßt ihn ein deutsches Weihnachtsspiel des XV. Jahrhunderts zu Maria sagen:

„Du woll uff und folge mir

Wir wolln gehn zu dem guten bier!“

und in Edelpöls „Comödie von der freudenreichen gepurt Jesu Christi“ erklärt er Maria:

„Weil wir solln geen und habn kain wagn,

Will ich den plunder allen tragn:

Schüssel, teller, pfann, leßl und windl

Die Laternefern; machs in ain pündl

Nimb brot und kais und füll das Flaschl.“

¹⁾ S. Dezel, Monographie I, 184 f.

sich von dieser unwürdigen Auffassung völlig losgemacht und kennzeichnen Joseph wenigstens als würdigen, alten Mann, der seiner von Gott ihm übertragenen hohen Aufgabe bewußt ist. — Hier erscheint er — der kirchlich liturgischen Charakterisierung gemäß — als der jungfräuliche Gemahl der jungfräulichen Mutter, von dem der kirchliche Hymnus singt:

„Tu Redemptorem stabulo jacentem
Quem chorus vatum cecinit futurum
Aspicias gaudens humilisque natum
Numen adoras.“

Diese liturgisch-dogmatische Auffassung zeigt sich endlich auch in der Art, wie die Engel angebracht sind. Ihre Jubelbotschaft an die Hirten ist zur Frohbotschaft an die Welt geworden, der geschichtliche Einzelvorgang ist zum Jubelruf der Heilserkündigung hinaufgehoben: „Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus.“

Endlich ist es eine Anbequemung an Tradition und ty-

posogische
Ereignisse,
wenn Ochse
und Esel,
aufgenommen
sind. Die von Uffener veröffentlichten Weihnachtsgebäude Alfios geben hierfür einen bisher ganz unbeachteten symbolischen Hinweis.¹⁾

2. Von etwas anderer Art sind die beiden Krippen, die Meister Leins in Horb ge-



Horber Krippe.

schaffen hat. Auch sie sind beide würdig und edel, die Figuren sind mit großer Sorgfalt und Meisterschaft 'geschmückt'. Einzelne derselben (vgl.

Maria macht Erinnerungen gegen das Fläschl. Aber Joseph beharrt darauf:

„Hüet Gott! Laß das Fläschl nit dahindn
Und sollt ich gleich noch so schwer tragn.“

Wie diese unwürdige Auffassung in die Josephsdarstellung einbrang, hoffen wir ein andermal zeigen zu können. — Vgl. zum Ganzen Karl Meyer, „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst“ in Vierteljahrschrift f. Kultur u. Literat. d. Renaiss. I (1886) S. 172 f.

¹⁾ „... deus pater celestis posuit ante bovem et asinum in praeseptio largum et plenum pabulum totius mundi, quo omnia nutriuntur, scil. suum dilectissimum filium in humanitate. quod Abacuc propheta in medio duum animalium consideravit etc.“ Uffener a. a. O. II, 47.

die Mutter mit dem Kinde auf der Tübinger Krippe) sind von klassischer Schönheit. Sehen wir hier ab von dem Unterschied, der das plastische Schaffen der Beuronener überhaupt hinsichtlich der rein künstlerischen Prinzipien von anderen trennt, so fällt besonders der Unterschied in der Auffassung und Wiedergabe der heiligen Szenen ins Auge: dort ist sie streng liturgisch-dogmatisch gedacht. — Hier ist sie mehr historisch und umrankt von einzelnen freieren, genrehaften (Brunnenszene, Tiere) und lyrisch-religiösen Zügen (Hirte, der sein Lämmlein opfert, Mutter, die ihr Kind zur Krippe führt). Zugleich sind die Szenen zahlreicher geworden (Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Hirten, Dreikönigsbild). Obwohl die erste wenigstens für die Kirche konsequenter ist, so ist doch diese letztere Auffassung durchaus zulässig. Wir möchten aber doch zu bedenken geben, ob nicht hinsichtlich der Zahl der Schafe eine noch größere Sparsamkeit am Platz wäre.

Ein Punkt, dem wir noch ein Wort widmen

müssen, be-
trifft auf
diesen beiden
Krippen die
landschaft-
liche Szene-
rie, die bei
dieser Art
nicht fehlen
könnte. Beide
Krippen wollen
die Stadt
Bethlehem
wiedergeben.
Es ist zu
raten, auch
hierin Maß zu
halten, und
zwar aus einem
Grund, der sich
aus einem Fehler
der Tübinger
Krippe

leicht darlegen läßt. Auf den ersten Blick imponiert diese letztere durch den kühnen Aufbau und die prächtige Silhouette. Aber der gewaltige Häuser- und Burgenapparat erdrückt die bescheidene Mittelszene und drängt sich zu sehr auf. Der steile Aufbau nötigte dazu, alle Figuren auf den engen Mittelraum zusammenzudrängen. Dadurch wird die Szene überfüllt, die Hauptszene wird zum Teil verdeckt; die Heiligen drei Personen sollten frei dastehen, die übrigen Figuren nur in gewisser Entfernung von ihnen. Ein zweiter Punkt, der wenigstens beim Referenten die Freude an der sonst hübschen Krippe mindert, sind die totalen Anachronismen: Schloß Lichtenstein, die Wümlinger Kapelle, der Tübinger Kaiser Wilhelmsturm, das Schloßtor: was sollen sie auf einer Krippe? Welcher ethische oder meinetwegen poetische Gedanke soll durch sie zum Ausdruck kommen? Wir haben hier einen kleinen Rückfall in die Krippendarstellungen der Spätzeit, der, wenn er auch nicht zu ihren schlimmsten



Tübinger Krippe.

Sünden zu rechnen ist, wie sie andere Krippen zwischen Tübingen und Horb aufweisen, die schon längst in die Altertumsammlung statt in die Kirche gehören, doch mindestens nicht eben als nachahmenswert bezeichnet werden kann.

Die Wahl der Kirchenpatrone und ihr Einfluß auf die Wahl der Lage der Kirchen.

Von Karl A., Benefiziat in Terlan.

Aus der ältesten christlichen Zeit ist bekannt, daß jede Kirche einen eigenen Titel zu Ehren eines Heiligen erhielt und nach diesem benannt wurde. So wählte z. B. der hl. Eucharis, Schüler des hl. Petrus und erster Bischof von Trient im Jahr 57 als Patron der Kirche, welche aus dem Hause eines gewissen Albana erbaut wurde, den hl. Johannes Ev. Prosdocius, ebenfalls ein Schüler des Apostelfürsten und erster Bischof von Padua, bestimmte die heilige Weisheit als Titel der Kirche, welche er einen gewissen Vitalinus zu bauen veranlaßte. P. Berrard Baurtraxler, Beiträge zum Studium der christlichen Kunst, Vinz 1878 führt viele ähnliche Fälle aus dem ersten Jahrhundert an.)

Der Stifter oder Erbauer einer Kirche hatte das Recht, den Schutzheiligen derselben zu bestimmen, im Mittelalter aber wurde die Freiheit der Auswahl durch päpstliche Dekrete beschränkt, bemerkt Prof. Franz Kraus, Real-Encyclopädie der christlichen Altertümer II, 599 und führt Ferrar. Prompta bibl. V. hierfür an.

Von großem Interesse ist, wie das Mittelalter bereits seit seinem Beginn auf die Lage und Umgebung einer Kirche große Rücksicht nahm, wenn es sich um die Bestimmung des Patronats handelte. In Tirol läßt sich diese Beobachtung bei vielen Kirchen auf eine klar erkennbare Weise verfolgen, so daß es gewiß sehr wünschenswert wäre, wenn auch in anderen Ländern näher untersucht würde, ob dieselbe Erscheinung sich wieder-

hole. Da das Mittelalter bekanntlich in allen religiösen Fragen so einheitlich vorging, dürfte das nämliche interessante Resultat auch in vorliegender Frage zum Vorschein kommen.

Beispielsweise machen wir zunächst mit den Kirchen einen Versuch, welche in Tirol der heiligen Maria Magdalena geweiht sind.

Da nach der Legende die heilige Büßetin nach ihrer wunderbaren Landung bei Massilia in Südfrankreich sich in eine einsame Gegend zurückgezogen und dort ihr Leben beschloffen hatte, so finden wir in Tirol von 25 der Heiligen zu Ehren geweihten Kirchen und Kapellen nicht weniger als 18 in einer stillen, vom Verkehr mehr oder weniger ab-

geschlossenen Gegend.

Beginnen wir mit Notizen über einzelne Magdalenenkirchen im Süden des Landes. Die Kapelle der alten Burg in Pfaffen, drei Stunden südwestlich von Bozen, liegt in dieser vom Verkehr abgeschnittenen und düsteren Gegend überdies noch so hart am Berggehänge, daß die Nester der Waldbäume bis zu den Fenstern reichen und nur morgens einige Sonnenstrahlen ins Innere dringen.

Die Burg Hochappan thront, wie schon der Name besagt, auf einer beherrschenden Höhe, ist aber dennoch eine stille Gegend und die ersten Besitzer haben sich im 10. Jahrhundert absichtlich hieher mehr in die Einsamkeit aus Groll zurückgezogen, da ihnen die Gerichtsbarkeit in Bozen genommen und dem Bischof von Trient übergeben ward. Im Jahre 1181 wurde die Schloßkapelle geweiht und ist wegen ihrer gleichzeitigen Fresken sehenswert.

Im Pradol, einer alten Filiale der Pfarrei von Bozen, wurde wenigstens im 13. Jahrhundert eine Kirche zur hl. Magdalena erbaut und dann die Umgebung St. Magdalena genannt. Seit 1818 sind Delfstiftungen für selbe bekannt. Die Lage dieser Kirche ist eine tiefe Mulde zwischen Gebirg und Hügel, so daß man nur an ein paar Punkten ihren Spitzturm sehen kann; heute ist sie besonders wegen des köstlichen Weines bekannt, der dort wächst.

Gratsch nächst Meran, miter dem Dorfe Tirol, glänzt nun allerdings mit herrlichen Villen, aber es war einstens ganz anders, eine stille Gegend in einem einsamen Winkel als im 13. Jahrhundert die Magdalenenkirche gebaut ward, für welche selbst die Landesfürstin Margarete Mantlisch im 14. Jahrhundert Stiftungen machte.

Ein gar stilles Plätzchen ist Kampbell, vier Stunden nordwestlich von Bozen, 1600 m hoch, hinter der Ortschaft Flaas, tief im dichten Walde, einstens Sommerfrischwohnung der ehemaligen Chorherren von Uries. Der Propst des Klosters, welcher 1629 ein Kirchlein baute, nahm keinen

Anstand, die hl. Magdalena als Schutzheilige zu wählen, um auch in den freien Sommermonaten an das Bistleben zu erinnern, wie die Klosterchronik uns meldet.

Auch die Einsiedler durften an Magdalenenkirchen nicht fehlen. Dies finden wir in Dreikirchen, an einem heutigen Bade, hoch im Gebirge, gegenüber der Bahnstation Waiblingen. Schattig und waldig, im Winter längere Zeit ohne Sonne, ist die Gegend reich an herrlichen Wasserquellen. Eine der drei hart nebeneinander gebauten alten Kirchen ist eben der hl. Bislerin geweiht. „Jakob Müller, gebürtig aus Schwaben“, war einer der Einsiedler dieser einsamen Gegend, gestorben 1677; sein Grab zeigt man noch in der Magdalenenkirche daselbst.

Zwischen Busch und Wald und weiterhin von ungeheuren Felsenmassen umgeben, thront auf einer mäßigen Anhöhe zwischen isolierten Höfen und Häusern zu hinterst im Binsbühlertale die alte Magdalenenkirche, gerne besucht von Bewohnern der gleichnamigen Gemeinabteilung.

Eine verwandte stille Lage hat die ganz einsam dastehende und einen Hügel krönende Magdalenenkirche im Albnautale, das nicht fern von Sterzing ausmündet, zu beiden Seiten von hohen Bergen eingeschlossen, welche von der schimmernden Kristallspitze des Hochferner am Zalsenbe herrscht werden. Der gotische Bau ist gefällig, hat ausnahmsweise sein altes Gepräge und selbst die ganze alte Ausstattung an Altären und Kanzel bewahrt.

Wie in Binsbühl ist auch im Giesfertale die letzte Kirche, zu hinterst im Tale unserer Heiligen geweiht; ihre Lage ist gewissermaßen heiter und alpenfrisch, aber von jedem regen Verkehre weit entfernt.

Frostige Winde, die in Biersbach bei Sillian fast zu jeder Jahreszeit wehen, verkümmern die Vegetation und lassen kaum noch Hafer und Gerste zur Reife kommen; welcher Patron der Kirche eignete sich in dieser rauhen, unfruchtbaren Gegend besser als die hl. Magdalena, deren erstes Heiligtum bereits am 4. Dezember 1212 eingeweiht wurde und der Glockenturm daran noch erinnert.

So recht eigentlich zur unbedingten Auswahl der nämlichen Patronin zwang das Halltal über Absam bei Hall, da man im 15. Jahrhundert eine Kirche erbaute. Schaurig ist die nächste Umgebung zwischen den eng einander gegenüberstehenden steilen Felsenpartien und labet unwillkürlich zu ernster Betrachtung ein. Haus Frankfurter aus Hall baute sich hier eine Wohnung und Kapelle; bald schloßen sich ihm andere Waldbrüder an. Um die verlassenen Stellen später wieder zu bevölkern, wählte man Waldschwester n nach der Regel des hl. Augustin. Zur Gründung des neuen Stilllebens berief man zwei Schwestern aus dem Kloster „Kürenberg in Schwaben“. Die alte Magdalenenkirche hat zwar durch Unfälle und Restaurationen von ihrer alten Gestalt ziemlich viel eingebüßt, aber man findet noch in ihr das alte Sakramenthäuschen, einen alten gotischen Kelch, einen Stügelaltar, ein altes Meßkleid und Glasmalereien.

Literatur.

Die Ausgrabung der Menasheilig-tümer in der Mareotiswüste von Karl Maria Kaufmann. Mit 54 Abbild. Kairo (Jund u. Vayländer) 1906.

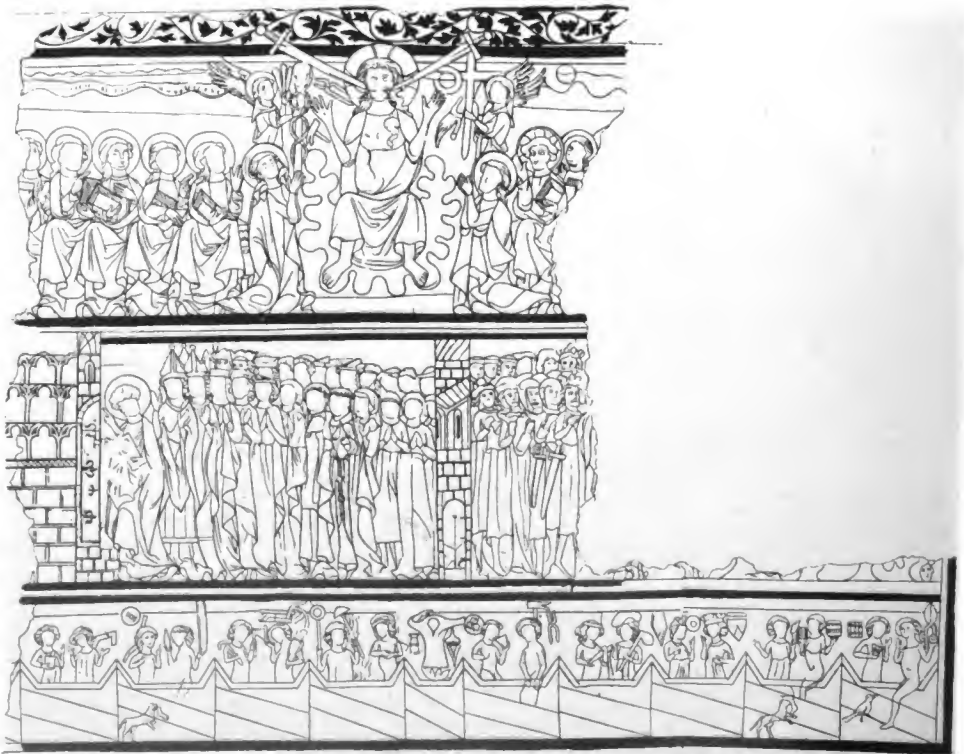
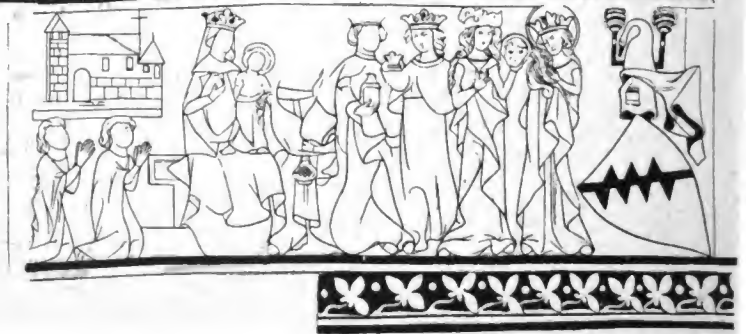
Im Mai 1905 unternahm der Archäologe K. M. Kaufmann zusammen mit J. E. Ewald falls eine dreißigtägige Expedition nach dem ägyptischen Orient, um das hochberühmte Nationalheiligtum der altchristlichen Ägyptier, das Grab des alexandrinischen Märtyrers Menas, das Ziel von Tausenden altchristlicher Wallfahrer, und die mit demselben verbundene Menasstadt (heute Karm Abum) zu suchen. In der Tat gelang ihm die Entdeckung der verschollenen in Sande und Schutt begrabenen Kulturstätte. Reiche Untersuchungen von verschiedenen Seiten, besonders von seiner Vaterstadt Frankfurt, ermöglichten die unter Leitung von Kaufmann vollzogenen Ausgrabungen, über deren Ergebnis der Entdecker in obengenannter Schrift berichtet.¹⁾ Die Bedeutung des Fundes — das kann jetzt schon gesagt werden — ist eine überaus große. Das an Denkmälern so reiche Ägypten hat den aufgedeckten Ruinen nichts Ähnliches aus christlicher Zeit zur Seite zu stellen. Der genaue Kenner des christlichen Orients, Dr. Baumstark, bezeichnet (Römische Quartalschrift 21 (1906), 7) diese Entdeckungen als das Bedeutsamste seit de Roffis Ausgrabungen in den römischen Kataomben. Und in der Tat scheint es, als ob in der archäologischen Forschung vom Orient her neue Aufgaben erstehen und neue Ziele winken werden. — Die bisherigen Ausgrabungen förderten die Hauptbasiliken, den Arkadiusbau und die Menasgruft zu Tage. Ferner wurde das große Baptisterium freigelegt, die Cömeterialanlagen der Menasstadt einer genaueren Untersuchung unterzogen. Mögen die Arbeiten glücklich weiterschreiten und namentlich auch die Auffindung des berühmten Menasbildes zum Ergebnis haben, das bisher in den vandalisch zerstörten Basiliken vergeblich gesucht wurde. In welche wissenschaftlichen Beziehungen die neuen Funde zur Gesamtentwicklung der altchristlichen Archäologie und insbesondere zu der bekannten These Strzygowskis zu setzen sind, wird sich erst sagen lassen, wenn die Gesamtergebnisse vorliegen und publiziert sein werden. Baumstark (a. a. O. S. 9 und 16) zieht allerdings das Fazit jetzt schon dahin, daß ein Vergleich der neugefundenen Menasbasilika (von Arkadius) mit der Paulsbasilika (suori) (le mura) in Rom den entwicklungsgeschichtlichen Prinzipat des Orients in der frühchristlichen Baukunst geradezu in die Augen springen lasse (Verbindung von Kuppel und Langhausbau u. zweigeschossiger Langhausbau).
Tübingen. Prof. Dr. L. Vaur.

¹⁾ Ein zweiter Bericht ist in der Römischen Quartalschrift 20 (1906), 189 ff. erstattet.

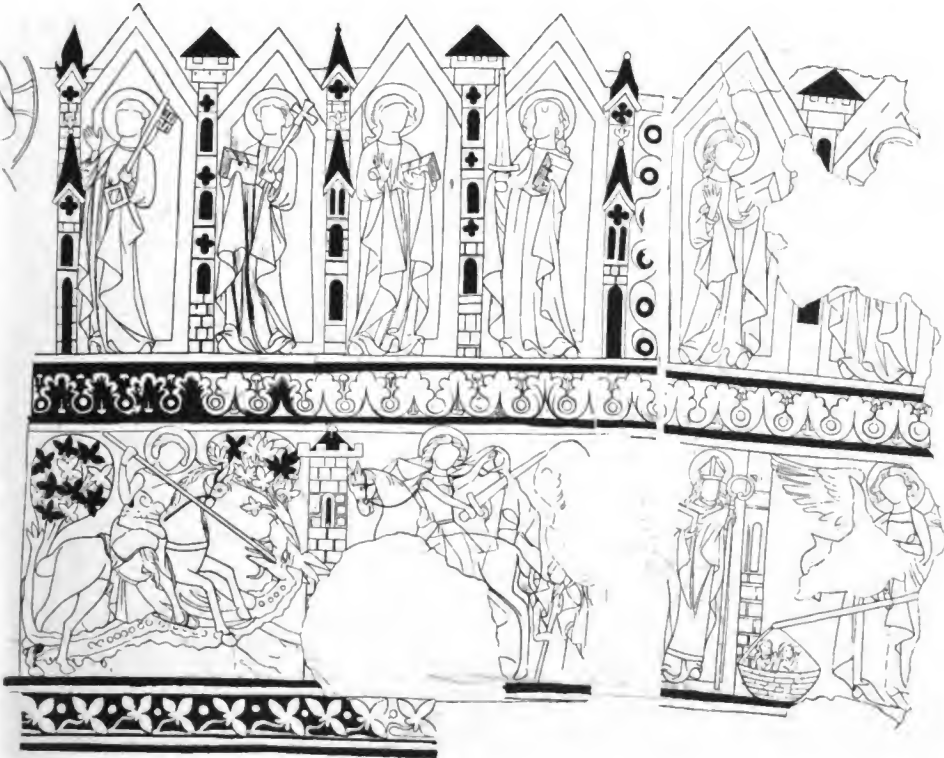
Hierzu eine Kunstbeilage:

Beuroner Weihnachtszene
und: Titel und Inhaltsverzeichnis.

Dieser Nummer liegt eine Einladung zum Abonnement auf dem Archiv mit Bestellzettel bei.



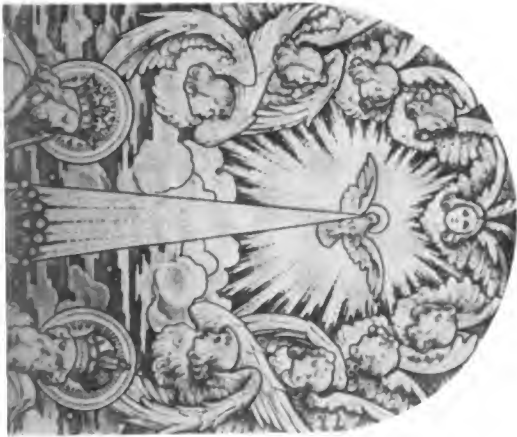
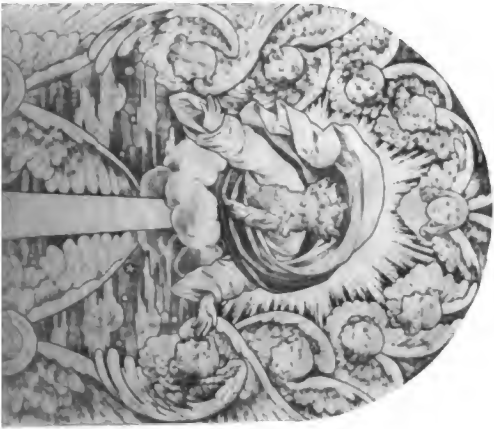
Wandgemälde in der Kapelle zu Münsdorf (Münstingen).



Beilage zum Archiv für christl. Kunst 1907. Nr. 2.

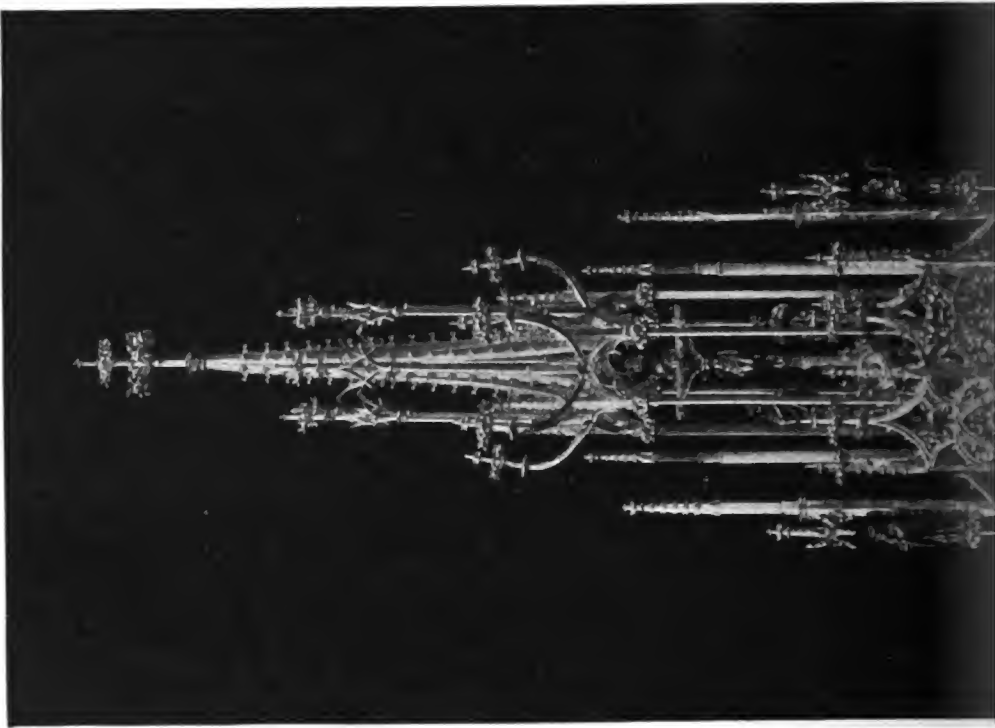
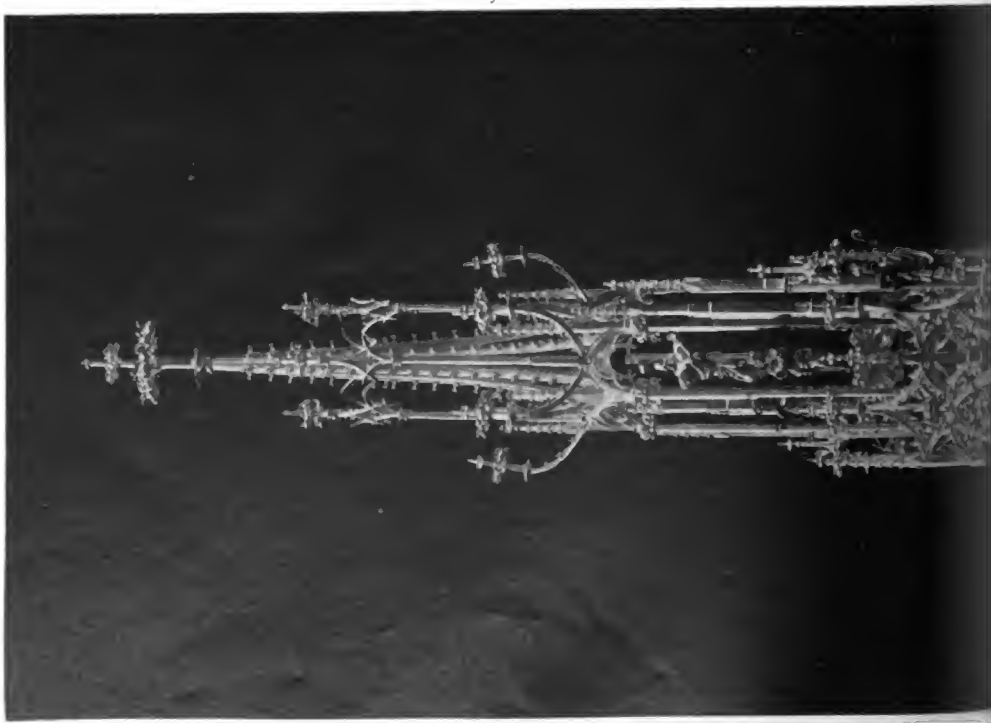


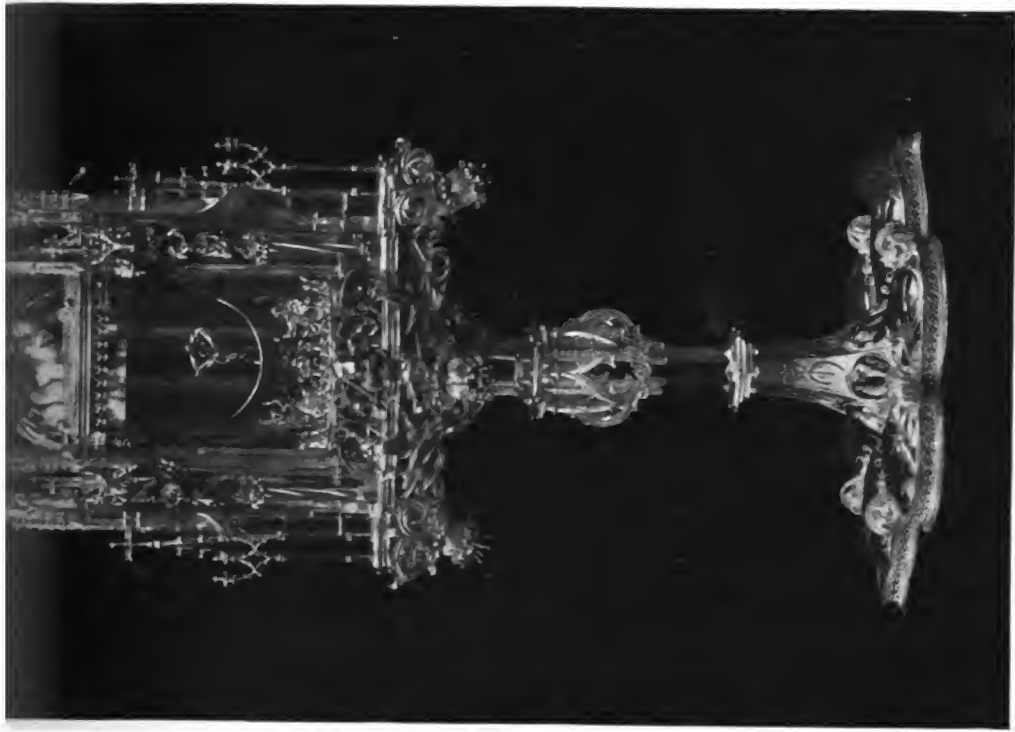
Chorfenster der Stadtpfarrkirche Schramberg.



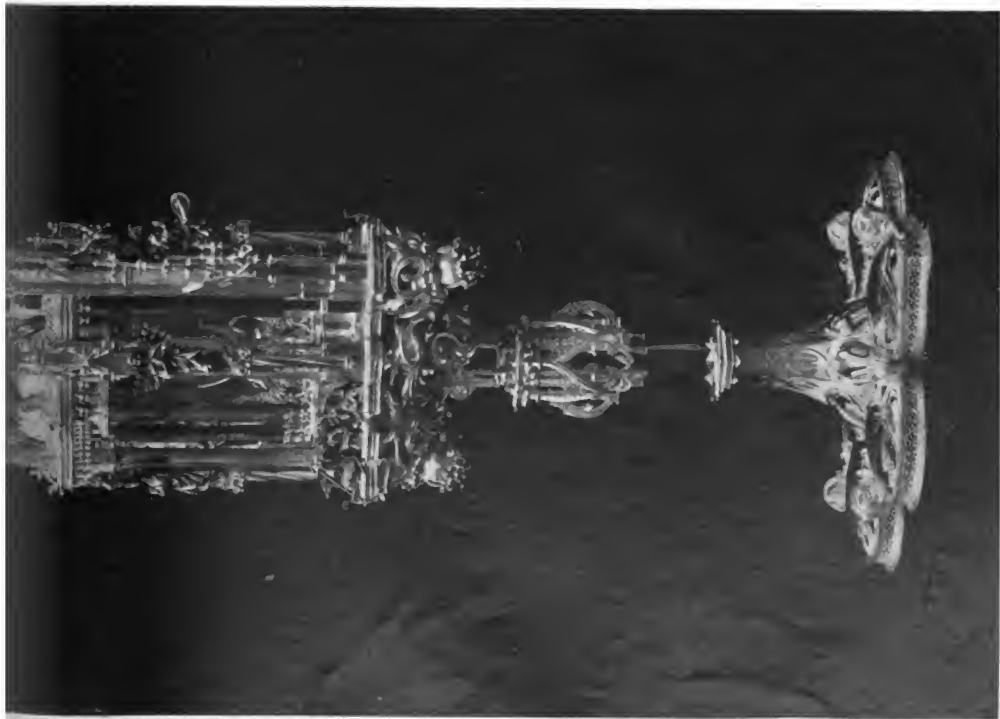
Beilage zum „Archiv für christliche Kunst“ 1907. Nr. 5.

Neue Ausstattung für die kathol. Stadtpfarrkirche in Leutkirch.





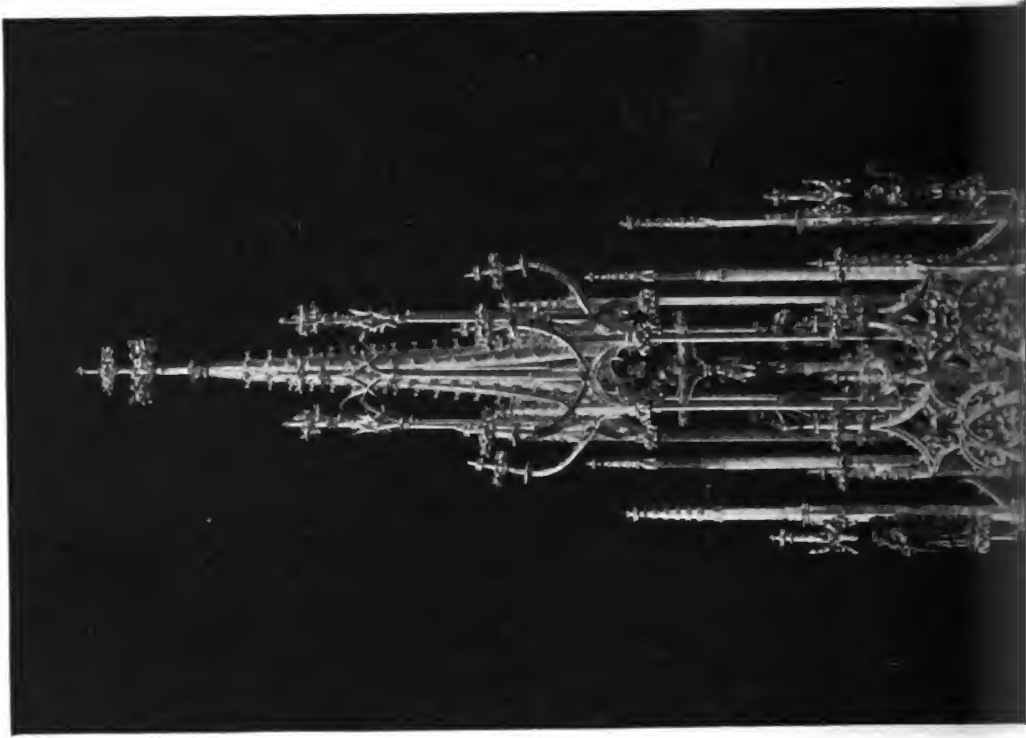
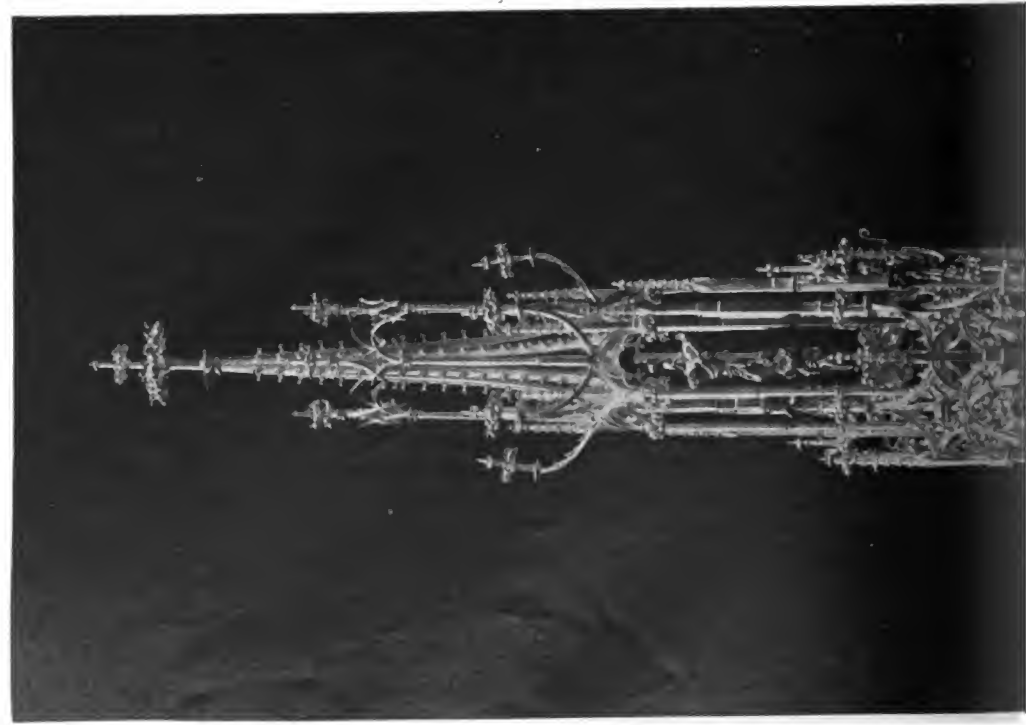
(Ordnungsaufsicht)

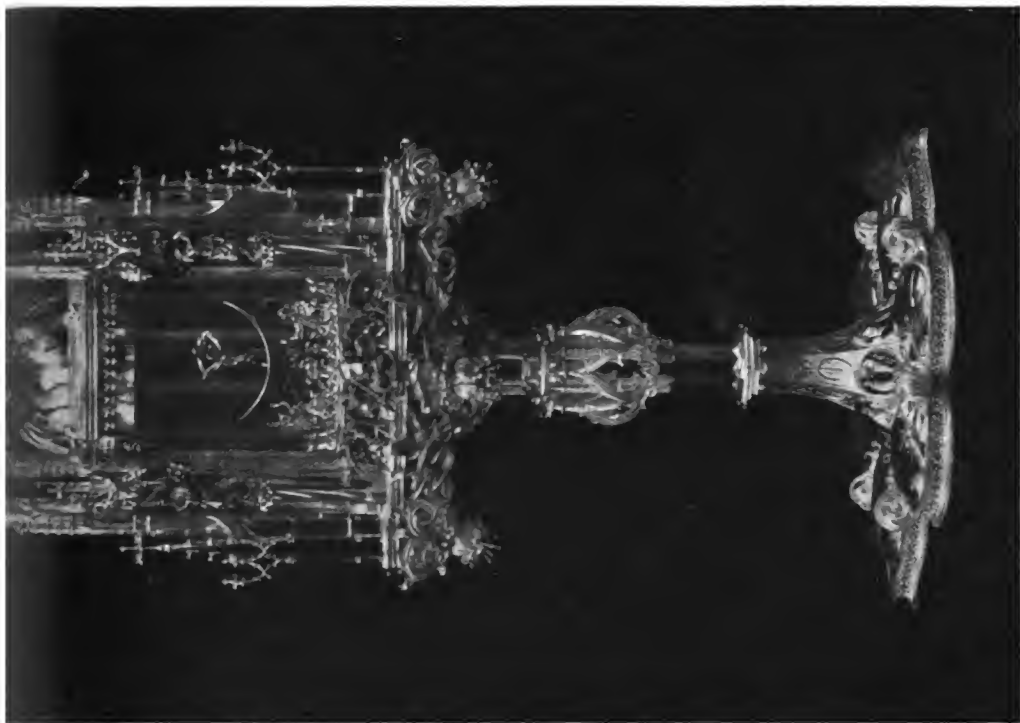


(Seitenaufsicht)

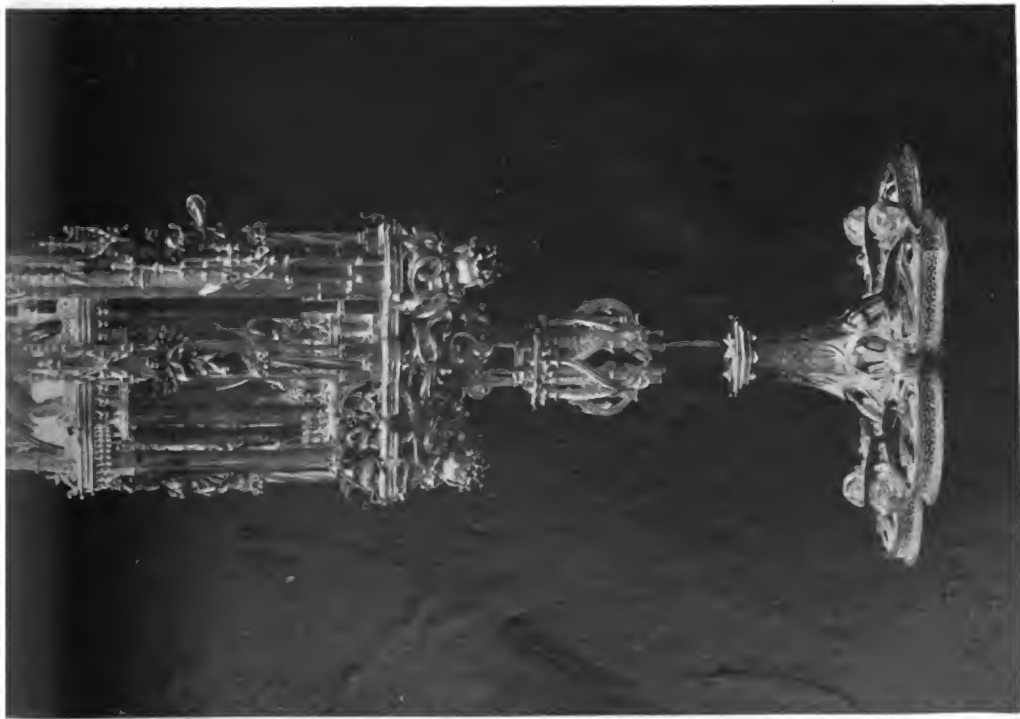
Beilage zum „Archiv für christliche Kunst“ 1907. Nr. 5.

Neue Ausführung für die kathol. Stadtpfarrkirche in Leutkirch.





(Vorderransicht)

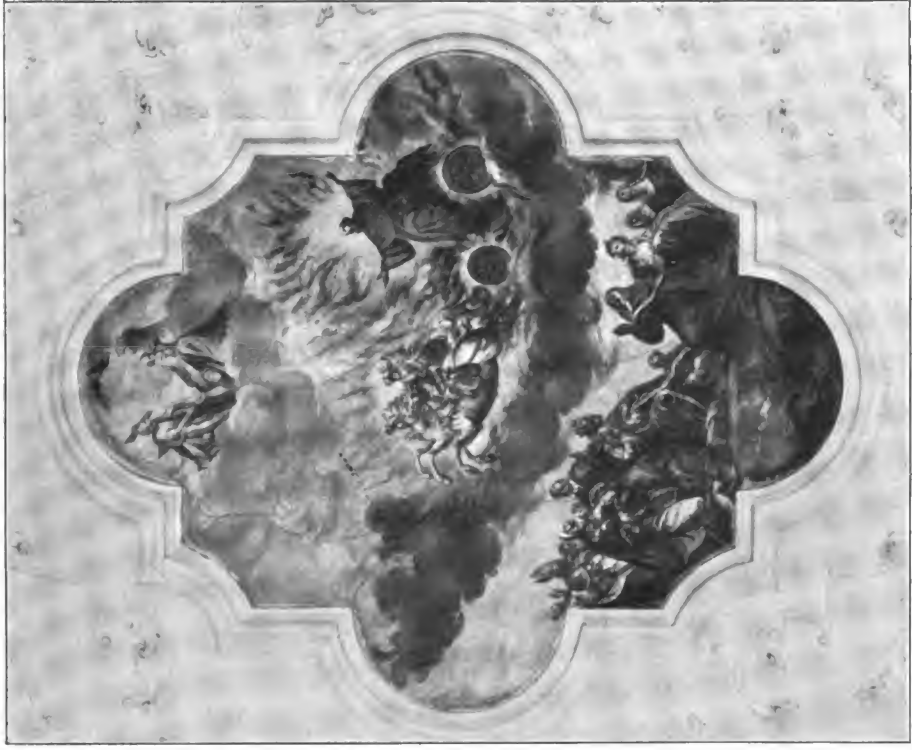


(Seitenansicht)

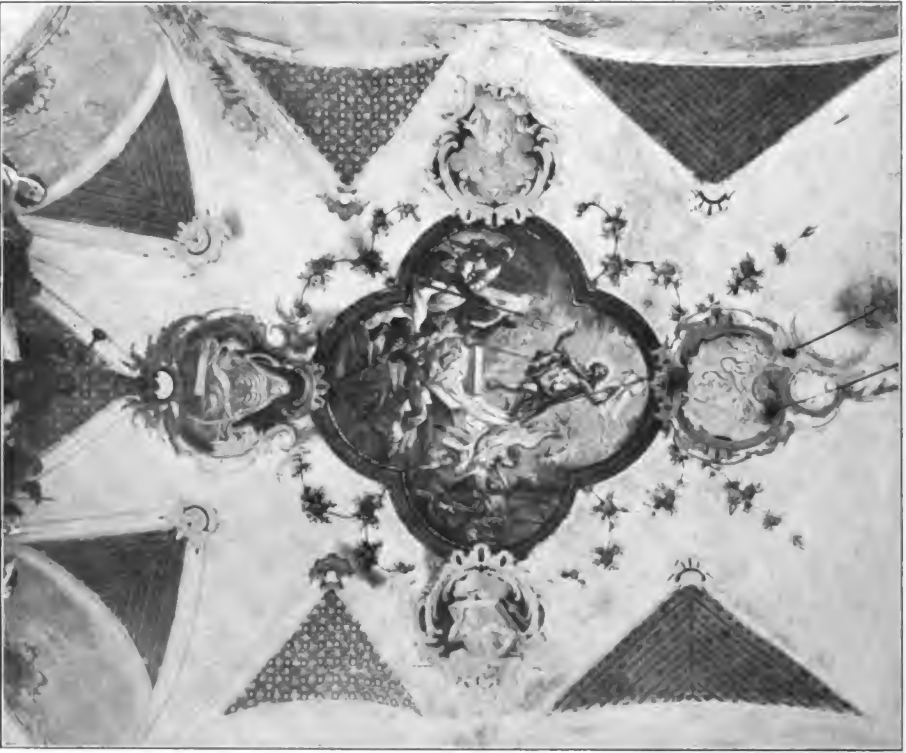
Joseph Wannenmacher, Freskomaier, 1722—1780.



Wannenmacher, Ascension des hl. Franziskus.
(Franziskanerkonventuelle Gemälde.)



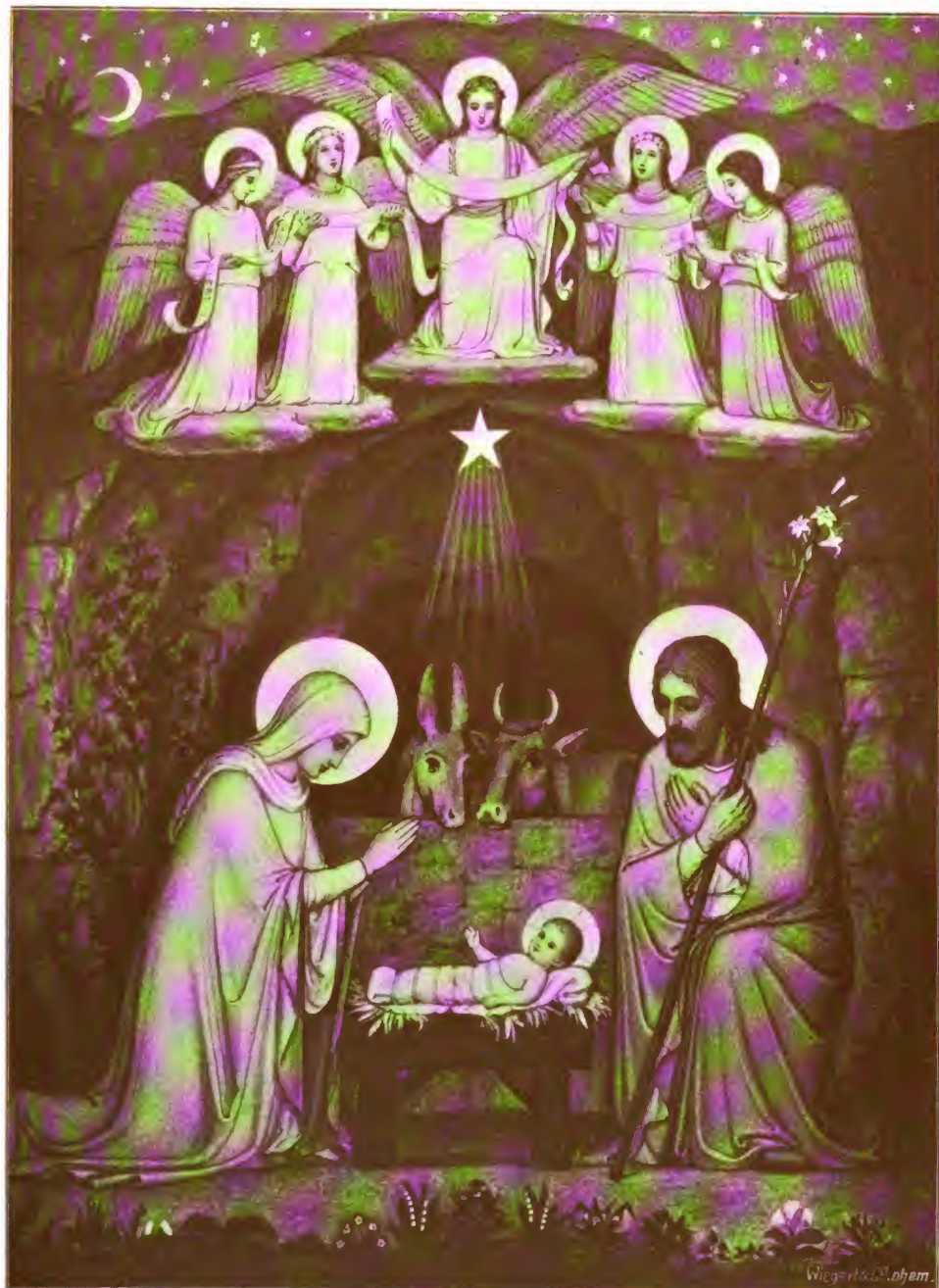
Wannenmacher, Descent des hl. Franziskus.
(Franziskanerkonventuelle Gemälde.)



തിരുനാലയാർക്കുവേണ്ടി, ദിവ്യദൈവത്തോടു കൂടിയ സിംഹിതാർക്കുവേണ്ടി
 (5. ദൈവദൈവം-കൂടിയവർ.)



തിരുനാലയാർക്കുവേണ്ടി, ദൈവദൈവത്തോടു കൂടിയ സിംഹിതാർക്കുവേണ്ടി
 (5. ദൈവദൈവം-കൂടിയവർ.)



Beuronen Weihnachtszene (Prag).
(Auch als Krippe ausgeführt.)

