

Archive für christliche Kunst

Franz Joseph Schwarz, Paul Wilhelm von Keppler, Eugen
Keppler, Heinrich Detzel, Ludwig Baur, Rottenburger ...



1828

Dr. Jos. Zeller

1.1.1

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Stadtpfarrer Eugen Kieppler
und
Professor Dr. Paul Kieppler.



XV. Jahrgang.
1897.



Stuttgart.

Verlag des Württembergischen Diözesan-Vereins für christliche Kunst.
In Kommission der *Verf.*, *Verf.* „Deutsches Volksblatt“.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
589879B
ASTOR LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1951 L

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

	Seite.		Seite
Nr. 1.	Mittelalterliche Altarwerke in Württemberg 1	Zur Frage des Proportionsmaßes in der mittelalterlichen Architektur 62	
	Denkmäler christlicher Kunst im Süden 5	Annoucen 64	
	Literatur 7	Nr. 8. Der romanische Kirchenbau 65	
	Annoucen 8	Die Wandmalereien zu Zell bei Oberhausen 68	
Nr. 2.	Ueber die Stürzinger Skulpturwerke des Meisters Hans Knechtler in Ulm 9	Albrecht Dürer und seine Brüder in Krakan 71	
	Wappenbild in Londonf 12	Gothischer Ciborienaltar 72	
	Denkmäler christlicher Kunst im Süden 14	Literatur 72	
	Literatur 15	Nr. 9. Der romanische Kirchenbau (Fortsetzung). 73	
	Annoucen 16	Die Wandmalereien zu Zell bei Oberhausen (Fortsetzung). 76	
Nr. 3.	Ein Gang durch restaurirte Kirchen (Fortsetzung) 17	Der Maler Johann Baptist Enderte 81	
	Ueber Gemälde-Restaurationen 23	Literatur 83	
	Accord über Erbanung der Stiftskirche in Romburg 25	Annoucen 84	
	Literatur 28	Nr. 10. Der romanische Kirchenbau (Fortsetzung). 85	
	Annoucen 28	Die Wandmalereien zu Zell bei Oberhausen (Fortsetzung). 87	
Nr. 4.	Mittelalterliche Altarwerke in Württemberg 29	Die Pfarrkirche zu St. Michael in Zwieseltdorf, O. A. Niedlingen 90	
	St. Michael in Londonf 31	Gothischer Kreuzaltar 92	
	Die Reliquien und Reliquarien der Klosterkirche zu Schussenried 33	Literatur 92	
	Literatur 35	Nr. 11. Die 6. Generalversammlung des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst 93	
Nr. 5.	Schwäbische Kreuzbilder nebst Kreuzbildbetrachtungen (Fortsetzung) 37	Der romanische Kirchenbau (Fortsetzung). 95	
	Neuer Beitrag zu den Beziehungen zwischen Tirol und Oberschwaben im Anfang des 16. Jahrhunderts 40	Die Wandmalereien zu Zell bei Oberhausen (Schluß) 97	
	Die Reliquien und Reliquarien der Klosterkirche zu Schussenried (Fortsetzung) 41	Vergleichende Studien über den Johannes-Gyflus des Hochaltars in Blandenen 99	
	Annoucen 44	Literatur 104	
Nr. 6.	Engen Kuppel † 47	Annoucen 104	
	Die Reliquien und Reliquarien der Klosterkirche zu Schussenried (Schluß) 49	Nr. 12. An die Leser 105	
	Literatur 52	Der romanische Kirchenbau (Schluß) 106	
Nr. 7.	Der Naturalismus in der Kunst. St. Ulrich und St. Astra in Augsburg 56	Zur Parlament 108	
	Engen Kuppel † (Schluß) 59	Zur Geschichte des Barock n. Jopffs 109	
		Literatur 110	
		Annoucen 112	

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- Altarwerke, mittelalterliche 1 f. 29 f.
 Altstufen, Kirchenrestauration 18.
 Angsburg, St. Ulrich und Afra 56 f.
 Arab und Moroco 109.
 Belsheim, Hochaltar 4.
 Berthier, Danse macabre 72.
 Blaubeuren, Kreuzifixus 37. — Hochaltar 99 f.
 Bronnweiler, Skulpturen 11.
 Ciborienaltar, gotischer 72.
 Crailsheim, Hochaltar 30.
 Grefelder Seidenstoffe 108.
 Danzig, Nikolaifirche 5.
 Dann, Adam Krafft 104.
 Drach, Dittenegebeimnis 62.
 Dürr, Albrecht in Krafau 71.
 Enderle, Joh. Bapt., Maler 81.
 Endres, St. Ulrich und Afra 57 f.
 Fenechtach, Vermählung 83.
 Fiesole, Engel 84.
 Florenz, Panorama 84.
 Freiberg, Goldene Pfort: 104.
 Freiburg, Münster 7.
 Freudenstadt, Kreuzifixus 38.
 Gewalderestauration 23.
 Generalversammlung des Diözesankonvents
 93 ff.
 Gesellschaft für christliche Kunst 15.
 Gieselerkalender 112.
 Gornhofen, Kirchenrestauration 17.
 Gothik, Charakter 66 ff.
 Gradmann, fränkische Kunst 111.
 Halad, Magdeburger Dom 36.
 Hela, Kirche 14.
 Johannes-Eyflus in Blaubeuren 99 f.
 Kanzel, gotische 112.
 Keypler, Engen 45 ff. 59 ff.
 Kild, Arab, Moroco und Louis XVI. 109.
 Kierstein, Weltbett 7.
 Kirchenbau, romanischer Nr. 8—12.
 Kirsch, altchristliche Grabchriften 111.
 Kumburg, Stiftskirche 25 f.
 Krafft, Adam 104.
 Kraus, Kunstgeschichte 110.
 Kreuzbilder, Schwäbische 37 f.
 Kuhn, Kunstgeschichte 28. 112.
 Lonsdorf, Wappenbild 12. — St. Michael 31
 Weg, romanische Holzbeden 104.
 Mittels, Freischulafalomalbe 35.
 Nüchster, Hans 9.
 Naturalismus in der Kunst 53 f.
 Nenie, Abriß der Kunstgeschichte 111.
 Oberdorf, Predlen 81 f.
 Oehringen, Stiftskirche 29.
 Poramentil 108.
 Reine, die goldene Pforte in Freiberg 104.
 Pfeiffer, Arab und Moroco 109.
 Proportionskanon 62.
 Rauber, Naturalismus in der Kunst 53.
 Ravensburg, Kreuzaltar 92.
 Romanischer Stil, Charakter 81 ff.
 Soden, Kutschismus der Baustile 16.
 Sakramentshaus in Schwabern 3.
 Schmarlow, das Wälerische 36.
 Schmitt, bemalte Holzbeden 104.
 Schmittried, Melanien und Reliquiarien 33 f.
 41 f. 49 f.
 Schwabern, St. Johann 1. — Kreuzifixus 3.
 Sterzing, Skulpturen 9.
 Striegel, Bernhard 40.
 Stuhlenth, Eisenbeplattit 35.
 Taufsteine Nr. 6.
 Tirol und Oberchwaben 40.
 Totentanz in Klingenthal 72.
 Ulm, Oberamtsbeschreibung 92.
 Wandmalereien in Danzig 5.
 Weiner, Aufgabe und Bedeutung der Kunstakademien 52.
 Wiblingen, Kreuzifixus 39.
 Wornstall, Rudocus Wredis 111.
 Zell, Wandmalereien Nr. 8 f.
 Zwickelkendorf, Pfarrkirche 90.
 Zwißl, Jakob aus Eichingen 40.

Kunstbeilagen.

- Nr. 2. Wappenbild in Lonsdorf.
 Trauernde Frauen.
 Die hl. Apollonia.
 Nr. 6. Taufsteine mit Holzdedel im gotischen Stil.
 Nr. 8. Gotischer Ciborienaltar.
 Nr. 10. Kreuzaltar der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg.
 Nr. 12. Gotische Kanzel.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppeler in Freudenstadt.

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

Nr. 1.

1897.

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

Mittelalterliche Altarwerke in Württemberg.

Hofphotograph Heinrich Schuler in Heilbronn, welcher hauptsächlich durch die vorzüglichen Aufnahmen des Hochaltars in St. Kilian in Heilbronn, des Marienaltars in Ereglingen und des Hochaltars in Blaubeuren sich einen Namen gemacht hat, legt uns eine weitere Serie von photographischen Tafeln in Großfolio vor, welche das wärmste Interesse aller Freunde der christlichen Kunst auf sich ziehen. Sie stellen dem künstlerischen Vermögen und der Technik des Meisters das glänzendste Zeugniß aus und wecken den Wunsch, derselbe möchte mit gleichen, keinen Aufwand von Zeit und Mühe scheuenden Eifer fortfahren, vaterländische Kunstwerke in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Wir geben im Folgenden eine eingehende Beschreibung der im Maßstab von $\frac{1}{20}$ der natürlichen Größe aufgenommenen Werke, und bemerken, daß die Tafeln, in drei Serien je mit Textblatt vertheilt, im Selbstverlag von Schuler (Heilbronn 1896) erschienen sind.

I. Die baugeschichtlich sehr interessante evangelische Stadtkirche zu St. Johann dem Täufer in Schwaigern, Ob. Brackenheim, welche in ihrer heutigen Gestalt aus drei Bauperioden hervorging, zuletzt als Werk des tüchtigen Baumeisters Bernhard Sporer, birgt noch reiche Reste aus katholischer Vorzeit, vor allem vier spätgotische Flügelaltäre, einen ganz gemalten und drei mit Holzskulpturen, welche freilich im Lauf der Jahrhunderte jämmerlich verstümmelt wurden. Was von den letzteren drei noch erhalten ist, geben die betreffenden photographischen Tafeln so genau als möglich wieder.

1. An der Oberbogenwand steht ein

Flügelaltar der gewöhnlichen Form und Konstruktion; im Mittelschrein drei Figuren, St. Georg mit erhobener Rechten dem Drachen den Todesstoß gebend (die Lanze ist seiner Hand entfallen), links von ihm St. Margaretha mit dem höllischen Drachen, rechts ein Heiliger, dessen rechter Hand ebenfalls Attribut oder Stab fehlt, vielleicht St. Jakobus. Das dreitheilige Laubwerk zu Häupten dieser Figuren, aus dem Distelblatt heransstilisiert, ist noch gut erhalten. Dagegen sieht das obere Tabernakelwerk aus wie ein Baum, der durch Hagelschlag des Schmuckes der Zweige und Blätter beraubt worden; in dem allein übrig gebliebenen rohen Holzgerüst stehen noch drei Statuen, in der Mitte ein „Erbärndebild“, eine jener überaus verbreiteten und beliebten ergreifenden Darstellungen des Mannes der Schmerzen, rechts und links ein Bischof, vielleicht St. Nikolaus und ein Heiliger mit kleiner Bettlerfigur (Martin?). Die vier Flügelreliefs haben ihren Laubschmuck ebenfalls eingebüßt, sind aber sonst gut erhalten, nur schwer zu deuten. Die beiden unteren beziehen sich wohl zweifellos auf St. Crippianus und Crispinianus und auf St. Eligius; die ersteren beiden sehen wir damit beschäftigt, einem Armen Schuhe zu besorgen; St. Crippian „stalt“ d. h. gestaltet das Leder, schneidet es zu mit breitem, beistartigem Messer, Crispinian reicht den fertigen Schuh dem Bettler. Auf der andern Seite hat nach der bekannten Legende St. Eligius *brevi manu* dem Pferde den Fuß abgehauen und schlägt ihm nun auf dem Ambos ein neues Huf auf; der Pferdewecher hält mit Stauen das abgehauene Bein. Aus der Wahl dieser beiden Reliefs läßt sich erschließen, daß bei Einsetzung des Altars die Kunst der Schuhmacher und der

Schmiede theilhaftig war, denn Crispin ist der Patron der erfteren, Eligius der der letzteren. Was aber die beiden oberen Reliefs darstellen, ist nicht leicht zu fagen; man könnte vermuthen, daß links oben St. Crispin zum Martyrium geführt werden foll, während Crispinian betend danebensteht; rechts oben sehen wir einen Diakon einer knieenden, von zwei Männern gehaltenen Gestalt eine Stola oder einen Würtel um den Hals legen und den Segen spenden; vielleicht eine der wunderbaren Heilungen, wie sie St. Laurentius von der Legende zugeschrieben werden. Die Hieraten und Skulpturen der Predellenmische sind verschwunden.

Das ganze Werk gehört der letzten Periode des gotischen Stiles an und ist in der Behandlung des Figürlichen, namentlich des Relief, noch recht tüchtig — eine Leistung der schwäbischen Schule.

2. Rechts vom Triumphbogen steht ein ganz ähnlich gebauter Altar, dessen oberes Tabernakel ebenfalls sehr verstimmt wurde. Der Mittelschrein birgt ein figurenreiches Hochrelief, ein schreckliches Martyrium darstellend, wohl das der vierzig Ritter oder Märtyrer, deren Gebeine nach der Legende zerstreut wurden, nachdem die Dulder standhaft, aller Kleidung entblößt, eine ganze Nacht in Wintersfalte auf gefrorenem See angehalten hatten. Wir sehen rechts zwei Ebergen, welche die beiden letzten Ritter gerade über das schroffe Felsgestein hinabstoßen; acht liegen schon unten zerschmettert, einer ist im Hinabstürzen begriffen; die beiden, welche dieses Schicksal vor Augen sehen, verhehlen ihre Angst und ihr Entsetzen nicht; der vordere bedeckt mit beiden Händen das Antlitz. Ihnen gegenüber steht der Präsekt Agrikolaus, den Befehl zu dieser grausen Hinrichtung gebend und seine Ausführung überwachend; neben ihm und seinem Begleiter erblicken wir noch eine dicke Gestalt mit eigenthümlich abgewandtem und verstörtem Gesicht — vielleicht jener, welcher nach der Legende auf dem gefrorenen See der Verdung des nahen warmen Bades nicht widerstehen konnte und durch Abfall sein Leben rettete. Der ganze gräßliche Vorgang ist zwar mit naiver Unbeholfenheit, aber mit eindringlichem Ernste

geduldet. Die Flügel sind außen und innen mit Flachreliefs besetzt, ebenso die hinter den Flügeln noch angebrachten feststehenden Tafeln (vgl. das zweite Blatt). Diese Gestalten, die Madonna, Johannes Evangelista, Christophorus, Sebastian, Barbara und Katharina sind zwar keine Kunstwerke ersten Ranges und in den Gesichtern etwas geistlos und gewöhnlich, aber doch, wie auch das Flachrelief der Predella, Maria und Anna mit dem Jesuskind, noch recht nobel im Stil und vornehm in der Gewandbehandlung. Sehr hübsch ist das knieende Figürchen der Stifterin des Altars in der Predella und sehr zu bedauern, daß das Pendant des Stifters nicht mehr da ist. Auch der Crucifixus mit der Magdalena in der Krönung ist von hoher Schönheit.

Der Altar ist wohl auch der schwäbischen Schule zuzuteilen, aber von anderer Hand als sein Gegenüber und wohl aus etwas früherer Zeit, ca. 1450. Sein Bildwerk war mit Ausnahme der Augen und Rippen nicht bemalt.

3. An der Nordwand des Chores steht der einflügelige Hochaltar, ebenfalls ein Flügelwerk mit Skulpturen; nur die Außenseiten der Flügel sind mit einzelnen Heiligenfiguren bemalt. Die harten Linien des viereckigen Mittelschreines sind durch einen ins obere Gesims eingelegten Rundbogen, welchem an den Flügeln viertelkreisförmige Aufsätze entsprechen, wirkungsvoll durchbrochen und gemildert; leider fehlt an diesem Gesims die einflügelige Maßwerkkrönung. Die Predellenmische ist angeleert, ihr Laubwerk zerstört, dagegen gut erhalten das noch gewandt und geschmackvoll angeführte Laubornament des Mittelschreins. Ihn füllt ein figurenreiches Gruppenbild en relief; Maria Tod. Die Auffassung ist ganz die traditionelle. Die auf dem Bett in den letzten Tagen liegende Gottesmutter hält, von Johannes unterstützt, die (jetzt fehlende) Sterbeterze; Petrus gibt ihr auf der andern Seite des Bettes mit dem Aspergill (welches ebenfalls samt der Hand weggeschlagen ist) das Weihwasser; der Apostel vor ihm hält den Kessel; mehrere beten aus Büchern, andere geben sich ihrem Schmerze hin; die zwei im Vordergrund

rechts hielten wahrscheinlich einst das Rauchsfaß; im Hintergrund halten zwei angemaalte Engel einen Teppich. Auf den Flügeln viel flacher gehaltene Reliefs der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Weisen. Im oberen Tabernakel, das viel von seinem Schmuck eingebüßt hat, der sog. Gnadenstuhl (Votivvater hält den Für das Heil der Welt in Schmerz und Tod gesunkenen und zusammenbrechenden Gottmenschen), der Tänzer, St. Wendelin und zuletzt St. Georg zu Pferd.

Der Stil dieser Skulpturen unterscheidet sich ganz charakteristisch von dem der andern Altäre. Sie banden den Verwejenungsstuf einer absterbenden Periode aus und gleichzeitig weht aus ihnen ein scharfer Zug, welcher eine neue Periode ankündigt. In der Konstruktion und Komposition hält sich noch alles so ziemlich in den Linien der gotischen Tradition, aber in der Einzelbehandlung verriß sich bereits der Geist der Renaissance, besonders in der Gewandung, in dem Streben, die Glieder durch das Kleid hindurch scheinen zu lassen, in der stark bewegten Haltung der Figuren. Nach allen diesen Anzeichen ist das Altarwerk ein Repräsentant des allmählichen Uebergangs von der Gotik in die Renaissance. Eine gewisse Verpflichtung des seelischen Gehaltes ist unverkennbar und das naturalistische Streben des Künstlers kann umso weniger günstigen Eindruck machen, da seine Naturkenntnis und sein technisches Können gering ist. Der Altar hat noch ganz die ursprüngliche Bemalung.

4. Von den nicht weniger als drei Sakramentshäuschen unserer Kirche gibt ein eigenes Matt das schönste in zwei Ansichten wieder, wirklich eine in Stein übersetzte Monstranz mit schlankem Fuß, zierlichem Gehäuse und überaus reichem krönendem Baldachin, der in einem Nialentbürrchen nach oben verklung in der Höhe von beinahe 13 m. Vom Stauwerkenschmuck ist viel verloren gegangen, bloß die im Baldachin geborgenen Bilder der Madonna, Anna, Katharina, Barbara blieben erhalten. Dank einer danebengelegten Aufschrift und dem Meißlerzeichen am Gehäuse können wir Meister, Stifter

und Jahrzahl dieses köstlichen Kabinettstückes spätgotischer Steinplastik angeben. Der letzte Erbauer der Kirche hat 1520 auch dieses Kunstwerk gefertigt, gestiftet hat es Hans Reich, der eine Bregel in seinem Wappen führt; denn so lautet die Aufschrift über dem Mauerbogen: „Anno domini 1520 hat der erlam hans reich zu lob und ere got dijs sacrament hns lassen machen aech dar zu erlangt allen cristen menschen die das heilig sacrament alle Dornsta (Donnerstag) an dijer stat eren mit 3 pater nr (Vater-oster) 40 tag ablas totilcher sind (Sünden) und 100 tag teg sind (täglischer Sünden) bit a. j. d. j. (bit Gott für den-selbigen) Men)“. Diese Aufschrift ist in ihrem zweiten Teil äußerst kurz und kündig in der Fassung und bedarf einer näheren Erklärung. Hans Reich hat sich für diese seine Stiftung von der kirchlichen Obrigkeit (vom Papst oder Bischof) einen Ablass ertheilen lassen in der Weise, daß jeder, welcher vor diesem Sakramentshaus zu Ehren des darin aufbewahrten heiligsten Sakramentes am Donnerstag (dem Tag des Altarsakramentes) drei Vateroster betet, so vieler Sündenstrafen entlebigt wird, als er nach Abbüßung und Nachlassung von Todsünde in vierzigjähriger Kirchenbuße nach alter Bußdisciplin hätte tilgen können, oder so vieler, als ihm bei wahrer Reue über tägliche oder lässliche Sünde in hunderttägiger Kirchenbuße erlassen worden wären.

5. Als herrlichstes Juwel alter Kunst ist aber der Kirche erhalten geblieben der überlebensgroße Crucifixus im nördlichen Seitenschiff, dem eine eigene Tafel gewidmet ist. Tüchtiger Natursinn in Verbindung mit hohem Ernst und Adel der Auffassung machen diesen Leib — wohl das Ideal eines Menschenleibes in solcher Lage — des Gottmenschen würdig. Tiefe Innerlichkeit, höchste Seelengröße, demütigste Ergebung sprechen aus dem — dem Volk entlehnten und nur ein klein wenig idealisirten — mit einer Fülle naturalistischer Vorden umrahmten Gesichte. Die schwere Dornenkrone hat es im Tode gebengt; die Augen sind halb geschlossen; seelen ist das letzte Gebet: „Vater, in Deine Hände empfehle ich meinen Geist“

den sterbenden Lippen entflohen: aber mit dem Bewußtsein der göttlichen Vaterschaft ist auch beruhigender Friede in das zu Tode gemarterte Herz zurückgekehrt und hat verklärend seinen Abgang auf den edlen Zügen zurückgelassen. Der unbekannteste Meister hat es verstanden, das Leiden und Sterben des Erlösers mit jenem tiefen Ernst einer monumentalen Trauer zu behandeln, welcher, ohne durch einen gewaltsamen Eindruck aufzuregen, das innerste Gemüth ergreift und erfüllt.

II. Nicht ersten Ranges, aber immerhin eine sehr bedeutende und guter photographischer Reproduktion in hohem Grade würdige Leistung spätgotischer Holzschnitzerei ist der Hochaltar, welcher heute noch, vom Bildersturm nicht berührt, von den verwüstenden Franzosen 1693 verschont, vor einigen Jahren tüchtig renovirt, die schöne spätgotische Chorballe der Stadtpfarrkirche zu Besigheim in Württemberg schmückt.

In der Konstruktion weicht derselbe vom üblichen spätgothischen Schema nicht ab. Ein mächtiger Altarschrein für Aufnahme von lebensgroßen Vollfiguren, durch eine Erhöhung in der Mitte in drei Kompartimente getheilt, auf eingeschweifter Predella mit drei Bildnischen ruhend, mit Flügelthüren ausgestattet, welche oben der Gestalt des Schreines entsprechend ebenfalls eine rechteckige Erhöhung haben und mit Reliefs besetzt sind, überragt und bekrönt von hohem, durchbrochenem, mit größeren und kleineren Statuen durchsetztem Baldachin oder Tabernakel. Das ganze Werk ist 13 m hoch, bei geschlossenen Thüren 4 m, bei offenen 7 m breit. Auf einer Tafel erhalten wir ein Gesamtbild des Altars, wie sich derselbe in die Architektur des Chors einfügt; eine zweite Klapptafel bringt den Altar sammt Flügeln in bedeutend größerem Maßstab zur Anschauung und eine dritte Tafel bildet zwei Figuren aus dem Mittelschrein, die beiden Johannes, ab, in nochmals vergrößertem Maßstab.

Beginnen wir mit der Predella. Das die Nischen umrahmende Ornament ist beachtenswerth, schon leicht an die Renaissance anklingend. Zu der Mittelnische die Brustfigur der Mutter Anna „selbtritt“;

sie trägt auf dem linken Arm Maria als kleines Mägdlein in langem Gewand und hält mit der rechten das Jesustinklein, welches ganz gewandlos, mit ausgebreiteten Armen auf einem in die bauschigen Kleiderfalten eingehobenen Kissen steht; eine in allen Theilen, besonders auch der Kinderfigur trefflich ausgebildete Skulptur. Zu den Nebenfiguren David mit der Harfe und eine weibliche gekrönte Heilige ohne weitere Attribute, vielleicht St. Katharina, die Patronin der Kirche, deren Martyrium das Hauptbild darstellt.

Für dieses ist im Mittelschrein ein erhöhter Standpunkt geschaffen durch einen Unterzaj mit maßwerkverzertem Mittelstück und zwei seitlichen Bildnischen; die Inzassen der letzteren, eine gekrönte männliche und weibliche Figur, dürften vielleicht die Stifter des Altarwerks vorstellen, zumal das Gesicht der männlichen durchaus individuell und porträtartig ist; jedenfalls sind es zwei sehr feine Figürchen mit ausdrucksvollem Spiel der Mienen und Hände.

Sehr werkwürdig ist nun aber die Hauptgruppe. Wüßten wir nicht, daß St. Katharina Patronin in der Kirche ist, es wäre nicht leicht, diese Scene zu deuten. So aber ist zum voraus zu vermuten, daß das Hauptbild des Hochaltars ihr gewidmet ist, und es legt sich sofort nahe, an ihr blutiges und glorreiches Ende zu denken. Betend kniet die Jungfrau da, im vollen Gewand, Haar- und Kreuzschmuck, mit entblößtem Halse; unthig und fast fröhlich erhebt sie ihr Antlitz zu der Gestalt, welche mit einem Begleiter vor ihr steht in der Dalmatik des Diaken, ihr ein Buch vorhält und sie segnet. Die gekrönte Gestalt hinter der Knieenden kann dann nur Kaiser Maximus oder Maximian sein, der ihr das Todesurtheil sprach; er streckt beide Arme nach dem Diaken aus, wie um ihm das Buch zu entreißen, aus welchem die Martyrin solch frechen Heldenmuth geschöpft. In etwas gebeugter Haltung, scheinbar eifrig auf ihn einredend, steht neben ihm ein Hößling in reich gefästeltem und mit großen Wollknäpfen verziertem kurzen Rock, eine Rolle in der Hand haltend. Das ist vielleicht der Präsekt, von welchem

die Legende berichtet, daß er als böser Dämon des Kaisers ihm den Rath gegeben habe, die Jungfrau der Kabbetur zu unterwerfen; hier würde er dem Kaiser die Nothwendigkeit der sofortigen Exekution des Todesurtheils suggeriren. Der Hentersknecht und eine Nebenfigur stehen im Hintergrund.

Diese Darstellung des Martertodes der Heiligen findet sich sonst nicht und manche Züge derselben gehen über die traditionelle Legende hinaus, so namentlich die Tröstung und Segnung durch einen Diakon. Bedenklich ist an ihr hauptsächlich das, daß nicht wie sonst üblich die Vollstreckung des Todesurtheils geschildert wird, sondern der Moment vor der Vollstreckung, daß der Scharfrichter nicht bereits zum Streich ansholt, sondern noch ganz abseits gestellt ist. Darin offenbart sich ein zartes künstlerisches und kirchliches Empfinden, dem es widerstrebt, eine Gnthauptungsscene zum Mittelpunkt eines Altars zu machen, dem nur daran lag, die Stauhastigkeit, den heroischen Glanzenmuth und die Sterbensfrenndigkeit der Martyrin zu verherrlichen und zugleich auf deren übernatürliche Quellen aufmerksam zu machen: das Wort Gottes und den Segen der Kirche.

Die Mittelgruppe flankiren die lebensgroßen Gestalten der beiden Johannes, welche auf eigenem Blatt in größerem Maßstab gegeben sind. Eine der Haupt Schönheiten des Altars bildet aber das überaus reiche, durchbrochene Laubwerk, womit das ganze obere Drittel des Schreins übersponnen ist. Aus vier schlanken Säulchen, wie aus zierlichen Baumstämmchen heraus sich verzweigend und verästelnd, erdnet es sich zu schön geschwungenen Guirlanden, welche die unteren Figuren grazios überwölben und oben vier köstliche runde Laubrischen bilden, aus welchen die Brustbildchen des hl. Martin, Georg, Nikolans und der hl. Elisabeth heraus schauen — ein überaus liebliches Zusammenspiel von figurlicher und ornamentaler Skulptur.

Eine hohe, lichtdurchbrochene Krönung bildet den Uebergang vom Schrein zum oberen Tabernakelwerk, welches sich dreigliedrig oder dreithürmig aufbaut und ein Weltgerichtsbild herbergt. Im

Mittelbaldachin thront der Weltenrichter auf dem Regenbogen, dessen Enden seitlich hinausragen und von kleinen Wölkchen aufgenommen werden; zu seinen Füßen knien rechts und links Maria und der Kaiser, die ständigen Gerichtsfürbitter; in der Mitte repräsentiren lieblich in die Laubkrönung vertheilt fünf kleine nackte Gestalten die aus den Gräbern auferstehende Menschheit, aber nur den gerechten Theil derselben, denn ihre fröhlichen Gesichter bezeugen, daß sie das Gericht nicht zu fürchten haben. Vier Gerichtswengel mit den Leidenswerkzeugen scheinen frei in der Luft zu schweben, während der fünfte mit der Fojanne des Weltgerichts in der obersten Bildnische über der Statue der Gottesmutter mit dem Kinde seinen Platz gefunden hat.

Weniger bedeutend und von plumperer Hand sind die vier Reliefs der Flügels Engel, darstellend die Verfündigung, Geburt Christi, Anbetung der Weisen und Flucht nach Aegypten, und die darüber angebrachten zwei Prophetenbrustbilder. Die Gestalten sind hier auffallend gedrungen, die Stellungen zum Theil unnatürlich, die Gesichter gewöhnlich und roh, die Staffage sehr unbeholfen.

Sieht man von diesen Reliefs ab, so verdient der Altar einen guten Platz in der langen Liste der uns noch erhaltenen mittelalterlichen Flügelaltäre. Wer ist sein Meister? Keine Inschrift und keine Kirchenrechnung hat seinen Namen uns übermitteln. Es läßt sich nur sagen, daß er höchst wahrscheinlich ein Werk der schwäbischen Schule ist und der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehört. Seine Bedeutung liegt in der tüchtigen Konstruktion des Aufbaues, in dem großen Stil und Wurf, der noch die Gestalten belebt, und in dem noch mit Geist, Schwung und gutem Geschmack behandelten Ornament.

Denkmäler christlicher Kunst im Osten.

1. Neuentdeckte Wandmalereien in der Nicolaskirche in Danzig.

Danzig, das nordische Venedig, die uralte Königin des baltischen Meeres, die

vielhörnige Stadt ehrwürdiger Kirchen, birgt in seinen Mauern unzählige Schätze der Kunst, namentlich jener Kunst, die einst allein zur Ehre Gottes herrliche Werke geschaffen hat. Eine Wanderung durch die Straßen der Stadt, der Besuch der altergrauen Kirchen ist ein Hochgenuß für den Fremde der Kunst, ein Blick von dem hohen Thurm von St. Marien zaubert vor unserm Blick eine wundervolle Scenerie, die an längst entschwundene Zeiten erinnert! Da ragen zu unseren Füßen Thürme und Thürmchen der alten Frauenkirche, einer der größten Kirchen der Welt; da ist St. Katharinen, mit der vielstöckigen Thurmkrone und dem ergreifenden Gledenspiel, mit dem sie die Stunden des Tages begleitet; da ist St. Peter, St. Johann, die fremden Jungfrauen St. Barbara und St. Brigitten, da ist St. Anna und Elisabeth und dert — wie ein mächtiger Festungsbirn grüßt uns St. Nicolai! Diese Kirche ist, nach der St. Katharinentirche, die älteste Danzigs und verblieb in Besitz der Katholiken; einst gehörte sie den Dominikanern, daher auch Dominikaner- oder Schwärzweibentirche genannt, und wurde im 13. Jahrhundert von pemmerellischen Fürsten gegründet und errant. Zu den Stürmen der Religionsbewegung war sie stark gefährdet, da einer der Dominikaner, Pancratius Klemme, sich der sogenannten Reformation anschloß; während der vielfachen Belagerungen der Stadt durch Polen, Schweden und Franzosen hat das alte Bauwerk stark gelitten und in der letzten Zeit mußte man an umfassende Reparaturen denken. Die Kirche ist im gothischen Stil erbaut, dreischiffig und besitzt außer dem Hochaltar 20 Seitenaltäre im Renaissancestil. Beim Neuerrichten des Presbyteriums fand man vor einigen Wänden nasser dem Auge alte Wandmalereien, die leider zur Zeit nicht zu sehen sind, da man sie mit Leinwand zum Schutz gegen Staub verdeckt hat; glücklicherweise sind im rechten Seitenschiffe ebenfalls Wandmalereien bloßgelegt worden, so daß eine Kenntlichung derselben möglich ist. Es scheint, daß die ganze Kirche mit Wandgemälden früher geschmückt war, die man später mit Kalk überstrich hat. Die erwähnten Malereien im Seitenschiffe stellen

Spuren aus dem Leiden Christi dar; links des Seitenaltars ist ein Theil der Kreuzigung genau zu erkennen, rechts ist wahrscheinlich die Geißelung dargestellt gewesen. Von den Kreuzigungsskulpturen ist zur Zeit nur ein kleiner Theil bloßgelegt worden, und zwar erblickt man den Leib des Heilandes etwa vom Hals bis unterhalb der Kniee, zu beiden Seiten sind die Köpfe der Jungfrau Maria und des hl. Johannes sichtbar; die auf der rechten Seite bloßgelegte Stelle zeigt die Gestalt eines Henslerknechtes in der im Mittelalter üblichen Tracht, mit erhebener rechten Hand, bis an die Kniee; zu seinen Füßen das Haupt des Heilandes, mit Nimbus, dahinter sieht man noch in deutlichen Umrissen einen Kopf; es ist auch möglich, daß die Scene den Moment darstellt, wo der Heiland unter der Last des Kreuzes niedersinkt; der Hensler hebt zum Schlage an, während Simon von Cyrene dem Niedergesunkenen Hilfe leistet; an einem Seitenpfeiler, neben den erwähnten Bildern, ist noch ein Kopf mit Nimbus und die rechte Hand, die zu derselben Figur gehört, sichtbar. Vor allem ist zu bemerken, daß der nackte Leib Christi (das Leidentuch ist fast nicht zu unterscheiden) und die Gestalt des Henslers eine sehr gute Zeichnung und Modellierung der Körperformen zeigen; in den Köpfen der Jungfrau Maria und des hl. Johannes spiegelt sich gewisse Anmuth und barmherzige Proportion ab, so daß sicher ein nicht unbedeutender Meister der Urheber jener Passionsbilder ist. Soweit aus den leider nur geringen Spuren der Wandmalereien geurtheilt werden kann, stammen die Bilder aus dem Ende des 15. oder dem Anfang des 16. Jahrhunderts und erinnern durch die bewegte Composition und gutes Naturstudium an die Nürnberger Schule. Die Malereien mochten etwa kurz vor der sogenannten Reformation entstanden sein und sind, nachdem die Kirche zeitweise in protestantische Hände gefallen ist, übermalt worden. Die Farben sind noch ziemlich frisch erhalten, namentlich das Blau des Kopf-tuches der seligen Jungfrau und der Klei-schen des Leibes Christi; auch die Nimbus und die Farbe der Kopfhaare sind recht gut zu unterscheiden. Die Figur auf dem

Feiler stelle wahrscheinlich einen Heiligen dar, welcher mit der Hand nach dem Bilde hinweist; diese Hand zeigt derbe Formen und ist in frischem Fleischton gemalt. Es ist zu hoffen, daß mit dem Fortschreiten der Renovierung der Kirche noch weitere Wandmalereien entdeckt werden, und zu wünschen, daß sie, im Stil der Entstehungszeit sachverständig restauriert, erhalten bleiben. (Schluß folgt.)

Literatur.

Entwurf einer Aesthetik der Natur und Kunst. Von Dr. A. Kirzstein, Prof. der Philos. am bishöf. Priesterseminar in Mainz (Wissenschaftliche Handbibliothek, dritte Reihe, IV. Band). Paderborn, A. Schöningh 1896. 321 S.

Ein recht nützlichcs Buch, dem man ein empfehlendes Begleitschreiben mitgeben kann. Niemand wird von einem Handbuch, das auf 300 Seiten die Prinzipienfrage der Aesthetik abhandelt, durch alle Reiche der Natur hindurchführt und deren Schönheiten aufzeigt, dann das ganze große Gebiet der schönen Künste, der Architektur, Skulptur, Malerei, der Poesie und Musik durchwandert, eine eingehende Lösung der zahllosen, hier auftretenden Probleme oder auch nur wesentlich Neues erwarten. Aber jeder Gebildete wird das Buch gerne und mit Gewinn lesen, der Kunde, auf dem einen oder andern Gebiet Wanderer, dankbar für den vermittelten raschen Ueberblick aus der Vogelperspektive, der Anfänger dankbar für die kundige Orientierung in einer ihm bisher unbekanntem Welt, deren Zauber und Wunder seine Seele gefangen nehmen und mit lebhaftem Verlangen nach weiterem Genießen erfüllen werden. Es könnte den Schein der Unselbständigkeit erwecken, daß der Verfasser so häufig anderen das Wort gibt; aber einmal ist die Auswahl der Citate wirklich fast durchgängig eine sehr glückliche, so daß das Werk, was Keiner auf diesen Gebieten gedacht und geschrieben, als Edelmetall zur Verarbeitung kommt; sodann weiß der Verfasser auch Kritik zu üben und ermannt er eines selbständigen Urtheils nicht, wie namentlich seine Polemik gegen manche ästhetische Theoreme Jungmann's beweist. Eines erwartet er sicher selbst nicht, daß seine Anschauungen allgemein getheilt werden. Am bedenklichsten ist, übrigens nicht bloß in diesem Buch, der Versuch, den ästhetischen oder gar christlichen Gehalt und Werth der einzelnen mittelalterlichen Kunststile abzuschätzen und darnach sie zu klassificiren; ein solcher Versuch wird sich immer im Unstet rein subjektiver Phantasie und Einbildungen uubertreiben, wenn er nicht Schritt für Schritt auf dem Boden der geschichtlichen Entstehung und Fortbildung dieser Stile festen Fuß faßt. So werden auch manche anspruchsvolle Freunde der Gothik die Charakterisirung derselben durch den

Verfasser S. 146 ff. doch zu volltönend, das Urtheil über die Spätgotik zu hart und streng finden, und namentlich wird heutzutage sein Urtheil über die Renaissance Widerspruch begegnen. Ich für meine Person möchte auch wünschen, daß man endlich aufhören möchte, im griechischen Tempelbau bloß das „Gepräge einer heiteren, weltlichen Ruhe“ zu finden. Die einer recht oberflächlichen Auffassung entnommene Redensart ist nachgerade oft genug nachgesprochen worden. Weitere Auflagen werden wohl im Einzelnen manche Verbesserungen und Ergänzungen anbringen können. Es sollte dann gerade den modernsten ästhetischen Theorien mehr Aufmerksamkeit geschenkt, auch den neuesten Richtungen in Architektur, Skulptur, Malerei und Literatur mehr nachgegangen werden. Denn hier ist ein kritisches und orientirendes Wort am nöthigsten. Nach S. 190 könnte es scheinen, als ob es nur den Heiden habe einfallen können, die Gottheit selber bildlich darzustellen, ein solcher Versuch aber (abgesehen von dem Göttemenschen) ganz unfruchtbar sei. S. 216 wird vom romantischen Epos gesagt: „es behandelt die Lebenskämpfe eines mittelalterlichen Helden“; wohl nicht so streng zu nehmen, da alsbald auch die Amarynth von Medwig und der Trompeter von Säckingen von Schefel als „mühelgiltige romantische Epen“ angeführt werden. Doch genug der Bemerkungen; das Buch kann Gutes wirken, wenn der Leser nicht gerade alles unbefehlen glaubt, was darin steht. —

Unserer Lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau. 68 Lichtdrucktafeln nach Aufnahme von Karl Günther mit begleitendem Text von Fritz Geiges. Herausg. vom Freiburger Münsterbauverein. Freiburg i. Br. 1896. Preis in Originalband 80 M.

Dieses wahrhaft monumentale Werk widmet der Freiburger Münsterbauverein dem herrlichsten Monument mittelalterlicher Kirchenbaukunst im geeigneten Breisgau, damit seinen rühmlichen Bestrebungen um Erhaltung und Erneuerung desselben, wie einen großartigen Ausdruck so einen kräftigen Nachdruck gebend. Kann ein Dom Deutschlands nicht sich einer solchen Publikation rühmen können, die nicht nur sein Gesamtbild von allen Seiten zur Schau stellt, seine Architektur in allen Theilen und mit allem bemerkenswerthen Detail des Äußeren und Inneren vorführt, sondern auch die Inventarköpfe an Gemälden und Skulpturen zur Anschauung bringt. Ein Freiburger Bürger, Karl Günther, leider vor Fertigstellung des Werkes gestorben, hat mit seinem Verständnis die photographischen Aufnahmen gemacht. Diese wurden von der überaus leistungsfähigen und berühmten Hofbildendruckanstalt von J. Schöber in Karlsruhe an Imperialsolitofolien in wahrhaft künstlerisch vollendeter Weise durch Druck vervielfältigt, in einer Weise, daß dem frischen Leben, dem satten Farbenton der Photographie kaum Eintrag geschieht. So verweist das Auge

mit wahren Genuß; auf diesen Blättern und weiß nicht, soll es mehr die herrlichen Aufnahmen des Thurmes, besonders des Otkogons und der Pyramide, bewundern, oder die gelungene wiedergabe des Skulpturenreichtums der Vorhalle, oder die der Gemälde von Hans Baldung Grün und des jüngeren Holbein, oder die der schönsten Glasgemälde. Es war ursprünglich geplant, dem Tafelwerk einen großen Textband gleichen Formates beizugeben mit einer gründlichen und erschöpfenden Monographie über das Münster, mit deren Abfassung der Kunst- und Glasmaler Fritz Weigels betraut wurde. Aber die Fertigstellung dieser schwierigen kunstgeschichtlichen Arbeit hätte das Erscheinen des Bilderatlas zu lange verzögert. Darum entschloß sich Weigels, den letzteren 17 Seiten Text zum Geleit beizugeben und hier nur erst einen rasch orientirenden Ueberblick über den Bau, seine Geschichte und seine Geschichte zu bieten. Dieser Text ist sehr frisch und geschmackvoll geschrieben und beweist, daß der Verfasser die Feder ebenso gewandt zu führen vermag wie den Pinsel. Die typographische Ausstattung von der Universitätsdruckerei M. Poppen u. S. in Freiburg ist des Ganzen würdig, ebenso der Leinwandeinband, dessen Vorderdeckel mit schöner Titelschrift und reicher Initiale und mit dem Wbde des Thurmbauemeisters mit Meister-schild, Winkel und Maßstab und der Thurmzeichnung auf einem mit silbvolken Ornamenten durchspunnenen Goldgrund geschmückt ist. Der Preis des Werkes ist relativ nicht hoch. Eine größere Anzahl von Exemplaren soll in die Gewinnliste der nächsten Münsterbauulotterie einge-reicht werden. —

Ammoncen.

Herrliche photogr. Aufnahmen
der
Deckengemälde der St. Gebhardskapelle
von Gebh. Fugel

(Format: 11 x 18 cm, Bildgröße):

1. St. Gebhard kommt in die Klosterkirche,
2. Grundsteinlegung von Petershausen,
3. St. Gebhard bringt das Haupt des heiligen Gregor aus Rom,
4. Anbetung des Lammes (Chorbogen),
5. St. Gebhard, als Schutzpatron von Ber-arlberg (Chorbild),

sind à 80 Pfennig (mit Porto M. 4.10 zu-sammen) zu beziehen von der
Lehrmittelanstalt Ravensburg.

Der Ausnahmepreis

von 12 Mark für das Kunstblatt Raffael's Eryptus auf ägyptischem Papier — vgl. „Archiv“ 1896, Nr. 12 — ist für unsere Leser verlängert bis Ende März d. J. von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien VI, Lust-badgasse 17.

Herder'sche Verlags-handlung, Freiburg
im Breisgau.

Seeben sind erschienen und durch alle
Buchhandlungen zu beziehen:

Detzel, H., Christliche Ikonographie.
Ein Handbuch zum Verständniß der
christlichen Kunst.

Zweiter (Schluß-) Band: Die bild-
lichen Darstellungen der Heiligen. Mit
318 Abbildungen. gr. 8°. (XVIII und
714 S.) M. 9; geb. in Leinwand mit
Lederrücken M. 11.50. Früher ist erschienen:
Erster Band: Die biblischen Darstellungen
Gottes, der allerechtigsten Jungfrau und
Gottesmutter Maria, der guten und
bösen Geister und der göttlichen Geheim-
nisse. Anhang: Die Welterschöpfung. — Die Ein-
bullen. — Die apokalyptischen Gestalten. — Judas
Iskariot. — Mit 250 Abbildungen. gr. 8°. (XVI
und 584 S. und 10 Separatblätter.) M. 7; geb.
M. 9.50.

**Deutsche Gesellschaft für christ-
liche Kunst.** Vierte Jahresmappe
(1896). Mit 12 Foliotafeln in Kupfer-
druck und Phototypie und 20 Abbil-
dungen im Texte, ausgewählt durch die
Juroren Prof. G. Hauberrisser, Prof.
Gabr. Seidl, Balth. Schmitt, H. M.
Waderé, M. Feuerstein, Gebh.
Fugel, Univers.-Prof. Dr. Bach und
Pfarrer Detzel. Nebst erläuterndem
Texte (24 S.) von F. Festing, Pfarrer
in Niederroth. In elegantem Umschlag
M. 15. (Kommissionsverlag.)

Die seit 1893 in Jahresmappen erfolgten
Veröffentlichungen der Deutschen Gesell-
schaft für christliche Kunst wurden bis jetzt
nur an Mitglieder geliefert. Nunmehr sollen
dieselben durch den Buchhandel weiteren
Kreisen zugänglich gemacht werden. Durch
die hohe Schönheit des Gebotenen wird
hier ein würdiges religiöses Prachtwerk
geboten.

Marienstatue

mit Kind, auf der Stuttgarter Anstellung mit
der silbernen Medaille ausgezeichnet, 1,70 m
hoch, ist billig zu haben bei
Horb. Bildhauer Weinig.

Altarleuchter,

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

Wilh. Sedlmayr,
Gold- und Glöckengererei.
Eilwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen
zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in freudenstadt.

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

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 in Stuttgart) Verlagsanstalt, M. 2.20 durch die bayrischen und die Reichsdruckanstalten, S. 1.27 in Oesterreich, S. 2.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Nr. 2.

1897.

Ueber die Sterzinger Skulpturwerke des Meisters

Hans Mueltischer in Ulm.

Von Pfarrer Dr. J. Probst in Eßendorf.
I.

Nachdem es durch die gütige Vermittlung des Herrn Custos Fischnaler in Jungsbrunn gelungen ist, eine Anzahl von Photographien der Sterzinger Skulpturen und Gemälde des Hans Mueltischer zu erlangen, legte es sich nahe, eine Probe davon zu veröffentlichen und zugleich eine Vergleichung mit gleichzeitigen Werken, die, besonders in Oberschwaben, sich erhalten haben, anzustreben. Dieses Ziel wird um so mehr im Auge zu behalten sein, als die Sterzinger Werke, nach unserer Auffassung, wirklich geeignet sind, als Grundlage und wichtiges Verbindungs-glied der Vergleichung zu dienen. Wir wählen als Probe die Statue der heiligen Apollonia (s. die Beilage).

Diese Figur nebst andern drei befindet sich heutzutage am Hochaltar der Margarethekirche zu Sterzing; allerdings sämmtliche, wie Fischnaler (Ferdinandum 1884 S. 128) hinzufügt: „ganz mit weißer Lackfarbe überstrichen“, was sich auch in der Photographie geltend macht. Es wäre allerdings auch die Photographie des Altarzeichens, mit der Madonna im Mittelbilde, in der Pfarrkirche daselbst zur Verfügung gestanden; allein hier sind die beiden Nebenfiguren (Barbara und Margaretha), von der Brusthöhe an abwärts, in neuester Zeit ergänzt worden und deshalb zur Wiedergabe ungeeignet. Ueber die Reihe der vier Jungfrauen in der Margarethekirche urtheilt Lübke (nach Fischnaler s. a. S. 118): „herrliche Arbeiten, der Madonna durchaus ebenbürtig, von edelstem Stil der Gewänder, die Köpfe

voll seiner Kunst, wie man sie wohl in der schwäbischen Schule findet; die Hände fein gezeichnet und trefflich bewegt.“

Andererseits wird zur Vergleichung beigefügt (s. die Beilage): eine Photographie der Nr. 80 aus der Sammlung Durich in der Porenzkapelle in Rottweil. Durich bemerkt über dieselbe in seinem Katalog: „daß zu diesen drei Frauen, welche Christus auf seinem Kreuzwege begleiten, die Figur des krenztragenden Christus gehöre, welche sich im Besitz des Oberpoststraths v. Scholl in Stuttgart befinde. Diese Sculptur war ehemals in Roggenbeuren bei Salem.“

Bei den Skulpturen in Sterzing ist sowohl als bei jener von Roggenbeuren die selbe Art der Mäntel als auch der Draperie derselben. Beide lassen deutlich jene mehr oder weniger ausgeprägte Spirallinie des Mantelsaums erkennen, die zu Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts bei Gemälden und Skulpturen so allgemein beliebt war. Aber damals war damit noch ein fließender, in runden Kurven sich bewegender Faltenwurf der Mäntel verbunden. Bei beiden Bildwerken tritt aber an die Stelle desselben schon eine eckige gebrochene Draperie. Dieselbe ist keineswegs tief eingeschnitten und untergeschnitten wie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, sondern nur leicht, sozusagen schüchtern ausgeführt. Aber gerade darin liegt, nach unserer Ansicht, ein entscheidendes Merkmal, daß dieselben in den gleichen, eng begrenzten Zeitraum, ungefähr in die Mitte des 15. Jahrhunderts zu setzen sind. Für die Sterzinger Figuren ist dieser Zeitpunkt vollständig gesichert, da der Altar daselbst 1456—1458 entstanden

ist; die Skulptur von Roggenbeuren aber muß in die gleiche Zeit gestellt werden, da auch bei ihr dieses charakteristische Kennzeichen des Uebergangsstadiums von der Behandlungsweise der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in die der zweiten deutlich sich darstellt. Es ist auch ganz begreiflich, daß die von der Steinplastik noch stark abhängige Behandlungsweise der Holzschnitzerei im Anfang des 15. Jahrhunderts nicht unvollständig in die fertige Manier der Holzplastik überspringen konnte, wie sie gegen Ende des Jahrhunderts bestand. Jedenfalls ist ersichtlich, daß wir noch Werke besitzen, die man in diesen chronologischen Rahmen mit Grund einfügen kann.

Weniger großen Werth möchten wir auf die Gesichtsbildungen legen. Es ist zwar unter beiderlei Bildwerken eine gute Uebereinstimmung auch in dieser Hinsicht gar nicht zu verkennen; allein gerade hier treten mit dem Wechsel der Situationen die mannigfaltigsten und tiefgreifendsten Abänderungen ein. Mehr Bedeutung möchten wir der Kopfbedeckung zuerkennen. Die Krone bei den Sterzinger Figuren ist freilich sichtlich spätere Zuthat; aber die Behandlung der Schleier bei dem Relieffwerk aus Roggenbeuren, worauf wir jedoch kurz unten zurückkommen werden, verdient Beachtung.

Vorerst ist nur noch zu bemerken, daß auch in Zell bei Oberstansfen im bayerischen Allgäu sich ein kleiner Flügelaltar befindet, der die Jahreszahl 1442 trägt und als den Urheber den Meister Hans Striegl von Memmingen inschriftlich bezeichnet.*) Auch bei den drei Holzstatuen dieses kleinen Monuments ist wiederum die eigenthümliche Verbindung der Fältelung des Saumes der Mäntel und des beginnenden edigen Faltenwurfs wahrzunehmen. Daß diese Memminger Werkstätte von der Mueltscher'schen in Ulm abhängig war, ist nicht zu bezweifeln. Sehr ähnlich und in der eigenartigen Behandlung der Holzschnitzereien noch deutlicher ist ein kleiner Altar in der Kapelle von Berghofen bei Sonthofen von 1438 (nach Mittheilung von A. Bertle

*) Allgäuer Geschichtsfreund 1892, S. 49; Mittheilung von J. E. Federle.

im Allgäuer Geschichtsfreund 1891, Seite 101); doch fehlt hier die Angabe des Urhebers des Werkes.

II.

Ueber die Dauer der Mueltscher'schen Werkstätte in Ulm bestehen ganz ausreichende Anhaltspunkte. Im Jahr 1427 wurde Hans Mueltscher unentgeltlich als Bürger aufgenommen; in die Jahre 1467 und 1468 fällt die Stiftung eines Fabriktags für ihn und seine Ehefrau. Das Sterzinger Altarwerk (1458) fällt somit in die Spätzeit dieser Werkstätte. Nun drängt sich aber die Frage auf: ob nicht auch noch Werke vorhanden seien, die nicht ohne Grund der Frühzeit derselben zugeeignet werden dürfen. Nach unserer Ansicht ist man nun berechtigt und aufgefordert, wiederholt auf eine Anzahl vorhandener Statuen hinzuweisen, die sichtlich im Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden sind.

Es sind vier Statuen von Jungfrauen in der Sammlung Durich in Rottweil (Lorenzkapelle), die aber aus Eristkirch am Bodensee stammen, wozu noch zwei weitere Madonnabilder kommen, die auch in der Kirche daselbst sich befinden. Von den vier in Rottweil befindlichen Skulpturen wurden photographische Abbildungen im Archiv schon 1889 S. 39 und 1890 S. 90 gegeben. Nachdem es sich aber herausgestellt hat, daß diese Figuren mit einem Bildhauer von Ravensbürg, Keltensofer, der nach irriger Angabe daselbst um 1437 gelebt haben sollte, nicht in Zusammenhang gebracht werden können, stehen dieselben vollständig in der Luft. Eine Nachricht bei Kraus (Die Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden II. I S. 595) ist jedoch geeignet, einigen Anschluß darüber anzubahnen. Im Ueberlinger Münster wurde 1430 eine Chorstatue gestiftet, die von „einem Meister aus Ulm“ gefertigt wurde.

Damit ist wenigstens soviel gewonnen, daß in Ulm um jene Zeit eine Werkstätte bestand, die mit der Bodenseegend in geschäftlicher Verbindung stand. Eristkirch ist zwar nicht genannt; darauf ist jedoch kein Werth zu legen, weil die Statuen sichtlich dorthin später erst verbracht worden sein könnten, vielleicht aus irgend einer

der ansehnlichen Klosterkirchen der See-
gegend. Es ist auch nicht die Werkstätte
in Ulm benannt und die Möglichkeit
nicht auszuschließen, daß mehrere Werk-
stätten daselbst schon damals bestanden
haben könnten. Aber immerhin fühlt man
sich unwillkürlich zu der Annahme hinge-
zogen, daß jener „Meister aus Ulm“ wohl
kein anderer als Hans Mueltscher, gebürtig
aus Reichenbesen, gewesen sein dürfte.
Die, verglichen mit den Holzschnitzereien
der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts,
außerordentlich spärlichen Werke aus der
ersten Hälfte desselben lassen den Gedanken
nicht aufkommen, daß die diesbezüglichen
Werkstätten damals schon zahlreich gewesen
sein könnten, jenseits des Gegenteils. Wenn
aber diese Fährte nicht ganz trägt, so
würden die betreffenden Statuen jedenfalls
in die Frühzeit der Ulmer Werkstätte fallen.

Sehr interessant ist unter solchen Um-
ständen eine Publikation von Paulus
über drei Statuen von Brounweiler
bei Neutlingen (Kunst- und Alterthums-
denkmale im Königreich Württemberg.
Schwarzwaldkreis S. 262; Abbildungen
daselbst S. 245 und 247). Diese Fi-
guren, die jetzt in Stuttgart sich befinden,
wurden zuerst von Prof. Kessler in seinem
Buch Württ. kirchliche Kunstalterthümer
1888 angeführt, die dazumal noch in
Brounweiler sich befanden, zwar ohne Ab-
bildungen, jedoch mit der Charakteristik:
„Anfang des 15. Jahrhunderts; sehr schöne
Gesichter und seine Drapirung, beson-
ders die Kopschleier“; zugleich ist auch
die Zeit der Erbanung des Chors daselbst
1415 angegeben. Paulus, der die so
wünschenswerthen photographischen Abbil-
dungen zu geben in der Lage ist, äußert
sich über dieselben: „die Holzstatue der
Maria und zweier trauernden Frauen,
im Uebergang von der Frühgothik zur
späteren, noch ganz mit dem Schönheits-
sinn der Straßburger und Freiburger
Schule, aber noch milder, von bewunde-
rungswürdig lebendigem Faltenwurf und
annuitveller Bewegung; ein Werk, des
besten Meisters würdig, kann von den
größten spätgothischen Künstlern wieder
erreicht.“

Man vergleiche nun die auf photogra-
phischer Grundlage gefertigten, deshalb
treuen Abbildungen der Brounweiler und

Christlicher Statuen, so ergibt sich eine
geradezu überraschende Uebereinstimmung,
nicht bloß in der gesammten Erscheinung, son-
dern auch im Detail der Draperie der
Gewänder, auch des Schleiern und sogar
des Gesichtsausdrucks.

Das kann nicht ein Zufall sein; man
kann auch nicht sagen, daß es Gemeingut
aller damaligen Werkstätten der Holz-
schnitzerei gewesen sein könnte. Die Werk-
stätte des Lukas Moser von Weilbesstadt,
aus welcher der bekannte Altar in Tiefen-
brenn (1431) mit Gemälden und Holz-
schnitzereien hervorging, bietet solche Ueber-
einstimmung durchaus nicht dar, so daß
Bode sich sogar veranlaßt sieht, die Ent-
stehungszeit wenigstens der Skulpturen
dieses Altars in eine ganz andere Periode
zu versetzen (Geschichte der deutschen Plastik
S. 179). Wir glauben zwar, daß Bode
darin entschieden zu weit geht; allein eine
Vergleichung mit der Photographie in
Münzenbergers: Schnitzaltäre Deutschlands
läßt die Unterschiede gegenüber der Broun-
weiler und Christlicher Statue deutlich ge-
nung hervortreten. Ebenio läßt eine Ver-
gleichung mit dem Holzschnitzwerk aus
Wühlhausen bei Gausstatt (sfr. Paulus:
Kunst- und Alterthumsdenkmale W. I
S. 154) eine nur beschränkte Ueberein-
stimmung mit demselben wahrnehmen.

So nahe sich nun die Annahme zum
voraus legen mag, daß die Brounweiler
Statuen in einer Werkstätte der ganz be-
nachbarten Stadt Neutlingen entstanden
sein möchten, so spricht doch die einläßliche
Vergleichung dafür, daß für Brounweiler
und Christlich die gleiche Werkstätte,
vielleicht die gleiche Hand angenommen
werden müsse. Es bedarf keiner weit-
läufigen Weitwierung, daß nicht in allen
Städten, in welchen die Baukunst und
andere blühende Künste eine bedeutende
Höhe errungen hatten, alsbald auch die
Werkstätten für Holzschnitzerei sich
hätten einsinken müssen. Wenn das nicht
geschah, oder so lang es nicht geschah,
mußte das vorhandene Bedürfniß durch
Bezug von anderwärts her gedeckt werden.
Für diesen Fall aber legte sich am nächsten
die Mueltscher'sche Werkstätte in Ulm.

Wir fassen unsere Anschauung in ihren
Resultaten so zusammen, daß, wie die
genannte Werkstätte gegen das Ende ihres

langjährigen Bestandes ein Absatzgebiet in dem fernem Tyrol sich errungen hatte, so auch dieselbe zuvor schon, im Anfang ihres Bestandes, eines ansehnlichen Rufes in der Nachbarschaft sich zu erfreuen hatte, der ihren Werken den Weg bahnte einerseits in die Bodenseegegend, andererseits über die schwäbische Alb hinüber; daß dieselbe somit wesentlich als die Gründerin der Ulmer Schule zu betrachten sein werde. In fast unmittelbarem zeitlichem Anschluß an diese Verhältnisse tritt dann die des älteren Jörg Syrlin, in welcher die mittelalterliche Holzplastik ihren Höhepunkt erreichte, während die Malerei in Schüblein und Zeitblem namhafte Vertreter aufwies. Ob es nun erforderlich sei, wie bei der Architektur und Steinplastik, so auch bei der Holzplastik die ursprüngliche Heimat über Freiburg und Straßburg nach Frankreich zu verlegen, halten wir nicht für angezeigt; denn gerade im südwestlichen Deutschland (Schwaben und Franken) setzte sich die Holzschneiderei mit solcher Energie fest, daß sie einer ganzen Reihe von Kunstzweigen zum Muster und Vorbild wurde: der Malerei, dem Holzschnitt, dem Kupferstich und selbst der Steinplastik. In all diesen Kunstzweigen überragte das südwestliche Deutschland während der spätgotischen Periode in Quantität und Qualität ihrer Erzeugnisse nicht bloß das übrige Deutschland, sondern (vielleicht mit Ausnahme von Italien in der Malerei) auch die übrigen christlichen Länder, so daß es keine Ueberhebung ist, wenn die Wiege der Holzplastik in diese Gegenden selbst verlegt wird.

Schließlich noch ein Blick auf die Malereien des Sterzinger Altarwerks. Auch von den Gemälden desselben sehen wir wenigstens drei Photographien zur Verfügung: die Verkündigung, Anbetung der Weisen und der Tod Maria. Auch bei diesen Malereien tritt die frühe Entstehungszeit deutlich hervor. Der Maler vermeidet noch gänzlich die getrocknete edige Draperie der Gewänder, selbst bei solchen Figuren, die sehr naheliegende Veranlassung gegeben hätten, z. B. bei der knieenden Maria des englischen Grußes und bei dem knieenden Könige bei der Anbetung der Weisen. Auch die Tracht ist noch alterthümlicher; der knieende König ist noch mit dem „Tap-
perl“ bekleidet.

Von den anderen Gemälden (Passion), die einen anderen Charakter tragen sollen, stehen bis jetzt keine Photographien zu Gebot.

Wappenbild in Londorf.

Auf der am 6. August 1895 zu Ellwangen abgehaltenen Generalversammlung des Kunstvereins unserer Diözese wurde unter anderem der Gedanke angeregt, es möchten in jedem Dekanate die bedeutendsten Kunstwerke jeder Richtung und Art abgebildet werden, und es möchten die Landkapitelskassen hilfreiche Hand dazu bieten. Dieser Gedanke hat wohl im ganzen Lande freundliche Aufnahme gefunden, und es ist nur zu wünschen, daß es dem verdienten Anschluß bei wiederholter Berathung des Antrages gelingen möge, einen gangbaren Weg zu finden.¹⁾ Vorerst jedoch wird der eine oder andere Besitzer von Kunstwerken einen Weg beschreiben, welcher gerade zum Ziele führt, er wird von sich aus mit den ihm etwa zur Verfügung stehenden Mitteln für Abbildung dieses oder jenes Kunstwerkes Sorge tragen. So habe auch ich es gemacht. Die deutswürdige, $\frac{1}{4}$ Stunde von Bollmaringen entfernte Kapelle Londorf birgt verschiedene interessante Skulpturen und Gemälde. Mehrere davon habe ich nun vor einiger Zeit durch Herrn Photograph Kreidler aus Horb photographieren lassen, darunter auch ein auf Holz gemaltes Bild der allerheiligsten Dreifaltigkeit. Dieses Bild hat den Weg in das Archiv gefunden, und ich möchte ihm aus mit einige Bemerkungen mitgeben.

Unser Gemälde — ohne Maße $1,2 \times 0,78$ m groß — ist schon öfters renovirt worden, so im Jahre 1725, wie ebendem auf denselben zu lesen war, und letztmals im Jahre 1882 durch Maler Breitenbach aus Mergentheim, welcher viel Fleiß auf die Renovation verwendet hat und mit großer Gewissenhaftigkeit zu Werk gegangen ist.

Fassen wir zunächst das Mittelbild in das Auge. Gott Vater, mit der päpstlichen Tiara geschmückt und in himmlischer Glorie auf Wolken thronend, hält mit beiden, von einem weißen Tuch verfüllten Händen voll inniger Theilnahme die theure

¹⁾ Ein solcher Weg ist inzwischen gefunden.

Leiche seines Sohnes, dessen Antlitz himmlische Ruhe verräth, aber auch noch etwas von der Größe der überstandenen Schmerzen. Ueber Vater und Sohn schwebt der hl. Geist. Ueberaus schön ist das Leichentuch mit seinem Reichtum an gebrochenen Falten. Von den Engeln, die zur Seite stehen, halten zwei den Mantel von Gott Vater, während die andern vier die Leidenswerkzeuge tragen: das Kreuz mit der Dornenkrone, die Lanze, die Geißelsäule und den Steigel mit dem Schwamm. Alle zeigen großes Mitleid mit dem Erlöser und bekunden so, daß uns im Bilde nicht so fast die hl. Dreifaltigkeit, als vielmehr die Erlösung durch den bitteren Tod Jesu vor Augen geführt werden soll.

Wann (im Anfange des 16. Jahrhunderts?) und von wem das Bild gemalt worden ist, konnte bis jetzt nicht ermittelt werden; dagegen steht fest, daß der Künstler sich den entsprechenden Holzschnitt von A. Dürer aus dem Jahre 1511 zum Vorwurf genommen. (Der Holzschnitt befindet sich im Kupferstichkabinett in München.) Der Unterschied zwischen beiden Darstellungen besteht der Hauptsache nach darin, daß bei Dürer eben auf jeder Seite zwei weitere Engel und unten an den vier Ecken noch vier Engelsköpfe angebracht sind, welche an die vier apokalyptischen Engel (Apokal. 7, 1.) erinnern.

Wenden wir uns vom Bilde der hl. Dreifaltigkeit zu seiner Umrahmung, zunächst zu dem reichen Kranz von buntsfarbigen Wappen, welche leider nicht durchweg deutlich photographiert worden sind. Wir wollen dieselben hier aufzählen. Der Engel oben hält in seiner rechten Hand das Wappen derer von Neuneck (Etern in getheilten Schild und als Helmzier); an dasselbe reihen sich an die Wappen derer von Altmühlhofen, bei Donaueschingen (Schild innen quadriert, eine Blume; Helmzier 2 Rüssel), Rippenburg (2 Flügel im Schild; Helmzier Frau mit 2 Flügel), Wigle von Winata (Schild in 3 Feldern schief geteilt; Helmzier ein Mann), Weytingen (nackter Arm; Helmzier ein Lamm), Sirgenstein (in einem Feld ein Vogel; Helmzier Hut mit Zipfeln), Leidenberg (3 Laub; Helmzier 2 Flügel) und Hornstein

(Horn im Schild und als Helmzier). Die Linke des Engels hält das Wappen derer von Ehingen, ihm folgen die Wappen derer von Neuneck, Hainaringen (Schild 2 gekreuzte Rechen; Helmzier Löwe, welcher statt der Füße 2 Elefantentrüffel hat), Dv (Löwe im Schild; Helmzier ein zerbrochenes Rad), Nichtenverg (Löwe im Schild und als Helmzier), Remberg = (Rebenburg b. Schöntal; Sch. 2 rothe Thürme mit Zinnen; Helmzier menschliche Figur mit 2 Flügeln), Wytlingen und Zhlungen (gold. Fisch auf schwarzem Grund; Helmzier ein Mann ohne Arm. Nach einer Mittheilung von Maler Breitenbach kam nach Abgang der oberen Farben ein anderes Wappen zum Vorschein mit 2 rothen Büffelhörnern auf silbernem Grund).

Außer den Wappen fesseln unsern Blick noch 10 knieende Figuren. Von links nach rechts gewahren wir 6 männliche Gestalten. Eine davon ist ein Geistlicher und liest in einem Buche, die übrigen 5 erscheinen als Ritter, in den Händen den Rosenkranz und zu Füßen den Helm. Der letztere ist bei 4 Figuren Knappenhelm, während der am weitesten rechts knieende Ritter mit dem Neunecker Wappen den Ritterhelm zur Seite hat. Die weibliche Gruppe zeigt zwischen 2 Matronen 2 Jungfrauen; neben einer der Matronen erblicken wir das Ehingen'sche Wappen. Schade, daß die vielen Spruchbänder nur theilweise beschrieben sind und daß das Band des Geistlichen ganz leer ist, so daß wir von demselben gar nichts erfahren. Vielleicht hat das auf seinem Mantel angebrachte rothe Kreuz dieselbe Bedeutung, wie wenn es über seinem Kopfe angebracht wäre (Kreuzer, Bildnerbuch S. XXXIV.), so daß es anzeigen würde, der Geistliche sei zu der Zeit, wo das Bild aufgestellt wurde, schon gestorben gewesen.

Wir sind am Ende und scheiden von dem interessanten Bilde, der zünftige Alterthumsforscher aber mag noch lange vor demselben stehen bleiben und über die Räthsel nachdenken, welche dasselbe angibt, er mag untersuchen, wer die Stifter seien, und ob die 16 Wappen auf die Ahnen des Stifters oder je auf die 8 Ahnen des Stifters und die 8 Ahnen der Frau des Stifters hinweisen. Die Au-

leitung des Tamian Hartard von Hattstein dürfte gute Dienste dabei leisten.

Denkmäler christlicher Kunst im Osten.

2. Die Kirche auf Hela.

Von Danzig aus ist in einigen Stunden per Dampfer das Fischerstädtchen Hela zu erreichen, welches auf der Spitze der sechs Meilen langen Halbinsel gleichen Namens liegt. Einst sollte Hela eine mächtige Seestadt gewesen sein, so erzählt die Sage. Da versank eines Tages die Stadt mit ihren Gewölbauern, Kirchen, Thürmen und Palästen auf den Grund des Meeres — noch jetzt erheben von Zeit zu Zeit die Gesteine der versunkenen Kirchen. Eine Kirche ist allerdings noch auf Hela zu sehen, die wirklich aus einer besseren Zeit stammen muß; davon zeugt der Bau und einige Kunstschätze, die er noch in seinen Mauern birgt. Die Kirche, jetzt lutherisch und unlängst renoviert, ist im gotischen Stil erbaut, etwa im 15. Jahrhundert, mit polygonem Chör, zwei Seitenschiffen, ohne Langhaus; auch das Gewölke fehlt und ist durch Holzlängung ersetzt. Durch die webernissende Erneuerung ist dem Kirchlein das Ehrwürdige, Charakteristische gänzlich verloren; es fehlten auch bei der Restauration derselben viele Holzschmitzereien, Figuren u. unbarbarisch vernichtet und verbrannt worden sein. Das, was übrig geblieben, ist wenig, doch werthvoll genug. Vor allem bemerkte ich mit Staunen über dem Hochaltar eine sehr gelungene Kopie des sogenannten „großen Ecce homo-Bildes“¹⁾ von Rembrandt. Das Bild ist auf Holz gemalt und besteht aus drei Tafeln, circa 2 Meter hoch, 1½ Meter breit; die Kopie ist außerordentlich sorgfältig ausgeführt, namentlich was den Gesichtsausdruck der Person anbetrifft; der innere Kampf auf dem Gesicht des Pilatus, der fanatische Haß der vor ihm stehenden Juden, die milde Resignation des Heilandes, alles wußte der unbekannte Meister seinem Vorbilde genau nachzumachen; die Köpfe der leidenschaftlich bewegten Menge im Hintergrunde sind verwischt; das Bild bedarf einer Renovierung von berufener Hand.

¹⁾ Das Original ist eine Radirung.

Überhalb dieses werthvollen Bildes, welches, wie man mir sagte, mit 3000 Mark gegen Feuergefahr versichert ist, befindet sich ein Medaillon mit der Darstellung der Verkörperung des Herrn nach N. J. a. e. l. Wie kommen diese Kunstwerke nach dem armen Fischerdorf? War Hela wirklich einst eine mächtige Seestadt? Diese Frage drängt sich noch mehr auf, wenn man über der Sakristei eine Kopie des „Abendmahlbildes“ von Leonardo da Vinci erblickt. Den Hintergrund der Scene bildet statt des perspektivischen Saales eine einfache dunkle Wand mit drei quadratischen Fenstern; es scheint, daß das Gemälde einmal übermalt respektive von umgebenden Händen „renovirt“ worden ist. Außer herrlichen Leuchtern aus Messing, von denen einer ganz besonders die Aufmerksamkeit auf sich lenkt: er stellt St. Georg im Kampfe mit dem Drachen dar, ziert die Kirche ein schöner Kronleuchter, ebenfalls aus Messing, wahrscheinlich holländische Arbeit (Amsterdam?) aus dem 17. Jahrhundert. Im rechten Seitenschiffe befindet sich ein mittelalterlicher Dreiflügelaltar, Holzschmitzerei aus dem 15. Jahrhundert, der dadurch auffällt, daß die Figur des hl. Andreas dreimal darin vorkommt und zwar einmal geschnitten und zweimal auf den Seitensügeln gemalt; dieser Altar ist die einzige Holzschmitzerei, die bei der Restauration der Kirche dem Untergange glücklicherweise entronnen ist. Ein altes Taufbecken aus Stein, das leider mit Gement überkleidet ist und ein steinernes Waschbecken, welches, in die Sakristeimauer eingemauert, mit einer Nische, die nach dem Kirchhof mündet, versehen ist, beschließen die Reihe der Kunstdenkmäler in der Kirche des weltvergeffenen Hela.

Wer die alte Kirche erbaut, wer diese Kunstschätze dort zusammengetragen, ist nicht zu erfahren. Haben die kühnen Seefahrer aus fremden Ländern die Schätze nach ihrem Vaterland gebracht, sind sie als Strandbeute den Fischern in die Hände gefallen, die damit ihr Gotteshaus schmückten? — Wer weiß es — immerhin bleiben sie inmitten dieses armen Fischerdorfes ein Gemüß für den Kunstfreund, ein Räthsel für den Forscher.

v. Krzesejnski, Lic. theol.

Literatur.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresausgabe 1896. Mit 12 Holztafeln in Kupferdruck und Phototypie und 20 Abbildungen im Texte, ausgewählt durch die Juroren Professor G. Hauberrisser, Prof. Gabr. Seidl, Valth. Schmitt, H. M. Waderé, M. Feuerstein, Geh. Fugel und Univ.-Professor Dr. Bach und Pfarrer Degel. Nebst (24 S.) erläuterndem Text von Franz Festing, Pfarrer in Niederroth. In elegantem Umschlag M. 15.

Die immer mehr sich ausbreitende und bald 1200 Mitglieder, darunter fast den ganzen Episcopat Deutschlands, zählende Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst jendet bereits die vierte Jahresmappe in die kunstschaffende und kunstliebende Welt hinaus, reicher angefüllt als alle bisherigen Sendungen. Wir erhalten in diesem Jahrgange nämlich außer den 12 Vollblättern noch 20 Bilder im Texte. Architektur, Plastik und Malerei sind durch herrliche Blätter namhafter Meister vertreten. Den ersten Rang unter den der Baukunst gewidmeten Tafeln und Textbildern vindiciren wir unbedingt Tafel I mit der Seitenansicht der neuen St. Bennotkirche in München nach den Plänen des Professors L. Romeis. Die Reproduktion dieser im ächten alten Geiste romanischer Baukunst hergestellten Kirche ist selbst ein Kunstwerk. Diesem großartigen Bane gegenüber zeigt Tafel V mit der Kirche der Töchter von heiligen Erlöser in Würzburg nach den Plänen des Architekten Joh. Schurig in Nürnberg, wie der wahre Künstler auch mit einfachen Mitteln durch klare Anordnung und geistvolle Ausgestaltung des Grund- und Aufsichtes ein sowohl den realen Bedürfnissen entsprechendes als auch stimmungsvoll wirkendes Bauwerk zu schaffen vermag. Für Verhältnisse, wo mit den Geldmitteln zu sparen ist, haben wir zwei weitere Beispiele dieser Einfachheit und dennoch guten architektonischen Wirkung in den von dem Sigmaringer Architekten Theod. Laur entworfenen Plänen für die Altarkirche in Kaiserling und die Pfarrkirche in Setzere. Grund- und Aufsicht zeigen sowohl den praktischen Mann als den durchgebildeten Künstler.

Zum erstenmale sehen wir in der diesjährigen Mappe auch den romanischen und gothischen Altarbau vertreten: den ersteren in dem Hochaltaraufsatz für die neue St. Bennotkirche, dessen Entwurf von L. Romeis, dessen Bilder aber von Waderé stammen; angeführt wurde er in der Werkstatt des Rudolph Harrach in München. Die Bilder sind für ihre strenge Stilart trefflich modelliert, das Material des Altars ist sehr kostbar, doch zeigt der Entwurf in seiner Anlage nichts Besonderes und die dekorativen Elemente erscheinen in der Ausführung mehr präp als künstlerisch schön. Noch einfacher in der Konstruktion ist der neue Marienaltar, ebenfalls für die St. Bennotkirche, aber ausgezeichnet angefüllt mit Bildern. Die

Hauptnisse enthält eine herrlich schöne Madonna mit dem Kinde, inarmor angeführt von Valth. Schmitt; von demselben Meister sind die ebenso originell angefaßten als hochkünstlerisch durchgeführten Reliefs an den Füßen und in der Predella des Altars. Der gothische Entwurf zu einem Marienaltar von Theodor Schuell jun. in Ravensburg lehnt sich an die besten derartigen Muster des Mittelalters an. Uebrigens hätten wir dem von dem gleichen Meister ebenfalls der Jury vorgelegten Entwurf zum jetzigen Kreuzaltare in der Frauenkirche zu Ravensburg den Vorzug gegeben; er hat dem jungen Meister bei der letztjährigen schwäbischen Ausstellung in Stuttgart mit Recht die goldene Medaille eingetragen. Es dürfte sich darnach die nächstjährige Mappe an einer größeren und vielleicht mit einzelnen Details versehenen Reproduktion dieses Altars durchaus nicht schämen; jeder, der den Standort des Wertes und sein Zweckbestimmung mit eigenen Augen sieht, wird erkennen, daß hier eine schwierige Aufgabe ebenso originell gelöst als künstlerisch rein durchgeführt ist.

Außer den erwähnten plastischen Werken nennen wir noch die auf Tafel VI so klar und scharf gekommene Abbildung eines Schreinerreliefs zu einem Herz Jesu-Altar von Bildhauer Thomas Buscher, das fast zu ängstlich symmetrisch angeordnet doch Gestalten voll Wahrheit und Leben vorführt. Das gleiche gilt von dem im Texte photographisch trefflich reponirten strengen Gestalten des Georg Albertshofer und den mehr an den alten Nürnberger Stil Stoß sich anlehnenden Heiligengestalten Sanct Jacobus maj. und St. Martinus vom dem Münchener Jacob Brandl.

Gerade die Hälfte der Vollblätter und fast auch die Hälfte der Bilder im Texte ist der Malerei gewidmet. Ist das Urtheil über die aufgenommenen Darstellungen aus der Architektur und Plastik, so weit wir es erfahren haben, fast ein einstimmig günstiges, so geben die Ansichten über einzelne Aufnahmen aus der Malerei — d. h. über die Auffassungsweise der Originale, denn die Reproduktion aller Blätter und Bilder im Text ist eine äußerst korrekte und wahrhaft künstlerische — weit auseinander. Ein Artikel über einen Vortrag „Idealismus in der kirchlichen Kunst“ im „Westfälischen Merkur“ beginnt mit den Worten: „Wie das neueste Jahresheft der Gesellschaft für christliche Kunst durch seinen Inhalt beweist, vermischt der krafftige Realismus sich bereits in die kirchliche Kunst einzudrängen.“ Man könnte nach diesen Worten glauben, daß würde der ganze Inhalt der diesjährigen Mappe einem solchen Realismus huldigen und als sähe die Gesellschaft in der getrennten Wiedergabe des in der Natur Gebotenen die höchste Aufgabe der Kunst. Allein dem widerspricht der bei weitem größte Theil der aufgenommenen Bilder; nur einigen Darstellungen hätten wir die Aufnahme in die Mappe verfast gewünscht. Die beiden Propheten von Leo Samberger, namentlich der Prophet Ezechiel im Text, wie auch nicht minder die „Madonna“ von Schuster Waldan entsprechen wohl den wenigsten Mitgliedern des Vereins aus der

Loienwelt in der Kunst. Sie sollen zeigen, was ächte christliche Kunst ist? Besteht diese bloß in technischer Fertigkeit? Welchen Fortschritt in christlich er Kunstentwurf und Kunststile wird es aber dem Loien bringen, wenn er vielleicht wohl die Virtuosität in der vorgetragenen Technik anzuerkennen vermag, aber in dem dargestellten Gegenstande mehr eine Vogelschau denn einen heiligen Propheten erkennen will, und wenn er in einem mit „Madonna“ bezeichneten Bild mehr das Modell eines auf der breiten Landstraße aufgesehenen Weibsbildes mit ihrem Hut sieht, als die heilige Gottesmutter! Möge die Jury in den folgenden Rapports solche Extravaganzen der Kunst inbarmherzig abweisen — schon im Interesse des Vereins! Es wäre überhaupt nach unserer Ansicht entschieden angezeigt, daß in die Jury mehr Kunstverständigen aufgenommen würden und daß ihre stimmberechtigte Zahl mindestens der der Künstler gleich wäre. Bloß zwei Kunstfreunde (Univ.-Professor Dr. Bach und Pfarrer Pöpel) stehen sechs Künstlern gegenüber! Wie nahe liegt da die Gefahr, daß bei der Auswahl der aufzunehmenden Bilder die Technik präponderiere und der geistige Inhalt und seine Auffassung als Nebenache behandelt wird!

Was die übrigen Aufnahmen aus dem Gebiete der Malerei anlangt, so ist anzuerkennen, daß wir ausgezeichneten Leistungen begegneten. Eine tiefere Auffassung liegt in den beiden Pietà-Bildern von Jos. Altheimer und H. Kützens. Die Weihnachtskomposition mit der Anbetung des Jesuskinde durch die heiligen drei Könige von Emanuel Walsh ist ein herrliches Meisterwerk in Technik und geistiger Tüchtigkeit, ebenso die im spätgotischen Sinne ausgeführte Gestalt des von Engel gestärkten Elias von Adrian Walter, deren schönes Original den Flügel eines Seitenaltars in der neuen Kirche zu Großsiedlingen schmückt. Daß wir auch heute noch Meister haben, die gleich Knoller und andern Korpyphien aus dem vorigen Jahrhundert die größten Kuppelgemälde in unübertroffener Technik und in der geistreichsten Weise auszuführen im Stande sind, zeigt das „Weltgericht“ von Waldemar Kolmsperger, unbedingt einem der bedeutendsten Meister, der in dieser Mappe vertreten ist. Schließlich noch die Bemerkung, daß der Jahresbeitrag für Mitglieder der Gesellschaft 10 Mark beträgt und sie dafür die Mappe gratis erhalten. Anmeldungen zur Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst sind an deren Geschäftsstelle: Buchhandlung Herder u. Co. in München zu richten. -t-

Katechismus der Bauweise oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, nebst einer Erklärung der im Werke vorkommenden Kunstausdrücke von Dr. Eduard Freiherrn von Saden. Zwölfte Auflage mit 103 Abbildungen; eingebunden 2 M. Verlag von J. J. Weber in Leipzig. Es ist ein neuer Beweis für die Brauchbarkeit der im Weberischen Verlag erscheinenden Katechismen, daß der Katechismus der Baukunst nun schon in zwölfter Auflage vorliegt. Da in

ihm die Eigenthümlichkeiten und Gesetze der verschiedenen Baustile und ihre Geschichte kurz und allgemein verständlich an der Hand vieler trefflicher Abbildungen dargestellt sind, ist er ein unentbehrlicher Führer und Ratgeber für Bauleute, Kunstschreiner, Steinmetzen geworden. Von ihm haben gar manche derselben Anleitung empfangen, um hilfericht und hilferich zu arbeiten. Aber auch wer theoretisch das weite Gebiet der Baukunst kennen lernen will — und wer dürfte heutzutage auf diesem Gebiete völlig fremd sein? — wird aus diesem handlichen Büchlein auf leichte und angenehme Weise die Vorkenntnisse schöpfen, die ihn befähigen, mit Frucht und Genuß in das Studium größerer kunstgeschichtlicher Werke, oder auch in die Betrachtung der Denkmale einzelner Länder einzugehen. Der Nutzen, den unser „Katechismus der Bauweise“ in den breitesten Schichten gestiftet hat und noch ferner zu stiften berufen ist, steht daher sicher im umgekehrten Verhältnisse zu seinem bescheidenen Umfang. „Dabei den Sinn für die bildende Kunst — so spricht sich schon eine Einladungsschrift der Polytechnischen Schule in Stuttgart aus dem Jahr 1848 über die Wichtigkeit der Architektur für die geistige Bildung aus — durch den Sinn für die bildende Kunst überhaupt wird die Sitte des Volkes veredelt; durch Geschmack an der Baukunst insbesondere würde nicht nur manches ehrwürdige Gebäude von künstlerischem oder doch kunstgeschichtlichem Werte, das den materiellen Interessen der Gegenwart weichen muß, für die Zukunft erhalten, sondern auch neuentstandene Gebäude bis zum einfachen Wohnhause herab würden in einem besseren Geschmack aufgeführt werden. Rohheiten, welche so häufig von mutwilliger oder hochstarker Hand an den edelsten Werken der Baukunst verübt werden, müßten verschwinden, wenn der Sinn für die Baukunst allgemeiner im Volke verbreitet wäre. Für den Gebildeten gewährt das Studium der Baukunst, namentlich der Geschichte derselben einen hohen Genuß, welcher ihm die darauf verwendete Mühe mit doppelten Jinsen belohnt. Kame auch nie ein Fall der praktischen Anwendung der erworbenen Kenntnisse vor, so wird der Gebildete doch mit einem ganz andern Interesse ein in edlem Stil aufgeführtes Bauwerk betrachten, wenn er sich Rechenschaft von den Gesetzen zu geben weiß, nach welchen dasselbe so und nicht anders aufgeführt worden.“ — Damals hätte man nur eine Stilkunde haben sollen, wie die vorliegende, und zahllose Kunstwerke wären unzerstört geblieben, unverbesserliche Mißgriffe verhütet worden!

Annoncen.

Marienstatue

mit Kind, auf der Stuttgarter Ausstellung mit der silbernen Medaille ausgezeichnet, 1,70 m hoch, ist billig zu haben bei

Horb.

Wiltshauer Teins.

Hiezu als Kunstbeilage: a) 4 Heiligenfiguren; b. das Wappenbild in Kendorf.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Grendenstadt.

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

Nr. 3.

1897.

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

Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfarrer Dögel in St. Christina.

(Fortsetzung.)

Wir kehren vom Gebhardsberge bei Prenzeng wieder in unsere Diözese zurück und betreten eine neu restaurirte Kirche in unserer nächsten Nachbarschaft, nämlich die Pfarrkirche zu

G. Gornhofen bei Ravensburg.

Das Schiff der Kirche in Gornhofen wurde von der Abtei Weissenau aus im Jahre 1728 erbaut und 1746 das Gotteshaus eingeweiht. Der ursprünglich niedrigere, mit kleinen, einfachen, spitzbogigen Fenstern versehene Chor stammt aus dem Mittelalter und war früher wohl eine Kapelle. Das noch ältere Untergeschoß des Thurmes hat die architektonische Eigenbühlichkeit, daß eine gewundene Treppe, die in der Mauer angehängt ist, in das zweite Thurngeschoß führt. Bis in die dreißiger Jahre bestand der Plafond des Schiffes aus einer Bretterdecke und wurde die Kirche 1847 und 1870 ausgemauert und der Bodenbelag aus Ziegelplatten durch einen solchen aus Sandsteinen ersetzt. Ausgenommen, daß 1847 der zopfige, künstlerisch wertlose Hochaltar für 335 Gulden frisch gesägt und verguldet wurde, und daß später in die Fenster des Chores zwei Glasgemälde eingesetzt wurden, geschah bezüglich der inneren Dekoration nichts weiter, und es rief nach und nach der traurige Zustand des Innern der Kirche von selbst in der Gemeinde den Wunsch nach durchgreifender Renovation wach. Eine, von meinem leider so früh verstorbenen Nachbar Pfarrer K o b l a n c h veranstaltete Sammlung freiwilliger Gaben erzielte in der kleinen Gemeinde die schöne Summe von rund 12 000 Mark, wofür nach Beschluß des Stiftungsrathes und nach höherer kirchlicher

Genehmigung zunächst die Ausmalung der Kirche, die Anschaffung eines neuen Hochaltars und einer neuen Orgel, desgleichen einer neuen Kanzel und Kommunionbank bewerkstelligt wurde.

Was zunächst die Ausmalung der Kirche anlangt, so wurde Maler Viktor Mezger von Ellwangen mit der Fertigung eines Entwurfes betraut und nach Genehmigung desselben auch mit der Ausführung der Arbeit beauftragt. Nach Aufstellung eines Gerüstes, wozu die Pfarngemeinde auch noch die Bretter und Stangen gratis lieferte und nach Ausschreibung und Ausbesserung der Wände wurde mit der dekorativen Ausmalung begonnen. Die Sockelpartien erhielten einen einfachen, dunkelbraunen Ton, der durch eine Bordüre von dem gelblichen Wandtone abgetrennt ist. Die Einförmigkeit des Tones ist oben durch große, ornamentirte Rundbögen unterbrochen, welche sich um die Fensterbögen ziehen. Die Decke des Schiffes sollte figurale Malerei aufnehmen und zwar die fünf Geheimnisse des glorreichen Rosenkranzes, weshalb deren dekorative Ausschmückung eine solche Einteilung erhalten mußte, daß sie als Umrahmung für die einzelnen Darstellungen dienen konnte. Es ist diese Aufgabe auch schön durchgeführt worden und die Ornamente sind hier ebenso harmonisch in der Farbe als korrekt in der Zeichnung gehalten. Die Bilder selbst, Kopien nach guten Meistern, können und werden keinen Anspruch auf Kunstwerke im eigentlichen Sinne des Wortes machen wollen, da man den, für die ganze dekorative und figurale Ausmalung der Kirche zur Verfügung gestandene Preis (3000 Mark) ein solches auch nicht verlangt werden konnte. Doch hätte auch diese niedrige Summe eine korrektere Zeichnung in dieser oder jeuer

figur nicht ausgeblieben. Am besten hat uns das Deckengemälde im Chor der Kirche gefallen, das darstellt, wie die hl. Walburga, die Hauptpatronin der Kirche, kleinen Mädchen Unterricht erteilt.

Die Hauptzierde des Chores und überhaupt der ganzen Kirche ist der neue Hochaltar, aus Eichenholz im Renaissancestile ausgeführt. Wenn bei Kirchenrestaurationen unkünstlerische, schlechte und der Erneuerung nicht mehr werthe Einrichtungsgegenstände entfernt werden sollen, ist es gewöhnlich der zopfige Hochaltar, dessen Entfernung den meisten Widerspruch findet, und zwar ist es nicht so fast die Pietät, die sich gegen seine Entfernung sträubt, oder der Umstand, daß die Gemeinde ihn für ein Kunstwerk ansieht, als vielmehr einzig und allein seine Größe, die den Leuten imponirt, das stolze Bewußtsein, den „höchsten“ Altar zu haben. Diese fürchterlichen Zopflosse, selbst in verhältnißmäßig kleinen Kirchen, machen dann immer zur Bedingung ihres Abganges einen möglichst „hohen“ Nachfolger. Diesem Wunsche mußte auch in Gornhofen Rechnung getragen werden, und war es die Aufgabe des Altarbauers, ein Werk zu liefern, das einerseits dem Willen der Stifter in dieser Hinsicht nachkam, anderseits aber auch den Anforderungen der christlichen Kunst entsprach, namentlich dahin, daß bei aller Höhe und Größe des Baues doch der Tabernakel zur gebührenden Geltung komme. Es wurde vom Stiftungsrathe Bildhauer Moriz Schlachter in Ravensburg mit der Anfertigung einer Skizze und auch deren Ausführung beauftragt. Der Altar zeigt in seinem Aufbau einen doppelten Tabernakel, wovon der untere von zwei kleinen Nischen mit Reliefs flankirt ist. Diese Reliefs enthalten vier Engel mit Harfe, Kreuz, Wehren und Rauchfaß, sie sinnbildlich das heilige Messopfer, als Lob-, Sühn-, Dank- und Bittopfer. Der Hauptbau hat eine größere, tiefe Nische, welche eine plastische Gruppe von bedeutender künstlerischer Leistung aufgenommen hat. In der Mitte steht in würdevoller, erhabener Auffassung der göttliche Heiland als Herz-Jesu-Bild und breitet seine Hände aus, zur Verehrung einladend; zu beiden Seiten sehen wir die Heiligen Norbertus mit der Nonnfrau und Kon-

radus mit Kelch und Spinn, erstere zur Erinnerung an den einstufigen Zusammenhang der Kirche von Gornhofen mit dem Kloster Weissenau, letztere als Patron der einstufigen Diözese Konstanz; im Vordergrund kniet die Kirchenpatronin hl. Walburga mit den Oelsäbchen und ihr gegenüber, das göttliche Herz-Jesu anbetend, Papst Leo XIII. Sämmtliche Gestalten sind tüchtig durchmodellirt und zeigen eine eigene selbständige Auffassung; man sieht auf den ersten Blick, daß man hier keine bloße Schablonenbeiträge vor sich hat, wie sie zu Dutzenden aus den Fabrikateliers — man könnte sagen Heiligenfabriken — hervor-gehen. Die Fassung ist durchgehends eine feine und reiche, nur scheint uns in der Anwendung der Vergoldung des Gutes etwas zu viel geschehen zu sein, indem die breiten, glanzvergoldeten Säume in Verbindung mit den vergoldeten Ornamenten oberhalb der Nische eine zu lebhafte, fast unruhige Wirkung verursachen. Doch wird sich das mit der Zeit von selbst mildern und thut der herrlichen Gruppe als solcher, als einem hervorragenden, plastischen Kunstwerke, keinen Eintrag. Wir stehen nicht an, dieses Werk der Plastik als eines der bedeutendsten Kunstwerke dieses Chores in unserer Gegend hervorzuheben. An den Außenseiten von der Hauptnische stehen die ebenfalls gut durchgearbeiteten Statuen der heiligen Apostelsürsten Petrus und Paulus und oben schließt ein kleiner Aufbau mit dem Brustbild von Gott Vater das Ganze ab. Die Kanzel mit den vier Evangelisten, sowie die Kommunionbank, beide in Harmonie mit dem Hochaltar ebenfalls aus Eichenholz, stammen vom gleichen Meister. Nachdem noch eine neue Orgel (4000 Mark) mit zwei Manualen und vierzehn Registern von den Gebr. Späth in Gnetach aufgestellt ist, fehlen nur noch die beiden Seitenaltäre. Möge es dem neuen Pfarrherrn Nigger gelingen, durch Anschaffung derselben das Ganze bald zu einem schönen, harmonischen Abschluß zu bringen.

7. Althausen, Dekanats Saulgan.

„Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer“ von Prof. Dr. Kessler haben über die Kirche vom ehemaligen Eise des Landesherrn der Deutschordensballei Cl-

faß und Burgmud, Altschauen, nur die kurze Bemerkung: „kath. K. St. Michael 1413, veltst. verändert 1612; einschiffig mit Querhaus, innen mit schlechten Stuccaturen und Gemälden ausgestattet; Seitenkap. von 1630.“

Nachdem die schon ihren Dimensionen nach nicht unbedeutende Kirche in den letzten beiden Jahren einer durchgehenden und gründlichen Renovation unterworfen werden, erscheint sie uns um so mehr einer eingehenderen Besprechung in hohem Grade werth zu sein.

Wie aus im Pfarrarchiv noch vorhandenen Bauaccorden und Rechnungen, die sich auf spätere Bauveränderungen beziehen, schließen läßt, hatte die Kirche ursprünglich drei Schiffe, die durch je sechs Pfeiler oder Säulen gebildet wurden, war also wohl unzweifelhaft eine gotische Basilika. Im Jahre 1630 wurde unter dem Landesherrn von Stein in das linke Seiten-schiff der Kirche eine Genskapelle der Deutschherren eingebaut; ob aber auch damals schon eine korrespondirende Seitenkapelle an der rechten Seite der Kirche erbaut wurde, ist fraglich. Ob nun durch diesen Einbau der Seitenkapellen oder durch andere Ursachen die Kirche baufällig wurde, oder ob, was wahrscheinlicher ist, auch die Deutschherren dem modernen Zuge der Zeit bezüglich der Architektur folgen wollten, es erfolgte, was das Schiff anlangt, in den Jahren 1748—1750 ein gänzlicher Umbau der Kirche im Geschmacke der damaligen Zeit. Es wurden nämlich die Gewölbe der drei Schiffe nebst den sie tragenden Pfeilern (sechs auf jeder Seite) vollständig abgetragen. Nur die Westfassade und die Mauern der Seitenschiffe sind stehen geblieben. Diese Umfassungsmauern wurden aber nach oben so weit ergänzt, daß ihre Höhe bis an das Hauptgebälke wenigstens 46 Fuß im Licht betragen sollte, zu dem ausgesprochenen Zweck, damit zwei Emporen über einander in die Kirche eingefügt werden könnten. Bei diesem Umbau wurde, wie es im Bauaccord heißt, „ein blindes Gewölbe mit Gips mit wenig aber doch guter und dickerhafter Stuccatur hergestellt; auch eine wohlstandige Quadrate gefertigt, damit in den Nischen die von gnädigster Herrschaft verlangte Fresko-

malerei ausgeführt werden könne“. Dieser fast förmliche Neubau der Kirche geschah unter dem Landesherrn Philipp Graf von Freyberg, und findet sich als ausführende Baumeister Johann Kaspar Vagnato¹⁾ in den Rechnungen verzeichnet. Der Chor der Kirche blieb, was die Hauptmasse der Architektur anlangt, bestehen, es wurde nur, wie außen noch sichtbar, das gotische Fenster hinter dem Hochaltar zugemauert, die übrigen Fenster wurden in die Form gebracht, wie wir sie jetzt vor uns haben, auch wurde der Chorbogen erweitert und in Folge dessen höher geführt.

So blieb das architektonische Bild der Kirche unverändert bis auf unsere Tage, und nur eine innere Renovation, die mit dem Jahre 1864 begann und 1870 vollendet wurde, sollte dem Gottesdienste ein würdigeres Aussehen geben. Es wurden damals 12 000 Gulden aufgewendet und der Altarbauer und Wiltshauer Meitel in Horb schenkte sich nicht, obgleich solches nicht in „sein Fach“ einschlug, die Kirche auszumalen und selbst die zahlreichen Fresken der Kirche einer „gründlichen und stilgerechten Renovation“ zu unter-

¹⁾ Er unterschreibt in den Baurechnungen immer Vagnato. Weiteres über ihn: „Aust-handwerker sächserer Zeiten in und aus Schwaben.“ Von Amstädter a. D. P. Ved in unserm „Archiv“ 1892 S. 91. Außerdem hatte Herr Amstädter Ved die Güte, u. a. uns noch folgende Mittheilungen zu machen: Die Familie von Vagnato in Schwaben stammt aus Como, am See gleichen Namens und kam zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu uns. Johann Caspar Vagnato war deutschordenslicher Baudirektor der Landkommende Altschauen. Außer Bauten in Altschauen hat er auch die Renovation des Schloßchens in Libenau ausgeführt und für das Kloster Salem (Abt Anselm II.) ein Modell zu einem hölzernen Kirchthurm gefertigt, mit dessen Bau 1755 begonnen wurde. Er starb im Jahre 1757 auf der Insel Weinan und wurde auch dort begraben. Sein Sohn Franziskus Antonius Vagnato war Rath, Baudirektor der Landkommende Altschauen, Kassen-amtmann in Ravensburg. Er war im Jahre 1732 in Altschauen geboren und ist, laut einer Gedenktafel in der Friedhofskapelle, daselbst am 17. Juni 1810 gestorben. Er baute in Altschauen eine Reihe von Häusern aber fast ganz gleichförmigen Wohnhäusern für deutschordensliche Beamte an der Straße nach Oberbach-Aulendorf, so das jetzige Schulhaus, das nachmalige Fischerhaus. Er war der Großvater des leibh. verehrten Professors v. Vagnato in Ebingen.

weisen. Einzelne Gemälde wurden von ihm fast ganz und in der unverständigsten Weise übermalt. Dazu kam, daß trotz dieser „Renovation“ das Dach der Kirche nur schlecht unterhalten und Schnee und Regen der Eintritt gestattet war. Die Folge war, daß sich nicht nur neue Risse und Wasserflecken an den Decken zeigten, sondern daß vom mittleren Hauptgemälde im Langhause sogar ein gewaltiges Stück herunterfiel, andere Theile aber los wurden und jeden Tag herunterzufallen drohten.

Eine neue Restauration war daher dringend geboten, und es ist das Verdienst des neuen Pfarrherrn Schäfer, daß er alsbald nach Austritt seines Amtes im Jahre 1895 schon eine solche einleitete. Man schritt zuerst an die Untersuchung der Gipsdecke und fand, daß von dem 13 Meter langen und 9 Meter breiten Hauptbilde kaum noch der dritte Theil erhalten werden könne, da schon von Anfang an die Art und Weise der Verputzung des Plafonds eine mangelhafte war. Diejenigen Stellen an der Decke, welche noch haltbar schienen, aber für später ein Herunterfallen befürchten ließen, wurden mittelst Holzschrauben, deren Köpfe kleine, runde Blechstücke bilden, befestigt, also gleichsam angenagelt, und es mußten, um für alle Zukunft volle Sicherheit zu haben, gegen 3000 solcher Holzschrauben in die Gipsdecke hineingetrieben werden. Diese Arbeiten führte Gipfermeister und Stuccateur Venkelmann von Sautgan aus, und betrug die Kosten für sämtliche Gipsarbeiten 1200 Mark.

Was nun die eigentliche Restauration, d. h. die Ausmalung der Kirche und die Renovirung der Fresken betrifft, so wurden diese Arbeiten dem Maler Viktor Mezger in Ellwangen übertragen, der im Sommer 1895 zunächst das Schiff der Kirche fertigstellte. Es sind in den letzten Jahren der Frage der Ausmalung unserer Kirchen einflüßliche Erörterungen gewidmet worden¹⁾ und kamen hierbei besonders drei Arten der Bemalung zur Sprache. Bei einem Theile der restaurirten Kirchen bestche die ganze Bemalung

in der Ueberflüchtung der Decke mit Kalkmilch, der Wände mit einem schmutzig grauen, grünen oder gelben Steinon, des Sockels mit dunkelgrauem, dunkelblauem oder dunkelbraunem Tone. Ein anderer Theil der restaurirten Kirchen sei nur mit halben Farbtönen bemalt und werde dieser Art der Bemalung von den meisten Gebildeten aus dem Geistlichen- und Laienstand, auch von den meisten Halbgebildeten das Wort geredet. Es entsprächen überhaupt diese beiden genannten Arten von Bemalung der Kirchen in halben Tönen und Farblosigkeit so ganz der Haltbarkeit und Charakterlosigkeit im täglichen Leben. Nur eine dritte Art von Bemalung der Kirchen, eine solche mit vollen, satten oder ganzen Farben sei die allein richtige, die allein für ein Gotteshaus geziemende, und es wird diese Art der Polychromie nicht blos für die romanischen und gothischen Bauwerke, sondern auch für den Barock-, Rococo- und Bopistil gefordert. Man braucht nun nicht zu den Farbschönen zu gehören, zu denjenigen, die „sich aus Verurtheil gegen die Polychromie und aus mangelnder Selbständigkeit des Geschmacks in die Schönheitsbegeisterung für die halben Farben hineinstubt haben“, so sagt doch schon ein normal gebildetes Kunstgefühl, wo immer ein solches vorhanden ist, daß die extravaganten Formen der Spästile doch nicht in gleicher Weise malerisch behandelt werden können, wie die monumentalen, charaktervollen Bauformen des romanischen und gothischen Stiles. Es hiesse den ganzen Charakter dieser Spätarchitektur trügerischer Weise verändern wollen, wenn man hier mit einem vollen Mau, Roth oder Grün hantiren würde. Oder sollten etwa die vollen Farben den Zweck erreichen, den schon vom Baumeister übermäßig stark angewendeten Gliederungen des Kopfes, den langgewundenen Schnörkeln und willkürlich verzerrten Figuren, den phantastischen Frucht- und Blumengewinden und all den anderen Uebertreibungen einen monumentalen Charakter aufzubringen? Das Gegenheil würde erreicht: Das Phantastische würde ins Unsinnsige gesteigert. Hat es ja schon die Renaissance gefühlt, daß ihre Archiitektur eine andere polychrome Behandlung erheische, als die romanische und

¹⁾ Kuhn, Ueber die Bemalung der Kirchen. Würzburg 1893. Vergl. hiezu: „Archiv“ 1894 S. 17 ff

gethische Kunstperiode. Was soll es dann vollends für einen Zweck haben, selbst die Stuccaturen mit vollen Farben zu bemalen? Das hieße, den Charakter des Stucco einfach vernichten. Wozu dann die oft mit unsäglichen Mühen und Kosten hergestellten plastischen Erhöhungen, wenn man sie durch volle Farben wieder tot schlägt, d. h. die Wirkung hervorbringt, als haben wir nur gemalte, nicht plastische Ornamente vor uns?

Nach diesen falschen Grundfäden ist man in Althausen nicht vergegangen. Die Kirche ist in einer Weise renovirt worden, wie wir uns einen Spätstil maurisch behandelt denken und der Maler hat es verstanden, das Gotteshaus so polychrom anzukleiden, daß es jedes künstlich geübte Auge befriedigen und auf jeden Kirchenbesucher einen würdigen und erquicklichen Eindruck machen wird. Die Södel haben kräftigen rothbraunen Oelfarbanstrich, während der Hauptton, der durch die ganze Schiffswandung geht, ein gedämpftes Gelb ist, von dem die leicht abgetönten Stuccaturen sich wirkungsvoll abheben. Die große Hohlkehle vermittelt durch ihren stärkeren, granlich gelben Ton den Uebergang zu dem reich mit Bildern versehenen Plafend. Ebenso abwechslungsreich und doch harmonisch einig sind die beiden Seitenskapellen behandelt. Das Schiff ist nicht reich an Stuccaturornamenten, und waren hier große Flächen mit Farbentönen zu streichen, die deshalb mit Recht in kräftigerer Scala vor uns treten als die im Chöre, wo weit mehr ein wässriger, schon dem weiteren Hoft angehörender Stuch angebracht ist. Letzterer wurde überall, wo er überhaupt polychrom behandelt wurde, nur mit ganz leichten, luftigen Farbentönen überzogen, an mehr erhöhten Theilen mit Gold aufgesetzt und hat so seinen Charakter als plastische Dekorationen behalten.

Es wurde dem Maler Metzger auch die schwierige und heikle Aufgabe zu Theil, die vielen verdorbenen Fresken zu reinigen und zu ergänzen, und er hat sich dieser Aufgabe, wie wir uns während seiner Arbeit auf dem Gerüste selbst überzeugen konnten, mit ebenso großer Sorgfalt als Geschicklichkeit unterzogen. Die Fresken selbst sind ursprünglich laut einer Inschrift

an dem Hauptbilde von einem Maler Appiani gefertigt. Nun gibt es aber zwei Künstler dieses Namens: Francesco Appiani, geb. 1702 zu Ancona, gest. 1792 zu Perugia, malte besonders in den Kirchen letzterer Stadt, aber auch viel für England. Berühmter und bekannter ist Andrea Appiani, geb. 1754 zu Mailand, gest. 1818, der Hofmaler Napoleons, ein viel geachteter Künstler, von dem man auch in Deutschland Freskomalereien sieht, so u. a. 28 Deckenbilder in der Petruskirche zu Mainz. Die berühmtesten Kupferstecher jener Zeit haben nach seinen Bildern gestochen. Ich glaube, daß von diesem Andrea Appiani auch die Fresken am Plafend des Schiffes in der Kirche zu Althausen sind. Nach dem „Accord, welcher auf Sr. Excellenz Hochwürdig Gnädigen Herrschaft v. gnädigen Befehl, über die allhiefige Pfarr-Kirchen bei Hochlöbl. Vancennenden Althausen sürgenommen und auf nachgesetzte Art angefertigt werden solle“, sollte nämlich der Banmeister Bagnato für 3800 Gulden sammt dem alten Material nicht nur den ganzen Ban selbst, sondern auch die Ausstatung der Kirche mit Stuccaturen und den Malereien übernehmen. Während nun aber alle Arbeiten und Ausführungen Rechnungsbefehle, vom Banmeister Bagnato und vom Grafen von Freyberg unterzeichnet, vorhanden sind, fehlen solche über die angeführten Fresken. Es scheinen also diese nicht unter Joh. Kaspar Bagnato, sondern wohl später, also wohl unzweifelhaft von Andrea Appiani angeführt worden zu sein. Nur in einem von Freyberg und Bagnato unterzeichneten „Verzeichniß derjenigen Kösten, welche bey Erbannung der neuen Cappellen an der Allhiefigen Pfarr-Kirchen, Sich in folgenden Materiallien als arbeits Kösten belessen, wie folgt“, heißt es: „Der mabler vor daß hierinnen besündliche große seldt, nebst denen kleineren haben sich gekostet, Sambt farben — 38 Gulden.“ Es scheinen mir auch die Gemälde in den beiden Kapellen wie die am Plafend des Chores von anderer Hand zu sein.

Was nun die einzelnen Darstellungen betrifft, so zeigt das Mittel- und Hauptbild am Plafend des Schiffes die Himmelfahrt Mariens. Es mußte fast vollständig

nen hergestellt werden, da die oberen Gruppen mit der heiligen Jungfrau und den sie umgebenden Engeln hernuntergefallen, von dem unteren Theile aber mit den am leeren Grabe stehenden Apostelgestalten nur noch einige Figuren erhalten waren. Diefem mächtig großen Bilde reibt sich zunächst am Chorbogen die Darstellung der heiligsten Dreieinigkeits und über der Orgelempore die von musizirenden Engeln an. An der Stirnwand des Chorbogens über den beiden Seitenaltären sieht man „Mariä Verkündigung“ und zwar links die heilige Jungfrau, rechts den Engel. An den vier Ecken der Plafonddecke sind eintönig blau in blau die vier Evangelisten angebracht und zwar in ziemlich schwunghafter, flotter Zeichnung. Am besten erhalten und auch am interessantesten in ihrer Art sind die vier trefflichen Kompositionen am Plafond des Schiffes, welche Darstellungen aus der Geschichte des Deutschordens enthalten, nämlich die Verleihung der Wappenprivilegien des Ordens. Sie sind ebenfalls eintönig gemalt und zwar gelb in gelb, haben aber mit Gold aufgesetzte Konturen, welche den Darstellungen eine eigenbühnliche Lebendigkeit und Frische geben. Die erste Komposition, vorne links, zeigt, wie der Papst dem Deutschherren das Privilegium ertheilt, das schwarze Kreuz im weißen Felde als Wappen zu tragen. Das diesem gegenüberliegende Feld hat die Darstellung, wie König Heinrich von Jerusalem dem Deutschorden das Recht einräumt, das schwarze Kreuz mit Gold zu umranden. Auf dem folgenden dritten Bilde auf der gleichen Seite sieht man, wie Kaiser Friedrich II. dem Orden das Privilegium ertheilt, den Reichsadler als Herzschild im Wappen führen zu dürfen. Das letzte Feld endlich zeigt den König Ludwig den Heiligen, wie er dem Deutschorden das Recht verleiht, die goldene Lilie in den vier Falken dem Wappenkreuze einzufügen zu dürfen. In den Mitten der breiten Hohlkehle, welche den Plafond von den Seitenwänden des Schiffes trennt, sind zwei Martyrerszenen als Leubilder rot in rot gemalt, wovon die eine Scene dem gräßlichen Martyrium des heiligen Bischofs Graismund gleich; es wird aber wohl das Martyrium zweier Ordensmitglieder dargestellt sein, das diese — nach der Umgebung zu schließen — im Morgen-

lande erduldeten. In der Kapelle der linken Seite sieht man oben die Auferstehung Christi und zwei allegorische Bilder, „Glaube“ und „Hoffnung“, in der rechten Kapelle den zwölfjährigen Jesus im Tempel und die Allegorien „Reinheit“ und „Stärkmuth“.

Im Frühjahr 1896 wurde die Restauration der Kirche fortgesetzt und zunächst das ganze Schiff mit neuen Fenstern versehen. Es wurden dazu, was für Barock- und Rococokirchen besonders zu empfehlen ist, sogenannte gesandete Amalgamier verwendet, ein sehr starkes Glas, welches das vollständige Licht durchläßt und also vor jeder Verdunkelung schützt, ein Umstand, der, abgesehen von allen andern, für richtige architektonische und materische Wirkung der Späthite unerlässlich ist. Mit Ausnahme der beiden Fenster in den Seitenkapellen wurde von eigentlicher Glasmalerei abgesehen und nur dem Sile der Kirche entsprechend und von Maler Mezger entworfene Vorbüden schmücken die sonst eintönigen Fenster. Die Seitenkapellen haben je ein Medaillon mit einem Brustbild, rechts St. Michael als Kirchenpatron, links St. Johannes von Nepomuk, weil nach einer Urkunde zur Zeit des Deutschordens für jene Kapelle ein Altar zu Ehren dieses Heiligen geplant war und weil diese Kapelle die Weichkapelle ist. Die Fenster, alle trefflich und solid gearbeitet und auch tüchtig in den beiden Medaillons, wurden in der Glasmalerei von Schell zu Offenburg hergestellt und von Glasermeister Fuchs in Saulgau zusammengestellt und eingesetzt. Die Kosten sämmtlicher Fenster betragen 3080 Mark, ein großes Fenster im Schiff kam auf 170 Mark, ein Medaillonfenster in der Seitenkapelle auf 420 Mark.

Nachdem die Fenster eingesetzt waren, wurde mit der Restauration des Chores begonnen, der in seinen Farbenflächen etwas heller gehalten wurde als das Schiff. Die Stuccaturen, wohl aus späterer Zeit als die im Schiff und auch zahlreicher, aber plumper angelegt, wurden durch etwas reichere Vergoldung gehoben und so besser mit dem Ganzen in Harmonie gebracht. Das mächtig große Plafondgemälde des Chores, 16 Meter lang und 9 Meter breit, das die Immaculata darstellt, wie sie von den fünf Erdtheilen verehrt wird, wurde gereinigt und das

Neubeude an ihm ergänzt. Das hinter dem Hochaltar befindliche Freskogemälde, St Michaels Kampf mit dem Satan, wurde bei der vorigen Restauration (1870) durch ein künstlerisch wertloses Delgemälde auf Leinwand verdeckt, jetzt aber wieder frei gemacht und restaurirt. Der Hochaltar selbst harit noch der Renovation; er besteht aus Stuckmarmor und zeigt verschiedene Farbentöne. Wenn er einmal (mit 9 Steinen!) richtig geschliffen ist, wird er einen prächtigen Glanz entfalten, wie auch die Rückwand und die zwei Postamente für die leuchtertragenden Engel, die ebenfalls aus schönem Stuckmarmor hergestellt sind.

Nur noch Einiges über die vielen Wappen in der Kirche! An der Stirnwand des Oberbogens sieht man drei große Wappen aus Stuccatur hergestellt. Das mittlere Wappen hat in seinem Herzschilde das Wappen des Hochmeisters, um welches herum die Wappen der verschiedenen Besitzungen der Pallei sich befinden; rechts davon ist das Wappen des Landfomthurs Froberg, unter welchem die Kirche umgebaut wurde, links das einfache Ordenswappen. In dem oben genannten „Accord“ heißt es: „Der Oberbogen auf der Langhaus Seite solle eine Einfassung bekommen, und dann oben in der Mitte das Hochmeister-Meisterische, Einerseits das Preussische (gemeint ist das einfache Ordenswappen) und anderer seits das Land-Genueuburische Wappen mit unterschiedlicher Kriegs-Armatur verzieret werden.“ Rechts vom Hochaltar sieht man das Wappen des Landfomthurs von Königsegg, links wieder die Palleiwappen. Eine große Anzahl von Wappen sind in der Gruskapelle angebracht; sie sind sämmtlich aus grauem Solenhofenstein gemeißelt und waren bisher ohne heraldische Farben. Links an der Oberwand endlich hängt eine große Holztafel, welche die Wappen sämmtlicher Landfomthuren der Deutschordensballei Elsaß und Burgund gemalt enthält. Ein geistlicher Philologe der Neuzeit hat dem ehrenden Gedächtniß der einstigen Zubörer dieser Wappen folgende Verse beischreiben lassen:

•Ordinis Teutonici quondam nobilissimum decus,
Pallio clari albo cum signo crucis atro.

Solamen miseris, at infidelibus terror
Vos meruistis almam, duplicem hic palmam.
(Ehemals des deutschen Ordens Zier, hoch-
edle Söhne,
Glänzend in weißem Gewand, mit schwarz
durchwobenem Kreuze,
Engel des Trostes den Kranken, den Bequern
(Türken und Wenden) ein panischer
Schreden,
Habt ihr hienieden zweifach die Ehrenpalme
verdient).“

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Gemälde-Restaurationen.

Die tägliche Erfahrung lehrt uns, daß in Sachen der Gemälde-Restaurationen leider vielfach noch eine sehr laze Praxis verbreitet ist, die im Interesse unserer Kunstschätze aus der Vergangenheit tief zu beklagen ist. Was für Leute thun sich als Gemälde-Restauratoren auf, namentlich auch als Restauratoren von Altargemälden! Wie viel ist da schon gesündigt worden und wird fort und fort noch gesündigt! Da wird eine Kirche renovirt und der gewöhnliche Dekorationsmaler, der in seinem Leben nie das Restauriren von Gemälden erlernt, „kann ganz gut“ auch die vielleicht sehr werthvollen, aber sehr verborbenen Altargemälde oder sonstige alte Gemälde restauriren: sie werden „bloß gereinigt“, heißt es. Und mit weniger Strupfeln als seine Kleider vertraut man solchen unberufenen Händen die Bilder, zum „Fugen“ an. Während man früher vielfach, selbst an unsern Staatsgallerien, dadurch „restaurirte“, daß man die Bilder einfach ganz oder theilweise übermalte, gehen heutige Restauratoren viel „gründlicher“ zu Werke und zwar in der Weise, daß sie die Bilder bis auf die Grundfarbe „reunigen“ und oft diese selbst nicht schonen, bis sie sehen, daß das nackte Holz kommt. Dann gibt sich eine Uebermalung von selbst, aber das alte Bild ist dahin.

Solche Gemälde-Restauratoren, die Besseres zu leisten wäbnen, berufen sich oft auf das sogenannte Petenkofersche Regenerations-Verfahren, meistens ohne zu wissen, was das eigentlich ist; und auch manche Besitzer von Gemälden, die Restauratoren hiefür suchen, haben ebenfalls meist von diesem Verfahren gar keine oder eine ganz falsche Vorstellung. Es sind nämlich

selbst viele Kunstkenner und Kunstliebhaber in dem Wahne befangen, als sei das Petenkosfer'sche Regenerationsverfahren gleichbedeutend mit „Restauriren“ und jebermann, der davon hört, könne sofort jedes beliebige, alte Gemälde wieder vollständig mit diesem Univerſalmittel herstellen. Allein diese Ansicht ist grundſätzlich. Das Petenkosfer'sche Verfahren hat nur einen Werth in der Hand eines Restaurators von Fach, während es in den Händen eines Dilettanten völlig zwecklos ist. Es ist ein ausgezeichnetes Hilfsmittel für den Fachmann, nicht aber ein Mittel, um das eigentliche Restauriren ganz entbehrlich zu machen. Das Verfahren besteht nämlich darin, daß ein zu restaurirendes Bild mittelst eines Kasten's, der sich natürlich nach der Größe des betreffenden Bildes richten muß, in Spirituskämpfe gestellt und fest zugedeckt oder verschlossen wird. Der Spiritus weicht den alten Firniß auf und gibt dem verſtickten Firniß den alten Glanz wieder. Da kommen dann die geſtickten Stellen, die alten Schmutzſtellen, überhaupt alle, vielleicht Jahrzehnte und Jahrzehnte zugedeckt gewesenen Schäden aus Tageslicht, was aber alt und urſprünglich ist, bleibt unverändert. In ein paar Stunden aber verſtückigt sich der Spiritus und das Bild hat wieder sein voriges Aussehen. Es kann also diese Manipulation fast immer nur eine Vorbereitung auf die eigentliche Restauration, nicht diese selbst sein. Wie nämlich der Arzt zuerst den Patienten untersucht, um seine „Schäden“ genau zu erforschen, gerade so verfährt der rechte und richtige Bilder-Restaurator. Erst durch diese Methode kann er nämlich klar sehen, was einem durch das Alter und andere Umstände wüß gewordenen Bilde fehlt; sie bringt alles wieder zum Vorschein, sowohl das Vorhandene, als auch das Schadhafte, und erst jetzt kann der Restaurator beurtheilen, was weiter mit dem Bilde zu machen ist. Allein bei weitem nicht auf jedes Bild ist dieses Verfahren anwendbar, da es nur auf Oelgemälde Wirkung hat, welche mit einem Harzfirniß überzogen sind. Das ist aber bei vielen Bildern nicht der Fall, da manche Gemälde entweder gar keinen Firniß haben

oder aber mit Oelfirniß versehen sind, welcher auf die alkoholhaltige Luft nicht reagirt. Wie soll das aber ein Laie im Bilderrestauriren beurtheilen können?

Als diese werthvolle Erfindung Petenkosfers bekannt wurde, wollten dieselbe sofort viele Unberufene anwenden, verurtheilten aber, nachdem sie Mißerfolge hatten, diese Erfindung ebenso verflaut. Petenkosfer habe treffend geantwortet: „Es gibt kein Mittel, mag es noch so ausgezeichnet sein, das nicht in den Händen Unberufener ebenso viel Schaden anrichten könnte, als dasselbe in der Hand eines Fachmannes Wunder wirkt.“ Und in der That kann es im besten Falle dem Dilettanten passieren, daß er nach der Regeneration eines Bildes rathlos dasteht und sich nicht mehr weiter zu helfen weiß. Er kann nämlich mit Schreden wahrnehmen müssen, wie zwar alle noch vorhandenen Farben wieder in voller Kraft zum Vorschein gekommen sind, aber mit derselben Deutlichkeit sieht er auch die vorhandenen Schäden am Bild, die vorher wegen Trübung, Staub und dergl. nicht so stark sichtbar waren und die er vorher leicht zu heilen glaubte. Allerdings gibt es auch Fälle, bei denen durch die Regeneration allein schon ein Bild vollkommen wie neu hergestellt werden kann; aber das trifft nur bei Gemälden zu, denen sonst nichts weiter fehlt, als daß die moleculare Trennung in den Firnissen eingetreten ist, was aber selten vorkommt. Doch wenn man sich einmal entschließt, ein Bild restauriren zu lassen, so ist dasselbe in der Regel so schon stark verdorben, daß man mit dem Regeneriren allein nicht mehr auskommt, sondern zur eigentlichen Restauration schreiten muß.

Wenn übrigens gesagt wird, daß das Petenkosfer'sche Regenerationsverfahren eine kostspielige Sache sei, und daß es sich nur bei weithwollen, oder solchen Gemälden reuiniere, die man aus persönlichem oder historischem Interesse erhalten will, für minderwerthige Bilder aber zu ihener komme, so ist das nicht richtig. Die Kosten für ein solches Verfahren bestehen ja nur in Herstellung der Kiste oder des Kastens, wovon das Bild gestellt wird, im Ankaufe des Spiritus und was alles sonst noch geringere Sachen sind. Die eigentliche Restauration kommt, wie gesagt, erst nachher

und besteht darin, daß ein Bild durch Kopirabalsam, Salmiakgeist und andere Präparate zuerst gereinigt wird. Mit all diesen Dingen kann aber der Vaie im Restauriren nichts anfangen, da er die Mischung dieser Präparate, die Geschäftsgeheimniß ist, nicht kennt, ebensowenig das Verfahren beim sogenannten Abuehnen eines Bildes weiß, das besonders gelernt sein muß, da fast jedes Bild eine andere Behandlung fordert.

Dann aber kommt erst die schwierige und langwierige Arbeit, die defekten Stellen anzukitteln, und sie so oft und so lange mit den richtigen Farben zu decken, bis diese zu dem betreffenden Lokaltone stimmen. Das aber erfordert oft riesigen Fleiß, Geduld und Ausdauer, und das ist es, was unter Umständen, z. B. bei starker Beschädigung eines Bildes, eine Restauration theuer macht. Doch wird sie nicht zu theuer, weil man dann so zu sagen das ursprüngliche Kunstwerk wieder besitzt. Professor Hauser an der alten Pinakothek zu München ist der erste und Hauptinhaber dieses Geheimnisses und wohl der vorzüglichste Bilderrestaurator, der heute lebt. Er hat eine eigene Schule gegründet, die dieses Verfahren traktirt; und nur akademisch gebildeten Malern, die bei ihm den betreffenden Restaurationskursus durchgemacht haben, sollte ein werthvolles Bild zur Renevirung anvertraut werden. Unter den Händen eines Menschen, der nicht Künstler von Fach und nicht ein ganz gewiegter Kenner alter Gemälde und ihrer Technik ist, wird das Gemälde restauriren besonders auch deshalb etwas ganz Gefährliches, weil bei einem unrichtigen Verfahren das Schicksal und Charakteristische, was ein Bild hat, — die Lesuren — verloren gehen. Darum wiederholen wir noch einmal: nur ein akademisch gebildeter Maler, der alte Meister studirt und noch besser auch kopirt hat, ist im Stande, ein tüchtiger Restaurator zu werden. Wenn ein gewöhnlicher Maler dennoch als selbständiger Bilderrestaurator auftritt oder wer immer einen solchen an die Restauration eines werthvollen Bildes herantreten läßt, der begehrt einen Kunstverwandelsüß.

De gel.

m. Accord über Erbauung der Stiftskirche in Kumburg vom Jahr 1706.

Die älteste Kirche in Kumburg war mit dem Kloster gegründet von den drei Grafen von Rothenburg-Kumburg: Warrard, der später in das von ihnen gestiftete Benediktinerkloster eintrat, Ruggier, der ca. 1088 auf einer Fahrt nach Jerusalem und dem heiligen Lande starb und Heinrich, der ebenfalls Benediktinermönch wurde unter Mit Hilfe des Mainzer Edelmannes Wignand, der als Mönch von Kumburg starb (seine Gattin Adelhaid und die Gemahlin des Grafen Heinrich, die kinderlose Geba, traten als Nonnen in das Benediktinerinnenkloster zu St. Margdien (in Klein-Kumburg) ein und starben daselbst). Eingeweiht wurde diese Kirche 1067 oder 1089 von hl. Adalbero, dem 20. Bischof von Würzburg 1045—90 aus dem Geschlechte der Grafen von Lambach-Weiß, Nachfolger des hl. Bruno, seines Onkels. 1090 am 6. Oktober starb Adalbero in Lambach und wurde daselbst in der von ihm und seinem Vater gestifteten Klosterkirche begeben.

Diese „Münchertische“ war eine romanische Pfeilerbasilika mit einem Quer schiff im Westen, ebenso groß wie die in den Jahren 1607—17 umgebauete Stiftskirche; denn Chor und Westthurm blieben beim Umbau stehen. Das Dach des Mittelschiffes war, wie Spuren an der innern Seite des Westturmes zeigen, bedeutend niedriger, so daß die Thürme mit ihren romanischen Schallöffnungen um zwei Stockwerke über den Giebel desselben hinausragten. Das Fülldach der zwei Nebenschiffe war ebenfalls niedriger, wie die alte Mauer mit romanischem Kapitäl am ähner südlichen Querschiff anzeigt. Wenn die gemalten Bretter an der Decke der Seitenkapelle mit romanischen Ornamenten von der abgetragenen Decke dieser alten Kirche stammten, war diese schon in der romanischen Bauperiode bemalt, jedenfalls aber unter Erasmus Knechtler, genannt Stürmer, dem 10. Dehan (von 1551—83) und 9. Probst (von 1583—94), von dem ein Diptichon sagt:

„Neustetterus eam (sc. coronam) jussit renovare decanus Picturaque sacram condecorare domum.“

(Auch die Wandgemälde im Archiv stammen aus seiner Zeit 1562 und die Freskomalerien an der Vorderfront des Adelmansbauers von Meister Bioll aus Konstanz 1568—69, wovon noch Spuren vorhanden sind.)

Die Benediktiner-Ableitliche hatte einen Peter- und Paulsalter, wie die heutige Stiftskirche; vor demselben wurde der letzte Abt und erste Probst Seyfried von Holz 1504 begraben. Dieser Altar stand in einer Kapelle gleichen Namens, vielleicht in einem Arm des Querschiffes; denn Franz Kascho Gombard, Syndikus des Stifts Kumburg erhält 1603 sein „gab vor der Kapellen Petri et Pauli.“ (Präsenzbuch.)

Weiter hatte die Kirche einen Kreuzaltar vor dem Chor, daher kommt im Präsenzbuch des Stifts öfter die Bestimmung bei gestifteten

Jahrtagen: „Seelamlt in medio ecclesiae zu haben;“ einen Altar St. Sebastiani, dem Christoph Ichni von Glanz zu Wasserfelzen † 1616 liegt begraben vor der steinernen Säulen ante altare S. Sebastiani“ an den höchsten gratiosorum Dnorum nostrorum.“

Das Grabmal des Reustetter war nicht an der Südwand des Schiffs, wo es heute steht; denn die Chorarkade mußten die Beszer für die Beisitzenden („Placebo“) beten „über seinem Grabmal bey der lezten steinernen säulen oder Nebenstuhl dem Chor zu auf der rechten Handt.“ „In medio eccliae ante sepulchrum Dnorum fundatorum“ ist der 9. Defau Gernand von Schwabach (1536—50) begraben, also vor dem Grab der Stifter: Burchard, Heinrich, Wigand und des 3. Abtes Hartwig. Die Weibene dieser drei Stifter und des Abtes habe der 7. Abt Werner im 12. Jahrhundert, so schreibt der Chorvisar Wader († 1675), aus ihren Gewäbern da und dort gesammelt und in einen steinernen Sarg gethan, die Weibene eines jeden in ein besonderes Fach oder Kapsel.

Diese steinerne tumba stand einst nicht fern vom Nordthurm des Chors bis zur Uebertragung unter den Kronleuchter, welche wahrscheinlich 1659 unter dem 16. Defau Franz Ludw. Jausit von Stromberg (1639—73) stattfand (nach Wader) oder bis zum Neubau.

Vogt Sebastian Schwegler † 1628 war begraben „vor unsrer lieben Frauenbild,“ welches er bei Lebzeiten selbst gestiftet, sowie das Wachs, welches vor demselben zu brennen sei: Vielleicht ist dieses Muttergottesbild jenes über dem Eingang in den Westthurm. Wo es in der alten Kirche stand, ist nicht bekannt.

Johann von Rinderbach, „stiftschorherr“, † 1502 wurde vor der kleinen Sakristei begraben „wo man auf die Orgel geht.“

Von dieser romanischen Pfeilerbasilika stehen noch die drei römischen Thürme: einer an der Westfassade, die beiden andern zu beiden Seiten des Chors. Der Westthurm ist älter und höher als die beiden Osttürme; er hat eine Höhe von 40,67 m, eine Breite von 6,59 m, fünf Stockwerke (rechteckig), Uebergang in's Achteck und eine massive Steinpyramide mit Steinkreuz auf der Spitze. Das mittlere Stockwerk ist ohne Rundbogengries, die andern haben solche Gesimse, die drei oben mit je zwei gekuppelten romanischen Fenstern, das oberste Stockwerk hat deren zwei nach allen Seiten als Schallöffnungen. Der oberste Theil zwischen den Schrägen zum Achteck hat noch ein Ornamentband im Rundbogengries und ein gekuppeltes Rundbogenfenster. Die beiden Osttürme, an den Chor zu beiden Seiten angebaut und bis zum vierten Stock leider in die neue Kirche eingebaut, haben eine Höhe von 33,50 m und im Quadrat 6 m, sind aber bedeutend reicher an Ornamenten als der Westthurm. Die Gesimse der fünf Stockwerke haben Zahnschnitt, Rundbogengries mit schöner Wänterverzierung in reicher Abwechslung in den Rundbögen. In den zwei gekuppelten Fensteröffnungen der einzelnen Stockwerke sind sehr schöne korinthische Kapitäle auf den Mittelstützen; am Kämpfer manchmal zur Verstärkung tragende Figuren (Karyatiden). Das

vierte Stockwerk hat Epibogen in den Fenstern, das oberste dagegen wieder Rundbogen. Der steinerne Helm ist mit Platten bedekt und oben mit erkerartig hervortretenden Fensteröffnungen (wieder Epibogen) besetzt, die von steinernen Kreuzen bekönt sind. Am reichsten ist der nördliche Chorthurm: auf den letzten Schrägen des Achtecks liegt ein Löwe, ein Wächchen auf dem Rücken, eines auf Händen und Füßen (die vierte Figur ist abgebrochen); auf den Fensterdächern sitzt eine Sping, ein Mann mit Fischotter, ein anderer mit rückwärts gedrehtem Oberleib und ein plumper Zwerg (in Stein angehanen). Das oberste quadratische Stockwerk hat an den Ecken Säulchen, mit Köpfen verziert. Das Gesims darüber hat zwei Reihen aufwärtsstehender Blätter über dem Rundbogengries; dasjenige darunter Blätter, Zickzackband und im Rundbogengries Blätter- und Wandornament.

Der Umbau der romanischen Basilika in die jetzige Stiftskirche in edlem Barockstil fand statt unter dem 17. Propst Georg Heinrich von Stadion 1685—1716 und dem 18. Defau Wilhelm Ulrich von Gantenberg 1695—1736 in den Jahren 1707—1717.

Der Ueberschlag und Accord dazu vom Jahr 1706 in sieben Folioblätter ist erhalten in der Pfarregistrarur Steinbach und lautet:

I. Maurerarbeit.

1. Abbrechen der Mauer gegen den Bronnen (d. h. gegen Norden), so schadhaft ist, 100' schub lang und 30' hoch, 3' dick, die Ruthe zu 144 württembergische schub und jede Ruthe zu 6 b (= 6 Lagen). (Daraus ist zu ersehen, daß die Unfallsigkeit der Nordseite Anlaß und Grund zum Umbau gab.)
2. Fundament Graben 100' lang, 8' tief 7' weit, die Ruthe akkordirt zu 4 b.
3. Ausmanerung des Fundament, die Ruthe zu 20 b.
4. Auf das Fundament eine Mauer: 100' lang, 59' hoch (vorher 30'), 4' dick, jede Ruthe 24 b.
5. Die Mauer auf der andern Seite (= gegen Süden) erhöhen: 24' hoch, 100' lang, 4' dick, à 24 b.
6. Der runde Chor 52' lang, 24' hoch, 4' dick erhöhen: à 24 b. (er blieb also stehen und wurde nur erhöht).
7. Das Fußgesims in der hintern Mauer soll durch die zwei Thürm in Chor eingebrochen werden und gesetzt werden nach dem iß, accordirt (Betrag nicht angegeben).
8. 14 Fenster sollen eingebrochen werden, in die zwei Thürm (sc. am Chor), in das Chor, und in die alte Mauer, welche stehen bleibt (Betrag nicht angegeben).
9. Abbrechen der alten Mauer in der Kirche mit den alten Pfeilern und Aufträgen derselben (Betrag fehlt) (= Mittelchiff und Pfeiler).
10. Ausgraben des Fundaments zu 12 Pfeilern und den Abrann vor die Kirch geführt: Ruthe à 4 b.
11. Das Fundament-Ausmanerung zu den Pfeilern: Ruthe à 20 b.
12. Sehen der 12 Pfeiler mit dem Fußgesims von Steinwerth: 150 fl.

13. Das Ausgraben des Fundaments zu dem Fußgestims (die Erdentiefe zu 100'), die Kutze à 3 1/2 b.

14. Ausmauern des Fußgestims: Kutze à 144' à 20 b.

15. Das Steinwerck zu 10 ganzen Pfeilern und vier halbe, inwendig der Kirche, wo die gewölber darauf ruhen, gebrochen und gehauen: Schuß à 1 1/2 b.

16. 10 ganze und 4 halbe Fußgestims inwendig der Kirche, so unter die Pfeiler kommen und 14 halbe Fußgestims, so an die Mauer kommen (z. z. Pilaster): schuß zu brechen und zu hauen à 2 1/2 b.

17. 10 ganze und 4 halbe posamenten unter die Pfeiler und 14 halbe posamenten an die Mauer unter die galannen (= Plaster?), schuß à 2 1/2 b.

18. 22 galannen außen an die alte Mauer einbrechen und Sehen mit samt de(n) quadren (= Quadern) nach d(em) riß 2 b.

19. Außen an der Kirche 1080' langes Fußgestims von Steinwerck gehauen à 4 b. (= um die ganze Kirche von Waankhöhe).

20. Außen an der Kirche 25 posamenten unter die galannen, jedes 7' hoch, 7' weit à 1 1/2 b.

21. 25 posamentenrestgestims außen an der Kirche à 10'; jede à 4 1/2 b.

22. 25 schafgestims, 8' breit, 2 1/2 hoch, à 4 1/2 b.

23. Daß schaft zu den 25 galannen außen 27' hoch, 4' breit à 2 b.

24. 25 Kapitäl (= Kapitale) außen, der Schuß à 4 1/2 b.

25. Daß anfütra (= Anfügen) außen 275' à 3 1/2 b.

26. Daß Trüs (= Fries) 3' hoch und 3' breit à 2 b.

27. Daß haubtgestimß vter der Faszaten 36' lang, 2 1/2' hoch à 5 b.

28. Daß fußgestimß vter der Faszaten 30' lang, 2 1/2' hoch à 2 1/2 b.

29. Daß haubtgestimß ober der Faszaten ist mit der Verdachung lang 80' à 2 1/2 b.

30. Die galannen in der Faszaten 7' hoch, 7' breit à 2 b.

31. Ein Fenster in die Faszaten 3 thlr.

32. 2 portal von Steinwerck, davon der riß erst zu fertigen.

33. Die faszate zimmern und zu setzen 25 thlr.

34. 10 000' platten zur Belegung der Kirche (wird außgesetzt bis zur Beschickung des Steinbuchs).

35. 200' Staffel, so oben von der Kirche in das chor gehet à 1 1/2 b.

36. Die tritt zu legen, wird verdient 4 Thlr.

37. Belegung der Kirche mit d(em) neuen platten v. 100 schuß 1 fl.

38. 18 große Fenster, 18' in dem Licht hoch und 6' weit, von jedem Fenster zu hauen 13 thlr.

39. Abdecken des alten Daches und die Ziegel auf die Seite tragen 12 thlr.

Quantität Schiler ist accordirt zu all dieser Arbeit und eingebringl 5 malter Korn, 5 Eymen wein, sutter für das pferd frey.

Der Stiff muß schaffen zu Arbeit: büchel, schauffeln, hauen, schabarr(en) und daß Steinhawergschür durch eine Fndr hinauffahren lassen.

NB. Alles gelt, maß und Eich sind würzburgischer wehrung.

II. Materialien-Verzeichniß.

70 wägen Kalk à 12 malter pro 140 Thlr.
7 Eymen haar . . . 20 Thlr.

für weiße (= Tünche) dem Ziegler zu binden (= brennen): 10 Thlr. 100 Eymen gieß: 50 Thlr., 6 Cent. gelbe Hansfarb 6 Thlr., Vor fürnuß, silberpelt, wenig, Umbraun und fürnuß-fieden 4 Thlr. 4 Cent. bleigweiß zu dem haubtgestims anzustreichen: 40 Thlr. 1/2 Cent. Laim in- und außwendig die Kirch anzustreichen: 10 Thlr. 1/2 Cent. Gahnzie pro 3 Thlr.; Eisene Dräch: 3 Thlr., 10000 brüternägel: 20 Thlr., Eisene Hadhe(n) zum Zeitmachen 10 Thlr. Vor 1000 lange leimnägel: 10 Thlr.; 100 000 schiefrenägel: 10 Thlr., 1 1/2 Tonne leimöl zum haubtgestims: 30 Thlr.

Ca.: 406 Thaler, ohne brüter, Krummer, streng (= Stränge) reißstrecke(n) samt den stich und reißholz, welches Sie selbst bey haben haben(n). Accordant: Christoph v. Franß hardt, gebrüdere dahier. Signal(cum) würzburg 12. February 1706.

III. Stukator-, thünger-, stich- und kleberarbeit.

1. die völlige Kirch, die Grentz und Stern-gewölß völlig zu stichen und zu kleben, daß Holzwerck mit feimene(n) und räißstrecke(n) zu übertragln.

2. alle gewölber, die Grentz und Stern-gewölber samt der Kuppel die Grotz(en) mit Wieß und harzeug sauber zu erheben, dem feindel nach zu verpuße(n), alle gürtt sauber und accurat glatt zu verpußen.

3. die Kapitäl (inwendig) vif corinthisch zu Stellen nach riß und maßstab, alle galann(en) samt den büwlasten sauber glatt zu verpußen.

4. alles mauerwerck inwendig mit einem faden pupwurf, dem feindel und rüchtfcheid nach, die feusterbögen aber dem Zirkel nach glatt zu verpußen, gleich nach dem mauerwerck in Stiff hang (in Würzburg).

5. die völlige Kirch inwendig dreimal weiß zu überschreichen und außzweiffen, was außtreichens von Köthen hatt, von weißer leimsteinfarben, die gerüstler aufbauen, nachher wieder abbrechen. außwendig der kirche:

1. zu rüsten, alles mauerwerck ohne die thürn (Thürme) mit doppelter wohlau gemachtem pupwurf, dem Nichtscheid nach abgezogen, sauber geweißt oder gleich einer lindh(en) perlcarb anzustreichen.

2. die steinerne galannen, Cabitäl, steinerne Fenster- und Fußgestimß, die steinerne portal und thüre(n), alle füge (Fugen) mit giß zu verstreichen, von doppelter weißer leimsteinfarben anzustreichen.

3. das große hölzerne haubtgestimß außen von doppelter perlcarb anzustreichen. Gerüst frei aufbauen und abbrechen, ohne einige handfrod. für 1436 reichthaler, 6 malter Korn, 6 Eymen wein, würzburg. Eich, für weißer auch kost und siegestatt.

würzburg, d. 12. February 1706.
Accordant: Christoph und Franß hardt, beide gebrüdere dahier.

Ist bis auß 1236 Thlr., 6 malter Korn, 6 Eym. wein heruntergelassen; 36 sollten auch noch weggebracht werden.

IV. Zum neuen gewölbe, dachstuhl und völlig tachwerch.

was holtz von nöthen und für den Abbruch an der alten kirch. Die kirche 207' lang, 62' breit, das Grew 92'. Dazu wird erfordert: 72 stämme groß Eichenholtz, 1 1/2 klästrig, claffterig und halbcloffterig zu mauerlatten und hendh-säulen. 236 stämme großholtz 1 1/2 cläffterig und claffterig zu bolden, tachseiten, tachschwellen, brüst-riegel, dachzüge, liegenden-pfosten u gefimbern; 130 stämme zu 3 kehlgebäldehen, 7/8 cläffterig; 280 stämme halbcloffterig zu Sparren und tachbögen (= Bögen);

23 stämme zu sprengbögen in die hendwercher; 200 stämme groß und Krumbholtz zum gewölbe, zu gurtz und Grewpbögen.

Sa. 941 stämme sanft dem grünholtz.

1. dem Zimmermann für den tachstuhl 654 thlr.; 2. von der alten kirche abbrechen 50 thlr.; 3. von dem gewölbe 500 thlr.; 4. 36 tachfenster 36 thlr.

Sa.: 1236 thlr., 6 malter Korn, 6 Eyme(r)wein. Accordant: Hr. Joseph greiffing, burger und Stadtzimmerman in würzburg.

V. Eisenwerch.

40 Ctr. zu Heudh-Eisen; 50 Ctr. zu großen und Kleinen schlaunern. 32 Ctr. zu Händh-nägeln; 12 Ctr. zu Stein- und Holzklammer. Zim.: 934 Thlr.

Dem Zimmermann ist bey seinen iederweilige(n) hinaufreite(n) das Futter frey für sein pferd versprochen worden.

VI. tachwerch mitt brettziegel.

Erstlich wird erfordert 9900 brettziegel = 495 thlr. 40,000 brettmägel = 40 thlr. 1000 gebadene Stein zu den tachfenstern = 5 thlr. für den tachbedcher für dachdecken: 103 thlr., Raich = 4 thlr.

Sa.: 674 thlr., so (= wenn) von brettziegel; ausgenommen die latten, weil sie solche selber haben. Wenn aber von Schieferstein: 20,000 Ctr. schieferstein 666 thlr. 12 b., 40,000 brüternägeln 40 thlr., 140,000 schiefelnägeln 144 thlr. 8 b. 20,000 halbnägeln 20 thlr., 3000 lefznägeln 30 thlr. 55 thlr. für bley; für Arbeit zu bedchen: 360 thlr.

Sa.: 13151 hlr. ohne fuhrlohn und ohne brütern. Dem Schieferdeder von ieder rütte 1 1/2 thlr. Das letztere wurde von den Gorberrn Kom-burgs und die kirche mit Schiefer gedeckt.

Nach diesem Ueberschlag wurde die heute stehende große Hallen-kirche von imposanten Verhältnissen und großartiger Wirkung auf dem Vergleget hergestellt, welche das Antependium, den berühmten Kronleuchter, zwei romanische Altarleuchterchen als seltene Sehenswürdigkeiten neben dem Eltershofer-, Verhingen- und Neujetter-Denkmal in sich birgt.

Literatur.

Allgemeine Kunstgeschichte. Die Werke der bildenden Künste vom Standpunkt der Geschichte, Technik, Aesthetik. Von Dr. P. Albert Ruhn, O. S. B., Professor der Aesthetik und klassischen Literatur. Einfeldeln, Waldohnt und Köln, Benziger 1894—1896. 6.—8. Lieferung à 2 M.

Diese wahrhaft monumentale allgemeine Kunstgeschichte, welche an Noblesse der Anstaltung und Reichthum der Illustrationen alle in letzter Zeit erschienenen oder eben erscheinenden weit übertrifft, schreibt etwas langsam zwar, aber stetig weiter. Wir haben über sie „Archiv“ 1892 S. 557 und 1894 S. 56 berichtet. Die inzwischen erschienenen drei weiteren Lieferungen stehen ganz auf der Höhe der früheren. Sie befassen sich mit den Denkmälern des vorjüdischen, jüdischen, sinitischen, korinthischen Eisis und widmen hier selbstverständlich der Akropolis die eingehendste Betrachtung, Johann mit der Baukunst der Etrusker (viel neues Illustrationsmaterial) und mit der der Römer; hier zunächst eine vortreffliche Charakteristik und ästhetische Würdigung derselben, dann eine chronologische Uebersicht der Perioden und Bauten und hierauf eine Vorführung der einzelnen Denkmäler (Forn, Tempel, Theater, Gärten, Thermen, Ehrenspalten, Wohnhäuser und Paläste, Grabdenkmäler und Ruhbauten). Der Plastik der Etrusker und der Griechen ist ein Theil der 6. und 7. und die ganze 8. Lieferung eingeräumt; mit der Besprechung der Sarkophage von Sidon ist eben noch begonnen. Der Text zeigt hier wie in der ersten Lieferung von voller Sachkenntnis, Beherrschung des Stoffes und Kenntniss der Literatur und hat edlen und klaren Stil. Durchwoben ist er mit einer verschwenderischen Fülle meist ausgezeichnete Abbildungen; dazu lithographische Einschalttafeln und einige chromolithographische Bilder von exquisiter Feinheit. Zu die Freude über das herrliche Werk mischt sich nur einige Besorgniss wegen des etwas langsamen Fortganges desselben; möge das Jahr 1897 uns nicht bloß einc, sondern mehrere Lieferungen bringen. —

Verichtigung. „Archiv“, Jahrgang 1896 S. 111, Spalte 2, Zeile 3 von unten lies: 1886; S. 113, Spalte 1, Zeile 2 von unten: 1709.

Annoncen.

Soeben erscheint:

Neues Erstkommunikanten-Hebelbuch

„Mein schönster Tag“.

Verfaßt von Johann Evangelist Hagen, Pfarrer. Das umfangreiche, 640 Seiten starke Buch kostet gebunden:

- In Leinwand mit Rothschnitt . . M. 1.35
- In Leder mit Feingolbschnitt . . „ 1.95
- In Imitation Eisenblei mit Schloß „ 4.20
- Zu 2 farbigem Druck:
- In Leinwand mit Goldschnitt . . . 2.25
- In feinem Leder mit Feingolbschnitt . . 2.65
- In echt Saffianleder mit Hohl-golbschnitt und Lederstich . . . 4.70

Neuheiten in Kommunionbildern!

Illustrirte Kataloge auf Verlangen gratis. Zu beziehen durch alle Buchhandlungen sowie von der Verlagsbuchhandlung

Benziger & Co.

in Einfeldeln, Waldohnt und Köln a. Rh.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

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

Nr. 4.

1897.

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

Mittelalterliche Altarwerke in Württemberg.

(Fortsetzung.)

III. In der 1454—61 unter Mitwirkung von Hans Ulrich und Veribard Sporer erbauten, jetzt evangelischen Stiftskirche St. Peter und Paul in Dehringen, einer dreischiffigen Hallenkirche mit Querschiff, Westchor und Krypta unter demselben, ist noch der alte Hochaltar (3,9 m hoch, 3,4 m breit), wenigstens theilweise erhalten, aber von seinem ursprünglichen Standort in den Kreuzgang verweisen, jetzt in einem vom Kreuzgang aus zugänglichen Oratorium (die Hölle genannt) untergebracht. Auch dieses Werk hat Hofphotograph Heinrich Schuler in Heilbronn auf zwei Tafeln in Imperialselie photographisch reproduziert. Der Schrein ist eben grablinig, mit einfacher Maßwerktrännung abgeschlossen. Er herbergt fünf große Statuen unter überaus reichem und geschmackvollem, fünfgetheiltem Baldachinwerk aus sich schneidenden und durchkreuzenden, zierlich belaubten Wimpergebogen und köhn geschwungenen Nialen; zwei Statuetten, welche über kleinen, offenen Nischen einst dessen Seitentheile schmückten, sind verschwunden; unterhalb der kleinen Nischen das hohenloebische und württembergische Wappen, vielleicht auf Kraft von Hohenlohe (gest. 1503) und seine Gemahlin Helene, Tochter Graf Ulrichs des Vielgeliebten von Württemberg als Stifter des Altars weisend.

Sehr bedeutend sind die fünf lebensgroßen Statuen, auf eigenem Platz in größerem Maßstab noch einmal zusammengestellt. In der Mitte die Madonna, etwas größer als die andern Gestalten, die Mondstichel zu ihren Füßen; sie hält

das göttliche Kind, welches mit dem von ihrem Haupt herabwallenden Schleier spielt, quer über die Brust; ihr Antlitz ist wie ihre ganze Haltung von jugendlicher Züchtigkeit, anmüthig zur Seite geneigt, lieblich und von süßem Gluck befeelt; ein fröhliches Lächeln verschönt auch die Züge des Kindes. Ueber die Gottesmutter schwebt eine zierliche Lanzkrone.

Links von ihr St. Petrus, eine imposante Erscheinung. Das mit reich ausblühender Tiara gekrönte Haupt ungemein kräftig und charakteristisch modelliert; das Antlitz voll Geist und Energie. Ein prächtiges, mit Franzen besetztes, über die Brust mit einer Agraffe zusammengehaltenes Pluviale umwallt die ganze Gestalt; vom rechten Arm herausgenommen läßt es unten Dalmatit und Albe zum Vorschein kommen. Seine Rechte hält den großen Schlüssel und das Buch, seine behandschuhte Linke den Stab mit doppeltem Kreuz. Neben ihm St. Paulus. Das Schwert in seiner Linken fehlt; sein Antlitz mit langem, wallendem Vollbart ist in tiefer Bewegung und mit seelenvollem Blick der Madonna zugewandt; auch seine Haltung und die ausgestreckte Rechte bekunden seine innere Theilnahme.

Der Heilige zur Rechten der Madonna, in kostbarer Gewandung, mit langem Kreuzesstab, ist wegen Mangels anderer Attribute und da auch der Kreuzesstab spätere Beigabe zu sein scheint, nicht leicht zu benennen; möglich, daß er St. Kilian, den Apostel des Frankenlandes darstellt. Seine Körperbewegung ist fast zu lebhaft; seine Rechte faßt den Mantel und gibt ihm damit einen kräftigen Faltschlag. Die äußerste Figur links ist St. Hieronymus in Kardinalstracht, wie er eben mit dem Ausdruck milden Erbarmens dem an ihm emporkiechenden Löwen einen Deu

1) Siehe Archiv 1897 Nr. 1 S. 1 ff.

aus der Pfote zieht. Die Statuen sind gut erhalten und unbemalt; nur die Augen und die Lippen zeigen Spuren von etwas Farbe. Die Flügel sind noch vorhanden, aber auf der Außen- und Innenseite vollständig leer; die Reliefs ober Gemälde, welche sie einstens schmückten, sind verschwunden.

Charakter und Gediegenheit der Ornamentik wie der Statuen weist diesem Altar einen hohen Rang an unter den erhaltenen Altarwerken vom Ende des 15. Jahrhunderts. Schwer ist es, die Schule zu bestimmen, der er entstammt. Soviel ist wohl sicher, daß er kein Werk der schwäbischen, sondern der fränkischen Schule ist. Es bleibt nur die Wahl zwischen der Würzburger und der Nürnberger Schule. Die erstere scheint aber mehr Anspruch auf ihn erheben zu können, da in der ganzen Gegend, in der Charakterisirung der Köpfe, in der affektvollen Belebung der Gesichter, wie in der Behandlung der Gewänder sich Ankänge an Til Riemenschneider nicht erkennen lassen. —

IV. Die jetzt evangelische Kirche St. Johannes Baptista in Grailsheim war ursprünglich romanisch, erhielt 1398 einen gotischen Chor und erfuhr im 15. Jahrhundert einen gotischen Umbau des Langhauses. Neben einem schlaun, zierlichen Sakramentshaus in Turmform von 1498 am Chorbogen hat sich in ihr noch erhalten der Hochaltar, ein Flügelwerk von einfachster Anlage, aber mit reichem Skulpturens- und Gemälde schmuck. Der Schrein hat in der Mitte eine starke rechteckige Erhöhung, der ebensolche Aufsätze an den Flügeln entsprechen. Die hierdurch gebildeten scharfen Ecken sind im Innern des Schreines gemildert durch einen über dessen ganze Breite und über die ganze Figurengruppe gespannten schön geschwungenen, mit Dreipassmaßwerk besäimten Bogen von der Form des sogenannten Egelbrückens; dieser Bogen ist durchwachsen mit Lanzenwerk, das die vier Ecken ansfüllt; seine Motive sind nicht mehr ganz rein stilisirt, sondern bereits etwas zöpisch verschmückt, doch nicht gerade unschön. Die photographischen Tafeln von Schuler in Heilbronn geben den Altar mit all' seinem Detail aufs genaueste wieder.

Eine ergreifende Kreuzesgruppe von fünf Figuren füllt den Schrein. Sehr merkwürdig ist vor allem das Bild des Gekreuzigten selbst, ein Bild voll Todespoesie und voll dramatischen Gehaltes. Zwei besondere Tafeln sind ihm gewidmet; die eine zeigt das Kreuzbild für sich allein im größeren Maßstab, die andere gibt den Kopf in ungefähr natürlicher Größe wieder. Mit Hilfe dieser vollendeten Abbildungen ist es möglich, jeden Zug des Originals zu studieren und zu belauschen. Mit Hinaufhebung der idealen Seite der plastischen Schönheit ist der Moment des Sterbens in unsagbarer Qual unverhohlen und meisterhaft wiedergegeben. Die herabgesunkenen Lider, die abgehärmten Wangen, der überaus schmerzliche Zug um die wohlgebildeten Lippen, zwischen denen die untere Zahnreihe zum Vorschein kommt, — das alles erzählt von einem Uebermaß körperlichen und seelischen Leidens. Man fühlt hier, daß kein Bildhauer so zu meisteln vermag, wie der Tod. Und doch ist nicht alles tot. Was stirbt und gestorben, ist nur das Fleisch; unter seiner Hülle weht noch das Leben und breitet einen leichten Schimmer über die gefurchte Stirne und das eingefallene Antlitz; die geschlossenen Augen strahlen nach innen und betrachten eine geheimnißvolle Welt. Zummer andrucksvoller und sprechender wird dieses Dulderrantlig, je länger man es betrachtet. Seine Todesstramer senkt mehr und mehr ihre Schatten in die Seele des Beschauers, und so furchtbar der Anblick ist, er hat etwas unwiderstehlich Anziehendes und Bannendes.

Ganz im Bannkreise dieses ungeheuren Todesleides stehen auch die vier ums Kreuz versammelten Personen, vor allem die Schmerzensmutter, die ihre gefalteten Hände zum Kreuz erhebt, deren schönes, durch Weinen und Mitleid noch mehr verschöntes Antlitz aber nach vorn schaut und den Beschauer um ein Tröpflein Mitleid, um eine Thräne für den großen Toten zu bitten scheint. Wie im Uebermaß des Schmerzes erstarrt ist das zum Gekreuzigten aufblickende Antlitz des hl. Johannes. Von gleichem Schmerze zeugt auch das Antlitz des Täufers und des Apostels Andreas; der erstere, der schon nach der Taufe seinen Jüngern den Messias vorstellte als das Gotteslamn, welches auf sich nimmt

und wegnimmt die Sünde der Welt (Joh. 1, 29, 36), verkündigt nun den Vollzug des Todesopfers, das consummatum est, es ist vollbracht; Andreas predigt, daß es Pflicht des Christen sei, Leiden und Tod des Erlösers mitzuliden und mitzusterven, wenn nicht in buchstäblichem Sinn, wie der Apostel selber am Kreuze endete, so doch durch geistiges Mitgekrenzigwerden und Miterben (Röm. 6, 3 ff.).

Niemand, der sich in die Tiefen dieser Darstellung versenkt hat, wird uns Unrecht geben, wenn wir dieselbe um ihres reichen Gedankengehaltes, um der Tiefe der Empfindung, um der psychologischen Kraft der Schilderung willen zu den vorzüglichsten Kreuzesdarstellungen rechnen, welche das Mittelalter uns hinterlassen hat. Dazu kommt noch die Vollendung der Technik, welche bereits einen gewissen Naturalismus zu Hilfe zieht, aber noch ohne jede Schädigung des durchaus idealen Charakters.

Nicht auf der Höhe dieser Hauptgruppe steht die Darstellung der Grablegung in der Nische der Predella; der Leichnam erscheint hölzern, nur das heilige Haupt ist feiner ausgebildet und das Antlitz in tiefen Frieden gelegt. Die weinende Mutter, Johannes und die Frauen mit den Salbgefäßen versinken zu sehr im Hintergrund, aber gute Figuren sind die beiden Gestalten, Joseph von Arimathäa und Nikodemus zu Füßen und zu Häupten des Leichnams. Auf die Flügel der Predella ist in Brustbildern eine Reihe von Heiligen gemalt, St. Laurentius, Martinus, Katharina, Ursula, Bischof mit Kirchenmodell u. a., außen Christus und die Apostel.

Die 1856 (leider) restaurirten Gemälde der großen Flügel erzählen auf den Außenseiten Episoden aus der Geschichte des Täufers (die Predigt in der Wüste, die Taufe Jesu, das Mahl des Herodes und die Enthauptung, die Verbrennung seines Leichnams (?)), auf der Innenseite Szenen der Passion: Jesus am Delberg, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung. Die letzteren sind in der üblichen mittelalterlichen, unverkennbar durch die Passionsspiele beeinflussten und verschärfsten Darstellungsweise gegeben, nicht ohne derbe drastische und groteske Züge, aber auch nicht ohne lichte, ideale und versöhnende Momente; unter die letzteren ist zu rechnen

die edle Auffassung des Heilands an der Geißelsänke, die Theilnahme der durch eine Maueröffnung hereinwachsenden Mutter an der Schwach der Dornenkrönung, ihre Begleitung des Heilands auf dem Kreuzweg, Veronika mit dem Schweißtuch und Simon von Cyrene, der in mühsämlender Ehrfurcht die Kreuzeslast schleppen hilft.

Die Skulpturen waren früher ganz bemalt, wurden aber 1856 mit häßlicher Steinfarbe überzogen; daß auch dieser Altar nicht der schwäbischen Schule zugehört, sondern der iränkischen, kann kaum einem Zweifel unterliegen. Aber seine Eigenart weist nicht nach Würzburg, sondern nach Nürnberg und zwar, wie schon früher erkannt wurde, auf die Werkstätte des Michael Wohlgemuth (1434 bis 1519), welcher die Nürnberger Malerschule einleitete mit einem neuen, realistischen Stil, der niederländische Einflüsse zeigt und es besonders auf individualistische Charakterisirung abzieht. Wohlgemuth führte zwar selber bloß den Pinsel, nicht auch Stichel und Meißel, aber er unterhielt zugleich eine Bildhauerwerkstatt, aus der zahllose skulptirte und gemalte Altarwerke hervorgingen. Wir finden in den unter dem Blutbann der Passion stehenden Gestalten der Kreuzesgruppe, in dem auch in Gemälden Wohlgemuths vorkommenden Typus des Gekrenzigten, in dem kräftigen, überreichen Faltenwurf, in den Charakterköpfen der Statuen wie in der derben, doch zarterer Empfindungen nicht baaren Passiönerzählung der gemalten Flügel, endlich in den runden Gesichtern der Frauen und dem kleinen Mund die Merkmale der Schule Wohlgemuths wieder, so daß wir wohl ihr unser Wert zuschreiben dürfen, ohne entscheiden zu wollen, wie weit die Hand des Meisters selbst, wie weit Schülerhand bei den Gemälden theilhaftig ist. —

St. Michael in Løndorf.

Das „Archiv“ brachte in seiner Nummer 2 u. a. eine interessante Tafel aus der Kapelle Løndorf, der alten Pfarrkirche von Söllmaringen. Die heutige Nummer führt den Lesern ein zweites altheimisches Gemälde vor Augen, welches den hl. Michael, den Patron der genannten Kapelle, darstellt. Dasselbe wurde vor einiger Zeit von der Witwe des verstorbenen Malers Breitenbach in Mergentheim käuflich erworben und soll aus

einer evangelischen Kirche in der Nähe von Erstenbrechtshausen, L. A. Graisheim, stammen. Zu der Zeit, wo das Bild in den Besitz von Valer Breitenbach kam, sei, so wurde mir berichtet, nur der Kopf gut erhalten gewesen, alles andere habe erst gesucht, ergänzt und aufgeführt werden müssen. Leider sollte jetzt wieder eine Auffrischung vorgenommen werden, da die Farbe an mehreren Punkten vom Holze abspringen will.

Das Gemälde ist etwa 1,4 m lang und 0,5 m breit und weist sich schon durch diese Höhenverhältnisse als einen ehemaligen Altarflügel aus. St. Michael ist auf denselben dargestellt als Jüngling in grauweißer Rüstung eines mittelalterlichen Kitters. Ueber derselben trägt er einen grünen Mantel, welcher durch eine steingekrümmte Agraffe zusammengehalten wird. Die Fingel des Erzengels roth und grün bewahrt, das Haupt, von hellblonden Locken umfloßen, nicht behelmt sondern unbedeckt, auf dem rundgeformten Antlitz hehrliche Anmut und Güte. — Die Waage, welche der Himmelsfürst in seiner Linken hält, zeigt in der einen Schale eine arme Seele, welche die Hände faltend und mit unsäglicher Angst zu der anderen Schale hinübersehend, in welcher wir einen Thurm (Schuldturm) und zwei zerrende Teufel erblicken. Doch es ist keine Gefahr. Das Gewicht der Seele ist größer als das Gewicht von Thurm und Teufeln. Auch ist St. Michael bereit, mit seinem erhobenen Schwerte die arme Seele gegen alle feindlichen Angriffe zu vertheidigen. — Die ganze Darstellung macht auf den Beschauer einen wohlthuenden Eindruck und ist nach unserem Dafürhalten einer theilweisen Nachbildung werth.

Ein anderes Michaelsbild befindet sich auf dem ca. 1729 erstellten Hochaltare der Kapelle, es ist eine Holzskulptur und verdient, weil kunstlerisch werthlos, keine weitere Besprechung. Dagegen dürfte es gestattet sein, noch einige Bemerkungen über den Kult des hl. Michael anzuschließen.

Der hl. Michael ist ein viel verehrter Erzengel, eine große Anzahl von Kirchen und Kapellen sind ihm allenthalben geweiht. Dieselben haben das Eigenthümliche, daß sie meist auf Höhen oder auf Bergen erbaut sind, und diese Thatsache dürfte sich theilweise daraus erklären, daß die Glaubensboten nach dem Vorgange des hl. Bonifatius die Stätten heidnischen Kultes einfach in christliche Kirchen umwandelten und an die Stelle des kriegerischen Wuotan (oder eines anderen heidnischen Gottes) gerne den hl. Michael setzten. So erstanden auch in unserer Gegend allerlei Michaelsberge, vom Michaelsberg bei Besigheim an bis herauf zum Hohenzollern, welcher im 8. Jahrhundert den Namen Michaelsberg geführt haben soll. Vielleicht dürfte eine sorgfältige Forschung auf diesem Gebiete noch weitere solche Michaelsberge zu Tage fördern. (Rechberg? welcher jährlich am 29. Sept. von meiner Heimath Dondorf eine Prozession empfängt.) — Ob sich auch in Dondorf St. Michael auf den Trümmern eines alten heidnischen Heiligtums niedergelassen? Zu einer solchen Annahme fehlt jeder geschichtliche Anhaltspunkt, aber beachtenswerth ist es immerhin,

daß Dondorf an einer alten Heerstraße und hoch gelegen ist, und daß auch das benachbarte jetzt protestantische Hordorf ehemals in dem hl. Michael seinen Kirchenpatron verehrte. Einen wichtigen und sicheren Beweis für den Michaelskult zu



Dondorf finden wir im 15. Jahrhundert. Im Jahre 1460 wurde nämlich daselbst eine Michaelsbruderschaft gegründet, deren Mitglieder sich zu ganz besonderer Verehrung des Himmelsfürsten verpflichteten, um im Leben und im Tode dessen Schutz und Hilfe zu erlangen. Diese Michaels-

bruderschaft muß ehedem sehr geblüht haben. Noch jetzt befindet sich in der hiesigen Pfarrregistrarur ein acht Pergamentblätter umfassendes Bruderschaftsbüchlein, welches in seinem Mitgliederverzeichnis manche mittelwerthe Namen aus der Nähe und Ferne anweist. So werden z. B. mehrere Geistliche genannt aus den jetzt protestantischen Ertischenen Wöppingen, Ebersteinen, Wondorf, Moltfelden, Ebhausen, Waldach, Hatterbach und Nagold. Der Adel ist vertreten durch Glieder der Familien von Dellingen, Güttlingen, Reuchhausen, Zw., Spät-Schulzburg, Gemmingen und andere. Im Anfange unseres Jahrhunderts, wo so manche Bruderschaft dem jacobinischen Zeitgeiste zum Opfer fiel, wurde auch die Michaelsbruderschaft zu Lonsdorf aufgehoben. Die Erinnerung an dieselbe hat sich mehr und mehr verwischt, nur dann und wann findet man noch in einem Hause einen alten Bruderschaftszettel oder *Bruderschafts-pennung*.

Sind in Lonsdorf auch Reliquien vom hl. Michael verehrt worden? Ich habe nie davon gehört; daß es andernwärts theilweise geschehen, dürfte bekannt sein. Es dürfte aber auch überall bekannt werden, was man unter den Reliquien des hl. Michael zu verstehen hat, und deshalb sei zum Schluß noch eine einschlägige Stelle angeführt aus dem trefflichen Werke Stephan Weißels S. J.: „Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts“. Dort sagt Weißel S. 135: „Wie und da handelt es sich (bei den Reliquien des hl. Michael) nur um Gegenstände, die zum hl. Michael. . . in nähere Beziehung gesetzt sind. Nur der Erscheinungen des Erzengels ist die um 493 oder 525 auf dem Mons Garganus in Apulien erfolgte die berühmteste. Theile von den Behängen des Altars jener in dem Berg gefunden und ausgehöhlten Felsenkirche, oder von dem Felsen, worauf der Engel gesehen wurde, oder von der Kirche wurden nun verehrt und als Reliquien, d. h. als Andenken, aufbewahrt. Da zu hom bald nach jener Erscheinung im großen Circus eine hochgelegene Kirche mit vielen Kippen zu Ehren des Erzengels erbaut wurde, können auch manche Beneficia archangeli sogar mit Gläschen mit Oel aus der vor dem dortigen Altar brennenden Lampe gewesen sein.“

Wollmaringen. Reiter.

Die Reliquien und Reliquiarien der Klosterkirche zu Schuffenried.

Von Kaplan B. Ruch.

Im Lauf der Jahrhunderte hat sich in dem Schuffenrieder Ordensgotteshaus ein ungewöhnlich großer, hochbedeutender Reliquienschatz angesammelt. Er war ehemals weit berühmt und wurde nach dem Zeugniß der Wollandisten von ganz Schwaben verehrt.¹⁾

Leidet stießen die Nachrichten über die Herkunft einiger besonders werthvoller Reliquien der Klosterkirche nur spärlich. Als die Verfasser des löstlichen Archivrepertoriums anno 1733 und

später alle literarischen Schätze des Reichsstiftes gewissenhaft durchforschten, vermochten sie zu den aus früheren Jahrhunderten überlieferten Reliquien nur wenige schriftliche Belege beizubringen. Deshalb klagte ein Klosterarchivar, „die Unachtsamkeit unserer Vorfahren in diesem Stund sei billig zu bedauern, da sie in derlei merkwürdigen Sachen pro memoria soviel als nichts aufgezeichnet hinterlassen hätten.“²⁾

Daß über die schon frühzeitig in der Klosterkirche untergebrachten deponierten Reliquien nur dürftige Aufzeichnungen vorliegen, scheint übrigens nicht so fast in der Lässigkeit der Mönche, als vielmehr in der Unbill der Zeiten (Aufruhr von Unterthauen, feindliche Einfälle, Klosterbrand, Plünderungen und Vertwörungen des Stiftes) seinen Grund haben. Wenigstens nahm man es im 17. und 18. Jahrhundert mit dem Verzeichnen und Legitimieren neu erworbenen Reliquien genau. Die einzelnen Bestandtheile des Reliquienschatzes der ehemaligen Norbertinerordenkirche sind nun folgende:

1. Die kleine Monstranz mit einem Dorn aus der Leidenskrone Jesu.

Zu seinem Tagbuch schreibt der Prälat Innocenz Schmid (1710—19), in Schuffenried sei schon seit unvordenklicher Zeit in einer Miniaturmonstranz von sehr alter Arbeit ein hl. Dorn aus der Krone Christi (sammt einem Zahn von St. Magni Leib) verehrt worden. Weil dieser Abt in dem nur ^{3/4} Stunden von Schuffenried entfernten Reichenbach geboren und offenbar schon als Knabe in die Stiftskirche gekommen war, ist ihm auch unbedingt zu glauben, wenn er erzählt, er habe bereits anno 1660 mit diesem alten Gefäß bezogen, mit den in ihm eingeschlossenen Reliquien nach der Sechsnahme das Wetter benedicieren sehen. Er fügt bei, daß nach Aussage hochbetagter Chorherren dieses Segnen mit dem hl. Dorn bereits vor dem Schwendentieg üblich gewesen sei. (Einen Kreuzpartikel besaß das Kloster damals noch nicht.) Im Interesse der Kunst muß sehr bedauert werden, daß diese Reliquienmonstranz von ganz alten Formen pietätlos beschädigt und ihre Trümmer gegen Ende des 17. Jahrhunderts zum bloßen Metallwert veräußert worden sind.³⁾ Das genannte Reliquiar ließ Abt Schmid durch ein neues ersetzen. Er gab dem Prior P. Georg Ludwig, welcher den 12. Juli 1712 in dieser Angelegenheit nach Augsburg reiste, die Weisung, ein neues, schönes silbernes Monsträngchen für den Dorn von der Krone Christi beim Goldarbeiter Leopold Kling in Auftrag zu geben. Der Jewelier hatte über dem Monstranzkörper auch ein hohles Kreuz anzubringen, damit in denselben der Zahn des hl. Magns aufbewahrt werden könne.⁴⁾ So war seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts der hl. Dorn wieder in einem eignen werthvollen Gefäß geborgen. — Ueber den Erwerb der hl. Dornreliquie läßt sich nichts Sicheres feststellen;

¹⁾ Archivregister. Band 1. Lade 3. Fascitel 4. Merkwürdigkeiten von 1700—1800.

²⁾ Schmid, Hanschronik. 3. Theil. S. 522.

³⁾ Tagbuch des Abtes und Hanschronik loco citato.

⁴⁾ Acta sanctorum. 42. Band. Seite 724.

schon P. Vincenz Rodenbach mußte gestehen, es sei ihm und auch seinen Mitbrüdern nicht bekannt, „wie der Dorn aus der Krone Christi an uns (gemeint sind die Mönche) gelangt sei.“¹⁾ In vermuthen bleibt, es werde ihn einmal ein zum Generalcapitel nach Brémonté gereister Klosterchorherr aus Frankreich mitgebracht haben. — Leider ist das monstanzförmige Behältniß, in dem der hl. Dorn seit 1712 aufbewahrt war, nicht mehr in Schussentried vorhanden. Auch die Dornreliquie selbst sucht man heutzutage vergebens hier. Dagegen befindet sich in der Pfarrkirche zu Alendorf ein 4 cm langer Dorn aus der Marterkrone Jesu mit der Legende: „En spinam Christi pretioso sanguine linitam etc.“ Diese Reliquie ruht in einem vieredigen 8¹/₂ cm langen, mit geschliffenem Glas bedeckten Edelmetallgefäß, welches vorn am Kreuzungspunkt der Arme eines schönen, mit dem gräflich Königs-eggischen Wappens und der Jahrzahl 1561 versehenen Krenzes befestigt ist. Daß dieses Metallkrenz schon lange existiert hat, bevor das vieredige Behältniß mit dem Dorn anderen kleinen Dornzweigen an demselben angebracht wurde, ist un schwer nachzuweisen. Weil nun neben der hl. Dornreliquie im gleichen Gefäß auch eine allerdings winzige Gebenpatitel von dem in der Schussentrieder Kirche deponirten Leib des hl. Martyrs Vincenz liegt, nehmen wir an, es könnte die jetzt im Gotteshaus des benachbarten Jledens Alendorf ruhende Reliquie aus der Dornenkrone Jesu die gleiche sein, welche noch im 18. Jahrhundert eine Zierde des Schussentrieder Heiligtumschapses gebildet hat.

2. Der Krenzpartikel.

Nach in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde, wie oben bemerkt, in der Stiftskirche das Weiser mit der hl. Dornreliquie gesegnet. Im folgenden Jahrhundert gelangten mehrere Krenzpartikel in den Privatbesitz einzelner Mönche, welche nach dem Tode ihrer Eigenthümer an verschiedene Gotteshäuser des Herrschastgebietes übergiengen. Für denjenigen Krenzpartikel, welcher zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der Klosterkirche zur Aufbewahrung gelangte, lag eine in Rom aufgestellte Authentik vor; auch wurde für ihn den 3. Juni 1721 ein silbernes Behältniß aus Augsburg bezogen, welches sammt Futteral 96 fl. 47 fr. kostete.²⁾ Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wird dieses silberne Krenzpartikelgefäß als recht zierlich gepriesen.³⁾ Allein gerade die Schönheit und der Werth des kunstförmigen Reliquars scheint die Wier der Wämer der Sakralisation gereizt zu haben. So kam es, daß heutzutage die Krenzreliquie des Gotteschapses in einem modernen, wenig kostbaren Behältniß ruht. Die Krenzpartikel des hl. Gefäßes sind zwar silbern, aber sein Fuß besteht nur aus unedelm Metall.

¹⁾ Archivregister. I. Band. Lade J. Fascikel 4. Nr. 75.

²⁾ Tagbuch des Abtes Didatus Strübele.

³⁾ Archivregister. Tom. I., Lade L., Fascikel 3.

3. Das Tabernakel mit den St. Magnusreliquien.

Die Schussentrieder Prämonstratenser haben ihr um die Mitte des 12. Jahrhunderts gegründetes Kloster sammt der Dorneskirche unter den Schutz des hl. Abtes Magnus gestellt, dessen Kult sie mit Eifer pflegten. Daher brandt man sich nicht darüber zu wundern, daß sie sich auch nach Reliquien ihres Schutzheiligen sehnten. Ihr frommes Verlangen wurde gestillt; denn sie erblickten aus dem Allgäuer Kloster Jöhlen, dem letzten Wirkungskreis und zugleich der Todesstätte des Heiligen, zwei Reliquien desselben, nämlich einen Zahn von seinem hl. Leib und ein kleines Stüd von seinem hölzernen Reisestab. Der Zeitpunkt, um welchen die beiden Magnusreliquien nach Schussentried gelangten, läßt sich nicht mehr genau feststellen. Soviel aber ist sicher, daß der Zahn und wohl zugleich mit ihm auch der Stab spätestens Mitte des 15. Jahrhunderts in den Besitz der Mönche von Ewreth gekommen sein muß; denn seit dieser Zeit ist der Ort, wo die leiblichen Ueberreste des Heiligen beigelegt wurden, nicht mehr bekannt; es konnten also dem Magnusgrab selber keine Reliquien mehr entnommen werden.

— Wie der genaue Termin der Schenkung, so ist leider auch die Richtigkeit der Reliquien schon im 18. Jahrhundert nicht mehr durch authentische Belege zu erhärten gewesen. Es entstand jedoch nie ein Zweifel, da „die erlauchlichten Effekte und offenbaren Beneficien der Reliquien, welche die ganze Nachbarschaft mit Bewunderung und mit größtem Nutzen täglich erfahre und mit Augen sehe“, den Erdensmännern als ebenbürtige Beglaubigungsbatterte galten, wie Urkunden aus Papier und Pergament, mit Siegeln und Unterschriften versehen.⁴⁾ Es wurden nämlich die beiden Magnusreliquien, besonders der Stab, auf Verlangen durch Schussentrieder Ordenspriester zum Segnen von Gärten, Feldern und Weinbergen nicht bloß in denachbarte, sondern sogar auch in weientlegene Dertlichkeiten getragen. Durch das Benedicieren mit den Reliquien wurde das Vertreiben und Vertilgen schädlicher Thiere (Insekten, Würmer, Mäuse) bezweckt. Die Segnungen waren in der That oft von einem geradezu unwiderstehlichen Erfolg begleitet; kann war der hl. Stab unter Gebeten in das inficirte Erdreich gestekt, als das Ungeziefer eilig davonsloh oder zu Grund ging: So lautet das Zeugniß der Alta Sanktorium.

Aufbewahrt wurde, wie oben bemerkt, die Zahnreliquie früher in einer kleinen Monstranz, von ungefähr 1720 an aber in einem fünf Zoll langen, silbernen Anhängerkreuz. Die Stabreliquie war ehemals in die Röhre eines gewöhnlichen Abtstabes eingeschlossen. So oft wann den Magnusstab d. h. die Partikel von dem Wanderstab des Heiligen irgendwohin zum Segnen erbat, wurde das die Reliquie bergende Silberreoh vom Fädenstab losgeschraubt und dem abziehenden Mönch mitgegeben. Später wurden eigene stabförmige Reliquiarien erworben,

⁴⁾ Archivregister. Tom. I., Lade J., Fascikel 4. Nr. 75.

in welchen das Stückchen des achten wunderthätigen Heiligtums St. Magni verwahrt wurde. Diese stabförmigen Behältnisse nannte man Magnusstäbe, wie man auch der Etobreligne selbst den Namen Magnusstab beilegte. Um Verwechslungen vorzubeugen, werden wir Ausführungszeichen anwenden, so oft wir auf ein Stabreligiar hinweisen. — Das frühestens beschaffte besondere Behältniß für die Stabreligie reicht in die Regierungszeit des Abtes Liber Mangold (1683—1710) zurück. Dieser „Magnusstab“ wurde erstmals den 6. September 1699 (Kirchenpatrocinium) in Gebrauch genommen, die in ihm verwahrte Reliquie wurde dem Volke zum Küssen gereicht.¹⁾ Dieser „Stab“ war, wie fast alle künstlerischen und baulichen Erwerbungen dieses Klostersvorstandes, einfach. Dagegen hat Abt Didaktus Ströbele (1719—33) einen prächtigen „Magnusstab“ in Ueberlingen²⁾ fertigen lassen, welcher auf das Magnusfest 1720 nach Schussenried gebracht wurde. Er kostete 250 fl. sammt den Steinen, welche übrigens nicht ganz gut waren. Zur Bestreitung der Kosten entnahm der Abt 150 fl. den Opfern, welche dem Heiligen gereicht worden waren und zu 100 fl. berechnete der Goldarbeiter die „alten silbernen Eherben“ (Bruchsilber), welche ihm der Prälat einhändigen ließ.³⁾ Eine Abbildung dieses kostbaren ehemaligen Schussenrieder „Magnusstabes“ findet sich in der berühmten, von den Vollständigen verfaßten Heiligen-geschichte.⁴⁾ Der 4'4" lange, vergoldete Silberstab war mit Edelsteinen besetzt. Innerhalb der Stabrinneung glänzte das silberne Ganzbild des hl. Magni, im Brustheil der Figur ruhte die Reliquie unter Krystallgläs.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Ein Familienbild aus der Priscillakatakomben mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christlichen Kunst. Von Otto Milius. Mit drei Abbildungen. (Archäologische Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter herausgegeben von Johannes Ficker. Erstes Heft.) Freiburg, Mohr 1895, 28 S. Preis 1 M. Gegenstand dieser Untersuchung ist eines der herrlichsten Katakombengemälde, welches auch Wilsport in seinem schönen Werk „Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche“ (Freiburg 1892) ausführlich bespricht und in vorzüglicher farbiger Kopie wiedergibt. Von Vossio zu finden fast sämtliche katholische Archäologen auf dem berühmten Fresko in der Katakomben der Priscilla an der Via Salaria dargestellt die hl. Mutter mit dem Kinde,

in der Mitte die Verstorbene als Frau und links die Einkleidung derselben als gottgeweihte Jungfrau durch den Bischof. Die Deutung begegnete auf protestantischer Seite keinen Sympathien, und Viktor Schulte suchte bereits aus der Darstellung ein Familienbild zu machen; er sah in der Frau die Familienmutter, in der Frau mit dem Kinde die älteste Tochter, in der Scene links den Vater, wie er seine beiden jüngeren Kinder in der hl. Schrift unterrichtet. Milius wandelt auf gleicher Bahn, kommt aber zu anderem Resultat. Nach ihm ist die Frau die Verstorbene; diese wird rechts in ihrem mütterlichen Glücke dargestellt, während links die Einsegnung ihrer Ehe durch den Bischof geschildert sei. Diese Erklärung habe den großen Vorzug, daß sie allen Einzelheiten des Bildes gerecht werde und sich durch gleichzeitige literarische Zeugnisse bestatigen lasse. Aber mit jener Gerechtigkeit und mit dieser Beglaubigung ist es nicht weit her. Die „Einzelheiten“ der Darstellung geben vielmehr dem Verfasser den Einschlag zu einem Phantasiestück von dem Modus der kirchlichen Eheschließung in den ersten Zeiten, und eine Stelle aus Tertullian muß zuerst ganz willkürlich und falsch übersezt werden, um als Beweisstelle dienen zu können. Der ganze Deutungsversuch ist daher als verfehlt zu bezeichnen.

Die altchristliche Elfenbeinplastik. Von Georg Stuhlfauch. Mit fünf Tafeln und 8 Abbildungen im Text. (Archäologische Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter, herausgegeben von Johannes Ficker. Zweites Heft.) Freiburg, Mohr 1896. IV und 211 S. Preis 7 M.

Die kunsthistorische und ikonographische Bedeutung der altchristlichen Elfenbeinplastik ist deswegen eine sehr große, weil sie allein noch vom 4. Jahrhundert an sich in einer gewissen Blüte erhielt, während die andern Kunstgattungen zurücktraten und beinahe ausstarben, sodann, weil mit ihrer Hilfe „am besten und zuweilen fast ausschließlich der Typenvorrat und die Typengestaltung von dem Beginn der zweiten Hälfte des christlichen Alterthums an bis zur Waise sich verfolgen und bestimmen läßt“ (S. 2). Wenn dieselbe bisher das ihr zutrommende gewichtige Wort in der Kunstforschung nicht misprechen konnte, so liegt dies daran, daß es noch nicht gelingen wollte, ihre Erzeugnisse seit zu datiren, zeitlich und lokal zu gruppiren. Versuche nach dieser Richtung wurden wohl gemacht von Ausin Waarth, Strzykowski, Ficker und Clemen, aber sie kamen zu wenig zum Abschluß, daß auch F. X. Kraus in seiner neuesten Kunstgeschichte die Zeit noch nicht gekommen glaubt, wo man sich an die Aufstellung scharf umrissener und entschieden charakterisierter Gruppen oder Schulen wagen könnte. Gleichwohl wagt sich der Verfasser noch einmal an die überaus schwierige Aufgabe, und selbst wer nicht alle seine Resultate annimmt, wird ihm doch sicher sein Wagniß nicht verargen. Ob die von ihm unterschiedenen Hauptcentren und Schulen der Elfen-

¹⁾ Diarium des Prälaten Tib. Mangold.

²⁾ Im Archivregister heißt es Augsburg; die Tagbuchnotiz des Abtes scheint aber glaubwürdiger zu sein als der Eintrag des erst später schreibenden Archivars.

³⁾ Tagbuch, Seite 45.

⁴⁾ Acta Sanctorum. Band 42. Seite 726. Pariser Ausgabe von Palme.

beinplastik: im Abendland Rom, Mailand, Ravenna, Monza, karolingische Schule, im Osten Byzanz unvorderproben Aufnahme in die künftige Kunstgeschichte finden werden, wird sich zeigen: Eines aber ist schon jetzt sicher und begründet: das hohe Verdienst des Verfassers: er hat durch seine überaus sorgfältige und sachkundige Untersuchung und kritische Sichtung des Materials eine Menge von Irrungen in der Erklärung und Datirung weggeräumt und die endgiltige Lösung der Schwierigkeit wenn nicht selbst gebracht, so mindestens energisch angebahnt.

Zur Geschichte des Magdeburger Dombaus. Von M. Hofack, Kgl. Landbauinspektor. Mit 12 Abbildungen im Text und 4 Lichtdrucktafeln. Berlin, Ernst 1896. Groß 4^o. 20 S. (Sonderdruck aus der Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. 1896.)

Den Chor des Domes von Magdeburg hatte man bisher immer als den ersten gotischen Bau in Deutschland angesehen, dessen Eigentümlichkeiten auf französische Vorbilder, Schwaase glaubte auf die Kathedrale von Sens, zurückgeführt werden mußten. Diese Annahme bürgerte sich um so leichter ein, da man wußte, daß der Gründer des Doms, Erzbischof Kardinal Albrecht, in Paris studirt und auf mehreren Reisen Frankreich kennen gelernt hatte. Von dort, dachte man sich, habe er die französischen Bauformen mitgebracht, wenn nicht gar einen ganzen Entwurf, und über den ganz französischen Grundriß des Chorhauptes hätte der deutsche Meister in einer Art Uebergangsstil, ebenfalls untermischt mit französischen Elementen, in die Höhe gebaut. Diese traditionelle Annahme, welche sich auch noch in Domes Geschichte der deutschen Baukunst findet, erklärt Herr Hofack mit überzeugenden Gründen. Von französischer Grundrißbildung und vom Uebergangsstil könne gar nicht die Rede sein. Der 1208 unternommene Dombau sei im reinsten sächsisch-romanischen Stil gedacht und begonnen; auf die Grundrißbildung des Chorhauptes mit seinem Umgang hätten höchstens französische Erinnerungen des Kardinals und durch sie hervorgerufene Wünsche und Weisungen an die sächsischen Baumeister Einfluß geübt. Im Ganzen und Einzelnen sei aber in Magdeburg alles anders als in Frankreich und von Uebertragung von französischen Formen keine Spur wahrzunehmen. Nachdem 1208—1210 gleichzeitig an allen Theilen mit geringen Ausnahmen energisch der romanische Bau gefördert worden war, trat 1210 plötzlich mit dem Wechsel des Baumeisters ein Wechsel des Stiles ein: über den Kapitellen der Säulen wird nun gotisch weitergebaut und zwar von drei gotischen Baumeistern, von welchen der erste sehr unbedeutend, der zweite aber hochbedeutend war. Letzteren nennt die Uebersetzung Vobnenlad und sein Meisterwert ist der sog. Bischofsgang, d. h. der obere Umgang um den Chor. Eben dieser zeigt in seinen Formen die überraschendsten Aehnlichkeiten mit den Formen des südlichen Kreuzgangflügels in Maulbronn. Diese

büchst interessante, die Kunstgeschichte in wesentlichen Punkten forttreibenden Resultate scheinen durch Hofacks gründliche Untersuchungen und Darlegungen geliefert. Zum Schlusse werden auch noch die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen an der Paradiesesporte ihrer wahren Entstehungszeit zurückgegeben; sie stammen nicht, wie Vobe will, vom Ende des 13. Jahrhunderts, sondern sind zwischen 1212 und 1234 anzusetzen.

Zur Frage nach dem Malerischen.

Sein Grundbegriff und seine Entwicklung. Von August Schmadtso (Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. Heft 1). Leipzig, Hirtel 1896. 114 S. Preis 2 M.

Sehr tiefgehende und tief sinnige Untersuchungen über den Begriff der Malerei als einer eigenen von Architektur und Plastik verschiedene Kunstart und über den Begriff des Malerischen, mit welchem heutzutage so viel operirt und gespielt wird und der weit über das Gebiet der Malerei hinaus Anwendung findet, so daß man auch von malerischer Architektur und Plastik redet. Namentlich Wölffleins Definitionen werden zunächst als ungenügend erwiesen. S. 12 ff. werden Architektur, Plastik, Malerei gegen einander abgegrenzt: die Architektur ist Raumhalterin, die Plastik Körperbildnerin, die Malerei vereint und verschmilzt Körper und Raum auf der Fläche. Der Architektur fällt zu die Tiefendimension, der Plastik die Höhendimension, der Malerei die Breiten dimension. Ihr Gegenstand, das Ziel ihres Strebens, ihr Beitrag zur anschaulichen Auseinanderlegung des Menschen mit der Welt ist das Bild, die Projektion von Körpern jannnt dem umgebenden Raum auf die Fläche, zunächst unter Verzicht auf die dritte Dimension der Tiefe, dann erst durch Erleuchtung auch dieser mittelst der Verkürzung und Linienperspektive, der Modellirung und Vistperspektive. Die Plastik schafft Körper in vollster Bestimmtheit und verzichtet auf den Raum daneben; die Architektur gestaltet gerade die räumliche Umgebung und greift zu den Körpern nur, um sie diesem Zwecke dienen zu lassen; die Malerei greift nach beiden Bestandtheilen zusammen, um ein Bild der Welt zu geben, indem sie zunächst der dritten Dimension entsagt, später auch sie durch Union bezieht. Das Malerische besteht nun in nichts anderem als in der Erfassung der Einheit zwischen Körper und Raum, der Wechselwirkung der Einzelwesen und ihrer Umgebung. Zum Schlusse eine längere Auseinanderlegung mit Max Klinger über die von diesem skizzierte eigene graphische oder Grifflkunst neben der Malerei und über die Beziehungen zwischen Malerei und Dichtkunst. Das Christliche ist ein gediegener Beitrag zur Aesthetik und auch reich an klaren Bemerkungen über Raphael, Correggio, Michelangelo, Rubens, Rembrandt, über die Bedeutung der Kontur und des Profils u. a. Das Malerische in der Baukunst und Plastik soll erst später erörtert werden. — Das zweite Heft, auf das man sehr gespannt sein darf, wird über Barock und Rococo eine kritische Auseinanderlegung bringen.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

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

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

Nr. 5.

1897.

Schwäbische Kreuzifixbilder nebst Kreuzifixbetrachtungen.

(Fortsetzung.)

Da Stil und Entstehungszeit für die Klassificirung unserer Stulpturwerke keinen Eintheilungsgrund darbieten, haben wir sie nach innerer Unterscheidung, nach der Verschiedenheit der Auffassung, nach Höhe und Tiefe des Leidens gruppirt. Dies ist nun freilich nicht so leicht und sicher, da es ins ästhetische Gebiet hinübergreift; das subjektive Gefühl spricht hier mit und bei manchem Christusbilde ließe sich streiten, ob wir es noch lebend oder schon todt uns vorzustellen haben. Besitzt doch nicht jeder eine so feine Unterscheidungs-gabe, wie sie Hansjakob in seinen „Dürren Plättern“ von dem früheren Pfarrmesner in Freudenstadt rühmt, der sein Kunsturtheil über das dortige Kreuzifix dahin zusammenfaßte: „Auf dieser Seite sehen Sie den letzten Hauch des Sterbenden und auf der andern den Sterbenden im Tode.“

Kreuzifix des Blaubeurer Kreuzgangs (in der Stuttgarter Alterthums-sammlung).¹⁾ So könnte es leicht auf-fallen, daß wir dem Kreuzbild in der Stuttgarter Alterthumsammlung den äußersten Grad des Leidens zugeschrieben haben. Ist nicht Freudenstadt heftiger im Kampfe, zuckt da nicht jedes Glied in krampfhaftem Schmerz? Ja, das ist es eben; da ist noch Widerstand der leidenden Natur, während dort das Leben, nur noch einem schwachen Flämmchen gleich, dem Erdschen nahe ist. Die ruhige still-ergebene Haltung drückt dem Kreuzifixus des Blaubeurer Kreuzgangs den Stempel auf; im Blutverluste dürftet er, daß die Zunge ihm am Gaumen klebt, im Blut-

verlust ermattet und verschmachtet er. Die ganze Gestalt, als wollte sie in sich zu-sammenstürzen, loslos dem Gewichte der eigenen Schwere überlassen, welchem selbst das Lententuch folgt, das nicht, wie sonst, weit hinausflattert, sondern in schlaffen Falten herabfließt. Auch sonst sind die Spuren des Leidens stark markirt. Das Haupt ist niedergesunken unter der dichten Krone; Blut träufelt (in der ur-sprünglichen Bemalung) in das brechende Auge, in die Mundhöhle und sickert aus der auffallend tiefen, blau geränderten Seitenwunde; die Achseln sind hohl und ausgereckt, die Hände zusammengekrampft: das Ganze macht den Eindruck des ent-sehlichststen Elendes, der Verlassenheit und der Peinen, ein Eindruck, der durch die mageren Körperformen — Arme und Hals entbehren noch der anatomischen Articulati-on und Detailausbildung — noch er-höhht wird. Mit dem Uebermaße des Schmerzes ist aber auch die friedliche Er-gebung in gleicher Stärke über die ganze Gestalt ausgebreitet und gleichsam abge-wogen; es ist ein Herschmelzen in Leid und Liebe, aber die Liebe ist stärker als das Leid! Er stirbt als das sanftmüthigste Opfer und leidet alles nur Denkbare, aber für andere, freiwillig, für seiner Brüder Heil. Daher um die lebendigen Lippen ein unbeschreiblicher Ausdruck von über-menschlicher Liebe, göttlichem Mitleid und sanftester Ergebenheit. „Der unsere Sün-den selber an seinem Leibe auf dem Holze trug, damit wir abgestorben der Sünde der Gerechtigkeit lebten, durch dessen Wun-den ihr geheilt worden seid.“ 1. Petr. 2, 24.

Wie hoch erhebt sich durch diesen seli-gen Ausdruck die Welt über das Dan-ziger Kreuzifix, das — obwohl voll er-greifender Todespoesie — doch mehr nur die materielle Seite des Tragischen, das

¹⁾ S. das Vollbild, Jahrgang 1896 des „Archiv“.

Bild des Sterbens und des erschrecklichen Unterganges festhält, dagegen die ideale Seite des Plastischen opfert und die poetische Idee des Tragischen als solchen und vollends das religiöse Ideal nicht erreicht! — Unmittelbar enselzlicher Eindruck des Todes ohne versöhnenden Zug. — Durch diesen geistigen Gehalt übt es, obgleich es uns weder Wunden, noch das rinnende Blut erspart, eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus. Wir wenden unsern Blick und unsere Liebe dem Gekreuzigten zu. Wir zählen da die Wunden, wir zählen die Worte: die vier Wunden, die Sinnbilder der vier Flüsse, die im geistigen Eden einer Quelle entspringen und sich über die ganze Erde verbreiten, die sieben heiligen Worte, über die wir stundenlang nachdenken, die wir Buchstaben für Buchstaben betrachten können. Unsere Herzen fühlen jede Pein des Körpers, jeden Schmerz der Seele des Gottmenschen lebhaft mit; wir bringen jene schrecklichen drei Stunden des Todeskampfes Minute für Minute, Pulsschlag für Pulsschlag, Senfzer für Senfzer bei ihm zu — unermülich, so schwer der Schmerz drücken mag. — So leidet dieser Kreuzifigur, wenn schon wahrscheinlich der früheste unter unsern schwäbischen Meisterwerken, schon alles, was wir von einem Kreuzbild erwarten dürfen: „Mitte in seinen Leiden so faust, so feierlich, so zart und milde auf uns blickend, daß wir bei seinem Anblick weinen, lieben, krennen“ — nicht effekt-häckerisch wie Naumburg, nicht grauerregend wie Baiudt, und so sprechender Naturwahrheit, und doch ohne alles Abstoßende, ja ohne gegen eine Schönheitslinie zu verstoßen!

Freudenstadt.¹⁾ Ein Werk von

¹⁾ Dieses Meisterwerk der Holzschneiderei ist vor mehr als einem Menschenalter einer, wenigstens was den Farbansatz betrifft, nicht ganz glücklichen Erneuerung unterzogen worden, welche ihm im benachbarten Herb angethan wurde. Uebrigens verlangte der Gemeinderat vor Uebernahme des Kreuzifigur ein Gutachten des Stadtwundarztes ein und ließ vorsichtig das Kunstwerk erst passieren, nachdem dieser sein gewichtiges Wort: Er ist es! gesprochen, in welches alsdann alle einstimmen. Wir gedenken eine Abbildung von diesem Christus zu bringen, sobald es möglich sein wird, ihn im Freien anzusehen. An seinem gewöhnlichen Standort in der Stadtkirche ist er nicht günstig belichtet.

edelster Formbehandlung und ergreifendster Tiefe der Empfindung. Mit höchster naturalistischer Schärfe verbindet sich hier eine künstlerische Feinheit und Vollendung, die manchen bestimmen mag, dieses Bild unter allen naturalistischen für das erste zu erklären. Dabei aber welche geistiger Gehalt, welche ideale Schönheit! Wel und Naturwahrheit halten einander die Wage. Daher ergreift auch dies namenlose Leiden mit geheimer Gewalt. Wahrscheinlich, es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß hier ein edler, großer Mann, sich selbst und seinem Charakter tren, ohne Verzagtbeit auf der einen und ohne Rücksicht auf der andern Seite duldet für eine Idee, der er sein Leben geweiht.¹⁾ Wie der Himmel über der Erde, so ist diese Kreuzesscene auf den ersten Blick über jedes gewöhnliche Sterben erhoben.

Was die Grundstimmung anbelangt, so leuchtet hier gegenüber dem still Lebenden, Erlöschenden des vorigen das Pathos herein, jedoch nichts Effekthäckerisches; an die Stelle des innig Gemüthvollen tritt das tragisch Hefige. Der unbekante Meister konzentriert unsere Betrachtungen auf den letzten feierlichen Augenblick, als des Heilands lauter Schrei verkündete, daß sein Geist schied und durch sein Scheiden den letzten großen Akt der Erlösung vollendete. Daher das gewaltsame Zerreißen aller Bande, der zarten und der starken, jedes Glied zuckend in krampfhaftem Schmerz. Aber zugleich diese heroische Stirn, die überirdische Entschlossenheit zum Leiden und die himmlische Ruhe im Meer der Leidenschaften und Sorgen, welche hier fluten — die Ruhe des stillen unbewegten Geistes in Kampf und Schmerz der widerstrebenden Natur, die feste Höhe des Willens, der nach innen wirkt, da er nach außen nichts zu bewegen hat und die Spuren des Leidens durch die Kraft des Geistes mildert und verwischt. — Wie tief sind unsere schwäbischen Meister betrachtend eingedrungen von der äußeren Wirklichkeit auf das innere Wesen dieses Leidens, auf die gottmenschliche Persönlichkeit des Leidenden! — Daher das Intensive, das innerlich Zusammengehaltene einer Empfindung, mit deren Natur die

¹⁾ Vgl. Stadbauer a. a. O. S. 307.

Gefahr leerer Uebertreibung und gewalttätiger Ausdrucksweise so nahe verbunden ist. Nichts Manierirtes, das die Wuth für den Ausdruck der Kraft nimmt, die Grinnasse für den Ausdruck der Leidenschaft, das Theatralische für das Dramatische; keine häßliche Verrenkung, keine Spur der heute so beliebten Unsitte, die beabsichtigte Wirkung durch Uebertreibung noch zu überbieten. Diese tadellose Leibes-schönheit bleibt von den feindlichen Gewalten unangefastet. Aus allen Formen spricht Adel, Freiheit, reines Verständniß der Gliedmaßen. Der tief schmerzliche, ganz inummer getauchte Ausdruck des Mitleides (zu welchem sich die im übrigen sprechenden, aber gewöhnlichen Gesichter von Tischerth und Badnang nur wie Verstümmelten verhalten) wird dadurch vollendet, daß in ihm ein höheres muster-gültigeres Schönheitsideal zur Geltung kommt als in den meisten seiner Vorgänger, wie auch das Leidenbild durch die vollendetere Naturwahrheit in der Körperbildung intensiver wird. Wer so die formale Schönheit zur Grundlage der idealen zu machen und durch die anatomische Form gar noch Würde und religiöse Weihe zu fördern versteht, der muß ein ganzer Künstler sein! Es ist mehr als bloß menschliche Hoheit im Tode, was aus den Schmerzengügen dieses unübertroffenen Meisterwerkes strahlt, es sind keineswegs bloß natürliche Empfindungen des Mitleids, zu welchem es wegt: beispiellose Seelengröße, volle sittliche Freiheit und opfernde Liebe sind es, die wie ein leichter Verklärungsstrahl in das Dunkel dieses Passionsbildes leuchten und den Beschauer bewegen, am Fuße des Kreuzes in Reue, Schmerz, Dank und Gegenliebe sich zu versenken.

W i l l i n g e n .¹⁾ Den Kreuzaltar überragt das aus Holz geschnittene polychromirte Kreuzesbild des Gekreuzigten aus dem Anfang des 16. Jahrh., welches sich früher im Ulmer Münster befinden haben soll.²⁾ Auf die Ferne berechnet, zeigt es doch eine solch vollendete Arbeit bis in die kleinsten Kleinigkeiten, daß man unwillkürlich an

die Meisterhand Eyrlins erinnert wird. — Dieser Christus steht ganz in der Menschheit. Tiefe Wehmut strömt aus seinem Antlitz und seiner Haltung dem Beschauer entgegen. Sein schmerzlich klagender Mund spricht das Wehe des ganzen Menschengeschlechts aus und sein hochadeliger Leib, welcher schon die Gliederfülle der Renaissance zeigt, enthüllt, obwohl diskret, den höchsten Schmerz. Aber mit dem Schmerz kontrastirt die Willensstärke, und die Ruhe der Seele mit der Erschütterung der leiblichen Natur. Unser Meister wurde der Kunstvorschrift gerecht: Bei einem schreckenvollen Vorwurfe hat der Künstler die Handlung, den Augenblick, die Gesinnungen herauszugreifen und hervorzufehren, welche besonders geeignet sind, die tugendhaftesten und erleuchteten Menschen aller Zeiten zu fesseln.³⁾ Daher ist auch alles so himmlisch schön und erhaben, jeder einzelne Zug ist wie erklärt und vergeistigt und ähnlich dem Zeus des Pheidias ist hier die Menschheit als solche zur höchsten Vollendung ihres Seins, nur unter dem Gesichtspunkte des Leidens gelangt. Dieser Mann der Schmerzen kann allerdings ohne das Pendant eines Auferstehungs-bildes auskommen; er leidet in so hehrer Majestät, daß das Göttliche nicht zu kurz kommt. Durch Schmerz und Hinsüßigkeit hindurch leuchtet die innere Kraft. Die Gestalt hat aufgehört, bloße Form zu sein: sie ist Hülle, aber nicht den Geist dem Auge entziehende, sondern ihn offenbarende, dem Auge der Kunst durchdringliche Hülle. Ja, es ist auch hier mehr als bloß menschliche Hoheit im Leiden, was hervortritt und notwendig hervortreten muß, wenn dem erhabenen Gegenstande Genüge geschehen soll. Um alle Gerechtigkeit zu leiden, sagt Bossuet (3. Pred. auf das Fest der Beschneidung), muß man Gott sein; denn die göttliche Strafe lastet so schwer auf dem Sünder, daß, wenn nur eine unbegrenzte Macht sie auflegen kann, auch nur eine unbegrenzte Kraft sie auszuhalten vermag. Kann Jesus eben Anechtsgestalt an und die Aehnlichkeit der Sünde, erscheint er lediglich als Sünder (weil Stellvertreter für alle Sünder), dann

¹⁾ S. das Textbild im vorigen Jahrgang, das wir der Güte des Herrn Bildhauers Federlin in Ulm verdanken.

²⁾ Vgl. Pfeleiderer, das Münster in Ulm 1856, S. 303.

³⁾ Emeric- David.

wird sein Kreuz ihn erdrücken, dann wird das Todtenreich in seinen Schatten ihn begraben und auch ewig behalten. Weil aber dieser Bürge der Sünden zugleich allmächtiger Gott ist, deshalb ist er (wie David Ps. 87, 4 singt) frei unter den Todten und über die Sünden erhaben. Daher weht es in unser Kreuz wie Sieg und in diesem Schmerzensbild hat der Heiland seiner Glorie gewissermaßen schon vorgegriffen: „Er herrscht schon durch die Erhabenheit seiner majestätischen Schönheit. Das Uebermaß eines heiligen Schmerzes hat seine ganze Leiblichkeit durchdrungen und füllt wie eine Flamme von innen seine Wangen in Blut. Seine Augen sind zum Himmel gerichtet und in seinem Blicke welche Innigkeit des Gebetes, des Willens, des Verlangens, der Barmherzigkeit! Alle Wunden, alle Sünden der Menschheit fließen in den Vorstellungen des Erlösers wunderbar in einander, sie durchwühlen sein Herz, demuch empfindet man, daß er für sich selbst keinen Seuzer hat. Ach! den die Welt nur einen Moment lang mit Augen gesehen, um ihn anzubeten und dann auf immer zu beweinen, er ist es, der hier vor ihr steht in der Erhabenen und doch augencheinlichen Vereinigung seiner beiden Naturen, von denen gerade die, welche sich den Sinnen entzieht, am mächtigsten zu unserem Geiſt und Herzen spricht.“¹⁾

Hier schließt diese Betrachtung ab, weil das Leben ihres Verfassers und des Redateurs des „Arcadio“ selbst einen jähen Abschluß fand. Am 5. Mai hauchte Stadtpfarrer Eugen Keppler von Trendenstadt seine Seele aus. Die obige Studie schrieb er wenige Tage vor seinem Tode; in amplexu Crucifixi ist er von ihnen geschieden. Die leider nicht ganz zu Ende geführten Kunztzsbetrachtungen zeigen, wie tief er sich nicht bloß in die Bilder, sondern auch in die Person des Gekreuzigten hineingedacht und hineingelebt. Mit ihm gekorben, wird er mit ihm leben. — Die Redaktion führt bis auf weiteres der Bruder, Professor Keppler in Freiburg i. Br., fort.

Neuer Beitrag

zuden Beziehungen zwischen Tirol und Oberschwaben im Anfang des 16. Jahrhunderts.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Die innigen Beziehungen zwischen Tirol

¹⁾ Vgl. Mad. Swetschines Gedanken über Guercinos Ecce Homo.

und Oberschwaben auf dem Gebiete der bildenden Künste gestalten sich mannigfaltiger als vor kurzer Zeit noch geahnt werden konnte. Der Gegenstand gewinnt dadurch noch an Interesse, daß auch die Vermittlungsperſonen zwischen den beiden Provinzen immer deutlicher hervortreten, vorerst wenigstens für den Anfang des 16. Jahrhunderts. Wir verdanken diese Ergebnisse besonders den erfolgreichen Bemühungen des Herrn Custos Fischaler in Innsbruck.

Durch eine Publikation deselben in der Zeitschrift des Ferdinandeum (III. Folge, 40. Heft S. 209) wird nun auch der ausführenden Architekt an dem Thurme der Stadtpfarrkirche zu Schwaz in Tirol festgestellt: Jakob von Elchingen. Wir fassen die Resultate der Urkundenforschung Fischalers in ihren Hauptpunkten zusammen. Der Meister heißt: Jakob Zwizl aus Elchingen; seine Familie dürfte aus dem Pfiardorf Elchingen bei Ulm stammen; er selbst war ansäßig in Augsburg. Zu dem Bauwesen in Schwaz wurde er berufen am 19. Febr. 1509. Aber der Plan zu dem Thurmbau rührte nicht von ihm her, sondern von dem Meister Burkhart (Engelberger). Im Jahre 1516 am 11. April wurde das bis dahin entstandene Bauwesen einer Besichtigung von Sachverständigen unterzogen und mag wohl bald nachher vollendet werden sein. Meister Jakob stand somit zu dem Schwazer Bauwesen in einem ganz ähnlichen Verhältnisse wie Hans Luz, gebürtig aus Schussenried in Oberschwaben, zu dem von Vöken, und auch die Zeit ihrer Thätigkeit fällt ganz nahe zusammen. Eine Abbildung der Schwazer Kirche ist gegeben bei Alz, Kunstgeschichte von Tirol S. 298.

Der starke Antheil, den oberchwäbische Meister an den Bauten in Tirol hatten, erklärt sich somit ganz befriedigend durch die Vermittlung des Meisters Engelberger, der seinerseits an dem Ulmer Münsterbau wesentliche Dienste leistete.

Aber auch auf dem Gebiete der Malerei wird von dem Kunsthistorikern, für die gleiche Gegend und Zeit ungefähr, ein namhafter Einfluß der schwäbischen Schule anerkannt. Man wird annehmen dürfen, daß hier wohl die Anwesenheit von Bernhard Striegel aus Memmingen in Oesterreich direkt oder indirekt ins Ge-

wicht gefallen sein werde, was um so mehr angeht, da seine Stellung daselbst eine sehr geachtete war. Oder verdankte vielleicht Striegel selbst schon seine günstige Lage einem Gönner aufstrebender Talente, als welchen wir den Meister Engelberger aufzufassen berechtigt sind? Weitere Aufklärungen darüber wären sehr erfreulich.

Nimmt man dazu noch die weitere Mittheilung von Fischaler (l. c. S. 215), daß von Weit Stoß in Nürnberg der Hauptaltar in Schwaz 1503 erstellt wurde (von dem noch drei Holzstatuen vorhanden sind), so erkennt man daraus, wie bedeutend die Mischung und Kreuzung der künstlerischen Einflüsse in jener Gegend war, und welches ergiebige Feld durch die Forschungen Fischalers hiermit erschlossen worden ist!

Die Reliquien und Reliquiarien der Klosterkirche zu Schwanried.

Von Kaplan W. Kueß.

(Fortsetzung.)

Außer dem anno 1720 gelaufen „Magnusstab“ wurden im Jahre 1754 noch zwei weitere erworben. Bekanntlich wurden diese Neubeschaffungen durch folgendes: Zur Felderbenediction verwendete man gewöhnlich die Stabreliquie; wenn diese aber gerade nach auswärts geholt und noch nicht zurückgebracht war, dann wurde die Zahurreliquie benützt. Grundloserweise brachte aber das gewöhnliche Volk der letzteren weit weniger Vertrauen entgegen als der ersteren, obgleich ja doch beide ehrwürdigen Ueberreste auf Sankt Magnus zurückwiesen. Um diesem Vorurtheil der Leute zu begegnen, wurde beschloffen, zwei weitere silberne „Magnusstäbe“ von ganz gleicher Form fertigen zu lassen und denselben je eine der Magnusreliquien einzuverleiben. Die „Stäbe“ wurden bei den Gebrüdern Westein, Goldschmieden in Weingarten, bestellt. Oben vergoldet und mit Steinen geschmückt, belamen sie die Länge von je 4 1/2 Fuß; der eine wurde auf das Josephsfest, der andere auf Fingsten 1754 in bequemem, zierlichen Futteral abgeliefert. Obwohl das Kloster noch Silber beigeuert hatte, kamen doch beide zusammen auf etwa 500 fl. zu stehen. In das eine der stabförmigen, in ein Kreuz auslaufenden Reliquiarien wurde die Partikel von dem Heifstab des Heiligen gelegt, in das andere der Zahn vom Leibe St. Magni nebst einigen Splintern von dem wirklichen Stabstück; diese Splinter wurden in das Kreuzchen eingeschlossen, welches den Silberstab krönte. Weil von dieser Zeit an die Reliquien, wenn sie zum Segnen nach auswärts getragen wurden, in völlig gleichgestaltigen „Magnusstäben“ lagen, schwand das Mißtrauen gegen die Zahurreliquie.

Die beiden Ueberreste des Kirchen- und Klosterpatrons wurden mit großem Erfolg zum Schutz von Saaten und sonstigen Pflanzungen, welche von schädlichen Thieren bedroht waren, verwendet.)

Von den erwähnten vier „Magnusstäben“ ist nur noch einer vorhanden, das Schicksal des zweiten ist uns nicht bekannt, den dritten und vierten hat im Juni 1809 die Krone Württemberg an sich gezogen.¹⁾ Die Reliquien selbst aber blieben der Kirche erhalten; sie ruhen in dem Reliquientabernakel des Magnusaltares. Der „Magnusstab“, in dem sie heutzutage aufbewahrt sind, ist wahrscheinlich der von Abt Tiberius erworbene; derselbe war früher schon der bescheidenste; in seinem jetzigen Zustand ist er aber nur noch ein Schattensbild früherer, strahlender und kostbarer Schuffentieder „Magnusstäbe“. Der derzeitige „Magnusstab“ ist bloß etwa 50 cm hoch; unterhalb befindet sich ein kurzes abgerundetes Hartholzstück zum Halten des Reliquiars; über dieser Handhabe aus Holz erhebt sich ein Metallstau, welcher ursprünglich nach unten und oben mit je 6 Krabben verzert war; von der oberen Krabbenreihe ist jedoch die Hälfte weggebrochen. Auf diese Stabpartie ist horizontal ein 6strahliger Messingstern aufgelegt; darüber ruht, auf einem Eisenstift gestekt, die 4 cm hohe, drehbare, nur mangelhaft besetzte Stabreliquie; hinter ihr erhebt sich ein hufeisenförmiges Silberstück, an dessen Wabeln nach rückwärts das Meisterzeichen angebracht ist, nämlich links „H“, rechts ein Storch und R; darüber schwebt das hohle Brustbild des hl. Magni mit verhältnismäßig großem Nimbus. Brust und Rücken der Halbfigur sind durchbrochen und die Oefnungen mit Glas verschlossen; der vorder- und der rückseitige Glasverschluß ist je von einem kleinen silbergefassen Granateinfranzchen umrahmt; in der Brusthöhle liegt ein etwa 4 cm langes vergoldetes Kreuzchen, an dem zu lesen ist: De Bac. S. Magni Abb. (Das heißt: Von dem Stab des hl. Abtes Magni.) An dieses Metallkreuz ist mit einem Draht die Zahurreliquie befestigt. Seit die Säcularisation das Klostersgotteshaus des meisten Edelmetalles beraubt hat, ist also für die Zahurreliquie nicht einmal mehr ein eigenes Reliquiar vorhanden, so daß sie bei der Stabreliquie untergebracht werden mußte. Der „Magnusstab“, der größtentheils aus nur mangelhaft vergoldetem Kupfer besteht, während allerdings die an ihm befindliche Nische des Schuttpatrons silbern und auch gut vergoldet ist, wird hinter Glasverschluß deutlich sichtbar auf dem Magnusaltar aufbewahrt; er ist von einem silberfarbigen Strahlenhintergrund umgeben und wird von zwei knieenden Engelsfiguren verehrt. Das Formular, welches am Patrocinium bei der Weibe des sog. Magnuswassers gebraucht wird und noch aus der Klosterzeit stammt, schreibt vor, daß bei dieser Benediction der Magnusstab in das zu segnende Wasser einzutauchen sei.

¹⁾ Diarium des P. Rothfeler. S. 397.

²⁾ Chronik des Pfarrers Löwe. Seite 480.

4. Das tabernakelförmige Reliquiar mit einem Ueberrest von den Gebeinen des hl. Johannes v. Nepomuk.

Dem hl. Johannes von Nepomuk wurde in der Gemeinde schon frühzeitig eine hervorragende Verehrung gezollt: Ehedem stand an der Schiffsrei bei der Obermühle eine St. Nepomukkapelle mit einem steinernen Standbild des Heiligen. Sodann ist nach der Ueberlieferung die Kapelle im Jülicher Ufer zu Ehren des hl. Johann von Nepomuk erbaut worden. Auch in der St. Amentkapelle der Parzelle Kürnberg blüht noch heutzutage der Kult des genannten Heiligen. Die Pietät gegen Johannes von Nepomuk wuchs noch bedeutend, als im Laufe des 18. Jahrhunderts zwei Ueberreste von seinem hl. Leib nach Schuffenried gelangten.

Seine Gebeine waren den 15. April 1719 in Prag wieder aufgefunden worden. Bald nach ihrer Erhebung verehrte Kaiser Karl VI. (1711—40) dem Reichsstift Schuffenried eine Partikel davon. Diese Reliquie, vom St. Gallischen Klosterbibliothekar P. Nepomuk Dautinger anno 1784 bei seinem Besuch in Soreth als „herrlich und reich gefaßt“ erfunden, ist jetzt noch vorhanden.¹⁾ Sie ruht im Reliquientabernakel des anno 1722 gebauten St. Michaelsaltars, bei dessen Gestaltung und Ausschmückung auf das in ihm zu reponierende kostbare kaiserliche Geschenk Bezug genommen wurde. In dem Tabernakel steht ein 70 cm hohes, mit getriebenen, versilbertem Kupferblech verkleidetes und mit der Ganzfigur des hl. Johann Nepomuk gezieres Holzstückchen. In dessen oberem Theil ist das nach dem Urtheil aller Rönche massiv goldene, 15 cm hohe Reliquiar zu sehen, welches die unter Kristallglas geborgene, mit fünf großen und zahlreichen kleinen Edelsteinen, mit Goldbördchen und Perlen schmüren gefaste heilige Reliquie enthält. An dem mit der Siegelschnur umwundenen Gefäß befindet sich das völlig unverletzte Siegel des Prager Metropolitankapitels. Die Reliquie trägt die Enlette: S. Joann Nepomac. M. Ansehen an der Metallbekleidung des Reliquientäschchens sieht man die Buchstaben X. K. und N. K.

Außer der erwähnten Nepomukreliquie gelangte um das Jahr 1770 noch eine zweite in den Besitz der Klosterkirche; sie hatte eine ansehnliche Größe, wurde in einer silbernen Reliquienkapfel aufbewahrt und den Gläubigen bisweilen zur Verehrung gereicht. Leider hat die württembergische Krone dieses kapselartige Reliquiar sich anno 1809 angeeignet; wohin aber die in ihm geborgene zweite Schuffenrieder Nepomukreliquie gekommen ist, vermögen wir nicht zu sagen.

Der vielfährige Besitz von zwei Reliquien des großen Prager Heiligen förderte die Andacht zu demselben so sehr, daß in Schuffenried sogar ein „Bund von Nepomuk“ entstand. Um den Eifer bei den männlichen und weiblichen Bruderschaftsmitgliedern zu wecken, wurde von einem Schuffenrieder Vater ein 70 Seiten

(in Oktav) großes Nepomukbüchlein verfaßt. Es führt den Titel: Kurze Erzählung des Lebens, der Marter, des Todes, der Heiligprechung und Wunderwerke des glorwürdigen Blutzengen Johannes von Nepomuk, samt einigen Andachten zu diesem Heiligen, beschrieben von einem seiner unwürdigen Pflegesöhne im Jahre Christi 1771. Gedruckt zu Biberach bey Caspar Wiedler.

5. Der Leib des hl. Vinzenz, Martyr er.

Der Leib des hl. Martyrers Vinzenz stammt aus der römischen Katakomba des hl. Callistus. Die Reliquie gelangte in den Besitz des Kardinals Johann Baptist Altieri. Dieser schenkte sie dem P. Johannes de Amuniatione, welcher Generalprokurator des Ordens der Trinitarier zum Loskauf der Gefangenen und Weichwater des Kardinals Franz Karberini war. P. Johannes war mit dem während des 30jährigen Krieges als Prediger bei der Schweizergarde in Rom wirkenden Schuffenrieder P. Augustin Arzet, dem nachmaligen Prälaten, in ein intimes Freundschaftsverhältnis getreten. Als Unterpfand treuer Liebe verehrte er nun dem P. Augustin die Gebeine des hl. Vinzenzen, welcher ein Soldat gewesen sein soll. Die feierliche Ueberführung der Reliquie in die Schuffenrieder Ordenskirche fand den 31. August 1651 statt, und zwar von der Friedhofskapelle St. Martin aus; die Translationsprozession wurde von dem Prälaten Christophorus des Mutterklosters Weissenau geleitet. Wegen der durch den Schwedenkrieg verursachten Verarmung des Reichsstiftes war die damalige Fassung des hl. Leibes zwar „einfach“, aber sehr einfach, ja dürftig. Ihre Kosten waren denn auch ungewöhnlich gering, sie beliefen sich kaum auf etwas über hundert Gulden; eine Summe, für welche nichts Befriedigendes geleistet werden konnte.¹⁾

Als aber nachher P. Innocenz Schmid auf die Fürbitte des hl. Vinzenz hin von einem schweren Körperleiden geheilt worden war, faßte er nach seiner Wahl zum Prälaten den Entschluß, aus Dankbarkeit eine kostbare und kunstreiche Neufassung des hl. Leibes anzuordnen. Weil jedoch im Anfang seiner Regierung sehr dringende Beschaffungen von Silbergeräthen und Paramenten ihn in Anspruch nahmen, kam er erst im 6. Jahr seiner Klosterverwandtschaft zur Ausführung seines Planes. Den 2. Juni 1716 übergab nämlich Abt Innocenz den Dominikanernonnen in Emetach die Reliquie zur besseren Fassung und Ausschmückung. Beim kostbaren und kunstgerechten Kleiden des hl. Leibes wurde die Hauptarbeit von der Ordensfrau M. Benedikta Bohnenberger, einer geradezu berühmten Künstlerin, besorgt. Zum Verzieren der hl. Gebeine gab Abt Innocenz drei Fektorale und vier Ringe her. Das erste Brustkreuz mit 6 (blauen) Saphirsteinen wurde zu 800 fl., das zweite mit (grünen) Christyloiden zu 40 fl. und das dritte mit (dunkelblauen) Ancythythen ebenfalls zu 40 fl. gefaßt. Von den

¹⁾ Süddeutsche Klöster vor 100 Jahren. Köln 1889. Seite 17.

¹⁾ Dr. Lang's Vinzenzbüchlein von 1851. Seite 10.

4 Ringen wurde derjenige mit einem Türkis zu 50 fl., der zweite mit einem (gelben) Topas zu 60 fl., der dritte mit einem (blauen) Saphir ebenso zu 60 fl. und der vierte mit einem guten (grünen) Smaragd zu 8 fl. berechnet. Dazu kam noch ein viertes Fesloral zu 800 fl., welches der Prälat Innocenz bei seinem Tod dem heiligen Vinzenz hinterlassen hat. Zwei Debrär quadrirten auch 190 fl. als Bezahlung für gute Perlen, und ein Bruckkreuz; das Goldschmiedsconto lautete auf 249 fl. 4 fr. Der Goldarbeiter bezog gegen 60 fl. Der Heiligenschein wurde angeschlagen mit werthvollen Stoffen und ausgeziert mit Häubern, künstlichen Blumen und Früchten (Äpfel, Kirichen, Citronen, Trauben). Der mit wundervollen Stickereien ausgestattete heilige Leib lehnt das Haupt auf ein mit Gold- und Silberfäden durchwobenes rothes Sammetkissen; er hält eine Palme aus Goldblech in der Hand und ist mit Edelsteinkreuzen geschmückt. An der Decke hängt ein vergoldetes Todtentämpchen. An der Rückwand ist das pergelenhüte quadrierte Wappenbild des Abtes Innocenz Schmid angebracht. Das Wappenthor ist ein Strauß mit einem Hufeisen im Schnabel. Für die Fassung, welche den 6. August 1717 vollendet wurde, erhielten die Klosterfrauen an baarem Geld 1472 fl. Schon zwei Tage später wurde der neugestifte heilige Leib in feierlicher Prozession von Riedenbach aus in die Klosterkirche getragen. Sämmtliche Kosten der Neufassung beliefen sich auf annähernd 3500 fl.¹⁾

Eine Partikel des Vinzenzleibes verwahrte das Reichsstift in einer silbernen Reliquienkapitel. Es geschah dies, damit den Verehrern des heiligen Vinzenz die Möglichkeit geboten sei, durch Küffen der Ueberreste dieses Schutzengels ihrem Vertrauen und ihrer Andacht gegen den heiligen Ansehn zu geben. Leider ist auch dieses silberne Gefäß ein Opfer staatlicher Konfiskationsucht geworden.²⁾

6. Der Leib des hl. Valentin, Martyrer. Damals bereits mehr als ein halbes Jahrhundert lang in Schussenried einen hl. Leib, nämlich denjenigen von St. Vinzenz, besaß, suchte sich Abt Innocenz Schmid darnach, ein zweites derartiges Kleinod aus Rom zu bekommen. Als Mittelspersonen gebrauchte der Prälat zwei junge Männer aus dem Allgäu, welche in der ewigen Stadt als ehrbare Handwerker lebten. Ihre

Namen sind Joseph Stadler und Anton Hesse; ersterer hatte im Reichsstift Schussenried einen Vetter, den Frater Leopold Stadler. Ueberaus erwünscht wäre dem Abt der Leib seines Namenspatrons, des Papstes und Bekenners Innocenz, gewesen. Allein er wurde am 4. November 1714 benachrichtigt, daß die leblichen Ueberreste des hl. Innocenz zu sehr in Stüde gegangen seien, als daß sie verwendet werden könnten. Immerhin wurde ihm aber mit dieser abschlägigen Antwort wenigstens eine hervorragende Partikel von den Gebeinen seines Namenspatrons Innocenz überandt. Zugleich wurde er dahin verständigt, daß der Leib des hl. Martyrers Valentin in Rom erhältlich wäre. Es scheinen nun fast drei Jahre lang in dieser Sache zwischen Schussenried und Rom via Kesselwang Korrespondenzen gewechselt worden zu sein. Inzwischen kamen aus Rom Reliquien vom hl. Martyrer Vedat (ein Teil des Hauptes und ein Arm) den 23. August 1717 in Schussenried an. Leider war das Band, welches die Schwadtel mit den hl. Ueberresten verschloffen hielt, beim Tragen abgerieben worden. Der Pfarrer Joseph Anton Egger von Kesselwang beruhigte jedoch die Mönche von Soreth wegen dieses Unfalles vollständig und erklärte, daß er den überbringenden Rompilger als einen durchaus ehrlichen Mann kenne. Was nun den Leib des hl. Valentin betrifft, so schrieb die Ueberbringer den 20. November 1717, derselbe sei schon in ihren Händen; sie beklundeten ganz besonders darüber ihre Freude, daß nicht etwa erst später dem Heiligengleib ein Name geschöpft werden müßte, sondern daß Valentinus der wirkliche und eigentliche Name des 14jährigen Martyrjünglings sei, mit dessen leblichen Ueberresten sie das Kloster Schussenried zu beglücken im Begriff ständen. Unmittelbar bevor der hl. Leib nach Schwaben abging, war er in einer römischen Kirche aufbewahrt gewesen. Schon den 6. Dezember 1717 notificierte der Pfarrer von Kesselwang die baldige Ankunft der Reliquie in Schussenried und gratifizierte besonders auch deshalb herzlich, weil der hl. Leib den zu Lebzeiten innegehabten Namen führe. Den 18. Januar 1718 schrieben Anton Hesse und Joseph Stadler selbst vom Rom aus, daß sie den hl. Valentinsleib dem Schlosser Johannes Zeller zum Ueberbringen anvertraut hätten. Derselbe reiste mit seiner kostbaren Bürde den 19. Januar aus Rom ab und kam, begleitet von Johannes Rohlbund aus Kesselwang, den letzten Februar 1718 in Schussenried an. Hier wurde die Reliquie mit Jubel empfangen.

Die Authentik, welche dem hl. Leib zur Bestätigung seiner Aechtheit mitgegeben worden war, lautet: „Vinzenz von Philippo Servitenordens Bischof von Japhthos und Kypalonien, schenkte diejen hl. Leib, der auf Befehl des Papstes Innocenz XII. aus dem Cömeterium des Pontianus erhoben worden ist, ein Jüngling gewesen und seinen eigenen Namen Valentinus führt, Herrn Johann Dominikus Bongetti den 10. Oktober 1716. Bongetti aber schenkte solchen dem Anton Hesse den 13. November 1717, endlich aber Hesse dem Abte Innocenz den 6. Jen-

¹⁾ Archivregifter. Tomus I. Lade 2. Fascikel 3. Nr. 1—16.

²⁾ Wer sich über den früher in Schussenried blühenden St. Vinzenzkult genauer informieren will, lese die zwei Werke: Feierliches Andenken des 1. Jahrhunderts, in welchem das freie, unmittelbare des heiligen römischen Reiches St. und Gotteshaus Schussenried mit dem glanzwürdigen Leib eines wunderthätigen heiligen Schutzengels Vinzentius begnadigt worden ist. Riedlingen gedruckt bei Mar. Anna Anenin, Wittib. 1751. — Hohe Jubel-Feier zur Ehre des heiligen Martyrers Vinzenz nach Umlauf der ersten zweihundert Jahre seiner heiligen öffentlichen Verehrung. 1851. Zu haben bei Buchbinder Eisele in Schussenried. 24 Seiten.

ner 1718". Die Authentik wurde den 5. August 1719 von Joh. Baptist Kastoreus, dem Runtiaturlangler, im Auftrag des erlauchtesten und hochwürdigsten Abtes Johann Andreas Fria, Runtiaturlanditors, als beide in Kommission zu Schüssenried waren, in Gegenwart des P. Siard Frid und des P. Malarius Strauß eröffnet. Bei dieser Gelegenheit wurde die Erklärung abgegeben, daß der Leib des hl. Valentin ausgefetzt werden könne, um von den Gläubigen verehrt zu werden. In seiner Freude über die bedeutende Bereicherung des Schüssenrieder Restignenschaßes hatte Abt Juvencus schon in einem eigenhändigen Schreiben vom 7. März 1718 an Gessle und Stadler die glückliche Ankunft des hl. Leibes gemeldet. Ueber diese Güte und Gewogenheit des Prälaten, welcher sie eines eigenhändigen Briefes gewürdigt hatte, wurde die beiden Adressaten hochgenüdt. Dieselben hatten auch in dem Schreiben vom 18. Januar 1718 dem Prälaten ihre Vermittlung angeboten, falls derselbe den künftigen Valentinsaltar für immer privilegiert, vollkommene Ablässe, oder eine Bruderschaft mit Einverleibung in eine römische Konfraternität wünsche. Zur Erlangung derartiger Vergünstigungen scheint eine Korrespondenz eröffnet worden zu sein; denn unter dem 17. September 1718 schrieb Jos. Stadler aus Rom, zur Gewöhnung solcher Privilegien seien die Fragen zu beantworten: Ist die Klosterkirche zugleich auch eine Pfarrkirche? In weissen Ehren ist sie geweiht? In welcher Diözese ist sie gesetzt? u. s. w. Nachdem die gewünschte Auskunft nach Rom abgegangen war, äußerte sich Stadler in einem Briefe vom 25. November 1718, er habe sich alle Mühe gegeben, die oben angeedeuteten Gnaden auszuwirken, dies sei jedoch nicht in allweg möglich gewesen. Weil nämlich der Schüssenrieder hl. Valentin weder dem römischen noch dem deutschen Martyrologium einverleibt, noch in ein Calendarium gesetzt sei, konnte ein vollkommener Ablass nicht für ewig, sondern bloß auf 7 Jahre erlangt werden. Später suchte man jedoch nicht um Verlängerung dieses Ablasses nach, weil Benedikt XIII. dem Korberrnorden für die Tage seiner Ordensheiligen vollkommene Ablässe verwilligt hatte, in den Monat Februar aber die Feste von zwei Ordensheiligen fielen. Bei zu raschem Aufeinanderfolgen von Gelegenheiten zum Gewinnen vollkommener Ablässe hätte aber die Werthschätzung derselben leicht abnehmen können.

(Schluß folgt.)

Annoncen.

Die Unterzeichnete sucht:
Realencyclopädie der christl. Alterthümer,
 herausgegeben von Dr. F. X. Kraus. 1. Band
 (oder 1.—7. Bdg.). Freiburg 1882
 und erbittet Offerten.
 Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.

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

In Kommission der Herder'schen Verlags- handlung zu Freiburg im Breisgau ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Unser Lieben Frauen Münster

zu Freiburg im Breisgau.

68 Lichtdrucktafeln nach Aufnahmen von **Karl Günther,** mit begleitendem Text (18 S.) von **Fritz Geiges.**

Herausgegeben vom Freiburger Münsterbauverein.

Groß-Folio. Preis in Original-Prachtband M. 80.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. B.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**LIBRI LITURGICI
 BIBLIOTHECAE APO-
 STOLICAE VATICANAE
 MANU SCRIPTI.**

DIGESSIT ET RECVSIT HUGO EHRENSBERGER.

Lex.-8°. (XII u. 592 S.) M. 25; geb. in Halbsaffian M. 30.

So bedeutsam auch die Ausbeute aus den liturgischen Manuscripten der Vaticana bisher gewesen ist, so fehlte es doch an einem zusammenfassenden Werke, in welchem die ganze Fülle dieser für die Geschichte der Liturgie und überhaupt für die theologische Wissenschaft so wichtigen Quellen nach Zahl und Wert gewissermaßen mit einem Blick überschaut werden konnte. Diese Aufgabe will das Werk von Ehrensberger lösen. Dasselbe darf auf dem Gebiete der Liturgik seinen Platz unter den hervorragendsten Quellenwerken aller Zeiten beanspruchen. Dem monumentalen Charakter des Inhalts trägt auch die Ausstattung die gebührende Rechnung.

Altarleuchter,

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

Willy. Seblmann,
 Gelf- und Glodengieherei.
 Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Freiburg.

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

Nr. 6.

1897.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 in Stuttgart) Briefbezirk. M. 2.20 durch die bayerischen und die Melchpostanstalten. H. 1.27 in Cesterreich, Frck. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatt“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Eugen Keppler †.

Eine trauervolle Ueberraschung hat die Frühe des 5. Mai d. J. wie den eigenen Angehörigen und der katholischen Gemeinde Kreuzenstadt so auch dem Diözesanverein für christliche Kunst gebracht: die Kunde von dem unerwartet raschen Hinscheiden des Ausschussmitgliedes Stadtpfarrer G. Keppler, des Redakteurs dieser Wälder seit den letzten Jahren. Wenn es gewiß seine Sache niemals gewesen ist, viel von sich reden zu machen und wenn eine fernlich rührende Selbstlosigkeit und Demuth das spezielle Charakteristikum des so glänzend begabten Verstorbenen gewesen ist, dann mag es gerade besonders gerechtfertigt erscheinen, ihm diesen Nachruf zu widmen und vor einem weiteren Kreise sein Bild zu zeichnen, nicht bloß um ihm selbst die gebührende Ehre zu erweisen, sondern um andere sich anregen zu lassen durch die Kenntnissnahme eines Priesterlebens voll der idealen Begeisterung und Jugendkraft, voll der rastlosen geistigen Arbeit, segnet in schönen Erfolgen, aber noch mehr durch den Wert seiner ganzen inneren Persönlichkeit, seiner Tugenden und nicht zuletzt seiner Leiden. Verfasser dieses darf anfügen, daß es ihm ein Herzensbedürfnis ist, dem teuren verehrten Freunde, mit welchem ihn das Band der Freundschaft noch von den Pforten der Eminent Lateinschule her verknüpft hat, dies Denkmal in den Annalen des Kunstvereins zu setzen.

Eugen Keppler war geboren den 24. Januar 1847 in Gmünd als ältester Sohn des Gerichtsnotars Keppler. Der Vater starb sehr bald, aber die Erziehung der sieben Kinder litt, dank der Thatkraft, Umsicht und Weisheit der frommen Mutter so wenig, daß sie als unsterbgütig aus kompetentem Munde bezeichnet worden ist. Die Mutter hielt es z. B. für nicht zu viel, während des Universitätsstudiums ihrer

drei Söhne Eugen, Paul und Hans mit der übrigen Familie nach Tübingen zu übersiedeln. Und wenn zwei Söhne dem geistlichen Stande sich widmeten und zwei Töchter den Schleier nahmen, so läßt dies allein schon einen Schluß auf den Geist zu, welcher die Erziehung und Jugend des Verstorbenen umgab. Die Mutter wurde hierbei sekundiert von ihrem Vater, dem † praktischen Arzt Dr. Laib, der eine Art Vorbild aller körperlichen Abhärtung und einfachen strengen Lebensweise war, und ihrem Bruder, dem Pfarrer Laib (in Debeim), dem Senior unserer kirchlichen Kunstkenner und Kunstfreunde, dem Mitgründer des Kunstvereins und dem langjährigen Mitherausgeber des „Kirchenschwundes“ und Ehrenmitglied des Diözesankunstauschusses. Gewiß hat das Vorbild und der Einfluß der beiden Männer auf den Knaben schon die Weiterentwicklung der zwei wesentlichen Eigenthümlichkeiten des Verstorbenen erheblich gefördert: eine seltene, geradezu außerordentliche persönliche Bedürfnislosigkeit, Abhärtung und Anspruchslosigkeit, und eine ebenso seltene, bis in seinen Tod gleich frische und schnellkräftige Begeisterung für alles Ideale, geistig Große und Schöne. Die höchste Einfachheit seines äußeren Lebens, die mühelose Bewältigung ungewöhnlicher Strapazen und ein ganzes Leben voll gewaltiger, rastloser Arbeit sind aus diesen Wurzeln heraufgewachsen.

Schon die ersten Lebensjahre brachten den Verstorbenen in die nächsten Beziehungen zum damals eben neu aufblühenden Leben auf dem Gebiet der christlichen Kunst in unserer Diözese. Unter dem Dreigestirne Hefele, Schwarz und Laib hatte der Kunstverein sich aufgethan und überall begannen in Kirchen und Sakristeien gründliche Restaurations-

und Purifikationsarbeiten. Pfarrer Laib, damals in Rechbergshausen, O. G. Göppingen, wirkend, hatte mit der ihm eigenen Energie eine Altarbau- und Kunstschreinerwerkstätte unter seiner Aufsicht ins Leben gerufen; sie war damals der praktische Mittelpunkt der Kirchenrenovationen; Bildhauer und Waser (so z. B. † Kolb sen., † H. von Heimburg, auch Kolb jun., Wahl, Joos u. s. w.) waren thätig in der Ausübung der edlen Kunst. Eugen Keppeler kam als Knabe zu seinem Onkel ins Pfarrhaus hieher, und während er die Elemente der alten Sprachen lernte, so begann sich das Auge zu üben an den Erzeugnissen wahrer christlicher Kunst. Und als er dann zur näheren Vorbereitung auf das „Landexamen“ nach Gmünd überfiedelte, da mochte sich ihm von den Herrlichkeiten der Gmünder Kirchen und ihrer Schätze bereits mehr erschließen als manchem Altersgenossen, der vielleicht sein Leben lang an ihnen vorübergezogen war, ohne sie besonders gewürdigt zu haben.

1862 bis 1866 war Eugen Keppeler Zögling des Konvikts in Gbingen. Hier erwarb sich sein enormes philologisches Talent im Bunde mit begeisterter Liebe zum Fache und mit entsprechendem Fleiße die gründliche Kenntniß der klassischen alten Sprachen; es darf wohl angeführt werden, daß sein schönes Latein ein gewisses Ansehen bei Schülern und Lehrern besaß. Daneben betrieb er auch bereits das Studium neuerer Sprachen, und es schien ihm hierin spielend leicht zu gehen. Bedeutend zeigte sich auch damals schon seine Begabung für die deutsche Sprache. Ist gerade im deutschen Aufsatz die Gmünder Lateinschule ehrenvollst bekannt gewesen und hat hier Eugen K. schon die Anfänge zu seiner späteren vollendeten Stil-schönheit gelegt, so sammelte er sich in den Konviktsjahren zu Gbingen und Tübingen eine Masse von Auszügen; die zahlreichen Notizbücher aus jener Zeit zeugen von seiner ausgedehnten Lektüre von dem tief denkenden jungen Geist, dem nichts entging, was nach Form oder Inhalt wichtig war. An der Ausbildung seines Stils arbeitete er unablässig weiter; im Streben, die Gedanken richtig und logisch zu verketteten und jedem derselben die ihm entsprechende Worthülle zu geben, konnte er sich nicht genug thun; er konnte aber auch sich frenen, mit den Jahren

eine immer höhere Vollendung, einen glänzenden Schliß seines Stils zu erreichen.

Zu Wilhelmshofstift zu Tübingen (1866 bis 1870), in dessen Annalen Eugen Keppeler als eines der bedeutendsten und eigenartigsten Talente glänzt, vollendete sich während des ersten Jahres die Reife seiner altklassischen Sprachkenntniß, während er von den philosophischen Studien und deren damaligem Betrieb sich weniger angesprochen fühlte. Dann traten natürlich die theologischen Studien in den Vordergrund, und er war hierin mit den Kursgenossen Gamma, Dr. Walter u. s. w. stets an der Spitze des Kurzes. Durch die Jedem unvergeßlichen archäologischen Vorlesungen und Demonstrationen Heffesles im zweiten Jahre kam er so recht in's Wesen der kirchlichen Kunst hinein; er baute auf diesen Fundamente in den folgenden Jahren weiter durch seine eigenen Kunststudien; daneben verwendete er die freie Zeit auf das gründliche Studium und die Beherrschung der neueren Sprachen: Französisch, Englisch, Italienisch, Spanisch, auch das Altfranzösische, Mittelhochdeutsche u. s. w. Mit wahrer Bewunderung blickten ältere und jüngere Kommilitonen auf den jungen Sprachgenießer, dessen Talent sich damals glänzend offenbarte. Das waren Jahre des idealsten Aufgehens im geistigen Streben, des begeistertsten unermüdblichen Arbeitsdranges, des Durstes und Hungers nach geistiger Nahrung, nach möglichst universeller Geistesbildung. Eugen Keppeler war ein Student im nobelsten Sinne, er ging auf im Studium, er schwärmte für alles Hohe, Edle, Große. Und wenn von so manchem Zögling des Wilhelmshofstifts mit vollster Verechtigung auch das Wort gesagt werden kann:

... von Silberfüßigen gehoben
Schwebt fromm und stolz der junge Geist nach oben“ —

dann war E. K. einer auf den es ganz besonders paßte. „Stolz“ — im Sinn des idealen Strebens nach dem Höchsten, ja das war er, keineswegs aber im Sinne persönlicher Selbstüberhebung oder des vernehmten Sichabschließens von anderen. Im Gegentheil: Eugen K. war in seiner sprudelnden Mittheilbarkeit, in seiner natürlichen Selbstlosigkeit und Liebenswürdigkeit, in seinem seltsamen Humor und schlagfertigen Verebbarkeit die Freude aller, die

ihn kannten und der spezielle geistige Mittelpunkt seiner Konvikts-Gesellschaft, welcher er ebenso nobel wie geistvoll präsidirte. Der gute Humor und das Verständniß desselben hat ihn durch sein ganzes Leben begleitet, aber der Kern davon war der feinfühligste Sinn für alles Rechte, und wider alles die Grenzen Ueberschreitende, Nichtanständige. Aus einer Reihe seiner späteren kunstwissenschaftlichen Arbeiten leuchtet formell und materiell auch diese köstliche Seite heraus.

Während des Seminarjahres in Nottenburg (1870/71) kam ein weiteres, nicht karg bemessenes Talent, das sich in Übungen schon abnen ließ, zur gründlichen Auswerthung: die Begabung für das homiletische Amt. Die merkwürdige rhetorische Anlage, welche den beiden anderen Brüdern von Gott mitgegeben ward, ist auch ihm, dem Ersten verliehen gewesen; wir möchten fast meinen, sie sei gerade ihm am tiefsten im Herzen, in der ganzen Art seines Denkens und Empfindens gesessen. Mit glühender Begeisterung hat er die großen Franzosen in ihrer Sprache gelesen und noch mehr durch und durch studirt. Wenn er einen Feinlon und Bojnet citirte und von ihnen sprach, da mochte es einen berühren, als ob der Hauch einer gewissen Congenialität mit ihnen einen anwehe. Selten wird ein Schwabe so in dem Geiste und die Art jener großen französischen Predigtmänner eingebrungen sein, selten wird Einer sie so gründlich gelesen und studirt haben, wie Eugen K. Unter dem Einfluß dieser Klassiker ist E. K. sein Leben lang geblieben; das beweisen seine Aufsätze, Reden, Predigten klar und unzweideutig. Wir möchten seine theoretisch-wissenschaftliche Befähigung für Homiletik eigentlich als das bedeutendste, als die Krone seiner sprachlichen und ästhetischen Studien bezeichnen und sind überzeugt, daß er, wenn er ausschließlich sich diesem Fache hätte widmen können, ein großer homiletischer Lehrer, eine Autorität in dieser Wissenschaft geworden wäre. Wie er früher sprachliche Excerpte machte, so legte er sich von jetzt ab eine homiletische Sammelmappe an, deren Reichthümer er unermüdlich vermehrte. Wahrhaft bewundernswerth ist sein Gefühl für rednerische Verwerthung und Darstellung, das zeigt sich aus jedem Blatte derselben.

September 1871 trat Eugen Kessler in

den praktischen Kirchendienst ein, und 25^{1/2} Jahre hat er in demselben gewirkt, bis der Tod ihn so unerwartet rasch abrief. Er wurde zunächst Vikar in Weilderstadt und blieb auf diesem Posten von 1871 bis 1876, also volle fünf Jahre. Als solcher hatte er Wildbad excurrendo zu pastorieren, das damals noch keine Kirche hatte und nach Weilderstadt eingepfarrt war. Im Sommer während der Saison wohnte er ständig drüben. Es war ein verantwortungsvoller, schwieriger Anfangs- und Vertrauensposten. Der Verstorbene, der hier seine eminenten Sprachkenntnisse so recht im Dienste der Kirche verwerthen konnte, war da ganz an seinem Plage. Die sprachliche Weiterbildung und homiletische Studien füllten hier neben den eigentlichen Berufsarbeiten seine Zeit aus.

Eine halbjährige Reise nach Frankreich und England, welche er in Begleitung seines jüngeren Bruders machte, galt weiteren Sprach- und Kunststudien. Aber der Sinn für die Schönheiten der Natur führte die Brüder in angemessener Abwechslung auch zwischen hinein in die schottischen Berge und Seen, in jene Gegenden, welche mit Recht das Entzücken und der Stolz der englischen Naturliebhaber sind. Leider hat der Verstorbene die Ausbeute dieser Reise — mit Ausnahme einiger Artikel im „Volksblatt“ — nicht literarisch verwerthet. Nach dem, was er sonst für letzteres Blatt schrieb (die geist- und humorvollen Wildbader Briefe u. a.) zu schließen, wäre diese Reisebeschreibung zweifellos eine Musterleistung originellen Feuilletonstils geworden.

Nach der Rückkehr erfolgte E. K.'s Ernennung zum Stadtpfarrer von Wildbad, als welcher er vom Juli 1878 bis Frühjahr 1883, also wieder rund fünf Jahre seines Amtes waltete. Es ist hier nicht der Ort, speziell auf seine pastorale Thätigkeit einzugehen; es genügt zu konstatieren, daß Stadtpfarrer E. K. von seiner katholischen Gemeinde geliebt und verehrt, von den Kurgästen überaus geschätzt und in der ganzen Stadt angesehen und hochgeachtet war. Dagegen soll seine Mühewaltung um die Erbauung der katholischen Kirche in Wildbad hier besondere Erwähnung finden. Noch als Vikar von Weilderstadt-Wildbad wurde er in diese Angelegenheit hineingezogen und hatte dabei Anlaß, seinen künstlerischen Sinn zur Geltung zu bringen, weitere praktische Erfahrungen zu sammeln

und seine Hingebigkeit im Erschließen von Geldquellen für den Bau zu erproben. Bei seinem Antritt aber gab es erst recht zu sorgen und zu arbeiten. Die Kirche war noch nicht vollendet, der Thurn nicht ausgebaut; es waren keine Glocken und nur spärliche Paramente vorhanden, wie denn das gesammte Inventar höchst dürftig war; der Platz um die Kirche glich einer Wüste, sie selbst wurde wiederholt vom Hochwasser beimgesucht, dazu Schulden in Masse. Das war ein reiches Wirkungsfeld für den neuen Stadtpfarrer von Wildbad; und E. K. hat denn auch mit dem Erfolge eingegriffen, daß die größten Defekte und Schäden gehoben und die Schulden erheblich herabgemindert wurden. Kaum war hier einigermaßen Ordnung geschaffen, so ging er daran, für sein Zilial Neuenbürg eine eigene Kapelle zu bauen; die mit gutem Humor geschriebene Vangeschichte derselben („Archiv“ 1886, Nr. 1) war sein erster Beitrag für das Organ des Diözesankunstvereins.

Als er sich 1883 einschloß, eine andere Stelle zu übernehmen, so konnte er eine Reihe von Gründen anführen, welche ihn nicht gestatteten, auf die Dauer hier zu bleiben, so lieb er das herrliche Plätzchen gewonnen hatte. Es war kein Pfarrhaus vorhanden, der Stadtpfarrer mußte ohne eigene Haushaltung zur Miete wohnen; die katholische Gemeinde reduzierte sich im Winter auf wenige Seelen, im Sommer bestand sie aus Fremden, die unaufhörlich wechselten: da mochte dem nach konstanteren Verhältnissen sich sehnenenden Manne das längere Verbleiben in Wildbad schließlich doch entleiden. Die Uebersiedlung seines Bruders Paul, des damaligen Stadtpfarrers in Cannstatt, an die Universität Tübingen war für ihn Anlaß, dessen Nachfolger zu werden und zugleich das Schulinspektorat für Stuttgart zu übernehmen.

In Cannstatt amtierte der Verstorbene wiederum fünf Jahre, von 1883—88. Ein ausgedehntes Wirken erwartete ihn auf diesem großen und Schwierigkeiten und eigenartigen Verhältnissen reichen Posten. Gleichwohl fand er Zeit, sich dem homiletischen Studium wiederum spezieller zu widmen. Auch das Amt des Schulinspektors nahm er sehr ernst, namentlich ging sein Streben dahin, die Konferenzen möglichst instruktiv zu gestalten. Der Verstorbene hat es sich, um diesen Zweck zu erreichen, zur Pflicht

gemacht, alle die gestellten Themate selbst vorher gründlich durchzuarbeiten.

Aber jetzt begann ein noch weiter zurückliegendes schweres Leiden immer störender in sein Wirken und Studieren einzugreifen — daselbe Leiden, dem er erliegen sollte und welches ihn bis zum Ende seines Lebens, noch mehr denn zehn Jahre lang, ein Martyrium bereitete, von dem nur wenige eine Ahnung hatten, und dessen Intensivität der Verstorbene mit der ihm eigenen Härte gegen sich in bewundernswürdigster Zurückhaltung bis in die allerletzte Zeit, selbst gegenüber seinen Angehörigen zu verbergen suchte und wußte. Er war unter diesen Umständen genötigt, seine Enthebung vom Schulinspektorat nachzusuchen, welche ihm dann auch 1884 gewährt wurde. Und als Anfang 1888 die Stadtpfarrei zu Freudenstadt zur Bewerbung stand, so sah er dies als eine willkommene Gelegenheit an, in den Schwarzwald zu ziehen, wo er Verringerung für sein körperliches Leiden und zugleich mehr Muße für die Studien, welche ihm besonders am Herzen lagen, zu finden hoffte. Am 10. Februar 1888 erfolgte seine Ernennung dorthin. Es sollte die letzte Stelle sein, die er bekleidete. Auch hier gab es Gelegenheit für ihn, der Hiebe des Hauses Gottes zu dienen. Der eigenartige schöne Hochaltar in der Kirche, welcher den durch seine riesige kahle Hauptwand vordem so würdelos erscheinenden Chor heute schmückt und der ganzen Kirche sein charakteristisches Gepräge verleiht, ist seinen Bemühungen und seinem Einfluß im Kunstverein zu verdanken, der damals seinen ersten Beitrag für praktische Kirchenrestaurationen gab und sich darin selbst ein Denkmal seiner segensreichen Thätigkeit gesetzt hat. Seinem Wirken als Seelsorger stellt die Verehrung und Liebe, welche der Verstorbene bei der eigenen Gemeinde genoß und die Hochachtung, welche ihm die ganze Stadt zollte, das sprechendste Zeugnis aus: die schönen und erhebenden Worte, welche an seinem Grabe von drei Vertretern der katholischen Gemeinde bezw. der Stadt gesprochen wurden, haben dem ergreifenden Auserud verleben.

In Freudenstadt hat Eugen Keppler auch ein Werk vollendet, welches als ein glänzendes großes Monument seines theologischen und unersprachlichen Wissens und Könnens bezeichnet werden muß. Es ist

dies das zweibändige Werk: „Leben unseres Herrn Jesus Christus von Le Camus,“ klassisch wiedergegeben aus dem Französischen (Freiburg: Herber, vom Jahre 1892 und 1893). Hier zeigt er sich als Meister ebenso des Geistes der deutschen wie der französischen Sprache. Es ist nicht eine einfache Uebersetzung, sondern die thatsächliche Verdeutschung des ganzen Wertes, wie sie vollkommener unseres Erachtens kaum zu denken ist. Die Summe von Gedankenarbeit, Studium, Betrachtung, welche auf die Vollendung dieses Werkes verwendet wurde, kennt außer dem Verstorbenen wohl Welt allein, um so mehr, als die Arbeit est genug aus Kampf mit Schmerz und Leiden hervorgegangen ist. Mit diesem Werk aber war es Eugen Keppeler beschieden, die Erfolge seiner Sprachstudien zur Ehre Gottes und zur Vertheidigung der göttlichen Ehre seines eingeborenen Sohnes zu krönen und abzuschließen, wie seine Studien und Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst einen ähnlichen, hochidealen und tief frommen Abschluß finden durften.

Ueber die letzteren literarischen Arbeiten, speziell für des „Archiv“, soll in nächster Nummer noch einiges in Kürze angegeschlossen werden. Konrad Kümmelel.

Die Reliquien und Reliquiarien der Klosterkirche zu Schussenried.

Von Kaplan B. Kueß.

(Schluß.)

Den 28. Januar 1719 erhielt man die Lizenz, das Fest des hl. Valentin als Duplex zu feiern. Das Dokument war von dem Cardinal Paulinus und vom Sekretär der Ritzenkongregation Nikolaus Maria Tedeschi unterzeichnet. Zum ersten Mal fand in Schussenried die solenne Feier des St. Valentinsfestes den 4. Februar 1720 statt. Es wurden hierbei die noch ungefassten Gebeine des Heiligen öffentlich zur Verehrung ausgestellt. Abt Didakus hielt an diesem Tag die erste und zweite Beiper, ebenso die Laudes und nach der Procession das Hochamt. Nach ein paar Jahren wurde die Schussenrieder St. Valentinsfeier vom 4. auf den 14. Februar verlegt.

Wie dem Abt Innocenz die Erwerbung, so ist dem Prälaten Didakus Ströbele (1719-33) die kostbare Fassung des St. Valentinsleibes zu verdanken. Schon den 26. Februar 1723 hat er vom Delau zu Stadion einen Ring mit einem (blauen) Saphir erworben, welcher auf 40 fl. gewertet wurde und zur Verzierung des zu fassenden heiligen Leibes verwendet werden sollte. Den 24. Juni kamen drei Nonnen aus dem Kloster Emetach, nämlich die Frau Subpriorin, die Ordensfrauen Benedikta (Böhenberger) und

Binzentia; sie nahmen am 26. ds. Mts. die Gebeine des heiligen Valentin mit sich, um dieselben in Emetach zu fassen. Außer der Reliquie selbst wurden ihnen sieben Ringe im Wert von gegen 120 fl. und vier auf 400 fl. taxierte Brustkreuze mitgegeben; dasjenige, welches mit Rubinen und vielen Diamanten geschmückt war, hatte der verstorbene Abt Innocenz auf mehr als 300 fl. geschätzt, die anderen Reliquarien dagegen waren von geringerem Wert, weil ihre Steine unecht waren. Von seinem eigenen Brustkreuz gab Abt Didakus elf gute Hyacinthen ab, ferner 300 fl. auf Conto, ebenso Silberborten im Wert von beinahe 100 fl. Die in Aussicht zu nehmenden Gesamtkosten berechnete der Prälat auf wenigstens 2000 fl. (die erwähnten Ringe und Brustkreuze eingerechnet). Aber diese Höhe der wahrscheinlichen Auslage beunruhigte ihn keineswegs, denn er ließ sich von dem Grundsatz leiten: „Alles zur größeren Ehre Gottes, der selbigen Jungfrau und des heiligen Valentin!“ Zudem lebte er der sicheren Hoffnung, daß der Heilige ihm und seinen Mönchen in der Todesstunde beistehen werde. — Den 27. September 1723 bezahlte er seinem Schwager Brödelin in Vöberach eine Rechnung im Betrag von 461 fl. 16 fr. Dieser Kaufmann hatte Goldborten, Goldfäden, rothen und grünen Sammet und ähnliches geliefert. Auch den 2. Dezember ds. Jz. schickte der Abt wieder einige Schmuckgegenstände nach Emetach, von wo den 14. Januar 1726 die Nachricht anlangte, daß die Fassung bis Mitte Mai vollendet sein werde. Es reisten daher der Prior und der P. Großkeller am 6. März nach Emetach zur Besichtigung der bereits weit fortgeschrittenen Fassarbeit und zur Anordnung etwa notwendiger Verbesserungen. Den 14. Mai 1726 (Mittwoch) brach nun endlich der freudereiche Tag an, wo eine Abordnung von Schussenried nach Emetach abging, um den schön und kostbar gefassten heiligen Leib abzuholen. Die Deputation bestand aus 4 Chorherren, auch der P. Subprior war darunter, sodann aus sechs bernehmen Schussenrieder Bürgern und Klosteranverwandten, endlich aus acht Mann zu Fuß, welche die kostbare Bürde tragen sollten. Die Witterung war vorzüglich. Am folgenden Tag wurde die Reliquie nach Reichenbach verbracht, wo sie unter harter Bewachung in der Kirche bis zum Sonntag ruhte. Auf dem Weg wurde dem heiligen Leib namentlich in Mengen sehr große Verehrung erwiesen; sämtliche Gloden wurden geläutet, Projektionen giengen ihm entgegen, Geheiße wurden gelöst, Musik begleitete den schönen Zug und der damalige Stadtpfarrer, Quar mit Namen, hielt eine Ansprache. Dagegen war in Saulgau die Theilnahme nur gering, bloß die Franziskanermonche begrüßten den Heiligen mit ihrem Klostergeläute und kamen ihm processionsweise mit Kreuz und Fahnen entgegen; der heilige Leib wurde denn auch in der Franziskanerkirche eine Stunde lang zur Verehrung aufgestellt. In den drei Tagen, während welchen der heilige Leib im Reichenbacher Wirtshaus ruhte, strömte viel Volk aus der Umgegend herbei. Am Donnerstag, Freitag und Samstag wurden daselbst je zwei heilige Messen gelesen. Am 4. Sonntag nach Oftern (19. Mai) fand endlich zur Abholung der Reliquie schon Morgens

7 Uhr eine hochfeierliche Prozession statt, an welcher sich eine enorme Zahl von Menschen betheiligte. Außer der Sanktrenteder Gemeinde war auch diejenige von Winterstettendorf, Otterwang und Steinhausen mit Kreuz und Fahnen erschienen. Der Graf von Aulendorf, welcher damals in Weingarten weilte, schickte seine Beamten zu Pferd. Von dem Aulendorfer Bürgermilitär war eine 80 Mann starke berittene Compagnie in weißgrauen Röcken und mit borierten Hüten unter dem Kommando von Lieutenant Rastler zugegen. Eine ebenso starke Kavallerieabtheilung hatte Buchan unter dem Befehl von Lieutenant Eisenhammer gesandt. Auch aus Winterstettendorf war eine über 100 Mann starke Fußtruppenabtheilung eingetroffen, welche gerade auf diese Prozession eine sehr schöne Fahne angeschafft hatte. Zu grünen Monturen hatten sich über 50 Mann Schussrieder Soldaten zu Fuß unter dem Häubrich Hammerlägel angeschlossen. Bei der Prozession wurden sechs Heiligenstatuen mitgetragen; eine schöne neue blandamane Fahne im Werth von 95 fl., eine Stiftung von drei Hausweibern, wurde bei diesem Anlaß erstmals benützt; im Zug ritt auch ein Jüngling, den heiligen Martyrer Vincenz vorstellend und dem hl. Valentin Ehren bezeugend, nebst 20 Begleitern, sämmtlich auf weißen Rossen. Alle erwähnten Prozessionsheilnehmer begaben sich zum Schorrenwald hinaus. Hier erwarteten sie den heiligen Leib, welcher von vielen Reitern, zahlreichen Fußvolk und ungemein großen auswärtigen Volksmassen von Reichenbach her begleitet wurde. Bei der Waldhöhe vereinigten sich die Theilnehmer, welche von Reichenbach, und diejenigen, welche von Sanktrented her zusammen geströmt waren und dann setzte sich die imposante Prozession nach der Reichsfließkirche hin in Bewegung. Vier Trompeter, zwei Paar Reiter, zwei Waldhornbläser und vier Tambours eröffneten die lange Reihe der Wallfahrer. Etwa 20 Kirchenfahnen wehten und zahlreiche Bildnisse und Statuen verschönernten den Zug. Die Salven von 150 Schüssen, die Schüsse aus zwölf Völlern und der Donner aus sechs auf dem Kirchthurm postierten gezogenen Geschützen begrüßten den heiligen Leib, welcher von vier Ordenspriestern ins Gotteshaus getragen wurde. Abt Didaks, welcher diese herrliche Prozession leitete, bezogt in seinem Tagbuch, daß vielen Theilnehmern bei ihrem Anblick Thränen der Freude und Rührung über die Wangen geflossen seien. Nachher hielt Kommerer Benz aus Mittelüberach eine „zierliche und nützliche“ Predigt und der Abt das Hochamt. Außer dem Hauptmann und Baron v. Roth aus Schlesien, welcher in der Schussengegend Verbungen abhielt, betheiligte sich zwar keine Standesperson an der Feier, dennoch aber waren so viele fremde Gäste erschienen, daß allein im Refektorium gegen 90 Personen gespeist wurden. Die denkwürdige Feier verlief ohne jede Unordnung und ohne jeglichen Unfall. Die Fassung des heiligen Leibes und die Translationskosten beliefen sich auf mehr als 3000 fl. Dieser Aufwand im Dienste Gottes und seiner Heiligen rente aber den Prälaten keineswegs, vielmehr setzte er an den Schluß des Berichtes über die Feierlichkeiten zu Ehren des hl. Valentin hochbefriedigt den Wunsch: „Gott sei gelobt in seinen Heiligen!“ — Am 20. Mai wurde auf dem St. Valentinus-

altar ein Hochamt gesungen. Die Früchte desselben wurden aufgeopfert für die ganze Umgegend, welche durch die Gegenwart eines weiteren Martyrreleibes in der Reichsfließkirche sich aufs neue getrübt und gehoben fühlte. Auch zu dieser Nachfeier hatte sich wieder eine große Volksmenge eingefunden. Am 14. Februar des folgenden Jahres wurde das Fest des heiligen Jünglings Valentin feierlich ritu duplici begangen; während beider Vespere wurde die obere Orgel gespielt, Weihrauch gebraucht, der übrige Theil des Officiums choraliter gesungen; den ganzen Vormittag des Festtages beteten sehr viele Leute in der Kirche, eine große Zahl derselben empfang die heiligen Sacramente, die Schenklinger giengen während des Amtes um den Mittelaltar berrum zu Opfer, Abends beteten sie mit dem Schullehrer vor dem St. Valentinsaltar einen Rosenkranz, alles ging ganz erbaulich vor sich; nachher ließ der Prälat den 56 Schenkler durch die beiden Kinderlehrer je einen Rosenkranz und eine Medaille verabreichen. Lehrer war Jörg Schmidberger von Hoppertswiler.¹⁾

So ruht denn auf dem nach ihm benannten Altar seit beinahe 200 Jahren der Leib des heiligen Valentin, noch kunstreicher und schöner gefaßt als derjenige von St. Vincenz. Er ist auf grünen Sammet gebettet und geleitet in blauen, mit Gold- und Silberfäden durchwirkten Seiden- und in reichbestickten roten Sammetstoff. Das Haupt ist mit kronenartigem Schind bedekt, an welchem ein mit Steinen gezierter Silberkrenz glänzt; reine Goldbläden bilden die Haarzier, das todtenmasenähnliche Antlitz ist von weißem Flor umhüllt; fast zahllose Steine leuchten in allen Farben an dem heiligen Leib und blinken beim Schein der Kerzen wie Sternelein an den ehrwürdigen Gebeinen. Gleich Siegestrophäen umlagern den heiligen Leib zierliche Nachbildungen der Mutterwerkzeuge, nämlich eine mit Silberborten umwundene brennende Fadel, ein silberner mit Goldborten umhüllter Haken und ein an schwerer Silberkette hängender Dolch mit vergolbtem Griff. Der Schrein, in dem ein Todtenlämpchen hängt, ist mit grünen Stoffen behängt und besetzt durch künstliche Kränze, Blumen (Nosen, Nelken, Tulpen) und Blätter, durch Früchte aller Art, Kirshen, Pfäumen, Äpfel, Birnen, Trauben und Zitrouen. Auch die edlen Stender der prächtigen Fassung der Reliquie sind verewigt; denn an der Rückwand prangt in Gold- und Silberstickereien und von einem Perlenkranz umrahmt das quadrierte Wappen des Prälaten Didaks und auf der Brust des Heiligen liegt das Schussrieder Klosterwappen in Email (St. Wagnus, den Äpfel in der Rechten, den Stab in der Linken, hinter ihm der Drache und zu seinen Füßen der Löwe) mit der Ueberschrift *conventus Sorethanus*.

Außer den bis jetzt erwähnten Reliquien suchten die Mönche von Soreth noch weitere theure Andenken an Heilige zu erlangen. Namentlich erbatu sie sich Ueberreste von Jiddentischen und speziell von schwäbischen Heiligen, z. B. aus Rente, Sigmaringen, Köln u. s. w., ferner noch

¹⁾ Siehe Archivregister Tom. I. Lade L. 4. Fascikel Nr. 1—32. — Tagbuch des Abtes Didaks Strobele. Seite 262—371. — Schuß. Hauschronik. 3. Theil. Seite 534 und 561.

solche von kanonisierten Ordensgenossen, ganz besonders aber von Mützenen aus Rom. Die der Städte wegen in die einzige Stadt geschickten Angehörigen des Reichsstaates konnten ihren Mitgliedern keine erwünschteren Andenken aus Italien mitbringen, als Heiligenreliquien waren. So erhielt P. Georg Ludwig Mangold von dem gräflichen Hans Bonofortius zahlreiche Reliquien. Es war nämlich anno 1689 der römische Graf Nikolas Bonofortius schwer krank ins Kloster Schuffrieden aufgenommen und in dem beim unteren Thor gelegenen Zimmer, welches im 18. Jahrhundert übermachten Klosterfrauen angewiesen wurde, verpflegt worden.¹⁾ Hiefür erstatete die Adelsfamilie ihren Dank durch das Schenken wehrerer hl. Reliquien. Das Kistchen, in dem sie lagen, wurde erst gegen Ende des Jahres 1697 feierlich und bekaufamt geöffnet. Abt Liber Mangold schreibt hierüber: Wir haben den 11. November 1697 das Fest der Reliquien gefeiert, und weil Friede geworden ist, habe ich das „Heiltau-trüchlein“ öffnen lassen. Es fanden sich darin wohlerhaltene und ansehnliche Heiligengebeine vor (ganze Arme, Gehirnschalen, Zähne, andere große Theile der Leiber). Es waren Ueberreste der heiligen Martyrer Iulianus, Viktorius, Hermes, Leo, Klementinus, Hilarius, Marcellinus, Calarius, Konstantia, Julia und Justa. Ueber die Öffnung des Behältnisses wurde sofort ein Instrument verfertigt und im (Priorats-)Archiv hinterlegt. Sämmtliche Reliquien waren aus dem Cömeterium der hl. Priscilla erhoben worden.²⁾ In Ehren der genannten elf Martyrer wurde den 28. November ein feierliches Hochamt gehalten. — Später, nämlich den 13. September 1701, brachte P. Evermod Vorisier, welcher sich aus Rom den Dokortitel in Theologie und kanonischen Recht geholt hatte, zwei Kistchen voll Heiligthümern. Der Inhalt des ersten Kistchens stammte aus dem Cömeterium der hl. Lucina; es war ein Theil von einem Bein des hl. Prosper, Martyrer, und von einem solchen der heiligen Martyrin Konstantia, endlich ein Stück vom Haupte des hl. Wulzegen Venerandus. Der Inhalt des zweiten Kistchens war in dem Cömeterium des hl. Kallistus erhoben worden und bestand aus einem Gebeinstück von der Martyrin St. Julandina. Die beiden Kistchen wurden auf Befehl des Abtes durch den zum apostolischen Protowotar avancierten P. Ludwig Mangold geöffnet. Ueber den Akt wurde ein Protokoll aufgenommen. Damit diese und die sonst noch erworbenen Reliquien nicht verstreut würden, wurde deren Fassung und Aufbewahrung in passenden Reliquiarien beschlossen.

7. Die Reliquienfchreine des Magnus- und Michaelsaltars.

Anno 1722 wurde beim Bau des St. Magnus- und St. Michaelsaltars über der Mensa je ein gleichgestalteter Reliquienfchrein angebracht. Darin wurden hauptsächlich die von P. Ludwig aus Rom gebrachten heiligen Gebeine niedergelegt; sie ruhen auf rothfarbigen Sammetkissen,

welche reich mit Ziersteinen und mit Gold- und Silberzierereien versehen sind. Die Reliquien selbst sind geschmackvoll geordnet, mit Perleschnüren umwunden und mit köstlichen laubförmigen Goldspindereien ansgerastet. Die Schreine haben Glasverschlüss, ihre Hinterwand, an welcher sich eine Blumen- und Früchtenguirlande hinzieht, ist mit schönem Silberstoffgewebe ange schlagen. Auf dem Magnusaltae befinden sich Ueberreste von Heiligen des Frauengeschlechtes, nämlich von Cäcilia, Julandina, Benigna, von einer Genossin St. Ursula, von Justa und Julia. Der Schrein des Michaelsaltars birgt Reliquien nachlebender heiliger Männer: Martinius, Konstantius, Venerandus, Leo, Iulianus, Konstantin, Viktorius, Calarius, Hermes, Klementinus, Dodatus. Nach einer Bemerkung des Abtes Dodatus hat die Reliquie des hl. Dodatus einen besonders angenehmen Geruch verbreitet und darum hervorragende Verehrung genossen.

8. Die Reliquienpostamente.

In der Handschrift¹⁾ wird erzählt, daß früher in der Klosterkirche eine silberne Marienstatue aufbewahrt gewesen sei, die auf einem schwarzen Postament stand. In dasselbe hatte man mehrere Partikeln von Heiligenleibern verbracht. Diese Reliquien wurden später wieder daraus entfernt und in andere Postamente silberner Brustbilder eingelegt. Gegenwärtig sind keine silbernen Halb- und Ganzfiguren von Heiligen mehr in dem Gotteshaus vorhanden. Aber vier aus Holz geschnitte und gefaste Standbilder sind jetzt noch auf dem Hochaltare aufgestellt; in ihren Sohlen nun sind hinter Was schön verzierte Heiligenreliquien zu sehen, in der Magnusaltae ein Webein von Faustinus, in derjenigen des hl. Vinzenz von Reparata, Martyrin, in derjenigen des heiligen Valentin vom Martyrer Lucian und in jener von St. Norbert von der Martyrin Kasta.

9. Die vier pyramidenförmigen Reliquiarien.

Der Klosterkonvent pflegte dem Prälaten auf sein Namensfest jedesmal ein Geschenk zu machen, welches jür den Gottesdienst in der Kirche oder den Schmuck des Ordenshauses verwendbar war. So haben die Mönche vier, mehr als meterhohe pyramidenförmige Reliquienkasten machen lassen, in denen Reliquien von beinahe 30 Heiligen untergebracht wurden. Die hübschen Behältnisse sind immer noch wohl erhalten und schmücken an hohen Festtagen den Hauptaltare der Kirche. Die Holztheile der Reliquiarien sind mit im Feuer vergoldetem getriebenen Kupferblech überleidet; auf dieser Unterlage sind Zopfornamente aus Silberblech angebracht. Die unter Glasverschlüss befindlichen heiligen Ueberreste sind reich und reizend gefast; die Rückwandflächen, auf denen sie ruhen, präugen in schmuckreichem Stil und sind mit Vorten, Gold- und Silberaden und verschiedenen Ornamenten geziert. Von den vier Reliquienbehältnissen wurden die beiden zuerst fertiggestellten dem Abt Nikolas Kloos von seinen geistlichen Söhnen im Jahr 1766

¹⁾ Schuff. Handschrift. 3. Theil. S. 328.

²⁾ Tagebuch des Abtes T. Mangold 1697 bis 1704. Seite 40.

¹⁾ 3. Theil. S. 357.

überreicht, die zwei anderen erst anno 1769. Jedes der Reliquarien trägt auf einem Silber-
schilden eine Widmung in chronogrammatischer
Form. Auf den zwei älteren Pyramiden steht:
Dant NiColae tVi tIbl hlna haec MVnera
Nal:

SVsClpe In hls Donls CanDlDa Vota Libens.

(D. h. Es reichen Dir, Nikolaus, Deine Söhne
diese zwischen Gaben. Nimm in diesen Ge-
schenten liebevoll hin die reinen Gelübnisse!)

Au den beiden jüngeren Pyramiden liest man:
SVsClpe, DeVoll sVnt haec aL tarla aMorls,
haec tIbl Sorethl seDVLa DeXtra DICat.

(Nimm sie an, dies sind die Altäre einer
frommen Liebe. Eine ewige Hand widmet sie
Dir in Soreth.)

Theilweise befinden sich in den vier Pyra-
miden Weichene von solchen Heiligen, deren Namen
bereits erwähnt wurden. Diese wollen wir nicht
noch einmal anmerken; wir führen nur die-
jenigen Seligen an, welche bisher noch nicht
genannt worden sind, nämlich: Martialis, Mar-
tinez; Candida, M., Gertind, Witwe aus dem
Prämonstratenserorden; Gottfried, Befenner, eben-
falls Norbertiner; Konrad, M., Paulina, M.,
Philohens, M., Florus, M. (erste Pyramide). —
Anandus, M., Elisabetha Vona (de scapulis);
Fidelis, M., Manda, M., Benedict, M., Lucius,
M., Cyntia, M. (zweite Pyramide). — Modest,
M., Felician, M., Beatus, M., Lucidus, M.,
Fruktuosus, M. (dritte Pyramide). — Klemens,
M., Primus, M., Jrenianus, M. (vierte Pyra-
mide).¹⁾

Wenn nun auch heutzutage nicht mehr gar
alle Reliquien vorhanden sind, welche ehemals
in der ehrwürdigen Klosterkirche aufbewahrt
waren, und wenn auch nicht mehr alle früheren
Reliquarien zu sehen sind und die noch übrigen
nicht in der ursprünglichen Schönheit strah-
len, so bleibt doch immer noch der Schaffen-
rieder Reliquienchat in hohem Grade beachtens-
werth und verehrungswürdig.

Literatur.

Ueber Aufgabe und Bedeutung der
Kunstakademien. Von Anton von
Werner. Sonderabdruck aus „Deutsche
Revue“. Januar 1897. Herausgegeben
von Richard Kleischer. Stuttgart, Deutsche
Verlagsanstalt. 28 S.

Eine epistola galcata, geharnischte Erwiderung
des Direktors der Berliner Kunstakademie und
berühmten Malers A. v. Werner auf einen
Artikel des Weheimerers Dr. Vode, Direktors der
Berliner Gemäldegallerie, der in der Zeitschrift
„Pan“ erschienen war und Reformen der Kunst-
akademie verlangte. Man ersieht aus der scharfen
Anseinandersetzung, aus welcher unseres Er-

¹⁾ In einem noch nicht gar alten Inventar-
ium der Kirche wird auch noch eine mit gol-
dener Klamme versehene Reliquientafel auf-
geführt. Leider ist dieselbe nicht mehr auf-
findbar.

meißens A. v. Werner als Sieger hervorgeht,
daß die Reform einer Kunstakademie ungefähr
ein ebenso schwieriges Ding ist wie die von
vielen Seiten verlangte Reform unserer Uni-
versitäten. Wir haben in dieser Frage nicht mit-
zusprechen, können aber nicht umhin, dem Ver-
fasser unbedingt Recht zu geben, wenn er die
gegen den Studienbetrieb der Akademie gerichteten
Schlagwörter „veraltet, verjährt, überlebt“
und die Forderung, dem „Modernen“ mehr
Einfluß zu verschaffen, mit einem offenen und
mannhaften Bekenntniß zu gesundem Konser-
vatismus abweist. Wenn Vode das konservative
Festhalten an alten und überlebten Richtungen ver-
wirft, so antwortet A. v. Werner darauf mit Recht
in einer Ansprache an die Studirenden: „Wäh-
rend in früheren Jahren die hier ausgetellten
Leistungen der Meistlichen ein wohlthuendes und
harmonisches Bild objektiven und eingebendsten
Naturstudiums boten, macht sich jetzt eine An-
schauungs- und Malweise bemerklich, welche in
bedenklicher Weise auf Einflüsse hinweist, welchen
sich die Herren Studirenden in ihrem eigensten In-
teresse und im Hinblick auf ihre Zukunft nicht
ergeben sollten. Ihre Aufgabe ist es nicht,
während Ihrer Studienzzeit hier Richtungen zu
kultivieren, welche vorübergehend im Kunst-
leben entstehen und wieder verschwinden bald
von der einen Seite angepriesen und von der
andern verworfen und verhöhnt werden; Sie
haben hier die Natur im vollsten Reichtum vor
derselben zu studieren und eine Sprache und
Darstellungsweise sich anzueignen, welche ge-
eignet ist, in vornehmer und anfänglicher Weise
Ihren künstlerischen Gedanken und Empfindungen
den geeigneten Ausdruck zu geben und nicht
durch genial sein sollende Schmiererei
geistreich oder modern erscheinen zu
wollen.“ Das sind vernünftige Ratslagen;
wüßten sie nur an allen Kunstakademien maß-
gebend sein. Die Kunstzeitschrift „Pan“ wird
mit Recht mit manchem herben Wort bedacht;
auch folgendes Verdict wird sicher manchem
aus der Seele gesprochen sein: „Als ich endlich
mit Reinhold Vagas in dem Schulteschen Kunst-
salon zusammentraf, rief mir derselbe inner
Hinweis auf eine Anzahl moderner Kunstwerke
zu: „Hören Sie mal, entweder bin ich angen-
traut oder alle diese Kerls da gehören in die
Augenklinik.“ Von einem derselben behauptete
er sogar, daß Fratschke und Kupfliche wäre,
wenn man ihm die Palette kreuzweise um die
Ohren schlage. . . . Ich habe mir im Laufe
der letzten Jahre die Anschauung gebildet: diese
Jünglinge da müßten ja alle recht gern, sie haben
sogar Feuer, Leidenschaft, Temperament, — wenn
sie nur wenigstens das Nötigste, das Sehen
mit dem leblichen Auge, gelernt hätten!“

Verichtigung.

Seite 33 Spalte 2 Zeile 17 soll es heißen:
„Grund zu haben“ statt „Grund haben“;
Seite 34 Spalte 1 Zeile 23 muß es heißen:
„Dorn und andern“ statt „Dorn andern“.

Hiez eine Kunstbeilage:

Taufsteine mit Holzdeckel im gotthischen Stil.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Kessler in Freiburg.

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

Nr. 7.

1897.

Erschint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die inntembergischen (M. 1.90 in Stuttgart) Bestellgebiert. M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten. A. 1.27 in Oesterreich. Preis. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlieferung des Betrages direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Der Naturalismus in der Kunst.

Klarlegung des Verhältnisses zwischen Kunst und Natur ist und bleibt eine Hauptaufgabe der Aesthetik. Unklarheit bezüglich dieses Grundproblems erzeugt sofort Verwirrungen in der Theorie, Verirrungen in der Kunstpraxis. Nie war eine Verständigung über diese Lebensfrage mehr Bedürfnis als heute, wo die Verwirrung eine babylonische, die Verirrungen monströse geworden sind.

Wer die herrschenden Strömungen des heutigen Kunstlebens kennt, dem braucht man nicht erst zu sagen, daß es sich gegenwärtig weniger darum handelt, die intimen Beziehungen und die notwendigen Verbindungsäden zwischen Kunst und Natur anzudeuten, als vielmehr darum, feste Grenzlinien zwischen beiden zu ziehen und der Kunst wieder zum Bewußtsein zu bringen, daß eine unerlaubte Vermischung und Verschmelzung mit der Natur ihr Wesen ebenso oder noch sicherer und rascher zerstört, wie eine krankhafte Natursucht. Vollends versteht der die Bedürfnisse und Gefahren der Zeit sehr wenig, welcher meint, der heutigen religiösen Kunst vor allem möglichst viel Naturgenuss verschreiben zu müssen und Freiheit in dieser Richtung als den Hauptpunkt ihres Programms ansieht. Freiheit allein kann nie ein Programm bilden. Man hat schon gesagt, die Völker brauchen zu einem glücklichen Leben im Grunde sehr wenig Freiheit, aber sehr viel Ordnung. Man könnte beinahe von der Kunst, vorab von der religiösen, das gleiche sagen.

Es ist kein Zweifel, die Hauptkrankheit der modernen Kunst heißt Naturalismus und kommt von einem Uebermaß im Naturgenuss. Daß allmählig diese Ueberzeugung auch weitere Kreise erfasst und auch von solchen ausgesprochen wird, welche

von allem Verdacht einseitig spiritualistischer oder spezifisch christlich-religiöser Tendenzen frei sind, das registrieren wir mit Freude als Beweis dafür, daß die Wahrheit sich schließlich doch immer wieder Bahn bricht und daß auch die stärkste Wellenströmung zuletzt doch an dem Granitfelsen wahrer Prinzipien zerfällt, sie mag ihn noch so lange und noch so übermühtig überhäunt und übersprungen haben.

Die Resipiscenz wäre sicher schon viel früher eingetreten, läge nicht die ästhetische Theorie ziemlich im Argen und hätte sie nicht beinahe alle Selbständigkeit und Superiorität, daher auch allen maßgebenden Einfluß auf die Kunstübung eingebüßt und würde nicht die Kunstkritik vielfach mit jeder Modethorie kühnen. Wir haben von unserem Standpunkt und im Interesse vor allem der religiösen Kunst immer gegen den Naturalismus im schlimmsten Sinn angekömpt. Jetzt stehen wir in diesem Kampfe wenigstens nicht mehr allein. Mit besonderer Freude können wir in der Reihe unserer Bundesgenossen auch einen Professor der Anatomie begrüßen. Die Ueberschrift unserer Betrachtung ist auch der Titel einer akademischen Rede, welche Dr. A. Rauber in Dorpat in diesem Jahre gehalten hat. Die kurze Rede verdient wegen des Reichthums und der Nichtigkeit der Gedanken weitere Beachtung.¹⁾

Der Redner führt sich gleich im Anfang ein als einen seiner Gründe bewußten Gegner der naturalistischen Bewegung, welche seit etwa drei Jahrzehnten die Kunst, insbesondere die Dichtkunst, Malerei und Sculptur ergriffen hat, als Gegner einer

¹⁾ Der Naturalismus in der Kunst. Akademische Rede, gehalten in der Aula der Kaiserlichen Universität Jurjeff (Dorpat) im I. Semester 1897 von Dr. A. Rauber, Professor der Anatomie. Leipzig, Arthur Georgi 1897. 8°. 23 S. Preis: 1 M.

Kunst, welche ihre Höhe verlassen hat, sich erniedrigt im Staube windet oder im Sumpfe sich wohlgefällt, welche „die Schönheit, die bisherige Göttin der Kunst“, entthront und in unbekannte Gegenden verwiesen und an deren Stelle seltsame drohende Gestalten gesetzt hat, welche sich der früheren Göttin gegenüber wie Geispenster ausnehmen. „Wir erblicken auf dem Throne der Schönheit die bösen Geister der Wirklichkeit, nämlich die Verfümmernng, die Unreife, die Unzulänglichkeit, die Krankheit, die Schande, die Häßlichkeit, das Laster, das Verbrechen und die Verworfenheit.“ „Die neuere Kunst sieht mit geschärften Augen im Leben und Dasein der Menschen viel Häßlichkeit, viel Unreife, viel Schwierigkeit, viel Krankheit. Sie will die Menschen und ihr Leben zeichnen, wie sie dieselben so oft und so andringlich vor sich erblickt. Im Staube der Alltäglichkeit, im Sumpfe der Niedrigkeit ist daher der bevorzugte Platz ihres Verweilens.“

Sehr interessant sind die Ausführungen des Redners über die Ursachen, welche dem Naturalismus zu solchem Sieg verhelfen. Er zählt deren folgende neun auf:

1. Die Liebe zur Abwechslung; auch in der Kunst gebe es eine Mode und siele die Sucht nach Neuem eine große Rolle.

2. Fehler der idealistischen Kunstströmung, welche eben wie aller Kunststil nach Zeiten des Anfangs und der Blüte in Perioden des Verfalls eintrete und durch Ueberschwänglichkeiten und Abwege das entgegengesetzte Extrem rufe.

3. Tiefgreifende und anhaltende soziale und politische Nothlagen.

4. Der Zusammenbruch aller und bedeutungsvoller Lebensideale und der Mangel oder die Zurückweisung von neuem.

5. Allgemeine und Schwierigkeiten der Lage nicht gewachsene geistige Schwachzustände.

6. Relatives Uebergreifen der wissenschaftlichen Denkart. „Zeiten, in welchen die Wissenschaft große Erfolge erruzgen hat und andere erwarten läßt, wirken auf die Verhätigung des Kunstsinnes herabstimmend ein, lassen die Kunst mehr oder weniger stark in den Hintergrund des Interesses zurüctreten oder trüben der Kunst sogar ein wissenschaftliches Gepräge an.“

7. Pejssimistische Weltanschauung. „Es liegt auf der Hand, daß eine Zeit, in welcher eine pejssimistische Grundstimmung große Verbreitung erreicht hat, das Kunstleben nicht unverehrt lassen kann. Solange als die neuen Ideale nicht die Herrschaft gewonnen haben, wird der Pejssimismus die idealistische Kunstübung zurüctreiben und die Kunst ihrerseits eine mehr oder weniger scharf ausgesprochene facies hippocratica hervortreten lassen.“

8. Nachahmung anderer Völker, welche dem Naturalismus hulbigen und

9. mangelhafte Kenntniß der Natur.

Man mag über einzelne Punkte dieser ätiologischen Betrachtung denken wie man will, jedenfalls beweist sie, daß der Redner tief in sein Problem eingedrungen ist und die naturalistische Zeitrantheit der Kunst bis auf ihren tiefsten Grund und Sitz erforschen wollte. Er wirft nun die Frage auf, ob das wirklich eine Krankheit oder nicht vielleicht, wie manche meinen, vielmehr ein höherer Grad des Wohlbefindens, ein Zeichen übersäumender Lebenskraft sei. Er glaubt den größten Vertretern der Richtung das Zugeständniß machen zu sollen, daß sie bestrebt seien, die Menschen aufzuklären, zu bessern und auf eine höhere Stufe des inneren Lebens zu erheben; hinter diese hohen Absichten wird wohl mancher ein zweifelhaftes Fragezeichen zu setzen versucht sein. Wichtig ist, daß die naturalistische Bewegung auf Beseitigung von Ueberschwänglichkeiten und Abwegen der idealistischen Kunstübung hingewirkt und dadurch die letztere befähigt hat, neu gekräftigt und geklärter sich zu einer höheren Stufe zu entwickeln. Aber mit noch mehr Kraft weist der Redner auf den großen Schaden des Naturalismus hin: „Dieser Schaden ist zum Theil ein negativer, indem der Naturalismus sich an Stelle der idealistischen Kunst gesetzt und den günstigen Einfluß der letzteren auf die Erziehung des Volkes zum Ausfall gebracht hat. Am andern Theil ist der Schaden ein positiver. Dieser Schaden geht nicht sowohl von den obersten und intelligentesten Vertretern des Naturalismus aus, als von der ungeheuren Zahl der Minderbegabten, welche es schon weithin zu nichts Geringerem als zu einer Vergiftung der Volksseele gebracht haben. Die richtigen Begriffe von Liebe,

Ghre, Recht, Ordnung, Lebensaufgaben sind allmählig in ganzen Schichten der Bevölkerung verloren gegangen.“

Diese schädlichen Wirkungen aber sind nicht die Folgen von Ausschreitungen einzelner Vertreter, sondern die Anschwärmungen und Entleerungen eines tief innen sitzenden Geschwürs, die natürlichen Früchte innerer, im Wesen der naturalistischen Kunst liegender Irrthümer. Dieser Nachweis ist dem Redner zum wirklichen Verdienst anzurechnen. Der jetzt herrschende Naturalismus, den man als Kalonaturalismus bezeichnen könnte, überstürzt und verzerrt sich im Streben nach Wahrheit so gründlich, daß er innerlichst unwahr wird, nicht mehr Natur ist, sondern Verleumdung der Natur. Er sieht in der Natur und Menschenwelt nur das Häßliche, Falsche und Schlechte, hält daher nur dieses für wahr und wendet sich ihm ausschließlich oder mit Vorliebe zu. Mit welchem Recht überzieht er aber das Schöne, Wahre und Gute? Wenn es selbst richtig wäre, daß dieses so selten geworden, daß man es kaum mehr zu sehen bekommt, wozu denn auch in der Kunst es noch extra betonen, Berge des Schlechten, Falschen und Häßlichen aufhäufen? „Wozu bedürfen wir noch einer zweiten, von der Kunst gestalteten Welt der Häßlichkeit, wenn schon die Wirklichkeit nichts anderes bedeutet, als eine vielleicht sogar unverbesserliche Welt der Häßlichkeit? Muß nicht um so mehr in der Kunst wenigstens dem Schönen noch eine Freiheit gewährt bleiben? Kommt ferner nicht dem Blick des Guten, Schönen und Wahren eine besser erziehende, positive Kraft zu, als der beständigen, vorzugsweisen oder alleinigen Wahrnehmung des Uebeln? Das Gute ist wahrer als das Böse und das Schöne wahrer als das Häßliche, mag letzteres noch so häufig sein. Das Häßliche, Böse und Falsche ist bloß der Gegensatz, die Verneinung und die Störung; das Schöne, Gute und Wahre aber ist das Wesentliche, die Befähigung und die Erhaltung.“ „Die Natur ist nicht bloß das Häßliche, Falsche und Schlechte, sondern schließt auch das Schöne, Wahre und Gute in sich ein; sie schließt es nicht bloß ein, sondern die hellen Mächte stehen auch im Verrang gegen die finsternen. Richtiger ausgedrückt ist also die Natur das Schöne,

Wahre und Gute weit mehr als deren Gegensatz.“

Warum sollte es gerade beim Menschen anders sein? Kein Wesenener werde einen verwitterten, beschädigten Kristall als den eigentlichen Typus betrachten und ihm vor einem vollkommen ausgebildeten, unbeschädigten den Vorzug geben. Es habe doch bisher auch niemand versucht, Rosen zu besingen, welche durch zu frühen Frost oder durch Vertrocknung in ihrer Entwicklung verkümmert und zurückgeblieben, durch eine Invasion von Pilzen erkrankt oder durch den Fraß von Larven zerstört waren, vielmehr haben alle die vollkommen sich entwickelte und Tüftl vorgezogen. „Nie hat ein Maler bisher es unternommen, den Löwen der Wüste als ein von Krankheit abgemagertes Gerippe darzustellen, welches nicht mehr die Kraft besitzt, sich auf dem Boden aufrecht zu halten und die Wädhnenbaare bereits verloren hat, es müßte denn in der Absicht gestanden sein, eine Karrikatur zu liefern. Alle übrigen haben die normale Beschaffenheit des Löwen als die typische betrachtet. Nur beim Menschen, der Kreue der irdischen Schöpfung, glaubt die Kunst, die naturalistische, eine Ausnahme machen und die charakteristischen Eigenschaften desselben in der pathologischen Spähe des Körpers und der Seele suchen zu dürfen.“ „Zeigte man doch die ächte naturalistische Kunst lieber die ächte, vollkommene Natur! Diese ist viel charaktervoller als die Gestalten der Verkümmern, der Krankheit und der Verirrung.

Möchten doch diese trefflichen Gedanken wenigstens von allen religiösen Künstlern beherzigt werden und den unbedingten Glauben ans Modell einschüttern!

Wiewohl Ranber einer Weltanschauung huldigt, welche ziemlich darwinistisch-revolutionistische Anklänge zeigt, wiewohl er der Ansicht ist, daß in der Gegenwart eine andere als naturalistische Kunst im allgemeinen gar nicht möglich ist, so verneint er doch energisch die Frage, ob man nicht im Vertrauen auf den bisherigen Verlauf der Kunstgeschichte einfach der Zeit die Bestimmung des Punktes überlassen sollte, an welchem das Wellenthal des Naturalismus seine größte Tiefe erreicht hat und der Wellenberg des Idealismus von selbst wieder anfängt in die

Höhe zu steigen. „Das wäre gegen die Vernunft und gegen die Vorschriften aller ärztlichen Methodik. Kennt man die Ursachen der krankhaften Erscheinung, so wird man bemüht sein, auf die Entfernung der krankmachenden Ursachen hinzuwirken. Auch wird auf die Erhebung der Widerstandskraft des erkrankten Körpers hinarbeiten sein, um nicht einer noch tieferen Depression des Wellenthales Raum zu geben. Thut man dieses, so wird die Kunst von selbst wieder neu anzuleben und zu blühen beginnen.“

Wie soll jenen Ursachen entgegengewirkt, wie der geschwächte Organismus der Kunst widerstandsfähig gemacht werden? Hier sind freilich die Vorschläge unseres Redners recht nah beisammen, wenig befriedigend und wenig versprechend. Davon ausgehend, daß der Naturalismus in der Kunst schließlich doch nur auf ganz oberflächlicher Kenntniß der Natur beruhe, daß es keine wirksamere Gegenerin desselben gebe als tiefere Kenntniß der Natur u. a. W. als die Naturwissenschaft, daß überhaupt nichts mehr dazu beitrage, „den Rückgrat der Menschheit zu stärken“ als die Naturwissenschaft, — hiervon ausgehend vererbet er den jungen Künstlern als Gegengewicht gegen naturalistische Injektionen nebst tüchtigem Studium der Aesthetik und Kunstgeschichte hauptsächlich tüchtiges Studium der Natur.

Etwas Nichtiges ist ja wohl auch darin. Es ist ganz wahr, daß bloß eine leichtfertige, oberflächliche Auffassung und Kenntniß der Natur sich solch kindischen, knabenhaften Abschreibens und Abmalens ans dem Buch der Natur, sich solcher rohen Behandlung, brutalen Vergewaltigung, ja verbrecherischen Verhöhnung der Natur schuldig machen kann, wie der Naturalismus in vielen seiner Erzeugnisse.

Aber ob die Naturwissenschaft — die heutige Naturwissenschaft davor zu bewahren vermag, — diese Frage darf man im Tone berechtigten Zweifels stellen. Kann sie so ganz sicher die verloren gegangene menschliche Ehrfurcht und Hochachtung vor der Natur der Kunst wiedergeben? Fehlt es nicht ihr selbst daran in hohem Maße? Ist sie nicht selbst vielfach materialistisch verrobt? Vermittelt sie etwa ohne weiteres den weiten, tiefen, univervalen Blick, der die Natur als Ganzes er-

faßt, und über all den Einzelercheinungen und Einzelstörungen die stille Größe und wunderbare Harmonie des Ganzen zu schauen vermag? Ist nicht selbst die Naturwissenschaft in eine Anzahl von Wissenschaften auseinandergefallen, von welchen jede nur ihr Kleckerchen bestellt und an ihrer Schwelle klebt?

Der Redner selbst beklagt, daß heutzutage die Pflege der causalen Geisteskraft, der Erzeugerin der Wissenschaft, die Pflege der ästhetischen Kraft, welche die Mutter der Kunst ist, weit überwiege und fast verdrängt habe. Und nun soll der Kunst und der ästhetischen Kraft dadurch aufgeholfen werden, daß man die causale Kraft in den Naturwissenschaften noch mehr kultiviert und auch die Künstler zu eigentlich naturwissenschaftlichen Studien übrigt? Das will sich nicht recht reimen.

In die naturwissenschaftlichen Hörsäle können wir die Künstler nicht schicken. Wir haben auch absolut keine Gewähr, daß sie aus denselben wirklich einen ächten, reinen, tiefblickenden Natursinn in die Akademien mitbrächten. Würde man uns fragen, welches das sichere Mittel sei, die Kunstjünger vor den Abwegen des Naturalismus zu bewahren, so würden wir antworten: lehret sie, mit christlich-gläubigem Auge die Natur anschauen als Gottes Schöpfung und Offenbarung; prägt ihnen ein, daß der Künstler wie jeder Mensch unter dem Einengeseß steht und daß das künstlerische Arbeiten wie jedes Arbeiten sittliche Zwecke haben müsse, daß es um die Kunst eine hohe, heilige Sache sei, welche Einsatz aller Kräfte, der intellektuellen und moralischen fordere, daß oberster Zweck aller Kunst nur sein könne, an der Veredlung und Erziehung der Menschheit mitzuarbeiten. Es wird noch viel brauchen, bis man in Künstlerkreisen diese „veralteten“ Anschauungen nicht mehr belacht, und noch mehr, bis man wieder nach ihnen lebt. Inzwischen sind wir's zufrieden, daß die Stimmen, welche die moderne naturalistische Kunst verurtheilen, sich mehren. —

St. Ulrich und Afra in Augsburg.

Auf eine mehr als 1300jährige Geschichte schaut diese ehrwürdige Kirche zurück, aus kleinen Anfängen ins Große

gewachsen, oftmals zerstört und doch nie ganz vom Erdboden verschwunden, aus jeder Zerstörung nur noch herrlicher hervorgegangen, durch die Reliquien der heiligen Afra, dann des hl. Ulrich wie mit unsterblichem Leben begabt, von der Pietät zahlloser christlicher Generationen getragen, gestützt, gepflegt und geädelt. Eines fehlte ihr bisher noch, was eigentlich erst unsere Zeit ihr geben konnte: eine möglichst genaue Untersuchung und Darstellung ihrer Geschichte. Dazu legt eine kleine, aber inhaltreiche und wissenschaftlich gediegene Monographie von Professor Dr. Endres in Regensburg¹⁾ festen Grund.

Der Geburtsort dieser Kirche ist zu finden in dem Todesort der heiligen Märtyrin Afra. In den Passionsakten dieser Heiligen, welche sicher in die altchristliche Zeit zurückreichen, ist berichtet, daß ihr Leichnam am zweiten Meilenstein von der Stadt in einem Familiengrab beigesetzt worden sei; das weist auf den Platz der heutigen Kirche, welche bis ins Mittelalter hinein vom Mittelpunkt der Altstadt ungefähr 2000 römische Schritte entfernt war. Bereits um die Mitte des 6. Jahrhunderts sendet der Bischof von Feitners, der christliche Dichter Venantius Fortunatus, den Reliquien der hl. Afra aus der Ferne seinen poetischen Gruß. Mit Recht folgert der Verfasser daraus, daß jedenfalls damals sich bereits ein Heiligtum über ihrem Grabe erhoben habe, welches aber schwerlich je Kathedrale der Bischöfe von Augsburg, wenn auch schon früh von manchen derselben zur Anbestätte erwähnt, sondern lediglich eine Cömeterialkirche war. Die erste andrücklichere Bezeugung einer Afra-Kirche stammt aus der Mitte des 8. Jahrhunderts; zur Zeit Karls d. Gr. führt Bischof Sindpert eine neue Basilika auf, über welche aber alle näheren Nachrichten fehlen; dann nimmt der große Bischof Ulrich sich der nach dem Himmeneinfall 955 in desolaten Zustand befindlichen Kirche an: er läßt sie neu erstehen, nach dem alten

Plane, wohl aber mit manchen einschneidenden Aenderungen. Aus sorgfältiger Kombinierung aller Nachrichten ergibt sich dem Verfasser folgendes Bild dieses Baues: eine einschiffige flachgedeckte Basilika mit Ostapsis; unter letzterer eine von außen zugängliche Krypta; im Westen eine große Krypta für den Leichnam der hl. Afra, vermuthlich mit einem zweiten Chor darüber; an der Südseite des Chores die Brustkapelle, die er für sich selbst baute und durch einen gewölbten Gang mit dem Chor verband.

Aber so hell erstrahlte alsobald nach seinem Tode und noch mehr infolge der schon 20 Jahre nach seinem Tode erfolgten Canonisation des Bischof Ulrichs Ruhm und so groß war der Zubrang der Gläubigen zu seinem Grabe, daß schon sein dritter Nachfolger, Bischof Lutelo, sich genöthigt sah, dessen bescheidene Brustkapelle umzubauen und daß 1064 Bischof Embrico an den Plan einer neuen großen Kirche g'eng, welche nun Ulrichs und Afras Leichname barg und auf beide Namen getauft wurde.

Diese Kirche eigentlich wieder entdekt und im Bilde rekonstruirt zu haben, ist das Hauptverdienst der Schrift. Embricos romanischer Bau stand bloß 100 Jahre und die Nachrichten über ihn sind ziemlich spärlich; aber der Wiederaufbau desselben gegen das Ende des 12. Jahrhunderts hielt sich streng an den alten Plan und über diesen zweiten romanischen Bau reden die alten Nachrichten deutlicher. Er stand bis 1467 und zwei Klosterkreuzsteine des 15. Jahrhunderts leuchten das volle Licht historischer Forschung und Beschreibung auf ihn.

Welche Anlage hatte demnach die romanische Ulrichs- und Afrakirche? Embrico sah sich vor das Problem gestellt, es auch schon äußerlich und architektonisch zur Anschauung zu bringen, daß die Kirche zweien Heiligen geweiht und von zwei heiligen Leichnamen bewohnt sei. Er löste das Problem nicht etwa durch Anebenung eines Ost- und Westchores, sondern durch die seltene Anlage einer Kirche mit zwei parallelen Chören und Schiffen, die durch Arkadenreihen von einander abgetheilt und mit einander verbunden waren. So selten diese Anlage in der vorgotthischen Zeit ist — der Verfasser kann nur auf zwei Analoga verweisen, eine Doppelfirche in

¹⁾ Die Kirche des heiligen Ulrich und Afra zu Augsburg. Beitrag zu ihrer Geschichte hauptsächlich während der romanischen Kunstperiode von Prof. Dr. J. A. Endres. Sonderabdruck aus der Zeitschrift des histor. Vereins für Schwaben und Nienburg. 22. Jahrgang. Augsburg, Himmer 1896. 51. S.

Kenia in Venedig und das Friedhofskirklein zu Salduna bei Meran — so sind die alten Angaben doch so klar und bestimmt, daß der verstorbene Demvitar Teugler auf Grund derselben wagen konnte, einen Plan der alten Doppelbasilika zu zeichnen, der dem Schriftlichen beigegeben ist.

Dieser Fund, dessen Wichtigkeit und Nothwendigkeit nach den Darlegungen des Verfassers kaum einem Zweifel unterliegen kann, bereichert in der That die Geschichte der romanischen Architektur mit einem ganz originellen Baureisen, das allem nach in Augsburg selbst noch zweimal Nachahmung fand, in der zweischiffigen ehemaligen Domvikarier- und der Katharinentkirche. So sehr daselbe vom üblichen romanischen Bauplan abweicht, so leicht erklärt sich seine extrordinäre Grundrißbildung: das Grab des hl. Ulrich, das dieser sich selbst südlich von der alten Kirche angebaut hatte, sollte respektiert und doch in die neue Kirche einbezogen werden, so daß der heiligen Marien und dem heiligen Bischof gleiches Recht und gleicher Antheil zugewiesen wurde.

Bezüglich weiteren interessanten Details, das aus den Chroniken über diesen Bau zu entnehmen, müssen wir auf das Schriftliche selbst verweisen. Von der Apsiswölbung des Atracheres ist in Wittwers Atracherkatalog berichtet, sei sie ähnlich hergestellt worden wie die der Johanneskirche, welche Ulrich erbaut habe und manche hätten das „basfendecken“ genannt. Dazu macht der Verfasser die Bemerkung: „Die Bezeichnung „basfendecke“ ist so deutlich, daß ein Zweifel, was darunter zu verstehen sei, nicht aufkommen kann. Bereits aus dem vierten christlichen Jahrhundert sind nämlich Beispiele dafür bekannt, daß man die Schwierigkeiten des Gewölbebaues durch Verthüsung von Thongefäßen zum Zwecke der Wölbung zu vermeiden suchte. So war es in der Platonica bei S. Sebastiano, beim Mausoleum der heiligen Helena von S. Pietro e Marcellino zu Rom etc.; die gleiche Wahrnehmung machte man jüngst beim Abbruch der Apsis der alten romanischen Kirche zu Burgfelden in Württemberg, und diesen Beispielen können also auch die Johanneskirche aus der Zeit des heiligen Ulrich und unsere Ulrichskirche zu Augsburg

selbst eingereiht werden.“ (S. 35.) Die Verzeichnung Burgfeldens beruht auf einem Mißverständniß; die Thonbüchse, welche dort im Mauerwerk gefunden wurden, haben mit Wölbungen nichts zu thun; an der ganzen Burgfeldener Kirche ist überhaupt nichts gewölbt und sie hatte auch keine Apsis; die Büchsen fanden sich in den Sargwänden unter den Malereien; der Zweck ihrer Einmauerung ist in Webers Monographie über die Wandgemälde zu Burgfelden (Darmstadt 1896, S. 65 ff.) wohl endgiltig klargestellt.

Werthvoll sind die Nachrichten über die Wand- und Glasgemälde, welche die einstufige romanische Kirche schmückten, aber noch viel interessanter der Abschnitt über die Verfalbehänge und Hungertücher, zwölf an der Zahl, welche ebenfalls noch aus der romanischen Zeit stammen, wahrscheinlich im Kloster selbst gefertigt wurden; der mittelalterliche Ehrenrath Wilhelm Wittwer gibt in seinem Atracherkatalog aus eigener Anschauung von ihnen eine so genaue Beschreibung, daß ihr ganzer Bildercyclus und Ideenkreis, kometirt durch sechshundertsechzig lateinische Inschriften, aufgeschlossen vor uns liegt. Auf dieses für die frühmittelalterliche Symbolik und Monographie hochwichtige Kapitel des Schriftlichen können wir nicht näher eingehen, nur nachdrücklich verweisen.

Die nachromanischen Geschichte der Kirche werden nur noch stichweise gezeichnet. Die Gotik bewältigt sich unter Abt Konrad Wintler zunächst des häufig gewordenen Atracheres, führt dann von 1467 an ein neues dreischiffiges Langhaus auf, dessen Säulenreihen in der Achse der beiden Chöre standen, das aber 1474 durch einen Orkan niedergelegt wurde. Noch im gleichen Jahr wurde der Neubau in Angriff genommen und bis gegen Ende des Jahrhunderts die jetzt noch stehende imposante Kirche fertiggestellt; 1500 wurde der Grundstein gelegt zu einem ihr entsprechenden großen gotischen Chor, der aber erst 1603 eingewölbt werden konnte.

Das gebiegene Schriftliche weckt den Wunsch, es möchte ihrem Verfasser nicht an Lust und Muße fehlen, diese Skizze zu einer erschöpfenden Monographie über das kunsthistorisch hochbedeutende Bau- und Denkmal zu erweitern.

Eugen Kessler †.

(Schluß.)

Die Arbeiten des Verstorbenen für das „Archiv“ verdienen, daß man ihrer ausdrücklich Erwähnung thut; denn sie sind nach Zahl und Umfang erheblich, aber noch weitaus wertvoller und bedeutender durch ihren Inhalt. Wenn einmal anläßlich einer Jubelfeier des Rottenburger Diözesankunstvereins ein geschichtlicher Abriß über das „Archiv“ und seinen Vorgänger, den „Kirchenmund“, gegeben wird, so erhalten Eugen Kesslers Arbeiten zweifellos eine der ersten Stellen in der Würdigung der literarischen Leistungen des Blattes. Sie sind nichts Gewöhnliches. Sie verrathen den Meister auf dem Gebiete, das er behandelt hat, und sie sind ein bleibender Ruhm dieser Kunstzeitschrift, um welchen sie jede andere beneiden darf.

Eugen Kessler hat, von kleineren Gelegenheitsartikeln abgesehen, folgende Arbeiten ins „Archiv“ geliefert: „Ueber Ableitungen vom Christlichen aus dem Heidenthümlichen“, 5 große Artikel (1887); „Deutschlands Meisenthürme“ (1888 und 1889), 11 Artikel; „Das Bilderwerk des Taufsteins in Freudenstadt“ (1889), 4 Artikel; „Der Hirsaauer Bilderfries“ (1890), in 7 Briefen; „Zum Ausbau des Ulmer Münsters“ (1890), 2 Artikel; „Der mittelalterliche Physiognos“ (1891), 3 Artikel; „Ibaniastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst“ (1890 und 1892), zusammen 13 Artikel; und endlich als seine letzte Arbeit „Schwäbische Kreuzbilder nebst Kreuzigebirgungen“ (1896) 2 und (1897) 1 Artikel, nicht vollendet.

Man sieht auf den ersten Blick, daß Eugen Kessler darin nicht unmittelbar praktische Fragen und Erörterungen oder Beiträge zur Ausübung der kirchlichen Kunst in der Gegenwart behandelte. Er ging tiefer. Er schöpft aus dem Geist der mittelalterlichen Kunst und ließ ihre Ströme rauschen und fließen zur Befruchtung der Gegenwart; er hat die Gebilde dieser Kunst, wie die Aufbaumengen der großen Christenheitsseele, in deren Schooß sie herangewachsen ist, in seltener klarer Erkenntniß und mit wunderbarer Begeisterung der Leserschaft des „Archivs“ in den genannten Artikeln vorgeführt. Denn sie alle — sie sind Ein Ganzes.

Ein einheitlicher großer Zug geht durch sie alle, welche eine Spezialität bedeutendster Art sind. Eugen Kessler zeigt sich darin als einen der feinfühligsten und zugleich belebtesten Kenner mittelalterl. Kunstzeites. Er hat wirklich Neues geboten, das bisher im „Archiv“ nie eingehend behandelt war. Seine diesbezüglichen Arbeiten lassen sich in drei Theile scheiden, die aber alle auf demselben Untergrunde der Erkenntniß und Offenbarung mittelalterlicher Kunst stehen.

Die Abhandlung über die fünf größten und schönsten gothischen Thürme Deutschlands (nämlich der von Freiburg, Ulm, Köln, Straßburg und Wien), erweitert aus einem Vortrag, mit welchem er sich anläßlich der Generalversammlung des Vereins in Sigmaringen einführt, steht an der Spitze aller seiner Arbeiten, und es will uns bedünken, daß Eugen Kessler in diesen Prachtartikeln auf der höchsten Höhe seiner geistigen Kraft wie seiner sprachlichen Vollendung glänzt. Die exakte Erkenntniß der Gesetze, welche die genannten Wunderbauten verkörpern, vermählt sich mit einer hinreißenden Darstellungschönheit zu einem Ganzen von klassischer Herrlichkeit. „Wie einer der Nacht hat“, sagt er ein zur allgemeinen philosophischen Einleitung, kühn und sicher schreibt er voran, für manchen vielleicht zu wenig lehrhaft und durchsichtig, da er den Leser als congenial mit seinem Denken und Fühlen voransetzt, ein Denken und Fühlen, das freilich gewaltigere Schwingen erfordert, als manche besitzen. So spricht und schreibt nur Einer, dem das wahre Wesen, wie die Entwicklung der mittelalterlichen Kunst ein enthülltes Geheimniß ist, ein bekannter und zu eigen gewordener fester Besitz. Und wenn er dann im Einzelnen an jeden der Thürme kommt: da ist's als ob diese Riesen und die Seelen ihrer Baumeister selbst sprächen. Da wird alles lebendig vom Fundament bis zu den Fialen, Krabben und Kreuzblumen, da wächst's und blüht's, da flüstert's und spricht's aus allen Ecken und Steinen, da offenbaren sich einem wie im magischen Lichte Sinn und Verhältnisse dieser Steinmassen. Und gleichwohl — wie knapp ist mancher herrliche Gedanke gefaßt, — einige Zeilen, wo der breite Bisher z. B. mit Behagen eine Seite ästhetischer Modulationen gemacht hätte! Zweifellos am wärmsten und schönsten Charakterist ist von allen diesen Thürmen

der Freiburger. Schöneres kann wohl überhaupt kaum über ihn gesagt werden. Da entseßelt G. K. die Wucht des vollen Werkes seiner Redekunst zum Hymnus auf diese frühlingsfrische Prachtlüfte der deutschen Gotik, und es quillt und rauscht, es singt und klingt sein Lob im reichsten und entseßeltesten Strom der Rede dahin. Wer einmal Kepplers Charakteristik der Pyramide dieses Münsterthurmes gelesen hat, der wird sie nie wieder vergessen. Und doch ruht seine dithyrambische Begeisterung immer wieder auf dem Boden solidesten Erkennens und Wissens. Wie feinsinnig, z. B. charakterisirt er gerade hier die Gesetze der Optik, welche für die Verhältnisse der einzelnen Thurmtheile wie für die kaum sichtbare Wölbung des Pyramidenprofils maßgebend gewesen sind! Man erschauert innerlich vor der ästhetischen Harmonie und Größe, die in diesen Werken Gestalt angenommen hat. Der feinsüßliche und begeisterte Aesthetiker Eugen Keppler zeigt sich hier auf seiner Höhe; man merkt es jedem Satze an, wie er sich förmlich freut, sprechen und verkünden zu können, das, was ihm Studium und Betrachtung über die Schönheit der mittelalterlichen Kunst erschlossen haben.

Einen größeren Umfang als die gekennzeichneten elf Artikel nimmt die zweite Abtheilung seiner Arbeiten ein. Das sind jene, welche sich mit den Untersuchungen der mittelalterlichen Kunst-Symbolik befassen. Und dies ist nun die Spezialität des Verstorbenen. Nicht weniger als 33 Artikel im „Archiv“ sind diesem Thema gewidmet, davon haben drei Arbeiten allgemeines Gepräge, zwei zeigen an speziellen Objekten (Lautstein in Freudenstadt und der Thurmruine in Hirsau) die Verwerthung seiner Kenntnisse. Es läßt sich hier ein Fortschreiten von der kritischen Polemik bis zum positiven System leicht erkennen. K. 5 Artikel über „Ableitungen von Christlichem aus Heidnischem“, seine erste Arbeit fürs „Archiv“, sind zunächst apologetischer Art. Sie sind eine energische Zurückweisung der Medelwacht gegnerischer Gelehrter, wie auf dem Gebiet der Geschichte, der Liturgik u. s. w. so auch auf dem der Kunst, das Christenthum als eine natürliche Weiterbildung des Heidenthums hinzustellen, eine Mode, welche das Entzücken jedes „farb-leser“ Generalansgeigers-Redaktors ist, und welcher unbewußt tausend gute Leute

ahnungslos huldigen. In seiner köstlichen, humervollen und überlegenen Art führt er den Hauptvertreter dieser Richtung, den Engländer Blunt, an zahlreichen Beispielen geistvoll und glänzend ab und beweist, wie zwar das Christenthum an Heidnisches anknüpft oder daß den heidnischen Symbolen, welche die christliche Kunst aufnahm, einfach eine allgemeine religiöse Wahrheit zu Grunde liegt, wie aber zwischen Heidnischem und Christenthum auch in der Kunst eine Kluft ist wie zwischen Natur und Uebereinander, Erde und Himmel. Es ist ein Ge-ruß, zu lesen, mit welch förmlichem Behagen G. K. den Engländer akhnt, wie er seine ganze Veredsamkeit entfaltet, wobei er bald mit scharfem Beweis, bald mit treffendem Witz eingreift; wie er dem Gegner folgt bis in die letzten Falten und die tiefsten Schlapwinke seiner Aufstellungen und ihn mit einem Scharfsinn und einer Veredsamkeit widerlegt, Punkt für Punkt, bis selbst in die letzten Möglichkeiten hinaus, daß man unwillkürlich versucht ist, sich den unhaltbar verlorenen Mister Blunt als Catiline Nr. II. vorzustellen, welcher von der rhetorischen Wucht und unwiderleglichen Beweisführung G. K.'s vernichtet und gerichtet dasetzte.

Derselbe Geist waltet in den gleichfalls noch mehr polemisch gehaltenen Artikeln über den Hirsauer Bilderfries (am Thurm). Es ist die Briefeform hier gewählt, und schon die feuerriene Wahl dieser gewiß nicht sehr leichten Art, kritische Fragen auszufechten, zeigt den Mann, der seiner Sache sicher ist, der so fest im Sattel sitzt, daß er im Gefühl seiner Ueberlegenheit sich gestatten darf, ein Stück besten Humors dreinzugeben. Es zeigt sich diese Sicherheit erst recht darin, wenn er nach Anführung der mehr oder weniger willkürlichen Deutungen der allerdings sehr schwer zu erklärenden Figuren nun selber einsetzt, und zwar nicht mit bloßen subjektiven Annahmen, sondern mit Anstellungen, hinter welchen das Material der schwersten Detailkenntnis steht. Da muß man sich sagen: endlich ist einmal der viel unstrittene Fries aus dem Geiste jener Zeiten und Männer heraus erklärt, welche ihn geschaffen haben! Das ist wahrlich nicht bloß Kunstlei und Deutelei, das ist positives, schwerwiegendes Wissen: alle Achtung davor. Dasselbe Detailverständnis mittelalterlicher Kunstformen

zeigt sich in seiner Arbeit über den Freudenstädter Lanzstein mit seinen seltsamen Figuren im steifsten, unbeholfensten, frühromanischen Stil. Das zeigt enorme Arbeiten, ungemein große Belesenheit und objectivste Freiheit der Untersuchung und Beurteilung voraus. Und E. K. erbringt in diesen Untersuchungen den Beweis dafür, daß es ihm in erster Linie und nur um die Wahrheit zu thun ist, um die wirkliche Erkenntniß der Thatfachen; man erinnere sich an seine Erklärung der Figuren des Voces an dem genannten Fries. Hätten — das sagten wir uns wiederholt — gewisse „Historiker“, die über's Mittelalter schreiben, nur die Hälfte des Verständnisses von E. K. für mittelalterliche Anschauungen, dann stünde es wahrlich anders um unsere deutsche „Geschichts“-Schreibung, die in 90 Fällen unter hundert nichts anderes ist, als die tendenziöse Ausschachtung mittelalterlicher Lebensauffassungen zu bestimmten confessionellen und politischen Zwecken der Gegenwart — alles nur kein wirkliches Geschichtsverständnis, noch wissenschaftliche Wahrheit und Treue.

Au diese mehr kritisch-polemischen Arbeiten reihen sich dann die Untersuchungen über „Phantastisches“ in mittelalterlichen Bildwerken an. Das ist nun eine Art Sammlung von Material positiver Art zur Erkenntniß der Symbolik der Kunst jener Zeiten. Um die Masse des hier Citirten und die darin bekundete Belesenheit könnte E. K. mancher Archäologe beneiden. Diese Studie ist eine Monographie von kulturgeschichtlicher Bedeutung, die entschieden über den Rahmen der bescheidenen Zeitschrift hinausragt, in welcher sie veröffentlicht ist. Und wenn man am Ende davon angelangt ist, so sagt man sich nicht ohne Demüthigung, wie wenig der ein Recht hat mitzusprechen über Mittelalterliches in Kunst und Handwerk, welcher nicht positivste Kenntnisse der Grammatik und Syntax jener symbolischen Kunstübung besitzt. Auch hier heißt es, daß eben nur der die Macht hat, der das Wissen besitzt. Endlich gibt E. K. in seinen Artikeln über den „Physiologus“ in gewisser Weise und nach einer Seite hin den Schlüssel zu des großen Räthfels Lösung. Da schlägt er das große Verbot auf zur Erkenntniß der großartigen Symbolik der mittelalterlichen Kunst und zeigt, nicht systematisierend — denn dazu ist er doch zu sehr Rhetor — aber mittels

einer Reihe instruktiver Stichproben aus allen Theilen dieses Receptbuchs, um diesen Ausdruck zu wählen, wie die damalige christliche Kunstanschauung die sinnliche Welt — Thiere und Pflanzen — verwerthete im Dienste der Verberlichung des Glaubens und seiner Geheimnisse. So schreitet er von der anfänglich mehr abwehrenden zur positiv aufbauenden Thätigkeit zum Behuf der Ansklämung über mittelalterliche Kunst fort; und es ist nur die Liebe zur Wahrheit und nichts als die Liebe zur Wahrheit, die ihn hiebei geleitet hat.

Die dritte und letzte Abtheilung seiner Arbeiten über die mittelalterliche Kunst ist leider nicht vollendet, wenigstens nicht in der Fertigstellung aller geplanten Artikel zur Veröffentlichung. Er selbst hat so viel Material gesammelt und sich so eingearbeitet gehabt, daß nur äußere Ursachen, nämlich sein schweres körperliches Leiden ihn zu hemmen vermochten. Und gerade dieser Theil wäre die Krone seiner ganzen schriftstellerischen Thätigkeit im Dienste der christlichen Kunst geworden: die Untersuchungen und Betrachtungen über schwäbische Kreuzfigurbilder aus dem Mittelalter und über Kreuzfigurbildstellungen überhaupt. Die drei Artikel, die hierüber erschienen sind aus seiner Feder, zeigen, daß sich hier mit dem feinsten ästhetischen Gefühl für das wahrhaft Schöne aus der mittelalterlichen Kunst, das er in seinen ersten Arbeiten über die Thürme vorwalten ließ, und mit dem unerbittlichen und unbestechlichen Sinn für positives, exaktes Forschen und Wissen, also für die Wahrheit der Erkenntniß mittelalterlicher Kunst, nun als drittes der innerste Geist derselben, vereinigt: die Andacht, die zarte, glaubensinnigste Religiosität. Die allgemeine Einleitung dieser Betrachtungen ist ein Meisterwerk christlicher Schönheitslehre, und die Detailbetrachtungen, leider nur die drei Kreuzbilder von Blaubeuren, Freudenstadt und Wiblingen umfassend, sind so tief und schön geschrieben, daß man wirklich tief beklagen muß, daß die Serie aller 12 Schilderungen nicht vollendet worden ist. Nicht um die äußerlichen Unterschiede und Aehnlichkeiten der betr. schwäbischen Kreuzfigurbilder handelt es sich in diesen Spezialbetrachtungen — die hat Eugen Steyler geistvoll in der allgemeinen Einleitung abgemacht —, sondern um den

inneren individuellen Gehalt jedes dieser Meisterwerke schwäbischer fremder Kunst. Und ihre Sprache zu verstehen, so wie es der Entschlafene verstant, das ist nicht sehr vielen gegeben, dazu besitzen wenige die nötige Vorbildung besenderer Art. Dadurch aber, daß G. K. in diesen Kreuzigbetrachtungen den Satz sich zu eigen gemacht und erhärtet hat: „nebst Fiesole hat unsere schwäbische Schule den schönsten Typus des leidenden und sterbenden Heilandes geschaffen“, hat er sich ein ganz besonderes Verdienst um unsere vaterländische alte, fromme, katholische Kunst erworben. Möge es dem „Archiv“ beschieden sein, diese herrliche Studie im gleichen Geiste vollendet zu erhalten; möchte der Bruder des Verstorbenen die Feder aufnehmen, die dem uns so bald Entriessenen mitten in der Thätigkeit entsallen ist, und durch Vollenbung der Arbeit dem Bruder das schönste literarische Denkmal in den Blättern setzen, die er durch die letzten Jahre redigiert hat!

In amplexu Crucifixi — mitten in diesen Arbeiten ist Eugen Kessler vom Lebe abgerufen worden zum Schauen des Sohnes Gottes von Angesicht zu Angesicht. Gewiß sind die Verarbeiten, die Studien und Reflexionen für die Kreuzig-Artikel auch ein wertvoller Beitrag zur Vorbereitung auf sein eigenes Sterben gewesen, um so mehr, als Eugen Kessler hiebei sich nicht bloß ins Mysticism der Passion hineingebacht und hineingelebt, sondern auch bei den großen Schmerzen, die er während der letzten Zeit seines Lebens heroisch trug, hineingelitten hat. So darf der Ausspruch des Apostels auf ihn wohl angewendet werden: „Gewiß ist dieses Wort: wenn wir mit Ihm sterben, werden wir mit Ihm leben, wenn wir mit Ihm dulden, werden wir mit Ihm herrschen“. 2 Timoth. 2, 11. K. K.

Zur Frage des Proportionskanons in der mittelalterlichen Architektur

liegt eine weitere wichtige Publikation vor u. d. T.:

Das Hüttingengeheimniß vom gerechten Steinmengenrund in seiner Entwicklung und Bedeutung für die kirchliche Baukunst des deutschen Mittelalters dargelegt durch Triangulationsstudien an Denkmälern aus Hessen und den Nachbargebieten von Dr. Alhard v. Drach, Professor an der Universität Marburg. Mit 28 lithogr. Tafeln und

36 S. Text. Marburg 1897, Elwert'sche Verlagsbuchhandlung. Preis 14 M.

Im Vorwort theilt der Autor mit, daß seine Schrift veranlaßt sei durch zwei Veröffentlichungen von G. Dehio, Professor der Kunstgeschichte an der Straßburger Universität: Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotthischer Bauproportionen. (Zuulgart, 1894; vgl. „Archiv“ 1894 S. 91) und: Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance. (ebenda 1895). Die zweite Schrift Dehio's ist, wie schon der Titel zeigt, umfassender als die erste; sie verfolgt die Anwendung des gleichseitigen Dreiecks in den Grundrissen und Ansichten von Bauwerken von der antiken Zeit bis herab zur Renaissance. Das Werk von Dr. Drach aber unterscheidet sich von den beiden vorhin genannten Schriften Dehio's hauptsächlich in zwei Punkten; für's erste nämlich stellt sich der letztere Autor die Aufgabe, nachzuweisen, daß in der mittelalterlichen Kirchenbaukunst außer dem gleichseitigen Dreieck noch eine andere Dreiecksform,

welche er als $\frac{7}{4}$ Dreieck bezeichnet, als Grundlage der Triangulierung angewendet worden sei. Das betreffende $\frac{7}{4}$ Dreieck ist nicht gleichseitig, sondern gleichschenkelig und hat an der Spitze einen Winkel von 45° . Der Ausdruck $\frac{7}{4}$

Dreieck hat also den Sinn, daß der Winkel an der Spitze der vierte Theil der ganzen Dreieckswinkelsumme sei, denn $\frac{180^\circ}{4} = 45^\circ$. Ein solches

Dreieck ist also etwas seltener als das gleichseitige und stimmt insofern mit der eigenthümlichen Tendenz der Gotik zu hohen und heilen Formen überein. Sodann unterscheidet sich die Schrift Drach's von den Publikationen Dehio's auch darin, daß die Bauwerke, an denen die Triangulation nachgewiesen wird, andere sind; es sind nämlich Wandmalereien von Hessen und den Nachbargebieten aus der Zeit des romanischen und gotthischen Baustiles. Recensent hat bei der Lektüre sowohl des Wertes von Drach, das hier zunächst in Betracht kommt, als auch der zwei Publikationen von Dehio drei Fragen sich gestellt, nämlich: 1. ist der Nachweis geliefert, daß in jenen Bauwerken, worauf die bezeichneten Schriften Bezug nehmen, die Triangulation grundsätzlich oder systematisch angewendet sei? 2. Wenn dies der Fall ist, wurde die Triangulation aus ästhetischen Motiven angewendet, oder hat sie überhaupt eine ästhetische Bedeutung? 3. Ist mit den Proportionen, die aus der Triangulation unmittelbar folgen, nicht vielleicht noch eine andere, die vielleicht nicht beachtigt war. z. B. die des goldenen Schnittes verbunden?

Ad 1. Der Beweis für die absichtliche und systematische Anwendung der Triangulation mit den zwei bezeichneten Dreiecksarten wird in dem Werte des Herrn v. Drach auf doppelte Weise geführt, zuerst im Vorwort durch zwei Dokumente, eine in verkleinertem Maßstabe wiedergegebene schematische Zeichnung eines

Zwischmittes des Kaitänder Domes aus dem Jahre 1391, wobei die Triangulierung mit gleichzeitigen Dreieck in der Weise eingezeichnet ist, daß die ganze innere Breite die Basis des Dreiecks ist, während die beiden andern in einer Spitze zusammenlaufenden Seiten die Höhe des Mittelschiffes bestimmen. Auch ist die ganze Breite durch drei kleinere gleichzeitige Dreiecke, wovon je eines auf die Seitenschiffe und eines auf das Mittelschiff trifft, bestimmt. Das andere bangeschichtliche Dokument ist ein auf den Plan von S. Petronio bezüglicher, im Jahre 1592 als Kupferstück veröffentlichter und von Tebio wiedergegebener Plan. An diesen auf Dokumente gestützten Beweis schließt sich dann eine Beweisführung an, welche auf die Untersuchung von Baudekmälern aus den schon bezeichneten Ländern gegründet ist. Ich habe, um mich von der Kraft und Exaktheit dieser Beweisführung zu überzeugen, zwar nicht alle, aber doch viele Triangulierungen durch Messung der Seiten oder auch der Winkel an der Spitze (bei dem $\frac{7}{4}$ Dreieck) geprüft und habe in Folge dessen den Beweis für absichtliche und systematische Anwendung der beiden Arten der Triangulation für erbracht.

Mit Bezug auf ein Paar Triangulierungen in den auf Tafel V abgebildeten Grundrissen von achtziger Grundform sieht jedoch Recenseur zu folgender Bemerkung sich veranlaßt. Wenn zwei gleichgroße Quadrate über Ed gestellt, d. h. so ineinander gezeichnet werden, daß je eine Ecke des zweiten Quadrates der Mitte einer Seite des ersten gegenüber steht (wie dies in Fig. 3 auf Tafel II des besprochenen Werkes der Fall ist), dann erhält man die Seiten eines Achtecks, und wenn man da nun von den beiden Endpunkten einer Quadratseite an den gegenüberliegenden Treispunkt zweier Quadratseiten gerade Linien zieht, so entsteht ein gleichseitiges Dreieck, dessen Winkel an der Spitze 45° beträgt, also das vom Autor mit $\frac{7}{4}$ bezeichnete Dreieck. Hieraus folgt, daß, wenn der Grundriß eines Hauses ein reguläres Oktagon ist, dann ein $\frac{7}{4}$ -Dreieck in diesen Grundriß gezeichnet werden kann; ob aber der Urheber des Grundrisses bei seinem Entwurf in erster Linie die Triangulierung oder das Oktagon beabsichtigte, ist damit nicht entschieden und Recenseur hält es für natürlicher und wahrscheinlicher, daß die Absicht des Architekten in erster Linie auf das Oktagon gerichtet war und jenes Dreieck nur eine notwendige Folge davon ist. Wir ist es auch sehr wahrscheinlich, daß die Architekten durch das Oktagon auf jenes Dreieck geführt wurden, denn sonst wäre es ein sonderbarer Zufall, daß aus den unendlich vielen gleichseitigen Dreiecken gerade dieses mit einer gewissen Bevorzugung angewendet worden ist. Beim gleichseitigen Dreieck ist der Grund der Bevorzugung leicht einzusehen.

Ad 2. Ich komme nun zur zweiten oben gestellten Frage, das Motiv der Triangulierung und deren ästhetische Bedeutung betreffend und kann mich hier kurz fassen, indem ich dem Re-

theile des Autors S. 5 beistimme, welches lautet: „Wir halten es für höchst wahrscheinlich, daß die Triangulierung aus Zweckmäßigkeitsrück-sichten zunächst in der Praxis benutzt worden sein mag, ohne jeglichen Gedanken an ihre ästhetische Wirkung, da, um eine solche zu erzielen, die bereits erfolgte Ausbildung zum systematischen Verfahren vorausgesetzt werden muß.“ Durch den Schluß dieses Satzes wird anerkannt, daß der systematisch angewendeten Triangulierung allerdings auch eine ästhetische Bedeutung zukomme, und Recenseur glaubt, daß diese ästhetische Bedeutung sich zurück-führen läßt auf das ästhetische Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Ad 3. Im Text S. 8 bemerkt der Autor: „Den in Fig. 4 (Tafel III) gegebenen gold. Schnitt habe ich nirgends verwendet gefunden.“ In Anmerkung 2 wird dann auch auf Zeißings Buch von den Proportionen des menschlichen Körpers Bezug genommen. Meine (des Recenseurs) Schriften über diese Proportion scheinen Herrn Drach unbekannt zu sein. Daß er in den untersuchten Bauwerken jene Proportion nirgends verwendet gefunden, dürfte sich daraus erklären, daß er sie nicht gesucht, oder seine besondere Aufmerksamkeit darauf verwendet hat. Bevor ich den Beweis führe, daß gerade in den vom Autor gegebenen Abbildungen jene Proportion doch öfters vorkommt, muß ich bemerken, daß hiebei zwei Fragen wohl zu unterscheiden sind, nämlich die Frage, ob die Proportion da, und die andere, ob sie beachtenswert ist. In vielen Fällen, wo die erste Frage bejaht werden kann oder muß, müssen wir die zweite unentschieden lassen oder gar verneinen. Der Autor hat z. B. auf Tafel I Fig. 1 eine Zeichnung gegeben, wobei er, wie aus dem Text S. 3 zu ersehen, an den goldenen Schnitt nicht im entferntesten gedacht hat, denn die Zeichnung bezieht sich auf die Lösung der geometrischen Aufgabe, auf eine Strecke A B in einem Endpunkt A einen Perpendikel zu errichten. Aber dennoch ist diese Zeichnung so angefallen, daß der goldene Schnitt zweimal und zwar sehr genau drin steckt, denn es ist sowohl die Gerade DD' in Punkt A, als auch die damit parallel laufende Gerade CC' in M nach dem goldenen Schnitt getheilt. Die Theilung ist so genau, daß, wie ich durch Messung in Rechnung gefunden, die Abweichung höchstens einen halben mm betragen kann.

Dies scheint nun hier allerdings reiner Zufall zu sein. Aber es gibt zwischen einer rein zufälligen und einer aus bewußter Absicht hervorgehenden Herstellung jener Proportion noch zwei andere in der Mitte liegende mögliche Entstehungs-weisen: sie kann nämlich entstehen und ent-steht oft wirklich durch ein unbewußtes Wirken des ästhetischen Sinnes, oder auch als not-wendige logische Folge aus andern geometrischen Verhältnissen. Ich werde nun zeigen, daß in den Abbildungen des hier rechnerischen Werkes die bezeichnete Proportion einigemal antritt, wobei ich aber die Absichtlichkeit un-entschieden lasse und hier die älteste Konstruk-tion des goldenen Schnittes etwas voraus-schicken muß. Der Erste, der jene Konstruktion in streng mathematischer Weise ansführte, war bekanntlich Euklides von Alexandria. Seine

Konstruktionsfigur unterscheidet sich aber von der in modernen Zeiten; sie enthält ein Quadrat, welches durch Theilung einer Seite nach dem goldenen Schnitt in zwei Rechtecke zerlegt ist. Die Längseite beider Rechtecke ist die Quadratseite, das eine aber hat als Breitseite den Major, das andere den Minor der Quadratseite. Bezeichnet man die Längseite mit L, die Breite mit B, den Major mit M, den Minor mit m, so entspricht das größere Rechteck der Formel $B=L-m$, das kleinere der Formel $B=L-M$. Beide Rechteckformen sind also aus dem Quadrat durch den goldenen Schnitt abgeleitet. Ich werde nun zeigen, daß diese beiden Rechteckformen in den Abbildungen dieses Werkes öfters vorkommen.

Die Formel $A=L-m$ besagt, man erhalte aus der Längseite des betreffenden Rechteckes die Breite, wenn nach vollzogener Theilung der Minor von der Längseite abgezogen wird. Mit dieser Formel nun stimmt so exact als man es nur fordern kann die Titelseignett des Werkes, welche Warbung mit Umgebung darstellt. Die Längseite mißt genau 100 mm. Der dazu gehörige Minor (nach vollzogener Theilung) ist 38,2 mm; es bleiben also nach Abzug von 100 mm 61,8 mm, so daß zu 62 mm nur noch $\frac{1}{10}$ mm fehlt. Sowie! aber, 62 mm, mißt genau die Breitseite oder Höhe der Wignette. Ich komme nun zum Nachweis des Rechteckes nach der Formel $B=L-m$ in den abgebildeten Grundrissen.

Auf Tafel VI Fig. a ist der Grundriß der Stiftskirche von Hersfeld abgebildet. Derselbe enthält drei längliche Rechtecke; das größte ist das Langhaus, ein bedeutend kleineres Rechteck ist der Theil des Chores, der zwischen dem Querschiff und der halbkreisförmigen Chornische liegt; das dritte Rechteck ist das Transsept. Zwei von diesen Rechtecken, nämlich das des Langhauses und das des Chores, entsprechen der Formel $B=L-m$, wobei die Dimensionen des linken Innern der Messung zu Grunde liegen, d. h. wenn man die Länge der bezeichneten Rechtecke nach dem goldenen Schnitt theilt und den kleineren Theil abzieht, erhält man die Breite. Ich will den Beweis beispielsweise an dem Rechteck des Chores führen. Dieses mißt in der Zeichnung 39 mm, theilt man diese Strecke nach dem goldenen Schnitt, so ist der kleinere Theil bis auf eine geringe Differenz 15 mm; ziehen wir 15 von 39 ab, so bleiben 24 mm und soviel mißt die Breite jenes Rechteckes und verhält sich zur Länge wie Minor zu Major. Dasselbe gilt von dem Rechteck des Langhauses. In demselben Grundriß kommt dieselbe Proportion noch in anderer Weise vor; mißt man im Nichten die ganze Länge der Mittelaxe des Bancs von dem Punkte wo das Langhaus beginnt bis zum Punkte C in Halbkreis der Chornische, so beträgt sie 174 mm. Zieht man hiervon wieder den Minor ab, so bleiben 106,4 mm und fast genau so viel beträgt die innere Längenausdehnung des Transseptes. Ich gebe, obwohl dem Grundriß ein Maßstab beigelegt ist, nicht die Maße des Bauwerkes selbst, sondern des Grundrisses an, weil bei der Kleinheit des Maßstabes Bruchtheile von

Metern nicht mehr sicher zu bestimmen sind. Ich fand noch mehrere andere Grundrisse, in welchen das Langhaus-Rechteck der Formel $B=L-m$ bis auf sehr kleine Differenzen entspricht; dies gilt von dem mit a bezeichneten Miß auf Tafel VII, ferner von Grundriß der Stiftskirche zu Königsutter Tafel X. In Grundriß a Tafel VIII entspricht der rechteckige Theil, der vom Eingang bis zum Querschiff reicht, jener Formel denn, wenn die Mauerweite mitgemeßen werden.

Die zweite der obigen Formel $B=L-M$ sagt, man erhalte aus der Länge die Breite, wenn man die Länge nach dem goldenen Schnitt theilt und den größeren Theil abzieht. Auch für diese Formel fand ich Beispiele in den Abbildungen dieses Werkes; das Schönste ist das auf Tafel XXII Fig. f abgebildete und triangulierte Fenster, dessen rechteckige untere Partie von der Linie bei C., bis AB 168 mm mißt. Zieht man nach vollzogener Theilung den Major ab, so bleiben fast genau 64 mm und dies ist die durch die Triangulierung eingezeichnete Breite. Ein zweites Beispiel für die Formel $B=L-M$ ist das auf Tafel XXIV a abgebildete Grabdenkmal, wenn bloß die Höhe und Breite der Mannesgestalt, in welche die Triangulierung eingezeichnet ist, als maßgebend berücksichtigt wird.

Die zwei soeben nachgewiesenen Rechteckformen kommen übrigens schon in Grundrissen altägyptischer Tempel, sowie auch in mehreren Grundrissen der beiden oben erwähnten Werke Dehio's vor. Es ist jedoch hier nicht der Ort, den Nachweis zu führen; nur das sei noch erwähnt, daß Dehio in seinem zweiten Werke auf der letzten Tafel I X das bekannte Bild Naphthals No Spozializjo in verkleinertem Maßstab wiedergegeben und mit zwei gleichseitigen Dreiecken, welche senkrecht übereinander stehen, die Triangulierung eingezeichnet hat. Das untere größere Dreieck reicht von der Basis des Bildes bis zur Schwelle der Pforte des oben dargestellten Tempels, das obere kleinere reicht von der Tempelbasis bis zum Knäpfgewölbe. Ich habe nun durch Messung gefunden, daß die Basis des unteren Dreiecks zu der des oberen und in Folge davon auch die Höhe des ersten zur Höhe des zweiten wie Major zu Minor sich verhält. In Folge das längliche Rechteck der Eingangspforte des Tempels entspricht der Formel $B=L-m$. Man kann fragen, was hier das Primäre und was das Secundäre ist, ob die Triangulierung oder der goldene Schnitt? Uebersetzungsprofessor Dr. Fr. X. Pfeifer in Dillingen.

Annoucen.

Altarleuchter,

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

Willy. Sedlmair,
Wels- und Glöckerei.

Ellwangen.
Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Freiburg.

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

Dr. 8.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.95 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk). M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, R. 1.27 in Oesterreich. Preis 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlieferung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstrasse 94, zum Preise von M. 2.65 halbjährlich.

1897.

Der romanische Kirchenbau.

Von Professor Keppler.

Möglich, daß künftigen Zeiten die ganz exceptionelle Stellung unseres Jahrhunderts in der Kunstgeschichte noch viel härter aufstößt als uns selber, — die eigenthümliche Sonderstellung, welche sich daraus ergibt, daß dasselbe nicht bloß eines originalen, sondern überhaupt jedes einseitigen Stiles völlig entbehrt und seine Kunstbedürfnisse lediglich nur decken kann durch fortwährende Anlehen bei vergangenen Jahrhunderten. Aber das, worin unsere beispiellose Armuth beruht, begründet auch wieder unseren Reichtum. Jene Anlehen haben uns hohen Preis abgeworfen. War der Schooß der Zeiten unfruchtbar, unsäähig, Eigenes aus sich herauszugeben, so fiel uns dafür ein überaus reiches Erbe der Vergangenheit in den Schooß, und in der Fähigkeit, dieses Erbe zu verwalten, zu schätzen, zu verstehen und nutzbar zu machen, hat es uns keine Zeit zuvorgehan.

Die peinliche Verlegenheit, welche aus jener Impotenz, aus dem Mangel an eigenem Stil sich ergab, wurde zuerst auf dem Boden kirchlichen Kunstschaffens fühlbar und unerträglich, namentlich nachdem das kirchliche Bewußtsein und Leben nach allen Richtungen hin einen mächtigen Aufschwüngenommen. Die ganze Renaissancebewegung war im Barock, Zopf, Empiristil langsam verfauldet. Die ersten Decennien unseres Jahrhunderts halfen sich damit, daß sie die nothwendig werdenden kirchlichen Neubauten lediglich nur als Nutz- und Nothbauten erstellten, angeichts deren die Kunst das Nulzig verhält, und welche dem neu erwachenden Glaubenleben und dem sich hebenden kirchlichen Leben so wenig entsprachen, daß man sie bald nicht mehr sehen konnte.

Damit bahute sich eine neue Renaissance

an, diesmal eine Wiegeburt der mittelalterlichen kirchlichen Kunst. Mit im Ganzen richtigem und glücklichem Instinkt griff man über drei Jahrhunderte hinweg und suchte man den abgerissenen Faden der kirchlichen Kunstentwicklung beim romanischen und gotthischen Stil wieder anzuknüpfen. Mit fast leidenschaftlicher Pietät wandte man sich den erhaltenen Denkmälern dieser Stile zu und sühte man die Vergessenheit, in welche sie gerathen waren, die schlechte Behandlung, welche sie Jahrhunderte hindurch erfahren hatten. Das Studium und die Theorie umfing mit warmfühligem Verständniß jene beiden Kunstwelten; die banende und gestaltende Praxis beschränkte sich im Wesentlichen auf den gotthischen Stil und auch diese Beschränkung war klug und weise.

Je mehr aber die Kenntniß der Denkmäler sich erweiterte und vertiepte und je anschließlicher sich lange Zeit das Kunstschaffen sich innerhalb des Bereichs des gotthischen Stils gehalten, desto mehr drängte sich der Theorie wie der Praxis die Frage auf, wie der romanische und gotthische Stil sich zu einander stellen und verhalten und ob nicht der romanische neben dem gotthischen Nachbildung verdiene. Nicht immer sine ira et studio wurde diese Frage erörtert, und scharf schieden sich die Lager der exklusiven Gotthiker und derer, welche beide Stile wenn nicht als gleichberechtigt so doch als neben einander berechtigt und empfehlenswerth verteidigten; exklusive Romaniker gab es kaum oder gibt es sicher jetzt nicht mehr. Am interessantesten waren die Verhandlungen, welche sich in unserm ersten katholischen Kunstorgan, in der von Domkapitular Schnitzgen in Köln meisterhaft redigirten „Zeitschrift für christliche Kunst“ durch eine Reihe von Jahrgängen hinzogen; die zweijährigen Citate der folgenden Abhandlung sind immer

auf sie zu beziehen. Dieselben endeten mit einem Sieg der Gotik und mit dem Verstummen der Freunde des romanischen Kirchenbaues. Wir haben die Verhandlungen genau verfolgt, konnten uns aber nicht überzeugen, daß dieselben von beiden Seiten immer glänzlich geführt worden seien und daß ihr Abschluß als endgültige Lösung der großen Frage hinzunehmen wäre. Daher leiten wir das Recht, ebenfalls das Wort zur Frage zu nehmen, ohne die Ambition, den maßgebenden Schiedspruch, fällen zu wollen, lediglich in der Hoffnung, einiges zur Lösung beitragen zu können oder wenigstens unsere eigenen Standpunkt genügend zu rechtfertigen.

Man könnte zunächst meinen, die Frage, soll man gotisch oder romanisch, soll man gotisch und romanisch bauen, sei im Wesentlichen identisch mit der Frage, welcher Stil ist der vollkommene oder vollkommene, der gotische oder der romanische, und die Antwort auf die letztere Frage erledige zugleich die erste. Das ist in der That der Standpunkt der reklubnen Gotiker, welche in oben citierter Zeitschrift das Wort führen. Der Hauptner ihrer Argumentation ist folgendes Raisonnement: Unleugbar und zugestandenemassen steht der gotische Stil der kunsthistorischen Entwicklung, der technischen Vollenbung und dem symbolischen Gehalt nach höher als der romanische, er ist der vollkommene kirchliche Baustil; folglich fällt jeder Grund und jedes Recht weg, neben ihm einen zweiten weniger vollkommenen beizuziehen. Reichensperger verweist auf die vierhundertjährige Alleinherichast des gotischen Stils im ganzen christlichen Abendland, auf „das durchaus berechtigte Bewußtsein, das die Meister der Gotik in sich getragen, allererst der christlichen Idee vollen Ausdruck auf dem Gebiet der Architektur zu geben, für dieselbe auf geometrischem Grunde eine feste Unterlage gefunden zu haben, von welcher aus den Wölbungen und Aspirationen aller Art in jedem Material ausgesprochen werden könne“. Er beruft sich auf alle die großen Meister, welche im Erbauen romanischer Dome begriffen waren und mit ihren Hütten alsobald beim Erscheinen der Gotik sich derselben zugewendet haben, wie schwierig und störend es für sie auch war, die ursprünglichen Baupläne dem neuen System anzupassen.

„Und eine Rückkehr zur romanischen Bauweise hat nicht stattgefunden; die dem germanischen (westfränkischen) Genie entsprossene Gotik hat unsere Welttheil mit formvollendeten, zum Theil glänzendsten Kunstdenkmälern aller Art, ohne Zahl bedeckt.“ Daraus zieht er den Schluß: „Man kann dazu nur lächeln, wenn heutzutage hier und da ein Architekt oder ein Kirchenvorsteher auf Grund seines „Geschmackes“ sich über die vorgebachten Dombaumeister stellt, bei dem Neubau oder der Umwandlung einer Kirche den romanischen Stil dem gotischen vorzieht“ (II 124 f., vgl. IV 261 f.). Ähnlich die Argumentation P.ills in seinen Briefen: „Gotisch oder Romanisch?“ besonders IV 281 ff. und 338, an welcher letzterer Stelle wir lesen: „An den romanischen Stil anzuknüpfen, hat schon deshalb keinen Sinn, weil derselbe in naturgemäßer Entwicklung in den gotischen hineingeführt hat, also ganz sicher bereits überholt ist. Wir kennen das fast ebenso unlogisch vor, als wenn jetzt noch Jemand eine Dampfmaschine nach altem Watt'schen System bauen wollte.“

Wir werden uns erlauben, gegen diese Sätze und Konsequenzen Front zu machen; aber wir werden den Kampf gegen sie durchaus nicht etwa mit einer Aufweisung der Superiorität des gotischen Stils über den romanischen eröffnen. Wir haben nichts gegen die Gotik, bekennen uns vielmehr zum Voraus als warme Freunde derselben und gestehen, daß ihr einfl die Liebe unseres jugendlichen Herzens fast bis zum Fanatismus angeschlossen galt.

Auch wir sehen darin einen epochemachenden Fortschritt und eine höhere Stufe der Entwicklung, wenn gegenüber dem romanischen Massen- und Mauerbau mit seiner im Ganzen ruhigen Lagerung und seiner massigen Schwere nun auf einmal in der Gotik ein Strebebau erhebt, welcher die aufwärts zielende Tendenz der Vertikale geradezu zum Prinzip erhebt und sie mit solcher Konsequenz zum siegreichen Durchbruch bringt, daß nicht mehr bloß einzelne Theile, sondern der ganze Körper des Baues von ihr erfaßt und in eine kraftlose aufstrebende Bewegung versetzt wird, die erst in den Spitzen der Gewölbgebogen zur Ruhe kommt. Auch wir begreifen darin einen hohen Triumph über den lastenden Druck der Materie, eine Ver-

geistigung des Stofflichen, eine Umbildung des Steinbaues in einen lebendigen, besetzten Organismus, und Bewundern mit Göthe (Von deutscher Baukunst; Werke, Gotha'sche Ausg. 1869 Bd. 35 S. 3) „die großen harmonischen Massen, zu unzähligen kleinen Theilchen belebt, wie in den Werken der ewigen Natur“, bewundern, wie „hier alles Gestalt ist bis auf das geringste Zäherchen und alles zum Ganzen zweckt“. Die viel freiere Bewegung in der Grundriß- und Aufrißbildung, die fast unbegrenzte Variirbarkeit des gotthischen Schemas, welche durch die Spitzbogenwölbung und die Durchbrechung der engen, durch Kreis und Quadrat gezogenen Grenzen ermüthlicht wurde, die harmonische Zueinsbildung von Zinnen- und Außenbau, die freiere, lustigere, leichtere Gestaltung aller Glieder und Verhältnisse, die Helligkeit, Weite, Höhe, Durchsichtigkeit der Zinnenträume — wer würde all das nicht als Vorzug, als willkommene Erzeugnisse anerkennen?

Mit Recht hat man jedam hingewiesen auf die mathematisch strenge Struktur der gotthischen Bauten. „Wie eine Art arithmetische Gleichung,“ sagt Schrörs in den tiefsinnigen Betrachtungen über die kirchlichen Baufäste in Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung (Zeitschrift IX, 178), „klingt die Harmonie der Zahlen durch das ganze Bauwerk; daher auch die unüberstehbliche Neigung zu geometrischer Ornamentation, die alle Flächen mit ihren feingezogenen, klaren Linien überspinnt; was dem Zirkelschlag sich nicht fügen kann, weil es organischen Gesetzen gehorchen muß, zeigt in anderer Weise das Streben nach höchster Konsequenz.“ Und man hat ebenfalls mit Recht hervorgehoben, daß diese verstandesmäßige Klarheit und Berechnung doch keine Mächtigkeit und Kälte erzeuge, daß dieses logische und geometrische Gerippe nicht hart und starr erscheine, weil es umkleidet sei mit warmblütigem Fleisch, durchpflust von einer überquellenden Fülle des Lebens, überbilde mit einem unerschöpflichen Reichthum von Formen, welche die Phantasie anregen und zum Gemüth sprechen.

Auch jene haben sicher nicht unrecht, welche einen inneren Zusammenhang annehmen zwischen der Ausbildung der Gotthik und der Entstehung der gotthischen Dome und der ganzen, transscendental-idealistischen Geistesrichtung des Mittelalters, welche

in jenen Domen diese Richtung in Stein verkörpert wiederfinden. Man wird zustimmen können, wenn Ulrich (Abhandlungen zur Kunstgeschichte, Leipzig 1876 S. 45 f.) in der Gotthik eine Art architektonische Zueinsbildung der Scholastik und Mystik sieht und wenn Schrörs sie ebenfalls zu diesen beiden Geistesmächten des Mittelalters in Beziehung setzt. „Es läßt sich nicht leugnen,“ sagt letzterer (IX, 179), „daß infolge jener ehernen Gesetzmäßigkeit die gotthischen Bauten, in ihrer nackten Architektur betrachtet, etwas Kühles und Verstandesmäßiges an sich haben. Sie theilen diese Eigenthümlichkeit mit dem zweiten großen Kulturfaktor der Zeit, mit der Scholastik. In herber Gedankenstrenge, Bezirrh auf Bezirrh, Urtheil auf Urtheil, Schluß auf Schluß thürmend, schafft diese Wissenschaft ihre Systeme, die von keiner seelenvollen Einbildungskraft umwoben sind, an denen keine Blumen künstlerischer Darstellung emporkrauten. Und diese Methode gebot über die Geister mit zwingender Gewalt, sie war die alleinige Form, in der allgemein gültige Gedanken ihr Dasein hatten. Es war natürlich, daß die Kunst, ihres Ursprungs in dem höheren Geistesleben nicht vergessend, von dem Banntkreis jener Art berührt ward. Sogar noch tiefer ist der scholastische Geist in sie eingebungen. Der statischen Konstruktion des gotthischen Baumeisters liegt ein ähnliches Gesetz zu Grunde wie jenes ist, das in der Gedankenentwicklung des scholastischen Dialektikers walte. Jedes Joch mit seinen Säulen und Strebestützen, die aus Druck und Gegendruck entspringende Festigkeit, ist wie eine logische Folgerung, die sich aus Ober- und Unterjoch ergibt. Und indem das ganze Gebäude aus einer Reihe solcher architektonischer Syllogismen zusammengekehrt erscheint, erinnert es an die wissenschaftlichen Lehrsysteme des Zeitalters, die in syllogistischem Fortschreiten sich ausbauen. . . In der Blüthezeit geht der Scholastik eng verbunden die Mystik zur Seite. Bei den großen Lehrern des 13. Jahrhunderts sind sie noch zu reiner Harmonie vermischt und erst die Periode des Verfalls läßt diese geistigen Richtungen feierlich auseinander treten. Auch die gotthischen Kirchen sind von den Strahlen einer feierlichen Mystik durchleuchtet und durchwärmt.“ (Fortsetzung folgt.)

Die Wandmalereien zu Zell bei Oberstaufen.

Von Pfarrer Deibel in St. Christina.

Wenige Minuten, nachdem man die Bahnstation des Luftkurortes Oberstaufen im bayerischen Allgäu, Lindau zu verlassen hat, sieht man rechts, aber nur auf ganz kurze Zeit, auf amuthiger Höhe inmitten einziger Bauernhöfe ein äußerlich unscheinbares Kirchlein stehen, von dem bis in die letzten Jahre hinein Niemand vernunthet hatte, weldh' reicher Schatz mittelalterlicher Kunstwerke dort zu finden ist. Der Ort, nur eine halbe Stunde nördlich von Oberstaufen gelegen und eine Filiale dieser Pfarrei, heißt Zell und es weist schon dieser Name auf eine frühe Entstehungszeit hin. Die Kapelle war ehemals die Pfarrkirche von Zell, wurde aber im Jahre 1375 mit der Pfreife Oberstaufen wirt. Hier nun in dem polygon geschlossenen Chöre dieses Kirchleins wurde schon seit Sommer 1883 eine Reihe mittelalterlicher Wandmalereien entdeckt, aber erst in letzter Zeit ihrem ganzen Umfange nach ans Tageslicht befördert und restaurirt. Es hat sich bereits segar eine, wenn auch kleine Literatur darüber gebildet: schon der verstorbene Geistliche Rat und Stadtpfarrer Leberle in Zinnenstadt hat sie im „Allgäuer Geschichtsfreund“ (V. Jahrg. 1892 S. 47), wo er „die Kapelle Zell bei Oberstaufen“ beschreibt, erwähnt, ebenso Dr. D. Freiberger Lochner von Hüttenbach im 17. Bande des Repertoriums für Kunstwissenschaft und in der Beilage zur „Augsburger Postzeitung“ Nr. 42 vom 18. Oktober 1894. Mehr eingehend hat sie in der Neuzeit der Regensburger Professor Dr. J. A. Enders in einem Separatabdruck mit drei Vollbildern in Lichtdruck aus dem „Allgäuer Geschichtsfreund“ Jahrgang 1897 S. 1 ff. behandelt.

Wenn wir nun ebenfalls und zwar in eingehenderer Weise, als bisher geschehen ist, eine Abhandlung über diese Wandgemälde bringen, so veranlaßt uns hiezu sowohl ihr so bedeutender Umfang als das hohe ikonographische Interesse, das sie bei jedem Kunstfreunde erregen werden. Dann aber liegen dieselben einem großen Leserkreise unseres „Archiv“ so nahe oder sind doch so leicht erreichbar, daß wir mit unserer

Arbeit manchen Leser zum Besuche des Kirchleins zu veranlassen hoffen. Unsere Aufzählung der Bilder allein schon aber wird zeigen, daß sie eines Besuches selbst aus weiterer Ferne werth sind.

Was die räumliche Ausdehnung der Malereien betrifft, so sind die sämtlichen Wände des Chores vollkommen mit Darstellungen bedeckt, die sich gleichsam wie in einem Bilderbuche in drei Reihen unter einander, nördlich von links nach rechts, südlich umgekehrt, bis in die Mitte des Chorbogenes hinziehen; ferner finden sich alte Malereien auf der innern Seite des Chorbogens und in den Fensterleibungen der Südseite. Dem Inhalte der Darstellungen nach lassen sich vier Gruppen unterscheiden: Die Nordwand des Chores hat 16 Bilder aus dem Marienleben, die südliche Chorbauwand zeigt 12 Darstellungen, von denen je eine das Martyrium eines Apostels enthält; ferner finden sich an derselben Wand zwei Bilder aus dem Leben des hl. Stephanus und ein Bild mit der Enthauptung des hl. Albanus, des Patrons der Kapelle. An dem Triumphbogen auf der Seite gegen den Altar hin ist ferner das „Jüngste Gericht“ gemalt und in den Fensterleibungen südlich sieht man vier noch erhaltene einzelne Heiligenbilder, während die Einzelfiguren an den nördlichen Fensterleibungen neu sind. Gehen wir auf diese einzelnen Bilder des Näheren ein.

I.

Nehmen wir zuerst die linksseitige oder nördliche Wand des Chores in Augenschein, so finden wir, daß hier ein ganz großer Cyklus von bildlichen Darstellungen nur allein dem Marienleben gewidmet ist, ein neuer Beweis, wie beliebt dieser Darstellungsgegenstand im Mittelalter war. Diese zunehmende Verehrung der hl. Jungfrau, wie sie sich gerade auch in den vielen Bildercyklen zeigt, die ihrem Leben gewidmet sind, führte von selbst dazu, daß man jetzt auch ihren Eltern Joachim und Anna eine größere Aufmerksamkeit schenkte. Wenn daher jetzt die vollständige Reihenfolge der Geschichte der hl. Jungfrau von der Kunst gegeben wird, so beginnt sie fast immer mit der Legende Joachims und Annas. Schon im 13. Jahrhundert hat Giotto in der Arenakapelle zu Padua seinen dortigen Cyklus der 37 Fresken,

die er dem Leben des Herrn und der hl. Jungfrau widmet, mit der ganzen Lebende Joachims und Annas aus dem Protevangelium Jakobi eingeleitet. Ihm folgt sein Schüler Taddeo Gaddi, dann Agnolo Gaddi, Gaddi da Milano, Giuslo di Gio. Menabuci u. a. In Deutschland erwachte erst am Ende des 14. und besonders im Anfange des 15. Jahrhunderts die Verehrung der hl. Anna auf neue und liegt der tiefere Grund hievon wohl in der damals neu beregten Lehrmeinung von der unbefleckten Empfängniß Mariens. Es wurden Annabruerschaften und Anna-Altäre errichtet, Kapellen und Kirchen ihr zu Ehren erbaut und findet man jetzt auch hier überall, wo immer das Marienleben in Bildern dargestellt wird, dasselbe eingeleitet durch die Geschichte der Eltern der hl. Jungfrau, wie sie in den Apokryphen gegeben ist. Diese Einleitung ins Marienleben mit der Geschichte Joachims und Annas muß besonders auch in unserer Gegend, im südlichen Schwaben, dargestellt worden sein: wir finden ein solches Marienleben, auf die Wand gemalt und ebenfalls neu angebedet wie das in Zell, in der Franrentirche zu Memmingen; in der Glasmalerei sehen wir ein solches in mehr oder weniger Darstellungen im Münster zu Ulm, im Schlosse zu Friedrichshafen (vgl. „Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung“, Lindau 1891, 20. Heft, S. 52 ff.), in der Franrentirche zu Ravensburg (vgl. „Archiv für christliche Kunst“ 1891 Nr. 8 S. 74 ff.). Es ist nun ikonographisch interessant, diese verschiedenen Typen, deren geistiger Inhalt ganz ein und derselben Quelle, den apokryphischen Evangelien, entsprungene ist, die aber doch bezüglich der Zahl und Auswahl ihrer Sujets sowie der künstlerischen Auffassung ein und derselben Darstellung von einander verschieden sind, mit der jeweiligen Auffassungsweise unserer Bilder in Zell zu vergleichen. Da ist an letzterem Orte gleich auffallend, daß die Einführung zum Marienleben, wenn auch nur sehr verkürzt,

1. der Stammbaum Christi (die Wurzel Jesse) bildet, der sonst, wie z. B. im sogenannten Krauerfenster des Ulmer Münsters, den Darstellungen aus dem Leben Jesu voranzugehen pflegt, welche

gewöhnlich erst mit „Mariä Verkündigung“ beginnen. Schon das griechische Malerbuch vom Berge Athos stellt unsern Gegenstand „wie die Wurzel Jesse dargestellt wird“ an das Ende der „Wunder des Alten Testaments“ und läßt unmittelbar darauf „Mariä Verkündigung“ folgen. Wir sehen hier in Zell Isai (oder Jesse), den Vater Davids, schlafend daliegen. Er ist in grünes Unter- und violettes Obergewand gekleidet; aus seiner Brust geht ein starker grüner Zweig hervor, in dessen erster Knospe man die hl. Jungfrau mit dem Kinde als Kniefüß, in dessen zweiten aber den Propheten Isaias sieht, mit der einen Hand auf die hl. Jungfrau hinweisend, mit der andern das Spruchband haltend: „virgo concipiet“ (Zl. 7, 14). Die Komposition, ebenso sinnig als einfach trägt die Ueberschrift: „Egrediatur virga de radice jesse“.

2. Die Zurückweisung des Opfers Joachims¹⁾ geht im Tempel vor sich, der, wie alle Architekturmalerei auf unsern Bildern, im romanischen Stile gehalten und nur durch ein kleines Gebäude angedeutet ist. Hinter dem Altare, auf welchem ein Kessel und ein aufgeschlagenes Buch zu sehen sind, steht der Hohenpriester mit der bischöflichen Mitra auf dem Haupte, neben ihm sein Begleiter mit einem Buche. Joachim hat eben das Opfer, das nicht wie gewöhnlich als Lamm, sondern als Tempelwünze gedacht ist, auf den Altar niedergelegt und ist im Begriffe, wieder fort zu gehen. Da wird er vom Hohenpriester mit der linken Hand zurückgehalten, sein gepriesenes Geldstück wieder mitzunehmen. Man sieht, wie der Hohenpriester nach den auf dem Altar liegenden Geldstücken greift, um sie Joachim wieder einzuhändigen. Während die italienischen Maler diesen Vorgang meistens lebhaft schildern, ja mitunter sich zu Uebertreibungen hinweisen lassen, indem Joachim von einem Diener des Hohenpriesters förmlich hinausgestoßen wird — z. B. bei Dom. Ghirlandajo in St. Maria Novella zu Florenz —, sehen wir hier in Zell den Vorgang mit größter Ruhe gegeben.

¹⁾ Bezüglich der apokryphischen Erzählungen über Joachim und Anna verweise ich auf meine „Christliche Ikonographie“, Herder, Freiburg. 2. Band, S. 68 ff. und auf „Archiv“ 1891 Nr. 8, S. 74 ff.

Nur die tiefe Betrübniß, die in der ganzen Haltung der Anna, die neben Joachim sich ebenfalls vom Altare abwendet, zum Ausdruck kommt, läßt erkennen, mit welcher Innigkeit und mit welchem Ernste der Meister den Gegenstand erfaßt hat. Joachim trägt in dieser wie in allen folgenden Darstellungen einen grünen Mantel und ein violettes Untergewand, Anna ein violettes Ober- und blaues Untergewand. Oben lesen wir: *Audivi et conturbatus est venter meus.*

3. Wie der Engel des Himmels dem Joachim erscheint und ihm Nachkommenschaft verheißt, zeigt das dritte Bild. Er kniet auf freiem Felde mit gefalteten Händen und richtet sein Angesicht nach oben, von wo der Himmelsbote mit dem Spruchbände: „*Dominus orationem tuam suscepit*“ erscheint. Im Hintergrunde sieht man einen Hirten inmitten seiner Schafe dastehen und voll Bewunderung seine Rechte gegen die himmlische Erscheinung erheben. Links gewahrt man von Ferne, zwischen zwei Bäumen eine Anhöhe hinaufsteigend, eine weibliche Gestalt mit dem Wanderstabe in beiden Händen herankommen; es ist wohl Anniß, die Magd der hl. Anna, wie sie nach der apokryphischen Erzählung genannt wird, welche von ihrer Herrin an Joachim gesandt wird, um die Erscheinung des Engels, die auch sie gehabt, und dessen Verheißung zu melden. Oben die Inschrift: *Non dimisit eum in deserto.*

4. Diese Erscheinung des Engels bei Anna zeigt dann die folgende Darstellung. Wir sehen hier die Mutter der heiligen Jungfrau betrußt in einem Garten sitzen, ein großes Buch auf ihrem Schooße haltend; sie erhebt staunend die Linke und wendet ihr Angesicht der Erscheinung des Himmels zu, von wo auch sie die himmlische Kunde von der Geburt eines Kindes erhält, welche freudige Botschaft der herabschwebende Engel auf einem langen Spruchbände aufgeschrieben bringt: „*Deus israel dabit tibi petitionem tuam*“. Ihr zur Seite, mehr rückwärts, sieht man den von der Legende bezeichneten Verkerberbaum mit dem Vogelneße, hindeutend auf ihre Bitte, Gott möge ihr doch nicht versagen, was er den Vögeln, den Thieren des Landes und sogar den Wassern und der Erde gewährt habe. Diese Bitte ist ihr

gewährt und als Ueberschrift über diese Scene setzt darum der Maler die Worte: *Convertisti planctum meum in gaudium mihi.*

5. Joachim und Anna unter der Goldenen Pforte. Wie in den ältesten diesbezüglichen Darstellungen sehen wir auch hier, wie die ehrwürdigen Eltern der heiligen Jungfrau einander in die Arme gesunken sind, offenbar ihre heilige Freude im Wiederfinden ausdrückend, ein Vorgang, der hier voll Würde, Ruhe und Adel gegeben ist. Die „Goldene Pforte“ ist als ein mittelalterliches Stadthor mit vier Eckthürmen gedacht; man sieht im Hintergrunde Häuser der Stadt und eine Kirche, rechts in der Ferne aber erblickt man auf einem Berge eine weidende Schafherde mit ihrem Hirten. Die Inschrift sagt hier: *Dispersos congregabit in Jerusalem.*

6. In klarer, einfacher Komposition, aber in ganz würdevollem, heiligen Ernste ist die Geburt Mariens gegeben, so daß sie völlig unverändert auch heute noch jedem Gotteshauje vortrefflich anstehen würde. Während schon das griechische Malerbild vom Berge Athos „die Geburt der Gottesgebärerin“ lebhaft darstellt und man dort nicht unendlich das Ur- und Vorbild für jene späteren Darstellungen erkennen kann, welche ans diesem Gegenstande, wie z. B. auch A. Düver, einfach eine mittelalterliche Wochenstube mit allen möglichen Nachbarninnen, Freundinnen u. s. w. machen, sehen wir hier in Zell neben der Mutter mit dem Kinde nur noch drei Gestalten. Anna in klanem Gewande, mit weißem Kopfschleier und Nimbus versehen, sitzt im Bette und übergibt das in Windeln eingewickelte und ebenfalls mit dem Nimbus veriebene Kind einer Dienerin, neben welcher Joachim voll Bewunderung die Hände faltend und freudigen Angesichtes auf das liebliche Kind blickend, steht. Noch eine zweite dienende Frauensperson ist sichtbar, welche eben im Begriffe ist, dem neugeborenen Kinde ein warmes Bad zu bereiten. Die Inschrift lautet hier: *Lactabitur dominus in operibus suis.*

7. Der Tempelgang Mariens (oder Maria Opferung, Praesentatio b. M. V. 21. Nov.) eröffnet die zweite Reihe der Darstellungen auf der Nordseite. Die kleine Maria in blauem Gewande und mit dem großen, ursprünglich goldenen

Rinns versehen, steigt allein die Stufen des Altars hinan, während ihre Eltern ehrsüchtig unter stehen bleiben. Hinter dem Altare, auf welchem zwei Kelche und ein aufgeschlagenes Buch zu sehen sind, steht mit der Mitra angethan der Hohepriester und erwartet sie. Man sieht, daß dieses Bild noch sehr gut erhalten war und erkennt daran am deutlichsten die gewandte Technik des alten Meisters, besonders auch in Behandlung der Verwandlung und ihres Faltenwurfes: mit wenigen Linien versteht er einen trefflich fließenden Wurf der Gewänder zu gestalten. Oben steht: *Templum salomonicum est virgo sacra*.

8. Das Stabwunder. Um diese Art der Darstellung, wie sie der Keller Meister gibt, auch dem Laien in der Kunst kenntlich zu machen, müssen wir hier die Erzählung der Legende hersehen. Als Maria zwölf Jahre alt geworden war, erzählt das Protevangelium, hielten die Priester eine Rathversammlung und sagten: Siehe, Maria ist im Tempel des Herrn zwölf Jahre alt geworden, was sollen wir nun mit ihr machen? Auf den Rath der Priester gieng nun der Hohepriester Zacharias in das Allerheiligste und betete. „Und siehe der Engel des Herrn stellte sich bei ihm und sprach: Gehe hinaus und versammle die Bewirwinnen des Volkes. Ein jeder soll einen Stab bringen und derjenige, an welchem Gott ein Zeichen zeigen wird, soll sie zur Gattin haben. Darauf zogen Herolde in die ganze Umgegend von Judäa hinaus und es erlöbte die Josanne des Herrn und alle kamen herbei. Und Joseph warf das Reiß weg und eilte zur Versammlung. Als sich alle versammelt hatten, giengen sie zum Priester. Dieser nahm die Stäbe, gieng in den Tempel und betete. Nachdem er sein Gebet vollendet hatte, gieng er hinaus und gab einem jeden von ihnen seinen Stab zurück; aber es fand sich kein Zeichen daran. Den letzten Stab erhielt Joseph. Und siehe eine Taube kam aus dem Stabe hervor und setzte sich dem Joseph aufs Haupt. Da sprach der Priester zu ihm: Du bist auserwählt, die Jungfrau des Herrn zu empfangen; nimm sie in Deinen Schutz.“ — Außerdem wird die Legende verschiednen erzählt. Nach dem Evangelium de nativ. Mariae c. 7

sollte derjenige der Auserwählte sein, aus dessen Stab Blüten sprossen und auf dessen Stabes Spitze der Geist des Herrn in Gestalt einer Taube sich niederlassen würde. Darnach sehen wir hier den Hohepriester (dessen Figur übrigens nach der im vorigen Bilde ergänzt ist) hinter dem Altare stehen, auf dem noch vier Stäbe liegen, und dem hl. Joseph den blühenden Stab, hier in Form eines blühenden Lilienstengels, reichen. Hinter Joseph stehen vier weitere Männer, von denen der nächste seine Rechte verwundernd erhebt (nicht aber, wie im Repertorium für Kunstwissenschaft angegeben, dem Joseph einen „Haustschlag“ versetzt!) und einer sich abwendet, während im Vordergrund ein Freier in getrüübter Hoffnung seinen dünnen Stab über dem Haupte abbricht. Unter den vier hinter dem heiligen Joseph stehenden Männern ist der zweit-letzte nicht unbedeutlich als das Porträt eines Geistlichen zu erkennen und zwar eines mit vielerletem Gewande (des Propstes von Staufen?). Die auf den hl. Joseph bezügliche Inschrift jagt: *justus geminabit sicut lilium.* (Fortsetzung folgt.)

Albrecht Dürer und seine Brüder in Krakau.

Es ist bekannt, daß Albrecht Dürer (geb. 1. Mai 1491 in Nürnberg, † 6. April 1528 dajelbst) im Jahre 1499 die Werkstatt des Meiner Wohlgegnit verlassen und die zunftmäßige Wanderschaft begonnen hat. Es scheint, daß er seine ersten Schritte nach Krakau, der mit Nürnberg vielfach in regier Verbindung stehenden Hauptstadt des ehemaligen Polenreiches wandte. Es zeigen ihn wahrscheinlich dahin verwandtschaftliche Beziehungen, da, wie Dr. Fuhse aus Nürnberg nachgewiesen hat, die Mutter des großen Meisters nicht Wolpert, wie man bis jetzt glaubte, sondern Galler hieß; ein Johann Galler aus Rothenburg a. d. Tauber, wohl mit den Galler's in Nürnberg verwandt, war in Krakau Wäpser einer berühmten Buchdruckeri und seit 1491 Bürger der Stadt.

Ueber des großen Meisters Kunstthätigkeit in Krakau ist wenig bekannt, die Höhe seines Könnens erreichte er bekanntlich nach seinem Aufenthalt in Italien (1506 in Venedig) und den Niederlanden 1520–1521. Dagegen wurde sein jüngerer Bruder Hofmaler des Königs Sigismund I. von Polen und malte seit 1529–1535 die Gemälder des Königszschlosses ans. Er besaß in Krakau sogar ein eigenes Haus. Höchst interessant ist die neueste Entdeckung, daß Hans Dürer einen Entwurf für den Altar einer der schönsten Kapellen des Krakauer Domes, der jez. Sigismund-Kapelle auf Leinwand in Jar-

ben gemacht hat; dieser Altar ist in Silber in Nürnberg 1538 ausgeführt worden. Nach ein anderer Bruder des Albrecht, Hans, geschickter Goldschmied, verweilte längere Zeit in der polnischen Hauptstadt. Der Name Dürrer hatte deshalb in Polen einen guten Klang; ein Professor der Krakauer Akademie, der im Jahre 1565 das erste polnische Werk über Geometrie drucken ließ, beruft sich auf Dürrer als auf eine hohe Autorität und rühmte sich des intimen Verkehrs mit dem großen deutschen Meister. v. Krzesinski, Lic. Theol.

Gotthischer Ciborienaltar.

Wir können die Anlage des Ciborienaltars bei unserer Lesern als bekannt voraussetzen und bezüglich der Geschichte dieser charakteristischen Altarform auf die ausgedehnte Geschichte der christlichen Kunst von Fr. X. Kraus, Freiburg, 1896, Bd. I., S. 372 ff. verweisen. Diese überaus würdige und monumentale Konstruktion des Altars, der wir schon in der altchristlichen Basilika begegnen, wurde beinahe durch alle Jahrhunderte der späteren Zeiten hindurchgebildet, in der romanischen Periode woch mit einer gewissen Vorliebe verwendet, in die gotthische wird herübergenommen und selbst zur Zeit der Renaissance nicht ganz vergessen und verlassen. Die Gotthik verwendete sie nicht bloß für den Hauptaltar, sondern fast noch häufiger für Nebenaltäre, besonders für die im Schiff postierten, worauf wir schon früher wiederholt hingewiesen haben (vgl. Archiv 1888, S. 67 ff.). Wenn das Schiff nicht eingewölbt war, scheint es beinahe Regel gewesen zu sein, wenigstens den Altar mit einem Ciborium zu überwölben; dies geschah auch in einschiffigen Domkirchen, wie noch viele ganz und in Meilen erhaltene Beispiele beweisen. Meist ist dann der Steinbaldachin rechts und links vom Triumphbogen ins Eck der Schiffmauer eingelaufen und da, wo er in den Schiffraum vorspringt, von einem Säulchen oder Freispieler getragen (s. Abbildung Archiv 1888, S. 69). Diese überaus würdige Art, für die Altäre im Schiff eine kleine, vom Chorraum abgeforderte Kapelle zu schaffen, wäre sehr nachahmenswerth; zu unserer Freude erfahren wir, daß der erzbischöfliche Vicedirektor von Freiburg, Herr Medel, in seiner herrlichen Hochkirche in Bingen zwei Nebenaltäre mit Ciborien nach diesem alten Vorbild erstellt hat.

Er ist auch der Erbauer der schönen Mariakirche in Wiesbaden und von ihm stammt der Entwurf für einen Ciborienhochaltar für diese Kirche, welcher auf unserer Beilage abgebildet ist. Da Seitenansicht und Grundriß beigegeben ist, erscheint eine weitere Erläuterung überflüssig. Das überaus fein in die Ciborienkapelle komponierte Altärtchen mit Tabernakel, Bildnischen und Flügel würde am besten in Metall ausgeführt; dann dürfte der Preis des Ganzen sich etwa auf 20 000 Mark stellen.

Doch ist gerade bei Verwendung des Ciboriums für Hochaltäre große Vorsicht anzuzurathen. Ganz am Platze ist es eigentlich nur, wo der

Hochaltar in der Fierung einer großen Kirche steht; in eine romanische Grotte paßt kein Ciborienaltar, wie der im Dörfchen von Mainz angestellte ans neue beweißt. Ein engbezogener gotthischer Chorraum duldet ebenfalls das Ciborium nicht; es würde hier notwendig beschwerend und breugend auf die Architektur des Chores zurückwirken. Die Größenverhältnisse des Chores der Wiesbadener Kirche dürften ungefähr die unterste Grenze der Verwendbarkeit des Ciboriums bezeichnen. Daß es sich hier noch gut einfügt, dank der weisen Berechnung des Meisters, ist auf der Beilage zu sehen.

Literatur.

La plus ancienne Danse macabre au Klingenthal à Bäle. Par P. J. J. Berthier des Frères Prêcheurs. Paris, Lethielleux 1897. 100 p.

Der Todtentanz im Kreuzgang des Dominikanerinnenklosters in Klingenthal bei Basel, 1312 gemalt, ist jetzt fast ganz zerstört; aber dem Kunstsinne eines schlichten Baseler Bäckers, Antonius Emanuel Büchel, verdanken wir eine ziemlich genaue Kenntniß desselben. In den Jahren 1766—68 fertigte derselbe Aquarellcopien der sämtlichen Szenen nebst den beigeichriebenen Strophen, welche in Zweigesprächen zwischen dem Tod und seinem Opfern zu jeder Scene einen Commentar geben. In der ehrsame Bädermeister fügte seinen Copien einen für seinen Stand und seine Zeit höchst respectablen kunsthistorischen Traktat bei und vereinigte beides in einem mit schönem Titelblatt und Titelbild geschmückten Bande, der jetzt Eigenthum der Baseler Bibliothek ist. Der Verf. obiger Publication wollte vor allem Text und Bilder des Werkes von Büchel französischen Lesern zugänglich machen, bereicherte aber diese Edition auch seinerseits durch eine einleitende Betrachtung über die Todtentänze und durch eine eingehende Besprechung einer jeden der 40 Darstellungen. Damit bereichert er die Literatur über diesen interessanten Gegenstand in dankenswerther Weise, wenn er auch die Hauptfragen, welche sich an denselben knüpfen, nicht gerade namhaft weiter führt. Er sieht in dem Klingenthaler Todtentanz den ältesten und ersten und glaubt, daß die dortigen Dominikanerinnen zum erstenmal auf die Idee gekommen seien, dem Gedanken und Gedenken an den Tod diesen merkwürdigen bildlichen Ausdruck zu geben. Sein Beweis für diese Annahme ist freilich nicht sehr stichhaltig; daß die Dominikaner und Dominikanerinnen auch als andere religiöse Orden sich mit dem Tod und den Todten beschäftigt haben, kann richtig sein, aber von da bis zur Erfindung der Todtentänze ist doch noch ein weiter Weg und schieben sich noch viele Mittelglieder ein, so namentlich auch das geistliche Schauspiel, wie neuesten A. Woette (Holbeins Todtentanz und seine Vorbilder. Straßburg 1897) dargehan. —

Hierzu eine Kunstbeilage:
Gotthischer Ciborienaltar.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppeler in Freiburg.

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

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die Württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostankatten, h. 1.27 in Cellerreich, Fern 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „*Deutschen Volksblatts*“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.95 halbjährlich.

Nr. 9.

1897.

Der romanische Kirchenbau.

Von Professor Keppeler.

(Fortsetzung.)

Es ist endlich gewiß auch noch keine überspannte phantastische Euheliosirrid, wenn man in der Gotik ein architektonisches Abbild des Spiritualismus des Christenthums selbst erblicken wollte, wenn man in ihr dieselben Ideen und Streben wirksam fand, welche als spezifisch christliche Kräfte und Motore das religiös-moralische Leben der Menschheit umgestalteten und in die Höhe hoben, wenn man den himmelan ragenden gotischen Dom ein steinerues sursum corda nannte und ihn durch den Glauben, der festen Blickes nach oben schaut, durch das Heimweh nach dem Himmel, durch das Sehnen nach Verklärung bejelt fand. „Wie das Ganze in der aufstrebenden Bewegung aller Theile und Glieder nur das in den mannigfaltigsten Formen ausgeprägte Sinnbild ist von der tiefen Sehnsucht der Seele nach jener innigen Einigung mit Gott, welche von und in Christus als Ziel alles irdischen Daseins hingestellt ist, so erscheint jedes neue Thürmchen, jeder neue Giebel, der dem Auge sich darbietet, wie ein neues kräftiges Gebet, das bei jeder neuen Wendung des Lebens dem gläubigen Herzen entströmt. Und jedes neue, aus den Thürmchen und Giebeln hervorwachsende Mithenbüschel ist ein in Stein gebauenes Allenjah des Preisens und Dankes für das, was der Gott der Liebe nicht nur verheißt, sondern auch hienieden schon gewährt hat. Und diese Anbetöne einigen sich mit den sehnsüchtigen Wünschen und strebenden Gedanken in jener mächtigen Kreuzesblume, welche, zugleich Kreuz und Blume, zugleich Ziel der Bewegung

und über das Ziel hinausweisend, auf den höchsten Spitzen ihre Blätter zum Himmel emporstreckt. So verbinden sich Glaube und Hoffnung, suchendes Verlangen und Jubel des Besizes und so erscheint das Ganze als das symbolische Abbild des Reiches Gottes.“ (Ulrici a. a. O. S. 487.)

Derartige schöne Betrachtungen haben gewiß ihre Berechtigung; man darf sie nur nicht zu sehr ins einzelne verfolgen und auf eine Spitze treiben, wo das Phantastiren mit dem ruhigen Denken in Konflikt kommt. So überschreitet z. B. Jungmann die richtige Linie, wenn er nach Friedrich v. Schlegel die Gotik nur beschwollen als das Ideal katholischen Kirchenbaus rühmt, weil Kreuz und Rose „die Grundformen und Hauptstümpfe dieser geheimnißvollen Baukunst“ seien und weil das Kreuz das Zeichen des Göttemenschen, die Rose das Zeichen der Gottesmutter sei (Aesthetik, 2. A. 1886 II, 194 ff.); Kreuz und Rose können wahrhaftig nicht die Grundformen der Gotik genannt werden und beide finden sich auch schon im romanischen Stil. Und auch davor muß man warnen, daß von diesen idealen und symbolischen Betrachtungen nicht zuviel in die Untersuchung über die Entstehung der Gotik und die Ausbildung ihrer Phasen eingetragen wird und man solchen Momenten nicht zu sehr die Rolle der eigentlich treibenden und gestaltenden Ursachen zuheile. Sie wirken freilich mit, aber mittelbar, unbewußt und unkontrollierbar, so wie Sonnenschein und Regen mitwirkt zum Wachsen und Blühen der Blumen. Die unmittelbaren Ursachen, die nächsten Triebkräfte der Stilbildung und Stilwandlung sind höchst reeller und praktischer Natur, sind meist technischer Art. Nicht

das ideale Streben nach Vergeistigung der Materie, nicht das Sehnen nach dem Himmel, nicht das Suchen nach einem Baustil, welcher noch besser als der romanische christliche Glauben und Streben in Stein verkörpert vor Augen stellen würde, hat den gotthischen Stil ins Leben gerufen und seine Struktur erfunden, sondern zunächst lediglich die Technik, welche die Spitzbogenwölbung erfand, aus der die ganze gotthische Konstruktion sich von selbst ergab; und die Frühgotik wurde zur Hochgotik gezeitigt nicht durch ideale Mächte, welche zum Zweck noch wirksamere Durchgeistigung und Durchsichtung die Auflösung der Zwischenmanern in Nischenfenster verlangt hätten, sondern hauptsächlich durch das Aufblühen der Kunst der Glasmalerei, welche für ihr Schaffen große Felder verlangte.

Das Vorstehende sollte uns über den Verdacht erheben, als wollten wir der Gotik auch nur einen Titel ihres verdienten Ruhmes streitig machen oder als wären wir für ihre Vollkommenheiten blind. Aber mit deren Anerkennung scheint uns allerdings die Frage noch durchaus nicht abgethan, ob es nicht erlaubt und wünschenswerth sei, neben dem gotthischen auch den romanischen Baustil zu kultivieren. Die Argumentation: der gotthische Stil ist der vollkommene, ergo auch der allein berechtigte, welche wir oben durch Reichensperger und Prill vertreten fanden, scheint sich reich und unwiderprechlich. Sie erinnert aber an eine andere analoge, von gleicher Folgerichtigkeit und von gleicher Unrichtigkeit.

Der Heiland selbst hat uns das Vaterunser gelehrt, das christliche Gebet. Da waren es die Bogemiln im 12. und die Puritaner im 16. Jahrhundert, welche so folgerten: hat Christus selbst uns ein Gebet gelehrt, so ist dies das vollkommene Gebet; ist das Vaterunser das vollkommene Gebet, so ist es auch das allein berechtigte und erlaubte, denn es wäre vermessend, widersinnig und „unlogisch“, wollte man sich unvollkommener Gebete bedienen, während uns doch ein vollkommenes gegeben ist; es wäre Wahnsinn zu meinen, man könne selber bessere und Gott wohlgefälligere Gebete ersinnen, als das, welches Gottes Sohn uns gelehrt hat. Die Ver-

weisführung läuft der obigen parallel, ja sie scheint noch unanfechtbarer, als sie, weil auf das Vaterunser das Prädikat vollkommen wirklich im absoluten Sinne anwendbar ist, auf die Gotik, wie auf alle Menschenwerke bloß im relativen. Im Vaterunser hat uns in der That der Heiland selbst den vollkommenen Gebetsdom von wunderbarer und unibertrefflicher Architektur gebaut. Gleichwohl hat die Kirche von Anfang an sich selbst und ihren Kindern das Recht vindicirt, sich eigene Gebetskirchlein neben diesen Dom oder in denselben hinein oder an denselben anzubauen, und sie sieht jene Konsequenz als unberechtigt und häretisch an. Das Warum ist hier nicht weiter zu erörtern. Im Verhalten der Kirche verräth sich ein Tiefblick in das Wesen des Gebetes, und von jener zu weit gehenden Folgerung hielt sie ab die Respektierung der Freiheit des einzelnen und die Anerkennung des Bedürfnisses nach Abwechslung und Mannigfaltigkeit auf diesem Gebiet lebenslanger und täglicher religiöser Thätigkeit.

Sollte auf dem Gebiet der Kunst eine ähnliche Rücksichtnahme a limine abzuweisen sein? Oder wäre der gotthische Stil wirklich in dem Maße der kirchliche und vollkommene, daß ihm das unbedingte Monopol des Kirchenbaues zuerkannt werden müßte und die Verwendung eines anderen neben ihm so lächerlich und thöricht wäre, wie wenn man jetzt noch eine Dampfmaschine nach Wattischem System konstruiren oder die ersten Spindeluhren wieder einführen wollte? Ist der romanische Stil durch den gotthischen so sehr abgethan, daß er höchstens noch historische Duldung und Verhörung beanspruchen, aber beim heutigen Kirchenbau kein Wort mehr mireden könnte und dürfte? Das ist nach wie vor die Frage.

Man verweist uns nun auf die großen Baumeister, welche einstens im romanischen Stil gearbeitet, aber alsbald nach Erscheinen der Gotik sich dieser zugewandt hätten. Ob nicht ihr Verhalten Beweis genug sei, daß nach und neben der Gotik der romanische Stil einfach unmöglich geworden? ob man etwa das eigene Urtheil gegen das kompetente Urtheil jener Meister stellen wolle, welche doch sicher den roma-

nischen Stil gründlich kannten, selbst handhaben und doch ihn alsbald unbewusstlich dem gotthischen erferten?

Wir wollen keinen Nachdruck darauf legen, daß so gar rasch und plötzlich in Deutschland die Bekehrung zur Gottheit sich doch nicht vollzog, daß ja bekanntlich in einem Uebergangsstil sich die kirchliche Architektur von der Romanik verabschiedete und der Gottheit allmählig zuwandte. „Daß Deutschland nicht leserlich“, lesen wir in dem eben erschienenen zweiten Band der „Geschichte der christlichen Kunst“ von H. K. Kraus (Freiburg, 1897 II, 159), „auf die Erneuerung eingieng, verstand sich, bei dem Charakter der Nation und bei der höheren und befriedigenderen Ausbildung, welche die romanische Architektur bei uns am Rheine erfahren hatte, von selbst . . . nur allmählig brach sich die Gottheit Bahn“. Wir wollen auch nur andeuten, daß jene Beweisführung aus dem Verhalten dieser Baumeister und Bauhütten etwas bedenklich ist, — um der Konsequenzen willen, die daraus gezogen werden könnten. Leicht könnte es nämlich jemand einfallen, mit demselben Argument die Veredlung des Renaissancestils beweisen zu wollen. Trat nicht bei seinem Eintritt in die Welt fast ein noch rascherer Abfall von der Gottheit ein, — von der Gottheit, welche doch nach Reichenperger, Naussen u. a. durchaus nicht im Zeichen des Verfalls angelangt war, sondern vielmehr in der Spätgottheit einen neuen, lebenskräftigen Anschwung genommen hätte.

Aber jene ganze Beweisführung taugt aus einem anderen Grunde nichts. Das Verhalten jener Baumeister ist für uns in keiner Weise maßgebend, denn wir befinden uns in ganz anderer Lage als sie. Ihnen konnte die Frage kein Kopfzerbrechen machen, ja kaum ansteigen, in welchem Stile sie bauen sollten. Sie bauten im Stile ihrer Zeit, bauten romanisch, solange der Stil der Zeit romanisch war und gotthisch, als die Gottheit der Stil der Zeit geworden war. „Das Mittelalter“, bemerkt Kraus (a. a. O. S. 160 Anm.), „hat über Stil und Stilwechsel aufschneidend nicht reflektiert, wenigstens besitzen wir kein einziges Zeugniß dafür, daß die Zeit, welche schuf, über diese Dinge

bewußter Weise Reflexionen angestellt hätte“. Der Stil der Zeit war eine Macht, der sich entziehen zu wollen keinem Baumeister in den Sinn kommen konnte. Das blieb durch alle Jahrhunderte so, und erst unsere Zeit nimmt, wie Eingangs bemerkt, hierin eine Ausnahmestellung ein; wir dürfen und müssen fragen, in welchem Stil wir bauen sollen, denn wir haben keinen eigenen Stil.

Auch das andere Raisonnement ist nicht entscheidend und zwingend: der gotthische Stil ist nur die Fortentwicklung des romanischen, die reife Frucht der romanischen Periode; wer will also das Unvollkommene dem Vollkommenen, das Unfertige dem Fertigen, das Unreife dem Reifen vorziehen oder neben dem letzteren das Erstere noch festhalten wollen? Die Palästrinamuseil, der kontempuntische, mehrstimmige Chor hat sich aus dem einstimmigen Choral herausgebildet und bezeichnet gewiß eine höhere Stufe künstlicher Vollendung, und doch bleibt neben ihr der Choral noch im Recht und in Pflege. Oder ein Vergleich, welcher näher liegt: zweifellos hat sich die Hochgottheit aus der Frühgottheit entwickelt und verhält sich erstere zur letzteren wie die aufgestiegene Rose zur noch geschlossenen Knospe. Aber wiewohl die Hochgottheit vollkommener ist, das Strebesystem erst mit ganzer Konsequenz durchführt, erst vollen Ernst macht mit dem gotthischen Gedanken, ja eigentlich allein den vollen Rechtsanspruch auf alle jene der Gottheit gespendeten Lobsprüche erheben kann, fällt es doch nicht einmal einem der exklusiven Gotthiker ein, unsere kirchliche Architektur streng auf die Hochgottheit verpflichten zu wollen. Man hat nichts dagegen, wenn man über die Hochgottheit hinüber auf die Frühgottheit zurückgreift, ja man empfiehlt dies sogar, und Schrörs (Zeitschrift IX, 2467) möchte gerade die Frühgottheit als Normalstil für unser heutiges Bauen festgehalten wissen. Wenn man hier das Unvollkommene neben dem Vollkommenen gewähren läßt, ja es ihm vorzieht, warum soll es so ganz widersinnig sein, heutzutage auch noch romanisch zu bauen, zumal der romanische Stil doch etwas Fertigeres, in sich Abgeschlosseneres ist, als der frühgotthische, der weit mehr die Signatur des Werden, des Ueber-

gangs trägt? Warum duldet und verwerthet man die Frühgothik? Weil man eben in ihr etwas findet, was die Hochgothik trotz ihrer höheren Vollendung nicht mehr hat und nicht überholt hat, was ihr auch neben der Hochgothik einen selbständigen, bleibenden Werth gibt. Wie nun, wenn es mit dem romanischen Stil sich ähnlich verhielte?

Der selbe verehrte Gegner und exklusive Gothiker, welcher es gerade so kühnlich findet, wenn man heute noch romanisch bauen wollte, wie wenn man am Ende des 19. Jahrhunderts noch Wattische Dampfmaschinen konstruiren wollte, läßt in einem anderen Brief sich anders — wirklich wesentlich anders vernehmen. „Sie werden mir“, heißt es Zeitschrift IV, 284 f., „vielleicht entgegenhalten, daß ich den Bauern des romanischen Stils ja selbst eine Schönheit zugesprochen habe, welche die spätgothischen Pfarrkirchen nicht haben. Das ist richtig, steht aber mit dem eben (über die Alleinberechtigung der Gothik) Gesagten gar nicht im Widerspruch. Der Glanz des Goldes ist schön und das Farbenpiel im jenen bestahlten Thautropfen ist ebenfalls schön; schön ist das Lichtspiel der Meereseisbahn im Meeresdunkeln und schön ist die wilde dunkle Vergißlucht; aber all diese Schönheit ist beschränkt. Von der unendlichen ewigen Schönheit fällt ein Strahl auf die irdischen Gebilde, auf das eine mehr, auf das andere weniger, auf das eine so, auf das andere anders. Der romanische wie der gothische Stil haben beide ihre eigenen Schönheiten, alle Schönheiten vereint besitzt keiner, wir müssen nur fragen, welcher von beiden höhere Schönheit besitzt.“

Hier sind ja werthvolle Zugeständnisse gemacht. Also eine absolute Vollkommenheit will der Gothik nicht zugesprochen werden; es wird anerkannt, daß der romanische Stil ihren Vorzügen doch nicht bloß Mängel gegenüberzustellen habe, ja daß auch ihm Schönheit und Schönheiten eigen seien. Wie man aber durch die obige Betrachtung sich in seiner exklusiven Haltung bestärkt fühlen kann, ist mir doch ganz räthselhaft. Aus den obigen Sätzen und schönen Vergleichen ergibt sich doch ein ganz anderer Schluß. Wenn auch

die Schönheit der Gothik nur eine relative ist, so darf man sie nicht lediglich wegen ihres Mins an Schönheit zur absoluten Herrscherin erheben wollen, und man darf nicht a limine den Gedanken als lächerlich und unlogisch abweisen, für unser heutiges kirchliches Bauen sich sowohl die Schönheiten des gothischen wie die des romanischen Stils nutzbar zu machen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Wandmalereien zu Zell bei Oberstaufen.

Von Pfarrer Deibel in St. Christina.

(Fortsetzung.)

9. Die Vermählung der heiligen Jungfrau mit dem hl. Joseph zeigt die gewöhnliche Komposition und die Inschrift: *desponsatio tua gaudium annuntiavit mundo*. Der Hohepriester steht am Fuße des Altars und Maria und Joseph knien vor ihm; Joseph ist im Begriffe, der heiligen Jungfrau den Ring an den Finger zu stecken. Die Figur der hl. Jungfrau ist neu, da auch hier in die nördliche Chorbauung zwei schmale Fenster eingesetzt wurden, während ursprünglich nur die jüdeliche Chorbauung von Fenstern durchbrochen war. Auch die nächste Darstellung,

10. Maria Verkündigung, ist durch das später geöffnete Fenster halb zerstört worden und nur das Bild der hl. Jungfrau ist noch stehen geblieben; sie sitzt vor einem Betpulte und ist verwundert oder fast mehr erschrocken, indem sie die Hände ausbreitend sich gegen die Erscheinung des Engels wehrt. Oben steht: *virgo circumdabit puerum*.

11. „Maria Heimsuchung“ ist eines der zartesten Bilder des ganzen Cyklus, gut erhalten und voll heiliger Jungheit. Wir sehen hier jene einfache und feierliche Auffassung der älteren Kunst, wernach wir die beiden heiligen Frauen allein ohne jede Begleitung finden. Nichts mißt sich hier in die Feierlichkeit des Momentes des Zusammenstehens, in welchem Elisabeth die heilige Jungfrau als die Mutter ihres Herrn anerkennt und wo Maria in prophetischem Geiste die Worte ausruft, welche als Inschrift gewählt sind: *Beatam me dicent omnes generationes*.

12. Die Geburt Christi, mit welcher gut erhaltener Darstellung die dritte Reihe unseres Cyklus beginnt, zeigt die heilige Jungfrau in blauen Gewände, allein ohne den hl. Joseph, vor dem Kinde knieend, das in der Krippe auf einem weißen Tuche liegt. Drei Engel singen das „Gloria in excelsis“, das sie mit Noten versehen gemeinsam auf einem Spruchbände tragen. Im Hintergrund erblickt man die Erscheinung des Engels bei den Hirten. Als Aufschrift lesen wir: *oriatur stella ex jacob.*

13. Die Beschneidung Christi ist infolgedessen eigenhümlich dargestellt, als die heilige Jungfrau, deren Gestalt hier allein erhalten war, im Innern eines Gebäudes sich befindet, während die Handlung selbst außerhalb desselben sich vollzieht. Die Vernahme der Beschneidung, bei welcher der hl. Joseph das Kind hält, ist nach einzelnen wenigen noch vorhandenen Resten ganz im Charakter der übrigen Darstellungen ergänzt. Oben steht: *vocatum est nomen ejus jesus.*

14. Die heiligen drei Könige vor dem Christuskind. Durch Einsetzen des Fensters ist auch dieses Bild zur Hälfte zerstört worden und mußten die drei Könige vollständig ergänzt werden, während dagegen das Bild der heiligen Jungfrau vorzüglich erhalten blieb und die ganze Partee der mittelalterlichen Auffassung behndet. Die Aufschrift lautet: *Videmus stellam in oriente.*

15. Die Flucht nach Aegypten, die gewöhnliche, einfache Komposition war ziemlich zerstört und zeigen die fast modernen, runden Köpfe der Madonna und besonders des Kindes hier ziemlich deutlich die neue Darstellung. Oben die Aufschrift: *fugerunt in aegyptum.*

16. Der Bethlehemitische Kindermord zeigt ebenfalls die im Mittelalter herkömmliche Darstellung: der König Herodes (neu ergänzt) sitzt auf einem Throne, während zwei Soldaten die Kinder mit gewaltigen Schwertern durchstechen und eine Witter verzweiflungsvoll ihr Kind einem der Soldaten zu entreißen sucht. Das Blutige und Grausame der Handlung ist also hier schon ziemlich stark betont.

Diese letzte Darstellung, der Bethle-

hemitische Kindermord, schließt unsern Cyklus ab, bildet aber zugleich den Uebergang zu einer andern Bildreihe, die anscheinend mit unserem Marienleben in gar keiner Beziehung steht. Doch gehören beide Cyklen, das Marienleben und das Martyrium der ersten Glauwendoten zusammen: beide wollen Zeugniß ablegen für Christus, den verheißenen Erlöser, der eine, indem er seine wunderbare Geburt aus Maria, der heiligen Jungfrau, erzählt, der andere, indem er zeigt, daß schon die ersten Anhänger des Erlösers, vor allen die heiligen Apostel, den Martyrertod für den Glauben an Christus gestorben sind.

II. Der zweite Gemäldecyklus an der südlichen Chorwand enthält die Apostelmartyrien, das Martyrium des hl. Stephanus und des hl. Albanns und eine weitere Darstellung aus dem Patronat des heiligen Stephanus, zusammen 15 Bilder. Auch hier sehen wir die einzelnen Kompositionen in drei Reihen unter einander, aber je von rechts nach links, angefangen von der Mitte des polygonen Chorabschlusses, sich hinziehen. Ikonographisch betrachtet ist dieser zweite Cyklus noch interessanter als der erste: das Martyrium der zwölf Apostel ist aus dieser Zeit und in dieser Gegend jedenfalls höchst selten, vielleicht ein Unikum. Wohl ist die Darstellung der zwölf Apostel schon bei den alten Christen sehr beliebt und sie hatten dieselben namentlich in ihrer Gesamtzahl, als „Kollegium“, oft zum Gegenstand ihrer Schöpfung gemacht. Allein es geschah dies Anfangs meistens in symbolischer Weise, wie ja überhaupt der Charakter dieser Kunstperiode ein vorherrschend symbolischer ist. Auch nachdem im 4. Jahrhundert der Uebergang dieser symbolischen Darstellungen der Apostel zu denen der Personen geschehen ist, finden wir wohl ihre Darstellung sowohl in Gesamtheit als auch in biblischen Szenen, aber nie, daß das Martyrium oder der Tod eines Apostels auch nur angedeutet wäre. Später, im Mittelalter, erschienen die Apostel bekanntlich auf allen größeren Kirchenmessen, als Altären, Kanzeln, Reliquien-schreinen, Grabdenkmälern, dann auf den historischen Bildern, wie dem jüngsten Gerichte, der Sendung des heiligen Geistes

n. s. w. Aber ein zusammenhängender Einfluß von Apostelmartrien, so wie wir ihn in Zell treffen, scheint auch in dieser Zeit noch einzig dazustehen, daher es von selbst angezeigt sein wird, daß wir auch hier näher auf die einzelnen Darstellungen eingehen. Wie beim Marienleben finden wir auch hier über den einzelnen Darstellungen je eine Aufschrift angebracht; während aber dort diese Aufschrift in lateinischer Sprache gegeben ist und je eine bezügliche Stelle aus dem Alten oder Neuen Testament enthält, sind hier diese Legenden in deutscher Sprache und zwar in ganz unarer Weise so abgefaßt, daß sie jeweils das dargestellte Martyrium kurz und bündig erklären. Wir führen daher die einzelnen Martyrien auch so auf, indem wir jeweils zuerst die betreffende erklärende Aufschrift hersetzen.

1. S. petrus ward abwärts gekreuzigt.

Wir sehen hier, wie der erste der heiligen Apostel gemäß der Legende¹⁾ auf sein eigenes Begehren mit dem Kopf nach unten gekreuzigt wird. Zwei der Schergen binden seine Füße an den Kreuzestamm, ein anderer desgleichen seine rechte Hand an den Querbalken. So ist die Handbewegung dieser letzten Figur aufzufassen. Wenn gesagt wird, dem Maler schwebte bei diesem Bilde deutlich die Vorausfrage Christi vor: „Wenn du alt geworden bist, wirst du deine Hände ausstrecken und ein anderer wird dich gärten“ (Joh. 21, 18), so mag das richtig sein. Wenn aber weiter die Meinung ausgesprochen wird, als „schlage einer der Henker auf das Kreuzgelenk“, so ist diese Hauckbewegung nicht richtig aufgefaßt. Der Mann ist offenbar im Begriff, mit seiner rechten Hand einen Strick anzuziehen und die Hand des Apostels an den Querbalken zu binden. So ist das bei der Restauration übersehen und der Strick nicht nachgezeichnet worden, was aber leicht ergänzt werden könnte, um irrigen Auffassungen zu begegnen. Diese Darstellung der Kreuzigung des Apostels ist überhaupt interessant und für diese Zeit selten. In der altchristlichen Zeit findet man dieses Martyrium des hl. Petrus nicht, wohl aber actual die Weg-

führung des Apostels zum Tode; ebenso findet man in der karolingisch-ottonischen Periode vielmal Scenen aus dem Leben des Apostels — so erscheint er im Coder Egberti allein 3-mal — aber seine Kreuzigung findet sich auch hier noch nicht. Erst Giotto hat diese seine Kreuzigung mit dem Kopfe nach unten auf einer der drei Tafeln in der Sakristei der Canonici vom hl. Petrus zu Rom. Nebenlich dieser Auffassung ist auch die Darstellung in Zell gegeben.

2. Sanct paulus ward enthaupt. Das Martyrium des Völkerapostels findet sich in altchristlicher Zeit mehreremale auf Cartophagen dargestellt, während im Gegenseite zum hl. Petrus andere Darstellungen aus seinem Leben fehlen. Wir sehen ihn dort stehend mit gerichtetem Haupte, die Hände auf dem Rücken, einmal an eine Säule gebunden. Neben ihm steht der Henker, im Begriff, das Schwert aus der Scheide zu ziehen und den Reich nach dem Haupte des Martyrers zu führen. Hier in Zell sehen wir das Todesurtheil schon vollzogen. Der Kopf ist vom Leibe bereits getrennt und der Scherge steckt sein großes Schwert wieder in die Scheide, während der Richter und seine Begleiter verwundert auf die drei Quellen schauen, die nach der Legende auf einmal da entspringen sind, wo das abgeschlagene Haupt des Heiligen ausgefallen ist. Der durch drei Quellen bezeichnete Ort, an welchem heute, neben dem hl. Anastasius und der Gottesmutter geweihten Kirchen, das Heiligthum S. Pauli ad tres fontes sich erhebt, heißt jetzt noch *All' tre fontane*.

3. Sanctus Andreas ward gekreuzigt.

Der hl. Andreas erlitt in Patrā (dem heutigen Patras) unter dem Proconsul Negeas den Martirer. Durch Kreuzigung an einem schiefgestellten und deshalb nach ihm benannten Kreuze (Andreaskreuz). Wenn auch die Kirchengeschichter hinsichtlich dieser Form des Kreuzes, an dem Andreas gestorben ist, nicht einig sind, so ist in der Kunst seit dem 14. Jahrhundert doch durch Tradition und Gebrauch festgestellt, daß Andreas als Atribut gewöhnlich das schräge Kreuz hat (X). Auf verschiedenen Gemälden und Bäd-

¹⁾ *Legenda aurea cap. 39.*

reliefs findet man zwar noch das Kreuz in seiner gewöhnlichen Gestalt, aber nirgends sieht man den Heiligen mit Nägeln, sondern immer mit Stricken daran befestigt. So auch in unserer Darstellung. Noch sieht man zur Linken des Apostels zwei Schergen damit beschäftigt, ihm Hand und Fuß an das Kreuz zu binden, während rechts das bereits geschehen ist. Der Heilige ist mit seinem grünen Untergewande angethan und auch um den Leib herum ans Kreuz gebunden. Zu seiner rechten Seite sieht man eine Schaar Volkes, wovon die beiden vorderen Gestalten die Hände gefaltet haben; alle aber erheben voll Ehrfurcht ihr Angesicht zu dem Apostel, der noch vom Kreuze herab zu dem Volke predigt.

4. S. Jakob ward ob der predig erschlagen.

Gemeint ist hier Jakobus der Jüngere (minor), nicht der Ältere (major), der ebenfalls wurde und der in der gewöhnlichen Reihenfolge der Apostel, wie sie der Canon der heiligen Messe, der sehr alt ist, gibt, diese Stelle einnehmen sollte. Unser Vater gibt die Reihenfolge ganz willkürlich. Jakobus der Jüngere wurde zur Steinigung verurtheilt und dieses Urtheil gleich tumultuarijch in der Nähe des Tempels vollzogen. Da der Heilige bei der Steinigung noch nicht den Tod fand, so brachte ihn ein Walker mit seiner Stange vollends um. Dieses Ereignis seines Martyriums wird von den Malern meistens buchstäblich wiedergegeben. Jakobus fällt auf den Erdboden oder ist bereits auf denselben hingestunken und einer aus dem Pöbel hebt den Knüttel auf, um ihn zu erschlagen. In cyclischen Darstellungen bildet aber ein Balken des Hofes mitunter auch die Kanzel, von der der Heilige herabgeworfen wird. Und diese Aufassung haben wir hier in Zell. Wir sehen eine Art Balken, die Kanzel vorstellend, von der der Apostel von einem Schergen an den Haaren herabgezerrt wird, um dann mit der Walkerstange erschlagen zu werden. Um diese Todesart anzudeuten, trägt darnum der Scherge in seiner Linken eine Walkerstange (das Attribut auch des Heiligen), die, wie hier wenigstens am oberen Teile sichtlich, im Mittelalter gewöhnlich die Form eines Geigenbogens hat.

Hinter dem sich bereits über die Kanzelbrüstung beugenden Apostel steht ein zweiter Scherge, der mit einer Keule auf ihn einschlägt und beim Herabstürzen behilflich ist. Unten am Fuße der Kanzel sieht man zwei dastehende Gestalten, eine männliche und eine weibliche, mit gefalteten Händen und den Blicken nach oben. Sie sollen offenbar das Volk repräsentieren, das soeben noch mit Andacht der Predigt des heiligen Apostels zugehört hat.

5. Sanctus Johannes ward im oel gefote.

Hier ist das Martyrium des hl. Johannes Evangelisten vorgeführt, wie er nämlich auf Befehl des Kaisers Domitian in einen Kessel voll siedenden Oels versenkt wurde. Es fand dies nach der gewöhnlichen Tradition außerhalb des lateinischen Thores (Porta Latina) zu Rom statt. Man sieht den jugendlichen, zarten Leib des heiligen Lieblingsjüngers des Herrn bis zu den Hüften in eine Oelfufe versenkt, die Hände zum Gebet oder zum Lobpreise Gottes angestreckt. Ein Feiniger schürt an dem unter der Aulse brennenden Feuer, ein zweiter gießt siedendes Oel über das Haupt des Heiligen und ein dritter ist im Begriffe, ihn mit einer Zange zu peinigen. All diesem gräßlichen Treiben sieht links ein wahrscheinlich von Domitian beauftragter Richter in prachtvollem Gewande mit seinem Diener zur Seite, in größter Ruhe zu.

6. Sanct thomas ward von rufwärts erstochen.

Nach der Tradition soll der hl. Thomas bis nach Indien gekommen sein, dort eine Kirche gegründet und den Martyrertod erlitten haben, und zwar soll er am Fuße eines Kreuzes, welches er errichtet habe, mit einer Lanze durchbohrt worden sein. Die treffliche Composition seines Martyriums hier in Zell enthält zwei Vorgänge: vom Beschauer ans rechts gesehen steht der Heilige mit ausgebreiteten Händen da, in rothes Ober- und grünes Untergewand getkleidet und es wird ihm eben von einem Schergen mit aller Gewalt ein breites Schwert in den Rücken getrieben, so daß er daran ist, zusammenzubrechen. Links ist eine Säule aufgerichtet, auf deren Capital eine Thiergestalt steht; vor dieser Säule ist das Volk betend in die Kniee

gesunken, allen voran der indische König mit seiner Gattin, offenbar dem Högendienste huldigend, gegen den der Heilige gepredigt hat.

7. Sautc philippus ward gekreuziget im versteinet.

Wie das Evangelium über den heiligen Apostel Philippus nur wenig erzählt, so ist auch die Tradition über ihn nicht reich. Nach letzterer hat er zu Hierapolis in Phrygien die Lehre Jesu verkündigt und die Einwohner von der Verheerung durch ein Ungeheuer befreit. Die Priester dieses Drachen aber wurden wider ihn aufgebracht, ergriffen und kreuzigten ihn und warfen ihn, während sie ihn kreuzigten, mit Steinen. Diese Scene haben wir hier in unserem Kirchlein, aber in der denkbar einfachsten Weise gegeben. Die Mitte nimmt der Heilige ein, der bloß mit den Händen aus Kreuz genagelt ist, während die Füße frei herabhängen; dennoch aber macht er mehr den Eindruck eines am Kreuze Stehenden als Hängenden. Er trägt ein hellblaues, bis an die Knöchel reichendes Gewand mit langen Ärmeln, das an den Enden gegürtet ist und sieht so den sogenannten St. Wilgefortisbildern nicht unähnlich. Zur Rechten und Linken steht je ein Scherge, der den Apostel mit Steinen bewirft, während ein dritter, eine possierlich gezeichnete Figur, Steine vom Boden aufhebt. Wir sehen hier also seine Kreuzigung in gewöhnlicher Weise, sowie Christus gekreuzigt, dargestellt, nicht wie manchmal, z. B. an einem Grabmal in S. Maria Trastevere zu Rom, mit dem Kopf nach unten.

8. Sautc matheus ward ob dem altar mit einem schwert erstochen.

Mit diesem Martyrium des hl. Apostels und Evangelisten Matthäus beginnt die zweite Reihe unseres Bildercyklus. Der Heilige mit langer Albe und einer violetten Casula angethan, steht an einem Altar, auf dem man auf ausgebreitetem Corporeale den Kelch stehen und nebenan das aufgeschlagene Missale liegen sieht; noch ein zweiter Kelch steht weiter rechts und etwas rückwärts. Der Apostel ist, wie es scheint, eben im Begriffe die Confession einzuleiten und erhebt segnend die Rechte über die Gestalten und spricht die

Worte: „Hanc igitur etc.“. Da wird er von einem Schergen mit einem gewaltigen Schwerte rückwärts durchstoßen. Eigenthümlich ist die weibliche Gestalt hinter den Heiligen, die, wie es scheint, ihm ein Virret auf das Haupt zu setzen im Begriffe steht. St. Matthäus ist gemäß der Legende nach der Zerstreung der Apostel nach Aegypten und Aethiopien gegangen und hat dort das Evangelium gepredigt, zwei schreckliche Zanberer überwunden, den Sohn des Königs von Aethiopien vom Tode erweckt und dessen Tochter vom Ausjate geheilt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die weibliche Figur die ägyptische Königstochter sein soll, — aber was der Maler damit anbeuten will?

9. St. bartheleomäus ward geschude vn er befert das klaine land Indiam.

Nach der Tradition kam der Apostel Bartheleomäus bis nach Indien, von hier nach Lykien und Armenien, wo er durch die Bekehrung des Königs Polyvime, seiner Gemahlin und zahlreichen Volkes in zwölf Städten den Grimm des tyrannischen Aßvages, eines heidenisch gebliebenen Bruders des Königs, erregte, so daß dieser ihn die Haut abziehen und das Haupt abschlagen ließ. Erstere gräßliche Prozedur findet sich hier in Zell abgebildet und zwar in ziemlich ungemilderter Form: der Heilige liegt auf einer niedrigen Bank ausgestreckt und zwei Schergen ziehen ihm die Haut von den Händen ab, wobei einer, wie die Metzger zu thun pflegen, um beide Hände frei zur grausamen Arbeit zu haben, sein Messer im Munde hält; ein dritter beginnt eben sein Messer am rechten Schenkel anzusetzen. Zur Seite steht der Tyrann mit einem Begleiter und ermuntert, wie es scheint, die Schergen in ihrem blutigen Handwerk. Darstellungen aus dem Leben des Heiligen sind in der mittelalterlichen abendländischen Kunst höchst selten und es steht dieses Bild seines Martyriums in Zell aus dieser Zeit wohl als ein Unikum da; erst die Maler des 17. Jahrhunderts haben angefangen, auch sein Martyrium darzustellen und fanden hier die Naturalisten, besonders der Spanier Giusseppe de Ribera, ein Thema, in welchem sie ihre Vorliebe für die Schreckensscenen der Martyrergeschichten zum Ausdruck bringen konnten und zwar mitunter in

so gräßlicher Naturwahrheit, daß sie völlig abstoßend wirken.

10. Sanct matthias ward mit ain az erhaben.

Es ist dies das letzte Bild in dieser Reihe, indem vom Maler zwischen das Martyrium der Heiligen Bartholomäus und Matthias wohl des größeren Mannes halber, der ihm hier zur Verfügung stand, das Martyrium des hl. Stephans gesetzt hat, das wir später betrachten. St. Matthias soll zuerst in Judäa und dann in Aethyopien in Mehrenlaute das Evangelium gepredigt haben und sei dann nach späterer Angabe von den ergriminten Juden mit Steinen geworfen und hierauf enthauptet worden. Wir sehen ihn hier in blauem Ober- und rothem Untergewand knieend mit gefalteten Händen auf einem grünen Rasen, während ein Scherge mit einem großen Beile zu einem Schläge ansetzt. Hinter dem Apostel sieht der Tyrann dem Vorgange zu.

11. Der großer Sanct Jakob ward enthaupt.

Ueber die apostolische Thätigkeit des hl. Jacobus des Aeltern nach der Himmelfahrt Jesu fehlt jede Nachricht. Wir wissen nur, daß er als Verkündiger des Evangeliums eine sehr hervorragende Stellung eingenommen haben muß, denn er wurde noch vor dem hl. Petrus von Herodes Agrippa I., als dieser die Christen in Judäa verfolgte, zum Tode verurtheilt und mit dem Schwerte enthauptet. Dieser Moment der Enthauptung des hl. Jacobus des Aeltern (nicht des Jüngern, wie Professor Dr. Endres meint) ist hier in Zell dargestellt. Der mit blauem Unter- und gelbem Obergewand bekleidete Apostel kniet vor einem an einer Säule angebrachten Wöhenbilde, das er anbeten sollte, von dem er aber sein Angesicht abwendet. Hinter ihm langt ein Scherge mit einem langen Schwerte ans, um ihm das Haupt abzuschlagen. Zur Seite steht Herodes Agrippa in langem, blauem Gewande und ein Schwert in der Linken haltend, die Rechte sprechend erheben. Neben ihm steht eine männliche Gestalt, die ihm etwas zuflüstert oder zur Ansführung des Urtheils ermuntert, vielleicht ein Repräsentant des Judenthums, da Herodes ja den Apostel in der Absicht hinarichten ließ, um sich da-

durch bei den Juden in Gnußt zu setzen. Apostelg. 12, 1—3.

12. Sanct Simon von Jude wurden bald erstochen.

Die beiden Apostel Simon und Judas Thaddäus haben nach der Legende in Persien den Martyrerd erlitten; ersterer soll ans-einander gesagt, letzterer mit einer Hellebarde, nach andern mit einer Keule, ge-lödtet worden sein, daher trägt Simon als Attribut gewöhnlich eine Säge, Thaddäus aber eine Keule. (Schluß folgt.)

Der Maler Johann Baptist Enderle von Donauwörth (geb. 1724 gest. 1798) und seine Fresken im Augustiner- kloster zu Oberndorf a. N.

Von Stadtpfarrer Brünzinger in
Oberndorf a. N.

In verschiedenen ehemals katholischen Klosterkirchen von Württemberg, welche im 18. Jahrhundert im Barock- und Popsstil erbaut worden sind, finden wir eine Reihe bedeutender Fresken hervorragender Künstler: in Neresheim von Martin Knoller aus Steinach in Tirol, und seinem Schüler Joseph Schöpf aus Tels, in Weingarten von Cosmas Damian Asam aus Benediktbenren, in Wiblingen und Roth bei Lentkirch von Jamarinus Bid aus München, in Schussenried von seinem Vater Johannes Bid, in der Dominikanerkirche, jetzigen evangelischen Stadtpfarrkirche zu Kollweil von Joseph Wannenmacher aus Tömerdingen, in Ochsenhanfen von Konrad Huber aus Weissenhorn, in Schwäbisch Gmünd in der ehemaligen Dominikanerkirche, jetzigen Kloster, sowie in der Augustinerkirche, jetzigen evangelischen Stadtpfarrkirche, von Johannes Amoander aus Laningen. Diese Fresken bieten der Detailforschung nach ein sehr weites, fast unbearbeitetes Feld, in vielen Kirchen kennt man nicht einmal mehr die Namen der Künstler, welche deren Fresken oder Altarbilder gemalt haben. Die rührige Arbeit der Neuzeit in den Archiven dürfte diesbezüglich noch manche neue Resultate zu Tage fördern. Auch die ehemalige Augustinerkirche zu Oberndorf a. N. hat sehr schöne Fresken von Johann Baptist Enderle. Die Kirche wurde erbaut von 1774—1777 in einfachem, zierlichem Rokoko-Stil, unter der Leitung des Klosterbauemeisters und Augustinerpaters Theobald Kirschner aus Konstanz, und des Stadtschultheißen und Baumeisters Christian Großbayer aus Haigerloch, welsch letzterer auch Bauleiter der St. Annakirche in Haigerloch, der ehemaligen Schloßkirche und katholischen Pfarrkirche des St. Johannes Evangelista in Sigmaringen, und der von Baudirektor d'Inard (s. „Diözesenarchiv“ von Red 1896, S. 168) entworfenen St. Jakobskirche oder Stiftskirche zu Heddingen gewesen ist. (Vgl. Bingleler und Laur, Wand- und Kunstgemälde in den Hohenzollern'schen Ländern, Stuttgart, Neff, 1896, S. 96 und 268.)

Zu Kgl. Haus- und Staatsarchiv zu Stuttgart, dann durch Nachforschungen in Donaauwörth haben wir über Johann Baptist Enderle und seine Thätigkeit, sowie besonders über seine Oberndorfer Fresken, verschiedene bisher unbekannte Nachrichten aufgefunden, auch einiges bei Steichele, Bisium Augsburg, was wir als kleinen Beitrag zur württembergischen und bayerischen Kunstgeschichte hier veröffentlichen.

1. Der Maler Johann Baptist Enderle, der in den Werken über Kunstgeschichte kaum erwähnt wird, war ein sehr beachtenswerther Künstler. Er lebte in Donaauwörth, im Altmühlkreise des Königreichs Bayern. Er ist geboren 1724, wahrscheinlich in Mindelheim, in bayerisch Schwaben. Er wird 1775 erstmals erwähnt in den Rathysprotokollen zu Donaauwörth, dort starb er im 74. Lebensjahr am 15. Januar 1798. Im Todtenbuch des Pfarramts zu Donaauwörth wird er bezeichnet „als ein ausgezeichnete Maler und vortrefflicher Mann, der pöflichen Todes starb“. Eine Biographie von ihm ist bis jetzt nicht vorhanden. Seine Witwe, Ursula Enderle, wird als Hausbesitzerin in den Donaauwörther Rathysprotokollen 1799 genannt, und wiederum am 2. Januar 1804, wo sie ihr Haus im Spindelsthal Nr. 336 um 1400 Gulden und 3 Louisdors Rentauf verkauft. Enderle war ein sehr fleißiger, produktiver Künstler sowohl a) in Fresko, als auch b) in Tafel-Malerei. Johann Baptist Enderle malte

a) Fresken (Joseph Enderle bei Steichele II, S. 352, ist wahrscheinlich unser Johann gewesen) 1753 in der Kirche in Kirchdorf bei Mindelheim in Bayern, von Maler Anton Lauter in Donaauwörth 1891 restaurirt, sodann 1766 die Kapelle in Unter-Nammingen und 1769 die Kirche in Guggenhofen bei Wisingen, Bezirksamt Dillingen, in demselben Jahre die Kirche in Unterrammingen bei Türlheim, Bezirksamt Mindelheim. 1780 malte er die Pfafondfresken im oberen Speisesaal der ehemaligen Abtei zum hl. Kreuz in Donaauwörth, die Stiftung des Klosters darstellend, ferner 1792 die Fassade der sogenannten Mannenwirthschaft in Lauingen, jetzt abgebrochen, 1791 bis 1792 die Deckengemälde der ehemaligen Augustiner- jetzt Seminar-Kirche in Lauingen, von Maler Anton Lauter restaurirt 27. April bis 24. Juni 1885. 1771 malte er das Deckengemälde in der Johannis-Kirche zu Lauingen, ebenfalls von Maler Anton Lauter restaurirt 12. August bis 27. September 1895. 1776—1778 malte er die Deckengemälde in der Augustinerkirche zu Oberndorf a. N. und kleinere Wandbilder in der Sakristei, 1779 17. Mai bis 6. August 51 Ordensheilige im Kreuzgange desselben Augustinerklosters, welche, wie uns bestimmt versichert wurde, heute noch nuter der Tünnche schlummern vorhanden sein sollen, welche das Kunstverständnis württembergischer Finanzbeamter über diese 51 Bilder nach der Klosterauflösung 1806 ausbreiten ließ. 1792 malte Enderle die Deckengemälde zu Kirchheim, Bezirksamt Donaauwörth, von Lauter restaurirt 17. Mai bis 27. Juni 1895, dem wir auch an dieser Stelle verbindlich

danken für seine freundlichen Nachrichten. Die Deckengemälde der Kirchen in Högling, Allerheiligen bei Schoppach, in der Kapelle zu Hammerleiten und Groshanhausen in Bayern, hat nach Steichele (Bisium Augsburg VI, 224, 748, 441, 372) ebenfalls Johann Baptist Enderle gemalt.

b) Altarbilder in Oel hat Enderle gemalt: 1774 hl. Anna, 1775 hl. Antonius von Padua für die Kapuzinerkirche in Donaauwörth. Pfarrer Dietrich in Wöttingen bei Munningen schenkte dem Ulmer Alterthumsverein (s. Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ober-Schwaben 9. u. 10. Bericht, S. 98) 14 Kartons zu Pfafondgemälden in katholischen Kirchen. Bei 4 Stücken ist beigezeichnet: Joh. Enderle fecit 1769, bei 2 Stücken steht Joh. Enderle invenit et pinxit. (Vielleicht sind erstere zwei die Kartons für die 1769 in Guggenhofen und Unter-Nammingen gemalten Fresken?) Mit ihm nicht zu verwechseln ist der ihm weit nachstehende Maler Anton Enderle, der in den Kirchen zu Waldkirch und Mindelaltheim und Halbenwang Deckengemälde malte. (Siehe Beck's „Diözesanarchiv“ aus Schwaben 1897, Nr. 8.)

2. Die Fresken Enderles in der Augustinerklosterkirche zu Oberndorf a. N. Am 29. August 1774 geschah die Grundsteinlegung dieser Kirche durch den Augustinerprior Alipius Firsching. Im Stuttgarter Staatsarchiv fanden wir im Protokoll des Klosters von 1749—1779 verschiedene Notizen über Enderle. Hiernach begann Enderle die Ansmalung der Kirche mit 3 großen Deckengemälden Ende August 1776, und vollendete sie im September 1778, zuletzt im Mai 1779 malte er die 51 Ordensheiligen im Kreuzgang und die Sakristei.

a) Das Pfafondbild oberhalb des Chors der Kirche, darstellend die Himmelfahrt Christi mit 4 Prophetenbildnissen, malte er zuerst Ende August 1776. Es ist eigentlich ein Bilderschluß: unten der Sündenfall, links die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies, Christus zum Himmel aufschwebend, Gott Vater mit Scepter und Krone, dem der Sohn zuruft ecce Ego mitte me. Darüber schwebend der hl. Geist. Beim Erlöser Engel mit den Leidenswerkzeugen und mit Scepter und Krone. Die Elucaturen sehr fein, von Andreas Fedel aus Mindelheim gefertigt für sämtliche 3 Pfafondbilder. An den Fensternischen in 4 Ecken sind die Brustbilder von 4 Propheten: 1. Jesaias mit dem Schrifttext Jesaias 48, 4. 2. König David mit der Stelle Psalm 145, 5. 3. Zacharias mit der Schriftstelle Zach. 9, 9. 4. Daniel mit der Stelle Daniel 9, 24.

b) 1777 malte er das Mittelstück, darstellend die Geburt Christi und Anbetung durch die 3 Weisen im Stalle zu Bethlehem mit den lateinischen Schriftstücken Markus 1, 11 und Luc. 2, 10, 11, ferner Matth. 2, 10 und Joh. 1, 11. Mitten erblickt man den Stall von Bethlehem: das Kind in effertvollem Heilmittel mit Maria und Joseph, oben schweben Engel, ein Spruchband haltend: gloria in altissimis Deo et in terra pax hominibus. In der Oefte

links die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten auf dem Feld. Oben in der Ecke links, in der jetzigen evangelischen Stadtpfarrkirche, steht: B. Enderle inv. et p. d. h. Baptist Enderle hat es entworfen und gemalt. Seitwärts die Hirtin nach Aegypten, im Hintergrund das Architekturbild von Vespasien. Hirten wahren zum Stall, ein Mann trägt eine Laterne, mit einem Knaben und Hund. Die 3 Weisen sind dargestellt zuerst den Stern erblickend, dann mit Kamelen und Gesolge zur Krippe ziehend, in prächtigen orientalischen Kostümen. An 4 Ecken sind 4 Evangelisten in Clerfarben. In der jetzigen evangelischen Stadtpfarrkirche sind Matthäus mit dem Engel und Johannes mit dem Adler. Im Magazinarum daneben sind die 2 Gegenstücke: Markus mit dem Löwen, Lukas mit dem Pferdier.

c) Im Vespaal der jetzigen evangelischen Stadtpfarrkirche ist das künstlerisch beste dritte Freskogemälde, 1778 zuletzt gemalt, die Kreuzigung Christi. Witten sehen 3 Kreuze: Christi, Cosmas und Thomas. Christus im Verzehrenden, der rechte Schächer mit verzerrtem Gliedern, dem linken geschlagen die Soldaten die Gebeine. Unten Maria und Johannes, links der Hauptmann mit der Wache, rechts Soldatengruppen. Am Fuße des Kreuzes steht die lateinische Inschrift Joh. 12, 32. An den Seitenwänden sind 4 alttestamentliche Vorbilder des Kreuzestodes Christi: 1. Isaas Opferung, Genesis 22, 8. Abraham mit Isaak, der das Holz zum Opfer trägt. 2. Die eberne Schlange in der Wüste erhöh, Numeri 21, 9. Die zu ihr aufschauenden Weiblichen werden geheilt. 3. Der ansässige Hiob mit Satan, Hiob 2, 8. Hiob von Satan mit dem Ausfuß geschlagen. 4. Joseph von seinen Brüdern als Sklave verkauft, Genesis 37, 28. An der oberen Wand vor dem jetzigen Altar der evangelischen Gemeinde sind neuere Malereien vom Jahre 1816: ein Engel mit der Bibel und die Schriftstellen Römer 13, 14 und Galater 6, 16, ferner das teilsche Stadtwappen, 2 Vasen und eine Inschrift, welche sich auf die Widmung des Vespaals an die evangelische Gemeinde unter König Wilhelm I. bezieht. Die Stuccaturen dieser Deckenbilder, die mit Blumenquirlen und Früchten spielenden Putz, die zierlichen Gierbestenrahmungen sind von reizender Mannth, sämmtlich 1777 von Stuccator Andreas Hedel aus Wundelheim gefertigt, welcher für seine Arbeiten (laut Archiv Stuttgart) „1800 Gulden erhielt und ein Douceur von drei Lonsidors“. Enderle erhielt 800 Gulden und 3 Lonsidors Douceur, nebst Kost und Wohnung im Kloster. Er malte auch 3 chronologische Schilde nach Angabe des Prior Sauer, welche die Jahreszahl 1777 ergeben, das Vollenbungsjahr der Kirche. Für die im Jahr 1779 zuletzt gemalten 51 Erdenbeiligen im Kreuzgang und die Sakristiealkerei, wo auch Joachim und Anna und eine Darstellung Jesu im Tempel teilweise erkennbar sind, erhielt Enderle 140 Gulden. 1806 im Antritt ereilte die Kirche ihr trauriges Schicksal. Sie wurde säkularisirt und später größtentheils zu einem Magazin für die 1812 im Augustinerkloster errichtete königliche

Gewehrfabrik bestimmt; in der halben Höhe ein Boden eingezogen und ein Theil zum Vespaal der damals neu sich bildenden evangelischen Gemeinde eingerichtet. Die Kirche ist jetzt ruinös und verwühet, die 51 Erdenbeiligen wurden übertüncht. Nur Enderles 3 große Fresken zeugen noch von der verschwundenen Pracht. Ein Künstler soll sie auf 40,000 M. geschätzt haben. Der Stil dieser Augustinerkloster zeigt das Rokoko Ludwig XV. Das malerische Prinzip herrscht über das architektonische. Die Dekoraton, das Ornament herrschen, nicht mehr Säulen und Bögen wie im Barockstil, vielmehr Pilaster, Nischen und Füllungen. In anmuthigen zierlichen Linienpiel hat Enderle diesem Stil entsprechend seine Deckengemälde komponirt. Es sind lebhaft bewegte Figuren, aber doch ernste heilige Bilder, gräßliche elegante Gestalten, die Zeichnung beachtenswerth, die Farbe heute noch nach 100 Jahren licht und rosig, die Technik flott, zuweilen virtuos, in Esselten greller Beleuchtung, in perspektivischen Anstufungen und Verkürzungen gewandt. Einstens von unten betrachtet in der einfüßigen breiten Halle der Klosterkirche waren diese Deckengemälde sicherlich von noch größerer Wirkung als jetzt, wo ein Boden in der Hälfte der Kirche eingezogen ist. Andreas Hedel hat dieselben mit reizenden Stuccaturen umrahmt. Das Andenken des vortrefflichen Meisters Johann Baptist Enderle wieder aufzuführen war der Zweck dieser unserer bescheidenen Arbeit.

Literatur.

Ein Vermächtniß von Anselm Feuerbach. Vierte Auflage. Mit neu bearbeitetem Verzeichniß seiner Werke und einer Photogravüre nach einem Selbstbildniß. Wien, Karl Gerold 1897. 218 S. Preis: 5 Mk.

Man kann dies Buch zur Lektüre empfehlen. Es ist der ergreifendste Künstlerroman, den man sich denken kann, und er hat vor andern das voraus, daß jedes Wort Wahrheit athmet. Ein moderner Maler, eine der achtbarsten und adeligsten Erscheinungen in der Künstlerwelt, erzählt hier seine eigene Lebensgeschichte, in ausgezeichneten Veleuchtungen, in welchen eine durchaus originelle Individualität ihre Tiefen erschließt, und in (vom Herausgeber beigefügten) Briefen an die Mutter, der er Nechenschaft gibt von den inneren Regungen seines Herzens und an deren Brnst er sein bitteres Weh ankündet. Welch eine Lebensgeschichte! Eine ununterbrochene Kette von schlgeschlagenen Hoffnungen, zertrümmerten Lebensplänen, herbsten Enttäuschungen, unverdienten Zurücksetzungen und quälenden Existenzkriegen; ein stetes Fühlen und Erben von hochgeschwellten Erwartungen und tiefer Niedergeschlagenheit, von fremdgem Optimismus und schmerzlicher Resignation, von seltsamem Vertrauen an sich selbst und auf die Zukunft und verzweifelter Muthlosigkeit, — ein Erben und Fühlen, das erst mit dem letzten Schlag seines Herzens endet, da er,

ein frühgealterter Greis von 51 Jahren, einsam, ja wie ein Verbannter in einem Gasthaus zu Venedig stirbt (4. Januar 1880).

Man sieht hat die religiöse Kunst gerade keinen Grund, das tragische Geschick zu betauern, das eine so geniale Künstlernatur nicht zur vollen Entfaltung kommen ließ und so frühe aufrief. Neuberbach wagte sich zwar auch auf das religiöse Gebiet; aber auch wenn er ihm seine Vorwürfe entnimmt, sind ihm doch nur allgemeine künstlerische Gesetze und Motive maßgebend; ins eigentliche Heiligthum religiöser Materie fand er den Eingang nicht. Doch hat er auch nie ein religiöses Thema absichtlich profaniert und soll der ungeheuren Ernst seiner Grablegung und seiner Pietä ihm hoch angedeutet werden. Jedenfalls werden auch wir ihm unser innigstes Mitgefühl nicht versagen, zumal er eigentlich nur einer heroischen Charakterfestigkeit sein trauriges Geschick zu danken hatte. Er wich nicht vom Banner des klassischen Idealismus, auch nachdem alle es verlassen hatten und der moderne Geist es mit Hohn und Spott behandelte; ihm war seine Kunst immer etwas Heiligernieses, und nie konnte er sich dazu verstehen, der Mode zu huldigen, verdothenem Geschmack sich anzubequemen, nur auf den Schein und Effekt hin zu arbeiten; „eine genialisierende Eitelkeit,“ kann er der Wahrheit gemäß von sich bezeugen, „habe ich nie gehabt, und was ich nicht fühlte, habe ich nicht gemacht.“ Man kann sich des schmerzlichen Gedankens nicht entziehen: wenn in diese vornehm und groß angelegte Künstlerseele, in ihr geniales Schaffen und in ihre schweren Leiden ein Vollstrahl christlichen Lichtes gefallen wäre, was hätte aus ihr werden können und was hätte sie namentlich auf religiösem Gebiet schaffen können! So ist der wild hinraufende Siegeswagen der modernsten realistischen Kunst über den „letzten Klassiker“ hinweggegangen und hat ihn zermalmt, und die Geringfügigkeit kommt zu spät, daß bereits die Kunstgeschichte anfängt, ihm jene Auerkennung zu spenden, welche die Zeitgenossen ihm versagt haben und daß jetzt die Museen anfangen, sich seinen Werken zu öffnen, für die er im Leben seinen Abstieg finden konnte.

Wie tief er über die Grundprinzipien wahrer Kunst nachdachte und wie sehr er auch im Wort, nicht bloß im Bild künstlerische Ideen auszuspochen verstand, mögen folgende Sätze aus seinen Aufzeichnungen beweisen: „Der wahre Stil kommt dann, wenn der Mensch, selbst groß angelegt, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur, die Sicherheit erlangt hat, in das Große zu gehen; mit Einem Wort: Stil ist richtiges Weglassen des Unwesentlichen; der sog. Realist bleibt immer im Detail stecken; Realismus ist die leichteste Kunst und kennzeichnet stets den Verfall; wenn die Kunst das Leben nur kopiert, dann brauchen wir sie nicht.“ — „Die Historienmalerei macht ihre Gestalter unabhängig, indem sie dieselben unbeschadet ihrer Individualität stets als Typus einer Gattung hinstellt; das lebende Modell darf nur mit großer Vorsicht, in stetem Hinblick auf den Zusammenhang des Ganzen benützt werden; die ächte Historie muß in erster Linie das Ethische, menschlich Große

festhalten.“ Ueber die modernen Kunstausstellungen finden wir die treffende Bemerkung: „Alles menschliche Sehen, Hören, Denken und Empfinden hat seine Grenzen; jedermann hält sich die Ohren zu, wenn zehn Dreiborgeln zusammenspielen, jede ihr eigenes Stück; das Weite in der Kunst kann nur für sich allein genossen werden; unsere Ausstellungen sind transtafte Verbüßungsanstalten, in welchen die Quantität für die fehlende Qualität entschädigen soll; in den großen Ausstellungen feiert die technische Virtuosität kraft ihres Verblüffungsvermögens den glänzendsten Triumph; sie gehen dauerndes Zeugniß von dem Geiße unseres Jahrhunderts.“

Fiesole's weitberühmte zu 16 in musiceirnde Engel von dem bekannten Altarwerk in den Uffizien in Florenz, deren Reproduktionen in Farbenholzschnitt von dem Gebrüdern Knöfler (Verlag von Julius Schmidt in Florenz) wie wiederholt unsern Lesern angepriesen haben, sind nenerdings wieder durch den Miniaturmaler P. Minardi nach dem Original in Aquarell portraitiert, in einen Rundbogen zusammengestellt und mit gut stilisierter Ornamenteinfassung versehen worden. Dieses Engelfächerbild ist in der Größe von 30 zu 60 cm von der Verlagshandlung von Hans Hammer in Florenz vervielfältigt worden und auch von dem Kommissionsverlag von August Schupp in München zu beziehen, um 15 M. in viereckigem oder halbrundem Passpartout zum Aufhängen, um 16 M. in halbrundem Passpartout zum Aufstellen, um 20 M. in elegantem Seidenstich-Passpartout, um 25 M. in schönstem Seidenstich-Rahmen mit Doppelgoldschnitt. Ein Zimmerschmuck ersten Ranges; sind doch Fiesole's Engel von unsterblicher Schönheit; selbst Michelangelo äußerte, Fra Angelico müsse im Paradiese selber gewesen sein und dort die Erlaubnis erhalten haben, die Engel zu malen. Die Reproduktionen von Minardi's feinstiger Zusammenstellung aller zwölf Engel sind mittels sechzehn Farbeplatten auf photolithographischem Wege hergestellt und werden den feinsten Farbennuancirungen gerecht. Ein hübsches Pendant zu diesem Halbreisbild ist das Panorama-Fächerbild mit Aufsichten von Florenz, in gleicher Weise hergestellt und im gleichen Verlag erschienen (Preis 7.50, 8.50, 11.25 und 15 M.); bei Bezug beider Fächerbilder 10 Proz. Rabatt).

Annoncen.

Altarleuchter,

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

Willy. Sedlmann,

Wels- und Wodengischerstr.

Ellwangen.

Freislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppeler in Freiburg.

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

Nr. 10.

1897.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die Württembergischen (Nr. 1.90 im Stuttgarter Postbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostankalten, S. 1.27 in Cesterreich, Frco. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direkt von der Expedition des „Teutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Der romanische Kirchenbau.

Von Professor Keppeler.

(Zweiter Teil.)

Die Vorzüge der Gotik und ihre bestrebenden Reize dürfen in der That unser Auge nicht so blendend machen, daß es blöde wird gegen die unzulänglichen und eigenartigen Schönheiten der romanischen Kunst, und den Geschnack an ihr verdirbt und unser Urtheil zu ihren Ungunsten besticht; die Gotik, das soll ihr zugestanden sein, und haben wir oben ausdrücklich ihr zugestanden, leistet Höheres, vielleicht sogar das denkbar Höchste in Bewältigung und organischer Durchbildung der Mauermassen. Aber der romanische Kirchenbau kann doch auch im Vergleich mit ihr nicht als ein konstruktiv verfehltes, inorganisches, künstlerisch werthloses oder ganz minderwerthiges Gebilde bezeichnet werden. Es waltet doch auch hier ein konstruktives Geistes, ein Streben nach Belebung und organischer Befestigung toter Massen, nur ein viel einfacheres und schlichteres, und auch hier erstehen wirkliche Organismen, nur Organismen anderer Gattung, kräftigeren, unerschütterlicheren Schlages. Zwar wird der Gegensatz zwischen tragenden und getragenen Gliedern nicht geradezu aufgehoben wie im gotischen Stil, sondern in seinem Recht belassen, aber völlig befriedigend in ein richtiges, naturgemäßes Gleichgewicht gebracht. Es wird die Horizontale nicht völlig außer Kraft und Geltung gesetzt; der romanische Stil arbeitet vielmehr mit der Horizontalen und mit der Vertikalen, läßt beide kraftvoll zusammenwirken, weckt durch die Streckkraft der Vertikalen die Horizontale aus toter Ruhe und dämpft durch das ruhige Beharren der Horizontalen und namentlich auch durch den gemessenen Ausschlag des Halbtreibbogens

das unruhige Emporeilen der Vertikalen. Auch hier keine unerlöste Schwere, sondern künstlerische Bewältigung und Durchgliederung der Mauermassen, ja im spätromanischen Stil bereits ein überaus reiches und weitgehendes Streben nach Auflösung und höherer Durchbrechung der Wände durch Gallerien, Neubarkaden, getupelte Fensteranlagen und Rosetten — nur nicht bis zur Verflüchtigung der Zwischenebenen; auch hier bereits eine kräftige Bewegung nach oben, eine entschiedene Höhenentwicklung, nur kein so athemloses, leidenschaftliches, ungestümes Emporeilen aller Glieder, sondern ein maßhaltendes, besonnenes, zielbewusstes, sich selbst bescheidendes Aufstreben.

Diese Unterschiede mögen dem romanischen Stil seinen Rang nach dem gotischen anweisen, aber sie begründen den selbständigen, durchaus gefunden und tüchtigen Charakter des ersteren, kraft dessen er neben dem gotischen sich voll behaupten kann; ihnen dankt der romanische Stil etwas, was dem gotischen abgeht, jedenfalls nicht in diesem Maße zukommt: die monumentale Ruhe, die getragene Würde, den majestätischen Ernst, die maßhaltende Einfachheit und Bescheidenheit. Er dankt das hauptsächlich jener Lebenswurzel, durch welche er mit dem Boden der altchristlichen Architektur und damit mit dem Boden der altklassischen Kunst verbunden ist. „Ein gewisser einseitlicher Zug“, sagt Schröer (Zeitschrift IX, 132 f.), „geht durch die Romanik, der Zug des altchristlichen Basilikastils. Das zeigt sich vor allem in dem Festhalten an dem basilikalen Schema des Grund- und Aufrisses. Dieselbe Anlage paralleler Hallen mit Ueberhöhung des Mittelschiffes, die gleiche Art, an der Ostseite ein Querschiff mit niedriger Abside vorzusetzen, die

nämliche Anordnung der Fenster bleiben maßgebend unter allen Wandlungen des Stils. . . . Der geniale Gedanke, aus dem die Basilika geboren worden war, und der selbst seinen Ursprung tief im Geiste der alten Kirche besaß, hat ein Jahrtausend hindurch seine alte Lebenskraft bewahrt. Dies verdankt er freilich nicht allein und nicht vorzüglich seinem inneren Werte, sondern auch dem Umstande, daß er eben römisch war. Durch die Macht der antiken Kulturüberlieferungen wurde er wie auf weltgeschichtlichen Pfäheln weitergetragen. Selbst dort, wo man wie in Südfrankreich frühzeitig das Wagniß der Ueberwölbung unternahm, ist die Architektur der Römer Zuhilfenahme geblieben: das Kuppel- und Tonnengewölbe ward ihr entlehnt.“ Es participirt in der That der romanische Kirchenbau an der unvergänglichen Größe der altklassischen Kunst und an der Würde und Majestät der altchristlichen Basilika, deren Struktur er römisch durchbildet, deren Elemente und Formen er zu einem neuen harmonischen Ganzen verbindet.

Im Besitze jener Tugenden kam der romanische Stil auch nicht symbolisch nichtsjugend und bedeutungslos genannt werden. Er prägt so gut den Charakter des Christenthums ab wie der gothische, nur nach einer anderen Seite, und in in einer anderen Weise. Ist die Gotik mehr das Abbild der lichten, tödtlichen erhebenden Momente des Christenthums, so wird die Romanik zum steinernen Symbol seiner ersten, furchtbaren, bezugenden, erschütternden Wahrheiten. Spricht die Gotik mit tausend Zungen zur Phantasie und erst durch die Phantasie zu Verstand und Herz, so redet der Popidarstil der romanischen Formensprache erschütternd zum Gemüth und zum Willen. Predigt die Gotik: *sursum corda*, so ruft die Romanik: *humiliate capita vestra deo*; predigt die Gotik Aufstreben zum Himmel, Emperhebung des Erdenlebens in lichte Höhen der Verklärung, so predigt die Romanik Niße, Verdemüthigung, Umkehr in sich selbst, Unterwerfung unter die Autorität des Glaubens und der Kirche, Abtödtung, Entzagung als einzigen Weg nach oben und zum Heile.

Die eine Predigt ist so gut dristlich

und notwendig wie die andere; der eine Stil kirchlich wie der andere; der gothische der künstlerischen Ausbildung und Entwicklung nach höher, der romanische künstlerisch und ästhetisch vollbefriedigend, wenn in einigen Punkten im Nachtheil, so in anderen wieder eher im Vorzug. Kann man bei solcher Sachlage den gothischen Stil für allein berechtigt erklären, den romanischen verbieten? Ja, man ist hiezu befugt, wird geantwortet. Denn wenn wir einmal Zwangsannehen bei der Vergangenheit machen müssen, wenn wir, eines eigenen entbehrend, den Stil für unser kirchliches Banen ihr entnehmen müssen, so haben wir offenbar jenen zu wählen, welcher mit dem Geiste der Gegenwart sich am nächsten berührt und am fähigsten ist, den Ausgangspunkt für eine gesunde Fortentwicklung zu bilden.

In einer sehr geistvollen, anregenden, freilich in manchen Punkten auch den Widerspruch rufenden Betrachtung, welche wir unsern Lesern zur Lektüre empfehlen, entwickelt Schrörs (Zeitschrift IX, 242 ff.) folgende Gesichtspunkte zu Gunsten der Alleinerkennung des gothischen, bezw. frühgothischen Stils. Schon zeitlich sei die Gotik uns näher gerückt als die Romanik und sie könne daher eher das Fundament bilden, auf welchem fortzubauen. Sie sei das höchste und reinste Erzeugniß der mittelalterlichen Kirchenbaukunst und ein Zurückgreifen auf diese sei doch allgemein als nothwendig zugestanden. Das endende 12. und 13. Jahrhundert, deren innerstes Denken und Trachten in der gothischen Architektur verkörpert sei, biete, entwicklungs geschichtlich betrachtet, eine überraschende Aehnlichkeit mit der Gegenwart in kultureller und namentlich auch in sozialer Hinsicht. Wenn man hentzutage durch Transfusionen aus der römischen Philosophie und Theologie der kirchlichen Wissenschaft neues Lebensblut in die Adern gießen wolle, so liege es nahe, die kirchliche Kunst anzunähren aus der mit der Scholastik gleichzeitigen und congenialen Gotik. „Kirchliche Wissenschaft und Kunst sind Zwillingskinder Einer Mutter und lassen sich nicht trennen. Wer die geschriebene Summa des Aquinaten für unsere Zeit als maßgebend hinstellt, wird die steinerne Summa der gothischen Bau-

kunft für eben dieselbe Zeit nicht mupassend finden können.“ (S. 246).

Wir könnten nicht sagen, daß diese Beweisführung zu Gunsten des gotthischen Stiles uns in allweg conclusivt erscheint, aber wir haben hier durchaus keinen Anlaß, ihr entgegenzutreten, weil wir gegen Verwendung des gotthischen, namentlich des frühgotthischen Stils nicht das Mindeste einzuwenden haben. Wir möchten nur neben ihm dem romanischen ein bescheidenes Pläschen offen halten. Wegen diesen aber wenden sich folgende Ausführungen unseres verehrten Fremdes: „Die romanische Architektur hat in wesentlichen Dingen tiefgehende Wandlungen durchgemacht und daher fehlt ihr das feste, einheitliche Prinzip, an das man in fruchtbarer Weise anknüpfen könnte. Ihre Ausbildung gehört dem früheren Mittelalter an, jener Zeit, in der die christlich-nerdische Kultur sich mühsam aus der antiken Tradition und dem germanischen Volkgeist herausarbeitete. Des voll entwickelten mittelalterlichen Wesens in Kirche und Welt erkannte sich erst die Periode seit dem 13. Jahrhundert. Hier und nicht dort liegen manche Wurzeln von Verfassung und Recht, von Theologie und Philosophie der heutigen Kirche. Die romanische Kunst ist auf der einen Seite von antiken Elementen durchzogen, die uns fremd geworden sind, und trägt auf der andern Seite einen künstlerischen Charakter, während wir Volkstirchen brauchen.“ (a. a. O. S. 244 f.).

Daranf erlanken wir uns folgendes zu erwidern. Größere Wandlungen hat doch wohl die romanische Architektur nicht durchgemacht als die Gotik in ihrem Entwicklungsgang von der frühgotthischen Basilika bis zur Hallenkirche der Hochgotik und den Bauten der Spätgotik, und daß erstere eines festen, einheitlichen Prinzips ermangle, kann doch kaum behauptet werden. Sollten je in ihr Elemente liegen, welche dem heutigen Kulturleben fremd geworden wären, so sicher auch andere, die selbst in der modernen Zeit noch Anknüpfungspunkte finden. Man wird überhaupt auf jene Verwandtschaft mit dem Geist der Gegenwart zu viel Gewicht nicht legen dürfen; sonst würde man auf die Renaissance- und Barockkunst hingedrängt,

welche unzulänglich diesem Geist näher steht. Wir will scheinen, als ob der romanische und gotthische Stil unserer heutigen Anschauungen und Anforderungen und besonders, wenn man darnach etwas fragen will, dem Verständnis und der Empfindung des heutigen Volkes ungefähr gleich nahe und gleich ferne stehen. Wir mögen gotthisch oder romanisch bauen — der nicht zu hebende Mangel bleibt immer der, daß wir in einem fremden, nicht im eigenen Stil bauen. Der aus verflorbenen Zeiten erborgte Stil wird, man mag ihn jeviel als möglich wieder zu beleben suchen, doch nie in dem Maße zeitgemäß und populär sein wie damals, wo er eben der Stil der Zeit war. (Fortsetzung folgt.)

Die Wandmalereien zu Zell bei Oberstanfen.

Von Harter Deyel in St. Christina.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Hier aber in unserm Kirchlein ist ihr Martyrium anders dargestellt: dem hl. Simon wird von einem Schergen mit einem Schwert die Brust durchstoßen und er ist eben daran, zusammenzusinken. Der hl. Thaddäus liegt bereits auf dem Boden und ein Scherge drückt mit einer Lanze seinen Rücken. Nach einer Tradition soll er zuvor von heidnischen Priestern gesteinigt worden sein und der Maler wollte offenbar hierauf hinweisen, wenn man neben dem Apostel Steine auf dem Boden liegen sieht. Beide Apostel tragen grünes Unter- und rothes Übergewand; ihr Martyrium geschieht vor einer auf einer Säule sitzenden Tragen- oder Teufelsgestalt, welche höhnisch lachend dem grausamen Vorgange zusieht.

Den Schluß des Gemäldezyklus der jüdischen Chorwand bildet das Martyrium des hl. Albanus und zwei Darstellungen vom hl. Stephanus.

1. Sanctus albanus ward enthanpt.

Der heilige Bischof ist mit Albe, Dalmatika und Casula angethan und steht aufricht da, sein mit der Mitra bedecktes Haupt mit beiden Händen tragend. Der hinter ihm stehende Heuter hat das Federrohr bereits vollzogen und steht sein Nischtschwert wieder in die Scheide, sieht aber

mit Stämmen und scheinbar zurückweichend den eigenthümlichen Erfolg seiner blutigen Arbeit an. Nicht minder verblüfft steht auch der Tyrann da, ebenfalls dem wunderbaren Vorgange zusehend. Was die Vergende betrifft, wonach der Heilige nach seiner Hinrichtung das Haupt aufgenommen und eine Strecke weit getragen hat, so kommt das bei einer Anzahl auch anderer Martyrer vor, z. B. bei den Heiligen Chrysolost, Gumbert, Decumanus, Dionysius, Cyperinus, Felix und Regula, Firmianus u. a. Man nimmt gewöhnlich an, daß die Vergende gerade aus dergleichen bildlichen Darstellungen entstanden sei. Die Mutzenzen wurden ja von der christlichen Kunst gerade deshalb mit ihren Attributen ausgestattet und tragen dieselben gerade deshalb in den Händen, um sie Gott gleichsam vorzuweisen. In der gleichen Absicht, meint Weiffel¹⁾, habe man Heilige, welche durch Entbanzung endeten, ihr abgeschlagenes Haupt Gott darbringend dargestellt.

2. Sanctus Stephanus ward versteinert von er sach in den himmel und got der troest in.

Wir haben hier die größte und vielleicht auch die trefflichste all' der vielen Compositionen in dem Kirchlein zu Zell vor uns, die schon einen ganz gewandten Meister voraussetzt. Der Maler hat hier aus dem Leben des hl. Stephan diejenige Begebenheit genommen, welche am spätesten in seinen Darstellungen erscheint, nämlich seine Steinigung. In der Mitte des Bildes kniet der Heilige mit zum Gebet ausgebreiteten Händen da, eine jugendliche Gestalt mit mildem, schönem Angesichte, im Gewande eines Diakon mit der carmoisinrothen Dalmatika. Zwei Feiniger werfen mit aller Gewalt Steine auf ihn, ein dritter lieft solche vom Boden auf. Mehr rückwärts steht der die Handlung leitende Tyrann mit seinen Gefährten, welche dem Martyrium zuschauen. Der Heilige blickt gegen den Himmel, von dem herab links oben im Brustbilde und mit Wolken umgeben Christus mit ausgebreiteten Händen

erscheint (Ecce video caelos apertos et Filium hominis stantem a dextris Dei, Act. 7, 55).

3. Stephanus aute plenn gra et fortitudine faciebat pdygia t sig magna i populo (Stephanus aber voll Gnade und Kraft that Wunder und große Zeichen unter dem Volke, Apostelg. 6, 8) lautet die Inschrift des zweiten Bildes vom hl. Stephanus. Es ist eine eigenthümliche aber interessante Darstellung, wherein wir die Wirksamkeit des Heiligen gleichsam noch nach seinem Tode erzählt sehen, wo sein Patronat über die Pferde zur Anschauung kommt. Der hl. Stephanus ist nämlich Patron der Pferde; in alten Kalendern heißt der St. Stephanstag auch der große Pferdtag und die Laudente erwarteten an seinem Tage so viele Kerzen, als sie Pferde besäßen. Heute noch herrscht in einigen Orten auch des württembergischen Allgäues (z. B. in Eisenbarz, M. Wangen) der Brauch, daß gewöhnlich junge Burtschen am St. Stephanstage dreimal um eine Kapelle herumreiten, welche entweder dem Heiligen geweiht ist oder die ein Bild von ihm, sei es in Malerei oder Plastik, enthält. Nach dem dritten Umritte steigen die Reiter ab und expecten in der Kapelle entweder eine Kerze oder werfen ein Geldstück in den Opferstock. Ganz aus diesem schönen Brauche heraus ist offenbar unsere Darstellung entstanden. Wir sehen den Heiligen vor dem Eingange einer Kapelle mit romanischem Portale stehen, angebau als Diakon mit Albe und rother Dalmatika. Es nahen sich vier Reiter, von denen der vorderste schon unmittelbar vor dem Heiligen angelangt ist; sein krankes Pferd hat den vorderen rechten Fuß verbunden und der Reiter erhebt sprechend seine Rechte, offenbar den Heiligen um seine Fürbitte anzugeben, der seinerseits ebenfalls seine Rechte segnend gegen das franke Pferd erhebt. Zur Linken des hl. Stephan sieht man einen festen, mit Eisen beschlagenen und mit einem gewaltigen Marktschloß versehenen Opferstock, in den ein Mann ein Geldstück wirft. Der ganze Vorgang ist vom Meister ungemein naiv und ansprechend aufgefaßt und gegeben und man vergißt gerne die zeichnerischen Mängel in der Ausführung und die Schwierigkeit, welche sichlich der

¹⁾ Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland während der zweiten Hälfte des Mittelalters. Freiburg. Heider 1892. S. 81.

Gegenstand dem Kompositionstalent des Malers gemacht hat.

In den Zeichnungen der südlichen Chorfenster sind sechs einzelne Heiligen gestalten gemalt: 1. Der hl. Martinus, als Bischof mit Albe, violetter Dalmatika und herbischer Casula angethan, reicht einem Krüppel ein Stück Tuch und hält in der Rechten den Hirtenstab; 2. St. Antonius der Einsiedler mit violettem Obergewande hält in der Linken ein Buch, in der Rechten eine Glette; 3. St. Leonhard in violettem Gewande hat hier nicht, wie gewöhnlich, eine Kette als Attribut, sondern trägt ein Buch und eine mit Scheibe oder Kugel; 4. St. Laurentius, nicht als Diakon wie jezt, sondern in langem Gewande als Priester dargestellt bloß mit einem Buche; 5. St. Sebastian in jugendlicher Gestalt, von zwei Pfeilen durchbohrt; 6. St. Niklaus von Tolentino mit dem Stein auf der Brust, der schon während seines Lebens über ihn erschien, namentlich, wenn er am Altare das heilige Weisopfer feierte.

Die Innenseite des Oberbogens, dem Hochaltar zugewandt, zeigt das jüngste Gericht, aber nicht mehr in der Auffassung, wie sie die Zeit der Gotik, besonders in ihrer Plastik, in allen bedeutenderen Kirchen gibt. Die naturalistische Grotte Säule brachte nämlich ein neues Element in das Weltgerichtsbild, neu zwar nicht bezüglich der Anordnung, wohl aber bezüglich der Darstellung der Seligen und Verdammten. Sie stellen die Gerichteten in purer Nacktheit dar. Bis her konnte man dieselben ihrem Verufe und ihrer Lebensstellung nach unterscheiden und man findet da, daß die christlichen Künstler bei Theilung von Lohn und Strafe unterschiedlos zu Werke gegangen sind; im Paradies sowohl als in der Hölle finden wir alle Stände und Geschlechter vermischt. Diese Unterscheidung wird aber jezt nicht mehr möglich, wenn die Gerichteten in purer Nacktheit dargestellt werden. Eine solche naturalistische Auffassung des jüngsten Gerichts haben wir auch hier in Zell. Dem Beschauer aus gesehen links kommen unten die Lebten aus den Gräbern; oben steht der hl. Petrus vor der Himmelspforte; eine Menge nackter

Gestalten, die lebentlich um Einlaß bitten, steht vor ihm. Rechts werden die Verdammten, ebenfalls lauter nackte Gestalten, von den Teufeln zur Hölle gezerrt. Es lassen sich noch einzelne Arten von Sünder unterscheiden, so wird z. B. unten ein Geizhals von dem Hauptengel, einer grenzlichen Gestalt, mit Haut und Haar samt seinem Geldbeutel, den er um den Hals hängen hat, verschlungen. Oben sind zusammenblasende Engel angebracht, während an die Stelle des Richters, dessen Gestalt durch die Veränderung des Oberbogens zu Grunde ging, ein Yama Gottes neu gemalt wurde. Schließlich noch die Bemerkung, daß auch die Untersicht des Oberbogens bemalt war und zwar in seiner Weise, wie in der St. Martins- und Tracentische zu Memmingen, mit den flugen und thörichten Jungfrauen. Bis auf einen kleinen Rest waren auch sie durch die Umgestaltung des Bogens zerstört werden.

So haben wir denn in diesen alten Wandmalereien des Kirchleins zu Zell ein merkwürdiges Denkmal wie mittelalterlicher Kunst-, Kultur- und Kostümgeschichte so auch ein Zeugnis mittelalterlichen Glaubens, Denkens und Fühlens, einen herrlichen Ausdruck auch nicht minder mittelalterlicher Frömmigkeit. Die Form, der Stil und die ganze Auffassung, in welcher dieses Denkmal gegeben wird, ist zwar eine in hohem Grade naive, kindliche und fern von jedem Naturalismus; sie erinnert uns unwillkürlich an die unwürdige Sprache der mittelalterlichen Passionalien; aber sie ist neben ihrer Einfachheit doch zugleich eine eindringliche und deutliche Sprache, durch welche überall dem Beschauer gegenüber jeder der Hauptgedanke zum Ausdruck kommt, ohne daß man ihn erst aus einer Menge von Beweisen herauszufinden braucht. Und wie mit wenigen Figuren oft die gedankenreichste Composition hingeworfen wird, so ist auch mit wenigen Strichen nicht selten ein ganz herrlich empfundener Kopf gezeichnet; besonders findet man öfter mit ein paar Zügen und Punkten im ersten Cyklus ein Marien- oder Christusköpfchen voll reizender Aumuth nur so frisch und keck hingeworfen; mit einem Worte, bei aller handwerkmäßigen Einfachheit zeigt sich doch eine Freiheit, Kühnheit und Reichthum der

Phantasie, welche keinen gewöhnlichen Landmaler, sondern nur einen ganz geschickten Künstler als Verfertiger erkennen läßt.

Bezüglich der technischen Behandlung der Malereien zeigen alle Bilder einen durchweg einheitslichen Charakter, sie sind alle von einer und derselben Hand gemacht und es zeigen auch alle eine für ihre Zeit große Gewandtheit und Sicherheit der Zeichnung. Was aber immerhin bezüglich der Form der damaligen Zeit unserm jetzigen Können gegenüber fehlen mag, das verzißt man vollständig demjenigen gegenüber, was uns der Meister zu Gemüthe führt. Man konnte bei genauerer Beobachtung herausfinden, daß die ganze Bilderreihe zuerst verzeichnet war mittels Centurzeichnungen, d. h. daß zuerst frisch und originell hingeworfene Skizzen gemacht, dann durch Buchstaben die Farben angegeben und erst zuletzt die Umrißzeichnungen mit Farbe ausgefüllt wurden.

(Schluß folgt.)

Die Pfarrkirche zu St. Michael in Zwiefaltendorf, W. Riedlingen.

Von Theodor Schön.

Edward Gabellover († 1616) berichtet über die St. Michael Parochie in Zwiefaltendorf: Hans Speth von Eberlein, Landhofmeister († 13. Juli 1502), hat mit seiner Gemahlin Margarethen von Neuperg (Neipperg) das

Chor dieser Kirchen erbauen lassen, wie auch folgenden Versen, so oben an dem Schweibogen des Chors zu sehen, zu verstehen: Ter C quinque Simul numera, tantum hinc triadem Structura istius Ecce peracta Chori est. Milius Ecclesiae plebanus ego Leonardus Clemens ex Ulma progeneratus eram: Tunc tenerit villam Johannes Spet, miles in auro hanc cum de Neuperg Couique Margaretha. Magnus Dacz oppifex de Marchal, pictor erat de Riedlingen Johannes ipse Gobold operis Laus Deo 1497.

Zwei Jahre später, 1499, kam in die Kirche ein Chorstuhl von Jörg Syrlin hinein. Am 29. Mai 1441 hatten die Grafen Ludwig und Ulrich von Württemberg ihrem Landhofmeister Albrecht Speth Burg und Dorf Niederzwiefalten, die sie ihm früher verpfändet hatten, als rechtes Eigentum doch mit Vorbehalt der Bestimmung übergeben, worüber Albrecht am 3. Juni 1441 einen Fievers ansetzte. Albrecht starb am 17. März 1468. Zwiefaltendorf erbe sein Sohn Ludwig, der mit seinem Sohn Hans am 5. März 1487 ihr Schloß und Dorf Zwiefalten an Hans Speth von Eberlein um 7000 rheinische Gulden verkaufte.

Der neue Besitzer heiratete mit seiner Gemahlin Margarethe v. Neipperg 1488 eine Jahrzeit in der Pfarrkirche zu Zwiefaltendorf mit acht Priestern, jedann einen anderen Jahrtag für Dietrich Speth und dessen Gemahlin Agnes von Berg, des Stifters Eltern. Hans ließ nicht nur den Chor erbauen, sondern schmückte ihn mit aufgehängten Epitaphen und die Kirche mit Grabsteinen aus, welchem Beispiel seine Nachfolger sich angeschlossen. Von Hans selbst rührt jedenfalls folgendes gemaltes „Monumentum“ in der Kirche her, von welchem Gabellover folgendes Bild giebt:

	Andreas.	Bartholomäus.	Johannes Evangelista.	Claviger Petrus.
Eins Jacobs Bruders Kunstbild.		Denuo uxor coronata, baid ohn Krügen, grüner Rock an.	Ein kniehender Mann inn Hartisch.	Ein kniehender Mann inn Hartisch.
	Kniehendes Weib coronata in grünem Rock.	Das Neippergische Wappen.	Kniehende Frau.	Wetzthaub.
Uxor genuibus iunixa. Ist verhält, hat doch einen roten Rock an.	Das Spethische Wappen.	puer in ain Rodlin.	Das Hohen- edische Wappen.	Das Spethische Wappen.
	Das Hoh nedische Wappen.			
	Kniehender Junger Gesell in rothen, glatten, weiß Hosen, vor ihm diß Schiltlin (getheil, oben gespalten weiß, unten ein Horn).	Das Enz- bergische oder Darmen- zische Wappen.	Kniehender junger Gesell in einm kurzen roten Mantelin, vor ihm das Spethisch Schilt.	Das Spethisch gang Wapen, unden dran der Stainische Schilt.
Das Neippergische Wappen.	Das Eblingische Wappen.		Das Hirn- binnische Wappen.	Das Gemmingensche Wappen.
				Helmsiat vel tale quid.

Die auf dem Monument angebrachten Wappen erklär. n sich zum Theil folgendermaßen:

1. Berg, wegen Agnes von Vera, der Mutter des Hans Epeh († 13. Juli 1502).

2. Stein, wegen der Gattin seines Vnders Dietrich († 1492), Ursula von Stein.

3. Schenkel, wegen des Gatten seiner Schwester Agatha, Rudolf von Schenkel v. Bilsed.

4. Siedingen, wegen Schwilber v. Siedingen, dem Gatten von Anna, der Tochter Albrechts Epeh († 1465).

5. Reipperg, wegen der Gattin des Hans Epeh.

Das Monumentum scheint demnach von Hans seinen Eltern, Geschwistern, seiner Gattin und den Kindern seines Oheims, Albrecht Epeh († 1465) errichtet worden zu sein. Es war jedenfalls ein Werk des Malers Johannes Gobel von Niedlingen. Dieser sowie der Baumeister Magnus Dacz sind bisher unbekannt.

Außerdem sah Gabelslover in der Pfarrkirche noch folgendes: im Chor zur rechten Seite zwei aufgeschängte Epitaphien (von Hans Epeh, Ludwigs Sohn, † 7. Januar 1499, und Hans Epeh, dem Erbauer des Chors). Unter dem zweiten Epitaphium „gleich vor dem Altar umndt dem Gwinnel zur rechten Seiten steht in der Wand uferichtet“ der Grabstein dieses zweiten Hans. Im Chor fand sich noch ein drittes Epeh'sches Epitaphium unter demjenigen des Erbauers des Chors, nemlich das des Albrecht Epeh († 17. März 1465). Gleich unter dem 3. Epitaphium besand sich ein aufgerichteter Grabstein dieses Albrecht und seiner Gattin Alara von Ebestetten († 10. Mai 1464).

„Vnder dem Altar zur rechten Seiten als man h'reingeht“ fand sich das Epitaphium Ludwigs Epeh († 4. Nov. 1507), darunter an der Wand der Grabstein desjetzen und seiner Gattin, Veronika von Unkenhofen († 14. Jan. 1472).

Noch findet sich im Chor ein 5. Epitaphium (ein Schild) des Junters Jakob von Sachsenheim († 25. Juli 1099 vor Tangendorf). Gleich unter diesem war ein alter zertretener Stein eingemauert, auf dem keine Schrift mehr zu erkennen war, sich oben das Sachsenheimische und unten das Epeh'sche Wappen besand.

Weiter besand sich auf dem Chor neben dem heiligen Sakramenthäuschen ein hohes Epitaphium des Wilhelm Dietrich Epeh von und zu Zwiefalten (geb. 23. Juni 1546, † 21. März 1615).

In der Wand zur linken Seite des Chors stand aufgerichtel ein kleiner Grabstein der Jungfran Ursula Epeh († 5. Sept. 1574), welcher im Chor ein liegender Grabstein „darauf ein Jungfrauenbildniß“ (nemlich der am 13. September 1529 gestorbenen Jungfran Anna Epeh) und gleich unterhalb nebenan derjenige der Margaretha Zeyer, geborene Epeh (gestorben 10. Oktober 1523).

Außerhalb der Kirche fanden sich links vor dem Eingang in dieselbe zwei „schöne, herrliche“ Epitaphia, nemlich des kaiserlichen Raths Dietrich Epeh zu Zwiefalten († 1. Dezember 1536) sowie dessen Gattin Agatha, geb. v. Reipperg († 28. Dezember 1533).

Zu der Kirche vor den Frauenhübeln fand sich ein liegender Grabstein, „darauf ein Frauenbildniß“ (eben obige Agatha Epeh, geborene v. Reipperg), weiter außerhalb des Chors ein hohes, zur Seite aufgeschängtes Epitaphium mit dem „Bildniß“ Ulrichs Epeh von und zu Zwiefalten († 1549), dessen Gattin Ursula, geborene v. Uttenheim zu Namstein († 8. September 1586) und deren Sohn Wilhelm Dietrich († 21. März 1615) und Ulrich (6. Nov. 1627) und Ursula zweitem Gatten Wilhelm von Stöpingen († vor 26. März 1576). Zu der Mitte bei den Frauenhübeln war ein weiteres Epitaphium des Ulrich Epeh († 1549) und seiner Gattin Ursula, geb. v. Uttenheim zu Namstein († 8. Sept. 1586). Somit hatten Ulrich und seine Gattin ein doppeltes Epitaphium in der Kirche.

„Von den Frauenhübeln in Mite“ war noch ein Grabstein Hans Eitel Epeh v. Salzbürg und dessen Gattin Heidardis, geborene v. Uttenheim zu Namstein († 8. Mai 1586, zwischen 3 und 4 Uhr gegen Tag). Auf dem letzteren fand sich wieder ein „Frauen-Bildniß“. Wie man sieht, enthielt die Kirche zur Zeit Gabelslovers reichen ornamentalen und malerischen Schmuck.

Ob die Kirche Schaden erlitt, als Herzog Ulrich am 3. April 1517 das Schloß des Dietrich Epeh, Zwiefaltendorf, ausplünderte und das Dorf mehrertheils verbrennen ließ, sieht dahin. Als Dietrich Epeh nach der Vertreibung Herzog Ulrichs wieder in den Besitz seiner Güter gelangte, bestätigte und dotirte er 1521 die Kaplanei in Nieder-Zwiefalten, d. h. Zwiefaltenberg, wozu Herzogin Sabina 7 Gulden gab. Dietrich († 1. Fez. 1536) fand, wie schon erwähnt wurde, seine Grabstätte in der Kirche zu Zwiefaltendorf. Noch befindet sich dort sein Grabstein, doch ist die Inschrift erloschen, die Wappen (heraldisch rechts: Epeh, Stein, Wüß und Berg, links: Reipperg, Wassenbach, Helmstadt, Rind v. Coltenbach) erkennt man noch. Dagegen ist der Grabstein seines Enkels, Wilhelm Dietrich († 21. März 1615) in dieser Kirche noch leselich. Dieser gerieth, nachdem das von Herzog Ulrich nach dessen Rückkehr aus der Verbannung dem Dietrich Epeh 1534 entziffene Dorf und Schloß Zwiefaltendorf 1550 der Familie restituirt worden war mit dem Abt von Zwiefalten in Streit. Das Kloster hatte 1288 das Patronat der Kirche in Zwiefaltendorf erkauft und 1358 war die Kirche dem Kloster incorporirt worden. 1564 vertrieb aber Wilhelm Dietrich Epeh den vom Abt eingesetzten Pfarer Jakob Wintermühl und setzte dafür einen Weltgeistlichen ein. Als der Abt diesen nicht beschärgen wollte, zog Epeh die Einkünfte des Klosters ein. Darauf verlagte ihn der Abt mit Erfolg beim Bischof von Konstanz und vergebens app. kirte Epeh an den Erzbischof von Mainz.

Wilhelm Dietrichs Gattin, Susanne von Renued († 1603), fand ebenfalls ihre Ruhestätte in der Kirche zu Zwiefaltendorf hinter dem Altar. Da die Söhne Wilhelm Dietrichs, Hans Ulrich († 14. Aug. 1616) und Georg Dietrich († 1639) kinderlos starben, fiel Zwiefaltendorf

an ihren Vetter Bernhard Speth zu Lüttenwardthal († 1663) und hörte auf, Sitz einer Linie des Geschlechts zu sein, bis der Sohn Johann Nepomuk Friedrich v. Speth († 25. Febr. 1801), Maximilian (geb. 8. April 1785, † 7. Mai 1856) Zwiefaltendorf erbt und dort seinen Sitz aufschlug. Er fand seine Anstalten in der dortigen Kirche, wie sein Bruder Franz (geb. 21. April 1777, † 10. Febr. 1812), Walthier. Doch erlosch mit seinem Sohn Rudolf Petrich (geb. 30. Jan. 1835, † 8. März 1878) auch diese Linie.

So lange im Zwiefaltendorfer Schlosse ein Speth wohnte (also abziehen von der Zeit 1801—1878, bis 1839), wurde die Kirche St. Michael, obgleich die gutsberthige Familie schon seit 1509 eine eigene Burg und Marienkapelle besaß, sicher in gutem Stand gehalten, als aber das Schloß leer stand, gerieth die Kirche allmählich in Verfall, wozu die bösen Kriegsjahre (bis 1648) ihr Theil beitrugen. Erst als 1695 das Patronatsrecht durch Ueberkunft vom Kloster Zwiefalten an den Bischof von Konstanz kam, dachte man an eine Erneuerung der Kirche, die dann 1746 erfolgte. Leider wurden, wie auch anderswo, in jener Zeit häßlicher Vandalität das Alte in der Kirche zerstört, so daß die heutige Kirche in Zwiefaltendorf kein Bild mehr gibt von dem gewiß seinen Kunstgeschmack, mit welchem im 15. Jahrhundert Hans Speth dieselbe, insbesondere den Chor auszumalen ließ.

Gotthischer Kreuzaltar.

Es war keine ganz leichte Aufgabe, für die hoch- und wehrthümliche Stadtpfarrkirche zu Ravensburg, welche in den letzten Jahren eine durchgreifende, im ganzen recht wohlgeungene Restauration erfuhr, einen neuen Kreuzaltar zu beschaffen, wie der Stil der Kirche und das gottesdienstliche Bedürfnis ihn erforderte. Herr Theodor Schnell, Leiter eines tüchtigen Ateliers für kirchliche Kunst, hat sich dieser Aufgabe mit schönem Erfolg unterzogen, und das auf der Weilage abgebildete Altarwerk bildete eine Zierde der Stuttgarter Kunstgewerblichen Ausstellung von 1896 und wurde mit der goldenen Medaille ausgezeichnet. Wir sehen, wie es das Bestreben des Künstlers war, den Altar würdig und vornehm anzustellen mit allem, was sein Hoed und seine Bestimmung als Epitaph, Tabernakel-, Epistulencruxaltar, was die Zier eines Kreuzaltars und was der Standort unter dem hochgehengenen Triumphbogen verlangte, und doch dabei die Maße und die Massen so zu berechnen, daß durch ihn dem Hochaltar an der Schwand des majestätischen Chores kein Eintrag geschah. Alle diese Rücksichten ergeben in dem Genuß künstlerisch gegen einander ausgeglichen. Der Aufbau verbindet konstruktive Kraft mit großzügiger Ziellichkeit und hemmt nicht mehr als unumgänglich den Einblick in den Chor und den Ausblick auf den Hochaltar. Die vier Nischen der Predella sind durchbrochen, die Expositionswie die Bildnischen offen, die drei Hauptthür-

den nur durch elegante stiegende Brücken schmiedeeiserner Bogen mit einander verbunden. So ist der Körper des Aufbaues fein gegliedert; seine zarte, durchsichtige Silhouette zeichnet sich vortreflich in den Raum ein und durchschneidet nirgends förend den Raum des Hochaltars. Das ornamentale Detail wie die Ausführung des Ganzen verdient alles Lob.

Literatur.

Beschreibung des Oberamts Ulm. Herausgegeben vom K. Statistischen Landesamt. Bd. I. u. II. Stuttgart, Kohlhammer 1897. 812 und 701 S.

Wir haben uns hier nicht über den ungemein reichen Inhalt dieses zweibändigen Werkes auszusprechen, sondern lediglich über jene Partien desselben, welche den kirchlichen Denkmälern und der kirchlichen Kunst gewidmet sind. Nach dieser Seite ist das Oberamt Ulm der ärmste und der reichste Bezirk des Landes. Der ärmste, denn von der Oberamtsstadt selbst abgesehen, ist eigentlich gar nichts von größerer Bedeutung vorhanden; das wenige und geringwertige, was aus alter Zeit sich erhalten hat, ist in den Ortsbeschreibungen genau verzeichnet und gebucht; auch der irdische Kirchenbau von Gades in Raumbergen wird im Bild und in genauerem Beschrieb vorgeführt. Jenem Einen Denkmal aber, welches diese Armuth ausgleicht und Ulm über alle Städte des Landes erhebt, ist im zweiten Band eine kunsthistorische Betrachtung von fast 40 Seiten gewidmet, gut geschrieben und schön illustriert. Auch wer dem ununterhohen Gang der Phantasie nicht zu folgen und den „Fanten urgermanischer Wald- und Lichtreligion“, der im Künstlerthum fortleben soll, nicht zu entdeden vermag, wird doch geru dem Verfasser, Herrn Oberstudienrath Dr. Paulus, das Zeugniß ausstellen, daß er seiner schwierigen Aufgabe voll gerecht geworden. Schwierig war sie hauptsächlich deswegen, weil uns immer noch eine wissenschaftliche Monographie über das Künstlerlecht und namentlich die Vangeschichte noch viele Lücken und dunkle Punkte anzeigt. Man ist daher für diesen ersten Versuch Dank schuldig, wenn auch manche Hypothesen etwas gar lähn dreinschauen und erst ihre Probe bestehen müssen; so besonders in dem sonst verdienstvollen Traktat über die Baumeister des Künstlers. Trefflich ist die künstlerisch ästhetische Schilderung des Baues und seiner Kunstwerke. Neben dem hohen Lob, welches S. 98 dem Künstlerbaumeister Peter gesendet wird, erscheint die Bemerkung S. 100: „Die Oberleitung hatte lange Jahre Joseph v. Egler“ etwas gar kurz und außer Verhältnis zu dem großen Verdienste gerade dieses Mannes um den Bau und seine Restauration.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Kreuzaltar der Stadtpfarrkirche Ravensburg.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Freiburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorhand Pfarrer Degel in St. Christina-Marensburg.

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

Nr. II.

1897.

Die sechste Generalversammlung des Rottenburger Diözesanvereins für christliche Kunst.

Die in Retzweil den 3. August d. J. abgehaltene Generalversammlung lieferte einen sprechenden Beweis für die Blüte des Diözesanvereins für christliche Kunst. Versammelt waren ca. 120 Herren, darunter die Mitglieder des Ausschusses: der Vorstand, Pfarrer Degel-St. Christina, der Kassier, Schöninger-Bavendorf, Dr. Probst-Ostendorf, Rektor Dr. Hepp-Gilwangen, Chefredakteur Kümmler-Stuttgart, Architekt Gades-Stuttgart und Pfarrer Haasch-Schwabsberg.

Zu seiner Begrüßungsrede wandte sich der Vorstand des Vereins an die Mitglieder mit der Bitte, auch in Zukunft für die Bestrebungen des Vereins thätig sein zu wollen und für die Verwirklichung der hohen heiligen Ideale der christlichen Kunstanschauung in Wort und That einzutreten; es sei dies um so notwendiger, als durch unsere Zeit der Zug des krassen Materialismus gehe, der sich auch in die kirchliche Kunst eindrängen möchte. Aufgabe des Kunstvereins sei es, bei aller Anerkennung der Berechtigung eines gewissen Naturalismus an dem Grundsatz festzuhalten, daß die christliche Kunst ihre Seele in der idealen Höhe und Schönheit ihres Inhaltes habe. Außerdem machte der Vorstand Mittheilung über Veränderungen innerhalb des Vereins. Hierbei gedachte er mit warmen Worten des unverwundt schnell dahingewiedenen, hochverdienten Ausschussmitgliedes und „Archiv“-Redakteurs Eugen Keppler-Freudenstadt. Unter Vernunft auf den im „Archiv“ ihm gewidmeten Nachruf bittet er die Anwesenden, zu Ehren des Dahingewiedenen sich

zu erheben. In wehmüthiger Erinnerung, daß der schaffensfreudige Mann, der noch auf der letzten Generalversammlung alle mit einem geistreichen Vortrage erfreut hatte, in der Blüthe seines Lebens abgerufen wurde, erhoben sich die Anwesenden von ihren Plätzen.

Dem Berichte des Kassiers, Schöninger-Bavendorf, konnten wir entnehmen, daß die Zahl der Mitglieder sich auf rund 900 beläuft. Dementwiderstreitend befindet sich auch die Kasse in leistungsfähigem Zustande. Auf Antrag des Kassiers konnten daher auch Vergabungen aus Vereinsmitteln zu materieller Unterstützung von kirchlichen Kunstarbeiten auf einzelne Kirchen bewilligt werden, nämlich zur Restaurierung des sehr schönen, aber theilweise zerstörten Sakramentshäuschens in der Kirche zu Gäßlingen 250 M., als Beitrag zur Erstellung der Kanzel in der neuen Kirche zu Urach 500 M. und zur Bemalung der Kirche in Blanbeuren 500 M.

Von den Anträgen, welche der Versammlung zur Abstimmung vorgelegt wurden, erwähnen wir nur folgende: Chefredakteur Kümmler stellte den Antrag, eine Resolution nachstehenden Inhaltes annehmen zu wollen: „Die Generalversammlung des Diözesankunstvereins empfiehlt die regelmäßige Verziehung und Veranlagung des Vereinsauschusses, bezw. des nächstwohnenden Mitglieds desselben, zu den Kirchenbauten und kirchlichen Restaurationsarbeiten bedeutenderer Art, am besten in allen thunlichen Fällen. Sodann erinnert die Generalversammlung daran, daß der Sachverständige nur dann mit Erfolg eintreten kann, wenn er rechtzeitig berathen wird, d. h. bevor hindeutende Verluste betreffend den Plan der Arbeiten, die Verziehung

derselben u. s. w. gefaßt sind.“ Der Antragsteller begründet die Resolution, die den Zweck hat, eine regelmäßige Beziehung des Kirchenkunstvereins herzustellen und den betreffenden Gemeinden und Geistlichen sachmännlich und womöglich auch finanziell zu nützen. Nachdem noch mehrere Herren zur Sache gesprochen, wird die Resolution einstimmig angenommen.

Dr. Prebst kommt noch einmal auf seinen, schon in der letzten Generalversammlung angenommenen Antrag zu sprechen: es soll den einzelnen Landkapiteln nahe gelegt werden, sie möchten auf ihre Kosten die werthvollen Schätze alter christlicher Kunst in ihrem Bereiche allmählich photographieren lassen und die Photographien in der Landkapitelbibliothek sammeln, außerdem je ein Exemplar davon dem bischöflichen Museum für christliche Kunst zu Rottenburg und der Bibliothek des Diözesankunstvereins zustellen und eventuell solche Photographien auch an andere Kapitelbibliotheken austauschen bzw. verkaufen. In Anerkennung der Wichtigkeit der Sache wird einstimmig beschlossen, die hochwürdigen Kapiteloberstände einzuladen, die betreffenden Photographien in Großformat für Sammelmappen aufzetzen zu lassen.

Was die Thätigkeit des Vereines nach außen anbelangt, so wußte der Vorstand Deyel viel Erfreuliches zu berichten. Er schildert sein Eingreifen bei der Restauration an zehn Kirchen des Inlandes und sechs Kirchen des Auslandes; außerdem sei die Restauration von acht weiteren Kirchen eingeleitet. Näherhin geht er ein auf die bedeutendste und großartigste aller Restaurationen der neueren Zeit, auf die Restauration der Kirche in Ravensburg, die ihrer Vellendung entgegenstehe; der Hochaltar sei eben erstellt nach Zeichnung von Gades durch Bildhauer Schlachter mit Metallkreuzig edelster Art von Hugger-Mottweil; der Kreuzaltar von Schnell-Ravensburg, eine preisgekrönte Arbeit; der Aufwand belaufe sich bis jetzt auf mehr als 200 000 M.; alles sei durch milde Beiträge gedeckt, — ein großartiges Beispiel katholischer Opferwilligkeit und Liebe zur Kirche.

Kaffier Schöninger referierte über die Restauration von acht Kirchen, die seiner

speziellen Leitung anvertraut und zur Zufriedenheit aller Theilnehmenden durchgeführt wurde.

Anknüpfend hieran wies Rektor Dr. Herr darauf hin, welche erpriestliche, die wahre kirchliche Kunst fördernde Thätigkeit der Diözesankunstverein überhaupt und besonders in den letzten Jahren wieder entfaltet habe. Beweis hierfür sei die Ausstellung unseres kirchlichen Kunsthandwerkes auf der vorjährigen Kunstgewerbeausstellung zu Stuttgart; Beweis die Leistungen unserer einheimischen Künstler, besonders die Erzeugnisse der religiösen Kleinkunst; es werden wieder Werke gefertigt, die sich den alten ebenbürtig zur Seite stellen. Mit Freuden sei wahrzunehmen, daß geläuteter Geschmack sich immer weitere Kreise erobere und auch auf dem Lande zur Geltung komme. Er erinnere bei dieser Gelegenheit nur an die jüngst erfolgte Anmalung der einzigen Antoniuskirche des Landes, der Kirche in Deubach, O.A. Mergentheim. Diese Kirche habe Maler Kapfenstein mit Freskenbildern aus dem Leben des hl. Antonius ausgeschmückt. Der Künstler habe nicht bloß gezeigt, daß er Meister in der Technik ist, sondern habe auch das Problem zu lösen gewußt, wie der Legendenstoff zu verwerthen ist, um der katholischen Verehrung eines Heiligen gerecht zu werden: Menschliches und Göttliches, Dogma und Tradition, Geschichte und Legende finde sich hier in diesem Bilderevnlus in sinniger Parallele zusammengestellt. So wünsch er die Legende malerisch behandelt zu sehen, wenn sie den Geist anwärts ziehen und wahrhaft erbauen soll. Die Gemeinde Deubach verdanke diesen schönen Schmuck ihrer Kirche dem opferwilligen und kunstsinigen Pfarrer Herrn Vogel.

An diese Verhandlungen schloßen sich zwei Vorträge an. In ersten Vortrag brachte Professor Gygler eine höchst interessante und ganz eigenartige Abhandlung über das Wesen und die Ziele der Kunst zur Kenntniß der Versammlung. Es war dies ein schätziges Promemoria betreffend die Beuroner Kunst, das seiner Zeit der Leiter der Kunstschule in Beuren, P. Desiderius, verfaßt hatte. Die tiefe Spekulation, der hohe Flug der Gedanken, die ideale Auffassung der Kunst,

der Hinweis auf die geheimnißvollen Gesetze der Schönheit machten auf jeden Zuhörer einen tiefen Eindruck. Manches einer mochte zum ersten Male eine Ahnung davon bekommen, daß die Gesetze der wahren Kunst ebenso fest stehen, wie die mathematischen Wahrheiten. Der Kunstphilosoph im Ordensgewand läßt einen Einblick thun in sein Ringen und Mühen, um die bisher noch nicht ergändeten Gesetze der alten Meister aufzudecken; diese Gesetze sollen die Grundlage für die Normvollendung der Kunst werden. Auf Grundlage dieser menschlichen Gesetze, meint der geistreiche Ordensmann, werde in der Welt und für die Welt eine heilige, priesterliche Kunst erstehen, die in ihrer Gebilde Herrlichkeit und Würde ebenso zu Gott hinführen müsse, wie die Eiferjagd der Wahrheit, die Philosophie.

Den zweiten Vortrag hielt Kassier Eckinger über die Kunstalterthümer Netzweil. Obwohl die reichhaltige Tageseerndung an die Zuhörer schon große Anforderungen gestellt hatte, wußte der gewandte Redner doch die Aufmerksamkeit der Zuhörer für seine interessanten Ausführungen zu fesseln und aufrecht zu erhalten. Auf Grund umfassender, kunsthistorischer und archaischer Studien wurden die Kunstbestrebungen der alten Reichstadt in einem Lichte nahe gerückt, daß auch Kundige und Einheimische manches Neue und Interessante zu hören bekamen. Die Kirchen in Netzweil und in der Altstadt, ihre Gründung und Ausgestaltung, bildeten den Mittelpunkt seiner gründlichen Studien und dautbar aufgenommene Darstellung. Außerdem bildete dieser Vortrag eine erwünschte Einleitung für den Rundgang, der nachmittags durch die Kirchen gehalten wurde. Bei diesem Rundgang hat der Leiter des Vereins, Dr. Probst, in dankenswerther Weise die Führung übernommen. Mit Freuden konnte man wahrnehmen, daß unser Redner sein kritisches Urtheil und seines Kunstgefühl in voller Reife und Klarheit sich bewahrt hat.

Ellwangen.

Dr. L. H.

Der romanische Kirchenbau.

Von Professor Kappeler.

(Fortsetzung.)

Aber wenn dieser Stil in sich gesund und lüchtig ist, dem kirchlichen Geist conform, geeignet, christliche Ideen zu verkörpern und kirchlichen Bedürfnissen zu dienen, so wird er auch den heutigen kirchlichen Bedürfnissen und dem Empfinden unseres christlichen Volkes nicht ganz fremd sein können. Sein Gehalt an wahrer Kunst und christlichem Geist wird auch in heutiger Zeit sich noch bewähren und uns menschliche und christliche Gemüth sprechen. So ganz fremd ist uns ja auch das Klassische und Antike nicht geworden; es bildet ja immer noch Zettel und Einschlag der höheren Bildung, und selbst für die ungebildete moderne Kunst stellt sich immer wieder das Bedürfnis einer Orientierung an der Antike ein. Wäre wirklich der romanische Kirchenbau so angesprochen klösterlich, was wir nicht finden können, — ist denn etwas klösterlicher Geist in der heutigen kirchlichen Kunst so ganz vom Uebel? Man sieht ja in den Orden und Klöstern einen Faktor, dessen Dienste gerade in heutiger Zeit erwünscht und für Lösung besonders der sozialen Aufgaben von höchster Wichtigkeit seien. Die „steinerne Summa“ der gotischen Baukunst mag für unsere Zeit nicht ohne Werth sein und man mag sich von ihr gute Einflüsse auf das kirchliche Leben der Gegenwart versprechen; aber kann es denn Schaden bringen, wenn zu demselben Zweck der Hebung und Befruchtung des letzteren der romanische Stil mit dem gotischen zusammen arbeitet, wenn neben der heiteren und hochgestimmten Gebirge der tiefe Ernst und die wandige Verdanktheit des romanischen Stils der heutigen Generation predigt, wenn das, was vom Geist der archaischen Basilika und vom Geist der alten Kirche im romanischen Stil noch fortlebt — vom Geist der alten Kirche, der doch für alle christlichen Zeiten eine Art Normalgewissen darstellt, — auch heutzutage noch mitarbeitet an der Erziehung des christlichen Volkes? Warum denn hier so ängstlich alles Nichtgotische ausschließen, redt im Gegensatz gegen die

Tendenz der Zeit, die lebensfähigen und voll- und immergültigen Bildungselemente möglichst aller Zeiten wieder flüßig zu machen und auszunützen?

Doch die für Wiederbelebung und praktische Verwerthung des romanischen Stils sprechenden Gründe erfahren noch eine Verstärkung von anderer Seite her. Unsere ganze bisherige Betrachtung schwebte noch zu sehr in idealen Höhen. Die Frage, wie wir unsere Kirchen bauen sollen, ist aber eine eminent praktische und fordert ein völliges Herabsteigen auf den harten Boden der Praxis und der Wirklichkeit. Unser heutiges praktisches Bedürfniß muß bei der Lösung ein Hauptwort, ja das entscheidende Wort sprechen.

Wir pflegen, was begreiflich ist, wenn wir unser Urtheil über die Gotik abzugeben und gar ihren kunsthistorischen und ästhetischen Wert gegen den eines andern Stils abzumäßen haben, nicht von den kleinen, sondern von den großen Leistungen derselben, von den weltberühmten Ministern und Kathedralen auszugehen. Auch die oben skizzierte allgemeine Charakteristik der Gotik exemplifizirt vornehmlich oder fast ausschließlich auf diese. Nun haben wir aber heutzutage höchstens noch ganz ausnahmsweise große Kathedralen oder Klosterkirchen oder prachtvolle Rieskirchen in großen Städten zu bauen, dagegen um so häufiger gewöhnliche Gemeindefkirchen für Städte und Dörfer mit 400—800 Sitzplätzen. Zweifellos hat nun die Gotik auch im Kleinbau sich vorzüglich bewährt und z. B. in der Marienkirche von Göttingen und unzähligen andern den Kathedralstil vorzüglich auf kleine Dimensionen reduziert und wahre Juwelen der Architektur geschaffen.

Aber bei unserem heutigen kirchlichen Bauen spricht nun fast in der Regel — wenigstens was Süddeutschland betrifft — noch ein leider die Freiheit der Kunst sehr beschränkendes Element mit — der Kostenpunkt. Er ist heutzutage ein mächtiger Herr, ein Tittator, dessen Befehlen man sich nicht entziehen kann, der peremptorisch größte Einfachheit verlangt, mit scharfer Schwere allen Schmuck der Ornamente abschneidet, sehr häufig nicht einmal eine Wölbung der Kirche zugesteht. Wir sind nicht der Ansicht

derer, welche die Herrschaft dieses gestrengen Herrn als gänzlich zu Unrecht bestehend ansehen und mit Gewaltmitteln sich ihm zu entziehen suchen. Wir glauben nicht, daß man mit fernerer Veracktung die schlechtlichen Witten armer Gemeinden um einen Kirchenbau, der ihre Mittel nicht übersteigt, einfach in den Wind schlagen und etwa mit jenem Worte eines würtembergischen Kirchenbauamteisters vergangener Zeiten abthun darf: es noch jede Kirche bezahlt worden. Wir könnten es nicht über das Gewissen bringen, wo es nicht absetzt unvermeidlich ist, durch Kirchenbauten arme Gemeinden auf viele Jahrzehnte in drückende Schulden zu stürzen, so daß der Akkord der Umlagekosten sie niemals ihrer Kirche froh werden läßt. Wir glauben nicht, daß lästige Kirchensteuer das rechte Mittel sind, um die Gläubigen in der Abhängigkeit an ihre Kirche zu fesseln.

Gewiß, man soll nicht übermäßig, nicht unsinnig, nicht unpraktisch sparen bei Kirchenbauten, nie schlecht bauen, nie so bauen, daß von Kunst keine Rede mehr sein kann. Aber man soll auch, abgesehen von den (seltenen) Fällen, wo die Kosten keine Rolle spielen, etwa von großen Stiftungen oder reichen Stiftern in beliebiger Höhe dargeboten werden, keinen Aufwand machen, den man nicht im Gewissen verantworten kann. Alles was nötig ist, nichts Unnützes — das muß hier unverbrüchliches Gesetz sein, nichts, was in keinem Verhältnis mehr steht zu den verfügbaren Mitteln, nichts, was nicht vom Bedürfniß gefordert wird, nichts, was auch vom Standpunkt der Kunst aus als entbehrlich und überflüssig erscheint. Die kirchliche Kunst darf heutzutage keine unbeschränkten Ansprüche machen an das patrimonium Christi, das aus den Erträgen fremder Stiftungen der Vergeiz und den Opfergeldern der Gläubigen, aus den Hellen der armen Waisen und den Pfennigen der Fabrikarbeiter zusammenfließt. Denn die Kirche muß aus denselben noch vieles andere bestreiten, namentlich auch den ungeheuren Hansbalt der christlichen Charitas. Wie man mit möglichst geringem Aufwand wahrhaft praktisch und wahrhaft künstlerisch bauen könne — das ist das große Problem des

heutigen Kirchenbaus, Einfachheit und Maßhaltung seine höchste Tugend.

Stellen wir uns auf diesen gegebenen, von der *divina necessitas* diktierten Standpunkt und schauen wir von hier noch einmal zurück auf jene eben dargelegten Momente, welche die Superiorität des gotthischen Stils und seine Alleinberechtigung für das heutige Kirchenbaugeschehen darthun sollen. Mir scheint, unter dem Drucke jener Nothwendigkeit, zu sparen, überall Abstriche zu machen und Reduktionen einzutreten zu lassen, die Dynamik auf ein Minimum zu reduciren, vermindert sich doch das Gewicht jener Gründe zu Gunsten der Gotthik sehr erheblich. Handelt es sich um einfache, ein- oder dreischiffige Dorf- und Stadtkirchen, bei welchen die thypischen Mittel eine Beschränkung der Dimensionen, namentlich auch der Höhenentwicklung auf das absolut Nothwendige verlangen, Fenstermaßwerke und reiche Portalanlagen einfach verbieten, eine Einwölbung unmöglich machen -- und so liegt der Fall wenigstens bei uns in Süddeutschland häufig, fast regelmäßig, -- so treffen doch eigentlich alle jene großartigen und stolzen Worte über die Vollkommenheit der Gotthik nicht mehr zu. Es wäre lächerlich, wollte man hier noch von reinem Strebebau, von durch und durch gegliederten und besetzten Organismen, von überquellenden Fülle des Lebens und innerköpfllichem Reichthum der Formen reden; oder von unaufhaltsamer Bewegung nach oben, wo vielleicht eine harte, tiefe Horizontale in Gestalt einer flachen Holzdecke allem Aufstreben ein jähes Ende bereitet.

Gewiß hat ja die Gotthik auch in bescheidenen Kleinbau sich bewährt und, wie besonders Württemberg und das Elsaß beweist, Dorfkirchen in Menge geschaffen, welche bei größter Einfachheit noch durchaus künstlerisch sind. Aber man wird doch vermnüthungsweise für diese Kleinbauten nicht alle jene Ruhemittel der Gotthik in Anspruch nehmen und nicht behaupten können, daß sie hoch über romanischen Werken der gleichen Art stehen; man wird also hier nicht beugig sein, aus der Superiorität des gotthischen Stiles dessen Alleinberechtigung abzuleiten.

Man hat in den Verhandlungen, ob

gotthisch oder romanisch zu bauen, den profanen Weltpunkt wohl auch berücksichtigt und gefragt, ob eine gotthische oder eine romanische Kirche billiger zu stehen komme. Die Gotthiker vindicirten den Vorzug größerer Billigkeit ihrem Stil, die Freunde des romanischen Stils ebenso entschieden dem ihrigen (vgl. „Zeitschrift“ III, 383 ff. IV, 215 ff.). Wer hat Recht? Beide und keiner. Ich glaube, daß ein stillgerechter bescheidener aber doch monumentaler Bau so ziemlich die gleichen Kosten verursacht, ob man ihn gotthisch oder romanisch ansüßert.

Die Frage ist so nicht ganz richtig gestellt. Man müßte vielmehr fragen: welcher Stil erlaubt seinem ganzen Charakter nach eher eine Reduktion der Maße, namentlich der Höhenmaße, eine Beschränkung des Ornaments oder einen völligen Verzicht auf dasselbe, eine Vereinfachung der Konstruktion, einen Wegfall der Wölbung -- kurz alle jene Vereinfachungen und Beschränkungen, welche durch die Lage der Umstände häufig uns zur Pflicht werden, und welcher vermag, trotz all' dieser Einschränkungen, auch kleinen und bescheidenen Bauten sicherer noch jene Monumentalität, stilistische Reichtümer, Würde und Vernehmtheit zu garantiren, welche wir für kirchliche Bauten unbedingt verlangen müssen? (Schluß folgt.)

Die Wandmalereien zu Zell bei Oberstaufen.

Von *Karier Deysel* in St. Christina.

(Schluß.)

Wenn wir auch, wie gesagt, den einheitlichen Charakter beider Cyclen, wie überhaupt sämtlicher Darstellungen, anerkennen müssen, so wird der Kunstkenner doch bei genauerer Vergleichung einen gewissen Unterschied herausfinden zwischen den Bildern, die dem Marienleben und denjenigen, die dem Martirium der heiligen Apostel gewidmet sind. Es standen ja dem Maler beim Entwurfe des ersten Cyclus viele Vorbilder zu Gebote, da gerade in jener Zeit die Darstellungen aus dem Leben der heiligen Jungfrau und besonders auch aus der Geschichte ihrer Eltern sehr beliebt waren. Aber ganz

andere war es beim Entwurfe des Martyriums der heiligen Apostel; hier mußte der Meister wohl vollständig neu schaffen und kühnlich verfahren, da ihm wahrscheinlich keine Vorbilder zu Gebote standen, wenigstens sind unseres Wissens keine solche mehr aus jener Zeit in unseren Tagen erhalten. Was ist daher natürlicher, als daß der Marienentzug mehr einen ständigen traditionellen Typus, ein bis zu einem gewissen Grade conventionelles Schaffen in Komposition und Technik zeigt, während die Martyrien der Apostel schon eine mehr realistische, kühnere und freiere Auffassung und Wiedergabe haben; es pulsiert unverkennbar ein fröhliches, originelleres Leben in diesen Apostelbildern und besonders auch in den Darstellungen des hl. Stephans, als in dem Marienentzug. Wenn nämlich auch unserem Meister, wie den meisten Kollegen seiner Zeit, die volle Zartheit in Behandlung des legeren Gegenstandes zu Gebote steht, so ergriß er doch die Gelegenheit, bei der Darstellung eines ihm neu gegebenen Themas, den ganzen Reichtum seiner Phantasie walten zu lassen.

Welcher Zeit nun gehören die Wandmalereien an? Die Kapelle umfaßte ursprünglich, wie man meint, nur den Raum des heutigen Chores. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sei dieselbe erhöht und mit einem entsprechenden Langhaus versehen worden. Es kann also der künstlerische Wandbesatz nicht vor diese Zeit fallen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde in die Nordwand des Chores zwischen dem 9. und 10., 14. und 15. Nische ein Sakramentshäuschen im spätgotischen Stile, eine schöne Arbeit aus grauem Sandstein, eingelassen, das mit den Wappen der Memfort geschmückt ist. Infolge dessen sind, wie wir schon oben bei Betrachtung der Bilder gefunden, einzelne Darstellungen fast ganz zerstört worden; es sind also die Bilder vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schon dagewesen. Folglich fällt die Bemalung des Chores mit diesen beiden Cyklen ungefähr in die Mitte des 15. Jahrhunderts. Prof. Dr. Gudres schreibt in dieser Beziehung (Allg. Geschichtsfreund 1897): „Daß die Wandgemälde ungefähr dieser Zeit angehören,

darüber kann Unbetrachts ihres ganzen Kunstcharakters kein Zweifel sein. Aber wir vermögen die Zeit ihres Ursprungs noch genauer abzugrenzen. Eine der Figuren in den Fensterleibungen stellt, wie wir sehen, den hl. Nikolaus von Tolentino dar, welcher im Jahre 1446 von Papst Eugen IV. canonisirt wurde. Von jenem Zeitpunkt konnte er als Heiliger nicht dargestellt werden, wohl aber mochte man unmittelbar nach seiner Canonisation sich veranlaßt sehen, dem neuerdings mit der Gloria geschmückten eine Stelle im Zeller Kirchlein anzuweisen. Nach dieser Annahme wären die Wandbilder einige Jahre nach Herstellung des Hauptaltars zu Zell erst fertig geworden, welcher nach Anweisung seiner Inschrift 1442 von Joh. Strigel vollendet wurde.“ So stritte ist übrigens der Beweis nicht, da die Iconographie der Heiligen uns zeigt, daß manche im Rufe der Heiligkeit verstorbene Gottesmänner schon vor ihrer Canonisation selbst mit dem Nimbus dargestellt worden sind. Die obige Inschrift legt uns übrigens die Frage nahe, wer wohl der Meister der Zeller Wandmalereien sein möge, ob nicht vielleicht der gleiche Vertreter der bekannten Remminger Maler- und Bildhauerfamilie, welcher den Altar vollendete, auch die Wandgemälde herstellte? Allein der Altar ist vollständig übermalt und läßt sich, solange er nicht kunstgerecht restauriert ist, ein Urtheil nicht wohl abgeben. „Indeß werden wir wohl kaum irrtgehen, wenn wir annehmen, daß ein Nürnbürger des Hans Strigel (und — fügen wir hinzu — wohl unzweifelhaft, ein Mitglied der Strigel'schen Künstlerfamilie) in der blühenden Reichsstadt, deren künstlerischer Aufschwung damals weit nach Süden gedungen zu sein scheint, sich mit den letzteren in die Ausstattung der Kapelle von Zell theilte.“

Die Gemälde waren im Laufe der Zeit überfärbt worden und erst vor ca. zehn Jahren durch Ablösung der Kalkkrusten wieder bloß gelegt. Es ist dies ein besonderes Verdienst der anwohnenden Geschwister Allger, welche fortwährend auf Pflege und Restauration der Bilder bedacht waren. Selbstverständlich erfuhr die Malereien durch die Pflege einige Beschädigungen und ebenso wurden einige

Ergänzungen nothwendig, schon wegen der oben angegebenen baulichen Veränderungen. Sollten nun diese interessanten und umfangreichen Wandmalereien erhalten, bezw. ergänzt werden, so müßte ein sehr tüchtiger und erfahrener Künstler, der eine große Pietät und das nöthige Verständniß für Gotik besitzt, gewonnen werden. Und einen solchen Künstler fand man in unserem Landsmann, dem Historienmaler Bonifaz Pöcher in München. Er wurde mit der Restauration betraut und hat das in ihn gesetzte Vertrauen vollständig gerechtfertigt. Er führte die Arbeiten mit Anwendung von Temperafarben im Jahre 1895 und 1896 meisterhaft aus; wo immer die Farbenanfrischung nicht unbedingt nothwendig war, zog er nur Conturen, um die Gemälde im ursprünglichen Charakter zu erhalten. Die nothwendigen Ergänzungen fehlender Bilder, wie die Darstellung der heiligen drei Könige und anderer, gelangen ihm, wie wir schon oben gesagt, in einer Weise, daß selbst das Auge eines Künstlers kaum einen Unterschied zwischen den ursprünglichen und den neu hergestellten Gemälden zu entdecken vermag. Die Freunde mittelalterlicher Kunst und ihrer Geschichte werden der bayerischen Regierung Dank wissen, daß sie die Mittel zur Herstellung dieser herrlichen alten Kunstwerke zur Verfügung stellte. Möchte die Restauration des interessanten Hochaltars in gleich gelungener Weise nachfolgen!

Vergleichende Studien über den Johannescyklus des Hochaltars in Blaubeuren.

Von Pfarrer Dr. J. Probst in Essendorf.

Nachdem die phototypischen Abbildungen der Gemälde des bekannten Blaubeurer Altars¹⁾ (Cyklus der Johanneslegende) schon seit einer Reihe von Jahren in den Händen der Abonnenten sich befinden, mag es nicht mehr als verübt erscheinen, das Ergebniß von vergleichenden, eingehenden Untersuchungen darüber zu veröffentlichen. Dieser Versuch hat immerhin

den sachlichen Vortheil vorans, daß demselben außer den Originalen eine in der Hauptsache getreue Wiedergabe der Gemälde zur Grundlage dient, wenn auch nicht zu erkennen ist, daß Metouchierungen stattgefunden haben, bezw. erforderlich war, worüber wir nicht rechten wollen.

Aber die Anordnung des Cyklus sind einige Bemerkungen vorauszusetzen; derselbe zerfällt in zwei Hauptabtheilungen, eine obere und eine untere. Die 16 Gemälde sind in chronologischer Folge so angeordnet, daß oben von links nach rechts folgen:

1. Das Opfer des Zacharias;
2. Maria und Elisabeth;
3. Johannes Geburt;
4. Johannes Beschneidung;
5. Johannes zieht in die Wüste;
6. Johannes predigt;
7. Johannes tauft;
8. Johannes und die Gesandtschaft.

In der unteren Abtheilung folgen von links nach rechts:

9. Johannes weist auf Jesus Christus;
10. Johannes tauft den Heiland;
11. Johannes macht dem Herodes Bericht;
12. Johannes wird in das Gefängniß geführt;
13. Johannes wird enthauptet;
14. Sein Haupt der Herodias gebracht;
15. Johannes Leichnam begraben;
16. Johannes Haupt begraben.

Der Einfachheit wegen werden wir später meistens nur die Nummern citiren.

Daß die gesammte, sehr detaillierte Eintheilung des Stoffes von einer dirigirenden Hand ausging, ist unbestreitbar, damit aber nicht zugegeben, daß die Gesammtheit der bildlichen Darstellungen und ihre Einzelheiten von einer Hand angeführt worden sei. Man vergleiche, um nur eine ganz auffallende Einzelheit anzuführen, den Baumschlag der Landschaft des Hintergrunds in 7 und 8 mit dem in 15 und 16, so wird man sich alsobald überzeugen, daß hier verschiedene Hände gearbeitet haben. Aber gerade auf solche, zwar sehr auffällige aber doch nur sehr untergeordnete Unterschiede darf man doch keinen entscheidenden Werth legen. Es mag ja der Fall eingetreten sein, daß schließlich, als

¹⁾ Der Hochaltar von Blaubeuren, herausgegeben von Karl Baur. Beitrag der Wängold'schen Buchhandlung in Blaubeuren.

die Zeit drängte, auch noch ganz untergeordnete Kräfte für notwendige Ausfühung von Nebenfragen herbeigezogen wurden. Jedenfalls steht fest, daß solche starke Abweichungen nicht weiter verfolgen lassen; sie sind isofirt und beschränkten sich auf die angeführten Nummern. Doch geht soviel daraus hervor, daß die Gemälde sichtlich paarweise (je zwei Nummern zusammen) angefertigt wurden. Diesen nicht unwichtigen Umstand haben die kunstverständigen Autoritäten thatsächlich dadurch anerkannt, daß dieselben die Gemälde paarweise citiren.

Bisher, um ein Beispiel anzuführen, citirt zusammen die Nummer 9 und 10, ferner: 1 und 2 und wieder zusammen 7 und 8. Im Laufe der speziellen Untersuchungen werden wir noch darauf hinzuweisen haben, daß die paarweise Verteilung überhaupt Regel war im ganzen Cyklus. Die weitere und wesentliche Aufgabe wird aber nun diese sein müssen, daß auf Grundlage einlässlicher Vergleichen die in dem Cyklus wirklich vorhandenen, deutlich unterscheidbaren Gruppen bezeichnet und für das Verständnis des Lesers und des Besizers des genannten Werkes begründet werden.

Wenn hiemit die Notwendigkeit einer möglichst concreten Begründung ausgesprochen wird, so will damit keineswegs, auch nicht indirekt, der Vorwurf ausgesprochen werden, als ob die Urtheile der Kunsthistoriker grundlos wären. Diese, unter denen sich ja gewiß recht viele durch Kenntnisse und Blick ausgezeichnete Männer befinden, gewonnen lebhaft Eindrücke, an welche sich naturgemäß Ideenassoziationen anknüpfen, so daß sie mit mehr oder weniger Bestimmtheit ein Urtheil fällen konnten, das in ihrer Auffassung begründet ist; aber wer von den Lesern vermag diese Ideenassoziationen zu erwäthen oder denselben zu folgen? Das Unbefriedigende liegt in der Natur der Sache selbst, in der ganz beschränkten Möglichkeit für den Leser, dem Gedankengang des Kunsthistorikers zu folgen.

Diesem bei dem früheren Zustand der Kunstgeschichte fast unvermeidlichen Uebelstand kann nur durch die Verbreitung von wirklich getrennen Reproduktionen abgeholfen werden, die auch dem fernbegierigen Leser

erreichbar sind. Darin liegt die hohe Bedeutung und zugleich Empfehlung für die schon bestehenden und, wie zu hoffen, künftig noch erscheinenden Werke kleineren oder größeren Umfangs.

Der Standpunkt, den der Verfasser bei der Vergleichen der vorliegenden Reproduktionen wie auch der Originalgemälde eingenommen hat, läßt sich so präzisiren. Der Schlüssel, ob eine oder mehrere Hände sich theilhaftig haben, muß in der Darstellung des hl. Johannes des Täufers liegen. Diese Figur kehrt in dem Cyklus oft wieder. Wenn der Typus desselben immer der gleiche wäre, so würde die Vermuthung für die Einheitlichkeit der Arbeit, nicht bloß in dem Plan der ganzen Serie, sondern auch in der Ausführung der einzelnen Theilgemälde sprechen; wenn aber der Typus dieser Figur selbst greifbare Unterschiede darbietet, so spricht die Vermuthung zum Voraus für eine Mehrheit der ausführenden Persönlichkeiten. Es erwächst dann die Aufgabe, diese Unterschiede concreter zu fixiren und dieselben auch bei den anderen unterkommenden Figuren sowie in der Composition und im Nebenwerk weiter zu verfolgen.

Eine Darstellung der wirklichen Gestalt des Täufers erfolgt auf dem Gemäldepaar 5 und 6. Bei dem letzteren (Johannes predigt in der Wüste) ist auf den ersten Blick auffällig die unzufolge Beschaffenheit der Extremitäten, besonders auch der Hände desselben. Die mittelalterliche Kunst neigt gewöhnlich mehr zur Magerkeit hin und besonders bei dem ascetischen Wüstenjohne ist dieselbe Regel. Bei 5 (Johannes zieht in die Wüste) kennt diese Eigenschaft weniger zum Ausdruck, was bei dem kindlichen Alter nicht besremken kann; aber einige Einzelheiten beweisen, daß beide Darstellungen von der gleichen Hand herrühren: das Gewand, das bei beiden ganz gleich behandelt ist, was bei späteren Darstellungen in solcher Weise nicht mehr vorkommt. Sodann ist bei beiden Figuren eine ganz feine gezackte Stirnlocke von dem übrigen Haarwuchs abgetrennt. Ferner ist zu bemerken, daß auch die übrigen Figuren runde Leute sind, wie sich aus der Bildung der Köpfe und Hände ergibt. Drien-

talische Gesichtszüge sind nicht wahrzunehmen. Auf die Aus schmückung des Vordergrundes ist bei 5 sichtlich Aufmerksamkeit verwandt, wie aus den Koninchen, Schnecken z. hervorgeht; übereinstimmend auch der Hintergrund. Die beiden Kompositionen sind reich an Figuren und die Handlung belebt.

Wir fixieren diesen Typus, bezw. diesen Meister mit dem Buchstaben A.

In dem Gemäldepaar 7 und 8 gewinnt die Gestalt des Tänfers ein anderes Ansehen. Leib und Gliedmaßen sind langgestreckt, hager, auch das Gewand ist anders behandelt, besonders auffallend ist der lange Einschnitt unter den Achseln, durch welchen hindurch die Brust seitlich sichtbar wird. Ebenso der Gürtel, der hier bei 8 geratzen als eine langhinflatternde Binde behandelt ist. Bei 7 fehlt diese Binde, aber hier ist Johannes von der anderen (rechten) Seite sichtbar. Die begleitenden Figuren sind (besonders die Gesandtschaft und der im Jordan stehende Jüngling) ebenfalls gestreckt und hager, nicht sehr ästhetisch; der Vordergrund ist vernachlässigt, der Hintergrund auffallend ungesüß, die gesammte Komposition ist jedoch wenigstens bei 8 sprechend lebendig und scharf charakterisirt und mit Figuren keineswegs überladen.

Wir bezeichnen diesen Typus, resp. Meister mit B; er steht zu A in einem fast schroffen Kontrast.

In dem nächstfolgenden Gemäldepaar 9 und 10 (Hinweisung auf den Heiland und Taufe) tritt wieder ein anderer Typus hervor. In beiden ist die Figur des Tänfers zwar ästhetisch aber wohl proportionirt und anständig, wie auch die Figur des entblößt im Jordan stehenden Heilandes. Bei Johannes ist der hellfarbige Mantel über dem Untergewand zu beachten (in 9), der auch bei 10 nicht fehlt, jedoch hier bei der Bewegung des Armes zur Tauffpendung hinabgeleitet. Auch hier ist die Stirne des Johannes nicht frei von Haaren, aber die Stirnlocken sind wie bei den beiden assistierenden Engeln, umfangreicher und kreit abge schnitten. Die begleitenden Figuren sind entsprechend wohl proportionirt von guter Haltung; in seiner Physiognomie trägt Johannes einen orientlich-jemittischen Zug: die gebogene Nase, die

auch bei einem der Zuhörer vorkommt. Der Hintergrund ist sehr sorgfältig gehalten, der Vordergrund spärlich belebt und die ganze Komposition, nicht mit Figuren überladen, macht einen angenehmen Eindruck. Wir bezeichnen diesen Typus, resp. Meister, der eine glückliche Mitte zwischen den vorbergehenden einnimmt und ohne Zweifel der tüchtigste Meister war, mit C.

Einen weiteren Typus noch zu unterscheiden, fühlen wir uns nicht veranlaßt; die noch übrigen Gemäldeummern lassen sich nach unserer Auffassung ohne Schwierigkeit bei den schon bezeichneten unterbringen.

In den beiden nächstfolgenden Nummern 11 (Johannes macht dem Herodes Vorkhalt) und 12 (Abführung in das Gefängniß) kehrt die Johannesgestalt in C wieder, nur mit der Aenderung, daß der hellfarbige Mantel fehlt; aber das einfache Ablegen eines Gewandstücks vermag für sich den Typus noch nicht zu ändern: in allen anderen Kennzeichen hat sich eine Aenderung nicht vollzogen, auch die stumpfliche Stirnlocke fehlt nicht. Dagegen tritt nun Johannes in die Hofgesellschaft des Herodes ein. Auch hier besteht der angenehme Eindruck von wohlproportionirten Gestalten, mit mannigfaltigen nach Alter und Stand abwechselnden Physiognomien, die in ihrer Mehrzahl den germanischen Gesichtsausdruck zeigen, aber auch theilweise die gebogene jemittische Nase. Da der Vorkhalt des Johannes und seine Gefangennehmung zeitlich und örtlich sehr nahe zusammenfallen, so hat der Maler diesem Umstand dadurch Rechnung getragen, daß eine ansehnliche Anzahl von Personen auf beiden Gemälden, nur an etwas verändertem Platz auftreten; ein schlagender Beweis, daß eine paarweise Vertheilung der einzelnen Gemälde stattgefunden hat. Man kennt dieselben alsbald herans an der Physiognomie und besonders auch an der Kopfbedeckung. Hier kommen nun auch Frauengestalten in größerer Anzahl vor. Die Herodias hat ein ganz haarloses längliches Oval, das keinerlei Anzeichen von leidenschaftlicher Erregung zeigt. Auch sonst zeigt die Komposition eine fast auffallende apathische Ruhe, trotz des offenbar auf-

regenden Moments, das der Darstellung zu Grunde liegt. Der Hintergrund ist sorgfältig.

Wir nehmen aber keinen Anstand, auch weiterhin die beiden Gemäldenummern 3 (Geburt des Johannes) und 4 (Beschneidung) mit dem Typus C zu verbinden. Die Figur des Kindes kann selbstverständlich hier nicht leitend sein, aber die anderen Glieder der Compositionen. Auffallend ist hier, daß der orientalische Gesichtstypus bei Frauen und Männern sehr stark überwiegt; selbst die Madonna, die durch einen Nimbus ausgezeichnet und kenntlich gemacht ist, macht hiervon keine Ausnahme. Oben wurde hervorgehoben, daß bei dem Typus A der orientalische Gesichtsschnitt ganz fehlt, bei Typus C kommt er wohl vor (9—12), aber untergeordnet und nur theilweise vermischt mit dem germanischen. Es ist aber glaubhaft, daß der Maler die leibliche Verwandtschaft der gesammten asiatischen und zahlreichen Sippe etwas stark zum Ausdruck bringen wollte und denselben einen übereinstimmenden Gesichtstypus absichtlich verlieh, und auch die Zahl der Theilnehmer hoch griff.

An dem Typus A aber schließen sich nach unserer Auffassung die zwei Paare an: 13 (Enthauptung), 14 (Ueberbringung des Hauptes des Täufers), 15 (Begräbniß seines Leichnams) und 16 (Begräbniß seines Hauptes). Der enthauptete, mit einem Tuch zugedeckte Leib des Johannes kann nicht mehr leitend sein, wohl aber die Gesellschaft, die von dem Maler vorgeführt wird. Noch einmal wird die Hofgesellschaft vorgeführt (in 14), aber keines von den bei C auftretenden Gesichter ist wieder zu erkennen; auch Herodes und die Herodias sind andere geworden als in 11 und 12. Die Herodias ist eine stattliche Frau, aber männlicher und entschlossener als zuvor (11 und 12), und die Tochter derselben, die das Haupt des Johannes überbracht hat, hat sogar herbe Züge; auch bei den männlichen Figuren herrschen die düstern, traurig und mühsam aussehenden Gestalten. Mit Ausnahme des Scharfrichters in seiner eng anliegenden Tracht verrathen die andern Männer in ihren breiten Köpfen und Extremitäten eine robuste Gestalt, die

sich auch auf dem letzten Gemäldepaar überall bemerklich macht, unterstützt noch durch die weiten Mäntel der bei der Verdignung Hilfe leistenden Männer; von semitischem Typus ist überall nichts wahrzunehmen. Der Vordergrund ist befebt einestheils durch die Gestalt des jehauselnden Totengräbers, andererseits durch die Laute, welche der Tochter der Herodias zugehört. Auf den ganz schülerhaften Panmschlag des Hintergrundes bei 15 und 16 ist schon im Eingang hingewiesen worden, mit dem Bemerkten, daß diese auffallende That nicht hoch anzuschlagen sein werde.

Somit wäre nach unserer Auffassung nur noch nachzuweisen die Unterbringung des ersten Gemäldepaars (1 Opfer des Zacharias und 2 Elisabeth und Maria) und der Predella. Von dieser möge zuerst die Rede sein.

Die Kunsthistoriker haben den Gemälden derselben nicht weniger ihre Aufmerksamkeit zugewandt, als den Gemälden des Cyklus selbst; aber nach unserer Meinung ist es auffallend, daß sämmtliche dieselbe als eine einheitliche Leistung, d. h. als eine von einem und demselben Meister herrührende Malerei betrachten. Man vergleiche aber die Brustbilder auf dem rechten und auf dem linken Flügel, so kann man sich nicht erwehren, einen drückgreifenden Contrast zwischen ihnen zuzugestehen; auf der einen Seite befinden sich drei derbe germanische, auf der andern drei fein gehaltene proportionirte Brustbilder. Warum sollte nicht auch an den Gemälden der Predella sich mehr als ein Meister betheiliget haben, nachdem der ganze Cyklus der Altargemälde vertheilt worden war? Dazu kommt, daß auch der Charakter der hier angebrachten Aufschriften verschieden ist; auf der einen Seite wohl auseinander gehaltene, leicht leserliche Buchstaben, auf der andern zu eng beieinander stehende, deshalb schwer zu lesende Schrift.

Als Ergebnis unserer Vergleichen wären zu nennen drei Typen oder drei Meister A, B, C.

Das ist ziemlich nahe übereinstimmend in der Hauptsache mit dem Urtheil der meisten Kunsthistoriker, besonders mit

Wischer,¹⁾ dem wir aus dem Grunde einen Vorzug geben, weil derselbe am meisten auf concretem Boden sich hält und bewegt. Wischer äußert sich: „mit Entschiedenheit glaube ich die Hand Bernhard Strigels nachweisen zu können . . . für ihn sprechen Zacharias im Tempel (1), Maria und Elisabeth (2), Johannes taucht im Jordan (7), und die Deputation der Schriftgelehrten (8)“. Diese Aeußerung ist sehr willkommen zu heißen, einmal weil sie sehr bestimmt ist und weil sie sich auf einen Meister bezieht, um den sich derselbe hervorragende Verdienste erworben hat. Kein anderer wird sich dem Gewicht dieses Urtheils entziehen können und wollen. Das wäre unser Typus B; denn wir nehmen keinen Anstand, auf die Auktorität Wischers hin, diese vier Gemälde hier unterzubringen. Ferner äußert sich derselbe über den Antheil von Zeitblom an den Blaubeurer Gemälden: „unter den Gemälden der Johannislegende sind vornehmlich Zeitblom'sch: Christus und Johannes (9) und die Taufe Christi (10); ganz er selbst, ganz gegenwärtig erscheint er allerdings nur auf den Predellaflügeln“. Das wäre somit in der Hauptsache unser Typus C.

Dunkel hingegen erscheint uns die Ideenassociation Wischers, wenn er bemerkt: „Die Scene der Weisung des Johannisbaptistes (16) scheint von J. Acker gemalt, aber nicht ganz; denn wir sehen rechts einen Mädchenkopf mit blenden Köpfen, welcher den unverkennbaren Stempel Strigels zu tragen scheint.“

Das wäre somit in der Hauptsache unser Typus A.

Aber hier können einige Bemerkungen nicht unterdrückt werden. Zuerst ist hier zu betonen, daß Wischer nicht offenerlich sich ausdrückt, sondern nur, daß Acker der Urheber ihm zu sein scheint. Aber auch in sich abgeschwächter Form erscheint uns diese Aeußerung weniger zutreffend. Von J. Acker besteht ein inschriftlich beglaubigter Altarschein in Nüßlingen; aber die Gemälde desselben können kaum einen festen Anhaltspunkt zu Vergleichen mit den Gemälden des Johannescyclus dar-

bieten; denn es sind insgesammt nur Einzelfiguren von Heiligen und die Brustbilder der zwölf Apostel, die unseres Erachtens doch nicht andreichen zur Vergleichung mit den ganz anders gearteten Compositionen der Johanneslegende. Bei dem Bestreben, für diese Gruppe von Gemälden eine Analogie ausfindig zu machen, legte sich uns der Cyklus nahe, der unter dem Namen des „Meisters von Sigmaringen“ in der Gemäldegalerie daselbst sich befindet (Katalog Nr. 158 bis 164). Bei diesem Meister kommen die schwäbisch-germanischen erben robusten Extremitäten und Köpfe vor, auf die wir bei dem Typus A hingewiesen haben. Wir erkennen aber nicht, daß die Blaubeurer Gemälde höher zu werthen sind als die in Sigmaringen (aus Krauchenwies stammend) befindlichen. Bei dem Typus A ist besonders anzuerkennen: das gelungene Bestreben nach Lebendigkeit der Composition, Verherrlichung des Vordergrundes etc., während der „Meister von Sigmaringen“ die Composition möglichst einfach hält und, wenn er nach freundlicher Vorlage (Martin Schongauer) arbeitet, seine Vorlage vereinfacht und vergrößert. Aber doch wollten wir diese Bemerkungen nicht zurückhalten. Ein Einfluß der soeben berührten Kupferstiche des Martin Schongauer auf den Gemäldecyklus in Blaubeuren ist nicht oder kaum wahrnehmbar. Als auf den einzigen Berührungspunkt könnte auf die Taufe Jesu hingewiesen werden, wofelbst sowohl bei Schongauer (Pl. 8) als in dem Cyklus 10 ein Engel assistirend dargestellt wird. Das reicht jedoch kaum aus, um wirkliche Beziehungen darans abzuleiten.

Literatur.

Die goldene Pforte in Freiberg und insbesondere die Deutung ihrer Figuren. Von Dr. Selmar Feine. Mit autotypischer Abbildung. (Separat-Abdruck aus den Mittheilungen des Freiburger Alt.-Vereins, Heft 33 S. 29—36.) Freiberg, Verlach 1897.

Die großartigen Stulptenmächten mancher Prachtportale unserer romantischen und gothischen Dome und Münster barren noch immer einer befriedigenden Deutung, welche besonders die bei Auswahl der Figuren und Sujets maßgebende Grundidee ins Licht setzen würde. Viel

¹⁾ Zu vergleichen das dem Werke beigegebene Textblatt, von Max Bach zusammengestellt.

weiter als das nur zu leicht in Spielerei aus-
 atrende Herumdenten an den einzelnen Vorzügen
 wird eine vergleichende Betrachtung aller wich-
 tigen Werke dieser Art führen. — eine ganz
 einladende Arbeit für einen jüngeren Kunsthistoriker.
 Der obige Versuch fußt auf Vorarbeiten und läßt sich auf eine tiefere Begründung
 seiner Theile nicht ein. Er wird in seinem
 Verlaufe, wornach im Freiburger Ephrus „das
 durch den Welttheiland offenbarte Reich Gottes“,
 in den unteren Figuren dessen Verheißung, im
 Tympanon dessen Gründung, in den Archivolten-
 Skulpturen dessen Vollendung im Jenseits zur
 Darstellung kommen. ungefahr das Richtige
 treffen: die Idee ist aber etwas zu weit und
 zu vag, um die ikonographische Auswahl moti-
 vieren zu können. Und wo der Verfasser ins
 Einzelne geht, hält er sich von dem oben ange-
 deuteten Fehler nicht fern, gleich manchen seiner
 Vorgänger. Die direkte Verbindung der alttesta-
 mentlichen Gestalten mit Maria, so daß Daniel
 und Aaron auf die unverlebte Jungfrau, die
 Königin von Saba und David auf die Mutter-
 würde, Salomo und David auf die Himmels-
 königin deuten sollen, ist völlig unbedeutend,
 und wenn gar die Kapitellkappe über den Gestalten
 der Königin von Saba und Verheißung als „das
 Haupt des wie durch ein Fenster hereinkublen-
 den Seelenbräutigams“ agnosziert werden, so
 gehen wir offen, daß wir derartige symbolische
 Ausdeutungen nicht für tiefgründig, sondern nur
 für ungründig halten können.

Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Nürnbergs von Dr. Berthold Dann. Mit 48 Lichtdruckbildern auf 10 Tafeln. Berlin, Herz 1897. 144 S. Preis: 7 M.

Diese treffliche Monographie über einen der besten Nürnberger Meister zweiten Ranges bringt denselben nicht nur unserem Verständnis und unserem Herzen nahe, sie entspricht auch allen Anforderungen der neueren kunstgeschichtlichen Methode. Sie berichtigt irrtümliche Angaben über ihn (doch sollte als sein Todesjahr nicht 1507, sondern das Ende 1508 oder der Anfang von 1509 angeeignet werden), bereichert seine Lebensgeschichte mit einigen neuen unendlichen Nachrichten, nimmt mit großer Vorsicht die Scheidung seiner ächten von den später ihm untergeschobenen Werke vor und entledigt ihn namentlich einer Reihe angeblicher Jugendwerke und nicht weniger Sakramentshandschen, conträreut ihr mit den zeitgenössischen Künstlern und kommt zu dem nicht unwichtigen Resultat, daß derselbe von der neuen Renaissancebewegung noch nicht beeinflusst gewesen, sondern ganz der gotischen Kunstrichtung angehörte, welche er nur durch ein geistigeres Naturgefühl zu beleben wußte, besonders wohlthunend berührt das liebevolle Eingehen in die Kompositionen des Meisters und der geistvolle Commentar zu denselben. Auf Dürer, Wohlgemuth, Veit Stoch, Peter Bischer, Tilman Riemenschneider wird weiter eingegangen, als der nächste Zweck der Schrift verlaugt hätte; aber man ist dem Ver-

fasser für die trefflichen Bemerkungen über die-
 selben dankbar, ebenso wie für manche licht-
 gebende Sätze über den Charakter der deutschen
 Skulptur des 15. Jahrhunderts. — Die be-
 kannte Nürnberger Madonna im germanischen
 Museum scheint dem Verfasser eher eine Maria
 annunciata als eine mater dolorosa zu sein (S. 8
 Anm. 21. Was S. 27 f. über die Aufbewah-
 rung der Eucharistie im Altarchum gesagt wird,
 bedürfte der Revision; die symbolische Erläu-
 terung der steinernen Sakramentstürme S. 28 f. ist
 etwas lahn; viel näher liegt es, in ihnen Nach-
 bildungen der Nonnensträßen zu sehen; daß die-
 selben mit der Gotik verschwinden, ist nicht ganz
 richtig. Die Bemerkungen über die Wandlungen
 des Christusnippes S. 71 sind nicht einwandfrei.

Die bemalten romanischen Holz-
 decken im Museum zu Weß. Von
 Wilhelm Schmitz, Architekt. Mit
 6 Tafeln und 3 Textabbildungen. (Er-
 weiterter Separatdruck aus der „Zeits-
 schrift für christliche Kunst“.) Düsseldorf,
 Schwann. Groß 8^o. 16 S. Preis: 3 M.

Diese Schrift gibt in deutschem und fran-
 zösischem Text Kunde von einem für die Ge-
 schichte frühmittelalterlicher Deckenmalerei hoch-
 wichtigen Funde, welcher im Mai 1896 ganz
 unerwartet im unteren Stockwerk der höheren
 Mädchenschule in Weß gemacht wurde, nämlich
 einer reichen und überaus charakteristischen
 Deckenmalerei aus dem ersten Viertel des
 13. Jahrhunderts, bestehend aus ornamentalen
 und figurlichen Motiven, theils wohl romanischer,
 theils frühgotischer Stilart. Dieser Fund be-
 reichert in willkommener Weise unsere Kennt-
 nis und unser Verzeichniß mittelalterlicher
 Deckengemälde; zu der S. 8 ff. gegebenen Zu-
 sammenstellung der erhaltenen Reste verweisen
 wir noch auf Kappeler's „Württemberg's kirchliche
 Anstaltstheorie“, p. XXIX. Die Malerei ist
 vorwiegend in warmen Tönen gehalten, die
 Motive sind überaus mannigfaltig, namentlich
 der Reichthum an grotesken Thiergehalten er-
 staunlich. Eine polychrome Tafel gibt auch die
 Farbenbestimmung genau wieder.

Annoucen.

Altarleuchter,

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

Wilh. Sedlmayr,

Wels- und Glödengelehrter,
 Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen
 zur Verfügung.

Phil. Brömmer, Eichstätt,
 officiert:

Kaib & Schwarz, Kirchenschmid
 1863, 1870 od. Bd. 13 27 brochiert.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppeler in Freiburg.

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

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

Nr. 12.

1897.

An die Leser.

Mit dieser Nummer vollendet das „Archiv“ seinen 15. Jahrgang. Es darf auf diese Periode unverbrochenen Arbeitens im Dienste der kirchlichen Kunst mit dankbarer Befriedigung zurückblicken und auf das Zeugniß Anspruch machen, daß es seinem Programm während dieser ganzen Zeit treu geblieben ist. Ein Blick auf die stattliche Zahl von Mitarbeitern und Abonnenten, ein Blick in die Inhaltsregister der einzelnen Jahrgänge, ein Ueberblick über die Illustrationen und Beilagen berechtigt zu der Hoffnung, daß seine Bestrebungen zur Hebung der kirchlichen Kunst nicht ohne Erfolg gewesen sind. Wenn namentlich die Diözese Rottenburg sich eines im Ganzen wohlgeordneten und reges Leben bekundenden kirchlichen Kunstwesens erfreut, wenn ihr Diözesankunstverein eine ausgebreitete und segensreiche Thätigkeit entfaltet, so darf das „Archiv“, ohne unbedenken zu sein, dies auch als eine Frucht seiner 15jährigen Wirksamkeit begrüßen. Ursprünglich im Jahre 1883 durch den um die Pflege der kirchlichen Kunst hochverdienten Prälaten Dr. Schwarz als Organ des Diözesankunstvereins ins Leben gerufen, verbreitete es doch bald seinen Leserkreis weit über die Diözese hinaus; gegen Ende der 80er Jahre hatte sich die Zahl seiner Abonnenten auf 1200 gesteigert.

Wenn später infolge der Gründung der „Zeitschrift für christliche Kunst“ und der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ ein Rückgang des Abonnements eintrat, so hat das „Archiv“ diese Einbuße schmerzlos und neidlos getragen; kam sie doch verwandten Bestrebungen zu gut. Das freilich wäre im höchsten Grade bedauerlich, wenn der starke Rückhalt, den das „Archiv“ von seiner Gründung an im Laude und vor

allen am Diözesankerns fand nach und nach sich verringern, wenn die Lücken, mit welchen der Tod jedjährlich die Reihen der älteren Abonnenten lückte, nicht regelmäßig aus den jüngeren Generationen sich wieder ergänzen würden. Und es sind leider Anzeichen da, welche dies befürchten lassen und von manchen vielleicht nicht mit Unrecht auf ein Schwinden des Interesses für die kirchliche Kunst in den Kreisen der jüngeren Generation gedeutet werden.

Möge man es dem, der das „Archiv“ nach dem Tode seines Begründers 1885 in Pflege nahm und zehn Jahre hindurch besorgte, zu welchem es nach dem frühen Tode seines dritten Redaktors abermals verwahrt zurückkehrte, der kein geringes Maß von Mühe und Sorge auf das selbe verwendete und mit ihm durch viele freundschaftliche und traurige Erfahrungen und Erinnerungen verbunden bleibt — möge man es ihm nicht verargen, wenn das letzte Wort, das er als Redakteur nieder schreibt, ein eindringlicher Ausruf an alle Abonnenten ist, dem Blatte, das nach seiner Ueberzeugung seine Mission noch nicht vollendet hat, treu zu bleiben und neue Freunde und Leser zu werben, damit es, so Gott will, noch durch weitere Lustren in Ehren und mit reichem Erfolg die hohe und heilige Sache der kirchlichen Kunst zu vertreten vermag.

Mit dieser Bitte und diesem Wunsche lege ich vertrauensvoll die Redaktion in die bewährte Hand des Vorstands des Kunstvereins der Diözese Rottenburg, des Herrn Pfarrers Dögel in St. Christina bei Neuensburg, an welchen von jetzt an sämtliche Zusendungen an die Redaktion zu richten sind.

Freiburg, 1. Dezember 1897.

Professor Dr. Keppeler.

Der romanische Kirchenbau.

Von Professor Kessler.

(Schluß.)

Ich glaube, das Resultat einer vernünftelsten Untersuchung und Beantwortung der im vorigen Artikel zum Schluß gestellten Frage müßte zu Gunsten des romanischen Stils ausfallen, mindestens die Verechtigung des romanischen Stils neben dem gothischen unwiderrspredlich darthun. Denn es kann doch wohl nicht gelengnet werden, daß die romanische Baukunst noch mehr geizigenschaftet ist, aus der Noth eine Tugend zu machen, leichter des Ornaments entzathen, eher (sich wegen ihres Zusammenhangs mit der alten Basilika) die Wölbung entbehren, eher in allem fasten und sich bescheiden kann, weil ihr ganzer Charakter und ihre ganze Einrichtung schlichter, einfacher und demüthiger ist. Ihre steinerne Predigt wird dadurch nicht eindringlicher, viellecht nur noch eindringlicher; denn sie predigt vornehmlich den Ernst der Buße, Absterbung und Entzagung. Die Gotik erscheint in Remuth und Entzehrung eher als Bettelkind, welches nicht hat was es zum Leben bedarf, dessen Charakter Noth leidet, das seinen Hunger zum Herzen klagt. Wir sagen nicht, daß sie unter jelden Verbältnissen nichts Befriedigendes wehr zu leisten verdrge; aber wir behaupten gewiß mit Recht, daß der romanische Stil eben so Befriedigendes, oder noch Befriedigenderes leistet, und daß man daher kein Recht habe, ihn zu verbieten.

Schrörs ist allerdings der Ansicht, daß der romanische Stil unserer heutigen Bedürfnisse ferner stehe als der gothische und durch Adaptirung an dieselben wesentlich von seinem Charakter einbüße. „Deshalb haben ihre (der romanischen Kunst) neuesten Nachahmer auch ganz spezifische Eigenthümlichkeiten, wie die Doppeldröbrigkeit, die spärlichen Lichtöffnungen, die großen Choranlagen, die Krypten, stillschweigend preisgegeben und bauen mächtige Westfassaden mit schlanken und hochragenden, aber dem romanischen Geist wiederstrebenden Thürmen. Die spätesten, schon von der kommenden Gotik beeinflussten Bauten dienen zum Muster, und mit gotthischer Freiheit pflegen namentlich auch die Stammvertheilung und die Höhenentwicklung getroffen zu sein. Es

sind nicht selten gothische Gedanken, die nur in romanischer Formenprache ausgesprochen sind“ („Zeitschrift“ IX, 245). Sollte wirklich der Doppeldöber, die Krypta und eine besonders große Choranlage so zum Wesen des romanischen Stils gehören, daß dieselben ohne Berücksichtigung desselben nicht wegfallen oder modifizirt werden könnten? Und ist der romanische Stil schon verderben und verlassen, wie manche meinen, wenn man die Fensterschlitze der Frühromanik zu erdentlichen Fenstern erweitert? Sind denn etwa diese kleinen Fensterchen durch das romanische Bauprinzip gefordert? Ich habe das nie glauben können; ich sehe den Grund der sparsamen Lichtöffnungen lebiglich in dem Mangel oder der Schwizigkeit der Verglasung. Hat nicht der romanische Stil alsdard selbst eine Erweiterung vorgenommen, sobald die Glasmalerei sich höher entwickelt hatte? Hat er nicht, um den Lichtgenuß zu vermehren, jene hübsch gekuppelten und getreiten Fensteranlagen und die schönen Nischen in seine Mauersflächen eingebrochen? Daß vielach in einem witerromanischen Stil gebaut wurde und daß mancher romanischer Neubau stilistisch verfehlt ist, kann nicht gelengnet werden; aber sind etwa alle gothischen Neubauten wirklich gethisch?

Aber, so lautet ein letzter Einwand, man kann überhaupt nicht in zwei Stilen zugleich bauen, zwei Stile gleichzeitig kultiviren. Hat jemals eine Zeit zwei Stile gehabt? Wird nicht die gleichzeitige Pflege zweier nothwendig beide verderben? Wird nicht vellends ein Architekt, der zwei Stile lernen und praktisch verwenden will, nothwendig dahin kommen, daß er keinen versteht und beide verpinkt?

Noch nie hat eine Zeit zwei Stile gehabt, das ist vollständig richtig. Es hat auch noch nie eine Zeit keinen Stil gehabt, bis auf die unsrige. Alle anderen Zeiten hatten je ihren Stil, neben welchem ein zweiter nicht denkbar und nicht möglich war. Wir haben keinen, daher auch keinen alleinberechtigten. Wir sind auf Entleerungen und Nachbildungen angewiesen; warum sollten wir bloß Gethisches, nicht auch Romanisches nachbilden und entleeren dürfen? Das erscheint ja, wie schon oben angedeutet, so recht als unser providentieller Verrn, was wir ererbt von den Vätern zu

erwerben, um es zu besitzen, alles zu prüfen und das Gute festzuhalten (1 Theß. 5, 21) — der Apostel sagt nicht: das Beste, wie gewöhnlich eint wird, sondern: das Gute.

„Aber man kann nicht zwei Stile zugleich beherrschen.“ Heißt das: ein Architekt soll Einen Stil gründlich lernen und praktisch üben, nicht zwei neben einander, so ist das eine ganz vernünftige Weisung, welche auch wir geben würden, und von welcher abzuziehen man nur einem genial angelegten Architekten erlauben dürfte. Will aber damit ein Zweifel angesprochen werden, ob wir überhaupt henzutage noch für einen zweiten, den romanischen Stil, das erforderliche Maß von Zeit, Studium und Arbeitskräften anbringen können, so scheint dieser Zweifel doch unbegründet. Unsere Kenntnis der alten Stile hat doch gegen früher durch rastloses Fortarbeiten eine weit tiefere Basis gewonnen; der Unterricht der technischen Hochschulen und Vagewerkschulen hat sich sehr vervollkommenet; die alten Denkmale sind durch Abbildungen aller Art nun nahe gebracht; die Hilfsmittel des theoretischen und praktischen Kunststudiums haben sich enorm vermehrt; die Zahl der kirchlichen Bauweiser gleichfalls. Es ist nicht abzulehnen, warum wir uns in den romanischen Stil nicht eben so gut stellen einkennen können, wie wir allmählich den gotischen und wieder zu eigen gemacht haben. Es ist gar nichts nöthig, als daß man den romanischen Stil endlich frei gebe und Acht und Raum von ihm nehme.

Wir können ja doch eben aus dem Grunde mit dem Studium des romanischen Stils und der praktischen Einübung in denselben nicht entzichen, weil die romanische Periode nur eine staatliche Reihe von Centmalern hinterlassen hat, deren Pflege wir zu übernehmen, deren Restaurierung wir zu besorgen haben. Und so weit sind wir ja doch wenigstens, daß niemand mehr verlangen darf, man solle romanische Kirchen gotisch anstatt und restauriren.

Wir vermögen in der That in der gleichzeitigen Pflege des gotischen und romanischen Baustils nicht nur keine Gefahr und kein Uebel zu erblicken, sondern lebziglich einen großen Vorteil. Wir würden dieselbe begrüßen, weil eine gewisse Konkurrenz auch hier gut wirken wird, weil die anschließliche Nachbildung eines Stils viel

leichter in geistloses, schematisches Reproduziren ausartet. Wir begrüßen sie im Interesse der Abwechslung, dem wir eine Berechtigung durchaus zuerkennen, um so mehr, da die Aehnlichkeit der Verhältnisse und Bedürfnisse und die fast überall geheimerisch aufstrebende Nothwendigkeit, zu sparen, für unsern heutigen Kirchenbau die vom gotischen Stil dargebotene Möglichkeit zu variiren eben wieder sehr stark einengt.

Somit plaidiren wir, das ist unserer langen Rede kurzer Sinn, für Freizebung des romanischen Kirchenbaues und Anhebung des Monopols für den gotischen, das weder aus stilistischen, noch aus ästhetischen, noch aus praktischen Gründen zu rechtfertigen ist. Wir versprechen uns von dieser Baukonzession auch für den romanischen Stil eine heilsame Beschränkung und Aufriehung unseres heutigen Kirchenbaues und ein breiteres und solideres Fundament für „den großen, hehren Bau der Zukunft“, als es die eigensinnige Beschränkung auf die Demäne der Gotik zu bieten vermag.

Wir haben Gelegenheit, von den Plänen des katholischen Architekten Christoph Hehl für eine protestantische Waruisonstraße in Hannover Einsicht zu nehmen.¹⁾ Das ist ein romanischer Bau, auf den man sich berufen kann, als auf einen großartigen, praktischen Beweis dafür, daß die romanische Architektur auch heute noch lebensfähig ist. In der Diözese Rottenburg, deren kirchliches Baurewesen, Dank vor allem der erleuchteten Einsicht ihres Bischofs, im Ganzen ein wohlgeordnetes ist, war der romanische Stil nie geachtet und er hat manchen trefflichen Neubau erstellt, wie beispielsweise die Kirchen von Lauterbach, Hohenberg, Urach, Blaubeuren. An den letzteren beiden Orten gab man dem romanischen Stil den Vorzug, weil die protestantischen Kirchen derselben tüchtige altgotische Bauten sind, mit welchen in eine zu Vergleichenungen herausfordernde Konkurrenz zu treten die disponiblen Mittel durchaus widerriethen. Ich

¹⁾ Leider hat den genialen Meister bei Ausführung des Baues durch Einsparung der Thürme ein furchtbares Mißgeschick betroffen. Wädie durch dasselbe keine Schauffenzrendigkeit nicht gelähmt werden!

sehe nicht ein, warum man nicht in dergleichen Fällen zu dem einfachsten Auskunftsmitel greifen und den romanischen Stil wählen sollte. Die romanische Kirche in Hebenberg bei Ellwangen ist abgebildet im „Archiv“ 1895, Nr. 3; sie stellt gewiß ihrem in gothischen Stil längst bewährten Erbauer, Architekt Gades in Stuttgart, das Zeugniß ab, daß er auch des romanischen Stils vollkommen mächtig ist und giebt Anlaß zur Frage, ob wohl die Gotik mit ähnlich bescheidenen Mitteln je diese wahrhaft monumentale Wirkung hätte erzielen können. Gegenwärtig baut Gades die Kirche in Urach, bei höchster Einfachheit ein Bau von reicher Gruppierung und imposanter Außenarchitektur; sie ist dreischiffig, mit gewölbtem Hauptschiff und gleich hohem Querschiff, bietet 400 Sitzplätze, 600 Stehplätze und kostet 53 000 M.

Zur Paramentik.

Das gründliche Studium der erhaltenen Reste mittelalterlicher Seiden- und Sammetweberei, das unverdrossene Bestreben, dieselben nicht bloß nach Mustern und Farbenszusammenstellung, sondern im engsten Anschluß an die alte Webetechnik nachzubilden und so den neuen Geweben die ganze Pracht der Wirkung wie namentlich auch die volle Solidität und Unverwundlichkeit der alten zu sichern, hat die Kunstweberei von T. H. Weges in Crefeld zu einem neuen großen Triumph geführt. Ihr jüngstes Erzeugniß ist ein Goldbrokat, der den besten Leistungen früherer Jahrhunderte völlig ebenbürtig und dessen Wirkung von geradezu unbeschreiblicher Pracht ist. Derselbe wurde in zwei verschiedenen, gleich günstigen und stilvollen Mustern hergestellt. Dadurch, daß die Goldfäden der Musternung je besonders unterlegt sind, tritt die Zeichnung reliefartig hervor und hebt sie sich von dem weißen Grund kräftig ab. Grund und Zeichnung stehen im besten Gleichgewicht zu einander; ihr Zusammenspiel ist aber dadurch noch besonders fein gestimmt, daß auch der weiße Seidenrund mit Gold unterlegt und goldig durchschimmert ist, so daß die weißen Grundflächen und die Goldmusterung nicht hart aufeinander stehen, sondern unbeschadet der Kraft der Dessinierung weich in einander übergehen.

Man mag diesen Stoff aus unmittelbarer Nähe oder aus weiterer Ferne auf's Auge wirken lassen, der Eindruck ist immer ein wahrhaft entzückender. Die scharfen feurigen Glanzlichter des Goldessens erzeugen im Grunde mit dem gedämpften Leuchten des golddurchbligten weißen Grundes die reizendsten Lichtreflexe, und das wunderbare Spiel der letzteren wird bei jeder leisen Bewegung aufs mannigfaltigste variiert; das ist ein steter lebendiger Wechsel, ein beständiges Hin- und Herbunten des goldenen Lichtweges, wie man festlicher und prächtiger sich nichts denken kann.

Da für Herstellung dieses Stoffes nur Seide allerersten Qualität und nur ganz ächtes, direkt aus Japan bezogenes Gold verwendet und nichts gespart wird, um demselben die denkbar höchste Haltbarkeit zu sichern, so stellt sich natürlich der Preis ziemlich hoch. Der Meter kostet 58 Mark. Somit schränkt Qualität wie Freilage die Verwendung des Stoffes auf Festgewänder ein; für diese erweist der Preis mäßig, wenn man den Stoff mit den üblichen, theuren und doch minderwertigen Goldbrokaten vergleicht, und wenn man bedenkt, daß derselbe bei halbwegs ordentlicher Aufbewahrung und Behandlung sicher ein Jahrhundert in ungetrübt-r Schönheit seinen Dienst thun kann. Ein Maßgewand von diesem Goldbrokat mit feinstem Seidenfutter kommt auf 452 M. Für den Dem zu Paderborn wurde eine ganze Kapelle bestellt, welche noch nicht einmal 3000 Mark kostet.

Doch hat dieselbe Firma, worauf wir bereits im Jahrgang 1895 S. 60 hinwiesen, ebenfalls ganz nach alten Mustern und alter Technik auch billigere Stoffe, in Seide und Sammet hergestellt, welche sehr wohl für den täglichen Gebrauch sich eignen. Sie sind theurer oder auch billiger als die gewöhnlich zur Verwendung kommenden Seidenstoffe; theurer, wenn man bloß die Preishöhe, billiger, wenn man die Qualität und die Lebendigkeit vergleicht. Die Brokatstoffe in allen Farben kosten 20 Mark pro Meter (ein Maßgewand römischer Form 168 Mark, gothischer Form 245 Mark); die herrlichen Sammetstoffe in roth, grün, violett 27 Mark,

in schwarz und weiß 36 Mark. Nun kann man freilich Seidenstoffe um sehr viel billigeren Preis haben; aber man mache nur die Probe und lege solche Stoffe neben die neuen Grefelder: selbst das Laienauge wird sofort erkennen, daß die letzteren wirklich um so viel mehr werth sind. Für die unvergleichlich größere Haltbarkeit derselben ist noch kein längerer Erfahrungsbeweis erbracht; aber diesen zeigen allerlei Gewaltproben, welche man mit den Stoffen vornehmen kann und aus welchen sie völlig unverändert hervorgehen. Der Sachverständige kann die Herstellungsart derselben genau kontrolliren und mit der mittelalterlichen Webetechnik vergleichen; er wird erkennen, daß die völlige Gleichheit der Technik und die Güte alles verwendeten Materials auch dieselbe Dauerhaftigkeit garantiert, welche wir an den alten Webereien bewundern. Die einzige Gefahr ist, namentlich bei Gewändern, die täglich benützt werden, die Verunreinigung und Verschmutzung; aber alle von der Firma bezogenen Stoffe werden jederzeit von derselben auch wieder gereinigt. Verständigigt man all' dies, so ergibt sich ein einfaches Rechenexempel: ein Meßgewand aus dem neuen Grefelder Stoff für 168 M. ist weit wechseiler und billiger als ein Meßgewand aus gewöhnlichem Seidenstoff für 80 M., denn es hält sicher fünfmal so lange als ein solches. Wer also vernünftig sparen will, wird hier entschieden dem theureren Stoff den Vorzug geben.

Auch die Versuche der Firma, die alt-königlichen Worten nachzubilden, haben zu weiteren schönen Resultaten geführt. Dieselben haben eine Breite von etwas mehr als 10 cm und können für Stelen, Gafelkrenze, Stäbe für Meßgewänder, Dalmatiken und Pluvialen verwendet werden. Sie sind entweder mit silbernem Ornament, Rosetten, Könnchen, Ranken durchwirkt, oder auch mit Heiligensgürden besetzt im Stile der altköniglichen Malerschule. Im letzteren Fall sind die Hauptkonturen eingeweben, die Gesichter, Haare, Hände und feineres Detail durch Handstickerei ergänzt. Eine Stela aus prächtigem Goldbrokat kommt auf 80 M., eine solche von Seidenbrokat auf 48 M.

Zur Geschichte des Barock- und Jossfstyles.

Die Periode des Barock, Rococo und Classicismus hatte am Ende des vorigen Jahrhunderts so mißhöned ausgefallen und mit einem solchen Kanckerell an allem Kunstsinne und Kunststil abgeschlossen, daß man lange Zeit gerade sie als die eigentliche Wördein der Kunst, namentlich der kirchlichen aufah und im Grunde die Aften der Kunstgeschichte mit der Renaissance, die der kirchlichen Kunst mit der Vorbil schließlich zu können glaubte. Speziell in Württemberg, wo durch die Klöster namentlich Oberschwaben, ein klassischer Boden jener Spätkunst wurde, hatte man bis in die neuere Zeit herein den zahlreichen und großartigen Schöpfungen derselben kaum Beachtung geschenkt; die Artikel in den „Historisch-politischen Blättern“ über Württemberg's letzte Klosterbauten (1888) und die einschlägigen Parthien in unserem Vereinswerk: „Württemberg's kirchliche Annahaltertümer“ führten eigentlich erstmals jene Werke in die kunsthistorische Betrachtung ein.

Jetzt ist es uns zum Bewußtsein gekommen, daß jener Periode schwer Unrecht geschah, daß dieselbe, mag man sie auch für unser kirchliches Bauen und Kunstschaffen nicht für vorbildlich und unübertrefflich gelten lassen, doch den Anspruch erheben kann, als eigentliche Kunstperiode mit eigenem Stil, auf richtigem Kunstbestreben und großem Kunstvermögen gewerth zu werden. Die Werke von Ebe (Die Spätrenaissance, Berlin 1886) und Garlin (Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland, Stuttgart, 1889) hatten ein altes Unrecht zu sühnen und ließen sich mit Erfolg die Ehrentitelung jener Kunst aneignen sein. Speziell für Württemberg unterzog sich dieser Revisionspflicht Dr. Verthold Pfeiffer, welcher die beiden erschienenen erste Vierterung des Staats-Juventationswerkes, welche sich mit dem Donatpreis besaht (Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg, bearbeitet von Dr. Eduard Paulus. 21. und 22. Heft, Stuttgart, Neff, 1897), mit einer 50 Seiten starken Abhandlung über Kultur und Kunst in Oberschwaben im Zeitalter des Barock, Rococo und Classicismus einleitet. Die mit zahlreichen, feinen Illustrationen durchwobene Abhandlung erweist sich als reise Frucht gründlicher Studien und Enellensforschungen und trägt zum Verständnis der herrlichen Bauten und ihrer Geschichte namhaft bei.

Veinabe gleichzeitig mit dieser Studie erschien nun auch ein Prachtwerk unter dem Titel: Barock, Rococo und Louis XVI. aus Schwaben und der Schweiz. Herausgegeben von Wilhelm Krid, Architekt in Stuttgart. Mehr als alle bisherigen Publikationen wird dieses herrliche Werk dazu dienen können, das Urtheil über die Kunst der Nachrenaissance zu berichtigen, ihr neue Freunde zuzuführen und die Mitle auf die monumentalen Werke hinzulenken, an welchen namentlich unser Oberschwaben so reich ist; denn es breitet auf 80 Bildtafeln in Folio noch Photographien, welche je unter Anleitung des Architekten selbst gefertigt wurden, den ganzen Reichthum der Schöpfungen jener

Kunst auf dem Gebiet der Architektur, Skulptur und Malerei vor dem erkrankten Auge zu mühevoller Beschauung aus. Ein Textblock von 18 Seiten gleichen Formats begleitet die Tafeln mit kurzem, trefflichen Commentar; derselbe stammt ebenfalls aus der Feder von Dr. Bethold Hoffner.

Wer sich noch nicht näher mit dieser Periode und ihren Denkmälern befaßt hat, dem werden bei Betrachtung dieser Tafeln fast die Augen übergehen und wohl eine ganz neue Welt aufgehen; wäre er selbst ein begeisterter Gelehrter, er wird doch das Werk aus der Hand legen mit dem Gedankensatz: wahr ist auch das ist Kunst, und kirchliche Kunst. Welch' eine architektonische Meisterschaft in der Grundrißbildung und Konstruktion dieser Kryptentempel! Welch' ein technisches Vermögen in diesen Skulpturen und perspektivischen Malereien! Welch' feines Geschmack in diesen Stuccaturen, welch' überglänzende Phantasie, welch' ein unverstehlicher Formreichtum in allen, auch den kleinsten Geßeln! Welch' ein Schöpfen aus dem Vollen und aus dem Eigenen! Welch' ein freudiger Einfluß auf seines Königs im Dienste der Kirche! Welch' eine ionisierende Beherzigung und meisterhafte Handhabung dieser Stile! So starke Spuren der Decadence die-selben auch an sich tragen, ganz sicher haben die, welche sie in den Dienst des Heiligthums beriefen, sie für gut und würdig, ja für die besten und vollkommensten gehalten, und sie hatten die lauterer Absicht, und das reine Bewußtsein, ihr Alles Gott zu opfern.

Es ist schwer, in wenigen Worten eine Vorstellung zu geben von dem, was dieser Prachtband Herrliches in sich schließt. Man muß die Tafeln selbst wieder und wieder an seinem Auge vorbeigehen lassen, bis man sich — und das wird nicht lange anstehen — heimlich fühlt in dieser Welt, die uns so nahe lag und die uns so fremd geworden ist. Wie in feierlicher Prozession folgen sie einander, die Monumentalbauten des Barockstils voraus: die Kirchen vom Schönenberg bei Ulmangen, Obermarxthal, Friedrichshafen, Weissenau, Weingarten, dann die des Rococo-Stils: Wolfegg, Zwieselstein, Ottobrunen, St. Gallen, zuletzt die des Classicismus: Wiblingen, Salem, Mönchroth; im Anhang noch das Lustschloß Solitude bei Stuttgart und die Fassade der St. Nikolaskirche in Prag sowie eine sehr werthvolle Serie von Grundrißen; man bedankt nur, daß nicht Reesheim und Schönthal auch noch Aufnahme gefunden haben. Zwischen die architektonischen Außen- und Innenansichten schließen sich in woblthundernder Abwechslung ein Details der Stuccaturen, eine reiche Galerie von Chorgestühlen, Kanzeln, Altären, Beichtstühlen, Chorgittern, Orgeln, — ausnahmslos außerst charakteristische Produkte jener Späthilfe, zum Theil von einer formenswerthen Pracht und Kunstfertigkeit.

Die Aufnahmen sind ausnahmslos alle vorzüglich gelungen, die Wiedergabe im Lichtdruck und delikat, der Text klar, aber sehr gehaltvoll, der Niederschlag ausgedehnter kunsthistorischer Studien; das Papier vorzüglich, die

Mappe eines Prachtweckes würdig. Für jeden, der sich in diese Kunstperiode eintreten will, ist diese Publication unentbehrlich, jedem Kunstfreund wird sie die genuehrliche und anregende Unterhaltung gewähren. Möchte die Höhe des Preises: 50 Mark, einer weiteren Verbreitung nicht im Wege stehen. In Wahrheit ist dieser Preis für 88 Tafeln mit 16 Textblättern und Prachtmappe erstaunlich billig. Um dem Klerus die Anschaffung zu erleichtern, hat sich die Kunstanstalt von Karl Eber in Stuttgart, welche den Alleinvertrieb hat, zudem noch ererblich erklärt, jedem Geistlichen bei Barzahlung 20 % Rabatt zu gewähren und auch Ratenzahlungen von 10 Mark pro Monat anzunehmen. Jedenfalls sollte das Werk in keiner Kapitalsbibliothek fehlen.

Literatur.

Geschichte der christlichen Kunst. Von Frau Xaver Kraus. Zweiter Band. Erste Abtheilung: Mittelalter. Mit Titelbild in Holzschnitt und 360 Abbildungen im Text. Freiburg, Herder 1897. 512 S. groß 8°. Preis: 14 M., geb. 19 M.

Dieser stattliche, reich illustrierte Halbband umfaßt die karolingisch-ottonische, die romanische und die gotische Kunst, also die reichste und glanzvollste Periode christlichen Kunstschaffens. Wer glauben würde, es sei nicht wohl möglich, über die viel durchforschte und literarisch behandelte Kunst des Mittelalters wesentlich Neues zu sagen, würde sich bei Durchsicht dieses Bandes angenehm enttäuscht finden. Die Darstellung setzt nicht bloß die noch ziemlich beschränkte karolingisch-ottonische Periode eigentlich zum ersten Mal in genügender Beleuchtung; auch wo sie in die bekannten Regionen der romanischen und gotischen Kunst einleitet, bewegt sie sich nicht in ausgetretenen Geleisen, sondern weist uns selbst dem Kundigen viel Neues zu sagen: und zu zeigen; so z. B. in den Ausführungen über die Stellung Karls des Großen zur Kunst, über die karolingisch-ottonische Bilderrelief, über den Charakter des romanischen und gotischen Stils, über den Ursprung der Gotik; und auch wo sie alles sagt, sagt sie es in geistvoll neuer Weise. Besonders gehaltvoll ist das dreizehnte Buch, in welchem die schon früher des öfteren berührte, viel umstrittene byzantinische Frage gründlich erörtert und sieghaft nachgewiesen wird, daß man den Einfluß des Byzantinismus, namentlich auf die deutsche Kunst bedeutend überschätzt hat. Noch wichtiger ist das fast 100 Seiten füllende neunzehnte Buch über die Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst; hier sind zum ersten Mal die Grundlagen gegeben und Grundlinien gezogen für eine wissenschaftliche Ikonographie. So empfiehlt auch dieser Band sich selbst dem Intereffe aller Kunstfreunde und dem Studium besonders des Klerus. Die zweite Abtheilung des zweiten Bandes, der Schluss des ganzen Werkes, auf welches Deutschland stolz sein darf, wird 1898 erscheinen und ausführliche Sach- und Namenregister bringen.

Judocus Prebis und das Karthäuserkloster zu Wedderen bei Dülmen in Westphalen. Von Albert Vorm-stall. Münster, S. Schöningh, 1896. 43 S. und 8 Tafeln groß 4°. Preis 3 M.

Judocus Prebis (aus Bedern) war bisher nur dem Namen nach und aus einigen seiner Annahrte bekannt. Hier erhalten wir aus archaischen und handschriftlichen Quellen genauere Nachrichten über ihn, und wissen nun, daß er eigentlich Pelters hieß, zwischen 1470 und 1480 geboren ist, Rändt und Prior im Karthäuserkloster Wedderen (gestiftet 1476, aufgehoben 1804) war und 1540 starb. In der Kunstgeschichte aber verdient er genannt zu werden, weil er es meisterhaft verstand, Reliefs in Thon zu modelliren; Abdrücke der Hochformen wurden dann in Thon gebrannt und sind noch in ziemlicher Anzahl erhalten und auf den Tafeln abgebildet: Bildcr der Madonna, der Mutter Anna selbst, der Trinität (Gnadenhülle) einzelner Heiligen; sie sind im Stil noch rein gotisch, unberührt von der Renaissance und von reicher Ornamentik unspornen; alles in allem recht tüchtige Proben alter Keramik.

Kurzer Abriss der Kunstgeschichte. Zum Gebrauch für höhere Töchterchulen, Mädchenpensionate und ähnliche Lehranstalten, bearbeitet von M. R. Neufee. Innsbruck, Rauch 1898. 204 S. 8°. Preis: 1,30 M., geb. 1,60 M.

Daß in das reiche Unterrichtsprogramm der höheren Mädchenschulen auch die Kunstgeschichte Aufnahme fand, ist gewiß zu billigen. Streiten ließe sich über Umfang und Methode dieses kunsthistorischen Unterrichtes; hätten wir hier ein Wort abzugeben, so würden wir gerne die höheren Töchter verschont wissen mit vielem, was im obigen Leitfaden Aufnahme gefunden hat und würden es keiner übel nehmen, wenn sie nicht von Amphiprotoslos und Peritopros und Agonaktempel, von Koisanaglyphen, von Eupompos und Pamphilos, von Euphrator und Peiracilos gehört oder gemerkt hätte. Aber die deutsche Gründlichkeit streckt eben auch den deutschen Frauen im Blute und die Verfasserin dieses Abrisses wird sich gedacht haben: eher zu viel, als zu wenig. Es kann ja allerdings der Dozent oder die Dozentin selbst noch eine Anleihe treffen und für solche, welche sich auf ein Lehrentmengenamen vorbereiten, wird es angenehm sein, hier alles kurz beisammen zu haben. Der Abriss umfaßt die gesamte Entwicklung der Künste von den ersten Anfängen in Aegypten, Assyrien und Indien, bis auf den neuesten Verismus, Impressionismus und Symbolismus in der Malerei und die Venonier Schule. Die Darstellung lehnt sich eng an gute Vorlagen, namentlich katholischer Richtung an und entlehnt ihnen oft wo mögliche Citate. Aber man ist der Verfasserin das Zeugniß schuldig, daß sie alles gut zusammen- und ineinandergeordnet hat und den Uebeln einer gemeinden Feinheit und der katholischen Kunstausfassung nicht aus der Hand gibt.

Sie hat so einen ganz brauchbaren Grundriß für diesen speziellen Zweck geschaffen, wofür man ihr dankbar sein wird. Illustrationen sind demselben nicht beigegeben; sie ging von dem Grundsatze aus, lieber keine als unvollkommene, und unvollkommenen würden sie in einem Lehrbuche wegen der Preislage immer bleiben müssen. Andererseits rechnet sie damit, daß ja gegenwärtig es an guten Ausdammungsmitteln nicht fehle, in deren Besitz eine derartige Schule sich setzen könne und wisse; wir möchten namentlich noch an die Seemannschen Bilderbogen zur Kunstgeschichte erinnern. Zu manchen Berichtigungen und Verbesserungen im einzelnen werden neue Auflagen des Buches Gelegenheit geben.

Die Acclamationen und Gebete der altchristlichen Grabchriften von Dr. J. P. Kirsch. (Zweite Vereinschrift der Görresgesellschaft. 1897.) Köln, Bachem. 79 S.

Die kurzen Grabinschriften aller Zeiten — wie viel offenbaren sie uns über das Hoffen, Denken, Fühlen, über die ganze Lebens- und Todesauffassung der verschiedenen Generationen und Epochen, welche Glaubensbekenntnisse sprechen sich in ihnen aus und wie tief lassen sie hineinsehen in die Herzen, aus denen sie einst geflossen — meist aus blutenden Wunden gestiegen. Die antiken, die altchristlichen, die mittelalterlichen Grabchriften, die der Aufklärungsperiode und der modernen Zeit — man könnte aus ihnen eine ganze Kulturgeschichte und eine Geschichte der religiösen Wandlungen der Menschheit ablesen. Was Tiefgefühl des Glaubens und Trostes, was Unmittelbarkeit der Empfindung und Kraft der Ueberzeugung, was Ernst der Trauer und Fröndigkeit der Hoffnung, was Klarheit der Lebensanschauung und herzquellende Wärme des Gemüthes anfangt, gehen neubedingt die altchristlichen Inschriften allen vor. Es war ein schöner Gedanke, dieselben zu sammeln und zu beleuchten und der Verfasser hat diesen Gedanken sehr gut durchgeführt. Nach einer einleitenden Vergleichung der heidnischen und christlichen Grabchriften führt er die letzteren in folgenden Klassen vor: Acclamationen an die Verstorbenen mit frommen Wünschen für deren Heil, Gebete zu Gott für die Verstorbenen, Gebete zu den Heiligen für dieselben, Anforderungen zum Gebet für sie und Anrufungen ihrer Fürbitte. Er deutet dann Zusammenhänge auf zwischen diesen Acclamationen und den ältesten liturgischen Gebeten und weist auf ihre werthvolle Zeugnishaft für das Dogma von der Gemeinschaft der Heiligen hin. Man kann den Wunsch nicht unterdrücken, daß nicht wenige der henzutage üblichen Grabinschriften durch die besten unter den altchristlichen verdrängt werden möchten.

Die Zeitschrift zum 50jährigen Jubiläum des historischen Vereins für Württembergisch Franken („Würt. Franken.“ Neue Folge VI. Hall 1897) — eines Vereins, dem man das Zeugniß schuldig ist, daß er für Erkundung und Erhaltung der Kunstdenkmäler seines Vereiches schon viel gethan — enthält

eine sehr instructive Uebersicht über „altfränkische Kunst in württembergisch Franken“ aus der Feder von Dr. E. Gradmann in Dettingen a. E. Württembergisch Franken bedeutet hier den ehemals dem Bisthum Würzburg zugehörigen Theil von Württemberg, der zu den künstlerisch reichsten Bezirken des Landes zählt; es genügt zu bemerken, daß demselben Comburg, Haß, Crailsheim, Mergentheim, Heilbronn, Zehringen angehört. Die Uebersicht ist chronologisch angeordnet und umfaßt alle Gebiete der Kunst. Sie stellt nicht nur die Resultate der bisherigen Forschung zusammen, sondern ergänzt und bereichert sie namhaft durch eigene Untersuchungen und schärfssinnige Beobachtungen, wirft auf manche Fragen neues Licht und macht auf manches aufmerksam, was bisher nicht beachtet worden war.

Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit. 18. Jahrgang. 1898. Wien, St. Norbertus. Preis 70 Pfg.

Die sehr reiche Ausstattung mit guten religiösen Bildern motivirt eine Empfehlung dieses Kalenders im „Archiv“. Das Titelbild von A. Geiger: eine Madonna mit wuschelnden Engeln ist ein Paradies von wirklich künstlerischem Werth; ein Salvator Mundi ist von einer Originalfarbenskizze des seligen Professor Joseph v. Führich abgenommen; die Monatsquarten sind biblische Gruppenbildchen von Prof. Klein. Sehr gedankenreiche Compositionen von Prof. Raphael Grünens sind die Bilder, welche den 9.—12. Glaubensartikel illustriren. Es folgen gute Wiedergaben des St. Stephanusdomes zu Wien und einiger Sculpturen aus demselben, ferner noch zwei figurenreiche Marienbilder von Prof. A. Geiger: Regina angelorum und Regina apostolorum. Dazu noch eine reiche Serie von Profanbildern, welche die Erzählungen und Aussprüche begleiten. Die Erträgnisse kommen dem Kathol. Waisenshilfsverein in Wien zu gut.

Allgemeine Kunstgeschichte. Von Dr. P. Albert Ruhn, O. S. B. Einsiedeln, Benziger 1897, Piefg. 9—11 à 2 M.

Lieferung 9 dieses groß angelegten Werkes, über welches wir schon des öfteren berichteten, schließt endlich mit der antiken Kunst ab, und mit Piefg. 10 treten wir in den Kreis der altchristlichen Architektur, Sculptur und Malerei ein, mit Piefg. 11 in das Reich der byzantinischen Kunst und der altchristlichen Kunst bei den Germanen. Ein Urtheil über den Text läßt sich noch nicht abgeben, da noch nichts Abgeschlossenes vorliegt; der Reichthum an neuen und vorzüglichen Abbildungen ist auch in diesen Hefen erstaunlich groß.

Die Kanzel unserer Beilage hat Herr Theodor Schnell in Ravensburg entworfen und für die Pfarrkirche in Schenmeisberg aus-

geführt. Reliefs: St. Karl Borromäus, Franz Xaver, Gregor und Alphons von Liguori. Die Winkelformate an den Tritten sind aus Schmiedeeisen.

Annoucen.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. B.

Soeben sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Jahres-Mappe der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, 1897.

Mit 12 Foliotafeln in Kupferdruck und Phototypie und 15 Abbildungen im Texte, ausgewählt durch die Juroren Prof. G. Hauberisser, Prof. Leonh. Romiz, Fr. Xav. Bernauer, Ralth. Schmitt, Prof. W. Kulmsperger, Prof. A. v. Liczenmayer, Pfarrer Fr. Festing und Lyceal-Prof. Dr. J. Schlecht nebst erläuterndem Texte von Herm. Jos. Graf Egger-Glott. Folio. (IV und 14 S. Text und 12 Tafeln.) In elegantem Umschlag M. 15.

Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst. In zwei Bänden. Mit zahlreichen Illustrationen. Lex.-8°.

II. Band: Die Kunst des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit. Erste Abtheilung: Mittelalter. Mit Titelbild in Heliogravüre und 306 Abbildungen im Texte. (S. XII u. 512 S.) M. 14; geb. in Halbsaffian M. 19. — Einbanddecke M. 3.

Früher ist erschienen:

I. Band: Die hellenistisch-römische Kunst der alien Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens. Mit Titelbild in Farbendruck und 484 Abbildungen im Text (XX u. 622 S.) M. 16; geb. M. 21. — Einbanddecke M. 3.

Die zweite Abtheilung des II. Bandes mit ausführlichen Sach- und Namenregistern wird 1898 erscheinen und das Werk abschliessen.

Altarleuchter,

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

Wilh. Sedlmayr,
Gerb- und Wodengieberei,
Eßlingen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Hierzu eine Kunstbeilage:
Gothische Kanzel.



Trauernde Frauen bei der Kreuztragung Jesu
(nach einer Photographie in der Lorenzkapelle in Romweil).



Die St. Appollonia
(am Hochaltar der Mariengerechthalle zu Zierzug).

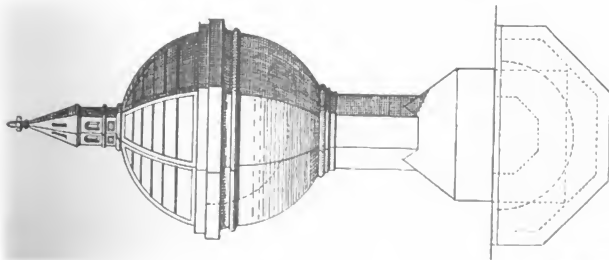
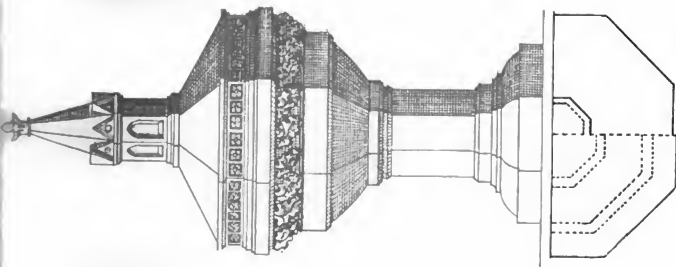
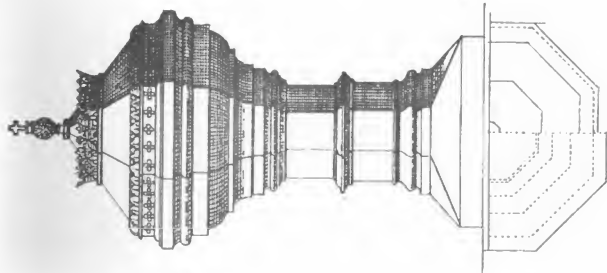
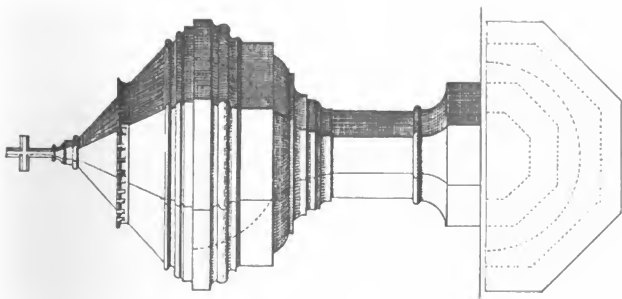
Archiv 1897. Nr. 2.

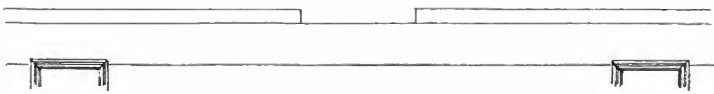
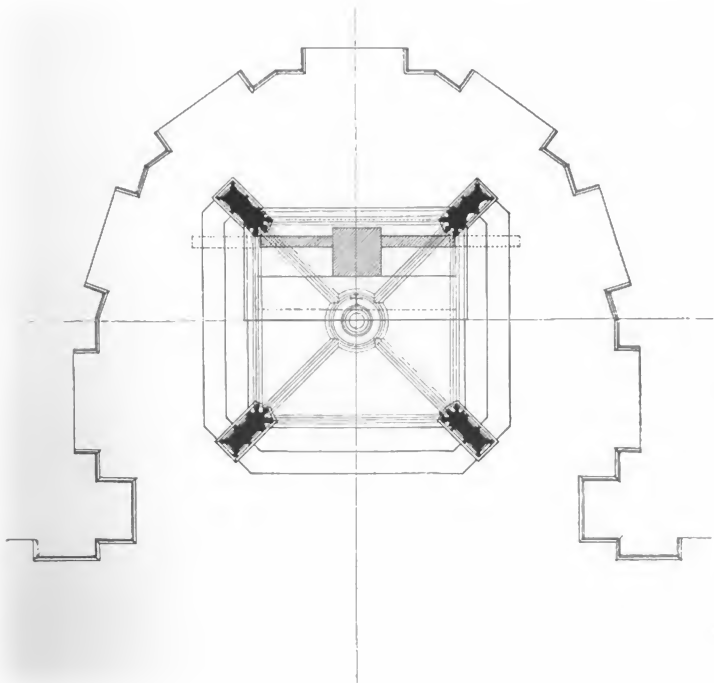


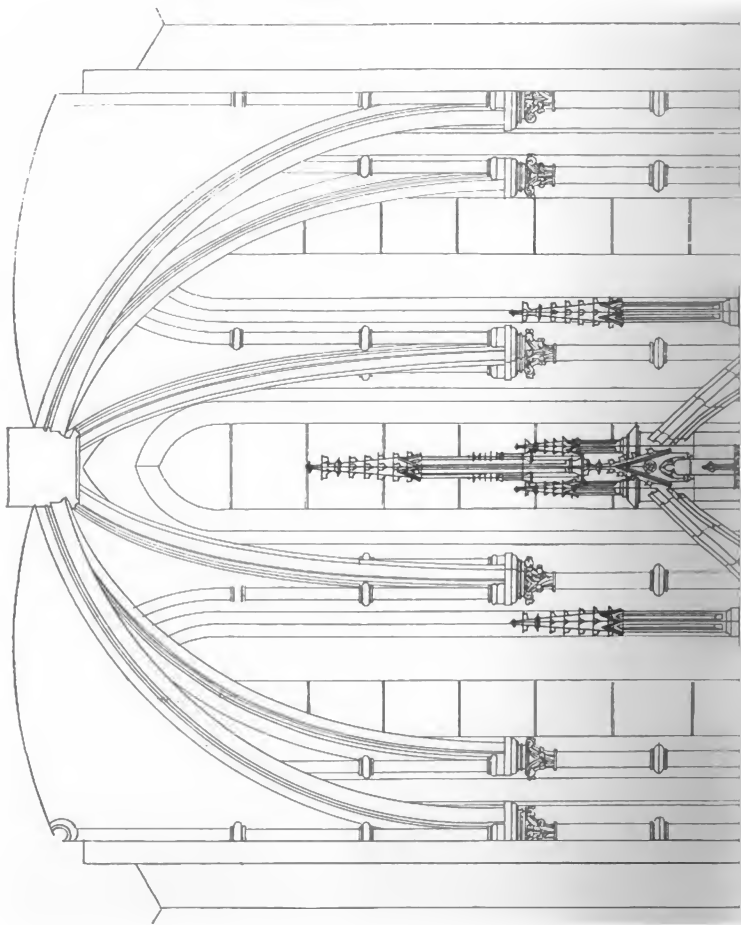
Wappen-Bild in Hondorf.

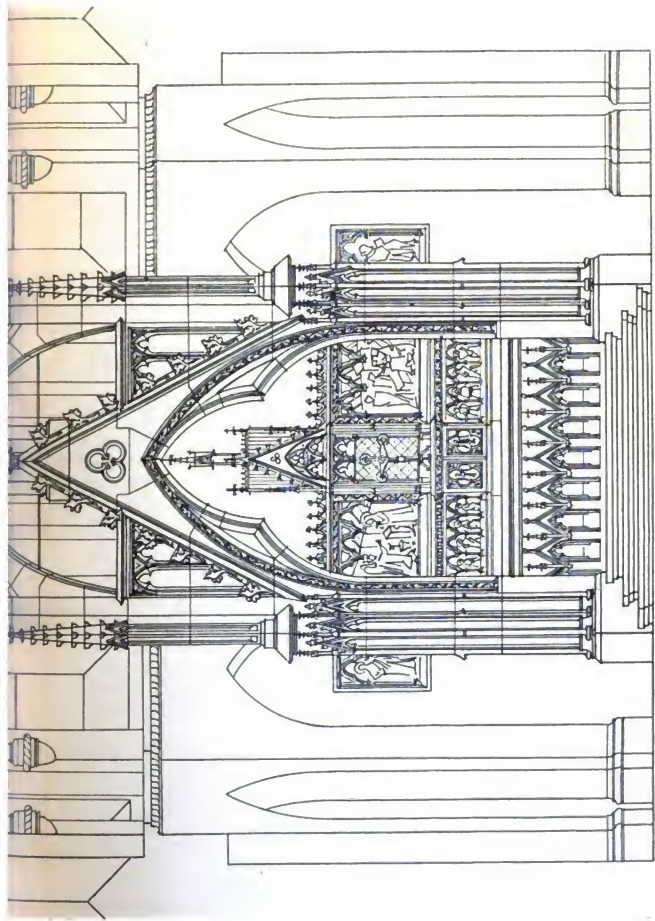
Anstich 1897. Nr. 6.

Ganzzweine mit Hohldeckel im gotischen Stil.

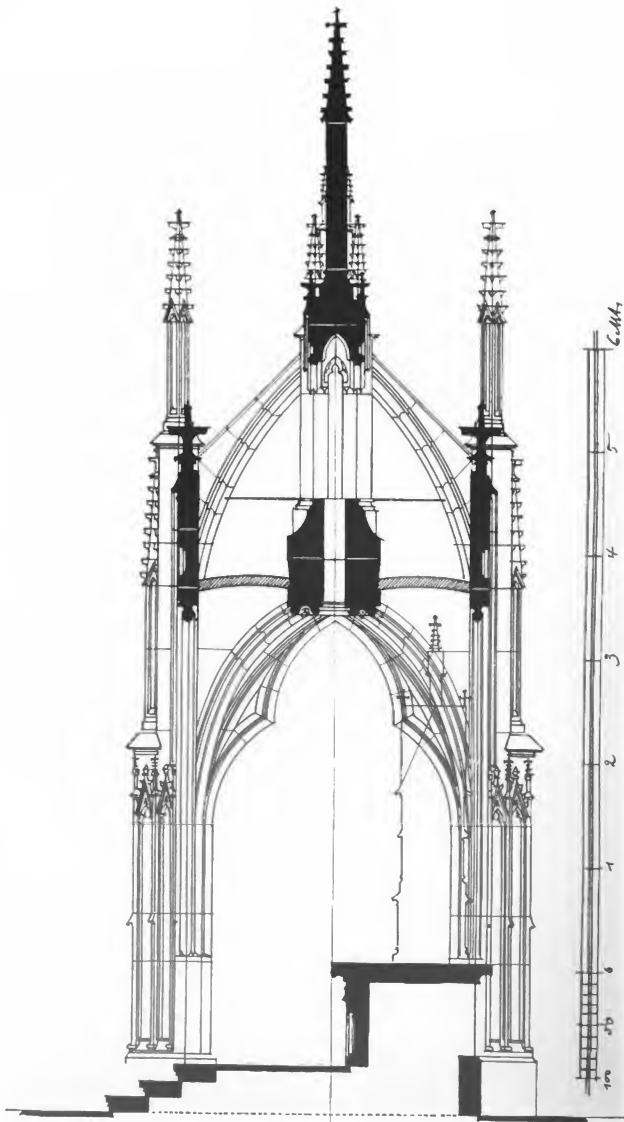


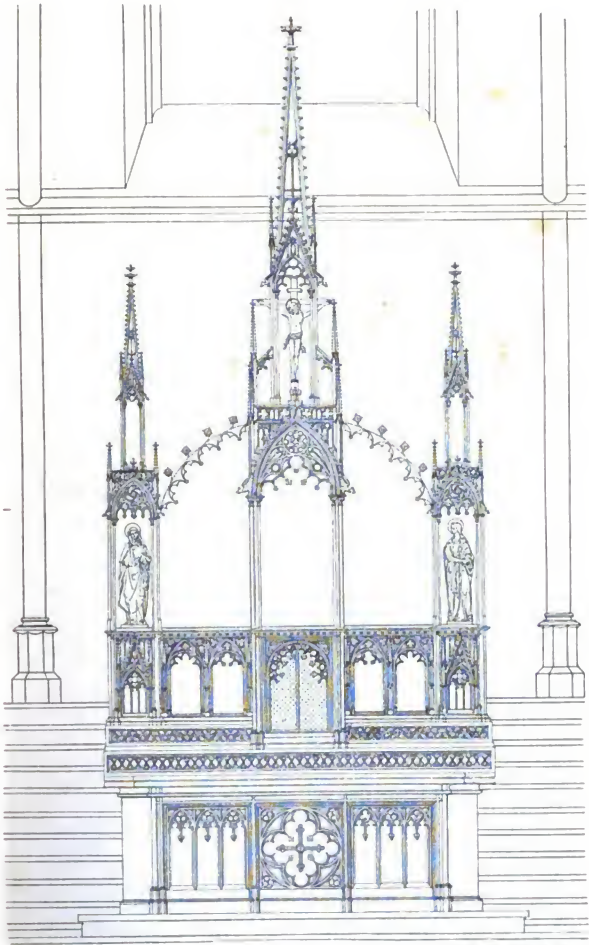






Archiu 1897. Nr. 8.
Gothischer Chorbauwerk mit Seitenansicht und Grundriß.

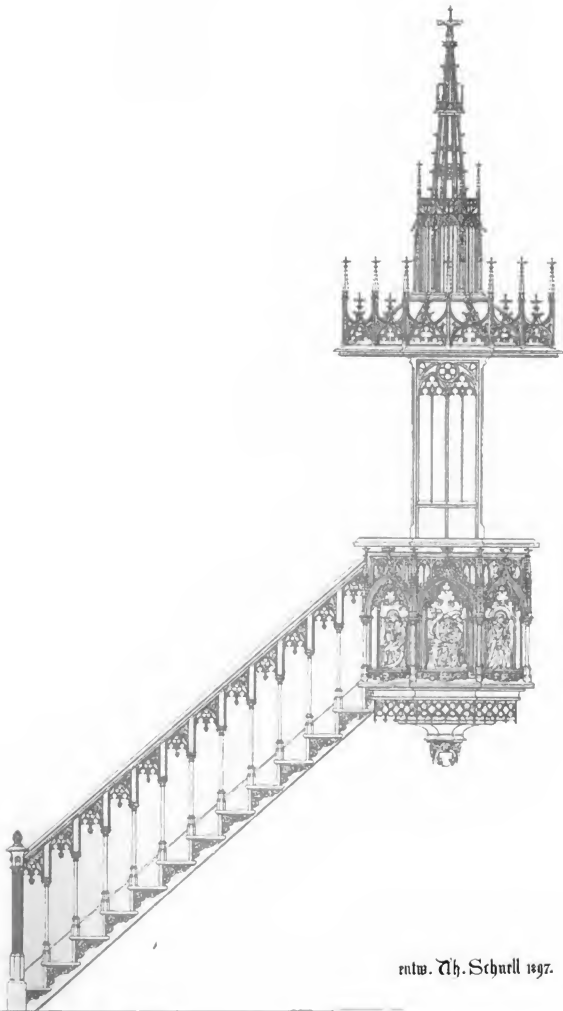




entw. Th. Schnell 1895

Archiv 1897. Nr. 10.

Kreuzaltar der Stadtpfarrkirche in Ravensburg.



entw. Th. Schnell 1897.

Archiv 1897. Nr. 12.

Gothische Kanzel.

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Pfarrer Detzel
in St. Christina-Ravensburg.



XVI. Jahrgang.

1898.



Stuttgart.

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

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

	Seite				Seite
Nr. 1.	An die Leser	1		Das neue Kloster Schussenried (Schluß)	63
	Zur Kunstgeschichte des Klosters vorh.	2		Zum Tabernakelbau	66
	Der Hochaltar in der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg	6		Literatur	67
	Literatur	7	Nr. 8.	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung)	69
	Annoncen	8		Die versteinerte ehemalige graflich Douglas'sche Sammlung alter Glasgemälde (Schluß)	72
Nr. 2.	Das Antependium der Stiftskirche zu Comburg	9		Der romanische Kronleuchter in der Stiftskirche in Comburg	77
	Der Mohrdorfer Altar und die Gemälde zu Gündringen	12		Beziehungen zwischen Köln und Oberschwaben in der Mitte des 15. Jahrhunderts	79
	Heiliggrabkapelle und Kreuzweg zu Schmieden	15		Gotthilcher Bildstock	79
	Mittheilungen	16		Mittheilungen	80
Nr. 3.	Die neue katholische Kirche in Wrad	17		Annoncen	80
	Das Wappenbild in Vondorf	19	Nr. 9.	Naphaels Sposalizio	81
	Der Mohrdorfer Altar und die Gemälde zu Gündringen (Fortsetzung)	20		Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung)	85
	Die Mentlinger Glockengießerfamilie Eger	22		Der romanische Kronleuchter in der Stiftskirche in Comburg	88
	Das Altarcreuz	23		Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen	90
	Mittheilungen	24		Literatur	92
	Annoncen	24	Nr. 10.	Naphaels Sposalizio (Schluß)	93
Nr. 4.	Ueber die Erbsenberechtigung des Meisters Fr. Schramm	25		Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung)	95
	Reste von Malereien in Comburg	27		Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen	98
	Das neue Kloster von Schussenried	30		Literatur	100
	Literatur	31		Annoncen	100
	Annoncen	32	Nr. 11.	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung)	101
Nr. 5.	Ein Gang durch restaurirte Kirchen (Fortsetzung)	33		Albrecht Dürers Stellung zur Reformation	104
	Marianische Symbole	38		Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen (Fortsetzung)	107
	Das neue Kloster von Schussenried (Fortsetzung)	40		Mittheilungen	108
	Literatur	42	Nr. 12.	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung)	109
	Annoncen	44		Albrecht Dürers Stellung zur Reformation (Fortsetzung)	111
Nr. 6.	Die kirchlichen Metallarbeiten	45		Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen (Fortsetzung)	116
	Die versteinerte ehemalige graflich Douglas'sche Sammlung alter Glasgemälde	48		Künstler- und Kunstgegenstände der Schloßkirche zu Ludwigsburg	117
	Ein Altarwerk aus Weingarten	51		Literatur	119
	Das neue Kloster von Schussenried (Fortsetzung)	55		Annoncen	120
	Annoncen	56			
Nr. 7.	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung)	57			
	Die versteinerte ehemalige graflich Douglas'sche Sammlung alter Glasgemälde (Fortsetzung)	60			

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- Altar, Hohrdorfer 12.
Altarwerk aus Weingarten 51.
Antependium in Comburg 9.
Bavendorf, Kirchenrestauration 33.
Bildstock, gotthicher 79.
Cement zum Kirchenbau 24.
Comburg, Antependium 9.
Comburg, Kronleuchter 77.
Comburg, Malerei 25.
Douglassche Glasgemälde-Sammlung 48 f.
Dürer, Albrecht 104 f.
Eger, Glodengießer 22.
Engel in der altchristlichen Kunst 92.
Farblehre von Berger 44.
Krankenstufen, Kirchenrestauration 36.
Gang durch restaurierte Kirchen 33 f.
Glasgemälde, Sammlung, alter 48 f.
Glasmalerei von Dr. Sidtmann 42.
Gündringen, Altar und Gemälde 12 f.
Heckner, kirchliche Baukunst 31.
Kirche, katholische, unserer Zeit und ihre Diener
in Wort und Bild 7.
Kirchen, restaurierte 33 f.
Möln und Oberchwaben, Kunstbesichtigungen 79.
Kreuzstationen 16.
Kronleuchter in Comburg 77.
Londorf, Wappenbild 19.
Vorch, Kunstgeschichte des Klosters 2.
Ludwigsburg, Schloßkirche 117.
Mengen, Delberg 90 f.
Metallarbeiten, die kirchlichen 45 ff.
Oberzell, Kirchenrestauration 97.
Sidtmann, Dr., Glasmalerei 42.
Delberg in Mengen 90 f.
Schmalerei, Technik der, von Fischer 67.
Naphaels Epistasis 81 f.
Ravensburg, Hochaltar 6.
Neutlinger Glodengießer 20.
Schwieben, Heiliggrab und Kreuzweg 15.
Schramm, Nr. 25.
Schuffenried, das neue Kloster 30 f. **vo. 55. 63.**
Symbole, Marianische 38.
Tabernakelbau 66.
Urach, neue Kirche 17.
Wappenbild in Londorf 19.
Weingarten, Altarwerk 51.

Kunstbeilagen.

- Nr. 1. Der Hochaltar in der Stadtpfarrkirche zu
Ravensburg.
Nr. 3. Die neue katholische Kirche in Urach.
Nr. 6. Kreuzigungsgruppe nach dem Entwurf von
Hans Holbein aus der Graf Douglasschen
Glasgemälde-Sammlung.
Nr. 7. Mater dolorosa nach dem Entwurf von
Hans Baldung Grien und St. Wolfgang.
Nr. 8. St. Benno und St. Hugo nach dem
Entwurf von Hans Baldung Grien aus
der Graf Douglasschen Glasgemälde-
sammlung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

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

Nr. I.

1898.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 in Stuttgarter Bestellbezirk). M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Preis 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrages direct von der Expedition des „Teutischen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

An die Leser.

Durch Beschluß des Ausschusses des Diözesankunstvereins und nach Bestätigung dieses Beschlusses seitens des hochwürdigsten Bischoflichen Ordinariates am 17. Mai d. J. ist der Unterzeichnete an Stelle des leider so früh und entseelten und verdienten Stadtpfarrers E. Koppeler zum Redakteur dieser Zeitschrift bestellt worden und hat er am 1. Januar d. J. diese Stelle angetreten. In dankenswerther Weise hat Herr Professor Dr. Koppeler in Freiburg in dieser Zwischenzeit die Redaktion geführt und scheidet nun von dieser Stelle, hoffentlich nicht, ohne auch in Zukunft dem „Archiv“ treu zu bleiben; gewiß bin ich der Zustimmung aller Mitglieder des Kunstvereins und der Leser des „Archivs“ sicher, wenn ich ihn dringend auch für die Folgezeit um seine bisher von allen geschätzte Mitarbeit ersuche.

Was Programm und Tendenz dieser Blätter für die Zukunft anlangt, so wird auch der neue Redakteur hierin keinerlei Veränderung eintreten lassen, sondern sich an das bisher bewährte „Programm“ halten, das der selbige Prälat Dr. Schwarz an die Spitze dieser Zeitschrift (Nr. 1, 1883) so klar und übersichtlich gestellt hat und das derselbe in einem „Brief an einen Freund“ (Nr. 7 v. J. 1887 S. 74) noch kurz vor seinem Tode wiederholt und erläutert hat. Die praktische Richtung dieser Blätter soll auch in Zukunft „ihren Untergrund in der Theorie und in der Geschichte der Kunst“ haben. Wenn Herr Professor Koppeler in seinem Abschiedsworte der letzten Nummer einen eindringlichen Aufruf an alle Abonnenten ergehen läßt, „dem Blatte, das nach seiner Uebergangung seine Mission noch nicht vollendet hat, treu zu bleiben und neue Freunde und Leser zu werben“,

so schließen wir uns diesem Aufrufe mit ganzem Herzen an. Es ist in der That noch viel zu thun, und würde unsere Zeitschrift auch nur noch die eine Mission zu erfüllen haben, die Industrie, die mit ihrer fabrikmäßigen Herstellung auch wieder in neuerer Zeit künstlerische Plastik und Malerei aus den Gotteshäusern zu verdrängen sucht, zu bekämpfen und, durch Hervorhebung von eigentlichen Kunstwerken der Kirche den ihr allein gebührenden und berechtigten Schmuck zu wahren, so würde auch diese einzige Aufgabe immer noch der vollen Unterstützung des Klerus würdig sein.

Sah sich ja erst noch in jüngster Zeit das Münchener Erzbischöfliche Ordinariat veranlaßt, die Künstler gegenüber der Konkurrenz der Vorfertiger solcher billigen Industriewaare beim katholischen Klerus in Schutz zu nehmen. „Bei dieser Konkurrenz ist der Künstler — heißt es in dem betreffenden Erlasse —, wenn er überhaupt noch Aufträge erhält, gezwungen, um geringe Bezahlung möglichst rasch und flüchtig zu arbeiten; er wird so nicht mit jener hingebenden Liebe, die zur Herstellung eines Kunstwerkes unerlässlich ist, arbeiten; er wird nicht sein ganzes Können in eine Arbeit setzen, die ihm so schlecht gelohnt wird; oder er wird das Gebiet der christlichen Kunst, auf welchem er sein Auskommen nicht mehr findet, überhaupt verlassen. Die unabwehrliche Folge wird sein, daß die christliche Kunst, überwuchert von den unerlenen Erzeugnissen der Industrie, immer mehr dahinsiechen und zu Grunde gehen wird.“ Der Klerus wird ferner ermahnt, solche fabrikmäßig hergestellte Erzeugnisse der Industrie, auch wenn sie Schenkungen seien, nicht mehr zuzulassen, Skulpturen und Gemälde sollten bei täch-

tigen Künstlern unmittelbar in Bestellung gegeben werden. Dadurch werde der Künstler veranlaßt, eifrig mit seinem Namen für sein Werk einzustehen, statt daß er hinter einem Lieferanten verborgen bleibt.

Auch in unserer Diözese sucht sich solche Kennerkreise Geltung zu verschaffen und da jell das „Archiv“ am Plage sein, in praktischen Winken seinen Lesern die Gesichtspunkte darzubieten, die als Leitstern dienen müssen bei künstlerischen Anstaltungen und Renovationen der Gotteshäuser; es wird auch in Zukunft seine Aufgabe sein, vor mancher Verirrung des Urtheils und des Geschmacks zu bewahren. Eine Besprechung schon des ersten Jahrganges unserer Zeitschrift, welche in einem atatholischen Blatte erschienen ist, macht die Bemerkung, daß das „Archiv“ in dieser Hinsicht dem katholischen Klerus Württembergs, der sich jeder Zeit durch Kunstsinne ausgezeichnet habe, alle Ehre mache. Möge darnach auch die jüngere Generation dieses Klerus — und darum ersuche ich ihn angelegentlichst in seinem eigenen Interesse — dem „Archiv“ die gleichen Sympathien entgegenbringen, die ihm der ältere entgegengebracht hat und noch entgegenbringt; mögen wir alle durch materielle und geistige Hülfeleistung unsere Zeitschrift in den Stand setzen, namentlich auch durch eine reichere Illustration mit Nachdruck und Erfolg weiter zu arbeiten in Dienste der heiligen, christlichen Kunst.

Der Redakteur des „Archivs“

Pfarrer Deibel,

Vorstand des Wollensburger Diözesanvereins für christliche Kunst.

Zur Kunstgeschichte des Klosters Lorch.

Von Theodor Schön.

Das im Königl. Staatsarchiv in Stuttgart befindliche rothe Buch des Klosters Lorch enthält mehrere Einträge, welche für die Geschichte der christlichen Kunst in Württemberg werthvolles Material bieten. Es findet sich namentlich auf Seite 150: In nomine sancte et individue trinitatis patris et filii et spiritus sancti. Anno domini millesimo cccc^o lxxxiii^o sub regimine reverendi in christo patris et domini domini Georgii abbatis monasterii sancte Marie uirginis in

Lorch consignata et conscripta fuerunt omnia clenodia et ornamenta ad diuinum cultum pertinentia per fratrem Augustinum Sartoris de Gamundia monachum professum, presbyterum et tunc temporis custodem ipsius monasterii ad honorem dei et utilitatem ipsius monasterii et ad eternam rerum memoriam.

Item calix unus, quo nemo propter magnitudinem utitur.

Item (durchstrichen) tredecim) calices dispositi pro missis celebrandis cottidianis.

Item baculus pastoralis in ualore centum et vndecim florenorum renensium confectus in civitate Wil sub abbate Nicolao. ¹⁾

Item mitra in ualore sexaginta florenorum renensium facta in monasterio per quendam artificem de Nuremberga.

Item alia mitra albi coloris medio-criter ornata de monasterio Zwifalten asportata et propinata.

Item liber antiquus, qui continet textum quatuor ewangelistarum auro et gemmis ornatus, cujus scriptor ignoratur.

Item tabula auro et argento ornata, in qua antiquo lignum sancte crucis conseruatum fuit.

Item crux argentea interius exteriusque deaurata, in qua modo lignum sancte crucis conseruatum.

Item due pixides argenteae pro conseruatione eukaristic, que inponuntur duabus capsis de cupro factis et exterius de auratis.

Item due pixides argenteae pro crismate et oleo infirmorum in pixide de auri calco conseruande.

§. 151. Item die guldin (schöⁿ)²⁾ unser lieben Frauen.

Item due ampulle argenteae pro festiuitatibus.

Item tres annuli argentei et deaurati.

Item duo paria cyrotecarum³⁾ medio-criter ornata.

¹⁾ Nikolaus Schenk von Arberg 1460 bis 1477.

²⁾ = Schühlein, Schuße.

³⁾ Die Handschuhe, deren sich der Abt bei der Liturgie bediente.

Item monstrancia vna argentea pro festo corporis Christi. Am Raube: item durch abbt Bastian *) ist gemacht die monstrantz zu Blm von maister Erasms **) vmb fünffhundert lib. uel minus.

Item ain gang silberner arm Darin ist Sant Barthelemens arm vnd ander hailtum.

Item ain kupferin monstrantz darin ist hailtung von Sant Anthoni Situester vnd anderen hailigen vnd ist übergült.

Item II messin monstrantz vnd sind die men darin mit gewicht zu dem sacrament vnfers herrn.

Item ain messin monstrantzlin Darin ist de sudatione domini.

Item ain crüßlin, ist eben silberin vnd derfuß kupferin vnd hatt hailtum von Sant Mra, Sylaria digitis.

Item ain kupferins crüßlin vnd übergült hatt hailtum von Sant Steffan vnd anderer hailigen.

Item ain übergüts crüg mit III bevilten *) zu processien oder erüßgang ze hün.

Item ain altes lederlin mit silber beschlagen, darin ist hailtum.

Item III alten lederlin, der sind II messin, darinuen ist hailtum.

Item agnus dei, die sind silberin vnd übergült vnd die bindet die priester jetzlicher, das im zugeordnet ist.

Item ain schißlin zu dem Wirach, ist von kupfer vnd übergült gemacht anno domini M. ° CCCC ° L. XXXVI °.

Item II messin monstrantz, darin ist hailtung sancti Johannis Baptiste, in alia Sancti Nicolai episcopi et aliorum sanctorum.

Item ain kupferin vnd übergült monstrantz, darin ist das güldin täfelin mit der kriechischen geschriß.

E. 152. Item zwai hülgin brustbild Sant Peters vnd Sant Pauls, darin ist hailtung von vil zwelfbeten.

Item II hülgin bilder der hailigen zwelfbeten Symonis et Jude, darin ist hailtum.

Item ain hülger vnd übergulter arm,

darin ist hailtung von Sant Johannis vnd Pauli fratrum.

Item ain hülgen vnd übergülter arm, darin ist Sant Demalts arm vnd ander hailtung.

Item ain hülgin übergüts brustbild, darin ist hailtung von sant katherinen vnd anderes.

Item ain hülgin täselin, darin sind II silberin täselin mit kriechischer geschriß.

Item ain hülgin übergülter arm, darin ist Sant Laurentzen des marterers arm vnd von sinen rippen.

Item vil hülgin täselin, darin ist hailtung, hatt frater Augustinus inuier lassen machen zu Blm.

Item silberin täselin, darin ist Sant Maurigen hirnhal.

Item ain kopff oder hauptbild Sant Johannis Baptiste.

Item ain cypressis trüchlin, darin ligt die güldin schyb vnd ander hailtung.

Item zwai brustbild, darin sind II häupter von Sant Brjalen gesellschaft.

Item III täfel mit vil hailtungs darinne, die pater Wendelins hatt' machen lassen.

Item ain schwarze insel. Item ain stranßenay.

Item vil täselin mit hailtung gesaffet durch den Custer Augustinus dem iungern vnd den Indolffen Nestlin Augaet et conseruet deus haec et omnia alia semper.

E. 153. Item in dem Jar, als man zalt von der gepurt Christi tusent vierhundert achtzig vnd vier Jar vnder abbt Jörgen ist gemacht werden die täfel uff dem irenalter von maister Jörgen Stainhower *) ze Blm vum drinthalbthundert güldin. Daran sind geben II centum güldin von Melchier von Herckam, **) die er sinem sun Anselm ain Eennenteherrn ze leich für sin erbtail vnd für all ansprach durch erlanbung des hailigen stuls ze Rom vnd auch aines bischoffs zu Augspurg nozgemacht vnd zugeordnet hatt nach sinem tod. Das übrig git ain apt

*) Jörg Zurlin der ältere 1458 1491, siehe A. Klein in den Würt. Jahrbüchern 1882, Seite 82.

**) Stättmeister in Gmünd 1442, Bürgermeister 1445 und 1449, verließ später die Stadt und erwarb Güter zu Schnaitberg und Essingen.

*) Abt Sebastian Zillerich, 1510 bis 1525 oder 1526.

**) Hofl der 1517 genannte Erasms Kranh. (A. Klein in Würt. Jahrb. 1882, S. 155.)

*) von Beryth, dem Sonntag der Alten.

ze Lorch vnd ist dem maister zu den bestimpten junn der dritthalbhundert guldin, die man jm sel geben nach den ziten vnd Zaren an win oder an gelt III juder wins, die zu denselben zitten vnum xxx guldin geschickt sind worden, gegeben vnd geschickt werden.

Item die tafel uff Sant Bartholemens alter gemacht worden durch ainen maister von kirchen ⁹⁾ vnum xx guldin vnd hatt daran gegeben Anna von Schlatt x guldin, die andern x guldin haben gegeben die eelen vnd vesten Juncker Ernst vnd Juncker Jörg bald von Schächlingen vnd ist das heischaben anno domini M.°cccc°lxxxiii vnder dem erwidigen herrn abbt Jörgen.

Item anno domini M.°cccc°lxxxvii ¹¹⁾ facta et asportata fuit tabula, que posita est super altare Sante Katharine uirginis, in ualore constabat xl aureos, quorum viginti prouenerunt de bonis olim Johannis Kerler, fratris domini Georgii.

E. 154. Item ain gewalet lynen engetbuch.

Item ain retter sidiner gelter zu der stifter grab.

Item ain schwarz sidis tuch mit den helffen vnd griffen über der stifter grab vnd andere leppich.

Item vil alter tücher zu jeren alter ze decken.

Item whyz sürbäng.
Item ain rott sidis tuch ze spraiten an dem palmtag.

Item ain rott sidis tuch, zutrecken das hailig crutz an dem kaisertag.

Item ain grünsz tüchlin von siden, das der capellan zu den insulen bracht.

Item ain whyz syden tüchlin zu der paten ze decken.

Item ain gren siden tüchlin zu der paten.

Item II sidiner stabfeulin, ain rotts vnd ain getailt.

Item III sidin mentelin zu bedecken das sacrament vnsers herrn vnd das hailig öl.

Item ain willisiz ¹⁰⁾ tepich für den tronalter ze spraiten.

Item III küßin in das preipiteri.

Item III zwechlen mit gold zu den pulpreten.

Item ain tischlach vnd ain zwechel für die kranken, wann man sie berichlen vnd ölen wilt.

Item ain rott sydis tüchlin zu der paten.

Item III von vöz rottem artisiz ¹¹⁾ gemacht vnd II klainen vnd ain wißer jane.

Item II schwarz willin meszgewand gemacht vöz pfaff Ebners mantel mit alb stel.

Item die tafel uff Sant Marvitiüs altar ist gemacht anno domini lxxxxv vmb lxviii guldin vnd hatt sie gemacht maister Hans Schülün ¹²⁾ von Blm.

Item die viii guldin sind im darzu geben, wann si ward vmb lx guldin verdinget utre.

E. 155. Item ain grener jemeter mantel.

Item ain schwarcker jemeter mantel pro domino abbate mit ainem capuglin.

Item ain retter güldiner mantel.

Item ain wißer damastiner hermantel.

Item ain gelber mit den adlern.

Item III gelb sydin mentel. Sind anders geforbet werden.

Item ain klaver sidiner mantel.

Item ain salber sidiner mantel.

Item II rott sidiner mentel. Item II rot von artisiz.

Item II grien artisiz mentel.

Item II wisz artisiz mentel.

Item III sidiner mentel diuerji coloris.

Item VI ferhemender mit erulsen pro festiuitatibus.

Item III linin forröt pro scolaribus.

Item ain schwarcker sidiner mantel.

Item ain wißer damastiner mantel oder herfapp, hatt abbt Jörg ¹³⁾ konfft.

Item ain gelcker hermantel, rott geforbet vnd durch den küster Augustinum gemacht.

Item XII fürtläglicher sürbeng zu dem tronaltar vnd zu den andern.

Item rott vnd wisz sürbeng durch den jungen Augustin gemacht.

⁹⁾ Dieser Meister läßt sich nicht näher nachweisen. 1479-1481-1220

¹⁰⁾ = wollener.

¹¹⁾ = gewebtes Zeug.

¹²⁾ Hans Schühlein, 1468 und 1492 (W. Rischer, Geschichte der Stadt Ulm, S. 238), richtiger Hans Schülün († Anfang 1505). Siehe allg. deutsche Biographie 32, 641-643.

¹³⁾ Georg Kerter, 1480-1510.

Item vil corporal¹¹⁾ mit den taschen, die den priestern zu macht¹²⁾ geordnet sind vnd ettliche für die göst.

Item die tafel uff allerhailigenaltar, ist gemacht worden von maister Ludwig zu Stulgarten¹³⁾ vñ das corpus, das der schreiner zu Verch hatt gemacht vnd keset vom maler xl guldin, daran hatt geben Laurentz Degan, ettwan Ruytman vnd darnach fründner zu Verch im kloster xxx guldin vum sin pfründ vnd der abbt Jörgen nach der gepurt Christi tusent vierhundert nunzig vnd sechssten jar.

§. 156. Item ain grien sametin messgewand mit alb stel.

Item ain rott guldin messgewand mit alb stel.

Item ain wiß damasten messgewand mit alb stel.

Item aber ain wiß damasten messgewand mit alb stel.

Item ain rot semeten messgewand mit alb stel von den Schächingern.

Item ain rott semetten messgewand mit alb von den Wellwart.

Item III grien sidin messgewand mit alb stel.

Item II schwarzen mit gelbin vögel mit alb.

Item II rott sidin messgewand mit alb stel.

Item ain sidin messgewand mit alb stel.

Item III rott sidin messgewand mit alb stel.

Item ain brun sematin messgewand mit alb stel, von Remwart, ritter. (Wohl von Wellwarth.)

Item ain rott arlitz messgewand mit alb stel.

Item ain schwarz semetten von den Schächingern.

Item ain schwarz semeten von den Wellwartten.

Item II semetin mit alb stel. Die hatt abbt Jörg kauft.

Item ain schwarz damastin mit der gestrichen Marien.

Item II schwarz damastin mit alb stel.

Item II schwarzen von arlussz mit alb stel.

Item ain schwarz von scharlatt¹⁷⁾ mit alb. Der genemmin von Gmünd.

Item ain rott sidis mit alb stel.

Item ain rott lirkisch¹⁸⁾ messgewand mit alb stel.

Item ain wiß liniz messgewand mit alb stel domini abbatis.

Item III wisse linin messgewand mit alb stel.

Item III schwarzen linin messgewand mit alb 1489.

Item II schwarzen von schamlett¹⁹⁾ mit alb stel.

§. 157. Item ain grien sematin messgewand mit alb stel von herre Remwarts von Wellwart miter begangnuß anno domini M.° cccc° lxxxii.

Item ain rott sidis messgewand mit blumen gewerckt.

Item ain rott semetten messgewand mit ainem crütz mit bildern.

Item ain rott sidis messgewand mit blumen gewirckt.

Item ain schwarz damasten messgewand von Erufrid de Schächingen, als sin hufrow Adelbaid von Stain gestorben was, gegeben anno domini M.° cccc° lxxxvi.

Item V blawen usz arlitz mit alb stel.

Item II wisse damastin mit alb stel vnd gestet der damast XII guldin vnd die crütz baide xv guldin, hatt konig abbt Jörg vnd bruder Caurat gemacht anno domini 1490.

Item II wiß arlassin messgewand mit alb stel.

Item III grien arlassin messgewand mit alb stel.

Item ain blaw sidis messgewand mit alb stel.

Item III blawe messgewand von schammlett mit alb.

Item ain blawe sematin messgewand.

Item II vette arlassin messgewand mit alb stel.

Item ain rott damast stel, von dem ruchen Wilhelm von Nechperg²⁰⁾, ritter von Ellwangen geschickt.

¹⁷⁾ — Scharlach.

¹⁸⁾ Feines Tuch, das von London in Schiften nach Hamburg und andern Seestädten kam.

¹⁹⁾ = Camelot.

²⁰⁾ Chorherr zu Ellwangen, Bruder des dortigen Propstes Albrecht († 28. Juli 1502).

¹¹⁾ = Nehuch.

¹²⁾ Vermächtniß.

¹³⁾ Der in der O.A.-Besch. des Stadtdirektionsbezirks Stulgart, S. 243 zum Jahre 1512 genannte Ludwig Maier.

Item ain schwarz schamfettin meßgewand von Cunrat dem pfündner vnd Margarethen Wittlin seiner hufzfrauen.

Item ain grien damastin meßgewand von Cläßen Waiszberger von Zutzgarten²¹⁾.

Item ain schwarz damastin oder schamfettin meßgewand von Zutzgarten von der A.

Z. 158. Item II grien semetin lenitenröck.

Item II weiß damastin lenitenröck.

Item II reit sordin lenitenröck.

Item II blauwen demastin lenitenröck.

Item II grien arlitz lenitenröck.

Item II reit arlitz lenitenröck.

Item II blau sordin lenitenröck.

Item II schwarz linin lenitenröck.

Item II weiß arlaffin lenitenröck.

Item II alb mit grienen schiltten pro ministris mit stel.

Item II alb mit roten schiltten pro ministrantibus.

Item II alb mit schwarzen schiltten pro ministrantibus.

Item II alb mit blau sematin schiltten.

Hec omnia dignetur dominus deus per suam misericordiam conseruare et in futurum multiplicare ad laudem et honorem sui nominis et utilitatem fratrum hic deo seruentium Amen.

Auch das im reihen Buch enthaltene anniversarium enthält mehrere für die Kunstgeschichte nicht uninteressante Nachrichten:

Z. 170. VIII idus Januarii (6. Jan.): obiit Barbara Ler de Bacannanck. Haec donauit monasterio calicem et uinus agnus dei suo nepoti fratri Alberto.

Z. 174. III nonas Februarii (3. Februar): obiit strenuus miles Wilhelmus de Rechperg senior, qui et diuus cognominabatur, in Elwangen commoratus. Requiescat in pace. Dedit monasterio casulam rubeam armis suis signatam.

Nonas Februarii (5. Februar): Dorothea Fritzin de Schoindorff²²⁾, quae nobis mensam marmoream, ciphum argenteum et lx florenos testamentauit 1499.

²¹⁾ Z. 18. Februar 1510.

²²⁾ Witwe von J. Waiszberger.

Seite 177. Nonas Martii (2. März): anno domini M° V C.° uicesimo quinto obiit pater Wendalinus, qui multa bona fecit in monasterio Lorch cum horologiis ligneis et fereis.

Seite 181. II nonas Aprilis (4. April): Renwardus de Wellwart miles obiit anno domini M cccc° l xxxv ii°. Iste Renwardus fecit suorum antecessorum ymagines militares choro adherentes cum sua. Filius ejus Heinrichus fecit illas, quae ad balneum respiciunt et suam fieri. De post Georius de Wellwart duas juxta altare positas fecit fieri. Quorum omnium anime requiescantur in pace. Amen.

Seite 187. XIII kalendas Junii (20. Mai): obiit maister Jörg de Vlma²³⁾, der die tafel uff dem fronaltar hat gemacht vnd darnach pro remedio anime suae vnd seiner hufzfrauen das crucifix in dem capitel by dem stul des abts vmmant.

Seite 191. XIII kalendas Julii (19. Juni): anno domini M° quingentesimo primo obiit venerabilis uir dominus Johannes Hiller, licenciatius et canonicus in Stutzgarten, qui monasterio Lorch in testamento suo legauit xx florenos, qui habitauit in domo nostra in Stutzgarten per aliquot annos, cujus anima requiescat in pace. Amen Hin beschlagner Keyß ist für das testament werden. Anno ut supra.

Seite 30 wird ferner gedacht „der gulden schyben, que est in villa Lorch“, welche Reliquien enthält.

Das Verhergehende gibt ein Bild von den reichen Kunstschätzen, welche das Kloster vor seiner Zerstörung im Banerurkriege enthielt.

Der Hochaltar in der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg.

In der drittesten Nummer des „Archiv“ haben wir den herrlichen Altar der Frauenkirche in Ravensburg von Theodor Schnell gebracht und sind nun in der Lage, auch eine Abbildung des Hochaltars und seiner Anfertiger zu geben. Dem Verfertiger des Entwurfs, Architekten Gades, war eine dreifache Aufgabe gestellt: es sollte ein festgelegter Preis nicht überschritten

²³⁾ Jörg Bürlin der ältere 1458—1491. Siehe A. Merten in den württ. Jahrbüchern 1882. S. 82.

werden, der Hochaltar sollte bezüglich Material und technischer Ausführung nicht in Diskonformität mit dem Kreuzaltar und er sollte in seinem architektonischen Aufbau so gestaltet sein, daß er die berühmten und wertvollen alten Glasmalereien nicht verdeckte, aber dennoch mit dem schönen frühgotischen Gewölbekreuz in Einklang stehe. Der neue Hochaltar, die Willkür der alten Fenster und die frühere oder spätere Ausmalung dieses Theiles der Kirche sollten, das ist beabsichtigt, so zusammenstimmen, daß dieser Dreiflang erst recht die ganze Pracht und Majestät dieses großartigen, hochgewölbten Chores erkennen lasse. Das Ganze ist, wie unser Hauptblatt zeigt, als ein Zierdenkreuz mit Einbau eines Doppeltabernakels gedacht und die Form des geraden Aufschlusses ist gewählt, um in dem mächtigen Chore die Horizontalen mit der Vertikalen in Gegenjag zu bringen. Ein hochstrebender Altaraufbau. — abgesehen davon, daß er mit dem Stile des Chores nicht harmonisiren würde, weil die Arch- und Hochgotik überhaupt keine solche Vorbauten von Altären kennt, — würde das Uebergewicht der vertikalen Linien des Chores bis zum Uebermaß gesteigert haben, während so die markigen Horizontalen des Altars ein wohlthuendes Gegengewicht geben. Der Hochaltar, in seinem Oberbau aus schönem Eichenholz, im Unterbau (Antependium) aus rothem Alpirsbacher Sandstein hergestellt, ist in dem Atelier des Bildhauers Moriz Schlichter in Ravensburg angefertigt worden und zwar in ganz gelungener Weise sowohl nach seiner ornamentalen als figurativen Seite hin. Innerhalb der kräftigen Umrahmungslinien sehen wir einen großen Reichthum sein und sauber, auch noch für die Ferne wirkungsvoll geschmückter Ornamente, welche selbst wieder eine Art Umrahmung der bildlichen Darstellungen ausmachen. Als letztere finden wir die vier lateinischen Kirchenpäpste und zwei Hochheilige: die Hochzeit zu Kana und die wunderbare Probewerbung. Wir begrüßen diese plastischen Darstellungen besonders freudig, nicht nur weil sie in ihren einzelnen Gestalten künstlerisch gut durchgeführt und geschmackvoll festlich, wie es sich für die Nähe des Allerheiligsten geziemt, gefaßt sind, sondern hauptsächlich, weil wir hier selbständige, mit allem Fleiß und aller Thätigkeit durchmodellirte Arbeiten vor uns haben. Ein würdiger Künstler, der den Hochaltar gezeichnet, schreibt uns diesbezüglich: „Dieser Hochaltar, von M. Schlichter angefertigt, ist ein Kunstwerk ersten Ranges, ganz besonders sind es diese beiden Hochheiligen, dieselben weichen einmal gänzlich ab von den Alltagsfiguren, wie man sie sonst fast überall zu sehen bekommt. Das sind künstlerische Arbeiten im wahren Sinne des Wortes.“ Schließlich die Bemerkung, daß auch das Altarkreuz aus Metall, angefertigt von Goldarbeiter Josef Duggler in Reitweil, ein hochfeines, ins Detail künstlerisch angelegentliches Werk ist. Der Altar ist eine Stiftung der Frau Stadtschultheißin Luise in Ravensburg und wird Jahrzehnte lang wie ein hervorragendes Kunstdenkmal der Stadt so auch ein Denkmal hochherziger, christlicher Gutmüthigkeit der Stifterin bleiben.

Literatur.

Die Katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild. Rom. Das Oberhaupt, die Einrichtung und die Verwaltung der Gesamtkirche. Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen bearbeitet von Mgr. Paul Maria Baumgarten, P. Salvatore Brandi, S. J., Mgr. James A. Campbell, Mgr. Charles Daniel, P. Pie de Langogne, D. Min. Capp. Dr. John Prior, Dechant Musched Antal, Mgr. Franz M. Schindler, Mgr. Charles de T'Serclaes, Mgr. Anton de Waal. Mit 1 Karbenaufbau, 60 Tafelbildern und ca. 1100 vollst. und kleineren Bildern im Text. Herausgegeben von der Leo-Gesellschaft in Wien. Berlin. Allgemeine Verlagsgesellschaft u. B. H.

Von obigem Werke, das in allen katholischen Kreisen mit Recht freudigsten Ansehen erregt, ist bereits die zweite Lieferung erschienen. Nachdem die erste Lieferung zuerst den Prospekt und als Einleitung Allgemeines über Papst und Kirche gebracht hat, beginnt aus der Feder Mgr. Charles de T'Serclaes eine klassisch gedriebene, hochinteressante Biographie Leos XIII., welche seine Jugend und seine Studienjahre bis zu dem ersten Eintritt ins praktische Leben behandelt. Die zweite Lieferung bringt die Fortsetzung dieses Leos's und enthält seine Priesterweihe, seine Thätigkeit als päpstlicher Legat in Benevent und Perugia, dann sein besonders eingehend behandeltes Wirken als Nuntius in Venedig, die Einbringung seiner zweieunddreißigjährigen Silber, aber legendreichen Wirkamszeit als Bischof der Diözese Perugia, seine Erhebung zum Cardinal und zum Camerlengo der Kirche durch Pius IX. und endlich seine Wahl zum Papst nach dessen Tode. Damit schließt diese zweite Lief. Doch wir haben es hier mehr mit der künstlerischen Ausgestaltung, mit dem Bilderschemme des Werkes zu thun, als mit dem Inhalt und was in dieser Hinsicht die vielen Illustrationen betrifft, so zeigt die Auswahl einen doppelten Charakter, einen sachlichen und einen persönlichen. In letzterer Beziehung unterscheiden sich die Bilder in Tafel- und Textbilder. Der ersten Klasse wurden nur die Porträts der Cardinäle in curia sowie die einiger der hervorragendsten Würdenträger eingereiht, während die Textbilder in ihren verschiedenen Größenabstufungen das übrige reichhaltige Porträtmaterial zur Wiedergabe bringen. Die Illustrationen sachlicher Art sind theils nach historischen, theils nach künstlerischen zeitgenössischer Art ausgewählt. Unter diese Rubrik von Bildern sind wohl auch diejenigen zu rechnen, die, manchmal nicht in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Texte stehend, als künstlerische Zeugnisse von hohem Werthe anzusehen sind. Zwei solcher Tafeln von ausgezeichneter Schönheit sind bisher beigegeben: Der Christuskopf von dem Gewände der Verkörperung von Raphael, das sich in der Vatikanischen Pinakothek befindet, und

der Kopy des kleinen hl. Johannes des Täufers nach einem Basrelief von Guido Reni in der Gallerie Corsini. Diese Tafeln wären werth, aus den Lieferungen herausgenommen und eingeraht zu werden. Diese Illustrationen, die bisher erschienen sind, geben in der That die Gewähr, daß es sich bei diesem Prachtwerke nicht um eine buchhändlerische, nur auf die enge Gegenwart berechnete Speculation handelt, nicht um ein Buch von bloßem Augenblickswerth, sondern um ein Werk von hohem bleibendem Werthe. Das Werk erscheint in 30 Lieferungen zum Preise von je 1 Mark; jede Lieferung enthält je 24 Seiten und 2 farbige Tafelbilder.

Annoncen.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. B.
Soblen ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden.
Herausgegeben und durch ein Lebensbild eingeleitet von **Alphons Maria von Steinle**. In 2 Bänden. Mit 19 Lichtdrucken. gr. 8°. (XX n. 1056 S.) M. 18; geb. in Leinwand M. 22.

Das Werk bringt neben einer Reihe in das Lebensbild eingeflochtener Briefe an und von bedeutenden Zeitgenossen Steinle's (wie Graf Alex. v. Hübner, Abt von der Meulen, Oberbauat v. Kössner, Graf Schud, Bischof Strohmayer u. a.) die gesammelten Briefwechsel zwischen Steinle und seinem Vater, mit Freiherrn v. Weismann (dem Minister), Galleriedirektor Tanner, Everbed, Johannes Reit, Dr. J. F. H. Schloffer und Sophie Schloffer, Wilhelm Kollator, Klemens Brentano, Antonie Brentano-Virtenstod, P. Diel und P. Creten, Emilie Linder (der Kaiserin Malerin), August Reichensperger und Freiherrn Adolph von Brenner (dem österreichischen Staatsmann). Durch die Wiedergabe der beiderseitigen Briefwechsel ergeben sich abgerundete Bilder von den vielfachen Beziehungen Steinle's zu seinen in den verschiedensten Lebensstellungen befindlichen Freunden. Das Werk geht hierdurch über den Rahmen einer Biographie hinaus und bildet einen interessanten Quellenbeitrag für die zeitgenössische Geschichte.

Altarleuchter,

feinpolierte, in Messing und Rothguss, von 22 cm Höhe an — Osterkerzenleuchter bis zu 120 cm Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Prälat. Schwarz, versfertig

Wilh. Seblmann,
Golds- und Silbbergeschleiferei,
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen siche
zur Verfügung.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. B.

Soblen ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:
Wilpert, J., Die Malereien der Sakramentskapellen in der Katakomben des hl. Callistus. Mit 17 Illustrationen. Lex. 8°. (XII u. 48 S.) M. 3.60.

Soblen erscheint:

Der Vatikan.

Die Päpste und die Zivilisation.
Die oberste Leitung der Kirche.

Von
Georg Goyau • Andreas Péraie • Paul Fabre.
Aus dem Französischen übersetzt von
KARL MUTH.

Mit 48 Autotypien, 10 Lichtdruckbeilagen und einem Lichtdruck-Portrait Sr. Heiligkeit Leo XIII.
Reich illustriertes Prachtwerk.

In 24 Lieferungen à M. 1.—

Ueber die Ausstattung, den grossen literarischen, wissenschaftlichen und kunstgeschichtlichen Werth und die zeitgeschichtliche Bedeutung dieses hervorragenden Werkes gibt die erste Lieferung, welche durch alle Buchhandlungen auf Verlangen zur Einsicht zu beziehen ist, ausführlichen Aufschluss.

Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G.,
in Einsiedeln, Waldshut, Köln a. Rh.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. B.

Soblen ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Grundriß der Geschichte der bildenden Künste.

Von Dr. **Adolf Fab.**
In 3 Theilen. Mit vielen Illustrationen. Lex. 8°.
3. Theil (Schluß): Die Kunst der Renaissance. Mit 173 Illustrationen. (XVI u. S. 493 bis 709 S.) M. 3.75.

Das ganze Werk mit einem Titelbild, 27 Einhaltsbildern und 455 Illustrationen im Legte. M. 12.50; geb. in Halbfranz M. 16.50. Einbandede M. 2.60.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Der Hochaltar in der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt bei von der Verlagsanstalt Benziger u. Co., A.-G., in Einsiedeln, Waldshut und Köln, betr. Kuhs, „Roma“, Die Denkmale der Kunst.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dögel in St. Christina-Ravensburg.

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

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die Württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellpreis). M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten. fl. 1.27 in Oesterreich. Fr. 6.30 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen ^{der Provinz} wegen Einlieferung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblattes“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Nr. 2.

1898.

Das Antependium der Stiftskirche zu Comburg.

Von Buchhauspfarrer Mayer in Ludwigsburg.

Von den metallenen Altarbekleidungen des christlichen Alterthums sind einige auf uns gekommen, die allerdings ihrer Mehrzahl nach nicht mehr ihrem ursprünglichen Zwecke dienen, so das Frontal des ehemaligen Baseler Altars aus Goldblech vom Jahre 1019, welches unter 5 Bögen auf Säulen Christus, die drei Erzengel und den hl. Benediktus darstellt (Vaih und Schwarz, Entien über die Geschichte des christlichen Altars. Tafel IV), das Frontal des Mailänder Altars mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des hl. Ambrosius (ib. Taf. IX, 5, III. 6 und 7); das vergoldete Frontal und die 2 Seitenstücke eines Altars vom Kloster Neuburg a. D. und in unserm Lande das Frontal oder Antependium in der ehemaligen Münsterkirche des Benediktinerklosters und nachherigen Stiftskirche in Comburg (ib. Taf. V).

Letzteres bildet neben dem Kronleuchter des III. Abtes Hertwig (1108—1138 urkundlich nachweisbar, † 1141?) die Hauptsehenswürdigkeit der Stiftskirche. Die „Kleine Chronik“ erzählt folgendes: „Hertwig hat den großen übergültigen Leuchter, wie ein Cron lebend, so ob der Stiftter Sarg hanget, item zwei bergültete tafeln, die Bildnis Christi, jüngsten Gerichts und zwölf Votten in die Eine, welche zu St. Gölgen (= Regidinskirche zu Klein-Comburg) vñ in der Altar stehet, gestochen. Aber die ander, so zu Comburg serner am hohen Altar stehet, ist viel größer, deren Bild sein andriven mit vil eingefassten edlen gestein, als Dapianen, Amicholis,

Cristall, Amethysten geschmückt: Item ein gülden Creutz, einer Glen hoch, vier Ringer breit, auch mit vil eingefassten Edlen gestein, darunter der snerumbst iz der mitte ist, ein Samabu, in größe einen Ringers einen Arm, die Bildnis eines Maren Angesichts und Brüt habend, geschmückt zu Gnad des Münsters zu Comburg geben und ewig alda zu bleiben verordnet.“

Von diesem Schätze des Hertwig sind die 1. Tafel für Klein-Comburg und das Creutz nicht „ewig alda“ verblieben, sondern verschwunden, letzteres im 30jährigen Krieg. Dagegen blieb das Antependium für die Münsterkirche erhalten und besaß sich in der Stiftskirche bis in unsre Zeit am Nebenaltar der Epistel-Seite und — wurde von da wieder an seinen alten Platz, allerdings an einen spätern „hohen Altar“ verlegt. —

Dieses Antependium ist ein Rechteck aus vergoldetem Kupferblech, 1,88 m lang und 78 cm hoch. Es stellt dar Christus und die 12 Apostel. Christus ist in der Mitte in der Mandorla, bekleidet mit der Tunika und Toga mit breitem Gürtel, in der Linken hält er ein Buch, die Rechte ist gegenwärtig erhoben. Seine Gestalt ist von der Lehe bis zum Scheitel 45 cm hoch, mit Nimbus 50 cm. Die 3 Hüllgraublätter im Nimbus sind 4 cm breit und hoch; das Email desselben 3 cm breit, in der Mitte der einzelnen Hüllgraublätter rot, dann weiß und dunkelblau.

Die Mandorla um das Christnobil ist 7 cm breit mit der Schräge, welche die Aufsicht trägt, 4,2 cm aus der Bildfläche hervortretend, mit einer Höhe von 73 cm und 45 cm Breite in der Mitte. Das Email, welches auf der Mandorla angebracht ist, nimmt eine Fläche von 3,5 cm

Breite ein, zeigt weiße Kreuzchen auf blauem Feld und rothes Vierblatt auf weißem Grund. (V, c und d.) Von den 8 Piligranplättchen von 5,6 cm im Quadrat sind noch 3 erhalten, das obere und die mittleren mit 2 Perlen, die andern 5 sind durch Kupferplättchen ersetzt. Die Buchstaben der Aufschrift haben eine Höhe von 2 cm.

In den Zwickeln außerhalb der Mandorla sind die Symbole der 4 **Evangeliisten** angebracht, mit Nimbus, Buch und je 6 Flügel und stellen Christus dar als den Menschgewordenen, für uns geopfert, Auferstandenen und in den Himmel Aufgefahrenen. — In beiden Seiten von Christus befinden sich in rechteckigen, durch Schmelzwerk abgetheilten Feldern in einer Größe von 34:19 cm die steifen Bildnisse der **Apostel** in je 2 Reihen, aus vergoldetem Kupferblech getrieben, von dem Scheitel bis zur Höhe 30 cm hoch, mit Nimbus und Suppedaneum 32,5 cm. Dieselben sind mit Tunica und toga bekleidet; über einem jeden steht der Name, ebenfalls getrieben. Das Antlitz ist von Bart umrahmt, nur die beiden Jacobi, Philippus und Thomas sind bartlos; das Haar ist getheilt; bei Johannes und Andreas gelockt, weniger bei Jacobus und Thaddäus; Paulus hat eine Glatze. **Petrus**, in der oberen Reihe rechts von Christus, hält mit der linken Hand eine Kelle, nicht einen Schlüssel, wie die Abbildung (Tafel V) zeigt, die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigfinger vor die Brust. **Paulus** links von Christus hat in der verhöhlten Linken ein Buch (mit Verzierungen), wie Bartholomäus und Thaddäus in der untern Reihe, rechts von Christus, die Rechte am Rand des Buches vor der Brust. Die andern Apostel haben Rollen, bald geschlossen in einer Hand, wie Johannes (neben Petrus) in der Linken, bald geöffnet und mit beiden Händen vor der Brust gehalten, bald die Spruchbänder in der Linken wie Andreas und Thomas, welche die Rechte segnend ausstrecken. Bei den Figuren links von Christus ist der Halsrand der Toga durch schräge Kreuzlein verziert, während der der andern Apostel keine Verzierungen aufweist. Die beiden äußersten Zwölfsboten Thaddäus und Thomas der untern Reihe wenden sich

mit dem ganzen Körper gegen die Mitte, sind also von der Seite sichtbar, während die andern Apostel von vorne gesehen werden. Wie beim Halten des Spruchbandes, der Hände, große Nebligkeit, aber doch wieder bei jedem eine kleine Verschiedenheit stattfindet, so tragen auch die Apostel den Mantel im allgemeinen gleich über beiden Schultern, aber doch jeder wieder verschieden von dem andern (ähnlich den Kreolen in der romanischen Basilika des hl. Agidius in Klein-Gem-burg).

In der Mitte der Trennungstäbe zwischen den Aposteln sind noch 8 **Piligranplättchen** vorhanden (5 sind durch Kupferplättchen ersetzt) mit 12 Perlen im Ganzen; je 4 Perlen sollte auf jedem sein. Die Plättchen haben eine Größe von 4:4 cm. An den Kreuzungsstellen der Trennungstäbe auf beiden Seiten des Antependiums sind sie 8:8 cm groß und haben in der Mitte theils ovalen, theils runden Platz für den Edelstein, der aber ausgebrochen ist. Drei solcher Plättchen weisen noch 12 Perlen zusammen auf. Zwischen den Aposteln Andreas und Philippus, in der oberen Reihe links von Christus ist oben am Stabe anschlussweis ein Piligranplättchen von 2 cm Höhe über den Stab gelegt.

Das **Gmail** auf den Trennungstäben, von einem Goldblechstreifen zu beiden Seiten eingefasst, ist email cloisoné, Glaschmelz in Scheidewänden oder Zellenemail. Die einzelnen kleinen Zellen wurden durch aufgetragene Goldstäbchen hergestellt, dann mit zerstoßenem Glase von den verschiedenen Farben angefüllt, das Ganze dann erhitzt bis zum Klüffigwerden, wodurch das Gmail entstand. — Auf dem **Querstab**, der sich mitten durch das Antependium zieht, ist die Farbe des Emails blau, die Trennungsträger weiß, der Mittelpunkt gelblich. Die oberen **senkrechten Stäbe** haben je 14 kreisförmige und 18 blattförmige, die unteren **quadratische** Muster, je 12 auf einem Stab.

Die **senkrechten Stäbe** oben rechts und links von Christus haben ein Sternmuster und zwar ist der Mittelpunkt roth, der Stern weiß, die Füllung und der Kreis blau. Die **Zwickel** zwischen den einzelnen Kreischen sind schwarz und der

Mund blau und weiß. Ihnen gleich sind die äußersten Stäbe oben, nur die Mand-einfassung des Sternchenmusters ist weiß und halb grün und halb bläulich. Die mittleren Stäbe haben ein herzähnliches aufwärtsstehendes weißes Blatt, das reich ausgefüllt ist, auf einem dunkelblauen Grund. Die Einfassung ist blau und roth, durch schwarz getrennt.

Die senkrechten Stäbe unter dem Querstab, rechts und links von der Mandorla und die beiden äußern haben einen blauen Mittelpunkt, weißes schräges Kreuz mit Lilienenden, gelben Abombus mit rother Füllung, dieses Ornament ist auf blauen Grund gezeichnet im Quadrat, das von kleinen Quadraten von verschiedenen Farben (quer von links nach rechts: grau, blau, roth, grün; auf der einen Seite: roth, grün, blau, roth, auf der andern Seite in umgekehrter Folge) eingefast ist. Die mittleren Stäbe unten zeigen ein anderes Muster: ein weißes Kreuzchen auf blauem Grund, von einem rothen Kreis eingeschlossen, die Ecken sind grün mit gelben Punkten.

Der Rand, welcher die ganze Bildfläche umgibt, bildet eine Schräge von 3,5 cm, mit einer Inschrift von 2,2 cm Höhe, welche in das Goldblech etwas vertieft ist. Wo die Trennungstäbe an diese Umfassung ansetzen, befinden sich auf derselben oben 6 Filigranplättchen (mit 3 Perlen zwischen Johannes und Petrus), 2 solche auf der Seite, 2 unten links und 4 Kupferplättchen.

Diese Plättchen haben eine Höhe von 3,5 cm; sind an den Stäben 3,8 cm, am äußern Rand 5,5 cm breit (Trapez).

Die Umschrift in lateinischen und zum Theil gethischen Majuskeln um die Mandorla bezieht sich auf Christus und hat folgenden Wortlaut:

„[Alpha vocalis et o (nen)] superis terrestria
jungo.

Ad solium caeli dum formam transfero servi.“
(= Anfang und Ende genannt, verbind ich Him-
mel und Erde,
hebend die Knechtsgestalt empor zum himmlischen
Throne.)

Die Umschrift auf der Schräge der Einfassung des ganzen Rechtecks geht auf die Apostel mit folgenden Hexametern:

„Hi sua spe vitae liquerunt omnia seque
Sectantes Christi factis praecepta magistri
(oben):

Pro quo maclati vivunt sine fine beati (Epistel-
Seite):

Qui reserant dignis coelum clauduntque malignis
(Evang.-Seite)

Et cum districto residebant iudice Christo
[Cum mundum (tunc)] digne redicis examinat
igne“ (unten).

(= Hoffend das ewige Leben verliehen sie alles,
sich selber;

Zimmer befolgend in Werken die Lehren Christi
des Meisters;

Leben — getödet für ihn — in Seligkeit immer
und ewig;

Deffne den Guten den Himmel, verschließen ihn
aber den Bösen;

Eipen eini zu Gericht mit Christus dem strafen-
den Richter,

Wenn er kommt mit Würde zu richten die Erde
im Feuer.)

Die äußerste Umrahmung, welche die Abbildung bei Roth und Schwarz (a. a. D.) noch anweist, ist leider verschwunden, ebenso viele Perlen und sämtliche Edelsteine (nach mündlicher Ueberlieferung bei der Säkularisation). „Die Filigranarbeit“, sagt Meyer (Beiträge zur Geschichte von Gumburg, Hall), „steht auf gleich vortrefflicher Stufe wie die emaillierten, verschiedenartigsten Partien und müßten restaurirt, die ausgebrochenen farbigen und edlen Steine wieder ergänzt, etwas ganz ausgezeichnetes bilden.“

Vergleichen wir noch das Antependium mit dem Kronleuchter, so fällt auf den ersten Blick die große Ähnlichkeit, ja vollständige Gleichheit an, welche die getriebenen Figuren der Apostel in ihrer byzantinischen Steifheit mit denen des Kronleuchters haben. (Apostel und Heilige, innen und außen an den Thürchen.) Die Inschrift zeigt an beiden, Antependium und Kronleuchter, die gleiche Vermischung von lateinischen und gethischen Majuskeln, ähnliche Abkürzungen (Figaturen), wenn auch nicht zu verkennen ist, daß die Buchstaben am Kronleuchter einen freieren, schöneren Schwung der Formen zeigen, da diese nicht getrieben oder eingegraben, sondern vielmehr angezeichnet sind. Daber weisen die Figuren des Antependiums und die Inschrift auf die Zeit der Entstehung des Kronleuchters unter III. Abt Hertwig (1108—1141) wie die „kleine Chronik“ berichtet.

Ein Gipsabguß des Antependiums mit den Farben des Emails befindet sich in der „Sammlung vaterländischer Alterthümer“ in Stuttgart.

Der Rohrdorfer Altar und die Gemälde zu Gündringen.

Vonarrer Reiter in Bollmaringen.

Das so fremdlich im Nagoldthale gelegene Rohrdorf war früher eine Johanniterordenskommende, deren Ursprung in die ersten Zeiten dieses Ritterordens zurückreicht. Schon 1296 vermachte das Kloster Sinslan der Communität Rohrdorf etliche Güter mit der Bedingung, daß dieselbe dafür jährlich auf Martini 36 Pfund Heller reichen sollte zur Unterhaltung des ewigen Lichtes. Im Jahre 1303 kamen Burg und Dorf Rohrdorf an die Communität, welche wahrscheinlich zuerst von den Grafen v. Hohenberg, deren eine Linie auf der Burg Nagold residierte, begütert wurde. 1311 wurde die Kirche in Rohrdorf consuetudinär, 1430 das Communitätgebäude längs der Kirche aufgeführt, wie noch jetzt an denselben zu sehen ist.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts führte Hans Rappar Reiter als Administrator seines Bruders in Malta die Reformation in Rohrdorf ein, und von da an verloren die treugebliebenen Katholiken immer mehr an Rechten und an Zahl, so daß im Jahre 1726 im Dorfe selbst sich keine Katholiken mehr befanden. Doch kamen an Sonn- und Festtagen immer noch 60 bis 70 Anhänger des alten Glaubens zum katholischen Gottesdienst nach Rohrdorf. Diesen besorgte die Kaplanei, welche die Ordenskommende zunächst für ihre Beamten und sonstigen Angehörigen bis 1808 bestellte. Als Kapläne fungierten: 1698 Franz Stenrad Schede (?), 1715 bis 1719 Johann Joseph Ehing, 1723 — 1730 Joh. Joh. Rodenbach, 1735 — 1746 Joh. Georg Klamber, 1747 bis 1748 Joh. Christian Grieb, 1749 — 1751 Joh. Jakob Föhler, 1754 — 1772 Andreas Kaver Zippeli, 1773 1808 Heinrich Stahl, Ex-jesuit. Diese Kapläne waren bis zum Anfall der Commende an Württemberg weder einem Dekane noch einem Kapitel untergeordnet, sie hatten aber auch keine eigentlichen pfarrlichen Rechte. Rohrdorf stand vielmehr nach der Reformation im Pfarrverbande mit Bollmaringen-Londorf. Zum Zeugniß hierfür können die diesigen Pfarrbücher angerufen werden, welche allerlei sichbezügliche Einträge über Eheschließ-

ungen und Begräbnisse enthalten. Auch sind noch zwei Grabsteine vorhanden, welche von den Beziehungen zwischen Rohrdorf und Bollmaringen Kunde geben. Am Eingange der Londorfer Kapelle liegt ein Stein von Lorenz Wölfer oder Wölfer, früherem Schaffner der Communität Rohrdorf, welcher im Jahre 1672 gestorben ist und auch einen Jahrtag in die heilige Kirche gestiftet hat. Ein zweiter Grabstein befindet sich in der Chöre der genannten Kapelle mit zwei Wappen und folgender Aufschrift: „Anno 1707 28. Sept. obiit

piissime in Domino nobilis ac strenua Domina Maria Ursula nata Zilhartin. nob. stren. ac consultissimi Domini Joann. Michaelis Hann administratoris

Rohrdorffensis uxor, cujus anima requiescat in sancta pace. Amen.“ Ein Wappen hat im Schild und als Helmzier einen Hahn, das andere Wappen ist durch einen Luerbalken getheilt, welcher mit einer Blume gekrönt erscheint; im oberen Feld befinden sich zwei Herzen, im unteren befindet sich ein Herz, als Helmzier aber dienen zwei Hüsel und die fragliche Blume.

Der Vollständigkeit halber sei noch angefügt, daß früher von Rohrdorf auch ein Totenweg nach Londorf führte, dessen Spuren vor etwa 50 Jahren noch deutlich verfolgt werden konnten. — Als im Jahre 1808 Kaplan Stahl mit Tod abging, hörte auch die Kaplanei auf, da der damalige Comthur Veitli von Flachslanden, welcher seinen Sitz von Rohrdorf nach Tübingen verlegt und dort eine Pfarrei dotirt hatte, die Erlösung abgab, daß jeder Grund zur Wiederbesetzung der Kaplanei weggefallen sei, weil diese nur als eine ecclesia domestica für die Communität und deren Beamte und Dienstleute bestanden habe.

Im Anfange dieses Jahrhunderts (1805) kam Rohrdorf mit der Ordenskommende samt allen ihren Gefällen und Gütern an die Krone Württemberg. Die Klostergebäude wurden an eine Gesellschaft, welche sich zur Errichtung einer Tuchfabrik gebildet hatte, im öffentlichen Aufstreich verkauft (auch eine 70 Ztr. schwere Glocke soll 1811 verkauft worden sein). Die Katholiken aber wurden der Pfarrei Gündringen zugetheilt, dessen Pfarrei die Pastoration besorgten bis zum Jahre 1851, wo in Rohrdorf eine Kuratie errichtet wurde. Ein Bischöfliches Dekret vom



August 1875 erhob dieselbe zu einer wirklichen Pfarrei.

Das einzige geschichtliche Notizen als Einleitung zu folgenden kunsthistorischen Mittheilungen.

Zu der ehemaligen Johanniterkirche — seit 1740 ist das Schiff von dem Chor durch eine Scheidewand getrennt und jenes den Protestanten, dieser den Katholiken eingeräumt — befand

unter derselben aber ist das Wappen der Herren von Hohenheim, welches im goldenen Schilde einen schräglichten blauen, mit drei silbernen Angeln belegten Balken zeigt. Hiernach ist also der Altar (wohl = dies werk) unter dem Comthur Jörg Bambaß oder Bombast von Hohenheim erstellt worden, welcher, im Jahre 1488 mit Graf Eberhard im Bart eine Pilgerfahrt nach Jerusalem gemacht hat und unendlich oft genannt wird. (Staatsarchiv, Gemeindefregistratur Hochdorf, Oberamt Horb.)

Aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert haben wir keine Notizen über den Altar finden können. Wir müssen uns also begnügen mit dem, was die Pfarrchronik von Hochdorf über das Schicksal desselben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts berichtet. Ein recht trauriger Bericht.

Nachdem der Altar 345 Jahre lang gestanden, stellte im Jahre 1829 Pfarrer Bäuerle von Gündringen den Antrag, derselbe solle, weil baufällig und morisch, auf den Abbruch verkauft werden, und diesem Antrage wurde im Jahre 1830 seitens des Königl. Kammerlantes in Altensteig wohllich entsprochen. Man verkaufte den ganzen Altar an Pfarrer Bäuerle um die Summe von 1 fl. 30 kr., sage mit Worten Einen Gulden und dreißig Kreuzer. Die Einlösung hierüber ist in der Pfarrregistratur in Gündringen aufbewahrt und dürfte eine der interessantesten Urkunden sein im ganzen Bezirk Horb und weit darüber hinaus. Der Altar wurde nach Gündringen geführt, nachdem zuvor mehrere geschnitzte Bilder in fremde Hände gelangt waren



unter dem Chorbogen ein schöner gothischer Flügelaltar. Wir haben uns einige Mühe gegeben, etwaige ältere Nachrichten über denselben zu sammeln, allein unsere Bemühungen sind so ziemlich erfolglos geblieben. Weder im Stuttgarter noch im Ludwigsburger Archive wollen sich die gewünschten Dokumente vorfinden. Da nach einem früher auf dem Rathsanke in Hochdorf aufbewahrten Urkundenverzeichnis am 22. August 1673 alle Bücher und alle in der Registratur der Comthurrei in Verwahrung gelegenen Briefe etc. „durch Jhro Hochwürden, Herrn Ignaz Freiherrn Wolf, genannt Metternich, damals gewesenen Thumbruchsorn zu Speyer, dorthin in die Sicherheit salvirt worden sind“, so wurde in der schwebenden Angelegenheit auch eine Auftrage an das Bischöfliche Ordinariat in Speyer gerichtet.

Herr Domkapitular Dr. Zimmernantwortete, daß das Archiv sowohl im Ordinariat als im Domkapitel erst mit der Neubeginnung des Bisthums beginne, und daß nach Aussage des staatlichen Herrn Kreisarchivars Dr. Mathhofer auch in seinem Archive sich nichts finde. In ähnlichem Sinne wurde uns von Herrn Professor Dr. J. Mone in Karlsruhe geschrieben, an welchen wir uns auch gewandt hatten.

Die älteste Nachricht über unsern Altar liefert uns eine in der Föhlung der alten Muttergottesstatue in Hochdorf befindliche Inschrift, also lautet: „her Jörg v. Hohem, den man nempt bambaß, Coment us? huz hat dis werk lassen machen anno 1485.“

Das Wort Jörg steht über der Inschrift,

Eines davon, ein schöner Kruzifixus — früher am Altare oder am Chorbogen angebracht? — befindet sich jetzt im Besitze des Herrn Ghesfredalten Rimmel in Stuttgart,¹⁾ zwei andere Bilder dagegen kehren wieder zurück, von wannen sie gekommen. Es sind dies die Statue des hl. Johannes des Täufers und

¹⁾ Vgl. „Archiv“ 1896 Nr. 9

die schon genannte Statue der Mutter Gottes mit dem Jesuskinde, welche der erste Kuratierverweser M. Winter (ehemaliger Schulpfektor in Nordstetten) bei Ranjmann Lieb in Altsienfeld entdeckte und um ein Karolin für die Pfarrkirche zurückerwarb. Dieselben wurden 1853 von Vater Meintel in Horb gefasst und bilden jetzt einen schönen Schmuck des im Jahre 1885 von Ueli in Zwickalten erbauten neuen Altars. Habent sua fata — sculpturae.

Widmen wir diesen Bildern eine kurze Betrachtung. Dieselben sind je 1,72 m hoch und sehr schwer. Deswegen wurden sie auch bei der Aufnahme durch Photograph Holländer von Nagold in ihrer engen Nische gehalten. Sankt Johannes der Täufer, eine hagere Gestalt, hat eine etwas steife Haltung. In seiner linken Hand trägt er auf einem Besche das Lamm, mit seiner rechten hält er auf der Photographie in sehr ungeschickter Weise ein Kreuz. Haupthaare und Bart sind sorgfältig behandelt; die nach oben gerichteten Augen und das durchgeleitete Antlitz machen den Eindruck, als würde der Heilige in eine andere Welt hinschauen. Die Gewandung ist reich an gebrochenen Falten und läßt den einen Fuß theilweise unbedeckt, wie das bei Bildern des hl. Johannes aus jener Zeit öfters wahrgenommen werden kann (Abaubauern). Der Ansicht, daß die Skulptur des hl. Johannes nicht so alt sei, wie ihr Gegenstand, vermögen wir uns nicht anzuschließen. — Sehr gerne weilt das Auge bei dem Bilde Mariens mit dem Jesuskinde. Letzteres ist schön und voll Leben. Das eine Händchen hält einen Apfel, das andere spielt mit dem Schleier, welcher, von der Mutter Haupt herabfließend, die Wäsche des Kindes bedeckt. Die Gestalt Mariens ist von hohem Adel, auf ihrem Antlitz ruht mütterliche und himmlische Seligkeit. Die Draperie welche in ihren unteren Theilen ziemlich viele Einfrühdungen zeigt, wirkt etwas unruhig.

Der treffliche Kenner der mittelalterlichen deutschen Skulptur, Pfarrer Dr. Probit in Essendorf schreibt uns über beide Bildwerke noch folgendes. „Was die kunstgeschichtliche Stellung und Würdigung der beiden Skulpturen betrifft, so fällt sogleich in die Augen, daß der Madonnenstatue der Vorrang gebührt; bei dem Täufer ist besonders die Art und Weise merkwürdig, wie derselbe ein Kreuz ganz an sein Gesicht gedrückt hält, wahrscheinlich nur ein nachträglich ihm beigegebenes Attribut. Dagegen macht die Madonna einen recht günstigen Eindruck. Daß diese Statue aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammt, geht nicht bloß aus der Inschrift hervor, sondern wird auch durch den stark kutterigen Faltenwurf bestätigt; hievon abgesehen, müßte aber dieselbe an, wie ein später Nachklang aus der Werkstatt des Meisters Lukas Moser in Weil (der Stadt), der im Jahre 1431 den bekannten Altar in Tiefenbrunn erstellte.

Wir können nicht umhin, die Bemerkung hinzuzufügen, daß H. v. Weber in München noch ganz in neuester Zeit (1895)¹⁾ und noch

in häufigerer Weise als andere Kunsthistoriker dem Werke Mosers in Tiefenbrunn eine sehr hervorragende Bedeutung für die Kunstgeschichte in ganz Oberdeutschland beimißt. Sollte diese Werkstätte nun wie ein Meteor plötzlich aufgetaucht und ebenso wieder verschwunden sein, ohne einen weiteren Einfluß auf seine Gegend ausgeübt zu haben? Sein Klageruf: „Drei, Kunst, jährei und klag dich sehr, dein Begehrt jetzt niemand mehr“, ist wohl doch nicht so tragisch zu nehmen, als er lautet. Wenn aber irgendwo, so dürfte für sorgfältige Nachforschungen nach weiteren Werken des Meisters Lukas und für eine Fortdauer des Einflusses jener Werkstätte, gerade hier, im Gebiete der östlichen Abdachung des Schwarzwaldes gegen das Unterland, am meisten Anhalt auf Erfolg vorhanden sein. Ein Erfolg in dieser Beziehung würde aber in den weitesten Kreisen mit Freude begrüßt werden.“

Kehren wir wieder zum Jahre 1830 zurück. Als der mit dem ersten Altare beladene Wagen in Gündringen angekommen war, erhielt der Fuhrmann, welcher das Schreinerhandwerk betrieb, den bestimmten Auftrag, den Altar zu zerlegen und das Holz anzubereiten. Der Schreiner entledigte sich seiner Aufgabe (aus einigen Altartheilen wurde eine Stiege gezimmert, welche der † Schaltherr Kluit noch vorgeigen konnte), suchte aber doch ein menschliches Nützen, als er auch die Tafelgemälde zerlegen sollte: er machte geeignete Vorkellungen und wünschte es durchzusetzen, daß dieselben verschont blieben. So wanderten die Bilder auf die Bühne des Pfarrhauses und waren nun auch „in die Sicherheit salvirer“. Eine neue Zeit brach für dieselben an, als sich an der Stelle der alten Kirche, welche durch Brand gänzlich zerstört worden war, eine neue erhob, die 1837 durch den hochw. Bischof v. Keller eingeweiht wurde. Der Staat hatte aus Sparsaufsehrückichten in die neue Kirche nur Einen Altar machen lassen; das war dem damaligen Pfarrverweser doch etwas zu bescheiden; er ließ deshalb die Gemälde in die Kirche bringen und zwei davon an den beiden Seiten aufhängen, wo sonst die Nebenaltäre stehen. Der spätere Vorwurf, daß es nur Einen Gott gebe, und man deshalb nur Einen Altar brauche, wurde glänzlich entkräftet mit dem Hinweis darauf, daß in Gott drei Personen seien, daß mithin also auch 3 Altäre eine Rechtfertigung haben.

Als im Anfange der fünfziger Jahre Stadtpfarrer Dr. Dutzch von Kottweil nach Gündringen kam, nun seinen Freund, den damaligen Pfarrer Gärt, zu besuchen, sah er bei dieser Gelegenheit auch die altdeutschen Tafeln und erkannte sofort deren hohen künstlerischen Werth. Er wollte dieselben später käuflich erwerben für den hochw. H. Bischof v. Lipp, welcher sich bereit erklärt hatte, für die alten Gemälde drei neue Altäre erbauen zu lassen, allein der Stiftungsrat ging auf das Angebot nicht ein. Ebenjowenig konnte sich derselbe zu einem Verkauf

¹⁾ Sitzungsberichte der A. bayerischen Akademie der Wissenschaften. 1895. S. 443—489;

„Ueber die Stillentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert“.

entschieden, als später Fürst Anton von Zigmaringen für den Tod Mariae allein 6000 fl. geboten hatte. Im Jahre 1867 wurden die Kunstwerke von Walter Lang in Ulm renovirt, wozu der Württembergische Alterthumsverein aus seinen Mitteln 100 fl. beisteuerte.

Schließlich ist noch zu erwähnen, daß unter dem jetzigen Pfarrherrn G. Onant drei von unseren Gemälden schöne architektonische Rahmen aus Eichenholz erblickt und jetzt den Hauptschmuck der drei neuen Altäre bilden, welche aus der Westhälfte des Altarbauers P. P. Hansch in Horb hervorgegangen sind. Die Rahmen konnten bei den Bildern so angebracht werden, daß man sie im Nothfalle bei einem etwaigen Brande leicht wieder aus dem Altare herausnehmen mag.

Damit haben wir die Geschichte der Gündringer Gemälde zu Ende geführt, und wir können nunmehr mit deren Beschreibung beginnen. — Zuerst lenken wir unseren Blick auf das Bild Mariae Verkündigung. Dasselbe ist auf der nördlichen Seite des Chores angebracht und hat eine Größe von 1,55 X 1,40 m. Die Farbe ist an einzelnen Stellen brüchig und hat im Vergleich mit den anderen Tafeln hier an Frische verloren. Das heilige Ereigniß vollzieht sich in einem von gothischen Säulen getragenen, hallenartigen Zimmer, hinter welchem man den goldenen Himmel und eine anmuthige Landschaft erblickt. Von der Höhe der Halle schwebt in goldenen Strahlen der hl. Geist, dessen unscheinbare Gestalt von unten aus kaum beachtet wird. Maria ist rechts vom Beschauer; von einem dunkelgrünen Gewande umhüllt (die grüne Farbe deutet auf den Frühling) ruht die etwas gedrungene Gestalt auf ihrem Betstuhl und wendet sich in magdlicher Demuth mit gemessenem Blicke seitwärts gegen den hinter ihr knienden himmlischen Boten. Die linke Hand ruht auf dem Gebetbuche, das auf dem Pulte liegt, die rechte auf der Brust.

(Schluß folgt.)

Heiliggrabkapelle und Kreuzweg in Schmiedchen.

Von Kamerer Hud.

Im „Archiv für christliche Kunst“ vom Jahre 1890 Nr. 10 und 11, S. 94 und 104 ff. wurde die durch ihr hohes Alter und den wirkungsvollen gothischen Chor, aus dem Jahre 1492 stammende, interessante, neu restaurirte Pfarrkirche zu Schmiedchen geschildert. Dabei wurde S. 107 auf die wieder aufgedeckte Krypta aus der romanischen Zeit mit einer Bodenfläche von ca. 23 qm hingewiesen. Dieselbe wurde unterdessen in eine ständige Heiliggrabkapelle umgewandelt. Das romanische Tonnengewölbe einfacher Art wurde gänzlich unverändert gelassen, weil der rothe Mäntelbezug eine eigenthümliche, bis jetzt noch nicht recht aufgeklärte Malerirung ohne Anwendung von Farben enthält. Die regellosen und doch wieder harmonischen Linien sind vertieft entweder durch Rippen oder durch eine ägende Flügelform oder durch irgend eine andere Einwirkung. Der geringe Bodenbelag und die Rückwand wurden entfernt, wobei sich

gar nichts vorfand, was auf den Gebrauch der Krypta als Lebtengruft hingewiesen hätte. Wahrscheinlich hatte sie vom Ursprung her einen Altar. An Stelle der entfernten Rückwand wurde eine Zellenwand aus einfachen, der Gegend entnommenen Tuffsteinen angeführt mit einer Nische aus Sandsteinen und Cementanksteinen zur Aufnahme eines Grab-Christusbildes. Die Figur ist von Hermann Stärk in Nürnberg, einem geborenen Saugauer, aus weißem Savonière-Sandstein in edler Einfachheit, 1,50 cm lang, angeführt. Die gerade Körperhaltung mit leichter, seitwärtiger Neigung des Hauptes, schlaffer Ausbrechung des rechten Armes und schwacher Verwiegung des linken gegen den Körper hin, spricht die Ruhe des Todes in natürlicher nicht zu strafender Weise aus. Die Haare wachen vom Haupte in edler Fülle und jüdischer Anordnung herab. Die Formenbildung der Fleisch- und Draperiebeile sind mit künstlerischer Auffassung und gewandter Technik unter zarter Anlehnung an die anatomischen Linien durchgeführt. Das Gesicht zeigt tiefe Empfindung und erhabenen würdevollen Ausdruck, welcher durch die edle Bildung und Lage der Haupthaare noch erhöht wird. Leider wird der Eindruck der Figur dadurch etwas beeinträchtigt, daß dieselbe von der Leuchtengruppe an ein wenig verflümmert ist. Doch macht sich dieser Mangel, welchem der Künstler in Zukunft leicht vermeiden könnte, nicht in auffallend störender Weise geltend.

Im übrigen enthält die Krypta vorerst keinen weiteren Schmuck, abgesehen von einem alten kleinen Bild der schmerzhaften Mutter. Die Vorballe, von welcher aus man auf 15 Stufen hinabsteigt, ist im einfachsten materiellen Holzbauwerk romanischen Charakters nach einer Zeichnung des genannten Künstlers konstruirt. Das Ganze macht einen ehrwürdigen Eindruck und stimmt sehr zur Andacht. An Sonn- und Feiertagen wird die Heiliggrabkapelle von den Pfarrangehörigen viel besucht, bei Gelegenheit auch von Auswärtigen.

Zeit 2. Mai 1897 hat die Gemeinde nahe bei der Kirche durch die Stiftung eines älteren Jünglings eine neue Andachtsstätte erhalten, welche mit dem ersten Charakter der Heiliggrabkapelle harmonisch zusammenstimmt, einen wohlgehungenen Kreuzweg. Wie der Ort überhaupt von Höhenzügen umgeben ist, so erhebt sich auch unmittelbar hinter denselben ein milderer oben bewaldeter Hügel. Unterhalb eines Fichtenwaldes wurde im Jahre 1894 ein Missionskreuz errichtet und nunmehr vom Fuß bis zum Kreuz hinauf ein niedlicher Stationenweg.

Die Bildstöcke, zu welchen der Raum theilweise in die Kalkfelsen hineingebauen werden mußte, was in die idyllische Anlage noch reichlichere Abwechslung bringt, bestehen aus Portland-Cement-Kunststeinen¹⁾ von Schöbinger u. Neßfuß in Ulm. Seit ein paar Jahren hat diese Technik solche Fortschritte gemacht, daß

¹⁾ Etwas Ideales ist solcher Cementgutz nicht, wie auch bei fabrikmäßig hergestellten Stationenbildern von Kunst nicht die Rede sein kann. Ann. d. Ned.

Sand- und andere Beissteine in allen Farben nachgeahmt werden können. Die Kunststeine kommen aus der Form mit einem Kern, welches die Steine den Natursteinen sehr ähnlich macht. Während der frühere Glatzschleppweg bald Quarzrisse zeigte, welche der Verwitterung Anhaltspunkte darbot, bleiben die Produkte jetzt lompakt. Auch ist die Farbe natürlich lebhaft und unverwundlich. Selbst der reine Quarzglas ist wie in den Natursteinen vertreten. Ueber Festigkeit, Frostbeständigkeit und Abnutzung wurden bei den Versuchen des mechanisch-technischen Laboratoriums in München günstige Resultate erzielt.

Dazu kommt, daß in Folge des vervollkommenen Verfahrens selbst schwierige Profilformen, wie man sie bisher nur aus Steinen ausführen zu können glaubte, präzise hergestellt werden können.

Diesen Fortschritt in der Gementfabrikation, von welchem man mit hoher Genugthuung im vergangenen Jahre beim Kirchenbau in Rammungen Gebrauch machte, glaubte man auch für die gegenwärtige Stationen-Anlage benützen zu dürfen. Und in der That, die Erwartungen wurden vollständig gerechtfertigt. Es wurden jedoch nicht die schon anderwärts angeführten unidünen Mauer gewählt. Vielmehr wurde von jemandem in den kirchlichen Stilarten ausgebildeter Künstlerhand mit großer Sorgfalt eine gotthische Detailzeichnung gefertigt, welche sich durch strenges Ebenmaß der Gliederungen, durch edle Einfachheit, durch gefällige Form und durch alleseitige Rücksichtnahme auf die Verhältnisse, insbesondere auch auf das Material auszeichnet. Da die Bildhöhe aller Witterung tropfen sollen, so wurden keine ornamentalen Verzierungen vorgegeben. Nur die vertieft ertit gehaltene Inschrift sollte die Architektur beleben.

Die Firma Schobinger u. Rehnig gab sich große Mühe, diese wohlüberdachte Zeichnung genau im Sinne des Künstlers in gelbem Gementfaßstein auszuführen. Auch die Zuschriften wurden mit scharfen, meist wohl gelungenen Linien im Guß hergestellt. Die Beschädigungen beim Ausschalen und Transport wurden mit Sorgfalt ausgebessert. Die kleinen Mängel an manchen scharfkantigen Partikeln können den Gesamteindruck nicht. Diefelben könnten bei heftigerer Sorgfalt sicherlich noch mehr vermieden werden. Sprünge zeigen sich nirgends. Die Bildhöhe sind 2,35 m hoch und bestehen nur aus vier durch Gement und eiserne Tiegel unzerrennbar mit einander verbundenen Theilen (Doppeltiegel, Schaft, Aufsatz und Krönungskreuz) im Gesamtgewicht von gegen 12 Centner bei einem Preise von nur ca. 40 M.

Die in dem 31 cm tiefen Hohlraum des Aufsatzes genügend geschützten Nothkreuz-Bilder wurden in der Mayer'schen Gussanstalt in München hergestellt, ebenfalls um den Preis von 40 M. pro Stück. Diefelben sind 42 cm hoch und 28 cm breit, aus wetterbeständiger gebrannter terra cotta ausgeführt.

Mag eine Pfarrkirche noch so sehr zur Andacht stimmen, das katholische Volk hat ein Bedürfnis, neben dem regelmäßigen Ort des Gebetes noch andere Andachtsstätten zu besitzen,

welche einem speziellen Geheimniß unserer heiligen Religion oder irgend einem Patron gewidmet sind. Wenn dann solche Orte durch die ganze Anlage und speziell durch die Bildnisse Herz und Gemüth zu ergreifen geeignet sind, so sucht es dieselben immer wieder besonders in bestimmten Anliegen und Meinungen auf. Und das wirkt wiederum günstig zurück auf den Besuch des Gotteshauses. Daher sollte sich in jedem Pfarrort oder wenigstens in der Nähe desselben außer der Kirche irgend ein Andachtsplätzchen finden, damit das religiöse Leben in Aufschwung komme oder rege erhalten bleibe. Diefes Plätzchen verdient darum aber auch von Seite des Zelotingers die volle Aufmerksamkeit. Es kann für seine Gemeinde und unter Umständen auch für die Umgebung auf Jahrzehnte oder Jahrhunderte hinaus zur reichsten Zergussquelle werden.

Mittheilungen.

N. N. Sie fragen: wo sollen in der Kirche die Kreuzwegstationen beginnen?

In den Kirchen sollen alle 14 Stationen im Schiffe (nicht theilweise im Chöre oder Presbyterium) in der Weise angebracht werden, daß sie auf der Evangelienseite, also links hinten an der Wand, mit der 1. Station beginnen und auf der Epistelfeite, rechts hinten, mit der 14. Station endigen. Es ist zwar diese Anordnung nicht wesentlich und notwendig zur Gewinnung der Abfälle, aber juxta consuetudinem et praxin generalem, quae piis est innixa congruentia rationibus (C. J. 13. Mart. 1837). Der Kreuzweg führt also durch die Nordseite der Kirche nach Osten und geht dann durch die Südseite dem heiligen Grabe zu. Petreus der „frommen Gründe der Angemeinheit“, welche die Entscheidung der Kongregation im Auge hatte, weisen einige darauf hin, daß auch die via dolorosa in Jerusalem eine nordöstliche Richtung habe, während andere an die Symbolik der Nordseite der Kirche denken. Kreuzer (Kirchenbau I. 54) schreibt darüber: „Bei den Christen ist der Norden die Wohnung der Himmelswelt und darum weudet sich der Verfasser des Evangeliums nach Norden. Auch ist es der Norden nach dem Propheten, von dem her alles Uebel sich über die Erdenbewohner ergießt.“ Es können so die „piae congruentiae rationes“ aus der Symbolik der Nordseite abgeleitet werden, da dieselbe an die Nacht des Leidens erinnert. Noch bemerken wir Ahnen, daß eine bloße Translocirung der Stationen innerhalb des betreffenden Raumes (derselben Kirche, desselben Klosters u. s. w.) sowie eine zeitweilige, durch Restaurationsarbeiten oder wie immer veranlaßte Entfernungen der Stationskreuze den Bestand des Kreuzweges nicht berührt.

A. in E. Entwürfe zu Weichstäbchen finden Sie:

a) im roman. Stile „Archiv“ 1884 Nr. 8.

b) im gotth. Stile „Archiv“ 1884 Nr. 11.

c) in italienischer Renaissance „Archiv“ 1885 Nr. 1.

d) Grundriß und Maße „Archiv“ 1887 Nr. 10 und 11.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

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

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die tübingenberglischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bezugsbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten. N. 127 in Oesterreich. Preis. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbauststraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Nr. 3.

1898.

Die neue katholische Kirche in Urach.

Es ist seit einer Reihe von Jahren hindurch, besonders in der „Zeitschrift für christliche Kunst“, die Frage behandelt worden, wie in der kirchlichen Baukunst der romanische und gotische Stil sich zu einander stellen, ob letzterer allein nur be- rechtigt sei oder ob nicht auch der roma- nische Stil neben dem gotischen Nach- bildung verleihe. Auch Professor Dr. Keppler hat in den letzten fünf Nummern unseres „Archivs“ vom vorigen Jahr das Wort zur Frage genommen und über- zeugend nachgewiesen, daß ein Monopol für den gotischen Stil im Kirchenbau weder aus stilistischen noch aus ästhetischen noch aus praktischen Gründen sich rechtfertigen lasse. Einer der exklusivsten Gotiker ist der bekannte Baumeister Medel in Frankfurt a. M., der am schärfsten, wenn auch nicht am geschicktesten, über Neubauten im romanischen Stile sich also vernehmen läßt: „Bei allem Respekt von den Erzeugnissen der romanischen Kunst- epoche glaube ich doch, daß kaum ein Stil sich weniger eignet, maßgebend für die Kirchenbauten unserer Zeit zu werden, als gerade der romanische mit seinen strengen Formen, schweren Pfeilern und Mauermassen und kleinen Fensteröffnungen. Kein Stil ist darin auch empfindlicher und gestattet weniger eine freie Auffassung und Disposition. Werden diese strengen, ganz unabänderlichen Uebertieferungen nur im geringsten verlassen, erlaubt man sich leichtere Pfeiler oder gar Säulen, größere Fensteröffnungen, dünnere Wände, welchen dann Strebepfeiler vorgelegt werden müssen, sofort ist der neuromanische, der Kasernenstil da, und vor dem bewahre uns

der Himmel. Die meisten sogenannten „romanischen“ Kirchen unserer Zeit, ich möchte sagen, fast alle, mit nur wenigen Ausnahmen, tragen leider nur allzu sehr dieses Gepräge.“ („Zeitschrift für christliche Kunst“ 3. Jahrg. S. 168.) Zu Keppler's Ansjaz ist theoretisch ein- gehend und klar die Unhaltbarkeit und Uebertreibung, die in diesen Worten liegt, gezeichnet; praktisch hat nun aber auch Architekt Gades in der neuerbauten katholischen Kirche in Urach, dessen Ent- wurf zu dieser Kirche wir hier geben, dargethan, daß die romanische Architektur auch heute noch lebensfähig ist und man auch in diesem Stile, selbst bei beschei- denen Mitteln, eine wahrhaft monumentale Wirkung erzielen kann.

Die Katholiken der Stadt Urach und Umgebung benötigten bisher den architek- tonisch nicht unbedeutenden Ebor der che- maligen Spitalkirche, der sich aber mit der Zeit für die sich immer mehr ausdehnende katholische Gemeinde zu klein erwies. In sehr entgegenkommender Weise überließ die Stadt Urach um den niedrigen Preis von 2500 Mark der katholischen Gemeinde einen Bauplatz. Dieser Platz, an und für sich schon in einer landschaftlich reizenden Gegend, liegt, auf drei Seiten von Stras- sen begrenzt, in dem Villenquartier in der Seeburgstraße.

Was die Grundanlage der Kirche be- trifft, so führte einerseits die Form des Platzes und andererseits die Rücksicht auf eine spätere eventuelle Verlängerung der Kirche von selbst eine Ausdehnung mehr in die Breite herbei, während doch wieder der Maßstab des Gebäudes die einschiffige Anlage als die entsprechendere erscheinen ließ. Ein weiterer Grund für diese Mittel- schiffweite, wie wir sie im Plane sehen,

lag auch darin, daß die Chorweite nicht stärker eingeschränkt werden konnte und durfte, da nach maßgebendem Wunsche die Seitenalläre an dem Chorbogen angebracht werden sollten; da war die Schiffweite dann von selbst gegeben. So kam der Baumeister auf die schon den Alten bekannte, aber hier allein praktische Anordnung mit in der Hauptsache nach innen gelegten Strebepfeilern. Schon die Konstantinsbasilika¹⁾ und der byzantinische Kuppelbau kennen diese Anlage. Diese Art der Konstruktion ist dann im Mittelalter besonders im südlichen Frankreich aufgenommen worden; wir sehen sie z. B. an der Kathedrale von Angoulême aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, an den Kathedralen von Beziers, Marseille, Fréjus und an den älteren aus dem 12. Jahrhundert stammenden Theilen der Kathedrale von Toulonje;²⁾ aus noch älterer Zeit stammt die Kathedrale von Cahors. Als Nachzügler dieser romanischen Bauten erscheinen dann in derselben Gegend die Kirchen von Montzapat³⁾ aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, zwei Kirchen von Carcassonne, gleichfalls aus dem 13., und die Kathedrale von Alby aus dem 14. Jahrhundert und andere. Die letztere Kirche hat nicht weniger als 18 Meter Spannweite bei 30 Meter Höhe und doch sind nach Viollet-Le-Duc diese Konstruktionen durchaus solid und dauerhaft. Nur bezüglich des Gewölbes unterscheiden sich die älteren Kirchen dieser Gegend von den jüngeren; die romanischen Kirchen haben Kuppelgewölbe im Mittelraum und Tonnengewölbe zwischen den innern Streben; so zeigt die Kathedrale von Angoulême vier Tonnengewölbe im Schiff und die Kirche von Cahors deren zwei.⁴⁾ Die gotischen Kirchen dagegen haben Kreuzgewölbe mit Rippen, wie z. B. die Kathedrale von Alby.⁵⁾ „Es findet es sich, schreibt uns Herr G. d. s., daß, namentlich bei Werken der mittleren Periode, Rippen unter die amiken Kuppeln gespannt sind. Dieses einschiffige System

mit Kreuzgewölben und oberem Lichtgaden über den Kapellendächern findet sich wieder an der Kirche von Oberstadiou, ein Beispiel, das in Schwaben wohl einzig dastehen dürfte, d. h. von Kirchen des 15. Jahrhunderts, während die gleichen Anlagen, aber ohne oberen Lichtgaden wie in Neufra, M. Niedlingen, Gättringen, Eßwaigern u. s. w. häufig vorkommen.“

Um wieder nach Urach zurückzukommen, so sind die Maßverhältnisse der neuen katholischen Kirche daselbst folgende:

Es beträgt die Mittelschiffweite 8,22 m, die Seitengangweite 1,50 m, die Gesamtinnenweite 13,26 m, Innenweite im Querschiff 15 m, innere Schifflänge 20,38 m, Chorweite 5,60 m, Churlänge sammt Apsis 8,35 m, Thurm 4,2 m lang, 4,2 m breit, 20 m hoch, Mittelschiffhöhe bis zum Gewölbe 9,5 m.

Die Kirche enthält an Sitzplätzen: auf der Empore 56, im Schiff 350, Stehplätze 600, also zusammen Raum für 1000 Personen.

Der Thurm erhebt sich in vier Stockwerken und ist ebenso einfach als prächtig gegliedert und es gibt die Chorausicht mit diesem Thurme auf unserer Zeichnung schon ein so lebhaft geliebtes, schönes Bild, wie es reicher fast und schöner auch die Frühgothik nicht geben könnte. Wer möchte beim Anblick dieses Chores im Grunde von neuromanischem, von Kasernenstil u. dergl. reden! Dem Thurme gegenüber lehnt sich an die Südseite des Chores die zweigeschoßige Sakristei, die 30 qm umgibaren Boden hat. Rechts an der Vorderfront ist die massive Wendeltreppe zur Orgelempore placirt, während links parterre sich ein kleiner Requisitionsaum befindet, darüber auf der Empore ist Platz für Musikanten und sonstige Utensilien.

Was das Material anlangt, aus dem die neue Kirche erbaut wurde, so brachte man glücklicher Weise nicht in die weite Ferne zu schweifen, da in Urach selbst und in dem benachbarten Seeburg sich große Tuffsteinlager befinden, das nahe Mittelstadt im Neckarthale aber Keuper sandstein lieferte. Es wurden demnach sämtliche Mauern und Pfeiler, soweit sie nach außen nicht sichtbar sind, von Backsteinen hergestellt, alles übrige

¹⁾ Abbildung bei M. Viollet-Le-Duc, dictionnaire raisonné de l'architecture, Bd. 1, S. 224.

²⁾ Viollet-Le-Duc l. c.

³⁾ Abbildung des. Bd. 2, S. 225 und 226.

⁴⁾ Grundriß des. Bd. 2, S. 366 und 367.

⁵⁾ Grundriß des. Bd. 2, S. 381.

aber entweder ganz oder mit innerer Backsteinhintermauerung von Uracher und Seeburger Tuffsteinquadern angeführt, so daß die Kirche in ihrer äußeren Erscheinung vollständig den Ausblick eines monumentalen Quadergemäuers bietet. Thüre und Fenster-einfassungen, Gärten und Hauptgesimse aber bestehen aus Keuper sandstein von Mittelstadt, im nahen Neckarthale gelegen. Mit Ausnahme der Seitengänge haben sämtliche Räume gemauerte Kreuzgewölbe, Tonnen- und Kuppelgewölbe. Es ist hier noch besonders zu bemerken, daß rippenlose Gewölbe nicht theurer zu stehen kommen als mit Leisten gegliederte Holzdecken.

Zu einer großen Kalamität für eine Pfarrgemeinde, die einem Kirchenbau gegenübersteht, kam der Kostenvoranschlag werden, wenn der Architekt an denselben sich verrecknet, insbesondere, wenn er die Preise für das Material, die Befuhr desselben, die Arbeitslöse u. s. w. zu niedrig setzt und die Gemeinde in Schulden hineinbringt, die vielleicht Jahrzehnte lang keine freundige Stimmung über die neue Kirche aufkommen lassen. Mühsen vollends in einer armen Diasporagemeinde die Gelder öffentlich erfaunelt werden und der Bau übererschreit um ein Namhaftes den Kostenvoranschlag, so ist ein Stadium geschaffen, das Pfarrer und Gemeinde in halbe Verzweiflung bringen kann. Um so freudiger aber ist es zu begrüßen, wenn der Architekt durch eine sorgfältige und umsichtige Berechnung mit seinem Kostenvoranschlag völlig hinauskommt, oder vielleicht sogar noch einen Ueberschuß erzielt. Hier in Urach hat Architekt Gades den Voranschlag auf 53 000 M. gesetzt und nachdem die Kirche jetzt fertig angeführt ist, hat die Abrechnung ersichtlich Weise mit einer Ersparnis von rund 1000 M. abgeschlossen. Allerdings ist zu einem so günstigen Resultate auch eine tüchtige Bauleitung am Plage nöthig und eine solche hat sich in dem Bauführer Johannes Schweiß von Türlheim bei Weislingen gefunden, der mit viel Fleiß und großer Sachkenntniß den Bau geleitet hat. Die Mauer- und Steinhaubarbeiten wurden von Mauermeister Heinrich Engelhardt von Urach zur vollen Zufriedenheit der Bauleitung ausgeführt.

Das Wappenbild in Londorf.

Von Dr. Mone in Karlsruhe.

Unter dieser Ueberschrift brachte das „Archiv für christliche Kunst“ Nr. 2 des Jahrganges 1897 einen Aufsatz ueber die Abbildung des Wappenbildes in Londorf.

Es hat mich überrascht, als ich dasselbe Bild in Bopard am Rhein in der Karmeliter-Kirche wieder fand und zwar mit der Jahreszahl 1519. Da aus dieser Jahres-Angabe das erwähnte Bild der Dreifaltigkeit einen kunsthistorischen Wert erhält, insofern dasselbe der Zeit nach dem Meißner¹⁾ etwas näher gerückt ist, so will ich das Boparder Bild eingehend beschreiben.

Im Chöre der genannten Karmeliter-Kirche auf der Evangelienseite ist eine Gedächtnistafel oder Grabstein in Solenhofen Stein gearbeitet in die Wand eingelassen, welcher in seiner Relief-Arbeit das Ländliche Dreifaltigkeitsbild zeigt. Es ist die Arbeit des Hans Loy in Eichstetten (Bayern), wie die Inschrift besagt: Loy. II. in Eigtet.

Oben ist die Taube des hl. Geistes. Darunter Gott Vater mit Maria, welcher die Leiche Christi unter den Armen hält, wobei seine Hände mit dem Leichentuche verhüllt sind. Die Leich Christi ist halb sitzend, halb liegend dargestellt. Die Gruppe umgeben in folgender Weise sechs Engel, bez. drei Engelpaare. Auf der Evangelienseite: Einer mit Kreuz (der hl. Michael), Einer mit der Lanze (Ghamael?), Einer hält die Dornenkrone (Erzengel Daniel); auf der Epistelfeite: Einer mit der Weisheitskugel (Sophiel), Einer hält den Arm Christi, Einer das Gewand Gott Vaters.

Unterhalb dieses Bildes sind folgende Figuren dargestellt: 1. 2. 3.

1. Margaretha von Elz, geborne von Helmstat, Luicend.
2. Ihr Sohn, Georg von Elz, Landcomthur der Balley Elsch, Luicend.
3. Helm des Georg von Elz.

An diese bildliche Darstellung schließt sich folgende Inschrift an:

Nach göttlichem willen ist die edell und fromm Frau Margreth von Eltz, geporn von Helmstat / des 18 tags des monats Marcii im iar 1500 gestorben. der Gott genad. und hat ir eltester son Georg / des teutschen ordens oberster marschalk und landcomentur der Balley Elsch set der heyligen Dreivaltigkayt zu lob zum trost allen gläubigen selen die gedechtnus machen lassen im 1519 iar.

Die acht Abmewappen, welche auf beiden Seiten des Bildes angebracht sind, wie auf dem in Ländliche, folgen sich in dieser Reihe von oben nach unten. Heraldisch rechts: Wappen der Elz, ein Schild quereigelt, ein Schild mit 6 einfachen

1 1 1
Ablern 1 1, Wappen der Voos-Walded. Ge-
1

¹⁾ Herr Dr. Mone schreibt uns nachträglich, daß nach seiner Ansicht das Monogramm auf dem betr. Dreifaltigkeitsbild in München eine Fälschung sei. (Die Red.)

raldisch links: Helmstadt, von der Leyen, Fördheim, Mandel.

Die Genealogie der Ahntrauen des N. N. v. Ely und der Margaretha v. Helmstadt interressiren uns hier weniger, als das Bild der hl. Dreifaltigkeit selbst, welches eine Copie eines Staffeleibildes (?) ist, das vor 1519 gemacht worden sein muß. Im allgemeinen sind die Wappen heraldisch richtig und wurden unzweifelhaft nach den Angaben des Deutsch-Ordens Herrn Georg von Ely gemalt. Ob jedoch das Original dieser Darstellung der Trinität ein Stulpturwerk oder ein Staffeleibild gewesen ist, ist weder nach der Voparder Copie noch nach der Vondorfer so leicht zu unterscheiden. Es sprechen Gründe für eine plastische Ausführung des Originals und es sprechen solche für ein Staffeleibild. Nach der Vondorfer Copie, die nach meiner Ansicht etwa sechzig Jahre jünger ist, als das Original, konnte man geneigt sein, das letztere dem Hans Burgkmair, geistl. 1531 oder dem Bernhard Strigel von Memmingen, der ein Zeitgenosse Burgkmairs war, zuzuschreiben. Ein endgiltiges Urtheil wird jedoch erst dann gesprochen werden können, wenn noch mehrere Copien bekannt werden und vielleicht das Original aufgefunden wird. Dazu mögen diese Zeilen beitragen.

Der Kohrdorfer Altar und die Gemälde zu Gündringen.

Von Pfarrer Reiter in Wollmaringen.

(Schluß.)

Marias Gesicht ist länglich, die Stirne hoch, die Augenbrauen klein, die Haare fein gezogen, auf beiden Seiten einige Lockenbüschel zeigend. — Der Erzengel, mit hell rotem Niveale gekleidet, hat sich auf ein Knie niedergelassen, während das andere Knie nur halb gebogen ist. Seine Augen sind auf die demüthige Magd gerichtet, auf seinem Antlitze thront ehrerbietige Freude, sein Haupt schmückt ein sinniger Klementenz.

Die Flügel sind buntsfarbig; das steinbesetzte Scepter scheint von beiden Händen gehalten zu werden, nur daß die Rechte noch zwei Finger zum Segnen ausstreckt.

Die im Vordergrund stehende Säule ist durchsichtig und wohl als Säule von Kristall gedacht, welcher nach Konrad von Würzburg (Goldene Schmiede) die Keuschheit Mariens symbolisiren soll. Dieselbe Bedeutung hat der auf dem Gesimse angebrachte Topf mit den Lilien ohne Stansfäden. Etwas räthselhaft will uns das Vöglein vorkommen, welches links vom Gesimse heruntersehaut. Würde dasselbe grün sein, so würden wir an den Sittig denken, welcher öfters als Attribut Mariens erscheint. „Wie der Sittig im schönsten Grasgrün glänzt und doch nicht wie gemeines Gras beregnet wird, sondern sich immer trocken hält, so gebar die hl. Jungfrau Maria uns den ewigen Frühling und blieb doch Jungfrau.“ Allein der Vogel zeigt nicht die grüne, sondern die gelbe (unten) und die blaue Farbe (oben). Ist er vielleicht mit dem Himmelsboten als Vete des Frühlings aufzufassen? Oder soll er gar Christus den

Herrn selbst symbolisiren, welcher sich bei der Menschwerdung einsperren lassen will? — Das Gemälde auf der Rückseite des Bildes ist zerstört. Wahrscheinlich war hier die Geburt des hl. Johannes angebracht.

Betrachten wir die Tafel, welche den Nebenaltar auf der Epistelseite ziirt und die Geburt Christi darstellt. Irren wir uns nicht, so haben wir eine ähnliche Darstellung schon einmal in einer Kirche Würzburgs gesehen. Im Hintergrunde rechts vom Beschauer auf der einen Anhöhe Bethlehem, auf der anderen weidende Schafe mit ihrem Hirten, auf dem dazwischenliegenden, thalabwärts führenden Wege zwei kleine Figuren. Der Ort der Geburt ist zerfallener, Spuren von romanischer und gothischer Bauweise tragender Stall; an der Mauer links ein kleines Strohdach, die Mauer selbst hier so hoch, daß man nicht in die Ferne blicken kann. Das Christkind liegt nackt und bloß auf einem Steinern oder hölzernen Vord, fast schmerzlich empfindend seine jetzige Lage. Die Möße, welche an die Armut und Dürstigkeit des Heilands erinnern soll, will etwas verlegend wirken, doch wird diese Wirkung gemildert durch eine Gruppe von 5 Engeln, (sonst sind es meistens 3), welche die unmittelbare Umgebung des göttlichen Kindes bilden (Lich und Gel schauen von der Mauer herüber) und ihm ihre Huldigung darbringen. Dieselben zeigen jugendliche Formen, mannigfache Gewandung und mannigfache Farben. Zwei von ihnen halten ein Krotchen und singen, drei halten in der linken Hand ein brennendes Kerzlein. Weitere drei Engel schweben oben in der goldenen Luft mit einem Notenblatt, unter welchem die Worte zu lesen: *Gloria in excelsis deo et in ter*. Etwas von der unteren Engelsgruppe entfernt, so ziemlich in der Mitte des Gemäldes kniet anbetend Maria. Ihr Kleid grün, ihre Augen und ihre Hände gelent, ihre Haare wunderbar fein, auf ihrem Angesichte leuchtete Jungfräulichkeit. Seitwärts von Maria schreiet in etwas gebückter Haltung im Habit eines Laienbruders *il vecchiarèl*, der hl. Joseph, welcher in der rechten Hand ein Kerzenlicht trägt, das er mit der linken vor Angst schüßen will. Der weihliche Bart sowie die weihlichen Haupthaare kennzeichnen ihn als einen alten Mann, während ans der rothen Kapuze (roth die Königsfarbe) ein fast jugendliches Gesicht hervorschaut. Die Zeichnung des hl. Joseph mit dem Lichte ist nach Mone (Die bildenden Künste am Rheine etc.) allegorisch. Christus ist das Licht, das in die Welt kam, um alle Menschen zu erleuchten, der hl. Joseph hatte die Pflicht, über dieses Licht zu wachen. — Etwas Gebirgsfles liegt in dem Umfande, daß von dem schwarzen Ledergerütel des hl. Nährvaters ein Buntel und ein Messer herunterhagen. Ein geneharter Zug ist es auch, daß auf unserem Bilde links in einer Nische ein Kruz und nicht weit davon ein Heerd angebracht ist, auf welchem man Eier (Anspielung auf die frühere Eierbesenkung am Weihnachten?) und einen Blasbalg erblickt. Von einer realistischen Ader zengen ferner vier Gesichter, von welchen zwei über die Mauer und zwei durch romanische Fensteröffnungen voll Regierde

in den Stall herunterstiegen; dieselben sind individuell gehalten und sehen aus, als ob sie dem Wochenmarkt abgequollt wären. Auch ein Bachstelzlein, welches unten rechts so lässlich auf der Tafel angebracht ist, daß man es entzern zu müssen glaubt, bringt in die Composition einen Zug von Allgütigkeit hinein. Dagegen athmen Poesie die am Haupte des Gemäldes stehenden Pflanzen und Blumen. Letztere werden zu einem Liede auf Maria, von welcher einer gesungen „*Mos fiori placuisti*“, sowie auf jene Wunderblume, welche zu Bethlehem aufgezogen ist und mit ihrer Schönheit Himmel und Erde erfreut.

Die Rückseite der Tafel zeigte früher die Taufe Jesu durch Johannes. Bei genauer Betrachtung kann man noch ein paar Köpfe wahrnehmen.

Das Gemälde auf dem Hochaltar, 2,30 m hoch und 1,75 m breit, führt uns auf seiner vorderen Seite die Anbetung der hl. drei Könige vor. In der goldenen Höhe drei Engel, von welchen einer in freudiger Bewegung seine Hände gegen den achtstrahligen Stern (8 Seiten) hin anspricht.

Unten in dem zerfallenen Palaste heraldisch ganz rechts sitzt in grünem Gewände, den weißen Schleier auf dem Haupte, die hl. Jungfrau, das nothe Jesuskind mit beiden Händen haltend. Vor demselben kniet der greise bartlose Caspar (oder Melchior), derselbe hat Krone und Dpser auf dem Boden niedergelegt und den linken Arm des Kindes mit beiden Händen gefaßt, um denselben zu küssen. Sein Obergewand ist roth, seine Umhüll graun, sein Gesichtsausdruck überaus edel, während er bei Maria und dem Jesuskinde weniger gelungen zu sein scheint. Neben zu in der Mitte der Tafel steht in einem Prachtgewände der zweite König, in der Linken seine Gabe haltend, mit dem Zeigefinger der Rechten auf den wundervollen Stern hinweisend. Er ist ein Mann in den mittleren Jahren, hat röthliche Haare und röthlichen Bart, auf seinem Haupte glänzt die Krone. Die dritte Gestalt ist ein jugendlicher, bartloser Mohr, welcher Ringe in den Ohren und rothe Schnabelschuhe an seinen Füßen hat. Er hält in seiner Linken ein hornartiges Gerät, in der Rechten seine Krone und schaut in seliger Verwunderung zu dem Stern hinauf. Sein Mantel bläulich weiß, dessen Umschlag roth.

Die Thierwelt ist nicht durch Kameele vertreten, sondern durch ein roth behaartes Hündlein, welches gleichsam ganz mnnter sich dahinbewegt. Die Säule, welche das Gemälde in zwei ungleiche Theile zu zerlegen scheint, ist durchsichtig und wohl wie bei Maria Verkündigung als Symbol der Keuschheit Mariens zu betrachten. Ueber die Bedeutung des Hündchens sind schon verschiedene Urtheile gefällt worden, wir möchten dasselbe einfach als Bild jener Tugenden betrachten, welche dem Priesterstand eigen sein sollen. Man muß nemlich wohl im Auge behalten, daß im Mittelalter die hl. drei Könige vielfach als Nephärentanten des Priesterthums angesehen worden sind, und daß speciell bei der mystischen Auslegung der Ceremonien der hl.

Wesfe der Kuss, mit welchem der Priester den Altar küßt, und die Worte: „*Dominus vobiscum*“ unmittelbar nach dem Gloria als die symbolische Handlung für die Anbetung des Christkinds durch die hl. drei Könige gedeutet wurden.

Die Rückseite des Gemäldes bringt das Mahl des Herodes zur Anschauung. An der Tafel sitzen drei Personen: in der Mitte Herodias mit Krone, rechts von ihr Herodes, ebenfalls mit Krone und links eine weibliche Figur mit einem mittelalterlichen Kopfschmuck. Eine andere weibliche Gestalt wieder mit der Krone, steht vor dem Tische und stellt eben die Schüssel mit dem bleichen Haupte des hl. Johannes auf denselben nieder. (Salome.) Weiter seitwärts in der Richtung nach der heraldisch linken Seite zwei junge Männer: einer von ihnen, mit einem Kranze geschmückt und von einem Schwerte umgürtet, trägt ein Trinktgeschäß herbei, während der andere das Geschäß des Einsetzens besorgt. Bei allen Bildern ist der Gesichtsausdruck ein auffallend ruhiger. Das Hündlein, welches wir auch auf dieser Seite der Tafel als eigenartiges Weisweil angebracht sehen, dürfte trotz der weichen Farbe in ähnlicher Weise zu deuten sein wie das Hündchen mit seiner rothen Farbe. Es ist Sinnbild der priesterlichen Tugenden, welche dem hl. Johannes in ganz hervorragender Weise geschnitten haben.

Das letzte Bild, welches wir zu betrachten haben und welches wir als das werthvollste bezeichnen müssen, hat zu seinem Sujet den Tod Maria's oder Unserer lieben Frauen End. (Dormitio B. M. V., bisweilen auch *pausatio*.) „Die Malwerke mit dem Tode der hl. Jungfrau sind unzählig und scheiden sich der Hauptrolle nach in die Darstellung, wie dieselbe im Bette, und wie sie außerhalb desselben stirbt.“ In den Gemälden der ersten Art gehört der Tod Mariens zu Gündringen. (Größe wie bei der Geburt Christi: Höhe 1,28 m, Breite 1,45 m.)

Die Mutter Gottes ruht selig entschlummert in dem Bette. Oben hält Christus die in Gestalt eines Kindes dargestellte Seele der entschlafenen Jungfrau, sie in den Himmel aufnehmend. (Assumptio B. M. V.) Die Apostel sind in der Weise um die Sterbende gruppiert, daß auf der heraldisch rechten Seite 7, auf der linken Seite 5 Kpaz gefunden haben. Der hl. Johannes trägt Maria die Kerze, Petrus mit Chorrock und rother Stola bekleidet das Hespergill. Hinter Petrus schaut Andreas hervor — plissimus apostolorum. Der Jünger mit dem knabenhaften Gesichte ist Philippus, welcher den Weiswasserseßel hält und mit Bartholomäus zusammengesteilt sein dürfte. In dem Apostel, welcher mit der Rechten sich die Thränen aus den Augen wischt und in der Linken ein Buch hat, möchten wir Matthäus, in dem anderen, welcher zu den Füßen Mariens kniet, Jakobus den Jüngere vermuthen. Jakobus der Jüngere kniet auf der anderen (linken) Seite und sieht aus einem Buche: „Assumpta est Maria in coelum, gaudet angeli, laudantes benedicunt dominum.“ Hinter ihm steht Simon und weiter zurück Andä Thaddäus. In Häupten der Mutter Gottes erblicken wir St. Paulus, wie er den

Schleier etwas zurückschlägt, und ganz im Hintergrunde Mathias mit einer rothen, weiß verbrämten Mütze, in welchem wohl der bartlose Maler portraittirt ist.

Die Köpfe der Apostel sind von ganz individuellem Gepräge und voll Geist und Leben, ihre Haltung ist würdevoll, der Faltenwurf nicht so knitterig, sondern mehr natürlich, die Farben, von welchen namentlich roth und grün reiche Verwendung gefunden, sind auf einen kräftigen Accord gestimmt. Die ganze Composition macht einen feierlichen Eindruck. Weniger spricht uns die Figur des Simon an, da seine Haltung etwas Bestrebendes hat, auch wollen uns die nackten Füße bei Jacobus nicht recht gefallen.

Besondere Erwähnung verdienen noch der Leuchter am Fuße des Bettgestelles, sowie die Farbe des Bettes. Die Bettdecke ist braun — sie soll früher anders gewesen sein — das Bettlaken roth und weiß. Die rothe Farbe bezieht sich auf die Sitte, bei Begräbnissen von Jungfrauen ein schwarzes Bahrtuch, sondern ein rothes anzuwenden. In einzelnen Gegenden Oesterreichs wird noch Dr. Wone noch sehr auf den Saig der Jungfrauen ein weißes Bahrtuch mit scharlachrothem Streife gelegt.

Wie bei der Anberung der Heifen, so ist auch bei dem Tode Mariens die Bemalung der Rückseite 1 och erkennbar. Die Tafel gibt uns hier Johannes auf Patmos zu schauen. Der heilige, jugendlich aufgefasste Seher, mit rothem Gewande bekleidet und von einem Scheibennimbus umgeben, richtet den Blick aufwärts, in der Rechten den Hederkiel haltend, in der Linken ein Buch. Vor ihm der Adler und ein weiteres Buch, hinter ihm ein Hain, in welchem man ein Lamm, einen Hirsch und einen Affen erblickt, und über ihm Maria mit dem Jesuskinde, sowie eine Stadt und ein Vögelchen je auf einem Felsen. Den Pinsel hat hier nicht der Meister geführt, wir haben es vielmehr mit einem Werkstattbild zu thun, wobei aber immerhin bedauert werden muß, daß die Malerei schon sehr gelitten hat.

Bezüglich der Provenienz unserer Gemälde ist nichts Sicheres festgestellt; manche Kenner wollten sie Zeitblom zuschreiben, dem „edelsten Maler seiner Zeit“ — eine Blume auf dem Gemälde der Geburt Christi sollte sein Emblem sein —; andere bestreiten es entschieden, daß wir in Gündringen Zeitbloms haben. In letzterem Sinne urtheilt auch der Verfasser des Aufsatzes: „Die Ulmer Malerschule am Ausgang des Mittelalters.“¹⁾ Derselbe sagt Seite 57: „Zeitblom's Schule“ werden ungeheißt 4 treffliche Tafeln in der schön gelegenen Pfarrkirche zu Gündringen bei Dorn. Dieselben stammen aus Hohenbrunn und stellen in frischer Farbe und liebevoller Ausführung (reparirt) Maria Verkündigung, Christi Geburt, Anbetung der Könige (auf der Rückseite das Mahl des Herodes) und Maria Tod dar. Ihre ganze Art weist auf einen Zusammenhang mit Ulm, für Zeitblom aber scheint die Behandlung zu breit, zu realistisch:

seiner Zeit, wohl dem Anfange des 16. Jahrhunderts, gehören die Gemälde an.

Mag inbezug die Frage nach der Herkunft der genannten Gemälde so oder so beantwortet werden, dieselben zählen immerhin zu den besten Malwerken aus der altdeutschen Zeit, und der Kunstfreund, welcher die Linie Horb-Biorzheim befaßt, sollte es nicht versäumen, sich in Gündringen einen Kunigenuß zu verschaffen, nachdem er in Hohenbrunn sein Auge an dem herrlichen Anblicke der Alb geweidet.

Die Rentlinger Glockengießerfamilie Eger.

Von Theodor Schön.

Daß während des 17., 18. und 19. Jahrhunderts in der alten Reichsstadt Rentlingen eine Glockengießerfamilie kurz blühte, ist allgemein bekannt. Allein schon im 15. Jahrhundert hatte die Glockengießerkunst in Rentlingen 3 Vertreter des Namens Eger. Schon am 8. Okt. 1450 wird Hans Eger des Glockengießers Baumgarten in Begegnung bei Rentlingen erwähnt. (Armenpflege-Archiv in Rentlingen.)¹⁾ Eine Glocke in der Stadtpfarrkirche in Gmünd hat die Inschrift: „zu unser frommen ere luit man mich, hans eger von rentlingen got mich. lucas. mathens. iohannes. anno domini 1455“ in gothischen Minuskeln. (D. N. Beschr. Gmünd, S. 190.) 1458 goß Hans Eger von Rentlingen die Ulmer Weltglocke. (Nöcher, Geschichte von Ulm, Seite 233.) Eine 1837 vom untern Thor in Rentlingen (1531 hatte man die Glocken der abgebrochenen Kirchen St. Peter, St. Leonhard und St. Nicolai auf die drei Thore der Stadt gehängt) abgenommen Glocke trug die Inschrift: Lucas † Mathens † Mathens † Johannes † anno Domini † millesimo † MCCCC † LIII † hans † eger † von † rentlingen † goß † mich † luit † Johannes † riethammer. (Gayler, historische Denkwürdigkeiten der Reichsstadt Rentlingen I, S. 420.)

Man sieht, zuerst 1453 goß Hans Eger eine Glocke für eine Kirche seiner Vaterstadt. Dann folgte 1455 ein Auftrag seitens der Reichsstadt Gmünd und 1458 seitens der Reichsstadt Ulm. Auch die Klöster wurden auf den tüchtigen Meister aufmerksam. Es scheint, Hans Eger erhielt einen Auftrag vom Kloster Füllingen. Denn er ist jedenfalls der Glockengießer zu Rentlingen, dem am 3. November 1470 nach einer Entscheidung des Grafen Eberhard von Württemberg die Klosterfrauen zu Füllingen 26 Pfund Heller geben und um ihre bisherigen Gebrechen mit ihm ausgeübt sein sollten. (Staatsarchiv.) Auch für Kloster Dorn scheint er eine Glocke umgegossen zu haben, denn das rothe Buch des Klosters, Seite 106, enthält folgenden Eintrag: item ad perpetuum rei memoriam conscribi conplacuit mihi fratri Augustino custodi, quomodo campana magna, que pependat ab antiquis temporibus diu in dextra collateralis turre confracta est sub abate

¹⁾ „Histor.-pol. Blätter“, Jahrg. 1885. 95*.

¹⁾ Nach Gayler I, 605 erscheint schon 1444 in Rentlingen Hans Eger, der Glockengießer

Nicolao Schenck (1466—1477, quomodo uero nemo potuit scire. Que per quendam artificem de Rütlingen addito ere non modico iterum sua est et benedicta per abbatem Jodocum (Winkelhofer von Ulm) successorem domni Nicolai (1477—1480), suspensa est modo in maiori turre chori circa alias campanas. (Staatsarchiv.)

Ein weiteres Werk von Hans Eger war die 1884 zerprungene und umgegoßene Glocke der Pfarrkirche in Göttingen, OA. Tübingen, welche eine Zuchtschrift (2 Zeilen ediger Minuskeln) enthielt: † locas † marcos † mathevs † Johannes † genescingen zuo vnser lieben frowen † kerich † hans eger glohengie. (wohl verlesen für glogengi.) von rütlingen gos mich † MCCCC LXXX III iar. Der Mündungs- durchmesser dieser Glocke war 1,16 Meter, die senkrechte Höhe 1,00 Meter ohne die Hakenkronen, mit denselben 1,18 Meter. (A. Th. in der „Schwäb. Chronik“ 1885, S. 1226, Nach am 16. Febr. 1489 wird Hans Eger des Glogengiechers Hans bei unserer Frauenkirche in Rütlingen erwähnt. (Kirchenpflegearchiv Rütlingen.) Es ist eigentümlich, daß dieser Glogengieher in den Urkunden stets Eger heißt.

Die Werkstatt wurde fortgesetzt. Die größte Glocke in Kirchentüllinsfurt hat folgende Zuchtschrift in gotischen Minuskeln:

me resonante pia populi memento maria und gos mich Jof. Eger im 85. jar. (OA. Weßhr. Tübingen, S. 409.)

Auf der größten Glocke in Wetzlingen (Hohenzollern) findet sich die Aufschrift: Johannes. Mathevs. Lucas. Marcus. Im Jar 1505 gos mich Josef Eger. Rütlingen. (A. Th. Jüngeler und W. Fr. Laur, die Bau- und Kunstdenkm. in den hochz. Ländern, S. 22) und die Glocke in Rutingen (Hohenzollern): MCCCC und V jar gos mich Josef Eger von Rütlingen. Letztere hat 1,57 Meter im Durchmesser (ebenda S. 28). Endlich findet sich auf der größten Glocke in Steinbofen in gotischen Minuskeln: oben: Johannes. Mathevs. Lucas. Marcus. M. CCCCC und XII jar. Deo gratias.

unten: alma virgo virginum intercedat pro nobis ad suum dilectum filium. Gosh mich Joseph Eger von Rütlingen (ebenda S. 162).

Nach Gayler I, 605 erscheint noch 1527 Josef Eben (ebenfalls Lebehüter zu Egen) als Glogengieher in Rütlingen.

Neben Josef Eger erscheint noch ein anderer Glogengieher in Rütlingen. Denn die eine Glocke in Hagelloch, OA. Tübingen, hat die Aufschrift: i. h. s. M.C.CCCC und XI jahr gos mich hans eger von rütlingen (OA.-Weßhr. Tübingen, S. 388).

Nach Beyer, Anzelexemplar S. 110 gaben Hans Eger, Glogengieher, Mathevs Zindel und Hans Suter von Antlerdingen, Weinbärtner 1521 der Hurnbogenpfriunde 1 Pfund aus ihrem Weingarten im Dreihart.

Man kann also in Rütlingen Glogengieher des Namens Eger unterscheiden: Hans Eger, 1444—1489, Josef Eger 1485—1527, Hans Eger 1511—1521. Von 1444 bis 1527 ist

überhaupt diese Glogengieherfamilie in Rütlingen nachweisbar.

Es ist gewiß kein Zufall, daß mit dem Jahre 1527 die Glogengieherfamilie Egen aus Rütlingen verschwunden. Am 9. Mai 1528 wurde Rütlingen ercommunicirt. (Gayler I, 328.) Hans und Josef Eger mußten in Folge dessen die Stadt verlassen, da schwerlich eine Kirche sie als Bürger einer ercommunicirten Stadt mit Aufträgen zum Gosh von Glogen beauftragt hätte. Man vergesse hierbei nicht, daß 1528 in ganz Württemberg die alte Kirche noch die herrschende war. Von Aufträgen seitens der wenigen Reichsstände, die sich von der alten Kirche losgesagt hatten, konnten natürlich die Glogengieher nicht leben. So verließen sie denn Rütlingen, wo sie fast 8 Jahrzehnte gewirkt hatten. Weiß man auch nicht, wohin sie sich gewandt haben, so erinnern noch heute an diese drei alten Meister eine Reihe von Glogen im Württemberg und Hohenzollernschen Land.

Das Altarkreuz.

„Super altare collocatur Crux. in medio“, sagt die Rubrik des Missale und die Rubricisten geben auch den Grund dieser Vorschrift an; es soll nemlich das Bild des Gekreuzigten bei dem unblutigen Opfer, welches an dem Altare gefeiert wird, sowohl dem Priester als den anwesenden Gläubigen das Andenken an Christi Leiden erneuern. Die Kirche bestimmt darum weiter, daß dieses Kreuz das Bild des Gekreuzigten tragen müsse, daß es von anständiger Größe sein und über die nebenstehenden Leuchter emporragen solle und daß es endlich auch aus solidem Materiale, aus Edelmetall oder wenigstens vergolbet oder versilbert und, wo dies nicht möglich ist, von gutem Holz geschnitten sei.

Wir können aus diesen allgemeinen Grundsätzen nachstehende Folgerungen ableiten: Zunächst sei darauf hingewiesen, daß eine strenge Vorschrift mit oben citirten Worten der Rubrik ausgesprochen ist. Auf jedem Altar, auf dem das heilige Weßopfer gefeiert wird, muß ein Kreuz stehen und nur zwei Fälle gibt es, welche eine Ausnahme gestatten, wie die Kirche weiter erklärt hat. Wenn sich nemlich im Aufbaue des Altares ein gemaltes oder ein geschnitztes Kreuz ohnehin als Hauptbild befindet, so bedarf es eines zweiten Kreuzes an dem Altarische nicht; das Kreuz kann jedoch auch jedesmal entfernt werden, wenn das Allerheiligste aufgestellt wird.

Diese zwei Ausnahmefälle also abgerechnet, ist das Kreuz ein wesentlicher Bestandtheil des Altares. Als solchem nun gebührt demselben auch eine angemessene Aufmerksamkeit. Nicht das nächstbeste Kreuz, das etwa in ein Wohnzimmer gut genug ist, darf auf den Altar gestellt werden, sondern wenn es schon wegen Mangels an Mitteln nicht aus kostbarem Materiale sein kann, so soll es doch immer aus gutem Stoffe sein, sei es nun Metall oder Holz; es soll schön bearbeitet und namentlich das Christusbild soll nicht, wie es leider vorkommt, eine Caricatur, sondern eine anständige, ideale Arbeit sein, wel-

cher eine geeignete Fassung noch einen höheren Wert verleihen mag.

Weiter gebührt dem Altarkreuz eine angemessene Größe und Stellung. Wenn dasselbe, wie wir gesehen haben, in Priester und Volk die Erinnerung an das blutige Kreuzesopfer erwecken soll, so muß es auch von solcher Größe und an solcher Stelle angebracht sein, daß es sowohl vom Priester als auch vom Volke gesehen werden kann. Jener so „praktische“ Sinn also, der es erfunden hat, ein kleines Kreuzlein an der Canonstafel oder dem Tabernakelbüchlein zu befestigen, hat wohl auf die Kirchenlässe Rücksicht genommen, nicht aber auf die litchliche Vorschrift. Selbst wenn das Altarkreuz, wie oft geschieht, in die Expositionsnische gestellt wird, in nicht immer diese Vorschrift genügend erfüllt, weil manchmal auch in diesem Falle das Kreuz naturgemäß nicht so groß sein kann, daß es von allem Volke gesehen werden könnte. Darum findet man manchmal bei Tabernakel-Entwürfen das Kreuz ober der Expositionsnische angebracht, ein Platz, der dann nicht als unpassend bezeichnet werden kann. An Altären ohne Tabernakel macht die Anbringung des Kreuzes keine Schwierigkeit; dort kann man die Rubrik: „über dem Altare werde ein Kreuz in der Mitte aufgestellt“ buchstäblich erfüllen und man stelle nur ein großes Kreuz auf, welches über die Leuchter emporkragt, und so als Haupttheil des Altaraufsatzes erscheint. (Vingier „Christl. Kunstblätter“.)

Mittheilungen.

W. in K. Ob der neue Ausbau an die Kirche nicht mit Cement statt mit Backsteinen hergestellt werden soll?

Die Maurer der Gegenwart hat eine förmliche Wuth ergriffen, bei jeder Arbeit Cement anzuwenden, seien es Profan-, seien es Kirchenbauten. Wir lassen es uns bei Kirchen gefallen, die Erdschichten mit Cement auszumauern und vielleicht auch noch den Sockel aus diesem Material herzustellen, obgleich hier Backsteingemauer mit Weichkalk-Mörtel vermittelst gewaschenen Sandes hergestellt vorzuziehen ist. Aber ganze Kirchenmauern mit Cement herzustellen, davor muß gewarnt werden! Der Cement ist vor allem ungeeignet als Malgrund, da er in steter Bewegung ist; denn bei jedem Temperaturwechsel macht er den gleichen Prozeß durch; er nimmt Feuchtigkeit an und gibt sie ab und krüßt die Farben nach und nach durch; schließlich löst er sie vollständig auf, so daß sie gleich einer weichen Butter zerfließen. In die Mitte von diesen drei aus Cement angeführten Mauern käme dann die neue Orgel zu stehen. Wird und muß dieser Prozeß, der in der Cementmauer vor sich geht, sich nicht auch der Orgel mittheilen? Backsteine in gutem Material mit natürlichem Mörtelwurf von geschwemmtem körnigen Sand und reinem Weichkalk sind die beiden Bedingungen für die Dauerhaftigkeit der Wandmalereien, seien es dekorative oder figurale; sie geben auch die beste Garantie gegen den Witterungseinfluß auf die neue Orgel. Der berühmte ehemalige Wiener Oberbaurath von Schmidt warnte auch vor dem

Cement bei Steinverletzungen wegen seiner ihm innewohnenden treibenden Kraft, wodurch die Werkstücke aus einander gerissen, anstatt gebunden werden.

Annoucen.

Herder'sche Verlags-Handlung, Freiburg i. B.

Sieben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Bram, J., S. J., Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. Mit 30 in den Text gedruckten Abbildungen. gr. 8°. (VI und 180 S.) W. 2.50.

Ist auch als 71. Ergänzungsheft der „Stimmen aus Maria-Laach“ erschienen.

Osterkerzen- Leuchter

sein polirt, in Messing und Nothaus; von 1,05—1,20 m Höhe im Preise von 120 bis 140 M., nach Zeichnung des sel. Herrn Prälaten Schwarz, verfertigt

**Wilsch,
Sedlmayr,
Golds- und
Glockenzieherei,
Erlwangen.**

Preislisten,
Entwürfe und
Empfehlungen
stehen zur Ver-
fügung.



Hiezu eine Kunstbeilage:
Die neue katholische Kirche in Ueack.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Debel in St. Christina-Navensburg.

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

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.50 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostankalten, R. 1.27 in Oesterreich, Fr. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlegung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblattes“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Nr. 4.

1898.

Ueber die Existenzberechtigung des Meisters Fr. Schramm.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Vor mehr als Jahresfrist ist im schwäbischen „Diözesanarchiv“ eine Abhandlung (l. c. 1896, Z. 186) erschienen, welche die Existenz des Meisters Fr. Schramm in Ravensburg in Abrede zieht und an welche die Redaktion die Bemerkung anknüpft, daß diese Frage nunmehr wohl erledigt zu sein scheine. Hiemit können wir uns jedoch nicht einverstanden erklären; wir sind vielmehr der Ansicht, daß dieselbe einer weiteren Besprechung nicht bloß fähig sondern auch bedürftig sei.

Der Verfasser der citirten Abhandlung glaubt nemlich zu der Auffassung berechtigt zu sein:

1. als ob Durch seine Nachricht über die Existenz des Fr. Schramm selber nur auf Grund von „Hörensagen“ (Z. 188) gegeben habe. Das ist offenbar irrig. Durch hat seine Nachricht mit den Worten gegeben: „an dem Hochaltar in R. war einjt zu lesen“ (nicht: soll einjt zu lesen gewesen sein) und fährt dann fort: „von diesem Altar erwarb Hirscher zc.“. Nirgends ist bemerkt, daß er nur vom Hörensagen geschöpft habe. Es wäre gegen allen Sprach- und Schriftgebrauch, wenn ein Schriftsteller eine Nachricht, die er selbst nur vom Hörensagen kennt und deren Werth er deshalb anheim gestellt lassen muß, auf solche Weise mittheilen würde. Die weitere Hinzufügung bei Durch (Nachtrag zu seiner Aesthetik Z. 569): „Wenn nun diese Madonna von Fr. Schramm geschnitten wurde, so darf man durch Vergleichung schließen, daß sich mehrere Werke von diesem Meister in der Sammlung (der Lorenzkapelle) befinden“, kann und darf nach dem Kontext gewiß

nicht als eine abschwächende, sondern muß vielmehr als eine verstärkende, den Grad der Bestimmtheit der Nachricht noch vermehrende Hinzufügung angesehen werden. Durch gibt seine Nachricht über die Madonna als eine so gesicherte, daß von dieser Grundlage auch noch auf andere Stücke ein Schluß gemacht werden kann.

Wenn desungeachtet der Ausdruck „nur vom Hörensagen“ vom Verfasser jenes Artikels gebraucht wird, so legt sich der Zweifel nahe, ob er den betreffenden Passus bei Durch mit Ueberlegung gelesen habe.

2. Der Verfasser des citirten Artikels weist (Z. 189) auf die Versammlung in Ulm im Jahr 1855 hin, welche die eigentliche Quelle für die Nachricht von Durch gewesen sein soll.

Gegentüber dieser Anstellung muß nothwendig auf die Hienfermgen hingewiesen werden, die Durch selbst in seinen einleitenden Worten zu seinem Nachtrag zur Aesthetik gegeben hat. Er sagt Z. 547: „Obgleich wir eine Kunstgeschichte zu schreiben nicht die Absicht hatten so scheint es doch, daß es meine näheren Landsleute verdrüßten will, daß wir nicht auch auf die zunächst gelegenen Werke hingewiesen haben; diesem Mangel soll nun hier abgeholfen werden“. Das geschieht nun für das Gebiet der romanischen Architektur und Skulptur, Z. 547—557; sodann für die gothische Architektur und Plastik in Stein, Z. 557—567; sodann auch noch für die Plastik in Holz, Z. 567 bis 570; aber nirgends ist eine Silbe gesagt, daß irgend eine Versammlung, sei es zu Ulm oder anderswo, auf ihn einen maßgebenden Einfluß geübt habe.

Es bedürfte auch nicht des Anstoßes durch eine Versammlung, um ihn auf eine Lücke seines Buches aufmerksam zu machen; das konnte viel besser durch Bekannte und

Vertraute unter vier Augen, sei es mündlich oder brieflich gegeben. Auch auf den Mangel an Abbildungen und auf das Fehlen eines Registers konnte hingewiesen worden sein und Durich beeilte sich, durch Hinzufügung des Nachtrages sein Buch brauchbarer zu machen. Und dasselbe ist wirklich brauchbarer geworden. Sein Ueberblick über die in Württemberg selbst vorhandenen mittelalterlichen Monumente war im Jahre 1856, in welchem sein Nachtrag erschien, keineswegs eine überflüssige, sondern eine recht willkommene Arbeit. Wenn je irgend eine Versammlung an irgend einem Ort auf ihn einen Einfluß gehabt haben sollte, so war es ein sehr günstiger Einfluß und jeder, der damals schon sich mit der Kunstgeschichte des engeren Vaterlandes beschäftigte, wird Durich für seine Mittheilungen recht dankbar sein, wenn es ihm auch nicht möglich war, seiner Zeit in allweg vorauszuweilen!

Wenn nun aber der Verfasser des Artikels wirklich in der Lage war, Thatsächliches über den ungünstigen oder günstigen Einfluß irgend einer Versammlung auf Durich mitzutheilen, sei es als Augen- oder Ohrenzeuge oder auf Grund solider Nachrichten, so hätte er hier einsehen müssen.

Statt dessen aber kommen gerade hier die fatalen Wendungen vor: „wäre es nicht denkbar, daß zc.“ ferner: „dieses Datum könnte uns einen Fingerzeig geben zc.“, oder: „dort wurde ohne Zweifel die Inschrift geschmiedet zc.“ (S. 189.) Jedermann fühlt, daß Resultate, die durch solche Argumente errungen werden wollen, nicht auf festen Füßen stehen.

Früher hat der Verfasser des citirten Artikels einen Werth darauf gelegt, daß der Ausdruck Tafel zc. für einen Altarschrein gebraucht werde und dies als ein Zeichen der Unächtheit angesehen, was er jedoch jetzt selbst als übereilt zurücknimmt, wenn er auch noch daran festhalten will, daß solche Ausdrücke in Inschriften nicht vorkommen können, worauf wir so gleich eingehen.

3. Der Verfasser scheint auch jetzt noch die Behauptung aufrecht erhalten zu wollen, daß bei Altarschriften immer nur ein Meister inschriftlich angeführt werde, daß somit die Nachricht bei Durich nicht

richtig sein könne. Wir bemerken dagegen: eine Antwort wurde darauf schon von H. Dr. Schröder im „Archiv“ (1896, S. 54) gegeben, wozu Michael Erhardt, Bildhauer, und Hans Solbein, Maler, an dem aus Kloster Weingarten stammenden Altar, jetzt in Augsburg, zusammen genannt sind. Ferner ist in dem Werk von Wüstenberger, fortgesetzt von Weiffel (Lieferung XII, S. 78), angeführt: Die Altarschrift zu Ingolstadt 1570; Meister Hans Wisrenter, Künstler, und Meister Hans Ruelich, Maler; ferner nach Pankus: Kunst- und Alterthumsdenkmale, B. I., S. 178, befindet sich an einem Chorstuhl in Eßlingen 1518 die Inschrift: Hans Wech und Antonius Buol, Schreiner zu Eßlingen und Meister des Werks. Ferner gibt an: Klemm in den „Ulmer Münsterblättern“ 1883, S. 174: „Als ein nicht anher erhaltenes Werk Hans Schüblins ist zu nennen die Altartafel, die 1474 dem Albrecht Kehmman, Maler von Nürnberg und seinem Schwager Hans Schüblein für den Chor der Martinskirche in Rottenburg a. N. zu fassen um 425 Gulden verdingt worden“.

Diese letztere Nachricht ist allerdings nicht als Inschrift bezeichnet; allein was sollte entgegenstehen, das auch in der Inschrift zum Ausdruck zu bringen, was thatsächlich und wirklich bestand? So viel steht fest, daß für die Inschriften an mittelalterlichen Altären, Chorstühlen zc. eine fertige Formel, ein fester Canon nicht bestand. Man lese nur die Inschrift an dem Tiefenbrommer Altar 1431 von Lukas Moser und man wird überzeugt sein, daß selbst der Ausdruck für ganz subjektive Gefühle nicht ausgeschlossen wurde. Von jenen Inschriften, welche mehr als einen Namen enthalten, wäre nur zu wünschen, daß dieselben häufiger wären! Da auch zur Zeit des Bestandes der mittelalterlichen Werkstätten ohne Zweifel vielfach eine Arbeitsteilung bestand, so würde man dadurch einen viel vollständigeren Einblick in die Art und Weise der Kunstübung jener Zeit gewinnen können.

4. Wenn sodann der Verfasser des citirten Artikels auch jetzt noch einen Werth darauf legt, daß der Name Schramm in jener Zeit (um 1480) gar nicht vorkomme,

so darf doch nicht vergessen werden, daß gerade für jene Zeit die Ravensburger Dokumente theils sehr lückenhaft sind, theils ganz fehlen. Unter solchen Umständen verdient Beachtung, daß der Geschlechtsname Schramm etwas später 1566 nach Kaiser (Geschichte von Ravensburg, S. 543) thatsächlich dort vorkommt. Dieser Eintrag im Taufbuch ist ganz geeignet, die früheren Lücken einigermaßen zu ergänzen und eine Stütze für die Nachricht bei Durich darzubieten.

Kaht man den gegenwärtigen Stand der Frage über die Existenz des Hr. Schramm zusammen, so ist nicht zu verkennen, daß eine endgiltige Entscheidung erschwert wird, hauptsächlich durch den Umstand, daß von Durich, dem ersten Besitzer der Madonna, schriftliche Aufzeichnungen nicht vorliegen. Die ersten Angaben über diese kirchliche Madonna bei Maud und Grüneisen und bei Waagen sind unzureichend und tragen die Form von nur gelegentlichen Mittheilungen. Auf fallend lange Zeit stand es an, bis genauere Nachrichten von Durich, der solche geben konnte und wollte, mitgetheilt wurden. Aber auch diese Nachrichten finden sich erst in dem Nachtrag zu seiner Selbstkritik und wurden von den Meisten übersehen. Unter solchen Umständen benutzte sich die Kritik des Gegenstandes und zögerte nicht, ihre rein negativen Resultate zu verkündigen. Von unserer Seite wurde zwar die Nachricht von Durich alsbald und gebührend hervorgehoben; aber die Herstellung des positiven historischen Standpunktes steht, wie die Erfahrung lehrt, auf Schwierigkeiten.

Und doch ist die Nachricht bei Durich weder in sich selbst unhaltbar, noch widerspricht sie den Dokumenten; dieselbe findet vielmehr in dem Eintrag im Taufbuch von 1566 nachträglich eine Ergänzung, die recht werthvoll ist, da Durich von diesem Eintrag sicher keine Kunde haben konnte.

Es ist ja zuzugeben, daß Kritik genötigt werden darf und muß, aber vor der Klippe der Hyperkritik muß man sich hüten. Unsere Zeit hat die Aufgabe, die Bausteine für die Kunstgeschichte sorgfältig zu sammeln und vorsichtig aufzubauen, nicht aber vorzu schnell niederzureißen.

Reise von Malereien in Comburg.

Von Zuchthauspfarrer Mayer in Ludwigsburg.

Wenn wir daran gehen, die letzten Reste und Spuren der Malereien in dem einstigen Benediktinerfloster und nachmaligen adelichen Eborherrnsitze (von 1488 an) zu beschreiben, so geschieht es aus einem doppelten Grund. Einerseits möchten wir die jetzt noch vorhandenen Reste aufzählen und dadurch wenigstens die Nachricht hievon auf die kommenden Jahrhunderte vererben, ehe die zerstörenden Einflüsse der Zeit dieselben vollends vermittelt haben, und der Nachwelt überliefern, wie reich Comburg an Wandmalerei war; andererseits möchten wir auf diese Reste aufmerksam machen und vielleicht dadurch zu ihrer Erhaltung beitragen.

I.

Ans der **Hebergangszeit** ins Gothische stammen I. vier bemalte Balken der Decke in der Seitenkapelle mit Ornamenten und Macander an beiden Enden (mit frühgothischen Anfängen nach Schmitzen). Wahrscheinlich stammen dieselben von der ursprünglichen Bedeckung der Kapelle und sind noch in den verschiedenen Farben gut erkennbar.

2. Ans derselben Zeitperiode haben sich noch Reste von Wandgemälden am Archiv erhalten. Auf der Südseite der Gallerie mit den Zwergsäulchen (gegen die Stiftskirche) befindet sich zwischen zwei sah zur Hälfte von unten geschlossenen Thüröffnungen ein vierediges Fenster mit einem Zwergsäulchen mit Krollkapital. Dieses Kapital und die westliche Fensterleibung und die östlichen Thürpfeiler weisen Spuren von Wandgemälden ans der Zeit der Erbauung dieses Sexagons an. In den Thürleibungen sehen wir noch Ritter mit Schild und Speer in zweidrittel natürlicher Größe; am Fenster ebenfalls die Umrisse einer menschlichen Figur. Diese Reste haben Aehnlichkeit mit der frühgothischen Wandbemalung in einer Fensterleibung aus der Kirche in Liebenzell, welche in der Sammlung vaterländischer Alterthümer in Stuttgart aufbewahrt ist.

II.

Ans der **gothischen Zeit** befinden sich in Comburg noch einige Reste von Tafel-

malerei an zwei lebensgroßen Statuen 1. des hl. Nikolaus im Kreuzgang, errichtet von dem 26. Abt Ercfried I. von Bellberg (1402—21) mit der Inschrift (vergoldete Kinnsteine auf blauem Grund): »anno dni MCCCC XVIII. ex ordinatione dni ernfridi in honore(m) sci (sancti) nycolai epi (episcopi) et patni (patrōni) hui(us)-monasterii.« Die Rückwand der Statue ist vergoldet, die Mitra rōthlich, das Band in der Linken hat rothen Einband, das Band in der Rechten hat rothen Einband; zwei Oeffnungen auf der Mitra und eine an der Casula auf der Brust zeigen den Ort für Edelsteine (die rechte Hand und die Nase sind abgeschlagen). Von den vier ebenfalls bemalten Familienwappen an den vier Ecken des Steines sind noch erkennbar: oben Bellberg: goldenes Kreiwirtel mit silbernem Flgel im Blau; Hohenstein: roth und schwarzer Adler mit Angel in den Krallen in Silber; unten: Ebenburg, zwei Thürme und Vedendorf (Entendorf), Tinkur. Diese durch ein Gitter seit 1896 geschützte Statue stand frher im Chor der Abteikirche und wurde 1659 an die Mauer des sōdlichen Theiles des Kreuzgangs unter einer Nische mit Uebertragung (vor dem Eingang in die Schenkenskapelle) verlegt. Der Stifter dieses Gedenksteines, der Abt Ercfried, war in der 1829 abgetragenen Bartholomäus- oder Marienkapelle an westlichen Theil des Kreuzgangs begraben, von wo seine Gebeine und sein Grabstein in die Schenkenskapelle übertragen wurden.

2. Gefast ist sodann das Epitaphium des 31. und letzten Abtes des Benediktinerklosters und ersten Propstes des adeligen Chorherrenstiftes: Ercfried vom Holz in der romanischen Schenkenskapelle. Unter einem umgekehrten Spitzbogen mit Mittern und rother Aufschrift steht die kräftige Figur, den vergoldeten Abtstab mit weissem sudarium in der Rechten, in der Kleidung als Chorherr: Albe über dem schwarzen Talar, dunkles Almutium oder mozetta, ähnlich einem Chortragen mit Kransen, über den Schultern, auf der Brust durch eine rothe Schur zusammengehalten, runde Kopfbedeckung. An den vier Ecken der Hinterwand sind vier Wappen: oben: Holz (schwarze Mitter in Silber) und Magenbnd (rother Widderkopf); unten: Reischach (schwarzer Eber-

kopf in Silber) und Winnenden (drei goldene Kofetten in einer Rechtschraube). Die Aufschrift in goldenen Kinnsteine oben an Denkmal (ähnlich der Aufschrift am Rand des Steins): „O. R. pater et dns seyfridus vom Holtz prm. (primus) p(rae)positus hui(us) ecclesie collegiate Cambergens(is), cui(us) aia(anima) requiescat in pace. M. CCCC & (= 1504) die Jovis XXIX mensis augusti.“ Unter dem linken Arm stehen die Worte Elias Lebri Anno 1581 eingegraben (ob Verrfertiger oder Schmaler?).

III.

Aus dem Zeitalter der Renaissance, von dem 16. Jahrhundert, haben sich viele Spuren auf unsere Zeit erhalten, zumal von den Arbeiten unter dem 16. Decan (1551—83) und nachherigen 9. Propst (1583—94. 3. Decb.) Erasmus Kenstetter, genannt Stürmer. Von ihm sagt ein Tischchen: „Neustetterus eam(sc.coronam) jussit renovare decanus, Pituraque sacram condecorare domum.“

Die hienach unter ihm mit Malerei gezierte Kirche wich 1707—17 einer neuen Barockkirche; Reste dieser Ausschmückung dürften sich erhalten haben im zweiten Stock des Weithurmes (Ornamente). Sodann wurde unter ihm mit Wandgemälden versehen die Erhardskapelle, das spätere Archiv und zwar 1562 nach der Jahrzahl oberhalb der Thüre. Ueber dem ercricierten Altar der östlichen Seite dieses Zebragons sehen wir gemalt vier Bischöfe in Lebensgröße: St. Erhard, darunter das Wappen des fünften Propstes Daniel v. Stiebar zu Untenstein (im bayerischen Kranten), St. Kilian, darunter das Wappen der Zobel v. Giebelstadt (im bayerischen Unterfranken), St. Nicolaus, den Patron der Stiftskirche mit dem Comburger Wappen: goldener Löwenkopf mit Sparren im Rachen in Blau und St. Erasmus mit dem Wappen des Erasmus Kenstetter (schwarzer Schachbretthurm in Silber); diese vier Freskogemälde sind edel gehalten, wohl älter, aber übermalt, während die Bilder an den übrigen Seitenwänden: die vier Evangelisten, Daniel, Johannes der Täufer, Petrus und Paulus eine weniger künstlerische Hand verraten.

Unter den Gemölberippen und Konsolen sind Karpatiden gemalt, wie auch das Gemölbe Arabesken und kleine Figuren zeigt (welche italienische Anklänge verrathen).

Im Durchgang durch das Archiv war das Tonnengewölbe mit Rhomben in verschiedenen Tönen verziert, aber bis auf einen kleinen Rest in unserer Zeit überflücht. Weiter waren unter Kestetter die Außenwände folgender Gebäude mit Ornamenten bemalt, wovon noch Reste erhalten sind: der Adelmansbau war an der Vorderfront mit architektonischer Kassadenmalerei geschmückt von Maler Nioll aus Konstanz 1568—1569, erhalten sind noch Reste unter dem Dachgiebel und unter den Fenstern. Die Michaelskapelle über dem dritten romanischen Thorgebäude war außerhalb und innerhalb mit Ornamenten verziert, wie noch einige Reste zeigen; die alte Decanai, welche an dieses Thor nach Westen anstößt und wie die Kapelle das Wappen Kestetters in Stein trägt; die frühere Provstei, welche nach Süden an das dritte Thor angebaut ist mit dem schönen Renaissanceportal und den Wappen Comburgs und Kestetters; besonders zeigt noch Spuren von Ornamenten der südliche Theil: der Guttenbergbau. Auch der Hof zwischen dem zweiten und dritten Thor, ein Viereck, war, wie aus den Spuren zu schließen, bemalt, denn heute noch sieht man ein wenig von dem blauen Grund, Maecander und Quadrate von den alten Gemälden, von welchen der Inhalt der Darstellung auf uns überliefert wurde. Zwischen dem romanischen Bilderrahmen in Stein mit Laub- und Schachbrettornement war nemlich ein Freskogemälde: ein thronender Christus und zu jeder Seite ein knieender Heiliger; über den Bildern waren Sprüche, deren Inschriften man aber schon 1840 (nach Schönhuth, Urgen, Mörter, Kirchen und Kapellen Württembergs) nicht mehr entziffern konnte. In der folgenden Zeit sei die ganze Bildfläche überflücht worden. An dem gegenüberliegenden zweiten Thore sind ebenfalls Spuren von Gemälden in runden Rahmen erkennbar.

Der romanische Kreuzgang mit einfachen Arkadenbögen war ebenfalls be-

malte und zwar der nördliche Theil am Adelmansbau nach der Apocalypse; zu erkennen ist noch der Drache mit sieben Häuptern (13, 1 ff.), Darbringung der Schalen mit Randwert (5, 8), Anbetung des Lammes (14, 1—5); ein kleines Lamm, die Brustbilder und gefalteten Hände der Betenden sind noch sichtbar. Im südlichen Theil des Kreuzganges, am großen Vikarienbau, ist noch erkennbar ein Wappenstein am Eingang in die Schenkenskapelle neben der Nicolaus-Statue, dann vielleicht ein kleiner Rest von einer Kreuzigung, Johann Kreuzabnahme (zwei Männer mit nackten Armen und Füßen und ein Theil vom Leichnam Christi), Grablegung und wohl die Grabwache, wie aus den Sternen am blauen Himmelsgewölbe zu erschließen. (Diese Bilder sollen italienische Anklänge aufweisen.) In der südwestlichen Ecke (der westliche Theil des Kreuzganges mit der ältesten Kapelle Comburgs: der Bartholomäus-, späteren Marienkapelle mit dem Bibliotheksaal wurde 1829 abgebrochen) sind Tafelwert, Schiff und Hafen kann zu unterscheiden. Die Rebnlichkeit der Ornamente an den Gebäuden mit denen am Adelmansbau weist auf den Meister Nioll als den ansiehenden Künstler hin. Wie farbenreich muß damals unter Kestetter Comburg ausgesehen haben, da fast alle Gebäude aus seiner Zeit bemalt waren! Welchen Aufschwung und Wohlstand muß das Stift unter ihm wieder erlangt haben, da solche Pracht auf die Gebäude verwendet wurde, die unter dem genannten Decan hergestellt wurden! Dazu kommt die Anschaffung und Vermehrung der großen, werthvollen Bibliothek unter ihm. Mit Recht wurde Kestetter aus Dankbarkeit unter die „Stifter“ Comburg's gezählt.

IV.

Aus der späteren Zeit sind an Wandgemälden noch erhalten die Wappen im Vestibulum der Abtei. An der Ostwand desselben befindet sich mit der Jahrzahl 1722 in der Mitte das Wappen des „Johann Philipp Franz von gottes gnaden Bischoff zu Würzburg und Herzog zu Franken“, von Schönborn, stamfirt von Schilden mit den fränkischen Spitzen und der Würzburger Zahne. Daran schließen

sich nach beiden Seiten, durch Laubwerk verbunden, die Wappen des Domkapitels mit Inschriften in zwei Reihen, rechts in der obern Reihe sechs, in der untern fünf; links davon sechs Wappen in zwei Reihen, die übrigen sind überflücht. An der Nordwand waren auf die Mauer zwischen zwei Fenstern mit der Jahrzahl 1723 das Comburger Wappen mit je sechs Schilden auf beiden Seiten mit den Namen der Kapitularen des adeligen Ritterstifts Comburg gemalt. Einzelne Wappen und Inschriften sind sehr verdorben und nur zum Teil erkennbar und leserlich. Im Stuckwerk darunter, im Refektorium, sind noch Spuren von gemalten Fenstereinsparungen und Eisen mit Kapitälern an der Wand zu sehen.

V. Tafelgemälde.

Fügen wir diesen Resten und Spuren von Wandgemälden auch die noch erhaltenen Tafelgemälde hinzu, so sind vor allem zu nennen die Gemälde des Niederländers **Schwald Ungers** (von dem auch das Gemälde in der katholischen Kirche in Cannstatt und des Hochaltars im Schönbühl von 1680, Maria Himmelfahrt stammt; Kessler, würt. kirchl. Kunstalterthümer: S. 182) und zwar eine Pietà: der Leichnam Christi ruht im Schooße seiner Mutter, betrauert von Johannes und Maria Magdalena an dem Nebenaltar der Evangelienseite in der Stiftskirche mit der Inschrift: Schwald Ungers fecit a. 1662 (oberhalb der Waschküchel) und das Altarbild des Hochaltars in der Josephskapelle: der hl. Joseph mit dem Jesuskind und dergleichen Inschrift a. 1674 (an der Basis einer Säule). Beide Oelgemälde mit Figuren in Lebensgröße werden von den vielen Bewohnern Comburg's als gute bezeichnet.

Von den andern Oelgemälden in der Kirche: Christus im Kerker auf dem andern Nebenaltar, Maria und Elisabeth in Holzrahmen an der Chormwand der Epistelsteile aufgehängt, ließ sich eine Inschrift bei der Reinigung und Renovation dieser sämtlichen Bilder durch Heritier aus Stuttgart 1895 nicht entdecken, wie auch nicht an dem lebensgroßen Bilde des 16. Decan Franz Ludw. Faust von Strouberg (1639 bis 73) in der Sakristei. An der Josephs-

kapelle befindet sich eine Kreuzigungsgruppe, auf Holz gemalt mit Maria, Johannes, Laurentius, Magdalena und Katharina unter dem Kreuze und folgenden Distichon: »In te confido, tu spes mea, dulcis Jesu. Confandi nunquam me patiare, precor.«

Endlich hängen im Vestibulum der neuen Decanei, eine Treppe hoch — erbaut unter dem 18. Propst Johann Veit von Würzburg 1716—56 und 18. Decan Wilhelm Ulrich von Güttenberg (1695 bis 1736) — die Wappenschilder der 30 Aebte des Benediktinerklosters Comburg, von der Gründung 1079 bis 1488 auf einer Tafel mit drei Reihen von je acht Wappen, und der untern Reihe mit nur sechs. Der anadierte Schild enthält das Wappen Comburg's mit dem Familienwappen des Abtes componirt, darüber rothe Inful und Abtsstab. Darin folgt eine Tafel mit den Wappen der 22 Pröpste des adeligen Chorherrnstifts Comburg von 1488 bis zur Aufhebung, ebenfalls componirt mit dem Wappen Comburg's; als Helmkleinod ist angebracht die Comburger Taube mit ausgebreiteten Flügeln (silbern), rothe Inful und das eigene des Propstes. Daran schließen sich auf einer Tafel die Wappen der 20 Decane, wie die der Pröpste, aber ohne Inful als Helmkleinod, und sechs Tafeln mit den einfachen Wappen der 173 Canonici oder adeligen Chorberrn des Ritterstifts.

[Als Nadelmalerei könnte noch angeführt werden das alte Wappen (auf den neuen Chorjahren) des Johann Philipp Heinrich, Freiberr von und zu Erthal, des 19. Decan von 1736—71, mit der Jahreszahl 1764, als einziger Rest der schönen und kostbaren Paramente des Stifts.]

Das neue Kloster von Schuffenried (jetzt Anstaltsgebäude).

Von Kapitan B. Kuech in Schuffenried.

I. Die Bauherren.

Als jetzt staatl. Anstaltsgebäude ist das neue Kloster zu Schuffenried von Interesse und Bedeutung für das ganze Land Württemberg.

Neues Kloster wird dieser Bau des vorigen Jahrhunderts genannt im Unterschied von den theilweise mehrere Sakula alten anderen dortigen

Klosterbauten. Der Plan zu seiner Erteilung wurde gefaßt unter dem baulustigen Schöpfer von Pfarrhöfen, Kirchen und sonstigen tüchtigen Bauwerken, unter dem Abt Siard Frid (1733 bis 1750). Gegen Ende der Regierung dieses Klosterverwaltendes war die eigentliche Klosterswohnung reparaturbedürftig geworden. Der Prälat hat deshalb am 29. März 1748¹⁾ den ihm unterstellten Ordensmännern einen Riß des zu renovirenden Konventsbaues vorgelegt und sie darüber abstimmen lassen, ob man nach diesem Rauriß ein Modell fertigen solle. Die Mönche waren mit dem Vorschlag einverstanden und nach Öftern wurde das Modell vorgezeigt. Inzwischen war jedoch der Gedanke der Ausbesserung bios des alten Konventsbaues in den Hintergrund getreten und die Lust zu einem vollständigen Klosterneubau ermodet. Abt Siard zog nun mit seinen Mönchen verschiedene Projekte in Erwägung, es wurden Pläne und Modelle vorgelegt. Besondere Beachtung fanden zwei, beziehungsweise drei Vorschläge. Dieselben sind verkörpert in dem Holzmodell, welches noch im Bibliotheksaal aufgestellt ist, und in einer Zeichnung, welche jetzt in unierem Besitz befindlich, bis zu seinem Tode dem Glasermeister Sebastian Miene gehört hatte und anno 1806 von K. Mann aus Luzern als Kopie gefertigt worden ist. Ein anderer ihr verwandter, etwas erweiterter Plan des Klosters hängt im Rathhausaal zu Schussenried.

Das Modell zeigt das neue Kloster als ein gemäßigtes Vierck. In den Klosterhof sollte eine neue, mit zwei Thürmen veriehene Stiftskirche zu stehen kommen, und zwar etwas nördlich von der gegenwärtigen. Der Haupteingang des Gotteshauses wäre mitten in der äußeren Front des westlichen Klosterflügels angebracht worden. Dieses Holzmodell stammt von Erbauer der Steinbauer Wallfahrtskirche, vom Architekten und Stuccator Dominikus Zimmermann, welcher auch Bürgermeister zu Landsberg in Wancru war.²⁾ — Die Zeichnung und der Plan Johann, welche beide wir oben erwähnen, sind einander ziemlich ähnlich. Beide Entwürfe stellen nicht bloß die eigentlichen Klosterräume nebst der Kirche dar, sondern sie beziehen auch die Wirtschaftsgelände, Werkstätten und Dienerrwohnungen in die Gruppe der projektirten Neubauten ein. Sie präsentiren einen geraden riesigen Bautencomplex. Wenn man alle diese von der Hauptstraße „Bahnhof-Schussenried — Moppertweiler“ bis zur Straße „Celberg — Turnplatz“ in Aussicht genommenen Neubauten als erstellt annimmt, dann begreift man, wie vor mehr denn 100 Jahren ein St. Gallener Tourist³⁾ schreiben konnte: „Wenn dieses Stift (nämlich Schussenried) einst dem schönen Plane nach, den man uns vorzeigt, ausgeführt wird, so muß es eines der herrlichsten in Deutschland abgeben.“ — Nachdem Risse und Modelle beichtigt und beurtheilt waren, haben sich anno 1749 die Bau-

projekte zu einem förmlichen Beschlusse verdichtet. Der 9. April 1749 ist nentlich der bedeutungs-volle Tag, an dem in der Kapitelstiftung der Vorschlag, ein neues Kloster zu bauen, gemacht und einstimmig gebilligt worden ist.⁴⁾ Mit den Vorarbeiten wurde sofort der Baumeister Jakob Emele von Moppertweiler betraut. Noch am gleichen Tag hat er das in Aussicht genommene Bauwerk ausgesteckt.⁵⁾ Weil aber den Moppertweilern das Unternehmen eines Klosterneubaus mit Recht als schwierig vorkam, so wollten sie vor allem sich des göttlichen Beistandes versichern. Den Segen des Himmels glaubten sie am besten auf ihr Vorhaben herabzusenden durch die Erstellung eines Gotteshauses unmittelbar vor dem Plan einer neuen Mönchswohnung. So kam es, daß sie noch vor Inaugriffnahme des Klosterneubaus die Kirche in Muttensweiler (im jetzigen Oberamt Wiberach) von Grund auf neu aufzuführen ließen. Dieser Muttensweiler Kirchenbau wurde dem Meister Emele übertragen und damit anno 1750 begonnen. Den 23. Juni dieses Jahres fand die Grundsteinlegung statt und gegen Ende Juli des folgenden Jahres konnte bereits die Benediction des Heiligthums vollzogen werden. Sowohl durch die Fertigung des Planes und Risses zu diesem Kirchengelände als namentlich durch die gewandte Förderung des Baues hatte Emele das Vertrauen der Chorherren in so hohem Grade gewonnen, daß er den 28. (nicht 29.) August 1750 mit Stimmenmehrheit zum Baumeister auch des neuen Klosters angenommen worden ist.⁶⁾

Inzwischen, nemlich den 8. Februar 1750, war derjenige Prälat, unter welchem der Plan des Neubaus zur Reife gekommen war, gestorben. Es ist somit dem ungemein baufreundigen Abt Siard Frid nicht vergönnt gewesen, den seiner Anregung entsprungenen und mit seinem Wapen geschmückten Bauwerken auch noch ein neues Ordenshaus von ungewöhnlicher Ausdehnung und hoher Schönheit beizufügen. Vielmehr gieng die Ausführung des Planes in die Hände seines Nachfolgers, des Abtes Magnus Meber (1750 bis 1756), über.

Literatur.

Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst einschließlich der Malerei und Plastik. Zum Gebrauche des Clerus und der Baurechnen bearbeitet von Georg Hedner, Pfarrer in Neustift und ehemaliger Baumeister. Mit 186 in den Text gedruckten Abbildungen. Dritte, gänzlich umgearbeitete und vielfach ergänzte Auflage. Freising 1897. Verlagsanstalt und Druckerei Dr. Franz Paul Datterer. Preis M. 4.

Der Verlag des vorliegenden Werkes, dessen erste und zweite Auflage in der Herder'schen

¹⁾ Diarium des P. Rothfeler. Seite 162. Der Kürze wegen citiren wir diese Quelle in Zukunft mit den Buchstaben D. R.

²⁾ D. R. 347.

³⁾ Zeddentliche Klöster vor 100 Jahren. Reise-tagebuch v. P. Nepomuk Baumgaer. Seite 17.

⁴⁾ D. R. Seite 166.

⁵⁾ Annotationes P. Innocentii Müller. Seite 272.

⁶⁾ D. R. Seite 170.

Verlagshandlung zu Freiburg erschienen ist, hat gewechselt und es erscheint die dritte „ganzlich umgearbeitete und vielfach ergänzte Auflage“ in Dreifling.

Eine „gänzliche“ Umarbeitung in dem Buche finden wir wohl gegenüber der ersten, aber nicht gegenüber der zweiten Auflage. Die dritte Auflage hat die ganz gleichen Paragraphen sowohl der Zahl als dem Inhalte nach wie die zweite, zeigt aber zwei, allerdings entbehrliche, Illustrationen weniger. Einzelne Paragraphen haben Zusätze erhalten, doch nur in dem Umfange, daß diese jetzige Auflage bloß um zwölf Seiten stärker geworden ist. Nach der Angabe auf dem Titelbrette wäre das Buch in erster Linie für den Clerus bestimmt und erst dann für den Bautechniker. In der That aber ist die Anordnung eine solche, daß sowohl Geistliche als Techniker sehr viel aus dem Buche lernen können: es macht dem Clerus mit dem mehr Technischen, die Architekten mit dem mehr Kirchlichen und spezifisch Katholischen am Kirchenbau bekannt; der erstere erhält in dem Buche ein Hilfsmittel, sich insoweit über das Technische zu informieren, daß er bei Neubauten, Restaurationen u. s. w. nicht absolut mundtot dastehen muß, sondern mitsprechen und mitberathen kann, der Architekt aber wird aus dem Buche lernen, daß der katholische Kirchenbau etwas ganz spezifisch anderes sei als der protestantische oder jeder andere, daß hier ganz strikte kirchliche Bestimmungen und ganz andere Bedürfnisse beachtet und befriedigt werden müssen, mit einem Worte, daß der Kirchenbau eine Sache und Kunst für sich sei.

Um diesen doppelten Zweck zu erreichen, handelt der Verfasser zuerst über die Baunkunst im Allgemeinen, über Begriff, Aufgabe, Symbolik u. s. w. der kirchlichen Baunkunst, über das Verhältniß der Kesthetik und Kunstarchäologie zu derselben, über Eintheilung und Wahl der Baustile. Dann gibt er einen Abriss der Stilkunde und eine Unterweisung über den Kobbau und alles, was mit ihm zusammenhängt, sodann handelt er über die Kircheneinrichtungsarbeiten, als Bildhauerarbeiten, Schreinerarbeiten, Orgelbau und Malerei. Viel praktisches und Vebreiches findet sich in „Kirchenbauten und Kirchenrestaurationen“. Den Schluß bilden die Kostenberechnungen, sowie Arbeits- und Materialpreise. Der Verfasser war früher, wie der Titel anzeigt, Baumeister, bevor er sich dem geistlichen Stande widmete und war deshalb, wie auch die aufeinander folgenden Auflagen bezeugen, wohl im Stande, ein praktisches, tüchtiges Werk zu liefern. Es ist nicht uninteressant geschrieben und durch gute Abbildungen noch lehrreicher gestaltet.

Anleitung zur Denkmalspflege im Königreich Bayern. Von Dr. Wolfgang Maria Schmid, K. Bibliothekar und Sekretär am bayerischen Nationalmuseum. Mit 45 Abbildungen. München 1897. Verlag der J. J. Lentner'schen Hofbuchhandlung. M. 1.25.

Ein praktisches Büchlein, das bis heute gefehlt und einem wirklichen Bedürfnisse entspricht. Die vorliegende Anleitung will ein bequemes zu hand-

habendes Hilfsmittel bieten, um zu erkennen, ob in einem gegebenen Fall ein Kunstdenkmal vorliegt und wie dasselbe als Gegenstand der öffentlichen Denkmalspflege weiter zu behandeln ist. Das Werkchen ist ganz auf den kunstgeschichtlichen Standpunkt gestellt und entwickelt zunächst auf 87 Seiten die allgemeinen Grundzüge der Denkmalspflege, gibt sodann beachtenswerthe Winke über die am häufigsten vorkommenden Schädigungen von Denkmälern bei verkehrten Restaurationen, Stilwidrigkeiten, verständnißlose Polychromirung u. s. w. Seite 10—21 handelt von den statlichen Maßnahmen der Denkmalspflege und auf Seite 21—74 erfolgt sodann die eigentliche Anleitung zum Erkennen von Kunstdenkmalen“. In alphabetischer Reihenfolge werden diejenigen Kunstwerke aufgezählt, die Gegenstände der öffentlichen Denkmalspflege sein können und damit kurze Winke über Stil- und Altersbestimmungen verbunden, welche durch die beigegebenen Abbildungen erleichtert werden.

Annoncen.

Osterkerzen-Leuchter



sein polirt, in Meßing und Rothaus von 1,05—1,20 m Höhe im Preise von 120 bis 140 M., nach Zeichnung des sel. Herrn Prälaten Schwarz, verfertigt

Wilh. Sedlmayr,
Selb- und Glockengießerei,
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe und Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

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

Nr. 5.

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

1898.

Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Fortgesetzt von Fr. Schöninger in Ravensdorf.

Wenn uns die Aufgabe zu Theil wurde, den Gang durch restaurirte Kirchen, wie er in den drei letzten Jahrgängen des „*Archiv*“ (1895 Nr. 3, 4, 5 und 7; 1896 Nr. 10 und 11; 1897 Nr. 3) gemacht wurde, fortzusetzen, so wird man es billig finden, daß wir zuerst diejenige Kirche betreten, welche uns am nächsten liegt und das ist

8. Ravensdorf bei Ravensburg.

Hier an seiner eigenen Pfarrkirche begann der Verfasser dieses die Verschönerungsarbeit, einem Wunsche seiner Pfarrangehörigen entsprechend, mit einem Thurm ban. Die Pfarrkirche zu Ravensdorf hatte einst den Ruhm, wie ein wäpiger Bauer bemerkte, die höchste Kirche weitem zu sein und warum? Weil die Kirche höher war, als der Kirchturm, was sonst nicht vorzukommen pflegt. Unter dem ersten Pfarrer von Ravensdorf, Melchior Rosenlächer, wurde der Thurm im Jahre 1842 merklich erhöht und zwar in der nüchternen Weise jener Zeit. Das Mauerwerk aber wurde gut und solid hergestellt von einem ländlichen Baumeister. Der Thurm erhielt als Bedachung einen vierseitigen, eingeschweiften, niedrigen Spitzhelm, der etwas an den obersten Abschluß der Weissenauer Thürme erinnerte und ein getreues Abbild in Berg bei Friedrichshafen hat. Das Zimmerwerk dieser sonderbaren Kappe war nach und nach morsch geworden, so daß vorgenommene Reparaturen nicht mehr recht angingen und kein Nagel mehr halten wollte. Deshalb gieng man schon seit Jahren mit dem Gedanken um, einen neuen Helm aufsetzen zu lassen und es lag auch ein Plan vor,

welchen mein Vorgänger, S. Fr. Ansl, fertigen ließ, und nach welchem ein schlanker achtseitiger Helm über vier Giebeln sich erheben sollte. Allein man gieng nicht gern an die Arbeit, denn sie stellte ziemlich hohe Anforderungen an die Finanzkräfte der Pfarrgemeinde, welche bescheiden genug waren. Dreißig Jahre vorher war die Kirche erweitert worden und kann war der letzte Rest einer Orgelschuld getilgt, die Kirchenpflege selbst aber hat nur ein ganz bescheidenes Vermögen. Deshalb mußte der neue Pfarrer auf Betteln sich verlegen. Das Betteln ist keine angenehme Sache, doch erlaubt man dabei neben manchen Enttäuschungen auch manche freudige Ueberraschung. Es wurden von den Pfarrangehörigen namhafte Beiträge zugesichert, vom Kirchenstiftungsrath eine bescheidene Umlage in Aussicht genommen und so war die notwendige Basis vorhanden, daß es nachher nicht heißen sollte, volens turrim aedificare, non potuit consummare.

Nachdem im Auftrag des Stiftungsraths Architekt Cades den Thurm genau vermessen und untersucht und darauf hin einen neuen Entwurf im romanischen Stil vorgelegt hatte, nachdem die Genehmigung des hochwürdigsten Bischöflichen Ordinariats erlangt und von Oberamts wegen kein baupolizeiliches Hinderniß vermehrt war, wurde ansängs August 1895 mit dem Abbruch des Daches und oberlen Gesimmes des Thurmes begonnen und zugleich ein gewaltiges Gerüst erstellt, eine Arbeit, die mit großen Schwierigkeiten wegen der ungünstigen Raumverhältnisse im Gottesader verbunden war und von den Zimmerleuten halbschwerische Zeilanzerkmisten verlangte, wie ich sie einst auf dem Gerüst des Ulmer Münsters von

meinem Vikariatszimmer aus mitangehen. Aber es gieng Alles mit Gottes Hilfe gut vorüber. Dann wurde der alte Thurm aus einem mickrigen, stillofen Bauwerk in einen romanischen, interessanten Baumgemodelt und ausgebaut. Die unförmlichen, freilich auch rundbogigen Fensteröffnungen respektive Schalllöcher der Glockenstube, wurden noch etwas erweitert und in romanischer Art zu zweitheiligen Öffnungen umgeschaffen durch Einsetzung einer schlanken Säule aus St. Margarether-Stein mit weit anladendem Gesims als Träger der tiefen Fensterbogen, ganz in der Weise, wie wir sie an so vielen alten Thürmen aus romanischer Zeit sehen. Dann wurde längere Zeit an dem alten Gemäuer herumgehämmert und abgefrakt, um zwei neue Gesimse zur entsprechenden Gliederung des Baues einzusetzen. Endlich wurde oben mit dem Weiterbau begonnen. In origineller Weise hatte der Architekt die Frage des Aufban's gelöst. Weil der Thurm auf freier, den Stürmen ansgefügter Höhe steht, mußte alles Werk vermieden werden, das als Auffang der Winde hätte dienen können. Darum fiel das projektierte Giebelwerk hinweg und wurde ein einfaches vierseitiges, 8 m hohes Zeltdach vorgezogen, aufgesetzt auf einen Aufban, der ebenso einfach und praktisch ist, als er malerisch und originell erscheint. Es wurde nämlich dieses neue Stockwerk nach Art einer Gallerie behandelt, nach allen vier Seiten in je vier durch Säulchen getrennten Bogenöffnungen sich öffnend. Es erinnert dieser Aufban an die reizenden Thurmabanten, die man etwa auf einer Gotthardbahnfahrt im Tessin da und dort bemerken kann. Es könnte allerdings etwas lustig herauskommen und man könnte sagen, was für den Süden paßt, paßt nicht auf die rauhere Bawendorfer Höhe, allein es wurde nichts verzäumt, um dem originellen Aufbau auch die nöthige Widerstandskraft zu geben. So wurde oberhalb der Glockenstube und des Maaues, in welchem das Gestänge für die Uhrenzeiger sich befindet, der alte Thurmleib gleichsam abgeschlossen durch einen auf fünf eisernen starken Schienen ruhenden Betonboden mit einer entsprechenden, durch eisernen Dedel verdeckbaren Öffnung. Es können so Regen und

Schnee nicht in den Thurm hinabdringen, obwohl alles oben offen ist. Für Abzug etwa eindringenden Regens ist durch Höhren gesorgt, durch welche von dem etwas geneigten Beton das Wasser auf das Kirchendach abfließen kann. Es ist also ein feiter Standort geschaffen, eine Plattform, auf welcher später die zwei kleineren Glocken des Thurmes ihren Platz finden sollen. Das war auch als ein Hauptzweck dieses Aufban's vorgezogen. Die Arkaden des Aufban's, die fast zu zart und zierlich erscheinen könnten, wurden miteinander verbunden durch starke ringsum laufende Eisensäulen, welche in den Ecksteinern mit eisernem Dorn verankert wurden. Die Fensterbänke und die Arkaden sind aus Cementsteinen hergestellt, die sich bis jetzt gut gehalten haben. Die vierseitige Dachpyramide ist ganz dem Höhenverhältnis angemessen. Auch sie ist durch starke Eisensäulen fest im Unterbau verankert, so daß sie gleich im Anfang einigen sehr heftigen Novemberstürmen gut stand hielt, und nicht wie seiner Zeit der neue Thurm zu Kornwestheim, über den Häufen geworfen wurde. Die Dachflächen sind nur durch kleine dreieckige Öffnungen durchbrochen, mit Zinkrauten eingedeckt und nur unten fast unmerklich einwärts geneigt. Der Volksgeschmack hätte natürlich einen noch spitzigeren Thurm gewünscht, allein man darf dem Volksgeschmack auf Kosten des guten Geschmacks keine Zugeständnisse machen. Ein stilvolles, vergoldetes Schmiedeeisenzeng von Meister Braun in Ravensburg krönt die Thurmspitze. Maurer- und Steinbauerarbeiten hatte Werkmeister Gutter in Ravensburg übernommen und ausgeführt in gebiegener und fleißiger Arbeit, die Zimmerarbeit zwei Bawendorfer Zimmermeister, Kleb und Henthier, Schmiedearbeit die Bawendorfer Schmiede Hug und Zehle, die Klafnerarbeit Klafner Winterhalder in Ravensburg. Die Kosten betragen insgesamt ca. 4200 Mark und war das Holz zum größten Theil geschenkt worden. Der Bau wurde genau in drei Monaten ohne Unfall durchgeführt, wobei die günstige Witterung jenes Herbstes sehr zu statten kam.

Es ist ein eigenartiger Thurm, der das Genie des Architekten Cades zeigt, den gegebenen Verhältnissen in einer Weise

sich anzupassen, die ebenjo originell, als gelungen erscheint und dabei an die Geldmittel keine übertriebenen Anforderungen stellt. Auch hier wurde der Voranschlag nicht erreicht, während er sonst oft weit überschritten wird. Der Thurm zu Barendorf winkt nun fremdlich ins Schenktal hinunter und zu den gegenüberliegenden Höhen; die Aussicht aus seinen Arkaden auf See und Gebirge ist bei klarem Wetter eine unvergleichlich schöne.

Dem prächtigen Thurm sollte das Kirchlein darunter auch etwas angepaßt werden und so wurden gleichzeitig mit dem Thurmbau und allmählig nachher verschiedene Verschönerungen begonnen und durchgeführt.

Die Pfarrkirche zu Barendorf war bis zum Jahr 1833 eine Filialkirche von Oberthurheim und nicht größer als solche bestehende Filialkapellen sind. Erbaut soll sie 1737 sein, d. h. wahrscheinlich wieder erbaut an Stelle eines alten gothischen Kirchleins von dem heutigen Tage noch ein einfacher gothischer Wandtabernakel im Chörlein zu sehen ist. Unter dem thatkräftigen und gelehrten Pfarrer Dr. Bischofberger wurde anfangs der Goer Jahre das Kirchlein verlängert und romanisirt, d. h. die flachbogigen Fenster in rundbogige umgewandelt. Unter dem Nachfolger Bischofbergers, Pfr. Nees, kam ein romanischer Altar von Heising in Tetznaug in die Kirche, der in seinem Aufbau nicht übel ist. Merkwürdigerweise stellte man dem romanischen Hochaltar in gothischem Enthusiasmus zwei gothische Seitenaltäre und eine gothische Kanzel zur Seite. Von den alten Altären blieb, außer dem Hochaltarbild, auch nicht eine Spur erhalten. Alles neugothisch und wildromantisch! Dazu kam ein mittelmäßiges Deckenbild von einem Maler Saüter, die Taufe Jesu im Jordan darstellend. Es war somit die ganze Inneneinrichtung der Kirche gleichsam noch neu und scheinbar gab es da nicht viel zu renoviren. Als man aber einmal anfangen wollte, war es schwer zu bestimmen, was und wo soll man beginnen, soll man malen, soll man neuen Boden legen, soll man neue Seitenaltäre machen lassen oder gar nur neue Fahnen anschaffen? Da waren es die Wände der Kirche, die zuerst nach einer

Reparatur verlangten. Trotzdem daß auf der Nordseite der Kirche ein Graben mit Cementbeton gezogen worden war, war gerade die Nordwand dermaßen feucht, schimmelig und pilzig und vom Salpeter zerfressen, daß sie einen häßlichen Anblick darbot, namentlich in unmittelbarer Nähe des Marienaltars. Deshalb sieng der restaurirende Pfarrer mit den Wänden an und überlegte, wie dem Nebel abzuhelfen wäre. Dabei kam er auf den Gedanken, es mit einer Wandverkleidung durch Mettacherplättchen zu versuchen. Er ließ von Felix Müller in Stuttgart eine Musterammlung kommen, in welcher sich sehr schöne, auch kirchlich ganz passende Wandplattenmuster befanden. Aber der Preis war viel zu hoch. Darum mußte man sich eben mit einfachem Muster begnügen. Wenn in Spanien die blauen azulejos in vielen Kirchen einen guten Eindruck machen, warum sollte einer schwäbischen Dorfkirche ein einfaches blaumeißes Dessin, die Ravensburger Stadtfarben, nicht auch gut anstehen? So wurden nun zunächst die Wände bis auf's Gestein ab- und angekratzt, dann ein Cementsockel von etwa 40 cm Höhe gezogen, darüber ein einfacher Fries aus braunen Plättchen eingesezt, ebenfalls in Cement, wie überhaupt alle Plättchen, dann das Hauptfeld mit blauen und weißen, über Eß gestrichen Platten und über diesem eine breite, mehrfarbige, romanische Bordüre. Den Abschluß nach oben und zu den Fensterbänken bildet ein bemaltes Wassererschlaggefäßchen aus Gyps. Diese Wandverkleidung kam etwas theuer zu stehen, hat aber noch Niemand gerent, denn sie ist dauerhaft, wetterbeständig, leicht und immer zu reinigen, wird nicht abgerieben und hebt das ganze Innere einer Kirche. Ich würde dieselbe überall da namentlich empfehlen, wo bei schmalen Seitengängen die Wandbemalung sammt dem Verputz alsbald weggerieben wird und abfällt und wo die Wände feucht sind. Wo die Mittel besser vorhanden sind als in Barendorf, kann ein schöneres, reicheres, kirchlicheres Muster genommen werden.

Was sollte mit den Altären geschehen? Hinanzwerfen konnte man sie nicht, dazu waren sie doch noch zu neu und zu schön, obwohl sie nicht in die romanische Kirche

paßten. Deshalb besprach ich mich mit dem Verfertiger derselben, Bildhauer Schnell jr. in Ravensburg und er erklärte sich bereit, dieselben zu einem anständigen Preis wieder herrichten und verschönern zu wollen. Zunächst wurden also die Seitenaltäre abgebrochen und dem Künstler übergeben. Dabei zeigte sich, daß der Unterbau derselben eigentlich ein formloser Schutthausen war, ohne Altarstein, bloß mit eingeglegtem Portatile. Deshalb ließ ich diesen Schutthausen wegräumen und einen Altartisch aufmauern mit zwei Seitenmauern aus Backsteinen und einer Platte aus Beton in der ganzen Altartiefe und Breite, in welcher eine Oeffnung zum Einlassen des Portatile gelassen wurde. Die Platte erhielt ein vorpringendes Profil. Der Raum unter der Platte, zwischen den Seitenmauern der Altarmensa, blieb hohl und frei und wurde zur Unterbringung einer Krippe und eines hl. Grabes bestimmt, die, mit Doppelthüren verschließbar, hier einen ganz geeigneten Ort gefunden haben und sich ganz gut annehmen. Der Oberbau der Seitenaltäre wurde etwas verändert; in den einen kam eine sehr schöne, neugefaßte, spätgothische Madonna, in den andern ein aus einer etwas unförmlichen Figur rectifizirter hl. Columban als Kirchenpatron und neben ihn der hl. Joseph und der hl. Wendelinus. Alle anderen Figuren wurden ebenfalls neu gefaßt und auch die Mauel erhielt in ähnlicher Weise eine Erneuerung und Verschönerung.

Ein Jahr nach dem Thurnbau konnte man darangehen, dem oberen Theil der Kirchenwände ein besseres Gewand zu geben. Der Pfarrer entwarf Plan und Zeichnung und wählte einen bescheidenen Maler aus dem Burnegg, Fidelis Nachbauer von Emmelhofen, der mit seinen Söhnen die Malerei und Vergoldung trefflich ausführte. Namentlich ist den Malern der Chorbogen gut gelungen, welchen die Symbole der sieben Sacramente in romanischem Rankenwerk auf Goldgrund zieren. Die Wände wurden durch Bogenstellungen auf romanischen Säulen gegliedert, in den Zwischenräumen der Bögen wurden Medaillons mit Monogrammen und Wappen angebracht. Das Deckenbild und die Decke wurde bis auf Weiteres unberührt gelassen.

Wiederum ein Jahr darnach erhielt auch der Chor und der Hochaltar eine Erneuerung. Der Drehtabernakel wurde in einen Expositionstabernakel mit zwei schön geschmückten Thürchen verwaandelt, zwei als die reinsten Handhänge dienende Seitenbaldachine wurden weggelassen und an ihre Stelle Vorhänge in kirchlichen Farben angebracht, die sich ganz gut annehmen. Die Chorbände erhielten eine Teppichbemalung. Die Statuen des Altars wurden ebenfalls neu gefaßt. So wurde das Alte erneuert und erhielt die Kirche ein ganz anderes Aussehen, etwas modern, aber dies kommt daher, daß von der älteren Einrichtung vor dem Neubau der 60er Jahre gar nichts mehr zu sehen ist. Mit Vergnügen hätte der Pfarrer etwaige Barock- oder Jospaltäre, wenn sie einigermaßen anständig gewesen, beibehalten und dieselben sogar neu erglänzen lassen.

9. Frankenhofen bei Ehingen.

Vom Vorstand des Diözesankunstvereins wurde dem Verfasser alsbald eine weitere Kirche zur Leitung der Erneuerungs- und Verschönerungsarbeiten zugewiesen, die er, einem guten Freunde zu lieb, zwar gerne, aber mit Mißtrauen gegen sich selbst annahm. Es war Frankenhofen auf der Ehinger Alb gelegen. Ein altes Gotteshaus schaut dort von beherrschender Höhe auf die Dorf- und Landschaft herab. Jahrhundert hindurch war Kirche und Dorf im Besiß des reichen Klosters Salem. Unter dem Krummstab ward sonst nicht schlecht gebaut und die Salmannsweiler Cistercienser haben ein herrliches Denkmal hinterlassen in ihrem großartigen Münster zu Salem, vor dessen Pracht sogar die Baumth des vorigen Jahrhundert's Halt gemacht hat, wenn sie es auch nicht verwunden konnte, wenigstens im Inneren durch die allerdings bewunderungswürdig feinen Altäre ein Andenken zu hinterlassen. Auch auf der fernem und rauhen schwäbischen Alb hat das Kloster für die Kirche gesorgt, nicht so prächtig, aber solid. Es ist ein feiter, mauerungsgürteter Bau auf der Höhe mit altem Satteldachthurm und gewölbtem Chor mit gewölbter Sakristei. Allein seit der Klosteraufhebung und im Laufe der Zeit ist die innere Einrichtung vergangen und der Anblick des Gotteshauses war

weniger lieblich geworden. Deshalb gieng der energische Pfarrherr daran, der alten hl. Stätte wieder neuen Glanz zu verschaffen.

Entfernt mußte hierbei werden der Hochaltar, ein eckiges und klobiges Schreinergebilde der Zopfzeit, das entweder wie etwas von der sonstigen Grazie jener Zeit befehlen hatte oder aller graziosen Zuthaten und Ornamente in einer nüchternen Zeit beraubt und häßlich grau angestrichen war. Es fand sich ein frommer Stifter für einen neuen Hochaltar und die Fertigung eines solchen wurde A. Kleß jr. in Zwiefalten übertragen nach einem den Aufzeichnungen und Abänderungen des Verfassers entsprechenden Entwurf. Gut Ding braucht lang Weil, hieß es aber jetzt und so wurde alsbald die Renalung des Chors und die Einsetzung von neuen Fenstern in Angriff genommen. Die Malerei übernahm Traub jr. von Zwiefalten und führte sie in den seinen Formen italienischer Renaissance durch, zu einem sehr mäßigen Preis (460 Mark für den Chor und 500 Mark für das Schiff). Die Fenster lieferte Krauß von Zwiefalten, ein bescheidener aber tüchtiger und fleißiger Meister. Die Fenster haben farbige Vordüren, drei davon Medaillons. Die Nebenaltäre und die Kanzel wurden belassen, doch erhielten jene neue Antependien und diese einen neuen Schalldeckel von Binder in Ehingen und beide wurden neu gefaßt, so daß sie harmonisch zusammenstimmen. Eine Neufassung erhielt auch Orgel und Emporebrüstung. Einen reich geschmückten Chorabschluß, zugleich Kommunionbank in Eichenholz lieferte ebenfalls Kleß. Die Krone des Chores aber bildet der neue Hochaltar. Es ist ein dreitheiliger Aufbau, ziemlich streng gegliedert. Die Mittelnische bildet eigentlich nur den Hintergrund für den freistehend behandelten Tabernakelbau mit offenem thronus. Der Tabernakel tritt kräftig und doch zierlich hervor, er hat viel Vergoldung, die abschließende Kuppel trägt den Pelikan, darüber erblickt man im Tympanon der Altarmittelnische das Medaillonsbrustbild Gott Vaters. Ein kräftig vortretendes Gebälk schließt diese Mittelnische horizontal ab. Ursprünglich war über demselben eine Kreuzigungsgruppe beabsichtigt, es wurde aber davon aus

verschiedenen Gründen abgegangen und eine weitere Nische mit dem Bilde des Kirchenpatrons, des hl. Georg angefügt, flankirt von zwei Engeln mit Spruchbändern. Der Altar hat dadurch nicht gewonnen, aber es stört auch nicht. Die Kreuzigungsgruppe fand einen andern Platz. Neben der Mittelnische, die den Hintergrund des Tabernakelbaues bildet, gliedern sich zwei mit Frontispiz und Kuppel abgeschlossene Seitennischen an, mit den Statuen des hl. Bartholomäus und des hl. Johannes des Evangelisten. Die Seiten sind gerade herablaufend bis zur Leuchterbank. Dadurch erhielt der Altar ein etwas strenges Gepräge, paßt sich aber damit dem Chorschluß ganz gut an. Das Antependium enthält im Mittelfeld ein Relief, das vorbildliche Manna. Der Altar ist in Eichenholz ausgeführt und kam auf 3200 Mark zu stehen. Der Preis ist keineswegs hoch, die Ausführung gut und gediegen.

Der Chor erhielt alsbald auch einen neuen Bodenbelag mit Einzigerplättchen; auch die Sakristei erfuhr eine nothwendige Verschönerung und praktische Einrichtung mit einem Ankleidetisch und Kasten. Ein alter Paramentkasten in der Sakristei ist bemerkenswerth, ebenso in der Kirche ein St. Annabild, spätgothisch. Das frühere Altarbild schmückt jetzt die sonst leere Fläche der Thurnwand. So wurde diese Kirche mit einem Gesamtkostenaufwand von ca. 8000 Mark aus einem trauernden in ein freudig stimmendes und erhebendes Gotteshaus umgeschaffen. Die heitere Art der italienischen Renaissanceornamentik hat auch auf der rauhen schwäbischen Alb einen fremdlichen Eindruck hinterlassen, den auch die ersten Altbewohner empfinden.

10. Oberzell bei Ravensburg.

Zu meiner unmittelbaren Nähe, in dem ehemals Kloster Weissenauischen Pfarrdorf Oberzell wurde mir eine Art Oberaufsicht über eine Renovation der dortigen Kirche übertragen. Kunstmalers Hans Martin aus München hatte bereits einen Plan für diese Renovation entworfen und derselbe wurde wohl mit bekannter Meisterschaft durchgeführt, dabei aber des Verfassers Wünsche und Desiderien nicht be-

achtet. Es hat keinen Zweck, nachträglich darüber sich zu beklagen, zumal das Werk trotzdem als im Ganzen wohlgelungen bezeichnet werden kann in seiner Art. Es ist dies eine einfache, aber stilgerechte Zopfornamentik in zumeist chocoladefarbigen Tönen. Die Decke des Langhauses war bemalt mit Szenen aus dem Leben des hl. Täufers Johannes, an den Seitenwänden fanden sich in Mauerblenden die Bilder der zwölf Apostel, alles in flotten, aber ziemlich derbem Zopfgeschmack. Diese Bilder insgesammt, sowie ein älteres Bild am Chorpfland, die Regina coeli darstellend, freizüchte ein bekannter Sohn Oberzells, Gebhard Hügel, wieder auf und so sehen wir ein getreues Bild einer bescheidenen Zopfkirche vor uns. Auch der Hochaltar ist ganz dementsprechend gehalten, nur schade, daß er schon früher mancher Hierathea berant wurde, die man damals als überflüssige und ausgelassene Inthaten betrachtete, und daß zwei romanisch-gothische, moderne, gemalte Fenster ihn flankiren und belendeten.

Eine neue Zierde dieses Altars aber bildet ein neuer Tabernakel aus dem Atelier Schlachter in Ravensburg, der glücklich den Formen des Altars angepaßt ist, reiche Fassung und Vergoldung zeigt und statt des alten Drehtabernakels praktisch eingerichtet ist.

Die Seitenaltäre dieser Kirche, ebenfalls neu aufgestrich, sind einfache, aber bemerkenswerthe Werke deutscher Renaissance. Sie stammen aus der St. Jodokskirche in Ravensburg und enthalten ganz tüchtige Bilder, mit Ausnahme des Marienbildes, das neueren Datums sein dürfte und ziemlich verzeichnet ist. Die andern Bilder dürften der Wende des 16. Jahrhunderts oder dem Anfang des 17. angehören.

Auch diese Kirche macht einen hellen, freundlichen Eindruck und bildet einen harmonischen Innenraum, zumal auch die Höhenverhältnisse günstige sind. Der Verfasser hätte eine Ornamentik im Stile der Nebenaltäre und der Kanzel gewünscht, allein die Ausführung im Zopfgeschmack bot ihm eine Vorjudie für die Durchführung einer Restauration in demselben Stil bei zwei, bald darauf seiner Begutachtung und Verantung anheimgegebenen

Kirchen, so daß er sich daran gewöhnen mußte, auch dem Zopfe und Rococo Geschmack abzugewinnen. Und das hatte sein Gutes.

Marianische Symbole.

Beitrag zur christlichen Ikonographie.

Von Hrn. Meiter in Bollmaringen.

Unter verschienenen alten Papieren fand ich nemlich ein halb vergilbtes, jedenfalls über hundert Jahre altes Blatt, welches ursprünglich wohl für einen Maler bestimmt war und ihm Anleitung geben sollte, wie er einzelne Ereignisse und Geheimnisse aus dem Leben Mariens symbolisch darzustellen habe. Im folgenden seien diese Anweisungen nahezu wortgetreu wiedergegeben und mit einigen Zusätzen begleitet.

1. „Überschrift in dem fliegenden Zedel (Spruchband?):

Totum ortu recreat orbem.

Auf dem schilt wirt gemahlen ein garten, ein lusthaus, etliche vögel in der luft, etliche thier auf erden, sißchen nuten im wasser, jornentlich aber die Sonne in ihrer morgenröte mit schönen stralen, wie sie kaum über die erde siehet.

Unterschrift in dem fliegenden Zedel:

B. Virgini Natae.“

Mariä Geburt. Ueber dem entworfenen Bilde ruht ein Schimmer von den Worten: „Wer ist die, welche hervortritt aufglänzend wie Morgenroth, schön wie der Mond, auserlesen wie die Sonne?“ Hohel. 6, 9.

2. „Überschrift in dem oberen Zedel:

Maternae nil labis habet.

Zu dem schilt wirt gemahlen etwas vom meer, das gestalt, fürnehmlich ein perlemuschel liegend auf dem sand, in der luft aber ober der muschel ein hand, welche das perlein in den fingern zeigt.

Unterschrift in dem unteren Zedel:

B. Virgini Immaculatae.“

Mariä Empfängniß (im aktiven Sinn). Von der Felle sagten die Alten, daß sie durch den Thau vom Himmel entstehe, welchen die Muschel, aus dem Meere emporsteigend und über der Ober-

fläche des Wassers sich öffnend, im Mondschein empfangt. Der Umstand nun, daß die Muschel, obgleich im Wasser lebend, doch unberührt vom Wasser durch himmlischen Einfluß die Perle erhalten soll, wurde vielfach auf die unbefleckte Empfängniß Mariä angewendet. Mit einer solchen Anwendung haben wir es auch hier zu thun. Maria hat die Perle Jesus Christus durch himmlischen Einfluß empfangen, sie ist deshalb unbefleckt, frei von mütterlicher Makel.

3. „Oberschrift in dem oberen Zedel:
Purgari quamvis purissima gaudet.

Zu dem Schild wirt gemahlen eine schöne feinsterrahn mit 4 großen kristallinen feinsterrgläser, welche in der mitte kreuzweis mit bley aneinander gefügt. Das feinsterr steht aufrecht auf einem tisch, auf der seiten ist ein haub, welche mit einem sauberen tuchlein diese kristalline scheiben noch mehr will buzen.

Unterschrift in dem unteren Zedel:

B. Virgini Purificatae.“

Mariä Reinigung. Nach Conrad von Würzburg „Goldene Schmiede“ ist der kristall ein Simbild der reinen menschen Jungfrau Maria, aus welcher uns das Licht geboren, insofern, als er hart und immer kalt ist und doch, an die Sonne gelegt, eine Kerze anzünden kann. Maria, obwohl die Reinste, frent sich, daß sie gereinigt, für rein erklärt wird.

4. „Oberschrift in dem oberen Zedel:
Sic scandere convenit uni.

Zu dem schild wirt gemahlen die sonne im vollen mitag, darunter nit weit ein adler, welcher mit unvernackten angen der Sonne zusliegt, unten etwelche vögel, schwanen, pfaunen, welche nur nahrung suchen.

Unterschrift in dem unteren Zedel:

B. Virgini Assumptae.“

Mariä Himmelfahrt. Die Vögel suchen nur Nahrung, der Adler allein erhebt sich zur Sonne, fliegt himmelwärts zu „seiner Heimat“. Der Adler ist hier zum Simbild Marias geworden, welche allein von den Flügeln himmlischer Schutz getragen, dem Adler gleich, zum Himmel steigen darf. Zu Simbild auf Apok. 12, 14. hat Rubens Maria mit

Adlerflügelu gemalt, wie sie mit ihrem Rinde gen Himmel aufschwebt und zugleich der Schlange den Kopf zertritt.

5. „Oberschrift in dem oberen Zedel:
Omnia tuta timet.

Zu dem schild wirt gemahlen ein täublein, welches auf einer felschen rizen heraußschaut. Unerhalb dem felschen ist ein rauschendes wasser und andere sachen, die sich? — item ein storchin in lufft.

Unterschrift in dem unteren Zedel:

B. Virgini ab Angelo Salutatae.“

Mariä Verkündigung. Der Erzengel Gabriel sand Maria in ihrem Gemache. Sie, das unschuldige Täublein, lebt verborgen und geborgen in der Felsenteige. Obwohl in Sicherheit, fürchtet sie alles. Der Storch, welcher ursprünglich auch gemalt werden sollte (der Satz ist wieder durchstrichen), versinnbildet hier die Tugend und Gerechtigkeit Marias. Derselbe gilt nemlich als Simbild des gerechten Wandels, weil er zur rechten Zeit im Jahre kommt und geht. „Der Keiser am Himmel kennet seine Zeit; die Turtel und die Schwalbe und der Storch halten die Zeit ein ihres Kommens; aber mein Volk — nicht kennt es das Recht des Herrn.“ Jerem. 8, 7.

6. „Oberschrift in dem oberen Zedel:
Numinis obsequio.

Zu dem schild wird gemahlen ein Kirchenchor, in mitte dess Chors haltet ein hand einen schönen großen kristallinen leuchter, welcher ringweis herum mit 12 oder mehr brennenden lichter glanzet.

Unterschrift in dem unteren Zedel:

B. Virgini Praesentatae.“

Mariä Opferrug oder Hingabe an Gott. Schon in dem „Spiegel“, jener großen Marienlage des 14. Jahrhunderts, wird Maria als lucerna, als Leuchte gepriesen:

O Rose rot, o Lilie wiz,
O Blume schön, o Vrouwen Frix,
O lichter Morgensterne,
O sunnenklar Lucerne!

Diese sonnenklare Lucerne, umgeben von 12 Lichtern, welche an die 12 Sterne in der Geheimen Offenbarung erinnern, läßt im Tempel ihre Tugenden, ganz besonders ihre opferwürdige Hingabe an Gott in herrlichem Glanze strahlen.

Das der Inhalt des Mattes. Ob und wo seine Anweisungen ausgeführt worden seien, darüber erhalten wir keinen Aufschluß.

Das neue Kloster von Schuffenried (jetzt Anstaltgebäude).

Von Kaplan B. Kueß in Schuffenried.

(Fortsetzung.)

In diesem Pralaten haben wir also einen Bauherrn des neuen Klosters zu verehren. Mit Recht prangt bis zur Stunde noch sein sauber in Stein gehauenes Wappen über dem Haupteingang des Hauses. Abt Klebers Wappen hat heraldisch rechts den anmuthseligen rothen Schuffenrieder Löwen, links aber einen ebenfalls aufstrebenden, naturfarbenen Löwen, dessen Vorderlagen ein Kleeblatt hatten und über den ein mit drei Sternen gezierter Stragballen gelegt ist. Leider war dem betagten Pralaten Magnus nicht gegönnt, länger als sechs Jahre das Klosterregiment zu führen und den Bau des Ordenshauses zu fördern. Denn dieser erste Bauherr segnete schon den 10. März 1756 das Zeitliche.

Seinem Nachfolger, Abt Nikolaus Kloos (1756—1775), fiel nun die Aufgabe zu, den Klosterbau fortzusetzen. Er hat u. a. den berühmten Bibliotheksaal erstellen lassen, an dessen Pfafend (über der Gallerie) sein allerdings verrostetes Wappen in vergoldetem Stuck zu sehen ist. Er führt auf dem Wappenbild drei goldene Ringe im rothen Feld. Dieser Fortsetzer des Bauwerkes ließ aber wegen der Größe der Kosten nicht über das Jahr 1763 hinaus fortarbeiten. Es ist somit das neue Kloster unvollendet geblieben.

2. Das Klostergebäude und seine Einteilung.

Obwohl das Ordenshaus nicht ausgehant worden ist und vom vollendet gewordenen Ostflügel nur noch etwa ein Drittel steht, präsentiert es sich doch auch jetzt noch als ein regelmässiges und stattliches Bauwerk. Seine große Ausdehnung, seine zweckmäßige innere Einteilung, die lustigen vier Meter hohen und ebenso breiten Korridore, die herrlichen in den inneren Ecken liegenden Treppenhäuser mit bequemen Eichenholzlügen verleihen dem Bau ein Gepräge von hoher Schönheit und Noblesse. Das genau nach den Himmelsgehenden orientierte, durchaus massive Gebäude wurde dreistödig (wir benennen das Hochparterre als ersten Stock), in den Gopavillon- und Mittelbau vier Etagen hoch erstellt. Zum Ausbau sind bloß drei Flügel gelangt, der Ost- und Nordflügel ganz, vom Westflügel wenigstens das nördliche Schmal- (Zwischen-) Gebäude. Den Westflügel nannte man das neue Hof- oder Gassengebäude, weil es zur Wehrbergung von Befenden diente. Die Haupttheile des Nordflügels hatten folgende Namen: Den ersten (westlichen) Gopavillon nebst dem anstehenden Schmalgebäude bezeichnete man als die neue Abtei (Pralatur), den Mittelbau des Nordflügels als

neue Bibliothek (Bücherei); der nach Osten hin laufende Zwischenbau scheint vornehmlich als Wohnung des 2. und 3. Klosterpriorers, des Priors und Subpriors, gedient zu haben und das neue Priorat betitelt worden zu sein. Man unterschied zwischen Winter- und Sommerpriorat. Der Ostflügel endlich bildete den Konventsbau, also die eigentliche Mönchswohnung. Jeder Vater hatte ein Wohnzimmer mit eisernem Ofen, einen Alkoven und ein sogenanntes Studiol (Kabinetschen zum Studieren) inne, alles reinlich und schön, ohne Pracht.¹⁾ Der Leiter in unserem Jahrhundert niedergelegte Zentralbau dieses Ostflügels hieß auch das neue Kapitel (Kapitelhaus), weil in seinem Erdgeschosse der Kapitelsaal war, in welchem ein Altar stand. Unmittelbar über diesem Saal (im 2. Goben) befand sich das Rekreationsszimmer der Chorherren, welches auch Museum genannt wurde. Es diente außerdem als Raum für Abhaltung geistlicher Exercitien. Darin war ein trefflich eingerichtetes Brustgetäfer; auf jeder Seite konnte man aus demselben gleichzeitig etwa 13 Pfeisuhle errichten. Nach dem Gebet oder der geistlichen Leistung stieß man die Stühle ohne Mühe und Geräusch zusammen, so daß sie wieder für nichts anderes als für ein Brustgetäfer gehalten wurden. Außer dieser barg der Konventsbau übrigens noch eine andere, sogenannte Priesterkübe. Im dritten Geschosse dieses Mittelbaues war das mit zahlreichen vergoldeten Schwänken und Kästen versehene Vestiarium (Kleiderkammer). Einem dieser nicht mehr existirenden Säle hat die Volkssage bereits den prunkenden Titel des goldenen Saales beigelegt und ihn ganz mit Unrecht zu einer sogar die kunstreiche, neue Bibliothek überragenden Bedeutung hinaufgeliebraut. Das vierte Stockwerk dieses Mittelbaues barg ein geräumiges Votal, welches wir als alte Bibliothek bezeichnen (sahden²⁾) und das ohne Zweifel zur Aufbewahrung gebrauchter Bücher der Ordensleute gedient hat. Die übrigen Gekasse des östlichen Flügels (Konventsbaun) waren Wohn- und Schlaf- räume der Mönche. Die Dormitorien lagen drei Stock hoch. Parterre, vom Kapitelszimmer weg, führte der sog. Klappergang zur Sakristei. Bei jedem Schritt, welchen der ihn Betretende machte, entstand ein Geräusch, so daß niemand unbemerkt und heimlich aus- oder eingehen konnte. Um die Strenge der Klausur in allweg handhaben zu können, waren die Fenster des ersten und zweiten Stockwerkes der Mönchswohnung mit einem Drahtgitter versehen. Auch Gesangs- nisse für etwaige Lebertreter der Ordensregeln fehlten nicht in diesem Hause der Zucht und Ordnung.

Unter dem ganzen Kloster zogen sich schöne gewölbte Kellerräume hin. Ihre Namen waren mehrfach den über ihnen gelegenen Hauptgassen entlehnt. Der jetzt zugemauerte, doppelthürige Zugang zu den Kellerräumlichkeiten war an der-

¹⁾ Reisetagebuch v. P. Hauntinger. Seite 18.

²⁾ Inventarium und genaue Beschreibung der der Gutsheerrschaft zuzehenden eigenthümlichen Gebäulichkeiten. Rom Jahre 1825. Seite 248, Nr. 248.

jenigen Seite des Westflügels, welche der jetzigen Kirche zugeliegt ist. Zuerst (nämlich) kam ein kleiner Vorleiler, dann der sog. lange Keller (jetzt zur Kartoffel- und Weinlagerung benützt) und nachher der neue Keller (jetzt dem Direktor und Oekonomieverwalter zugewiesen). Im Nordflügel folgten nach einander auf der Westseite der Küche Kellner mit einem Brunnen und eigenem Brunnenzweig (jetzt Küchenmagazin, Resperraum, Weinkeller, Waschküche, Beamtenwaschküche), sodann der Bibliothekeller (jetzt Küche und Waschküche), hieran stieß ein kleinerer Keller, welcher nach der Klosteraufhebung eine Zeit lang als gräflicher Viehkeller Verwendung fand (jetzt Bügelstube), endlich der Prioratskeller (jetzt Aufbewahrungsort für Gemüse). Im Ostflügel befand sich der Konventskeller (jetzt zur Lagerung des Mostes gebraucht) nebst anderen Kellergelassen mit verschiedenen Namen (jetzt Wohn- und Schlafräume für weibliches, zu wirtschaftlichen Arbeiten im Haus verwendetes Dienstpersonal).

Wie heutzutage, so bildete auch früher die Thüre auf der Langseite des Westflügels den Haupteingang des Gebäudes. Die Hausflur war zur Klosterseite viel geräumiger und großartiger als gegenwärtig. Im westlichen Flügel (Kofengebäude) waren keine hervorragenden große Vespasse, sondern fast lauter Fremdenzimmer von allerdings ungleichen Dimensionen. Nur ein den Gästen gemeinlicher Raum, nämlich das zu ebener Erde befindliche „große Waschkammer“ (jetzt Empfangs-, Kassenzimmer und Verwaltungsbureau) war von bemerkenswerther Ausdehnung. — Im Nordflügel und war nacheinander im ersten Stod des Pavillons lag das „kleine Tafelzimmer“ (jetzt Direktionsbureau). Tafelst. stand anno 1809 eine schöne lange Tafel mit Intarsien, die Wände waren mit neuen Portraits geschmückt. Einwärts vom kleinen Tafelzimmer waren noch zwei Nebengelasse, in welchen Glaserkasten und Buffets standen und Ez- und Trinkgeschirre aller Art, wenigstens während der gräflichen Herrschaftsbauer, zu sehen waren (Teller, Platten, Eßlöcher, Jucherschalen, Kannen, Salz- und Senfgefäße, Schüsseln, Caraffen, Bier- und Weingläser, Potale, Kasserole u. c.). Daneben lag die Konventsküche (jetzt Abort, Garderobe, Abtheilungsküche, Isolierann der Männerabtheilung C). Auch ein Triller (Anzug) war vorhanden, um die Speisen bequem in das zweite Stodwerk befördern zu können. An die Küche stieß das im Mittel-(Bibliothek-)Bau liegende Refektorium (jetzt Männerabtheilung C, Schlafale, Wärterzimmer) an. Während die Grafen Sternberg im Besitz des Hauses waren, wurde das Refektorium zu Schauspielaufführungen verwendet und hieß Theater. Noch weiter gegen Sonnenaufgang hin barg das Erdgesch. des Nordflügels die Wohnung des Pförtners.

Die Beletage des Westpavillons und des angrenzenden Langbaues führte den Namen der unteren Abtei (bildet jetzt die Männerabtheilung B). In ihr befanden sich u. a. außer einem schönen Kreuzbild zehn Papstbilder. Auf gleicher Höhe und zwar im Zentral-(Bibliothek-)Bau lag das „große Tafelzimmer“ (jetzt zu drei Schlafalen für männliche Kranke der B-Abtheilung ein-

gerichtet) mit vortheilichen, auf Speisen und Früchte sich beziehenden, leider nicht mehr vollständig erhaltenen Stuccaturen. Unter gräflicher Herrschaft scheint das große Tafelzimmer in einen Bilderaal verwandelt gewesen zu sein. Denn es hingen daselbst 64 zum Theil sehr gute Gemälde.¹⁾ Das dritte Stodwerk des ersten (westlichen)

Pavillons sammt dem anstößenden Zwischenbau hieß die obere Abtei (jetzt Herrenabtheilung A). In ihr hing ein werthvoller, großer Spiegel, sodann mehr als zehn Oelgemälde; namentlich aber verdienen Erwähnung zwei große türkische Tische mit Perlmutter-, Schildkrot- und Steineinlagen nebst anderen Möbeln, mit den gleichen kostbaren Intarsien. Von den beiden Tischen wurde jeder zu 600 Gulden taxirt. Sie waren das Geschenk eines Schußenerieders, welcher eine der ersten Bedienstetenstellen am kaiserlichen Hofe erlangt hatte.²⁾ Auch die übrigen Zimmer der oberen Abtei waren namentlich mit Malereien reich geziert. An die obere Pralatur schloß sich ostwärts die Bibliothek an. Der Gang, von den drei zum Ausbau gelangten Klosterflügeln umschlossene Raum wurde der „neue Klosterhof“ oder auch „innerer Hof“ benannt; jetzt trägt dieses Terrain den Namen „Erholungsgarten der Frauenabtheilung A.“

Daß das neue Kloster zur Zeit des Reichs-Stiftsbestandes, aber auch noch später reich ausgestattet war, läßt sich schon daraus folgern, daß laut Inventar vom Mai 1809 über 300 Gemälde und Portraits die Zimmer und Gänge des Hauses geschmückt haben. Von Wandmalereien sind, abgesehen von der allgemein bewunderten und geräumten Bibliotheksaalverrichtung noch vorhanden das Deckbild des ersten Stiegenhauses, welches die Approbation der Pramonstratenserordensstiftung von Seiten des Papstes Honorius II. darstellt (Inschrift: Franz Georg Herrmann pinxit 1754), ferner das Plafongemälde des zweiten Treppenhauses, welches die Uebergabe des weißen Ordenskleides an St. Norbert durch Maria bietet (Inschrift: G. B. Göz pinxit 1758); sodann an der kleinen Kuppel der unteren Abtei (Männer B-Abtheilung), Maria Verkündigung von J. G. Wehmer, an der kleinen Kuppel auf dem Gang der oberen Abtei (Herren A-Abtheilung) Maria Heimsuchung von Franz Herrmann; im zweiten Stodwerk des Konventsbaues (jetzt Frauen-Abtheilung B), die Aufopferung Jesu im Tempel und im dritten Gesch. des gleichen Baues (jetzt Frauenabtheilung A), das Wiederfinden des 12jährigen Jesu in den Tempel. Diese beiden Kuppelbilder sind eine Schöpfung des Meisters Höls aus Niedlingen, welcher auch die vier symbolischen Embleme in's zweite Stiegenhaus gemalt hat.

3. Die Bezugsquellen des Baumaterials.

Während der Erbauung seines neuen Ordenshauses war das Reichsstift Schaffentied zum Abnehmer für Erzeugnisse aller Art geworden. Produkte des Waldes, die Ausbente der Steinbrüche,

¹⁾ Inventarium vom 1809 Seite 11.

²⁾ P. Hauntingers Reisebuch Seite 19.

Objekte des Handels und Gebilde der Kunst fanden damals beiden Bräunhausern von Zoreth Abbat. Zu den stellenweise über 20 Fuß tiefen Fundamenten wurde Gletschergeschiebe, aus Granit oder Gneis (Alpenfels) bestehende sog. rauhe Steine verwendet. Sie wurden anfänglich aus dem Schußentrieder Gemeinbesitz und den Klosterpfarreien bezogen. Es war aber eine solche Menge von Findlingen (erratischen Blöden) zu den über einen Meter breiten Grundmauern erforderlich, daß man sogar in fremden Herrschaftsgebieten sich um dieses Baumaterial umsehen mußte. Ungemein große Mühe verursachte die Grundlegung des die nordöstliche Ecke (gegen das jetzige Bräuhaus hin) bildenden zweiten Pavillons. An dieser Stelle stieß man beim Graben auf zahlreiche Ecken. Allmählig vermochte man jedoch das andringende Wasser durch viele kleine Abzugsröhren in die Hauptbohle zu leiten, deren Kefie erst im Herbst 1841 wieder beseitigt worden sind. Als dann jedoch gewaltige Steine in das Fundament gesenkt wurden, war dies von so gutem Erfolg, daß man weder einen Kofst legen, noch Pfähle schlagen mußte.¹⁾ Mehrliche Hindernisse stellten sich dem Legen der Fundamente in südlicher Richtung entgegen. So nemlich das neue Kapitel und dessen Nege errichtet werden sollte, stieß man auf einen Grund und Morast von gegen 60 Schuh Ausdehnung. Man beschränkte Anfangs, ohne Kofstegen und Pfähle schlagen die Schwierigkeiten nicht überwinden zu können. Allein Meister Emelc ließ an der gefährlichen Baustelle Steinblöde auf einander legen, bis das seichte Terrain völlig ausgefüllt war. Die Grundmauer kam hier in eine Tiefe von 19 bis 21 Schuh zu liegen. Trotzdem war man ganz und gar nicht ohne Sorgen wegen des Gebäude-theiles, welcher an diesen schwierigen Punkt zu stehen kam; man hielt spätere gefährvolle Senkungen der Wände für möglich. Die Befürchtungen umhien, als der Bauleiter den Grund mit einer eisernen Stange sondirte und diese mit einer Hand ganz leicht neben den bereits gelegten Fundamenten noch mannstief weiter hinuntertreiben konnte. Es traten jedoch nachher auch an dieser Barthie des Gebäudes nirgends Risse in den Wänden oder ein Weichen der Grundmauern zu Tage.²⁾ Im Januar 1752 hat man mit dem Steinansheben fortgefahren und schon um diese frühe Zeit des Jahres enorme Massen von Steinmaterial aufgehäuft.³⁾ Anno 1755 wurden namentlich in Winterstettenstadt und Jugoldingen Steine gesegnet. Weil diese Gemeinden aber nicht zum Schußentrieder Klostergebiet gehörten, so hatte man zuvor bei den fremden Herrschaften, welchen diese Orte unterstellt waren, um Erlaubniß nachgesehen.⁴⁾ (Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Die Glasmalerei von Dr. H. Lidtmann. II. Theil: Die Geschichte der Glasmalerei. I. Band: Die Frühzeit bis zum

¹⁾ D. N. Seite 344.

²⁾ D. N. Seite 429.

³⁾ D. N. Seite 312.

⁴⁾ D. N. Seite 435.

Jahre 1400. Verlag und Druck von N. F. Bachem in Köln 1898. 368 S. 8°. Preis M. 7.50.

Schon im December 1892 ist der I. Theil dieses Werkes „Die Technik der Glasmalerei“ erschienen (mit 2 Tafeln und 48 Textbildern, Preis M. 2.50). Der Verfasser behandelt in demselben auf 66 Seiten in allgemein verständlicher Weise die verschiedenen Arten der Glas-, Kunstverglasung und Glasmalerei und giebt eine Beschreibung der alten Technik nach der Schrift des Römischen Theophilus. Darauf führt er uns in die Glasmalereiverkstätte und laßt uns die Fertigung eines Fensters schauen, angefangen von der Anfertigung der Stütze und des Cartons bis zu dessen Einsetzung in der Kirche. Das in den beiden Tafeln am Schluß gegebene „Malermerkzeug und Eisenwerk für Kirchenfenster“ wäre besser im Text an dem betreffenden Orte eingeschaltet worden, die 48 Textbilder¹⁾, die aus andern Werken, aber zum Theil mangelhaft reproduziert sind und auch zu dem Texte meistens in gar keiner Beziehung stehen, hätten dann fuglich weggelassen können.

Der vorliegende II. Theil des Werkes gibt, wie obige Ankündigung besagt, mehr das Historische der Glasmalerei, und zwar bloß die Frühzeit bis zum Jahre 1400. Diese Abgrenzung der ersten Periode ist, wie der Verfasser selbst sagt, eine willkürliche. „Das Jahr 1400 wurde einzig und allein der besseren Uebersicht halber angenommen. Die früher beliebte, mit dem Auftreten des Kunstzeiß begründete Einteilung ist nicht mehr zutreffend und deshalb unhaltbar geworden; immerhin aber ist nicht zu verkennen, daß das Silberzeiß erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts den Glanz vollendeter Technik aufweist. Ebenso irrig ist die vielverbreitete Meinung, als ob nun mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts besondere technische Neuerungen eingeführt worden seien. Die künstlerische Entwicklung war eine so allmähliche, daß sich auch damit eine feste, zeitliche Abgrenzung nicht rechtfertigen läßt.“ Der Verfasser sucht zuerst nach der Entstehungszeit der Glasmalerei und findet diese in jener Periode der deutschen Geschichte, da wir in der Kulturgeschichte die Namen von Klöstern wie St. Gallen, Tegernsee, Fulda, Corvey, Reichena u. a. finden, da kunstliebende Bischöfe wie Adelbero von Metz, Willigis von Mainz, Hobbert und Egbert von Trier, Meinwerk von Fäberborn, besonders aber der kunstsinige und kunstfertige Wernward von Hildesheim in der Pflege der schönen Künste wetteiferten. „Um diese Zeit des allgemeinen Wiedererwachens des geistigen Lebens in Deutschland, in der Zeit, als Wand- und Buchmalerei sich bereits zu großer Blüthe entfaltet hatten, entstand oder entwickelte sich ein neuer Kunstzweig, die Glasmalerei.“ Nachdem wir über das Verhältniß der Malerei zur Baukunst, die Entstehung und äußere Einteilung der Fensteröffnungen und die Anordnung derselben unterrichtet sind, beantwortet der Verfasser weiter die Frage nach den frühesten Nachrichten, über durchsichtige Glasmalereien, d. h. über die frühesten Glasfenster und findet in Vactantius († um 330) den ersten Schriftsteller, der uns von solchen berichtet.

Durchaus nicht zu ermitteln ist die Frage, wann und wo zuerst die eigentliche Glasmalerei d. h. die Glasmalerei mit einbrennbaren Farben auftrat. Bisler wurde so ziemlich allgemein von den meisten Schriftstellern der altsächsische Brief des Abtes Gosbert als das älteste Zeugnis über das Vorkommen der Glasmalerei angenommen und Tegernsee als der Erfindungsort derselben bezeichnet. Allein schon in der Lebensbeschreibung des 809 gestorbenen heiligen Ludgerus wird ein Wunder dieses Heiligen erzählt, in welchem deutlich von den im Fenster enthaltenen Bildern die Rede ist. In der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts tauchen sodann fast gleichzeitig, zuerst in Deutschland, kurz darauf in Frankreich Nachrichten von gemalten Fenstern auf. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß damals, ja bereits vor 809, das Malen mit Farben auf den farbigen Glasmosaiken begonnen hat, vermuthlich zuerst mit gewöhnlichen Farben; erst nachdem sich die Unhaltbarkeit dieser Versuche herausstellte, wird man nach einbrennbaren Schmelzfarben geforscht haben, wobei die Kunst der Töpfer den Weg wies (S. 69). Tegernsee ist also nicht, wie viele Schriftsteller annehmen, der Erfindungsort der Glasmalerei, denn gerade bei als Beweis hierfür angezogene Brief des Abtes Gosbert widerlegt diese Behauptung. Dagegen steht nichts im Wege, die Tegernseer Fenster für Glasmalereien der bekannten, von Theophil beschriebenen Technik zu halten, denn wir wissen bestimmt, daß unter Abt Gosbert's Nachfolger, unter Abt Beringer (1003 bis 1012) eine Glasbläse in Tegernsee bestand.

Die folgenden Abschnitte behandeln mehr die Technik der Glasmalerei und ihre Anwendung in den verschiedenen Epochen dieser Kunst, also das Glas und die Malfarbe, das Silber- oder Kupfergelb der Alten, dann die Farbengebung und die Latina auf Glasgemälden und zuletzt die innere Eintheilung und die Ausschmückung der Fenster.

Die zweite Hälfte des Buches beschäftigt sich mit den erhaltenen Denkmälern der Glasmalerei, zunächst mit solchen in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz. Selten sind diese Denkmäler noch aus dem 12. und 13. Jahrhundert, schon zahlreich dagegen aus dem 14. Jahrhundert, da die Gotik vielmehr als der romanische Stil eine dekorative Ausfüllung der weiten Lichtöffnungen erforderte. Der Verfasser hält sich bei Aufzählung der letzteren mehr als bei denen der frühesten Periode an die örtliche Lage der Standorte. Glasgemälde aus der Zeit vor 1000 besitzen wir nicht. Die nuthmäßig ältesten erhaltenen Denkmäler Deutschlands stehen in der südlichen Mittelschiffwand des Domes zu Augsburg, die wohl aus der Mitte des 11. Jahrhunderts stammen. Etwas jünger, aber nicht später als aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, sind die Fenster in Plattling (Nieder-Bayern) und in Weitsberg, einem Dorfe bei Weiba im Großherzogthum Sachsen-Weimar. Dem 12. Jahrhundert gehören u. a. an einige Medaillons im Germanischen Museum zu Arnberg, ein Bild in Kewelle im Elsaß und dann verschiedene Fenster im Münster zu Straßburg und besonders schöne Stücke in St. Lambert zu Köln. Die ältesten Glasgemälde in Würtemberg gehören wohl alle

erst dem 14. Jahrhundert an. „Am Schloße zu Friedrichshafen ist eine stattliche Reihe alter Denkmäler aus der Mitte des 14. Jahrhunderts untergebracht. Barrer Debel hat dieselben übersichtlich beschrieben (Sonderabdruck aus dem XX. Heft der „Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung“). Der gleichen Zeit und derselben Verhältnisse entflammten sieben Apostel, ein Prophet und sieben Darstellungen aus dem Leben Jesu und der heiligen Jungfrau; die Tafeln befinden sich im obern Gange des Schloßes, nur ein Bild ist im Kiosk Ihrer Majestät der Königin aufgestellt. Debel vergleicht die Gemälde mit den Arbeiten von Königsfelden. Zwei weitere Scheiben, welche die hl. drei Könige und den Völkermörder Mörder enthalten (im Kiosk), weist er in das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts, zwei Evangelisten, Matthäus und Markus (ober Zufass), sowie die Geseßgebung auf dem Berge Sinai und Moses und Aron in die Zeit um 1400.“

Alte Glasgemälde aus dieser Zeit finden wir außerdem noch in unserem Lande: in Heiligkreuzthal (O. Niedlingen), 20 Heiligenbilder aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, in Ostdorf (O. Balingen), in Weidenhausen, Heise im Nafwert des mittleren Chorfensters, in der Franziskaner- und Dionysiuskirche in Eslingen, Glosheim, Großglatbach, Kirchheim (O. Aeresheim), Hall, sehr werthwändig Glasmalereien aus der Mitte des 14. Jahrhunderts in einem Chorfenster, in Areglingen (O. Mergentheim) und in Schönthal (O. Münselau). Nach der Aufzählung der erhaltenen Denkmäler führt der Verfasser auch Namen deutscher Glasmalerei aus der Frühperiode an. „Es darf uns aber nicht fernerlich wundern, wenn verhältnißmäßig wenige Namen alter Meister der Frühzeit auf uns gekommen sind. Die Künstler des frühen Mittelalters, meistens fromme Mönche, begnügten sich in ihrer gottesfürchtigen Demuth mit dem erhabenden Bewußtsein, ein gottseliges Werk vollbracht zu haben.“ Zuletzt kommt eine gedrängte Aufzählung der wichtigsten Werke der Frühperiode in Frankreich, England, Italien, Spanien und Belgien. Im Schlußwort weist der Verfasser auf den folgenden Band hin, der die Eintheilung in die Zeit der Blüthe (1400 bis 1550), des Verfalles (1550—1800) und des Wiederauflebens (nach 1800) beibehalten werde.

Wir brauchen den Verfasser wohl nicht zu versichern, daß wir der Erscheinung des folgenden Bandes mit ebenso großem Interesse entgegensehen, als wir den vorliegenden durdgeprüft haben. Niemand würde wohl auch besser im Stande gewesen sein, ein solches Werk zu verfassen, als Dr. Eidmann, dem eine eingehende Anzahl alter Glasmalereien vom Anfange des 13. Jahrhunderts bis zum Schluß des 14. Jahrhunderts in seiner künlicher Verhältnisse zur Ausbesserung anvertraut war, dem dadurch eine sorgfältige Erforschung der künstlerischen und technischen Einzelheiten ermöglicht war und dem so das Studium anderer Denkmäler in den Kirchen wesentlich erleichtert war. Wir möchten das Werk, das erste dieser Art in Deutschland erscheinende, zur Anschaffung für jede Kapitolbibliothek unserer

Dieser empfehlen und möchten zudem den Wunsch aussprechen, daß in jedem Kapitel der eine oder andere jüngere Geistliche das Werk durchstudiere. Praktische Kenntniß für den Maler u. s. w. kann man sich leicht in jeder Kunstverlagsgesellschaft aneignen, eventuell steht auch der Unterzeichnete mit seinem gesammelten Material zur Verfügung. Es wird nicht leicht einen Kunstzweig geben, dessen praktische Kenntniß für den Geistlichen mehr im Interesse der Schönheit und Erhaltung der Gotteshäuser gelegen ist, als die heute so viel traktirte, aber noch vielfach so wenig verstandene Glasmalerei und kirchliche Kunstverglasung.

Teget.

Katechismus der Farbenlehre von Ernst Berger. Mit 40 in den Text gedruckten Abbildungen und 8 Farbatfeln. In Originalleinband 4 Mark 50 Pfennig. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Die Farbenlehre, welche zu den Hilfswissenschaften des Kunstunterrichts gehört, erklärt dem angehenden Künstler Erscheinungen aus dem Reiche der Farben, die sich in der Natur abspielen; sie hat aber auch die Aufgabe, die Ursachen zu ergründen, die das Wohlgefallen oder Mißfallen in Bezug auf Farbzusammenstellung hervorgerufen. Wenn das Studium derselben allein auch nicht bewirkt, daß Künstler durch dasselbe herangebildet werden, so wird dasselbe doch immerhin dazu beitragen, Sachleuten das bessere Erkennen und die Bildung richtiger Ansichten über das Kolorit und die Harmonie zu erleichtern. Um diesen Zweck zu erreichen, beschäftigt sich deshalb unser auch äußerlich trefflich ausgestattetes Büchlein mit der Theorie und Anwendung der Farbenlehre.

Der erste, optisch-theoretische Theil, gibt nach einer geschichtlichen Uebersicht der Farbentheorie die Lehre über Licht und Farbe, über Helligkeit, Intensivität und Mischung der Farben, behandelt Komplementär- und Kontrastfarbe, warme und kalte Farben u. s. w. Der zweite, praktisch-ästhetische Theil gibt die Anwendung der Farbenlehre mit besonderer Berücksichtigung der Malerei und des Kunstgewerbes und handelt deshalb nach einer allgemeinen Einleitung über Ursprung und Bedeutung des Farbensinnes vor allem über die Prinzipien der Farbenbelebung in der ornamentalen Kunst und in der eigentlichen Malerei und zwar angefangen vom Alterthum bis auf unser Jahrhundert. Weitere Abchnitte behandeln Licht- und Farbensomposition, die Polychromie in der Architektur und Plastik, die Farben im Kunstgewerbe und in der Industrie, im häuslichen Leben u. s. w. Die acht Tafeln am Schlusse veranschaulichen die Wirkung des sinnlichen Kontrastes durch Auflegen von feinem weißem Papier auf die mit Schwarz bedruckten farbigen Papiere.

Wilderbogen für Schule und Haus. Herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Zu etwa 500 Bogen soll in diesem Werke, zu dessen Unternehmen die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien und die k. k. österreichische Unterrichtsverwaltung sich vereinigt

haben, der heranwachsenden Jugend ein wohlgeordneter und vollständiger Schatz von Bildern in die Hand gegeben werden, der als Anschauungsmaterial die wichtigsten Disziplinen der Schule, den Unterricht in der Religion, Geschichte, Geographie und Naturkunde zu beleben und zu vertiefen berufen ist. Eine ganze Schaar hervorragender Künstler hat sich für das schöne Unternehmen zur Verfügung gestellt und wird daher der künstlerische Werth dieser Wilderbogen ohne Zweifel Veranlassung sein, daß sie in vielen Familien Eingang finden.

Das neue Unternehmen stellt sich auch in Bezug auf den Preis auf eine volksthümliche Basis, indem ein schwarz gedruckter Bogen bloß 10 Pfa., ein farbiger 20 Pfa. kostet. Die erste Serie mit 25 Bogen ist schon erschienen und enthält Scenen aus der biblischen Geschichte, Legenden, Märchen (Daniel und Grethel, der Wolf und die 7 Lämlein), Darstellungen aus der Kulturgeschichte von der Zeit der Römer an bis zur Epoche Franz I., Bilder aus der Geographie, aus dem Bereiche der Ethnographie, der technischen Erfindungen u. s. w. Die religiösen Bilder sind nicht alle besonders glücklich durchgeführt; die Darstellung der derb realistischen Gehalten von Kain und Abel passen weder für Schule noch für Haus, und die „Marienlegende“ in Kr. 6 hat einen mehr protestantischen als katholischen Anstrich; der von seiner Mutter Abschied nehmende Christus hat ganz den Typus eines hiesiger Missionars, wie er in manchen Ausstellungen der letzten Jahre schon paradierte. „Die Muttergottes auf dem Wege nach Golgatha“ wird weder für Schule noch für Haus populär werden, besonders nicht die darnieder und verzweifelte Magdalena. Es wäre bei diesen religiösen Darstellungen entschieden zu wünschen, daß sich die Künstler mehr an die christliche Tradition hielten und solche „für Schule und Haus“ fremdbartige Auffassungen fern hielten; sie machen das Werk nicht populärer. Diese „Wilderbogen für Schule und Haus“ erscheinen außerdem in einer Luxus-Ausgabe auf Japanpapier, montirt auf Kupferdruckpapier im Format von 48:62 cm, mit eigenhändiger Namensfertigung der Künstler, Preis pro Serie von 25 Bogen in eleganter Mappe M. 100, einer Liebhaber-Ausgabe auf feinem Reinpapier in Mappe M. 10 und eine Volksausgabe mit Mutschlag M. 3. Zu beziehen sind die Wilderbogen für Schule und Haus“ in losen Bogen durch jede Schreibwarenhandlung, die Serienausgaben durch jede Buch- und Kunsthandlung. -h.

Annoncen.

Altarleuchter,

feinpolirte, in Messing und Rothaus, von 22 cm Höhe an — **Osterkerzenleuchter** bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 Mk., nach Zeichn. des selig. Herrn Pral. Schwarz, verfertigt

Willy. Sedlmayr,

(Gieß- und Glockengießerei,
Eilwangen.)

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dögel in St. Christina-Ravensburg.

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

Nr. 6.

1898.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die Württembergischen (M. 1.90 in Stuttgarter Westenbezirk), M. 2.20 durch die Bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Preis 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einreichung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kümmerl.

In dem Programm, welches an der Spitze der Nr. 1 des ersten Jahrgangs unseres „Archiv“, 1883, des Organs des neuereuerten Diözesankunstvereins, aus der Feder des hochverdienten Prälaten Dr. Schwarz veröffentlicht war, ist unter den Materien, welche das Organ des Diözesankunstvereins ex officio behandeln will, wiederholt auch die Metallbearbeitung genannt; einmal unter dem Titel „Skulptur“, das anderemal unter dem Titel „Kunsthandwerk“. Diesem Programm ist auch in einigen Aufsätzen im „Archiv“ Rechnung getragen worden, sofern nemlich verschiedene theils alte, theils neue interessante Metallarbeiten, welche kirchlichen Zwecken dienen, zur Besprechung kamen. Außerdem wurden dankenswerthe Bemerkungen veröffentlicht über Messingguss, Aluminiumgeräthe, Reinigung der heiligen Gefässe u. s. w. Aber eine systematische Behandlung der Metallarbeiten, soweit sie in den Rahmen dieses Organs paßt, ist bis dato noch nicht geschrieben worden. Und doch hat sie vollen Anspruch darauf, im „Archiv“ solche eine Aufnahme zu finden, nachdem systematische Abhandlungen über die Baukunst und ihre Stile, über den Altar, über das gesammte Gebiet der Paramentik, über die Glasmalerei, die Skulpturen, Miniaturmalerei, Gebetbuchbilder, Glocken, kirchliche Restaurationsarbeiten, Malerei u. s. w., zum Theil in mehreren Serien erschienen sind. Denn jede Kirche und was dazu gehört, hat einen größeren oder geringeren Reichtum an Metallarbeiten; sie hat ihre heiligen Gefässe der verschiedensten Art, Leuchter, Weih- und Taufwassergefässe, Lampen,

Vortragkreuze; in ihren Bereich gehören alte oder neue Metallbeschläge an Thüren und Fenstern, Thürmen und Giebeln, Kreuzfisse, Grabkreuze, guss- oder schmiedeeiserne Thüren und Chorgitter u. s. w. Wie manche Kirche und Sakristei besitzt alte, manchmal uralte Metallarbeiten von höherem Kunst- und Alterthumswerth, Sakristeigeräthe von Zinn oder Kupfer, welche die Kunstjuden oft viel besser taxiren und kennen, als die betreffenden Gemeinden selbst! Wie oft handelt es sich um Entäußerung, Abdankung — oder um Reinigung, Renovation und Erhaltung, Knervergoldung u. s. w., solcher Metallgeräthe, und welchen Werth repräsentiren dieselben in manchen Kirchen! Und gerade hier verliert in der Regel auch das Publikum noch weit weniger, als z. B. von den Baujachen. Da ist der Geistliche der Einzige, von welchem man annimmt, daß er das Nöthige wisse.

Aber eben hierüber hat der Alerus entschieden zu wenig, auffallend wenige Kenntnisse, und dementsprechend auch, Ausnahmen abgerechnet, zu wenig Interesse, und daran knüpfen sich leidige oft recht peinliche Folgen. Da kommt es in Dutzenden und Hunderten von Fällen vor, daß der auftraggebende Pfarrer, Vorstand des Stiftungsraths, vor dem Fabrikanten, bezw. Kunsthandwerker, mit dem er über eine Arbeit zu verhandeln hat, daselbst wie ein Lehrling vor dem Meister, ja noch weit weniger — daß er ungeschicklos ihm alles in sein Belieben übergeben muß.

Wie oft ist es schon geschehen, daß ein überaus werthvolles altes Stück, ein Metallvortragkreuz mit Email aus frühgothischer Zeit, eine Reliquie, ein Gefäß für Kreuzpartikel, eine Tragalaterne, ein Kelch u. s. w. u. s. w. entweder als werthloses Gerümpel

behandelt oder an einen klugen Sohn Abrahams um ein Spottgeld hingegeben oder einem Fünser zur „Reparatur“ überlassen wurde, welcher das Stück dann vielleicht für immer verdorben hat! Wie viele, die es wissen sollten und müßten, wissen nicht den Unterschied von gegossenem und gehämmertem, bezw. getriebenem Metall, von fabrikmäßigen und durch Handarbeiter hergestellten Geräthe; sie wissen nicht zu unterscheiden zwischen Eiseliren und Graviren, Treiben und Prägen. Es kamen Fälle vor, daß z. B. Feuervergoldung ausdrücklich verlangt wurde, wo eine solche fast unmöglich ist, daß Email auf Metallstücken vernißt wurde, wo die Anbringung unmöglich war, daß über irreelle Vergoldung geklagt wurde, wo dieselbe einfach durch Staub verdeckt war n. s. w. n. s. w. Nehmen wir z. B. verschiedene Metallgeräthe in die Hand, welche in den 60er und 70er Jahren noch für Kirchen beschafft wurden, so muß man nur bedauern, daß manchmal nicht bessere Vererber dabei waren, so sieht man aber auch, daß heute unsere kirchlichen Metallarbeiten doch um ein schönes Stück vorangeschritten sind, obgleich wir nicht sagen können, daß sie die Höhe in allweg erreicht haben, wie wir sie für unsere heiligen Zwecke nach Entwurf und Ausführung vom Kunsthandwerk ansprechen müssen und wie wir sie an einer Reihe der alten Gegenstände so herrlich repräsentirt sehen.

Es ist nun nicht allzu schwer, ja, für einen gebildeten Mann überhaupt nicht schwer, sich auch in diesen Dingen eine solche Kenntniß anzueignen, daß er mit Verständniß sprechen und urtheilen kann. Dies zu vermitteln, sollen die hienüt beginnenden Artikel geschrieben werden als eine systematische Darstellung des Wesentlichen n. s. w. sämtlicher Metallarbeiten und -Bearbeitungen, welche für kirchliche Zwecke in Betracht kommen. Wenn wir dies unternehmen, so geschieht es nicht nur im Hinblick darauf, daß gerade über Metallarbeiten es an populären, kurzen und zusammenfassenden Uebersichten fehlt (nicht einmal die Sammlung von „Katechismen“ über alle erdenklichen Techniken, Künste, Arbeiten, Sports n. s. w. von Weber in Leipzig hat etwas Derartiges), sondern

unter ausdrücklicher Verujung auf das oben schon angeführte Programm in Nr. 1 des Jahrgangs 1883. Dort heißt es: „Für Leute vom Fach zu schreiben, beabsichtigen wir nicht, außer soweit es ihnen darum zu thun ist, die liturgischen Gesetze in unsern Aufzeichnungen kennen zu lernen!“ . . . Und um „ein halbes, unzusammenhängendes Wissen, das mit falschen Schlüssen und Entschlüssen, mit unsicherem Rathe und Thaten so viel schadet“, unmöglich zu machen, hat das „Archiv“ sich vorgenommen: „in den einzelnen Gebieten und Zweigen der christlichen Kunst das elementare Wissen so systematisch als möglich grundzulegen und die Lücken desselben mit fortschreitender Zeit möglichst zu schließen“. Daher soll „möglichst konpendiös“ die betreffende Materie behandelt werden. Auf diesem gefunden Boden stehen möchten wir in den folgenden Artikeln vorgehen.

Wir werden demnach in nachstehender Reihenfolge den Stoff behandeln: 1. Das Material, welches in Frage kommt, nämlich die verschiedenen Arten der Metalle, unedle und edle, und deren Mischungen zu neuen Metallen (Legierungen), unter letzteren besonders die Bronzen; sodann die Hauptcharakteristik, Verwendung und Werthe der Metalle. 2. die Bearbeitung der verschiedenen Metalle zum Behuf der Herstellung der Formen einzelner Gegenstände; Guß- und Hammerarbeit; letzteres theils mit der Hand (Treiben), theils mit der Maschine (Prägen n. s. w.). 3. Der Schmuck der Metallarbeiten zur Vollendung derselben, also die Feinbearbeitung des Gusses, Eiseliren, Graviren, Poliren, das Färben mittelst Versilberung, Vergoldung n. s. w.; die verschiedenen Arten derselben; ferner die Emailfarben und ihre Technik, die Einlegearbeiten (Tauschieren, Niello n. s. w.); das Filigran; endlich der Schmuck durch Juwelierarbeiten; das Rothwendigte über die edlen und halbedlen Steine. 4. Die Erhaltung, Reinigung und Restauration von Metallgeräthen. 5. Winke für Neuanfassungen. 6. endlich soll eine kleine Zahl von besonders charakteristischen Metallwerken kirchlicher Art aus den verschiedenen Stilen und nach den verschiedenen Arten des Kunsthandwerks,

speziell aus unserem Lande, aufgeführt werden, wobei sich theils auf schon früher im „Archiv“ mitgetheilte Illustrationen berufen werden kann, theils andere besonders bedeutungsvolle Stücke erst zur Abbildung kommen sollen. Für denjenigen, welcher etwa in der Technik sich weiter unterrichten will, sollen zum Schlusse noch literarische Notizen gegeben werden.

Es ist ein ziemlich weiter Gang, den wir durch das ganze einschlägige Gebiet vornehmen, aber es darf die Versicherung gegeben werden, daß derselbe des Interessanten sehr viel bietet, weit mehr, als im ersten Augenblick etwa vernunthet wird; im übrigen aber handelt es sich ja hierbei um das Heiligthum des Herrn, und zwar nicht bloß um seinen Schmuck, sondern vielfach um seine edelsten und nothwendigsten Bestandtheile für die Feier des Gottesdienstes. Und hierin eine angemessene Kenntniß sich anzueignen, ziemt sich gewiß für jeden, welcher täglich die heiligen Gefäße in den Händen zu halten berufen ist.

A. Das Material der Metallarbeiten.

Das sind einmal die verschiedenen in Betracht kommenden Metalle und sodann ihre Legirungen, d. h. die durch Mischung derselben neu erkundenen Metallgebilde. Zunächst haben wir die ersteren, die reinen Metalle kennen zu lernen, dann die durch Mischung hervorgebrachten sekundären Metalle, um diesen Ansdruk zu brauchen. Selbstverständlich führen wir nicht die sämtlichen Metalle hier auf, sondern nur diejenigen, welche für kirchliche Geräthschaften und Gefäße regelmäßig zur Verwendung kommen; ebenso soll es mit den Legirungen gehalten werden.

I. Die reinen Metalle.

Für unsere Zwecke genügt es, sie einfach zu charakterisiren als „niedle“ und „edle“ Metalle. Von den erleren kommen in Betracht: das Eisen, das Blei, das Zinn, das Zinn, das Kupfer, das Aluminium, das Nickel. Die edlen Metalle sind Silber, Platin und Gold.

1. Das Eisen ist ausgezeichnet durch hohe Festigkeit, bedeutende Zähigkeit und große Bearbeitungsfähigkeit, sowohl für den Guß, wie für die Bearbeitung durch den Hammer in der Schmiede, durch Walzen

(zu Mechen) und für das Zusammen-schweißen. Hierin kommt es vor allen andern Metallen und hat die weitans größte volkswirtschaftliche Bedeutung. Das Eisen hat ein spezifisches Gewicht von 7,8, eine Tragfestigkeit von 35 Kilogramm auf 1 Quadrat-Millimeter und schmilzt erst etwa bei ca. 1500 Grad Celsius. Der wichtigste Begleiter des Eisens ist der Kohlenstoff. Das sogenannte Roh- oder Gußeisen enthält über 2% Kohlenstoff, das schmiedbare Eisen weniger. Letteres theilt sich wieder in das eigentliche Schmied(Eis-)Eisen (mit weniger als 1/2% Kohlenstoff) und in den Stahl (mit über 1/2%). Das Eisen ist das billigste Metall auf der Erde; 1000 Kilo schmiedbares Eisen kosten ca. 65—75 Mark; natürlich schwankt der Preis unter den verschiedenen einwirkenden Umständen. Das jährlich im Durchschnitt gewonnene und verwendete Eisen beträgt ca. 30 Millionen Tonnen, dem Gewicht nach das 20 fache der sämtlichen übrigen Metalle, dem Preis nach das anderthalbfache derselben, Silber und Gold eingeschlossen. Die einzige üble Eigenschaft des Eisens ist die, daß es gegen chemische Einwirkungen nicht sehr widerstandsfähig ist. Die Einflüsse der Witterung und der Säuren wirken zerstörend auf das Eisen. Es rostet leicht und gerne, und das ist seine Krankheit und sein Tod. Deshalb muß das Eisen gegen solche Einflüsse geschützt werden. Das geschieht in der Regel durch den Anstrich mit Oelfarbe. Hierüber später, wenn wir an die Arbeiten zum Schutz und zur Verschönerung der Metallwerke kommen. Das Eisen fand und findet reiche Verwendung zu kirchlichen Zwecken. Abgesehen von der eigentlichen banlichen Verwendung desselben (es gibt ja ganze Dachstühle aus Eisen, vgl. den des Ulmer Münsters) kommt das Eisen zur Verwendung vom Krenze an dem Thurne bis zum Krenze auf manchem Grabe, zu Beschlägen der Thüren, zu Hand- und Leuchterarmen, zu Gestellen für die Osterkerze, für das Tauf- und Weihwasserbeden, für die Sakristeiglocke, zu Gitterthüren und Gittern bei Umfassung des Kirchplatzes, Gottesackers, zu Fenstergittern an Sakristeien n. s. w. In früheren Zeiten kam zu all' diesen Dingen nur die Schmeldearbeit in Betracht, heute kommt

auch viele Gutarbeit dazu. Davon weiter bei dem betreffenden Kapitel; für hier nur so viel, daß das Eisenschmieden zu den hervorragendsten Leistungen des früheren Kunsthandwerkes gezählt hat und daß, wo noch ein Stück alter, schöner Schmiedekunstarbeit vorhanden ist, dies mit aller Treue und Sorgfalt der Kirche erhalten werden sollte. Wir werden Gelegenheit haben, auf einige der herrlichsten Schmiedearbeiten zurückzukommen im letzten Kapitel. (Fortsetzung folgt.)

Die versteigerte ehemalige gräflich Douglas'sche Sammlung alter Glasgemälde.

Von Pfr. D e g e l.

Am 25. November und die folgenden Tage des letzten Jahres wurde in Köln eine Sammlung alter Glasgemälde versteigert, welche ehemals in dem dem Grafen Douglas gehörigen Schlosse Langenstein bei Stokach (Baden) aufbewahrt wurde. Nicht lange vorher, ehe die Versteigerung stattfand, wurde erst die nicht allein wegen ihrer Schönheit, sondern auch wegen ihrer Technik und Herkunfts hochinteressante Sammlung einem größeren Publikum bekannt und zugänglich gemacht. Professor Dr. Mone in Karlsruhe machte zuerst in Ved's „Diözesanarchiv von Schwaben“¹⁾ auf dieselben aufmerksam und hob instruktiv und eingehend besonders die historische Seite, die Herkunft der Fenster und ihre Kartonschneuer hervor; der Verfasser dieses behandelte in dem 26. Hefte der „Schriften des Vereins der Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung“ mehr die glasmalerisch technische Seite derselben. Der für die Versteigerung hergestellte, schön ausgestattete Katalog²⁾ von Dr. Mone gibt ein geschichtliches Vorwort und eine genaue Einzelbeschreibung der Fenster.

Es ist nun kunstgeschichtlich von Bedeutung, zu wissen, wohin die einzelnen Stücke dieser ehemaligen Sammlung, namentlich die wertvolleren, gekommen sind, die Staatssammlungen und Privatmuseen kennen zu lernen, in denen von jetzt ab besonders die Scheiben zu finden sind, deren Kartone unzweifelhaft den

Meistern Holbein d. J. und Hans Baldung Grien zuzuschreiben sind. Bei dieser Gelegenheit werden wir zugleich, weil es in diesen Blättern noch nicht geschehen ist, eine Beschreibung der einzelnen Bilder und ihrer Herkunft geben, ferner nach gütiger Mittheilung von Dr. Mone auch die Preise notiren, welche für die einzelnen Scheiben bei der Versteigerung in Köln erzielt worden sind.

Zu der interessanten Sammlung alter Glasgemälde, wie sie auf Schlos Langenstein bestand, hat nach Mone¹⁾ der 1830 verstorbene Großherzog Ludwig von Baden in den Jahren 1807—1813, in welchen er auf den Wunsch Napoleons I. sich nach Salem im Rinzgau als Privatmann zurückziehen mußte, den Grund gelegt. Vom Jahre 1815 an bis zu seinem Tode 1830 hat er, seiner persönlichen Vorliebe für die bildenden Künste folgend, diese Sammlung nach Kräften vervollständigt und in dem Schlosse Langenstein, welches er 1826 kaufte, aufgestellt. Die interessantesten und werthvollsten Scheiben, mit denen wir es hier zu thun haben, sind die 11 Stücke, welche Hans Holbein d. J., und die 14 Stücke, welche dem Hans Baldung Grien zugeschrieben werden. Sie stammen aus der Kirche der Karthäuser zu Klein-Basel, welcher Stadttheil bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts zum Bisthum Konstanz gehörte, und wurden dorthin von dem Abel des Breisgans, Sündganes, des Eßaj und der Stadt Basel in den Jahren 1512 bis 1528 geschenkt. Von den Stiftern sind noch folgende Namen und Wappen erhalten: Morand v. Brunen (diese Familie existirt noch jetzt in Basel), v. Rogheim, Schneulin, Volschweil, Wangen, Thammheim, Hosenstein, Schütz genannt Basler, Baldung, Widmann und Spilmann. Auch die Familien von Vosheim und von Wangen existiren noch. Nach der Schätzung Dr. Mone's waren ungefähr 45 solcher Kirchenfenster im Langhause der Karthäuser Kirche in Basel gesammelt worden und vorhanden, von welchen aber ein großer Theil, vielleicht auf dem Transport von der Karthause in den St. Blasianer Hof und von da nach St.

¹⁾ Jahrg. 1897. Nr. 4 f.

²⁾ Köln 1897. Druck von Fu Mont Schauberg.

¹⁾ Katalog, S. II.

Massen, oder dortselbst zu Grunde gegangen sei. Nach dem in Basel 1529 in's Werk gesetzten Bildersturm haben die Stifter jener Glasgemälde in der Markthaus dieselben aus den Fenstern herausnehmen und in den St. Blasianer Hof (Ramaral-Amt) und nach St. Massen verbringen lassen. Hier wurde ein Theil derselben etwas gestutzt, um in eine Kirche einzusetzt zu werden. Ob dies wirklich geschehen ist, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Thatsache ist aber, daß die 11 Stücke Holbein-Fenster und die 14 Stücke Waldung Grien-Fenster von 1690—1774 bezw. bis 1820 auf dem Speicher des Kloster-Gymnasiums oder an einem den Gymnasialen zugänglichen Ort in St. Massen aufbewahrt wurden. Der Beweis dafür sind die Namen von Gymnasialisten und Jahreszahlen, welche in die schattirten Stellen der Glasgemälde eingekritzelt sind. Am das Jahr 1820 kaufte ans Privatmitteln Großherzog Ludwig diese Glasgemälde, im Ganzen 32 Stück, dem Baron Eichthal, dem damaligen Besitzer von St. Massen, ab und ließ sie 1826 in das Schloß Langenstein verbringen.

Wenn wir nun im Folgenden die einzelnen gemalten Fenster anzählen, geschieht es in der Weise, wie sie nach den Meistern zusammengehören, welche die Kartone gezeichnet haben, und wie sie wohl auch in der Kirche der Marthhäuser zusammengestellt waren. Wir können so fünf Serien unterscheiden.

1. Die erste Serie hat zur Darstellung die Kreuzigung Christi, ein sogen. Miseri-cordienbild und eine mater dolorosa.

Die Kreuzigungsgruppe ist in drei Abtheilungen gegeben, von der jede eine Höhe von 145 und eine Breite von 54 Centimeter hat; das Mittelfenster enthält Christus am Kreuz, dessen Fuß von der hl. Magdalena umfaßt wird, die weh-lagend zum sterbenden Heilande hinaufschaut. Als weitere Persönlichkeit in dieser unmittelbaren Nähe des Kreuzes sehen wir die zwei Kriegsknechte, von denen der eine, Longinus, die rechte Seite des Herrn öffnet, der andere, Stephanon, ihm den mit Essig gefüllten Schwamm reicht. Oberhalb des Kreuzes lesen wir die Inschrift: Hodie mecum eris in paradiso, während hinter dem Körper des Heilandes eine

Inschrift sich hinzieht, bei der einige Buchstaben und Worte fehlen, die aber aus dem Introitus der hl. Messe au ser. V. in coena Domini genommen ist und vollständig so lautet: Nos autem gloriari oportet (in) cruce domini nostri (Jesu Christi), in quo est salus, vita et resurrectio nostra: per quem salvati et liberati sumus, Gal. 6, 14. Es sollen also diese Worte nicht eine Devise sein, welche sich etwa auf das unter dem Kreuzestamm befindliche Wappen der Böhheim — ein strahlendes, goldenes Kreuz in Schwarz — beziehen, sondern sie sind ein allgemeiner Hinweis auf die Gnade, welche uns durch die Passion Christi zu Theil wurde. Die beiden Seitenheile zeigen die zwei Schächer, deren Kreuze etwas niedriger und T-förmig gestaltet sind; sie sind nicht wie Christus an das Kreuz angenagelt, sondern ihre gewaltsam verrenkten Glieder sind mit Striden angebunden und zwar in der Weise, daß die Querbalken zwischen dem Rücken und den Händen durchgehen. Der rechte Schächer wendet scheinlich sein Angesicht dem Heilande zu und ruft, wie die große, von seinem Haupte ausgehende Bandrolle besagt, die Worte aus: memento mei Domine si veneris in Regnum Tuum. Unten steht, anblickend zu ihrem sterbenden Sohne, die hl. Jungfrau mit Johannes, der selbst in tiefster Betrübnis, doch in zartester Weise für ihre aufrechte Stellung besorgt ist; hinter dem hl. Johannes steht ein römischer Soldat mit der Lanze. Das Fenster links vom Kreuzigungsbilde hat den verzweifelnden Schächer, der seinen Blick vom Erlöser abwendet, den Typus der verstockten Sünder; er ruft eben höhnisch die Worte aus, die wir im Spruchbände über ihn finden: si tu es Christus salva nos et temet ipsum. Unten sieht man den heidnischen Hauptmann in ritterlicher Rüstung zu Pferd, der bethauernd ausruft: Vere filius dei erat iste, rechts einen Krieger mit Schild und rother Fahne, auf der ein gelber Helm angebracht ist, während unten auf dem Boden zwei Kriegsknechte um den Kopf des Herrn würfeln. Zu allen drei Abtheilungen sieht man landschaftlichen Hintergrund, sogen. helle Maunluft (mit Maun präparirter blauer Farbe).

Die Kreuzigungsgruppe ist ein großartig herrlicher Entwurf: klar und sommerrisch zeigt das erhabene Drama neben einem edlen Realismus eine große religiöse Vertiefung in den Gegenstand und man sieht auf den ersten Blick, daß derjenige, der diese Komposition entworfen und gezeichnet hat, nur ein Künstler von ganz bedeutendem Range sein kann. Die abgerundete Komposition, die herrliche Zeichnung und die hohe technische Vollendung, mit der das Werk glasmalerisch angeführt wurde, machen dasselbe zu einem Kunstwerke ersten Ranges.

Auf dem Mittelstück unserer Kreuzigungsgruppe befindet sich eine Inschrift mit der Jahreszahl 1563, die später als das Bild selbst ist und sich nicht auf die Anfertigung des Glasmalergemäldes bezieht, sondern auf dessen Aufstellung in St. Mathien oder in der Marthause zu Freiburg durch den jüngeren Bernhard von Bogheim, † 1592 als Pfalz-Zimmermeister Kanzler. Die Inschrift lautet:

„Bernhardo Botzheimio ablatae Carthusiae patri Guilhelmo, Wolfgango et Conrado, germano fratri, ac Bernhardus Botzheimius j. u. d. (juris utriusque doctor) patruo hac piis imagines, avitae gentis, nobilitatis signum et arma posuere anno 1563“. (Dem Erpater der aufgehobenen

Marthause [in Klein-Basel] Bernhard Bogheim, haben als ihrem leiblichen Bruder, Wilhelm, Wolfgang und Konrad, sowie als seinem Theim [Vaters Bruder] Bern-

hard Bogheim, beider Rechte Doktor, diese religiösen Gemälde, welche zugleich ein Zeichen des Adels der Familie sind, geschenkt und ihre Wappen beigelegt, 1563.) Es ist demnach zweifellos, daß diese Kreuzigungsgruppe für die Familie v. Bogheim auf Kosten des Kanonikus Johann v. Bogheim in Konstanz, gestorben 1533, angefertigt worden ist und zwar wahrscheinlich im Jahre 1514, da Hans Holbein d. J. vom Jahre 1513 bis 1514 im Ganze (Bogheimer Hof) des Domherrn Bogheim gewohnt hat. Nach dem Tode des Kanonikus haben seine Brüder über dieses Glasmalergemälde in der Weise als Erben verfügt, daß sie einstimmig dasselbe ihrem Bruder Bernhard d. Ae., der in Klein-Basel Marthäuser war und nach Aufhebung dieses Klosters in der Marthaus bei Freiburg lebte, wo er Prior wurde und 1538 starb, schenkten. Die Inschrift, welche die Schenkung ans-



spricht, hat eben dieser jüngere Doktor Bernhard erst 1563 auf dem Glasmalergemälde anbringen lassen, nachdem er das Wappen des Domherrn Johann v. Bogheim entfernen oder weiter in die Höhe geschoben einsetzen ließ.

Diese Kreuzigungsgruppe, das kostbarste Stück der ehemaligen Gräfllich Douglas'schen Glasgemäldeansammlung kam um den Preis von 29 800 Mark in das Historische Museum nach Basel.

Die zweite Darstellung der ersten Serie zeigt einen sogenannten Schmerzensmann oder, wie das Sujet auch genannt wird, ein *Misericordien-* oder *Erbarmdehnbild*. Wir sehen hier den Herrn mit ausgebreiteten Armen vor dem Kreuze stehend, an dessen Unerbalken die Weißelwerkzeuge hängen. Er trägt die Dornenkrone und in seinem Angesichte erkennen wir den freiwillig leidenden, vollständig Gott ergebenden Heiland, eine Auffassung von hohem, erhabenem Ernste. Die glasmalerisch technische Ansführung dieses Bildes, besonders des Christuskopfes, ist die künstlerisch vollendetste von sämtlichen Darstellungen der Douglas'schen Sammlung; man ist zur Annahme versucht, als habe Holbein d. J. selbst dieses Bild auf Glas gemalt, so ausgezeichnet sein ist die Zeichnung der Haare, wie überhaupt die ganze Durchmodellirung der herrlichen Gestalt. Wie bei den übrigen Bildern ist auch hier in die Kontur allein Licht und Schatten gelegt; es ist die Stuppselmanier angewendet und sind die Farben theilweise mit der Nadel nachgearbeitet, die Haare sind mit der Feder radirt, theils gestrichelt und ganz leicht gewischt. Es ist aber diese Technik in so ausgezeichnet feiner Weise gehandhabt, daß dieses Verfahren geradezu, wie sich uns gegenüber ein Glasmaler ausgedrückt hat, als raffiniert sein bezeichnet werden muß. Auch dieses Bild kam in's Historische Museum nach Basel und zwar gegenüber andern angekauften Sujets um den verhältnißmäßig kleinen Preis von 4600 Mark.

Das Gegenstück von diesem Bild ist eine *mater dolorosa*, die, ein Schwert in ihrem Herzen und die Hände kreuzweise gefaltet, daselbst, freiwillig theilnehmend an dem göttlichen Opfer, eine Auffassungsweise, die so sehr der Würde und Standshaftigkeit der hl. Jungfrau entspricht. Der Schmerz, der ihre Seele durchdringt, ist auch in ihrem Angesichte mit unsagbarer Erhabenheit und Größe gegeben. Da die *mater dolorosa* speziell von den Kartäusern und Cisterciensern verehrt wurde,

so liegt es nahe zu vermuthen, daß diese Gemälde in ein Gotteshaus der genannten Orden gestiftet worden sind und ist nach Mone (Stat. S. 5) wohl mit Recht anzunehmen, daß diese beiden Fenster als Seitenflügel der oben geschilderten Kreuzigungsgruppe gebildet haben. Das Bild kam ebenfalls in's Historische Museum nach Basel und war der Preis desselben 5100 Mark.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Altarwerk aus Weingarten.

Von Max Bach in Stuttgart.

Zeit Anfang der sechziger Jahre befanden sich zu Augsburg vier angebliche Gemälde Hans Holbein's des Jüngeren, und zwar als Altartafeln verwendet an den Mittelpfeilern des Domes daselbst. Woltmann hat sie zuerst in den *Kecensionen für bildende Kunst*, Jahrgang 64, besprochen und in seinem bekannten Bunde „*Holbein und seine Zeit*“, 1. Aufl. 1866, weiter darüber abgehandelt. Ueber die Provenienz der Bilder theilt derselbe folgendes mit: „Sie bildeten ursprünglich die Seitenbilder eines Altarschreins in der Reichsabtei Weingarten in Schwaben. Schon 1715 bei der Modernisirung der Kirche wurden sie entfernt und gelangten nach der Säkularisation des Klosters in den Besitz des österreichischen Feldmarschall-Lieutenant's von Wocher in Wien. Von dessen Erben in Bregenz kaufte sie der Bischof von Augsburg, Yantratus von Dinkel, für 6000 Gulden, um sie zum Schmucke der neu restaurirten Domkirche zu verwenden. Die Tafeln waren mehrfach zerprungen, die Innenseiten übermalt, die Außenseiten, wohl um harter Beschädigungen willen, schon seit alter Zeit dick mit rothbrauner Oelfarbe überstrichen. Daß sich Bilder darunter befanden, war vollkommen in Vergessenheit gerathen, bis sie Konseruator Eigner in Augsburg, dessen Atelier die Altarflügel übergeben worden waren, unter ihrer Hülle wieder entdeckte und den verharzten, eisenharten Ueberzug auf chemischem Wege entfernte. — Die Beschädigungen waren bedeutend, besonders an den Außenseiten war an einigen Stellen die Farbe ganz abgeprungen. Unter diesen Verhältnissen,

wenn die Gemälde überhaupt als kirchenbilder verwendet werden sollten, mußte die Restauration eine sehr erhebliche sein, sie ist aber zugleich sachgemäß und tren.“

Auf die Autorität Woltmann's hin, hat bis heute, soviel wir bekant, Niemand an der Richtigkeit der Tafeln gezweifelt, so auch Zanitschek nicht, welcher in seinem bekanten Buche S. 268 die Bilder beschreibt und sie als die ältesten datirten Werke des Meisters bezeichnet. Er hat aber offenbar die Bilder nicht näher studirt, da sie wie gesagt jetzt als Altarbilder dienen und schlecht beleuchtet sind. Auch ich selbst habe auf meiner Studienreise im Jahr 1892, welche ich speziell im Interesse einer näheren Kenntnisaufnahme der Werke Bartholomäus Zeitbloms unternahm, den Bildern wenig Aufmerksamkeit geschenkt und mir nichts darüber notirt; doch erinnere ich mich noch deutlich, daß die Bilder schrecklich übermalt sind und einen ganz modernen Eindruck machen. Woltmann hat sich darin offenbar getäuscht, er war zu wenig technisch geschult, um hier ein Urtheil fällen zu können.

„Künstlerische Jugend, aber auch künstlerische Kraft sprechen aus diesen Bildern,“ sagt Zanitschek; die Jugend vor allem in dem Schwelgen in schönen Frauengestalten, wie es z. B. die Dienerin in der Geburt Marias, die eben die Thürklinke ergreift, zu erkennen giebt. Aber gerade dieser Kopf ist offenbar ein modernes Werk des Restaurators Eigner und kann feinefalls als Beleg für das Arbeiten des Meisters gelten.

Das Werk kann erst jetzt, nachdem gute Photographien von Höfle in Augsburg davon erschienen sind, bequem betrachtet und analysirt werden. Die inneren oder Festseiten der Flügel stellen die Beschneidung Christi und den Tempelgang der hl. Maria dar. Auf dem Bilde der Beschneidung oder wie gewöhnlich angegeben wird, der Darstellung im Tempel, sehen wir die würdige Gestalt des Priesters Simeon im prächtigen Ornat mit der Tiara auf dem Haupte, er empfängt das Kind aus den Händen der Maria, hinter derselben steht Joseph, in gebeugter Haltung, die Hände in den Händen, auf der Seite eine weibliche Figur mit langen Zöpfen, in prächt-

vollen Damastunterkleid, eine Figur, die offenbar dem Gemälde Rogiers van der Weyden, welches denselben Gegenstand behaubelt, entnommen ist. Ganz am Rande steht ein Mädchen in grünem Kleide mit um den Kopf gewundenen Zöpfen, es hebt mit der Rechten den Gürtel, welcher in langem Bunde herabfällt.¹⁾ Rechts sieht man in den Tempel, wo zwei Leviten sich besprechen, an der Wand hinter dem Altar sind die Geseßestafeln wobei die Zahl 1493 angeschrieben. Vorue auf einem gedeckten Tisch liegt ein Buch und ein Teller mit dem Messer. Im Goldgrund der Lust die Darstellung der Krönung Marias.

Das andere Bild, den Tempelgang der Maria, zeigt uns das halb erwachsene Mädchen mit langem blondem Haar, blau gekleidet, die Stufen zum Tempel hinaufsteigend. Sie zu empfangen steht der Hohepriester oben, hinter ihm zwei Leviten und ein rothgekleideter Schriftgelehrter, hochmüthig und feist, der die Emporstiegende mit strengem Blicke prüft. Unter den Stufen stehen die Eltern der Gottgeweihten mit all' dem Ernst und der demüthigen Fassung, welche die heilige Handlung erbeißt. Andere Zuschauer umgeben sie, unter denen besonders ein gelbgekleideter Mann mit rothem Tuch um den Kopf und ein Buch in der Hand, in die Augen fällt. Dies Bild ist durch die Tracht, die Kopfbedeckungen, die Bartlosigkeit der Männer für die Zeit, den Schluß des 15. Jahrhunderts, bezeichnend. Im Hintergrund erblickt man die Heimführung. Auf den äußeren Tafeln ist Maria Geburt und Joachims Opfer gemalt. Joachim hat den Tempel, einen edlen gothischen Bau, betreten um sein Opfer darzubringen; einen Begleiter hinter sich, die Kappe in der Linken, steht er an dem Altar. Aber streng schiebt der Hohepriester sein Geld

¹⁾ Ganz dieselbe Anordnung zeigt ein Kupferstück des Israel v. Meulen B. 37 was schon Woltmann erwähnt, leider standen mir die andern Blätter seines Raritätenbuchs hier nicht zur Verfügung. Entgegen der Woltmann'schen Auffassung möchte ich doch eher die Kompositionen des Israel v. Meulen für ursprünglich halten. Wie oft wurde z. B. Schongauer copirt! Seine Kupferstücke waren in den Händen aller Water jener Zeit.

von dem übrigen zurück, denn Joachim ist kinderlos, sein Opfer ist dem Höchsten nicht angenehm. Verlegen senkt der Zurückgewiesene sein ermites, bedeutendes Haupt; Schmerz und Beschwämung sucht er zurückzubalten, aber man sieht es ihm an, daß er tief im Innersten getroffen ist. Ein Levit, der neben dem Hohepriester steht, scheint durch seine gemessene, fühlere Haltung dessen Verfahren zu billigen. Links in der Landschaft, läßt der Künstler noch einmal Joachim sehen, wie ihm, als er klagend in der Wüste irt, der tröstende und verheißende Engel erscheint.

Auf dem andern Bilde führt uns der Maler in eine Augsburger Wochenstube seiner Zeit. Die hl. Anna liegt zu Bett, vor ihr ist eine Dienerin beschäftigt, das neu geborene Kind zu baden, vorichtig prüft sie das Wasser mit dem nackten Fuße, sie sitzt auf einem Rohrstuhl, dessen Form für diese Zeit der noch vollen Gottheit besonders charakteristisch ist. Eine ältere Frau mit großem Schlüsselbund trägt einen Imbiß auf, eine zweite Magd mit langen Zöpfen ist eben im Begriffe, im Keller einen frischen Trunk zu holen. In der Ferne, da wo die freundliche Aussicht auf Landschaft und Gebäude sich öffnet, findet Joachim nach göttlichem Besuche sein Weib Anna an der goldenen Pforte des Tempels, beide froh, daß sie sich wieder haben, daß die Gnade des Herrn ihr Alter noch durch die Geburt eines Kindes erernten will.

Betrachtet man die Bilder näher und vergleicht sie mit andern beglaubigten Werken Holbein's, so entstehen gerechte Zweifel. Holbein der Ältere ist schon ganz der Maler der beginnenden Renaissance, er hat die typischen Formen der alten Schule nahezu abgestreift, besonders in den Köpfen tritt ein naturalistischer Zug uns entgegen, welcher in den eben beschriebenen Bildern nirgends zu beobachten ist. Der Maler, welcher die Kaiserin darstellend im Tempel in der Münchener Pinakothek gemalt hat, kann unmöglich den gleichen Gegenstand im Augsburger Dom gemalt haben. Da sehen wir mit der mittelalterlichen Tradition vollständig gebrochen, der Hohepriester ist nicht mehr im bischöflichen

Ornat dargestellt, sondern in einem phantastisch orientalischen Kostüm, die Heiligen schein sind in Strahlen aufgelöst, die reich gekleidete Dame rechts trägt das Modestück der Zeit, Hut und wallende Haare. Nur der Mantel der hl. Anna ist noch in schönen Falten gelegt, wie es auch bei den älteren Meistern üblich war.

Auf Grundlage der vergleichenden Forschung wird also gewiß Niemand die Bilder dem Holbein zuschreiben, sondern nur in Anbetracht der Inschrift, welche sich auf dem Gürtel der weiblichen Figur auf dem Bilde der Darstellung sich befunden soll. Diese Inschrift führt Woltmann folgendermaßen an: „Michel Ehrhart, Pildhaver. 1493. Hanns Holbain. Maler. O mater. miserere nobis.“

Hinter dem Worte Maler und noch an zwei andern Stellen der Bilder soll sich noch ein „bisher unbekanntes Monogramm“ Holbein's befinden. Ob diese Inschrift wirklich dort steht, kann ich natürlich nicht entscheiden, wenn sie aber vorhanden ist, so muß sie gefälscht sein, mitsammt dem Monogramm. Es ist ganz ungewöhnlich und meines Wissens bis jetzt nirgends nachgewiesen, daß die Maler jener Zeit auf Gürteln oder Gewandsäumen ihren Namen angebracht haben. Alles, was darüber bekannt geworden, beruht auf Fälschungen, so der Name Schaffner's auf dem Bilde der Kreuzschleppung in Sigmaringen, der Name C. Vos auf dem Bilde in der Stuttgarter Gallerie u. s. w. Auch die ganze Fassung der Inschrift ist sehr zweifelhaft. Nach meinen Forschungen („Archiv“ 1896 Nr. 2) wird niemals Bildhauer und Maler zugleich als Verfasser eines Altarschreins auf dem Werke selbst genannt; und in der That waren es ja meist nur Schreiner oder Bildschnitzer, welche sich dabei betheiligten haben. Bildhauer nennen sich gewöhnlich nur die Steinbildhauer, selbst Syrlin nennt sich niemals Bildhauer. In einem Vertrag von 1469¹⁾ steht: „Jörg Syrlin der Schreiner Burger zu Ulm“; Hans Muttischer, welcher inschriftlich das Steinbildwerk im Dom zu Ulm fertigte, wird auch im dortigen Bürgerbuch ausdrücklich Bild-

¹⁾ Klemm, Münsterbl. IV. S. 81.

haner genannt, er darf nicht mit dem Maler verwechselt werden, welcher im Jahr 1458 den Hochaltar zu Sterbing schuf. Und wie verhält sich's mit dem angeblichen Michel Erhart Bildhauer? Derselbe ist kein Augsburg'er sondern ein Ulmer Künstler, dort arbeitete er 1495 bis 1517 am Kelberg und ist schon 1491 im Zinsbuch der Krankenpfleger als „Bildhauer“ genannt. Ein anderer Michel Erhardt schnitzte 1494 das Kreuzfür in der Michelskirche zu Hall.

Auch die Schreibweise Bildhauer und Maler ist für diese Zeit ungewöhnlich, es müßte einerseits Bildhauer anderseits Moser oder Maller heißen; abgesehen davon sind aber nachgewiesenermaßen alle diese Buchstabenchriften an Kleiderbännen oder Gürteln nur dekorativer Natur und geben in den seltensten Fällen irgend eine Legende. Monogramme dort zu suchen ist gänzlich ausgeschlossen, dieselben sind auf Gemälden der altdeutschen Schulen überhaupt selten, erst die späteren Meister, z. B. Lukas Cranach, W. Schaffner u. s. w. bedienten sich derselben.

Nun kommt aber noch weiter in Betracht, daß Holbein d. Aelt. im Jahr 1493 noch gar nicht selbständig war, er kommt erst seit 1494 im Augsburg'eren Stenerbuch vor und nimmt 1495 seinen ersten Lehrling auf. Wie konnte sein Ruhm schon nach Weingarten gelangt sein und ihm ein so bedeutendes Werk übertragen werden? Diese Abtei, eine Stiftung der Welfen, war zu großem Aufsehen gelangt durch die kostbare Reliquie des hl. Nntes, welches sie noch heute besitzt. Leider haben wir keine Urkunden aus früherer Zeit, welche uns über Altarstiftungen u. dergl. belehren würden. Man weiß nur, daß das Kloster öfter durch Brandfälle heimgesucht wurde, besonders im Jahr 1477, die Kirche wurde 1487 neu geweiht und noch bis tief in's 16. Jahrhundert hinein wird an den Klostergebäuden und am Kreuzgang gebaut. Der angegebenen Zeit entsprechend müßte der Altar unter Abt Hartmann von Burgau 1491—1520 in Auftrag gegeben worden sein. Es ist derselbe, durch dessen Unvorsichtigkeit als Klosterkünstler im Jahr 1477 das Kloster abbrannte und der sich deshalb verpflichtet fühlte, aus eigenen Mitteln die zerstörten

Gebäulichkeiten wieder aufzuführen. Doch hat dessen Vorgänger Abt Kaspar Schiegg 1477—1491 die Kirche wieder hergestell't, er ließ auch 1490 die große Diagonlogke gießen. Der Kontrakt mit dem Glockengieß- und Büchsengießer Hans Ernst in Stuttgart ist im Staatsarchiv noch aufbewahrt. Der Zeitpunkt zur Stiftung neuer Altäre war somit nach 1480 sehr angemessen und wir zweifeln auch keineswegs daran, daß der Altar wirklich im Jahr 1493 vollendet wurde.

Ander's verhält sich's aber mit den Künstlern; die Gemälde können nicht von Holbein gemalt, sie müssen, wenn nicht alles trügt, aus der Werkstätte Bartholomäus Zeitblom's stammen. Wer sich einigermaßen in den Geist und die Formensprache des Meisters eingelebt hat, dem wird nicht schwer werden, das anzuspüren. Diese Köpfe kann nur Zeitblom gemalt haben, überall trifft man die charakteristisch gebogene Nase, die schönen Krauentypen u. s. w. Nur sind eben fast alle Köpfe durch den Restaurator mehr oder weniger modernisiert worden, ja wir müssen sogar annehmen, daß Eigener sich nicht gescheut hat sogar jugendliche Gesichter anstatt ältere Matronen zu malen; so z. B. auf dem Bilde der Geburt Mariä, wo die hl. Anna ganz jugendlich erscheint, ebenso im Hintergrund die Begegnung mit Joachim. Auf den analogen Darstellungen in Sigmaringen ist das nicht der Fall, hier ist sowohl die hl. Anna als Wöchnerin als auch auf dem Bilde der Begegnung mit ihrem Mann eine ältere Frau und Joachim ein alter Mann mit weißem Bart.

Man darf denmach nicht wie Görling thnt (Gesch. d. Malerei I. S. 300), die Restauration eine glückliche nennen, im Gegentheil, sie wurde mit einem unverantwortlichen Leichtsinne angesetzt und hat bis heute alle Forscher getäuscht. Wir müssen jetzt einen ganz andern Entwicklungsgang des Meisters annehmen, die sogen. erste Periode, welche sich auf die Weingartener Bilder stützt, ist hinfällig, der Meister tritt von Anfang an ganz selbstständig auf, seine Behandlungsweise trägt schon den Geist einer neuen Zeit in sich und jetzt fühlen wir auch mißher einen Zusammenhang mit seinen früheren Werken,

wovon keines vor 1499 zu sehen ist, mit dem großartigen Sebastianusaltar in München vom Jahr 1515, jenem Werk, welches mit der alten konventionellen Kirchenmalerei vollständig gebrochen und schon ganz, auch in der Ornamentik, den Stil der Renaissance verläßt.

Aber auch für Zeitblom bedeutet die Zurückgabe eines Werkes an seine Adresse, einen Fortschritt in der Kenntniß seines Bildungsgangs. Die weibliche Figur bei der Darstellung im Tempel ist wie schon erwähnt von einem Gemälde Rogers entlehnt und damit haben wir die Bestätigung, daß Zeitblom atfstanderliche Bilder gesehen und nach ihnen studiert haben muß, was bisher nur schüchtern ausgeprochen wurde.

Das neue Kloster von Schuffenried (heut Anstaltsgebäude).

Von Kaplan B. Kueh in Schuffenried.

(Fortsetzung.)

Im Februar 1756 wurden in der Nähe von Effendorf erhobene „grobe Fundamentsteine“ nach Soreth geführt.¹⁾ Wir finden auch die Bemerkung, daß dem Stabelbauern wegen Steinmaterials von der Winterstetter Schloßruine 5 fl. 30 fr. bezahlt worden seien.²⁾ Die Bruchsteine von der alten Schentenburgruine, welche den Mauern des neuen Klosters von Soreth eingefügt wurden, bilden eine merkwürdige Illustration des undurchdenkbaren Wechsels der Zeiten! — Um die ungeheuren Massen von Bruchsteinen und Findlingen auf den Banplatz zu schaffen, reichten übrigens die Föhren der Reichshofstiftunterthanen nicht hin. Deshalb ritt anno 1755 der P. Großkeller Laurenty Aberle aus, um die Bewohner der umliegenden Ortschaften und Gemeinden Winterstettenstadt, Winterstettendorf, Ingolbdingen, Effendorf u. s. w. um Ehrenfahrten zu bitten. Diefelben versagten auch in der That ihre Beihilfe nicht und erschienen mit schwerbeladenen Wagen in Schuffenried. Den Fuhrleuten ließ das Reichshofstift Wein, Bier, Brot und Kafe verabreichen, für die Pferde wurde gleichfalls unentgeltlich vom Kloster Haber und Spreuer geliefert.³⁾

¹⁾ D. N. Seite 438.

²⁾ Siehe: Specificatio Aller Ban-Kösten des neuen Klosters-Röcher und Kathaus item der neuen Kirchen, Mefner Haus und Schmide zu Muttenfchweiler, item des neuen Pfarrhofs und Thurn zu Stafflangen angefangen sub gratioso Regimine Reverendissimi ac Amplissimi S. R. J. Praelati Dni Dni MAGNI canonicae Sorothanae Abbatis Vigilantissimi. 1750 Seite 49. [Diese Quelle citiren wir zukünftig kurz mit B.B.B. (Banloftenverzeichnis).]

³⁾ D. N. Seite 435.

Als Haupteine zu Sodeln, Arensteden zc. fauben Sandsteine (Kotasse) Verwendung. Sie wurden theils von Bregenz, theils von Norichach bezogen. Im November und Dezember 1751 wurde eine Menge davon auf der Albie von Yangensargen aus nach Schuffenried gebracht. Sie waren in Bregenz vor der Kaufe gebrochen worden. Den Transport über den Bodensee hatte ein gewisser K. Gubmann übernommen.¹⁾ Der Steinslieferant in Bregenz hieß Leonhard Moosmann. Weil derselbe aber den Accord nicht wiederummisch hielt und seine kontraktmäßigen Steine schickte, so kam es im Juni 1752 zu Mißhelligkeiten zwischen ihm und dem Reichshofstift. Den 11. des Monats wurde der Baumeister Emele nach Bregenz gesandt. Er war beauftragt, den Wortbrüchigen nöthigenfalls gerichtlich zu belangen und für den Fall, daß Moosmann nicht verspreche, in Zukunft den Vertrag gewissenhafter zu halten, mit einem anderen Steinslieferanten sich ins Benehmen zu geben.²⁾ Auch nach Norichach ging Emele. Der dortige Steinslieferant war Johann Baptist Würle, Bürger und Barbier daselbst. Von ihm wurden u. a. die Portalsteine bezogen. Im Jahr 1761 wird dessen Wittve als Lieferantin bezeichnet.³⁾ Der Boden der Bibliothek ist mit Eichstädter Plättchen belegt worden; man bezog dieselben von Johannes Bötz aus Kernsheim (?), welcher sie franco nach Ulm zu liefern hatte. Von da aus wurden sie auf Reichshofstiftskosten abgeholt.⁴⁾ Im August 1754 übernahm der Direktor der am Ban beschäftigten Steinmehnen, Moosbrugger, davon 6 oder 7 Wagen den Schutz zu 10 Kreuzer.⁵⁾ — Troß des trefflichen Schuffenrieder Waldbestandes wurde dennoch massenhaft Holz von answärts bezogen: U. a. wurde solches gefaßt von „Zr. hochgräflichen Excellenz“ in Aulendorf, Eichen vom Wirt zu Buchmannshausen, Bretter von Jakob Grembler v. Daners, ebenfoldsche von Joseph Maucher zu Yangen, Tannenbretter von den Bauern in Haganaufurt, Moctannen von Kempertshofen nächst Kihlegg, eichene Dielen von Uigendorf, Eichen von Stafflangen und Saulgau, eichene Bretter von Hans Jörg Haas in Kihlegg u. s. w.⁶⁾ — Sagen ließ man in Kappel bei Buchau, Köll, Haslach, Kantsch, Wolfegg, Schwaigurmühle, beim Rentmeister von Warthausen, aber auch in Schuffenried.⁷⁾ Der Kalk wurde gebracht von Wülflingen, Niedlingen, Plümmern, Sigmaringen, Runderkingen, Dürmetingen, Sauggart, rother Kalk von Meersburg, Kalkfallsteine von Walthee.⁸⁾ Eisenslieferanten waren Michael Weiß von Beuron und der Wirth von Laiz, ebenfo wurde Eisen geholt in Sigmaringen, in Thiergarten und im Lautberththal.⁹⁾ Kupfer schickte Johann Martin Leisheimer, Kupfer- und Hammerschmied in Ulm, man bezog es in Schalen zu den Knöpfen.¹⁰⁾

¹⁾ D. N. Seite 308.

²⁾ D. N. Seite 324.

³⁾ B.B.B. Seite 8, 45, 61.

⁴⁾ B.B.B. Seite 45.

⁵⁾ D. N. Seite 416.

⁶⁾ B.B.B. Seite 17, 22, 35, 53, 65, 67.

⁷⁾ B.B.B. Seite 7, 9, 11, 17, 19.

⁸⁾ B.B.B. Seite 10, 34, 44.

⁹⁾ B.B.B. Seite 11, 18, 23, 35.

¹⁰⁾ B.B.B. Seite 35.

Gyps kaufte man beim Detan von Nellingen, in Runderkingen, Stadion, beim Müller in „Wißstalg“ und bei Joseph Vorinier, Müllermeister in Zangart.¹⁾ Bei Kaufmann Franz Wieser in Schwenried deckte man den Bedarf an Sprengpulver, Farben, gelber Seide, englischem Fium, Meißel, Eisenblech, Silberglöth, bei Michael Felder denjenigen an Leinöl;²⁾ von Kaufmann Widon in Wiberach wurde entnommen Bergkreide, Meißel und Farben, bei Gutermann daselbst Weißblech. Aus Ulm erwarb man zum Theil recht schöne Umbaugleinwand, sodann grüne und weißgelbunte Nachleinwand, vom Bortenwirker in Wiberach Schüre, Nalsten und Vorten; auch Sesselteng wurde vieles bestellt. Ein Tapetier aus Konstanz stellte u. a. die große grüne Festsitz in die obere Abtei. Spiegel und Gemälde wurden dem Bildhauer und Maler Fröhlich aus Weingarten abgenommen.³⁾ Durch P. Dominikus ließ man auch Bilder aus Augsburg kommen. Einem Schmaler Namens Roth von Badsee wurden Rahmen zum Vergolden übergeben. Aus Strahburg verschrieb man Fingergold. Endlich wird blaugelamnte Umbaugleinwand erwähnt, welche in den Neubau angebracht worden.⁴⁾ Aus den zahlreichen Führleuten, welche das enorme Material beschafften, werden ausdrücklich genannt Martin Deyfenhart aus Wattenweiler, Anton St vom Dorf, der Wirth von Eintürnen, Reich von Aulendorf, sodann Männer von Michelwinaden und Kaspertshaus.⁵⁾

4. Die beim Bau thätig gewesen
Künstler und Meister.

Ueber dieselben haben wir uns geäußert in dieser Zeitschrift Jahrgang 1895 Nr. 12.

5. Der Fortgang der Bau thätigkeit.

Schon bevor Emese zum Erbauer des Hauses gemacht war, hatte man unter seiner Leitung mit den Grabarbeiten für die Fundamente begonnen. Das Terrain, auf welches der suert in Angriff genommene Theil des Neubaus zu stehen kam, befindet sich einige Schritte links (nördlich) von der Westfront der Klosterkirche. Auf dem Baugrund hatte sich bisher ein Gemüsegarten des Klosters nebst den alten Fischgruben befunden. Mit dem Bodenaushoben begann man gleich nach dem Feste des hl. Laurentius (10. August) 1750. Den 4. August des folgenden Jahres konnte man mit dem Legen der Fundamente und mit dem Auf führen von Mauern beginnen. Der Notiz hierüber fügte P. Kothelfer in seinem Tagbuch⁶⁾ den Wunsch: „Gott möge das angefangene Werk segnen!“ Vorher hatte man bereits Nachforschungen darüber angestellt, welche Tiefe wohl für die Grundmauern erforderlich sein könnte. So hatte man z. B. den

26. October 1750 beim Kirchturm nachgesehen und gefunden, daß sein Fundament bloß 7½ Fuß tief liege. Auch neben anderen Baufachleuten grub man in die Tiefe, um berechnen zu können, wie weit mit den Fundamenten des neuen Klosters hinabzukeiten sei.⁷⁾ Theil der Klau, wo die alten Fischgruben lagen, überbaut wurde, mußten neue (Gruben gegraben und auch ein neues Fischerhaus (jetzt im Besitz von Sindels und Kemper) errichtet werden. Wie man sodann den für den Klosterneubau engagirten Ziegelarbeitern ein eigenes Wohnhaus errichtete, so begann man auch im Frühjahr 1751 ein 100 Schuh langes, niedriges Gebäude (Klosterne betritt, übrigens nicht zu verwechseln mit der jetzt so genannten Familienwohnung!) zum zeitweiligen Tagesaufenthalt und zur Nachherberge für die Maurer und sonstige beim Neubau beschäftigte Handwerker zu errichten. Diese im October 1751 fertig gewordene Arbeiterwohnung erhielt ihren Platz in nächster Nähe des neuen Fischerhauses. Das Quartier, wo diese Neubauten angeführt wurden, bekam den Namen Fischerbau.⁸⁾

Beim Nahen des Winters wurde die Arbeit selbstverständlich jedesmal eingestellt. Der Termin der Beendigung der Thätigkeit war in den einzelnen Baujahren verschieden. Beispielsweise wurde anno 1751 Anfangs November das Maueraufführen sistirt, im Jahr 1752 um die Mitte des Monats October, um's Jahr 1753 am 27. October, eben so auch anno 1755. Der Zeitpunkt der Wiederaufnahme der Bau thätigkeit war ebenfalls ungleich. Anno 1753 fing man am Tag des hl. Markus (25. April) mit dem Mauern wieder an, im Jahr 1754 erst Anfangs Mai, dagegen im kommenden Jahr schon den 15. April.

(Schluß folgt.)

¹⁾ D. N. Seite 265.

²⁾ D. N. Seite 282.

Annoucen.

Aitarleuchter,

sempolirte, in Messing und Rothguld, von 22 cm Höhe an — **Ostkerzenleuchter** bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 Mk., nach Zeichn. des selig. Herrn Graf Schwarz, verfertigt

Wilh. Sedmawr,
Golds- und Silberschmiederei,
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Kreuzigungsgruppe nach dem Entwurf von Hans Holbein aus der Graf Douglasischen Glasgemäldesammlung.

Dieser Nummer ist ein Prospekt der Verlagsgesellschaft Benziger & Co., A.-G. in Einsiedeln (Schweiz) und Wädchwil (Baden) beigelegt, betreffend Leben der hl. Elisabeth von Ungarn, Landgräfin von Thüringen und Hessen.

¹⁾ Bkz. Seite 16, 31.

²⁾ Bkz. Seite 12.

³⁾ Siehe über diesen Meister das „Archiv für christl. Kunst“ 1894 Nr. 12.

⁴⁾ Bkz. Seite 29, 25, 31.

⁵⁾ Bkz. Seite 21, 35, 45, 53.

⁶⁾ Seite 247.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Degel in St. Christina-Avensburg.

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

Dr. 7.

1898.

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

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kämmler.

(Fortsetzung.)

I. Die reinen Metalle.

2. Das Blei ist nach dem Eisen das billigste Metall; sein Preis ist etwa dreimal so hoch wie der des Eisens. Es ist das weichste der hier aufgeführten Metalle, gegen chemische Einflüsse wenig widerstandsfähig und wegen der giftigen Eigenschaften seiner „Salze“ bei der Zerfetzung bekanntlich zur Verwendung für Speise- und Getränkegefäße u. dgl. verboten. Für den kirchlichen Dienst wird gegenwärtig das Blei nicht verwendet. In früheren Zeiten deckte man damit manchmal die Kirchen, benützte es zur Anfertigung von Särgen oder Sargplatten mit den Inschriften u. s. w. Beim Löttheu wird es mit Zinn vermischt viel verwendet. Das spezifische Gewicht ist 11,3; es ist schwerer als alle anderen Metalle mit Ausnahme von Gold und Platina.

3. Das Zink ist nicht, wie vielfach noch geglaubt wird, eine Mischung, ein künstliches Produkt; es ist ein eigenes, reines Metall, das allerdings erst seit dem letzten Jahrhundert hauptsächlich aus dem Galmei rein gewonnen wird. Seine Farbe ist dem des Meies oder alten, veruachlässigten Zinnes ähnlich, glaslos, grau (an der Luft); seine Festigkeit ist nicht groß, dagegen ist es ziemlich spröde, sehr leicht zu bearbeiten, sehr billig (etwa viermal so theuer als Eisen) und schmilzt bei einer Temperatur von 415° Celsius. Die Herstellung von Zinkgegenständen ist aus den letzteren Gründen billiger als die von Eisen, weshalb die Zinkarbeiten eine ganz außerordentliche Bedeutung in unserer Zeit angenommen haben. Es wird besonders

zu Architekturtheilen, Zierathen, Aufsätzen, Nischen, Dächern, Vorsprüngen verwendet (wie andererseits die gewöhnlichen Lampenfüße fast durchweg aus Zink gegossen sind). Auch eine Reihe sonstiger Artikel, die unter dem Namen „Messing“ oder „Bronce“ verkauft werden, sind nur Zinkgüsse mit galvanischem Ueberzug. Außer der leichteren Verarbeitungsfähigkeit hat das Zink noch das Gute vor dem Eisen voraus, daß es gegenüber den Witterungseinflüssen weit dauerhafter ist. Es überzieht sich nämlich mit eben der grauen, unansehnlichen Oxydschicht (im frischen Bruch ist das Zink schön weißblau), welche man gewöhnlich sieht, und diese bildet dann einen schützenden Mantel gegen weitere Zerstörung. So ist das Zink beständiger als das Eisen, welches von seinem Oxyd verzehrt wird.

4. Das Kupfer ist wohl das am längsten bekannte Metall. Denn es kommt vielfach in gediegenem Zustande vor, so daß es nicht erst durch künstliche und langwierige Prozesse dargestellt werden muß wie andere Metalle, z. B. das Zink, Aluminium, Nickel u. s. w., sondern einfach sofort geschmolzen und verwendet werden kann. Es schmilzt bei ca. 1060° Celsius; seine Tragfestigkeit ist 23 kg auf ein □mm. Der Preis ist aber das zwölfwache des Eisens; indessen unterliegt gerade das Kupfer erheblichen Preisschwankungen. Das Kupfer ist weicher als das Eisen; seine Zähigkeit und Geschmeidigkeit aber sind sogar noch größer, besitzt also eine Reihe der vorzüglichsten Eigenschaften. Die Farbe des Kupfers ist hellroth. Das Oxyd des eigentlichen reinen Kupfers hat nicht grüne sondern braune Farbe. Diese Schicht geht aber nicht als „Rost“, sondern schützt das Metall erheblich und macht es sehr widerstandsfähig, auf ihr entwickelt sich dann

erit die grüne Schicht. Aus eigentlichem Kupfer werden nicht sehr viele Gegenstände hergestellt, da es ziemlich weich und deshalb der Abnutzung oder unbeabsichtigten Formveränderung unterworfen ist. Aus den genannten Eigenschaften ergibt sich, daß das Kupfer das Hauptmetall für die Hammerbearbeitung ist. Während Zinn und Zink besonders für den Guß in Betracht kommen, liefert das Kupfer die edleren Metalle für die Arbeiten des Treibens von den einfachsten bis zu den höchsten künstlichen Gebilden und für die Maschinenbearbeitungen (Drücken, Stanzen, Prägen u. s. w.). Nur das Silber- und Goldblech sind noch deubarer. Früher, da man das billigere Messing noch nicht kannte, wurden alle derartigen Arbeiten, z. B. Nonstranz und Melchtheile, Leuchter, getriebene Statuen u. s. w. u. s. w. aus Kupfer hergestellt; in neuerer Zeit wird es selten mehr ganz rein verwendet, eben weil es ziemlich hoch im Preise steht. Zinn Guß ist das reine Kupfer schlecht geeignet, da es Maßen zieht und dadurch nur mangelhafte Güsse erzielt. Indessen tritt die ganze Bedeutung des Kupfers erst zu Tage bei den Legierungen. Hier zeigt sich, daß dieses uralte Metall eigentlich die erste und bedeutendste Rolle spielt hat in der Metallurgie, wenn man von dem materiellen Werthe der Gold- und Silberfachen abieht. Nicht umsonst zählt das Kupfer zur „Silbergruppe“ der Metalle. Das Wort „Bronce“ oder „Erz“ birgt ein Stück der Kulturgeschichte von Jahrtausenden in sich; aber die Seele der alten Bronce wie der neuen Messingarten ist nichts anderes als das Kupfer gewesen. Das andere sehen wir bei den Legierungen.

5. Das Zinn ist ein weit edleres Metall als das Zink. Seine Farbe ist schön weiß, fast silberähnlich; seine Eigenschaften sind hervorragend. Es besitzt eine bedeutende Widerstandsfähigkeit gegen die Einflüsse der Luft, des Wassers, verschiedener Nahrungsmittel und ist leicht zu verarbeiten sowohl für den Guß als in ungeschmolzenem Zustande. Es schmilzt schon bei 230°; — die mindeste Schmelztemperatur aller reinen Metalle, die wir hier behandeln — und ist das weichste Metall nach dem Blei. Durch Walzen kann es zu sehr dünnen Blättchen verdünnt werden;

das sind die Stannioblättchen, welche zum Einfüllen verschiedener Gegenstände dienen (Stanniol von Stagnum). Diese Eigenschaften würden das Zinn wohl zu dem meistverwendeten Metall unter Eisen und Kupfer machen — wenn es nicht zu theuer wäre. Es kostet nämlich ca. 20mal mehr als das Eisen und 1½ bis doppelt so viel wie das Kupfer. Der Preis datirt theils daher, daß es nicht in gediegenem Zustand vorkommt, sondern durch verschiedene Manipulationen aus seinem Erz, dem „Zinnstein“ (im sog. Seifengebirg) dargestellt werden muß und daß es sich überhaupt nicht so reichlich findet, wie die beiden anderen Metalle. Die Verwendung des Zinns zu Gefäßen und Geräthen ist bekannt und berühmt; alle Arten von Geschirren wurden aus ihm besonders in früheren Zeiten gefertigt. Zu den Zinnsteinen hat es vielfache Verwendung gefunden. Leuchter, Altarkännchen sammt Tellern, Taufkannen und -Becken, sonstige Teller für bestimmte Ceremonien wurden und werden aus Zinn gefertigt; und besonders wurde es auch viel verwendet für die Lababedeken und -Gefäße. Auch die heiligen Oele für die Dekanate werden vielfach in Zinngefäßen aufbewahrt und transportirt, ferner wurden früher oftmals Hostienbüchsen aus diesem Metall hergestellt. Indessen wird sich bei keinem alten und neuen Zinngefäße dies Metall ganz rein finden, sondern es ist immer mit etwas Blei legirt, welches, obgleich es selber noch weicher ist als Zinn, durch seinen Zusatz das Zinn härter macht. Da aber ein zu großer Bleizusatz das Zinn giftgefährlich machen könnte, besonders wenn bestimmte Säuren daran kämen, so ist reichsgesetzlich vorgeschrieben, daß nicht mehr als 10% Blei zugelegt werden darf für Zinngefäße, die zu Ess- und Trinkgefäßen dienen sollen. Bei anderen Gegenständen kann der Bleizusatz bis zur Hälfte der gesammten Metallmischung weitergehen, z. B. bei Leuchtern. Außer der Verwendung zu massiven Gegenständen findet das Zinn sehr häufig Verwerthung zum Verzinnen von Kupfer- oder Eisengegenständen, z. B. von kupfernen Weihwasserbedeken im Innern (wegen des Salzgehaltes), Taufgefäßen u. dgl. Das gewöhnliche Blech (Weißblech) ist nichts anderes als verzinntes Eisenblech. Zu

manchen Kirchen trifft man noch alterthümliche Zinngefäße aller Art. Man gebe sie nicht leicht weg; sie haben oft einen gewissen Antiquitäten- und Kunstwerth neben dem, daß sie etwas Nobles in ihrer Farbe haben, wenn sie fleißig rein und glänzend gehalten werden. Nicht selten tragen die ähnlere Form und noch mehr die Verzierungen (Relief u. s. w.) den Stempel einer Kunstpoche auf sich.

6. Das Aluminium ist ein Erdmetall; es findet sich in ungeheuren Mengen im Thon und Lehm vor. Es ist das Metall der neuesten Zeit, nachdem man gelernt hat auf elektrischem Wege es verhältnißmäßig billig herzustellen (der Preis ist ca. das 3—4fache von dem des Kupfers und das 40—50fache von dem des Eisens) und zweifellos ist ihm noch eine große Zukunft beschieden. Seine Farbe ist dem Silber ähnlich mit einem Stich ins Blaugrüne; es ist sehr dehnbar, ziemlich hart, schmilzt erst bei 670° und zeichnet sich ganz besonders durch sein geringes Gewicht aus; es ist weitans das leichteste aller verarbeiteten Metalle (spezifisches Gewicht 2,56). Dazu kommt, daß es gegen chemische Einflüsse außerordentlich widerstandsfähig ist; es hält sich in trockener und feuchter Luft und in allen Temperaturen bis zur Siedehitze fast ganz unverändert. Es ist so fest wie Zink und läßt sich zu Draht und Blech von dünnster Art bearbeiten. Bereits sind Versuche gemacht worden mit Einführung von Aluminiumgegenständen in den kirchlichen Gebrauch. Man hat solche Kelchgefäße, auch Rauchfässer mit Schüsseln, Messkännchen u. s. w. angefertigt. Uns will es nicht scheinen, als ob besondere Gründe Aluminiumgegenstände zum kirchlichen Gebrauch empfehlen; die allzu leichten Gefäße werden gerne umgeworfen. Nur wenn ganz besondere Umstände dafür sprechen, daß ein Geräthe recht leicht sein soll, erscheint uns seine Verwendung als angezeigt, etwa zu Rauchfässern für Prozessionen von großer Dauer, für entlegene Gottesäcker u. dgl. Vielleicht könnte hierüber einmal ein eigenes Artikelchen geschrieben werden.

7. Das Nickel ist gleichfalls ein Metall unseres Jahrhunderts. Es wird unter erheblichen Umständen aus dem Kupfer- und Nickelzinn darge stellt und kommt in Würfel-

chen in den Handel. Seine Farbe ist silberweiß; es ist sehr hart wie das Eisen und läßt sich glänzend poliren. Sein Hauptvorzug ist, daß es in trockener Luft vollständig unverändert bleibt und daß es auch den meisten Säuren widersteht, so daß man höchstens nach langer Zeit merkt, daß dieselben es angreifen. Sein Preis ist wegen der unständlichen Darstellungsweise hoch; es ist mit dem Aluminium das theuerste von den metallen Metallen. Nickelzinn findet sich nicht allzu reichlich in der Natur. Das Nickel wird gewöhnlich nicht für sich allein verwendet, sondern zum Ueberziehen anderer Gegenstände aus Stahl, Kupfer u. dgl., welche der Gefahr des Rostens besonders ausgesetzt sind: Beschläge, Schloßer, Schlüssel, Thorlinken, das Innere von Wehwasser- u. c. c. Kesseln, Fahnenstangen u. s. w. (Unsere „Nickelmünzen“ haben nur $\frac{1}{4}$ Nickelmetall, $\frac{3}{4}$ davon ist Kupfer; den Namen bekamen sie nur wegen der Farbe des Nickels.)

Nachdem wir die metallen Metalle behandelt haben, kommen wir demnächst an die edlen Metalle. Das Charakteristikum der edlen Metalle ist nicht in erster Linie ihr seltenes Vorkommen — es gibt Metalle, z. B. Wismut, Wolfram u. s. w., welche seltener vorkommen als das Gold und trotzdem nicht zu den edlen zählen — sondern ihre relative Unzerstörbarkeit, ihr Unverändertbleiben auch in feuchter Luft, sodann ihre schöne Farbe (was aber auch wieder nur bei Silber und Gold in besonderem Maße hervortritt, bei Platina weniger) und erst in letzter Linie die verhältnißmäßig nicht große Menge ihrer Erzeugnisse. Mit der Zeit allerdings wächst die letztere, da zu den vorhandenen und im Kurz befindlichen edlen Metallen jährlich ein erheblicher Zuwachs kommt, und im gleichen Verhältniß sinkt, wenn auch langsam und unter Schwankungen, der Werth der edlen Metalle.

Das nächstemal werden wir die drei edlen Metalle behandeln und dann eine Tabelle über das Verhältniß des spezifischen Gewichts, des Schmelzpunktes, der Härte und des gegenwärtigen Preises der aufgezählten Metalle anfügen, um hernach die Legirungen zu behandeln.

(Fortsetzung folgt.)

Die versteigerte ehemalige gräflich Douglas'sche Sammlung alter Glasgemälde.

Von Hrn. Dezel.
(Fortsetzung.)

2. Zur zweiten Serie unserer Sammlung rechnen wir eine Madonna mit dem Kinde und, nach Größe und Anordnung zu schließen, ihr Gegenstück, St. Christophorus. Den gleichen Kartonzeichner, wie auch die gleiche glasmalerische Behandlung zeigt ein St. Wolfgang, dessen Pendant aber fehlt.

Die heilige Jungfrau mit dem Kinde, das die Rechte segnend erhebt und in der Linken die Weltkugel trägt, hat blaues Ober- und rothes Untergewand. Sie steht auf der Mondschel und ist mit flammender Mandorla umgeben, auch trägt sie als regina coelorum die Krone und hält in der Linken ein spätgothisches Scepter. Die Zeichnung ist fein und die ganze Auffassung des Gegenstandes eine ideale, hochfeierliche. Um die ganze Figur läuft ein Spruchband mit dem Vers:

*Sis precibus placata meis castissima virgo,
Ultima quam veniet iudicis illa dies!*

Oben sieht man miniaturartig fein gezeichnet die allegorische Darstellung von „Mariä Verkündigung“; die heilige Jungfrau ist sitzend dargestellt, und ein Einhorn stüchtet sich in ihren Schoß; ein stehender Engel bläst auf einem Jagdhorn und führt zwei Hunde mit sich. Diese vorzüglich erhaltene Tafel mit der hl. Jungfrau, 74 cm hoch und 54 cm breit, ist zwar ein Kabinetsstück ersten Ranges, zeigt aber doch in der glasmalerischen Behandlung nicht den gleich hochstehenden Meister, wie der oben genannte Schmerzensmann. Das Stück kam bei der Versteigerung in den Besitz des Kunsthändlers Bourgeois in Köln um den Preis von 7050 Mark.

Der heilige Christophorus, mit einem gewaltigen Stock in den Händen, durchschreitet ein Gewässer und trägt das Christuskind auf seiner linken Schulter, um welches ein rother Königsmantel flattert und das mit den Händen die Weltkugel auf dem Haupte des Heiligen hält. Letzterer ist mit einem grünen Wams mit weiten Ärmeln in der Tracht der Lauds-

fnechte bekleidet, hat aber auch den quer gestreiften Mitterrock an, wie solcher bei den Turniren über der Hüftung getragen wurde. Seiner Kleidung nach repräsentirt er sonach den Bauern wie den Edelmann. Er zeigt einen sehr guten, porträtartig gezeichneten Kopf und die ganze Gestalt — die Scheibe ist 81 cm hoch und 53 cm breit — vollständig erhalten mit Ausnahme von einem eingesetzten Armstück und einigen Fleckscheiben in der Landschaft. Das Bild kam in das Historische Museum in Basel um den Preis von 6500 Mark.

Die Zeichnung zu diesen beiden Bildern ist flott, Kaltentwurf, Fleischparthien und Daartheile sind von hoher künstlerischer Vollendung und es ist deshalb zweifellos, daß die Kartons zu denselben auf Holbein d. J. zurückzuführen. Sie gehören wohl der Blüthezeit des Meisters in Basel an (1525—1526). Die Legende auf den Spruchbändern weist auf Johann von Böhme als Verfasser hin, was ebenfalls für Holbein spricht. Aller Wahrscheinlichkeit nach, wie Kone (Katal. S. 7) meint, waren die Fenster in eben derselben Prioren-Kapelle der Karthause in Klein-Basel.

Der heilige Wolfgang mit rothem Pluviale und grüner Dalmatika hält in der Rechten das Modell einer gotthischen Kirche und in der Linken den Hirtenstab sammt einem Beil, seinem Attribute; seine Mitra ist weiß und gelb mit reicher Ornamentirung. Er steht fast ganz en face vor einem reichen landschaftlichen Hintergrunde, der mit größter Sorgfalt nach Art der Schweizer Scheiben trefflich ansgearbeitet ist. Die Höhe des Feldes dieser Scheibe beträgt 137, die Breite 53 Centimeter, die Figurengröße sammt der Mitra des Heiligen einen Meter. Der Hirtenstab des Heiligen ist eine feine und sehr delikat gezeichnete Arbeit und zeigt in der Krümmung eine zierliche, reizvoll angeführte Madonna mit dem Kinde. Unten huet der Stifter des Bildes Morand von Brunn mit dem vom Brunn'schen Wappenschild und Helmszier; von ihm geht ein Spruchband aus mit den Worten: Sanctus Wolfgangus Ora pro nobis; ein zweites Spruchband unterhalb des Wappens hat die Worte: Morand von brunn. Die

Seimat dieses Stifters ist die Stadt Basel, wo die Familie Von Brunn oder Vom Brunn noch heute existirt. Das Benediktinerkloster St. Morand, von welchem Heiligen von Brunn seinen Taufnamen hat, lag bei Altkirch in Elßaß (Sundgau). Das

Gegenstück zu dieser Figur ist verloren gegangen; es stellte wahrscheinlich eine heilige Frau dar mit der unten knieenden Gestalt der Ehefrau oder Mutter des Morand von Brunn. Da der letztere, dessen Richte an den Maler Arins (Graf von Solothurn verheiratet war, als ein sehr reicher Mann bekannt war, so darf man annehmen, daß er bei seinem mittelmäßigen Künstler Glasgemälde machen ließ. Auch wir sind daher der Ansicht, daß die Martone auch dieser Scheiben Holbein den Jüngeren zum Zeichner haben. Die zart behandelten Fleischtheile auch in dieser Scheibe, die Darstellung des Donators, welche, miniaturartig fein behandelt, beweist, daß der Künstler auf den Ruf eines Porträtmalers erster Güte Anspruch hat und der herrlich detaillirt gezeichnete Faltenwurf lassen nur auf einen Künstler ersten

Ranges schließen. Das Bild kam ins Historische Museum nach Basel um den Preis von 7900 Mark.

Was die glasmalerische Technik dieser drei Stücke anlangt, so ist sie im Allgemeinen die gleiche wie die der vorigen

Serie, nur finden wir hier, besonders in dem Madonnabilde, eine noch feinere Verwendung des Silbergelbes, welches hier besonders für Haare, Geschnide u. dgl. auf weißem Glase als prachtvolles Pigment erscheint. Es ging aber hier der

Meister noch weiter, indem er an seinen Malereien sogar den Versuch zeigt, eigentliche Transparentfarben, wie Grün, Roth und Blau aufgeschmolzen zu verwenden. Eine hier einzigartig technische Erscheinung nentlich gegenüber allen anderen Figuren bildet die glasmalerische Behandlung des Untergewandes oder Turnirodes beim heiligen Christophorus: man sieht hier außer gelben, durch Silbergelb hergestellten Streifen auch solche von rother und blauer Farbe, welche hier eigenthümlicher Weise durch Schmelzfarben angetragen sind, was namentlich bezüglich des Roth merkwürdig ist, das man auch später, bei der sogenannten Kabinetsglasmalerei, sonst überall nur als Ueberfangglas angewendet findet. Es sind diese Proben allerdings nur schwächere Versuche zu nennen, da sie nur an kleinen untergeordneten Stellen Anwendung finden, aber doch sind diese Versuche wohl zu den allerältesten zu zählen, welche Deutschland in der Glasmalerei aufzuweisen hat.

3. Die folgenden drei Fenster, eine



Madonna mit dem Kinde und die Heiligen Johannes der Täufer und Margaretha gehören ebenfalls zusammen und bildeten ein dreitheiliges Klotzfenster, das von Dr. Johannes Widmann und seiner Ehefrau Margaretha Spilmann 1528 gestiftet wurde. Das Mittelfenster zeigt die heilige Jungfrau von einer großen Aureole umgeben (S. 61), wie sie auf dem linken Arme das Kind und in der rechten Hand ein Zepter hält. Mit einer eigenthümlich genackelten Lebhaftigkeit ist das Christusbild dargestellt, indem es nicht wie in der vorigen Darstellung die Rechte segnend erhebt, sondern von der Mutter hinweg seinen Kopf rückwärts wendet und in die Welt hinschaut. Unten sieht man das sprechende Wappen der Familie Widmann, einen weißen nach rechts springenden Widder im gelben Feld und die Legende: Johannes Widmann, doctor, Margareta Spilmann. 1528. Der heraldisch rechte Seitenflügel zeigt den heiligen Johannes den Täufer, der ein härenes, gelbes Gewand trägt und in der Linken das Lamm Gottes auf einem Buche hält, auf das er mit der Rechten hinweist. Unten ist das Porträt des Stifters, von dem das Spruchband ausgeht: ora pia pro nobis virgo (virgo) maria und welcher einen Rosenkranz in den Händen hält. Das Porträt ist ganz meisterhaft vollendet. Das heraldisch linke Stück hat die Namenspatronin der Stifterin, die heilige Margaretha, zur Darstellung, die in rothen Mantel und weißes Untergewand gekleidet ist. Ihr Köpfchen ist von wunderbarer Zartheit. Die Heilige führt mit der Linken den Trachen und hält zugleich eine Palme, in der Rechten hat sie ein Stabkreuz. In ihren Füßen kniet die Stifterin sammt ihrer Tochter; erstere, ebenfalls ein vorzügliches Porträt, hält einen gewaltigen Rosenkranz in Händen und giebt zugleich den Ausdruck einer echt frommen, biederen deutschen Hausfrau; vor ihr ist im Mittelbilde das Spilmannsche Wappen mit den dreifachen Stadtfarben (die Spilmann stammen von Breisach) angebracht. Ein Spruchband, das von ihr ausgeht, sagt: iesum tuum filium monstra nobis propitium, ein Vers aus dem „Salve Regina“ mit starker Veränderung des jetzt üblichen Textes.

Die drei Scheiben sind von hervorragender Schönheit in der Farbe und es zeigt sowohl die Zeichnung der Figur als die der Ornamentik und des Bleiwerts eine meisterhafte Vollendung. „Dieselben sind jedenfalls,“ sagt Mone, „in St. Blasien und für eine dortige Kapelle gemacht und nicht in Basel, was schon daraus hervorgeht, daß die Stifterin Margaretha Spilmann (1528) die Schwester des damaligen Abtes von St. Blasien war. Damals aber hatte Hans Baldung Grien, welcher in Basel 1506—1516 für die dortige Karthause gearbeitet hatte, schon längst Basel verlassen. Man ist daher bezüglich der Kartons zu diesen drei Bildern unbedingt auf Hans Holbein d. J. hingewiesen.“ Neumargedorf führt in „Die Wahrheit“, herausgegeben von Kaufmann 1897, Heft 9, an: „In St. Blasien war von 1514 bis 1552 ein Mönch Namens Johann Spilmann von Battmaringen, der daselbst 1552 als Abt starb. Eine Schwester von diesem oder eine nahe Verwandte, Margaretha Spilmann, war an den St. Blasierer Obervoigt Dr. Johann Baptist Widmann (von Basel) verheiratet. Man darf mithin die von Hans Holbein zwischen 1520 (?) und 1526 gemalte Widmannsche Madonna, die 1528 als Glasgemälde nach Holbeinschen Kartons hergestellt wurde und jetzt eine der Perlen der Douglasschen Glasgemälde-Sammlung bildet, mit dem Aufenthalt Holbeins beim Abte Spilmann in St. Blasien (1515 oder 1516) in Verbindung und Zusammenhang bringen. Das ist gewiß kein gewagter Beweis für die Beziehungen Holbeins zum Kloster und Abte von St. Blasien.“

Das Gruppenbild, die Widmannsche Madonna, wie man diese drei Stücke nennen kann, kam ins Kunstgewerbemuseum nach Köln um den Preis von 19800 Mark.

4. Nach der Schätzung Mones wären ungefähr 45 gemalte Fenster im Langhause der Karthauskirche zu Klein-Basel gestiftet worden und vorhanden gewesen. Nach dem in Basel 1529 ins Werk gesetzten Weltersturm haben aber, wie schon oben gesagt, die Stifter dieser Glasgemälde in der Karthause dieselben aus der Kirche herausnehmen und in den St. Bla-

jiener Hof (Kameralamt) und nach St. Blasien verbringen lassen. Ein großer Theil wäre nun wohl auf dem Transport von der Karthause in den St. Blasien Hof und von da nach St. Blasien im Schwarzwald, vielleicht dort selbst auch zu Grunde gegangen. Außer von den Stiftern, welche wir bisher genannt haben, sind aber auch noch von andern Wohlthätern und zwar, wie es scheint, von ziemlich zahlreichen Adelsfamilien vom Elsaß, von Basel und Breisgau, gemalte Fenster gestiftet worden. Es sind von ihnen noch 14 Stück große Figurenfenster vorhanden, welche nach Zeichnungen von Hans Baldung Grien in den Jahren 1512—1517 angefertigt worden sind und welche man in zwei Klassen einteilen kann. Es sind vier Scheiben mit fast lebensgroßen Figuren (ca. 140 cm Figurengröße), welche zusammen eine Gruppe bilden und die zwei Schutzpatrone der Karthäuser, einen *Ecce homo* und eine *mater dolorosa* sowie die zwei größten Heiligen dieses Ordens, die Heiligen Bruno und Hugo darstellen. Dann sind es zehn Scheiben, welche die Namenspatrone der Stifter und ihrer Ehefrauen zum Theil mit den entsprechenden Familien- oder Besitzwappen zeigen; wir finden daher je einen männlichen Heiligen und eine weibliche Heilige. Einzelne Bilder, Frauengestalten, sind leider zu Grunde gegangen. Alle diese 14 Figuren können wir als zusammengehörig zur vierten Serie zählen.

Die Karthäuser, wie auch die Cistercienser, nannten sich mit Vorliebe „*servi matris dolorosae*“ und hatten als solche auch den *Ecce homo* und die *mater dolorosa* als Patrone, daher wir diesen beiden Figuren auch in der Sammlung begegnen sind. Christus als sog. *Schmerzemann* — in ganzer Figur dastehend ist mit dem rothen Mantel angethan und hat auf dem gesenkten Haupte die breite Dornenkrone und hält in den gebundenen Händen die grüne Marterpalme als Spottsepter. Der Ausdruck des Schmerzes und die Ergehung im Angesichte des Herrn ist trotz der realistischen Darstellung von erheblicher Auffassung. Die prächtige Scheibe

mit der kräftig gezeichneten Figur, welche anatomisch sehr detaillirt angeführt, kam in die Staatsammlung nach Karlsruhe um den Preis von 6300 M.

Gleich ausgezeichnet schön ist die schmerzhaftige Muttergottes unter dem Kreuze, die *mater dolorosa*, angeführt, die in blaues Ober- und violettes Untergewand gekleidet ist und das Schwert in der Brust, die Hände gefaltet hält. Der Faltenwurf in ihrem Gewande und Kopfstudie ist meisterhaft schön behandelt. Ueberhaupt sind diese beiden Bilder in technischer Hinsicht die besten dieser Serie; die Anatomie, besonders in der Muskulatur, ist so markig, wahr und bestimmt, daß nur ein Meister ersten Ranges die Zeichnung zu diesen Gestalten geliefert haben kann. Das Bild der schmerzhaften Mutter kam um den hohen Preis von 12000 M. ebenfalls in die Staatsammlung nach Karlsruhe. (Schluß folgt.)

Das neue Kloster von Schussenried (jetzt Anstaltsgebäude).

Von Kaplan B. Kuch in Schussenried.

(Schluß.)

Im Baujahr 1751 war die Arbeit so gefördert worden, daß bis November das Fundament in Form eines Achteckwinkelmahes nordwärts zum Kirchenportal in der Richtung gegen den Wangenweiher und sodann ostwärts dem oberen Thore zu gelegt war. (Zwanzig Maurer hatten mitgeholfen.) Die feierliche Grundsteinlegung fand aber erst im folgenden Jahre, nemlich den 8. Juni 1752, durch den Abt Magnus statt: An diesem Tage wurde in der Stiftskirche ein solennes Hochamt gehalten. Nach demselben gieng man in Procession mit vorangetragenem Kreuz durch das Hauptportal des Gotteshauses zum Bauplatz. Links und rechts bildeten die Maurer, Steinhauer, Zimmerleute und andere Arbeiter (zusammen über 80 Mann), mit Keilen, Hämern, Werten u. s. w. versehen, Spalier. Der Abt begab sich mit dem ganzen Konvent auf ein für diese Feier extra hergerichtete Podium und nahm hochfeierlich die Weihe des Grundsteines und Neubaus vor. Es wurde eine innere Kapfel mit Reliquien eingeseht und mit einer Zinnplatte bedekt, auf welcher ein Verzeichniß sammtlicher Chorherren und Brüder eingeschrieben war. Alles dies wurde mit dem „ersten Stein“ verwahrt. Hieranf sang man das Te Deum unter Trompeten- und Paukenbegleitung, auch Freudenfahnen wurden aus Gewehren und Böllern abgegeben. Eingeleget wurden Reliquien von den Heiligen Petrus, Paulus, Norbert, Anna, Maria Magdalena, Vinzenz, Georg,

1) D. N. Seite 295.

katharina, Barbara und Venusta Martyrin, sodann je ein von Papst Innozenz XI., Benedikt XIII. und Benedikt XIV. geweihtes Agnusdei, endlich eine Waldmünze des letztgenannten Papstes, ein spanisches Kreuz und eine Silbermünze der damals regierenden Kaiserin und Königin Maria Theresia. Der Grundstein ist jedoch nicht außen an der Erde des Hauses gelegt worden, sondern mehr einwärts bei dem „Ausgang des Vorkaufes“, d. h. Ende des Mauervorprunges, wie der Stein mit der Zahl 1752 dabelst zu erkennen giebt.¹⁾ Bei der Grundsteinlegung war der Bau schon einige Fuß über die Wasserflöhe (d. h. jene Steine, die sich über den Kellerlöchern befinden) emporgewachsen.²⁾ Den 13. und 14. Oktober 1752 hat man bereits den Dachstuhl des Westflügels aufgerichtet. Den 16. und 17. wurden die Zeilen und Katten aufgenagelt und das Gebäude mit Platten gedeckt. Unterdessen wurde am vierten Stadtwort des Pavillons so emsig weitergearbeitet, daß auch dieser Theil des Hauses noch vor Winter gedeckt werden konnte. Am Nachmittage des 26. Octobers wurde ein Nichtfest gefeiert. Unter Trompeten- und Pausenshall, unter Trommeln und Pfeifen, unter beständigem Schießen, Jauchzen und Bivatrufen wurde nach altem Herkommen der Maieri im oberen Birthshaus („Löwen“) abgeholt. Ein Zimmergeselle hielt eine Anrede und Danksagung. Hierauf wurde der Maieri auf den obersten Theil des Pavillons gestellt. In den folgenden Tagen wurde der ganze, bereits fertiggestellte Gebäudetheil mit Platten bedeckt. So war denn schon im zweiten Baujahr das ganze neue Hofgebäude im Korbbau fertig geworden.³⁾ Im Jahre 1753 schritt die Bauftätigkeit wieder energisch voran. Die bereits fertiggestellten Bartheen wurden geweißnet, quadriert und die Kapitäle der Kissen aus Stind hergestellt, innerhalb Scheidewände errichtet; aber auch die Fundamentirung der weiter zu bauenden Theile des Hauses wurde fortgesetzt. Am Schluß dieses Baujahres war der ganze Nordflügel und vom Ostflügel eine Länge von 100 Schuh bis zur Sockelhöhe gemauert. Die Säulen und Gewölbe der Keller waren gleichfalls vollendet und die Zimmer so weit gefördert, daß die Stuccatoren arbeiten konnten. Die etwa 26 Maurer hatten im Spätherbst solchen Eifer gezeigt, daß ihnen trotz des kürzeren Tages der volle Lohn wie beim langen Tag verwilligt werden konnte.⁴⁾ Mit dem Anmauern des Nordflügels ist man am 1. August 1754 zu Ende gekommen, so daß man noch am gleichen Tag mit dem Zegen des Gebälles anheben konnte. An jedem der ungemein langen und schweren Balken hatten 24, bisweilen noch mehr Männer zu tragen. Es war eine herbe Mühe, all' die Massen Holz über die hohen Gerüste mühsam hinaufzuschleppen. Ende September und Anfangs Oktober 1754 konnte man den Rest der Balken legen, die Dachstühle aufrichten und mit Platten bedecken. Dann wurde die Bibliothek

in Gemöldeform mit Katten versehen und alle Keller gewölbt.¹⁾ Gegen Schluß des Monats Juli 1755 wurde der im vorhergehenden Jahr aufgebauete Nordflügel verputzt, getüncht und an einigen Stellen stuccatirt.²⁾ Auf das Kirchenpatrocinium, das St. Magnusfest, dieses Jahres (6. September) fanden sich ungewöhnlich viele Gäste ein; denn abgesehen von den religiösen Beweggründen, hatte auch das Verlangen, den neuen Klosterbau zu sehen und zu bewundern, sehr viele Fremde nach Schussenried geführt. Manche derselben wurden sogar schon in den Neubau einlogiert.³⁾ Im Januar und Februar 1756 wurden aus den beiden Ziegelhütten der Gemeinde viele Tausende gebrannter Steine zur Erstellung des Ostflügels beigesteuert. Weil man dieselben aber zu hoch, nemlich 2 bis 3 Klafter hoch, auf einander thürmte, so fielen sie mehrmals wieder über den Kanfen und verursachten doppelte Mühe.⁴⁾ Anno 1757 war der Bau unter dem Schuß Gottes soweit fortgeschritten, daß man gegen Sonnenaufgang am Mittelgebäude des Ostflügels oberhalb des Museums der Mönche eine Gebättinschrift andrachte. Sie lautete:

Deo T. O. M. Auspice,
 Jutrice Dei Matre Virgine,
 D.D. Norberti et Magni Jutamine
 Domus Ista Praemonstrata
 Benedicti XIV. S. S. Pontificis
 Francisco I. R. A. Caesare
 Exstrui
 Coepit ab Abbate Re et Nomine Magno
 Anno Domini
 C17.12.CC.LI.
 Continuat a ab Ejus Successore Nicolao
 anno a partu Virgineo
 C17.12.CC.LVII.
 Pro
 Canoniorum habitaculo
 et
 Hospitium commodo.⁵⁾

Eine Stadterkhöhung über dieser Inschrift ebenfalls an der Ostfront des Kapitelhauses war als Schindl befestigt der mehrere Jentner schwere, vergoldete Name Maria, auf dem Dache dieses Gebäudetheiles aber prangten als Zierathen die Sonne und der Mond, ebenfalls aus Metall.⁶⁾

Mit dem Jahre 1757 hat man die Bauftätigkeit noch nicht ganz eingestellt, sondern ein paar Jahre lang weitergearbeitet. Wenn übrigens Remninger in der Beschreibung des Oberauntes Waldsee und auf ihm stehend andere behaupten, der Bau sei erst anno 1770 sistirt worden, so ist eine solche Meinung als irrig zu bezeichnen. Im Baukostenverzeichniß ist nemlich schon in den Jahren 1762 und 63 keine einzige Frohnfuhr oder Ehrenfahrt mehr angemest. Dagegen werden darin allerdings noch anno 1763, ja sogar noch um's Jahr 1765 wenigstens auf einige hundert

¹⁾ Archivregister. Tomus I. Lade 3. Fasc. titel 4. Nr. 70.

²⁾ D. R. Seite 428.

³⁾ D. R. Seite 336.

⁴⁾ D. R. Seite 355.

¹⁾ D. R. Seite 416 und 420.

²⁾ Seite 432.

³⁾ D. R. Seite 436.

⁴⁾ D. R. Seite 438.

⁵⁾ Archiv-Register. Tom. I. Lade 3. Fasc. titel 4. Nr. 85.

⁶⁾ Bkz. Seite 28 und 36.

Gulden sich belaufende Ausgaben notirt. Da aber in dem Kaufostenerzeichniß neben und unter dem Aufwand für den Klosterneubau auch die Kosten für das Rath- und Küstherhaus in Schuffenried und für Kirche, Mehnerhaus und Schmiede in Muttensweiler ohne ganz genaue Specificirung eingetragen sind, so müssen die zu so später Zeit gemachten Ausgaben keineswegs nothwendig auf Rechnung des Klosterneubaus gesetzt werden. Vielmehr scheint uns der Termin der Einweihung des Hauses den sichersten Anhaltspunkt für die Bestimmung der Beendigung der Bauarbeiten zu bieten. Ueber die Weihe des neuen Klosters aber berichtet der Hauschronist, daß ihm unmittelbar vor dem Bezug des Hofgebäudes, nemlich um die Mitte des Jahres 1757, von seinen Obren befohlen worden sei, eine Privatbenediction dieses Weisthüglers vorzunehmen. Er hat diesen Auftrag unter Beiziehung eines Mehners vollzogen. Dieser Notiz über die Weihe des Hofgebäudes ist aber auch die Nachricht über die feierliche Einweihung des Gesamtneubaus angefügt. Wir lesen nemlich: „Die solenne Benediction des ganzen neuen Klosters ist von Abt Nikolaus Kloos im October 1763 vorgenommen worden.“¹⁾ Um nach Bezug des neuen Klosters bequem ins Stiftsgotteshaus zu gelangen, ließen die Ordensmänner vom zweiten Stock des neuen Gastgebäudes (jetzige Direktorswohnung) in die untere alte Abtei hinüber (verzeitigte katholische Pfarrwohnung) einen hölzernen Verbindungsgang bauen. Die Errichtung dieses Ganges fällt auch in das Jahr 1763; für die dazu nöthigen Latten, Bretter und sonstigen Holztheile wurden 147 fl. 35 fr. aufgewendet.²⁾ Das Jahr 1763 ist somit der Termin für die Hausweihe, für den Bezug der neuen Abtei nebst Konventsgebäude und für die Einstellung des Klosterbaues. Das neue Kloster zu Schuffenried, soweit es zur Ausföhrung gelangte, hat daher (nicht 20, sondern) 12 Jahre Bauzeit beansprucht, da es von 1751—1763 erstellt worden ist. Und selbst während der paar Baujahre des 6. Decenniums wurde nicht mehr am Hoch- und Außenbau, sondern bloß noch am Innenbau, beziehungsweise an der Innenausstattung gearbeitet.

Wenn nun noch nach den Kaufosten gefragt wird, so kann nur eine beiläufige Berechnung geboten werden. Wie zahlreiche Frohnfahrten, Ehrenfahrten und Frohndienste wurden geleistet, für welche überhaupt keine Bezahlung stattfand! Aus dem Jahre 1755 werden gegen 4000 Frohnfahrten erwähnt, anno 1753, 54 und 57 je dritthalb Tausend und darüber, dagegen in den Jahren 1758 bis 61 (inklusive) zählte man dieselben nur noch nach Hunderten. Aus den beiden letzten Baujahren ist an Gespannleistungen nichts mehr notirt. An baarem Geld wurden in runder Summe 150 000 fl. verausgabt. Nach neuzeitlichen Begriffen war die Bezahlung bei den einzelnen Ausgabeposten ziemlich gering. Wenn wir den gegenwärtigen Arbeits- und Geldpreis in's Auge fassen, die rund 18 000 Frohnfahrten und die zahlreichen Ehrenfahrten nach dem in der Jetztzeit eventuell erforderlichen Gespannwand be-

mesen, dann glauben wir behaupten zu dürfen: Heutzutage würde das neue Kloster, so viel davon wirklich erstellt worden ist, jedenfalls 1½ Millionen Mark kosten. Und doch sind die zur Ausföhrung gelangten Partbeien dieselben nach den noch vorliegenden Plänen, welche auch eine neue Klosterkirche, Refektoriegebäude, Werkstätten, Diener- und Beamtenwohnungen in sich begriffen, nur etwa der fünfte Theil der projectirten Neubauten. So würde der in Aussicht genommene neue Klosterbau von Schuffenried nach modernen Schätzungen in unserer Zeit einen Geldaufwand von gegen acht Millionen verlangen. Wir brauchen uns deßhalb nicht zu wundern, daß der überaus weitausschauende Schuffenrieder Klosterneubauplan größtentheils auf dem Papier stehen geblieben ist, und daß die Mönche von Soreth wegen unzureichender Geldmittel verhältnißmäßig bald davon Abstand nahmen, die geniale, aber kostspielige Idee des Baumeisters zur Verwirklichung zu bringen.

6. Spätere Schicksale des Hauses.

Den Mönchen war nicht vergönnt, ihr neu-erbautes Heim mehr als vier Jahrzehnte lang zu bewohnen. Denn anno 1803 gieng der ganze Schuffenrieder Klosterbesitz an das grafliche Haus Sternberg über. Ten verarbeiteten Verhältnissen entsprechend wurde dem neuen Kloster sogar ein anderer Name geschöpft; man nannte es nemlich nach der Säkularisation „das neue Schloß“. Diese Benennung verblieb dem Gebäude auch dann noch, als die ehemalige Klosterherrschaft anno 1835 durch Kauf in das Eigenthum des Königreichs Württemberg übergegangen war. Erst mit der anno 1875 beendeten Einrichtung des Hauses zu einer Unterkunftsstätte für Geisteskranke erhielt es den Namen „St. Veit- und Fleegastalt“.

Nachdem das Gebäude dem Grafen v. Sternberg zugefallen war, besam es den Charakter einer Wohnfajerne. Es wurde das Logis für verschiedene höhere Beamte, für niedere Bedienstete und auch für pensionirte ehemalige Ordensmänner. Eine ähnliche Verwendung fand das neue Schloß nach seinem Uebergang an den württembergischen Staat: Ten drei katholischen Pastoralionsgeistlichen wurden ihre Amtswohnungen in früheren neuen Gastgebäude angewiesen, weil sie infolge Errichtung eines Hüttenwerkes den bei demselben Angestellten in den dreißigen Jahren ihre minderwertigen Zimmer im alten Schloß hatten abtreten müssen. Im neuen Schloß wohnten ferner der Mevierförster, der Amtsnotar, bis 1872 auch der Kameralverwalter nebst anderen Bediensteten. Einzelne Lokalitäten dienten der Eisenhütte Wilhelmshütte als Magazine. Ein Theil der Kellerräume und anderer Gelfasse war an Bürger des Nledens vermietet.

Während unter der graflich sternbergischen Herrschaft das Gebäude in seinem noch aus der Klosterzeit herrührenden Bestande intact gelassen worden war, erfuhr es bald nach seinem Uebergang an Württemberg eine beslagenswerthe Verkümmernng. Als nemlich das Hüttenwerk nebst Hochofen erstellt wurde, legte man, um mühelos Bausteine zu gewinnen, zwei Dritttheile des Stüthüglers nieder. Durch dieses thörichte, namentlich auch von König Wilhelm I. mißbilligte Gebahren ist leider das

¹⁾ Hauschronik 3. Theil Seite 58.

²⁾ H. H. V. Seite 65.

nene Kapitel mit seinen opulenten Sälen und das anstoßende südliche, beinahe bis zum alten Kloster hinüberreichende Zwischengebäude vernichtet worden. Fundamenttheile dieses abgebrochenen Traktes wurden im Sommer 1894 aus Anlaß der Neulegung des Gasröhrenstranges an- und ausgegraben; sie erwiesen sich als ungemein sah und solid. Eine durchgreifende Umdänderung erfuhr der noch stehen gebliebene Rest des Baumwerkes in den siebenziger Jahren, als das neue Schloß seiner gegenwärtigen Bestimmung zugeführt, nämlich in eine Krankenanstalt verwandelt wurde.

Zum Tabernakelbau.

Vrn. A. in C.

Ueber den Bau des Tabernakels und Tabernakelaltars finden Sie eine eingehende und erschöpfende Abhandlung nebst vier instruktiven Zeichnungen im „Archiv“, Jahrg. 1883 Nr. 7—11. Wie Sie richtig bemerken, lassen leider noch manche Tabernakel in ihrem Aufbau und in ihrer inneren Einrichtung viel zu wünschen übrig. Es ist aber an der Hand der oben angeführten Abhandlung nicht so schwer, einen liturgisch richtigen, wie künstlerisch schönen und silentsprechenden Tabernakel zu errichten. Die Vorschriften der Kirche erschweren die Aufgabe nicht, und es ist nur freudig zu begrüßen, daß solche ganz bestimmte Vorschriften gegeben sind. An dem Mischen der Tabernakelbauten liegt häufig die Schuld darin, daß die Nebenachen, der ornamentale Abschluß nicht auf die gehörige Grenze beschränkt ist. Nur einige wenige Hauptpunkte über den Tabernakelbau seien Ihnen hier in Erinnerung gebracht, wenn Sie etwa den betreffenden Jahrgang des „Archiv“ nicht zur Hand hatten.

Es darf in ein und derselben Kirche nur Ein Tabernakel errichtet werden und gebührt ihm stets der Ehrenplatz in der Kirche, die Mitte des Hochaltars; nur in Kathedral-, Kollegial- und großen Pfarrkirchen ist wegen der verschiedenen Funktionen, die am Hochaltare stattfinden, das Allerheiligste in dem Kreuzaltare oder auf einem gut sichtlichen Seitenaltare aufzubewahren. Da der Tabernakel das Gesetz, die Wohnung Gottes ist, so ist es selbstverständlich, daß auf dessen Ausstattung alle Sorgfalt zu verwenden ist, daß er notwendig eine entsprechende Größe und freie Stellung habe, um nicht hinter dem unweithlichen Altargrund zu verschwinden oder gar nur als dessen Träger zu gelten. Er soll auch nicht wie etwas zufällig auf dem Altar Liegendes erscheinen, sondern der ganzen Ausföhrung nach organisch mit demselben verbunden sein. Der Tabernakel hat einen doppelten Zweck, einmal soll er der würdige und sichere Behälter sein, in welchem die heilige Eucharistie in dem Ciborium und der Konstranz resp. Custodia aufbewahrt wird, dann soll er zugleich auch die glänzende Stätte sein, wo das Sakramentum in der Konstranz zur Adoration ausgefekt wird. Diesen doppelten Zweck hat man in dreifacher Weise zu verwirklichen gesucht: 1. Durch einen verschließbaren Schrein, welcher zugleich zur Aufbewahrung und Ausfegung des Allerheiligsten dient, in welchem also Speisefeld und Konstranz beisammen

stehen; 2. durch zwei verschließbare Schreine, welche über einander angebracht sind, und von denen der untere den Speisefeld und der obere die Konstranz enthalt, welche dadurch exponirt wird, daß die Doppelthüren geöffnet werden; 3. durch einen verschließbaren Schrein, in welchem der Speisefeld und die Custodia verwahrt werden, und einen darüber liegenden offenen Baldachin, in welchem die Konstranz nun für die Zeit der Exposition gestellt wird.

Alle diese drei Arten der Tabernakel sind bei neueren Altaren angebracht. Die erste Art der Tabernakel, zu denen auch die sogenannten Drehtabernakel der Spätmittel gehören, — welche aber neuerdings glücklicherweise allgemein als unwürdig erkannt sind und darum beseitigt werden —, hat sich in der Praxis nicht bewährt, und zwar deshalb, weil sehr komplizierte Vorrichtungen erforderlich sind, um bei Ausfegung der Konstranz das dahinter stehende Ciborium zu verbergen. Dann kommt bei dieser Art in der Regel die Konstranz bei der Ausfegung zu niedrig zu stehen und wird dann durch den Celebranten, besonders wenn er groß ist, verdeckt, ein Umstand, der allein schon hinreichend ist, um derartige Tabernakel zu verwerfen. Die zweite Art der Tabernakel ist praktischer und auch würdiger. Wenn gesagt wird, daß diese zweite Art gegen sich habe, daß die heilige Eucharistie bleibend so an zwei Stellen aufbewahrt werde, während die kirchliche Vorschrift nur eine Stelle will (uno tantum in loco) und Kirchenbesucher bei der Adoration nicht an einer Stelle das Allerheiligste finden, so kann dem einfach dadurch abgeholfen werden, daß die Custodia in dem unteren Schrein aufbewahrt wird. Allerdings wird das dem Kirchenbesucher nicht sichtbar vor Augen treten und bei gleichmäßiger Ausstattung beider Schreine oder Tabernakel im Keuzern kann er im Zweifel sein, ob das Allerheiligste in beiden Tabernakeln oder nur im unteren aufbewahrt sei. Da kann aber eine öftere Belehrung oder Hinweisung auf den Aufbewahrungsort des Allerheiligsten in Kirche und Schule gute Dienste thun; auch wird das Volk nach und nach bei Exposition des Allerheiligsten nach dessen Ausfegung von selbst darauf aufmerksam werden, daß daselbe im unteren Schrein oder Tabernakel aufbewahrt werde und der obere nur zur feierlichen Ausfegung bestimmt sei. Die dritte Art der Tabernakel, solche mit offenem Thronus, beseitigt allerdings diesen Zweifel über den Aufbewahrungsort des Allerheiligsten und ist den kirchlichen Vorschriften bezüglich der Ausfegung deselben vollkommen entsprechend. Doch heißt die zweite Art des Tabernakels gegenüber dieser dritten insofern wieder einen Vorzug, daß bei Ausfegung des Allerheiligsten eine schöne Abwechslung im Anbilde des Altars bewerkstelligt werden kann, wenn die Flügel aufgeschlagen werden und das Innere des Tabernakels und die mit Engelfiguren ausgestatteten Innenseiten der Thüren zur Ansicht kommen. Das Altarkreuz kommt bei offenem Thronus in diesen zu stehen, bei geschlossenem müßte eine Konsole vor, resp. unter dem Thürchen deselben angebracht werden.

Literatur.

Die Katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild. Herausgegeben von der Leo-Gesellschaft in Wien. Berlin, Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H.

Zeit unserer ersten Anzeige obigen Prachtwerkes („Archiv“ Nr. 1 d. J.) ist dasselbe schon bis zum 15. Hefte gediehen, wodurch das Werk schon zur Hälfte vollendet ist. Das 3. Heft schließt die biographische Studie über Leo XIII. ab mit einer interessanten Darstellung der Persönlichkeit, des Charakters und der Lebensweise des greisen Papstes, der mit der Würde seines Amtes die anspruchsfreie ascetische Einfachheit verbindet. Der Rektor des Campo santo, Mgr. de Waal, schildert Johann zur Einleitung der Darstellung des Pontifikates Leo's XIII. in klarer, kurzer Weise die Weltlage beim Tode Pius IX. und stellt darin die Pontifikate Pius IX. und Leo's XIII. in wirksame Parallele. Zuletzt beginnt in diesem Hefte die grundsätzliche und geistvolle Abhandlung des Prälaten Dr. Schindler in Wien über „Leo XIII. in seinen Mundschreibern“. Als Vollbilder finden sich in diesem Hefte die Photographie der berühmten Mosesstatue von Michelangelo, die treffliche Photographie des Wiener Nuntius Kardinal Agliardi und ein Detailbild, Plato und Aristoteles, aus dem Fresko „Die Schule von Athen“ von Raphael.

Das 4. und 5. Heft beschreiben die weitere Wirksamkeit des jetzigen Papstes bezüglich der getrennten Kirchen, der Erweiterung der Hierarchie, der Kunst und Wissenschaft und schildern zuletzt den wachsenden Einfluß, welchen das Ansehen des Papstthumes während der zwanzigjährigen Regierung Leo's XIII. in der Welt gemonnen hat. Von größeren bildlichen Darstellungen ist hier vor allem die Reproduktion des Deckengemäldes von L. Zeitl im Saale der Kandelaber im Vatikan überaus anziehend, „der hl. Thomas legt seine Schriften zu Füßen der Kirche nieder“, desgleichen das obere Mittelstück aus dem Fresko: „Die Disputa“ von Raphael; weiterhin finden wir die Wiedergabe des schönen Bildes „Die Vermählung der hl. Katharina mit dem Jesuskinde“ von Murillo, in der Vatikanischen Pinakothek.

Die Hefte 6—11 behandeln „Die Katholische Hierarchie“, nentlich den Kardinalat und die Cardinale, die Patriarchen, Erzbischöfe, Bischöfe, Aebte und Prälaten mit bischöflichen Insignien, zuletzt die Orden und religiösen Genossenschaften. Als Abbildungen sind in trefflichen Photographien eine Menge Porträts von Kardinalen und Patriarchen, Erzbischöfen und römischen Prälaten gegeben, auch viele Cardinals- und Domkirchen in und außerhalb Roms reproduziert. Als Vollbilder erwähnen wir hier „Die Berufung des Petrus und Andreas“ von Ghirlandajo in der Sixtina, „Papst Bonifaz VIII. zwischen zwei Kardinalen und einem Diakon“ von Giotto in der Lateranensischen Basilika, das sehr schöne Porträt des Kardinal-Staatssekretärs Manpola del Indaro, und verschiedene Porträts anderer Cardinale, Erzbischöfe u. s. w., auch viele

Annahmen von Städten, Kirchen, Palästen u. s. w. bergen diese Hefte.

Das vierte Kapitel, verteilt auf die Hefte 12 und 13, bringt eine Erörterung der päpstlichen Familie; hierunter ist zu verstehen die „große Anzahl von Geistlichen und Laien, die auf Grund ihres Amtes und der damit verbundenen auszeichnenden Stellung oder einfach auf Grund bestimmter ihnen übertragenen Ehrentitel als zur näheren Umgebung des Papstes gehörig bezeichnet werden“, wie die Palastcardinale, Palastprälaten, die Kammerherrn geistlichen und weltlichen Standes. Als Illustrationen sind eine Menge Porträts und als Vollbilder die „Marmorstatue des hl. Hippolytus“ im Lateranensischen Museum und die „Comunion des hl. Hieronymus“ von Domenichino in der Vatikanischen Bibliothek beigegeben. Im 5. Kapitel wird von der „päpstlichen Kapelle“ gehandelt; es sind aber hier jene feierlichen Funktionen verstanden, bei denen der Pontifex selbst celebrirt oder assistirt, und wobei er von der ganzen hierarchischen Stufenleiter des Priesterthums, vom heiligen Kollegium herab bis zur untersten Klasse der Molythen, beim Opfer des neuen Bundes umgeben ist. „Die Funktionen selbst werden demgemäß päpstliche Kapelle genannt, ebenso wie die Gemeinschaft der pflichtgemäß dabei Erscheinenden mit dem Ausdruck „päpstliche Kapelle“ zusammengefaßt wird.“

Die beiden neuesten Hefte endlich, Nr. 14 und 15, enthalten Studien über die päpstliche Palastverwaltung, zuerst über die Präfectur der apostolischen Paläste. Dann folgt aus der Feder des deutschen Gelehrten Stefan Escher die fesselnde Geschichte und Beschreibung des vatikanischen Geheimarchives, welches Leo XIII. eröffnet und wodurch er sich so hohe Verdienste um die Geschichtswissenschaft erworben hat. Es folgen die Darstellungen der Geschichte, Entwicklung, des Bestandes und der Verwaltung der vatikanischen Bibliothek und der ihr unterstellten verschiedenen Sammlungen. Eine umfangreiche Abhandlung über die vatikanischen Museen und Gallerien, sowie die Geschichte und Beschreibung des vatikanischen astronomischen Observatoriums, dürften gleichfalls die weitesten Kreise interessieren. Der vielfach ganz neue Bilderdruck in diesen Hefen führt uns die Räume des Archivs, der Bibliothek, der Museen und Gallerien im Vatikan vor Augen. Von reproduzierten Kunstbildern nennen wir das Raphael'sche Gemälde „Die Philosophie“ aus den Stansen des Vatikan, das Gemälde „Die Gründung der vatikanischen Bibliothek“ von Melozzo da Forlì und das herrliche Bild von Frau Angelico da Fiesole „Die Madonna mit dem Jesuskinde“ aus der vatikanischen Pinakothek. Wir wiederholen, daß wir es hier mit einem Prachtwerk zu thun haben, mit einem Werk, das eine Fülle ersten Ranges unserer katholischen Literatur zu werden verspricht.

Deyel.

Die Technik der Malerei von Ludwig Hans Fischer. Mit 24 Textillustrationen, 4 Illustrationen in Farbendruck, 2 Farbentproben= und 1 Leinwandmuster=

tafel. Wien, Druck und Verlag von Karl Gerold's Sohn. 118 S. Preis: M. 7.20.

Bevor der Verfasser auf sein eigentliches Thema kommt, gibt er zuerst eine kurze Vorgesichte und Geschichte der Delmalerei bei den Ägyptern, Griechen und Römern, beipricht dann die Tempera- und Freskomalerei. Letztere, „eine fast ausschließlich italienische Kunst, stand zu Giotto's, Mantegna's und Botticelli's Zeiten in besonderer Blüthe, artete aber später geradezu in Virtuosität aus. Sie fand auch im übrigen Europa Eingang, wurde aber zumeist durch italienische Künstler angeübt. Die Frescoteknik diente hauptsächlich zur decorativen Ausschmückung großer Räume, in Kirchen, Palästen etc. Heute sei sie fast gänzlich außer Gebrauch, und da sie eine enorme Gewandtheit erfordert, so finden sich auch kaum mehr Künstler, welche einer solchen Aufgabe Herr werden“.

Nach einigen Bemerkungen über die Farbenlehre führt der Verfasser die Farben auf, welche heutzutage hauptsächlich in den Handel kommen, gibt die bedeutendsten Fabriken an, in welchen sie hergestellt werden und handelt dann von den Malutensilien. Interessant war uns hier, was er über die Malbrätter sagt: „Die alten Meister bis zum 15. Jahrhundert malten durchweg auf Holz. Dieses Material ist auch für kleinere Bilder das beste und angenehmste. Die Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts malten unweit auf Pappelholz, seltener auf Kastanien-, Pinien- und Nussholz. Die Niederländer, die Niederdeutschen und Franzosen verwendeten vorzüglich Eichenholz, die Oberdeutschen Linde und Rothbuche, seltener Tanne, Fichte oder Erle. Holbein's Darmstädter Madonna ist auf Tannenhholz gemalt. Dürer, Hans v. Kulmbach und Venez bevorzugten das Lindenholz, doch malte Dürer in den Niederlanden auch auf Eichenholz. Lucas Cranach d. Ae. benützte meist Rothbuche. Rabagoniholz wurde erst im 17. Jahrhundert eingeführt (Neubrand). Man kann also auf Bretter aller Holzarten malen, nur müssen sie altfrei und ganz trocken sein, und ich habe selbst vor acht Jahren einen Kreuzweg auf Tannenhholz malen lassen, der bisher ohne allen und jeden Sprung ist und so frisch in der Farbe wirkt, als wäre er erst heute fertiggestellt worden. Die Gefahr des Springens und Werdens löst sich durch Verpreisung an der Rückwand beheben. Gegen Wurmfruchtigkeit des Holzes läßt sich dadurch begegnen, daß die Luerlöcher, die an der Rückseite angebracht werden müssen, mit einer Beize eingelassen werden oder einfach die ganze Rückseite stark mit Telfarbe angestrichen werde. Bretter, welche die Größe von 30 cm überschreiten, sollen immer an der Rückwand mit Luerlöchern (Kost) verpreist werden und sollen die Leisten stark, in das Holz verpaßt und nicht aufgelegt sein, so daß dem Brette freie Bewegung bei Temperatur- und Feuchtigkeitsdifferenzen gestattet ist.

Erst auf S. 60 kommt dann der Verfasser auf sein eigentliches Thema „Die Technik der Delmalerei“ zu sprechen, welches Thema aber so umfangreich, daß er sich wohl bewußt ist, daß es

in dem kleinen Rahmen des vorliegenden Werkes unmöglich erschöpfend behandelt werden konnte. Zur Technik der Malerei gehört ja die Kenntniß einer ganzen Reihe von Wissenschaften, wie Perspektive, Chemie, Physik, Farbenlehre, Kostümkunde u. s. w. Diese Kenntniße müssen vorausgesetzt werden und dann wird das Büchlein ohne Zweifel auch fertigen Technikern ganz gute Dienste leisten. Das praktisch angelegte Werkchen gibt zum Schlusse beachtenswerthe Winke für „Conferirung von Delgemälden“, worauf wir gelegentlich einmal später zurückkommen hoffen. Debel.

Jonas auf den Denkmälern des christlichen Alterthums von Dr. Otto Mitius. 114 S. in 8° mit 2 Tafeln und 3 Abbildungen im Text. Archäologische Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter, herausg. von Joh. Neider. IV. (Preis M. 3.60.)

Von vorstehender Studie, die mit einigen Erweiterungen hier der Öffentlichkeit übergeben wird, wurde bereits im vorigen Jahre ein Theil von der philosophischen Fakultät der Kaiser Wilhelms-Universität zu Straßburg als Doktor-dissertation angenommen. In der Einleitung gibt der Verfasser eine Darstellung dessen, was das alte Testament und die Evangelien von dem Propheten Jonas berichten und aussprechen, und was sich aus der Literatur über seine Bedeutung für die christlichen Gemeinden in dem Wandel ihrer religiösen Stimmungen und Interessen gewinnen läßt. Dann gibt er mit eingehender Kenntniß die betreffenden Kunstdenkmäler in den Katakomben, auf den Sarkophagen, in den Erzeugnissen der Kleinkunst und in den Miniaturen. Aus Zahl und Alter dieser Denkmäler, die den ersten Platz im altchristlichen Typenschatz einnehmen, kann man die Bedeutung des Propheten für das Glaubensleben der ersten Christen erkennen. Als Hauptbild in den Katakomben der Geschichte des Jonas bleibt immer die Rettung des Propheten aus dem Bauche des Fisches, „Tod, Rettung und seliges Ende“ aber schildern die drei Hauptscenen. Es war somit die Geschichte des Jonas den alten Christen eine Hoffnung „auf Rettung aus Not und Tod“, eine Erinnerung an Christi Tod und Auferstehung (nach Matth. 12, 38 und Luk. 11, 29 f.) und, der Anbetung der Magier gegenübergestellt, eine Beziehung auf die Theilnahme der Heiden an der Erlösung. Die gläubige, christliche Gesinnung des Verfassers tritt, wie im ganzen Elaborat, so auch im zusammenfassenden Schlusssatz hervor: „Den Heiden ein Gegenstand des Spottes ist der Jonas-Euklus den alten Christen ein Typus ihrer Hoffnung und ihres Herrn.“ h.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Mater dolorosa,

nach dem Entwurf von Hans Waldung Grien und St. Wolfgang,

nach dem Entwurf von Hans Holbein d. J., aus der Graf Douglas'schen Glasgemälde-sammlung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dögel in St. Christina-Ravensburg.

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

Nr. 8.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die Württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Cesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlegung des Betrages direct von der Expedition des „Teutschen Volksblattes“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1898.

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Rämmler.

(Fortsetzung.)

8. Das Platina.

Das Platin ist ähnlich wie das Gold, sehr widerstandsfähig gegen äußere chemische Einflüsse; es ist ziemlich weich, etwa wie das Kupfer, aber sehr schwer, sein spezifisches Gewicht ist 21,4; es ist also höher als selbst das des Goldes. Ebenso ist es am schwersten schmelzbar von allen Metallen (ca. 2000 ° C., auch darüber). Für Schmuck und kostbare Geräte wird das Platin deshalb nicht oder nur ganz selten verwendet, weil es eine ziemlich unscheinbare weißgraue Farbe hat, etwa dem Zink ähnlich. Es wird wegen seiner Widerstandsfähigkeit gegen das Feuer und chemische Einflüsse zu chemischen und physikalischen Apparaten, auch Uhrentheilen, verwendet. Speziell sei daran erinnert, daß die Normalmeterstäbe der internationalen Kommission für die einzelnen Staaten der Welt zu 90 Prozent aus Platina bestehen. (Es mußten damals 225 Kilo Platina und 75 Kilo Iridium — ein Werth von 200 000 Francs geschmolzen und verarbeitet werden, eine unerhörte Leistung der Schmelz- und Legierungskunst.)

9. Das Silber,

welches theils gedieget, theils vererzt vorkommt, zeichnet sich aus durch sein herrliches Schimmerweiß sowie durch sehr hohe Widerstandsfähigkeit gegenüber chemischen Einflüssen, in Folge dessen es Jahrhunderte lang unverändert bleibt, dadurch ist es zum edlen Metall gesteigelt. Das Silber ist nicht so weich wie das Gold, aber doch etwas weicher als Kupfer und

ist nach dem Gold das dehnbare aller Metalle. Es läßt sich zu den allerdünnsten Blättchen verarbeiten, welche sogar (blanes) Licht durchlassen und zu Drähten, welche so dünn sind, daß sie mit bloßem Auge kaum mehr wahrgenommen werden können (Silberfäden, Silberfranzen, Nillgrau u. s. w.). So läßt sich z. B. ein Gramm Silber (ganz rein) zu einem Draht von 2200 Metern dehnen, und das feinste Blattsilber ist so dünn, daß nicht weniger als 4500 solche Blättchen aufeinander gelegt nöthig sind zu einem Millimeter Höhe! Das spezifische Gewicht ist ca. 10,5, die Schmelztemperatur ist bei fast 1000 ° C. (genau 995). Der Preis ist in der Gegenwart erheblich gesunken, bis zu 74 M. per Kilo das Preisverhältnis steigt aber seit letzterer Zeit wieder allmählich. Da das Silber zu weich ist, um für sich allein in reinem Zustande verwendet zu werden, so wird es gewöhnlich durch Beimischung eines anderen Metalles (Kupfer, und bei Güssen Zink) gehärtet, wodurch zugleich der Preis etwas erniedrigt wird. Natürlich darf das Härtungsmetall nur einen niederen Prozentsatz haben.

Wozu das Silber verwendet werden kann in der Kirche, braucht nicht erst ausgeführt zu werden. Es wäre nur zu wünschen, daß jedes Gotteshaus seine zum heiligen Dienste unmittelbar nöthigen Geräte, Kelche, Patenen, Ciborium, Monstranz, sodann Kreuzpartikel und andere Reliquarien, Messküchlein, Taufgefäß, endlich auch ein Zerstreichfaß und das Kruzifix im Tabernakel aus Silber besäße. Das Billigere ist auch hier oft das Theurere und umgekehrt. Zuu mindesten sollte es dahin gebracht werden, daß die Kelchcuppa, Patene, Cuppa des Ciboriums und die Lunula

ausnahmslos aus reichsgepömpeltem Silber hergestellt sind. Silbergeräth bleibt und hält sich durch Jahrhunderte, so am Metallwerth, wie in seinem Aussehen und bedarf sehr wenig der Pflege; aber Gefäße bezw. einzelne Theile derselben aus bloß versilbertem Kupfer oder Messing, oder aus solchem Guß verlieren verhältnißmäßig rasch Farbe und Schönheit, bedürfen immer wieder der Reparaturen und Neuversilberungen, oxydiren und machen, besonders die Gußstücke, nichts weniger als einen kunsthandwerksartigen Eindruck. In dieser Beziehung hat man in den älteren Zeiten einen viel höheren Maßstab angelegt, als es heute geschieht. Den Höhepunkt erreichte die Silberzeit in den Kirchenausstattungen im vorletzten und letzten Jahrhundert, in der so verödeten Barock- und Rokokozeit; wir werden im letzten Abschnitt hierüber noch einiges mittheilen. Es darf übrigens nicht verschwiegen werden, daß in neuester Zeit auch hierin sich der Geschmack wieder verfeinert hat und daß mehr in Silber bestellt wird als noch vor ca. 20—25 Jahren, was allerdings auch in etwas mit dem Sinken des Metallpreises zusammenhängt. Wir möchten bei diesem Anlasse aber besonders das ans Herz legen, daß doch für eine allmähliche Silberansstattung im Nothwendigsten in jeder Kirche Sorge getragen werde. In wie vielen bürgerlichen Häusern hat man schon auf die Familienfeste einige oder mehrere Silbergeräthe; in zahlreichen Häusern ist der „Silberkasten“ reich gefüllt und in hunderten prangen Tafelansätze, Teller, Pokale, Schalen, Leuchter u. s. w. von gebiegenem Silber auf dem Feßtisch. Sollte da nicht auch für den Tisch des Heiligthums etwas übrig bleiben? Unseres Erachtens sollte es nicht allzu schwer fallen, gerade für diese Dinge Stifter zu finden, welche theils direct durch Bestellung, theils indirect durch Schenkung von ächten Silbergegenständen, beaufs. Einschmelzung und Neuverwerthung zu heiligen Gefäßen beitragen und dadurch der Kirche einen auf unendliche Zeiten hinein bleibenden werthvollen Schatz vermachen.

10. Das Gold.

Es wird fast immer gediegen gefunden, woher es auch kommt, daß es schon seit

dem höchsten Alterthum bekannt und als Werthmesser gegolten hat. Die satte, glänzende Krupffarbe des Goldes ist bekannt; dazu kommt seine totale Unveränderlichkeit an der Luft, so daß es nach Jahrtausenden noch denselben Glanz, dieselbe Farbe hat, — vergleiche die in den ältesten griechischen und anderen Gräbern gemachten Goldsunde oder auch die Goldreusen u. s. w. in der Stuttgarter Alterthumsammlung aus altdeutschen Grabhügeln. Das Gold ist das dehnbarste aller Metalle, also auch dehnbarer als Silber, vgl. die Goldblättchen, die zumächt Vergolden für Bildhauer, Buchbinder, Maler u. s. w. dienen und so dünn sind, daß sie auch (grünes) Licht durchlassen, ebenso die feinsten Golddrähte zu Kranzen u. dergl. Man bekommt einen Begriff von der Dehnbarkeit des Goldes, wenn man erfährt, daß ein solches Goldblättchen feinsten Art den achtaufendsten Theil eines Millimeters Dike hat; ein Buch von 80 000 solcher Goldblättchen wäre also nicht dicker als ein Centimeter; das ist fast die doppelte Verdünnung der Silberblättchen. Ein Gramm Gold kann zu einem Draht von 2500 Meter Länge gezogen werden. Das spezifische Gewicht des Goldes ist ca. 19,3; es ist mit Ausnahme des Platins das schwerste Metall; es schmilzt erst bei Weißgluth (ca. 1045° C.).

Da das Gold noch weicher ist, als das Silber, so wird es selbstverständlich (mit Ausnahme der Herstellung des Blattgoldes) wohl nie ganz rein verwendet, sondern muß, um vor allzu rascher Abnutzung geschützt zu sein, ebenso wie jenes gehärtet werden. Das geschieht durch Beimischung von Kupfer, manchmal durch einen weiteren Zusatz von Silber. Alle Goldmünzen, Goldschmucksachen u. s. w. sind mit Kupfer legirt. Natürlich verändert sich der Metallwerth ganz erheblich durch den betreffenden Kupferzusatz und es waren hier gesetzliche Normen zur Verhütung des Betrugs nötig. Früher rechnete man nach Karaten. Dabei war der Maßstab: 24 Karat Gold ist gebiegenes, völlig unvermishtes Feingold. Demnach enthielt 8 karätige Waare ein Drittel Gold und zwei Drittel Kupfer und das gewöhnliche 14karätige Gold ist also gegen 60 Prozent goldhaltig.

Nicht sehr viele Kirchen werden in der

Lage sein, ein wirkliches Goldgefäß zum heiligen Dienste zu besitzen, wie z. B. die Heilig-Kreuzkirche in Gmünd einen solchen Reich besitzt. Das meiste, was an Goldsachen in Klöster, Stifts- und Stadtkirchen vorhanden war, ist zur Zeit der Reformation und Säkularisation verschwunden, so z. B. das aus feinem Gold gefertigte große Heilig-Blutgefäß in Weingarten, das f. Z. zu 80 000 Gulden gewerthet wurde. Kleinere Bestandtheile aus Gold an einzelnen Gefäßen, Nigürchen, Beschläge an alten Reliquienkronen u. f. w. dürften sich da und dort noch finden. Das Ring und Vektorale des Bischofs sammt Kette gewöhnlich aus Gold sind, ist bekannt.

Es wäre indessen nichts so Unerforschliches, wenn z. B. die Annalen der Mönstranz aus Gold gefertigt wären, oder wenn die Cypa eines besseren Jesuitisches oder Ciboriums in Städten u. f. w. sei es ganz aus Gold hergestellt oder innen mit einem starken Goldblech ausgekleidet wäre und ebenso die Oberfläche der Patene. Angesichts der großen Ausdehnung der Goldverwendung zu Schmuck, Uhren, Dosen u. dergl. in unserer Zeit, der unbeschreiblich hohen Bestimmung genannter heiliger Gefäßtheile und des für immer bleibenden Wertes sowie der Nutzerhörbarkeit der goldenen Stücke, wodurch alle späteren Vergoldungskosten wegfallen, dürfte der obige Gedanke nicht als allzu „ideal“ erscheinen. Wie leicht könnte das hiesfür nöthige Material beschafft werden, wenn einer oder einige vermögliche Leute das Gold, das sie während ihres Lebens als Schmuck getragen oder das ihnen eine Auszeichnung war, wie z. B. selbst eine goldene Medaille, zu solch einem Zwecke der Kirche hinterließen! Damit wäre das Material beschafft und die Frage thatsächlich gelöst. Ja, es will dem Schreiber dieses der Gedanke kommen, es wäre manchmal mehr angebracht gewesen, Gold und Farben an Kirchendekorationen, Altären u. dergl. etwas mehr zu sparen, um davon etwas übrig zu haben für den unmittelbarsten Dienst beim hl. Opfer. Die Kosten sind durchaus nicht so unerforschlich, wie es scheint, und für die Sicherheit könnte durch Aufbewahrung im Pfarrhause sowie durch

eine entsprechende Versicherung für den Fall des Raubes, der Zerstörung gesorgt werden. —

Es dürfte als zweckmäßig erscheinen, hier die wesentlichen Bestimmungen des Reichsgesetzes vom 16. Juli 1884 bezw. 7. Januar 1886 über den Feingehalt der Gold- und Silberwaaren zum Schutz des Publikums gegen Betrug anzuführen. Das Gesetz gestattet einerseits, daß Gold- und Silberwaaren in jedem Feingehalt (also auch bis herab auf 50 Prozent und noch weit unter denselben) angefertigt werden dürfen; andererseits aber führte es einen Reichsstempel ausschließlich für die guten Waaren ein, an welchem die Letzteren bezüglich ihres Feingehaltes erkennbar sind. Es dürfen nämlich nur solche Goldgeräte und Gefäße (auch Uhren) den Reichsstempel tragen, welche mindestens 585 Tausendstel Goldgehalt haben, für Silbergeräte ist die Minimalgrenze 800 Tausendstel, also 80 Prozent Fein Silbergehalt. Zu dem Reichsstempel muß dann die Angabe des Feingehalts in Tausendsteln kommen, daß der Käufer solch einer besseren Edelmetallwaare genau weiß, ober das Minimum oder darüber an Feingehalt bekommt, und zwar wieviel. Praktisch macht sich die Sache so, daß bei Goldgefäßen u. f. w., welche 585 Tausendstel Feingold und darüber haben, zuerst der Reichsstempel kommt; das ist für Gold die Reichskrone im Sonnenkreise (einfacher Kreis darinn); dann die Tausendstelangabe, also z. B. 585 — die unterste Grenze, oder 600—650 u. f. w.; hierauf endlich der Name oder die Marke der Fabrik bezw. auch der Verkaufsfirma, alles per Stempel deutlich in das Gold eingeprägt. Bei Silbergeräten, die 800 Tausendstel und darüber Gehalt besitzen, ist es ebenso, nur daß hier der Reichsstempel aus der Krone neben dem Mondfischzeichen besteht. Will man also die Garantie haben, daß ein Silber- oder Goldgeräthe soviel Feingehalt hat, daß es mindestens nach alter Rechnung 14 karätiges Gold bezw. 13 löthiges Silber ist, so darf man nur solches nehmen, welches den Reichs- und Firmenstempel sammt der Tausendstelgehaltangabe trägt, dann weiß man auch genau (bis auf eine Spielgrenze von 5—10 Tausendstel), wieviel

Feingehalt man heißt. Sind diese Stempel nicht darauf, dann hat man absolut keine Garantie für den wahren Feingehalt und muß riskiren, daß man „Gold“ und „Silber“ waaren bekommt, die vielleicht 25—40 Prozent Feingehalt haben und den Rest unedles Metall. Wenn ein Fabrikant z. B. auf Waaren, die unter 585 Tausendtheil Gold und unter 800 Tausendtheil Feinsilber haben, überhaupt den Reichsstempel schlagen würde, oder wenn er in seiner Feingehaltsangabe täuschend würde, so kostete das Gefängnis bis zu ½ Jahr bezw. 1000 Mark Strafe. Schmuckfachen dürfen den Reichsstempel überhaupt nicht tragen, können aber in jedem Feingehalt gestempelt werden, also auch unter 585 bezw. 800 Tausendtheil. Bloß plattirte Gold- und Silbergeräthwaaren, d. h. solche, welche zwar auf der Oberfläche einen dünnen Blechüberzug von Feinmetall haben, deren Kern aber unedles Metall ist, dürfen den Reichsstempel gleichfalls nicht tragen, auch wenn die Plattirung über 58 bezw. 80 Prozent Fein beträgt. Soll also für die Kirche ein Geräthe aus edlem Metall angeschafft werden, z. B. ein Kelch, Ciborium, Monstranz aus Silber, eine Patene aus Gold zc., so sollte unbedingt auch der Reichsstempel sammt Feingehaltsangabe verlangt werden, dagegen hat man alles Recht, solche heilige Gefäße, die als „Gold und Silber“ einem angeboten werden, ohne diese Stempel zu tragen bezüglich ihres Feingehaltes mit zweifelhaften Augen anzusehen, weil man eben in diesem Falle absolut in der Luft hängt, während im ersteren Falle man die gesetzliche Garantie hat, daß mindestens 58 Prozent Gold bezw. 80 Prozent Silber dabei sind.

Die versteigerte ehemalige gräflich Douglas'sche Sammlung alter Glasgemälde.

Von Fr. Dehrl.
(Schluß.)

Die beiden größten Heiligen des Kartäuserordens, die Stifter und Hauptpatrone desselben, St. Bruno und St. Hugo, sind in unseren Fenstern in weißem Kartäuserhabut abgebildet und herrliche Gestalten voll Kraft und Leben.

Der heilige Bruno trägt in der Rechten den Abtstab, in der Linken den Abtstab, in der Rechten hält er ein Buch, die Ordensregel und hat vor sich sieben Sterne. Diese beziehen sich auf die Erscheinung, welche Bischof Hugo gehabt, wornach der Allmächtige sich in einer wüsten, unweit Grenoble gelegenen Gegend einen Tempel baute und wobei er sieben Sterne erblickte, die ihm dahin das Geleite gaben. Hugo erkannte in den sieben Sternen die sieben Einsiedler, in dem neugebauten Tempel den neuen Orden, den sich Gott zu Seiner Ehre erkoren. Der heilige Hugo mit rother Mitra, worin hochfeine Dessins gezeichnet sind, hält in der Rechten den Abtstab, in der Linken einen Kelch, in welchem das Christuskind mit gefalteten Händen und dem Kreuzesnimbus steht — eine ikonographische Eigentümlichkeit, deren Bedeutung mir bisher unbekannt ist. Er hat als Attribut einen Schwan, auf seine Liebe zur Einsamkeit hindeutend, da er öfter die Insel ablegen wollte, um in der Einsamkeit ein beschaulicheres Leben führen zu können. Beide Figuren dieser Kartäuserheiligen sind ungemein charakteristisch in ihrem Ausdruck und meisterhaft in der Zeichnung und glasmalerischen Behandlung; beide Stücke kamen bei der Versteigerung ins Germanische Museum nach Nürnberg, St. Bruno um den Preis von 4600 M., St. Hugo um 5100 M.

Die zehn Fensterheiligen, welche zum Theile die Wappen der Stifter zu Füßen der Heiligen haben, sind theils mit rothem, theils mit blauem Hintergrunde versehen. Daß sie unstrittig ein und demselben Kartäuserzeichner, wie die vorhergehenden, angehören und auch aus ein und derselben Glasmaler-Werkstätte hervorgegangen sind, hat ihre Zusammenstellung in der ehemaligen Sammlung auf den ersten Blick gezeigt. Sie haben die gleiche Behandlung in Kontur und Radirung, der grüne Boden und das Lustblau in den Wolken zeigt bei allen die gleiche Technik und die Ornamente der Kronen, wo solche vorkommen, und die Radirungen der Heiligenscheine sind bei allen Bildern dieselben.

Das kostbarste unter diesen zehn Figurenfenster ist das mit dem heiligen Georg, ein Kapitalstück ersten Ranges,

meisterhaft in der Zeichnung, vortrefflich und sorgfältig vom Künstler behandelt und herrlich in der Farbenwirkung. Da es zudem auch sehr gut erhalten ist — nur an der die Fahne haltenden Hand ist ein Stückchen irrig eingesetzt — hat es bei der Versteigerung unter allen den höchsten Preis erzielt, nemlich 14 400 M. und kam in das Museum oder die Staatssammlung nach Berlin. Höhe 144, Breite 53 cm.

Die Standfigur des Heiligen in reicher Maximiliansrüstung und mit einer Fahne, auf welcher das rothe Kreuz in weiß gemalt ist, zeigt porträtartiges Aussehen. Das Gesicht hat einen euergerischen, fast trostigen Ausdruck; das langgelockte Haar bedeckt sehr malerisch ein schräg gesetztes, flaches rothes Barett. Die Figur des Heiligen steht hinter dem das untere Feld füllenden Reichs- oder kaiserlichen Wappen mit Doppeladler und Bügelkrone. Der Herzschild auf dem Adler gespalten, beiderseits rechts: Oesterreich — weiße Binde in Roth — links: Burgund bezw. Flandern; rother Schildbrand, drei blaue Straßen in Gelb. Zwischen dem Schild und der Handfigur zieht sich das Attribut des Heiligen, der Drache, herum, der seinen Kopf gegen denselben erhebt und dessen Füh mit Bärenklauwe erscheint. Da die übrigen Figurenfenster Stiftungen vom Vorderösterreichischen, Baseler und Elsäßer Adel sind, so liegt, wie Mone sagt, die Ver-

mutung sehr nahe, daß dieses Feld von Kaiser Karl V. oder vom St. Georgenschild — Schwäbischer Bund — in die St. Karthause zu Klein-Basel gestiftet worden sei.

Die heilige Helena, die Mutter Konstantins des Großen, hält ein großes

Kreuz umfaßt und ist mit violetter Gewand bekleidet. Als Kaiserin mit einer Krone auf dem Haupte ist sie zugleich mit einem Kopftuch oder Schleier abgebildet, aber in so vollendeter Meisterchaft, daß man die heilige Elisabeth von Hohenheim in der Münchener Pinakothek zu sehen glaubt. Auf der Brustbinde stehen die Buchstaben I. H. E. L., d. h. Imperatrix Helena. Das Stück kam in die Staatssammlung nach Berlin um den Preis von 6100 Mark.

Die heilige Ursula, Jungfrau und Märtyrin, erscheint in fürstlicher Tracht mit weißem Mantel und rothem Untergerwand und mit der Krone auf dem Haupte. Sie trägt als Attribut drei Pfeile in der Hand. Unten links ein Wappen mit eingesetztem Stück. Es läßt sich noch erkennen, daß der Schild getheilt war, unten roth, oben in gelbem Feld ein schwarzer wachsender Adler (wahrscheinlich das Wappen der H. von Tannheim bei Billingen). Die Tannheim bei Billingen hatten im unteren Felde einen entwurzelten Tannenbaum (Mat. S. 13). Eine vorzügliche Arbeit, deren Zeichnung



ebenfalls ganz in der Art des jüngern Kolbein gehalten ist; das weltlich gehaltene Kostüm ist im Schnitt der Gewandung in der Art der Schweizer Tracht. Das Bild wurde von dem Hauptmann Roth in Berlin um 3000 Mark ersteigert.

Der heilige Hieronymus trägt den rothen Kardinalslob und ist in rothen mit Hermelin gefassten Mantel gekleidet, welcher mit flott gezeichneten Dessins versehen ist. In der Rechten hält er ein aufgeschlagenes

Buch, während der vor ihm sich anrichtende Löwe seine linke Tazze in seine linke Hand legt. Es ist diese Scheibe wahrscheinlich eine Stiftung des Kins Hieronymus Baldung, eines Veters des Malers Hans Baldung Grien, über den Dr. Albert, Stadtarchivar in Freiburg, mittheilt: „Er ist der Sohn von Hieronymus Baldung, welcher der älteste Bruder des Malers Hans Baldung gen. Grien war. Er ist geboren zu Schwäbisch-Olmünd um 1486, war 1506 Magister der Rechte an der Universität Freiburg, 1507 Decan der Juristen-Facultät, 1510 Rat bei der Regierung in Eufisheim, Kanzler von Tirol, † vor 1539.“ Seine Ehefrau war wahrscheinlich Ursula von Tannheim von Klingen. Eine Vergleichung unserer Figur des heiligen Hieronymus mit der Figur auf dem Baldung-Grienschen Hochaltar von 1516 im Münster

von Freiburg ergab, daß beide unzweifelhaft von ein und demselben Meister sind (Kat. S. 14). Das Stück wurde von der Stadtgemeinde Freiburg i. Br. für das Städtische Museum um 5550 Mark erworben.



Der heilige Jakobus der Ältere in der Gewandung und Ausrüstung eines Pilgers von Compostella; er trägt in der Rechten die Muschel, in der Linken den Pilgerstab und zeigt rothes Ober- und violettes Untergewand, eine fast derbrealistische Gestalt. Rechts unten neben der Figur sieht man ein zur Hälfte weggeschnittenes Wappen. Dasselbe zeigt den silbernen gekrönten Löwen (goldene Krone) in rothem Felde, nach links springend, wegen des Wappenschildes der Ehefrau, der zur Linken stand. Es ist das Wappen der Freiherrn von Wangen, welche nach dem Städtchen Wangen bei Straßburg im Unter-Elsaß den Namen führen. Angekauft wurde das Fenster um 3800 Mark für die Staatssammlung in Berlin.

Bei den vier letztgenannten Bildern muß man annehmen, daß hier zwei Ehe-

paare Jakob von Wangen und Helena N. N. und Hieronymus Baldung und Ursula von Tannheim die Stifter dieser Fenster gewesen sind.

Der heilige Johannes der Täufer, eine 134 cm große Figur, mit bärenem

Untergewand und rothem Mantel darüber, hat in der Linken das Lamm mit der Fahne, über das er segnend seine Rechte erhebt; er zeigt einen ausgezeichnet charakteristischen, schönen Kopf. Man hat diese Darstellung des heiligen Johannes Baptista mit derjenigen auf der Rückseite des Hochaltars im Freiburger Münster (1516 von Hans Waldung Grien gemalt) verglichen und will gefunden haben, daß unser Glasgemälde und das Bild Johannes des Täufers auf dem Freiburger Hochaltar von ein und demselben Meister sein müsse.

Die heilige Barbara bildet das Gegenstück zu der vorhergehenden Figur; sie trägt ein violettes Obergewand und hat unten ihre Attribute, den Thurm und Kelch, neben sich. Die sehr schöne Scheibe zeigt eine kräftige Zeichnung und in dem Frauentopf liegt ein charakteristischer Ausdruck. Ueber die Schultern wällt reiches Lockenhaar, das von einer reichen Krone bedeckt ist; in beiden Händen hält sie ein Buch. Die Figur steht hinter dem unten angebrachten Wappen der Schneulin mit reicher Helmzier. Das Fenster ist daher gestiftet von Barbara Schneulin (Gresser) von Bollschweil oder zum Wier (Weiber) von Freiburg i. Br. Das Fenster hat wohl mit dem vorigen in der Weise zusammengehört, daß Jo-



hann Baptist N. N. der Ehegenahl der Barbara Schneulin war. Obgleich die zwei Glasgemälde zusammengehören und Gegenstücke sind, kamen sie bei der Verstärkung doch nicht in ein und dieselbe

Haub: St. Johannes der Täufer wurde für die Karlsruher Sammlung um 8400 Mark, St. Barbara für die in Berlin um 6000 Mark angekauft.

Bezüglich der Zeit der Entstehung der drei letztgenannten Glasgemälde sagt Mone (Kat. S. 16): Was das Wappen der Schneulin betrifft, welches bei vorstehendem Fenster angebracht ist, so dient dasselbe zur Bestimmung der Zeit, wann dieses Fenster (und die beiden andern) entstanden sind. Auf dem Schneulin'schen Schilde ist als Helmzier die Abtsmütze mit zweireihigem Pfauenfederbüschel an langem Stiele angebracht. Da die Familie Schneulin sich in einige Aeste theilt, wie Landel, Wier, Bollschweil, so kann die Identität der Person nur aus der Helmzier festgestellt werden. — Die

Sneulin- oder St. Johannes-Baptista-Kapelle im Freiburger Münster bante laut Inschrift Ritter Johann Baptist

Schneulin mit dem Beinamen Gresser (Bollschweil) 1525. Im Gewölbe-Schlüßstein ist das Schneulin'sche Wappen wie hier bei der Barbara Schneulin gezeichnet und colorirt: grüne Abtsmütze mit

grünem Pfaneufederbusch auf laugem Stiele. Man darf nun wohl annehmen, daß diese Barbara Schnewlin die Tochter des Johann Baptist Schnewlin-Greßler (von Völksweil) war und daß diese Glasgemälde um das Jahr 1525 entstanden sind. Da keine Beziehung der Schnewlin-Völksweil zur Karthause in Basel nachweisbar ist, so muß man annehmen, diese Barbara Schnewlin sei an einen der Stifter jener Fenster vernahlt gewesen.

Der heilige Lambert, Bischof von Mästricht (um 638—698), hat als Attribut bloß ein Buch in der Linken und den Hirtenstab in der Rechten. Er trägt ein blaues Untergewand mit grünem Randmantel mit steinfesteter gelber Bordüre. Die Gestalt des Heiligen hat in ihrer martirigen Zeichnung, in ihrem charakteristischen Gesichtsausdruck und in der glasmalerisch technischen Behandlung die größte Ähnlichkeit mit den Heiligengestalten Bruno und Hugo und ist offenbar wie vom gleichen Meister stammend auch in der gleichen Zeit angefertigt worden. Das große Kreuz ist das Freiburger Stadt-Wappen und deshalb angebracht, weil die Reliquien des Heiligen im Freiburger Münster sind. Das Fenster kam ins Historische Museum nach Basel um den Preis von 8000 Mark; eine Kopie wurde für das Freiburger Münster gefertigt.

Die heilige Elisabeth von Thüringen hat als Landgräfin und Königstochter eine Krone auf dem Haupte und trägt violettes Ober- und gelbes, schwarzdamascirtes Untergewand. Sie theilt mit der Rechten Brot aus und hält in der Linken einen Krug und weitere Brode im Arm. Das schöne Köpfchen hat Portrait-Ähnlichkeit mit Maria von Burgund, der Gemahlin Kaiser Maximilian I. Um das Haupt hat sie ein Tuch geschlungen von weisterhaft vollendeter Draperie. Das Stück wurde von Hauptmann Koth in Berlin für 7100 Mark ersteigert.

Der heilige Ludwig IX. von Frankreich zeigt große Portrait-Ähnlichkeit mit Kaiser Maximilian I. Er trägt einen violetten Mantel mit einem Hermelintragen darüber, den Kopf bedeckt eine Krone und in der Rechten hält er den

Stab mit der schwörenden Hand, in der Linken das Scepter. Die vortreffliche Scheibe kam um den Preis von 8000 Mark ins Museum nach Berlin.

Die glasmalerisch technische Behandlung dieser vierten Serie anlangend, haben wir auch hier noch die zweite Periode der Glasmalerei vor uns: wir finden als Malsarbe nur das Silbergelb und das rothe Leberfangglas, und nur die Negation der Farbe, das Schwarzloth, zur Zeichnung verwendet, sonst aber ist vollständig auf die Palette aller farbigen Flüsse verzichtet. Doch in einem Hauptfaktor, der schwarzen Contur, zeigt sich ein Unterschied; denn während in der ältern Periode diese als Hauptsache mit viel Sorgfalt behandelt wurde, erscheint sie hier, besonders bei den 14 Scheiben von Hans Baldung Grien, mehr flüchtig und oft von ganz untergeordneter Bedeutung. Die dunkle Contur dient meist nur dazu, die radirte Lichtcontur hervorzuheben, und wird von letzterer corrigiert und stellenweise auch ganz verdrängt. Diese, die Lichtcontur, ist denn auch ein ganz besonders charakteristisches Merkmal unserer Fenstermalereien. Der Lebergangsthon, welcher durchschnittlich dunkler als bei den ältern aufgetragen erscheint, bildet den Lebergang von Licht zum Schatten. Letzterer zeigt sich ziemlich oberflächlich angebracht, den plastischen Effekt eigentlich nur andeutend, und findet seine Vermittlung durch eine mehr oder minder willkürliche Schraffirung, welche zwischen tiefem Schwarz und den hellsten Tönen variirt. Diese vorbereitenden Arbeiten dienen jedoch nur als Folie der nun folgenden des Radireus. Man könnte eigentlich sagen: Diese Fenster sind mit Licht gemalt, so sehr liegt hierin, nemlich den ausgeradirten Lichtern, der Glanzpunkt und aller Reiz der Ausführung, mithin des Gesamt-Effektes. Auf diese Arbeit ist denn auch eine Sorgfalt verwendet, welche geradezu staunenerregend ist. Eine vorzüglichere und zugleich effektvollere Modellirung des Ganzen wie der Details kam nicht gedacht werden. Auffallend schön in der Brillanz seiner Farbe und in seiner Stärke ist auch das Glasmaterial, das hier verwendet ist; man

beobachtet die ausgebeutete Anwendung der kontraste warmer und kalter Töne die brillantesten Goldgelbs wechseln mit feurigem Rubin und üppigem Saftgrün. Wie der Glasmaler auch mit großen Flächen von Silberweiß trefflich umzugehen versteht, zeigen besonders die beiden Markthäuser-Heiligen Bruno und Hugo, und auch St. Lambert, die fast nur allein aus großen, weißen Antikgläsern herausgezeichnet sind und doch noch ganz die alte Kraft der Mobellirung haben. Hier sollten unsere modernen Glasmaler lernen, wie man auch bei reicher Anwendung von Silberweiß (das zugleich die Kirchen hell ließe!) eine herrliche, harmonische Wirkung zu erzielen vermag, ohne, wo immer ein weißes Glas zur Verwendung kommt, gleich auch die schmutzige Patina künstlich anzubringen. Zu dieser und in anderer Beziehung können diese Glasgemälde auch für die heutige Traktierung dieser Kunst wichtige Belehrungen geben.

5. Die fünfte Serie der Douglas'schen Glasgemäldebearbeitung enthält sogenannte Schweizerseiden, Wappenseiden, Prälatenseiden u. s. w. Eine runde Solothurner Stützscheibe von Thomam Hasner im Durchmesser von 38 cm — das werthvollste Stück dieser Gattung — wurde an das Museum von Solothurn um den Preis von 3750 Mark verkauft. Da es uns zu weit führen würde, auf diese Scheiben im Einzelnen einzugehen und Worte dieselben im oben genannten „Diözesan-Archiv von Schwaben“ eingehend behandelt hat, verweisen wir auf seinen diesbezüglichen interessanten Aufsatz (Abschnitt VI).

Der romanische Kronleuchter in der Stiftskirche in Comburg.

Im Dome in luftiger Zone,
 Den Händen der Menschen entrückt
 Schwebt eine gigantische Krone,
 Die nie einen Scheitel gedrückt.

Die corona fundatorum, der Kronleuchter der Stifter genannt, stammt aus der Zeit des dritten Abtes des Benediktinerklosters Comburg, nemlich Hertcogs, der urkundlich von 1108—1138 nachweisbar ist und 1141 gestorben sein soll. Er hat sich also aus der romanischen Zeit bis auf uns erhalten und gehört

mit feinen gravirten und getriebenen Darstellungen, mit seinem Ueberreichtum von Figuren, Blumen, Arabesken, Thiergestalten zu den stattlichsten Erzeugnissen der Goldschmiedekunst jener Zeit. Er hat zwar „ziemlich steife Statuetten der Apostel (wie das Antependium) und Brustbilder der Propheten, aber vollendet schöne Arabesken von Rankengewinden und Thieren“ (Lübke).

Er steht an Größe dem romanischen Kronleuchter in Hildesheim (22 Fuß Durchmesser, 72 Kerzenträger, 12 größere und 12 kleinere Thürme) nach, übertrifft aber den zu Aachen (13 Fuß Durchmesser, 48 Lichthalter und gravirte Darstellungen der 8 Seligkeiten an den Thürmen und Szenen aus der Geschichte Christi in durchbrochener Arbeit) und den kleineren in Hildesheim mit 36 Lichthaltern; denn er hat einen Durchmesser von 5,02 m (= 16 Fuß), 15,77 m im größten Umfang. Er besteht wie die drei genannten romanischen Kronleuchter aus einem großen Metallreife: Eisen, vergoldetes Kupfer und Silber. Im Bauernkrieg soll er nach der Ortsfrage vergraben gewesen sein, aber unter dem Defau und späteren Propst Erasmus Reustetter, genannt Stürmer, 1570 wieder gefunden und mit goldbroncenem Eifarbanstrich und Kofokgeflechte versehen worden sein. Ein Epigramm auf die so „renovirte“ Krone lautet:

»Longo obducta situ nec non rubi-
 gine turpi
 Corrosa haec pridem tota corona fuit.
 Neustetterus eam jussit renovare de-
 canus
 Picturaque sacram condecorare do-
 mum.«

(= Von großem Schmutz bedeckt und von häßlichem Rost zerfressen war längst die ganze Krone, der Defau Reustetter ließ sie renoviren und das heilige Haus mit Malerei schmücken.)

Im Jahre 1848 machte der Kronleuchter nach der Pfarrchronik „auch einen Revolutionslärm“, stürzte am Christabend nach dem Gottesdienst von seiner Höhe herab, da das dünne Seil zerriß, wonach er oben an der schweren Kette mothschäftig befestigt war. Dieser Sturz diente ihm aber zur Erhebung aus dem Eifarbanstrich überzug zu neuen Glänze. Er würde

nemlich in mehrere Teile zer schlagen und dabei kam seine Formschönheit und sein Ornamentenreichthum zu Tage, worauf Professor Herdtle, damals Modelleur und Zeichnungslehrer in Hall mit Liebe und Fleiß den Gelanstrich durch Sieden im Meßel erweichte und eufertete, die alte Kunst in überraschender Pracht und Mannigfaltigkeit wieder zu Tage förderte und wieder herstellte. Seit 1851 nimmt er seinen Platz wieder ein in der Stiftskirche zu Comburg über dem Grabe der Stifter (Graf Heinrich und Burchard von Comburg und Wigand von Castell bei Mainz und Abt Hertwig) hinter dem Chorbogen. Nur Verzierungen von dünnem Silberblech an den Medaillons und Thurnabriden wurden ihm genommen und zu Geld gemacht bei der Säcularisation, über welche ihn sein geringer Gold- und Silberwerth rettete, während er den anderen Kirchenschatz außer dem Antependium verschwinden sehen mußte und Spuren von Schrotschüssen wurden ihm von jungen Leuten beigebracht, welche nach der Uebergabe Comburgs an Württemberg, da die Kirche ein paar Jahre dem Gebrauch und Gottesdienst verschlossen war, auf Vögel Jagd machten, welche in die Thurnlaternen und Rosetten sich ein genistet hatten.

Zwei eiserne Ketten, welche den Kreis tragen, waren mit Kupferblech bekleidet, welches mit rothbrauner Oelfarbe überzogen wurde, da es größtentheils zerstört ist, wie auch abgesprungen oder verloren gegangene kleine Theilchen durch die gleichen Formen in Kupferblech ersetzt sind, besonders an den untersten und obersten Blättern.

Der ganze Ketten mit seinen 412 Figuren wird durch 12 Laternen in Thurnform in ebensoviele Kreisstücke von 1,02 m Länge und 48 cm Höhe bis zum Dorn der Leuchterschale mit je einem Medaillon in der Mitte getheilt und ist in fünf Abtheilungen über einander aufgebaut. Betrachten wir nun eine Abtheilung nach der andern in ihrer Pracht und Mannig-

faltigkeit. Die vier unteren Vorne bilden Blumenblätter, die 4 cm Höhe in durchbrochener, abgerundet getriebener Arbeit, je 12 zwischen den Thürnen, also 144 im ganzen; die

Grundform ist fünfblättrig, eiselt mit einem solchen Reichthum an Formen und Phantasien, daß diese Blumen durchweg von einander verschieden sind; dabei herrscht eine Feinheit der Linien, eine Natürlichkeit in denselben, die eine wahrhaft künstlerische Hand verrathen.

Die oberste Vorne ist ähnlich; es sind vier-, fünf-, sechsblättrige Blumen, wieder 144 im ganzen, in Kreisen, welche durch kleine Rosetten mit einander verbunden sind, wobei der Eckwinkel durch ein kleines Blattwerk ausgefüllt ist. Bei aller Ähnlichkeit dieser 144 Blumen herrscht doch wieder eine solche Verschiedenheit, daß kaum ein Blattwerk dem andern ganz gleich ist. Darüber ist die Bekrönung: gleichförmige, fünfblättrige Blumen 12 cm hoch mit goldenen Kugeln und 48 Leuchtern auf Dreiblättern (15 cm bis zum Dorn des Leuchters).

Diese beiden Vorne werden von der mittlern getrennt je durch ein Zugschloßband, welches die beiden Eisenstangen nach außen verdeckt. Diese Eisenringe sind nach innen, soweit das Kupferblech nicht abgesprungen ist, tauschirt mit Vögeln und Drachen und Fischen, Figuren halb Vork, halb Fisch, je zwei zusammenschauend, Adler, Eidechsen, Schlangen mit Flügeln, Hundes, Wölfen, zwei Fischen, mit einander verbunden, zusammengerollten Schlangen und ähnlichem. Die Aufschrift besteht aus 24 leoninischen Versen (gereimte lateinische Hexameter) in lateinischen, mit gothischen vermischten Majuskeln und erklärt die Bedeutung des Kunstwerks. Sie lautet: »Semper ut ad coelos nisus extendat anhelos,

Hac ope virtutum prospexit it(er) sibi tutum,

Viribus has scandens totis Hertwigus ad arces,

Istud preclaro qui fecit opus Nicolaus, Quo patre magnorum sibi premia dante laborum

Gaudeat in coelis servi mercede fidelis. Arte metallorum visus dum pascitur horum

Querere mens curet, quid opus sibi tale figuret.

Turribus et muris fundatae non ruitur

Mysticat ecclesie structuram circulus iste,

Argento ferro co(n)fectus et acre sub
auro
Monstrat ap(osto)licum turre bis sena
senatum;
Per totide(m) metas sua pandit imago
p(ro)phetas,
Qui pacis vere fundamini prima dedere.
Urbi salutari plebs digna coëdificari
Ordine fraterno collucet et igue su-
perno.
Signat opus fidei uitor aureus illitus
aeri;
Innuat argentum verbi cumulare ta-
lentum;
Durities ferri commendat vim patiendi,
Ignis ad ardorem servare videtur amo-
rem,
Cardine supremæ tendentis in alta
catenæ
Espes designatur, qua virtus queque
levatur;
Et patris et fratris petit hoc quicun-
que theatrum
Se fabricæ tali meriturus confabricari.
(= „Damit er immer das erlahmende
Streben nach dem Himmel verstärkte, hat
Hertwig mit diesem Werk sich einen sichern
Tugendweg erleben, mit allen Kräften zu
dieser Höben aufsteigend, welcher dieses
Werk dem vortrefflichen Nikolaus ge-
schaffen. Wenn dieser Vater den Preis
für seine großen Arbeiten ihm gibt, möge
er sich im Himmel des Lohnes eines ge-
treuen Knechtes erfreuen. Während das
Auge sich weidet an der Kunst dieser
Metallarbeiten, suche der Geist zu ergrün-
den, was solches Werk für ihn bedeu-
te.“)
(Schluß folgt.)

Beziehungen zwischen Köln und Ober- schwaben in der Mitte des 15. Jahr- hunderts.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Durch die Forschungen Merlo's ist seit längerer
Zeit schon bekannt geworden, daß der Maler
Stephan Vohner, der Schöpfer des Kölner Dom-
bildes, aus Meersburg am Bodensee stammte.
Weniger bekannt dürfte in weiteren Kreisen sein,
daß derselbe nicht der einzige süddeutsche Künstler
war, der dort sich naturalisiert hat.

In dem neuen reich ausgestatteten Werte: „Köl-
nische Künstler in alter und neuer Zeit“ sind darüber
Mitteilungen enthalten, die, ebenfalls auf den
Forschungen von Merlo beruhend, interessant ge-
nug sein dürften, um auch in unserer Gegend
bekannt gemacht zu werden. In Spalte 574 ist
zu dem Namen Hans von Memmingen die
Angabe gemacht: „Die ehemalige Reichsstadt
Memmingen gab Köln diesen Maler. Im Jahr
1453 erwarb er mit Margareta, seiner Frau,

die bei S. Alban gelegenen, für die hiesigen
(Kölner) Malergesäfte so interessanten beiden
Häuser „zum Karbunel“ und „zum alten Grune“;
die Verkäufer waren Jakob Wöse und dessen
Frau, denen im vorhergegangenen Jahr Ever-
hart von Egmont, der Günstiger des großen
Meisters Stephan, dieselben überlassen hatte. ...
Hans und Margareta waren 1491 beide verstorben
mit Hinterlassung von fünf Kindern etc.“

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts
wendete sich sonach Stephan Vohner nach Köln,
starb dort 1451; aber alsbald taucht nun Hans
von Memmingen als naturalisierter, wohlhabender
Bürger dabelst auf. Es ist kaum zu zweifeln,
daß die beiden Landsleute schon seit längerer
Zeit in Köln zusammen waren und arbeiteten.

Von den Arbeiten des Hans von Memmingen
ist freilich keine Kunde vorhanden; er hatte nicht
das seltene Glück, daß Albrecht Dürer über ihn
eine Aufzeichnung in seinem Tagebuch machte.
Aber in Köln befinden sich eine nicht geringe
Anzahl Gemälde, die mit Stephan in mehr oder
weniger engen Zusammenhang gebracht werden
und die in dem angeführten Werte (auf Spalte
846—852) besprochen werden. Was liegt näher
als die Annahme, daß unter ihnen sich auch solche
befinden werden, die sein Landsmann, sei es als
selbständiger Meister oder vielleicht schon als
Gehilfe in seiner Werkstätte gemalt haben dürfte.
Gleichzeitig und schon zuvor waren ja die ältern
Mitglieder der Künstlerfamilie Striegel in Mem-
mingen mit Arbeiten für nah und fern beschäf-
tigt. Die Vermutung, daß die erfolgreiche Tätig-
keit des Meisters Stephan in Köln andere junge
Talente aus Süddeutschland, speziell aus Mem-
mingen angelockt haben dürfte, ihr Glück dort im
Anschlusse an den bewährten Meister zu suchen,
liegt ganz nahe. Ferner ist zu beachten, daß,
worauf wir schon wiederholt aufmerksam machten,
die Meistersche Werkstätte seit 1427 in Ulm
immer bedeutungsvoller hervortritt. Daß dieselbe
für die innere Einrichtung der Gotteshäuser
(Malerei und Bildschnerei) mit tüchtigen Kräften
sich ausgestattet hatte, geht aus der Bestellung
von Stering in Tyrol hervor, und daß kein
Mangel an künstlerischen Kräften in unserer Ge-
gend schon in der ersten Hälfte und in der Mitte
des 15. Jahrhunderts bestand, liegt auf der
Hand. Daß aber von dieser Ulmer Werkstätte
ein harter Impuls für den Aufschwung der bil-
denden Künste ausging, kann nicht bezweifelt
werden. Ohne das Vorausgehen einer sehr leistungsfähigen
Werkstätte wäre der hohe Stand der
„Ulmer Schule“ in den verschiedenen Zweigen
der bildenden Künste nicht nur unvermittelt,
sondern fast unbegreiflich.

Gothischer Bildstock.

Ein gut erhaltener gothischer Bildstock steht
mitten im Weiler Nadersthal, Gemeinde und
Pfarrei Harthausen, O. A. Mergentheim. Derselbe
ist aus einem Stein und hat eine Höhe von
2,09 m. Unter einem Satteldache trägt er in
Relief eine Kreuzigungsgruppe: rechts vom
Kreuz Maria (ein Buch haltend) und Johannes
zur Linken des Kreuzes (mit dem Mantel sich

Thranen aus den Augen wischend). Der Arnis-
fingus hat die Hände fast waagrecht ausge-
streckt, die Füße mit einem Nagel befestigt ohne Suppe-
daneum, die Inschrift am Oberbalken in gothi-
schen Minusteln. Die Gewandung von Maria
und Johannes zeigt schönen Faltenwurf. Unter
dieser Kreuzigungsgruppe sind drei Wappensilde
angeseihelt: links (heraldisch) das schwarze
Kreuz auf silbernem Feld der Deutschordensritter;
rechts das Ordenskreuz des Deutschordens; ein
schwarzes Kreuz in Silber; auf ersterem ein
silbernes Stabkreuz mit goldenen Lilienenden;
in der Mitte auf dem Durchkreuzungspunkt der
Arme ein goldenes Schildchen mit schwarzem
Adler (Zaden, Heraldit p. 118). Der mittlere
Schild enthält das Familienwappen der Rüd
von Collenberg am Main: ein silberner
Hundskopf mit goldenem Halsband auf rothem
Feld, mit Stechhelm über dem Schild und als
Helmkleinod die Figur des Schildes, dasselbe
Wappen findet sich am dritten Schlussstein im
Chor der Marienkirche in Wergentheim (Zimmerle,
Geschichte der Marienkirche). Wie aus diesem
Wappen zu schließen, ist ein Deutschmeister Rüd
von Collenberg der Errichter dieses Bildstü-
cks oder letzterer ist unter einem Rüd als Deutsch-
meister aufgestellt worden, weil das Familien-
wappen und das des Deutschmeisters zugleich
vorkommen. Ein Conrad Rüd von Collen-
berg war mehrere Jahre Komthur zu Wergent-
heim und Landkomthur in Franken. Seine Wahl
zum Deutschmeister erfolgte nach Voigt (Geschichte
des deutschen Ritterordens) im Frühjahr 1379,
die Eidesleistung der Wergentheimer Bürger nach
der Oberamtsbeschreibung im Jahre 1380. Der
römische König Wenceslaus ernannte ihn zu seinem
Rathgeber. Aber nur bis zum August des Jahres
1382 weisen urkundliche Nachrichten seine Amts-
thätigkeit auf; denn die letzte Urkunde von ihm
ist datirt am Tag Assunt. Maria 1382. Nach
Voigt starb er noch in diesem Jahre, während
die Oberamtsbeschreibung seinen Tod ins folgende
Jahr verlegt und hinzusetzt, daß er in Wergent-
heim begraben liege. Mit dieser Zeit stimmen
auch die Formen des Bildstücks überein, der
jedenfalls einer der ältesten des Landes sein wird.

Mittheilungen.

Goldstückerien und Goldborten zu
reinigen taucht man eine feinhaarige Bürste in
seinst gepulverten Blutstein und reibt damit vor-
sichtig die Stückerie und Borten, wobei zu be-
achten ist, daß vom Pulver nichts auf den Stoff
kommt. Den Blutstein verkauft fast jede Apo-
theker, ist aber nur anzuwenden, wenn die Gold-
stückerie auf „dunklem Grunde“ erscheint, hat man
es mit einem „hellen Stoffe“ zu thun, so nimmt
man Gipssand und verfährt wie oben angegeben
ist. Häufig wird aber die Stückerie durch dieses
Mittel zu hell; in diesem Falle überzieht man
nachträglich vermittelst eines kleinen feinen Pinsels
die geputzten Stellen mit folgender Mischung:
10 gr Gummiad., 1 gr Drachblut und 1 gr
pulverisirte Curcumanurzel in 50 gr Weingeist
aufgelöst. Der Stoff darf wiederum damit nicht
berührt werden, sonst leidet er Schaden.

Nur natürliche Blumen gehören in
die Kirche! In Palen gestradete Blumen-
sträuße sind ein ganz geeigneter Altarum-
d. Wie die verschiedenen Blumen geschmackvoll zu
einem Strauß zu vereinigen sind, darüber geben
wir folgende Vefehrut: „Die Farben müssen
harmonisch zusammengeführt und über den ganzen
Strauß gleichmäßig vertheilt werden; niemals
darf ein ganzer Klumpen einer Blumenart oder
Farbe sich auf einer Stelle geltend machen.
Um einen harmonischen Farbenkontraft herozu-
bringen, folgen wir der Farbenlehre, nach welcher
es nur drei Farben gibt: Roth, Blau, Gelb.
Aus Roth und Blau entsteht Violett, aus Blau
und Gelb wird Grün, aus Gelb und Roth wird
Orange. Man stelle deshalb neben eine Haupt-
farbe diejenige Mischfarbe, in welcher nicht jene
enthalten ist, also Roth neben Grün, Gelb neben
Violett, Blau neben Orange, und wo solche Zu-
sammenstellung nicht oder nur annehmen möglich
ist, da verwende man viel Weiß, das jeden Fehler
zu macht. Diese Regel für den harmonischen
Kontraft gilt oder sollte gelten für alle Gebilde
der Bänderei, für die Befestigung der Blumen-
beete, wie für die Zusammenstellung von Blumen
überhaupt. Die schönste Form ist die der Kugel,
auch die der Halbkuugel. Pyramidenförmig bindet
man die Strauße gut mit Hilfe des belaudten
Stengels der Spargelpflanze; er dient als Gestell,
nachdem die Spitze abgenommen.“

Holzwurmbelze, die gegen Wurmfraß in
Gemälden auf Holz oder in plastischen Werken
schützen soll: es werden je ein Theil Wermut-
blätter, Knoblauch, Senfförner, Pfeffer und Koch-
salz in zwei bis drei Eiter Eßigspirit abgelaßt.
Mit dieser Mischung wird der gegen Holzwürmer
zu schützende Gegenstand zweimal bestrichen.

Fr. W. in D. Ueber Kirchengestühl,
wie es sein soll und nicht sein soll, finden Sie
alles nöthige im Archiv 1887, Nr. 8 und 9,
dasselbst auch Zeichnungen und Normalmaß-
angabe.

Nach St. in Votarlberg. Entwürfe zu einem
Leuchter für die Dienerkaze finden Sie
im „Archiv“ 1884, Nr. 12 (in Messing oder in
Holz, über Bemalung des letztern vgl. 1885
S. 9 f.) und 1887 Nr. 8 (schönes Muster für
Schlosserarbeit!).

Hiezu eine Kunstbeilage:

St. Bruno und St. Hugo
nach dem Entwurfe von Hans Valdmig Grien
aus der Graf Douglas'schen Gemäldesammlung.

Annoucen.

Altarleuchter,

feinpolirte, in Messing und Rothkupf, von 22 cm
Höhe an — Ofterkerzuleuchter bis zu
1,20 m Höhe im Kreise von 8—140 M., nach
Zeichn. des selig. Herrn Pral. Schwarz, verfertigt

Willy. Seidmann,

Gelb- und Glockengießerei,

Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen
zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

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

Nr. 9.

1898.

Erscheint monatlich einmal. Fortbänder für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Postbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten. H. 1.27 in Oesterreich, Frk. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einleitung des Betrages direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatt“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Raphaels Spozializjo.

Von Prof. Dr. Meppeler.

Als Maria im Schatten des Tempels und im Kreise der Tempeljungfrauen, so wissen die apokryphen Evangelien zu berichten,¹⁾ das zwölfte oder vierzehnte Lebensjahr erreicht hatte, das Jahr, in welchem diese Jungfrauen den Tempel zu verlassen und einem Manne die Hand zu reichen pflegten, da hielten die Priester Berathung, welchem Manne diese heilige Jungfrau anvertraut und angetraut werden sollte. Ein Engel wies den im Heiligthum eine Offenbarung ersiehenden Hohenpriester Zacharias oder Abiathar, wie er auch genannt wird, an, die ledigen Jünglinge und Männer des Stammes Juda herzubeheliden. Jeder solle mit einem Stabe in der Hand erscheinen, der Hohenpriester die Stäbe sammeln und im Allerheiligsten niederlegen. Am andern Tage solle er jedem seinen Stab zurückgeben, und dessen Stab dann plötzlich wunderbar anzuschlagen und zu blühen anfangen und auf dessen Stab oder Haupt eine Taube sich niederlassen, um sich von da zum Himmel aufzuschwingen, das sei der von Gott der Jungfrau zuge dachte Verlobte. Der Hohenpriester that nach dieser Weisung, aber das angekündigte Zeichen blieb aus. Verärgert kehrt er zurück ins Allerheiligste und wird vom Engel darauf aufmerksam gemacht, daß er einen Stab wegen seiner Kleinheit und Unscheinbarkeit übersehen und zurückgelassen hatte. Es zeigt sich, daß es der Stab Josephs war und wie er ihm eingehändiget wurde, schlug er in Blüthen aus und eine

Taube setzte sich auf seine Spitze, und so wurde ihm die heilige Jungfrau angetraut.

Auch dieser apokryphen, offenbar aus der jesajanischen Weissagung (egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet et requiescet super eum spiritus domini 11, 1) herangesponnenen Erzählung bemächtigte sich schon früh die darstellende Kunst, um die Schilderung der Verlobung Mariä und Josephs mit concreten Zügen zu bereichern.¹⁾ Giotto widmet in der Arena von Padua diesem Vorgang mehrere seiner schönsten Compositionen; wir sehen hier, wie die Freier ihre Stäbe dem Hohenpriester übergeben, wie Hohenpriester und Freier in inbrünstigem Gebet erwartungsvoll vor dem Altar, auf welchem die Stäbe sich befinden, auf den Knien liegen, wie dann St. Joseph mit seinem Blütenstab sich der Jungfrau nähert und der Hohenpriester die Uebergabe des Ringes vermittelt, während die Freier voll Wehmut zusehen. Fiesole erzählt mit seinem feinsten Pinsel die Vermählung in dem Eßlins der Predella eines für Maria Nuova in Florenz gemalten, jetzt in den Uffizien daselbst befindlichen Krönungsbildes. Auf dem Wiesenrund vor dem Tempelgebäude steht der Hohenpriester und gibt die Hände der Beiden zusammen; St. Joseph hält den Ring, dem Maria, eine junge Jungfrau, ihren Finger entgegenstreckt. Hinter St. Joseph die Freier, welche theils ihre Stäbe abknicken und mit dem Fuß abtreten, theils erregt einander ihr Mißgeschick klagen, theils mit den Häften auf dem Rücken des hl. Joseph trommeln, — das letztere, ein sehr merkwürdiger Zug, der sich auch auf flämischen Bildern vom

¹⁾ Das Protevangelium Jacobi, das Ev. pseudomathäi und das Ev. de nativitate Mariä (vgl. Tischendorf, Ev. apocr. Lipsiae 1853, p. 16, 65, 110 ff.).

¹⁾ Ueber die älteste Darstellung der Verlobung vgl. Stuhlfauth, Die Engel S. 136.

Anfang des 16. Jahrhunderts findet (Weißel, *Fra Giovanni Angelico da Fiesole*, Freiburg 1895, S. 89; vgl. „Archiv“ 1887, Nr. 89); Joseph scheint gar nichts davon zu merken, sondern steht in unerschütterlicher Ruhe da, in der Hand den blühenden Zweig, auf welchem sich eine weiße Taube niedergelassen hat, ganz nach den genannten apokryphen Evangelien. Trompetenbläser schließen die Freiergruppe ab. Frauen, Jungfrauen und Kinder bilden das Geleite der heiligen Jungfrau. Zum zweiten Mal hat Fiesole die Vermählung dargestellt auf der Predella eines Verfündigungsbildes für San Domenico in Cortona, jetzt in der Taufkapelle (Oratorio del Gesu) beim Dom daselbst. Auffallend ist, daß das Malerbuch vom Berg Athos (überf. von Schäfer, Trier 1855, S. 277) eine Darstellung der Vermählung nicht kennt, sondern nur eine Schilderung, wie „Joseph die Heiligste aus dem Allerheiligsten holt“, welche so skizziert wird: „der Tempel, und in demselben ist der Prophet (?) Zacharias und betet und hinter ihm sind andere Priester, welche einander die Heiligste zeigen, und vor ihnen nimmt sie Joseph mit der Hand, und andere Menschen sind hinter ihnen.“

Um das Jahr 1500 bestellte die St. Josephsbruderschaft in Perugia für ihre Kapelle am Dome S. Lorenzo bei Perugino, dem Lehrer Raphael's ein Altarbild mit der Darstellung der Verlobung der heiligsten Jungfrau mit dem hl. Joseph. Das hatte einen besonderen Anlaß. Auf merkwürdige Weise war Perugia in den Besitz einer kostbaren Reliquie gekommen, des Verlobungsringes Mariä. Den hatte der Uebertieferer gemäß im 11. Jahrhundert ein Juwelenhändler aus Jerusalem nach Rom gebracht und dort einem Bürger aus Chiusi gegeben, Namens Rainer, welcher für Juditta, die Gemahlin des Grafen Hugo, Juwelen und Geschmeide zusammenkaufen sollte. Rainer lieferte aber den Ring nicht mit den andern Pretiosen an seine Herrin ab, sondern verbat sich ihn volle zehn Jahre. Da starb plötzlich sein einziger Sohn, erwachte in der Kirche Santa Muziata in Chiusi, wohin man seinen Leichnam verbracht hatte, ein einige Augenblicke wieder zum Leben, offenbarte das Vergehen seines

Vaters, um dessentwillen er ihm durch den Tod entrißen worden, und übergab den vom Vater herbeigebrachten heiligen Ring dem Priester. Dessen Hechtheit bezengten mehrere Wunder und er wurde jährlich zur Verehrung angestellt und dem Volke gezeigt. Aber im Jahr 1477 entwendete ihn ein deutscher Minorite, Winter aus Mainz, unmittelbar nachdem er ihn zur Verehrung exponirt hatte. Er floh damit über den Fluß Chiana, wurde aber alsbald in dicke Finsterniß eingehüllt; so kam er nach Perugia, wo er endlich, da von ihm und der ganzen Stadt die Finsterniß nicht mehr weichen wollte, seinen Raub eingestand und den Ring der Stadt vermachte. Die Bewohner von Chiusi wollten mit den Waffen ihr Heiligthum zurückfordern. Da ließ Sixtus IV. das Streitobjekt nach Rom bringen, aber sein Nachfolger Innocenz VIII. gab es 1486 der Stadt Perugia zurück. Diese weihte dem Ring eine eigene Kapelle (capella del santo anello) am Dom; es bildete sich eine Ehrenwache für denselben, die St. Josephsbruderschaft; Neberrigo Rossetto fertigte 1517 das heute noch erhaltene, kunstreiche eisilirte Tabernakel zu seiner Aufbewahrung und jedesjährlich wurde er unter großer Feierlichkeit öffentlich zur Schau gestellt.¹⁾

Für den Altar dieser Kapelle fertigte nun Perugino sein großes Gemälde der Verlobung, welches die Franzosen am Ende des vorigen Jahrhunderts wegschleppten und nicht mehr restituirten; es befindet sich jetzt in Caen in der Normandie im Museum. Der hohe Ruf dieses Meisters weckte bei den Franziskanern in Citta di Castello bei Perugia den Wunsch, für den Josephsaltar ihrer Kirche ebenfalls ein Verlobungsbild von künstlerischem Werth zu erhalten und sie betrauten Peruginos Schüler, den damals erst 21jährigen Raphael mit dem Auftrag, es zu malen. Wie Perugino selber sich an die herkömmliche Darstellungsweise dieses Gegenstandes gehalten hatte, so schloß sich Raphael eng an des Meisters Altarbild in Perugia an, vielleicht unter Mitbenützung einer zweiten Darstellung desselben gleichen Inhalts auf

¹⁾ Regal. Acta Sanctorum Boll. Martii t. III p. 15–17.

der Predella eines Altarbildes in S. Maria Nuova zu Florenz. Auch Raphael's Epotalizio wurde von den Franzosen von seinem heiligen Bestimmungsorte weggerissen; 1798 bewog der französische Kommandant, Graf Giuseppe Lecchi mit dem Säbel in der Hand den Magistrat von Perugia es ihm zu schenken; er verkaufte es 1801 an den Grafen Giacomo Sannazaro in Mailand; von diesem erbt es 1804 das Ospedale maggiore dieser Stadt und von da kam es 1853 um den Preis von 52,000 Frances an die Brera. Es ist auf eine Holztafel gemalt, oben abgerundet, 1,69 m hoch, 1,14 m breit. In der Brera wurde es sofort einer gründlichen Restauration unterzogen und glücklich von einer schlimmen Uebermalung befreit, welche ihm am Ende des vorigen Jahrhunderts angethan worden war. Zwei ausgezeichnete Stiche, der eine von Longhi 1812 und ein neuerer von Rudolf Steng (Schüler Kellers, der die Disputa nach) trugen hauptsächlich seinen Ruhm in die Ferne; der erstgenannte ist noch nach dem übermalten Bild, der zweite nach dem wieder hergestellten Original gefertigt.

In den Hauptlinien des äusseren Aufbaues deckt sich Raphael's Composition ganz mit der des Perugino, nur daß ersterer die Jungfrau mit ihrem Gefolge zur Rechten, Joseph mit den Jüngern zur Linken des Hohenpriesters posirt, Perugino umgekehrt. Bei beiden spielt sich die heilige Scene nicht in, sondern vor dem Tempel ab. Die Mitte der Scene ist den drei Hauptfiguren eingeräumt. St. Joseph ist eben im Begriffe, den Ring seiner heiligen Braut an den Finger zu stecken, und der Hohenpriester vermittelt dies, indem er die Hand der Braut und des Bräutigams erfährt und beide zusammen gibt. So vollziehen die priesterlichen Hände und die Hände der Verlobten den Akt der Vermählung; dem Symbol dieser Vermählung aber, dem Verlobungsring, dessen Besitzes der Dom von Perugia sich rühmte, gibt Raphael den Ehrenplatz in seinem Bilde, indem er ihn genau zum Mittelpunkt desselben macht.

Während der Hohenpriester bei Perugino ziemlich hart und steif zwischen den beiden Verlobten steht, bringt Raphael eine sanftere Bewegung in seine Haltung, indem er

dessen Haupt und Oberkörper leise nach Joseph, und gleichzeitig das Antlitz nach Maria hin wendet. In seinen Zügen verbindet sich die Würde des Greisen mit der Andacht und Sammlung des Priesters, die Hoheit des Amtes mit wohlwollender Güte und inniger persönlicher Theilnahme an dem Bunde der Beiden von Gott für einander bestimmten Personen. Seine Gewandung ist ein malerisches Phantasiekostüm, weder in Schnitt noch in Farbe archäologisch richtig; er trägt ein dunkelgrünes Ober- und Untergewand mit breitem Zieraum, darüber eine Art Kuviale von derselben Farbe, um den Leib ein Eingulm mit reicher Stickerei, über der Brust das rothe Ephod, an Agraffen und Naften auf den Schultern befestigt und als Kopfbedeckung (Wiznephet) einen zur Tiara erhöhten Turban.

Die ganze Aufmerksamkeit aber und die volle Bewunderung zieht auf sich die geistlich von ihrer Umgebung möglichst losgelöste und freistehende Gestalt der heiligen Jungfrau, hochgewachsen, von würdevoller und zugleich amnthiger Haltung, das Haupt sanft geneigt, vom Liebreiz der Jugend Schönheit und vom Schimmer der Keinheit und Tugend ganz unflößen. Sie trägt rothes Kleid mit hellblauen Mantel, der von der linken Schulter herabfällt und von der Hand zusammengeseht den Unterkörper fast ganz einhüllt. Der Brautschleier ist als schmales weißes Band über ihr Haupt gelegt und ins Haar verflochten, fließt dann über die Schultern herab und ist über der Brust zu einem Knoten verschlungen. Voll Andacht und geistiger Sammlung heftet sie den Blick auf den Ring und streckt sie ihm die Hand entgegen, nicht mit zager Schüchternheit und Befangenheit, sondern mit entschlossenem Eingehen in Gottes Willen, sich klar bewußt, daß dieser Ring ihr Gelübde der Jungfräulichkeit nicht löst sondern befestigt, Gott anfs neue sich ganz anvermählend, indem sie mit diesem Manne getraut wird.

Die männliche Gestalt und das ernste Antlitz des hl. Joseph verräth nichts von weltlicher Hochzeitsfreude, sondern bekundet nur, wie tief er in seiner Demuth ergriffen ist von Gottes wunderbarer Fügung, die seinen Stab erblicken ließ und ihn zum

Gemahl einer so heiligen Jungfrau bestimmte, und von der Heiligkeit der Handlung, durch welche dieser Bund geschlossen wird. Sein Antlitz ist so individuell durchgeprägt, daß Hermann Grimm auf die, freilich grublose, Vermuthung kam, Raphaels eigener Vater habe bei seiner Wiederverheirathung dem Sohne Modell gestanden. Seine Erscheinung und Gewandung ist schlicht und einfach, dem Stande entsprechend, dabei aber doch edel und vornehm; über das grüne Kleid ist sehr malerisch der weite hellgelbe Mantel geworfen.

Die fünf Frauen, welche der Braut, die fünf Männer, welche dem Bräutigam zum Geleite dienen, sind keineswegs bloße Statisten zur Anfüllung des Raumes. Josephs Hintermänner sind die Freier, deren Stäbe kahl und dürr blieben und über deren Hoffnungen der Keis gekommen. Sie geben je nach Alter und Charakter den nicht angenehmen Gefühlen der Enttäuschung, des Mißmuths und der Eifersucht Ausdruck. Da fällt besonders auf der noch sehr jugendliche Freier neben Joseph, der seinem Aerger dadurch Luft macht, daß er den bösen Stab, der nicht blühen wollte, über dem Knie zerbricht. Er ist aus Verginos Komposition herübergenommen und drängt sich beinahe unanständig in den Vordergrund. Seine mobile Kleidung, die enganliegenden rothen Hosen und das grüne gestickte Wams mit dem helmartig geschuppten Barett geben ihm etwas sehr Weltliches und Sturghaftes, und er spielt neben der würdigen Gestalt Josephs eine ziemlich klägliche Rolle; durch seine ganze Erscheinung und sein knabenhaftes Benehmen dokumentirt er selbst, wie unwürdig er einer solchen Braut ist. Ganz anders der unmittelbar hinter Joseph stehende Freier in reiferem Mannesalter, der voll Ernst, sichtlich einen tiefen Schmerz in sich niederkämpfend, auf den Ring und auf den Akt der Verlobung hinschaut. Im Gegenfab zu ihm wendet sein Nachbar sein ältliches und grämliches Antlitz von der Scene weg auf die Seite. Eine andere Art von Schmerz prägt sich ab auf dem mädchenhaften Antlitz des dunkel gekleideten Jünglings daneben, der vor der Brust seinen Stab zerbricht und der Bruder einer der Begleiterinnen Mariens sein könnte; es ist die sanfte elegische

Trauer einer empfindsamen, weiblich weichen Natur, mit welcher der tiefgründige, verhaltene Manneschmerz; auf dem Antlitz des bloß mehr halb sichtbaren letzten Freiers kräftig kontrastirt.

Edele Frauen sind es, welche das Gefolge Mariä bilden und sie bezeugen, jede in ihrer Art, ihre Theilnahme an dem Vorgang und an dem Geschick ihrer Fremdin oder Verwandten. Die bedeutendste Erscheinung unter ihnen ist die ganz im Vordergrund stehende, fast zu hoch gewachsene Jungfrau in hellrosafarbenem Kleid, mit schwerem grünen Sammetmantel, den sie vorn in starken Falten zusammenrafft, und mit blauem Kopfschleier. Ihr energisch emporgerichtetes Antlitz und ihr hochruher Blick verräth eine starke Seele und einen tiefen Geist und eine Ahnung, daß das keine gewöhnliche Vermählung sei. Diese Frauengestalt hat ihresgleichen nicht auf Verginos Bild; sie ist Raphaels eigene Schöpfung, mit der er weit über den Meister hinausgeht und sich, wie Crowe und Cavalcaflelle hervorheben, Lionardo nähert. Verginos Art hat die Gestalt zwischen dieser und Maria in dunklem Gewand und ganz hellgelbem Mantel (offenbar damit die Conturen der Hauptgestalt der heiligen Jungfrau recht kräftig hervortreten) mit hellblauem Schleier ums Haupt; ihr regelmäßiges, schön gesornnes Antlitz mit dem etwas leeren Blick spricht nichts aus, als eine ziemlich vage Nährstimmung. Lebhafter ist ihre Nachbarin mit rothem Kopftuch, welche sich vorneigt, um mit ihren neugierigen Blicken einiges von der Trauungszeremonie zu erblicken. Nach links schließen ab eine bejahrtere Matrone, deren Blick sich in ernstem Sinnen verliert und eine liebliche Jungfrau in rothem Mantel, welche träumerisch aus der Scene heranschaut.

Diese dreizehn Personen so verschiedenen Charakters und Alters, von so verschiedenen, theilweise scharf kontrastirenden Affekten und Stimmungen befeelt, concentrirt der Meister um den kleinen Mittelpunkt, um den Jüngerreis in Josephs Hand. Er vereinigt sie zu einem lebenden Bild, gruppirt sie zwanglos und scheinbar zufällig, aber doch mit seiner künstlerischer Berechnung, theilt jeder seine Rolle zu

und erhält dadurch alle in frisch pulsirendem Leben, daß er gerade den Moment fixirt, wo sie sich zu dieser Gruppe zusammengefunden haben. Eben ist der Hohenriester in die Scene hereingetreten, eben haben die Verlobten den letzten Schritt einander entgegen gethan, eben hat die beiderseitige Begleitung sich aufgestellt, so daß die Bewegung auch in den ruhig dastehenden Figuren noch nachzittert. Schon diese Personengruppe voll Fluß und Schwung und die Schilderung des Altes der Vermählung und des Eindrucks, den er hervorruft, ist hochkünstlerisch, in der Wirkung noch bedeutend gehoben durch das melodisch gestimmte Colorit, durch die treffliche Abwägung und Abtönung der dunklen und hellen Farben.

Und doch, so vorzüglich diese Gruppe ist, würden wir sie aus dem Bilde ausschneiden, sie hätte nur die halbe Wirkung. Was ist es, was ihre Wirkung vollendet, das Kunstwerk auf den ersten Rang erhebt? Das ist der Hintergrund, der in dieser Composition nicht bloß von nebensächlicher Bedeutung ist, sondern ein ganz gewichtiges Wort mit spricht. Das ist vor allem die Architektur, der herrliche Tempelbau, der nicht unjenseit auf eine Anhöhe gestellt ist, von der herab er die ganze Scene beherrscht. Er soll nicht bloß den Raum anfüllen nicht bloß einen guten Abschluß für das Auge schaffen, nicht bloß den Hintergrund beleben und die Composition durch edle Architekturformen bereichern. Er hat eine viel wichtigere Funktion, die wir uns klar machen müssen.

(Schluß folgt.)

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Rümml.

(Fortsetzung.)

II. Die Legirungen.

Durch Mischung (Verschmelzung) mehrerer einfacher Metalle aus der Zahl der aufgeführten entstehen neue Metallarten, welche bestimmte Eigenschaften zeigen, die keinem der einzelnen Metalle für sich im gleichen Maße eigen, die aber von hervorragender Bedeutung für die Bearbeitung wie für die Benützung sind. So

erfahren die Farbe, die Härte, die Dehnbarkeit, der Schmelzpunkt und die Dichte der betreffenden Metalle bedeutende Aenderungen in den Legirungen.¹⁾ So bezeichnet man im allgemeinen die aus Mischung entstandenen Metallarten. Legirungen gibt es sehr viele. Der hierin wohl als erste Auktorität geltende Alfred Krupp (Essen) zählt in seinem Werke über Legirungen etwa 40 Hauptmischungen auf; dazu und darüber gruppiren sich indessen noch eine kann zu übersehende Zahl von Ab- und Spielarten derselben, die indessen für die Technik alle ihren erheblichen Werth besitzen. Zweifellos ist die Technik noch lange nicht am Ende der Kenntniß der Legirungen angekommen; je sicherer die Chemie arbeitet, um so überraschendere Resultate findet man; haben jetzt schon die Kupferzinn- und Kupferzinnlegirungen neben dem Eisen die dominirende Stellung in der Metallbranche, so ist gar nicht abzusehen, welche Zukunft verschiedene neueste Legirungen, wie z. B. die Phosphorbronze, die Aluminiumbronze, die Silberzinnlegirungen (für das Münzwesen) u. s. w. u. s. w. haben werden. Auf diesem Felde kann noch vieles errungen werden. Indessen wollen wir uns hiermit nicht weiter beschäftigen; wir haben es nur mit den ganz besonders bekannten und hervorragenden Legirungen zu thun. Angefügt soll noch werden, daß das Zusammenschmelzen verschiedener Metalle durchaus nicht so einfach ist, wie dies auf den ersten Blick erscheinen möchte. Oft kann nur allmählig legirt werden, oft sind Gefahren damit verbunden; die Hauptschwierigkeit ist meistens die verschiedene Schmelztemperatur der zu mischenden Metalle.

Wie schon oben sub I, 4 („Kupfer“) angedeutet, ist dieses Metall in allererster Linie das Metall der Legirungen. Und zwar sind es hauptsächlich zwei andere Metalle, mit welchen es seit alten Zeiten gemischt wird: Zinn und Zink. Kupfer mit Zinn legirt gibt Bronze, Kupfer mit Zink das Messing. Wir behandeln nachstehend diese beiden und nach demselben die für kirchliche Zwecke auch noch in Betracht kommenden Silberimitationen.

¹⁾ Legiren ist nicht „löthen“, wie manche meinen.

1. Die Bronceu.

Das sind die uraltesten Legirungen, welche man kennt. Das Wort „Bronce“ (von ital. bronzo) kam indeßen erst am Ende des Mittelalters auf; früher, auch im alten Testamente wird das Metall, welches wir heute Bronce nennen, „Erz“ genannt (vgl. die ebernen Geräthe des Tempels, des salomonischen Palastes, die eberne Schlange u. s. w.). Das Charakteristische der Bronce ist ihre Zusammensetzung aus Kupfer und Zinn. Das Zinn hat die merkwürdige Eigenschaft, daß es, während es für sich allein sehr weich ist, in Verbindung mit Kupfer gebracht, diesem eine ganz bedeutende Härte verleiht und demselben entsprechend seine Geschmeidigkeit benimmt. Hier liegt auch der historische Grund der früheren Verwendung der Bronce, denn es handelte sich im Alterthum gerade darum, das häufig vorkommende weiche Kupfer zu härten, um es zu Waffen, Geräthen, Säulen u. s. w. tüchtig zu machen. Ein Zinnzusatz von nur 6% macht das Kupfer so hart und spröde, daß es mit dem Hammer nicht mehr verarbeitbar ist und nur mittelst des Gußes behandelt werden kann. (Es gibt also keine Weiche u. s. w. von Bronce.) Das eben ist seine Haupteigenschaft, daß es das vorzüglichste Gußmaterial ist. Seine Domäne ist das Reich der Glocken, der Geschütze, der Denkmale aller Art, der Prachtthüren u. s. w., im Kleinen der Medaillen und Münzen und neuestens des Maschinenbaues. Uebrigens steigert sich die Festigkeit und Härte der Bronce nicht fortgesetzt mit der Zunahme des Zinns, sondern sie erreicht bei 25—27% ihren höchsten Stand; von da an verringert sie sich wieder. Daher ist das Verhältnis des Zinns zum Kupfer in der Bronce niemals mehr als 35 zu 65, fast immer erheblich geringer. Unter Bronce im eigentlichen Sinn versteht man also die Legirung, bei welcher das Kupfer neben dem Zinn in erheblich überwiegender Menge vorhanden ist.

Eine bestimmte Farbe der Bronce als Erkennungszeichen festzustellen ist nicht möglich, weil mit dem Verhältnis des Kupfer- zum Zinngehalt es auch die Farbe der Legirung wechselt, und zwar vom kupfer-

ähnlichen Braunroth bis zum sogenannten Weißmetall oder Weißguß, der fast ganz die Farbe des Zinns zeigt. Genauer gesagt sieht Bronce mit 90% Kupfer und darüber kupferroth aus, dann wird es orangefarbig und bei 85% rein gelb. Unter 50% Kupfer wird die Bronce weißlich, stahlgrau und zuletzt rein weiß.

Gehen wir nun die wichtigsten Broncearten durch, und zwar angefangen vom höchsten Kupfergehalt.

a) Die Vergoldbronze, fälschlich *or moulu* genannt, die theuerste und feinste Bronce, mit ca. 95% Kupfer und 5% Zinn, für kleinere Kunstgegenstände zum Guße vorzüglich (z. B. hochfeine Uhrgestelle, Statuetten u. s. w.), von goldähnlicher Farbe, weshalb sie nur eine ganz geringe Menge von Gold bedarf, um stark vergoldet zu erscheinen.

b) Die Medaillenbronze. Sie hat 4—8% Zinn und besitzt noch einige Geschmeidigkeit, so daß sie mittelst des Prägehammers bearbeitet werden kann.

c) Die Kanonen- oder Geschützbronze. Dieser soll hier auch erwähnt werden; denn es kommt nicht selten vor, daß für die Herstellung von Glocken Kanonenmetall, je es geschenkt oder sonst erworben, verwendet wird. Die Geschützbronze ist dem Glockengut nahe verwandt, insofern auch sie reine, ächte Bronce ist, bestehend in ihren Haupttheilen aus Kupfer und Zinn. Krupp, der ja hierin vielleicht die erste Autorität ist, sagt, daß man in neuerer Zeit von den Zusätzen weiterer fremder Metalle so ziemlich abgesehen sei und daß es vielmehr für die Zwecke, um welche es sich hier handelt, nur darauf ankomme, die Vermischung der beiden Metalle physikalisch passend zu behandeln beim Schmelzen, (Siehen u. s. w. Der Kupfergehalt der Geschützbronze ist größer, als der des Glockenguts; es kommen auf je 100 Theile Kupfer 9—12 Theile Zinn, so daß man also bei Verwendung von Geschützen zum Glockenguß Zinn zusetzen muß.

d) Das Glockenmetall. Dasselbe hat eigentlich den Broncecharakter am reinsten, sofern zur Herstellung eines Metalles, welches einen schönen, vollen Klang gibt, möglichst bloß Kupfer und Zinn verwendet werden können — nur ganz un-

wesentliche Zusätze kommen in Betracht. Daß das Silber einen wesentlichen Einfluß auf die Schönheit des Tones habe, bestreiten die Techniker heute, ebenso wie sie bestreiten, daß es Glocken gebe, welche größere Mischungen von Silber enthalten. Den vollsten und schönsten Klang ergibt die Mischung von 20—22% Zinn und 78—80% Kupfer. Auch für kleinere Säus-, Altarglocken und Klingeln ergibt der Zusatz von 22% Zinn den höchsten Ton. Silberhell klingen kleine Glocken von 40—41% Kupfer und 60 bis 58% Zinn; sie haben auch fast weiße Farbe, während die Farbe der eigentlichen Glockenbronze ein eigenthümliches Grauweiß ist, das sich erst im Laufe der Zeit allmählig verbunkelt. Daß es bei der Herstellung des Tones wie des Klanges aber nicht bloß auf die Mischung der beiden Metalle ankommt, sondern ebenso sehr auf die Form der Glocke, die Dicke ihrer Wandung, das Verhältniß der Höhe zum Durchmesser u. s. w., das ist bekannt. Bei der öfteren Verschmelzung der Glocken ist das Desoxybirungsverfahren des Metalls zu empfehlen, da sonst durch das in der Legirung aufgelöste Oxyd der Ton leer und unschön wird.

c) Die Kunstbronze für Herstellung größerer monumentaler Werke, Erzthüren, Grabplatten, Statuen u. s. w. Die altgriechische Bronze bestand bloß aus Kupfer und Zinn, letzteres manchmal etwas mit Blei versetzt; die altrömischen haben statt des letzteren einen Zusatz von Zink zum Zinn; aber immer enthalten sie zwischen 80 und 90% Kupfer. Die Bronze des Mittelalters hat verschiedene Mischungen, bis zu 94% Kupfer. Die eigentliche Kunstbronze zu öffentlichen Denkmälern u. s. w. hat gegenwärtig ungefähr einen Gehalt von 86—88% Kupfer, 6% Zinn, 3% Zink und 3% Blei. Nach Krupp eignen sich Mischungen von 66—85% Kupfer mit einem bedeutenden Zink- und geringen Zinngehalt sehr gut. Ein wesentliches Merkmal der Kunstbronzen ist der *aerugo nobilis*, der Edelrost oder die Patina, welche sich im Laufe der Jahre auf dem öffentlich aufgestellten und den Witterungsverhältnissen ausgesetzten Denkmale ansetzt. Es ist dies zunächst eine schöne braune Grundfarbe auf dem Me-

tall, welche gleichsam die erste, schützende Oxydschicht ist und darauf die eigentliche Patina, der leuchtend grüne Ueberzug, welcher nichts anderes ist, als eine Malachitschicht. Sie trägt nicht wenig dazu bei, die Umrisse und Details der Figuren klar und plastisch heranzutreten zu lassen. Man sehe nur einmal eine alte Bronze-Statue in dem unbeschreiblich feinen Kleid des grünen Edelrosts, und man wird den Eindruck nie vergessen, welchen dieselbe macht. In ähnlicher Weise wie die stark kupferhaltige Bronze oxydirt selbstverständlich das reine, bezw. nur wenig legirte Kupfer, das z. B. zur Bedung von Kuppeln, Thürmen und anderen Dächern verwendet wird. Die Münchener Theatinerkirche ist eines der schönsten Beispiele hiefür in Deutschland; in Italien findet man zahlreiche herrliche Kuppeln im Grün der Patina leuchten. Leider sind indessen die Luftverhältnisse unserer Großstädte der Bildung des Edelrosts nichts weniger als günstig. Durch die aus den Kanälen dringenden schwefelhaltigen Ausdünstungen, durch den massenhaften Consum von Steinkohlen in den Städten und durch Staub und Ruß entsteht auf den öffentlichen Broncedenkmalern eine schwarze Schicht, welche sie geradezu entstellt und häßlich macht.

In unserer Zeit wird es kaum je vorkommen, daß ein Bronzegebäude in einer Kirche Verwendung findet, — aus begreiflichen Gründen, dagegen sollte mit um so größerer Sorgfalt gehütet werden, was an alten Stücken sich da und dort noch findet, z. B. Bronzethüren, Epitaphien, Aufsätze auf Taufsteinen, Reliefs, Figuren, Leuchter, Cruzifixe, Sakristeischmuck u. s. w. Solche Werke haben einen erheblichen Werth.

Damit sind wir nun bereits im Uebergange von der eigentlichen Bronze, d. h. von den Kupfer-Zinn-Legirungen, zu den Kupfer-Zink-Legirungen oder zum Messing begriffen, insofern die neuere Kunstbronze für Denkmale neben dem Kupfer zugleich Zinn und Zink enthält.

Der Vollständigkeit halber führen wir noch an: die *Maschinenbronze* (Achsenlager für Eisenbahnräder, Zapfräder, mechanische Instrumente u. s. w.); endlich die *Phos-*

phorbronce, welche bei 7—10% Zinngehalt die größte Härte besitzt (Schiffsverkleidungen, Gewehrrohre, Dampfsenensprizen u. s. w., aber auch zu Kunstzwecken wegen ihrer Patina verwendbar).
(Fortsetzung folgt.)

Der romanische Kronleuchter in der Stiftskirche in Comburg.

(Schluß.)

Dieser Kranz bedeutet den Bau der auf unvergängliche Thürme und Mauern gegründeten Kirche, von Silber, Eisen und vergoldetem Erz hergestellt. Die zweimal 6 Thürme zeigen den Senat der Apostel; durch ebensoviele Säulen läßt sein Bild die Propheten sehen, welche die ersten Grundlagen des wahren Friedens legten. Das Volk, das würdig ist, in die Heilstadt eingebaut zu werden (1. Petri 2, 5), erstrahlt in brüderlicher Ordnung und aus dem höchsten Fingerglanz. Der Glanz des Goldes, auf Erz aufgetragen, bezeichnet das Werk des Glaubens; das Silber weist darauf hin, das Talent des Wortes zu erhöhen; des Eisens Härte empfindet die Tugend der Geduld; das Feuer soll die Liebe auf dem Glühpunkt erhalten. Durch die Angel der oben in die Höhe strebenden Kette wird die Hoffnung dargestellt, durch welche jede Tugend erleichtert wird.

Wer nun immer dieses Schanzstück des Vaters (Nikolans) und des Bruders Abt (oder Abt und Verfertiger gemeint?) aufsucht, der möge verdienen, einem solchen Bau eingegliedert zu werden.

Je vier Verse dieser Inschrift sind zwischen zwei Thürmen, getrennt durch die Medaillons in der Mitte des Kreisstückes.

Der mittlere Bandstreifen der Krone hat in einer Höhe von 10 cm je 10 Bilder zwischen 2 Thürmen, also 120 im ganzen und zwar in getriebener Arbeit und à jour durchbrochen, Pflanzenornamente in reichster Formenfülle, Laubwerk, Gebilde aus der Tierwelt. Durchgehen wir diese Fülle und Pracht, und beginnen wir mit dem Anfang der Inschrift so sehen wir zwischen dem ersten und zweiten Thurm: Vogel, Blatt, Vogel, Blatt, Storch, dann das Medaillon, nach

demselben die gleiche Reihenfolge. Drei Figurenkreise sind durchweg durch zwei Kreise mit Blattornament von einander getrennt, so daß wir letztere nicht immer zu bemerken brauchen. — Nach dem zweiten Thurm: Jäger mit Speer und Schild, Eber, Jäger zu Ross; dann Vogel, Jäger, Vogel. Nach dem zweiten Thurm: zwei Vögel, dann ein Hund; Löwe, Vogel mit Drachenschwanz, Bär. Zwischen dem vierten und fünften Thurm: drei Vögel (durch Blätter getrennt); dann Vogel, Bär und Schwein. Nach dem fünften Thurm: ein Krieger mit Schild und Schwert, Lindwurm mit Menschenantlig und spitzem Eisenhut, Gans legt den Schnabel an Blumen; zwei Tourneurende zu Pferd mit langen Speeren rennen gegen einander, dann ein Vogel. Nach dem sechsten Thurm: Vogel, Centaur, Eichhorn, Vogel, nacktes Männchen mit Kappe auf dem Kopf, sitzend, und ein Mann. Zwischen dem siebten und achten Thurm: Mann mit Horn, Hund, verfolgen ein Reh; Eber, Hund, Menschenfigur, die Arme ausstreckend (Jagdstück). Nach dem achten Thurm: drei Männer; ein Dabu bläst ein Horn, Vogel, blasender Affe. Das folgende Kranzstück zeigt ein Jagdstück: Hunde, Gans, Jäger mit Speer; dann zwei Centauren, einer mit bloßem und einer mit bedecktem Haupt, Vogel. — Zwischen dem elften und zwölften Thurm: Gemse, Ziege, Vogel; Kranich an einer Blume pickend, Vogel, Kopf mit langem Hals vorstreckend, Vogel in feinen Schwanz mit dem Schnabel greifend. Das letzte Kranzstück zeigt drei Mannsfiguren mit Wäffern und auf Horn blasend; dann folgt ein Hase, auf Hinterfüßen kriecht er am Kraut und spielt mit den Vorderfüßen eine Guitare; ein dickes Ungethüm mit Pferdehufen, dickem Menschenleib und Schweinstopf schlägt Zither, ein Dabu bläst ins Horn. Welch' ein Reichthum von Figuren, welch' gemüthlicher Humor und feiner Formensinn, anseherig und unermüdlicher Gestaltungs-kunst und sprudelnder Phantasie offenbart sich hier!

Die zwölf Medaillons zeigen in runden Scheiben in der Mitte der zwölf Kranzstücke nach der Inschrift zwölf Propheten. Die Scheiben haben einen Durchmesser von 32 cm; die Wangenfläche ist

verzert mit Blumen und Arabesken, schwarz auf goldenem Grund. Die Vorderseite hat einen 4 cm breiten Rand; der auch mit Blumen und Arabesken verzert ist, dann käme der 4 cm breite Silberreif, wenn er nicht überall entfernt wäre und endlich in der Mitte das Brustbild des Propheten mit Schriftrolle und Nimbus, das eine ohne Kopfbedeckung, das andere mit solcher, das dritte mit Kopfband, das andere mit drei Hörnern auf Kopfbedeckung; der eine Prophet hält die Rolle in der Rechten, der andere in der Linken, der dritte in beiden Händen, der vierte hat keine Schriftrolle, der eine hat die freie Hand auf der Brust, der andere ausgestreckt, der dritte den Zeigefinger ausgestreckt, ein anderer die Hand am Mantel. Ein Prophet erscheint in Panzer, den Mantel darüber geworfen. Welch' eine Abwechslung bei aller Ähnlichkeit, Welch' ein Reichthum in der Stellung und Haltung dieser Brustbilder.

Gehen wir in der Betrachtung über zu den letzten Bestandtheilen des Kronenreifes: zu den zwölf Thürmen; der 1. bei Beginn der Inschrift, 4., 7. und 10. Thurm haben oblonge Grundriße, die folgenden 2., 5., 8. und 11. ebenfalls viereckige Grundform, während die unterbrechenden übrigen (3., 6., 9., 12.) runde Grundform aufweisen. Die ersteren (1., 4., 7., 10.) sind 27 cm lang, 21 cm breit und 92 cm hoch. Der ovale Unterbau hat an den Schmalseiten schönen Arabesken Schmuck, an der Außen- und Innenseite der Krone je eine Heiligenfigur in rumbogiger Füllung, Krieger mit Panzer, Schild, Lanze und Schwert in verschiedenen Stellungen (im zehnten fehlt die Figur); das zweite Geschoß darüber ist von vier runden Thürmchen flankiert, hat an den Vorder- und Hinterseiten Halbfiguren: segnende Engel, Engel in Panzer, mit Speer in der Rechten und eine Angel in der Linken, oder mit Buch. Ueber der Kuppelwölbung dieses Stockwerks erhebt sich das oberste Geschoß im Viereck mit durchbrochenen eisilirten Blumen an der Außen- und Innenseite und Rumbogenseitern auf der Seite. Auf dem Dache thront eine Angel als Abschluß. In der Innenseite des Untergeschoßes stehen heilige Männer und Frauen in Tunika und Mantel im Hans,

ein Lamm auf den verdeckten Händen oder letztere gefaltet, oder in der Rechten ein Salbengefäß, oder in der Linken einen Stab, auf dem Haupte ein Kopfband (getriebene Figuren). In den reichen Bodenstücken sieht man romanische Ornamente mit kleinen Vögeln (1), Störchen, Löwen, Greifen (4), Enten, pickende Vögel in email brun (eingebraunten Schmelzfirniß); alles ist aus Kupferblech und im Feuer vergoldet (bei allen Thürmformen). Die nächsten Thürme: 2., 5., 8. und 11. haben eine oblonge Grundform; die Grundfläche ist 23 cm breit, 26 1/2 cm lang, die Höhe ist dieselbe wie oben.

Der Unterbau mit Chornischen ist von Arabesken umrahmt. In durchbrochener Füllung stehen auf der äußeren Seite des Kranzes wieder Heiligenfiguren in getriebener Arbeit, gekleidet als Bischof, die Rechte segnend erhoben, in der Linken ein Buch haltend (2) oder die Hände vor der Brust (3), oder in der Rechten ein kleines Kreuz (8), die Rechte auf der Brust, mit der Linken den Mantel haltend (11). Nach der Innenseite des Kronleuchters schauen von diesen Thürmen eine Heilige mit Kopftuch, mit Stab in der Linken (2), eine andere nach links gewendet, die Hände unter dem Mantel vor der Brust (5), ein heiliger Bischof ohne Mitra mit Stola, Dalmatica, Casula und Pallium (gleichlang), Manipel an der rechten (!) Hand (8), ein Heiliger in Tunika und Mantel, in der Rechten ein Kreuzlein haltend, die Linke vor der Brust (11), (ebenfalls getriebene Arbeit). Ueber diesem Unterbau erhebt sich über dem Pultdach desselben ein anderes viereckiges Stockwerk mit Halbfiguren nach außen: heilige Krieger mit Schild und Speer (2), Fahne und Schild und Schwert (5), Engel mit Kreuz in der Hand (8), oder mit einer Rolle (11). Nach innen schauen ebenfalls Brustbilder von Engeln mit Stab und Angel (5), von Soldaten mit Fahne und Schild (8), von Engel mit Speer, Schwert und Schild (11), auf der Seite dieses zweiten Stockwerks sind gekuppelte Rumbogenseitern. Ueber einem ornamentierten Pultdach baut sich ein drittes Stockwerk auf mit durchbrochenem und eisilirtem Blattornament nach außen und innen, auf den Seiten mit Rumbogen-

fenstern. Als Abschluß ist darüber ein vierseitiges Dach mit glänzender Angel auf einem schmalen Unterfuß. Auf den durchbrochenen Bodenflächen sehen wir wieder in romanischen Ornamenten (Gold auf Schwarz) einen springenden Hund, Störche (2 Paare mit offenem Schnabel), einen netten Dachshund, Enten, fliegende Gänse.

Die letzten 4 Thürme, 3., 6., 9. und 12. sind von runder Grundform mit einem Durchmesser von 28½ cm. Die Vorderfassaden sind von den schmälern Seitentheilen durch Ecksäulen getrennt. In der durchbrochenen Füllung des Unterbaus sind männliche Heiligenfiguren, wieder in getriebener Arbeit, nach vorn vier Heilige in Mänteln (der auf dem letzten Thurm mit einer Lilie in der Rechten), nach innen vier heilige Frauen in Mänteln, die Rechte auf der Brust, die letzte mit einem oblongen Gefäß. Die Seitentheile sind mit herrlichen, reichlich wechselnden Blumen in Arabeskenstreifen, Gold auf Schwarz, geziert. Dieser Unterbau trägt eine goldene Angel, schön eiselt, darüber eine Angel mit felsartigem Anfuß als Abschluß. Die Bodenflächen sind kreisrund, durchbrochen, mit romanischen Ornamenten (ineinandergehobene und in sich verchlungene ganze und halbe Kreise und Vierecke) mit Vögeln, eine prachtvoller, reicher und schöner als die andere, wahre Prunkstücke, herrliche Augenweide. Es ist eine wahre Lust, diese Mannigfaltigkeit, Einfach, Anmut und Würde, die jeder Beschreibung spottet, in der Nähe zu betrachten; man kann sich kaum an diesem Reichtum satt sehen.

Der Kronleuchter wird von 12 Stangen von Eisen getragen, welche zu vier sich vereinigen und durch vergoldete Angeln unterbrochen sind, und hängt an einer starken eisernen Kette. Den Vereinigungspunkt der vier Stangen mit der Kette bildet eine Halbkuugel, welche nach unten das Brustbild Christi zeigt (mit der Rechten segnend), mit der Umschrift: „Ego sum lux mundi“ („Ich bin das Licht der Welt“). Eine Vorrichtung auf dem Dachboden der Kirche ermöglicht das Herablassen des Kronleuchters zur Besichtigung bei hohen oder zahlreichen

Besuchen von Vereinen. Aufgezündet werden die 48 Kerzen desselben mittelst Leiter regelmäßig dreimal im Jahre zum Gottesdienst während der Nacht: am Weihnachtsmorgen, am Silvesterabend und zur Auferstehungsfeier am Charfreitag. In der früher bewalteten romanischen Kirche (sfr. das Epigramm auf Kenfletter oben) mit ihrem großen Kirchenstuhl, reich an Silber und Gold (sfr. „Archiv“ 1896 Nr. 7) und dem vergoldeten Antependium (sfr. „Archiv“ 1898 Nr. 2) aus der Zeit des Kronleuchters wag der Schein der 48 Kerzen desselben schöner wiederstrahlt haben als heute, wo er immer noch eine Menge von Besuchern anzieht. Abgebildet ist dieser berühmte Kronleuchter in Schnaase's Kunstgeschichte und bei Vogt, Kronleuchter 1864.

Einen Gedanken oder vielmehr Frage können wir bei Beschreibung des Kronleuchters nicht unterdrücken: Soll diese Zeit, welche einen solchen Ueberreichtum an Figuren, Murnen und Arabesken, Tiergestalten mit feinem Humor, ausgeführt mit bewunderungswürdiger Phantasie, mit Kraft und Schwung der Linien, mit Einfach und Anmut, mit Weichheit und Zartheit in der Formengebung, mit unermüdem Gestaltungssinn und treffender Symbolik aus Licht gezaubert hat, ein „finsternes“ Mittelalter genannt werden? Hat unsere „helle“ Neuzeit ein ähnliches Prachtstück und Kunstwert aufzuweisen?

Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen.

Eine kunsthistorische Studie von Dr. Otto Hafner in Tübingen.

1.
Mengen hat in seiner Stadtpfarrkirche zu H. L. Anna eine trotz der stürzigen Veränderung in 17. und 18. Jahrhundert immerhin recht ansehnliche hochgotische Kapelle. Den östlichen geraden Abschluß des südlichen Seitenschiffes bildet die Delbergkapelle. Darin befindet sich unmittelbar hinter dem Altar aufsteigend eine Grablegung, und darüber, durch ein massives Gewölbe getrennt, eine Delbergdarstellung. Nach letzterer wird das Ganze „Delberg“ genannt. Das Material der figürlichen Darstellungen ist nicht Holz oder Stein, sondern gebrannter Thon, der bemalt ist.

Zur besseren Orientierung schicken wir voraus, daß die beiden Holzsculpturen auf der Epistel- und Evangelienseite, recht tüchtige Arbeiten aus dem 17. Jahrhundert, Katharina von Siena und Thomas von Aquin, aus dem Dominikanerinnen-

hoffer zu Emetach bei Mengen stammen. Das Ruhe-Christusbild in der Josophische ist eine gute Holzarbeit des † Bildhauers J. Kollmer in Hottenburg 1883. Preis 38 M. Bis zu diesem Jahre sodann waren die beiden Figuren zu Haupt und Füßen Jesu nur Bruststücke. Sie wurden mit Gyps zu Kniehöden ergänzt und erhielten das Grabstück in die Hände. Auch der untere Theil des Sarcophags ist ungemalt worden. Die Kasse war bis 1883 unbemalt und unscheinbar. Die Felsparthie ist Initation aus — Fappenbedel. Die untere Darstellung ist umschlossen von einer reichgeschmittenen Barockrahme aus dem vorigen Jahrhundert. Aus derselben Zeit stammt der kleine Engel mit dem großen Kelsch am Delberg. Der Zwiidel mit edlen Frescogemälde (von Kunstmalter Bauer in Menge) und Stauderzierung ist erneuert worden anlässlich der Kirchenrestauration Anfangs der achtziger Jahre. Demptis his demendis ist alles andere alte Arbeit.

Wir betrachten sofort die obere Delberggruppe. Die bedeutungsvolle Scene ist uns bekannt. Das Trauerpiel der Passion hat begonnen. Im Delgeren betet und bebt in Todesangst der zweite Adam. Keiner seiner Lieben tröstet ihn. Sie schlafen. Betend wird der todesmatt Heiland übertraut von den Feinden. Zum Todesbühn hinhüt aus dem Hintergrund die Schlange, welche Jesus am Busen genährt hat, Judas. Hinter ihm und zu seiner Rechten folgen in bunter Bewaffnung und Kleidung reguläre und irreguläre Truppen. Der Mond wirft sein Silberlicht auf Jerusalem's Tempel und unsere Scene. Judas weist mit dem Finger die feile und feige Schar auf das wehrlose Gotteslamn. Im nächsten Augenblick schandert der unglückliche Krieger das ehrwürdige Zeichen des Grusses und verrät den Meiler. — Im unteren Feld ist der ergreifende Moment der Grablegung Christi dargestellt. Müde jener Last des Blutfreitags will die Erde zur Ruhe geben. Der kleine, tief-ernie Zeichnung ist bei der fremden Grablage angelangt. Sie betten den gottnemenschlichen Dulder zur Ruhe. Er hat die Kelter allein getreten und niemand stand ihm bei. Gott wollte ihn in den Zeiten zermalnen. Nun ist's vollbracht. Das Auge, das in's Herz der Menschen sah, ist geschlossen. Die Hände, welche segnend und Wohlhaben spendend so oft sich erhoben, liegen kalt über einander. Die Lippen, welche die letzten Kreuzesworte vor kurzen gerufen, sind verstummt. Das erbarmende Herz steht still. Die Füße, welche den Sünder nachgegungen sind, ruhen leblos. Die tiefe Wunde fließt unten am aufgetriebenen Bruststorb. Nebenam liegt die Königskrone. So ruht das zu Tode gequalte Gotteslamn da in sanft ansteigender Lage. Ueber dem edlen Antlik, das eingesaumt ist von langvallendem Haupt- und Barthaar, liegt der Friede. Unverwandten Blickes schauen in mannlischer, stiller Trauer oben und unten Nicodemus und Joseph von Arimathea in langem Gewand und umgeworfenem Tuch über Kopf beziehungsweise Hals. Beide, Vertreter von Bildung und Besitz, einst hochtän, jetzt durch die Gnade süß genemacht, wollen dem heimgegangenen Meiler den letzten Liebesdienst erweisen. Im Hintergrund erblicken wir vor allem die Hauptleidtragende, Maria, mit etwas altlichem Gesichtsausdruck,

in mahvoll würdigem Schmerz, den Blick gefenkt und die Hände in einander gepreßt beim Anblick des Mannes der Schmerzen, ihres einst so holdseligen Kindleins von Bethlehén. Verwittwet und verwaist will die Magd des Herrn das Beste, was sie hat, zu Grab geleiten und nodmalis anschauen. Sie thut es mit Heroismus, aber nicht ohne das grauamste innere Martyrium. Ihr Leid theilt der vierlingsjänger So hannes, die weiche, kontemplative Natur; er weilt und süßt, wie viel ihm entrisen ist. Zur Linken Maria's stehen zwei Frauengestalten (darunter Maria Magdaléna mit dem Salbgefäß) in tiefem Schmerz und inniger Anbetung. Etwas isoliert steht eine andere trene Anhängerin Jesu. Es sind neben Maria Magdaléna Maria Nicopá und Salomé, die Mutter der Zebédaén. (Vergl. Matth. 27, 56 ff. und Joh. 19, 25.) Noch wenige Augenblide und sie müssen scheiden und gehen zurück in das unglückliche Jerusalem. Ist es nicht, als ob schon über daselbe hin die Kriegstrumpeten des Titus und der ehérne Schritt seiner Legionen hallte? — Das ist der Inhalt dieser stimmungsvollen Andachtsbilder, den zu erklären leichter ist, als den mancher zweifelhafter Produkte neuerer sogenannter religiöser Kunst. Unsere Aufgabe aber soll jetzt näherhin sein, Zeit und Urheber dieses Thonwerkes zu eruieren. Damit kommen wir zur Form, und zwar wollen wir hier zunächst auf technischem Wege vorangehen. Ein historisch-urkundlicher Exkurs soll dann die Frage zur Lösung bringen.

Formell und rein technisch betrachtet sind unsere zwei Werke, die wir nummehr, weil sichtlich aus einer Hand, als einheitliches Ganzes betrachten, deutsche Arbeit und gehören der Blüthezeit deutscher Bildnerei (1450—1530), näherhin dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts an. Zum Beweise dafür diene folgendes:

1. Wir haben hier eine Arbeit aus gebranntem Thon, (ebenfalls schon von Anfang an) bemalte Terrakottenfiguren vor uns. Diese alte Kunst, welche in Griechenland zu hoher Blüthe besonders in der hellenistischen Zeit (vergl. die Terrakotten von Tanagra in Böotien) gelangt war, kam erst wieder durch die italienische Renaissance im 15. und 16. Jahrhundert zu neuer Aufschwung und hohem Glanz. Plastik, wie Donatello (1386—1466), Michelozzi Michelozzi (1396—1479), Andrea del Verrocchio (1435 bis 1488), Guido Rossioni (1450—1518; vergl. seinen Christusleiden bei der Vereinnung), verfertigten Thonskulpturen. Ganz Hervorragendes, besonders in reichen, anmuthigen Thonrelief, leisteten Luca (1400—1482), dessen Neffe Andrea (1435—1525) und dessen Sohn Giovanni della Robbia (1469 bis 1527). Diese Florentiner Schule arbeitete aber auch Altäre aus Thon und Gruppenbilder, also größere Werte. Es stand nicht lange an, so mußte dieser Kunstzweig bei dem regen Verkehr zwischen Italien und Deutschland mit den übrigen Erzeugnissen der italienischen Renaissance hierher verpflanzt werden. Wir wissen, daß besonders im 16. Jahrhundert in Nürnberg (A. Hirschvogel † 1569) und Köln dieser Kunstbetrieb (besonders die Großeramik) in hohem Schwunge stand. Bei der Länge der Zeit, der Sorglosigkeit oder geradezu dem Panbalismus

mancher Aereie (vergl. Bilderturnerei) und der Zerbredlichkeit des Materials sind verhältnismäßig wenig solcher Werke auf uns gekommen. Doch haben wir aus der Zeit des 16. Jahrhunderts z. B. eine sitzende Madonna, das Kind säugend, im Berliner Museum, eine Madonna mit dem spielenden Kind im Nationalmuseum zu München (vergl. Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 176 f.). In unserem Lande finden sich ein Delberg und Tod Mariens aus Thon aus dem 16. Jahrhundert zu Amtszell, Oberamts Wangen, und aus derselben Zeit ein Tod Mariens zu Hohrdorf, Oberamts Wangen (vergl. Keppeler, Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer S. XXXVI.). Deßhalb dürfte der Annahme, daß unser Werk aus der Periode zunächst etwa bis 1530 stamme, von dieser Seite aus nichts im Wege stehen.

2. Die Zeitbestimmung eines plastischen Werkes wird nicht unwesentlich unterstützt durch Beziehung ähnlicher Werke. Was zunächst das Sujet betrifft, so traten erwiegenmaßen neben den Madonnen Darstellungen die Passionsscenen in dieser Zeit (1450—1530) in den Vordergrund der italienischen wie deutschen Kunst. Unermüdlich sind Zeichner, Maler, Stecher, Bildner thätig, dem Volke diese höchst erbaulichen und ergreifenden Ereignisse, die auch der Kunst ein willkommenes Gebiet boten und bieten, vor Augen zu führen. (Vergl. z. B. Schongauer, Holbein d. Ä., besonders die Nürnberger Schule, Adam Krafft, Dürer u. s. w.) Es sei hier hingewiesen besonders betreffs Anordnung der Scene und Gewandung auf das lebhaft und malerisch gebaltene Schreyer'sche Grabdenkmal (Grablegung) aus Stein von Krafft an der Außenseite des Chores der Sebalduskirche zu Nürnberg, 1492 vollendet. (Vergl. Bode a. a. D. S. 133 und Tafel dazu.) Leider sind von dem berühmten großen Delberg aus Stein an der Subseite des Domes zu Speier nur mehr fünf beschädigte Figuren erhalten. Dieser Delberg, welcher einst als das neunnte Weltwunder gepriesen wurde, ward 1509 begonnen von dem Steinmeßer Hanns von Heilbronn, welcher auch den Entwurf gemacht hatte († 1509), vollendet 1512, Preis 3000 fl. Die Gruppierung und Costumierung der Häupter (Landsknechte in zeitgemäher Rüstung) dürfte nach der Beschreibung bei Sigwart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern S. 514 ff., derjenigen auf unserem Delberg nicht unähnlich gewesen sein. Ueber den Amtszeller Delberg, welchen ich noch nie gesehen, kann ich leider zu etwaigen Vergleich nichts beibringen. Immerhin kann nach alledem unser Werk in die von uns angelegte Periode fallen. Wir gehen bedächtig einen Schritt weiter.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Die Engel in der altchristlichen Kunst von Georg Stuhlfauth. Mit 2 Abb. (Archäologische Studien zum christl. Alterth. und Mittelalter; herausg. von Johannes Nicker. 3. Heft) Freiburg, Mohr 1897. 264 S. 8°, Preis 7 M.

Ein vollwichtiges Buch, aus welchem sehr viel zu lernen. In der Einleitung spricht sich der

Verfasser, bereits bekannt durch seine Studie über die altchristliche Eisenbeinplastik (1896), über seine Methode und den Gang der Untersuchung aus. Dann folgt als erster Theil eine religionsgeschichtliche Angelologie, welche orientieren will über die Bedeutung der Engel in der spätmittelalterlichen Weltanschauung; dieser Theil ist etwas evolutionistisch gefärbt und kann den nicht ganz befriedigen, welcher den Glauben an die Engel vielmehr als Stüd der Offenbarung und als wesentliches Element des alt- und neutestamentlichen Offenbarungsglaubens begriffen und dargestellt finden möchte. Die biblische, namentlich paulinische, und die patristische Engellehre kommt nicht zu ungetrübter Darstellung; Paulus wird sogar Seite 41 gewiß ohne alle exegetische Veredlung imputiert, er forbert von den frommthätigen Frauen Umhüllung des Hauptes „unter Hinweis auf die Mäßigkeit einer Verführung durch die Engel“, und er lenne eine Klasse von Engeln, welche weder definitiv gut noch definitiv böse seien. Ein weiteres Kapitel dieses Theils sammelt aus den literarischen Denkmälern alles, was auf die ähnerische Erscheinung der Engel Bezug hat und von Wichtigkeit ist für deren Darstellung in der bildenden Kunst. Im zweiten, eigentlich ikonographischen Theil werden in chronologischer Aufzählung alle Scenen und Compositionen der altchristlichen Kunst, in welcher Engel vorkommen, zusammengestellt und gründlich durchgesprochen; uerst die historischen Scenen (Verkündigung, Tobias, drei Jünglinge im Feuerofen, Abrahams Pferd und Gaste, Verlobung Maria mit Joseph, Otermorgen u. s. w.), dann Ceremonienbilder, in welchen Engel als Assistenten figuriren; zu rein decorativen Zwecken, als bloßes Ornament verwendet die altchristliche Kunst die Engel nicht. Dieser Theil ist ungemessen reichhaltig und gründlich, und von Wichtigkeit für die Ikonographie nicht bloß der Engel, sondern auch aller berührten Sujets. Den Schluß bildet dann eine zusammenfassende Darstellung der Entwicklung des Engeltypus auf Grund des erriamtelten und kritisch gesichteten Materials; die sorgfältig begründeten, doch noch nicht in allem über jeden Zweifel erhabenen Resultate sind folgende: die altchristliche Kunst hat die Engel ausnahmslos als männliche Wesen charakterisirt; sie hat dieselben bis zum Ende des vierten Jahrhunderts stets unbeflügelt dargestellt und sie erst von ca. 400 an, von da an aber regelmäßig beflügelt; bärtige Engel giebt es in der altchristlichen Kunst nicht. Mit letzterem Satze fertigt der Verfasser mit de Rossi eine alte Streitfrage ab, weil man glauben möchte, endgültig; die bärtigen Gestalten auf einigen Sarkophagen, die man schon als Engel agnosiren wollte, sind anders zu deuten. Körperliche Schönheit, Palmatica und Pallium, Nimbus, Malle oder Buch zeichnen die Erscheinung des Engels aus; dagegen erhält er Stab und Tunic erst vom fünften Jahrhundert an. Die wenigen Satze geben eine Vorstellung von der Wichtigkeit dieser Studie; der Mangel eines alphabetischen Register wird in den Nachträgen erklärt, bleibt aber bedauerlich, weil er die Ausnützung des reichen Inhalts der Schrift erschwert. Keppeler.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dögel in St.-Christina-Navensburg.

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

Pr. 10.

1898.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die türttembergischen (M. 1.50 im Stuttgarter Bezugsgebiet), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Cesterreich, Franc. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Eintracht, Rebenstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Raphaels Spozalizio.

Von Prof. Dr. Kappeler.

(Schluß.)

Unter freiem Himmel, im Duft und Glanz eines mäßigen Freilichts läßt Raphael die Trauungszeremonie vor sich gehen. Künstlerische Gründe bewegen ihn wie seinen Meister Perugino, dieselbe nicht ins Innere des Tempels oder in eine Vorhalle einzuschließen. Aber er wie Perugino ist sehr darauf bedacht, daß durch diese Verlegung ins Freie der Vorgang nichts an religiöser Weihe einbüße. Er spielt sich ab auf dem leise ansteigenden, mit Steinfliesen gemauerten Tempelplatz und über ihm erhebt sich majestätisch auf acht Marmorstufen der Tempelbau. Raphael hat Peruginos Achteckbau mit den etwas plumpen Kuppelloggien an den vier Portalseiten zu einem Sechzehneckbau mit ringsum laufender offener Säulenhalle und hochaufragender Kuppel weitergebildet. Sein Bau wirkt ruhiger und zugleich reicher, wuchtiger und doch zierlicher; der massige Körper ist durch den köstlichen Arkadentranz, der sich um seine untere Hälfte schwingt, aufgelöst und aller Schwere entlastet. Rechts und links schimmert durch die Bogenhallen und durch die offenen Portale in der Mitte der blaue Himmel, und seitlich schmiegen sich dieser vornehmen Architektur liebliche Landschaftsbildchen an mit grünbewaldeten Hügeln und in der Ferne verblanenden Höhenzügen; die Verbindung zwischen der Scene vorn und diesem Hintergrund vermitteln einzelne zur Staffage dienende Gestalten und Gruppen von Menschen, welche über den Tempelplatz, die Vorhalle, die Landschaft hin zerstreut sind. Dieser Phantasietempel, ein Beweis, wie

Raphaels Genie sich auch in der Welt der Architektur anstauete, will nicht etwa eine Nachbildung der Kubbet es-Sachra, der Kuppelkuppel auf dem Tempelplatz von Jerusalem sein, aber er hat zum Vorbild das Tempietto, welches Bramante 1502 im Hof von St. Pietro in Montorio in Rom erbaute; nach Crowe und Cavalcaselle wäre er eine Combination aus diesem und aus dem Neptuntempel, der blos in einer Abbildung Bartolli's erhalten ist, und zwar eine Combination von solcher Vollkommenheit, daß blos Bramantes eigene Hand sie habe schaffen können. Keine andere Tempelform hätte das Bild so harmonisch abschließen, hätte der Composition eine so anmutige und majestätische Krönung geben können, als dieser Rundbau mit seiner edlen Gliederung und seiner Kuppel, die sich so herrlich in die Rundung des Bildes und ins Man des Firmamentes hineinwölbt.

Aber in seiner prachtvollen Silhouette klingen nicht nur die Linien, Formen und Farben der künstlerischen Composition an, sondern culminirt auch, wie schon angedeutet, deren Hauptidee. Der Tempel, angesichts dessen diese Verlobung geschloffen und vom Hohepriester eingeleget wird, soll die religiöse Bedeutung und Heiligkeit der Ehe zum Bewußtsein bringen, soll speciell auf die Heiligkeit und Weihe dieses Ehebandes sonder gleichen hinweisen, der in ganz besonderem Sinne im Himmel selber geschloffen und von Gott selbst gesüßet wurde. Wir dürfen noch weiter gehen und sagen: wie der alttestamentliche Tempel selbst blos Typus der christlichen Kirche ist, so soll auch dieses Abbild des Tempels von Jerusalem ein Sinnbild des geistigen Gottestempels sein, welcher durch die Gründung dieser heil-

ligen Familie auf Erden errichtet wurde, ja ein Symbol der heiligen Kirche des Neuen Bundes, deren erstes Fundamentstein in den Boden der Menschheit eingeweiht wurde bei der Vermählung jener Jungfrau, welche die Mutter Gottes werden sollte, mit dem heiligen Joseph, der zum Nährvater des menschgewordenen Gottesohnes berufen war.

So ist der Meister seinem erhabenen Thema ganz gerecht geworden. Er schildert, wie nach Gottes Rathschluß die heilige Jungfrau Joseph angetraut wurde; er erzählt diesen Vorgang nach den apokryphen Evangelien, welche schon die alte drüßliche Kunst gern befragte, wo der Text der heiligen canonischen Evangelien schweigt oder für den darstellenden Künstler sich allzu knapp und bündig ausdrückt. Man kann hier um so weniger etwas dagegen haben, als die apokryphen Erzählungen gerade über diesen Punkt sich durch Sinnigkeit und poetischen Dufst auszeichnen. Aber Raphael begnügt sich nicht mit der Schilderung einer gewöhnlichen Vermählungsscene. Es ist ihm heiliger Ernst mit seinem Thema. Er verliert bei seinem Pinselstrich den religiösen Charakter desselben aus dem Auge; er bindet sich an einen heroischen, monumentalen Idealtitel mit Ausschluß alles Genrebhaften, und legt besonders in die zwei heiligen Gestalten so viel Weihe und Würde als möglich; er betont so stark er kann den heiligen Charakter der Handlung und die ganz außerordentliche, heilsgeschichtliche Bedeutung dieses Ehebandes und dieser Familie, in deren Schooß Gottes Sohn zur Welt geboren werden sollte!

Man wundert sich nicht, daß dieses Werk seinen Platz unter den ersten Leistungen religiöser Malerei durch die Jahrhunderte hin unbestritten behauptet hat. Aber über Eines wundert man sich: Dieses Bild hat ein Jüngling von 21 Jahren gemalt! Raphael Urbinas MDIV, ist groß zu lesen über dem mittleren Portalbogen. Es ist das erste Mal, daß Raphael es wagt, ein Werk seiner Hand mit Namen und Datum zu zeichnen, und er mag es nicht ohne berechtigtes Selbstgefühl gethan haben. Mit diesem Bilde machte er eigentlich sein Meisterstück; es bezeichnet einen Wendepunkt in seinem Leben, schließt seine erste

Periode, welche man die umbrische nennt, ab und bildet den Uebergang zur zweiten florentinischen Periode. Dieses Bild zeigt ihm uns in dem wichtigsten Moment, wo er der Schule seines Meisters Perugino entwachsen, zum erstenmal die Schwünge seines Genies mächtig und frei entfaltet, zu einem Höhenflug, in welchem er bald alle seine Lehrer und Kunstgenossen hinter sich läßt. Ja, er ist der Schule Perugino's entwachsen und hat nichts mehr bei ihm zu lernen. Zwar schließt er sich ganz an eine Composition des Meisters an, aber indem er sie nachbildet, schafft er sie um und macht er aus ihr etwas völlig Neues, was Perugino nie hätte machen können. Ohne es zu wollen, deckt er alle Schwächen und Mängel in des Meisters Werk auf, dadurch daß er in seinem Werk sie vermeidet und verbessert. Es ist gefährlich, einen so hochbegabten Schüler zu haben! Der Schüler hat sich alle Fertigkeiten, die ganze Technik, den ganzen großen Stil des Meisters angeeignet, aber jetzt fängt er an, des Meisters Stil und Kunstweise zu haubhaben mit einer Freiheit und Lebenswahrheit, mit einer religiösen Wärme, einem geistigen Schwung und einer Tiefe des Gefühls, deren der Meister selbst nie fähig gewesen wäre.

Noch das Bild verrath uns noch mehr; nicht bloß daß der Schüler den Meister überflügelte, auch wie er es soweit brachte, daß er ihn überflügeln konnte. Nicht dadurch, daß er nach Lehrern und Meistern so wenig als möglich fragte; nicht dadurch, daß er dem harten Joch der Schule sich nicht beugte oder sich so früh als möglich entzog; er wollte nicht fliegen, ehe er gehen konnte, er wollte nicht schon als Lehrling alles besser wissen und besser machen als andere; er hat nicht hochmüthig und eigenmächtig alle Bahnen der Ueberlieferung gemieden, alte hergebrachte Typen der religiösen Kunst über Bord geworfen; er wollte nicht in ungefuntem Streben nach Originalität etwas Neues schaffen um jeden Preis. So ist moderne Art; auf solche Irrwege lockt ein lächerlicher Genialitätsdünkel heutzutage nicht selten begabte Jünglinge in der Welt der Künste und Wissenschaften. Raphael ist ein wahres Genie, darum demüthig und bescheiden;

er läßt sich schulen und meistern, er faßt mit Ehrfurcht und Hingebung die Hand seines Meisters und läßt von ihm sich einführen in die innersten Geheimnisse seiner Kunst, er strebt redlich und freudig weiter in der Richtung seines Meisters und ahmt ihn nach, auch nachdem bereits die eigene schöpferische Kraft in ihm erwacht ist. Als ihm der ehrenvolle Auftrag wurde, dies Verlobungsbild zu fertigen, da fällt es ihm gar nicht ein, mit der bisher üblichen Darstellungsweise zu brechen, es ganz anders machen zu wollen als sein Meister, da hört er keinen Augenblick auf die Verführerstimme des Stolzes: jetzt zeige es deinem Meister, daß du mehr bist als er, daß du ihn nicht mehr nöthig hast! Vielmehr schließt er sich bescheiden und pietätswoll ganz an die Composition seines Meisters an und führt er diese durch mit Entsatz seiner besten Kraft, seiner individuellen Talente; so mißt er sich mit ihm in ehrlichem Wettkampfe und so erringt er einen Sieg über ihn, der dem Schüler wie dem Lehrer, dem Sieger wie dem Besiegten zur Ehre und zum Ruhm gereicht, — auch dem besiegten Lehrer; denn wenn auch fernhin der Name Raphael den Namen Pergino an Glanz weit überstrahlen wird, so bleibt es doch für Pergino eine unvergängliche Ehre, daß ein Raphael aus seiner Schule hervorging und daß ein Raphael, nachdem er schon völlig mündig geworden, noch ganz nach einer Vorlage seines Lehrers arbeitet.

Sic itur ad astra! Das ist der einzig richtige und gefahrlose Höhenweg; auf andern hat schon manches Genie den Hals gebrochen und manches gute Talent vergebens nach oben gestrebt. Raphaels Spozializjo — Welch' vernichtendes Urtheil spricht dieses jugendliche Meisterwerk über die modernen Kunstjünglinge, welche keine Raphaelen und keine Genies sind und sich mit zwanzig Jahren an religiöse Themathe wagen, ohne im mindesten darnach zu fragen, wie die großen Meister der Vorzeit dieselben behandelt haben, mit souveräner Betrachtung aller Tradition, mit dem einzigen Bestreben, originell zu sein um jeden Preis.

Da fällt er mir immer wieder ein, der kostbare grüne Junge, der mich einst vor

Raphaels Sirtina aus allen Himmeln herabstürzte. Ich saß allein in dem ihr reservirten Saale und sah sie aus den Wolken herabschweben und pflog süße Zwiesprache mit St. Sirtus und Barbara und den beiden ernstblickenden, stiefmütterlichen Engelknaben zu ihren Füßen. Da trat er herein, mit einem Gang und einer Haltung, welche das ganze Selbstbewußtsein eines Genies und die ganze Unreife seiner zwanzig Jahre verriethen, pflanzte sich an vor dem Bild, betrachtete es zwei Minuten, drehte sich dann auf dem Absatz herum und sprach zu mir: „Na hören Sie mal, wenn das nicht dieser Raphael gemalt hätte, dann würde niemand mehr darnach fragen, — das hat denn doch bedeutende Fehler.“ Ich konnte ihm kein Wort erwidern; Staunen, Aerger, Enttäuschung und ein starker Nachreiz stritten sich zu sehr in mir. Aber zuletzt schämte ich mich tief unseres neunzehnten Jahrhunderts, das in seinem letzten Viertel solche Mißgeburten von Kritikerknaben hervorbringt. Raphael, der mit zwanzig Jahren in den Anfängen seines Lehrers wandelnd das Spozializjo ist, und dieser kleine Geringgroß, der mit zwanzig Jahren an der Sirtina nichts mehr zu lernen und zu bewundern, nur zu tadeln und zu vorzuehln findet, — dieser Gegenatz kann uns die ganze Kunstgröße der Vergangenheit und die ganze Kunstmiserie der Gegenwart zum Bewußtsein bringen! —

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Hummel.

(Fortsetzung.)

II. Die Legirungen.

2. Die Messingarten.

Das Charakteristikum des Messings ist seine Zusammenfassung aus Kupfer und Zink. Letzteres Metall ist bedeutend billiger als Zinn und hierin liegt das Hauptgeheimniß der Entstehung dieser Legirung. Man wollte das theure Kupfer womöglich mit einem billigen Metalle legiren, ohne daß indeß die wesentlichen Eigenschaften des Kupfer, seine Dehnbarkeit, Zähigkeit und Geschmeidigkeit geschädigt würden, wie dies die Beimischung von Zinn ergibt, die nur ein Gussmetall

liefert. Das Zink, das viel billiger ist als Zinn, hat aber die gesuchten Eigenschaften. Man kann es bis zu 30% dem Kupfer beimischen, und das Letztere läßt sich vorzüglich hämmern, treiben, ziehen u. s. w., ja es wird geschmeidiger als im reinen Zustande. Von da ab verringert sich die Geschmeidigkeit und mit 50% Zink wird das Messing auch nur mehr gießbar, aber es ist dann ein billigeres Metall als die edlere Bronze und thut dieselben Dienste für bestimmte Zwecke. So hat das Messing mehr einen handwerksmäßigen Charakter neben dem monumentalen der edlen Bronze.

Das Messing hat neben der letzteren noch gar kein Alter; erst vor ca. 120 Jahren lernte man es im Großen darstellen. (Einzelne mehr theoretische Proben kamen seit 1550 vor, wo der Kürnberger Erasmus Ebner diese neue Legirung machte und bekannt gab.) Wenn vor einigen Jahren der Aprilscherz mit dem „Messingbergwerk“ durch die Blätter gieng, so ist doch auch zu sagen, daß die Fachmänner es nicht als gerade ausgeschlossen erklären, daß nicht auch in der Natur richtiges Messing, also Kupfer mit Zink zusammen verschmolzen sich finden könnte. Eine andere Frage ist freilich, ob sich auch eine solche Menge dieser Legirung findet, welche ein eigentlich bergmännisches Ausbenten ermöglichen würde. Das Messing schmilzt im Durchschnitt erst bei ca. 1000° Celsius. Es gibt Messing von nur einem Prozent Zinkgehalt bei 99% Kupfer; es gibt aber auch solches bis zu 90% Zink und nur 10% Kupfer, dazwischen liegt eine ganze Scala der verschiedensten Produkte der Mischung dieser zwei Urmetalle. Selbstverständlich ist das Messing um so wohlfeiler, je mehr Zink dabei ist. Die Farbe geht allmählig vom Kupferroth (bei ca. 7—13% Zink) in ein schönes Rothgelb über, von 13% Zink ab bis etwa 16% ist es schön goldig gelb, dann wieder wird es röthlich; die schönste Goldfarbe erhält es bei je 50% Zink und Kupfer; von da nimmt es mit Zunahme der Zinkmenge allmählig eine weißere Farbe an. Bei 15—20% Zink ist das Messing (=Meh) am meisten dehnbar, bei 28% hat es seine höchste Festigkeit, bei ca. 60% Zink

und darüber ist es ungemein spröde und für den Hammer völlig unbearbeitbar. Ein Messingdraht von einem Quadratmillimeter im Querschnitt trägt noch je nachdem 3000—4000 Kilo, ohne zu reißen. Wir führen nun einzelne Hauptarten des Messings an.

a) Das Rothmessing (der Rothguss) hat einen Kupfergehalt bis zu 80% und darüber und eine schöne röthliche Farbe. Es ist die feinste und theuerste Messingart. Zu ihm zählen die Goldimitationen, deren Bleche besonders für das Prägen geeignet sind, also das Tombak (mit ca. 87% Kupfer und 13% Zink), das Similor, Chrysolak, Finchbeak, Dreide und Talmigold. Bei letzterem ist indeß vielfach ein eigentlicher Goldüberzug vorhanden, aber in außerordentlich dünnem Zustande. Aus den Rothmessingarten werden alle erdentlichen Arten von Schmuck- und verwandten Gegenständen hergestellt, meistens durch Druck, Prägen, Hämmern, Treiben u. s. w.

b) Das Tafelmessing, aus welchem Messingdraht und Bleche gemacht werden, hat von 27—37% Zink; namentlich sind Messingbleche mit dem letzteren Gehalt außerordentlich dehnbar und also besonders geeignet für Bearbeitung mit dem Hammer. Dieses Blech wird zur Herstellung von solchen kirchlichen Gefäßen besonders viel verwendet bei welchen nicht Silberblech gewählt werden kann, also zu Kelchfüßen, Monstranzen, Ciborien, getriebenen Arbeiten aller Art und sonstigen Geräthen, welche nicht durch Guß hergestellt werden.

c) Das Gußmessing hat gewöhnlich einen noch höheren Zinkgehalt als das zu Draht und Blech dienende. Es ist indeß sehr verschieden an Qualität und Werth. Die niederste Stufe nimmt das ordinäre Gußmessing ein, welches, ohne daß man auf besondere Reinheit der beiden Urmetalle sieht, vielfach aus Messingabfällen u. s. w. dargestellt wird. Dies Messing gibt die gewöhnliche „Gießwaare“, Zapfbühne, Mörser, Gebänse, auch die meisten Leuchter. Das feine Gußmessing muß sich leicht gießen, mit Feile und Meißel leicht bearbeiten lassen und wünschlich eine goldähnliche Farbe haben, um bei der Vergoldung

möglichst wenig Gold zu beanspruchen. Man rechnet hieher das Mosaitgold, Ehrsorin, Rußgold, das französische Sühneblei und das englische Bristolmessing, aus welchen die feinen Metall-Uhrgehäuse, Statuetten und eine Menge sonstiger Luxusgegenstände gefertigt werden. Die härteren Messingarten sind das Yellowmetall, das Nichteinmetall, Stora- und Deltametall, welche noch mehr als für Kunstwerke zu Maschinenteilen, Schiffsbeschlägen u. s. w. dienen müssen. Genau genommen ist die Zahl der Messingarten unbestimmt groß, da sich seine physikalischen Eigenschaften nicht bloß nach dem Verhältniß des Kupfer- und Zinkbestandes richten, sondern auch außerdem nach der Art und Weise, in welcher die Zusammenschmelzung erfolgt.

d) Die letzte, aber nicht viel vorkommende Art von Messing ist das Weißmessing (nicht zu verwechseln mit dem Weißguth, der zu den Bronzen zählt); hier ist der Zinkgehalt sehr groß; man macht aus ihm die Metallknöpfe und ähnliches. —

Hier sind noch anzuführen die unächten Vergoldungsstoffe, nämlich das unächte Blattgold und die Goldbronze farben. Das erstere, welches gleich dem ächten Blattgold in den bekannten rothen Seidenpapierbüchlein verkauft und zum „Vergolden“ von verschiedenen Gegenständen gebraucht wird, ist durch Hämmern von Messingplättchen (mit ca. 15—23% Zink) dargestellt. Um übrigens diese unächte Vergoldung haltbar zu machen, wird sie meistens mit einem dünnen, farblosen Firniß überzogen, welcher die Einwirkung der Luft abhält.

Die Bronzearten, oder genauer Farbenbronzen, welche bald roth, bald weiß, bald goldgelb, bald grünlich aussehen, und die man zum Vergolden des Eisens, der Gipsfiguren sowie zum Druck der Tapeten, Goldtiteln u. s. w. verwendet sind gleichfalls hergestellt aus Messing, und zwar aus den Abfällen des unächtigen Blattgoldes, welches feinstens pulverisirt wird, daß es unter Anwendung eines entsprechenden Bindemittels mit dem Pinsel aufgetragen werden kann.

3. Das Neusilber.

Unter diesem Gesamttitel lassen sich am besten die Legirungen des Nickels mit Kupfer und Zink zusammenfassen. Hieher gehören vor allem die Silberimitationen unter dem Namen Neusilber, Argentan, Chinasilber, Alpaka, Alfenide u. s. w. Nichtiges Neusilber muß immer mehr als ein Viertel Nickel haben. Der Vorzug dieses Metalls ist seine außerordentliche Haltbarkeit und Widerstandsfähigkeit gegen die Einflüsse der Luft, des Wassers und selbst verdünnter Säuren. Der Nickelgehalt bei all' diesen Legirungen schwankt zwischen 12—26%, der Kupfergehalt hat 50 bis 60%, dazu kommt noch der Zinkgehalt, der mit dem des Nickels rivalisirt, bald mehr, bald weniger beträgt als Zener. Das gewöhnliche englische Neusilber z. B. enthält 63% Kupfer, 19% Nickel und 17% Zink, die beste Mischung sei 50% Kupfer und je 25% Nickel und Zink. Ähnlich wie beim Talmigold ein feiner eigentlicher Goldüberzug auf dem Messing stattfindet, so kommt auch bei einigen Arten des Neusilbers (z. B. bei dem bekannten Christoffle) auf das eigentliche Metall eine dünne Schicht (ca. 2%) ächten Silbers.

Es gibt indeß auch Neusilberarten, um diesen Ausdruck zu gebrauchen, oder Ersatzlegirungen für reines Silber, bei welchem wenigstens ein nennenswerther Prozentsatz von letzterem selbst verwendet ist. Wir nennen das Tiers-Argent, welches in Paris sehr viel vorkommt und bei 66% Aluminium 33% Silber enthält; ferner eine andere Mischung von Zink und Silber im gleichen Verhältniß, sodann das Argent francais aus der Firma Klotz mit 20 bis 40% Silber, 37—55% Kupfer und dem Rest Nickel. Diese letzteren Arten sind eigentlich Silberlegirungen und haben auf lange Dauer das Aussehen des Silbers. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie in solchen Ländern, wo ein größerer Bedarf an kirchlichen Geräthen ist, allerlei Verwendung auch auf diesem Gebiete finden an Stelle des theureren Silbers.

Die Schweizer (gelblich werdenden) Scheidemünzen sind durchschnittlich aus 10% Silber, 55% Kupfer, 25% Nickel

und 10% Zinn hergestellt. Unsere Nickelmünzen dagegen enthalten nur ein Theil Nickel auf drei Theile Kupfer; der Name „Nickelmünzen“ kommt einmal daher, daß ihr Werth in erster Linie durch den Nickelgehalt bedingt ist, und zweitens daher, daß wegen der starken färbenden Kraft des Nickels die Münzen weit mehr Nickel als Kupferfarbe tragen.

Zum Schluß erwähnen wir noch die Legirungen: *Aluminiumbronze* (95% Kupfer und 5% Aluminium), von solch' prachtvoller Goldfarbe, daß man sie vom reinen Gold nur bei unmittelbarer Vergleichung unterscheiden kann, von großer Härte. *Britanniametall*, eine Legirung von Zinn mit Antimon und das Schrot- und Lettermetall (der Hauptsache nach Zinn mit der Hälfte Zusatz aus Zinn und Antimon).

Die Mischung eines Metalls (z. B. Gold, Silber u. s. w.) mit Quecksilber nennt man nicht Legirung, sondern *Amalgam*. Diese Mischungen vollziehen sich leicht, indem man fein geriebenes Gold zc. zc. in kaltem Zustande dem Quecksilber beimengt. Das Ganze nimmt dann die Farbe des Quecksilbers an. Diese Amalgame sind u. a. nöthig zu Feuervergoldung und -verfilberung.

Hiermit haben wir das Material der Metallarbeiten besprochen: die verschiedenen hauptsächlichsten Metalle und deren Legirungen. Gehen wir nun über auf die Art der Bearbeitung derselben.

(Fortsetzung folgt.)

Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen.

Eine kunsthistorische Studie von Dr. Otto Hafner in Tübingen.

(Fortsetzung.)

3. Die Periode 1150–1530 wird für die deutsche Plastik mit Recht eine zweite Blüthezeit genannt. Die italienische Kunst des 12. Jahrhunderts hat auf die deutsche Kunst nachhaltig eingewirkt. Die deutschen Künstler hatten so acht „ultramontane“ Tendenzen. Dabei wurde aber deutsche Eigenart nicht verleugnet. Besseres Eingehen auf die Natur, geistige Vertiefung, Wiedererkennen der Blüthe deutscher Plastik im 13. Jahrhundert, nicht Zurückgehen auf die Antike (welch' letzteres nicht einmal präzis die italienische Kunst dieser Zeit bezeichnet), das heißt deutsche Renaissance. Gegenüber den anatomischen Schwächen und Fehlern der gotischen Figuren aus dem 14. Jahrhundert (S. Form des Körpers) modellirt die Plastik dieser Periode Dank eines geistigeren, auf euhemer Naturbeobachtung begründeten Formenbegriffes die Gestalten besser, stellt sie kräftig und lebenswahr hin, wenn auch kleine Krümmungen da und dort noch bemerklich sind. Die Behandlung des Nackten ist besser. Die Gestalten



Delbergganzes. Aus gestrauntem Thon in der Stadtpfarrkirche zu Mengen.

gewinnen entschieden an geistiger Ausdruck und seelischer, gemüthsvoller Vertiefung ohne großes Pathos. Auch sind sie individueller gehalten. Deutsche Wahrheit mit italienischer Schönheit, Naturtreue ohne Klobheit, technisch-formale Weiterbildung mit geistiger Durchdringung, kurz ein mehr idealisierter Realismus tritt uns jetzt entgegen. Diese Jünger finden sich meistens in unserem Werk. Wir finden einen gesunden Realismus. Die Behandlung des Christuskörpers bis auf Rippen und Adern, der weiblichen und männlichen Hände, von Hals, Rinn und Haar, der Köpfe, die theilweise ankerit charakteristisch sind, besonders bei den Märgern an Delbera, die einzelnen individualisirten Gesichter, die Darstellung der schlafenden Jünger, besonders des Jakobus; alles ist lebenswahr und Zeichen eines tüchtigen Naturstudiums. Da stehen stöhn und fest die Märgern. Das sind Leute vom niederen Volk, wie sie lebten und lebten, genommen wohl auch aus Passionsdarstellungen, unter den Mächthabern „zu allen fähig“ Landsknechte. Interessant sind auch die zwei Frauenhaften (Klosterköpfe) und der ingrimmige Jude mit seiner Pharisäer-mütze. Ebenso wahr in Ausdruck und Haltung sind die unteren, besonders weiblichen Gestalten. Der Realismus zeigt sich auch darin, daß der Meister es nicht verschmäht, die meisten Figuren in gut drapirter zeitgemäßer Gewandung vorzuführen. Bei allem Realismus aber sehen wir nichts Uebertriebenes, Ungesundes, Manirirtes, was unser Auge beleidigt. Plastische Ruhe liegt auf dem Ganzen; kein Uebermaß in Bewegung oder Ausdruck. Der Meister weiß dem einfachen Material Geist und Leben einzuhauchen. Gemüthsrohheit, Judentum, Unternehmungslust, Falsch-

heit und Schadenfreude lagert auf den Gesichtern der nächtlichen Schaar bis hinauf zu der Verbrecherphysiognomie des Judas. Auf den schlafenden Aposteln (besonders Johannes) liegt nicht Gleichgültigkeit, sondern die lahmende, bittere Erfahrung der letzten Stunden. Der göttliche Finger schaut voll Schmerz und Ergebung nach oben. Die friedliche Todesruhe des Heilandes im mtern Bild ist ergreifend. Der angstvolle und doch mit Ergebung gepaarte Schmerz der Frauen, die sich theilweise enge an einander anschmiegen, rührt uns. (Ganz hervorragend die äußerste Gestalt rechts vom Beschauer aus!) Das sind nicht bloß natürliche, das sind religiöse Bilder, die Volk und Priester zu inniger Andacht stimmen können beim heiligen Opfer. Nehmen wir dazu die schöne, symmetrische Gruppierung, die Konzentration um die Hauptperson, die gute perspektivische Verkürzung der oberen Kaiserfiguren, so dürfen wir unser Werk etwa der Mitte jener zweiten Blüthezeit deutscher Plastik (ausgehendes 15., beginnendes 16. Jahrhundert) zutheilen.

4. Der Zeitbestimmung näher führt uns eine kurze Betrachtung der Bewaffnung, Kleidung und Färbung.

a) Wir haben vor uns bewaffnete Landsknechte, deren Verfassung als stehender Söldnertruppen von Kaiser Maximilian I. um 1490 zum Abschluß kam. Die ungefähr seit 1300 gebräuchliche Kopfbedeckung, Hut oder blecherne Beden- haube findet sich mehrfach auf unserem Bilde. Mit der größeren Verbreitung der Feuerwaffen kamen dazu gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts einfache, vorn geöffnete oder gefächerte Sturmhauben, geschützte Hals- berg, Achselstücke, das Oberarmzeug nebst Hand-



Grablegung Christi. Aus gebräuntem Thon in der Stadtpfarrkirche zu Weigen.

schuben (Austlinge), Brust- und Rückenstücke (Krafs) mit längeren oder kürzeren Reintafeln. Die Schutzdecken der Oberbrustel werden offen gelassen. An die Kniecapel reihen sich meist die Schutzdecken der Unterbrustel (Unterdecklinge) an. Die Schaumtapfel kommt erst seit den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts auf. Neben den Landbedienstigten erhalten sich die schon lange im Gebrauche stehenden Morgensterne bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Streithämmer und Streitarte (auch auf unserem Bilde neben den Morgensternen, Spieken und Lanzen) finden mehr und mehr in ihrer Bedeutung (vgl. darüber Weiß, Kostümkunde, I. Abt. 11.—16. Jahrhundert, S. 269 u. 739 ff.) Fiat nunc applicatio! Sie wird unsere Datierung nicht Engen strafen!

b) Die italienische Plastik des Quattrocento behandelt die Gewandung als die ähnlere Hülle, welche die Form des Körpers erkennen läßt. Anders die deutsche Plastik im 15. und besonders im 16. Jahrhundert. Die Gewandung wird wie in der bisherigen Plastik immer noch als etwas Selbständiges dargestellt ohne genügende Rücksicht auf die Körperformen. Alte Gewandung tragen auf unserem Bilde Christus, Joseph und Klotemms, auch teilweise die Apostel. Neben dem Tappert (ein sich mehr und mehr verkürzender Ueberzieherrock), welcher im 15. Jahrhundert sich mehr einbürgerte, wurde noch der lange, haufstige Mantel von den Männern getragen. Einen schäuberartigen (d. h. vorn geöffneten) Tappert, wie er 1451—1501 Mode wurde (vgl. Weiß a. a. O. S. 211), scheint der schlafende Petrus zu tragen. Von den Frauen wurden gerade in der angegebenen Zeit neben den schäuberartigen Überleidern zum Theil als Hopyidm- und faltige Umhänge, schleierartige Behänge benutzt, wodurch mehr und mehr das Haar verdeckt wurde. Ein charakteristisches Kleidungsstück ist besonders die Mise, ein Tuch, welches zur Verhüllung von Hals und Arm speciell von älteren, verheirateten Weibern getragen wurde seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts, seit der Mitte des Jahrhunderts aber oft getrauert, so daß die Gestalt ein kosterhaftes Aussehen erhielt (vgl. Weiß a. a. O. S. 227). Eine solche „Nomme“ haben wir auf unserem Bilde rechts von Johannes. Ähnliche Misen, welche die Haare teils ganz bedeckten, teils noch etwas sehen ließen, vgl. bei Mode a. a. O. S. 128 f. u. 194, auf der Tafel des Schweizerischen Grabdenkmals zu S. 133 f., vgl. die Trachten der weiblichen Frauen, welche dem Kreuztragenden Heiland folgen, an der Portalnische des Apostelthores an der Stiftskirche von Stuttgart vom Jahre 1491 u. a. So führt uns wiederum diese Zeile der Betrachtung in unsere Zeit.

c) Wir glauben, daß die Thontednit besonders in Bewaffnungs- und Bekleidungsbehandlung, wie wir vergleichsweise sehen, nicht viel abstand von der in der Stein- und Holzschmitttechnik. Deshalb stützen wir unsere Zeitbestimmung besonders durch Hervorhebung der Faltbehandlung. Anfangs des 15. Jahrhunderts liegen die Gewänder noch träger am Leib, die Gewandfalten sind ungebrochen, ründlich, stehend, der Mantelsaum ist spirallinienartig gehalten. In der Mitte des Jahrhunderts sind die Falten ein-

geschnitten, die Bauschung ist wulstiger, die etwas gebrochenen Falten laufen unregelmäßiger. Am Ende des Jahrhunderts werden die Falten schwerer und röhrenartig wulstig. Es beginnt die, wenn auch noch nicht gerade harte Antiterung. Die schwereren, tief geschnittenen, edigen, stark geschnittenen und gebrochenen Falten aber, wobei der Künstler besonders seine Virtuosität in der Traping zeigen will, bringt der Anfang des 16. Jahrhunderts. Die Anwendung dieses Schemas, das aus der Anschauung abstrahiert ist, auf unser Bild (in erster Linie die untere hintere Gruppe) dürfte unser Werk etwa dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zuweisen. Damit sind wir einen Schritt weiter gekommen auf formal-technischen Boden und begnügen uns vorerst damit: unser Werk stammt aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts. Wer aber ist der Urheber? (Fortf. folgt.)

Literatur.

Geschichte des Domkreuzganges in Augsburg. Von Dr. Alfred Schröder, Donwifer. Sonderabdruck aus „Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg. XXIV. Jahrgang. 1897. Augsburg 1898. Druck der J. P. Summerrischen Buchdruckerei.“

Im fränkischen Reiche hatte während des achten und neunten Jahrhunderts der Domklerus allenthalben eine Art köstlicher Verfassung angenommen und führte demgemäß nach Art der Klöster ein gemeinsames Leben. Auf diese Zeit greift der Verfasser obiger kleiner aber interessanter Schrift zurück, und würdigt so die Kreuzgänge der alten Dome nach Entstehung, Zweck und Anlage, werft im Allgemeinen und dann in eingehender Weise den Domkreuzgang in Augsburg. Das gemeinsame Leben brachte es mit sich, daß sich die Anlage der Wohnräume für den Domklerus völlig der Klosteranlage näherte, daher auch der gleiche Name: claustrum oder monasterium. Der Verfasser behandelt dann die verschiedenen Veränderungen, welche der Domkreuzgang in Augsburg erfahren hat. Seine jegliche Gestalt hat er durch einen Plan erhalten, welcher sich nachweisbar über die Jahre 1479—1510 erstreckte. Den Plan hiez entwarf der Erbauer der Ulrichskirche in Augsburg, der „viel kunstreiche Architekt“ Ulrichhart Engelberger von Hornberg. Er diente vorwiegend sepulchralen Zwecken, indem in demselben der Domklerus beigesetzt wurde.

Annoncen.

Altarleuchter,

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

Willy. Sedlmann,
Gold- und Glodengieherei,
Erlangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dögel in St. Christina-Navensburg.

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

Pr. II.

1898.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die Württembergischen (M. 1.50 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einleitung des Betrages direct von der Expedition des „*Deutschen Volksblattes*“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kümmler.

(Fortsetzung.)

B. Die Bearbeitung der Metalle.

Haben wir im Bisherigen die Metalle charakterisirt, welche für kirchliche Geräthschaften in Betracht kommen, so ist damit das Material besprochen. Nun haben wir auf die Bearbeitung selbst überzugehen. Da die Art der Herstellung eines Metallwerkes von wesentlichem Einfluß auf den künstlerischen Werth desselben ist, so ist die Kenntniß der Hauptarbeiten der Metallurgie dafür unumgänglich notwendig. Es gibt nirgends mehr als auf diesem Gebiete neben den herrlichsten Erzeugnissen der edlen „*Klein Kunst*“ — das der spezifische Name für Bronze-, Gold-, Silber- und verwandte Arbeiten — eine Masse Fäulniswerk, Fabrikarbeit im niedrigen Sinne und Schwindelprodukte. Und gerade unsere Zeit leistet in dieser Beziehung Traurigeres, als man in weiten Kreisen ahnt und erkennt. Freizügigkeit und schrankenlose Konkurrenz haben dieser edlen Kunst schwer geschadet. Da ist es nicht selten vorgekommen, daß ein Geselle, der das Handwerksmäßige an derselben sich eben zur Noth angeeignet hat, der aber von der Kunst dieses Berufes nicht eine Ahnung besitzt, sich selbständig macht und durch die bekannten Mittel, oft mit Unterstützung von geistlicher Seite, auf dem Lande, aber auch in der Stadt, seinem eigenen, ihm hundertfach überlegenen Prinzipal oder andern Künstlern in ihrem Fache die unfauberste Konkurrenz macht und sich Aufträge ergattert, die sein Können und Wissen thurnhoch überragen, so daß der Kenner die Hände über dem Kopfe zusammenschlägt. Oder ein anderer, der

nicht einmal das Fach als Lehrling technisch kennen gelernt, etablirt einfach ein „*Geschäft*“ oder „*Atelier*“, in welchem auch das letzte und geringste Stück anders, meist Fabrik-Betrieben bezogen ist; er gerirt sich als Kunst- und sachverständig, und seine ganze Arbeit ist die eines Zwischenhändlers, der bloß vom Profit durch Freisausschlag gegenüber dem Käufer und durch Antheilprozente seitens des Großbetriebs sein Geschäft macht, wobei die betr. Kirchengemeinde, bezw. der wohlmeinende Stifter den leidenden Theil darstellen. Wie oft kommt es ferner vor, daß alte und uralte kostbare Metallfachen dem nächsten besten Klempner oder Maschinier übergeben worden sind, der vielleicht den ehrlichsten Willen hatte und seinen lokalpatriotischen Stolz darein setzte, die edlen Geräthe „*renoviren*“ zu dürfen, der aber durch grobe und falsche Vothungen, durch Erfabr schadhafter Treibarbeiten mit grobem Fleckbeschlage, durch Entfernung oder Zerstörung unversehrteber Emailtheile, durch An- und Aufsetzung stülwidriger und stülloser Theile u. s. w. kirchliche Metallwerke von edelter Art geradezu barbarisch mißhandelte, zerstörte und entwerthete! Die Meister der Metallurgie, in deren Hände später dann solche Gegenstände so manchmal kommen, konnten hierüber ganze Register führen. Und wenn auch im Anfang und der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts hierin gerade am meisten geschelt und unmenubarer Schaden angerichtet worden ist, so ist das Geschlecht der Geschäftsleute dieser Art — aber leider auch der Arbeitgeber! — heute noch lange nicht ausgestorben. Wollte man die Neuanfassungen und Renovationen auf dem Gebiete der edlen kirchlichen Metallurgie seit den letzten 40—50 Jahren gründlich mustern, es würde sich eine

traurige Kollektion minderwerthiger, gänzlich unfünftlerischer und kunsthandwerkswürdiger Stücke zu einer förmlichen Ausstellung vereinigen lassen! Würden aber der oder die betreffenden Arbeitgeber und Besteller eine Abnung von der Technik der betreffenden zu relaxirenden oder neuanzufertigenden Arbeiten, als Melche, Konjuranzen, Reliquarien, Kreuze u. s. w. gehabt haben, so wäre vieles vermieden, vieles besser gemacht worden. Darum ist es gewiß nicht überflüssig, wenn Jeder, den es angeht, und das ist in erster Linie der Geistliche, sich denjenigen Einblick in die Technik der Metallbearbeitung erwirbt, welcher ihn in den Stand setzt, in allem Wesentlichen aus eigenem Urtheil mitbestimmen zu können. Um ihn in diesen Stand zu setzen, sollen im folgenden die Hauptarten der Metallbearbeitung erklärt und charakterisirt werden.

Es kommen hier hauptsächlich zweierlei Arten der Metallbearbeitung in Betracht. Die eine erfolgt auf Grund der Schmelzbarkeit des Metalls durch den Guß; die andere auf der Geschmeidigkeit des Metalls durch Hämmern, Schmieden, Walzen und Pressen. Obgleich historisch genommen die letztere Art der Metallbearbeitung zuerst käme, so empfiehlt es sich gleichwohl aus einem praktischen Grunde, die Gußarbeiten zuerst zu behandeln.

I. Die Metallverarbeitung auf dem Wege des Gießens.

Der Guß wird bekanntlich dadurch bewerkstelligt, daß man das entsprechende dünnflüssige Metall in eine widerstandsfähige Form gießt, in welcher es erkaltet, um dann die Gestalt zu besitzen, welche dem inneren Hohlraum der Form entspricht. Kleinere Gußstücke, besonders wenn es sich um geringwerthiges Metall handelt, werden massiv, d. h. so gegossen, daß das Ganze ein zusammenhängendes, höhlenloses, dichtes Stück Metall ist. Bei größeren und mittleren Werken werden aber hohle Güsse gemacht, so daß sich inmitten des Gußwerkes, der Statue u. s. w. ein mehr oder minder beträchtlicher Hohlraum findet. Dem letzteren korrespondirt der „Kern“ der Gußform, während die der Oberfläche des Gußstückes entsprechende

Umhüllung desselben der „Mantel“ heißt. Der primitivste Hohlguß ist die Glocke — der Form nach; ähnlich ihr sind alle größeren Statuen, Säulen und sonstige Gußbildwerke innen hohl. Die Gründe für den Hohlguß liegen sehr nahe: Ersparniß an Material und Gewicht. Natürlich kommt dieser Hohlguß in allen möglichen Stärken vor. Es ist eine verhältnißmäßig geringe Dike des Gusses nötig, um dem Kunstwerk eine relative Unzerstörbarkeit zu sichern, — je nach dem Gußmaterial. Große, kolossale Monumente werden in Theilstücken gegossen und dann zusammengesetzt. Es ist selbstverständlich nicht Sache dieser Zeitschrift, das Speziellere über die verschiedenartige Schmelzbarkeit der Metalle, über die Erzielung der nötigen Dünnflüssigkeit, über Gußformen und Kerne, Modelle und Schablonen, Schmelzöfen und Tiegel und das Arbeitsverfahren bei dem Gießen selbst auszuführen. Wer sich hierfür interessiert, kann das Nähere in den Werken von Ledebur, Schnerberth u. a. über Metallurgie nachlesen, das Historische bei Buhr, Geschichte der technischen Künste u. a.

Der Guß erzielt Formen von höchster Dauerhaftigkeit. Aber, da das Metall durch den Guß spröde wird und Poren bekommt, so ist es für den Hammer nicht zu bearbeiten, wird vielmehr durch denselben zertrümmert. Außerdem ist es der Oxydation sehr zugänglich. Letzteres hat gerade für den echten Bronzeguß den Vortheil der Patina-Bildung.

Das Gußverfahren hat zwei Seiten: die künstlerische und die fabrikmäßige. Ein Zweig der Kunst ist es dann, wenn es sich um die Herstellung eines einzigen und einzigartigen Werkes handelt, also z. B. eines großen Monumentes, eines Denkmals, einer Statue, eines Grabmals, Brunnenwerkes, Epitaphs u. s. w. In diesem Fall steht das Gußwerk selbst über dem Schußwerk, das von Meisterhand kommt. Es ist ein Originalwerk wie das unmittelbare Gebilde des Künstlers, und das Material des Metalls samt der Arbeit des Gusses sind einzig und allein zu dem Zweck gewählt worden, damit das Kunstwerk eine längere Dauer habe als ein Werk von Holz oder Stein. Der Künstler muß mit

eigener Hand vorher das Modell schnitzen oder modelliren, so daß das Modell das eigentliche ursprüngliche Kunstwerk ist. Nach diesem wird dann als Negativ die Form zurechtgerichtet für den Guß, und wenn dieser vollendet ist, so hat das Modell seinen Dienst gethan, da es ausschließlich ad hoc gefertigt wurde. Das gegossene Werk existirt als das eigene und einzige Original und hat das Recht, als solches, als das Meisterwerk angesehen zu werden. Natürlich ist die Herstellung eines solchen Erzmonumentes theurer als die aus jedem anderen Material. Das Modell kostet so viel als sonst die Originalherstellung eines Schnitzwerks in der gleichen Größe, dazu kommt die Form, das Metall, der Guß, die letzte Bearbeitung desselben und die entsprechende Fundamentirung, Umkleidung u. s. w. u. s. w. Erzmonumente nehmen deshalb stets den ersten Platz ein, es müßte denn sein, daß z. B. ein Steindenkmal durch besondere Qualität des Materials, Alabastr oder carrarischer Marmor in größeren Dimensionen, sich auszeichnet.

Aber die Gußbehandlung des Metalls hat eine andere Seite: die Fabrikmäßigkeit. Mit den sogenannten beständigen Gußformen kann man ein- und dasselbe Stück in ungezählter Menge abgießen, so daß man nur Ein Modell braucht für hundert gleichartige Guße. Und das wird besonders in der Neuzeit ganz außerordentlich ausgenützt. Es werden z. B. Heiligenstatuen, Christusfiguren, ja ganze Kreuzwegstationenbilder, ferner Leuchter, Kreuzfische u. s. w. gegossen und zu Tausenden und Hunderten in den Handel gebracht, wobei in erster Linie die Billigkeit den Ausschlag gibt. Kleinere Devotionalien, z. B. Weihwasser-Gefäße, Hans-altärchen, Statuetten, welche aus Metall, meistens aus Zinkmischungen gegossen sind, u. s. w., kommen fast massenhaft in den Handel. Vom künstlerischen Standpunkt wird man allerdings solche fabrikmäßige Herstellung von Figuren u. s. w. nicht empfehlen und guthießen können, insbesondere, wenn das Metall selbst noch recht minderwerthig ist. Andererseits aber darf man auch nicht zu streng sein. Wenn z. B. ein großes Metallwerk, sagen wir z. B. der Kolossaljarg eines früheren Fürsten

von Thurn und Taxis, der in der Regensburger Gruft sieht, Tugende, ja vielleicht Hunderte von gleich großen Krabben, Nialen, Kreuzblumen u. s. w. anzeigt, dann ist es klar, daß es noch kein Abgehen von der Kunst, bezw. dem Kunsthandwerk ist, falls alle diese gleichartigen Stüchlein gegossen und dem ganzen Werke, das im Uebrigen getrieben ist, einverleibt werden. Denn sie sind ja alle zusammen doch nur für das Eine Werk gegossen. Auch das geht an, wenn z. B. die Röhre und Schäfte von Altarleuchtern, weil ganz gleichförmig, nach derselben Form gegossen sind, voransgesetzt, daß der Stil darin sich recht schön ausprägt und daß der Guß (natürlich aus einer anständigen Metallmischung) gründlich und verständnißvoll durch den Eisenleur nachgearbeitet ist. Aber zum bloßen Handwerk ohne Kunst und ohne Geschmack wird es, wenn z. B. ein Metallgeschäft mit ein paar Tugenden von kleineren und größeren gekauften Gußformen, die nach Belieben, oft in der stülwidrigsten Weise zusammengefügt werden, alle seine neuen Bestellungen ausführt. Es wäre nicht schwer, z. B. Leuchter zu finden, bei welchen etwa für den Fuß eine romanische, für den Schaft eine gothische, für Knauf und Krönung eine Renaissance- oder eine modern-stillose Gußform verwendet wurde. Oder man könnte mit Leichtigkeit aus der tausendfach wiederholten und abgegossenen Kelchform und ähnlichem auf das „Atelier“ schließen, welchem diese Kelche entstammen. — Von einer Nachbearbeitung des Gußes ist meistens keine Rede; so wie er aus der Form kam, wird er belassen, roh, un sauber, unfertig. Hier ist der Metallguß zum niedrigen Handwerk geworden. Wir werden über die Verwendung von Gußarbeiten zu Kelchen, Ciborien und Monstranzen noch bei Gelegenheit uns zu äußern haben und beschränken uns hier auf den Satz: nur dann kann ein Metallgußwerk, welches in vielen Exemplaren hergestellt und in den Handel gebracht wird, noch einen Anspruch auf die Ehre eines kunstgewerblichen Erzeugnisses machen, wenn 1. das Original ein wirkliches Meisterwerk und zwar speziell für den Metallguß gearbeitet ist; 2. wenn das Material nicht

münderwertig ist; 3. wenn der Guss sorgfältig von Hand nachgearbeitet — eifert — ist. (Ausscheidung folgt.)

Albrecht Dürers Stellung zur Reformation.

Von G. Dreier, Ravensburg.

Unter allen Künstlern, die unser deutsches Vaterland hervorgebracht hat, erfreut sich keiner auch heute noch einer so allgemeinen Beliebtheit wie Albrecht Dürer. Es ist keine Uebertreibung, wenn ihn Voltmann und Wörmann (Gesch. d. Malerei, II. Band, S. 370) den „gründlichsten und charaktervollsten, den gedankentiefsten und phantasiereichsten Künstler seiner und aller Zeiten“ nennen. Sein Schaffen ist kein leeres Formenspiel, sondern der Ausdruck und Widerschein dessen, was in seinem Innern vorging, seine Bilder spiegeln die Tiefe seines Geistes und seines echt deutschen Gemüthes wider. Bei wenigen Künstlern ist Werk und Persönlichkeit so eng verknüpft, wie bei Dürer. Daher ist ein richtiges Verständniß seiner Schöpfungen ohne die Kenntniß seiner Persönlichkeit, seiner inneren Stimmungen und Wandlungen, vor allem seiner religiösen Anschauungen ein Ding der Unmöglichkeit. So hat auch die vielfach diametral entgegengesetzte Anlegung gerade seiner religiösen Hauptwerke zum großen Theile ihren Grund in der Verschiedenheit der Beurtheilung seiner kirchlichen Stellung.

Ueber Dürers Glaubensbekenntniß ist viel geschrieben und gestritten worden.¹⁾ Die weitgehenden Aufstellungen des sonst so schätzenswerthen Dürer-Biographen M. Thausing, der unseren Maler als den evangelischsten aller Künstler darzustellen versucht hat, haben auf katholischer Seite,

¹⁾ Eine Uebersicht über die einschlägige Litteratur bietet Danlö, *Alb. Dürers Glaubensbekenntniß*, Theol. Quartalschr. 1888, S. 244 ff. — Von protestantischer Seite behandelt die Frage au ausführlichen M. Jundt, *Dürers Stellung zur Reformation*, Erlangen 1896. — Die bereits in zweiter Auflage erschiene Broschüre des katholischen Autors A. Weber, *A. D., sein Leben, Wirken und Glauben* (Ravensburg 1894), hat eine scharfe, leider zum großen Theil verdrängte Kritik durch M. Jundt in „Beiträge z. bayer. Kirchengesch., Bd. 1, 1895, Heft 6 und 8. Lange in den „Wendeboten“, 55. Jahrgang, 1896, Nr. 6, erfahren.

wo Dürer in der letzten Periode seines Lebens namentlich auf Grund seiner Kunstthätigkeit und gewisser — freilich mit Unrecht beigezogener — Anerkennungen seines Freundes Firkeimer fast allgemein zu den nachmaligen Gegnern der Reformation gezählt wird, eine heftige Opposition hervorgerufen. Die Sache selbst brachte es mit sich, daß die konfessionelle Polemik manchmal nur zu stark in den Vordergrund trat. In seinen „Wiener Kunstbriefen“ (Leipzig, 1884) flagt Thausing, daß, während England und Frankreich wetterten, den Namen Dürers zu verherrlichen, dieser seinen Landsleuten gut genug sei, um zu einem Schibboleth ihrer konfessionellen Zwistigkeiten zu dienen. Daß er daran zum Theile selbst die Schuld trägt, ist bereits angedeutet worden. Uebrigens hat er am genannten Orte (S. 99 ff.) der katholischen Auffassung anerkanntenswerthe Zugeständnisse gemacht. — Eine kritische Untersuchung des gesammten einschlägigen Materials soll dem verehrlichen Leser einen Einblick in die Sachlage gewähren.

Albrecht Dürer war einer der edelsten Charaktere seiner Zeit, ein Mann von aufrichtiger Frömmigkeit, von seltener Treue und Ehrlichkeit. Von seiner frommen Gesinnung geben eine Reihe von Reimen religiösen Inhalts, die er in den Jahren 1509 und 1510 verfaßt hat, Zeugniß.²⁾ So mahnt er zur christlichen Vorbereitung auf den Tod mit den Worten:

Wiewol es forscham ist zu sterben,
Langs Leben thut nit allweg werden
Göttliche Gnad und Innigkeit,
Mehret aber did das hüllich Reid.
Dem die Stund seines Todds allweg
Wohlbetracht! in seinu Herzen lag,
Und sich all Tag um Sterden schiedt,
Den hatt göttlich Gnad augebildt,
Und wurd in dem rechten Fried stahn,
Den Gott gibt und Welt nit geb'n kann.
Darum, welcher recht leben thut,
Der überkummt ein starken Muth,
Und ihu erfrent des Todds Stund,
Darin ihm Seligkeit wird kund. u. s. w.³⁾

¹⁾ Die Jahreszahlen zeigen, daß diese Gedichte nicht als Beweismittel für den Katholizismus Dürers nach der Reformation zu gebrauchen sind, was Weber, um nur Ein Beispiel anzuführen, mit Verschweigung des Datums fertig gebracht hat (II, A, S. 97).

²⁾ Dürers schriftlicher Nachlaß, herausgegeben von A. Lange und F. Kubie, Halle a. S. 1893, S. 92 (im folgenden unter „Nachlaß“ citirt).

Eine Anrufung der schmerzhaften Mutter lautet:

Mutter Gottes, Du reine Maid,
Ich bitt Dich durch großes Leid,
Das Du hättest mit großer Maa,
Da Dein tot's Kind vor Dir lag,
Komm mir zu Hülz in meiner Noth
Durch Jesu, Deines Sohns, bittren Tod.¹⁾

In ähnlicher Weise wendet er sich an St. Barbara, Katharina, Martinus u. s. w. — Ebenso bezeichnend ist der Wahlspruch, den er unter sein jugendliches Selbstportrait vom Jahre 1493 schrieb:

„My Sach, die gat, als es oben stat.“

womit er sein Schicksal Gott anheimstellt. Kindliche Dankbarkeit athmen die Aufzeichnungen in seinem leider nur in einem Bruchstücke erhaltenen „Gedenkbuch“ aus der Zeit von 1502—1514 über den Tod seines Vaters und mehr noch über die tief religiöse Lebens- und Erziehungsweise seiner Mutter und deren erbauliches Hinscheiden, nachdem sie „mit allen Sakramenten versehen und aus päpstlicher Gewalt von Pein und Schuld absolvirt“ worden war.²⁾

Obwohl Dürers mehr nach innen gerichtete Natur ihn von jedem öffentlichen Auftreten zurückhielt, so nahm er doch an den äußeren Ereignissen stets regen Antheil. Ausgestattet mit einer für dazumal ungewöhnlichen Bildung und im trauten Verkehr mit den politisch und geistig hervorragenden Männern seiner Zeit lebend, mochte er den brennenden Fragen der damaligen Welt ein volles Verständniß entgegenbringen. Befreundet vor allem mit den humanistischen Kreisen seiner Vaterstadt Nürnberg, deren Haupt der einflußreiche Rathsherr Willibald Pirckheimer war, hatte er deren Ideen ganz in sich aufgenommen. Als daher Luther im Oktober 1517 öffentlich auftrat, war Dürer einer der ersten, die ihm zujubelten, und er konnte nicht umhin, dem rasch berühmt gewordenen Augustinermonche durch Zusendung von Kunstblättern persönlich seine Anerkennung auszudrücken, worauf Luther dem Meister durch Christoph Scheurl danken ließ.³⁾ Auch in der darauf-

folgenden Zeit wird Dürer wiederholt unter denjenigen genannt, die sich um den Reformationsprediger Wenzel Lützl zu versammeln pflegten und „alle nach einem lutherischen Grusse schmachteten“ (omnes salutis Martinianae cupidissimi).¹⁾ — Ein weiteres Zeugniß seiner Begeisterung für den „neuen Herold der Wahrheit“, wie Luther von den Humanisten genannt wurde, ist Dürers Brief an Spalatinus,²⁾ den Kaplan des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, vom Anfang des Jahres 1520, aus dem wir ersehen, daß der Kurfürst dem Künstler eine Schrift Luthers zugeeignet hatte. „Dehalb bitte ich“, schreibt Dürer, „Ew. Ehrwürden wollen Seinen Kurfürst. Gnaden meine unterthänige Dankbarkeit nach dem Höchsten anzeigen, und seine Kurfürstliche Gnaden in aller Unterthänigkeit bitten, daß er ihm den loblichen Doktor Martin Luther befohlen laß sein, von der christlichen Wahrheit wegen, daran uns mehr leit, denn an allen Reichthümern und Gewalt dieser Welt; das denn alles mit der Zeit vergeht, allein die Wahrheit bleibt ewig. Und hilst mir Gott, daß ich zu Doktor Martinus Luther komm, so will ich ihn mit Fleiß konterfeien und in Kupfer stecken.“³⁾ zu einer langen Gedächtniß des christlichen Manns, der mir aus großen Nangsten geholfen hat. Und ich bitt Euer Würden, wo Doktor Martinus etwas Neues macht, das deutsch ist, wollt mirs um mein Geld zusenden.“ — Mit größtem Eifer also sammelte er die Schriften Luthers und zeigt sich in demselben Briefe an Spalatin auch erbötig, diesem eine Neuauflage des „Schutzbuchsleins Martini“ (gemeint ist die 1519 von Laz. Spengler anonym herausgegebene „Schutzschrift und christliche Antwort“) zuzusenden. „Aber wüßet“, fügt er bei, „daß dies Büchlein, wiewohls bie gemacht ist, auf den Kanzeln für ein Meßerbüchlein, das man verbrennen soll, verrufen ist worden, und schmäblich wider den geredet, ders nuntergeschrieben (anonym) ans hat lassen geben. Es hats auch Doktor Eck, wie man sagt, öffentlich zu

¹⁾ Ebenbaselbst S. 95.

²⁾ Ebenbaselbst S. 11 ff.

³⁾ Vergl. Hausjung, Dürer 2. A. 1881. II. 238.

¹⁾ Ebenbaselbst II. 238. Anm.

²⁾ Nachl. S. 66 f.

³⁾ Dürer ist jedoch nie dazu gekommen.

Jugolstadt verbrennen wollen, wie des Dr. Mechtlin's Büchlein geschehen ist etwen.“ — Unter den Manuscripten Dürers im Britischen Museum befinden sich, von Dürers Hand geschrieben, die Titel von 16 Lutherischen Schriften aus den Jahren 1518—20,¹⁾ welche Dürer entweder besaß oder zu lesen wünschte.

Troydem dachte der Meister keineswegs an einen Abfall von der katholischen Kirche, wie dies auch bis 1520 Luthers Absicht nicht war. Dürer hatte für die theologische Seite der Aenderung doch zu wenig Verständniß, um in Luthers Lehre einen Widerspruch gegen die katholische Kirche zu finden. Er sah in Luther einzig den Eiferer für die unstreitig nothwendige Reform der kirchlichen Verhältnisse.

Wie wenig es Dürer in den Sinn kam, eine feindliche Stellung gegen die katholische Kirche als solche einzunehmen, zeigt sein Verhalten während seiner niederländischen Reise, die er im Sommer desselben Jahres 1520 untrat. Bei Gelegenheit seines Aufenthaltes beim Bischof Georg III. von Bamberg, zu dessen Sprengel Nürnberg jetzt noch gehört, besuchte er mit seiner Frau den Wallfahrtsortierzehubeiligen und wurde daselbst vom Bischof gastfrei gehalten, wie dies aus den fürstlichen Kammerrechnungen ersichtlich ist.²⁾ Der Meister selbst berichtet in seinem Tagebuch, wie freundlich ihn der Kirchenfürst, dem er einige Kupferstücke verehrt hatte, aufgenommen und ihm einen Zollbrief und drei Empfehlungsschreiben mitgegeben habe, die ihm auf seiner Reise von großem Vortheil waren.³⁾ In seinen Aufzeichnungen finden sich zweimal Angaben für kostbare „Ederbanu paternoster“ (Kosentränze)⁴⁾, wovon er eines einem befreundeten Gastwirthe schenken mußte. Auch an Spenden für seinen und seiner Frau Reichtvater ließ er es nicht fehlen.⁵⁾ Mit frommer Begeisterung be-

schreibt er den großartigen und erbaulichen Gottesdienst in der Domkirche N. L. Fran in Antwerpen („Die Kirch hat viel andächtigen Gottesdienst“)¹⁾ und den Umgang daselbst an „unserer lieben Franen Himmelfahrt“ und am Fronleichnamstage, „der jaht köstlich war“ u. s. w.²⁾ — Dürer hatte also wenigstens bis dahin aus seiner Lutherischen Gesinnung keine praktischen Folgerungen gezogen.

Während er sich noch in Antwerpen aufhielt, war in Deutschland die Entscheidung über die Aenderung erfolgt. Bevor noch vom Reichstage zu Worms über Luther die Reichsacht ausgeprochen worden war, hatten ihm dessen Freunde, vor allen der Kurfürst Friedrich von Sachsen, bereits eine sichere Unterkunft bereitet, sprengten aber, um seinen Aufenthaltsort zu verbergen, das Gerücht aus, er sei von den Päpstlichen gefangen genommen und möglicherweise ermordet worden. Diese Kunde kam auch zu Dürer nach Antwerpen am „Freitag vor Pfingsten“ (17. Mai 1521). Wir können uns denken, welche Aufregung und Entrüstung den biederen Mann über diese vermeintlich verrätherische Mißhandlung seines Glaubenshelden ergriff. In einer langatmigen Klage, untermischt mit bitteren Vorwürfen gegen das „unchristliche Papstthum“, das an allem Unglück schuld sei, macht er seinen Gefühlen in seinem Tagebuche Luft.³⁾ Nur die Hauptstellen seien hier angeführt:

„(Die 10 Ritter) führten verrätherlich den verankerten, frommen, mit dem heiligen Geiste erleuchteten Mann hinweg, der da war ein Nachfolger Christi und des wahren christlichen Glaubens. Und lebt er noch, oder haben sie ihn gemördet, das ich nicht weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und um daß (= weil) er gestraft hat das unchristliche Papstthum, das da strebet wider Christims' Freilassung mit seiner großen Beschwerung der menschlichen Geseß. . . . Und sonderlich ist mir noch das Schwerk, daß uns Gott vielleicht noch unter ihrer falschen, blinden Lehr will lassen

¹⁾ Nachlaß S. 380.

²⁾ Leitfaden, Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande, Leipzig 1881, S. 1; vergleiche Theol. Quartalschrift 1886, S. 132.

³⁾ Nachlaß S. 104.

⁴⁾ Eben daselbst S. 134, Seite 20; S. 140, Seite 19.

⁵⁾ Eben daselbst S. 153, 3. 1; 154, 3. 14; 168, 3. 17. (Es war dies während der Osterzeit.)

¹⁾ Eben daselbst S. 116, 3. 15.

²⁾ Eben daselbst S. 168, 3. 7.

³⁾ Eben daselbst S. 161—165.

bleiben, die doch die Menschen die sie Väter nennen, erdicht und aufgesetzt haben, dadurch uns das göttliche Wort an vielen Enden fälschlich angelegt wird oder gar nichts fürgehalten (= vortragen, gelehrt wird). . . . Ach Gott im Himmel, erbarm dich meiner! ruf den Schafen deiner Waide, deren noch ein Theils in der römischen Kirchen erfinden werden, wieder zusammen, die durch Beschwerung und Geiz der Päpſt, durch heiligen falschen Schein zertrennt sind worden. . . . O himmlischer Vater, daß du deinen heiligen Geist wiederum gäbest einem andern, der da dein heilige christliche Kirch allenthalben wieder versammle, auf daß wir all rein und christlich wieder leben werden, daß aus unsreren gnten Werken ¹⁾ alle Ungläubigen, als Türken, Heiden, Kalakaten, zu uns selbst begehren und christlichen Glauben annehmen. . . . Aber, Herr, du willst, ehe du richtest, wie dein Sohn Jesus Christus von den Priestern sterben mußte, — daß es also ergehe deinem Nachfolger Martino Luther, den der Papst mit seinem Geld verrätherlich wider Gott um sein Leben bringt, — den wirst du erquiden. Und wie du darnach, mein Herr, verhängt hast, daß Jerusalem darnun zerstört ward, also wirst du auch diesen eigenen angenommenen Gewalt des römischen Stuhls zerstören. . . . Darum sehe ein Zeglicher, der Doktor Martinus Luthers Bücher liest, wie sein Lehr so klar durchsichtig ist, so er das heilig Evangelium lehrt. Darin sind sie in großen Ehren zu halten und mit zu verbrennen, es wäre denn, daß man seine Widerpart, die allezeit die Wahrheit widersechten, ins Feuer würf mit allen ihren Opinions, die da aus Menschen Götter machen wollen; ²⁾ aber doch daß man (= wenn man mit) wieder neuer

lutherische Bücher druckt hätt. . . .“ — Dann kommt ihm die Besorgniß, wer wohl im Falle, daß Luther wirklich todt ist, sein Werk fortsetzen werde, und er richtet seine Hoffnung auf Erasmus: „O Erasme Koderadame, wo willst du bleiben? Hör, du Ritter Christi, ¹⁾ reit hervor neben den Herrn Christum, beschüt die Wahrheit, . . . so werden der Hölle Porten, der römische Stuhl, wie Christus sagt, nit wider dich vermögen (aufkommen) u. s. w.“ — Mit der Anwendung von Apokal. VI, 9—11 auf die „vom Papst, Pfaffen und Mönchen Erschlagenen und Verdammten“ schließt er seinen leidenschaftlichen Erguß.
(Schluß folgt.)

Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen.

Eine kunsthistorische Studie von Dr. Otto Hafner in Tübingen.

II.

Mengen liegt wie manniglich bekannt, in Oberschwaben. Fragen wir jetzt nach dem Urheber unseres Delberges, so ist es naturgemäß, sich in der oberdeutschen, naberhin unnahest o ber schwäbischen Schule umzusehen. Die uns erhaltenen plastischen Werke vom 15. bis 16. Jahrh. aus jener Schule nun lassen den Schluß zu, daß hier ein tüchtiges Völklein in Kunst gemacht hat. Die oberschwäbische Schule weiß einen etwas beschränkten Naturalismus edel zu formen und zu vertiefen. Sie arbeitet nicht gerade originell, aber verarbeitet das Gute, wo und wie sie es findet, in selbständiger Weise. Französische, niederländische und tirolische Einflüsse zeigen sich, während andererseits unsere Schule auch wieder an andere Schulen (Augsburger, Rürnberger und besonders Tiroler Schule) viel Brauchbares abgab. Bei dieser wechselseitigen und mehrseitig beeinflussten Thätigkeit ist es besonders in der schwäbischen Plastik recht schwer, bei manchen Bildern eine markante Scheidung der Meister durchzuführen und für das eine und andere Werk den Meister zu bestimmen. — Um jene Zeit (1450—1520 resp. 1550) waren Stätten für plastische Werke Ulm (Zurlin d. N.), Memmingen (Dapraghaus) und Ravensburg (Schraun und Nuss). Erstere zwei Schulen blühten bis ums Jahr 1520. In den folgenden Jahren machte sich mit dem Einbringen der Reformation (Verhorrescirung des Heiligentums, Bilderkürnerei, einseitiger Uebnahme der italienischen Renaissance) ein entschiedener Niedergang der Plastik geltend, wenn auch nicht so generell wie Vobe a. a. S. 228 sagt. Deren Stelle nahm das Kunsthandwerk ein, welches sich

¹⁾ Mit Rücksicht auf den Inhalt und die Tendenz des Ganzen wäre es ein zu großes Wagniß, diese Worte als ein katholisches, anti-lutherisches Glaubensbekenntniß ansehen zu wollen. Zum Sinn vergl. Matth. 5, 16.

²⁾ Die Annahme, daß Tüzer mit diesen Worten die katholische Heiligenverehrung verurtheile, widerspricht sowohl dem Zusammenhange als dem thatsächlichen Verhalten Tüzers. Er will vielmehr das nach seiner Meinung ungerechtfertigte Vertrauen auf „Opinions“ menschlicher Autoritäten treffen (vergl. oben: „die Menschen, die sie Väter nennen“ u. s. w.).

¹⁾ Anspielung auf die Schrift des Erasmus: Enchiridion militis christiani; zugleich ein Wink, wie Tüzers kaiserlich „Ritter, Tod und Teufel“ aufzufassen ist (Lang und Tappe).

jeht hoch entwidelte. Die Ravensburger Bilderschule produirte noch bis um 1550. Hier wurde nämlich der Aenerung erst 1545 Thür und Thor geöffnet. Wir können den Urheber unseres Werkes in der Ravensburger Schule suchen, weniger in der Memminger, wegen der nicht unbeträchtlichen Entfernung und der sonst nicht bekanteten Verbindung. Auf Ulm wurden jedoch mehr Anzeichen hincweisen. Wir wissen v. H., daß die Ulmer Schule das Donauthal herauf gearbeitet hat bis in die Vöden-seegegend (vergl. Frobst im „Archiv für christliche Kunst“ 1897, S. 10). Es ist bekant, daß in Emetach bei Mengen neben dem Hochaltar aus der Ulmer Schule (Frobst a. a. O. 1893, S. 9 f., und Ved a. a. O. S. 30 ff. und 37 ff.) Jörg Erlin der Jüngere aus Ulm († um 1521) den Zententwurf und die Chorhölzer 1506—1509 gearbeitet hat. Dieser Meister war ein produktiver Bildhauer, als Bildhauer aber nicht nachweisbar (vergl. Micum, Ulmer Künsterblätter, 3. Heft, S. 74 ff. und Wirtl. Vierteljahrshefte, 1882, S. 82). Nach Ved (a. a. O. S. 38) „darf man vielleicht den Urheber der in der Stadtpfarrkirche von Mengen — welches Städtchen lange Zeit mit dem nahen Emetach kirchlich und politisch verbunden war — befindlichen alten Stulpturen in einem der Erlin suchen“. Darunter wird Ved jedenfalls die gotische Statue des hl. Marius, eine vorzügliche Arbeit, und das spätgotische Brustbild Mater dolorosa verstehen. Mit unseren Thonfiguren kann man wohl Erlin nicht in Zusammenhang bringen; vielleicht könnte er etwa Plan und Zeichnung geliefert haben zur weiteren Anarbeitung. Wir wissen nichts, daß er in Thon gearbeitet hätte. Was das kirchliche, nicht politische Verhältniß Mengens zu Emetach betrifft, so ist noch im Jahre 1300 die obere, jetzige Pfarrkirche eine capella B. M. V., als solche Eigentum eines Menger Adels-geschlechtes. Mengen gehörte in die Pfarrei Emetach. Nach 1408 erscheint ein Kaplan in Mengen, 1434 wird die Kirche erstmals Pfarrkirche genannt. Von jetzt an ward Emetach der Pfarrei Mengen untergeordnet und blieb es bis 1810. Das Patronat über die Menger Kirche hatte das Stift Urdach (vergl. Laub, Geschichte der fünf Donaustädte, S. 11, Oberamtsbeschreibung von Saulgau, S. 163). Zurid-kehrend zum etwaigen Urheber unseres Werkes, können wir wohl sagen, daß Erlin nicht in Betracht kommen kann, er ein Einfluß der Ulmer Schule nicht eingeschlossen ist.

Nehrt uns vielleicht ein anderer Weg auf eine Spur des Meisters? Mengen, eine der ehemaligen fünf Donaustädte, gehörte mit seinen Schwestern Saulgau, Waldsee, Mielblingen und Nünningen politisch zu den vorder-österreichischen Ländern. Graf Albrecht von Habsburg hatte schon 1276 ein Recht auf Mengen. Nach dem habsburgisch-österreichischen Urbar von 1303 ff. ist Mengen der Herrschaft Oesterreich eien (Laub a. a. O. S. 31), bis es nebst den andern Donaustädten durch den Preßburger Frieden vom 26. December 1805 an Württemberg kam. Eine engere Verbindung von Oberschwaben und Tirol wurde 1806 durch Herzog Leopold von Oesterreich (Laub a. a. O. S. 42 f.) erreicht.

Es ist also ein Verkehr zwischen Oberschwaben, Tirol und Niederösterreich möglich gewesen. Keuerdings ist nun eine Beeinflussung tiroler und niederösterreichischer Künstler durch die schwabische, besonders die Ulmer Schule nachgewiesen worden (vgl. Frobst a. a. O. 1893, S. 37 ff. und 1897, S. 10 ff. und S. 40 f.; Vode a. a. O. S. 200 f.). Andererseits wirkte der kraitvolle Meister der Tiroler plastischen Schule, welche ihrerseits italienische, vabanische Einflüsse aufnahm, Michael Pacher († 1498), auf Oberschwaben ein (vgl. Frobst o. a. O. 1893, S. 57). Dieser monumentale Plastiker von Brnnek huldigt einem durch geschmackvollen Schönheitsinn gemäßigten Naturalismus. Die Gesichter sind fleischlich oval; Doppeltinn; die Augen mit zum Theil etwas weit herunterhängenden Augenlidern sind etwas schlös gehalten (vgl. v. H. die Figuren am Hochaltar zu St. Wolfgang bei Vode a. a. O. zu S. 196). Die Köpfe unserer Frauengestalten haben allerdings nicht ganz unähnliche Merkmale. Eine Beeinflussung unseres Meisters von dieser Tiroler Seite wäre immerhin nicht von der Hand zu weisen.

Wir stehen demnach, wie es scheint, vor einem Gerichbild mit der Unterschrift: Wo und wer ist der Meister? Offenbar möchte es in der Frage nach dem Urheber des Werkes bei einem non liquet sein Bewenden haben. Allein wir schauen, ob wir keine Urkunden oder sonstige Zeugnisse haben, die uns gewünschten Aufschluß über den Meister geben. Hier nun mögen die vorhandenen Quellen reden.

1. An der äußeren Decke des jüdischen Zeitenschiffes ist ein rechteckiger Stein eingelassen, welcher in gotischen Buchstaben die Inschrift trägt: In dem stain da lig in .s. fonsifus darin. met und win . dieß tapell haet gemacht Konrad beß im 1479. jar. — Wir bemerken vorerst über diesen Konrad Ved: In dem Kloster Neuburg bei Wien befindet sich ein Kader Nr. 747, welcher unter anderem die Familienchronik der Ved von Leopoldsdorf enthält. Diese Chronik ist edirt worden von Feibig im 8. Band des „Archivs österr. Geschichtsquellen“. K. Ved machte chronologische Aufzeichnungen aus seinem und seiner Familie Leben. Als Sohn des 1478 † Hans Ved wurde er in Mengen geboren am 16. Oktober 1437, war reich, hatte Sinn für Wissenschaft und Reisen, machte große Reisen und Wallfahrten z. B. nach Jerusalem, Rom, die Picardie (Frankreich). 1469 verheirathete er sich mit Margaretha Murerin von Sulgen (Saulgau). Sein Sohn, Markus, der in Tübingen Jus studirt hatte, ließ sich 1510 in Wien nieder, trat in den österr. Staatsdienst, besetzte angesehene Aemter und wurde mit dem Prädikat Herr von Leopoldsdorf 1523 in den Ritterstand erhoben. Sein Vater Konrad Ved, † 22. Juli 1512, wurde in der Selbergkapelle zu Mengen begraben. (Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen.

Herrn H. in R. Ueber den Gladmater Ludwig Millermaier s. „Archiv“ 1889 Nr. 3, wo auch die meisten seiner Arbeiten aufgeführt sind.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Deigel in St. Christina-Ravensburg.

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

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

Pr. 12.

1898.

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
MONTAG KÜMMEL.

(Fortsetzung.)

B. Die Bearbeitung der Metalle.

I. Fortsetzung von den Gusswerken.

Wir halten es für erspriesslich, darauf zurückzukommen, daß jedes künstlerische Erzgußwerk, groß oder klein, nachgeprüft werden muß. Mit andern Worten: Jeder Guß muß, wenn er aus der Form kommt, noch von der Hand des Künstlers bezw. Kunsthandwerkers vollständig überarbeitet und nachgearbeitet werden. Es müssen nicht nur die Gussnahten weggemacht werden, sondern es ist manches im Guss nur mehr angedeutete Detail fein herauszuarbeiten, es handelt sich darum, bald eine Stelle matt, bald sie rauh zu machen, bald Höhlungen noch weiter anzutiefen, bald Erhöhungen zu ebnen, bald Linien und feine Streifungen aufzusetzen, bald zu graniren (als ob die Oberfläche auf grobe Sandförner gegossen wäre) u. s. w. Diese Arbeiten sind weentliche Erfordernisse des Kunstgusses. Der größte Meister der Metallurgie neuerer Zeit, Benvenuto Cellini, hat ausdrücklich die Vorschrift gegeben: Ein jedes Gusswerk, auch wenn es noch so glänzend und blank aus dem Kerne sich heranschält, muß „angepulvt“, d. h. nachgeprüft werden. Das ist die Arbeit des Eiselirens mit dem Pinzen oder Metallmeißel und dem Hammer.

(Zu dieser Pinzenarbeit des Eiselirens können dann behufs Erzielung noch besonderer Wirkungen weitere Arbeiten, z. B. Gravirungen, Nello's, Vergoldungen u. s. w. kommen. Letzteres sind aber besondere Thaten und gehören daher ins Kapitel der

Verzönerungen der Metallarbeiten, wo sie behandelt werden.)

Was nun die Geschichte des Metall-, näherhin des Bronzegusses betrifft, so hat letzterer ein hohes Alter; er geht zurück bis in die frühesten biblischen Zeiten; allein doch ging ihm die Arbeit des Schmiedens nachweislich noch voran. Man hat gegossene Statuetten, Thronfüße, Waffen, Gefäße u. s. w. aus assyrischer, altägyptischer Zeit (3000 v. Chr.), man hat selbst auch uralte Gussformen aus Ägypten und weiß, daß in Cypren berühmte Gusswerkstätten waren, und die heilige Schrift berichtet, daß Hiram von Tyrus (nicht der König, sondern ein eigener Erzgießer, Sohn einer jüdischen Witwe) die Kolossal Säulen des Tempels, das eberne Meer, das zwölf Stiere trugen, zehn Messel mit Gestellen u. a. gegossen hat auf Bestellung Salomons (vergl. 3 Könige, 7). In Griechenland erreichte der Erzguß seit 600 v. Chr. eine wunderbare Entfaltung und die höchste Blüthe. Aegina, „das Münzberg des griechischen Alterthums“, exportirte eine Masse gegossener Klein Kunstwaaren; in Athen blühte die Kunst hoch, da die berühmtesten Plastikern neben dem Marmor auch das Erz verwendeten für ihre Statuen. Das berühmteste Erz war indessen das korinthische; es gieng von ihm die Sage, es sei mit Silber und Gold reichlich legirt. In Italien war Etrurien hochberühmt in der Kunst des Erzgusses, die Etrusker galten mit den Phöniziern als die Lehrer des Nordens in dieser Kunst. Die Stadt Volturnum (Volsena) hatte nach Plinius 266 v. Chr. gegen 2000 Bronze-standbilder öffentlich aufgestellt!

Natürlich war Rom, besonders in der Kaiserzeit, überreich an Erzgußwerken. Fast alle monumentale Portale waren aus

Erz gegossen (an der Laterankirche ist noch solch' eine antike Thüre, nämlich die mittlere des Hauptportals, vorhanden); Tempel und Paläste hatten oft gemauerte eiserne Dachgebälke, vgl. das Pantheon, und Erzmonumente aller Art füllten öffentliche Plätze und Privathäuser. Unter den älteren (ca. 150 v. Chr.) ist der dornanziehende Knabe (im Capitol) wohl das schönste erhaltene Broncewerk, unter den späteren das Reiterbild Mark Aurels (ca. 150 n. Chr.) am dem Capitolplatz; im sogenannten Konservatorenpalast auf dem Capitol sind noch eine Menge Broncegefäße zu sehen. Das größte Broncewerk Roms dürfte die über 100 Fuß hohe (ca. 33 Meter) Erstlothsstatue Neros gesehen sein, die vor dem Kolosseum stand (Reste im Capitol?). Das älteste Broncewerk Roms ist zweifellos die capitolinische Wölfin, das Symbol Roms, ein Werk altionischer Kunst aus der Zeit des Endes des Königthums (ca. 520 v. Chr.).

Das Christenthum hat in frühester Zeit den Erzguß in seine Dienste genommen. Kandelaber, Leuchter, Lampen, Taufgefäße, Figuren, ganze Ciborien u. s. w. u. s. w. wurden aus Erz hergestellt. Das Früheste dieser Art sind die ehrwürdigen Broncelämpchen aus den Katakomben, die bereits das christliche Monogramm im Guße tragen. Das älteste christliche Erzgußwerk monumentaler Art ist zweifellos die große Broncestatue in St. Peter in Rom, nahe bei der Confession am ersten Pfeiler rechts, welche in Leberlebensgröße den Fürstapostel sitzend, etwa im Gewande eines römischen Senators, darstellt, und deren Fuß von den Köpfen der Pilger zum Theile abgeschliffen ist. Die Statue soll aus dem Erzbild des Jupiter Capitolinus gegossen worden sein; andere meinen, sie komme aus Byzanz; ihr Alter geht zweifellos ins 5. Jahrhundert zurück. Nach der Völkerwanderung kam namentlich der monumentale Erzguß für Kirchen u. s. w. auf; allein die schönsten Werke kamen anfangs aus Byzanz herüber, z. B. die Thore von St. Paul vor den Mauern (jetzt noch erhalten) in Rom, die Thüren der Kathedrale von Anagni u. a. Seit Mitte des 12. Jahrhunderts beginnen in Italien

selbst die monumentalen Erzgußwerke zu entstehen, die heute noch die Bewunderung der Künstler und Sachleute bilden, z. B. die Thüren von St. Marco in Venedig, der siebenarmige Leuchter im Dom von Mailand u. s. w. Aus dem 13. bezw. 14. Jahrhundert stammen die Erzarbeiten der Pisani darunter die ältesten Thorflügel vom Baptisterium in Florenz; und die Arbeiten im Dom zu Siena und Orvieto. Reicher entfaltete sich indessen der Erz Kunstguß im Mittelalter in Deutschland. Karl der Große hatte in Aachen unter Einharbards Leitung schon ein Gießhaus, aus welchem zweifellos die Erzthüren und berühmten Gitter des Domes von Aachen hervorgegangen sind. Nach diesen sind die Mainzer Domthüren (mit Löwentöpfen) wohl die ältesten erhaltenen Erz bildwerke des Mittelalters; sie wurden befohlen von Erzbischof Willigis und dürften ungefähr gerade 900 Jahre alt sein. Der berühmteste Metallkünstler jener Zeit war Bischof Bernward von Hildesheim, der indessen ebenso im Guße monumentaler Werke, — z. B. die große Säule in Hildesheim am Dom mit den Reliefs (offenbar eine Erz nachahmung der marmornen Trojanensäule in Rom) und die Bronce thüren des Doms — wie in der Kleinkunst mit edlem Metall bewandert war. Der Glockenguß beginnt für größere Stücke etwa mit dem Ende des 11. Jahrhunderts. Vorher wurden nur kleine Glocken gegossen, größere aus Blech zusammenge Nietet. An Grabmälern aus gegossenem Erz sind die des Erzbischofs Adalbert im Dom zu Magdeburg und des Königs Rudolf von Schwaben (Merseburg) am meisten bekannt; die berühmteste Erzstatue aus jener Zeit ist das Reiterbild des heiligen Georg auf dem Grabstein in Prag (in der Nähe des Eingangs zur fürstbischöflichen Wohnung).

Das goldene Zeitalter des Broncegußes aber tritt mit der Renaissance zuerst in Italien und dann in Deutschland auf. Die herrlichen Werke, auch nur die allerbedeutendsten der italienischen Meister und die Namen der tüchtigsten Künstler unter den letzteren alle anzuführen, ist in diesem Raume ganz unmöglich. Wir nennen hier zunächst den ersten Meister in diesem Fache, Lorenzo

Ghiberti (1378—1455), dessen Lebensarbeit die weltberühmten Erzthüren an der Ost- und Nordseite des Baptisteriums zu Florenz sind, das Herrlichste wohl, was in dieser Technik vorhanden ist. (Zu Stuttgart in der plastischen Sammlung befinden sich die zwei schönsten Flügel davon in Gipsabguß.) Fast 50 Jahre lang hat Ghiberti an diesen Prachtthoren gearbeitet; er hat aber auch das höchste Lob aus dem Munde des größten Plastikers, Michel Angelo, dafür erhalten: „diese Thüren wären würdig, Thore des Himmels zu sein“. Die heutigen Thore von St. Peter in Rom sind von Simon Ghini (Mitte des 15. Jahrhunderts), der Broncefundelaber und mehrere Papstmonumente in St. Peter von Pollajnolo, aus gleicher Zeit. In Padua arbeitete Donatello (Reiterbild des Gattamelata) und besonders Niccio (1480—1532) (der überreiche 3½ Meter hohe Mandelaber u. a. in der Kirche des heiligen Antonius). Zu den berühmtesten Broncegußwerken zählen ferner das Ciborium über dem Hochaltar des Domes von Siena, die Sakristieithüren im Dom zu Florenz und von St. Marco in Venedig, ferner in letzterer Stadt die beiden ehernen Brunnen im Hof des Dogenpalastes (1556), die Mandelaber in M. della Salute (1570) und Giorgio Maggiore (1598) und endlich aus neuerer Zeit (ca. 1750) das reizende Gitterthor der Loggia auf dem Markusplatz. Eben solche Verühmtheit haben mit Recht die Thüren der Casa Santa in Voretto (Lombardo 1534—1560), die Statue Julius III. in Perugia (Mathians) und ganz besonders die Bronceithüren, die verschiedenen Mandelaber und Altarfenster in der Certosa bei Pavia (Amadeo, Mantegazza u. f. w.). Der größte Meister der Hochrenaissance Italiens in der Metallkunst ist Benvenuto Cellini, ebenso Meister im Guß wie im Treiben. Sein Hauptgebiet lag allerdings in der Kleinkunst (Gold- und Silberwerke), doch hat er auch Erzgußwerke geliefert, freilich lauter nichtkirchliche Arbeiten; unter ihnen ist der Fersens in der Loggia zu Florenz (Gipsabguß) auch in Stuttgart im Museum der bildenden Künste) das Größte. Von Johannes v. Bologna, der gleichfalls der späten Renaissance angehört, stammen

die Bronceithüren des Domes zu Pisa (den Guß selbst besorgte und ciselirte der Dominikaner Portigiani (1536—1601). Endlich ist noch zu erwähnen das kolossalste aller Broncewerke, der Hochaltar mit der Kathedra Petri, sowie der Barocktabernakel über dem Hauptaltar in St. Peter in Rom (die vier gewundenen Säulen von je über 100 Fuß Höhe mit entsprechendem Aufsatz), hohl gegossen aus der Erzbalendecke der Vorhalle vom Pantheon von Bernini vor ca. 230 Jahren. Noch späteren Datums ist die Kiesenstatue des hl. Karl Borromäus bei Arona in Oberitalien von Falconi und Zanello. Haupt, Hände und Füße dieser 24 Meter hohen Kiesenfigur sind aus Bronze gegossen, das Gewand dagegen ist Treibarbeit aus Kupfer. Die angeführten Werke und die von noch zahlreichen anderen Meistern können und müssen als Monumentalkunstwerke im Gebiet des Metallgußes angesehen werden. Das Charakteristische der Kunstguße der neueren Zeit (Renaissance) ist die außerordentliche Vollendung des Details, die art's Fabelhafte grenzt. (Die Urmodelle waren alle zuerst aus Wachs gemacht!)

Sehen wir uns nun auch etwas in der Geschichte des deutschen Erzgußes seit dem Mittelalter und gehen wir zum Schluß dieses Kapitels auf andere als Bronceguße, sowie auf die galvanischen Metallniedererschläge als Ersatz für den Kunstguß ein. Daran wird sich das Kapitel von den Kunstschmiedearbeiten und dann das von der edelsten aller Metallkünste, der Treibkunst schließen. Beiden Kapiteln wird auch das absolut nötigste historische Material belebend einverleibt werden. Damit wird dann unser zweiter Theil von der Metallbereitung erledigt sein und der dritte von der Verschönerung (Vergoldung, Versilberung, Gravirungen, Niello, Email, Juwelen u. f. w.) folgen können.

Ulbrecht Dürers Stellung zur Reformation.

Von E. Drexler, Ravensburg.

(Fortsetzung.)

Man ersieht schon aus dem Stil, wie eifrig Dürer Luthers Schriften gelesen

hat. Angesichts solcher Ausdrücke könnte man an der oben behaupteten warmen Liebe Dürers zur katholischen Kirche starke Zweifel hegen. Wir dürfen jedoch nicht unterlassen, den ganzen Charakter des Meisters zu berücksichtigen. Dantó bemerkt darüber (Theol. Quartaljahr. 1888 S. 254): „Der mit einer annehmenden Weichheit und Innigkeit begabte Mann ist von dem reinsten Feuer der mächtigsten Empfindungen durchglüht, voll Wahrheit und Treue, dabei mitunter aufbrausend und leidenschaftlich. So sehr man bei Dürers Aeußerungen, eben weil sie aus dem Munde eines Dürer kommen, sich zur sorgfältigen Prüfung ihres inneren Gehaltes angefordert fühlen wird, so wird man doch heftigere Ergüsse aus der Fülle seiner inneren Welt kritisch abwägen und mit dem Gesamtcharakter des Künstlers vergleichen. Zudem, wie Idee und That oft weit von einander getrennt sind, so war Dürer weit entfernt, die Konsequenzen seiner Entnuciationen zu ziehen. Dadurch wird das Widersprechende in Dürers Charakter erklärt, der so weich und doch so ernst, so reizbar und doch so ruhig, so ehrgeizig und doch so gleichgültig ist.“ Bedenken wir, daß entstellte Gerüchte die Ursache seines so leidenschaftlichen Ausbruchs waren, so werden wir seinen Worten keine so weitgehende Bedeutung beimessen dürfen.

Bezeichnend für Dürers kirchliche Stellung ist immerhin der Umstand, daß gerade das Augustinerkloster in Antwerpen, mit dem er in so intimen Verkehr stand, der Mittelpunkt der reformatorischen Bewegung in den Niederlanden war,¹⁾ und daß die niederländischen Inquisitoren und der päpstliche Nuntius Alexander ihre Thätigkeit ganz besonders gegen den dortigen Prior Jakob Propst, genannt von Hpern, dessen Porträt Dürer gefertigt und ihm als Geschenk hinterlassen hatte, richteten.²⁾ Ebenso wurde auch Cornelius Grapheus, der Sekretär des Rathes von Antwerpen, mit welchem Dürer trauten Umgang gepflogen, den er ebenfalls por-

trätirt³⁾ und aus dessen Hand er noch im Juni 1521 Luthers „Babylonische Gefängniß“ erhalten hatte,⁴⁾ schon im Herbst desselben Jahres wegen reformatorischer Antriebe verhaftet. Kalkoff will sogar die plötzliche Abreise Dürers von Antwerpen auf die Furcht zurückführen, in die Inquisitionsprozesse verstrickt zu werden.

Am Juli 1521 kehrte Dürer über Köln wieder in seine Vaterstadt zurück und konnte sich nun über die letzten Ereignisse genügende Aufklärung verschaffen. Daß ihm jetzt angesichts der Wirren, welche die Reformation hervorgerufen, „die Augen aufgegangen seien“, ist eine wenigstens für die nächste Zeit durch keinen Anhaltspunkt gestützte Behauptung. Er müßte seine Gesinnungsänderung so geheim gehalten haben, daß nicht einmal seine nächsten Freunde etwas davon bemerkten. Denn im November desselben Jahres widmete Carlstadt ihm als „seinem geliebten Gönner“ seine Schrift „Von Anbetung und Ehrerbietung der Zeichen des Neuen Testaments“. Wenn Thauring daraus in Zusammenhang mit der folgenden Aeußerung Dürers den Schluß zieht, daß dieser damals sogar mit der extremsten Richtung der Reformationspartei einverstanden gewesen sei, so weist Zuder mit Recht darauf hin, daß der Wittenberger Bildersturm erst an das Ende des folgenden Jahres fällt, und daß Carlstadt bis dahin immer an der Seite Luthers gestanden und als dessen Gesinnungsgenosse und Mitstreiter gegolten hat.

Aus dem Jahre 1523 stammt nun eine auf den ersten Blick eigenthümliche Bemerkung, die Dürer auf den Rand eines Holzschnittes, der gewöhnlich M. Stendorfer zugeschrieben wird und einen Wittgang zur Wallfahrtskirche der „schönen Maria“ in Regensburg darstellt, geschrieben hat:⁵⁾

„1523. Dies Gespenst hat sich wider die heilig Geschrißt erbebt zu Regensburg und ist vom Bischof verhängt wor-

¹⁾ Bergl. Th. Kolbe, die deutsche Augustinercongregation, 1879.

²⁾ Ausführliches hierüber siehe Repert. für kunsth. Wissensch. 1897, Heft 6: P. Kalkoff, zur Lebensgeschichte Albr. Dürers.

¹⁾ Nachlaß S. 381. Die Richtigkeit der Handschrift wird von allen, welche das Original gesehen haben, auf das Bestimmteste bezeugt.

²⁾ Nachlaß S. 153 f. 7.

³⁾ Ebendieselbst S. 173 f. 23.

den,¹⁾ zeitlich's Kitz halben nit abgestell. Gott helf uns, daß wir sein werte Mutter nit also mehren, sondern (sc. ehren) in Christo Jesu. Amen.“ — Darunter das bekannte Türerische Monogramm AD als Unterschrift.

Dhauning bemerkt dazu: „Dieser scharfe Widerspruch gegen den Marienkultus darf billig wundernehmen bei Türer, der das Leben der Jungfrau inniger erfährt und reicher ausgestaltet hat, als je ein Maler; ja, er ist auf diesem Gebiete zugleich ein Poet und ein Schöpfer der populären Marienlegende. Welche Unwahrungen mußten sich in der Welt und insfern ein frommen Gemüthe vollzogen haben, bis Türer in der Opposition gegen den Heiligenkultus dahin gelangte, ein Muttergottesbild als ein Gespenst zu bezeichnen!“ — Zuerst gab sich viele Mühe, unter den Schriften Zwingli's Stellen zu finden, durch die etwa Türer zu diesem Urtheile über Marienverehrung veranlaßt worden sein könnte. Er beruft sich bei Erwähnung der Entstehung geannter Wallfahrtskirche auf C. Tb. Gemeiners „Regensburgische Chronik 1497—1525“ (4 Bände, Regensburg 1800—1824), welche die Geschichte derselben ausführlich beschreibt. Es wundert mich, daß er die Wallfahrtsgeschichte nicht weiter verfolgt hat, da dieselbe, wie es mir scheint, auf die räthselhafte Inschrift ein Licht zu werfen geeignet ist. Zur Ansklärung der Sache sei mir gestattet, weiter anzuholen.

Im Jahre 1519 wurden die Juden aus Regensburg vertrieben und mit fanatischem Eifer machte sich der aufgeregte Pöbel daran, die alte Synagoge zu zerstören. Als dabei ein Steinweg von den einstürzenden Mauern bedeckt, aber beinahe unversehrt wieder hervorgezogen worden war, schrieb man dieses Ereigniß der wunderbaren Hilfe der Mutter der Gnaden zu und beschloß, an der Stelle der Syna-

goge eine Kapelle zu errichten, zugleich in der Erwartung, „daß kein christgläubiger Negent sich so weit vergehen und ein in den Ehren der Himmelskönigin errichtetes Kirchlein abzubrechen und dem jüdischen Unglauben wieder einzuräumen befehlen würde.“¹⁾ Mit möglicher Eile und unter Betheiligung der gesammten Einwohnererschaft wurde der Platz geräumt und nach fünf Tagen schon war eine hölzerne Kapelle unter Dach. Da eine „unglaubliche Menge von Opfern an Gold und Silber und Wachs“ fiel, konnte noch in demselben Jahre der Grundstein zu einer größeren Kirche gelegt werden. Da die Regensburger Geistlichkeit einen Theil der Opfertgaben für sich in Anspruch nehmen wollte, kam es zu einem unerquicklichen Prozesse mit dem Abvikarator der Stadtkammer.²⁾ Durch zahlreiche Wunderberichte hatte sich der Ruf der Wallfahrtskirche rasch ausgebreitet. Aber ebenso rasch war der religiöse Eifer — vor allem insolge der Angst vor der Pest, welche sich eben damals in Deutschland verbreitete und sich bereits in Regensburg gezeigt hatte — in eine fränkische Aufregung ausgeartet. — „Es ist viel frommer Betrug dabei untergelaufen“, berichtet der Chronist, „und mancher war von seiner erhöhten Einbildungskraft selbst hintergangen worden.“³⁾ Auch katholische Zeitgenossen, wie Milian Vaib,⁴⁾ rügen den durch die Habgucht der Wallfahrtsgeistlichen und den Aberglauben der Volksmasse verursachten Unfug mit scharfen Worten. Die Kirchen-

¹⁾ Gemeiner, Regensb. Chronik. IV. Band. S. 358.

²⁾ Beagl. Kirchener. 2. A. X. Band. Artikel „Regensburg“. S. 924.

³⁾ Gemeiner a. a. O. S. 377. Ueberwiesene Betrugereien wurden freilich vom Magistrate hart bestraft. So wurde ein gewisser Paul Späher ins Gefängniß geworfen, weil er vorgab, er sei als blinder Mann von Nürnberg hergekommen und habe auf dem Wege zum Wallfahrtsorte das Augenlicht erhalten. Es stellte sich nämlich heraus, daß in dem Spital, wo er gelegen sein wollte, der Stiftung gemäß gar keine Blinden aufgenommen wurden. — Ein Bauer ließ sich von der Ueberzeugung nicht abbringen, daß ein rother Hahn, den er habe opfern wollen, bis er mit ihm nach Regensburg kam, weiß geworden sei, u. s. w.

⁴⁾ Aretin, Chr., Beiträge zur Geschichte und Literatur, München 1811. VII. Band. S. 655. Beagl. Taufg a. a. O. S. 274 f.

¹⁾ „Verhängen“ nicht in der jetzt volksthümlichen Bedeutung von „verhüllen“, sondern im ursprünglichen Sinne hangen lassen, d. h. zulassen, gestatten, der noch in der Zusammenfügung „mit verhängten Jägeln“ erhalten ist; vgl. in Luther's Tischreden: „Gott verhänget den Tsefel, daß er die Welt angähet und plaget.“ (S. Paul, Deutsches Wörterbuch, Halle a. S. 1897.)

²⁾ Wiener Manuscripte 2. 106.

obern suchten das Aergste zu verhüten, konnten aber der ganz von Sinnen gekommenen Volksmenge gegenüber nichts ansrichten. „Eine Menge wollte Wunder Gottes an sich verspüren und gerieth über diese überirdischen Gefühle in Entzündung. Einige der Hilfsuchenden, an welchen sich die Wunderkraft nicht lebendig hatte erzeigen wollen oder die zu der Mutter der Gnaden nicht hindurchdringen konnten, besiel Zittern und Jagen und die fallende Krankheit. Sie wälzten sich auf dem Boden, schrieten und geberdeten sich so unmenfchlich, daß die weltliche und geistliche Obrigkeit dem Unwesen zu steuern sich zur Pflicht gemacht hatte. Ein Formschneider jener Zeit, der Augenzeuge gewesen zu sein scheint, hat diese Scene bildlich und die Begeisterung des Volks den Akten getreu in einem Holzschnitt dargestellt.“¹⁾ So weit unser Gewährsmann Gemeiner.

Es sind zwar mehrere Kunftblätter bekannt, welche theils das Gnadenbild, theils die Wallfahrtskirche darstellen, aber der Oeudorfersche Holzschnitt stimmt so auffallend Zug für Zug mit den in der Chronik erzählten Begebenheiten überein, daß der Verfasser nur diesen im Auge haben kann. Auf demselben ist die Fassade des vorläufigen Holzbanes zu sehen; nur der Thurm, auf dem eine Fahne mit dem Marieubilde und zwei gekreuzten Schlüssel (Stadtwappen von Regensburg) weht, ist aus Backsteinen angeführt. Ein dichtgedrängter Zug von Pilgern bewegt sich um die Kapelle. Der vordere Theil der Prozession kommt eben rechts hinter dem Gebäude hervor. Vorans wird die Kirchenfahne und eine bannhohe Weihkerze mit angehängter Widmungstafel getragen. Dann folgen bekränzte Jungfrauen mit brennenden Lichtern, hinter ihnen ist der Klerus sichtbar. Den Zug schließen auf der linken Seite der Kapelle Männer in bürgerlicher Kleidung, mit langen Stäben in den Händen. Eine bunte Menge drängt sich in die Kirche hinein, bepanzerte Ritter, zwei mit grotesken Fellen bekleidete Gestalten und ein Haufe Bauernvolk, jedes seine Habe darbringend, Getreide, Milch, Eier, Fische u. s. w. An den Wänden

des Kirchleins hängen, trophäenartig zusammengebunden, als Weihgeschenke die verschiedensten Gegenstände, meist landwirthschaftliche Geräthe. Vor dem Portale, durch welches an der gegenüberliegenden Wand das Gnadenbild sichtbar ist, steht auf freiem Plage eine Säule mit einer Marienstatue, an deren Sockel zahlreiche brennende Wachskerzen angeklebt sind. Hilfsbedürftige aller Art, welche wegen des Gedränges nicht in die Kirche selbst gelangen konnten, haben sich mit lebenden Geberden um die Statue gelagert. Im weiteren Umkreise aber ist der Platz mit Menschen bedeckt, welche sich in Krämpfen auf dem Boden wälzen oder wie todt auf dem Gesichte liegen. Im Vordergrund ruhet ein Mädchen, in Ekstase die starren Augen auf das Bild gefeßt. Ein Kind, das, wie es scheint, beim Anblick der schrecklichen Verheerung ebenfalls die Fallsucht überkommt, wird von zwei Frauen gehalten. — Der Holzschnitt scheint für die Vertheilung unter die Wallfahrtsleute bestimmt gewesen zu sein. Eine unter dem Bilde angebrachte schwülstige lateinische Inschrift feiert die Entstehung der Kirche:

»O insignem et dextram eccles[iae] mutat, onem, qua iudaica superstitionis synagoga Ratisbonn[ensis] in aedem Deo sacram iuxta imaginem hanc est conversa, ubi lapis perpetuae virginitalis sanctae et undecunq[ue] pulchrae Mariae, diu a perfidis reprobatus, nunc factus caput anguli, a Christi fidelibus passim et catervatim magno ac inaudito devotionis fervore confluentibus pia et debita veneratione colitur miraque operatur.«¹⁾

Wie Thürer in den Besitz dieses Holzschnittes kam, ist unbekannt. Bei diesen wenig erbaulichen Vorkommnissen kam es

¹⁾ Deutsch: „O ausgezeichnete und für die Kirche glückbringende Wendung, daß die — jüdische Synagoge des Aberglaubens in Regensburg in ein Gott geweihtes Haus nach obigen Bilde ist verwandelt worden, wo der Stein der immerwährenden Jungfrauschaft der heiligen und allseitig schönen Maria — so lange von den Ungläubigen verworfen und nun zum Ecksteine geworden — von den Christgläubigen, die einzeln und schaarenweise mit großem und unerhörtem Andachtsseifer zusammenströmen, mit frommer und püchthaltiger Hingabe verehrt wird und Wunder wirkt.“

¹⁾ Gemeiner a. a. O. S. 185.

uns nicht wunder nehmen, wenn der leidenschaftliche Mann seinen plötzlich hervorbrechenden Unmut in dieser scharfen, in breiten Zügen geschriebenen Aufschrift zum Ausdruck bringt. Offenbar war er über die Vorgänge in Regensburg gut unterrichtet. Eine gegen die Marienverehrung überhaupt gerichtete Spitze kam seinen Worten unter seinen Umständen beigelegt werden. Im Gegenteil befandet damit der Meister, daß die kirchlichen Wirren seine innige Liebe zur Mutter des Herrn nicht erkalten ließen, und daß jede, Maria von irgend welcher Seite zugefügte Schmach sein Innerstes empörte.

Von dieser Zeit an werden leider Dürers Selbstzeugnisse über seine konfessionelle Stellung immer seltener. Von Bedeutung ist nur ein Antwortschreiben des Künstlers (5. Dez. 1524) an den englischen Hofastronomen Nikolaus Kraber,¹⁾ der ihn sammt allen „Evangelischen“ in Nürnberg zur Gebuld und Ausdauer ermahnt hatte. Nach einigen Mittheilungen geschäftlichen Inhalts fährt Dürer fort:

„Item, des christlichen Glaubens halben müssen wir in Schmach und Jahr — stehen, denn man schmäht uns, heist uns Ketzer. Aber Gott verleihe uns seine Gnad und stärk uns in seinem Wort, denn wir müssen Gott mehr gehersam sein denn dem Menschen. So ist es besser, Leib und Gut verloren, denn daß von Gott unser Leib und Seel in das höllisch Feuer versenkt würd. Dornum mach uns Gott beständig im Guten und erleucht unsere Widerpart, die armen, elenden, blinden Leut, auf daß sie nit in ihrem Irrsal verderben. . . . Von neuen Wäru ist in dieser Zeit nit gut zu schreiben, aber es sind viel böser Anschlag vorhanden. Es wird allein der Wille Gottes geschehen.

Euer Weisheit
Albrecht Dürer.“

Ein Brief aus dem Jahre 1523 an den Kurfürst Albrecht von Brandenburg mit der devoten Adresse: „Dem hochwürdigsten Fürsten und Herrn, Herrn Albrechten, des heiligen Stuhls zu Rom Priester, Cardinal, Erzbischof von Mainz

ıc.“ kann dieses Zeugniß für Dürers evangelische Gesinnung nicht entkräften. Die Adresse enthält nichts als die offizielle Titulatur des Kirchenfürsten.

Was aus dieser Zeit sonst noch als Beweis für die „antirömische“ Gesinnung Dürers vorgebracht wird, ist von geringerer Bedeutung, wie z. B. sein Gruß an Zwingli und anderseits der Gruß des Baseler Reformators Capito an den Meister. Ihnen stehen gegenüber die Grüße des Erasmus (21. Nov. 1523; 9. April und 28. Aug. 1525), der schon damals in eine helle Feindschaft mit Luther gerathen war, und nicht weniger das Freundschaftsverhältniß mit Hieronymus Holzschuber, Jakob Muffel und anderen hervorragenden Katholiken. — Dürer hat in jener Zeit die angesehensten Männer aller Parteirichtungen porträtiert. Aber nur wer alles durch die Brille engbergigster Voreingenommenheit beseht, kann bei der hingebenden Sorgfalt, welche der Künstler allem, was er in die Hand nahm, angedeihen ließ, einen durch die Parteilichkeit des Auftraggebers bestimmten Unterschied entdecken.

In ein neues Stadium trat die Reformationsbewegung in Nürnberg¹⁾ im Jahre 1525. Bis dahin hatte der Rath, obwohl die Mehrzahl seiner Mitglieder persönlich der Reinerung zugethan waren, keine entscheidenden Schritte gethan. 1522 ließ er noch das Fronleichnamsfest feierlich begehen und verbot, während der Reichstag in der Stadt abgehalten wurde, den Predigern außs strengste, irgend eine Streitfrage auf der Kanzel zu berühren. Aber wie wenig ernst es ihm mit diesen Vorkehrungen war, zeigt der Umstand, daß schon nach Neujahr 1523 ein päpstlicher Legat vor dem Reichstage Klage erheben mußte, daß der Rath entlaufene Ordensleute schütze und daß vier Prediger in der Stadt offen Luthers Lehre vertheidigten. So konnte die Reformationspartei, deren radikalsten Vertreter die beiden Schatzmeister der Stadt, Hieronymus Ebner und Kaspar Kibel und der Rathschreiber Caspar Spengler waren, ungehindert ihre Ziele verfolgen. (Fortf. folgt.)

¹⁾ Nachlaß S. 71 f.

¹⁾ Vgl. zum Folgenden Sürchener, 2. A. IX. Bd. S. 569 ff.

Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen.

Eine kunsthistorische Studie von Dr. Otto Hafner in Tübingen.

(Fortsetzung.)

2. In der obengenannten Chronik bemerkt M. Bed (S. 214) über Kapelle und Delberg zu Mengen: 1480 am dem anderen tag des Octobers, das was am montag nach sant nichols tag¹⁾ ward geweiht die Cappell zu dem Delberg und der altar in derselben Cappell zu lob gott und der justfrawen marie und in der von sant peters und sant pauls herrn und aller anderen zwölffotten und junger uniers herrn Jesu Christi. Und ist die cappell mit siner zugehörd des ölbergs und grabs und libera²⁾ daruff mit der hilf gotz von Conrat Beden, burger zu Mengen gebuwen worden.

3. Zu dem Tod seiner Mutter, † 15. Mai 1509, merkt der Sohn Markus an in der Chronik, daß sie begraben wurde „in der capel, die mein vatter selig gepauet und gekistet“.

4. Ueber die Stiftung der Delbergkapelle findet sich in der Pfarrregistratur zu Mengen folgende urkundliche Aufzeichnung: In dem Namen der heiligen Trinitätzeit. . . . So befehlen wir Anman Burgermeister und Räte zu Mengen durch inlegung des heiligen Matris und unser eigen eruch vor aller meniglich mit diesen briefe. Als wir mit hilf gottes ain zittlich gut insamen gebracht daru dann die Erberen Conrat Bed burger zu Mengen durch hans Bed selig sin vatter und ander mer Erhöffen und getan haben. . . . Darum so haben wir mit zitiger guter vorberachtung mit wolbedachten Synne und unte gesund des ligs do wir das wolgetun mochten durch zu tun gnuß und guten willen der hochwirdigen Fürsten und Fürstin herrn und frowen her Thomans bischoffe zu Constanz u. frow Margareth Abtiffin des Gopß zu Budow. . . . Und das gott der allmächtig die Inneclungin Justfrow marien dester fürs getont und die armen selen in Ablöschung ihrer pin erbeten werr Ainen Altar u. cappell zu dem Delberg durch den genannten Conrat Beden uns usgebuwen u. gemacht in unser lieben frowen pfarrkirchen zu Mengen. . . . Ein kirchwinin alle jar zu begend uff den tag der tailnung der zwölffotten in latin Divisio apostolorum.³⁾ . . . Geben uff Sanct urban des heiligen hauptstags⁴⁾ nach Christi Jesu uniers herrn u. behalters geburt Tzund vierhundert nuntzig u. zway jar. . .

Professor Meppeler sichts zufolge des Steindokuments Nr. 1 in Konrad Bed „wohl nicht den Baumeister, sondern den Stifter“ (a. a. O. S. 309). Melem führt (Württemb. Vierteljahreshfte für Landesgeschichte V. 1882 S. 123) das Zeugnis Nr. 1 und Nr. 2 an und findet es für keine Person „kaum zweifelhaft, daß dieser Konrad Bed der Stifter der Delbergkapelle u. i. w., nicht ihr

Baumeister ist“. Und doch läßt er ihn unter Nr. 151 als Baumeister notieren. Was läßt sich nun über diesen M. Bed sagen? Können wir ihn als Meister unseres Delberges ansehen? Anderweitige Angaben über ihn als Baumeister und Bildhauer fehlen. Wenn aber irgendwo, so gelten in der kunsthistorischen Forschung die argumenta ex silentio nicht viel. Was das sonstige urkundliche Material betrifft, so ist mit dem Rathhausanfschlag des großen Brandes vom 8. Oct. 1819 auch ein großer Theil des städtischen Archivs verbrannt (vergl. Laub a. a. O. S. 13). Wir sind also auf die Beside Familiendronik, die Beschreibung der Delbergkapelle und die Steininschrift angewiesen. In der Familiendronik tritt uns nun wie oben geschildert Conrad Bed als ein reicher, reichelustiger Bürger in Mengen entgegen. Ueber seine Berufsart erfahren wir allerdings nichts, ebensowenig über die seines Vaters Hans Bed. Darans als aus einem argumentum ex silentio zu schließen, sie beide hätten seinen Beruf oder sein Geschäft angeerbt, wäre zum mindesten sonalich. Die ganze umständliche Anlage der Chronik mit Aufzählung der Familiereignisse, Geburten und Todesfälle, erfordert diese Angabe nicht. Nun sagt die Steininschrift, C. Bed habe die Delbergkapelle gemacht. Dies könnte ja noch soviel heißen als gestiftet, obwohl dies eine außerliche Konfession ist. Weiterhin heißt es in der Familiendronik, wie oben angeführt, die Kapelle mit dazu gehörendem Delberg und Grab sei von ihm gebaut worden. Sodann sei Bed in der Kapelle beigelegt worden, die er gebaut und gestiftet habe.) Endlich weist Bürgermeister Anman darauf hin, daß Altar und Kapelle zu dem Delberg durch jenen Bürger angebaut und gemacht worden sei. Also sehen wir, sozuden die Regeln einer gesunden Textinterpretation, den Bürger Konrad Bed von Mengen als Stifter oder Mitsifter und Erbauer der Delbergkapelle und des Delbergs und heiligen Grabes 1479 an. Diese zweiseitige Thätigkeit, Baumeister und Bildhauer resp. Thonformer in einer Person, ist nichts Einzigartiges für jene Zeit. Bed ließ vielleicht, was wir noch etwa suchen könnten, da er schon als Stifter auch bezüglich des Planes ein Wort hatte, die Arbeit in seiner Werkstatt unter seiner spirituellen Leitung verrichten. Aber auch so noch ist er der Baumeister und Bildner des Delbergs. Der Einwand, daß von diesem Mann nichts weiter bekannt sei, fand schon oben seine Lösung. Zudem ist das Gebiet der oberchwäbischen Plastik, auf welchem seit Jahren besonders unser Kunstforser Dr. Probst sich viel Verdienste erworben hat, in einzelnen Theilen noch eine terra inaccessa geblieben und bietet noch manch lobnende Ausbeute. Eine weitere Einrede, Bed könnte Baumeister der Kapelle sein, allein die Gruppen werden spater eingestiftet sein, kann dem Wortlaut unserer Urkunden gegenüber nicht Stand halten. Wo eine Delbergkapelle, muß ein Delberg da

¹⁾ 2. Oktober.

²⁾ Bücherei, Bibliothek.

³⁾ 15. (16.) Juli.

⁴⁾ 25. Mai 1492.

¹⁾ Darüber, daß bauen und stiften synonyme Ausdrücke sind für stiften, ist mir nichts bekannt.

sein (a parte potiori sit denominatio). Nun aber hat Bed die Selbergskapelle sammt Zubehör des Selbergs und heiligen Grabes gemacht 1479, und uniere technisch-formale Betrachtung führte die Entstehung in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts zurück (Kiepler a. a. O. S. XXXVI ins 16. Jahrhundert). Also ist der Schluß berechtigt: Unser Selberg und heiliges Grab sammt, die späteren Zuthaten abgerechnet, aus dem Jahr 1479. Sein Urheber ist A. Bed von Mengen. Daß die Figuren später in der Kapelle aufgestellt worden seien (etwa 17. oder 18. Jahrhundert), vielleicht an Stelle der alten mit Vertheilung von Form und Inhalt, mißt beweisen werden. Wir haben aber Nachrichten über einzelne kleinere Zuthaten am Selberg in späterer Zeit, aber keine über eine solch' durchgreifende Aenderung. In späterer Folgezeit hatte man so „archaisch“ nicht mehr renovirt resp. umgebaut. Dem Meister und Stifter kommen bei der Arbeit seine weiten Reisen im In- und Ausland nebst seinem vielen Geld zu gut. Das Werk selbst lobt seinen Meister, der künstlerisch auch insofern fühlt, weil er nicht den letzten, sondern den vorletzten Akt der Scene schildert, es der Phantasie des Beschauers überlassend, den Schlußeffekt sich selbst vorzustellen.

III.

Nicht bloß die Bücher, sondern auch die Bildwerke haben ihre Geschichte und Geschichte. Es sei uns gestattet, noch in Kürze darauf einzugehen. Dem aufmerksamen Beschauer unseres Selberges ist es nicht entgangen, daß an dem Felsgestein, vor welchem Jesus betend kniet, zwei Wappenschilder sich befinden (auf der Illustration dem Inhalt nach nicht erkenntlich), nämlich das Waldburgische und Fürstenbergische Wappen. Wie finden diese hier einen Platz? Mengen gehört, wie wir oben gesehen, zum Hansbisth von Oesterreich. Von letzterem wurden die Douaustädte mehrfach verpfändet. (Vergl. darüber Laub a. a. O. S. 51 ff.) 1454 wurden sie als Pfandchaftsstücke dem Erzbischof von Salzburg unablässig zugesichert als „Mannsuhabung“. (Wohlezer, Gesch. des fürstl. Hauses Waldburg. I. 536 f.) Zur Zeit der Erbauung unserer Selbergskapelle waren die Herren von Waldburg im thatsächlichen Besitz von Mengen und blieben es bis 1680. Nach der tragischen Ermordung des Grafen Andreas von Sonnenberg, Senior des Waldburgischen Gesamthauses, durch den Grafen Felix von Werdenberg am 10. Mai 1511 im Sonnenberger Wald, zwischen Binzwangau und Hunderkingen, nahe bei letzterem Ort (vergl. Wohlezer a. a. O. S. 767 f.), kam die Pfandherrschaft an seinen Tochtermann Wilhelm, Erzbischof in Salzburg (Trauburg † 1557). Dessen Sohn Wilhelm vermaählte sich 1545 mit Johanna, Gräfin von Fürstenberg (Laub a. a. O. S. 73). Wohl in dieser Zeit wurden die zwei Wappenschilder der Waldburger und Fürstenberger am Selberg angebracht als Zeichen der Pfandherrschaft und wahrscheinlich der Wohlthätigkeit. Möglich wäre auch, daß das bei Errichtung des Selbergs beigelegte Waldburgische Wappen später durch das Fürstenbergische ergänzt

wurde. — 173436 wurde die Selbergskapelle in ihrer baulichen Gestalt verändert. Am Selberg erinnert daran nur die hölzerne Marienstatue und der unschöne angelus confortans. Auf die letzte Restauration vom Jahre 1883, Mai bis September, um die sich nie überhaupt um die Kirchen und Kapellen in und um Mengen der kunststimmige † Stefan Klaußer viele Verdienste erworben hat, haben wir zu Eingang hingewiesen. Bis auf diese Zeit lag der Leichnam Christi fast unsichtbar hinter einer kleinen Mauer. Diese wurde abgetragen, der Leichnam wurde sichtbar, der Sarkophag in Marmorstein umgeben, die Bruststücke von Mikodemus und Joseph von Arimathea zu Aemestüden ergänzt, den beiden Figuren ein Grabstein in die Hand gegeben. Dies besorgte gut Bildhauer Hofmeister in Waldsee. Maler Teufel von Sigmaringen und Gruber von Mengen gaben dem ganzen Werke einen neuen, warmen, ansprechenden Farbenton. Die schmerzhaften Mütter hatte bis dahin eine silberne Krone und einen weiten sabotartigen Blechmantel. Diese unschönen Attribute wurden entfernt. Die kleine Fensteröffnung im Hintergrund des unteren Bildes wurde verschlossen. Mit Saum der Altarrenovation beließen sich die Kosten auf 1420 M. (Schluß folgt.)

Künstler und Kunstgegenstände der Schloßkirche zu Ludwigsburg.

1. Schloßkirche und ihr Baumeister. Die Schloßkirche in Ludwigsburg, welche dem Katholiken dieselbe und in der Umgegend widerrechtlich zum Gottesdienst übergeben ist, wurde in den Jahren 1714–1716 von dem Italiener, dem genialen Donato Giuseppe Frisoni, dem Nachfolger des Baumeisters Mett, in ausschweifendem Stofstil erbaut, wie auch das ganze großartig angelegte Schloß unter Herzog Eberhard Ludwig, dem Gründer Ludwigsburgs (1677 bis 1733), von ihm mit 600 italienischen Arbeitern erbaut wurde. Das Schiff der Kirche ist ein Rundbau, über welchen sich eine Kuppel wölbt, demselben ist ein Kreis als Chor und je ein Halbkreis als Nebenschiffe mit Halbkuppelwölbung und Gallerieen angebaut. Ein Rechteck mit dem „Fürstentum“ (Hofloge) dient zur Verlängerung des Schiffes.

Dieser Frisoni (1714–1745) war Major, dann Oberstlieutenant und Baudirektor unter genanntem Herzog und Erbauer einer katholischen Kirche in Ludwigsburg, die unter dem Namen „Frisonisches Lust- oder Gartenhaus“ „mit Xist“ erbaut wurde. Zur Bevölkerung der neugegründeten Stadt wurden nämlich Leute aus allen Gegenden eingeladen, angezogen durch Versprechungen von unentgeltlicher Abgabe eines Bauplatzes und Bauhohles und freier Religionsübung. 1710 hatte der Herzog Eberhard Ludwig versichert, daß „das freie Exercitium religionis und das Recht, eine Kirche zu bauen, gestattet sein solle“. Im Ausschreiben v. J. 1715 hatte er wiederholt, „zu deren (sc. Religion) Exercitio soll eine bequeme Gelegenheit angemessen werden“, wie auch in den Bauplan der Platz für eine katholische Kirche aufgenommen war. Aber die Versprechungen bezüglich der freien Religionsübung

1) Er residirte in Scheer.

wurden nicht gehalten. Trotz der Versicherung, „in Religionsfachen seinen Gewissenszwang zu üben“, ward den 600 angestruhten Katholiken nur ein „exercitium religionis mere privatim“ gestattet oder tolerirt. Sie mußten den Gottesdienst bald da, bald dort, zuerst in einem Saal des Schlosses, dann im Trangeriehaus im Sommer, „als die Vomeranzien im Freien waren“, dann ambulatorie in Priothäusern feiern, die Kinder protestantisch taufen lassen, konnten die Ehe nicht eingsegnen, die Toten nicht kirchlich begraben, nicht einmal mit der Leiche gehen, nicht öffentlich beten; Kranke und Malesikanten durften nur mit Erlaubniß des protestantischen Pfarramts besucht werden. Beim Versehen eines frankten Soldaten ohne Erlaubniß wurde ein Verweis ertheilt; für feierliche Abhaltung einer katholischen Beerdigung später eine Strafe von 10 fl. und für eine vollzogene Taufe eine solche von 11 fl. 1730 angelegt.

Da baute Trisoni eine katholische Kirche in der Eshorndorfer Straße als sein „Kunst- oder Gartenhaus“ mit vier daranhängenden Kapellen. Am 18. September 1724 wurde der Grundstein von den hiesigen katholischen Geistlichen und den Kapuzinern von Weil der Stadt gelegt, wobei von drei katholischen Frauen, Trisoni, Metti und Matti, drei Hammerschläge vollzogen wurden. Von dem italienischen Priester Joh. Jac. Cioja de Malesco, Probit zu Sino bei Como, wurde sie eingeweiht. 1725 wurde von dem Herzog ad interim gestattet, im Trisonischen Gartenhaus den Gottesdienst zu halten, ebenso am 4. Juni 1826, solange der Baumeister Metti mit 600 Arbeitern einen Accord zu vollführen hatte. Dagegen wurde 1729, als Trisoni sein „Gartenhaus“ erweitern wollte, dasselbe nicht gewährt, wie auch die Anzeige, die Katholiken seien bei einer Beerdigung auf die Kniee niedergefallen, haben — den Rosenkranz, Ave Maria und Glauben mit lauter Stimme gebetet, geantwortet wurde: „wir würden nicht allein die schleimigste Zerkörung dieser Actuum thun und die Hauptpersonen sogleich in carcerem bringen zu lassen, nicht ermanget haben, wenn wir die Anzeige in instantia erhalten hätten“. Als Trisoni unter dem Nachfolger Eberhards, unter dem katholischen Herzog Carl Alexander (1733—1737) starb (am 30. Nov. 1735), was erlaubt worden, die Leiche in der Stille in Ossingen zu begraben. Da hat Metti, es möge gestattet werden, daß man bei Abführen der Leiche dieses so verdienten Mannes eine kleine Viertelstunde lang die Glocke in der Stadtkirche läute, was aber nicht gestattet, sondern „rotunde abgelehnt“ wurde, wie auch eigene Kirchenbücher, eigenes Lehrbuch, Vorantzen eines Kreuzes bei Beerdigungen in jener Zeit verboten war. Ja selbst bei der Beerdigung dieses katholischen Herzogs Carl Alexander erschwerte der protestantische Administrator Carl Rudolph (für den erst 17jährigen Sohn Carl) die katholischen Ceremonien und that Einsprüche gegen die katholische Erziehung der Kinder. Diese Kirche oder das Gartenhaus des Trisoni sollte unter dem katholischen Herzog Carl (1744 1793), der mit 16 Jahren für volljährig erklärt wurde und selbst sein Gelante beim Gottesdienst anwenden durfte, geschlossen und nur der Gottesdienst in der Hofkapelle des Herzogs besuch-

werden; aber auf Trängen des französischen Gelandten Marquis de la Houc mit Repressivnahregeln von Seite seiner Regierung gegen protestantische Kirchen blieb sie geöffnet bis zum Erbvergleich 1770, wo sie am 11. Jänner geschlossen werden mußte. 1772 mußte auch das Allerheiligste aus ihr entfernt werden trotz des energischen Widerstandes des Hofpastors Dreuer. 1800 wurde diese katholische Kirche, das „Gartenhaus Trisonis“, wegen Baufälligkeit abgetragen und der Platz von der katholischen Gemeinde verkauft. 2. Carloni und sein Altarbild. Neben Baudirektor Trisoni war am herzoglichen Hofe thätig der Hofmaler Carlo Carloni, ebenfalls ein Italiener. Von ihm stammt das große Altarbild in der Schloßkirche, auf reinwand gemalt, ebenso Delgemalde in der heilig Blutkirche in Weingarten Kempter, Würt. kirchl. Anstaltersheimer. S. 273). Dieses Altarbild war viele Jahre unentfesselt, so daß lag Staub und Schmutz auf demselben; kaum ein paar Figuren konnte man unterscheiden. Selbst eine frühere „Renovation“ hat den Inhalt der Darstellung nicht erkennen lassen. Sagt doch ein Vortrag in die Pfarrchronik: „Im September 1861 wurde das Altarbild über dem Hochaltar auf Kosten der Finanzkammer restaurirt. Man weiß aber doch nicht, was es eigentlich vorstellen soll.“ In diesem Sommer feierte nun die Darstellung des heiligen Abendmahles von Carloni seine Auferstehung aus dem Schuttüberzug und war in schöner Farbe praport. Die Composition ist zwar etwas eigenthümlich, der Tisch mit Christus und den Aposteln läßt seiner Länge nach quer über das Bild. Christus in der Mitte am vorderen Rand reicht eben die verwandte Brodscheibe einem Apostel, dessen rechte Schulter entblößt ist. Der hl. Johannes an der Hinterseite des Tisches sieht andächtig zu, während ihm ein Apostel (wohl Petrus) an der linken Ecke des Tisches den Kelch zuschiebt oder denselben von sich weist mit Mühsicht auf die Speise, welche er jetzt erhalten soll, und ein anderer Apostel mit gefalteten Händen vor dem Antlitz andächtig betet, den Händen dem Zuschauer zusehend. Auf der andern Seite des Tisches rückwärts von Christus sitzen zwei Apostel, einer ganz im Schatten, die andern sind sitzend am Tische dargestellt, ebenfalls stark im Schatten. Ueber dieser Communion erscheinen fast ganz nackte Engel mit Gefen der Bewunderung über den Vorgang, während unterhalb der Abendmahlsdarstellung ein Diener mit entblößtem Nacken und Hüden in knieender Stellung Wein in ein Glas ein gießt, und von einer weitem Person, die nur als Halbfigur in die Fläche hereinragt, auf die heilige Handlung mit dem Finger der ausgestreckten rechten Hand hingewiesen wird. Ist auch die Behandlung des Gegenstandes eine eigenthümliche, entsprechend der Ausrichtung am Anfang des 18. Jahrhunderts, nicht einseitliche, etwas indecente (nackte Körpertheile), mit forcierten Körperstellungen, so bilden doch einzelne Apostel schöne und wahre Charakterköpfe und bietet das Ganze in seinem gut erhaltenen Farbenschmelz — das Bild wurde nur gereinigt und mit Lack wieder versehen — eine Zierde des Gotteshauses.

Von dem gleichen Künstler stammt auch das

große Kuppelgemälde, darstellend das himmlische Jerusalem, als fresco gemalt. Von dem Bruder dieses Italieners, von Diego Carloni rühren die beiden Alabastergipsfiguren in beiden Seiten des Hochaltars her: David und Salomon. Er verfertigte auch die Stuccaturen und Figuren in der Klosterkirche in Weingarten. (ib. 273.)

3. Hofmaler Colomba. Als zweiter Maler an der Schloßkirche ist zu erwähnen: Lucca Antonio Colomba, „Er. hochfürstl. Durchl. wirklicher Hoff-Maler“. Er bemalte die Nalshuppen oberhalb der Gallerien der Neben-schiffe: auf der Evangelienseite mit der Darstellung Jesu im Tempel, auf der Epistelseite mit zwölfjährigen Jesusknaben unter den Lehrern (und im Schloß den Saal als fresco). Von denselben finden wir auch Wandmalereien in der früheren Deutschordenskirche (jetzt katholisch) in Weiltbrunn, in der ehemaligen Cistercienserkirche in Schönthal und in der einstigen Benediktinerkirche in Zwiefalten (S. Joseph). (ib. 159, 181, 235.)

4. Madonna mit dem Kind. Aus gothischer Zeit birgt diese Pöpstliche eine Madonna, welche das Kind mit beiden Händen vor der Brust dem Beschauer hinhält, und welche aus der gothischen Weitskirche zu Mühlhausen a. N., die durch ihre Wandgemälde, Fingelaltäre und Altarcabinen weit bekannt ist, erworben wurde von Stadtpfarrer Ed. Vogt im September 1846, nachdem sie seit der Reformation sich in einem Winkel der Kirche befunden hatte. (Warrdrout.)

5. Die schwere und große Konstranz in guter Renaissancearbeit in Sosenform in einer Höhe von 82 cm. Der Fuß derelien ist getrieben, mit Steinen, Glasstücken und Porzellan-emaillen (vier Evangelisten) geschmückt. Ueber demselben bildet den Schaft eine schöne 16 cm hohe Madonna, das Kind mit Scepter in der Rechten und Kreuzchen in der Linken mit beiden Händen nach der linken Seite haltend, die Kundsichel und die Schlinge unter den Füßen, mit eisernen Kleid und Mantel. Das Sfenorium in Herzforn ist innen eisern (Ebernbim), außen mit farbigen Steinen umgeben und gekrönt von einer großen silbernen Krone, welche von zwei goldenen Engeln mit Leidenswerkzeugen gestützt ist; darüber ist der heilige Geist in Strahlen angebracht und über denselben Gott Vater mit einer Waage in der Linken; das Ganze ist vom Belizan, seine Augen mit seinem Blute während, gekrönt. Umgeben ist das Sfenorium und die Krone von Porzellanemailschilichen, welche von Malmengewinden, Wandern zusammen gehalten werden, übersät mit Steinen und Glasstücken. Auf dem Porzellanemail ist dargestellt: über dem Schaft: das Abendmahl, dann folgt rechts aufwärts Josua und Aaleb mit der Traube, links die eberne Schlange, darauf das Opfer Isaaks und die Himmelsleiter Jakobs, darüber das Opfer Reichsreichs und Aochs nach der Sündfluth, endlich Moses vor dem brennenden Dornbusch und Wasser aus dem Felsen schlagend. Den Hintergrund bildet ein Gewinde von Trauben und Weinlaub, ebenfalls hinten mit Steinen und Glasstücken und Glasfmetz belegt. Der Hand ist umgeben von hangenden Glasstücken. Die Zimale auf hohem Fuß ist mit achten Steinen und Perlen besät und hinten von blauem Email

überzogen. Als Verfertiger dieser Goldschmiedearbeit nennt sich am Fuße der Konstranz eingravirt: Wormatien. Joannes Groh — inventor — et fecit; darzwischen: hoc opus 18. Xbris — 1731 inceptum — 18. Xbris 1733 peractum. (Zu erwähnen sind noch zwei elfenbeinerne Kreuzfize, sehr fein und kunstvoll ausgearbeitet und einige Tafelgemälde: Heilige Familie mit laudhaftlichem Hintergrund und Heinrich Euso (Stirne betraunt, Christuskind auf einem Baum) mit der Aufschrift: B. Henricus Suso, ord. Praed. Mner (Magister) Actrae Sapntiae obiit Ulmae, ubi corpus ejus integrum repertum 1623. (geb. 1300), 21. März in Heberlingen, † 1365). Beide Bilder sind gut ausgeführt und erhalten; dagegen etwas verdorben das Bild der hl. Theresia und Katharina von Ricci.

Literatur.

Kurzer Abriff der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für höhere Töcherschulen, Mädchenpensionate und ähnliche Lehranstalten bearbeitet von W. B. Kenflee. Jnnbrud. Druck und Verlag von Jellician Rauch, 1898, VI und 224 Seiten in 8°. Preis: broschirt M. 1.30, in Leinwandband M. 1.60.

Eine kunstsinninge Klosterfrau, die in Oesterreich als Lehrerin wie als Schriftstellerin besaunte Ursulinerinnen-Chorfrau in Jnnbrud, bietet uns hier einen Abriff der Kunstgeschichte, der vier Eigenschaften hat, die einem solchen Buche in erster Linie notwendig sind: er ist kurz, ganz übersichtlich geordnet, gut durchgearbeitet und billig im Preise. Die Eintheilung ist die in allen kunstgeschichtlichen Werken übliche, nämlich nach Hauptepochen und nach den einzelnen Künsten. Wir finden behandelt die Kunst: 1. des Alterthums (Israeliter, Aegypter, Agypter und Babylonier, Inder, Chinesen und Japanesen, Griechen und Römer); 2. des Mittelalters (altchristliche, islamitische, romanische, gothische Kunst); 3. der Neuzeit (Renaissance, das 19. Jahrhundert), und zwar in den drei Zweigen der Architektur, Plastik und Malerei. Man findet seit einer Reihe von Jahren in den Unterrichtsplan höherer Mädchenchulen die Kunstgeschichte aufgenommen, und hat dieser Unterricht heutzutage auch seine Berechtigung. Kommen ja unsere „höheren Töchter“ so vielfach auf Reisen und werden in alle passenden und unpassenden Museen und Gallerien mitgenommen; auch haben sie heute so vielfach Gelegenheit, wie die Verfasserin mit Recht hervorhebt, die Kunstgeschichte der Vergangenheit und Gegenwart in guten Reproduktionen kennen zu lernen. Aber man denke nur, was oft reproduziert wird! Da ist es nun unserer modernen Kunstrichtung gegenüber ganz am Platze, wenn auch das empfindliche Auge der weiblichen Jugend auf das wahrhaft Schöne im christlichen Sinne des Wortes hingelenkt wird. Das Buch bringt keine Abbildungen, und gibt die Verfasserin hiefür zwei Gründe an. Die Cliches, meint sie, geben das Bild gewöhnlich unvollkommen, daß sie durchaus keine entsprechende Vorstellung von dem Werke des Künstlers

vermitteln. Das ist aber kein Grund, da man ja auch gute Abbildungen sich verschaffen kann. Besser läßt sich der zweite Grund hören, daß das Werkchen unnahe den Zweck habe, ein Schulbuch zu sein, d. h. zum Nachlernen des in der Schule Vorgetragenen zu dienen. Entsprechende Anschauungsmittel zum Unterricht in der Kunstgeschichte lassen sich aber heutzutage leicht beschaffen, wofür denn die Verfasserin auch einige Anmerkungen gibt. Schließlich die Bemerkung, daß der „Kunze Abriss“ trotz des Titels „für Töchter Schulen und Mädchenpensionate“ allen denjenigen gute Dienste leisten wird, welche sich kurz und schnell in der Kunstgeschichte orientieren wollen; er ist eine geeignete Einführung in die Fachliteratur.

Die evangelische Erlöserkirche in Jerusalem. Von A. Adler, wirklicher Geheimen Oberbaurath. Mit vier Abbildungen. Berlin. 1898. Verlag von Wilhelm Ernst und Sohn.

Kurz vor der Kaiserreise ins heilige Land ist obige Schrift erschienen als „Erweiterter Sonderdruck aus dem Zentralblatt der Bauverwaltung“, Jahrgang XVIII, Nr. 32 und 33. Der Verfasser erhielt im August 1871 von Gastein aus den Befehl, eine Ausmessung der bis dahin ausgegrabenen Bauteile vorzunehmen und damit einen Entwurf und Kostenaufschlag für den Wiederaufbau der Kirche und ihrer Nebenbauten zu verbinden. Aber erst im Herbst 1893 konnte nach vielen Verhandlungen der Grundstein gelegt werden. Der Verfasser gibt nun zuerst eine Uebersicht über die Lage des Platzes und die Gebäulichkeiten, die ehemals hier standen; er stellt fest, „daß der ganze Domertrich während der Kreuzzeit dem Johanniter-Orden gehört hat“. Dann konstatiert er, welche außergewöhnliche Sorgen und Schwierigkeiten für alle Beteiligten die Ausführung des Baues bereitet habe, „besonders für den leitenden Baumeister, dem es oblag, mit den gänzlich unerfahrenen und dabei leichtsinnigen und zur Trägheit neigenden Arabern einen für orientalische Verhältnisse selten komplizierten Bau möglichst rasch fertig zu stellen“. Die Schrift enthält in ihren Abbildungen eine Nordwestansicht der Kirche, einen Grundriß, die Ansicht der Westfront und einen Querschnitt durch Turmschiff und Langhaus. Für den Glockenturm, welcher 45,50 Meter hoch ist, hat der Kaiser die Entwurfsentwürfe eigenhändig gezeichnet. „Auch für die architektonische und materielle Durchbildung des Innern hat die gleiche kaiserliche Huld und Fürsorge mehrfach fördernd eingegriffen.“

Katechismus der Malerei von K. Kaupp. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 59 in den Text gedruckten Abbildungen und 4 Tafeln. In Originalleinenband 3 M. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Es wäre ein Mißverständnis, wenn Jemand obigen Katechismus kaufen würde in der Absicht, daraus malen zu lernen; bloß durch das Lesen eines Buches wird ein solcher Zweck niemals erreicht werden. Der Verfasser stellt sich denn

auch gar nicht diese Aufgabe, sondern er will dem angehenden Künstler oder Dilettanten ein Erklärer und Berather werden, er will ihm Rats geben in Bezug auf Technik und Material der Malerei. Und es findet wirklich auch der ausgehende Künstler in dem gut ausgestatteten Buchlein die richtige Stelle, wo er in den dringendsten berathenden Fragen immer ausreichende Antwort finden wird. Das Werkchen erscheint schon in dritter Auflage und ist diesmal ein besonderes Kapitel über Tempera neu aufgenommen worden, das von dem Marinemaler Hans Peterßen bearbeitet ist, ferner ist neu der Abschnitt über den photographischen Apparat und seine Anwendung für malerische Zwecke, von dem Fachmann H. Frank in München. Die instruktiven Abbildungen erläutern besonders das wichtige Kapitel über das Zeichnen.

Antiquen.

Neues Kunstwerk ersten Ranges!

Die Glorie

des hl. Thomas von Aquin

des engelgleichen Lehrers und Patrons aller katholischen Schulen.

(Dargestellt in den

Wandgemälden von Ludwig Seitz

in der Gallerie der Kardinalen im Vatikan.

Ein Cyklus von 6 grossen Freskenbildern

sorgfältigst in Lichtdruck ausgeführt.

Mit erläuterndem Text von J. J. Böhler, Professor.

Prachtalbum

in quer Imperial-Folio Mk. 24.—.

Zu beziehen durch jede Buch- und Kunsthandlung sowie von der

Verlagsanstalt Benzinger & Co. A.G.
in Einsiedeln, Waldshut, K&L n. Rh.

Altarleuchter,

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

Wilh. Sedlmair,
Wels- und Glockengießerei,
Eltwangau.

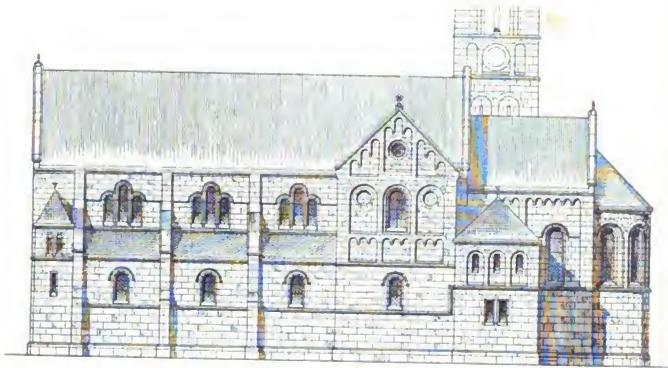
Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Heilige Familie

Altargemälde e. bekannt. Künstl. auch vollständig. Altar billig. Photogr. senb. gratis. J. M. 3. Exp. d. W.

Dieser Nummer liegen zwei Prospekte bei von der Verlagsanstalt Benzinger & Co. A.G. in Einsiedeln (Schweiz):

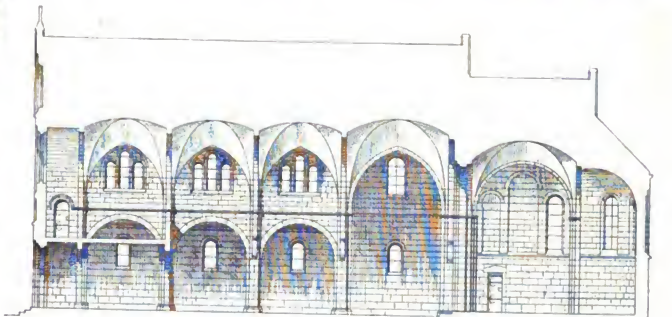
- 1) Kunb, Allgemeine Kunstgeschichte.
- 2) Der Vatikan. Die Päpste und die Zivilisation etc.



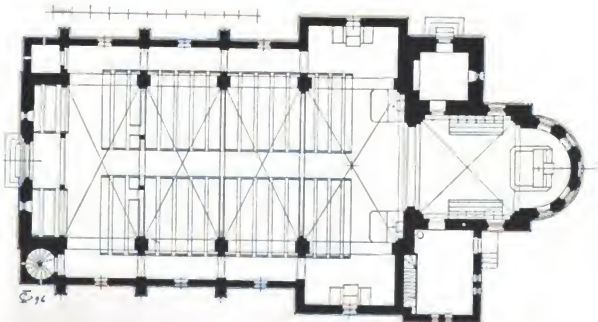
A

rchiv 1898. 421. 5.

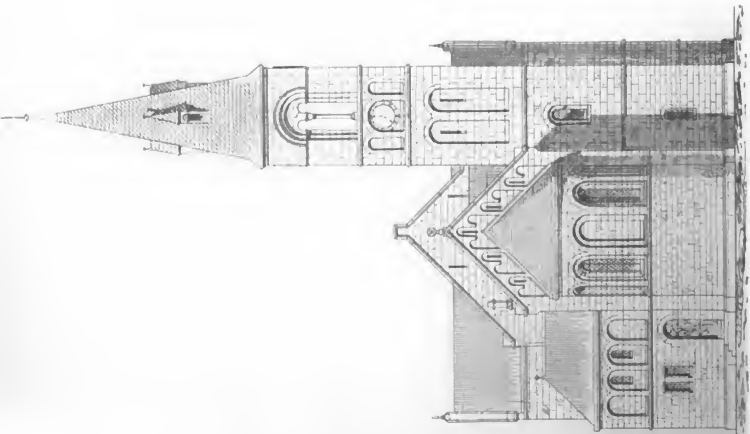
Trindis 77-10-4



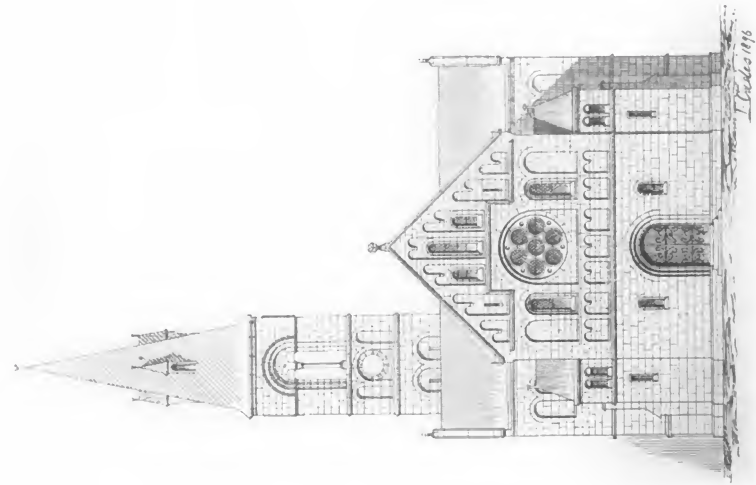
Pa 2004



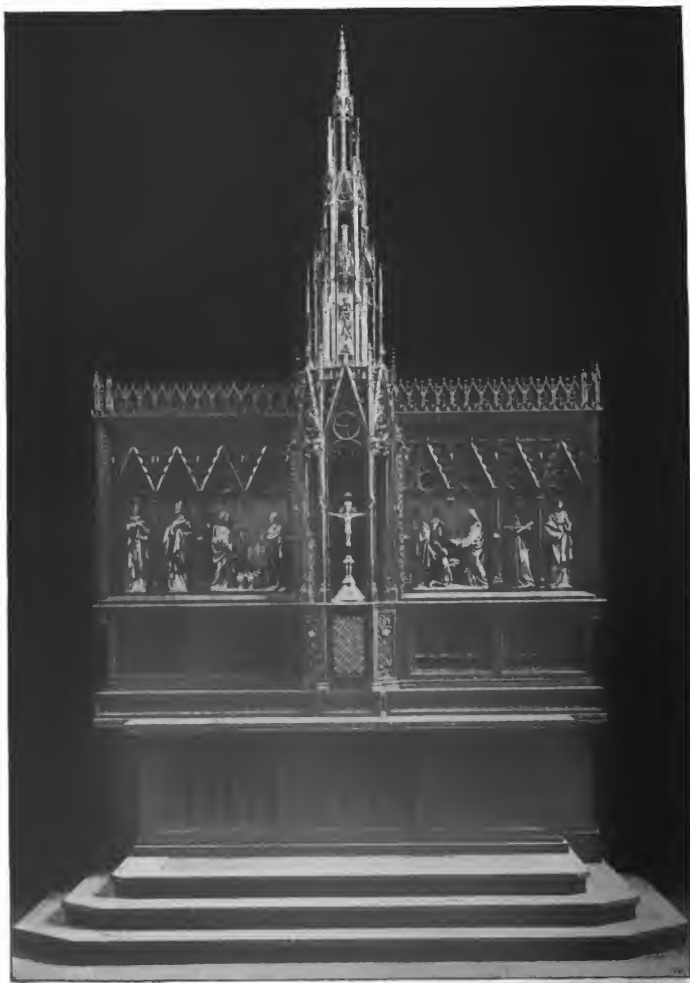
296



Kirche Urvach.



J. Breda 1876



Archiv 1898.
Der Hochaltar



Mr. 4.
in der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg.



St. Bruno.

Archiv

Ende dem Entwurf von Hans Baldung Grien

Digitized by Google



398. H. S.

St. Hugo.

in der Graf Bongian'schen Gemäldesammlung.



Mater dolorosa.

Archiv

Nach dem Entwurf von Hans Baldung Grien und Hans Holbein d. J.

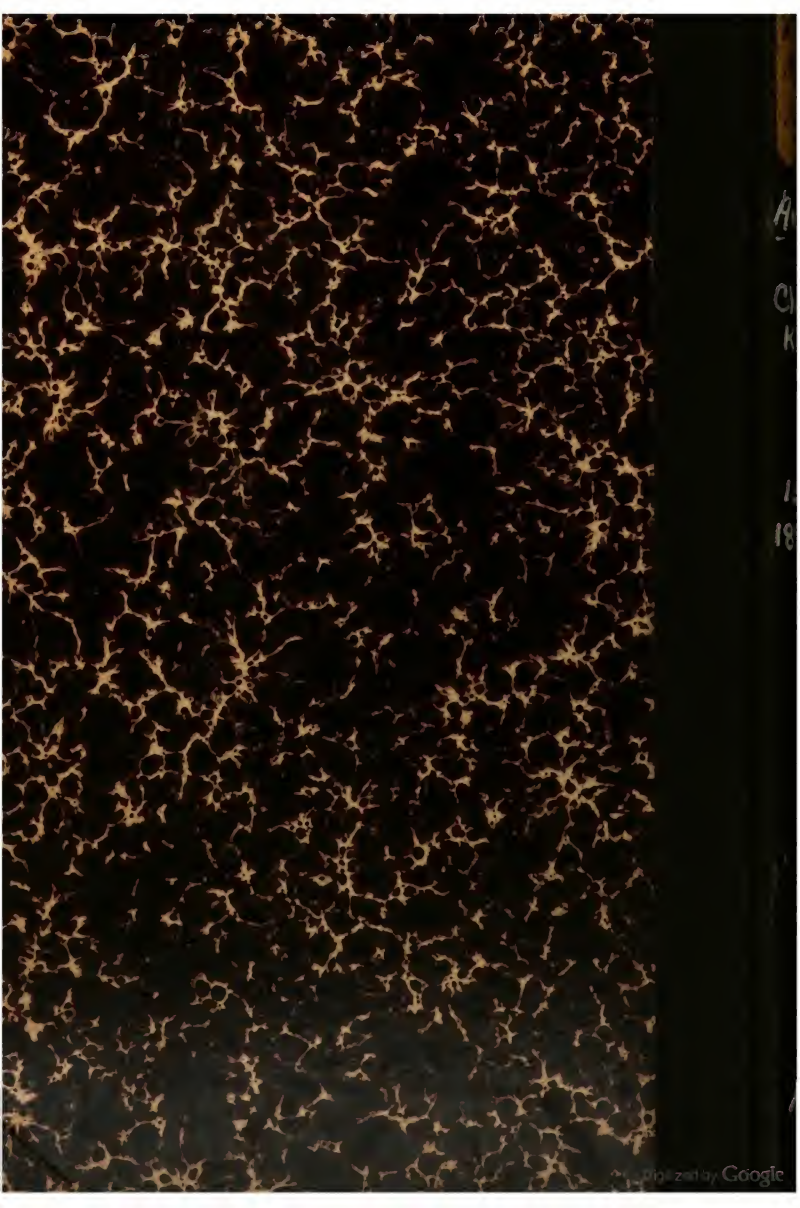


98. Pl. 7.

St. Wolfgang.

Im d. J. aus der Grafen'schen Gemäldesammlung.





A
C
K
1
18