



DIE CHRISTLICHE KUNST

Monatschrift für alle Gebiete der christl. Kunst und der Kunstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben.

Inhaltsverzeichnis:

Kunsthistorische Wanderungen durch Katalonien: Vich. Von *Dr. Ad. Fäh.* — Die Hofkirche in Neuburg a. D. Ein Beitrag zur Geschichte der Spätrenaissance in Süddeutschland. Von Professor *Dr. A. Schröder.* — Wie lernen wir sehen? (Schluß). Von *E. Gutensohn.* — Ausstellung christlicher Kunstwerke in Wien. — Welle und Wolke in der Ornamentik. Von Professor *Dr. E. A. Stückelberg.* — II. Deutsche Künstlerbund-Ausstellung in Berlin 1905 (Schluß). Von *Dr. Hans Schmidkunz.* — Die Frühjahr-Ausstellung der Secession in München. Von *Franz Wolter.* — Zu unseren Bildern. — Konkurrenzausschreiben. — Vermischte Nachrichten. — Bücher und Zeitschriften.

29 Textabbildungen.

Farbige Sonderbeilage: *Heinrich Told,* Der heilige Antonius als Fürbitter.

In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

herausgegeben von der

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

An die verehrten Abonnenten unserer Kunstzeitschrift richten wir die höfliche Bitte, unsere Bestrebungen nach Möglichkeit fördern und der christlichen Kunst neue Freunde zuführen zu wollen. Mitteilungen von Adressen, an die wir uns wenden können, nehmen wir stets sehr dankbar entgegen.

Gesellschaft für christliche Kunst.

Prächtige Primiz-Geschenke

aus dem Gebiete der christlichen Kunst
sowie sinnige Hochzeitsgeschenke usw. in reichster Auswahl.

Abbildungen befinden sich im Hauptkatalog Bd. I/II. Gegen Einsendung von Mk. 1.— franko.

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München.

Soeben erschien:

Der hl. Antonius als Fürbitter

von Heinrich Told.

Gravüre, Imperial Preis Mk. 10.—
Blattgröße 96×69 cm Bildgröße 55¹/₂×34 cm

Dasselbe Bild
in architektonischem Originalrahmen
(Altgold)

Größe 80×53 cm Preis Mk. 30.—

In dem überaus würdigen Originalrahmen bildet die anmutige Gravüre ein reizendes Hausaltärchen und einen sehr wirkungsvollen Wand schmuck.

Gesellschaft für christliche Kunst
G. m. b. H.
MÜNCHEN.

Als

Firmungs-Geschenke

empfehlen wir unsere künstlerischen Reproduktionen alter und neuer Meister in besonders

geschmackvollen Rahmen.

Gesellschaft für christliche Kunst, München.

Madonna mit Kind von KASPAR SCHLEIBNER.

Kohledruck Royal Preis M. 9.—.
Blattgröße 74,5 × 57,5 cm. Bildgröße 38 × 29 cm.

Schutzengel mit Kind von KASPAR SCHLEIBNER.

Kohledruck Royal Preis M. 9.—.
Blattgröße 74,5 × 57,5 cm. Bildgröße 39 × 26,5 cm.

Diese gänzlich neue Darstellung wird sicher viele Freunde finden.

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.,
München 2, Karlstraße 6.



1906 München — Kgl. Glaspalast. Jahres-Ausstellung

verbunden mit einer Ausstellung
Bayerischer Kunst 1800—1850

1. Juni bis Ende Oktober.

Täglich geöffnet.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft.



VICH, BISCHÖFLICHES MUSEUM

DIE HL. PETRONELLA, MARIA ÄGYPT. UND RESTITUTUS

Text S. 204

KUNSTHISTORISCHE WANDERUNGEN DURCH KATALONIEN

Von Dr. AD. FÄH

VIII. Vich

Wir verlassen die auch in ihrem heutigen Zustande noch stolze Königsstadt Lérida. Leise Sehnsucht nach dem blauen Meere durchzittert die Seele, unser nächstes Ziel ist wieder Barcelona. Die lange Fahrt möchte der Kunstfreund oft unterbrechen, denn so manche Stätte grüßt mit freundlicher Einladung und verspricht hohen Genuß.

An einer Stelle vermag kaum ein Reisender der Lockung zu widerstehen. Manresa winkt uns vom linken Ufer des Flusses Cardener zu. Die reizende Bekrönung der Stadt, die prächtige gotische Kirche Santa Maria zieht uns nicht an. Eine stolze Fassade dehnt sich vor unseren Blicken aus. Die Pfeiler-Substruktionen lassen die Felsen der Fundamente durchblicken. Mit zarter Scheu und liebender Hingabe hat die Kunst ein hoch bedeutsames Heiligtum ausgezeichnet, die Santa Cueva, die hl. Grotte,

in welcher der hl. Ignatius von Loyola betend und betrachtend das Buch der hl. Übungen niedergeschrieben hat. Ein kleiner Altar, durch Schranken abgeschlossen, bildet mit den Marmorreliefs, welche Szenen aus dem Leben des Stifters der Gesellschaft Jesu in kostbaren Rahmen umschliessen, den einzigen Schmuck.

Die kahlen Felswände vervollständigen im übrigen die Ausstattung. Dennoch verzichtet das Auge befriedigt auf jeden weiteren künstlerischen Hinweis. Diese Felsen haben ihn gesehen, den großen Geistesernewerer seiner Zeit, der Jahrhunderte, die ihm gefolgt sind. Kaum irgendwo fühlt man tiefer als hier, daß jene Stätten, nach welchen die Welt in Ehrfurcht und Bewunderung sich sehnt, in schlichter Einfachheit am innigsten zum Herzen sprechen, unverwüstlich sich dem Geiste einprägen.

Noch einmal werden wir auf der Weiterfahrt mächtig angezogen. In den hohen Felsen schimmert ein gewaltiger Baukomplex. Wir werden ihm einen eigenen Besuch abstatten, denn Kataloniens Nationalheiligtum, der Montserrat, bedarf einer eingehenden Würdigung.

Auch Barcelona vermag uns nicht zu fesseln. Die Juni-Hitze macht sich bereits geltend. Die Kühle der Pyrenäentäler bildet eine erfrischende Einladung. Vich, die alte Bischofsstadt, wollen wir besuchen.

Die Weltgeschichte hat in die einsame Stadt nur spärliche Schlagwellen entsandt. Allein die Kirchengeschichte Spaniens nennt deren Namen mit Verehrung. Wurde das Bistum von Vich einst doch zur geistlichen Metropole Kataloniens erhoben. Heute genießt die ca. 9000 Einwohner zählende Stadt noch ein gewisses Ansehen. Industrie und Handel haben zwar nie Aufnahme gefunden. Selbst der Adel besucht seine Stammschlösser daselbst nur selten, Barcelona vermag ihn dauernd zu fesseln. Hingegen ist die Einfachheit der Bewohner, ihr frommgläubiger Sinn im gewerbreichen Katalonien zur friedlichen Oase geworden, aus der zwei Männer hervorgegangen sind, deren Namen Europa nicht unbekannt sind.

Der als Philosoph in der Mitte des 19. Jahrhunderts hoch angesehene Jakob Balmes erblickte in Vich das Licht der Welt, hier verweilte er als Lehrer, nach seinen eigenen Worten »wie ein Vogel im Käfig«, sterbend eilte er wieder in seine Vaterstadt zurück, um in ihr seine Ruhestätte zu finden, der wir noch begegnen werden. Ein Kind dieser Stadt ist der Sänger der »Atlantis«, J. Vergader, den Katalonien wie einen Fürsten feierte und dem es ein Ehrendenkmal auf dem neuen, herrlich gelegenen Friedhofe in Barcelona weihte.

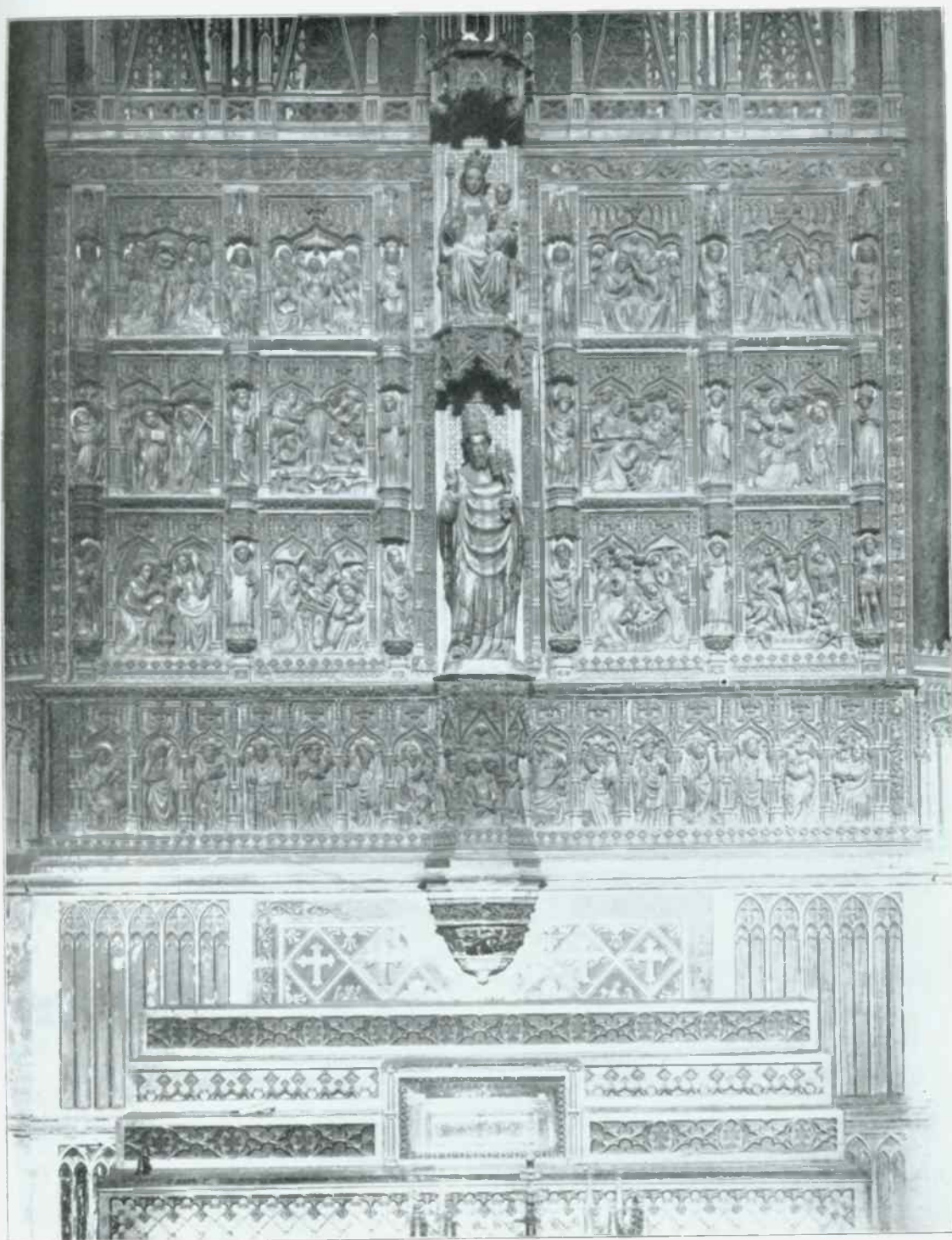
Nicht ohne Interesse nähern wir uns der Stadt. Hatte uns doch schon Gams in seiner »Kirchengeschichte von Spanien« auf Bischof Oliva von Vich aufmerksam gemacht. Mit seltener Opferwilligkeit hatte dieser Kirchenfürst seine Kathedrale gebaut. Ihre Konsekration fällt ins Jahr 1038. Dennoch, wollte der Fremdling nur diesem Bau seine Aufmerksamkeit schenken, er dürfte sich den Weg nach Vich ersparen. Das beginnende 19. Jahrhundert hat an der Kathedrale so gründlich restauriert, verbaut und modernisiert, daß der echte Kern in der schwülstigen, unsäglich nüchternen Schale sich scheu verbergen muß und kaum mehr zu erkennen ist.

Dennoch birgt die frostige Umhüllung ein Kleinod von hohem Reize, das uns wie ein

der grausamen Verwüstung glücklich entkommener Flüchtling freundlich grüßt und rasch gefangen nimmt: der intakt erhaltene Hochaltar der alten Kathedrale. (Abb. S. 199.) Als Erbauungszeit dieses Werkes werden die Jahre 1118—1120 genannt. Die Mitte dieser stolzen Marmorarbeit nimmt die stehende Figur des hl. Petrus ein, dem die Kathedrale geweiht ist. Es ist eine wirklich hoheitsvolle, majestätische Gestalt. Mit den Pontifikalgewändern angetan, die dreifache Tiara auf dem Haupte, den mächtigen Schlüssel in der Linken, weist die Rechte empor zum Bilde der thronenden, ungemein jugendlichen Mutter Gottes mit ihrem Kinde. Wie freudig hätten wir eine Detailaufnahme dieser echt künstlerisch konzipierten Schöpfung begrüßt! Der Stellvertreter Christi ist in seiner vollen Würde festgehalten, weit entfernt vom Stolz eines weltgebietenden Imperatoren. Das niedergeschlagene Auge, der Gestus der Rechten läßt noch den schlichten Fischer leise erkennen, erinnert selbst an den armen Gefallenen im Vorhofe des Pilatus.

Das Postament, auf dem der hl. Petrus sich erhebt, verkleidet die Darstellung des von einem Engel gehaltenen Schmerzensmannes, den links und rechts die Statuetten der Apostel und Evangelisten flankieren. Von den drei je vier Szenen enthaltenden Relieffreihen sind die untere und obere dem Leben Mariä entnommen, nur die mittlere behandelt Szenen aus dem Leben des hl. Petrus. 18 Figürchen in den vertikalen Trennungsleisten vollenden diese Galerie der gotischen Plastik.

Das Auge eilt vergleichend zurück zum Hochaltar der Kathedrale von Tarragona (Abb. S. 33). Kaum ein Jahrzehnt später hat dort der Meißel des Plastikers gearbeitet. Dennoch beachten wir so zarte Unterschiede. In Tarragona lauscht zum Beispiel die hl. Jungfrau huldvoll dem Auftrage des Engels, in Vich erschrickt die mädchenhaft holde Gestalt über den Inhalt der Worte, die sie vernimmt. Der Reliefstil wahrt hier fast ängstlich die ihm gezogenen Grenzen, erlaubt an keinem Arme die Lizenzen der Freiplastik. Die Ornamentik ist mehr als ein die Reliefs umschließender und bereichernder Rahmen aufgefaßt. Sie überläßt das Spiel mit Blumen und Blüthen, die Neckerei mit kriechenden und fliegenden Tierchen den Miniaturen. Die schlichte Einfachheit und treuerherzige Kürze im Erzählen ist des unbekannten Meisters hervortretende Eigenschaft. In einer Geschichte der katalonischen, wir sprechen nicht einmal von der spanischen,



VICH, KATHEDRALE

Text S. 198, Spalte rechts

HOCHALTAR

Plastik müßte dieses Werk einen hervorragenden Raum einnehmen.

Mit dem Hochaltare sind aber die schönsten Arbeiten der Kathedrale bereits erschöpft. Den Kreuzgang in der Nähe dürfen wir nicht übergehen (Abb. unten). Das 14. Jahrhundert hat ihn geschaffen, und auch die Restaurationswut des 19. Jahrhunderts hat sich vor dieser Schöpfung gebeugt. Der ganze Claustro

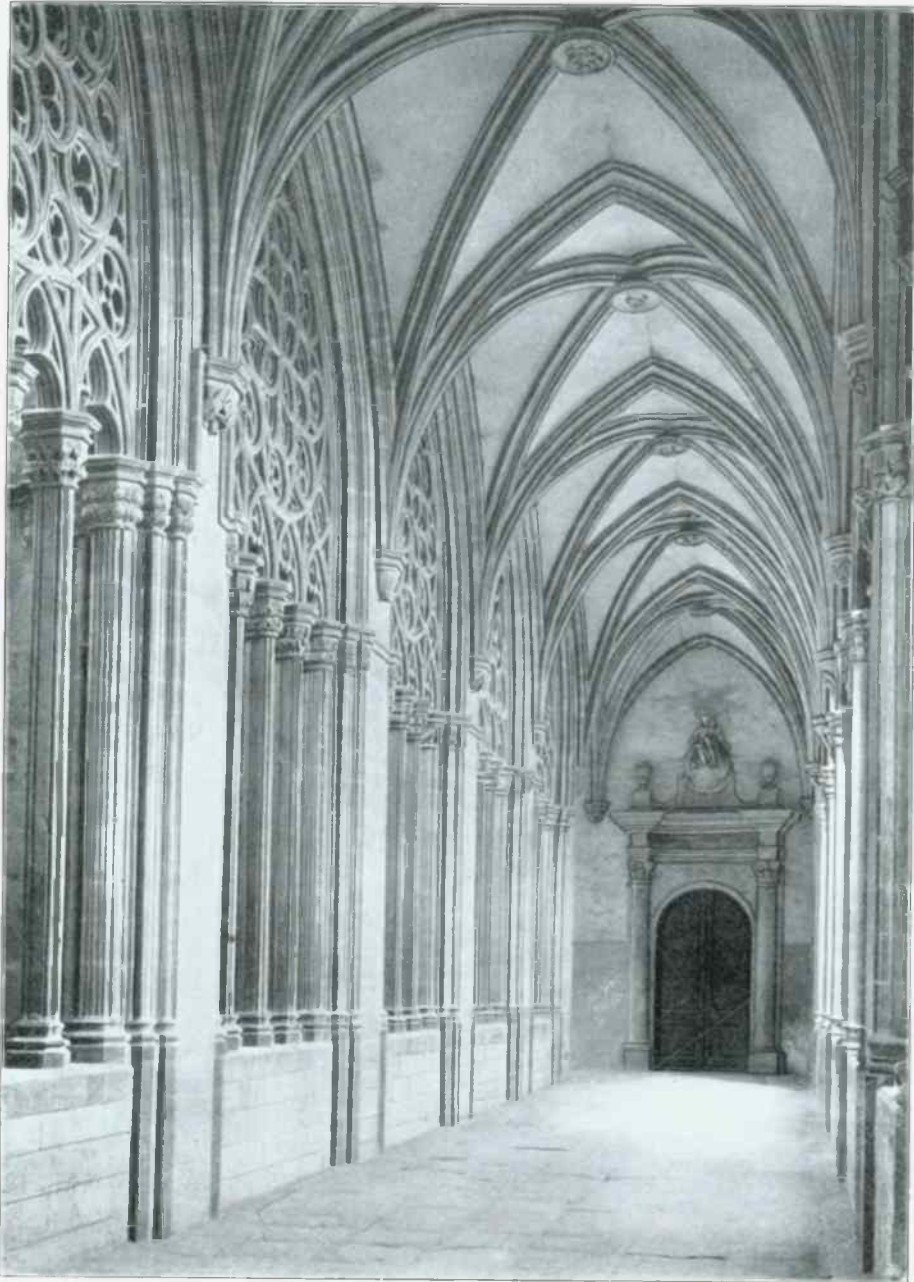
mußte nämlich transferiert werden. Allein Stein an Stein wurde nummeriert, um eine möglichst getreue Wiederherstellung bewerkstelligen zu können. Die Gotik waltet hier mit ihrer unerschöpflichen Gestaltungskraft. Elegante Säulchen gliedern die Öffnungen, blühen in zart behandelten Kapitälchen aus, um das reich wechselnde Maßwerk entquellen zu lassen. Mitten in dieser architektoni-

schen Pracht treten wir einem mächtigen Sarkophage näher. Auf demselben

ruht in sitzender Stellung, mit der Rechten das müde Haupt stützend, Jakob Balmes. Wir stehen vor seinem Grabe (Abb. S. 201). Sinnend blickt das Denkerhaupt empor, als durchzuckten jene Gedanken seinen Geist, die er in den Briefen an einen Zweifler geäußert hat:

Inmitten der Dunkelheit, die uns umgibt, und durch den ehrwürdigen Schleier hindurch, der unserm Blicke unaussprechliche Tiefen verhüllt, entdeckt man das Funkeln des hellsten Lichtes, das in plötzlichem Erglänzen Himmel und Erde erleuchtet.

Keine Palme kost mit dem Winde in der weihvollen Einsamkeit



VICH

Text oben

KREUZGANG DER KATHEDRALE

dieser Stätte. Hoch aufragende Tannen umschließen in düsterm Ernste das Mausoleum, das Spanien seinem großen Sohne erbaute. Für ein nordisches Auge ist das dunkle Grün ein erfrischender Gruß aus der Heimat, des Denkers edle Gestalt ist kein Fremdling, wurde doch sein Name einst in den philosophischen Hörsälen Deutschlands mit hoher Anerkennung genannt.

Eine Schenswürdigkeit Kataloniens, Spaniens überhaupt, ist uns in Vich noch vorbehalten: das bischöfliche Museum. Für dieses Institut wird nicht allzuviel Reklame gemacht. Unser Baedeker fertigt dasselbe mit den Worten ab: »Das bischöfliche Museo Arqueológico-Artístico ist eine umfangreiche Sammlung von Altertümern, Gemälden, Skulpturen etc.«

Der Name Museum hat für manches Ohr keineswegs einen verlockenden Klang. Wie bald ist Auge und Geist ermüdet, wenn die Fülle des Gebotenen kaleidoskopartig an uns herantritt. Die Kunstobjekte sind von der Umgebung, für die sie geschaffen, losgelöst, zuweilen in einer Nachbarschaft untergebracht, gegen welche sie zu protestieren scheinen. Wer dem Rate erfahrener Kunstfreunde, nicht länger als zwei Stunden in einer Sammlung zu verweilen, Folge leistet, mag frisch bleiben, allein mit der verfügbaren Zeit muß er in diesem Falle freigebig sein können.

Das Museum von Vich möchten wir nicht der Kategorie von Riesensammlungen einverleiben. In 15 Sälen des bischöflichen Palastes ist dasselbe installiert und verhältnismäßig jungen Datums. Der als Erzbischof von Barcelona verstorbene José Morgades y Gili, einst Bischof von Vich, hat dasselbe



VICH, KREUZGANG D. KATHEDR. GRABMAL DES JAKOB BALMES, OBERER TEIL.
Text S. 200

gegründet und 1892 eröffnet.

Gegenwärtig ist die Verwaltung einem in den besten Mannesjahren stehenden Priester, der in Rom herangebildet wurde, anvertraut: José Gudiol y Gumil. Sein umfangreiches Werk: *Nocions de arqueologia sagrada catalana*, Vich 1902, zeigt, mit welcher Hingabe der Autor seinem engern Vaterlande zu dienen sich bestrebt. Er wählte nicht das kastilianische Idiom für seine Darstellung, sondern die katalanische Sprache, ein

Nachteil, welcher der weiteren Verbreitung des Buches im Wege steht. Auch der Ausdruck »sagrada« bezieht sich nicht etwa auf die christliche Archäologie. Gudiol behandelt deren ganzes Gebiet von der prähistorischen Zeit bis ins 18. Jahrhundert. Die großen Epochen der Stilwandlungen bilden den Hintergrund, von dem er Kataloniens Denkmäler zu beleuchten sucht. Allerdings mußte durch dieses Vorgehen, so sehr es für den Anfänger zu begrüßen ist, dem Fremden der lokale Teil, der ihm am meisten Anregung geboten hätte, in einer fast trockenen Statistik verkümmern.

Ein umfangreicher Katalog (Vich 1893) wird dem Besucher übergeben. Was uns in demselben überrascht, ist dessen Schweigen über die Provenienz der einzelnen Objekte. Es wurde uns die nicht unerwartete Aufklärung zuteil, daß für zahlreiche Deposita kirchlicher Korporationen und Institute ein solches Vorgehen vorteilhafter wäre, eine Begründung, die leicht einleuchtet.

Die vorchristliche Kunst wird kaum jemand in Vich studieren wollen. An einzelnen ägyptischen Objekten, einigen griechischen und römischen Vasen würde es nicht mangeln.

Auch die frühchristliche Kunst entsandte einzig ihre Lampen- und Ampullen-Vertreter. Die ethnographische Abteilung hat von den philippinischen Inseln wirklich beachtenswerte Objekte erhalten.

Hingegen treten wir der christlichen Malerei mit gerechtem Staunen über den Reichtum und die Seltenheit der Objekte entgegen. Die romanische Tafelmalerei ist mit einem vollen Dutzend von Werken vertreten.

Eines der herrlichen Antependien (Abb. unten) zeigt uns in der Mitte den thronenden Christus in der Mandorla. Die Linke hält das Buch, die Rechte ist segnend erhoben. In den vier Kompartimenten begegnen uns Szenen aus dem Leben des hl. Martin von Tours, links oben der Heilige zu Pferd, die Standarte hochhaltend, den Armen mit einem Stücke seines Mantels bekleidend. Unter dieser Darstellung erblicken wir Martinus als Bischof, begleitet von einer beinahe ausgelöschten Figur. Der Heilige ruft einen vor dem Empfang der Taufe verstorbenen Katechumenen

zum Leben zurück. Gegenüber beachten wir den Tod des Heiligen; zwischen zwei Priestern steht ein Engel bereit, die bald scheidende Seele in Empfang zu nehmen. In der letzten Szene geleiten zwei Engel die Seele des hl. Martin zum Himmel, welchen Vorgang ein Figürchen am untern Rande staunend bewundert. Archäologie und Ästhetik kommen bei solchen Werken nicht selten etwas in Konflikt. Man wird den thronenden Christus mit dem strengen Parallelismus der Füße, den weit geöffneten Augen kaum als ein Kunstwerk im modernen Sinne bezeichnen, so wenig man in den Martinus-Darstellungen Vollkommenheiten der Komposition nachspüren dürfte. Allein, wenn man sich erinnert, daß man einem Werke des 10. Jahrhunderts gegenübersteht, wird man einer sich den Fesseln der musivischen Kunst entwindenden Tafelmalerei mit der Milde des Urteils begegnen, das von treibenden Keimen noch keineswegs den Duft der Blüte, die Reife der Frucht fordern kann.



VICH, BISCHÖFliches MUSEUM

Text oben

ANTEPENDIUM



VICH, BISCHÖFLICHES MUSEUM

Text unten

ANTEPENDIUM

Der eben besprochenen Arbeit ist ein zweites Antependium ähnlich (Abb. oben). Die Mitte nimmt wieder der thronende Christus ein. Der Mandorla-Kranz weist eine einfache Dekoration auf, in den Ecken sind die Evangelistensymbole bemerkbar. Die begleitenden Szenen sind durch Zuschriften erläutert und dem Leben des hl. Laurentius entnommen. Links oben weist der Heilige den Papst Sixtus auf die Güter der Kirche — *tesaurus* — hin. Der vor ihm knieenden Witwe Ciriaca teilt er von den Schätzen aus. Unter dieser Doppel-darstellung begegnet uns eine fernere: Laurentius wäscht den Christen die Füße und heilt den blinden Crescentius. Rechts unten verurteilt Decius den Diakon zum Feuertode, der in der oberen Szene vollzogen wird. Decius ist Zeuge des Martyriums, welches die Knechte, *carnifices*, vollziehen. In der leicht lesbaren Majuskel-Inschrift sind die Worte des Martyrers an Decius wiedergegeben.

Wir stehen vor einem Werke des 12. Jahrhunderts und beachten sofort den Unterschied zwischen dem Pendant des 10. Jahrhunderts. Der Thron, auf dem Christus ruht, ist durch ein Kissen bereichert, die Füße sind auseinander gerückt und die segnende Hand ist nicht mehr ausgestreckt. Auch die Draperie hat ihre Wülste geopfert. Es ist leises Früh-

lingsleben, das die Hauptfigur hoffnungsvoll durchweht, das in den Laurentius-Szenen allmählich die Knospen erschließt.

Wir haben nur zwei von den zwölf romanischen Tafelgemälden erwähnt, das schönste derselben mit den etwas gedrängten Figuren aus dem Martyrium der hl. Margaritha nicht weiter berücksichtigt. Die romanische Tafelmalerei nimmt, wenn man von der Dekoration getäfelter Holzdecken absieht, in der Kunstgeschichte einen äußerst beschränkten Raum ein. Deutschland kennt solche nur aus der spätromanischen Epoche und ihre Gesamtzahl, nach der gewiß maßgebenden Zusammenstellung von Kraus, kommt derjenigen des bischöflichen Museums von Vich nicht gleich. Der Forscher über die nordspanische Miniaturmalerei wird sich hier vielfach zu Vergleichen Rat erholen müssen.

Nicht ohne Überwindung trennen wir uns von diesen archäologischen Juwelen, um der gotischen Tafelmalerei einige Aufmerksamkeit zu schenken. Schon der Katalog verzeichnet für den Zeitraum vom 13.—15. Jahrhundert über hundert Nummern.

Treten wir der Predella eines umfangreichen Altarwerkes näher. Drei der fünf Einzelfiguren stellen die jugendliche Martyrin Petronella mit Buch und Palme, die hl. Maria

Aegyptiaca und den hl. Bischof Restitutus dar (Abb. S. 197). Schon die Zusammenstellung verdient Beachtung; die fast mädchenhafte, jungfräuliche Zartheit, die voll erblühte männliche Kraft und die reifen, in Askese welk gewordenen Züge der mittleren Figur. Der Goldgrund mit den aus der Kreideschicht plastisch hervortretenden Nimben, die Leuchtkraft der Farben, die schmalen Finger, die ängstliche Treue, mit welcher das Beiwerk gezeichnet ist, der sinnende Blick der Augen, kurz die mystische Auffassung dieser Figuren erinnert an die Meister der Frühzeit von Siena, entfernt selbst an die kölnische Malerschule. Dennoch haben wir es, aus der Zusammenstellung der Heiligen zu schließen, un-
streitig mit einem



VICH, BISCHÖFliches MUSEUM

S. DOMINIKUS RETTET SCHIFFBRÜCHIGE

Text nebenan

spanischen, höchst wahrscheinlich katalonischen Werke des 14. Jahrhunderts zu tun. Auch diese Arbeit beweist, daß die frühgotische Malerei die nationalen Grenzen wenig berücksichtigt, vielmehr unter dem Einflusse des nämlichen Stilgesetzes an verschiedenen Orten ähnliche Resultate aufweist.

In figurenreichen Kompositionen ist das Prinzip möglicher Treue und Deutlichkeit, selbst auf Kosten der Schönheit, mit naiver Schlichtheit festgehalten. Die Rettung der Schiffbrüchigen durch den hl. Dominikus ist in dieser Hinsicht bezeichnend (Abb. nebenan). Drei Gestalten begleiten mit ihren Gebeten die Rettungstat. Der Heilige reicht den Verunglückten seinen Stab. Aber mehr als dieses äußere Hilfsmittel ist es die erhobene segnende Rechte, die den Sinkenden Vertrauen einflößt.

Die Gruppe der letztern ist außerordentlich bezeichnend. Dem Künstler lag es nur daran, die Augen aller auf den Heiligen gerichtet zu zeigen. Der beabsichtigte Zweck ist voll erreicht. Die Segenshand bildet den strahlenden Mittelpunkt, sie wird gleichsam gestützt durch die Gebete der Zeugen am Ufer, weist mit übernatürlicher Macht die Wogen zurück und zaubert in die Züge der Gefährdeten zuversichtliche Hoffnung auf Rettung, ja beseligenden Frieden. Wir sehen wieder, daß der Vorgang der Erde entrückt, übernatürlichem Eingreifen den Erfolg verdankt.

Die reifere Zeit der Gotik, das 15. Jahrhundert, ist mit einer prächtigen Tafel vertreten: Die Szenen aus dem Leben der hl. Magdalena (Abb. S. 205). Im Hauptbilde thront die ungemein zart behandelte Gestalt. In der Rechten trägt sie den Rosenkranz, in der Linken das Salbengefäß. Über diesem Bilde sehen wir die Heilige unter dem Kreuze als schmerz-



VICH, BISCHÖFliches MUSEUM

AUS DEM LEBEN DER HL. MAGDALENA

Text S. 204 und unten

bewegte Zuschauerin der Leidensszene. Die Seitendarstellungen beginnen links oben mit der Bedienung des Herrn bei Tische. Die Hausmütterchen-Heilige kommt weniger in Betracht. Reizend behandelt aber ist die Tischgesellschaft: der andächtig die Speisen segnende Heiland, der etwas ungeduldig dreinblickende Petrus und der den Gerichten eine außergewöhnliche Aufmerksamkeit schenkende Johannes. Gegenüber beachten wir im unteren Bilde den Tod der hl. Maria Aegyptiaca. Der Heiland, umgeben von einem Chöre reizender Engel, nimmt die Seele in Empfang. Im Schlußbilde begegnet uns die vom Einsiedler Zosimas beobachtete Aufnahme in den Himmel. Haben wir es in diesen reizenden, mit minutiöser Sorgfalt behandelten Figuren wirklich mit einem spanischen Originalwerk zu tun? Man möchte zweifeln und eher an

dessen italienische Provenienz, an Florenz oder Siena denken.

Wir dürfen kaum länger den Leser ermüden, trotzdem noch zahllose Objekte einer eingehenden Berücksichtigung würdig wären. Zählte doch der Katalog bereits 1893 3000 Nummern, die seither eine bedeutende Vermehrung erfahren haben. Wir gedenken nicht der paramentalen Schätze, die in zahlreichen Vitrinen den Glanz der spanischen Stickerei zeigen; erwähnen nur eine komplett erhaltene Albe des 13. Jahrhunderts.

Den Reichtum plastischer Arbeiten müssen wir übergehen. Der Besucher kann sich von den Sälen mit ihren prachtvollen Marmorfiguren des 13. und 14. Jahrhunderts, deren zarte Polychromie sich noch erhalten hat, beinahe nicht trennen. Das Auge des Scheidenden weidet sich an den Objekten in Metall,

unter denen ein mit Silberplatten belegtes Reliquarium (Abb. S. 207) ihn fesselt. Löwen bilden die Träger des auch künstlerisch wertvollen Schatzes, dessen Seiten sorgfältig gearbeitetes gotisches Rankenwerk und zart behandelte Reliefs dekorieren.

Wir sind im Saale des Stifters dieser herrlichen Sammlung angelangt. Kostbare Gobelins verkleiden rings die Wände. Unter dem mit reicher Stickerei verzierten Baldachin beobachten wir das Bild des verdienstvollen Kirchenfürsten José Margades y Gili. Mit Ehrfurcht nähern wir uns. Das Andenken eines Mannes, der mit unerschöpflicher Opferwilligkeit, rastlosem Fleiße und zartem Verständnis diese Schöpfung hervorgerufen, muß der Pietät nicht empfohlen werden, er lebt fort im Werke, das er geschaffen.

(Fortsetzung folgt)

DIE HOFKIRCHE IN NEUBURG a. D.

Ein Beitrag zur Geschichte
der Spätrenaissance in Süddeutschland

Von Professor Dr. A. SCHRÖDER

Die ehemalige Jesuitenkirche in Neuburg, seit 1843 mit dem geschichtlich wohlberechtigten Titel einer Hofkirche ausgezeichnet, ist bisher von der kunsthistorischen Literatur wenig beachtet und nie richtig gewürdigt worden. Zwar hat Kaufmann Graßegger in Neuburg, der langjährige, verdiente Sekretär des dortigen Historischen Vereins, in den Neuburger Kollektaneenblättern 1843—45 eine sehr verlässige, aus den Fragmenten der Bauakten geschöpfte Baugeschichte der Kirche veröffentlicht. Aber die kunsthistorische Literatur hat von dieser Arbeit keine Notiz genommen. Sighart bringt in seiner »Geschichte der bildenden Künste in Bayern« über die Kirche nur die kurze, zum Teil unrichtige Nachricht, sie sei 1607—1616 von V. Gilg aus Sachsen und den Stuckatoren Castelli ausgeführt worden; er konnte sich darauf beschränken; denn das Verständnis und die Würdigung der Spätkunst lag seinem und der Zeitgenossen Blick noch ferne. Immerhin war seiner spärlichen Mitteilung zu entnehmen, daß der Bau in eine Zeit falle, in der sich die kirchliche Baukunst in einem denkwürdigen Übergangsstadium befand, so daß jedes bedeutendere Werk, deren damals ohnehin nur ganz wenige entstanden, ein wichtiges Glied in der Kette der Entwicklung bildet. Trotzdem kam Lübke in seiner »Geschichte der Renaissance in Deutschland« mit keinem Wort auf die Hofkirche zu sprechen.

Auch in G. v. Bezolds Werk: »Die Baukunst der Renaissance in Deutschland...« sucht man sie vergebens. Freilich hatte unter dessen Gurlitt in der »Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland«, von irrigen Voraussetzungen geleitet, die richtigen Gesichtspunkte der Beurteilung gänzlich verschoben und die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Baues in ungünstiges Licht gesetzt; er schreibt das Wesentliche seiner künstlerischen Wirkung, die schöne Raumanlage, dem angeblichen romanischen Vorfahren des Baues auf Rechnung und datiert den Turm, der eine bedeutsame Lösung des Fassadenproblems versucht, um 30 Jahre zu spät. — —

Im folgenden habe ich für die Baugeschichte die Abhandlung Graßeggers und die spärlichen Überreste der Originalbauakten im Archiv des Historischen Vereins Neuburg herangezogen. — —

An Stelle der Hofkirche erhob sich einst eine dreischiffige, gewölbte, gotische Basilika ohne Strebebögen, wie alte Abbildungen der Stadt und ein Grundriß der alten Kirche von ca. 1600 (im Archiv des Historischen Vereins Neuburg) erkennen lassen. Die Seitenschiffe, mit Pultdächern abgedeckt, schlossen nach Osten geradlinig beim Beginn des Chorquadrates. An das südliche Seitenschiff lehnte sich gegen Osten der einzige Turm an, dessen Nordseite das Chorquadrat begrenzte. Rundpfeiler teilten das Langhaus in fünf Joche von quereckförmiger Form im Hauptschiff, von achsenoblonger in den Seitenschiffen, da die Seitenschiffe nicht ganz die halbe Breite des Mittelschiffes erreichten. Das Chorquadrat hatte rein quadratischen Grundriß, die Apsis schloß in drei Seiten des Achtecks. In den Dimensionen stand die Kirche hinter dem sie verdrängenden Neubau zurück, ihre Länge betrug ungefähr $\frac{3}{5}$, ihre Breite $\frac{2}{3}$ der entsprechenden Maße der heutigen Kirche. Ihrer Bestimmung nach war sie zugleich Klosterkirche des alten, nördlich angebauten Benediktinerinnenstiftes und Pfarrkirche der Stadt unter dem Patrozinium U. L. F.

Im Jahre 1543 wurde infolge der Einführung der Reformation in den pfalz-neuburgischen Landen die Kirche den Protestanten als Pfarrkirche zugesprochen, das Kloster zum Aussterben gebracht.

Der Turm der Kirche, schon seit geraumer Zeit baufällig, sollte 1599 durch einen Neubau ersetzt werden. Weil im Fürstentum, auch in dessen Haupt- und Residenzstadt Neuburg, Werkmeister, die in bedeutenden Bauten geübt wären, nicht vorhanden seien,



VICH, BISCHÖFLICHES MUSEUM

RELIQUARIUM

Text S. 206

solle der Bau dem »welschen Maurermeister Gilg« übertragen werden; so lautete das Gutachten der zur Beratung des Baues verordneten Hofkommission. Diesem für die Verhältnisse des deutschen Baugewerkes jener Zeit so bezeichnenden Antrage wurde jedoch nicht stattgegeben; man trat zwar in Unterhandlung mit dem Meister Gilg (seine Persönlichkeit wird uns später beschäftigen), übertrug aber schließlich auf erhobene Beschwerde hin den Bau dem in Neuburg als fürstlicher Bauwerkmeister angestellten Steinmetzen Heinrich Schöffler aus Konstanz, der dazu noch den Werkmeister Martin Traub aus Nürtingen heranzog. Die Kommission hatte die Verhältnisse richtig beurteilt; der Neubau, westlich vor der Kirche errichtet, war bis zum vierten Stockwerk gediehen, als er 1602 einstürzte und unter anderem das Gewölbe der Kirche zerstörte. —

Es wurde nun beschlossen, die alte, enge Kirche bis auf den Grund abzutragen und einen völligen Neubau in größeren Maßverhältnissen herzustellen.

Herzog Philipp Ludwig von Pfalz-Neuburg setzte eine Hofbaukommission ein, die im Verein mit dem Kirchenrat den Plan feststellen sollte. Den Vorsitz in der Kommission führte der Erbprinz Wolfgang Wilhelm, zu ihren Mitgliedern gehörte auch der fürstliche Baumeister Sigmund Doctor.

Schon 1602 war man entschlossen, den Abbruch wie den Neubau dem in Neuburg ansässigen Werkmeister Gilg zu übertragen. Doch erst im Dezember 1606 kam der endgültige Bau- und Lohnvertrag zustande. Hier wird Meister Gilg näher bezeichnet als »Gilg Vältin, Bürger zu Roslei im Saxerthal, Werk- und Maurermeister in Neuburg«, d. i. Egidius Vältin Bürger zu Roveredo bei Bellinzona im Misoxertal (Graubünden).

Also nicht von einem sächsischen Baumeister Gilg ist hier die Rede, sondern von einem welschen Architekten Vältin, einem jener Graubündner Meister, die, wie Berthold Pfeiffer in seinen verdienstlichen Untersuchungen über die oberschwäbische Barockarchitektur¹⁾ nachgewiesen hat, seit Beginn des 17. Jahrhunderts mehrfach in Süddeutschland tätig waren und nachmals in Enrico Zuccali, dem Vollender der Theatinerkirche in München und Erbauer des Lustschlosses in Schleißheim, ihren berühmtesten Vertreter fanden. An die Spitze dieser Meister rückt nunmehr zeitlich Gilg Vältin. Neben ihm war in der kleinen Stadt Neuburg 1599 noch ein zweiter welscher Meister, Hans Rigeis mit Namen, ansässig und arbeitete mit Vältin gemeinsam, wie aus der Beschwerdeschrift des obenge-

¹⁾ B. Pfeiffer, Kultur und Kunst in Oberschwaben im Barock- und Rokokozeitalter; Besondere Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg 1896, S. 176 f.

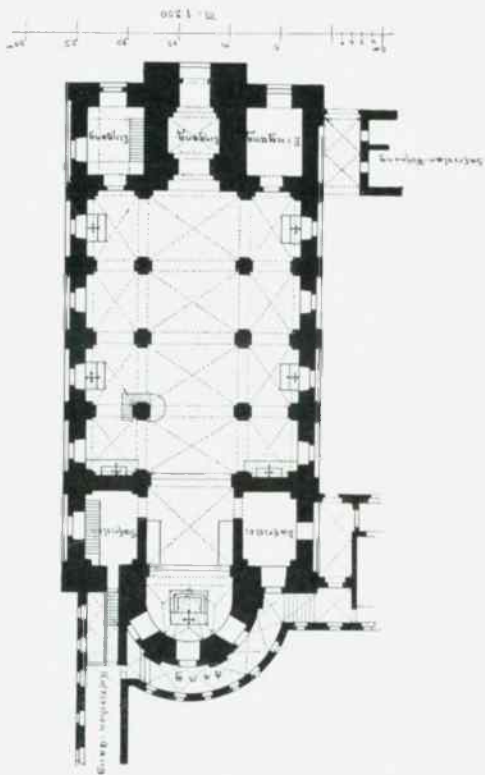
namten Schäffler hervorgeht. Auch hatte Valtin 1606 einen erwachsenen Sohn im Ge-schäfte, der verragsgemäß, falls der Vater vor Vollendung des Baues sterbe, in dessen Verbindlichkeiten eintreten sollte. Ohne Zweifel waren also Graubündner Werkmeister in größerer Zahl schon zu Ende des 16. Jahr-hunderts in Süddeutschland tätig. —

Der Neubau der Pfarrkirche war nicht das erste öffentliche Bauwerk, mit dem Valtin in Neuburg hervortrat. Er hatte, wie aus den Originalbauakten zu entnehmen ist, kurz vorher, 1604 oder spätestens 1603, den Bau

des Rathauses vollendet.¹⁾ Dieses Gebäude schließt sich in seiner inneren Einteilung an die im schwäbischen Hausbau seit alters

¹⁾ In einem Bruchstücke eines Hofratsprotokolls vom Beginn des Jahres 1604 ist am Rand bemerkt, daß •Meister Glig verhoffe, mit dem Geben des Rathauß uff nächsten Junium oder Julium under das Dach zu kommen; er müsse sein Gesinde entlassen, wenn nicht bald mit dem Abbuch der alten Kirche begonnen werde. Gurttit, a. O. S. 22, gibt 1613 als Jahr der Vollendung an, nach obiger Nachricht muß jedoch der Bau i. J. 1604 in der Hauptsache vollendet worden sein; 1602 wird man damit begonnen haben, da der Neubau durch die vom Turmeinsturz herrührende Zerstörung des alten Rathauses veranlaßt worden war.

GRUNDRISS DER HOKIRCHE IN NEUBURG a. D.
Text S. 209



²⁾ Abhängigkeit dieser Anordnung vom Augsburger Rathaus (Gurttit a. O.) kann nicht vorliegen, da in Augsburg der Rathausbau erst 1614 im Angriff genommen wurde. Mit den bis dahin vollendeten Bauten des Elias Holl zeigt sich überhaupt keine Verwandtschaft.

³⁾ Das Motiv der Freitreppe, die inmitten der Fassade zum ersten Stockwerk führt, findet sich bekanntlich am sogenannten Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses. Vergl. Graßegger 1843, S. 41. Das Nachbarhaus Nr. A 46, nach Graßegger ebenfalls von Valtin er-baut, erhielt später eine großenteils neue Fassade.

tion und dem Kirchenrat geprüft wurde. sein Entwurf war, der von der Baukommissi-on der ihm die Ausführung des Baues zusprach, er auf Grund des Beschlusses vom Jahre 1602, als sehr wahrscheinlich annehmen dürfen, daß der Baukommission nicht an; doch wird man Akten nicht zu entnehmen. Valtin gehörte diesen Plan entworfen hatte, ist aus den rat zur Begutachtung übergeben worden. Wer (Visier) von der Baukommission dem Kirchen-rat den Kirchenbau ward 1603 ein Plan der Reichsstadt Augsburg.

Gepträge gegeben hat, ähnlich wie Elias Holl Graubündner Meister der Stadt Neuburg das die Rede sein wird, so zeigt sich, daß der Kirchenbauten hinzu, wovon zum Schluß der Hofkirche auf die wichtigsten Neuburger Nehmen wir noch die stilbildende Wirkung. Auch die Giebelbehandlung vieler Neuburger Streifengliederung an Stelle des Gurtgesimses. Innenklosters um 1700 mit seiner wackeren burg nachwirkten, dafür zeugt der Bau des Ursu-lange die von ihm bevorzugten Motive in Neu-am Hauptplatz steht seiner Art sehr nahe. Wie um 1612, aufgeführt.) Auch das Haus Nr. A 9 ein sehr stattlicher Bau, wurde von ihm, wohl Privatbauten des Meisters haben sich in Neu-burg erhalten. Haus Nr. A 43 am Hauptplatz, dieser Stilrichtung in Deutschland. Auch der älteste Rathausbau, wohl der älteste Rathausbau des 16. Jahrhunderts den italienischen Palast-schen Barock, wie er in der zweiten Hälfte der ersten Hälfte der Außenbau an den akademis-heit erinnert der Außenbau an den akademis-werk führt.) In seiner strengen Mächtig-heit erinnert der Außenbau an den akademis-heit führt.) In seiner strengen Mächtig-



DIE HOFKIRCHE IN NEUBURG a. D.

Text S. 209, 210 unten und 211

AUSSENANSICHT

In dem Bauplan waren drei, durch Pfeiler getrennte Schiffe, Langseitempora und, wie es scheint, ein Querschiff vorgesehen. Denn der Kirchenrat beschwerte sich über die vielen Winkel, die der Anhörung des Wortes Gottes hinderlich seien; auch brachte Erbprinz Wolfgang Wilhelm in Vorschlag, »mitten aus dem Dach eine cupola, wie man dergleichen in Italien sieht, aufzuführen«, was eine Vierung und sonach eine Querschiffanlage voraussetzt. Der Turm sollte der Westfassade eingegliedert werden, in deren Mitte etwas vorspringen und den Haupteingang in sich aufnehmen.

Der Erbprinz, der sich den Kirchenbau sehr angelegen sein ließ, hatte damals eine Reise nach Prag vor und wollte sich dort mit den kaiserlichen Baumeistern besprechen. Es scheint, daß namentlich Josef Heintz d. Ä., kaiserlicher Kammermaler aus Basel (1564 bis 1609), Bürger in Augsburg¹⁾, vielfach

¹⁾ Vergl. über ihn P. v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgegeschichte der Reichsstadt Augsburg 1779, S. 281. B. Handcke, Josef Heintz, Hofmaler Kaiser Rudolfs II., im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XV (1894), S. 45 ff. Wenn daselbst, S. 55, die Betätigung Heintzens als Bau-

am kaiserlichen Hofe in Prag anwesend, ins Vertrauen gezogen wurde. Er schickte ein Visier und erhielt dafür ein Honorar von 100 Reichstalern. Die beiden Pläne wurden miteinander verglichen; doch erfuhr der ursprüngliche Entwurf nur in dem einen Punkt eine wesentliche Abänderung, daß, »um die Winkel zu vermeiden, die Seitenmauern geradlinicht aufgeführt werden sollten, d. h. nach der oben ausgesprochenen Vermutung, daß man auf das Querschiff verzichtete.

Das gehauene Steinwerk des Außen- und Innenbaues: Sockel, Pilasterfuß, Kapitelle und Kranzgesims wurde dem Steinmetzen Georg Hain verdingt.

Im März 1607 ging man an die Grabung

des Grundes. Schon zu Ende des Jahres 1609 war der Bau des Langhauses so weit gediehen, daß man wegen des Dachstuhles einen Vertrag errichtete; Zimmermeister Jakob Bechtold aus Spalt führte die äußerst gediegene Arbeit um 440 Gulden aus. Von da ab trat eine Verschleppung des Bauwesens ein; erst 1614 wurde dem genannten Zimmermeister der Dachstuhl der Apsis in Auftrag gegeben.

In diesem Jahre starb Herzog Philipp Ludwig. Er war ein eifriger Bekenner der neuen Lehre gewesen und hatte die Kirche, den frühesten protestantischen Neubau monumentalen Stiles in Süddeutschland, mit bewußter Absicht als Gegenstück zur Jesuitenkirche St. Michael in München, dem frühesten katholischen Renaissancekirchenbau auf deutschem Boden, in

meister in Zweifel gezogen wird, so mag das berechtigt sein, insofern kein Bauwerk bekannt ist, das Heintz ausgeführt hätte; doch muß er als sehr bauverständig gegolten haben, wie außer obiger Nachricht das Zeugnis des Elias Holl beweist, daß beim Bau des Siegelhauses in Augsburg 1602 Josef Heintz (»Honiz«) die Visierung des Äußeren angegeben habe; s. Chr. Meyer, Die Selbstbiographie des Elias Holl, 36. Jahresbericht des Histor. Vereins für Schwaben und Neuburg für 1871/72, S. 27.

Angriff genommen. Aber »Trutz-Michael« war noch nicht vollendet, als der Umschwung eintrat. Wolfgang Wilhelm hatte sich vor kurzem dem katholischen Bekenntnis zugewandt. Er gedachte, die Kirche der Gesellschaft Jesu zu übergeben und betrieb deren Bau mit größtem Eifer. 1614–16 wurden die Gewölbe hergestellt. 1616 ist als das Jahr der Bauvollendung anzusehen; nur der Turm harpte noch des Ausbaues, war aber spätestens im Jahre 1624 bis zum Kranzgesims des Oberbaues emporgeführt. Aber dem Herzog und den Jesuiten, deren Kollegium seit 1618 neben der Kirche entstanden und 1622 seiner Bestimmung übergeben worden war, wollte die Gliederung des frei aufragenden Teiles nicht gefallen. Man berief daher den fürstlich augsburgischen und eichstädtischen Baumeister Hans Alberthal, den »welschen Hans«, ebenfalls einen Graubündner. Er hatte sich durch die Erbauung der prächtigen Jesuitenkirche in Dillingen (seit 1610) bereits einen Namen gemacht und war damals eben mit dem Bau der neuen Pfarrkirche in Dillingen (1619–1628) beschäftigt. Die Abänderungen, die er am Turm der Neuburger Kirche vorzunehmen hatte, sind zum Teil charakteristisch für den Wandel des Stiles ins Barocke. Er sollte den geschlossenen Dreiecksgiebel der oberen Ordnung durch Öffnung der Winkelspitze in einen gebrochenen Giebel verwandeln, hinter demselben ionische Pilaster und an den Ecken des obersten Stockwerkes korinthische Pilaster anbringen, das Hauptgesimse neu fertigen und darüber eine steingewölbte Kuppel bauen, die eine aus acht Kompositasäulchen bestehende Laterne zu tragen hatte. In zwei Jahren mußte er den Auftrag ausführen. Er kam seiner Verpflichtung nach, 1627 war der Turm vollendet.¹⁾ —

Die Auszierung des Chores und der Deckengewölbe mit Stuckaturen wurde im Sommer 1616 den Italienern Michael und Anton Castelli für 4140 Gulden und Entlohnung des Gesindes aufgetragen. Sie hatten diese Arbeit im Herbst 1618 zur vollen Zufriedenheit zu Ende geführt. Anton und sein Bruder Peter Castelli schmückten im Jahre 1619 die Seitenwände des Langhauses mit figürlichen Darstellungen und ornamentalen Umrahmungen, wofür ihnen 340 Gulden zugesprochen wurden.

¹⁾ Fragment von Tagebuchaufzeichnungen des Jesuitenkollegs Neuburg (Hist. Verein) zum Jahre 1627: »Turris templi absoluta«. Nach den Bauakten wurde ihm für die Arbeit die Summe von 5500 Gulden bewilligt und vom Herzog eine goldene Kette nebst Bildnis und eine Verehrung von 200 Reichstalern versprochen.

Am Sonntag den 21. Oktober 1618, dem Feste der heiligen Ursula, deren Verehrung zu verbreiten sich die Jesuiten sehr angelegen sein ließen, wurde die Kirche von vier Bischöfen mit großer Feierlichkeit geweiht. —

Die Innenmaße der Kirche sind folgende:

Gesamtlänge des Mittelraumes 46,77 m; davon entfallen auf die Apsis 6,15; das Chorkvadrat 7,37; das Langhaus 28,25; das Turmgeschloß, das sich gegen das Langhaus öffnet, 5 m (Breite des Turmgeschosses 4,22 m). Pfeilerintervalle im Lichten 5,60 m.

Gesamtbreite 18,35 m; davon entfallen im Lichten 7,10 auf das Mittelschiff; 4 m auf ein Seitenschiff; der Rest auf die Pfeiler und Wandpfeiler (Pfeilerquerschnitt 1,10 qm).

Gesamthöhe des Mittelschiffes 18,82, der Seitenschiffe 17,12; Scheitelhöhe der Langseitenemporenbögen vom Fußboden aus 8,57 m; Höhe der Emporen-Brüstungsbank vom Fußboden aus 10,27 m. —

Die Kirche hat eine sehr günstige Lage; sie kehrt ihre westliche Schauseite (vergl. Abb. S. 209) dem weiten Hauptplatz der Stadt zu, der von stattlichen Häusern aus dem 16. bis 18. Jahrhundert mit teilweise sehr wirkungsvollen, originellen Fassaden umsäumt wird; in der Mitte des Hauptplatzes steht eine zierliche Marien-Brunnensäule, links von der Kirche der schlicht-strenge Rathausbau; im Hintergrunde rechts erhebt sich die malerische Nordwestpartie des Schlosses. Die südliche Langseite der Kirche begrenzt die Straße, die vom Hauptplatz zum Schloß und in die untere Stadt führt.

Der Fassadenaufbau der Kirche stellt eine vortreffliche, neue, völlig im Geist der Spätrenaissance durchgeführte Leistung dar. Man muß die um 20 Jahre ältere Fassade von St. Michael in München oder die mit Neuburg fast gleichzeitige Fassade der Dillinger Jesuitenkirche zum Vergleich heranziehen, um den sehr wesentlichen Fortschritt richtig zu beurteilen. In diesen beiden Fassaden bedeutet die Gliederung in vertikaler Richtung nicht viel mehr als einen Verlegenheitsbehelf; sie ist in der Hauptsache dekorative Flächengliederung ohne architektonischen Charakter. Die Gliederung der Neuburger Fassade dagegen ist von streng architektonischem Geiste getragen und völlig organisch durchgeführt. Ein Mittelrisalit, zugleich Unterbau des Turmes, legt sich dem Mittelschiff vor; die zurücktretenden Flügel entsprechen den Seitenschiffen. In horizontaler Richtung deutet das kräftige Hauptgesimse die Höhe des Innenraumes an; es trennt die zwei toskanischen Ordnungen, in

denen sich die Fassade aufbaut. Von den zwei Geschossen, die in gleicher Breite ansteigen, dient das untere als Portal- und Fenster-geschoß, das obere, teilweise frei aufragend, wird seitlich durch umrahmte Nischen, im Mittelrisalit durch ein kleines Fenster mit Segmentgiebel gegliedert. Die Portale, zu jedem Schiffe eines, sind dürftig einfach behandelt; ein wagrechtes Gesimsprofil schließt den die Öffnung umrahmenden Türstock nach oben ab. Während das untere Geschos mit dem in ruhiger, unverkröpfter Linie geführten Hauptgesims endigt, tragen im Obergeschoß die Pilaster des Mittelrisalits einen offenen Dreiecksgiebel, auf dessen Linien die sanft ansteigenden Anläufe über den Flügelteilen vorbereiten. Eine irrationelle Zutat Alberts sind die von den Giebelschenkeln des Risalits unschön überschrittenen ionischen Pilaster. Sie gliedern den nun nach allen Seiten frei herauswachsenden Vierecksbau des Turmes und tragen über einem Architrav das Kranzgesims des Unterbaues. Darüber erhebt sich, nur um ein Geringes zurückgesetzt, der Oberbau des Turmes, quadratisch mit abgeschrägten Ecken, die mit korinthisierenden Pilastern besetzt sind, während sich nach den vier Seiten hohe, mit Segmentgiebel überdachte Fenster öffnen. Über kräftig ausladendem Gesims folgt eine kurze Attika und auf diese die in den Verhältnissen wie im Umriss wohlgelungene Kuppel, ebenfalls vierseitig mit abgefasten Ecken, bekrönt von einer zierlichen Laterne.



HOFKIRCHE IN NEUBURG a. D.

Text S. 214

GEWÖLBEDEKORATION

In der Gesamtwirkung der Fassade klingt noch die maßvolle, ruhige Zurückhaltung der Renaissance nach. Sowie man aber auf Einzelheiten eingeht, drängen sich barocke Elemente auf, wie die Verkürzung des Obergeschosses, die Verdoppelung der Pilaster im Mittelteil, das Emporrücken der Fenster- und Nischenumrahmungen bis zur Kapitellzone, der durchbrochene Giebel usw.

Daß für die Fassadengestaltung italienische Einflüsse bestimmend waren, liegt auf der Hand; sie führen zuletzt auf Giacomo della Portas Fassade von al Gesù in Rom zurück. Ein unmittelbares Vorbild vermag ich nicht namhaft zu machen; es existiert wohl auch

keines. Denn die Fassade verwirklicht einen echt deutschen Bagedanken, die organische Verbindung der Schauseite mit einem Mittel-turm. Der neue Stil hat hier zum erstenmal in Deutschland das Erbe der deutschen Spätgotik völlig in seinem Geist und seiner Formensprache zu verwerten gesucht. Darin liegt vornehmlich die Bedeutung der Fassade, die im übrigen ja schlicht, etwas ängstlich und trocken aufgebaut und gegliedert ist. Doch blieb die neue Lösung des Problems fast ohne Nachfolge und also entwicklungsgeschichtlich ziemlich bedeutungslos; denn fortan wirkt zu mächtig das Vorbild der Peterskirche in Rom in jener Ausgestaltung, die Maderna vorgesehen hatte, und der Doppelfassadenturm wird unerläßlicher Bestandteil des Außenbaues an größeren Kirchen. —

Die Langseiten bilden mit den Schmalseiten ein ungebrochenes Rechteck, dem sich östlich die Apsis anschließt. Eine toskanische Pilasterordnung gliedert diese Bauteile; das Hauptgesimse verläuft auch hier schlicht geradlinig ohne Verkröpfung. In zwei Reihen übereinander sind zwischen den Pilastern die Fenster angeordnet, mit leicht profilierten Steinrahmen eingefast; unten Langfenster mit Bogenabschluß nach oben, darüber kreisrunde Fenster. Über der östlichen Schmalseite erhebt sich, von Voluten mit steilem Anlauf flankiert, eine Giebelwand, an die sich die Halbkuppel der Apsis anlehnt. —

Das Innere ist als dreischiffige Halle mit Langseitsemporen ausgestaltet (Abb. S. 213). Die Räume zu beiden Seiten des ins Kircheninnere einspringenden Turmes sind durch Mauern abgeschlossen und durch Türen zugänglich. Die Langseitsemporen werden durch eine Orgelbühne an der westlichen Schmalseite verbunden, an der östlichen Schmalseite laufen sie aus. Mittelschiff und Chorquadrat sind architektonisch nicht geschieden. Die Seitenschiffe schließen beim Beginn des Chorquadrates mit Mauern ab,¹⁾ vor denen Altäre aufgestellt sind, setzen sich aber jenseits in ihrer zweigeschossigen Anlage fort bis zum

¹⁾ Nach dem ursprünglichen, »protestantischen« Plan waren die Seitenschiffe ohne Zwischenmauern bis zum Beginn der Apsis durchgeführt und sollten sich ohne Zweifel auch in diesem östlichsten Joch gegen den Mittelraum vollständig öffnen, so daß die Kirche aus fünf dreischiffigen Jochen und der Apsis bestanden hätte; nur bei dieser Annahme ist der Vorschlag des Erbprinzen Wolfgang Wilhelm vom Jahre 1605 verständlich, es seien zum Zwecke reichlicherer Belichtung der Kirche »an den zwei vorderen Ecken des Chores« (d. h. links und rechts von der Apsis) zwei Fenster anzubringen. Das Chorquadrat wurde erst nach dem Wechsel der Konfessionsbestimmung hergestellt durch Einziehung der vier Mauern.

Beginn der Apsis; die dadurch entstehenden Begleiträume des Chorquadrates bilden Oratorien und öffnen sich beiderseits in beiden Geschossen durch dreiteilige Fenster gegen den Chorraum.

Durch schlanke, mit toskanischen Pilastern besetzte Pfeiler in weiten Abständen wird das Langhaus in vier Joche zerlegt, denen sich im Mittelschiff als fünftes das des Chorquadrates anschließt. Toskanische Bündelpilaster gliedern die Umfassungsmauern. Renaissancekreuzgewölbe mit Gurtbögen spannen sich über alle Schiffe und Geschosse.

Die Wahl des Hallenschemas bedeutet nach dem damaligen Stand der Kirchenbaukunst Süddeutschlands ein Zurückgreifen auf eine veraltete Form. Es scheint, daß hierfür das Vorbild der Pfarrkirche in Lauingen, einer spätgotischen Hallenkirche aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, maßgebend war; denn in den Verhandlungen zwischen Baukommission und Kirchenrat wird die Pfarrkirche dieser zweiten Hauptstadt des Herzogtums wiederholt rühmend erwähnt und als ein Muster aufgestellt. In der Tat findet sich, auch abgesehen von der Hallenanlage, mehrfache Übereinstimmung, so insbesondere in der für den Raumeindruck maßgebenden Proportion der Höhe und Breite.

Hat sich nun auch der Baumeister durch die Entscheidung für die Hallenanlage auf den Boden der spätgotischen Tradition gestellt, so weiß er doch durch die Maßverhältnisse, durch die starke Betonung der Horizontalen (Langseitsemporen) und durch die ganz konsequente Anwendung der Konstruktionsprinzipien und Detailformen des neuen Stiles den Eindruck und die volle Wirkung eines Renaissancebaues zu erzielen. Sobald man die kunsthistorisch vermittelte Reminiszenz an den Hallenbau ausschaltet, wird man durch nichts an eine gotische Kirche erinnert. Namentlich die Proportionen der Länge²⁾ und Breite (= 2 : 1) sowie der Höhe und der Gesamtbreite (= 1 : 1), dazu die weiten Pfeilerzwischenräume und die reichliche Lichtzufuhr, die nur in den Emporen schwach ist, bedingen eine echte Renaissancewirkung. Dagegen hat gerade der Anschluß an die letzte Art der gotischen Hallenkirche den Baumeister vor barocker Schwere und Massigkeit bewahrt; weit entschiedener als der Außenbau weckt der Innenraum Renaissance Stimmung.

Dazu trägt viel die vorzügliche Dekoration des Innern bei.

²⁾ Nämlich der für die Raumwirkung in Betracht kommenden Länge, bei der der Eingang durch den Turm und die Apsis außer Berechnung bleiben.



INNENANSICHT DER HOFKIRCHE IN NEUBURG a. D.

Text S. 212

Sie besteht ausschließlich in Stuckatur. Das Werk der Castelli ist fast vollständig erhalten; nur die Stuckaturen der Westempore und die an den Seitenwänden der Apsis stammen aus späterer Zeit. An der Westempore haben Wessobrunner Meister um 1700 eine hervorragend gediegene Arbeit geliefert und die Untenseite der weit ausbauchenden Empore, die wohl um 1700 in die jetzige Form auch erst umgebaut bzw. erweitert wurde,

mit tiefunterschnittenen, halbseitigen Akanthusranken von elegantem Linienschwung überzogen. Die Wandstuckatur der Apsis, Münchner oder Wessobrunner Arbeit um 1725, vorwiegend in Laub- und Bandwerk mit Rosettengittern bestehend, sehr sauber ausgeführt, trägt die zierliche, liebenswürdige Art des beginnenden Frührokoko zur Schau.

Grund und Stuckaturen sind durchaus weiß gehalten mit Ausnahme des vergoldeten Na-

menszuges Mariä, der in mehrfach gebrochenem Rahmen die Scheitel sämtlicher Gewölbekappe zierte (Abb. S. 211).

Sehr reichlich und in guter Ausführung ist in dem Stuckaturenwerk der Castelli das Figürliche vertreten: in jeder Gewölbekappe — es sind deren bei 25 Gewölbefeldern nicht weniger als 100 — eine Reliefdarstellung, umschlossen von einem oblongen, schlicht profilierten Leistenrahmen mit abgeschrägten Ecken. In den Zwickeln der Langseitsemporenbrüstung (Abb. S. 213) fast vollplastische Engelfiguren, jede mit einem Zweig in der Hand, der sich auf die über dem Arkadenscheitel in Kartusche angebrachte Inschrift bezieht, worin Maria in biblischen Worten mit auserlesenen Gewächsen verglichen wird: Quasi cypressus in monte Sion usw.; im Chorquadrat zwischen den beiden Fensterreihen der Oratorien jederseits drei stehende Engelsfiguren mit alttestamentlichen Symbolen Mariä (brennender Dornbusch, Stern, Rauchopferaltar usw.); an den Umfassungswänden des Erdgeschosses der Seitenschiffe zu beiden Seiten jedes Fensters zwei überlebensgroße vollplastische Figuren in reich ausgestatteten, ädikulaartig behandelten Nischen, darstellend die zwölf Apostel, den heiligen Ignatius von Loyola und einen Priester in Jesuitentracht mit Kelch in der Hand (Franz Xaver? eben im Ausführungsjahre 1619 selig gesprochen); an den westlichen Abschlusswänden der Seitenschiffe groß in Hochrelief die figurenreichen Bilder der Geburt und Himmelfahrt Mariä; endlich an den Langseiten der Eingangshalle im Erdgeschoß des Turmes in Flachrelief rechts Kaiser Heinrich II. mit Gemahlin knieend (Wohltäter des Frauenklosters in Neuburg), darüber St. Michael als Seelenwäger; links Herzog Wolfgang Wilhelm mit Gemahlin, ebenfalls knieend, oben Gottesmutter über der Stadt Neuburg schwebend.

Die Reliefs in den Gewölbekappen stellen vor:

a) Im Chorquadrat: die drei Erzengel und den Schutzengel;

b) im Mittelschiff: vier Patriarchen, David und drei Propheten mit Tafeln, deren Inschrift sich auf die jungfräuliche Geburt Christi beziehen, die Evangelisten, Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers und des heiligen Joseph;

c) im Erdgeschoß der Seitenschiffe und zwar Evangelienseite und Epistelseite von vorn nach rückwärts: je vier Martyrer, die vier lateinischen und die vier griechischen Kirchenväter, je vier Bischöfe, je vier Ordensstifter;

d) im Obergeschoß der Seitenschiffe in der Ordnung wie bei c): je vier Fürsten, weib-

liche Martyrer, Jungfrauen und Ordensfrauen, Büsserinnen und Witwen.

Die Auswahl und Anordnung dieses reichen Bildschmuckes traf der Herzog selbst, der sich dabei von P. Welser S. J. beraten ließ.

Ornamentale Zier umkleidet in den antiken Motiven des Eierstabes, der Perlenschnur, der Palmette usw. die Rahmenprofile und die Gewölbegrate. Sie füllt als Rosette und als stabförmige oder auch volutenartige Akanthuspflanze von zarter Bildung in den Gewölbefeldern die Zwickel neben den Rahmen, in den Gurtbögen die oblongen Kassetten und verstärkt durch ihre strenge Formgebung und ihre wohlige Anordnung innerhalb der gegebenen Flächen die Renaissancewirkung (Abb. S. 211). —

Von der ursprünglichen Einrichtung ist nur der Tabernakelbau des Hochaltars (in der Art von Reliquienaltären um 1600, aus schwarz gebeiztem Holz mit Weißsilberverzierung in zwei korinthischen Ordnungen mit vielfach gekröpften Gesimsen aufgebaut) und das kunstvolle, schmiedeiserne Gitter am Ausgang zur Kanzel erhalten (Abb. S. 213). In der Mensa des Hochaltars werden hinter Glas kostbare Reliquienkästchen aus Elfenbein, durchbrochene Arbeit aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, aufbewahrt. Die Rubensbilder, die einst den Hochaltar und die beiden Nebenaltäre an der Schlußwand der Seitenschiffe zierten, 1617 bzw. 1620 fertiggestellt, wanderten schon 1691 bzw. 1703 in die Galerie nach Düsseldorf¹⁾ und wurden durch drei Bilder des Bolognesen Domen. Zanetti ersetzt, die, wenn sie auch keinen Ersatz für das Verlorene bieten, doch als gute, effektvolle Bilder von kräftigem Barockkolorit und stark dramatisierender Auffassung in der hellen Kirche ihre Wirkung tun.

Der neue Hochaltar weist durch seine Stilformen auf die Mitte des 18. Jahrhunderts hin; 1754 wurden auch die zwei großen Seitenaltäre neu gebaut. Die Kanzel, ein schwungvolles, trefflich aufgebautes Rokokogebilde, gehört der gleichen Zeit an. Von der übrigen Einrichtung verdienen die prächtigen Stuhldocken in edlem Barock Erwähnung. —

Herzog Wolfgang Wilhelm war von dem Werk, das er von Anfang an mit Rat und Tat gefördert hatte, ohne Zweifel hochbefriedigt. Denn er ließ in Düsseldorf in den Jahren 1622–29 den Jesuiten eine Kirche bauen, die geradezu eine genaue Kopie der

¹⁾ Jetzt in der Pinakothek zu München. Vgl. Neuburger Kollektaneenblatt 1841, S. 32 ff.

Neuburger Jesuitenkirche, selbst im Dekorationssystem, genannt werden muß und sich in der Bauanlage lediglich durch die Anordnung zweier Osttürme zu beiden des Chores anstatt des einen Fassadenturmes unterscheidet.¹⁾ Daß die Formensprache schwerer geworden, dem Barock entschieden zugekehrt ist, wie vorab die Verkröpfung des Hauptgesimses am Außenbau und im Innern die Umkleidung der Pfeiler mit Bündelpilastern sowie die Ersetzung der schlichten toskanischen durch die reiche korinthische Ordnung mit ihrem anspruchsvollen Gebälke zeigen, vermag natürlich keinen wesentlichen Unterschied zu begründen und erweist an einem gerade durch die sonstige Übereinstimmung lehrreichen Beispiele den raschen Wandel des Formgefühles. Ob Deodat del Monte, der belgische Architekt am Hofe Wolfgang Wilhelms, an dem Düsseldorfer Bau beteiligt war,²⁾ bleibe dahingestellt; jedenfalls ist die Kirche nicht von

der belgischen Baukunst, sondern durchaus von der Neuburger Kirche beeinflusst und ebensowenig kann sie als Beispiel für den »rheinischen Jesuitenstil«³⁾ hingestellt werden.

Die Neuburger Jesuitenkirche aber ist nach Ausweis ihrer Baugeschichte weder von der belgischen Baukunst im allgemeinen, noch von Deodat del Monte speziell abhängig, der so frühzeitig zum Neuburger Hof nicht in Beziehung trat.

Hinwieder wurde die Hofkirche auch in ihrer nächsten

Umgebung vorbildlich für den Neubau der Pfarrkirche St. Peter in Neuburg, die 1671⁴⁾ gleichfalls als dreischiffige Halle mit Langseitsemporen und Kreuzgewölben errichtet wurde. Auch der Fassadenbau der Ursulinenkirche in Neuburg

(Grundsteinlegung 1700⁵⁾) mit einem Turm, der im zweigeschossigen Unterbau als Mittelrisalit vorspringt, und den Eingang in sich schließt, hängt von der Hofkirchenfassade

ab. Es liegt hier nirgends eine Nötigung vor, die belgische Baukunst als vorbildlich oder belgische Meister als Urheber anzunehmen.

³⁾ Clemen, a. a. O. 27.

⁴⁾ Neuburger Kollektanenblatt 1851, S. 70.

⁵⁾ Ebenda 1866/67, S. 66.

¹⁾ Diese Kirche ist abgebildet und beschrieben, ohne daß ihr Vorbild in Neuburg erwähnt würde, bei Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz III 1, 1894, S. 24 ff. Gurlitt, a. a. O., S. 21 f. hat auf die große Ähnlichkeit der Neuburger Jesuitenkirche mit der Düsseldorfer hingewiesen und daran die Vermutung geknüpft, daß die Neuburger Kirche von dem belgischen Baumeister Deodat del Monte abhängig sein könne.

²⁾ Gurlitt, a. a. O. 21.



KARL LUDWIG SAND

PORTRÄTBÜSTE DES MALERS A. BURGER

Modell, in Marmor ausgeführt für das Städelsche Institut in Frankfurt a. M.

WIE LERNEN WIR SEHEN?

Von E. GUTENSOHN

(Schluß)

Fast so alt wie die höhere menschliche Kunsttätigkeit selbst ist die Frage nach dem Verhältnis der Kunst zur Natur, die Frage, inwieweit der Künstler die Natur nachahme und was er in seinen Werken Eigenes gebe, und gewiß ist es eine der Vorbedingungen künstlerischen Verständnisses, sich mit dieser Frage auseinanderzusetzen, denn ganz unwillkürlich schweift das Auge des Menschen von der Natur zur Kunst hinüber und wieder zurück zur Natur, es zieht Vergleiche zwischen beiden und stellt Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten fest, über deren Notwendigkeit und Berechtigung man sich klare Rechenschaft geben möchte. Beim Betrachten von Kunstwerken werden wir fortwährend an die Natur erinnert, und unser Sehen in der Natur wiederum verschafft uns jenen Schatz von Erinnerungsbildern, der vor den Kunstwerken in uns lebendig wird und einen wesentlichen Teil der geheimnisvollen Quelle des künstlerischen Genusses bildet.¹⁾

Vielfach ist die Meinung verbreitet, die Aufgabe des Künstlers bestehe darin, die Natur möglichst getreu nachzuahmen. Immer noch wird die alte Mär erzählt von Zeuxis, der die Trauben so täuschend malte, daß die Vögel daran pickten, und von Parrhasius, dessen gemalten Vorhang Zeuxis für einen wirklichen hielt. Und doch hat schon Aristoteles das Kunstwerk nicht als eine bloße Nachahmung, als ein Trugbild der Wirklichkeit aufgefaßt, sondern als das gereinigte Bild derselben, als Nachahmung der auch der Wirklichkeit zugrunde liegenden Idee. Wenn es die Aufgabe des Künstlers wäre, die Natur möglichst getreu zu kopieren, dann müßte eine Photographie künstlerisch höher stehen als die beste Zeichnung. »Der Künstler kann die Natur nicht abschreiben, er muß sie übersetzen«, sagt Helmholtz. Er muß allerdings ein Abbild der Natur geben, sein Werk soll aber als solches selbständig der Natur zur Seite stehen, deshalb muß er mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln und Werten den Wirkungen der Erscheinungen in der Natur nahe zu kommen suchen. Seine Mittel sind besonders: Vereinfachung und Verstärkung der Naturelemente, Ausscheidung des Gleichgültigen und Betonung des Wesentlichen, Charakteristischen. Dadurch wird die Wirkung des Kunstwerks dem Naturbilde

gegenüber sogar noch erhöht. Trotzdem aber der Künstler mit der Natur frei schaltet, wird und darf sein Werk an Wahrheitsgehalt nicht verlieren. »Auch die Wahrheit des Kunstwerks ist eine besondere, in sich gegründete und steht der eigentlichen Naturwahrheit frei und selbständig gegenüber. Nicht die Wirklichkeit gibt eben die Kunst wieder, sondern eine künstlerische Vorstellung, aber gerade deshalb besitzt sie die Kraft, im Beschauer wiederum eine Vorstellung zu erwecken, die an Intensität und Klarheit zwar nicht außer, aber über der Natur steht.²⁾ Es gibt freilich Künstler, die in der Umgestaltung des Naturvorbildes sich viel Freiheit erlauben und solche, die dasselbe genauer wiedergeben; das Kunstwerk bietet aber schließlich doch etwas anderes als das Vorbild, wodurch es eben erst zum Kunstwerk wird.

Wer das Sehen recht lernen will, wird, wo es ihm nur möglich ist, Naturbild und Kunstwerk vergleichen. Hat man erst einmal das Sehen in der Natur gelernt, dann wird man auch am Kunstwerk gar manche Schönheiten entdecken, die dem verborgen bleiben, der mit der Natur noch nicht vertraut geworden ist.

Wir wollen jedoch zum Schlusse von dem Wert der Naturbetrachtung für die Kunstbetrachtung gänzlich absehen. Das Sehen in der Natur ist allein schon eine Quelle hohen Genusses, angenehmster Erholung und Tröstung. Wehe jedem, dem die Natur nichts zu geben vermag. Wer aber gelernt hat, sich ihr zu nahen, dem öffnet sie in trüben Stunden ihre Arme, und tröstend und mild senkt ihre heilende Kraft Frieden in die Brust. Ist es doch, als hätte der Allgütige uns, solange wir hienieden das Gewand der Sterblichkeit tragen, auch die Natur zur freundlichen Trösterin gegeben, in der wir seine Allgegenwart, Macht und Güte, das Weben und Walten seines Schöpfergeistes so rein verspüren. Die Erhebungen des Bodens tragen unser Gemüt in die Höhe, der Fernblick und die Ebene führen uns in die Weite und weiten unser Herz, die Stille eines beschaulichen Plätzchens ladet uns zur Einkehr in uns selbst ein, immer aber macht uns die Natur empfänglich für das Überirdische, Ewige. So führt sie uns, wie auch die Kunst, die man deshalb oft eine Schwester der Religion genannt hat, zu dem Ursprung zurück, von dem beide stammen, zu Gott, dem Urgrund aller Dinge.

¹⁾ L. Volkmann: Naturprodukt und Kunstwerk. Leipzig, Kühnemann.

²⁾ L. Volkmann, a. a. O.

AUSSTELLUNG CHRISTLICHER KUNSTWERKE IN WIEN



KARL LUDWIG SAND

MATER DOLOROSA

Studie

Wie wir seinerzeit mitteilten, veranstaltete die Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Secession) zu Wien in den Monaten November und Dezember eine Ausstellung von Kunstwerken christlich-religiösen Inhalts. Es waren drei Gruppen, die sich hieran beteiligten: 1. Künstler der Wiener Secession und auswärtiger Secessionen, bezw. ihnen nahestehende, 2. die Beuroner Kunstschule, 3. Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Die letztere Abteilung wurde von Maler Joseph Huber-Feldkirch eingerichtet, der seiner Aufgabe in dankenswertester Weise gerecht wurde; die Räume der Secession wurden zum Teil durch Angehörige der Vereinigung dem Zweck der Ausstellung künstlerisch angepaßt. Diese Gruppe, die ihre Vorbereitungen an Ort und Stelle von langer Hand treffen konnte, war vor den anderen natürlich im Vorteil, wenn es sich darum handelte, der Gruppe einen gemeinsamen Zug aufzuprägen, der im allgemeinen zwischen einer Zahl von Künstlern schon von vorneherein vorhanden war infolge einer Gemeinschaft der künstlerischen Tendenzen. So viel Gemeinsames aber die Angehörigen bestimmter moderner Schulen und Gruppen aufweisen, so viele besondere Züge haben sie in ihren besseren Vertretern vermöge der individuellen Freiheit, auf die der Künstler nicht verzichtet, und vermöge der Eigenart, mit der er die gemeinsame Lehrmeisterin Natur betrachtet. Dazu kommt bei den kirchlichen Themen noch das innere Verhältnis des Künstlers zu denselben. Anders die Beuroner Kunst, deren stärkster Faktor die Regel ist, welche dem Einzelnen eine Ausbeute des Individuellen in den dargestellten Figuren und des Besonderen in den Formen der Natur nur in geringem Maße gestattet. Je strenger die allgemeine Regel durchgeführt wird, desto enger die gegenseitige Verwandtschaft der nach ihr geschaffenen Werke und desto leichter ist ein starker und dem Beschauer anfänglich imponierender Gesamteindruck zu erreichen.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst vereinigt in ihrem Verbande Künstler ohne Unterschied äußerer Schul- oder Richtungsangehörigkeit, welche mit künstlerischem Ernst die christliche Lebensauffassung verbinden; im übrigen gewährt sie jedem Künstler volle Bewegungsfreiheit. Die kirchlichen Werke der Maler und Bildhauer dieser Gesellschaft

pflügen von vorneherein für bestimmte Räume geschaffen zu werden, welche bald dem einen, bald dem andern der historischen Stile angehören, zumal ja auch die Neubauten bislang in diesen Stilen errichtet werden; sie müssen sich deshalb den gegebenen Formen und meist auch dem schon aus früherer Zeit vorhandenen bildnerischen Schmuck anpassen, was ebenso schwierig wie wichtig ist. Über die Notwendigkeit einer künstlerischen Anpassung an Gegebenes bei Neuanschaffungen besteht keine Meinungsverschiedenheit; um so weiter gehen die Anschauungen momentan bezüglich des Grades und der Art der Anpassung auseinander. Bis in die neueste Zeit haben alle Kunsttheoretiker und Kunstbehörden, nicht zuletzt auch die Architekten, die Ansicht verfochten, die Anpassung der Neuschöpfungen, gleichgültig, ob diese der Architektur, oder der Malerei und Plastik angehören, müßte sich mit täuschender Genauigkeit auch auf die stilistischen Eigentümlichkeiten der jeweiligen architektonischen Umgebung, bezw. der jeweiligen Manieren früherer Maler und Bildhauer erstrecken, und jene Kreise sprachen es offen aus, daß man nichts Klügeres tun könne, als »die Alten« kopieren, denn besser, das ist stilgetreuer, könne man es ja doch nicht machen. Nach manchen bitteren Worten, die hierüber längst in Künstlerkreisen gefallen, fangen nun einzelne Kunsthistoriker in hocheifriger Weise an, zu fordern, daß dem Künstler unter allen Umständen mehr Freiheit in der Wahl seiner formalen Ausdrucksmittel gelassen werde. Es ist notwendig, diese Verhältnisse zu bedenken, wenn man den christlichen Künstlern Gerechtigkeit widerfahren lassen will. Was Wunder, wenn unter solchen Umständen die Ausstellungen der Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, und auch die letzte zu Wien, eine gewisse Mannigfaltigkeit in der künstlerischen Form aufwiesen! Da gleich von »Fälschungen« zu reden, wo man es mit ernstesten und hochstehenden Künstlern zu tun hat, wäre doch unangebracht, insbesondere angesichts der Wiener Ausstellung, wo in der Abteilung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst alles aufs strengste ferngehalten worden war, was nicht einen ausgesprochen persönlichen Kunstcharakter aufwies. Man vergesse im gutgemeinten Eifer nicht, daß der Wert eines Kunstwerkes wesentlich in der künstlerischen Kultur und in der Persönlichkeit seines Urhebers liegt und unabhängig ist von dem unablässigen Wechsel, dem das Äußere der Neuschöpfungen je nach dem Zeitgeschmack unterliegt. Der bedeu-

tende Künstler sagt uns etwas Bedeutendes, auch wenn er sich der Sprache einer früheren Zeit bedienen muß oder vielleicht sogar bedienen will, weil sie seiner Art, zu sehen, entspricht. Die Mittelmäßigen sind und bleiben auf Anlehnung an Stärkere angewiesen, gleichgültig, ob diese nun alte oder neue Meister sind. Wir wußten uns stets frei von jenen engherzigen Theorien, welche es den christlichen Künstlern bis jetzt so sehr erschwerten, im Sinne einer selbständigen Naturanschauung zu schaffen, befreit von dem Zwang der Nachahmung früherer Formen und Prinzipien, die der Künstlerschaft seit Jahrhunderten fremd geworden. Niemand kann es wärmer begrüßen, als wir, wenn die Behörden einzulenken gesonnen sind und der Kunst unserer Zeit einstweilen das Zugeständnis machen, daß sie mitkonkurrieren darf; die Gleichberechtigung wird dann nicht lange ausbleiben. Bedauern müßten wir es hingegen, wenn nun bei besseren Aufträgen solche moderne Künstler in den Vordergrund geschoben würden, denen der innere Beruf zur christlichen Kunst mangelt, die also zwar modern, aber nicht christlich schaffen. Im gegenwärtigen Stadium aber verlange man nicht, daß wir, statt für die christlichen Künstler einzutreten, ihre Ankläger werden, weil viele von ihnen auch noch im letzten Jahrzehnt unter dem Einfluß tief eingewurzelter Anschauungen, innerer Neigung und nicht selten äußeren Zwanges auf Prinzipien der künstlerischen Anschauungen früherer Zeiten zurückgriffen. In einigen Jahrzehnten wird man deutlicher als jetzt erkennen, wie viel persönliche Züge in den besseren unter diesen Arbeiten liegen.

Die neuen Bestrebungen, welche auf dem Gebiete der Denkmalpflege auftauchen, werden von einigen Eifern von dem bisherigen Extrem bald in ein anderes hinübergedrängt werden. Das kann uns einstweilen wenig berühren, wenn die neue Strömung den christlichen Künstlern wirklich mehr Freiheit bringt und nicht einen bloßen Wandel in der Unfreiheit. Letzteres möchte man beinahe befürchten, wenn man sieht, wie gegen die bisherige Praxis der Denkmalpflege und für eine neu einzuschlagende Praxis hauptsächlich geschichtswissenschaftliche Gründe vorgebracht werden.

Von den Künstlern der Wiener Secession fiel besonders Josef von Mehoffer (Krakau) durch Lebhaftigkeit der Erfindung und Pracht der Farben seiner Entwürfe für Kirchenfenster auf. Jettmar, Engelhart, Lenz, König u. a. sandten ebenfalls gute Bilder. Ein treffliches Madonnenbild war von Marianne



JAKOB BRADL

ALTARRELIEF: ÖLBERG

Stokes (London) zu sehen. Besnard sandte seine Kartons für eine Kapelle in Berk, die 1902 zu München ausgestellt waren, Louis Corinth seine Grablegung Christi, die 1904 in der Berliner Secessions-Ausstellung zu sehen war. Reichlich war die Beuroner Schule vertreten, und zwar mit Arbeiten für Monte Cassino und Emaus und für die Mauruskapelle in Beuron.

Unter den Arbeiten der Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst erwähnen wir mehrere Werke von Joseph Huber-Feldkirch, die sich durch Kraft und Ausdruck auszeichnen; so der Karton zu einem Freskogemälde »Die Religion« und verschiedene Entwürfe für Glasfenster. Feuerstein sandte den poesievollen Karton zu seinem Gemälde der Landung der hl. Magdalena in der Provence. Samberger war mit dem hl. Ignatius und dem hl. Franz Borgia und anderen hervorragenden Werken charakteristisch vertreten. Von Kolmsperger sah man die dem bayerischen Staat gehörigen Entwürfe für die Ausmalung der Kirche in Roggenburg (Abb. Jhrg. I, S. 89—92). Fugel

steuerte Entwürfe für ein Gemälde in der Kirche auf dem Gebhardsberg bei Konstanz und das Altarbild »St. Joseph« bei (Heft 5), Guntermann den Entwurf zur Bemalung der Kuppel der Aussegnungshalle im östlichen Friedhof zu München, Matthäus Schiestl verschiedene Werke, so das große Gemälde der Madonna als Königin aller Heiligen. Sehr tüchtige Arbeiten waren vorhanden von Schleibner, Hugo Huber, Glötzle, Maximilian Dasio, Pacher, Winter, Siber, Wagmiller und Köppen. Die Plastik war nicht minder gut wie die Malerei vertreten. Georg Busch sandte u. a. einen hl. Georg, die Gruppe »Es ist vollbracht« (Abb. S. 123, Heft 5) und das Modell für das Grabmal des Bischofs Haffner im Dom zu Mainz, Balthasar Schmitt eine Kreuzabnahme, eine Grablegung Mariä, die Figur des Kardinals Hergenröther von dessen Grabmal in Mehrerau und eine Madonna. Ferner bot die Ausstellung reife Werke von Pruska, Max Heilmaier (Apostel), Val. Kraus, Frey, Floßmann, Heidmann, A. Miller, Ed. Zimmermann. Von Wadere waren zwei Reliefs (Engel) und Medaillen (Firmung, Ehe, Priesterweihe, Abb. S. 92 und 93 des 4. Hefes), sowie ein hl. Georg zu sehen, auch das Grabmal für Erzbischof v. Thoma in München. Rudolf Harrach war vertreten mit einem Bischofsstab und einem Modell einer Monstranz (Ausführung in Gold, Silber, Email und Elfenbein, Abb. S. 94 und 95), Theodor Rauecker schickte verschiedene Mosaiken, Steinicken und Otto Lohr brachten eine Monstranz (Abb. Beil. S. V), Kirchen-Wandleuchter und Altarmodelle. Von den Architekten waren Anton Bachmann und Richard Berndl vertreten, letzterer mit dem Mausoleum Andrássy.

Wir können nur beistimmen, wenn »Das Vaterland« (Wien, Nr. 315 vom 15. November 1905) schrieb: »Das Bild, welches die Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst bietet, ist besonders darum erfreulich, weil es eine ziemlich zahlreiche Schar christlicher Künstler in lebendigem, eifrigem Schaffen für bedeutende Aufträge vorführt. . . . Ohne Aufträge kann keine Kunst gedeihen, auch das glänzendste Talent muß verkümmern, wenn ihm nie mehr geboten wird, als gerade genug, um das Leben zu fristen. Es muß da alles zusammenwirken, die Regierung, die Kirchenfürsten und die Klöster, fromme Privatauftraggeber und Gemeinden.«



KARL LUDWIG SAND

MÄDCHENBÜSTE

Vgl. Beil. »Zu unseren Bildern«

WELLE UND WOLKE IN DER ORNAMENTIK

Von Prof. DR. E. A. STÜCKELBERG

Unter den Naturerscheinungen, welche der Zierkunst aller Völker und aller Zeiten wichtige Motive geliefert haben, nimmt die Sonne und deren Strahlen, der Mond, die Sterne, das Feuer, die Flamme, der Rauch und endlich das Wasser eine hervorragende Stelle ein.

Das letztgenannte Element kommt zunächst als Welle, dann als Tropfen, ferner als Wolke sehr häufig zur Darstellung, während die prächtigen Formationen des Eiskristalls, offenbar infolge ihrer ephemeren Dauer und ihres relativ seltenen Vorkommens, die bildenden Künstler nicht angezogen haben. Sehen wir, in welcher Art die Welle und die Wolke von den verschiedenen Kulturvölkern stilisiert und als Ornament verwendet worden ist.

Die alten Ägypter und Mesopotamier stellen das stille stehende Wasser einfach durch eine Fläche dar und charakterisieren dasselbe, wie dies noch im Mittelalter Regel ist, durch hineingestellte Wassertiere und -Pflanzen. Das laufende Wasser wird abgebildet durch parallel verlaufende, leicht gewellte Linien. Wo dasselbe aber zum Ornament wird, da ist es nicht mehr die träge, sondern die sich überstürzende Welle, die von dem Künstler als



Fig. 1. Von einer Grabstelle in Mykene

geeignete Form ausgewählt wird. Zunächst wird dieses Zierglied nur in horizontaler Funktion verwendet, wie dies auch in der kretischen, sog. mykenischen Epoche der Fall ist (vergl. Fig. 1). In der Natur ist auch ein schräges Aufsteigen oder sich Überschlagen von Sturzwellen möglich; die Kunst geht indes bald weiter, indem sie das Wellenornament, den sog. laufenden Hund, auch in senkrechter, ja in kreisrunder Funktion darstellt. In lotrechtem Aufsteigen finden wir die Welle häufig auf etruskischen Denkmälern (Fig. 2), auch noch im Mittelalter z. B. auf schottischen Steinen. Als rund verlaufende Umrahmung, gewissermaßen das Meer darstellend, findet sich das Wellen-



Fig. 2

ornament auf einer griechischen Silbermünze, auf deren Fläche in der Mitte eine Wassergottheit neben zwei Fischen erscheint. Die Wellen werden schon in früherer Zeit mit anderen Ziergliedern, z. B. Blättern untermischt und das Ornament verliert seine Reinheit.



Fig. 3. Von einer griechischen Vase

Der kompakte Teil der Welle wird auch gelegentlich durchbrochen, und ein Zwickel zur Bereicherung der Form eingeschoben.

Das Ornament selbst wird so populär, daß es die Gestaltung anderer Zierglieder von gänzlich anderem Ursprung beeinflusst: so tauchen schief gelegte Varietäten des Mäanders wie des Zinnenornaments auf, die nichts anderes sind als die in eckige, gebrochene Linien umgeformten Abbilder der sich überstürzenden Welle. Eine



Fig. 4.
Japan. Waffenrock

weitere Ausgestaltung unseres Ziergliedes besteht darin, daß auch die Wassertropfen, die losgelöst von der Sturzwellen in der Luft schweben, zur Darstellung gelangen. Solches geschieht schon auf den Malereien altgriechischer Vasen (Fig. 3) und noch in den jüngsten Jahrhunderten auf japanischen Textilien (Fig. 4) und Malereien. Bei der Darstellung der Welle durch die Japaner ist außerdem zu beachten, daß sie dieselbe gewöhnlich nicht in eine Schnecke oder Spirale, sondern in mehrere überhängende Wasserbogen, die gegen das Ende nicht dünner werden, sondern in knollenartige Körper auslaufen, ausgehen lassen (Fig. 5).

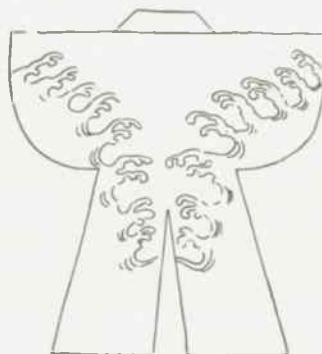


Fig. 5. Japan. Waffenrock

Sehr ähnlich der Welle wird in der romani-schen Zeit die Wolke dargestellt, wenn sie als Ornament oder abbreviatorische Wiedergabe der Luft oder des Himmels dienen soll (Fig. 6). Im Gegensatz zur Welle, welche ein bewegtes oder



Fig. 6. Stilisierte Wolke, romanisch

laufendes Zierglied ist, wird die Wolke seit dem 13. Jahrhundert regelmäßig als durchaus ruhendes, stillstehendes oder -schwebendes Ornament gebildet. Als sog. Wolkenschnitt



Fig. 10. Stich von M. Schongauer,

licher Stilisierung mehr der Natur und gibt die horizontalen Lagen der Wolkenbildungen wieder.

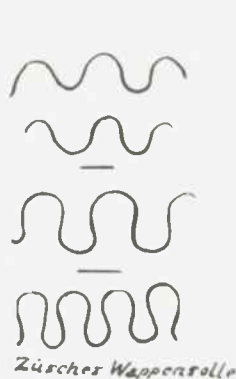


Fig. 7



Fig. 8

spielt dasselbe auch in der Heraldik eine große Rolle (Fig. 7); hier erscheint es in seiner einfachsten Gestalt, in der Regel in horizontaler, seltener in vertikaler Funktion. Diese einfache Form findet sich häufig in der Malerei und Plastik früh-, hoch- und spätgotischer Epoche (Fig. 8). Viel reicher und zierlicher ausgestaltet wird die Wolke im 15. und 16. Jahrhundert: jede einzelne Ausbuchtung

wird in regelmäßige Lappen gegliedert und die ganze Reihe anscheinend gefaltet ähnlich einer Halskrause (Fig. 9). Diese Charakterisierung der Wolke wird auch von der grossen Kunst rezipiert, wenn auch mit der Modifikation, daß die starre Regelmäßigkeit aufhört und ein etwas malerisches Durcheinander an ihre Stelle tritt, wie ein Blick auf Schongauers Stiche lehrt (Fig. 10).

Keinerlei Verwandtschaft mit der Auffassung der Wolke im Occident zeigt die Bildung derselben in der japanischen Kunst (Fig. 11); hier nähert sich die Darstellung trotz gänz-



Fig. 9

II. DEUTSCHE KUNSTLERBUND-AUSSTELLUNG IN BERLIN 1905

VON DR. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

(Schluß)

Die Landschaft ist eine Lieblingsgattung einer mehr optischen als seelischen Kunst. Doch scheint jetzt das Szenenbild weiteren Sinnes bereits wieder über die ewigen Wiesen und Wälder hinauszuwachsen. Ehe wir nun auf diese eingehen, mag es zweckmäßig sein, die verschiedenen spezifisch koloristischen Interessen, die sich hier und sonst ausprägen, eigens zu überblicken. Die Abstufung einer Farbe in zahlreichen Tönen und die Vereinigung mehrerer Farben, die sonst nicht leicht zusammenzubringen sind, durch entsprechende Übergangstöne liegen den Sezessionisten ganz besonders am Herzen, obwohl sie damit kein Privileg beanspruchen können. Daß in den Farbeindrücken und in den technischen Kunststücken von Licht und Linie oft genug die Darstellung, speziell die Deutlichkeit untergeht, haben wir schon erwähnt. Auch ein so bedeutender Künstler wie H. Zügel kommt an dieser Klippe nicht vorbei. Seine Tierbilder werden allmählich so, daß man sie weder von ferne noch von nahe genügend enträtseln kann. Oder sollten es lediglich Studienskizzen sein? Silhouette und Klecks und Farbeffekt sind doch nicht als Selbstzwecke auf der Welt. Wir möchten Zügel lieber anderswo nennen, als wenn wir jetzt aufzählen, daß er mit seiner »Lüneburger Heide« interessante violettbraune Töne gibt, daß dann C. Fehrs »Park im Herbst« ein hübsches Laubgelb mit einem im Wasser gespiegelten Gemäuer zeigt, und daß Blautöne als die Hauptsache eines Bildes von Erler-Samaden erscheinen, das eine Gartentüre usw. vorstellt. Von demselben Künstler haben wir außerdem eine »Alpenpartie mit Figuren« in hellem Sonnenlicht. Zu großer Pracht wird das Blau gesteigert in H. Thomas »Sommerglück.« Die für uns nicht mehr neue Vereinigung blauer und grüner Töne wirkt besonders ansprechend in dem »Hofgarten« von W. Conz und in dem Bild »Am Weiher«

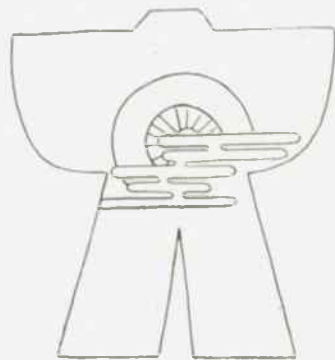


Fig. 11. Japan. Waffenrock

von M. Kurzweil. Im Grün wird natürlich besonders gerne geschwelgt. Schlichte Töne davon, mit wenigen breiten elementaren Strichen, setzen eine »Landschaft an der Pise« von Marie Slavona zusammen; sie erinnert an das, was man bei Trübner die »Striementchnik« genannt hat (nicht zu verwechseln mit dem obigen »Streifenstil«). Grünphantasien finden sich auch in dem »Bildnis« von R. Gudden, in der »Märkischen Landschaft« von B. Marquardt und ganz besonders in den von uns bereits mehrmals erwähnten Landschaften W. Trübners; »Schloß Hemsbach« ist hier zweimal vorgeführt.

Das Prinzip der Farbenkontraste dürfte bereits seit längerem dem der Annäherungen und Vereinheitlichungen der Farben gewichen sein. Namentlich tritt dies in den nicht seltenen Weißphantasien hervor. So malt P. Klein »Meine Schwester im Garten«, und F. Overbeck seinen »Frühlingstag«. Im übrigen sind die Worpssweder nur spärlich vertreten.

Anscheinend viel bewundert ist die »Kirschenernte« von Dora Hitz. Besonders koloristische Verdienste hat das Bild doch wohl nicht, luministische viel eher. In solchen Wirkungen bewegen sich natürlich noch mannigfache Bilder. Weit aus die beachtenswerteste Leistung dieser Art, vielleicht seit langem, sind »Die Spiritisten« von H. Baluschek. Wie da die gläubigen Personen, deren Hände auf dem Tische ruhen, teils vom Kerzenlicht und teils von dem bläulichen Schneelichte, das durchs Fenster eindringt, gleichsam mystisch übergeben werden, das bringt nicht bald ein Künstler so gut heraus. Das, was wir neulich als Tür- und Fensterprobleme bezeichnet haben, kehrt auch anderswo wieder. So in E. Opplers »Hausgang«; dann in manchem später zu erwähnenden Interieur, in M. A. Stremels »Blick in die Ferne« und ganz besonders in Uhdes »Schularbeiten«.

Wenden wir uns nun zu den einzelnen Landschaftskünstlern, so darf als Verstorbenen F. Herzog voranstellen. Sein »Waldtal« versteht es, Helligkeit wirklich und ohne Virtuositätsinteresse wiederzugeben, und sein »Sonnenmorgen« bietet einen anziehenden Ausblick von einer Terrasse dar. Unter den Lebenden möchten wir einen Künstler voranstellen, der vielleicht mehr nur zu dem Zwecke heringebracht ist, damit man an die Unparteilichkeit der Jury glaubt: K. Haider. Das Gebiet seines Könnens ist nicht eben sehr weit, und seine spitzigen Nadelbäume kennt man schon. Wohl aber wird es nicht bald einen Künstler geben, der die Eigenschaften der ernsten Sachlichkeit und des geistigen Eindringens in den Gehalt eines Stückes Natur so hervorragend entfaltet wie Haider. Von seinen vier ausgestellten alpinen Landschaften dürften das »Frühlingsgewitter« und der »Hintersee bei Berchtesgaden« einer besonderen Erwähnung würdig sein.

Sehen wir von einigen bereits im Vorigen erwähnten Künstlern wie Thoma und Trübner ab, so verdienen unter den älteren am ehesten H. v. Volkmann mit seinem »Reifenden Korn« und ganz besonders L. Dill mit seinen elementargroßen Linienführungen in zwei bescheidenen Moorbildern Erwähnung. An den letzteren erinnern die »Moos-Birken« von R. Riemerschmid, zarte Fleckchen und Flächen auf grober Leinwand. Unter den Berliner Sezessionisten stehen W. Leistikow und U. Hübner voran. Jener bildet seine bekannte Kunst in gutem Sinne des Wortes weiter aus (»Thüringer Wald« usw.), dieser bestätigt die Würdigung, die wir ihm im Vorjahre zuteil werden ließen (»Die Heilige Geistkirche in Potsdam« usw.). Dann kommen natürlich wieder die Unklarheiten wie »Im Garten« von T. Hagen (eine »Landschaft« verdient mehr Beachtung). Im übrigen haben wir die bekannten Virtuositäten mit größeren und kleineren Flächenelementen, wie z. B. bei

der »Landschaft, Morgen« von O. Reiniger. Einer sehr sympathischen »Winterlandschaft« von P. Baum reihen sich die interessanten Schneebilder von R. Hoffmann und C. Moll an. Eine Nennung verdienen schließlich noch »Reval« von G. v. Bochmann und die bayrische »Landschaft« von T. Starler. Von dem mit Recht viel geschätzten G. Kuehl sind eine, anscheinend Dresdener, »Schloßstraße« und ein »Interieur« da.

Damit kommen wir zu den Interieurs und Stilleben. Ein »Schwedisches Interieur«, das ist eine Schiffskabine mit Fensterblick ins Meer, von H. Rath wird mit Recht gerühmt. Von H. Reißerscheid ist ein markantes Helldunkelbild da, von C. Moll ein anderes helles »Interieur«, das von der »Wiener Werkstätte« inspiriert zu sein scheint. Auch von einem Namensvetter eines Vorgenannten, von H. Hübner, sind gute Interieurs ausgestellt. Unter den Stilleben war bereits im ersten Augenblick eines verkauft, von R. Breyer, das in einer bemerkenswerten Weise der bloßen Schwarzweißkunst nahe kommt. Andere Stilleben von H. v. Kardorff und von G. Mossow haben ebenfalls Anklang gefunden. Im Sinne eines Pointillismus, doch schon mehr mit Flächen als mit Punkten, arbeitet H. Herrmann. Etwas grob erscheint H. Bruck.

Die Graphik, »Werke der Schwarz-Weißkunst«, geht über diesen Namen zum Teil dadurch hinaus, daß sie Farbentöne liebt. Mit interessanten grünlichen Tönen operiert K. v. Schmoll, »Das weiße Kleid, Holzschnitt«. Blautöne bringt H. Rath, »Sommerabend an der Alster, Lithographie«. Bläulichgraue Töne erscheinen bei H. Heine, »Kahler Baum, Lithographie«. Bräunliche Töne hat A. Schönnenbeck, »Zeitungsläser, Lithographie«. Eine Schafherde in Brautönen stellt H. Otto dar, »Auf harter Scholle, Gravierung«. Durch kräftige Helldunkelflächen erfreut O. Graf, »Ein Ritter, Radierung«. Andere wieder vertreten eine besondere Linienkunst; so W. Conz mit »Landschaft, Radierung«, O. Grimme mit seinem kleinen, aber elementar großen Stückchen »Vorstadtlandschaft, Radierung«, und E. Stern mit bemerkenswerter Erfindungskraft in den Formen, die allerdings bei »Mendelssohns Schottischer Symphonie« mindestens ins unnötig Geistreiche geht. Das Türproblem ist wieder erfaßt in »Zwiegespräch, Radierung«, die samt einer anderen Radierung »Guter Laune« ihren Künstler, A. Eckener, aus der Menge der übrigen gut hervortreten läßt.

Daß zu diesen hervortretenden Graphikern ganz besonders Käthe Kollwitz gehört, kann bereits seit längerem bekannt sein: zwei Radierungen und zwei Pastelle, diese mit dem gemeinsamen Namen »Caveau des innocents«, vertreten sie wiederum in glücklicher Weise. R. Jettmar reiht sich mit seinen »Stunden der Nacht, drei Radierungen«, ebenfalls unter die Hervorragenden ein. Wir nennen noch mit Achtung die zwei Radierungen von F. Mützenbecher, »Die Rede in den Wind«, und »Zur Gratulation«; dann noch einige mehr auf geistreichen Spaß ausgehende Stücke, wie besonders »Der Hausfreund, Federzeichnung« und »Die Wasserleiche« von F. Christophe; schließlich den unscheinbaren aber bemerkenswerten »Neubau, Kohlezeichnung« von B. Becker, und das anziehende graphische Porträt von H. Struck, »Bildnis Friedrich Haase«.

Den Übergang zum folgenden bilden Zeichnungen von Max Klinger, hauptsächlich Randzeichnungen zu einer Trojadicung, woran wir des Gleichklanges halber den Namen J. Klinger anreihen, unter dem Zeichnungen »Lustgarten« und »Im Ozean« vorliegen, die eine entschiedene Erfindungskraft in ungewohnter Richtung zeigen.

Max Klinger dürfte diesmal in der Plastik oben an stehen. Die Illustrationen des Kataloges bringen von

ihm nichts; was vielleicht nur auf einen äußerlichen Umstand zurückgeht. Eine im Felsgestein halb verborgene Marmorfigur »Schlafende«, dürfte das Bedeutendste davon sein. Eine »Liegende Figur, Bronze«, hat als Unterlage eine Achatfläche. Der »Entwurf zum Brahmsdenkmal, Gips«, führt uns über eine Treppe in ein Tempelchen, auf dessen Bank die Denkmalsfigur sitzt. Einige Marmorbüsten machen uns entschieden den Eindruck, daß Klingers hauptsächlich Können anderswo liegt.

Neben ihm erregt mit Recht viel Aufsehen A. Gaul, zumal durch einen bronzenen großen Löwen und dann durch einen »Adler, Bronze« (doch wohl Gips). M. Kruse bringt ein »Liebeswerben, Bronze« von geringerer Innigkeit als die von uns früher einmal erwähnte »Frage« R. Boeltzigs, und etwas künstlich zusammengefügt L. Tuailon ist mit einem mächtigen »Herkules und Eurystheus, Modell für ein Marmorrelief«, vertreten, Th. Th. Heine durch einen geistvoll dummen »Teufel« in Bronze, G. Kolbe durch verschiedenes, darunter durch eine »Marmorbüste« von J. S. Bach und besonders durch ein aus Sandstein herausgearbeitetes »Sitzendes Weib«. Eine hübsche marmorne Porträtbüste einer Gräfin bringt H. A. v. Harrach, eine kräftige bronzene Porträtbüste eines Jünglings C. Jaeckle, zwei Bronzefiguren in ausdrucksvoller Haltung A. Hudler, eine Büste Siegfried Wagners A. Hildebrand, ein marmornes »Mädchen mit Krügen« J. Götz und ein bronzenes »Junges Mädchen« M. Streicher. Neben einem Bronzewerke hat H. Heyne einen »Sitzenden Jüngling in Majolika« ausgeführt. F. Klimsch wirkt günstig durch seine Büste Fräul. V. L., Marmor und noch mehr durch seine »Eos, Bronze«. Die geistreiche Weise, in welcher F. Behn seine »Europa, Bronze«, auf einem Stiere darstellt, führt uns hinüber zu den jetzt anscheinend beliebten Tierplastiken, die vielleicht durch die Kopenhagener Porzellankunst angeregt sind. W. Groß bringt zwei solche Bronzestücke, einen Geier und eine Ente und A. Krauß einen ebensolchen »Römischen Kater«. Münchener Porträtbüsten von C. A. Bermann sind etwas grob, und von den Arbeiten H. Hahns möchten wir höchstens die »Bildnisherme, Marmor«, hervorheben.

Fesselnd ist der Schwanenbrunnen von August Gaul, bestimmt für eine Ecke des (anscheinend kleinen) Schwanenmarktes in Crefeld, ausgeführt von der Firma C. Schilling in Berlin. Der Künstler (geb. 1869) ist zwar in erster Reihe ein Charakterisierer von Tiergestalten und bewährt sich als solcher auch hier wieder. Doch hat er mit dem Aufbau des Brunnens eine interessante Probe ästhetischer Geometrie gegeben. Aus einem flachen Unterbassin, dessen kreisrunder Rand viermal von Rustika-Steinen unterbrochen wird, erhebt sich ein achtkantiger Fuß und trägt ein viereckiges Oberbecken. Dessen Rand zeigt auf der Außenseite Schwäne im leichtesten Basrelief und enthält an seinen vier Ecken über einer Muschel je einen Ausfluß. Aus diesem Oberbecken erhebt sich endlich ein abgeschrägt vierkantiger kleiner Stamm, oben mit Blättern und Seerosen aus Bronze besetzt. Diesen entsprudeln in geringer Erhöhung die Wasser, um über jenen Stamm in das Oberbecken und durch dessen Öffnungen in das Unterbecken zu fließen. Außer jener Bekrönung ist Bronze nur noch für den anmutigsten Teil des Ganzen verwendet: für sechs sehr junge Schwänchen, die am Rande des Oberbeckens stehen und durch ihren verschiedentlichen Ausdruck in Haltung und Gesicht geradezu entzückend wirken. Das Werk findet denn auch allgemeine Anerkennung und ist umso erfreulicher, als es an künstlerischen Brunnen noch recht sehr fehlt.

Kunstgewerbe usw. hat auf diesen Ausstellungen keine Tradition, Architektur und Innenkunst erst recht nicht. Doch ist diesmal mit Klimt die »Wiener Werkstätte« J. Hoffmanns und K. Mosers eingezogen

durch eine Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände in Edelmetall, Leder usw. Wir haben uns über diese Kunst bereits früher geäußert und wiederholen einerseits die Anerkennung ihrer vornehmen Feinheit und andererseits die nachgerade langweilige Verwertung von Quadratischen und steifen Linien. Ein Wandteppich in Applikationsstickerei bringt uns den guten Eindruck in Erinnerung, den uns sein Künstler, F. Rentsch, bereits auf der Dresdener Ausstellung gemacht hat. Die gute Harmonisierung zarter Farbtöne in jenem Werke läßt unseren Bericht immerhin mit einem »Ende gut, alles gut« schließen.

DIE FRÜHJAHRAUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN

Wiederum sind mit dem Beginn der alljährigen offiziellen Ausstellungen die Säle des Kunsttempels am Königsplatze mit Werken der Malerei, Plastik und Graphik gefüllt. Überschaute man die Leistungen der jungen Künstler, denn diese kommen zunächst in Betracht und ihnen ist auch der größere Raum gewährt, so erkennt man bald, daß sich das Gesamtbild gegen das vorige Jahr kaum wesentlich geändert hat; nur strebte man die Helligkeit der im Atelier oder draußen vor der Natur geschaffenen Studie noch zu steigern, mehr Licht in die Malerei hineinzutragen. Man muß ausdrücklich das Wort »Studie« betonen, denn von abgerundeten Kunstwerken, die in irgend einer Weise eine bildmäßig geschlossene Wirkung in sich tragen, ist keine Rede. Man könnte ja ganz beliebig bei den meisten Leistungen, unbeschadet des Eindrucks der künstlerischen Gestaltungskraft, hier und dort etwas abnehmen, Teilungen treffen, andererseits könnten noch ganz aus demselben Grunde so einige Meter an manche Leinwand hinzugefügt werden. Die innere, zwingende Notwendigkeit der Raumverteilung, die nur so und unter keinen Umständen anders sein dürfte, kennt die moderne Malerei bei den jungen Meistern kaum mehr. Und doch ist und bleibt die Raumkunst auch im engeren Sinne auf das Staffeleibild angewandt, der Kernpunkt der gesunden und erfreulichen Kunsttätigkeit. Wer diese uralten, nie umzustößenden Gesetze in der Tafelmalerei in sich trägt, der wird sie auch für die wichtigere Raumkunst, die uns heute fehlt, namentlich aber in der Monumentalmalerei anzuwenden wissen. Begabung und Empfindung für die Grundwahrheiten der raumgestaltenden Kunst ist wohl bei vielen Künstlern vorhanden, ganz instinktiv versucht der eine oder andere mit engster und beängstigender Anklammerung an die Natur, jene zwingenden Notwendigkeiten zu erfassen, aber es fehlt an Wegweisern und Lenkern, vor allem aber an Bestellern, welche den jungen Kräften Aufgaben stellen, an denen sie ihre Fähigkeiten messen könnten.

Wie jedoch die Verhältnisse heute liegen, ist jeder auf sich selbst und sein kleineres oder größeres Kapital angewiesen. Der eine Teil klammert sich an Nationen, die einmal eine Zeitlang in der Malerei Aufsehen erregt haben, wie die Schotten, Holländer, Franzosen, z. B. der sonst sehr talentvolle Hummel und seine ganze Gefolgschaft zumeist malender Damen, der andere Teil an moderne Schulen oder Persönlichkeiten, welche momentan in Mode sind, oder es vor kurzem waren. August Baumüller imitiert Habermann; Widmann — Hodler; Otto Langer — Trübner; Christian Fr. Conradin — Segantini; Max Burgmeier — Hans Thoma usw. Die meisten Maler jedoch betreiben ihre Kunst als eine Art Sport, wie ein Ballspiel, und laufen damit Gefahr, durch spielerische Unarten die Malerei in eine ihr nicht entsprechende Sparte der menschlichen

Unterhaltung einzureihen. Und gerade solche werden mitunter von oberflächlich Urteilenden als besondere Talente gefeiert, bis wieder andere durch neue Tricks sie ablösen. Von diesen ganz abgeschnitten, lebt aber in einem Teil der jüngeren Malergeneration nicht mehr die mächtig pulsierende Leidenschaftlichkeit, die dazu gehört, um Ernstes in der Kunst zu schaffen. Die Nerven sind erschlaft und daher nicht befähigt, eine Kunst zu erzeugen, die aus dem Zeitlichen das ewig Gültige auszulösen versteht. Nur auf wenig differenzierte Tonakkorde reagieren sie noch und in einer übermäßig und einseitig sensiblen Empfindungsduselei wird eine sogenannte weiche Tonmalerei oder Hellmalerei produziert, die gerade das Gegenteil vom Naturalismus ist, den die meisten Bahnbrecher der modernen Malerei auf ihre Fahne geschrieben.

Trotzdem läßt sich Erfreuliches aus den zweieinhalbhundert Gemälden herausfinden und den Glauben an eine bessere Zukunft damit erhalten. Mit am ausgeglichensten unter den Landschaftlern, die am zahlreichsten vertreten sind, ist Richard Kaiser. Seine großzügigen Bilder: »St. Alban am Ammersee« und »Erlengruppe« zeigen ihn als Maler mächtig fesselnder Stimmungen, die sich am liebsten auf Wänden ausleben möchten. Paul Crodel; Friedrich Eckfelder, insbesondere aber Oskar Graf neigen mehr dem Idyllischen, Ruhigen zu. Des letzteren »Weide«, eine schwarzgeleckte Kuh am Wasser, ist eine besonders tüchtige Leistung. Hans von Hayeck ist diesmal etwas frischer und lebensvoller im Ton, auch hat nach dieser Richtung hin Schramm-Zittau Fortschritte gemacht. Phipp Klein versucht in seinen zehn Studien Sonnen- und Lichteffekte noch weiter zu treiben wie bisher, aber auch hier sieht man, daß der wärmste »Sonnenfanatismus« Grenzen setzt, deren Überschreitung zur Unwahrheit führt. Nach derselben Richtung hin wandert Rud. Nissl und Oskar Moll und der in Freilicht schwelgende Schrader-Velgen. Recht überflüssig ist die »Lebensgroße« Equipage von Jakob Nußbaum. Das Thema ist weder geistreich noch irgendwie erfreulich. Ebenso wirken die stets wiederkehrenden Bahnhöfe, Schienenstränge und Lokomotiven von Herm. Pleuer langweilig, obschon letzterer Maler über ein ganz respektables Können verfügt und auch, wie in der »Mondnacht«, im Beschauer poetische Empfindungen auszulösen versteht. Sehr interessant ist die 15 Werke umfassende

Kollektivausstellung aus dem Nachlasse des Bildhauers Aug. Hudler. Wir treffen auf tiefempfundene religiöse Motive, die ein gründliches Studium der Italiener des 15. Jahrhunderts erkennen lassen, so eine Madonna,

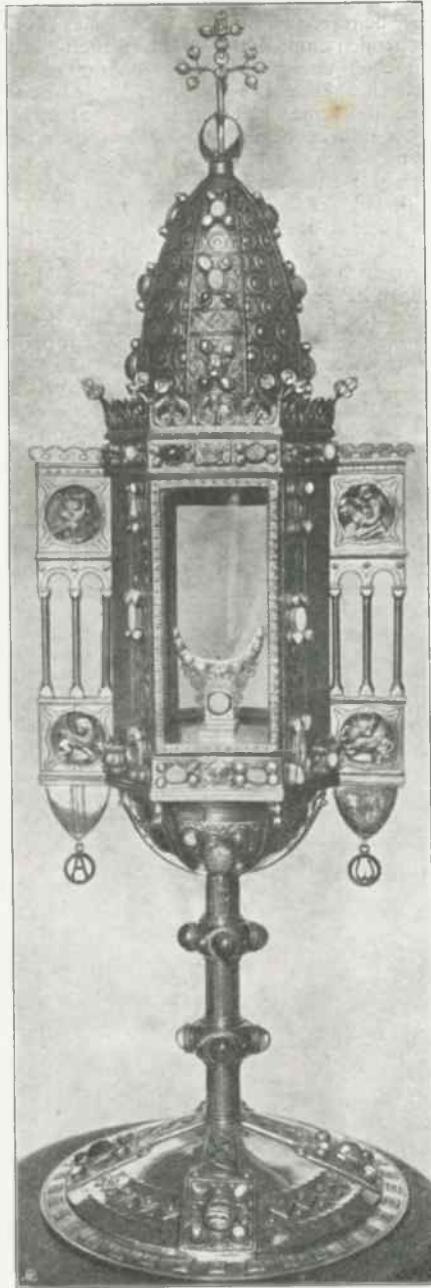
Majolikarelieff, und der von Engeln umgebene Schmerzensmann. Sein »Ecce Homo«, das starke Anklänge an den »Dengler« der kgl. Glyptothek aufweist, wurde für die Galerie der Secession angekauft.

Von einer Reihe weiterer Künstler, die treffliche Arbeiten gesandt, war schon bei Gelegenheit der Kunstvereinsausstellungen die Rede. Unter diesen steuerten neuere Werke bei: H. B. Wieland, Charles Vetter, Ch. Tooby, Edm. Steppes, R. Pietzsch, E. Oßwald, Ch. Palmié, Meyer-Basel, H. von Habermann und W. L. Lehmann.

Letzterer, unermüdlich praktisch im Ausstellungswesen tätig, hat auch am meisten dazu beigetragen, daß in dem oberen Stockwerk des Secessionsgebäudes nun der Grundstock zu einer modernen Galerie gelegt wurde. Dieses begrüßenswerte Unternehmen weist jetzt schon eine stattliche Anzahl von Gemälden auf, die teils käuflich erworben, teils gestiftet oder leihweise der Secession überlassen wurden. Als ganz hervorragende Schenkung muß »Die Grablegung« von Wilh. Volz betrachtet werden, gestiftet von Fräulein Lina Volz. Von demselben Meister stammen auch die tiefergreifenden Entwürfe zur Bemalung einer Friedhofshalle im frühchristlichen Sinne. Bilder und Studien von Becker-Gundahl, A. Langhammer, S. Wenban, P. Weinhold, R. Pietzsch, Schramm-Zittau, H. v. Habermann, V. Weishaupt bilden jetzt die Vorläufer zu einer Galerie, die den Nachgeborenen über eine Seite modernen Kunstlebens Aufschluß geben können. Es gibt Bilder, welche dem modernen Geschmack einer bestimmten Zeit huldigten und deshalb als große Werke angesehen wurden, während man andere lange unbeachtet ließ, weil sie entweder nicht aufdringlich genug oder zu seltsam und edel, dem banalen Geschmack der Allgemeinheit nicht entsprachen, oder auch in ihren Ideen der Zeitströmung weit vorausgeilt waren und deshalb nicht verstanden wurden.

Eine spätere Zeit, welche nicht mehr im Streite der Meinungen steht, wird mit ungetrübtem Blick die Werke betrachten und ihnen gerechter gegenüber stehen, als es die heutige Welt selbst mit bestem Willen vermag. Und allein schon deshalb ist die Gründung einer Galerie moderner Gemälde beachtens- und begrüßenswert.

Franz Wolter



STEINICKEN & LOHR

MONSTRANZ

Christliche Kunstausstellung in Wien 1905

ZU UNSEREN BILDERN

Die farbige Sonderbeilage veranschaulicht ein großes Altargemälde, welches Heinrich Told im Jahre 1902 für die Kapuzinerkirche in Bozen vollendete. Der hl. Antonius von Padua steht vor dem Throne der Madonna mit dem göttlichen Kinde, dem er die in leiblichen und geistigen Nöten Hilfesuchenden empfiehlt. Die vielen Figuren schließen sich zu einer streng gefügten Gruppe zusammen, die durch ihre klare Disposition leicht übersichtlich wird, ohne in Nüchternheit zu verfallen. Überall verrät sich das sorgsamste Naturstudium bei geläuterter Anschauung und feinem Gefühl für das Malerische. Über den Künstler vgl. Heft 2 dieses Jahrganges; wir bemerken noch, daß Told nicht aus der Schule Feuersteins, sondern aus jener Franz von Defreggers hervorging. In einiger Zeit werden wir auch profane Arbeiten von ihm veröffentlichen, doch wünschen wir ihm, es möchte ihm auf seinem eigentlichen Gebiet, dem kirchlichen, nicht an Gelegenheit zur Betätigung seiner Kunst fehlen.

Auf S. 215, 217 und 220 sieht man Arbeiten von Karl Ludwig Sand (München), der im vorigen Jahr auf der internationalen Ausstellung in München eine Sockelfigur »die Musik« vom Denkmal des Komponisten Raff in Frankfurt a. M. ausgestellt hat, ein Werk von edlem Rhythmus, das gewiß jedermann in schönster Erinnerung ist. Die Reproduktion S. 215 ist dem Tonmodell entnommen; man sieht am Sockel noch einen Tonklumpen, in dem eines jener Modellierhölzer steckt, deren man sich zur Mithilfe mit den Fingern, welche beim Modellieren die Hauptarbeit tun, zu bedienen pflegt. Die ganze nasse Tonmasse ruht auf einem Brett und wird von einer starken Eisenstange getragen. Vgl. H. 3, S. 74.

Jakob Bradl, von dem wir auf S. 219 ein in der Art der Spätgotik gehaltenes Holzrelief des Heilandes am Olberg reproduzieren, gehört zu jenen Meistern, welche sich mit bewunderungswürdiger Sicherheit alter Formen zu bedienen wissen, um neue, ganz persönlich empfundene Werke zu schaffen. Jedermann wird an diesem Relief die feine Gruppierung, die verständnisvolle Behandlung des Reliefstils bis ins Kleinste und vor allem die seelenvolle und tieferreligiöse Erfassung des Themas anerkennen. Das Werk befindet sich im Altarschrein der prot. Kirche Gostenhof-Nürnberg; es ist 1905 vollendet.

KONKURRENZ-AUSSCHREIBEN

I. Zu einem Denkmal für P. Haspinger

Der gefertigte Veteranen-Verein hat die Errichtung eines Denkmals für den Landesverteidiger Kapuzinerpater Joachim Haspinger in Klausen, Tirol, beschlossen, und wird die Herstellung dieses Denkmals hiermit zur Konkurrenz ausgeschrieben.

Bedingungen:

1. An der Konkurrenz können sich nur gebürtige Tiroler Bildhauer beteiligen.
2. Die Gesamtkosten des Denkmals dürfen den Betrag von Siebentausend (7000.—) Kr. nicht übersteigen.
3. Das Denkmal soll den Kapuzinerpater Haspinger in Lebensgröße aus Bronze auf einem Porphyrsockel darstellen.
4. Die Entwürfe (plastische Modelle), welche bis längstens 1. August l. J. einlangen müssen, werden von einer Jury, bestehend aus Sachverständigen und dem Denkmalkomitee geprüft und setzt der Verein für die zwei besten Modelle Preise von 200 und 100

Kronen aus. — Die preisgekrönten Modelle verbleiben Eigentum des gefertigten Vereines.

- 5) Jeder Entwurf ist mit einem Kennwort zu versehen, und der Name des Bildhauers in geschlossenem Kouvert beizulegen.
 6. Derjenige Bildhauer, welchem die Ausführung des Denkmals übertragen wird, verpflichtet sich, die sämtlichen Arbeiten von österreichischen Firmen ausführen zu lassen. Über Wunsch wird eine Skizze des Platzes den Konkurrenten zugesendet.
- Militär-Veteranen-Verein Klausen-Umgebung unter dem Protektorate Sr. Kaiserlichen Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ferdinand Karl, im April 1906.

II. Für eine »Bennosäule« bei der St. Benno-kirche in München

Aus Mitteln der Johann Sedlmayr-Stiftung ist ein Betrag von 30000 M. für die Errichtung einer »Bennosäule« auf dem Ferdinand von Miller-Platz nächst der Bennokirche zur Verfügung gestellt. Zur Erlangung von Entwürfen schreibt der Stiftungsausschuß unter Münchener Künstlern und Künstlern bayerischer Abstammung einen Wettbewerb aus. Die Wahl des Standortes ist dem Bewerber überlassen; doch darf die Säule den Verkehr nicht hindern. Auf die Kirche ist besonders Rücksicht zu nehmen. Als Material ist wetterbeständiger Stein anzunehmen. Ein Brunnen soll mit der Säule nicht verbunden werden. In dem Betrag von 30000 M. sind die Kosten für die Fundierung nicht begriffen. Verlangt werden: 1. ein Modell im Maßstab 1:20. Detailmodelle des Hauptbildwerkes sind zugelassen oder Zeichnungen im Maßstab 1:20 und zwar Grundriß, geometrische Ansichten und ein Schaubild, dessen angenommener Standpunkt im Lageplan anzugeben ist; 2. ein Lageplan 1:500; 3. Erläuterungsbericht mit Material- und Kostenangaben. Den mit einem Motto zu versehenen Entwürfen ist ein verschlossener, in gleicher Weise bezeichneter Briefumschlag beizulegen, in dem Name und Wohnung des Verfassers niederzulegen sind und welcher außen neben dem Motto die Aufschrift: »Wettbewerb zu einer Bennosäule« zu tragen hat. Die Entwürfe sind bis längstens 15. Oktober 1906 im alten Rathaussaale abzuliefern oder bis zu dieser Zeit einer bayerischen Poststation zu übergeben. Notwendige Untergestelle sind von den Bewerbern zu liefern. Für die drei besten Arbeiten sind Preise im Betrage von 500, 300 und 200 M. bestimmt. Die Gesamtsumme kann auf einstimmigen Beschluß des Preisgerichtes auch in anderer Weise verteilt werden. Die preisgekrönten Entwürfe gehen in das Eigentum der Stadt über. Die Zuerkennung eines Preises gibt kein Recht auf die Ausführung; über die endgültige Vergebung des Auftrages entscheidet der Stiftungsausschuß. Das Preisrichteramt haben übernommen die Herren: Bürgermeister Dr. von Borscht, Reichsrat und Bildhauer F. v. Miller, Kommerzienrat Karl Sedlmayr, städt. Bau- und Architekt H. Grässel, kgl. Professor und Bildhauer Floßmann. Die Entwürfe werden nach erfolgter Entscheidung öffentlich ausgestellt. Nicht ausgezeichnete Entwürfe werden gegen Ausweis den Einsendern zurückgegeben. Ausschreiben und Lageplan können im Stadtbauamt (St. Jakobsplatz 13), II. Stock, Zimmer 50, kostenlos erhält werden.

III. Brunnenkonkurrenz

Zur Erinnerung an die Bauernschlacht bei Sendling und an die Hinrichtung von fünf fürstentreuen Münchener Bürgern soll von der Stadtgemeinde München ein Brunnen

errichtet werden, dessen künstlerische Ausgestaltung die Bayerntreue versinnbildlicht. Zur Verwirklichung des Projektes wurden 50000 M. aus dem Gemeindefonds zur Anschaffung von Werken der bildenden Kunst zur Verfügung gestellt und behufs Erlangung von Entwürfen hat der Stadtmagistrat München unter den in Bayern wohnenden Künstlern und Künstlern bayerischer Abstammung einen Wettbewerb ausgeschrieben. Für die drei besten Entwürfe sind 1500, 1000 und 500 M. bestimmt.

IV. Zu einem Bischofsdenkmal

Zur Erlangung von Entwürfen für ein Bischofsdenkmal in Dillingen.

Laut Ausschreiben soll in Dillingen ein Bischofsdenkmal errichtet werden, wofür als Maximalsumme, über die hinaus eine Entschädigung nicht gewährt wird, 30000 M. zur Verfügung stehen. Das Denkmal soll den Bischöfen von Augsburg gewidmet sein, die sich um die Diözese und um Dillingen besonders verdient gemacht haben. Der heilige Ulrich soll die Hauptfigur bilden; durch Medaillons, Reliefs etc. sollen ferner folgende Bischöfe zur Darstellung gelangen: Hartmann (1248—1286), Otto Truchseß von Waldburg (1543—1573), Heinrich V. von Knöringen (1598—1645) und Pankratius von Dinkel (1858—1894). Die Verbindung des Denkmals mit einem Brunnen ist ausgeschlossen.

Lagepläne und photographische Ansichten sind durch das Denkmalkomitee (Vorsitzender: Dr. Thomas Specht, k. Lyzealprofessor und bisch. geistl. Rat in Dillingen) erhältlich; auch kann man im Bureau der D. Ges. f. christl. Kunst in München, Karlstraße 6, davon Einsicht nehmen.

Für die Gesamtanlage des Denkmals sind plastische Modelle im Maßstab 1:10 und außerdem für das Hauptbildwerk desselben solche im Maßstab 1:5 im Studiengebäude des bayerischen Nationalmuseums in München abzuliefern. Beizufügen ist ein Motto und ein mit demselben bezeichnetes verschlossenes Couvert mit dem Namen des Künstlers, auch eine Photographie des Modells und eine kurze Erläuterung mit Angabe des in Aussicht genommenen Materials.

An der Konkurrenz können sich nur in Bayern lebende Künstler beteiligen.

Als Preisrichter sind bestimmt: die Bildhauer Prof. Adolf von Hildebrand und Prof. Jos. Floßmann, die Maler Prof. Franz von Stuck und Rudolf von Seitz, Architekt, städt. Baurat Hans Gräbel, ferner aus dem Denkmalkomitee der Vorsitzende Dr. Thomas Specht und von den städt. Kollegien Bürgermeister Degen.

Für Preise stehen 1500 M. zur Verfügung. Endtermin für Einlieferung ist der 8. Oktober 1906.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Papst Pius X. über »Die christliche Kunst«. Die Gesellschaft für christliche Kunst unterbreitete durch gnädige Vermittlung des päpstlichen Nuntius in München, Msgr. Carlo Caputo, dem Heiligen Vater den ersten Jahrgang ihrer Kunstzeitschrift »Die christliche Kunst«. Darauf lief ein überaus wohlwollendes Schreiben ein, in welchem gesagt ist, daß sich die Gesellschaft durch die genannte Zeitschrift um die Religion sehr verdient machte, und daß der Heilige Vater ihren Unternehmungen aufs huldvollste den apostolischen Segen erteile. — Dem Professor Maler Jos. Reich in Wien gegenüber, der mit dem Komturkreuz des Gregoriusordens ausgezeichnet wurde, äußerte der Hl. Vater nach Mitteilung

des »Bayr. Kurier« v. 21. April, daß die Zeitschrift seine ganze Sympathie besitze. Wie auf allen Gebieten, habe man in Deutschland auch auf dem der christlichen Kunst tiefes Verständnis und praktische Energie bewiesen. Der Hl. Vater wünschte dem Unternehmen einen guten Fortgang und gab allen Mitarbeitern, Förderern und Abonnenten seinen besonderen apostolischen Segen.

III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden. Wir haben auf diese Ausstellung bereits im 3. Heft hingewiesen. Den Mittelpunkt derselben wird die Abteilung für kirchliche Kunst bilden, und hier will man zeigen, daß auch bei moderner Formgebung der kirchliche Geist gewahrt werden kann. Es werden zwei große Räume mit Nebengassen in Form einer protestantischen und einer katholischen Kirche eingerichtet. Der Raum für katholische kirchliche Kunst wird als dreischiffiger Bau hergestellt. Dresden übernahm die Abteilung für protestantisch-kirchliche Kunst, München jene für katholische Kirchenkunst und wird die Beteiligung von München aus eine starke und ansehnliche sein. In einem Gelaß für kirchliches Kunstgewerbe wird neben neuen Erzeugnissen eine Kollektion älterer, sächsischen Kirchen entlehnter Kelche die Entwicklung des Kelches seit romanischer Zeit veranschaulichen. Auch eine Synagoge wird man zu sehen bekommen und ein Hof wird moderne Grabmalkunst vorführen. — Eröffnung am 12. Mai.

München. Die Eröffnung der Jahresausstellung im Glaspalast und der Sommerausstellung der Sezession in München findet am 1. Juni statt. Am 3. Juni wird die Jahresausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf eröffnet.

Berlin. Die Sezessions-Ausstellung wurde am 21. April eröffnet.

Die Ausstellung des Pariser Salons (Société Nationale des Beaux Arts) wurde am 14. April eröffnet. Von den bekannteren Pariser Künstlern sind beteiligt J. Blanche, Besnard, Cottet, Roll, Gervex, Boldini, Carolus-Duran, Gaston La Touche, Delvaile, Maurice Denis u. a. Das Ausland ist sehr wenig vertreten. In einem eigenen Raum wurde eine Carrière-Ausstellung improvisiert.

Eichstätt. Das Kunstschaufenster der Lesehalle des katholischen Preßvereins für Bayern gewinnt zusehends das Interesse des Publikums. Wir haben über diese nachahmenswerte Einrichtung im 4. Heft, Beil. S. V, berichtet. Der katholische Preßverein hat die Volksbildungsbestrebungen in sein Programm aufgenommen und entfaltet hierin eine zielbewußte, umfassende Tätigkeit. Während alle Welt sich in Wort und Schrift über die Frage ergeht, wie man dem Schmutz in Wort und Bild steuern könne, erzielt der Verein praktische Arbeit; er hat die Volksbildungsabende in Bayern populär gemacht, so daß sie jetzt auch auf dem Lande Eingang gefunden haben. Wir sind veranlaßt, in der »Christl. Kunst« das Augenmerk auf den Preßverein zu lenken, weil er unter seine Bestrebungen auch die Erziehung des Volkes zur Kunst aufgenommen hat. Im vorigen Winter wurden in Eichstätt durch den Gründer des Preßvereins, Generalvikar Dr. Triller, und durch Lyzealprofessor Dr. Oskar Freiherr Lochner von Hüttenbach Vorträge über den Dom und das Mortuarium gehalten, die ungeteilten Beifall fanden. Dabei wurden die Kunstdenkmäler in Skiopikonbildern vorgeführt, zu deren Herstellung Gymnasialprofessor Dr. Hammerle herrliche Photographien aufgenommen und dem Verein zum Geschenk gemacht hatte. Von bester Wirkung ist die oben erwähnte Ausstellung am Domplatz, deren Zweck nicht ein finanzieller, sondern ein rein idealer ist. Das Volk soll im Anblick edler Werke seinen

Geschmack bilden und sein natürliches Verlangen nach Kunst stillen können und die Künstler sollen Gelegenheit erhalten, durch ihre Schöpfungen bekannt zu werden. Ein Verzeichnis, das neben dem Schaufenster angeheftet ist, und ein Katalog in der Lesehalle geben Interessenten näheren Aufschluß über die ausgestellten Gegenstände. Will jemand ein Werk erwerben, kann er daraus ersehen, wohin er sich zu wenden hat. Der Verein ist nicht Eigentümer, sondern stellt aus, was ihm von Privatbesitzern oder von Künstlern überlassen wird. Zunächst ist bei dieser Ausstellung an Originale gedacht. Es werden aber auch künstlerische Reproduktionen angenommen. Solche hat ihm besonders zum Beginne des Unternehmens die Gesellschaft für christliche Kunst zur Verfügung gestellt.

Die große Berliner Kunstaussstellung wurde am 28. April eröffnet. Ihr hat man zur Erinnerung an das fünfzigjährige Bestehen der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft eine retrospektive Ausstellung angegliedert, welche eine Art Ergänzung der bis Ende Juni verlängerten Jahrhundert-Ausstellung in der Nationalgalerie bildet.

Bildhauer J. Bradl. Über dem Haupteingang der Pfarrkirche U. L. Frau in Bamberg wird demnächst eine von A. Kiene in München nahezu doppeltebensgroß in Kupfer getriebene Statue der Madonna mit Kind aufgestellt. Sie ist ein Werk J. Bradls und eine Stiftung des geistl. Rates Eichhorn, Stadtpfarrers an U. L. Frau.

Bildhauer Heinz Schiessel in Würzburg vollendete kürzlich einen neuen Kreuzweg für die Kirche in Kleinwallstadt; die Mittel hierzu wurden teils von der Gemeinde, teils durch einen namhaften Staatszuschuß aufgebracht.

Passau. Die Eröffnung des von Bildhauer Jakob Bradl stammenden Wittelsbacher Brunnens, von dessen Modell wir auf S. 21 vorigen Jahrgangs eine Abbildung reproduzierten, wird am 8. Juli stattfinden.

Valentin Kraus. — In aller Erinnerung ist gewiß noch die vortreffliche Marmor-Plastik »Unsere Erlösung« von Valentin Kraus, die auf der vorigjährigen internationalen Ausstellung zu München das Vestibül des Glaspalastes schmückte. Das Werk, von dem die nächste Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst eine ausgezeichnete Reproduktion bringen wird, weshalb wir nicht in der Lage waren, es in der Zeitschrift abzubilden, wurde vom bayerischen Staat angekauft und nunmehr der Schottenkirche in Würzburg zugewiesen.

Architekt Anton Bachmann fertigte in letzterer Zeit mehrere Entwürfe zu Paramenten, welche in der Osianderschen Kunststickereianstalt zu Ravensburg ausgeführt wurden, ohne bestellt zu sein. Wir bringen gelegentlich einige Reproduktionen hiernach.

Eugène Carrière starb am 27. März im Alter von 57 Jahren zu Paris. Er ist in Straßburg geboren. Im Jahre 1870 kam er als Kriegsgefangener nach Dresden. Hernach wurde er Schüler Alexandre Cabanels, arbeitete aber dann völlig selbständig. In seinen früheren Gemälden ging er auf starke farbige Wirkung aus, später aber wurde er Maler des Seelischen, verzichtete auf Farbigkeit und umgab seine Gestalten mit einer dämmerigen Stimmung, wobei er immer mehr alle Details unterdrückte. Er malte gemütvolle Familienszenen und Porträts.

Düsseldorf. In der Nacht vom 7. auf 8. Mai starb in Düsseldorf der Historienmaler Professor Albert Baur im Alter von 71 Jahren.

BUCHER- UND ZEITSCHRIFTENSCHAU

Die Bibel in der Kunst. Nach Originalillustrationen erster Meister der Gegenwart. Großfolio. Kirchheim & Co. in Mainz. 20 Lfg. à M. 1.50.

Über dieses vielverheißende Werk berichteten wir in H. 2 und 3 des lfd. Jahrg. Inzwischen sind die Lieferungen 3–6 erschienen. Sie enthalten ausgezeichnete Reproduktionen nach Tissot, dem Schöpfer des Prachtwerkes »Das Leben Jesu«, J. de Vriendt, John M. Swan, Alma Tadema, Sascha Schneider, Gérôme, Segantini, Fritz von Uhde, Rochegrosse, Arthur Kampf, Abbey. Ohne Zweifel wird das kühne und großartige Unternehmen einen nachhaltigen Einfluß auf die Geschmacksrichtung jener Kreise ausüben, an die es sich in erster Linie wendet. Wer die Profankunst der letzten Jahrzehnte nicht verfolgte, dürfte sich allerdings vor manchem Blatt nicht sogleich zurechtfinden: doch die Mehrzahl der Kompositionen wird sofort auch bei den Kunstfreunden älterer Richtung ungeteilten Beifall finden. Möchten aber auch die Anhänger der »Gegenwartskunst« nicht die simple Wahrheit vergessen, daß, wenn die Gegenwart Hervorragendes leistet, deswegen noch nicht alle Werke einer nahen Vergangenheit schlecht gemacht zu werden brauchen.

R.

Eine neue Zeitschrift: »Heimatschutz« wird ab 1. Mai lfd. Js. vom Verein der Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz für seine Mitglieder herausgegeben. Sie wird von Dr. C. H. Baer in Zürich und Prof. Dr. Paul Ganz in Basel redigiert und erscheint monatlich. Durch gute Abbildungen und kurze Textangaben in deutscher und französischer Sprache sollen die landschaftlichen und künstlerischen Schönheiten des Landes vorgeführt werden. Mitgliedsbeitrag 3 Frs. pro Jahr; Verlag von A. Benteli in Bern. Das uns vorliegende erste Heft macht einen sehr gediegenen Eindruck.

Illustrierte Weltgeschichte in vier Bänden. Vgl. H. 4, Beil. S. VIII und H. 5, Beil. S. VIII. — Nunmehr liegen auch vom 3. Band, über die Geschichte der Neuere Zeit von 1492–1789 die ersten 6 Hefte (Lieferung 12–17) vor, die sich durch eine sehr reiche Ausstattung mit interessantem Bilderschmuck künstlerischen und historischen Charakters auszeichnen.

Zeitschrift für christliche Kunst. XIX. Jahrg., Heft 1. — Ein Madonnenbild nach Dürers Vorlagen von Marinus van Roymerswale. — Albenstickerei des 16. Jahrhunderts. — Miniaturen aus Prüm. — Maria Magdalena oder Herodias? — Heft 2. — Die neue St. Pauluskirche in Köln. — Miniaturen aus Prüm. — Der alte Kölner Dom.

Deutsche Arbeit. Monatschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen. V. Jahrg., Nr. 8. — Erstes Reichenberger Heft, dessen Inhalt auf die »Deutschböhmisches Ausstellung in Reichenberg 1906« Bezug nimmt. Das Heft enthält Abbildungen einer Reihe Ansichten von Reichenberger Sehenswürdigkeiten.

Archiv für christliche Kunst. — Nr. 4. — Der neue protestantische Dom in Berlin (Schluß). — Über die Historienzyklen der Sixtinischen Kapelle (Forts.) — Die Glockengießerkunst in Stuttgart.

Im nächsten Heft werden wir die „Bücherschau“ besonders berücksichtigen; wegen Raummangels mussten wir sie diesmal kurz halten.

Redaktionsschluß: 12. Mai.

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

G. m. b. H.

AUSSTELLUNG UND VERKAUFSSTELLE

KARLSTRASSE 6 * MÜNCHEN * KARLSTRASSE 6

ZENTRALSTELLE

für den Vertrieb **christlicher** Kunstwerke der Malerei, Plastik und des Kunstgewerbes — Originale und vorzügliche Reproduktionen.

 Unsere ständige **Ausstellung** enthält Originalwerke von Künstlern **christlicher** Richtung der Gegenwart, sowie vorzügliche Kopien alter Meister. Die Ausstellung wird fortwährend ergänzt.

 Aufträge auf Kunstwerke für Kirche und Haus werden bereitwilligst vermittelt.

 Unser **Sortiment** unterhält ständiges Lager ausgezeichneter Reproduktionen des eigenen Verlages (nach Originalen der Künstler-Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst) sowie hervorragende Blätter fremden Verlages in jeder Preislage, gerahmt und ungerahmt.

 Unser **Verlag** bringt beständig Neuheiten in **künstlerischen** Kupferstichen, Radierungen, Gravüren, Farbdrucken etc., ferner in Postkarten und Heiligenbildchen.

 Wir besorgen die sach- und stilgemäße Einrahmung vom einfachsten bis zu den feinsten Genres jeder Art von Bildern.

Künstlerisch ausgestatteter **Hauptkatalog** Bd. I/II mit 316 Abbildungen christlicher Kunstwerke gegen Einsendung von M. 1.— franko.



Ant. Richard, Düsseldorf

fabriziert als Spezialitäten:

Casein-farben und Bindemittel

zur Selbstanfertigung von Caseinfarben für Malerei und Anstrich auf Wand etc. in verschiedenen teils mit Wasser, teils mit flüchtigen Ölen verdünnbaren Sorten, Encaustische Farben, Fahrenfarben, Seidenfarben, Künstlerölfarben etc. in Tuben, Casein-Malleinwand, Präparate für besten Wandputz und Sgraffitomalei etc.

Die Casein-Malerei ist absolut matt, dauerhaft, unveränderlich, zeichnet sich aus durch sympathischen Reiz, Feuer u. Tiefe. Viele bedeutende Arbeiten in öffentl. Gebäuden, Kirchen, Rathäusern etc., auch in Privathäusern, sind mit großem Erfolg mit meinem Caseinpräparaten ausgeführt. Prospekt, mehr als 400 Zeugnisse und Muster gratis und franko.

G. HARSLEM

MÜNCHEN

BAYERSTRASSE 8/11.

Kunststickerei-Anstalt

Kirchenparamente,
Fahnen und Vereins-
Fahnen.

Teppiche und Spitzen
in größter Auswahl

Stoffe, Stickereien,
Borden und Fransen

für Klöster zu den billigsten Preisen.

Billige Papiere

500 Bog. Billetpapier • Veilchen • M. 1.25
500 Billetsouverts; gefüllt • 1.50
500 Bog. Konzeptpapier • 2.—
500 Bog. Kanzleipapier • 3.—
500 Stück Amtscouverts • 1.25

J. Lissner, Breslau,
Nicolaisstrasse Nr. 15.

Illustrierter Katalog gratis u. franko.
Auf Wunsch versende Muster.

Jahresmappe von 1897, 1898,
1900, 1901, 1902, 1903 z. verkaufen.
Th. Müller, Berlin, Potsdamerstr. 123.

J. Frohnsbeck, München
herzogl. bayer. Hofschlosserei
Amalienstr. 28

empfiehlt sich zur Herstellung aller
kirchlichen

Kunstschlosser-Arbeiten.

Zeichnungen auf Wunsch. Erste Ref.

Institut Sonnenberg

Studienheim

STUTTGART

55 Sonnenbergstraße 55

Pension. — Unterrichtskurse. —

Spezialkurse für das Ein-

jährige. — Herrliche Lage.

Prospekt gratis.

Direktor Dr. phil. Fr. Eß.

The Studio — Muther, Geschichte
Die Kunst — Kunst für Alle
Klass. Bilderschatz
= kauft komplett und einzeln =
Bon's Buchhandlung,
Königsberg i. Pr.

Afrikanische Weine

aus dem Kloster der Weißen Väter, naturrein und rühmlichst bekannt
als Kranken- u. Dessert-Weine, liefern die vereinigten Messweinfabrikanten

C. & H. Müller,

Hoflieferanten Sr. Heiligkeit Papst Plus X.

Flape 29 bei Althundem i. W.

Probekisten v. 10 Flaschen in 7 Sorten zu M. 12.50 inkl. Packung.

Tausende v. Anerkennungschriften.



Jahresmappe 1904

zu kaufen gesucht. Frdl. Angebot unter Nr. W. 21
durch die Geschäftsstelle erbeten.

Kgl. Bayer. Hof-Mosaik-Kunst-Anstalt München-Solln II

für monumentale musivische
Arbeiten mit Glaspasten.

Figuralische Darstellung.

Dekorationen

für Kirchen und Profanbauten,
Fassaden, Absiden, Friesen und
Altäre.

Inh.: Th. Rauecker.



4: Telephon 8610.