

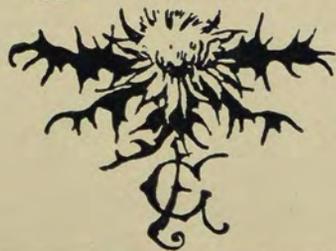
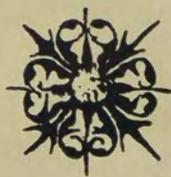
Schau-ins-Land



Allelei Visierung ü auch geschrieb'ner Ding
an tag gegeben vom Breisgau-Verein
„Schau-ins-Land“ zu Freiburg/B.

1912
1985

31. Jahrlauf



H

465

da

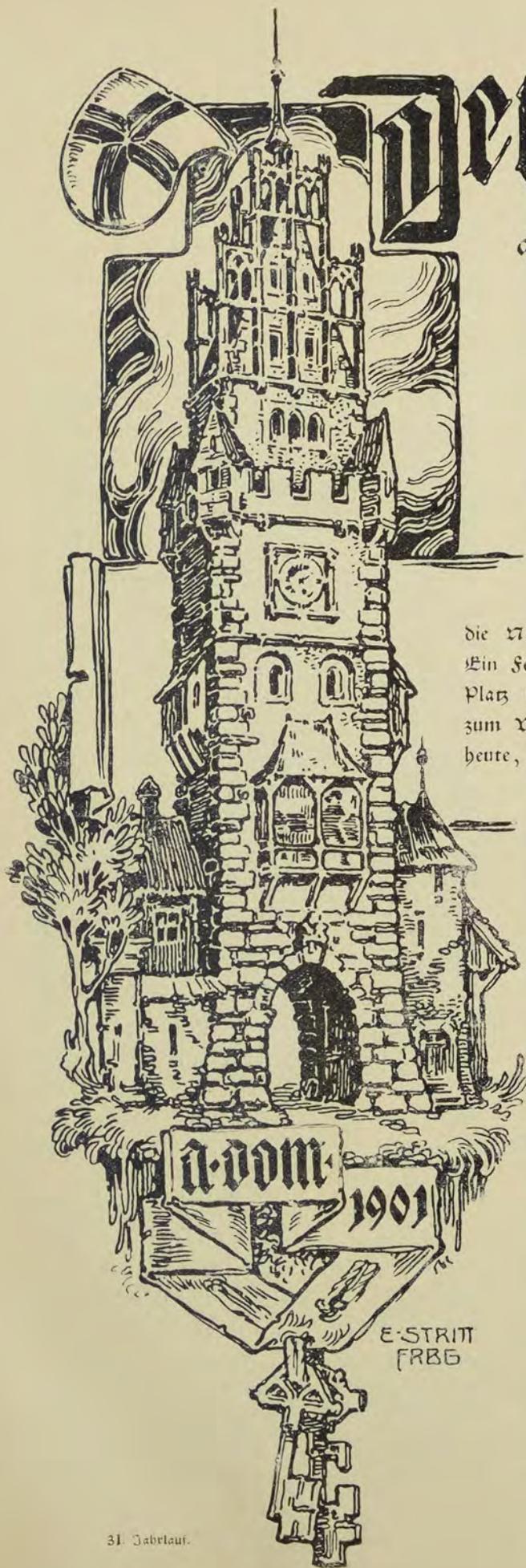
31/32.

1904/05



Gedruckt in der
Universitäts-Druckerei S. M. Poppen & Sohn,
Freiburg im Breisgau.





Der Vorrauszieher

am Schwabentor zu Freiburg i. B.

Von Fritz Baumgarten.



DIES der merkwürdigsten Denkmäler des mittelalterlichen Freiburg und zugleich eines der am wenigsten beachteten ist das unbeholfene Hochrelief, das auf der Innenseite des Schwabentores über dem Scheitel des Torbogens angebracht ist (Abb. 1). Man ist zu allen Zeiten rücksichtslos mit ihm umgegangen: alle etwas freier gearbeiteten Teile, die Nase, die Arme, der rechte Fuß sind abgeschlagen. Ein Festungstor ist ja schon an und für sich kein günstiger Platz für ein solches Bildwerk. Außerdem gereichte ihm zum Verderben, daß man am Fronleichnamstage, wie noch heute, so zu allen Zeiten die Turmdurchgänge gerne mit allerhand großen Dekorationen umkleidete: die Buckelquaden in der Umgebung der Reliefplatte tragen noch vielfach die Spuren der Befestigung solchen Prozessions schmuckes. Aber wäre auch kein Glied verletzt, für schön oder auch nur gefällig könnte das Relief dennoch nicht gelten. Aus demselben derben Sandsteine gehauen, aus dem die Buckelquaden des Turmes bestehen, genügt es in Bezug auf Feinheit der Ausführung auch den allerbescheidensten Ansprüchen nicht. Die Körperformen sind kaum modelliert, am unförmlich großen, kugelförmigen Kopfe sind die Haare nicht angegeben¹⁾. Die Behaltung ist ganz mißglückt. Vom Sitze, ohne den die Figur undenkbar ist, fehlt jede Andeutung. Und was der Jüngling mit dem sentimental geneigten Haupte und den geschlossenen Augen zu bedeuten habe, mit welcher Tätigkeit er sich eigentlich befasse, das kommt keineswegs mit der wünschenswerten Deutlichkeit zum Ausdruck.

Man hat an einen Richter gedacht. Die mittelalterlichen Richter saßen ja mit Vorliebe so vor dem Volke, daß sie das linke Bein auf das rechte Knie legten²⁾, und am Westportale des

Freiburger Münsters bieten sich vortreffliche Beispiele für diese richterliche Attitüde (Abb. 2). Aber gerade wenn man die richterliche Persönlichkeit, die dort in vollem Staate und in bewußter Würde thront, mit unserer Relieffigur vergleicht, so erledigt sich, sollte ich meinen, die Deutung dieser völlig nackten³⁾, würdelosen Knabengestalt als Richter ohne weiteres.

Eine richtige Deutung darf auf keinen Fall unerklärt lassen, was die Finger der rechten Hand an der Sohle des linken Fußes vornehmen. Was aber kann diese eigenrümliche und so geflüßentlich ausgedrückte Fingerhaltung anderes bedeuten, als daß der Knabe sich etwas in die Fußsohle getreten hat, was er nun zu entfernen sich bemüht? Daß er mit anderen Worten ein Dornauszieher ist?

Diese Deutung ist nicht neu⁴⁾, aber sie findet bei den Freiburgern selbst und bei Fremden noch immer ganz wenig Glauben; und da soll es nun eben der Zweck der folgenden Zeilen sein, diese Deutung auf etwas festere Füße zu stellen.

Dazu wäre zunächst nur nötig, die zahlreichen Darstellungen des Dornausziehers, die an anderen mittelalterlichen Denkmälern vorkommen, möglichst vollständig zusammen zu stellen und mit dem Freiburger Relief zu vergleichen. Aber da die Gestalt des Dornausziehers bekanntlich eine Schöpfung der griechischen Kunst ist und die Häufigkeit dieses Motives in der mittelalterlichen Plastik gar nicht zu begreifen wäre, wenn es nicht schon im Altertum einer ganz einzigen Popularität sich erfreut hätte, so scheint es mir unabweislich, auch auf die Geschichte dieses Motivs im Altertum genauer einzugehen. Die Hochachtung für unser Freiburger Relief wird bei solcher Heranziehung griechischer Bildwerke allerdings nicht wachsen: wohl aber tritt die einzigartige Herrlichkeit griechischer Kunstschöpfungen bei solchem Vergleiche in volles Licht, und diese Erkenntnis von der unbestreitbaren Vorbildlichkeit der hellenischen Meisterwerke zu fördern, scheint mir immer wieder und immer noch ein erspriessliches Bemühen.



I. Der Dornauszieher in der Kunst des Altertums.

Wenige antike Skulpturen erfreuten sich zu allen Zeiten einer so großen Popularität wie der Dornauszieher (Abb. 3); aber wenige erweisen sich zugleich für die kunstgeschichtliche Würdigung und Einordnung so schwierig wie gerade dieses Werk. Die erste Stelle unter den zahlreichen Wiederholungen, die es schon im Altertum von dieser Statue gab, wird immer die vortrefflich erhaltene Bronzefigur einnehmen, die seit dem 15. Jahrhundert im Konservatorenpalast auf dem römischen Kapitol Aufstellung gefunden hat⁵⁾. Im Jahre 1471 schenkte Papst Sixtus IV. bald nach seiner Thronbesteigung eine ganze Kollektion von statuarischen Werken, die vorher sein Privateigentum gewesen waren, dem römischen Volke und ließ sie in jenem Palaste öffentlich aufstellen; darunter befand sich auch der *Spinario*, wie die Italiener ihn nannten⁶⁾. Wo er vorher gestanden, wird leider nicht berichtet. Ob er erst im 15. Jahrhundert, das so reich war an Antikensunden, dem Boden des alten Rom entstiegen, ob er niemals verschüttet und verschollen war, wir wissen es nicht. Die gute Erhaltung — es fehlen nur die einst aus anderer Masse eingefetzten Pupillen — spricht entschieden gegen einen längeren Aufenthalt unter der Erde.

Der Dornauszieher ist mehr Knabe als Jüngling; die noch schwächtigen Glieder, die etwas schmale Brust, der ganze Habitus zeugen mehr von Behendigkeit als von Kraft. Der Knabe ist gänzlich nackt: nicht einmal die sonst unvermeidliche Tanie ziert sein Haar. Er hat auf einem naturwüchsigen Felsblock Platz genommen, den linken Fuß über das rechte Anie gelegt und ist nun bemüht, einen Dorn aus seiner linken Fußsohle zu entfernen. Die ganze Gestalt ist auf diese Tätigkeit eingestellt: alle Muskeln sind in angespannter — Ruhe, regungslos festgebannt durch den einen Wunsch, den kleinen, störenden Fremdkörper mit den Nägeln zu erfassen und zu entfernen. Sehr bezeichnend für diese angespannte Ruhe ist auch die große Zehe des rechten Fußes, die etwas nach oben gehoben erscheint, sowie die straffe Spannung der verwundeten Fußsohle.

Alles um sich her vergessend senkt der Junge sein lockiges Haupt über die fesselige Arbeit seiner Finger.

Daß wir es mit einem griechischen Werke zu tun haben, ist ohne weiteres klar und war niemals von irgend jemand in Frage gestellt. Die das Haar gliedernden Furchen, die für Augen aus Silber oder Schmelz zwischen den Lidern ausgesparten Vertiefungen, die scharf umrissenen

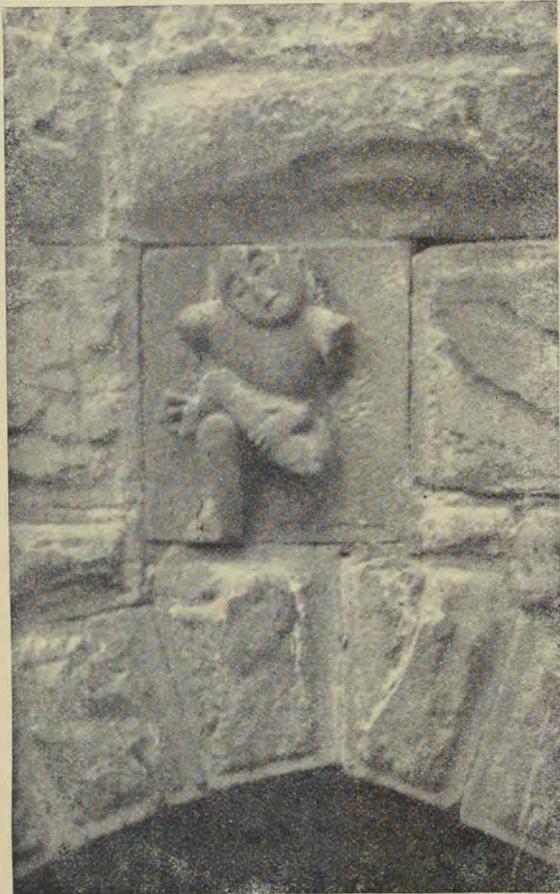


Abb. 1. Das Relief am Schwabentor in Freiburg.
Photographische Aufnahme von S. Geiges.

Lippenränder, die Anfügung einiger besonders gegossener Teile mittels schwalbenschwanzförmiger Zapfen ⁷⁾, das alles spricht für eine griechische Arbeit. Die Schwierigkeiten beginnen, sowie wir nach der Zeit, nach dem Stilcharakter forschen.

Zunächst ist klar, daß unsere Statue der freien Entwicklung nahe steht: die Gebundenheit der alten Zeit, wo die sogenannte Frontalität herrschte, d. h. wo bei jeder Figur der Schnitt durch

Nase, Brustbein, Nabel u. s. w. eine Ebene ergab, die zugleich die Statue in zwei nahezu symmetrische Hälften zerlegte ⁸⁾, diese Gebunden-



Abb. 2. Sitzbild in richterlicher Haltung, am südlichen Stützpfiler des Freiburger Münsterturms.

Nach einer photographischen Originalaufnahme von Herrn stud. chem. Fritz Thomas (Freiburg).

heit ist hier völlig überwunden. Frei biegt der Knabe seinen elastischen Leib nach links hin über dem hochgenommenen Fuße zusammen, und diese



Abb. 3. Der Dornauszieher.
Bronze des Capitolinischen Museums in Rom.

Biegung ist besonders, soweit sie den Unterleib betrifft, mit einer Korrektheit und Sicherheit wiedergegeben, die z. B. bei den berühmten Aegineten in München noch vermißt wird.

Ja diese Freiheit der Bewegung geht fast über das künstlerisch erlaubte Maß hinaus. Um das klar zu machen, möchte ich etwas weiter aus-
holen.

Der Bildhauer Adolf Hildebrand hat in seinem vielgelesenen Buche vom „Problem der Form“⁹⁾ den Gedanken entwickelt, daß ein einheitliches Bild der körperlichen Form nur das ruhig in die Ferne blickende Auge empfängt. Im Fernbild ist für den Blick vereinigt, was bei naher Betrachtung der Objekte erst successive gewonnen wird und also erst noch vereinigt werden muß. Im Fernbild ruht das Auge — und diese angenehme Empfindung übertragen wir unwillkürlich dann auf den empfundenen Gegenstand. Nach der Wirkung des Fernbildes geht somit das Streben der Kunst. Für den Fernblick rückt nun aber das Körperliche zur Fläche zusammen; das Fernbild eines Körpers wird also Reliefcharakter besitzen müssen. Dieser Reliefcharakter muß für die verschiedenen Hauptansichten eines Rundbildes gewahrt werden, d. h. es müssen je die Hauptpunkte in einer gemeinsamen Fläche vereint sein. Eine rechte Figur lebt so nach Hildebrand in einer Raumgröße, die sich deutlich fühlbar macht durch diese Reliefflächen, die ihr Volumen begrenzen. Es wird natürlich bei der einen Statue mehr, bei der anderen weniger solche Hauptansichten geben; aber mindestens eine sollte immer vorhanden sein; fehlt sie, so werden wir auf der Suche nach ihr um die Figur herumherzen.

Wie steht es nun in dieser Hinsicht bei dem Dornauszieher? Wie viele Hauptansichten besitzt er? Wo haben wir hinzutreten, damit das Bildwerk uns zur einheitlichen Bildwirkung zusammengehe, damit wir zum vollen, klaren Bewußtsein des idealen Raumes gelangen, innerhalb dessen die Figur ihr künstlerisch beglückendes Dasein führt?

Machen wir es kurz: es mangelt unserer Statue eine solche Hauptansicht durchaus. Der Reliefcharakter, auf den sich die griechischen Plastiker so gut verstanden, der bei anderen stark bewegten Statuen, wie z. B. bei Myron's Diskobolen, mit großer Klarheit durchgeführt ist, dieser Reliefcharakter ist hier nirgends gewahrt. Und wenn dieser Mangel uns auch nicht geradezu um die Figur herumherzt, so veranlaßt er uns doch, es

immer wieder von einer anderen Seite zu versuchen, ob denn wirklich diese schwer vermifste einheitliche Bildwirkung nirgends sich einstellen will.

Man hat diesen Mangel wohl auch in die Worte gefaßt: die Figur sei dazu geboren, um auf einer Drehscheibe dargeboten zu werden¹⁰⁾, und man hat aus dieser Anlage folgern wollen, daß sie erst der ganz freien Kunst, wie sie seit Lysipp geübt wurde, angehören könne. Das scheint mir nun ganz und gar nicht zwingend. Seitdem die Kunst die Befangenheit der archaischen Zeit überhaupt einmal abgelegt hatte und zur Darstellung des wirklichen Lebens befähigt war — und das war sie in Hellas seit den Perserkriegen — seitdem konnte früh oder spät, im 5. Jahrhundert ebenso gut wie im 4., ein Künstler sich verleiten lassen, auf jenen Reliefcharakter zu verzichten und ein unmittelbares Wirklichkeitsbild zu schaffen.

Daß unser Spinario tatsächlich frühen Ursprunges ist, dafür spricht vor allem die Bildung seines Kopfes. Man hat das verhältnismäßig spät erst bemerkt, weil das Gesicht so vornüber gebeugt ist, daß man es auch bei hoher Aufstellung nicht zu sehen bekommt. Die Haare aber, die man sieht, fallen verhältnismäßig so frei und natürlich, daß diese Haare an sich noch nicht für den frühen Ursprung beweisend zu sein brauchen. Nur eines ist auch an diesen Haaren unnatürlich und altmodisch unvollkommen: bei der starken Neigung des Kopfes sollten die Locken des Spinario, dem Gesetze der Schwere folgend, über Stirne und Wangen hereinfallen, was sie nicht tun. Sie liegen vielmehr an dem Kopfe an, gerade als wäre dieser in aufrechter Haltung. Beruht dieser Fehler auf Berechnung oder auf Unvermögen? Hemmte der Künstler den Vorfall der Locken, damit das Gesicht seines Knaben nicht zu sehr verhüllt würde? Oder haben wir hier einen Rest archaischen Ungeschicks? Ich möchte mit Bestimmtheit das letztere behaupten und mich dabei auf eine liegende Gestalt im Westgiebel von Aegina berufen, wo das Haar auch statt lotrecht zu fallen, noch halbwegs den Fall zeigt, den es bei aufrecht stehenden Figuren besitzt¹¹⁾. Daß der Künstler aus Rücksicht auf die Freihaltung des Gesichtes zu seiner unrichtigen

Haarbehandlung gekommen sein sollte, ist auch deswegen unwahrscheinlich, weil dies Gesicht nichts weniger als ausdrucksvoll ist und also an seinem Teile wenig bedeutet für die Wirkung



Abb. 4.

a) Kopf des capitolinischen Dornausziehers, aufgerichtet.
b) Kopf des Apollo aus dem Westgiebel zu Olympia.

der Statue. Von der hochgradigen Spannung, die aus der Figur als Ganzes so überzeugend zu uns spricht, bemerken wir nämlich in dem Gesichtchen des Spinario keine Spur, geschweige denn



Abb. 6a. Bronze aus Sparta, im Besitz E. v. Rothschilds (Paris).

Nach der Gazette archéologique VII (1881/82).

daß der Schmerz, welchen der Dorn in der Fußsohle doch verursachen muß, auch nur im geringsten in den Gesichtszügen sich ausdrückte. Diese Züge sind lieblich, friedlich, eher freundlich als gespannt,

kurz von jener etwas nichtsagenden Art, die an archaischen Bildwerken die Regel ist: das Antlitz ausdrucksvoll zu gestalten ist der Kunst bekanntlich erst zu allerletzter gelungen. Die packende



Abb. 5. Pferdeburche aus dem Ostgiebel zu Olympia.
Nach Brunn-Bruckmanns Antiken Denkmälern.

Ausdrucksfülle, die man dem Spinario in seiner Gesamtheit nicht absprechen kann, ist ausschließlich durch die Haltung des Hauptes und der Gliedmaßen, ganz und gar nicht durch die Gesichtszüge



Abb. 6b. Dornauszieher aus Sparta (0,24 m hoch).
Sammlung des Barons Edmund v. Rothschild.

erreicht. Jetzt verstehen wir auch, warum wir bei keiner Aufstellung der Statue ihr Gesicht zu sehen bekommen: der Künstler hatte ja nicht das mindeste Interesse, es uns zu zeigen; ja, indem

er es durch die starke Neigung des Kopfes unseren prüfenden Blicken vorenthielt, hat er über die nichtsagende Leere desselben vollkommen zu täuschen vermocht. Erst als der Italiener E. Brizio im Jahre 1874 auf den glücklichen Einfall kam, den Kopf einmal vom Rumpfe zu trennen und aufrecht zu stellen (Abb. 4a), erst da kam der durchaus archaische und völlig ausdruckslose Charakter dieses Kopfes überraschend zum Vorschein¹²⁾.

Archaisch ist die gekünstelte Frisur, archaisch die etwas vorhängende Unterlippe, archaisch das sehr völlige Untergesicht, archaisch endlich die befangene Freundlichkeit des noch nicht zu rechtem Ausdrucke erschlossenen Gesichtchens. Und zu diesem frühen Ansätze paßt nun die herbe Einfalt des Uebrigen, die aristokratische Schlankheit und Magerkeit aller Formen vorzüglich.

Aber fragen wir nun weiter, nach der Schule, der dies als archaisch erkannte Bildwerk angehört haben kann. Verschiedene Vorschläge sind gemacht worden, unter denen mir der *Rekulé's*, der unsere Figur mit den Giebelskulpturen zu Olympia zusammenstellt¹³⁾, am meisten einleuchtet. *Rekulé* findet ganz besonders zwischen dem Kopfe des *Spinario* und dem des *Apollo* im olympischen Westgiebel (Abb. 4b) eine große Aehnlichkeit heraus. Eine solche ist im allgemeinen ja nicht zu leugnen, obgleich doch auch erhebliche Verschiedenheiten nicht zu verkennen sind, die aus dem anderen Material und Format sich nicht erklären lassen. Besonders angesichts der Gipse, die man in der hiesigen Universitätsammlung vergleichen kann, kommt man über diese Verschiedenheiten nicht hinaus: wie charakteristisch ist für den *Apollo* die fleischige, etwas aufgeworfene Nase, die wulstige Unterlippe: beide gehen dem *Spinario* ab. Sein Kopf erinnert in seiner feineren, zarteren Anlage fast mehr an gewisse attische Köpfe früher Zeit, so an den *Triptolemos* des eleusinischen Reliefs¹⁴⁾. Die Aehnlichkeit in den Köpfen finde ich also mit *Surtwängler*¹⁵⁾ nicht größer als das bei gleichzeitigen Werken natürlich ist.

Mehr als durch die Kopfbildung stellt sich unsere Statue in die Reihe der Olympiaskulpturen durch das Eckige ihrer Bewegungen, durch ihre

rücksichtslose Naturwahrheit. Das spitz ausspringende Knie findet in vielen spitzen Ellenbogen und Knien des Giebels von Olympia sein Analogon; die Verlängnung des Reliefmäßigen, die wir früher tadelten, hat der *Spinario* mit mehreren der Giebelgestalten gemein; und dem unmittelbar aus dem Leben genommenen Motive desselben entspricht auch im Giebel mehr als eine Naturwüchsigkeit. Man vergleiche vor allem den jungen *Pferdeknecht* des olympischen Ostgiebels (Abb. 5), der am Boden kauend sich an seinen Zehen zu schaffen macht.

Das sind gewiß erhebliche Uebereinstimmungen, die sich nicht auf Einzelheiten, sondern den ganzen Kunstcharakter beziehen. Des Unterscheidenden giebt es daneben immer noch genug: im besondern ist die straffe Magerkeit, die aristokratische Feingliedrigkeit ohne allen Fettansatz, durch die der *Dornauszieher* sich auszeichnet, von der Fettleibigkeit der olympischen Giebelfiguren erheblich verschieden. Wir tun also gut, vorsichtig nur soviel zu konstatieren, daß unsere Statue ein Werk des ausklingenden Archaismus ist und daß es den Olympiaskulpturen noch am nächsten verwandt sein dürfte.

Wir haben bisher von dem Inhalte unserer Statue völlig abgesehen. Inhaltlich scheint sie dem Genre anzugehören und lediglich des lebenswürdigen Motives wegen geschaffen. Aber wie paßt das zu der frühen Entstehung? Wir können solche reinen Gattungsbilder in der griechischen Kunst sonst erst in der Zeit seit *Alexander dem Großen* nachweisen. Sollte das ein neckischer Zufall sein, und in Wahrheit das Genre doch schon im 5. Jahrhundert Pflege gefunden haben? Oder ist unser *Dornauszieher* mehr als ein gefälliges Genrebild, stellt er am Ende irgend eine bestimmte Persönlichkeit in einer ganz bestimmten, durch Sage oder Geschichte gefeierten Situation dar?

Im Rom des 16. Jahrhunderts führte unsere Statue den Namen *il Fedele*, der *Getreue*, und noch heute soll diese Benennung gang und gäbe sein¹⁶⁾. Man hatte nämlich die rührsame Geschichte von einem jungen Hirten erfunden, der in den Kämpfen zwischen Rom und den *Campagna-Baronen* auf Bundschaft ausgeschiedt worden sei und eine wichtige Botschaft so pfllichteifrig

gemeldet habe, daß er des Dornes in seiner Fußsohle dabei nicht achtete.

Was hier der Volksmund der Statue angedichtet hat, könnte ja in der Tat dahinter stecken. Oder wenigstens etwas Ähnliches. Und da sind nun allerhand niedliche Vorschläge¹⁷⁾ gemacht



Abb. 7. Marmor im Britischen Museum.
Nach Rayet, monuments de l'art antique.

worden. Der alte Visconti will in unserer Statue einen Wettläufer erkennen, der trotz des Dornes in seiner Sohle zum Ziele gelangt ist. Dazu paßt die völlige Nacktheit gut, die übrigens bei einem so jungen Menschen nichts sonderlich Auffälliges ist. Furtwängler, dem offenbar unser Junge nicht athletenhaft genug vorkam, wollte



Abb. 8. Terracotte im Besitz des Herrn Feuardenet.
Nach Gazette archéologique VII.

lieber einen Knaben im Dienste des Tempels dargestellt sehen, der den heiligen Bezirk mit bloßen

Füßen betreten habe, und dabei zu Schaden gekommen sei. Aber wie sollte man dazu kommen,



Abb. 9. Terracotte aus Priene (Kleinasien), gefunden bei den unlängst vom Berliner Museum geleiteten Ausgrabungen an dieser Stelle.

einen so unbedeutenden Akt statuarisch zu verewigen? Und wie gering ist hier der Abstand vom



Abb. 10. Pompejanisches Wandgemälde.
(Annali 1876.)

eigentlichen Genrebild? Kekulé endlich erinnert an die Sagen von Lokros, der in der Gegend,

wo er sich an einem Zägebirtenstrauche verletzte, zum Gründer mehrerer lokrischer Städte geworden sein sollte: eine ähnliche Gründungssage könne hier ihre monumentale Verherrlichung gefunden haben. Sehr ansprechend, in der Tat. Nur ist unser Spinario für einen Städtegründer doch allzu jung. Die Bronze ist 72 Centimeter hoch, sie entspricht in ihren Maßen einem Knaben von 12—13 Jahren. Aber selbst wenn man annimmt, daß die Figur, wie das ja in der archaischen Kunst nicht selten ist, unter Lebensgröße geschaffen sei, so wird man ihr wegen ihrer unentwickelten Muskulatur doch schwerlich mehr als 15—16 Jahre geben.

Wir sehen also, die Versuche, einen mythologischen oder historischen Vorgang in unsere



Abb. 11. Keffigur am Sockel einer ehernen Grabplatte in Magdeburg (XI. Jahrh.).
Nach A. Springer, Bilder aus der Kunstgeschichte.

Statue hineinzudeuten, sind bisher noch nicht überzeugend gelungen. So lange aber die Möglichkeit bestehen bleibt, daß die Figur von Anfang an als Genrebild geschaffen war, so lange wird es auch nicht an Versuchen fehlen, sie trotz ihrer archaischen Eigenheiten einer späteren Zeit zuzuschreiben. Diese Auffassung findet eine starke Stütze an mehreren freieren Wiederholungen des Spinario, an denen der reine Gattungscharakter unverkennbar ist, die aber auch in Gesichtsbildung, Haarbehandlung und dem ganzen Habitus verraten, daß sie erst der Epoche nach Alexander ihre Entstehung verdanken. Dahin gehört zunächst eine Bronze aus Sparta (Abb. 6a und b), die im Besitze des Barons Edmund von Rothschild in Paris sich befindet¹²⁾. Aus dem feingliedrigen,

vornehmen Jüngling der Kapitulinischen Bronze ist hier ein derber, dicker Schlingel geworden, der an Murillo's Gassenbuben erinnert: mit wilder Energie geht er dem Dorne zu Leibe. So ziemlich die gleiche Auffassung zeigt die 1874 in Rom gefundene Marmorreplik im Britischen Museum¹³⁾: ein wetterfester Naturbursche (Abb. 7), mit viel Ausdruck im Gesicht und in den Händen, nur nicht ganz so energisch wie die Bronze aus Sparta. Daß wir es in diesen beiden Repliken mit dem reinsten Genre zu tun haben, läßt sich nicht verkennen. Wie sollen wir uns nun aber den Zusammenhang, in dem sie mit unserem Spinario zweifellos stehen, zurecht legen?

Dieserigen Gelehrten, welche auch in der



Abb. 12. Dornauszieher im Kreuzgang des Grossmünsters zu Zürich.

Kapitulinischen Bronze ausschließlich ein Genrebild erblicken und zugleich der Ueberzeugung sind, daß Genrebilder in der Zeit vor Alexander nicht denkbar seien, befinden sich nun in begreiflicher Verlegenheit: gleichzeitig können die beiden Auffassungen unmöglich sein; ein früher Ansatz für die Kapitulinische Bronze geht aber für sie nicht an. Also bleibt nur der eine Ausweg, sie für erheblich jünger zu erklären, für eine „akademische Umarbeitung“ des anfangs so naturwüchsigen Motivs. Dieser Vorschlag hat auf den ersten Blick rein gar nichts für sich. Daß aus einer strengen, feierlichen Statue nachträglich eine solche von freier Auffassung werden kann, das wird Niemand bestreiten wollen; aber daß die Entwicklung den umgekehrten Weg genommen



Abb. 13. Türsturz am inneren Portal der St. Madeleine zu Vézelay (Bourgogne).
Nach dem klassischen Skulpturenschatz.

haben sollte, wird an und für sich als durchaus unwahrscheinlich bezeichnet werden müssen. Und wie erklärt sich denn so das Archaïsche im Kopfe der Kapitولينischen Bronze?

In Rom lebte als Zeitgenosse des Cicero und



Abb. 14. Aus dem Türsturz des Portals zu Vézelay.
(Vgl. Abb. 13.)

Pompejus ein großgriechischer Künstler mit Namen Pasiteles²⁶). Er war als Toreut berühmt, machte fleißige Naturstudien, stellte seine Arbeiten erst in genauen Tonmodellen fertig. Originelle Erfindungsgabe war ihm nicht eigen, aber um so mehr historischer Sinn: er schrieb selbst fünf

Bücher über die berühmtesten Kunstwerke der ganzen Welt. Wir besitzen keines seiner Werke. Aber der Mann machte Schule, und nach seinen Schülern wird man wohl auch den Meister beurteilen dürfen. Diese Schüler nun, ein Stephanus,



Abb. 15. Skulpturen an der Kirche zu Grandson.
(Nach Blavignac.)

ein Menelaus, huldigten einer archaisierenden Richtung. Sie foketierten mit dem altmodisch Strengen, Feierlichen im Gesichtsausdruck und in der ganzen Auffassung ihrer Gestalten, die sie in Anlehnung an Werke der griechischen Frühkunst, zumal nach argivischen Vorbildern schufen: in

ihrem Atelier oder einem verwandter Richtung könnte der Spinario mit seinen altmodischen Eigenheiten erwachsen sein.

Damit könnte man sich allenfalls befreunden, wenn die Werke der Pasteliker sich nicht als gänzlich unselbständige Uebertragungen verrieten. Was wir von ihnen kennen, macht durchaus den Eindruck gedankenloser Abschrift. Ihre Kunst hat gar keinen originellen Zug, ist lediglich eine Uebersetzer-, um nicht zu sagen Abschreiberkunst. Sie nahmen die Gestalten der frühgriechischen Kunst unverändert, wie sie sie fanden, und leimten daraus ihre mattherzigen Gruppen zusammen. Bei unserem Spinario war aber erheblich mehr zu leisten, wenn aus dem derben Naturburschen der spartanischen Bronze der vornehme Dornauszieher des Kapitols entstehen sollte: das setzt ein gänzlich neues und Umbilden, eine schöpferische Neuarbeit voraus. Ohne direktes Vorbild scheinen die Pasteliker nichts geschaffen zu haben. Ist der kapitolinische Spinario ihr Werk, so lag ihnen dafür eine argivische oder sonstige frühgriechische Vorlage vor, die sie lediglich abzuschreiben hatten.

Der Archaismus unseres Bildwerkes liegt, wie wir sahen, lediglich im Gesicht, in diesem ganz nach unten gebeugten, dem Blicke des Beschauers sich entziehenden Gesicht²¹). Ist es nun aber wahrscheinlich, daß der pastelische Meister, der sich auf das Archaische seiner Figuren so viel zu gute tat, unserem Dornauszieher mit vieler Mühe ein archaisches Gesichtchen sollte geformt haben, bloß um es dann krampfhaft zu verbergen?

Die Pasteliker, so will mir scheinen, genügen also nicht, um den an sich so unwahrscheinlichen Vorgang zu erklären, daß aus einer freien, realistischen Darstellung durch nachträgliche Umformung ein strenges Werk hohen Stiles erwachsen sollte. Es ist somit entschieden daran festzuhalten, daß der kapitolinische Dornauszieher ein griechisches Werk aus der Mitte des 5. Jahrhunderts ist.

Ein griechisches Werk und ein höchst originelles Werk, ein Werk, das offenbar Eindruck machte und sich alsbald großer Popularität erfreute, wie die Menge von antiken Wiederholungen unwider-

leglich beweist. Was verschaffte der Statue diese Popularität?

Gewiß war es vor Allem die sichere Eleganz, mit der hier eine merkwürdige und gewagte Situation wiedergegeben war. Dann die selbstvergeffene Versunkenheit, die liebenswürdige Einfachheit des Knaben. Vielleicht nicht zum wenigsten der vom Standpunkte der Plastik so überaus glücklich gewählte Moment. Im Bildwerke wird dem Momentanen Dauer verliehen. Das Bildwerk soll diese Dauer nur solchen Momenten verleihen, die an sich der Dauer nicht widerstreben: und nun überlege man, ob nicht die regungslose, ich möchte sagen statuarische Ruhe, zu der ein Dornauszieher sich zwingen muß, einen wundervollen Vorwurf abgibt für den dem Augenblick Dauer verleihenden Plastiker.

Möglicherweise förderte die Popularität des Spinario auch seine ursprüngliche Aufstellung an irgend einer viel beachteten, vielleicht gar berühmten Stelle — doch wissen wir darüber nichts. Kurzum die Statue war schon im Altertume gefeiert und wurde in Erz und Marmor, in Tonfiguren und geschnittenen Steinen, ja auch in Wandgemälden gewiß unzählige Male nachgebildet. Eine ansehnliche Anzahl solcher Nachbildungen²²) ist auch auf uns gekommen. In der Villa Borghese, in Florenz, Paris und Berlin sind Marmorkopieen in der Größe des Originals, die freilich nicht alle sicher aus dem Altertume stammen. Außerdem ist der Kopf allein mehrfach vorhanden, in Paris²³), im Konservatorenpalast zu Rom. Besonders verdient eine in Cherchell (Algier) gefundene Kopie²⁴) Beachtung: hier sitzt der schwächliche Knabe auf einem untergebreiteten Felle, am Felsen hängt ein Hirtenhorn, und die breite Basis trägt Spuren davon, daß links von dem Dornauszieher sein Hund dargestellt war: in dieser Wiederholung aus römischer Zeit ist also ganz entschieden das Genre betont und aus dem Athleten ein Schäferbube geworden. Zu diesen mehr oder weniger getreuen Kopien der kapitolinischen Bronze kommen dann die freieren Wiederholungen aus lysippischer Zeit hinzu, die wir oben schon besprachen. Auch kleine Bronzen in Darmstadt und Paris geben das Motiv in freier Weise wieder, desgleichen ein geschnittener Stein²⁵). Natürlich fehlt es auch nicht an

Terracotten mit dieser Darstellung: eine solche von hervorragender Schönheit ist neuerdings von den Ausgrabungen in Priene (Abb. 8) in das Berliner Museum gekommen²⁶). Andere besitzt das Salzburger Museum²⁷), eine Münchener Sammlung, das musée de St. Germain, ein Monsieur Feu-ardent (Abb. 9). Der Natur der Terracotte entsprechend zeigen alle diese Werke der Kleinkunst den Dornauszieher in genrehafter Auffassung, die besonders bei dem aus Priene ganz entzückend frisch gelungen ist: ein echtes Proletarietkind, die Arbeitsschlamms um die Schulter geknotet, eine Mütze ohne Schild auf dem Kopfe, ungeheuerlich häßlich und doch dabei gutmütig, sitzt da auf dem Felsen und spitzt die Lippen ordentlich, während es nach dem Dorne sucht. Die Komik ist hierbei entschieden eine gewollte, durch allerhand drastische Züge gesteigerte.

Auch die Wandmalerei hat sich natürlich des Motivs bemächtigt: an einer Wand in Pompeji (Abb. 10) ist ein geflügelter Amor in dieser Stellung abgebildet²⁸), und Surtwängler versichert (ohne Beleg), daß außerdem auch für Satyrn das Stellungsmotiv des Dornausziehers beliebt war.

Diese Aufzählung antiker Repliken ist sicher nicht vollständig, aber auch so genügt sie, um die ungewöhnliche Beliebtheit und weite Verbreitung dieses statuarischen Motivs zu beweisen. Nimmt es da Wunder, wenn auch die mittelalterliche Kunst sich desselben gelegentlich bemächtigte?

II. Der Dornauszieher auf Denkmälern des Mittelalters.

Das früheste Beispiel einer mittelalterlichen Verwendung findet sich, wenn ich nicht irre, in Magdeburg²⁹), am Sockel einer Grabplatte, unter der einst ein Erzbischof begraben lag (Abb. 11). Das Figürchen hat mit dem, was sonst auf dem Sarkophagdeckel dargestellt ist, keinerlei Zusammenhang. Auch eine symbolische Bedeutung desselben ist völlig ausgeschlossen. Der Künstler, der es in der fremden Umgebung anbrachte, war bei aller eigenen Unfähigkeit — er war zwischen 1000 und 1050 am Werke — offenbar unter dem Banne des antiken Motivs, das

ihm irgendwo zu Gesichte gekommen war und das er nun hier anbrachte. Warum? Weil es ihm schön schien und eine Tierde, wo immer es angefügt wurde. Von der Antike hat es nichts als die völlige Nacktheit, von der Schönheit des Vorbildes vermochte der deutsche Meister des 11. Jahrhunderts nichts in sein Bild herüber zu retten.

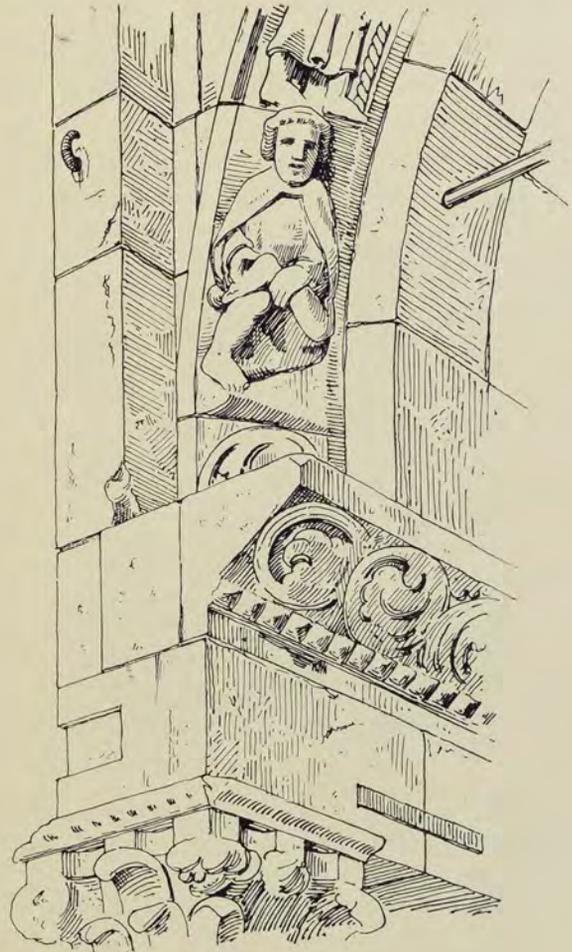


Abb. 16. Dornauszieher am Hauptportal der Kathedrale zu Parma.
(Originalzeichnung von C. Schuster, Kunstmaler in Freiburg.)

Dem 12. Jahrhundert gehört dann der Dornauszieher an, der an einem Kämpfer im Kreuzgange des Züricher Grossmünsters sitzt³⁰). Auch dies Figürchen (Abb. 12) ist völlig nackt, steht in keinerlei Zusammenhang mit dem übrigen plastischen Schmucke dieses Kreuzganges, ist auch hier nur angebracht worden, weil es mit seiner notorischen Schönheit jeder Stelle zur Tierde zu gereichen schien. Sehr schön ist auch diese

Nachbildung nicht geraten, doch immerhin besser als das Magdeburger Figürchen. Demselben 12. Jahrhundert entstammt der in vieler Hinsicht so merkwürdige Portalschmuck der Abteikirche zu Vézelay im Herzen der Bourgogne³¹). Das Hauptfeld des Türsturzes (Abb. 13) füllt Christus inmitten seiner Apostel; um diese Hauptdarstellung zieht sich im Halbrund eine Archivolte mit kleinen Reliefbildchen, deren Deutung noch ganz im Argen liegt: man erkennt Menschen mit Hundsköpfen, ferner zwerghafte und verwachsene Gestalten — aber es gelingt nicht, sich einen Vers auf das Ganze zu machen. Inmitten dieser rätselhaften Gesellschaft, auf dem drittuntersten Bildchen links, erscheint nun ebenfalls ein Dornauszieher (Abb. 14), nur daß es diesmal der rechte Fuß ist, in dem der Dorn sitzt. Der Knabe ist nicht mehr ganz nackt; doch das Gewand, das von seiner Schulter wallt, breitet sich aus wie eine Folie um die Gestalt. Es wird nicht zu früh sein, wenn wir hier eine Reminiszenz an den antiken *Spinario* erblicken, dessen Motiv dem Bildhauer so imponiert hatte, daß er es, frei umgestaltet und mit Vertauschung der Beine, in seinem Türsturze anbrachte.

Beiläufig der gleichen Zeit gehören die fragenhaften Gebilde an, welche die Säulenkapitelle am Eingange der Kirche zu Grandson zieren (Abb. 15). Sie werden vermutungsweise als böse, heidnische Geister gedeutet, die durch Geistliche (Missionäre?) zum Christentum bekehrt werden. Einer dieser bösen Heiden erscheint in einer Stellung, die unverkennbar an das Motiv des Dornausziehers erinnert und in der Tat von diesem gefeierten Vorbilde abhängen dürfte³²).

Zu Ende des 13. Jahrhunderts wurde der Dornauszieher am Dome zu Parma geschaffen (Abb. 16), der auf unserer Abbildung zum ersten Male nach einer Originalzeichnung unseres Vereinsgenossen C. Schuster publiziert werden kann. Er findet sich am Hauptportale des genannten Domes. Ein kleines, von roten Marmorlöwen getragenes Vestibül ist diesem Portale vorgebaut. Der Portalbogen aus weißlichem Marmor trägt, um die Sonne im Scheitel gruppiert, zwölf Darstellungen der Monate. Links unten am Bogen war noch Platz für eine dreizehnte Figur: hier brachte der

Meister als Füllsel, das allenthalben willkommen schien, einen Jüngling in der Haltung des *Spinario* an. Die lateinische Inschrift über dem Bogen verkündet, daß anno 1281 magister Joannes Bonus de Brixono (Giovanni Bona da Bisone) die „Löwen“ und also wohl auch die Monatsbilder des Portals geschaffen habe. Dem Stile nach entspricht unser Dornauszieher diesem Zeitanfange durchaus³³).

Auch die Frührenaissance konnte sich dem Zauber, den das Motiv des *Spinario* birgt, nicht entziehen. Das Berliner Museum besitzt eine italienische Tonfigur des Quattrocento, die sich unverkennbar an den antiken Dornauszieher anlehnt: der Knabe sitzt in der bekannten Stellung auf einem Baumstumpf und entfernt — mittels eines Messers — den Dorn aus der Sohle seines rechten Fußes. Er trägt durchlöcherter Kleidung, neben ihm liegt Schuh und Strumpf des verletzten Fußes, außerdem Rock, Sack und Kürbisflasche — also ganz und gar ein Genrebild³⁴).

Wir schließen diese lange und doch gewiß noch immer sehr unvollständige Reihe nachantiker *Spinario*-Darstellungen mit dem Entwurfe Brunellesch's zu der zweiten Bronzertüre des Baptisteriums in Florenz. Im Jahre 1401 wurde eine Konkurrenz für die Ausschmückung dieser Türe ausgeschrieben: zwischen den Entwürfen Ghiberti's und Brunellesch's zu einer Opferung Isaaks tat den Schiedsrichtern die Wahl weh. Auf dem Entwurfe Brunellesch's, den unsere Abb. 17 wiedergibt, bemerken wir links unten, sehr genial auf den Rahmen postiert, einen jugendlichen Maultiertreiber, der sich trotz der Schuhe, die er trägt, einen Dorn in den linken Fuß getreten hat und sich nun müht, ihn zu entfernen. Nach dem Kapitolinischen *Spinario* kann Brunellesch's seine Figur nicht geschaffen haben, da er nachweisbar erst nach Vollendung der Baptisteriumstüre nach Rom kam: es muß ihm eine der vielen Repliken, die es sonst in Italien und auch in Florenz³⁵) gab, zu Gesicht gekommen sein³⁶).



Was ergibt sich für unser Freiburger Bildwerk aus dieser Uebersicht?

Zunächst gewiß die Erkenntnis, daß Darstellungen des Dornausziehers im Mittelalter häufig genug waren, um das Vorkommen desselben am Freiburger Schwabentor nicht mehr so gar wunderbar erscheinen zu lassen. Gerade aus der Zeit um 1200, in der vermutlich der Schwabentorturm erbaut worden ist, ließen sich zahlreiche Verwendungen dieses Motivs in den verschiedensten Ländern Europas nachweisen. Warum sollte es also unmöglich sein, daß ein Freiburger Steinmetz, der irgendwo ein Dornauszieherbild kennen gelernt hatte, mit einer



Abb. 17. Konkurrenzentwurf Brunellescos zur Baptisteriumstür in Florenz.

Wiederholung dieser interessanten Statue den Stadteingang bedeutsam schmückte?

Ferner: auch wo wir sonst den Dornauszieher an mittelalterlichen Denkmälern verwendet fanden, war eine intimere Beziehung zu dem übrigen Monumente in den wenigsten Fällen nachweisbar. So darf es uns nicht sonderlich verwundern, wenn auch ein Zusammenhang zwischen unserem Relief und der Stelle, die es schmücken will, nicht aufzufinden ist. Der es schuf, wollte schlechtweg einen Zierrat schaffen; ihm wie anderen mittelalterlichen Meistern erschien die Gestalt des Spinario so interessant, so reizvoll, daß sie jeder Stelle zur namhaften Zierde gereichen mußte. Sie ist gewiß sehr mangelhaft, wenn man sie mit den antiken Darstellungen vergleicht. Aber mit den meisten mittelalterlichen Wiederholungen kann sie den

Vergleich sehr wohl aushalten. Ihren Hauptfehler, daß der Kopf nicht tiefer herabgebeugt ist und daß die Augen nicht wirklich nach der verletzten Fußsohle blicken, zeigen die anderen mittelalterlichen Dornauszieher fast alle in ganz der gleichen Weise. Sowie man aus der ursprünglichen Standfigur ein Reliefbild machte, lag dieser Fehler außerordentlich nahe und war schwer zu vermeiden. So ist also die Freiburger Figur nicht fehlerhafter und an ihrer Stelle nicht auffallender, als die anderen mittelalterlichen Dornauszieher auch.

Aber saß denn das Freiburger Bildwerk von Anfang an da, wo wir es jetzt erblicken? Darüber



Abb. 18. Der Freiburger Dornauszieher.

Nach einer Originalaufnahme, die Herr stud. chem. Fritz Thomas (Freiburg) nach dem Gipsabguß im Städtischen Museum angefertigt hat. Leider gibt dieser Gipsabguß die Reliefplatte nicht in ihrem ganzen Umfange wieder; der obere Rand der Platte mußte auf unserer Abbildung ergänzt werden.

zum Schlusse noch ein kurzes Wort. Zunächst gewinnt man nach unserer Abb. I den Eindruck, als sei die Reliefplatte, um an ihre jetzige Stelle zu passen, an der oberen Kante um eine Hand breit abgenommen worden, wobei dann auch von dem Kopfe des Knaben selbst einige Zentimeter abgemeißelt worden wären. So scheint es. Aber dieser Schein trügt. Er entsteht dadurch, daß die Aufnahme von Abb. I von der Straße aus, also stark von unten genommen ist. Eine Besichtigung des Reliefs in nächster Nähe zeigt deutlich, daß die Reliefplatte fast um eine Hand breit die abgesplitterte Stelle des Kopfes überragt, daß also

die Platte soviel Körper besitzt, daß ursprünglich der Kopf in seiner ganzen Höhe daraus herausgeholt werden konnte (vgl. Abb. 18). Die auffallende Verletzung des Kopfes ist mit nichten geschehen, um die etwas zu hohe Platte für ihre jetzige Stelle zu adaptieren; sie resultiert vielmehr lediglich aus der schieferigen Natur des verwendeten Sandsteins³⁷⁾.

Ich möchte demnach behaupten, daß die

Reliefplatte von Anfang an für ihre jetzige Stelle geschaffen wurde, daß sie also um 1200 herum von einem urwüchsigem Freiburger Steinmetzen gemeißelt worden ist, der das antike Bildwerk des Dornausziehers bewunderte, ohne es auch nur im Entferntesten nachbilden zu können. Skulpturen aus dieser frühen Zeit sind bekanntlich äußerst selten: um so mehr darf dies eigenartige Bildwerk auf Beachtung Anspruch machen.



Anmerkungen.

1) Was auf Abb. I wie Lockenhaar erscheint, ist in Wahrheit — *venia sit verbo* — Vogelmist.

2) Marmon, in seiner Münsterbeschreibung, S. 9, zitiert eine Stelle aus dem Soester Stadtrecht: „Der Richter sol sitzen auf dem richterstule als ein griesgrimmender Löwe und sol den rechten Fuß über den linken schlagen“.

3) Es soll nicht in Abrede gestellt werden, daß möglicherweise die fehlende Gewandung durch Bemalung ursprünglich angedeutet war. Aber auch abgesehen davon scheint es mir gänzlich ausgeschlossen, daß hier ein Richter dargestellt werden sollte.

4) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik, S. 685, Anm. 3.

5) Vgl. im Allgemeinen darüber Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse antiker Bildwerke, Berlin 1885, S. 102 f., Collignon, Geschichte der griech. Plastik I, S. 439 ff., Overbeck, Geschichte der griech. Plastik I⁴, S. 182 ff., Kekulé in der archäologischen Zeitung 1883, S. 230 ff. Weitere Literatur findet man in diesen Werken genannt.

6) Michaelis im *Bulletino dell' Instituto* VI, 1891, S. 12 ff.

7) Rayet, *monuments de l'art antique* I, Bemerkungen zu Taf. 35.

8) Julius Lange, Darstellung des Menschen, S. XI; vgl. auch S. 69 f.

9) Sehr willkommene Bemerkungen zu Hildebrands „Problem der Form“ hat der Zallenser Philosoph A. Riehl in der Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie XXI, 3 zusammengestellt.

10) A. Aubert in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. f. 12, 1901, S. 40 ff.

11) J. Lange, a. a. O., S. 51.

12) *Annali dell' Instituto* 1874, S. 63 ff.

13) A. a. O., S. 244.

14) Abgebildet z. B. bei Collignon, a. a. O. II, fig. 68. Auch an den attischen Epheben, ebenda I, fig. 184, darf erinnert werden.

15) Furtwängler, Meisterwerke, S. 686, Anm. 3.

16) Rayet, Text zu den *monuments de l'art antique* I, tav. 35, S. 2.

17) Man findet dieselben in ihrem Wortlaut bei Kekulé, a. a. O., S. 232 und 244 f.

18) Die Schicksale dieser Bronze erzählt sehr niedlich Rayet, a. a. O. Die beste Abbildung bietet die *Gazette archéol.* 1881/82. Vgl. auch Overbeck, a. a. O.

19) Ursprünglich in Castellanischem Besitze. Abgebildet bei Overbeck, a. a. O. II, S. 183. Robert, *annali dell' instituto* XLVIII, 1876, S. 127 ff.

20) Collignon, Geschichte der griech. Plastik II, S. 713 ff.

21) Das Gesicht der kapitolinischen Bronze verbirgt sich viel mehr als das der Bronze aus Sparta.

22) Repliken des Dornausziehers werden aufgezählt bei Overbeck, a. a. O., S. 184; Furtwängler, Meisterwerke, S. 685, Anm. 3.

23) Abgebildet bei Collignon I, S. 449.

24) Abgebildet bei Aubert, Zeitschrift für bildende Kunst 1901, S. 69.

25) Furtwängler, geschnittene Steine 43, 69; Karneol aus Berlin. Der Knabe ist als Hirte charakterisiert, Siring und Pedum hängen an einem Baume.

26) Erst in einigen Monaten wird über diese von den königlichen Museen in Berlin unternommenen Ausgrabungen eine umfassende Publikation erscheinen. Herr Geheimrat Kekulé von Stradonitz hatte die große Güte, mir die Publikation der dort gefundenen Terracotte gleichwohl schon jetzt zu gestatten, wofür ich auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank ausspreche.

27) Epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich von Benndorf und Hirschfeld V, Taf. VI.

28) *Annali dell' Instituto* XLVIII, 1876, tav. d'agg. O.

29) Anton Springer, *Bilder aus der Kunstgeschichte* I, S. 14, fig. 2.

30) *Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft Zürich* I, Taf. 6, 8. Der Kopf ist neuerdings ergänzt worden. Die Abbildung im Texte verdanke ich der lebenswürdigen Bemühung des Herrn Stadtbibliothekars Dr. H. Escher in Zürich.

31) Vielfach abgebildet, z. B. im *Klassischen Skulpturenkatalog* Nr. 381, aber nirgends, soweit mir bekannt, in seinen seltsamen Einzelheiten gedeutet.

32) Blavignac, *histoire de l'architecture sacrée dans les évêchés de Genève etc.*, Leipzig 1853, Taf. XV, fig. 1 und 2. Herr stud. Conrad Escher in Straßburg hat mich auf dies merkwürdige Bildwerk aufmerksam gemacht und mir auch die im Texte gegebene Abbildung (nach Blavignac) angefertigt.

33) Die fachmännische Literatur über die Plastik am Dome zu Parma war mir hier nicht zugänglich. Gsell'sels in seinem *Oberitalien* (6. Auflage, S. 879) behauptet,

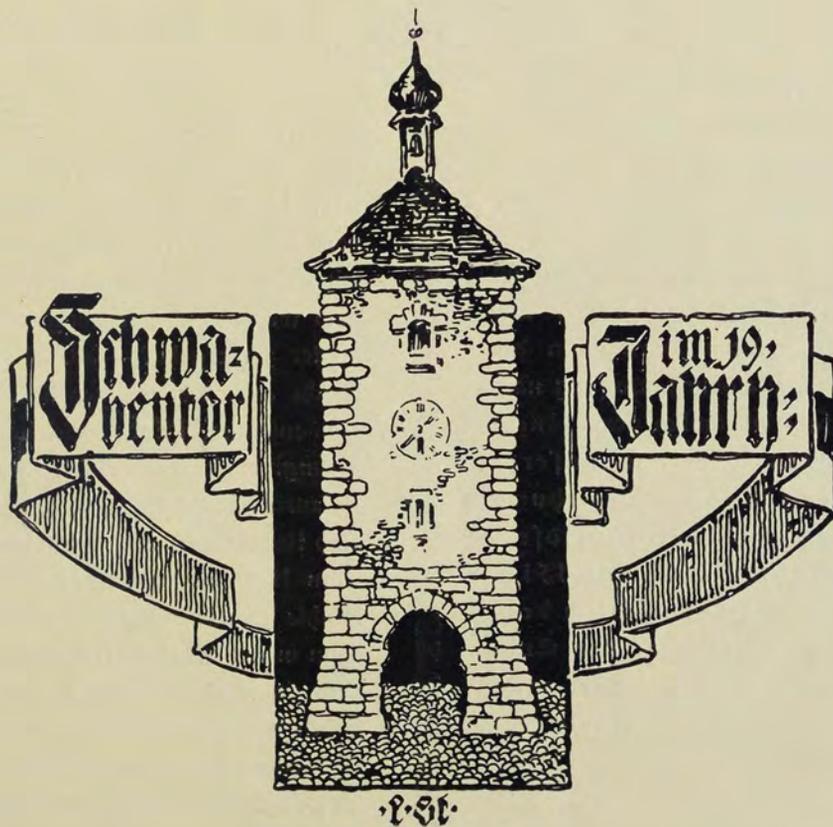
die Monatszeichen habe Luchino Bianchino 1491 angefertigt. Das ist zweifellos ein Irrtum. Von Bianchino sind die herrlichen, aus Holz geschnittenen Renaissance-Türen dieses Hauptportals, aber nimmermehr die ungeschickten Skulpturen des Portalbogens.

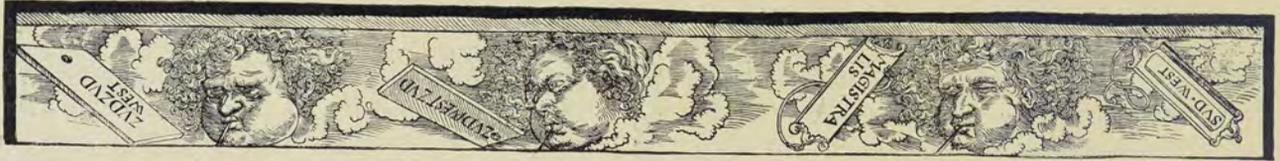
34) Vgl. Bode und Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche in den königlichen Museen zu Berlin*, Taf. III, Nr. 156.

35) Vgl. oben Anm. 18.

36) Cf. *Revue archéologique* XLIII (1882), S. 26. Cicognara hat zuerst den Spinario bei Brunellesco entdeckt.

37) Als beim Umbaue des Schwabentores vor zwei Jahren der ganze Turm eingerüstet war, konnte ich mich an Ort und Stelle davon überzeugen, daß die Verletzung an dem Haupte des Tornauziehers lediglich davon herührt, daß der schieferige Sandstein an dieser Stelle leicht abspaltet: durch einen ungeschickt gegen das Haupt gestossenen Balken war neuerdings eine weitere Schicht von dem Schädel losgelöst worden.





Stück der unteren Kandleiste der Carta marina.

Der Freiburger Geograph Martin Waldseemüller und die neuentdeckten Weltkarten desselben.

Von Prof. Dr. Hermann Mayer.

Einleitung.

W im Jahr 1902 erschien als 81. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria Laach“ eine Abhandlung von Prof. Joseph Fischer S. J. in Feldkirch i. V.: „Die Entdeckungen der Normannen in Amerika, unter besonderer Berücksichtigung der kartographischen Darstellungen“¹⁾. Dieselbe wurde in der Kritik allseits günstig aufgenommen, ihr Verfasser aber war kurz zuvor dadurch in der wissenschaftlichen Welt rühmlich bekannt geworden, daß er bei Gelegenheit der Vorarbeiten zu der genannten Abhandlung im Jahr 1901 eine Entdeckung von größter Bedeutung gemacht hat. Beim Durchsuchen der Bibliothek des Fürsten Waldburg-Wolfegg nach alten Kartenwerken fand er nämlich zwei längst verschollene Karten des mit unserer Vaterstadt Freiburg in enger Beziehung stehenden Geographen Martin Waldseemüller aus den Jahren 1507 und 1516, von denen die erstere hauptsächlich deshalb für die ganze Geschichte der Erdkunde die größte Bedeutung hat, weil sie die älteste uns erhaltene Karte mit dem Namen Amerika ist.

Waldseemüllers Leben.

Beschäftigen wir uns also in erster Linie mit der Person Waldseemüllers²⁾. Dabei ist gleich zu bemerken, daß bis jetzt verhältnismäßig wenig über ihn mit absoluter Sicherheit sich

hat urkundlich feststellen lassen und wir vielfach auf Vermutungen angewiesen sind.

Schon die Schreibweise des Namens ist strittig. Die einen sind für Waldseemüller, die andern für Walzemüller oder Walzenmüller. Für beide Namen lassen sich Belege und Gründe ins Feld führen. Für die letztere Form spricht namentlich der Eintrag in das Matrikelbuch der hiesigen Universität, wo ausdrücklich und über allen Zweifel erhaben Martinus Walzemüller zu lesen ist³⁾. Dagegen wendet der berühmte Kartograph selbst konsequent, auch in der neuentdeckten Karte von 1516, die Form Waldseemüller — freilich mitunter nur mit einem e: Wäldsemüller, was doch wegen der Betonung vielleicht auf Wälzemüller zurückgeht? — an. Und dieser Form entspricht auch die in jener Zeit, dem Zeitalter des Humanismus, bei den Gelehrten übliche Graecisierung. Dieselbe — häufiger als die deutsche Form — lautet nämlich Hylacomylus oder Ilacomylus, auch Ilacomilus, was sich sicher aus den Bestandteilen Hyle = Wald und Myle oder Mylos = Mühle zusammensetzt. Das Wort „See“ müßte dann in der Mitte stehen, und tatsächlich glauben auch einige, dort das lateinische lacus (See) zu finden⁴⁾. — Freilich ist auch diese graecisierte Form Hylacomylus durchaus nicht ein absolut sicherer Beweis dafür, daß unser Geograph wirklich ursprünglich Waldseemüller geheißen hat. Es kann auch recht gut sein, daß er eine wirklich elegante griechische Uebersetzung für Walze(n)müller nicht gefunden und deshalb selbst die poetischere Form Waldseemüller, die sich besser ins Griechische übersetzen ließ, zu Grunde gelegt hat⁵⁾.

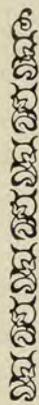
Da ein Unterschied in der Aussprache — namentlich im schwäbischen Dialekt — zwischen Walze(n)müller und Waldseemüller kaum zu bemerken ist⁶⁾, so ist der Uebergang von einem in das andere auch in der Schrift sehr leicht möglich gewesen.

Soviel über den Namen. Gleich bei der Bestimmung der Herkunft stoßen wir auf neue Schwierigkeiten. Gehen wir wieder vom Eintrag in die Universitätsmatrikel aus. Dort heißt es: Mart. W. de Friburgo Constantiensis diocesis, d. h. also M. W.

aus Freiburg, Diözese Konstanz. Das Nächstliegende wäre also, anzunehmen, daß W. in unserer Kreisgaustadt geboren wäre, und es nahmen dies bis vor kurzem auch die meisten, die über ihn geschrieben haben, an⁷⁾. Aber es ist an sich schon durchaus nicht so ausgemacht, daß der mit de (= aus) dem Personennamen beigefügte Ortsname immer den Geburtsort bezeichnet; oft soll damit nur angedeutet werden, daß der Betreffende schon längere Zeit an diesem Orte ansässig war und vielleicht auch er oder sein Vater das Bürgerrecht daselbst besaß. Ein klassisches Beispiel dafür

ist unser berühmter Johannes Geiler „von Kaisersberg“, der bekanntlich nicht im elsässischen Städtchen dieses Namens, sondern in Schaffhausen geboren wurde. Von hier kam der Vater bald nach der Geburt des Kindes als Stadtschreiber nach Ammerschweier bei Kaisersberg und nach dem Tod des Vaters der Knabe bald nach Kaisersberg selbst⁸⁾.

Ähnlich dürfte es sich mit Waldseemüller verhalten haben. P. Albert hat nämlich — in der Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins N. S. XV, S. 510 ff. — nachgewiesen, daß er nicht in Freiburg, sondern in Radolfzell⁹⁾ geboren sein müsse,



wo sein Vater Konrad bis 1480 oder 1481¹⁰⁾ als Metzger nachweisbar ist. In einem der beiden letzten Jahre muß der Vater nach Freiburg übergesiedelt sein — in zwei Radolfzeller Urkunden von 1484 wird er als sesshaft zu Freiburg bezeichnet —; hier in Freiburg erscheint er als Ausbürger oder Zintersaffe und erwarb sich 1490 das Bürgerrecht; hier war er auch im Besitz zweier Gebäude, der Häuser zum Löwenstein und zum Hechtkopf — an Stelle der heutigen Nummern 9 und 11 der Löwenstraße¹¹⁾ —; hier ist er auch 1492 gestorben, als der Sohn Martin noch ziemlich jung war¹²⁾.

Nur annähernd läßt sich das Geburtsjahr unseres Martin Waldseemüller bestimmen. 1480 oder 1481, wie Sophus Ruge in seiner Geschichte des Zeitalters der Entdeckungen meint (in Oncken's Allgemeiner Geschichte in Einzeldarstellungen, Berlin 1881, S. 338)¹³⁾, kann Waldseemüller auf jeden Fall nicht erst geboren sein, da er schon am 7. Dezember 1490, unter dem Rektorat des ord. med. Konrad Knoll von Grünlingen (gemeint ist Markgröningen, Oberamt Ludwigsburg i. Württemberg), an unserer Universität immatrikuliert wurde. Das

gewöhnliche Alter eines angehenden Studenten war damals das 15. bis 18. Lebensjahr; wenn einer ausnahmsweise vor Vollendung des vierzehnten Jahres aufgenommen wurde, war dies jeweils im Matrikelbuch besonders angemerkt, denn dann mußte für einen solchen Jüngling, weil er minderjährig (minorennis) war, der Immatrikulationseid durch eine andere, ältere Person geleistet werden¹⁴⁾. Da in unserm Fall nichts bemerkt ist, so war Waldseemüller wohl vor 1476, wahrscheinlich 1474 oder 1475, oder allgemein zwischen 1470 und 1475 geboren.



Bildnis des Amerigo Vespucci aus der Weltkarte von 1507.
Nach Fischer und Wieser.



Unser Martin W. stand also in den Jahren der beginnenden Schulbildung, als — wie wir gesehen haben, 1480 oder 1481 — sein Vater nach Freiburg zog, offenbar gerade deshalb, um seinem (einzigem?) Sohn, da er sicher in günstigen Vermögensverhältnissen sich befand, die Ausbildung der in Freiburg sich befindlichen trefflichen Lateinschule und der Universität zu Teil werden zu lassen. Natürlich hat, nebenbei bemerkt, unser Waldseemüller auch hier in Freiburg erst die griechische Namensform Hylacomylus angenommen, nachdem er durch seine Studien in die Gelehrtenzunft aufgenommen war¹⁵).

In unserer Breisgaustadt also hat Waldseemüller seine Schulbildung genossen und jene Studien begonnen, die ihn später befähigten, so Hervorragendes zu leisten, daß er in gewissem Sinne eines Weltrufes sich erfreute. Wie lange aber W. hier an der Universität gewilt, was für Studien er daselbst hauptsächlich obgelegen hat, das alles wissen wir nicht¹⁶). Die Grade des Baccalaureats und des Magisteriums hat er wohl kaum sich hier erworben, sonst müßte es in dem uns erhaltenen Promotionsbuch zu lesen sein. Vielmehr verschwindet er bald wieder in Freiburg, und auch der Name seiner Familie läßt sich später nirgends mehr nachweisen.

Nach Ch. Schmidt (*histoire littéraire de l'Alsace* II, 113) hielt sich W. bald nach 1490 in Basel auf, wo er Freunde fand, sich namentlich mit dem Drucker (wohl Johann) Amerbach verband und die Klosterbibliotheken fleißig besuchte¹⁷). Dann taucht er erst im Anfang des 16. Jahrhunderts wieder auf und zwar jenseits des Rheins, im heutigen Welschland, einem Gebiet, das aber damals noch gut deutsch war, in dem Städtchen Saint Dié in Lothringen. Dieser Ort, gleich jenseits der Vogesenmauer gelegen, an der oberen Meurthe, im heutigen Departement Vosges, spielte damals eine nicht geringe Rolle in der Geschichte der Wissenschaften. Dort hatten, unter dem Schutz und mit der tätigen Beihilfe des Herzogs Renatus (René) II. von Lothringen — der, 1475 von dem bekannten Karl dem Kühnen vertrieben, seit der siegreichen Schlacht bei Nancy (1477) segensreich über das Land herrschte — die Mitglieder des

Domstifts nach deutschem Muster am Ende des 15. Jahrhunderts durch den Sekretär des Herzogs Walter (Gaultier) Lud ein Gymnasium und zugleich eine Art Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft ins Leben gerufen, und dort war es, wo auf Betreiben Waldseemüllers kurz vor 1507¹⁸) eine große Druckerei mit Buchhandlung (*officina libraria*) zur Herausgabe wissenschaftlicher Werke errichtet wurde.

Den Neigungen des Herzogs und ihren eigenen Intentionen entsprechend pflegte diese Gesellschaft in St. Dié in erster Linie die Geographie (gewöhnlich Kosmographie damals genannt) und gab daher namentlich Kartenwerke und erdkundliche Abhandlungen heraus, was von um so größerer Bedeutung ist, weil ja damals gerade die großen Entdeckungen auf der Westhälfte unseres Erdballs gemacht wurden, die das allgemeine Interesse — nicht nur der Gelehrtenwelt — erregten.

Wir können jene Einrichtung in St. Dié also *mutatis mutandis* mit dem heutigen Perthes'schen Institut in Gotha vergleichen.

Die Beziehungen zwischen dem damals noch zum deutschen Reiche gehörigen Herzogtum Lothringen sowie des Elsasses und den diesseits des Rheines gelegenen, namentlich den südwestdeutschen Gebieten, waren damals, vorab in der Gelehrtenwelt, recht lebhaft. Aus dem Elsaß und später (im 16. Jahrhundert) auch aus Lothringen kamen in großer Zahl die Studierenden an die Universitäten Freiburg¹⁹, Heidelberg und Basel. Gelehrte, Handel- und Gewerbetreibende wanderten hinüber und herüber, um da sich niederzulassen, wo ihnen die beste Zukunft zu winken schien.

Kein Wunder also, wenn bei diesem regen Verkehr auch unser Waldseemüller in das Vogesenstädtchen hinüberkam. Dort, in St. Dié, ist er wahrscheinlich Lehrer am Gymnasium (*Gymnasium Vosagense*, wie er es selbst nennt) gewesen²⁰). Sicher aber arbeitete er dort in der durch seine Bemühungen gegründeten *libraria officina* an der Herausgabe von Kartenwerken und geographischen Büchern fleißig mit. Dort war es wohl auch, wo er — von Glarean als *Geographus Deodotensis* schlechweg bezeichnet — in einem Alter von noch nicht 50 Jahren 1521 oder 1522 gestorben ist²¹).

Seine Werke.

Gleichgesinnte Freunde aus der Gelehrtenwelt verbanden sich mit ihm in gleichem Streben, sowohl in St. Dié als außerhalb desselben. Abgesehen von dem Herzog René selbst, der huldvoll alle seine Arbeiten begünstigte, und dessen Sohn Anton, war er namentlich eng befreundet mit dem Elsässer Matthias Ringmann, genannt Philesius, einem Schüler Wimpfelings, der unseren W. vielleicht auch nach St. Dié gezogen hat²²⁾; sodann mit dem berühmten Prior der Karthause bei Freiburg, Gregor Reisch²³⁾. In der 1509 erschienenen neuen Auflage des berühmten, groß angelegten Werkes von Reisch, der *Margarita philosophica*, einer Art Konversationslexikon, in dem die mathematischen Disziplinen am ausführlichsten behandelt werden, erschienen von Waldseemüller's Hand zwei kleine Aufsätze über Baukunst und Perspektive²⁴⁾.

Der Ruhm der Anstalt von St. Dié sollte begründet werden durch ein Monumentalwerk, eine große Ausgabe des alten Geographen Ptolemäus. Dieselbe kam nach langen Vorbereitungen, aber auch langen Unterbrechungen 1513 in Straßburg heraus²⁵⁾.

Wiewohl nun Waldseemüller auch an dieser Ptolemäus-Ausgabe mitarbeitete, so beruht doch sein eigener Ruhm in viel höherem Grade auf anderen Werken, auf seiner *Cosmographiae introductio*²⁶⁾ — gewöhnlich kürzer, aber unrichtig *Kosmographie* genannt — und den drei großen Kartenwerken von 1507, 1511 und 1516. Von diesen wurde das von 1511, die sogenannte *carta itineraria* (Reisekarte), schon 1893 von Hofrat von Wieser (Innsbruck) in München gefunden, die beiden andern aber, wie Eingang erwähnt, erst kürzlich durch Prof. J. Fischer in Wolfegg, nachdem sie gänzlich verschollen waren.



Christoph Columbus.

Nach einem zu Como befindlichen Bild eines unbekanntenen Meisters.

Die *Cosmographiae introductio*²⁷⁾, dem Kaiser Maximilian I. gewidmet, wurde am 25. April 1507 vollendet und enthält das Wissenswerteste aus der mathematischen und physikalischen Geographie, sowie der allgemeinen Länderkunde. Sie beschreibt, wie ihr Titel besagt, namentlich das, was zu der prolemäischen Kenntnis von der Erde damals neu hinzukam, hauptsächlich die vier Reisen des Florentiners Amerigo Vespucci. Man hat²⁸⁾ nun bisher vielfach geglaubt, die von Waldseemüller in demselben Jahre herausgegebene, von Fischer wiedergefundene Weltkarte sei angefertigt worden, um das Buch *Cosmographiae introductio* zu begleiten. In Wirklichkeit verhält sich die Sache umgekehrt. W. selbst betont auf das entschiedenste — und der unten mitgeteilte Titel der Karte bestätigt es —, daß die Karte bereits fertig vorlag, als das Buch erschien, und daß die *Cosmographiae introductio*, d. h. die Einführung in die Kosmographie — letzteres ist eben der Titel der Karte — abgefaßt wurde, um die Karte (*Cosmographia*) zu begleiten, eine Einleitung und Erklärung zu derselben zu geben²⁹⁾.

Auf den Inhalt des Buches näher einzugehen,

ist hier nicht der Ort. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß dasselbe in kurzer Zeit mehrere Ausgaben erlebte³⁰⁾. Ein Exemplar der ersten Auflage besitzt auch die Freiburger Universitätsbibliothek.

Wichtig nun für die ganze Geschichte der Erdkunde sind in diesem Werke jene zwei Stellen, wo der Verfasser den folgenreichen Vorschlag macht, die neuentdeckte Welt im Westen mit dem Namen Amerika zu bezeichnen.

Wie kam nun Waldseemüller dazu, vorzuschlagen, gerade nach dem Florentiner Amerigo³¹⁾ Vespucci die neue Welt zu benennen, ein Vorschlag, der bekanntlich angenommen wurde und zu dem allgemeinen Gebrauch des Namens Amerika

geführt hat? Es ist anzunehmen, daß W. zur Zeit der Abfassung des Buches und der Karte im Jahre 1507 den Columbus — den man übrigens damals vielfach nur für den Entdecker von „etlichen Inseln“ ansah — und seine Entdeckungen noch nicht genau gekannt hat³²). Jedenfalls hat jeglicher Mangel an Schriften aus der Hand des Entdeckers der Neuen Welt einerseits und andererseits der außerordentliche Eifer, mit dem damals Freunde des Vespucci — zu denen auch der Herzog René gehörte³³) — dessen Berichte über seine vier Reisen — die Vespucci übrigens zum Teil auf des Columbus Veranlassung zwischen 1499 und 1504 unternahm (Katzel, Die Erde und das Leben I, 21) — verbreiteten³⁴), dazu beigetragen, die Verdienste des Vespucci zu überschätzen und in dieser Ueberschätzung ihm die Ehre zuzuteilen, dem neuen Erdteil den Namen zu leihen. — Vespucci selbst, der bereits 1512 starb, scheint von dem Vorgehen Waldseemüller's nichts mehr erfahren zu haben, und es sind unbegründete Verdächtigungen späterer Zeit, daß Vespucci — der übrigens außerordentlich pikant zu schreiben wußte und freilich (im Gegensatz zu dem bescheidenen Columbus) mit großer Sicherheit behauptete, daß er einen neuen Erdteil entdeckt habe — selbst seinen Namen in stolzer Selbstüberhebung dem Lande gegeben habe³⁵. Zu gleicher Zeit nun mit der *Cosmographiae introductio* gab Waldseemüller zwei Kartenwerke heraus, eines *in solido*, das andere *in plano*. (Vgl. Anm. 27.) — Auch in der Widmung an Kaiser Max steht: *Totius orbis typus tam in solido, quam in plano*.) Man hat bisher diese Worte verschieden gedeutet. A. Elter z. B.³⁶) glaubt, es sei mit diesen Worten nur eine Karte verstanden. Fischer³⁷) weist aber nach, daß — wie schon Gallois a. a. O. S. 48 annahm — der Ausdruck *in solido* einen Globus bezeichne. Und er beschreibt uns näher die in der Hauslab-Liechtensteinischen Sammlung in Wien befindlichen gedruckten zwölf spindelartigen Globusstreifen, die schon Gallois (S. 48) als Globus Waldseemüllers vom Jahr 1507³⁸) gedeutet hat.

Die Plankarte des Jahres 1507 galt bisher allgemein als verloren³⁹), trotzdem, seit Humboldt die Aufmerksamkeit auf die *Cosmographiae introductio* gelenkt, keine Karte so fleißig gesucht

wurde, wie gerade sie; ja Forscher wie Nordenskjöld glaubten schon gar nicht mehr, daß sie überhaupt je existierte. Fischer hat sie nun, wie Eingangs erwähnt wurde, wiedergefunden und nebst der von 1516 zusammen mit Hofrat von Wieser in Innsbruck herausgegeben und mit einem einleitenden Text in deutscher und englischer Sprache versehen⁴⁰).

Beide Karten, die von 1507 und die nachher zu besprechende von 1516, sind großartig angelegt. Jede besteht aus 12 Holzschnittblättern, in drei Zonen zu je vier Blättern aneinanderschließend.

Bei der Weltkarte von 1507, deren Titel, am unteren Rand stehend, lautet: *Universalis cosmographia secundum Ptolemaei traditionem et Americi Vespuccii aliorumque lustrationes*, ist der Name des Verfassers leider nicht angegeben. Fischer hat aber durch eine Reihe von Gründen, auf die hier im Einzelnen nicht eingegangen werden kann⁴¹), überzeugend nachgewiesen, daß es tatsächlich die Weltkarte Waldseemüller's vom Jahr 1507 ist. — Bisher wußten wir nur ganz ungefähr, wie die Karte ausgesehen haben muß, und zwar nach zwei kleinen Nachbildungen aus dem Jahre 1510, die ein ebenfalls mit der Geschichte unserer Stadt aufs engste verknüpfter Mann angefertigt hatte, nämlich der aus Mollis im Kanton Glarus gebürtige große humanistische Gelehrte und Professor an der Freiburger Hochschule Henricus Loriti genannt Glareanus⁴²). Die eine derselben war von Fr. Wieser auf der Universitätsbibliothek in München in einem Exemplar der *Cosmographiae introductio*, die andere von Elter in einem Exemplar einer Ptolomäus-Ausgabe von 1482 auf der Universitätsbibliothek von Bonn gefunden worden. Das Bonner Exemplar war bis zum Funde Fischers die älteste uns erhaltene Karte mit dem Namen America⁴³), und in der Legende über dem Weltbild steht dort ausdrücklich, daß Glareanus den Waldseemüller kopiert hat (*secutus geographum Deodotensem seu potius Vosagensem*). — Die Uebereinstimmung nun der neugefundenen Karte in der Projektion und Ländergestalt mit den beiden Nachbildungen ist eines der Beweismomente Fischers für die Identität seiner Karte mit der gesuchten Waldseemüllers

vom Jahre 1507. Von den vielen anderen Be-
weisen nenne ich hier nur den einen sehr wichtigen,
daß eben auf der gefundenen Karte (Cosmo-
graphia) ganz deutlich der Name Amerika steht,
wie es W. in der Einführung zu derselben,
in der *Cosmographiae introductio*, vorschlägt.
Wir haben also hier nicht nur die älteste
uns erhaltene, sondern überhaupt die
älteste Karte mit diesem Namen⁴⁴). Es
liegt also jetzt, nach der Entdeckung Fischers,
die große wissenschaftliche Veröffentlichung des
gymnasium Vosagense durch die Hand Wald-



gefundenen älteste Weltkarte mit diesem
Namen, drüben über dem Ozean oft als „Tauf-
schein Amerikas“ bezeichnet, zugleich die älteste
große gedruckte Weltkarte, auf der die neuen
transatlantischen Entdeckungen der Spanier und
Portugiesen dargestellt sind, sowie der erste
gedruckte und in großem Maßstabe durchgeführte
Versuch, das prolemäische Weltbild durch die
Angaben des Marco Polo (auf diesen gehen fast
alle Legenden und Zeichnungen in Nord-
und Ostasien zurück) und der portugiesischen Seeleute
zu vervollständigen (Fischer, S. 36).

De Insulis nuper in mari Indico repertis



Die Landung des Kolumbus auf Espagnola.
Nach einem 1494 in Basel gedruckten Flugblatte.

seemüllers aus dem Jahr 1507 in ihrem ganzen
Umfang vor:

1. Das längst bekannte und erhaltene Buch
Cosmographiae introductio, in dem der
Vorschlag gemacht und begründet wurde, die neue
Welt mit dem Namen Amerika zu bezeichnen.

2. Das dazu gehörige Kartenwerk,
oder besser das Kartenwerk, zu dem das Buch (als
descriptio oder *introductio*) gehört, und zwar:

a) Der schon längst bekannte, aber erst in
neuerer Zeit als Werk Waldseemüllers in Anspruch
genommene und erwiesene älteste Spindel-
Globus mit dem Namen Amerika.

b) Die jetzt durch Fischer wieder-



Beschreibung und Bedeutung der Karte von 1507.

Oben in der Mitte befinden sich zwei kleine
Planigloben — von Joh. Stobucza 1512 ohne
Nennung der Quelle als selbstständige Karte
wiedergegeben —, wo auf dem rechts die Gestalt
des neuentdeckten Erdteils viel richtiger an-
gegeben ist, als auf der Hauptkarte. (Vgl. z. B.
den Winkel auf der Westseite Süd-Amerikas!
Ueberhaupt ist die Gestalt dieses Erdteils viel
besser; auch sind die beiden Hälften richtig durch
eine Landenge verbunden, nicht durch eine Meer-
enge getrennt.) Rechts und links von diesen

Planigloben sind zwei Gestalten, Ptolemäus mit Winkelmesser, Vespucci mit Zirkel, beide wohl Phantastebilder. Am Rand finden wir die Angabe der Längen- und Breitengrade, die Dauer der längsten Tage auf den letzteren und die Entfernungen der Meridiane von einander auf den einzelnen Parallelkreisen. Gezählt sind die Meridiane nach Ferro, den Namen dieser Insel konnte ich jedoch nirgends finden. Die Köpfe am Rand ringsum deuten die Winde an. In allen vier Ecken sind Legenden, die links oben besagt, daß Columbus und Vespucci — also gleichgestellt! — in den Tropen und gegen den Südpol hin neues Land entdeckt haben, wo viel Gold gefunden worden sei. Die Inschrift rechts oben deutet darauf hin (*Tipum orbis describendo etc.* vgl. *Cosmographiae introductio*), daß das Erdbild der Alten mit den Entdeckungen der Neueren (*neoterici*) verbunden sei. Die links unten verkündet das Lob der vier Reisen Vespuccis (1497 bis 1504), wovon zwei im Auftrag des Königs Ferdinand von Spanien, zwei in dem des Königs Emanuel von Portugal unternommen wurden. Rechts unten ist auf die neuen Entdeckungen im Westen, Süden (Afrika) und Osten (Indien) insgesamt hingewiesen.

Auf der Karte selbst betrachten wir zuerst
I. Die neue Welt.

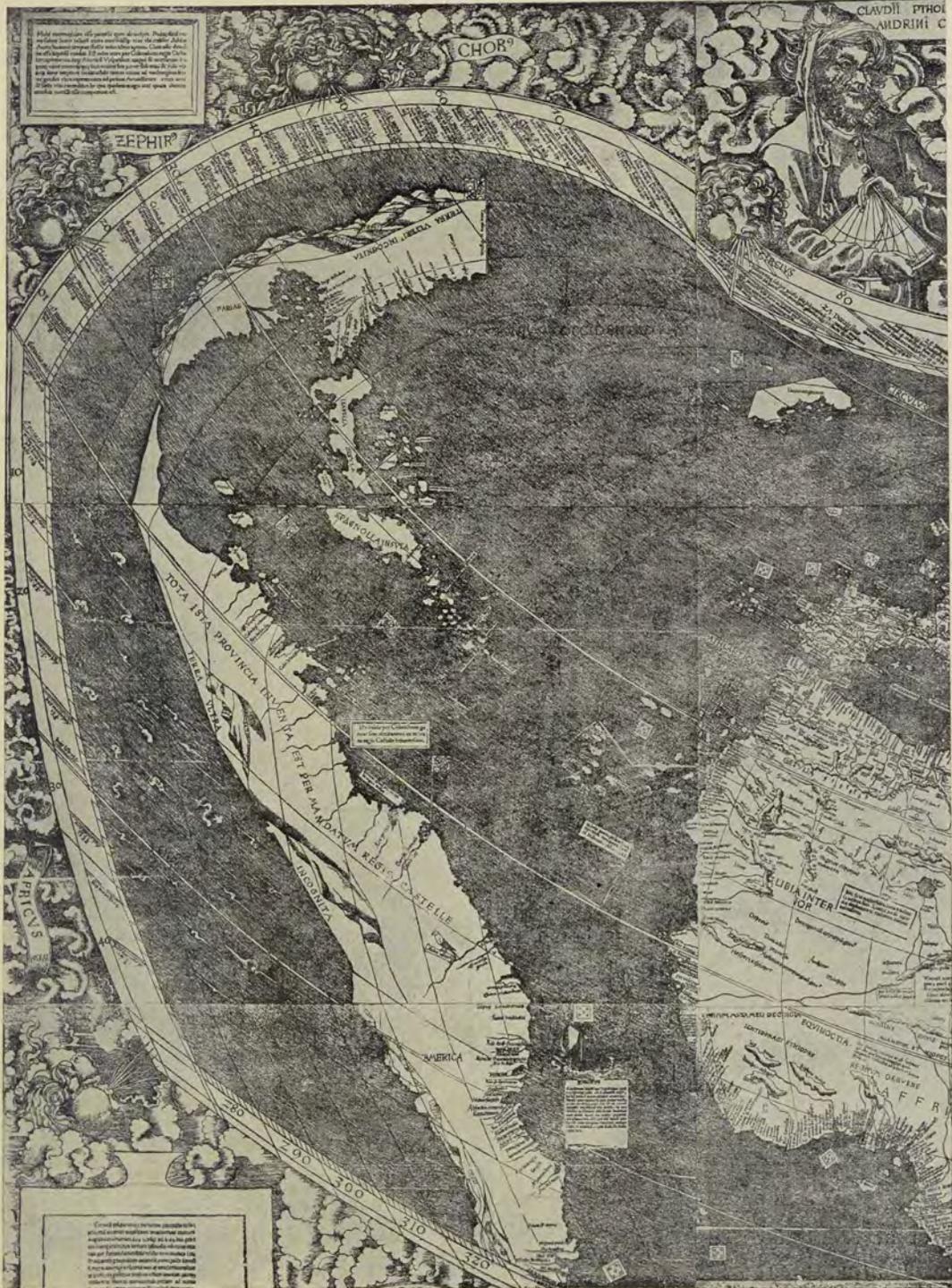
a) Der nördliche Teil ist ganz ungenau und unvollständig, nur Florida und der Golf von Mexiko sind einigermaßen kenntlich. An beiden Enden ist die kastilische Flagge gehißt. Man vergleiche die Andeutung der Gebirge im Westen! Im Osten finden sich zahlreiche Cap- und Flußbezeichnungen. Bemerkenswert ist das Wort *Parias*, d. h. Leute aus der niedrigsten Hindu-Klasse (also indisch!), etwa = Sklaven.

b) Der südliche Teil, getrennt durch eine Meerenge vom nördlichen, ist ein langgestreckter Streifen, nur die Ostküste natürlich mit Buchten, Vorgebirgen, Flußmündungen, westlich wieder *terra incognita*! Interessant ist die Bemerkung an der Mündung des Amazonenstroms (Rio Grande): *Totum istud mare est de aqua dulce (sic!)*: den ersten Entdeckern ist also schon das (ca. 150 km) weite Hinausströmen des Süßwassers an der Mündung dieses wasserreichsten aller Flüsse

der Erde aufgefallen! Von bekannteren Wasserläufen ist sonst noch zu nennen der Rio San Francisco, und wegen der späteren Benennung des Landes der Rio de Brazil (Brasilien!). Ein-gezeichnet ist ein Repräsentant der *Rubei psittaci*, d. h. der roten Papageien. Als Inschrift zieht sich durch das Ganze die Bemerkung, daß Alles im Auftrag des Königs von Kastilien entdeckt sei. (*Tota ista provincia inventa est per mandatum regis Castille*), und, etwa westlich von San Francisco, das wichtige „Amerika“!

c) Die Inseln. Hervortreten Isabella = Cuba und Spagnolla (wegen der Ähnlichkeit mit der spanischen Provinz Andalusien von Kolumbus so — genau *Hispanola* — genannt) = Haiti; die anderen sind die Bahamainseln und die Kleinen Antillen. Südlich von den letzteren besagt eine Legende (*Iste insule per Columbum Genuensem almirantem [d. h. Admiral] ex mandato regis Castille invente sunt*), daß diese Inseln von Columbus entdeckt wurden, also wieder ein Hinweis auf die Entdeckungen dieses Mannes, während der Name Amerika (s. oben) auf der Karte selbst gar nicht — etwa durch Hinweis auf die Entdeckung der brasilianischen Küstenstriche durch Vespucci — begründet ist. In einer Inschrift unter einem Schiff mit portugiesischer Flagge östlich von der brasilianischen Küste ist freilich bemerkt, daß hierher 14 Schiffe im Auftrag des portugiesischen Königs kamen und Land (für eine Insel gehalten) fanden, womit die Reise Cabrals (1500—01) wohl gemeint ist (Sophus Ruge, a. a. O., 128 ff.).

Von den Einwohnern des Südtails der neuen Welt heißt es, daß sie, Männer und Weiber, so umhergingen, wie sie die Mutter geboren habe⁴⁵), ferner, daß sie weißer seien als die, welche man bei der früheren Fahrt im Auftrag des Königs von Kastilien gefunden habe⁴⁶); gemeint ist wohl die Reise des Admirals Alonso de Hojeda, die im spanischen Auftrag stattfand, und an der Vespucci auch (1499) teilnahm (vgl. auch die Legende links unten auf der Hauptkarte). Im Gegensatz zum mittleren und nördlichen Südamerika und zu Nordamerika ist am Südtende der Ostküste Brasiliens die portugiesische Flagge gehißt.



Westlicher Teil der Weltkarte Waldseemüllers von 1507.
 Nach Fischer und Wieser.

Zu beachten ist noch die geringe Entfernung des neuen Erdteils zu der Ostküste Asiens und von Sipangu (Japan)! . . .

II. Ueber die Darstellung der übrigen Erdteile nur einige Bemerkungen:

1. Die Waldseemüller'sche Karte von 1507 ist die erste Welt- und Wandkarte mit dem Namen Berlin. Die älteste kleinere datierte Karte mit diesem Namen ist die sog. Glockendon'sche von 1501 (vgl. Anm. 25). Durch den großen Einfluß der Waldseemüller'schen Karten und insbesondere derjenigen von 1507 erlangte der Name Berlin Bürgerrecht auch auf den Landkarten, freilich auch die fehlerhafte Darstellung, daß die Spree direkt nach Norden in die Ostsee, statt nach Westen (durch die Havel zur Elbe) fließt.

2. Ganz unrichtig ist auch die Darstellung Grönlands bei W. Es bildet, sowohl auf der Hauptkarte als auf der Kartondecke oben, eine Halbinsel unmittelbar nordwestlich von Skandinavien (als Ausläufer von Pilapeland, d. h. Lappland) und östlich von Island. Dies zu bemerken ist deswegen wichtig, weil diese falsche Darstellung Grönlands — vom Kartographen Nic. Germanus in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuerst angewendet — eben durch Waldseemüller rasch verbreitet wurde und von da an auf einer Reihe von Karten, so bei Glarean, Apian, Vadian u. A. vorkommt, wieder ein Beweis dafür, welch' großen Einfluß unsere Karte hatte⁷⁷⁾.

3. Neben der Neuen Welt im Westen boten damals am meisten Interesse das Wunderland Indien, zu dem der längst gesuchte Seeweg kurz zuvor gefunden worden war, und der in seinem Innern nicht nur damals, sondern noch lange gänzlich unbekanntes „dunkles“ Erdteil Afrika, das in seiner Ausdehnung nach Süden auch erst am Ende des 15. Jahrhunderts erkannt worden war. Kein Wunder, wenn gerade über diese beiden Länder neben richtigen eine Menge fabelhafter Vorstellungen bestanden.

So besagt eine Legende vom hinterindischen Inselmeer, daß dort wegen der großen Hitze sehr schwer zu wohnen sei, die Tiere seien ganz anders als in allen anderen Teilen der Erde, die Löwen vollständig schwarz, die Papageien

weiß wie der Schnee; die Leute daselbst trinken nur Zuckerwasser, haben kein Getreide außer Reis, gehen ganz nackt einher, sind Aerzte und Astrologen und sehr üppig⁷⁸⁾. — Daß auf die zahlreichen Gewürzarten, die Perlmuscheln und andere begehrenswerte Dinge Indiens und seiner Meere hingewiesen wird, ist nicht zu verwundern. — Im indischen Meer lebt ein großer Fisch mit einem Auge auf der Stirn, das furchtbare Ungetüm der Syrene u. A.; mehr gegen Afrika hin wird erwähnt der große Drache Leviaton, der schon im Buche Hiob genannte Leviathan, wahrscheinlich eine Krokodilart.

4. Viele Schauergeschichten von fabelhaften Tieren werden auch bei Afrika erwähnt. Südlich von der Sahara z. B. soll ein fliegender Drache von ungeheurer Größe hausen, der mit seinem Schwanz Elefanten und Löwen tötet⁷⁹⁾. Im Nigergebiet wohnt eine Schlange, die im Schlaf tötet, es sei dieselbe, welche Kleopatra an ihren Busen gelegt habe, um sich den Tod zu geben. In Südafrika gibt es große, weiße Elefanten. Ein solcher ist auch, ebenso wie eine Gruppe von Wilden, dort in großem Maßstab eingezeichnet, um die Fläche des gänzlich unbekanntes Gebiets im Innern passend auszufüllen. Der Nil entspringt wie bei Ptolemäus am Mondgebirge aus verschiedenen Seen⁸⁰⁾. — Ganz falsch ist z. B. auch die viel zu groß ausgefallene Insel Sansibar eingezeichnet: sie liegt nämlich unmittelbar südlich von Madagaskar.

Daß damals, wo überall, im Osten wie im Westen, Kaufleute und Eroberer namentlich nach Edelmetallen und anderen Bodenschätzen suchten, das Vorkommen von solchen auch auf einer Weltkarte sorgfältig bemerkt wird (so z. B. bei Sipangu = Japan), ist nicht weiter auffallend.

Die Waldseemüller'sche Weltkarte von 1507, zu der wahrscheinlich die Holzstöcke in Straßburg — wo schon seit Ende des 15. Jahrhunderts Holzschnitttechnik und Buchillustration in hoher Blüte standen — ausgeführt wurden, während der Druck in St. Dié selbst stattfand, erfuhr rasch ungeheure Verbreitung⁸¹⁾ und wurde gleich in einer Auflage von 1000 Exemplaren gedruckt. So unter das Volk gebracht, hat sie, wie auch später die Carta marina, eine Fülle von

allgemeinem geographischen Wissen in den weiten Schichten desselben verbreitet, wie sie auch, worauf schon mehrfach an Einzelbeispielen hingewiesen wurde, einen großen Einfluß auf die kartographische Darstellung, also in der wissenschaftlichen Welt ausübte. Massenhaft wurden Nachbildungen, meist in verkleinertem Maßstab, gemacht, zum geringeren Teil nur — wie von

Glarean (s. oben S. 26) — mit Angabe der Quelle, die meisten ohne Nennung seines Namens. So kam es, daß seine Bedeutung auch lange verkannt wurde.

Die älteste Kopie ist, wie schon oben erwähnt, die Glarean's vom Jahr 1510, andere sind von Lud. Boulanger (1514), von Schöner (1515), von Leonardo da Vinci (1515), von Apian (1520), von Joachim Vadian (ebenfalls 1520), von Konterus (1546), Seb. Münster u. A. m.⁵²⁾ Bei allen — es sind fast lauter Süddeutsche (Einfluß des Erscheinungsortes) — finden wir den Namen Amerika ausschließlich für den südlichen Teil der neuen Welt verwendet, so noch bei Seb. Münster 1544 (Gallois, Karte VI).

Oft ist Amerika mit Peru identifiziert⁵³⁾, wie denn überhaupt das ganze 16. Jahrhundert hindurch wir für Südamerika auch den Bezeichnungen Peruana und Braslica begegnen. Das erst später als zusammenhängende Festlandsmasse erkannte Nordamerika hatte Anfangs gar keinen Namen, später hieß es oft Neuspanien, an eine Benennung nach Columbus

dachte Niemand. Erst die Globuskarte Mercators 1571 hat den Namen Amerika über beide Festlandshälften ausgedehnt⁵⁴⁾. Die Inseln des Antillenmeeres endlich nannte man Indien (jetzt noch Westindien), bekanntlich weil man glaubte, das heiß ersehnte Indien auf dem Seewege nach Westen gefunden zu haben. Hugo Grotius (1563 bis 1645) nennt in seiner

„Dissertatio de origine gentium Americanarum“ India Occidentalis (Westindien) gleichberechtigt neben Amerika. Vom 17. Jahrhundert an wurde der Name Amerika allgemein für die ganze Neue Welt gebraucht.

So wurde also gerade ein Jahr nach dem Tode des Entdeckers der Neuen Welt durch Vorschlag (in der *Cosmographiae introductio*) und Beispiel (in der Karte) eines bis dahin der wissenschaftlichen Welt noch ganz unbekanntem Geographen, den unsere Vaterstadt zu den Ihrigen rechnen darf, dem Columbus die Ehre geraubt, daß die Westseite der Erde nach ihm, ihrem Entdecker, den Namen erhielt.

Von der neu gefundenen Region die wol ein welt genent mag werden/durch den Cristlichen König von portugal wunderbarlich erfunden.



Titelbild der deutschen Uebersetzung des Briefes, den Amerigo Vesputi über seine dritte Reise an Pierfrancesco de Medici schrieb.

(Königl. Bibliothek zu Dresden.)

Aus S. Ruge, Geschichte des Zeitalters der Entdeckungen.

Die Carta marina von 1516.

Wir kommen zu der zweiten von Fischer entdeckten Karte, der *Carta marina*, Seekarte, von 1516⁵⁵⁾. Dieselbe, nicht mehr in der tolemaïschen Projektion, sondern als Plattkarte gezeichnet, ist nicht von so großem Einfluß wie die von 1507, aber doch auch viel von Kartographen benützt,

so z. B. von keinem Geringeren als von G. Mercator. Gegenüber jener von 1507 weist sie einen bedeutenden Fortschritt auf, Waldseemüller hat sich hier schon viel mehr von Ptolemäus frei gemacht und sich mehr an die (damaligen) anderen Seekarten angeschlossen, was z. B. die viel richtigere Form von Vorderindien, die korrekte Lage von Grönland, von Ceylon (Taprobane), von Sansibar u. A. beweist. Durch das Netz von vielfach sich kreuzenden Windstrichen, das sich über das Meer ausdehnt, ist sie als Seekarte charakterisiert, und zwar ist sie das erste, älteste Muster einer gedruckten Seekarte. Strich, Figuren, Verzierungen, Umrandung (namentlich die prächtigen Engelsköpfe) sind viel feiner als auf der Karte von 1507 und fast in Dürers Manier gehalten, jedenfalls eine Leistung der Dürerschen Schule. Im Gegensatz zu jener Karte ist hier der Name Waldseemüller genannt und zwar zweimal: auf der großen Textinschrift links und auf dem Randstreifen rechts in der unteren Ecke, dort Waldseemüller, hier Waldseemüller⁵⁶).

Was zunächst die Neue Welt wiederum betrifft, so sind kluger Weise Westgrenzen gar keine angegeben, die Ostgrenzen nicht korrekter eingezeichnet. Ein Zusammenhang der Nord- und Südhalfte ist nicht ersichtlich. Der südliche Teil ist viel zu sehr nach Osten hingezogen, ganz so wie auf der Karte der Ptolemäus-Ausgabe von 1513. Auffallend ist die Nomenklatur. Im nördlichen Teil steht *Terra de Cuba Asiae partis*, d. h. Land von Cuba, eines Teils von Asien: also in der Auffassung ein Rückschritt, der sich aber leicht erklärt, da Waldseemüller offenbar sich der Anschauung des Columbus angeschlossen hat, der das Festland von Asien (Indien) auf dem Westweg gefunden zu haben glaubte. Wie dies neuentdeckte Land mit Asien zusammengehangen haben soll, ist aus der Karte nicht ersichtlich, da der ganze Streifen zwischen dem 152. und 280. Meridian östl. Breite (also 128 Längengrade) kurzerhand weggelassen ist!

Waldseemüller hat aber auch in einer anderen und viel wichtigeren Art auf dieser Karte Columbus seinen Tribut dargebracht, wenn auch nur in negativer Weise: Der Name Amerika fehlt in der *Carta marina*! Statt Amerika heißt

das Land jetzt *Prisilla* (Brasilien) sive *terra Papagalli* (Land des Papageis). Offenbar war Waldseemüller seit 1507 zu der Einsicht gekommen, daß Vespucci nicht der erste Entdecker der Neuen Welt sei und seine Entdeckungen überhaupt an Bedeutung denen des Columbus nicht gleichkämen, von dessen Reisen er wohl unterdessen genauere Kenntnis erhalten hatte⁵⁷). Er hatte also den Fehler wieder gut zu machen gesucht, aber es war leider schon zu spät. Der Stein, den er selbst 1507 abgestoßen, war ins Rollen gekommen und ließ sich nicht mehr aufhalten. Der Name Amerika verbreitete sich bei den Gelehrten und beim Volk immer mehr, so daß er nicht mehr ausgerottet werden konnte und man geradezu den Vespucci als Entdecker der Neuen Welt ansah⁵⁸). — Mit der Zeit führte das freilich zu Verlegenheiten, als man nämlich allmählich zur Erkenntnis kam, daß eigentlich dem Columbus die Ehre der Benennung gebühre, und doch der Name schon allgemein gebräuchlich war. Man suchte nun für den verkannten Columbus noch zu retten, was möglich war, und so machte z. B. der Kartograph Abraham Ortelius 1570, auf die zu kurz gekommenen Verdienste des Columbus hinweisend, den Vorschlag, wenigstens den nördlichen Teil des neuen Kontinents nach diesem billigerweise Kolumbien zu nennen. Aber vergebens!⁵⁹)

Viel später, 1811, hat Zeune, Prof. der Geographie an der Universität Berlin, vorgeschlagen, den südöstlichen Teil der Neuen Welt Südamerika oder besser schlechtweg Amerika zu nennen, da Amerigo diesen Teil wirklich entdeckt habe, den nordwestlichen Nordamerika oder besser Columbia, da Columbus diese Hälfte zuerst gefunden habe⁶⁰). Letzteres ist übrigens unrichtig, da Columbus erst auf seiner vierten Reise (1502—04) das Festland von (nicht Nord-, sondern) Mittelamerika, in der Nähe der Panamalandenge gefunden hat, Nordamerika aber, und zwar die Küste von Labrador, von dem Genuesen Johann Cabotto in englischen Diensten schon 1497 gefunden worden war.

Die in letzter Zeit so viel genannte Republik Columbia im äußersten Nordwesten Südamerikas und Britisch-Columbien im Westen des Canadianischen Bundes sind die einzigen Ländernamen, die den

Namen des Entdeckers der Neuen Welt erhalten haben.

Charakteristisch für die *Carta marina* und auf den ersten Blick auffallend ist, daß das Innere der Festlandsmassen und Inseln dicht angefüllt ist mit Detailzeichnungen aller Art in feinsten Ausführung, die, von zahlreichen Legenden erklärt, den Umfang, die Religion und die Kulturstufe der Bewohner, die Tierwelt der betreffenden Gegend u. A. andeuten. Zum Teil gehen dieselben auf ältere Reisebeschreibungen, zum Teil auch auf damalige Entdeckungen — wirkliche oder vermeintliche — zurück (Fischer, S. 33). Ich zähle die wichtigsten auf.

I. Die neue Welt.

Die Insel Spagnolla (Haiti) wird wegen der Menge des Goldes auch *Ostrea* = *Ophir*, das salomonische Goldland, genannt. Die Einwohner leben von sehr großen Schlangen und — an Stelle des Brotes — von süßen Wurzeln.

Die große Legende (Fischer, Tafel 19) links unten besagt, daß die Spanier, die hierher kamen, wegen der Größe des Landes einen Kontinent gefunden zu haben glaubten. Da das Land nirgends bei den Alten genannt ist, nannte man es die „Neue Welt“ (*mundus novus*). Von der Roheit und Grausamkeit seiner Bewohner wird viel erzählt, z. B. daß sie männliche Gefangene kastrieren, ihre Greise töten und die Eingeweide mit den Extremitäten essen, während sie das Uebrige einsalzen⁶¹). — Köstlich ist im Anschluß daran das Bild rechts unten (auf Tafel 19), als Illustration zu der Legende: „*Terra Cannibalorum; qui hanc habitant, anthropophagi sunt*“, die Menschenfresser an der Arbeit; einzelne Körperteile werden am Feuer gebraten, Knochen abgenagt, andere Stücke hängen an Bäumen.

Links von diesem Idyll ist ein beutelrattenartiges Tier, zu dem u. A. bemerkt wird, daß die Jungen aus dem Bauchsack nur um Milch zu trinken herausgelassen werden, und daß ein Exemplar derselben dem König von Spanien in Granada dargeboten worden sei⁶²).

Bei *Terra Parias*, über der vorigen Legende, ist der Menge von Perlen und des Goldes, das es hier gebe, Erwähnung getan; die Einwohner nähren sich von Schildkröten und Wurzeln, trinken

Palmwein. Ziegen, Ochsen und Schafe haben sie keine, treiben also keine Viehzucht⁶³).

Zu Brasilien ist in der großen Legende (Tafel 24) u. A. wieder die völlige oder beinahe völlige Nacktheit der dünn gesäten Einwohner erwähnt, ferner ihre durchbohrten Lippen, ihre gemeinsame Lebensweise, ihr Mangel an Religion, ihre zahlreichen Kriege, ihre Menschenfresserei. Die Luft sei so mild, daß manche über 150 Jahre alt werden!⁶⁴) — Krankheiten seien sehr selten und würden durch Kräuterwurzeln rasch geheilt⁶⁵). Erwähnt werden ferner die wilden Tiere (Löwen, Schlangen u. a.), die Urwälder (heute *Selvas*),



Die Menschenfresser an der Arbeit.
Ausschnitt aus der *Carta marina* von 1516.

die üppige würzige Pflanzenwelt, die Menge der Perlen und des Goldes (auch hier)⁶⁶). Sodann wird sehr ungenau gesagt, daß durch Spanier und Portugiesen das Land um 1492 entdeckt worden sei, die Capitäne seien gewesen: Christoph Columbus, Petrus Aliares, d. h. Pedro Alvares Cabral, und Albericus Vespucci; ausdrücklich Columbus als erster, Vespucci als dritter jetzt genannt!⁶⁷) Der noch nicht erforschte Süden solle sehr dicht bevölkert sein⁶⁸).

Auffallend nahe an Europa, wenn auch zu Grönland ungefähr in der richtigen Lage und Entfernung, ist Neu-Sundland eingezeichnet, denn als dieses ist jene große Insel anzusehen, von der

eine untenstehende Legende sagt, daß dieses Land von Casp. Corterat (Gasparo de Cortereal) 1501 (genauer 1500) im Auftrag des portugiesischen Königs gefunden worden sei. Auf der Karte von 1507 ist es auch angedeutet und als *terra incognita* bezeichnet.

Von dem vielen Interessanten, was von anderen Erdteilen in Wort und Bild erzählt ist, gebe ich nur eine Auswahl.

II. Asien.

Vorerst sei darauf aufmerksam gemacht, wie — außer den Europa zunächst liegenden Gebieten — eigentlich fast nur die beiden indischen Halbinseln stärker hervortreten (namentlich reicht Hinterindien, wie übrigens schon auf der Karte von 1507, unverhältnismäßig weit nach Süden), wogegen der Norden und der Osten des Erdteils vollständig zurücktreten, letzterer schon wegen des Fehlens von 128 Längengraden, von denen oben gesprochen wurde.

Überall, wo größere Despotien oder andere Reiche sind, in Asien und Afrika, sind die betreffenden Herrscher auf Thronen sitzend, die Abzeichen ihrer Macht in den Händen, dargestellt; am meisten springt in's Auge in Ostasien der große Tartarenchan (*Magnus Tartarus Gog Chaam rex regum et dominus dominantium*), als Herrscher eines gefürchteten Nomadenvolkes von vielen Zelten umgeben. Ganz richtige Bemerkungen enthält die große Inschrift westlich davon über die Natur des Landes, wie sie auch jetzt noch sich uns darstellt, z. B. daß die Vegetation mangels genügender Bewässerung in diesen Hochebenen nur an den Flüssen möglich und deshalb das Land dünn bevölkert ist⁶⁹). Auch die despotischen Regierungen werden charakterisiert⁷⁰).

Barbarische Sitten werden von einigen Völkern weiter südlich geschildert, so, daß die Söhne ihre altersschwachen Väter schlachten, zum Teil essen, aus dem Schädel ein Trinkgefäß machen, die übrigen Teile den Geiern zum Fraß ausstellen⁷¹). — Eine niedliche Menschenschlächterei ist auf Java (Tafel 26) dargestellt, wo das Opfer schon auf dem Seziertisch liegt.

Weiter westlich wohnen kleine Waldmenschen, die, wenn sie hinfallen, von selbst sich nicht mehr

erheben können⁷²), sowie Menschen mit Hundesköpfen, die sich gegenseitig anbellen⁷³).

In der Gegend des Himalaja ist das Bild eines Mannes, der zwei Äpfel hält, und einer Frau, die an einem solchen riecht, mit der Erklärung, es wohnten hier sehr anspruchslose Menschen, die vom Geruch eines gewissen Apfels lebten, und wenn sie weiter zögen, trügen sie solche Äpfel mit, um nicht zu sterben⁷⁴). Ein anderes Bild zeigt den Vertreter eines Menschenschlags, der keinen Kopf, die Augen auf den Schultern und für Nase und Mund zwei Öffnungen hat⁷⁵).

Westlich von Indien findet sich eine längere Auseinandersetzung über Kalikut, den an der Küste Malabar liegenden, am frühesten von Europäern besuchten Hafen Indiens, über die indische Religion und ihre Bräuche, die jetzt noch üblichen Waschungen, die Witwenverbrennung zc.

In Hinterindien findet sich die auffallende Erwähnung von großen Hähnen und Hennen, die keine Federn, sondern Wolle haben wie die Schafe, ihre Eier seien sehr gut⁷⁶).

Die große Legende rechts unten (Tafel 26) bringt die wichtigsten Gewürze (Hinterindiens) und die bedeutendsten Orte, von wo solche nach dem Handelsplatz Kalikut in Vorderindien gelangen, wie Pfeffer, Aloë, Muskat, Weihrauch, Myrrhe, Opium u. A. m.; sodann eine Tabelle der Taxen, d. h. der Einkaufspreise dieser Aromata in Kalikut — lauter Angaben, die zum Teil heute noch lehrreich sind für die Handels- und Verkehrsgeschichte.

III. Afrika.

Die Gestalt dieses Erdteils ist, wenn man bedenkt, wie erst kurz zuvor (Ende des 15. Jahrhunderts) die südlichen Umrisse bekannt wurden, auffallend richtig, nur in der Gegend des Roten Meeres nach Osten verzogen. Unbekannt ist dagegen natürlich fast vollständig das Innere, und die Flußläufe und Gebirgszüge daher ganz willkürlich, das Mondgebirge z. B., von dem der Nil kommt, viel zu weit südlich, der Senegal entspringt ganz im Innern des (heutigen) Flachlands u. A.

Von den Bewohnern Senegambiens wird u. A. erzählt, daß sie Tücher vor dem Gesicht

hätten, zum Verdecken des Mundes und der Nase⁷⁷⁾, also ähnlich wie die Orientalinnen.

In der Gegend des heutigen Niger ist ein großes Rhinoceros eingezeichnet, das auch Einhorn (Monoceros) heißt.

Von den Bewohnern des Landes Habesch ist auch Waldseemüller (bezw. seinen Quellen) schon bekannt, daß sie Christen sind, unter beiderlei Gestalt das Abendmahl nehmen, mit Wasser und Feuer taufen, aber auch beschneiden u. A. Als Herrscher wird der „Priester Johannes“ genannt⁷⁸⁾.

Von der Abgeschlossenheit dieser innerafrikanischen Reiche für die Fremden soll wohl eine Legende südlich von Abyssynien Zeugnis ablegen, wo es u. A. heißt, an den Türen des Herrscherpalastes seien Löwen und große Hunde an Ketten, damit kein unbekannter Fremder ohne Führer hineinkomme⁷⁹⁾.

Größer als jede andere Figur auf der ganzen Weltkarte ist an der Südspitze Afrikas das Bild des Königs Emanuel von Portugal⁸⁰⁾, als Besieger der Meere auf einem Seeungeüm reitend, die portugiesische Flagge mit Kreuzesspitze und Szepter in den Händen.

Schluß.

Vergegenwärtigen wir uns zum Schluß noch einmal in aller Kürze:

Der Freiburger Martin Waldseemüller war es, der in dem kleinen weltentlegenen Vogesenstädtchen St. Dié jene berühmte, an sich sehr bemerkenswerte, durch Klarheit, Anschaulichkeit und Fülle des Stoffes hervorragende *Cosmographiae introductio* herausgab, an die sich, wie Katzelt („Die Erde und das Leben“, S. 21) sich ausdrückt, der weltgeschichtliche Scherz von grausamer Ironie knüpft, daß der Stubengelehrte der Entdeckung des Columbus den Namen des Amerigo Vespucci beilegte. Ist so Waldseemüller bis jetzt fast nur wegen dieses Irrtums bekannt geworden und zu einer etwas zweifelhaften Berühmtheit gelangt, so dürfte jetzt nach der Herausgabe seiner glücklich wiedergefundenen großen Kartenwerke auf Grund der Bedeutung derselben in vielen Beziehungen die Ueberzeugung sich immer mehr Bahn brechen, daß unser Landsmann „einer der hervorragendsten Kartographen seiner Zeit gewesen ist und daß er bestimmend in die Entwicklung der Kartographie eingegriffen hat“ (Fischer, Kartenwerk, S. 41).

Ein solcher Mann verdiente es auch, daß in hiesiger Stadt in irgend einer Weise (etwa durch Benennung einer Straße) die Erinnerung an ihn aufrecht gehalten würde.



König Emanuel von Portugal aus der Carta marina von 1516.



Anmerkungen.

1) Ins Englische übersetzt von Basil H. Soulsby B. A. „The discoveries of the Norsemen in America, with special relation to their early cartographical representation.“ London 1902.

2) Die gesammte Literatur über Waldseemüller ist zusammengestellt in dem zu besprechenden Werke von Fischer und Wieser, S. 3, Anm. 2.

3) Dafür spricht sich auch mit aller Entschiedenheit P. Albert aus in der Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, N. F. XV (1900), 500 ff.

4) Vgl. z. B. Kretschmer, Festschrift der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin zur 400jährigen Feier der Entdeckung Amerikas. Berlin 1892, S. 363. Wir hätten also in diesem Falle eine sogenannte *vox hybrida*, ein Zwittergeschöpf, ein Wort, das aus Elementen zweier Sprachen zusammengesetzt ist. Freilich kommt auch im Griechischen, wenn auch selten, *Lakos* (meist *Lakkos*) in der Bedeutung „Wasserbehälter“ oder „Teich“ vor. Andere denken an die Möglichkeit, daß in den ersten drei Silben des Namens das griechische Adjektiv *Hylakois* stecke — was übrigens nicht „waldig“ in Wirklichkeit heißt, sondern „bellend“, von den Humanisten aber vielleicht im Notfall von „Wald“ abgeleitet wurde. M. A. P. d'Avezac in der anonym erschienenen Schrift: *Martin Hylacomylus Waltzemüller, ses ouvrages et ses collaborateurs...* Paris 1867, S. 9, denkt an eine fälschliche Uebersetzung einer ursprünglich *Hylacomylus* (von *hylaos*, waldig) lautenden Form. In beiden letztgenannten Fällen war also der „See“ in der griechischen Uebersetzung nicht zum Ausdruck gekommen.

5) So d'Avezac, a. a. O., S. 8 u. 9. — Ch. Schmidt, *Histoire littéraire de l'Alsace II* (Paris 1879), S. 113, Anm. 70, erinnert an den noch häufig vorkommenden Namen Seemüller zum Beweis für die Richtigkeit der Form Waldseemüller („Un de ses ancêtres avait possédé sans doute un moulin après d'un des petits lacs au milieu des bois de la Forêt-Noire). Und Fischer (Die Entdeckungen der Normannen, S. 93, Anm.) vermutet, es könnte einer der Vorfahren unseres Kartographen Müller des bei dem gleichnamigen jetzt württembergischen Städtchen — einst lange Zeit Schaffnei der Freiburger Hochschule — gelegenen Schlosses Waldsee (noch heut zu Tage im Besitz des Geschlechts als Sitz des Erbgrafen) gewesen sein.

6) Vgl. schon Alex. v. Humboldt, „Kritische Untersuchungen über die historische Entwicklung der geographischen Kenntnisse von der neuen Welt...“, II. Band, Berlin 1836, S. 362, und J. Fischer, „Die Entdeckungen der Normannen“, S. 93, Anm.

7) So schreibt d'Avezac, a. a. O., S. 178: Waldseemüller, né à Frybourg dans le Brisgau. Ein

anderer, L. Gallois: *Les géographes allemands de la renaissance*, Paris 1890, S. 44, berichtet von Ringmann: Il trouva là (sc. à St. Die) . . . un jeune savant natif de Fribourg, mais qui a passé presque toute sa vie en Alsace . . . Martin Waldseemüller. — Freiburg in der Schweiz kommt selbstverständlich nicht in Betracht; schon deswegen, weil es zur Diözese Lausanne gehört; überdies wäre in der Matrikel auch eine Bemerkung wie Friburg in Helvetia oder Helvetiorum oder in Nechtland oder Ähnliches hinzugefügt.

8) Siehe u. A. meine Abhandlung über Geiler von Kaisersberg im 23. Jahrgang dieser Zeitschrift, S. 1 ff.

9) Vgl. auch P. Albert's Geschichte der Stadt Radolfzell, Radolfzell 1896, wo S. 273 berichtet wird, daß am 22. April 1484 das an Stelle des heutigen Pfarrhofes in Radolfzell gelegene Anwesen von Konrad Walzenmüller, dem Metzger, um 100 fl. rheinisch verkauft wurde, derselbe es aber, da er schon nach Freiburg übersiedelt war, noch in demselben Jahr veräußerte.

10) In demselben Jahr 1481, am 13. Mai, ist ein *Jacobus Waltzenmüller de Walpfenwyler, clericus dioc. Const.* in die Freiburger Universitätsmatrikel eingetragen. Derselbe ist sicher ein Verwandter unseres Geographen, und Wolpfenwyler muß = Wolfenweiler sein, wo, wie Albert, a. a. O. S. 513 berichtet, Waldseemüller begütert war.

11) Geschichtliche Ortsbeschreibung der Stadt Freiburg, II. Band, Häuserstand 1400–1806; unter Mitwirkung Anderer bearbeitet von H. Flamm, S. 169.

12) Die Angabe H. Schreiber's (Geschichte der Universität Freiburg, I, 236), daß Konrad Waldseemüller in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Amtsherr (anderswo Säckelmeister) im Kaufhaus zu Freiburg in den Rechnungen vorkommt, eine Angabe, die auch Ch. Schmidt, a. a. O., S. 113, Anm. 70, herübergenommen hat, ist nach Albert, a. a. O., 511, falsch und kann nur auf einer Täuschung Schreiber's beruhen. Freiburger Kaufhausrechnungen sind nämlich für 1450–1500 gar keine vorhanden!

13) Mindestens sehr ungenau ist es, wenn d'Avezac, a. a. O., S. 170, meint, W. sei geboren vers 1480 (suivant notre estime).

14) Siehe meine Ausführungen in den „Mitteilungen aus den Matrikelbüchern der Universität Freiburg im 15. und 16. Jahrhundert“ in der hiesigen Zeitschrift der Gesellschaft für Geschichtskunde, XIV. Band, S. 51 ff. Ich begreife gar nicht, wie d'Avezac, a. a. O., S. 7, zu der auf nichts sich stützenden Vermutung kommt, W. sei damals kaum mehr als 8–9 Jahre alt gewesen (On peut estimer conjecturalement, que l'âge du nouvel écolier

ne s'éloignait guère de huit à neuf ans). — Etwas Anderes ist es, wenn durch anderwärtige sichere Angaben das Geburtsjahr feststeht. So ist am gleichen Tag wie W. (7. Dez. 1490) der später bekannte Straßburger Buchdrucker Jo. Schott (de Argentina) — Sohn von Martin Schott, aus der berühmten Straßburger Patrizierfamilie — immatrikuliert worden. Dieser aber ist nachweislich erst am 19. Juni 1477 geboren, war also damals erst 13½ und noch nicht 14 Jahre alt, ohne daß eine Bemerkung wegen Minderjährigkeit in der Matrikel steht. — Wurde vielleicht W. später durch diesen seinen Mitschüler veranlaßt, nach dem Elfaß bzw. nach Lothringen zu ziehen?

15) Vgl. P. Albert, a. a. O., 513 und Schreiber, I, 236.

16) Alles, was d'Arvezac, S. 7, über die Studien W.'s sich ausmalt, ist wohl möglich, bleibt aber doch nur leere Vermutung. Im großen ganzen hat also Gallois, a. a. O., 44, Recht, wenn er sagt: L'histoire des premières années de W. est obscure.

17) Spätere Korrespondenz mit (1507) Amerbach bei Ch. Schmidt, 114.

18) Humboldt, a. a. O., II, 363.

19) Vgl. meine Ausführungen in der Zeitschrift der Gesellschaft für Geschichtskunde in Freiburg, XIII. Bd., S. 31 ff.

20) Humboldt, II, 363.

21) d'Arvezac, S. 170, sagt unrichtig — entsprechend seiner Annahme des Geburtsjahres —: . . . était mort prématurément vers 1521, âgé seulement d'une quarantaine d'années.

22) Vgl. den Artikel *Hylacomylus* von J. Franck in der Allgemeinen Deutschen Biographie, XIII, 488. Ueber Ringmann (1482—1511) siehe Ch. Schmidt, a. a. O., II, 87—132.

23) Ueber ihn u. A. Schreiber, I, 63 ff., Humboldt, II, 369. J. Janssen, Geschichte des Deutschen Volkes, I, 103, nennt W. den begabtesten Schüler Reisch's in der Kosmographie. Viel älter kann übrigens Reisch nicht gewesen sein, wenigstens ist er nur 3 Jahre vor W. (1487) in Freiburg immatrikuliert (1488 bacc., 1489 mgr.)

24) Der erste Herausgeber der *Margarita philosophica* — 1503 — ist ein Mitschüler Waldseemüller's, der oben (Ann. 14) genannte Straßburger Jo. Schott, vgl. Ch. Schmidt, II, 116. — Daß Waldseemüller mitten unter dem Getümmel von Fastnachtgästen auf den Gedanken verfiel, „die Grundsätze der Baukunst und Perspektive . . . zusammen zu stellen . . .“, und daß diese Aufsätze in Freiburg, wo er während der Ferien öfters gewesen sei, geschrieben wurden, behauptet (oder vielmehr vermutet) Schreiber, I, 238, ohne eine Spur des Beweises. Wohl eine Verwechslung mit Ch. Schmidt, II, 116.

25) Ch. Schmidt, II, 130—31. Ueber die Schicksale dieser Kosmographie vgl. Allgemeine Deutsche Biographie, XIII, 488. — Neuerdings hat Dr. Wolfenhauer in Göttingen auf der 75. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte in Kassel (in der Abteilung 7 für Geographie, Hydrographie und Kartographie, 21. Sept. 1903) in einem Vortrag über die ältesten Reisekarten von Deutschland (aus dem Ende des 15. und dem Anfang des

16. Jahrhunderts), als deren Verfasser der Nürnberger Kompaßmacher Erhard Eglab nachgewiesen wurde, darauf aufmerksam gemacht, daß auch die Karte Waldseemüller's in der Ptolemäus-Ausgabe von 1513 ganz auf den Eglab'schen Karten und zwar auf den ältesten, 1501 von Glockendon in Nürnberg gedruckten, beruhe, wie denn überhaupt der Einfluß der Eglab'schen Karten ein sehr nachhaltiger gewesen sei.

26) Dieselbe ist das erste sichere Zeugnis der Offizin von St. Dié.

27) Der vollständige Titel lautet: *Cosmographiae Introductio cum quibusdam geometriae ac astronomiae principis ad eam rem necessariis, insuper quatuor Americi Vespuccii navigationibus. Universalis Cosmographiae descriptio tam in solido quam plano iis etiam insertis, quae Ptolemaeo ignota a nuperis reperta sunt.*

28) So noch neulich Basil J. Soulsby: „The first map containing the name of America“ in the *Geographical Journal*, Februar 1902. Auch Kretschmer, Festschrift, S. 363, sagt: „Wie eine weitere Stelle der Schrift besagt, hätte W. in demselben Jahr 1507 auch eine Weltkarte in großem Maßstab und einen Erdglobus in kleineren Verhältnissen zur Erläuterung des Textes herstellen lassen . . .“.

29) Die Umschrift am unteren Rande der Karte lautet: *Universalis Cosmographia secundum Ptolemaei traditionem et Americi Vespuccii aliorumque lustrationes.*

30) Humboldt, II, 368, zählt deren vier, Franck in der Allgem. Deutschen Biographie, XIII, 483, sechs achte, vier in St. Dié, zwei in Straßburg; ebenso d'Arvezac, 116. — Eine neue Ausgabe des Werkes erscheint in der Sammlung „Drucke u. Holzschnitte des XV. u. XVI. Jahrhunderts in getreuer Nachbildung.“ Straßburg, J. J. Ed. Zeitg., herausgegeben mit einer Einleitung von Fr. A. v. Wieser.

31) Der Vorname Amerigo ist übrigens (Humboldt, II, 324) deutschen oder wenigstens germanischen Ursprungs und geht zurück auf das althochdeutsche Amalrich oder Amelrich. Die Einfälle und Eroberungen nordischer Völker, wie Goten (vgl. die Ostgotendynastie der Amaler), Langobarden u. A., haben diesen Namen dann auch im Gebiet der romanischen Sprachen verbreitet (vgl. Federigo, Arrigo ic.). Vespucci schreibt übrigens immer Amerigo = Amelrigo.

32) Daß er nicht einmal den Namen des Columbus gekannt habe, wie Gallois, S. 47 („Au moment, où il écrivait ce traité, W. ne connaissait pas le nom de Colomb . . .“) annimmt, ist wohl zu viel behauptet. Zwar könnte man die Stelle in der *Cosmographiae introductio*, fol. 96: *maxima pars terrae semper incognitae nuper ab Americo Vespuccio repertae* so deuten; die Legende jedoch in der linken oberen Ecke der Karte von 1507, wo Columbus und Vespucci als Entdecker genannt sind, sowie die Worte bei Südamerika (*iste insule per Columbum Genuensem . . . invente sunt*) sprechen gegen diese Auffassung.

33) Derselbe stand vielleicht sogar in brieflichem Verkehr mit Vespucci. d'Arvezac, 42 ff. und Gallois, 45—46.

34) Namentlich wurde viel Aufsehens gemacht von der Reise von 1501–02, wo Vespucci einen großen Teil der Ostküste Südamerikas entdeckte. Vgl. über diese Reise S. Ruge, a. a. O., S. 332. In einem Brief Vespucci's an seinen Freund Lorenzo di Pierfrancesco de Medici wird das Ergebnis dahin zusammengefaßt, daß er den vierten Teil der Welt durchschiffte habe. Da dieser Brief, der ungeheures Aufsehen machte, 1503 in Straßburg in deutscher Sprache gedruckt wurde, dürfte er auf diese Weise auch den Gelehrten von St. Dié bekannt geworden sein. — Ueber dies geht aus neuerdings erst bekannt gewordenen venezianischen Gesandtschaftsberichten hervor, daß Vespucci noch eine fünfte Reise gemacht hat. Ruge, a. a. O. S. 336.

35) Vermutlich im 17. Jahrhundert war dies der Fall. Ein gewisser Pedro Simon schlug damals vor (1627), um die arrogante Maßnahme des Florentiner Seefahrers ein für alle Mal zu beseitigen, daß der Gebrauch jedes geographischen Werkes und jeder Karte mit dem Namen Amerika auf's Strengste untersagt werde. Humboldt, III, 124. — Trotzdem übrigens die Ableitung des Namens Amerika von Amerigo Vespucci ganz klar und unzweifelhaft ist, hat es doch nicht an anderen zum Teil ganz abenteuerlichen Erklärungen, namentlich aus der Indianersprache, gefehlt. So weist der Geologe Jules Marcou darauf hin (Sur l'origine du nom d'Amerique, im Bull. Soc. Geogr., Paris 1875, I, 587–597), daß die Einwohner Mittelamerikas mit Americ eine Bergkette östlich vom Nicaraguasee bezeichneten, und Alles spreche dafür, daß schon Columbus (auf seiner vierten Reise) diesen Namen von den Eingeborenen gehört habe. Nach der Rückkehr des Columbus müsse sich dann der Name zuerst auf der Pyrenäenhalbinsel eingebürgert haben und von dort auch im übrigen Europa bald verbreitet worden sein; so habe denn auch in dem weltentlegenen Städtchen St. Dié ein gewisser Zylacomylus denselben gehört und nicht anders denn als Vornamen des Vespucci sich erklären können. — Diese Erklärung dürfte ebenso wenig stichhaltig sein, als die Hypothese Lambert's (the origine of the name of America . . . in Bull. of the American Geogr. Society, 1883, I, 57–72), der die Entstehung des Namens aus Peru herleitet. Der Stammvater der Peruaner heiße in den hl. Büchern Amarca; diesen Namen hätten die spanischen Eroberer aufgegriffen, in Amerca oder Amerika verwandelt und schließlich dem ganzen Continent beigelegt.

36) „De Henrico Glareano geographo et antiquissima forma „Americae continentalis“. Bonner Universitätsprogramm zu Königs Geburtstag 1896, S. 23.

37) Kartenwerk, S. 12 ff.

38) Am 7. April 1507, als zugleich mit der Weltkarte die *Cosmographiae introductio* herausgegeben werden sollte, schon gezeichnet, aber noch nicht gedruckt. Fischer, S. 13.

39) J. B. Gallois, S. 48: La carte plane est perdue.

40) Der genaue Titel des Prachtwerkes lautet: Die älteste Karte mit dem Namen Amerika aus dem Jahr 1507 und die *Carta marina* aus dem Jahr 1516 des W. Waldseemüller (Iacomilus). Herausgegeben

mit Unterstützung der kaiserl. Academie der Wissenschaften in Wien von Prof. J. Fischer und Prof. Fr. X. v. Wieser. Innsbruck, Verlag der Wagner'schen Universitätsbuchhandlung, 1903. Großfolioformat, 55 S. Text, 27 Kartenblätter. Preis: unaufgezogen in Mappe, Text broschiert, 65 Kronen, gebunden 70 Kronen; die Karten aufgezogen, der Text broschiert 83 Kronen. — Gewidmet ist das Werk dem Fürsten von Waldburg-Wolfegg. Die photolithographische Reproduktion der Karten ist von der Hofkunstanstalt O. Confée in München. Die Karten sind Facsimile's im strengsten Sinne des Wortes, nichts retouchiert, mit allen Einzelheiten, Kleinigkeiten, Zufälligkeiten und Fehlern des Originals, das auch in der Größe genau wiedergegeben ist. „Wer das Original gesehen hat“, schrieb mir Prof. Fischer schon am 27. Februar 1902, „glaubt das Original in gereinigter Gestalt vor sich zu haben; selbst die Farbe des Papiers entspricht vollkommen. Bessere Facsimiles habe ich nie gesehen und dürften auch nicht herzustellen sein.“ — Eine vorläufige Anzeige erfolgte außer in den Ergänzungsbesten der Stimmen aus Maria Laach (siehe Einleitung) in Petermanns Mitteilungen, 12. Heft, 1901.

41) Fischer, S. 9 und 10.

42) Ueber ihn Schreiber, II, 178 ff.

43) Quae „Americae“ tabula est omnium antiquissima, nam novi orbis Americi nomine appellati formula antiquior neque scripta neque impressa adhuc ulla reperta est. Elter, p. 5–6.

44) Bemerkenswert ist freilich: gerade wie nach der Feststellung Hans Meyer's, daß der von ihm bestiegene deutsche Kilimandscharo der höchste Berg Afrikas sei, bald darauf der Engländer H. H. Johnston einen noch etwas höheren (den Ruwenzori) zwar nicht bestiegen, aber doch gesehen und ungefähr bestimmt haben will, der natürlich auf englischem Gebiet liegt, so will auch jetzt ein Engländer, Mr. Henry A. Stevens, in einer (einer Kopie der Ptolemäus-Karte von 1513 beigegebenen) Weltkarte eine noch etwas ältere, 1506–07 entstandene Karte mit dem Namen Amerika gefunden haben (vgl. Soulsby, the first map . . ., S. 5 ff.). Beweise hat er freilich absolut keine stichhaltigen, und wie mir Prof. Fischer (27. Febr. 1902) mitteilte, erklärte er sich ihm (Fischer) gegenüber bereit, der erste zu sein, der widerrufe, aber er müsse erst die Originalkarte gesehen haben. Man darf gespannt sein, ob er dies jetzt tut, nachdem die Publikation von Fischer und Wieser vorliegt.

45) Virilis ac feminei etiam sexus homines non aliter quam eos mater peperrit (sic!) ire assueverunt.

46) Et sunt hi quidam paulo albiores eis quos superiori navigatione ex mandato regis Castellie facta reperiere.

47) Diese (falsche) Lage Grönlands zusammen mit dem Namen Amerika und der „Abbatia omnium sanctorum“ (Bahia) an der Ostküste Brasiliens ist geradezu ein leicht erkennbares Merkzeichen des Waldseemüller'schen Einflusses vom Jahr 1507. Fischer, Normannen, 92–93.

48) Ibi sunt leones nigri totaliter, ibi sunt papagalli albi ut nix . . . bladam nullum habent, excepto riso, potum de zucchero faciunt, nudi omnes ambulat, sunt medici et astrologi maximi, luxuriosi.

49) *Draco alatus mire magnitudinis volans, occidit cum cauda elephantos et leones.* Von einem anderen Tier wird gesagt: . . . a quo si quis vulneratur, mures concurrunt et mingunt super eum et immediate moritur.

50) Am mons lunae steht noch ausdrücklich: ab his montibus paludes Nili nives suscipiunt.

51) Schon 1508 . . . per orbem disseminatam . . . Fischer, S. 16.

52) Siehe in Kretschmers Atlas die Tafeln XI, Nr. 2 (Boullanger), XI, 4 (Schöner), XI, 3 (Leonardo da Vinci). Die spätere Globuskarte Schöners von 1520 (Tafel XIII) hat: *America vel Brasilia sive papagalli terra.*

53) Vgl. die Ableitung des Namens Amerika durch Lambert oben: Anm. 34; und die Tafeln XXII und XXXI bei Kretschmer. Auch auf den Weltkarten in den Loggien Raffaele im Vatikan trägt unser Südamerika den Namen *America sive Peru*; Nordamerika heißt daselbst *Nova Hispania*.

54) So auch Schöner in einem seiner Globen (Pariser Nationabibliothek). Gallois, Karte Nr. 4.

55) Vollständiger Titel (am oberen Rand der Karte): *Carta marina navigatoria Portugallenses navigationes atque totius cogniti orbis terre marisque formam naturamque situs et terminos nostris temporibus recognitos et ab antiquorum traditione differentes etiam quorum vetusti non meminerunt auctores haec generaliter indicat.* Vollendet wurde sie in vigilia Pentecostes 1516.

56) *Consummatum est in oppido S. Deodoti compositione et digestionem Martini Waldseemüller Ila-comilli.* — Um den Schild links unten ist eine Widmung an den Bischof von Toul, Hugo de Saffard. Die Legende daneben handelt von Ptolemäus, Marco Polo, Columbus, Vespucci „capitaneos Portugallenses“ (?) u. A. Der Name *Carta marina* wird erklärt und begründet eo quod in maris descriptionibus vulgarem fuerimus et approbatissimam nauticarum tabularum notificationes insequuti etc.

57) Auch schon auf der Karte zur Ptolemäus-Ausgabe, die ja auch aus dem Kreise von St. Die stammt (s. oben) (1513), war schon der Name Amerika nicht mehr eingetragen, und es heißt auch dort ausdrücklich: *Hec terra cum adiacentibus insulis inventa est per Columbum Januensem ex mandato regis Castelle.* Vgl. Gallois, S. 47, Kretschmer, S. 463 ff.

58) Das selbst Gelehrte den Vespucci als den Entdecker bezeichneten und feierten, dafür nur folgende Belege. Der Pole Joh. Stobnicza sagt in seiner *introductio in Claudii Ptolemaei Cosmographiam 1512* (fol. 5 b): „*Similiter in occasu ultra Africam et Europam magna pars terrae, quam ab Americo eius repertore Americam vocant, vulgo autem mundus novus dicitur (allgemein verbreitet war also der Name damals [1512] noch nicht), sodann* (fol. 7): *Alia quarta pars (sc. terrae) ab Americo Vesputio . . . inventa est, quam ab ipso Americo eius inventore Amerigen quasi Americi terram sive Americam appellari volunt.* Ähnlich sagt Joh. Schöner in seiner *luculentissima quaedam terrae*

totius descriptio vom Jahr 1515: America sive Amerigen novus mundus et quarta pars orbis, dicta ab eius inventore Americo Vesputio viro sagacis ingenii, quo eam reperit anno Domini 1497 (wohl Verwechslung mit Cabott, der 1494 und 1497 Teile des Festlands von Nordamerika entdeckte).

59) *Ego amborum (sc. Columbi et Vesputii) verne gloriae consultum malim et huius partem borealem Columbanam, australem autem Americam vocari.* Kretschmer, a. a. O.

60) Nagel, „Die Erde und das Leben“, S. 275.

61) *Masculos captivos decastrare solent. . . Senes autem mox occisioni tradunt et intestina cum exterioribus membris recenti sapore manducant. Latera et alie (!) quidam partes corporis sale conservant. Dann heißt es noch weiter: Mulieres captivas sustinent ratione partus sicut galline apud nos propter ova, sed vetulas ad labores et ministeria constituunt.*

62) *Reperitur hic animal hanc effigiem praeferens habensque sub ventre reservaculum, quo pullos genitos componat nec illos nisi lactandi gratia emittere solet; oblatum est tale regi Hispaniae in civitate Granata.*

63) *Hic margaritarum et auri copia, vescuntur testudinibus et radicibus loco panis vinum palmarum bibunt, capras, boves et oves non habent.*

64) *Passim incolitur hec regio, que plerisque alter terrarum orbis existimatur. Femine ac mares vel nudi prorsus vel intextis radicibus avium pennis varii coloris ornati labiisque perforatis incedunt. Apud multos vivitur in communi, nulla religione, bella frequentissima gerunt. Humana captivorum carne vescuntur. Aëre adeo clementi utuntur, ut supra annum 150. multi vivant.*

65) *Raro egrotant, et si se perturbaturos (statt perturbatos) senserint, radicibus herbarum cibo curantur.*

66) *Hic leones, serpentes et alie fede (statt foedae) belue gignuntur. Hic silve dentissime arborum odoriferarum, cassie, cedri, virgini (virgetae = Gebüsch?) et thedarum diversi generis. Hic margaritarum et auri maxima copia.*

67) *Hec per Hispanos et Portugallenses frequentatis navigationibus inventa circa annum 1492. Quorum capitanei fuere Christophorus Columbus Januensis primus, Petrus Aliares secundus, Albericusque Vesputius tertius.*

68) *Mediterranea adhuc nemo est perscontatus, referunt tamen maritime accole ingentem frequentiam esse hominum.*

69) . . . neque enim (sc. terra) fructum potest portare nisi aquis fluvialibus irrigetur, que ibi sunt rarissime, unde nec multe civitates reperiuntur.

70) *Omnia enim sunt in manu Imperatoris, quod nemo audet dicere: hoc est meum vel illius, sed omnia scilicet, res, iumenta et homines sunt ipsius.*

71) . . . filii mactant patres suos egrotos senio, caput occisi datur filio, illud enim manducat et ex

ossibus ad ornatum facit cyphum, alie autem corporis partes vulturibus advolantibus administrantur.

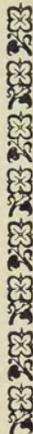
72) . . . homines silvestres . . . siquando cadunt, per se ipsos surgere non possunt.

73) Sunt hic monstra canina, habent capita, quibus vestis est pellis pecudum, et vox latratus canium.

74) Hic reperiuntur homines, qui solo odore cuiusdam pomi vivunt, . . . et si longius eunt, pomum ferunt, ne moriantur.

75) Hic reperiuntur hominum monstre sine capite, quibus oculi sunt in humeris, pro naso et ore duo foramina.

76) Hic sunt galli et galline magni non habentes plumos seu pennas, sed lanam sicut oves et ova bona producentes.

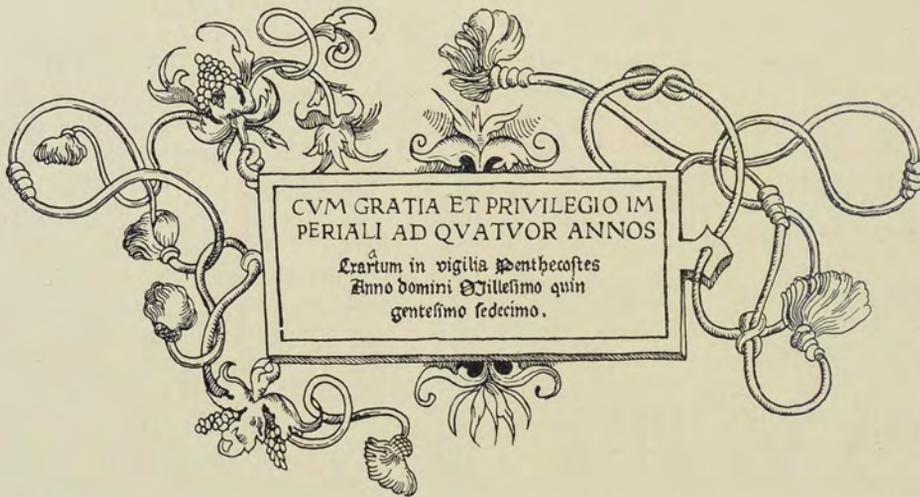


77) . . . portantes paniculos in facie ad tegendum nares et os que pudenda esse volunt.

78) Hic dominat ille potentissimus rex, quem nos vocamus prespiterum Johannem primum . . . suntque omnes Christiani abasini, conficiunt sub utraque specie, circumcisionemque observant, baptisantur aqua et igne, etiam infantibus sacramenta ministrant.

79) . . . due porte in quibus leones et maximi canes catenis ligati, nequis ignotus alienus sine ductore ingrediatur.

80) Emanuel der Große, 1495–1521, der Begründer der portugiesischen, jetzt längst zerfallenen Macht — nur Din. Goa und die Osthälfte der Insel Timor sind die Ueberreste — in Ostindien, unter dem Vasco de Gama, Cabral u. A. ihre wichtigen Entdeckungen machten.



Nach der kaiserlichen Approbation auf der Carta marina gezeichnet von W. Leonhard.



Die Bilderteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau.

Von Konservator Dr. Hermann Schweizer.

In der Geschichte der Kunst des deutschen Mittelalters hat die profane Kunst, die häusliche Kunstpflege bis jetzt verhältnismäßig wenig Beachtung gefunden, man ist im allgemeinen geneigt, diese Epoche der deutschen Kunst beinahe ausschließlich von der kirchlichen Seite her zu betrachten. Die geringere Einwertung der profanen Kunsttätigkeit dieser Zeit läßt sich wohl darauf zurückführen, daß sowohl unsere literarischen Quellen als auch die Zahl der erhaltenen Denkmäler gegenüber den Werken kirchlicher Kunst sehr zurücktreten. Sicher dürfen wir annehmen, daß auch im Mittelalter das Bestreben allgemein war, durch allerhand Bilder und Zierrat die Wohnung gefälliger, anheimelnder und wohnlicher zu machen. Die bedeutendste und hervorragendste Rolle bei der Ausschmückung der Wohnung bildet der Schmuck der Wände, sei er nun dauernder Art in der Form von Wandgemälden und Reliefs oder veränderlichen Charakters, so daß er gewechselt werden kann, also Tafelgemälde oder Wandbehänge, Teppiche.

Das Tafelgemälde ist wohl vor dem 15. Jahrhundert nur sehr selten als Wohnungsschmuck zur Anwendung gekommen, wenn es auch als Schmuck der Altäre schon im frühen Mittelalter, in karolingischer Zeit, urkundlich nachgewiesen ist und für die Hauskapellen reicher Leute auch schon frühe vorkommen mag¹⁾. Der künstlerische Wandschmuck der

Säle und Gaden, Kemenaten in den Burgen und Schlössern und den Wohnungen wohlhabender Bürger beschränkt sich also bis zum Anfange des 15. Jahrhunderts entweder auf die unbewegliche Bemalung des Wandverputzes oder auf die beweglichen und die Möglichkeit zum Wechseln bietenden Teppiche gewebter oder gestickter Art.

Von diesen beiden Zweigen profaner Kunsttätigkeit des Mittelalters sind nur ganz wenige Reste auf uns gekommen. Die Wandmalereien verschwanden mit den Bauten, deren Wände sie zierten, die Teppiche wurden durch Motten, Brände und andere zerstörende Einflüsse allmählich bis auf eine verschwindend kleine Zahl vernichtet. Von den großen Bildercyklen werden wir uns wohl nie mehr eine sichere Vorstellung machen können, wir müssen uns mit den Schilderungen der Dichter und Historiker begnügen, die uns von dem Bilderschmucke der Pfalzen Karls des Großen und Ludwigs des Frommen erzählen. Im Palaste in Aachen sollen die sieben freien Künste und die Kriege Karls in Spanien dargestellt gewesen sein. In der Pfalz zu Ingelheim, berichtet uns der Aquitane (Ermoldus Nigellus²⁾) in seinem Lobgedichte auf Ludwig den Frommen, waren die Taten der Helden der heidnischen Völker den „Taten der Väter“ gegenübergestellt, wie in der Palastkapelle die Geschichten des Alten Testaments den Begebenheiten des Neuen Testaments entsprochen haben. Die Gründung des Römisch-christlichen Reiches durch Konstantin den Großen eröffnet den zweiten Cyklus, es folgen die Großtaten des Kaisers Theodosius, der siegreiche Feldzug Karl Martells gegen die Friesen, Pipins Eroberung Aquitaniens, die Kaiserkrönung Karls des Großen und seine Unterwerfung

der Sachsen. Die Zeit der Entstehung dieser Cyklen fällt in die früheren Regierungsjahre Ludwigs des Frommen, jedenfalls vor 826. In einem alten französischen Chanson de geste werden die Wandgemälde im Valkhofe zu Nymwegen geschildert, die den trojanischen Krieg und den Zug Alexanders des Großen darstellten.

Auch aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert, dem hohen Mittelalter, der Blütezeit der ritterlichen Kultur, in der die bunte figürliche Ausmalung der Schlösser am beliebtesten und verbreitetsten war, sind nur ganz wenige Denkmäler erhalten, wie die Zweinbilder im Zessenhofe zu Schmalkalden (Fig. 1 und 2), die in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts verlegt werden³⁾, einige dekorative Graffiti, die man bei der Restaurierung des Schlosses Chillon wiedergefunden hat und wahrscheinlich auch die Fresken in der Loggia de' Cavalieri zu Treviso, ein höchst merkwürdiges Denkmal nordisch-ritterlicher Kultur an der Grenze des Südens. Die Darstellung von Minne- und Kampfszenen im Lichthofe des Hößlinschen Hauses in Regensburg aus den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts sind nur noch in dürftigen Resten erhalten.

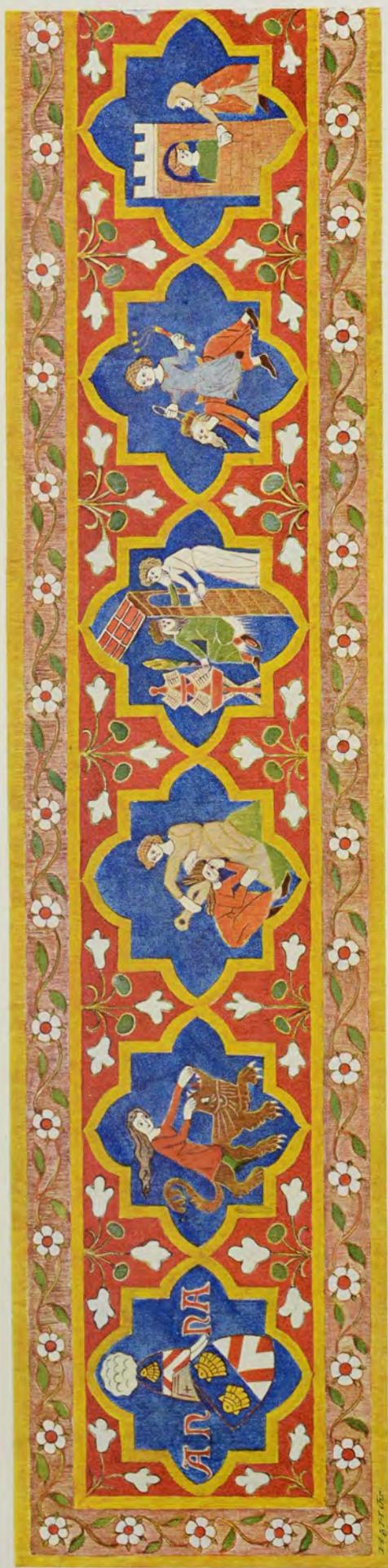
Aus dem späteren Mittelalter, dem 14. und hauptsächlich aus dem 15. Jahrhundert, sind die Denkmäler profaner Wandmalereien aus Burgen und Schlössern wie aus städtischen Patrizierhäusern in ziemlicher Anzahl vorhanden. Namentlich in Süddeutschland hat die profane Wandmalerei eifrige Pflege gefunden, eines der schönsten Denkmäler ist an der äußersten Grenze gegen Süden, in dem Schlosse Runkelstein bei Bozen, erhalten⁴⁾. Niklas Vintler, dessen Wappen wiederholt gemalt erscheint, hat die Fresken im letzten Decennium des 14. Jahrhunderts malen lassen. In einem Gemache sind Bilder aus der Dichtung „Garel im blühenden Tal“, in einem anderen ist ein Tristancyklus in terra verte (grüne Erde) mit aufgehöhten weißen Lichtern höchst plastisch gemalt. In dem sogenannten Weidhart-Saale stellen die Bilder Ballspiel, Tanz (Fig. 3), Jagd und Turnier dar. Am besten sind die Gemälde des Badezimmers erhalten. Der untere Teil der Wände ist hier mit einem roten Teppichmuster mit hineingestickten Wappentieren bemalt. Darüber

kommt ein zweiteiliger Fries, in dessen unterer Abtheilung eine rundbogige Halle gegeben ist, aus der auf der einen Seite Männer, auf der anderen Frauen heraustreten, die sich gegen eine Wehrstange lehnen und den Badenden an der Westwand zusehen. An der Südwand sieht man allerhand ausländische Tiere. In der zweiten Abtheilung des Frieses sind in Vierpässen sitzende, stehende und knieende männliche und weibliche Figuren dargestellt.

Die Technik der Malereien im Weidhart-Saale und im Badezimmer ist so, daß sich die in schwarzen Umrissen gezeichneten Figuren kräftig von dem mit teppichartigen Mustern bedeckten Hintergrunde abheben. Die Umriffe sind gleichmäßig mit Farbe ausgefüllt, eine Modellierung durch Abstufen der Töne ist nicht versucht, die Falten der Gewänder sind mit schwarzen oder roten Pinselstrichen eingezeichnet. Diese Gemälde sind also, wie die Technik beweist, als Ersatz für die Teppiche gedacht.

In einem Gemache des Schlosses zu Neuhaus in Böhmen ist die Georgslegende ganz im Geiste des damaligen Ritterlebens dargestellt (1338), wie auch im Treppenhause des Schlosses Karlstein bei Prag (1359—61) Nikolaus Wurmser's Fresken, die Legende des hl. Wenzel und der Ludmilla ähnlich aufgefaßt sind. In dem thurgauischen Schlosse Liebenfels⁵⁾ war der Saal mit Bildern aus dem Minneleben geschmückt, zwischen den Gewinden einer Weinlaube führte an einem roten Faden eine reichgeputzte Dame einen wilden Mann, er sprach: „ich bin haarig und wild vnd fuert mich ain wiplich bild“. Die Dame entgegnete ihm, indem sie auf ein schwebendes Herz deutete: „ich zaig dir min annuor, wie min herz fliegen tuor“. Die Bilder sind heute zerstört.

Auch der reiche Bürger, der ja oft in seiner Tracht und in der Entfaltung von großem Luxus mit dem Adel zu dessen lebhaften Unwillen wetteiferte, ließ seine Wohn- und Repräsentationsräume mit den beliebtesten Szenen der höfischen Epik und der volkstümlichen Dichtung ausmalen. So zeigen die noch erhaltenen Reste von Wandgemälden, die bald nach 1384 entstanden sein müssen, im Ehinger Hof in Ulm Episoden aus der ritterlichen Dichtung; das Weidhartsche Gedicht



Maltererteppich · Freiburg i. Brg. · Allertümerfammlung.

Nach einem Aquarell von Dr. H. Schweitzer.

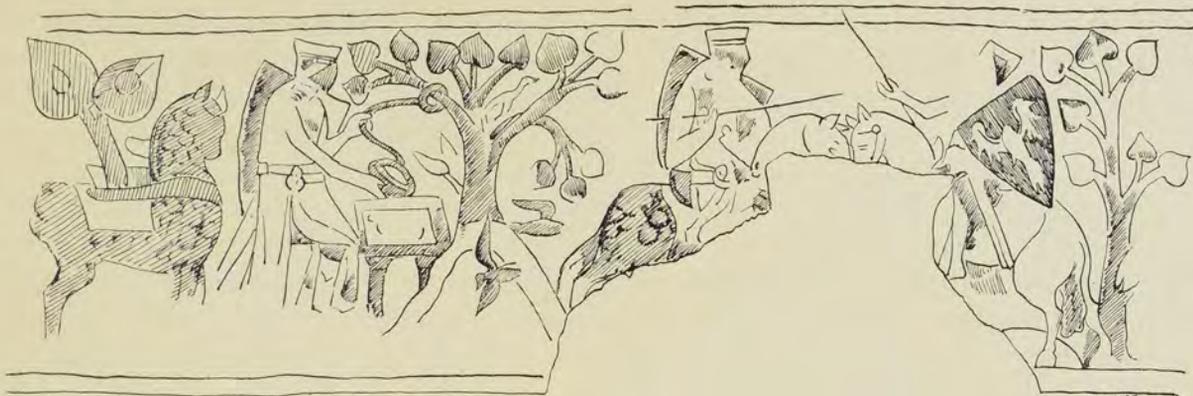


Fig. 1. Wandgemälde im Hessenhofe zu Schmalkalden.

Zwein am Zauberbrunnen.

Der Speerkampf zwischen Zwein und Uskalo.

„Das Veilchen“ gab für ein sehr lockeres Wandgemälde im Hause „zum Grundstein“ in Winterthur den Vorwurf⁶⁾.

Im Hause zum Loch in Zürich (bis 1861) waren die Deckenbalken eines großen Saales mit zahlreichen Wappenschildern bemalt⁷⁾, ein Schmuck, der in den Jahren 1305—6 entstanden sein muß. Eine Rekonstruktion eines Zimmers aus diesem Hause ist im Landesmuseum zu Zürich (Fig. 4).



Fig. 2. Wandgemälde im Hessenhofe zu Schmalkalden.

Zwein und Lüneke vor Laudine.

In einem Hause in Konstanz, nicht weit vom Turme des Münsters in der St. Johanngasse, das ganz mit Wandmalereien ausgestattet gewesen sein soll, und dessen Besitzer wahrscheinlich ein Webermeister oder Leinwandhändler gewesen ist, waren eine Reihe von Bildern, welche die verschiedenen Kantierungen der Weberei von der Hanfbereitung bis zum Bade, das den Arbeitenden gegeben wurde, darstellten⁸⁾. Diese Beschäftigungen waren durch Frauen, die zuweilen Kinder bei sich haben, repräsentiert. Im ganzen waren



es 21 Bilder in drei Reihen, jedes mit einem erklärenden Spruche, wie z. B. das Bild mit der Spinnerin und der Spindel die Unterschrift trug: so . kan . ich . es . wol . gespinnen (Fig. 5 und 6). In einer „hohen Kammer“ desselben Hauses waren in medaillonförmigen Umrahmungen Siege weiblicher List über männliche Schwäche dargestellt, in der damaligen Zeit außerordentlich beliebte Themata: Adam und Eva, mit der Umschrift:



Fig. 3. Wandgemälde im Schlosse Kunkelstein bei Bozen.

Reigentanz.

Adam . den . ersten . man . betroch . sin . wib . ;
 Simson und Delila; David und Batscha; der Zauberer Virgil, den seine Geliebte dem Gespött der Bürger preisgibt; Judith und Holofernes; Aristoteles und Phyllis; Tristan und Isolde. Auch diese Gemälde sind nur noch in Durchzeichnungen im Wessenbergmuseum vorhanden.

Ein Fresko des 14. Jahrhunderts aus dem ehemaligen Domherrnhof des Otto von Kinecke zu Konstanz, das die Erstürmung einer Minneburg darstellt, wird jetzt im Rosgartenmuseum aufbewahrt.

Wir sehen also, daß der Inhalt all dieser Gemälde entsprechend der kecken Lebenslust der Zeit aus Gegenwart und Dichtung genommen wird. Frau Aventure und Frau Minne spielen die Hauptrolle bei diesen Darstellungen. Schilderungen aus dem Ritterleben, Jagden, Turniere und Kriegstaten wechseln mit Minneszenen, mit Ballspielen, Reigentänzen und anderen Unterhaltungen zwischen Kavalieren und Damen.



Einen noch weit prächtigeren und bei weitem kostbareren Schmuck als die Wandmalereien, die diesen ja ersetzen sollten, stellen aber die gewirkten oder gestickten Teppiche dar, die ihren Darstellungen nach ganz ähnliche Vorwürfe wie die Wandmalereien zeigen.

Schon bei den alten Germanen gehörte der Behang der Wände als wesentlicher Teil zur Ausstattung des Hauses. Diesen Behang als Schmuck der Wände bilden gestickte, wollene oder leinene Teppiche, wie sie uns im Heliand, wo Teppiche an den Wänden eines Speisesaals, im Beowulf, an den Wänden der Halle Heorot und anderen Liedern geschildert werden⁹⁾. Auch Eck- und Mittelsäulen erhalten solchen Schmuck, weshalb man nicht mit Unrecht die Art der Ornamentierung des romanischen Kapitäls auf diese Sitte zurückführt. Auch von der Merowingerzeit an das ganze Mittelalter hindurch bildet der Behang durch Teppiche einen Hauptschmuck der Wand, sowohl im Prunkraume, wie auch in den Wohn- und Schlafzimmern. Die Teppiche dienten aber nicht nur zum Schmucke der Wand, sondern auch als Vorhang, um das Gemach abzuteilen, als Schmuck der inneren Türe, zugleich als Schutz vor Zug und Kälte und als Decken für Tisch, Stuhl und Bank¹⁰⁾. Man nennt diese Teppiche Umbehenge, Ruclachen, Sperlachen, Stuollachen (franz. Cortines, lat. Auleae, Cortinae, Dorsalia). Mit Ringen wurden sie an entsprechenden Gestellen oder auch unmittelbar an der Wand aufgehängt. Diese Gestelle wurden nicht dicht an die Wand gerückt, sondern es blieb ein Zwischenraum, breit genug, daß sich jemand dahinter verstecken konnte. Die Borten der

Teppiche trugen zuweilen noch als besondere Zier kleine Glöckchen, wie wir aus dem Alexanderlied wissen, und außerdem wurden sie parfümiert¹¹⁾.

Die kostbarsten Teppiche sowohl aus Seide wie aus Wolle lieferte der Orient, Byzanz und dann Sicilien, wohin die byzantinische Seidenweberei verpflanzt worden war. Doch auch im Norden stellte man nach orientalischen und später auch nach einheimischen Mustern fabrikmäßig Teppiche her, namentlich in Antwerpen, Gent, Brügge, Brüssel und Arras, daher der Name Arazzi. In Paris bestanden im 13. Jahrhundert zwei besondere Innungen von Teppichwebern, die vornehmere fabrizierte saracenische d. h. nach orientalischer Art, die andere nur einheimische Teppiche¹²⁾. Auch in den Klöstern wird diese Kunst eifrig gepflegt, besonders in den Nonnenklöstern, aber auch Mönche beschäftigen sich mit solchen Tapisserien und es gibt eigens hierfür ausgebildete Arbeiter, tapetiarii.

Der Abstammung dieses Wandschmuckes aus dem Orient war man sich wohl bewußt, man nannte solche gewirkte Teppiche noch lange Zeit heidnisch Werk, heidnische Decken. In den Steuerlisten von Basel 1453—54 werden drei gewerbmäßige, selbständige Teppichwirkerinnen heidenschwirkerinnen genannt¹³⁾.

Die gestickten Teppiche werden teils fertig gekauft, zum größeren Teile wohl aber im eigenen Hause mit Leinen- und Wollenfäden gestickt, die Herstellung solcher gestickter Teppiche war eine beliebte Beschäftigung vornehmer Damen¹⁴⁾.

Die Darstellungen auf den Teppichen sind ornamentaler oder figürlicher Art, sehr kostbare Exemplare zeigen ganze Szenen aus ritterlichen Epen, namentlich aus Tristan und Isolde und dem Minneleben. Eine einfachere Art von gewirkten Teppichen mit Menschen- und Tierfiguren und Gruppen hat man in ziemlich schmalen fortlaufenden Bahnen hergestellt, nach Bedürfnis abgeschnitten und untereinander angereiht, wie wir an einem Teppich im historischen Museum in Basel sehen können (Fig. 7).

Wohl das berühmteste und älteste, vielleicht auch seiner Länge nach größte Beispiel eines gestickten Teppichs ist die bekannte Tapete von Bayeux, tapisserie de Bayeux, die im musée

im Gebäude der bibliothèque publique zu Bayeux aufbewahrt wird. Dieser Teppich soll von Mathilde, der Gemahlin Wilhelms des Eroberers, gestickt worden sein. In 58 Szenen ist die Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm von der Normandie im Jahre 1066 dargestellt, die Borte zeigt Tierstücke und Szenen nach den Fabeln des Aesop. In verschiedenfarbiger Wolle ist die Zeichnung auf Leinwand gestickt, die Angabe der Größe des Teppichs schwankt zwischen 66 und 70 Meter Länge und 50 und 54 Zentimeter Breite. Der Teppich ist wohl nicht lange nach der Eroberung Englands entstanden, also um 1070¹⁵⁾.

Die ältesten deutschen Teppiche finden sich in den Kirchenschätzen der Dome zu Mainz (angeblich aus der Mitte des 12. Jahrhun-

derts), zu Halberstadt und in der Schloßkirche zu Quedlinburg. Die Teppichstücke zu Quedlinburg, die unter der Leitung einer Aebtissin Agnes um 1200 gewirkt sein sollen, zeigen Szenen aus einem noch aus klassischer Zeit herrührenden Thema, die Vermählung des Mercurius mit der Philologie, nach dem Werke des Marcianus Capella¹⁶⁾. Nach Ekkehard's Casus Sti. Galli (Pertz, Monumenta, Vol. II) soll auch die Herzogin Hedwig im 10. Jahrhundert dem Kloster St. Gallen einen Teppich mit den gleichen Darstellungen geschenkt haben.

Im Dome zu Erfurt wird ein gestickter Teppich bewahrt, der aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammt und Darstellungen aus Tristan

und Isolde zeigt. Auch das Kloster Wienhausen¹⁷⁾ in Hannover bewahrt einen gestickten Teppich mit Szenen aus demselben Sagenkreise. Beide Werke sind niederdeutsche Arbeiten, wie aus den Inschriften hervorgeht. Der Erfurter Teppich¹⁸⁾ ist dem zu Wienhausen an Kunstwert überlegen. Der Teppich in Erfurt besteht aus einer sehr gleichmäßig gesponnenen und gewebten Leinwand, auf der die Stickerei mit Wolle in Art eines kurzen, von oben nach unten laufenden Plattstiches ausgeführt ist. Er ist ca. 4 Meter lang und 70 Zentimeter breit. In zwei Reihen, so daß

die Köpfe der Figuren gegeneinander stehen, wird die Sage in 26 Szenen geschildert. Die einzelnen Szenen sind durch Säulen, die mehrfach gebrochenen Rundbogen als Stütze dienen, von einander getrennt.

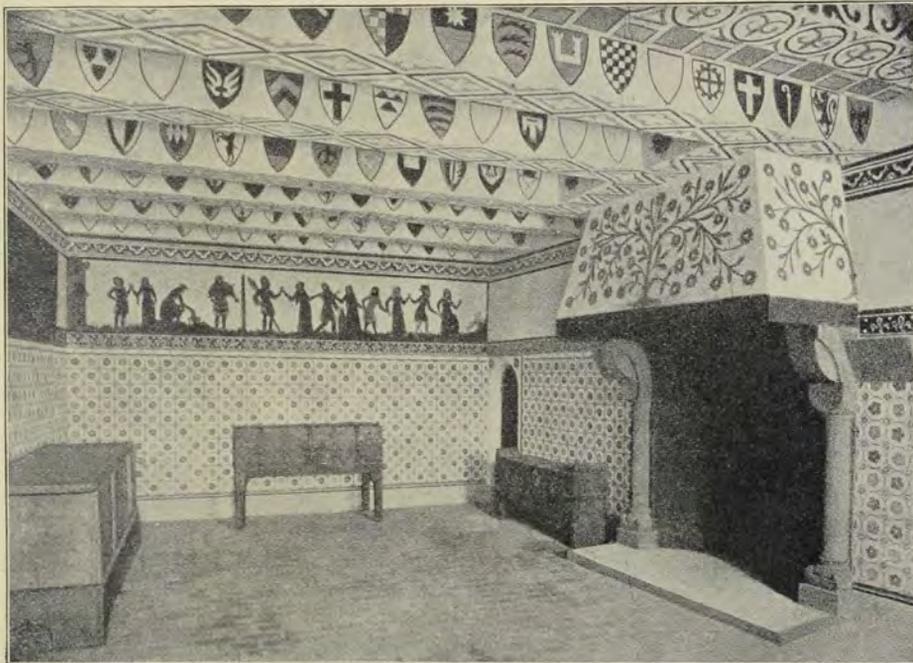


Fig. 4. Haus zum Loch in Zürich. Rekonstruktion im Landesmuseum.

In den Zwickeln über den Säulen sind Halbfiguren von Engeln, unter den Szenen läuft die Schrift und das Ganze ist von einem Kranze von Rankenwerk, in dem geflügelte, Harpyen ähnliche Gestalten ihr Wesen treiben, umrahmt. Die ganze Anordnung läßt vermuten, daß der Teppich ursprünglich als Tischdecke gedient hat, in welcher Verwendung jeder der an der Tafel sitzenden die einzelnen Szenen in richtiger Lage vor sich hatte (Fig. 8).

In Regensburg¹⁹⁾ werden ebenfalls Teppiche aus dem 14. Jahrhundert bewahrt. Einer davon zeigt eine Reihe Medaillons mit Minneszenen: das Paar auf der Jagd, den Kavalier und die Dame, die sich gegenseitig Kronen und Herzen

schenken, die Frau Minne, die auf den Liebenden ihren Pfeil abschießt oder ihn an den Haaren zaust, das belauschte Stelldichein Tristans und Isolde. Auf einem anderen Teppiche ziehen die auf verschiedenen Tieren reitenden Laster gegen die Burg der Tugenden zu Felde.



Diesen Werken sind zwei in der Freiburger Sammlung aufbewahrte, aus dem ehemaligen Kloster Adelhausen stammende gestickte Teppiche sowohl ihres Alters als auch ihrer Darstellungen und ihrer Technik wegen anzuschließen. Beide



Fig. 5. Fenster aus dem Weberhause zu Konstanz.

Teppiche sind in der gleichen Technik gehalten, haben ähnliche zum Teil gleiche Darstellungen und waren sicher, trotz ihres Fundortes, ursprünglich profanen Zwecken gewidmet.

Bei beiden Teppichen ist die Unterlage gleichmäßig, gesponnene und gewebte Leinwand, auf welche die Stickerei mit Wolle in langen von oben nach unten laufenden Plattstichen ausgeführt ist. Da die einzelnen Fäden sehr lang sind, werden sie da und dort durch kurze Kreuzstiche an der Unterlage festgehalten. Der erste Teppich, 180 Zentimeter lang und 98 Zentimeter breit, setzt sich aus sechs in zwei Reihen laufenden Feldern zusammen. Drei dieser Felder sind mit Wappen, die anderen drei mit figürlichen Szenen geschmückt. Die Felder

sind so angeordnet, daß in der einen Reihe zwei Wappenfelder ein Figurenfeld und in der anderen Reihe zwei Figurenfelder ein Wappenfeld umschließen (Fig. 9).

Die Wappen des oberen grünen Wappenfeldes zeigen in Gold zwei rote Querbogen, auf deren unterem auf einem Dreiberge ein aufsteigender blauer Falke steht. Es ist das Wappen der Herren von Falkenstein.

In dem zweiten, ebenfalls grünen Wappenfelde sind auf dunkelgrünem Grunde vier heraldische Dreieckschilde, die in rotem Felde einen silbernen Rechtsbalken haben, der rechts oben mit einer fünfteiligen blauen Rose mit goldener Samen-



Fig. 6. Fenster aus dem Weberhause zu Konstanz.

Kapsel besteckt ist. Dieses Wappen führten die Herren von Münzingen.

Im dritten, roten Wappenfelde erscheint das Wappen der Reich von Reichenstein, das braune Speereisen im silbernen Felde.

Das erste von zwei Wappefeldern umschlossene Figurenfeld gibt uns auf gelbem Grunde Samson oder Simson mit dem Löwen. Der biblische Held ist dem Löwen auf den Rücken gesprungen und reißt ihm das Maul auf, so daß dieser hilflos die Zunge herausstreckt und in ohnmächtiger Wut in prachtvollem heraldischen Zuge mit dem Schwanz die Luft peitscht. Auch der Löwe selbst ist eigentlich eine durchaus heraldisch stilisierte Figur mit seinem schlanken, gestreckten Leibe,

der mächtigen Mähne und den kraftstrotzenden, mit riesigen Krallen bewehrten Pranken. Simson, dessen lange braune Locken im Winde flattern, trägt ein dunkelgrünes Untergewand mit langen, engen Ärmeln, roten Mantel, der von einer goldenen Agraffe auf der linken Schulter zusammengehalten wird, rote Strumpfhosen und braune Schuhe.

Im zweiten Felde sehen wir die dem ganzen Mittelalter so geläufige Scene des zeltenden Aristoteles. Wieder ist der Hintergrund gelb. Aristoteles, ein Mann in den besten Jahren mit üppigem Haare und langem gelocktem Barte trägt, indem er auf Händen und Füßen herumfriecht, die schöne, blondgelockte Phyllis auf dem Rücken, die ihm einen Saum in den Mund gelegt hat und in der Linken eine sehr handfeste Anute schwingt. Auch einen Sattel hat sich der gute Gelehrte gefallen lassen müssen. Phyllis ist ein zierliches, kokettes Hoffräulein, auf dem üppigen Haare hat sie eine mit Edelsteinen besetzte Krone, ein rotes langes, ziemlich tief ausgeschnittenes Gewand mit engen Ärmeln umschließt den schlanken Körper. Aristoteles trägt ein langes blaues Kleid, rote Strumpfhosen und niedere, braune Schuhe. Die Scene spielt in einem Garten, wie uns die beiden Bäume, deren genaue Bestimmung allerdings auch dem geübten Botaniker schwer fallen dürfte, beweisen.

Die dieser Darstellung zugrunde liegende Legende, die schon einmal in diesen Blättern im XIV. Jahrlauf, p. 46 ff., ausführlicher erzählt wurde, sei nochmals kurz wiederholt. Aristoteles, der im ganzen Mittelalter für den größten Weltweisen galt, war der Erzieher des jungen Alexander, des Sohnes Königs Philipp von Macedonien. Als der Prinz in die Jünglingsjahre kam, mußte Aristoteles wahrnehmen, daß sein Schüler seinen Lehren nur noch geringe Aufmerksamkeit schenkte. Er forschte dem Grunde dieser Veränderung nach und erfuhr, daß der Prinz mit einer Hofdame der Königin namens Phyllis ein Liebesverhältnis unterhalte. Der strenge Weise machte seinem Schüler heftige Vorwürfe, ja er veranlaßte den König, den Prinzen streng überwachen zu lassen. Die schlaue Phyllis beschloß, sich dafür an Aristoteles zu

rächen. Am frühen Morgen kam sie in den Garten zu dem Fenster des Studierzimmers des Gelehrten, tat diesem recht schön und brachte ihn so weit, daß er ihr seine Liebe erklärte. Sie willigte ein seine Liebe zu erwidern, wenn sie ein einziges Mal in der Stube auf ihm herumreiten dürfe. Aristoteles, ganz verblendet, ließ sich dazu herbei, ja er trug sie sogar nach einigem Zögern in den Garten hinaus. Von den Gemächern der Königin aus sah der ganze Hofstaat den seltsamen Auftritt, der Hohn der Phyllis, das Gelächter und der Spott der Zuschauer belehrte den törichten Weisen, daß er von der



Fig. 7. Teppich im historischen Museum zu Basel.

arglistigen Schönen gefoppt worden war. Die Rache der schönen Phyllis war vollständig.

Im dritten, grünen Felde trägt ein Elefant eine Art Arche auf dem Rücken; an deren rundbogigen Fenstern erscheinen, nur mit den Köpfen sichtbar, rechts ein braunlockiger, junger Mann, eine goldene, edelsteinbesetzte Krone auf dem Haupte und zwei Frauen. Die eine davon hat einen ausgesprochen orientalischen Typus, den der an Aegypten erinnernde Kopfputz noch verstärkt. Der Elefant ist weiß, er hat riesige, fächerartig ausgezackte Ohren, sehr große Augen und einen gewaltigen, sich unten trompetenförmig erweiternden Rüssel. Der Stoßzahn ist etwas zu senkrecht



Fig. 8. Gestickter Teppich im Dom zu Erfurt.

gezeichnet. Der Unterbau der Arche hat die Form eines Schiffes, dessen Bord mit Sinnen und Lucken versehen ist. Die dreibogige Halle ist mit einem Dache gedeckt, auf dem sich an beiden Enden goldene Knöpfe erheben. Die Arche selbst ist rot bemalt.

Die Erklärung dieses Bildes ist nicht leicht, ich möchte darin eine Illustration der Geschichte des Grafen von Gleichen sehen. Dieser thüringische Ritter war auf einem Kreuzzuge von den Saracenen gefangen genommen worden; des Sultans Tochter aber, die in Liebe zu ihm entbrannte, rettete ihn vom Tode. Zum Danke nahm er sie als sein Weib mit sich in seine Heimat, wo aber noch seine erste Frau in Treue seiner harrte. In seiner Gewissensnot flehte der Graf den Papst um Hilfe an, der ihm auch in Anbetracht der seltsamen Umstände erlaubte, beide Frauen zu behalten.

Eine ganz ähnliche Geschichte wird auch in einem altfranzösischen Romane erzählt. Ein Ritter Gilion de Trasnignes, ein Dienstmann des Grafen von Hennegau, bringt seine Ketterin aus dem Morgenlande mit sich nach seiner Burg. Seine treue Frau, die lange in Sehnsucht auf ihn geharrt, begibt sich ihrer Rechte zugunsten der Saracenin, der Gilion sein Leben dankt, und nimmt den Schleier. Diese Großmut überwältigt die beiden

anderen und auch sie gehen ins Kloster, er als Mönch und sie als Nonne.

Diese französische Version der Sage scheint unserem Bilde zugrunde zu liegen. Der Kopfputz der mittleren Figur mahnt deutlich an den Orient, wogegen man die Kopftracht der zweiten Frau für eine klösterliche halten kann. Da man die Scene, wie die drei Personen ins Kloster gehen, nicht geben konnte, hat man das Sinnbild der Keuschheit²⁰), den Elefanten dargestellt. So vereinigt dieses Bild Sage und Symbolik in feinsinniger Weise.

Vom künstlerischen Standpunkte aus ist der Teppich, dessen Felder jedenfalls früher anders zusammengesetzt waren, vielleicht haben auch noch mehr Felder dazugehört, ein sehr schönes Beispiel mittelalterlicher Nadelmalerei. Sowohl die Wappen, wie auch die Figuren sind trefflich in den Raum komponiert. Die Bewegung der Figuren ist geschickt und durchaus sinngemäß, die kleinen Mängel in der Zeichnung werden teils durch die schwierige, mühsame Technik entschuldigt, teils sind sie die den meisten gotischen Figuren allgemein anhaftenden, wie z. B. die zu kurzen Arme der Phyllis. Daß die Darstellungen des Löwen und des Elefanten der Natur nicht sehr nahe kommen, läßt sich ja leicht daraus erklären, daß solche Tiere höchst selten nach dem



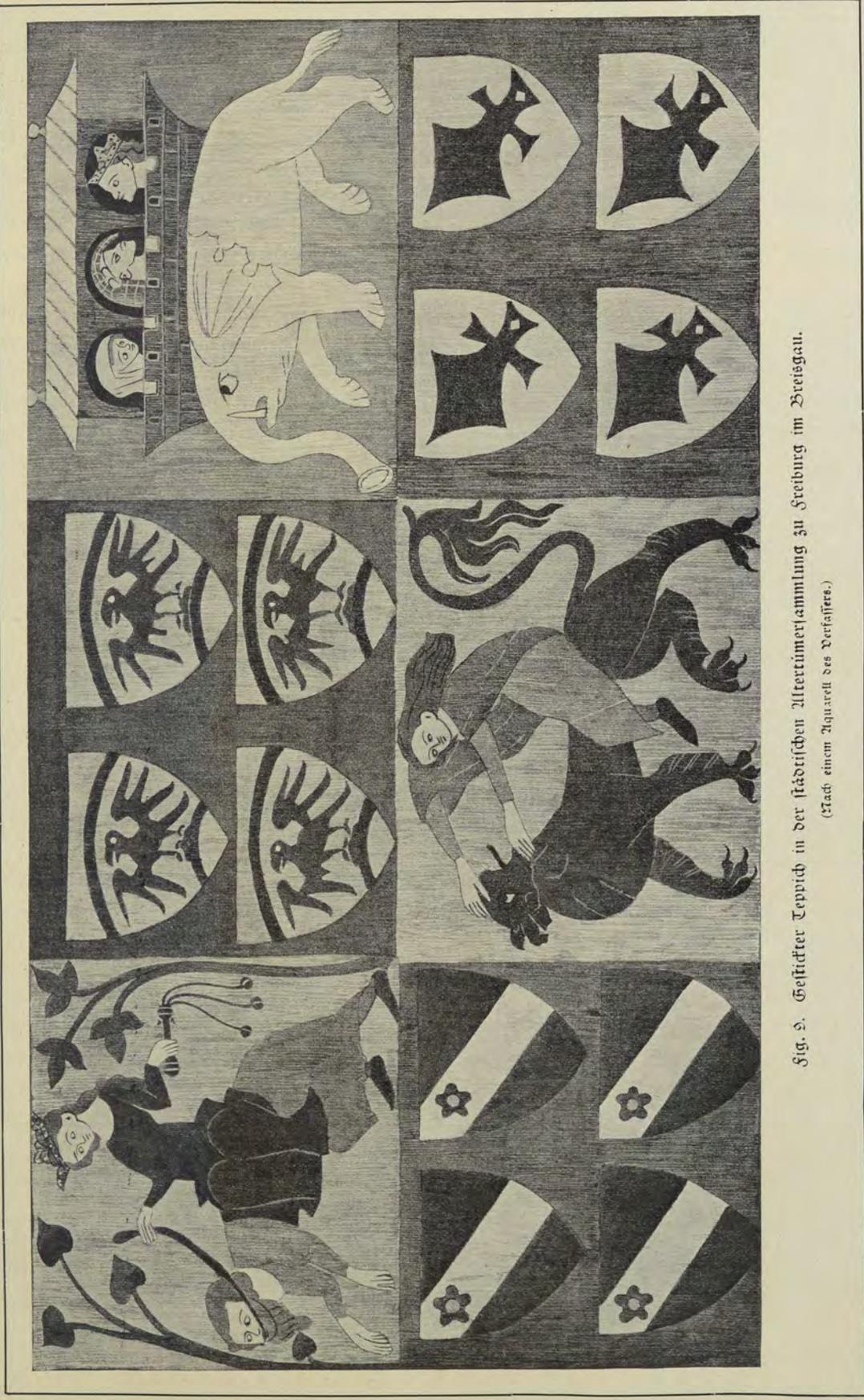


Fig. 2. Geflickter Teppich in der städtischen Altertümerammlung zu Greiburg im Breisgau.
 (Nach einem Aquarell des Verfassers.)

westlichen Europa kamen und unser Künstler einen Löwen und einen Elefanten selbst wohl nie gesehen hat. Daher die ganz heraldische Art der Zeichnung und die weiße Farbe des Elefanten, der heraldisch in der Regel silbern dargestellt wird. Für die Datierung dieses Teppichs haben wir außer dem allgemeinen Stile, der auf die hochgotische Zeit, also auf das 14. Jahrhundert hinweist, nur an der Form der Wappen und der



Fig. 11. Säule im Kreuzgange von Cadouin.
Virgil im Korbe.

Tracht Anhaltspunkte. Die Wappen haben die Form des schon im Anfange des 13. Jahrhunderts aufgekommenen, kleineren Schildes „Ecu“ genannt, der, gleich hoch wie breit, mäßig ausgebauchte Seitenränder hatte. Die Tracht der Figuren ist sehr einfach, Samson und Aristoteles tragen den bis in die zwanziger Jahre des 14. Jahrhunderts üblichen langen, um den Oberkörper sich verengenden und bis auf die Knöchel herabfallenden Rock mit den engen Ärmeln, der damals von beiden Geschlechtern beinahe gleich getragen wurde. Samson hat auch noch den halbrunden Mantel, der auf der rechten Schulter

mit einer Agraffe geschlossen wird. Die Schuhe sind noch von der älteren Form, sie sind wohl vorn zugespitzt, aber noch keine Schnabelschuhe. Beide haben auch rote Beinlinge oder Strumpfhosen aus Stoff an, erst im 16. Jahrhundert kommen die gestrickten Strümpfe auf. Nicht ganz unwichtig ist es, daß Aristoteles einen langen, zugespitzten Bart trägt, eine Barttracht, die in der Mitte der zwanziger Jahre des 14. Jahrhunderts üblich wird und die natürlich Aristoteles als vornehmer Herr am Hofe Philipps auch haben

muß. Zum Jahre 1329 rügt der böhmische Chronist Hageck diese Sitte, er meint: „Nun auch begann die Ritterschaft ihre Bärte lang wachsen zu lassen, da man sich vordem glatt trug; auch tragen etliche Knebel gleich Hunden und Katzen nach heidnischer Art“²¹⁾.

Das Gewand der Phyllis ist ein rotes, engärmeliges Unterkleid, das eigentliche Hauskleid, das den Oberkörper eng umschließt und nur einen größeren Halsauschnitt hat. Dieses Gewand wurde auch beim Ausgange ohne Oberkleid und nur mit einem Mantel darüber getragen. Es ist die Mode um 1330.

Kurz nach dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts, also um 1330, mag der Teppich von einer Edelfrau mit ihren Töchtern und Dienerinnen gestickt worden sein. Die Dame wird wohl einem der Geschlechter, die auf dem Teppiche durch ihre Wappen vertreten sind, angehört haben.



Sind wir hier mehr oder weniger auf bloße Vermutungen angewiesen, so gehen wir bei dem zweiten noch weit schöneren und wertvolleren Teppich sicherer, da er uns durch Wappen und Schrift die ehemaligen Besitzer und, wenn wir die Sitte der damaligen Zeit in Rechnung ziehen, wohl auch die Verfertigerin verrät. Es ist dies der Maltererteppich, der, in der gleichen Technik und mit demselben Material hergestellt wie der eben besprochene Wappenteppich, ein einheitliches Kunstwerk bildet, während der andere in nicht ganz sinngemäßer Art aus sechs einzelnen Feldern zusammengesetzt wurde. Die Länge des Teppichs beträgt 488 Zentimeter, die Breite durchschnittlich 66 Zentimeter. Die Erhaltung ist, ebenso wie beim ersten Teppich, eine tadellose, namentlich wenn man das hohe Alter der Stücke, mindestens 5 1/2 Jahrhunderte, in Rechnung zieht (siehe die Farbendrucktafel).

Elf gleiche Felder in der Grundform eines Quadrates, an dessen Seiten aber jeweils ein flacher Spitzbogen eine Ausbuchtung bildet, sind auf die ganze Länge des Teppichs verteilt. Sämtliche Felder sind tiefblau, ein mäßig breiter, gelber Streifen umrahmt sie. Die Zwickel zwischen den



Fig. 55. Gotische Seidenstickerei (Teilstück).



Fig. 26. Gotische Seidenstickerei (Teilstück).

Erzengel Michael, die hl. Margaretha und die hl. Maria Magdalena

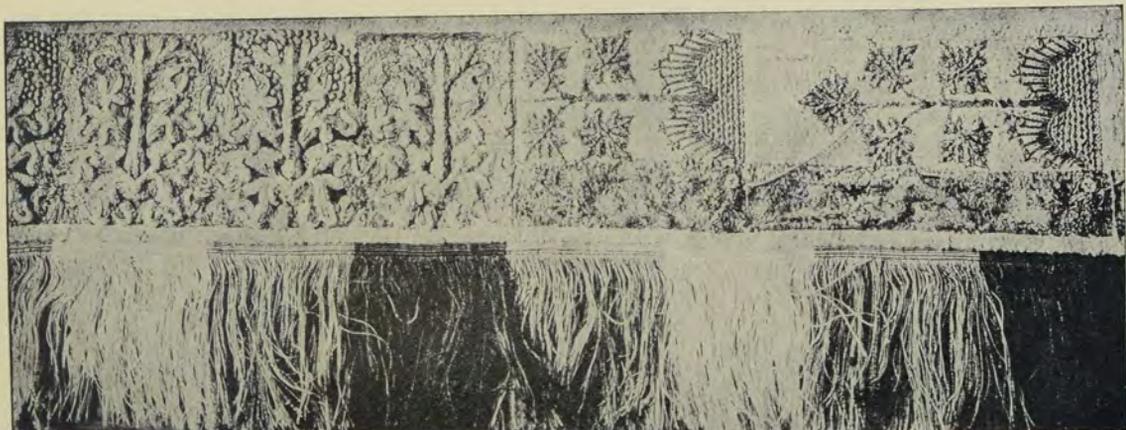


Fig. 27. Gotischer Altar- oder Baldachinbehang (Teilstück).

Beilage zu Schweizer: Die Bilderteppiche und Stickereien.

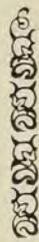
feldern sind rot und werden jeweils durch eine Pflanze mit drei weißen Blättern, zwischen denen zwei grüne Früchte hervorwachsen, belebt. Das Ganze wird von einer breiten, von zwei gelben Streifen eingefassten Bordüre umrahmt. Hier ist der Grund ursprünglich rotbraun gewesen, jetzt ist diese Farbe stark abgebleicht. Ein feinstilisiertes

Rankenband mit grünen Blättern und weißen Rosen bildet den Schmuck dieser Bordüre.

Zwei der Felder zeigen einen Wappen mit Beischrift, die anderen neun Felder figürliche Szenen.

Die beiden Wappen sind vollständig gleich. Der Schild ist von Blau und Silber quer geteilt, das Schildhaupt ist mit zwei goldenen Jakobs- oder Pilgermuscheln belegt, der Schildfuß ist sparsamweise zu vier Plätzen geteilt von Silber und Rot. Der Topfhelm (Kübelhelm) mit der hohen Kappe ist auf der Ecke des geneigten Schildes im Profil aufgesetzt, er trägt als Helmkleinod einen weißen Federbusch, freilich könnte

man die Timier auch als rundes Schirmbrett mit gewelltem Rande ansprechen. Der Helm selbst ist in den Farben des Wappens bemalt. Die Helmdecken sind noch sehr klein. Es ist hier also ein Übergangsstadium, der flache Topfhelm, die älteste Form des Kübelhelms ist verlassen, die Helmdecken sind aber noch nicht mantelartig, wie sie später beim oben gewölbten Kübelhelm werden, aus



gebildet. Auf dem ersten Wappenfelde steht die Beischrift Anna, auf dem zweiten Johannes.

Im ersten Figurenfelde sehen wir Samson, den Löwen bezwingend. Wieder ist er dem Löwen auf den Rücken gesprungen und hat ihm den Rachen aufgerissen. Weit reckt das Tier die Zunge aus dem Halse und peitscht wütend mit dem

Schwanz die Luft. Lang flattert das Haar des siegreichen Helden im Winde, er trägt ein rotes Kleid, grüne Strumpfhosen und braune Schuhe.

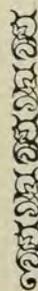
Auch auf dem zweiten Bilde ist Samson dargestellt, doch diesmal als Besiegter. In halb liegender Stellung, das Haupt auf den rechten Arm gestützt, ruht er; vor ihm auf einer Kasensbank sitzt Delila und schneidet dem verliebten Helden mit einer großen Schafschere die Locken, ihn damit seiner unbesiegbaren Stärke beraubend. Diese Komposition hat offenbar dem Künstler, der die Bilder entworfen, einige Mühe gemacht, namentlich die Ver-

kürzungen des schlafend und liegend darzustellenden Samson wollten nicht recht gelingen. Samson hat auch die Augen offen bei dem Vorgang, der so böse Folgen für ihn haben sollte.

Die nächsten zwei Bilder illustrieren die Geschichte von Aristoteles und Phyllis. Der große Gelehrte sitzt in seiner Studierstube vor seinem Lesepult, auf dem in zwei Tragen die Bücher



Fig. 12. Lucas von Leyden. Virgil im Korbe.



liegen. Als Zeichen seiner Würde, als Meister der Schule, hält er eine Rute in der Rechten. Da kommt Phyllis in arger List an das Fenster seines Zimmers, tut dem würdigen Herrn schön und dieser, für die Reize des schönen Hoffräuleins nicht unempfindlich, erlaubt sich, sie liebkosend am Kinn zu fassen. Auf dem anderen Bilde ist der Sieg der Phyllis und die Niederlage des guten Aristoteles vollendet, er hat all seine Weisheit vergessen, als Kößlein, Zelter (daher die Darstellung der zeltende Aristoteles genannt wird), mit Sattel und Zaum trägt er die triumphierende und die Peitsche schwingende Schöne im Garten herum.

Auch die beiden folgenden Bilder behandeln eine im Mittelalter sehr beliebte und oft dargestellte Sage vom Dichter und Zauberer Virgil. Die Geschichte ist rasch erzählt: Virgil hatte sich in die Tochter des römischen Kaisers Augustus verliebt und bekam auch von der Prinzessin das Versprechen, daß sie ihn in einem Korbe vermittelst eines Flaschenzuges zu ihrem Fenster emporziehen wolle. Er hält aber nicht reinen Mund und die Prinzessin straft ihn dafür bitter. Der Dichter kommt zum Stelldichein, setzt sich in den Korb, der in die Höhe gezogen wird; aber in halber Höhe, zwischen Himmel und Erde läßt die erzürnte Prinzessin den armen Verliebten hängen, der am Morgen von ganz Rom furchtbar ausgelacht und verspottet wird. Die Rache des Zauberer-Dichters bestand darin, daß er mit einem Schläge alle Feuer in Rom auslöschte und dieselben nur an der Prinzessin wieder angezündet werden konnten²²).

Auf unserem Teppiche sehen wir Virgil verummummt, er hat einen Mantel übergeworfen und eine Kapuze über den Kopf gezogen, mit vorsichtigen Schritten zum Fenster des Fräuleins hinschleichen. Diese schaut aus einem zinnenbewehrten Turme heraus, er reicht ihr die Rechte und macht zugleich mit der Linken eine warnende Geste. Auch in seiner ganzen Haltung ist die Heimlichkeit sehr gut zum Ausdrucke gebracht. In der zweiten Scene steht die Prinzessin auf dem Turme und zieht den Korb herauf; in der Höhe des Fensters angekommen, muß der verliebte Dichter zu seinem großen Schrecken sehen, daß dasselbe mit schweren Läden geschlossen ist. Der Schluß der Geschichte ist nicht mehr gegeben, wie

er überhaupt nur sehr selten bildliche Darstellung fand.

Die älteste bekannte Wiedergabe der Geschichte befindet sich an dem Kapitäl eines Pfeilers im linken Seitenschiffe der Kirche Saint Pierre de Caen in Frankreich. Man sieht auf einem Sinnenturme die Halbfigur einer Frau, die einen Korb heraufzieht, aus dem ein härtiger Kopf herauschaut. Am gleichen Kapitäl bildet die Demütigung des Aristoteles das Pendant zur Virgilgeschichte. Diese Skulptur gehört den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts an²³).

Auf einer Elfenbeintafel, ehemals in der Sammlung Montfaucon, war die Scene so dargestellt, daß zwei Frauen den Korb mit dem darin sitzenden Virgil an einem Turme emporzogen, auf der anderen Seite kniete eine zusammengekauerte Frau, bei der zwei Personen standen, die Sackeln hielten. Auch diese Elfenbeintafel wird in das 14. Jahrhundert versetzt.

In Italien wird die Legende des Zauberers Virgil am spätesten erzählt, Sercambi (1347—1424) und Aliprando erwähnen sie zuerst. Passavant, *le Peintre-Graveur*, vol. V, p. 22, No. 42 beschreibt unter dem Stichworte „Virgil Penchenteur“ (der Zauberer Virgil) einen anonymen italienischen Stich des 15. Jahrhunderts im Dresdener Kupferstichkabinett. Die Mitte des Blattes nimmt das Kolosseum ein, unter dessen Bogen zahlreiche Zuschauer sichtbar sind, links ist der Turm, an dem Virgil im Korbe hängt, Kavaliere zu Pferd belachen die Beschämung des Poeten, rechts steht auf einem hohen, schönen Postamente ganz nackt mit flatterndem Haare die treulose Geliebte, viel Volk steht um sie herum und zündet an ihr Sackeln an. Dies ist die Rache des Zauberers.

Le cortège des victimes de l'Amour, der Zug der Besiegten der Liebe, eine in Italien so beliebte und so häufige Darstellung, zeigt beinahe immer auch unsere Helden im Gefolge des auf hohem, von feurigen Pferden gezogenen Wagen stehenden Amors, der nach allen Seiten seine Pfeile schießt. Zwei Miniaturen, die eine in der Bibliothèque Riccardi (Nr. 1129) in Florenz, die andere in der Laurentiana (Fonds Strozzi Nr. 174), beide aus den Jahren 1440—1450 stammend, stellen unter den Besiegten der Liebe Samson,



Fig. 13. Marienteppich. Gesamtansicht.

Aristoteles und Virgil dar. Petrarca in seinem *Trionfo d'Amore* Ch. V. 19—22 nennt dagegen Virgil nicht, nur Caesar und Kleopatra, Jason und Medea, Theseus und Ariadne, Mars und Venus, Heracles, Perseus, Odysseus, Samson, Holofernes, Pyramos und Thisbe führt er als *victimes de l'Amour* an.

Um dies Thema nicht allzu weit zu führen, will ich nur noch einige wenige Darstellungen anführen, die aber zeigen, daß diese Stoffe damals im ganzen Abendlande verbreitet waren. So war die Legende von Virgil und von Aristoteles am Chorgestühl der Kathedrale zu Rouen angebracht, dann Virgil im Kreuzgang von Cadouin in der Dordogne an einer Säule, die als Donjon ausgebildet war. Die Säule stammt aus dem 16. Jahrhundert (Fig. 11).

Für Deutschland ist die Darstellung der Virgilsgeschichte auf unserem Teppiche wohl die älteste erhaltene dieser Art, also darum doppelt interessant. In dem Konstanzer Weberhause, das oben schon erwähnt wurde, war die Legende Virgils auch gegeben, doch sind jene Gemälde leider untergegangen.

In Deutschland und den Niederlanden haben Urs Graf (1519), Georg Pencz, Daniel Hopfer und Lucas von Leyden (1525) (Fig. 12) die Virgilsgeschichte behandelt, die ersteren drei haben auch die Rache des Zauberers in nicht gerade sehr decenter Weise dargestellt.

Die drei letzten Bilder gehören ganz dem mittelalterlichen Anschauungskreise und der mittelalterlichen Dichtkunst an. Die beiden nächsten Szenen sind Illustrationen zu dem bedeutendsten Gedichte Hartmanns von der Aue, dem *Iwein* oder dem *Ritter mit dem Löwen*. Hartmann von Aue (von Ouwe, der Ouwarer) war als erblicher Dienstmann der Herren von Ouwe um 1170 in Schwaben geboren. Er besuchte eine Klosterschule und zog später unter Friedrich Barbarossa 1189 im Kreuzzuge nach dem heiligen Lande, das er aber wahrscheinlich nie erreicht hat. Als Ritter im Besitze der vollen höfischen Bildung kehrte er in die Heimat zurück. Um 1210 muß er gestorben sein.

Hartmann von Aue ist der typische Vertreter für den mittelhochdeutschen Artusroman. Seine Werke sind „*Erec*“, eine Jugendarbeit nach einem französischen Artusgedichte von Chrétien de Troyes, dann die, man kann sagen in christliches Gewand gekleidete Oedipuslegende „*Gregorius auf dem Stein*“, die feinsinnige Idylle vom „*Armen Heinrich*“ und sein bestes Gedicht „*Iwein, der Ritter mit dem Löwen*“ nach dem „*Chevalier au Lyon*“ von Chrétien de Troyes.

Der Inhalt des Gedichtes, soweit unsere Darstellungen darauf beruhen, ist kurz folgender: Am Abend eines großen Pfingstfestes, das König Artus auf seinem Palaste zu Baridol gefeiert, erzählt der Ritter Kalogreant von einem Abenteuer, das er vor zehn Jahren im Walde von

Breziljan hatte bestehen müssen. Er war da an einen von einer immergrünen Linde beschatteten fühligen Brunnen gekommen, neben dem ein prächtiger Marmorstein lag, und über welchem ein goldenes Becken hing. Er nahm das Becken und goß daraus Wasser aus dem Brunnen auf den Stein, wie ihm vorher ein wilder Mann, den er getroffen, geraten hatte. Sofort erhob sich ein fürchterliches Unwetter mit Hagel, Blitz und Donner, darauf kam ein gewaltiger Ritter, der Herr des Waldes, angesprengt und forderte

Kalogreant
wegen des
Schadens, wel-
chen das durch
ihn heraufbe-
schworene Un-
wetter ange-
richtet hatte,
heraus. Kalo-
greant wird aus
dem Sattel ge-
worfen und ver-
liert Ros und
Rüstung.
König Artus
beschließt, in 14
Tagen mit
seiner ganzen
Macht zum
Brunnen zu
ziehen. Der
Ritter Iwein

aber will das Abenteuer allein bestehen und begibt sich heimlich auf den Weg. Wie Kalogreant erzählt hat, findet er alles. Er verursacht am Brunnen das Unwetter und der Herr des Waldes, König Askalon, kommt, ihn zum Zweikampfe zu fordern. Iwein aber verwundet durch einen fürchterlichen Schwertschlag den König schwer, der sich darauf zur Flucht wendet. Iwein verfolgt ihn bis auf die Zugbrücke seiner Burg, wo er den König nochmals, diesmal zu Tode trifft. Gleichzeitig werden aber zwei Fallgatter heruntergelassen, Askalon erreicht noch sterbend den Burghof, Iwein aber ist zwischen den beiden Fallgattern gefangen. Das Kammerfräulein der Gemahlin



Askalons, die mitleidige Lünete, erbarmt sich seiner und gibt ihm einen den Träger unsichtbar machenden Zauberring. Mit Hilfe dieses Ringes sieht er auch die um ihren erschlagenen Gemahl wehklagende Königin Laudine, deren Schönheit den Ritter ganz gefangen nimmt. Lünete beschwört ihre Herrin, von ihrer Trauer abzulassen und einen tapferen Ritter zu erwählen, der das Land gegen den Anzug Königs Artus verteidigen könne. Anfangs will Laudine davon nichts wissen, dem Sureden Lünetes gelingt es aber, ihre Bedenken

zu beseitigen, sie reicht Iwein, der ja nur aus Nothwehr den König erschlagen hat, ihre Hand und sie feiern ihre Vermählung. Der weitere Verlauf der Geschichte, die noch sehr lange ausgesponnen wird, kommt hier nicht in Betracht.

Auf unserem ersten Bilde sehen wir in der Mitte den Mar-



Fig. 14. Marienteppich. Detail. (Spiegelbild.)



stein, am Fuße des Blockes einen Brunnen. König Askalon kommt von rechts hergestürzt, Ritter Iwein hat den Schild auf den Rücken geworfen, sein Schwert mit beiden Händen gefaßt und trifft den unglücklichen Herrn des Waldes aufs Haupt. Schwere, schwarzgraue Wolken ballen sich am Himmel über der Scene zusammen, feurige Blitze zucken daraus nieder und gewaltige Hagelkörner fallen. Beide Kämpfer tragen gemaschte Panzer, die den Körper vollständig einhüllen, Topfhelme schützen den Kopf, Iwein hat als Helmkleinod einen Löwentrumpf, Askalon eine Krone, die er auch in Gold im Wappen führt. Ueber dem Ringelpanzer haben beide Ritter noch den an der

Seite offenen, ärmellosen „Waffentock“ oder „Wafenhemde“ an, das man hauptsächlich deshalb anzog, um den Spiegelglanz der Rüstung zu dämpfen und damit sich dieselbe nicht zu sehr in der Sonne erhitze. Die Schwerter sind ziemlich lang, die Klingen in der Mitte ausgekehlt, der Knauf „der Apfel“ groß, die Parierstange leicht nach der Klinge zu gebogen.

Auf dem zweiten Bilde sehen wir Laudine auf einem Throne sitzen, Iwein tritt vor sie hin und Lünete hält den Ring in die Höhe, den Iwein zeigt oder berührt, offenbar um durch dessen Zauberkräft seine Werbung zu unterstützen. Laudine ist in festlicher Tracht, über das grüne Unterkleid hat sie einen (früher) braunroten Mantel gelegt, auf dem Kopfe trägt sie einen Schleier und eine Krone. Iwein ist ganz wie auf dem ersten Bilde gerüstet, nur hat er statt des Topfhelmes eine einfache Stirnhaube auf, den Schild mit dem steigenden Löwen hält er vor seine

Brust. Lünete erscheint in einfachem, weißem Hauskleide, die Haare in ein Goldnetz aufgenommen. Die Scene ist wohl ohne Zweifel als die Werbung Iweins um Laudine aufzufassen.

Ist hier die Iweinlegende nur durch zwei Bilder gegeben, so treffen wir einen ganzen Bildercyklus, der diesen Stoff behandelt, in einem Raume im Erdgeschoße des Hessenhofes zu Schmalkalden, der kleinen fränkisch-thüringischen Bergstadt. Es ist ein alter Herrenhof, in dem wohl zuerst der landgräfllich thüringische Verwalter gewohnt hat und der vom 14. Jahrhundert ab, nachdem das



schmalkaldische Gebiet unter landgräfllich hessische Oberherrschaft kam, dem landgräfllich hessischen Verwalter dann als Amtshaus diente. Heute ist in dem Hessenhofe die Verwaltung des Landratsamtes untergebracht.

Die Iweinbilder befinden sich in einem kleinen Gemache im ersten Stockwerke, das jetzt durch die Erhöhung der umliegenden Straßen schon längst zu einem Kellergeschosse geworden ist, speziell der Raum mit den Iweinbildern diente als Kohlenkeller. In neuester Zeit wurden die

Malereien von ihrer Schmutzkruste befreit und in farbigen Nachbildungen publiziert. In 22 Scenen ist in diesem Gemache, das ursprünglich als kleine Aneipstube gedient hat, in Rotbraun und Gelb auf weißem Grunde in skizzenhafter, flotter Art die Iweingeschichte geschildert. An dem das Gemach überspannenden Tonnengewölbe ziehen sich fünf Streifen mit Bildern hin, das Bogenfeld der Nordwand wird



Fig. 15. Marien-teppich. Detail.

von einem Bilde, das uns die lustig tafelnde Gesellschaft, wohl das Hochzeitgelage, zeigt, eingenommen. Unter dem Gewölbe zog sich an beiden Seiten nochmals je ein Bilderstreifen hin, von denen aber der eine stark beschädigt, der andere beinahe ganz zerstört ist.

Der Cyklus der Iweinbilder beginnt mit einem Bilde, auf dem wir König Artus mit der Königin in der Kemenate sehen, dann folgt Iweins Ausritt, seine Begegnung mit dem Riesen und den wilden Tieren, Iwein am Zauberbrunnen, sein Speerkampf mit Askalon, er verfolgt Askalon



bis auf dessen Burg, Iwein zwischen den beiden Fallgattern gefangen erhält von Lünete den Zauberring, Askalon auf dem Totenbette, beklagt von seiner Gemahlin Laudine, die Mannen Askalons wollen den Tod ihres Herrn rächen und suchen den unsichtbaren Iwein überall, Lünete sucht Laudine zu überreden, von ihrem Schmerze abzulassen und Iwein vor Laudine.

Die noch übrigen elf Szenen, die den weiteren Verlauf der Geschichte schildern, sind für uns ohne Belang. Von den beschriebenen Bildern kommen für einen Vergleich auch nur die Scene am Brunnen, der Kampf mit Askalon und Iwein vor Laudine in Betracht. Im Hefenhofe ist Iwein an dem von der schönsten Linde beschirmten Zauberbrunnen stehend dargestellt, wie er eben Wasser aus dem an dicker Kette vom Baume herabhängenden Becher auf die Platte gießt. Sein Ross, einen Rotschecken, hat er hinter sich an einen Baum gebunden. Um die Linde flattern mehrere Vögel. Der Kampf mit Askalon ist hier ein Speerkampf, beide Ritter sprengen hoch zu Ross gegeneinander, Askalon, der im Schilde einen Adler führt, ist getroffen und sinkt etwas zurück (siehe Fig. 1). Unser Bild auf dem Teppiche vereint beide Darstellungen, das Wasser ist ausgegossen, die beiden Ritter bekämpfen sich zu Fuß mit den Schwertern und über ihnen tobt das Unwetter.

Der 12. Scene in Schmalkalden ist dagegen unser Teppichbild sehr ähnlich. Auch dort thront Laudine in festlichem Schmucke auf dem Polstersitze. Iwein erscheint vor ihr barhäuptig, die Hände nach höfischer Sitte züchtig vor dem Leibe übereinandergelegt, Lünete hinter dem Ritter (siehe Fig. 2). Iwein ist da ganz ungerüstet, während er auf unserer Scene nur den Topfhelm abgelegt hat, mit der einen Hand den Schild hält und mit der anderen auf den Zauberring deutet.

Von einem Zusammenhange unserer Teppichdarstellungen mit den Schmalkaldener Bildern kann natürlich nicht die Rede sein, doch war der Vergleich mit diesen noch aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Gemälden, die wir sicher als Ersatz für bestickte leinene Umhänge ansehen dürfen, naheliegend und wohl nicht uninteressant.

Im letzten Bilderfelde unseres Teppichs sitzt eine Jungfrau auf einer Rasenbank, zu deren Linken sich ein Einhorn niedergelassen hat, das demütig sein gewaltiges Horn auf ihre Kniee legt. Sie faßt das Horn des wilden Tieres mit der Rechten und macht mit der linken Hand die Geste der Verwunderung. Ein Baum deutet an, daß die Scene in einem Walde sich abspielt. Das orangefarbene Kleid der Dame ist um die Taille durch einen blauen Gürtel zusammengefaßt. Frei fallen in welligem Gelock die Haare der Schönen auf Schulter und Rücken nieder.

Die Einhornlegende ist in diesen Blättern von Herrn Archivar Dr. Albert im 25. Jahrlaufe 1898, S. 68 ff., so eingehend behandelt worden, daß ich mich hier kurz fassen kann. Nach der allgemeinen Ansicht im Mittelalter ist das Einhorn ein wildes Tier mit einem gewaltigen Horne auf der Stirne, daher der Name, bald mehr von der Gestalt und Größe eines Pferdes, bald mehr einem Hirsche ähnlich, das von dem Jäger nicht eingeholt und bezwungen werden kann und sich nur durch eine reine Jungfrau fangen läßt. Die christlich symbolische Bedeutung des Einhorns kommt hier wohl nicht in Frage.

Auf unserem Teppiche ist diese Darstellung in scharfem Gegensatz zu den anderen angebracht. Während wir auf den vorhergehenden Bildern sehen, zu welchen Torheiten die stärksten Helden und weisesten Männer sich durch die Liebe verleiten lassen, wie eine Frau, durch die Liebe bezwungen, den Helden, der eben noch, wenn auch in ehrlichem Kampfe, ihren Gemahl erschlagen hat, zum Gatten nimmt, so erschauen wir im letzten Felde, wie die von der Minne unbezwungene Jungfrau die Gewalt erhält über das sonst von Menschen nicht besiegbare Tier, also selbst über die rohe Naturgewalt.

Für die Altersbestimmung dieses Werkes kommt hauptsächlich die Tracht der dargestellten Figuren in Betracht. Die Tracht der Frauen ist die gleiche, wie auf dem Wappenteppich, es ist die Tracht des 13. Jahrhunderts, die sich in Deutschland noch während des ganzen ersten Drittels des 14. Jahrhunderts erhält. Laudine trägt den großen Mantel, der auf der Brust durch „Tasseln“ oder „Tesseln“ (Tesseln) zusammengehalten wird,

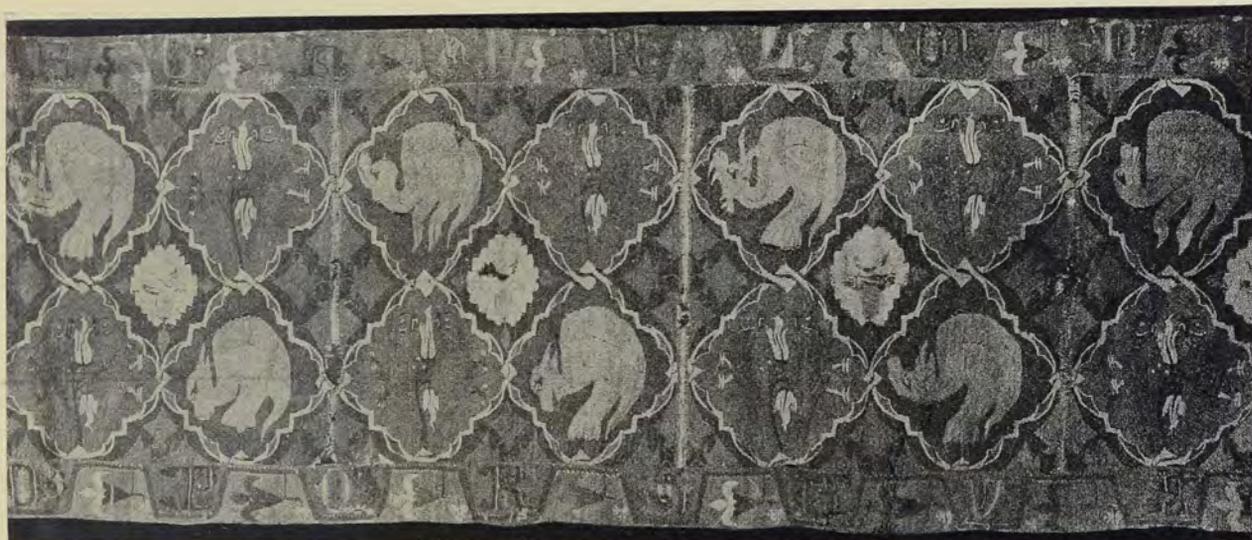
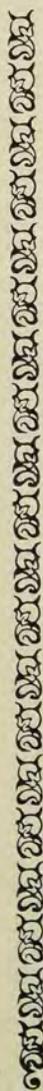


Fig. 16. Gobelin mit Fabeltieren. (Teilstück.)

und von dem die Damen einen Teil unter den Arm nahmen, so daß man stellenweise auch das Futter des Mantels sah. Auf dem Kopfe hat sie ein Schleiertuch, eine „Rise“ und darüber ein Diadem. Lünete wie auch Delila, Phyllis, die Kaiser-tochter und die Jungfrau mit dem Einhorn tragen das übliche lange Hauskleid, das sich eng um den Oberkörper schließt und glattanliegende Ärmel hat. Die drei Erstgenannten haben über das Haar, das aufgenommen ist und auf beiden Seiten des Kopfes hauschig absteht, ein aus goldenen Schnüren geflochtenes Netz gezogen, das wieder mit einem Bande, wie auf dem 5. und 6. Bilderfelde deutlich zu sehen ist, festgehalten wird. Virgil hat einen Mantel umgeworfen und schützt den Kopf durch eine Kapuze oder Gugel. Auch Bewaffnung und Rüstung der beiden Ritter sind die zu Ende des 13. Jahrhunderts üblichen. Die beiden Kämpfer haben noch die oben flachen Topfhelme, die im 13. Jahrhundert im Gebrauch waren, wie sie aber auch noch in der Schlacht bei Ampfing 1322 getragen wurden. Dagegen haben die Topfhelme über den beiden Wappen hohe Kappen mit einem Federbusche als Zimier, während die Bübel weit heruntergehen und einen, offenbar mit Messing eingefassten, Schchnitt zeigen. Von dem später aufkommenden beweglichen Visiere ist noch nichts angedeutet. Auffallend klein sind auch die „Zelndecken“. Die Tracht spricht somit für das erste Drittel des 14. Jahrhunderts.



Der Teppich war, wie die beiden Wappen und die Beischrift Anna — Johannes zeigen, ein Besitztum des Johannes Malterer. Wir wissen von diesem Manne etwa folgendes: Johannes Malterer soll seinem Berufe nach ein Metzgermeister gewesen sein, so nennt ihn wenigstens die älteste Urkunde vom 1. Februar 1323 „Johannese dem Maltrer dem Mezzier, einem Bürger von Freiburg“. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß sich die Bezeichnung „mezziger“ darauf bezieht, daß dem Johannes der Rat der Stadt eine der beiden Mezzigen zur Beaufsichtigung und Vergebung zugeteilt hatte. Malterer war einer der vierundzwanzig Marktgeschworenen (*coniuratores fori*), von denen jeder eine Bank unter den Verkaufslauben zu beaufsichtigen hatte, zu diesen Banken gehörten auch die Mezzigen. Wir wissen von mehreren dem Herrenstande angehörigen Personen, so z. B. von einem „Herre Gerunke der mezziger“, der 1272 Pfleger des Siechenhauses und offenbar kein Metzger von Beruf war. Malterer betrieb kein zünftiges Geschäft, sondern er machte Geldgeschäfte, er war also ein Bankier, der den vornehmen Herren, die in ewiger Geldklemme waren, gegen hohen Zinsfuß Geld lieh. Er ließ sich für die vorgestreckten Summen von seinen Schuldnern einen Teil ihrer fundierten jährlichen Einkommen verpfänden oder versichern. Malterer war also Großkapitalist, dem Städte und Klöster, geistliche und weltliche Herren Geld schuldeten.

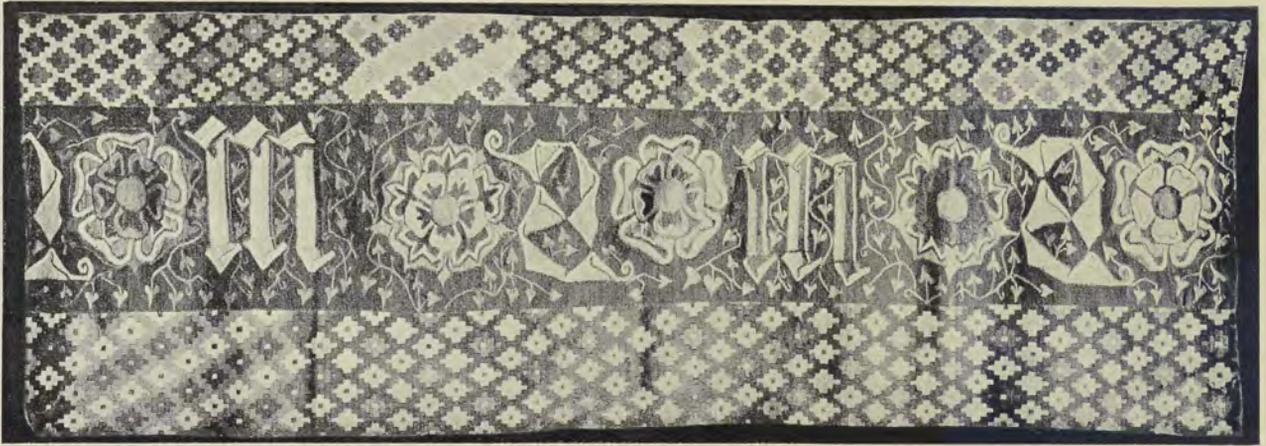


Fig. 17. Gobelin. (Teilstück.)

Es ist sehr wahrscheinlich, daß er einen großen Teil seines Reichthums schon von seinen Vorfahren ererbt hat, denn schon 1323 erscheint er als Kapitalist, also als junger Mann, denn er soll im Frühjahr 1360, als er starb, kaum 60 Jahre alt gewesen sein. Auch schon sein Vater Konrad der Malterer ist wahrscheinlich Mitglied des Rates gewesen²⁴).

Die Gemahlin Johannes des Malterers hieß Gisela und war eine Geborene von Kaisersberg, wie aus einem Siegel an einer Urkunde vom Mittwoch vor St. Agnesentag (17. Januar) 1358 (General-Landes-Archiv, Kloster Wonnenthal, Convolut 14) hervorgeht (nach dem Oberbadischen Geschlechterbuch bearbeitet von J. Rindler von Knobloch, II. Band, Seite 233). Diese Frau Gisela war die Mutter des wahrscheinlich 1336 geborenen Martin Malterer und der beiden Töchter Elisabeth und Margarethe, beide waren jünger als ihr Bruder Martin. Elisabeth Malterer heiratet am 12. Juli 1356 den Markgrafen Otto von Hachberg, den Sohn Heinrichs IV. Markgrafen von Hachberg und seiner Gemahlin Anna von Hesenberg. Trotz der Schönheit der Braut scheint doch der fürstliche Reichtum ihres Vaters eine nicht unwichtige Rolle bei dem Zustandekommen dieses Ehebandes gespielt zu haben. Die jüngere Margaretha Malterer heiratete nicht sehr lange vor dem Tode ihrer Mutter, der 1373 erfolgt ist, einen Ritter Hans von Blumeneck.

Frau Gisela scheint nicht unbeträchtlich jünger gewesen zu sein wie ihr Mann Johannes, der sie um 1335 als Hausfrau heimgeführt haben wird.

Johannes Malterer müßte also verhältnismäßig spät, als Mann von 35 Jahren geheiratet haben. Es ist dies für die damalige Zeit, zumal bei der großen Wohlhabenheit Malterers, sehr auffallend. Da auf unserem Teppiche nur der Name Anna steht und in unmittelbare Verbindung mit dem Vornamen Malterers bei dessen Wappen angebracht ist, müssen wir annehmen, daß es sich hier um eine frühere Gattin Malterers handelt, von der uns sonst nichts überliefert ist. Der Teppich wäre also ein Beweis dafür, daß Malterer zweimal verheiratet gewesen ist, das erste Mal mit einer Frau aus nicht wappenfähigem Geschlechte.

Man kann also annehmen, daß Malterer den Teppich um 1330 hat machen lassen, oder daß ihn seine erste Frau mit ihren Dienerinnen um diese Zeit vielleicht selbst angefertigt hat. Den Entwurf zum ganzen Teppiche hat aber jedenfalls ein Künstler von Beruf geliefert, der auch im Vollbesitz der damaligen höheren Bildung gewesen sein muß.

Herr Dr. Krebs junior, hier, machte mich darauf aufmerksam, daß in einem Seelbuche des Klosters St. Catharina vom Jahre 1354 unterm 10. April sich der Eintrag findet: „anna maltrerin furor nostra l. lib. geltz.“ Es ist dies also der Jahrtag einer Anna Malterer, die Schwester im Kloster St. Catharina gewesen ist.

Am Schlusse des Buches ist eine Zusammenstellung der Seelgeräte:

Deß sint die güter unde die zinse unsers Selegerätes darus wir began durch daz jar die iargezit der seligen selen die uns in unser gebet beuollen sint.



Fig. 18. Die Wappenborte von dem großen Gobelin.

Auf der übernächsten Seite sind folgende Einträge:

- vō Friderich des meziars iarzit. I. lib.
- von Kath'ine malterin iarzit. I. lib.
- von Gertrut malt'ein iarzit. I. lib.
- von Suest.' anne maltererinen iarzit I. lib.

Diese vier phunt von den 22 vorgescriden iarziten gant ab dem huse zem ritter an dem



Fig. 21. Die Kautenborte vom großen Gobelin.

Kilchofe un̄ ist ein urzinsē vn sol man alle frones vasten gen I. lib.

Auf einem darunter eingehfesteten späteren Pergamentstreifen steht die Bemerkung:

h̄re Johans d' malt'er gitz.

Offenbar handelt es sich hier um Jahrtage für einen Bruder des Johannes Malterer und drei Schwestern, von denen die Anna wieder aus-

drücklich als Klosterschwester angeführt ist. Der Bruder der vier Verstorbenen, Johannes Malterer, hat nach dem eingehfesteten Zettel die Bezahlung des Zinses übernommen.

Diese Klosterfrau Anna Malterer mit unserem das weltliche Liebesleben schildernden Teppiche in Verbindung zu bringen, scheint mir nicht angängig.

Im gleichen Totenbuche fand ich aber unterm 14. Oktober den Eintrag: „anna die maltererin I. lib. geltz.“ Diese Notiz bezieht sich ohne Zweifel auf



Fig. 22. Gobelin. (Teilstück.)

eine verheiratete Frau und sie darf wohl als Bestätigung meiner Annahme von einer bis jetzt unbekanntten ersten Frau des Johannes Malterer mit Namen Anna aufgefaßt werden.

Wie der Teppich dann in das Kloster Adelshausen gekommen ist, darüber lassen sich ebenfalls nur Vermutungen aussprechen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die zweite Frau Gisela ihren

Mann bewogen hat, das in ihr vielleicht unangenehme Erinnerungen hervorrufende Prunkstück dem Kloster zu verehren.

Dieses schöne Werk mittelalterlicher Textilkunst darf aber nach verschiedenen Seiten unser Interesse beanspruchen, nach der künstlerischen und technischen wie nach der historischen und literarisch-geschichtlichen Seite. Rein künstlerisch genommen ist es sicher nicht zu viel gesagt, wenn wir behaupten, daß wir es hier mit einem wahrhaft klassischen Werke gotischer Kunst zu tun haben, dessen Wert durch die ausgezeichnete Erhaltung, die große Seltenheit ähnlicher Stücke und die unzweifelhafte Echtheit nur noch erhöht wird.

Wenn man die einfache und doch höchst wirkungsvolle Ornamentik allein sehen würde, käme man wohl kaum auf den Gedanken, daß sie dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts entstamme. Die schlichte, aber durchaus die Sache treffende Darstellung bei den Bildfeldern, die alles Wesentliche sagt und dabei alle Kleinigkeiten beiseite läßt, was freilich auch durch die Technik mitbestimmt worden ist, darf sowohl in der Komposition wie in der Farbgebung als sehr glücklich bezeichnet werden.

Beide Teppiche sind auch einwandfreie Zeugen aus dem farbenfrohen 14. Jahrhundert, die uns zeigen, wie damals in Adels- und Patrizierhäusern Freiburgs das Verständnis für Kunst und Poesie allgemein verbreitet gewesen sein muß. Wie fein haben es jene kunstfertigen Schöpfer dieser beiden so wichtigen Denkmäler profaner mittelalterlicher Kunst verstanden, tiefe, sinnige Lebensweisheit in ein heiteres, festliches Gewand zu kleiden.

Beide Teppiche geben einen Beweis dafür, daß damals ein großer materieller Wohlstand in Freiburgs Mauern blühen mußte, sie machen es uns auch wohl begreiflich, daß Bürgersöhne, die in einem solch verfeinerten und von den edelsten Künsten verschönten Leben aufwuchsen, stolz mit den Söhnen hochadeliger Geschlechter in die Schranken traten, und wie die Sage einen Martin Malterer, der als Bannerträger seiner Vaterstadt durch seinen Heldentod bei Sempach seine Ritterbürtigkeit bewies, zum Sprossen eines der ältesten und stolzesten Dynastengeschlechter Europas machen konnte.

Dankbar dürfen wir sein, daß ein gütiges Geschick uns so schöne, aus einem so leicht vergänglichen Stoffe gemachten Werke unserer Alvordern bewahrt hat. Wie viel wir auch im Kunsthandwerke von jenen alten Meistern heute noch lernen können, das zeigen diese fünfsechzig Jahre alte farbenprächtige Kunstwerke, die wie hellglänzende Sterne aus jenen längstentschwundenen Tagen zu uns herüberleuchten.



Die beiden bisher besprochenen Teppiche waren sicher ursprünglich profanen Zwecken gewidmet gewesen und sind dann später bei irgend einer Gelegenheit an das Kloster Adelhausen geschenkt worden. Die übrigen Teppiche und Stickereien der städtischen Sammlung, die sich auch in der Technik wesentlich von den beiden bisher besprochenen Werken unterscheiden, scheinen schon von vornherein zu kirchlichen Zwecken bestimmt gewesen zu sein und haben an festlichen Tagen als Schmuck von Kirche und Klosterräumen gedient.

Der älteste und interessanteste dieser gewirkten Teppiche, Gobelins, ist ein Marienteppich aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Wir nennen ihn Marienteppich, weil seine Hauptdarstellungen Szenen aus dem Marienleben wiedergeben (Fig. 13). Der Teppich ist 95 Zentimeter breit und 203 Zentimeter lang. Oben schließt eine 16 Zentimeter breite, rot und blau geteilte Bordüre mit stilisiertem Wolkenbande und gelben Sternen darüber den Teppich ab, während eine stilisierte Landschaft den unteren Saum bildet. Der rote Grund des Teppichs wird von reichen Blumengewinden belebt. Links sehen wir zunächst die heilige Katharina von Alexandrien, stehend die Rechte auf ein langes Schwert gestützt, mit der Linken das Rad haltend, die gewöhnlichen Attribute der Heiligen. Sie ist die Patronin der Müller- und Wagnerzunft, der Lehrer und der christlichen Schulen, die Schutzheilige der kleinen Mädchen. Die Heilige, aus vornehmerm Geschlechte stammend, erscheint hier auch in reicher Modetracht, sie trägt ein tief ausgeschnittenes, blaues mit gelben und roten Blumen gemustertes Kleid; ein feingearbeiteter, breiter



Fig. 23. Totenteppich in Applikationsarbeit.

Gürtel umschließt die Taille und eine hohe, mit Edelsteinen besetzte Krone ruht auf den blonden Locken. Ueber ihr hält ein Engel ihren dunkelgrünen, mit goldenem Rande eingefassten Heiligenschein. Ueber den Flügeln dieses Engels erscheinen auf Wolken links ein Engel mit einer Laute, rechts ein Engel mit einem Psalterion, einem Saiteninstrumente, das unserer Zither ähnlich war und wie diese gespielt wurde.

Dieser Heiligen entspricht auf der rechten Seite der Schutzheilige der kleinen Anaben, der hl. Nikolaus, der Patron der Schiffer- und Bäckerzunft. Er ist in bischöflichem Ornate dargestellt, auf dem Haupte die Inful, in der Rechten den Bischofsstab, über dem weißen Unterkleide kreuzt sich auf der Brust die grüne Stola, der blaue, gelb ausgeschlagene Mantel wird durch eine Schließe zusammengehalten. In der Linken hält er ein Buch und drei Steine. Ueber ihm knien auf Wolken zwei Engel, der eine betend, der andere wieder mit einem Psalterion.

Auf der ersten Scene links, der Verkündigung, kniet der Engel rechts vor der Jungfrau, die verwundert und erschrocken die Hände über der Brust wie zum Gebet zusammenlegt. Maria

trägt ein weißes, blau geblümtes Unterkleid und einen grünen, gelb und rot ausgeschlagenen Mantel. Ihr Haupt mit der edelsteinbesetzten Krone auf dem blonden, in langen Wellenlinien herabfließenden Haare hebt sich wirkungsvoll von der blauen Scheibe des Heiligenscheines ab. Zwischen dem Engel und Maria schlingen sich zwei Spruchbänder durch, das eine mit dem Gruße des Engels „Ave Maria gratia plena“, das andere mit der abgekürzten Antwort der künftigen Gottesmutter „ich bin ein magd“. Das fehlende Wort „Herrn“ wird dadurch ergänzt, daß am Ende des Bandes rechts oben in einer Wolke das Haupt Gottes erscheint (Fig. 14).

Darunter ist die hl. Dreifaltigkeit in Gestalt eines dreifachen Gesichtes in einer Aureole zu sehen. Von jedem Munde dieses dreifachen Gesichtes geht ein Spruchband aus, auf dem linken Bände steht „ich sende dich us“, auf dem mittleren „ich bi gehorsa(m) biz in den dor“, auf dem rechten „ich bi mit . . .“ (das andere ist unleserlich). Diese Art der Trinitätsdarstellung trifft man heute noch, namentlich als Gemälde, auf dem Schwarzwalde.

Die mittlere Darstellung auf dem Teppiche bildet die Heimsuchung Mariae. Die Frauen um-

armen sich, Maria durch die Krone kenntlich, steht links, Elisabeth rechts. Beide Frauen haben auf der Brust das Bild eines nackten Kindes, das Christkind auf der Brust Mariens hebt segnend die eine Hand empor, während der kleine Johannes mit zum Gebet erhobenen Händen niederkniet. Beide Frauen erscheinen in Zeittracht, Unterkleid, Mantel und Kopftuch.

Die Scene ist von zwei Spruchbändern umrahmt, auf dem Bände hinter Maria ist zu lesen „magnificat anima mea“, auf dem Bände der Elisabeth „von dem grus erdreut (?) sich mir“.

Den breitesten Raum nimmt die dritte Darstellung ein, die Anbetung der heiligen drei Könige. Auf einem schönen, reichgeschnitzten Throne mit hoher Rücklehne sitzt Maria, das mit einem kurzen Röckchen bekleidete Kind steht auf ihren Knien. Vor ihnen hat sich der älteste der drei Könige, Kaspar, aufs Knie niedergelassen und reicht aus einem goldenen Deckelkelche einen Beutel mit Gold dar, den das göttliche Kind herauszieht. Der zweite König, Melchior, als schöner Mann in mittleren Jahren dargestellt, hinter dem ersten, hält in der Rechten einen goldenen Kelch und zeigt mit der Linken nach dem oben von einem Engel gehaltenen Sterne. Er schaut sich nach dem dritten, jugendlichen Könige, Balthasar, um, der eilig herankommt, in der Linken ein monstranzartiges Gefäß hält und mit der Rechten eine Geste des Erstaunens macht (Fig. 15).

Die beiden älteren Könige sind in der Kleidung wesentlich von Balthasar unterschieden. Der knieende König trägt ein langes, bis zu den Füßen reichendes Unterkleid und darüber einen Glocke genannten, blauen, ärmellosen, pelzgefütterten Mantel mit Schultertragen. Der grüne Mantel des zweiten Königs hat einen niederen, aufrechten Kragen, Sackärmel, vorn eine Reihe von Knöpfen und ist mit Pelz ausgeschlagen, es ist eine Form des sogenannten Tapperts. Der junge Weise tritt als Stutzer auf in grünem Wams, darüber einen weißen Rock „Schecke“ mit gezacktem unteren Saume und gezackten, bis zur Armbeuge reichenden Hängärmeln mit blauem Ausflage, grünen Beinlingen und weißen, niederen Schuhen.

Der verzierte Gürtel umspannt noch die Taille, ist also noch nicht gegen den Saum des Rockes heruntergelassen, wie dies in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Mode wird.

Die Tracht der Könige zeigt eine Art Übergangsstadium, wie die Tracht um die Mitte des 14. Jahrhunderts gewesen sein muß. Die Gewänder sind alle vorn aufgeschnitten und mit Reihen von Knöpfen versehen, die Tunikaform des über den Kopf anzuziehenden Gewandes, ähnlich unserem Hemde, ist beseitigt und das Kleid zum vorn geöffneten Rocke umgestaltet. Dagegen sind die Gewänder noch nicht, wie dies in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts geschieht, zu eigentlichen Prunkstücken umgewandelt.

Ueber den Königen hängen deren Wappen, Kaspar hat in Rot einen goldenen Halbmond mit Stern, Melchior in Gold einen Mohren mit Lanze und Schild, Balthasar in Blau sechs goldene Sterne. Links und rechts oben hält je ein Engel ein Spruchband, auf dem linken Bände steht „gloria in excelsis deo et in“, auf dem rechten „ein kund von gros froid“.

Unter jedem Engel sieht man einen auf den Hinterfüßen stehenden zu dem Engel aufschauenden Steinbock. Nach dem Physiologus liebt die Dorkas (caprea), steingeiz, die hohen Berge und weidet in den Tälern der Berge. Wenn sie von fern Menschen kommen sieht, so erkennt sie, ob es Jäger oder harmlose Wanderer sind. Die Berge bezeichnen die Propheten und Apostel, welche der Herr liebt. Der scharfe Blick der Dorkas bedeutet, daß er alle unsere Werke sieht, wie er auch erkannte, daß Judas ihn mit einem Kuß verraten werde²⁵).

Die Landschaft, die als Bordüre den Teppich unten abschließt, ist durch Menschen, Tiere und schöne Pflanzen belebt. Zunächst sehen wir unter der Verkündigung die Einhornjagd, der Jäger, in modischer Zeittracht mit einem Jagdspeer bewaffnet, stößt in sein Zifhorn, zwei Hunde, Windspiel und Bracke, rennen ihm voraus, das Einhorn bäumt sich, steht auf den Hinterfüßen und deutet gleichsam mit seinem Horne auf die Scene der Verkündigung.

Man wird hier diese Scene nach Frauenlob und Konrad von Würzburg so deuten, daß der

„himeljeher“ (Gott Vater) das „himelseinhörne“ (Einhorn) der zarten „mager“ (Maria) zusagt.

Zwischen Maria und dem Engel ist der verschlossene Brunnen „fons signatus“ zu sehen, aus dem eine Lilie mit mehreren Blüten herauswächst.

Unter der Darstellung der Dreifaltigkeit steht in der Land-

schaft das Lamm Gottes mit der Kreuzfahne.

Der Landschaftsteil unter der Anbetung der drei Könige wird von zwei sitzenden Hirten, jeder mit einem Hund, belebt, die drei Schafe mit einem Bock und zwei kleinere miteinander spielende Böcke hüten. Zu Füßen des einen Hirten, der auf einer Blatterpfeife bläst, liegt ein Hirsch,

der sich mit dem Hinterfuße am Kopfe kratzt. Es ist hier in etwas abgekürzter Form zugleich auch die Verkündigung an die Hirten gegeben.

Der Hirsch hat jedenfalls auch symbolische Bedeutung. Nach dem Physiologus²⁵⁾ ist der Hirsch ein Feind des Drachen (der Schlange). Wenn dieser vor ihm flieht und sich in einen Erdsplatt versteckt, so nimmt der Hirsch Wasser aus einer Quelle auf und speit es hinein, wodurch der Drache



herausgetrieben wird und er ihn töten kann. So tötete der Herr den großen Drachen, den Teufel, mit dem himmlischen Wasser, seiner Lehre.

In der „goldenen Schmiede“ des Konrad von Würzburg (gest. 1287 zu Basel) ist Maria der Brunnen, in dessen Keuschheit sich der himmlische Hirsch labte und verjüngte, da er in ihr menschlichen

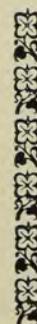
Leib annahm. „Er hat des neuen Zeiles Horn uns ausgerichtet zu unserm Vorteil; sein altes Gehörne warf er hin und ist verjüngt worden.“

Da der ganze Teppich sich auf die Geburt Christi bezieht, ist wohl der Hirsch hier nach der Auffassung der „goldenen Schmiede“ zu deuten.

Wir sehen so auf diesem merkwürdigen Teppiche



Fig. 24. Teilstück vom Totenteppich.



eine Fülle christlicher Lehren und Symbolik bildlich dargestellt, so daß er allein schon aus diesem Grunde höchst interessant ist. Aber auch als Kunstwerk darf er durch seine fein abgewogene Komposition und die schöne Farbengebung unsere volle Beachtung in Anspruch nehmen. Gegenüber den beiden vorher besprochenen Teppichen fällt es auf, daß die Figuren schlanker geworden sind, die Haltung der Katharina und der Maria bei der

Verkündigung ist die typisch gotische. Die Farbenskala, namentlich bei den Pflanzen in der Landschaft unten, ist eine sehr reiche.

Der Technik nach ist der Teppich ein richtiges gewirktes Stück, d. h. jede Farbe ist in Schußfäden mittelst kleiner Spulen aus freier Hand einbezogen. Nur einige Einzelheiten, wie die Schrift auf den Spruchbändern beim Bilde der Dreieinigkeits, sind gestickt.

Aus dem 14. Jahrhundert scheint auch der nach saracenischer Art gewirkte Teppich mit den Fabeltieren zu sein (Fig. 16). Dieser außerordentlich farbenfrische Gobelin ist 74 Zentimeter breit und 550 Zentimeter lang. Zehn quadratische Felder von durchschnittlich 56 Zentimeter Seitenlänge sind aneinander gereiht, oben und unten faßt diese Felder eine 9 Zentimeter breite Borte ein. Die Felder zeigen in Vierpässen abwechselnd je einen zusammengekauerten, fleischfarbenen Drachen auf dunkelgrünem Grunde, und auf blauem Grunde zwei steigende, gelbe Papageien, welche, den Körper und die Füße nach außen gekehrt, die Köpfe gegeneinander wenden. Zwischen ihnen wächst eine eigentümliche Pflanze mit rotem Stengel, zwei dreiteiligen, weißen Blättern und drei kleinen runden Früchten empor. Die Papageien mit der Pflanze zwischen ihnen sind eine Reminiscenz des uralten Motives des heiligen Baumes.

Die Drachen sind jeder etwas verschieden vom andern gebildet, mit geöffnetem oder geschlossenem Rachen, in die Höhe oder abwärts schauend, die zwei flossenartigen Füße geschlossen oder gespreizt. Die Zwickelfelder haben auf rotem Grunde abwechselnd vier gelbe, rautenförmige Blätter und eine ovale weiße (auf den drei ersten Feldern von links blaue) Scheibe, die in der Mitte eine rote Schaufel zeigt. Von dieser Scheibe gehen wieder vier lanzettförmige, gelbe Blätter aus.

Die Borten, von einem etwas feineren und dichteren Gewebe, haben in den gelben Feldern die verzierten gotischen Majuskeln des Alphabetes, in den dunkelblauen Feldern sind blumenartige Gebilde eingewebt. Einzelnen Buchstaben sind noch kleine, lebhaft bewegte Tiere beigegeben, dem S ein roter Hase, dem O ein rotbrauner Fisch und dem Q ein sich auf die Hinterfüße erhebender, brauner Fuchs. Die Borten machen

einen späteren Eindruck und sind wohl auch erst nachträglich, als der Teppich aus irgend einem Grunde zu schmal erachtet wurde, angenäht worden. Die Borten dürften erst dem 15. Jahrhundert angehören.

Aus dem 15. Jahrhundert stammt dann ein aus zwei Stücken zusammengesetzter, rein ornamentaler Gobelin. Die mittlere Bahn desselben hat dunkelgrünen, mit hellgrünen Zweigen durchwachsenen Grund und auf demselben wechseln die gotischen Minuskeln m und s mit gotischen Rosetten ab. Die Bahnen oben und unten zeigen auf rotem, blauem und grünem, verschieden abgetönten Grunde rautenartige Muster. Der Teppich ist 66 Zentimeter breit und 377 Zentimeter lang (Fig. 17).

Die Reihe der noch ganzen Gobelins in der Freiburger Sammlung beschließt ein aus verschiedenen, ursprünglich nicht zusammengehörigen Stücken bestehender großer Teppich, dessen einfarbig dunkelblaues, rechteckiges Mittelfeld von 40 Zentimeter breiten, bunten Bahnen umrahmt wird. Auf drei Seiten ist noch die alte spätgotische Borte erhalten, auf der vierten, unteren Langseite sind zwei der Renaissancezeit entstammende Stücke angefügt.

Die gotische Borte (Fig. 18) zeigt auf blau-schwarzem Grunde mit verschiedenen Ranken und Blumenmustern sich wiederholend je zwei Wappen, zwischen denen ein behaarter Waldmensch resp. Waldfrau einen Wappenschild trägt. Auf dem einen Wappen (Fig. 19) erscheint im blauen Felde ein rechter Linkarm (d. h. ein rechter Arm, der von der heraldisch linken Seite in den Schild hineinreicht), der eine Rose hält und mit einem Prunkärmel bekleidet ist. Die gleiche Figur aber doppelt bildet das Helmkleinod. Die Helmdecke ist blau und silbern. Auf dem anderen Wappen (Fig. 20) ist ein goldener halber Flug in Schwarz, über dem Spangenhelm als Helmkleinod ein rot und schwarzer Sturmhut mit zwei Büschen Pfauenfedern. Die Helmdecke ist hier schwarz und golden.

Der behaarte Waldmensch hält einen Schild vor sich, auf dem ein Wappen liegt. Dieses Wappen ist eine rote Wolfsangel oder Bandmesser (in Form einer Sichel mit einem Ring in der Mitte) in Gold. Die Waldfrau, auf der anderen

Seite, die Blütenzweige im langen blonden Haare trägt, zeigt gleichfalls auf dem von ihr gehaltenen Schilde ein Wappen, im blauen Felde eine silberne Laute.

In der Großherzoglichen Galerie in Darmstadt befindet sich unter Nr. 216 ein Altar, der im Auftrage des Philipp von Wolfskehlen und seiner Ehefrau Barbara, geb. Waldeck von Iben ausgeführt wurde. Der Künstler ist unbekannt, man nennt ihn nach diesem Altare, der früher in Wolfskehlen war, Meister des Wolfskehler Altars. Der Altar muß vor 1494, dem Todesjahre der Frau Barbara, entstanden sein.

Auf der Außenseite der Flügel des Altares ist die Verkündigung dargestellt und unten in



Fig. 20. Wappen der Barbara von Wolfskehlen geb. Waldeck von Iben.

kleinen Figuren Donator und Donatrix, Stifter und Stifterin, mit ihren Wappen. Diese Wappen sind die gleichen wie auf unserem Teppiche. Der Stifter hat das Wappen mit dem Prunkärmel, die Stifterin das Wappen mit dem halben Flügel neben sich. Wir können also ruhig schließen, daß unser Teppich von Philipp von Wolfskehlen und seiner Ehefrau Barbara, geborene Waldeck von Iben dem Kloster Liebenau vor 1494 gestiftet worden ist. Von dort kam er an das hiesige Kloster St. Katharina und von da endlich in das Adelhauserkloster.

Das Dominikanerinnenkloster Liebenau in der Diözese Worms war von einem Wormser Bürger Jakob Engelmann im Jahre 1299 ge-

gründet worden. 1563 wurde es aufgehoben und die Nonnen fanden mit einem Teile ihrer Habe in dem Schwesterkloster St. Katharina eine Zuflucht. Der Konvent dieses Klosters vereinigt sich 1694 mit dem Kloster Adelhausen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Marienteppich ebenfalls aus Liebenau stammt, da der Stil desselben manche Ähnlichkeiten mit Gobelins zeigt, die noch heute in der Marienkirche zu Gelnhausen aufbewahrt werden²⁷⁾.

Wie schon oben bemerkt, ist die Borte auf der unteren Langseite des Teppichs später durch andere Stücke ersetzt worden. Das größere Stück dieser Bahn zeigt auf einfarbigem, gelblichen Grunde flott geschwungene aufsteigende blaue und grüne Ranken mit einer schön gezeichneten Rosette



Fig. 19. Wappen des Philipp von Wolfskehlen.

dazwischen und darunter jeweils ein sehr fein stilisiertes Rabenpaar. Dieses Muster muß der besten Renaissancezeit, also der Mitte des 16. Jahrhunderts entstammen, wie auch das zweite Stück (Fig. 21) beinahe gleichzeitig sein muß. Es ist das bekannte und in der Textilkunst in unzähligen Varianten verwendete Granatapfelmuster, gelber Grund, Ranken grün, Früchte verschiedenes Rot.

Von einem anderen Gobelin, der auch dem Ende des 15. Jahrhunderts angehört, sind leider nur noch zwei Teilstücke auf uns gekommen. Beide Teile waren zu Kissen verwendet worden, das eine ist so erhalten. Der Gobelin muß ursprünglich ein langes, schmales Stück gewesen sein, wie das Randornament, gelbe und braune Dreiecke wechseln miteinander ab, auf beiden Seiten

beweist. Auf schwarzem Grunde winden sich grüne Ranken so, daß sie jeweils eine schöne vielfarbige Blume umschließen. Auf dem zum Rissen verarbeiteten Stücke ist oben ein Spruchband, das in gotischen Minuskeln die Inschrift trägt: *ihesus ave maria*. Auf zwei roten Schilden erscheinen die Halbfiguren von Heiligen, links der heilige Johannes der Täufer mit dem Lamme auf dem Buche und der Kreuzesfahne, rechts ein Heiliger mit einer Kirche. Die Stücke sind 52 Zentimeter breit und ca. 38 Zentimeter hoch. Der Gobelin ist nur einseitig gewirkt (Fig. 22).

Den Schluß der Teppiche bildet ein 278 Zentimeter langer und 158 Zentimeter breiter Totenteppich. Dieser Teppich ist aus dreimal fünf, annähernd quadratischen Feldern zusammengesetzt (Fig. 23). Die einzelnen Quadrate von ca. 53 Zentimeter Seitenlänge sind wahrscheinlich ursprünglich nicht in der willkürlichen Weise verbunden gewesen, wie wir sie heute sehen. Die Ornamente (Fig. 24) als solche zu beschreiben machen die Abbildungen überflüssig. Es sind nur einige Worte über die Technik zu bemerken. Der Teppich ist in Applikationsarbeit ausgeführt. Auf starkem schwarzem Tuche sind die Ornamente in weißem Tuche aufgelegt, die Ränder mit schmalen, ursprünglich weißen Lederstreifen eingefasst. Das Leder hatte jedenfalls anfangs einen silbrigen Ton, so daß das Ganze einen höchst vornehmen Anblick gewährt haben muß. Wir nennen den Teppich „Totenteppich“, weil er offenbar ehemals dazu bestimmt war, bei Trauergottesdiensten den Katafalk zu bedecken. In seiner Ornamentation wie in der Arbeit erinnert er an spanische Werke, der Zeit nach wird er aus dem 15. Jahrhundert stammen.



Diesen Teppichen schließen sich eine Anzahl Stickereien an, die gleichfalls zum größten Teile ursprünglich für kirchliche Zwecke bestimmt gewesen sind. Zunächst eine gestickte Borte, die vielleicht früher als Schmuck eines Rauchmantels gedient hat, 142 Centimeter lang und 12 Centimeter breit (Fig. 25 und 26). Unten wird die Borte von zwei durcheinander geschlungenen gelbgrünen Bändern begrenzt, welche den Erdboden darstellen sollen

und aus denen allerhand Bäume und Blumen hervorwachsen. Oben zieht sich ein Wolkenstreifen in der typischen gotischen Stilisierung hin. Die Mitte der Borte nimmt die Halbfigur der auf Wolken thronenden und von einer Aureole umstrahlten Maria mit dem Kinde ein. Rechts sind in ganzen Figuren die Verkündigung und links die Heimsuchung Mariae dargestellt.

An diese Szenen schließen sich auf beiden Seiten die Halbfiguren von Heiligen an, ursprünglich sieben an der Zahl auf jeder Seite, die Borte ist aber auf der rechten Seite abgeschnitten, so daß da eine Figur fehlt. Je zwei der dargestellten Heiligen wenden sich gegeneinander. Links sehen wir zunächst den hl. Johannes den Täufer mit dem Gotteslamme, diesem folgen die hl. Agnes mit dem Lamme und die hl. Katharina von Alexandrien mit Schwert und Rad, der hl. Dominikaner Petrus Martyr mit dem Krummsäbel in der Rechten, in der Linken ein Buch und der klaffenden Wunde am Kopfe, die hl. Maria Magdalena mit der Salbenbüchse und die hl. Margaretha mit einem kleinen Drachen auf dem linken Arm. Den Schluß bildet der Erzengel Michael im blauen Mantel mit der Wage, ihm wird auf der anderen Seite ein zweiter Erzengel, wahrscheinlich Gabriel entsprochen haben.

Das Gegenstück zur Halbfigur des Johannes Baptista ist rechts Johannes der Evangelist mit dem Kelche, daneben der hl. Dominicus im Gewande seines Ordens, ein Buch in der Hand und vor sich eine blühende Lilie. Der hl. Barbara mit dem Turme gegenüber ist der hl. Thomas von Aquino im Dominikanerhabit dargestellt, wie eine Taube in sein Ohr spricht. Die nächste Heilige wird durch eine Schale und eine Schere zum Abschneiden der Brust als Agathe charakterisiert, während ihr Gegenüber mit dem Kreuze als hl. Helena erkennbar ist. Auf jeder Seite sind auch zwei Hirsche und ein Einhorn, alle aber nur zur Hälfte sichtbar, gegeben.

Die Technik ist eine Mischung von Aufnäharbeit (Applikation) und Flachstickerei. Die Gruppen und Einzelfiguren sind in Pergament, auf dem die Zeichnung braun oder rot ausgeführt ist, ausgeschnitten, flach mit bunter Seide überstiftet und die Umrisse in Metall oder verschiedenfarbigen,

dünnen Seidenfordeln ausgenäht. Einzelheiten, wie die Geweihe der Hirsche und die Früchte an den Bäumen sind durch Metall-, Korallen- und Smaltperlen besonders hervorgehoben. Den Grund bildet ein naturfarbendes Seidengewebe.

Die Erhaltung dieses Stückes, das im 15. Jahrhundert gefertigt worden sein muß, ist leider keine sehr gute. Die drei dargestellten Dominikanerheiligen, Dominicus, Thomas von Aquino und Petrus Martyr erlauben den Schluß, daß diese Stickerei in dem ehemaligen Dominikaner-Nonnenkloster Adelhausen selbst, woher sie auch stammt, gemacht worden ist.

Besser erhalten ist die zweite gotische Stickerei, eine Art Altar- oder Baldachinbehang, wohl gleichfalls dem 15. Jahrhundert angehörend. Es



Fig. 28. Gestickte Schleier.

ist ein 45 Centimeter breites und 278 Centimeter langes gemustertes Leinentuch, das unten einen 13 Centimeter breiten, reich gestickten Saum hat, der wieder in seidenen, weiß, grün, rot und blauen Franzen nach unten seinen Abschluß findet. Die Mitte dieser Borte wird durch acht Felder gebildet, deren Schmuck baumartige Ornamente sind (Fig. 27). Diese Verzierungen bestehen aus Applikationen in Leinen, die mit Ueberwindlings- und Steppstichen aufgeheftet sind, während der Grund der Felder teils durch aufgenähte Perlenschnüre, teils durch eine Art Kettenstich ausgefüllt wird. Links und rechts von diesen die Mitte bildenden Feldern geht ein Bortenstreifen aus, dessen größerer oberer Teil je sechs horizontal gelegte, stilisierte, in Metall- und Glasperlenstickerei ausgeführte Bäume zeigt. In dem bedeutend schmäleren unteren Teile sind auf grünbesticktem Grunde kleine Heiligen-

figuren, Einhörner, Hirsche, Hasen und Hunde zu sehen. Auch hier sind die Darstellungen teilweise in Applikationsstickerei ausgeführt. Das Ganze ist von sehr feiner, eigenartiger Wirkung. Dieses schöne Stück diente früher ebenfalls zum Schmucke der Adelhauser Klosterkirche.

Diesen gotischen Stickereien folgen zwei Renaissancearbeiten. Das erste Stück ist ein Rücklacken aus Leinwand mit der Darstellung einer Jagd und mit Ornamenten (Fig. 31, Schlußvignette). Das Ganze bildet geradezu eine Musterkarte aller möglichen Tierstiche. Flach- und Festonstich sind zur Ausfüllung großer Felder, der Herenz-, Kreuz- und Steppstich zur größeren

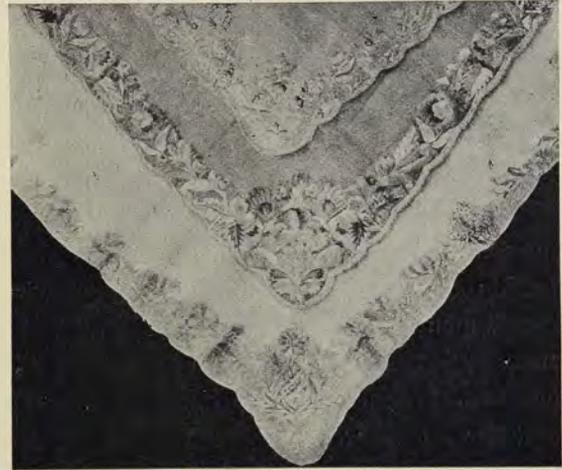


Fig. 29. Gestickte Schleier.

Belebung derselben, Stiel- und Kettenstich zu den Umsäumungen der Figuren und Ornamente und der Bäumchenstich zur Darstellung der Flügel eines Adlers angewandt worden. Das Wams des Jägers ist in einer Art Knüpfmuster aufgehäkelt.

Ein kleiner Hohlraum umrandet das Ganze. Von links her eilt ein Jäger in vollem Laufe, vor ihm her ein größerer und kleinerer Hund, welcher letzteren er an der Leine hält. Die Jagd gilt einem stolzen Zwölfender, der in gestrecktem Laufe dem rechts aufgespannten Fangnetze zueilt, neben ihm her sucht auch ein Hase, der sich eben nochmals nach den Verfolgern umsieht, sein Heil in der Flucht.

Die Umrisse der Leinenstickerei sind in braunen oder blauen Fäden, die Füllstickereien der einzelnen Felder in weißem Materiale hergestellt.

Der Jäger hat einen nach oben enger werdenden Hut mit ziemlich breiter abwärts gebogener Krempe auf, in dem Hutband steckt ein kleiner Eichenzweig. Er trägt eine Puffjacke mit weiten Ärmeln, die aber um das Handgelenk eng anschließen, unter der Kniescheibe verschürte Hosen, Strümpfe und niedere, mäßig spitze Schuhe. In der Linken hält er ein Jagdhorn. Die Tracht des Jägers ist die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts übliche.

In den beiden unteren Ecken des Tuches ist je ein Wappen angebracht, links unten ein Löwenkopf mit Hals im Profil nach links mit weit geöffnetem Rachen und weit herausgeschlagener Zunge, rechts ein auf einem Baumstamme stehender, flugbereiter Adler, den Kopf nach rechts gewendet.

Nach der Tracht des Jägers und dem Stile im allgemeinen zu schließen ist diese Arbeit im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts entstanden.

Die zweite, der Spätrenaissance angehörende Stickerei ist ein kleiner Wandteppich aus dem 17. Jahrhundert, der ebenfalls in Bezug auf seine Technik manches Interessante bietet. Auf Goldgrund, der durch parallele, wagrecht laufende Goldfäden hergestellt ist, spannt sich ein weitmäsiges, geknüpftes Netz aus naturfarbenen Seidenfäden. Auf diesem Grunde ist in Plattstich die Zeichnung ausgeführt. In der Mitte hebt sich eine Renaissance monstranz mit der Hostie von der scheibenförmigen, mit einem Flammenstrahlenkranz umgebenen Mandorla ab. Zwei Zweige mit Rosen schlingen sich zum Kranze darum. Den ganzen 64 Centimeter hohen und 60 Centimeter breiten Teppich umgibt ein Saum von kurzen grünen und roten Franzen.

Teilweise noch dem 17. und dem 18. Jahrhundert gehört die kleine Sammlung von gestickten Schleieren an, die in der frischen, bunten Pracht ihrer Farben das Entzücken jeder Dame bilden (Fig. 28 und 29). Diese Schleier, sieben an der Zahl, sind Flachstickereien in Gold, Silber und farbiger Seide auf Gaze. Die Schleier sind quadratisch, durchschnittlich von einer Seitenlänge von 80 Centimeter, und haben in der einen Ecke eine breitere, symmetrische Stickerei von Rankenwerk und Blumen, die nach zwei Seiten allmählich aus-

läuft. Drei der Schleier zeigen auf weißer Gaze die Goldstickerei namentlich mit roten Blumen verziert, ein vierter, gelber Schleier ist bei ähnlicher, in Silber, Blau und Violett gehaltener Dekoration an zwei Ecken gestickt, so daß die Stickereien alle vier Seiten umgeben. Ein Schleier von weißer Gaze hat Silberstickerei mit blaugrünen Blumen, deren Blattränder teilweise ins Schwarze übergehen, ein Stück von sehr feinem künstlerischem Effekte. Ein schwarzer Schleier ist nur in Weiß gestickt, ein Rosaschleier nur in Gold.

Von den kleineren Stickereien seien nur noch drei schön gestickte Kleidchen erwähnt, die dazu dienten, zu Festzeiten Statuetten des Jesuskindchens zu schmücken. Das Kleidchen links (Fig. 30) ist aus scharlachrotem Seidenstoffe hergestellt und trägt in der Mitte und am unteren Saume silberne Schablonenstickerei, in der Art, wie heute noch die Einsätze der Trachtenhauben und Nieder gestickt werden. Auf den Grund wird eine aus starkem Papier oder Pergament geschnittene Schablone gelegt und überstickt. Bei dem mittleren Kleidchen ist auf dem weißen Brokatstoffe die Schablonen und die Bouillonstickerei in Gold ausgeführt, die Blumen in bunter Seide und dazwischen sind noch einzelne Perlen und Granaten eingestreut. Die Verzierungen des dritten Kleidchens aus karminroter Seide sind mit Flach- und Zierstichen hergestellt, wobei noch kleine Perlen aufgenäht sind.



Die Stickereien in der städtischen Sammlung zu Freiburg im Breisgau repräsentieren somit die Entwicklung dieses Kunstzweiges vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Namentlich die Arbeiten in gotischem Stile dürfen als hervorragende Stücke ihrer Art angesprochen werden. Die Bilderteppiche sind zwar der Zahl nach nur wenige, ihrem Kunstwerte, ihrer Technik, ihrer historischen und literarhistorischen Bedeutung nach aber gewiß von großem allgemeinem Interesse.

Den Maltererteppich und den gleichzeitigen Wappenteppich, die gotische Seidenstickerei mit den Heiligen, den Altar- oder Baldachinbehang und die kleineren späteren Stickereien dürfen wir



Fig. 30. Gestricke Jesuskindchenkleider.

jedenfalls sicher als Freiburger Arbeiten ansehen, die zuletzt besprochenen, zu kirchlichen Zwecken bestimmt gewesenen Arbeiten sind aller Wahrscheinlichkeit nach in dem St. Catharinen- oder in dem Adelhauserkloster gemacht worden. Anders ist dies mit den gewirkten Teppichen, die Frage nach ihrem Entstehungsorte bleibt noch ungelöst.



Wirderst einmal die von einem hervorragenden Kenner in Aussicht gestellte grundlegende Publikation über Teppiche fertig vorliegen, so werden auch diese Fragen besser zu beantworten sein. Es werden sich dann wohl auch lokale Schulen feststellen lassen, unter denen vielleicht die Freiburger keine unbedeutende Rolle spielen wird.



Anmerkungen.

1) Vgl. J. v. Schloffer, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Wiener Sitzungsberichte Bd. CXXIII, S. 72 ff.

2) Clemm, Der karol. Kaiserpalast in Ingelheim, Westdeutsche Zeitschrift IX, 54 und 140 ff., und Julius von Schloffer, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien 1896, S. 126 ff.

3) Paul Weber, Jena, Die Iweinbilder aus dem 13. Jahrhundert im Zessenhofe zu Schmalkalden. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XII. Jahrgang, S. 73 und 113.

4) Janitschek, Dr. L., Geschichte des Deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 198 ff.

5) Pupikofler, Der Canton Thurgau. Historisch-geographisch-statistisches Gemälde der Schweiz. 1837, S. 12.

6) Hafner, Kunst und Künstler in Winterthur. Neujaahrsblatt der Bürgerbibliothek in Winterthur auf das Jahr 1872, S. 13.

7) L. Zeller-Wertmüller, Die heraldische Ausschmückung einer zürcherischen Ritterwohnung. Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVIII, Heft 4.



8) Mone, Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins. Bd. XVII. Karlsruhe 1865, S. 284 ff. — Ertmüller, Die Frescobilder zu Konstanz. Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XV, Heft 6.

9) Heyne, Moriz, Das deutsche Wohnungswesen. Leipzig 1899, S. 52 und Anmerkung 5.

10) Heyne, S. 103 und 104.

11) Schulz, Alwin Dr., Das Höfische Leben zur Zeit der Minnesänger. Bd. I, S. 76 und 77.

12) Schnaase, Carl Dr. Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Bd. III, resp. Geschichte der bildenden Künste. Bd. V, S. 536 ff.

13) Heyne, S. 246 ff.

14) Für die textile Innendekoration im Mittelalter vgl. auch Stephani, K. G. Dr., Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung. Leipzig 1903, Bd. II, S. 377 ff. und 654 ff.

15) Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei. Bd. I, S. 290 ff.

16) Rugler, Franz, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Erster Theil. Stuttgart 1853, S. 583 und 635 ff.

17) Mithof, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Bd. II, S. 6.

18) A. v. Eye, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1866, Bd. XIII, S. 14 ff.

19) Woltmann und Woermann, I, S. 390.

20) Lauchert, Dr. Friedrich, Geschichte des Physiologus. Straßburg, Trübner 1889, S. 34 und 286.

21) Nach Hottenroth, Friedrich, Handbuch der deutschen Tracht. Stuttgart (o. J.), S. 312.

22) von der Hagen, Heinrich Friedrich, Gesamt-
abenteuer. Hundert altdeutsche Erzählungen. Stuttgart
und Tübingen 1850, Bd. II, S. 509 ff.



23) Nach Eugène Müntz, Etudes iconographiques. La Légende du Sorcier Virgile dans l'Art des XIV, XV et XVI^e siècles. Mitgeteilt in Hugo Helbing's Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel. II. Jahrgang 1902, S. 85 ff.

24) Maurer, Heinrich, Martin Malterer von Freiburg, in der Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichte, Altertums- und Volkskunde. VI. Band (1883—87). Freiburg i. Brg. 1887, S. 193 ff.

25) Lauchert, S. 33, und Steingeiz, S. 291.

26) Lauchert, S. 27.

27) Lexikon deutscher Stifter, Klöster und Ordenshäuser, herausgegeben von Otto Freiherr Grote.

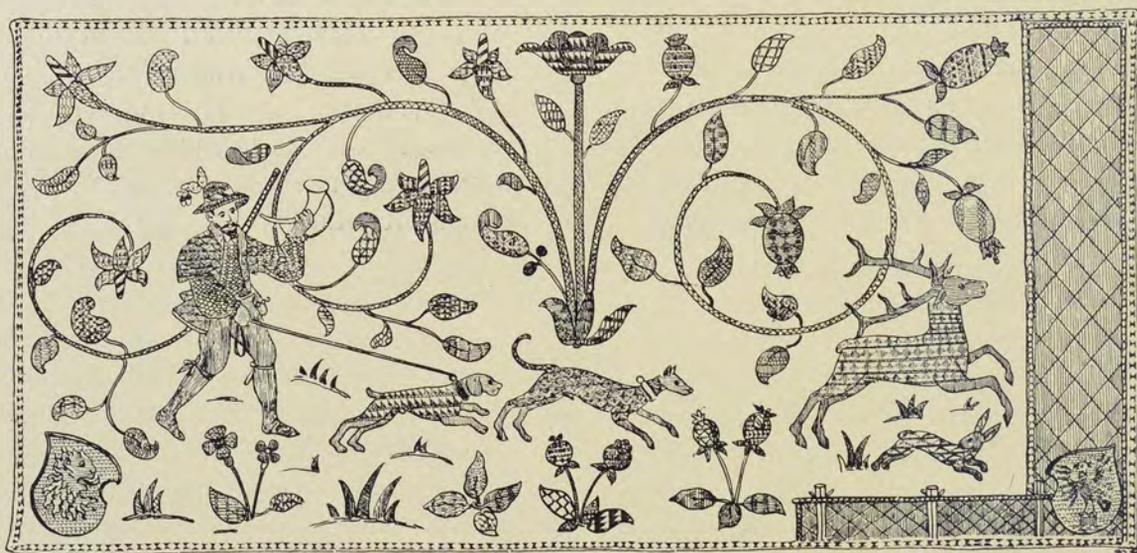


Fig. 31. Renaissance Rückfladen, farbige Leinwandstickerei.

Der alte Fensterschmuck des Freiburger Meisters.

Von Fritz Geiges.

(Fortsetzung.)

Licht und Farbe.

I. Die Farbgebung im Allgemeinen.

Von wesentlich anderer Beschaffenheit, wie diejenige jeder sonstigen Malweise, ist die Palette des Glasmalers. Ihre Eigenart bestimmt überhaupt das Wesen seiner Kunst; in ihr wurzeln deren Schwächen wie deren Vorzüge.

Zunächst ist zu bemerken, daß der Glasmaler die Tinten, aus welchen sich die koloristische Wirkung seiner Gemälde zusammensetzt, nicht aus dem färbenden Rohmaterial nach freiem Ermessen in beliebiger Abstufung und Zahl mischen kann, da er überhaupt nicht mit mengbaren Pigmenten arbeitet, diese sich vielmehr als etwas Unabänderliches und die einzige ihm zur Verfügung stehende Farbenskala ergeben, wobei ihm nur die kritische Auswahl des Gebotenen übrig bleibt. Für die harmonische Verbindung der in Betracht kommenden, an Zahl immerhin beschränkten Farbenwerthe bieten sich keine eigentlichen vermittelnden Tonstufen; soweit es sich um die Kunst der Frühzeit handelt, steht scharf geschieden Farbe neben Farbe. Es ist eben nicht ein Malen auf, sondern ein solches mit Glas, und jedes von dem andern durch die dunkle Linie der Bleifassung getrennte Glasstück bietet nur eine Farbe. An Leuchtkraft der Farbwirkung des opaken Glasmosaiks weit überlegen, ermangelt die Glasmalerei der Frühzeit gänzlich jener feineren Tonabstufungen, welche sich für ersteres ebensowohl aus dem größeren Reichthum seiner Farbenskala, als aus der technischen Möglichkeit in der Zusammensetzung seiner Elemente ergibt.

Die theilweise allerdings bedeutenden, aber immerhin nur zufälligen Schattierungen, welche

der Glaskörper namentlich durch seine ungleiche Dicke in sich selbst trägt, sind dem Künstler in ihrer Anwendung für Licht und Schattengebung naturgemäß nur in beschränktem Maße zur freien Verfügung gestellt, und die für den Auftrag der Zeichnung verwendete Malfarbe, das Schwarzloth, dessen sich die Frühzeit bedient, modifiziert die einzelnen Farbtöne meist nur in soweit einigermassen, als durch die Schattierung eine etwas stumpfere, tiefere Tonabstufung hervorgebracht wird ¹⁾.

Für diese Unfreiheit entschädigt den Glasmaler aber vollauf der große Vorzug, der in seinen koloristischen Mitteln darin liegt, daß, wie sich Theophilus ausdrückt, „allein die Natur des Glases die Eigenschaft besitzt, daß das Tageslicht nicht die Sonnenstrahlen zurückstoße“, d. h. daß deren unmittelbare Gluth aus seinen Gebilden leuchtet.

Von dem Schein Aurora's sprechen die Zeitgenossen, die uns begeistert über den farbigen Fensterschmuck der Hagia Sophia berichten, und Abt Gozbert von Tegernsee, da er rühmend der seiner Kirche gestifteten Glasfenster gedenkt, freut sich über das bunte Farbenspiel, das die „goldhaarige Sonne“ auf den Boden des Gotteshauses malt. Aus ihrem sonnigen Glanze fließt der unnachahmliche Reiz unserer Kunst, und die Macht desselben ist so groß, daß uns ihr Einfluß unter Umständen selbst Form und Inhalt des Dargestellten vergessen läßt. In dieser Lichtkraft und deren eigenartigen physikalischen Begleiterscheinungen liegt mehr als in dem durch die technischen Beschränkungen vorgezeichneten Charakter, so scharf ausgeprägt dieser auch ist, die Verschiedenheit der künstlerischen Erscheinung gegenüber jeder andern Art der Malerei.



1893.

238. Von einem Fenster
der Kathedrale zu Le
Mans.
(12. Jahrh.)

239. Fensterfragment aus dem
Chor des St. Martins-Münsters
zu Kolmar.
(14. Jahrh.)

Beispiele der Anwendung von Schwarz vermittelt
Schwarzlothauftrags.

Die mittelalterliche Glasmalerei operiert im Wesentlichen mit den fünf Grundfarben: Roth, Gelb, Blau, Grün und Violett. Dazu tritt mit gleichwerthigem Antheil Weiß, wogegen Schwarz als Lokalfarbe nur in sehr beschränkter Flächen- ausdehnung Verwendung findet und auch dann nur, wenn wir von den trennenden Linien der Bleifassung und der Armierung absehen, durch Auftrag mittelst der zur Zeichnung verwendeten Malfarbe. Alle genannten Farben einschließlich Weiß treten in zahllosen Nuancierungen und Helligkeitsgraden auf, erstere aber doch immer in mehr oder weniger reinem Klang, und nur vereinzelt und in untergeordneter Stellung sind auch in's Graue oder Bräunliche spielende Misch- farben vertreten. Eine Ausnahme machen Grau, das übrigens auch als toniges Weiß oder als helles Blau angesprochen werden kann, und dann die verschieden nuancierten hellen Purpurtöne, welche zur Färbung der Fleischtheile dienen. Die satteren Farböne walten jedoch stets vor, und sie beherrschen jedenfalls abgesehen von Grisailen stets die Stimmung. Die Hauptrollen in dem gesammten Farbenkonzert der mittelalterlichen Glasmalerei fallen dabei neben Weiß fast stets dem primären Farbenkreis Roth, Blau und Gelb zu.

Das für Weiß verwendete Glas ist meist etwas in's Flaschengrün stehend, bald kälter, bald wärmer, oder es ist leicht neutral gelblich getont, doch kommen auch ziemlich farblose Stücke vor²⁾.

Die rothe Farbe erscheint in größerer Fläche fast nur in kräftiger, gesättigter Tönung, am schönsten als mehr oder minder feuriges Weinroth; ziegelrothe oder gar rosige Abstufungen kommen in größerer Fläche kaum vor³⁾.

Die blaue Farbe tritt meist in mittlerer Tiefe auf, vorwiegend kalt gestimmt, die Mitte haltend zwischen Cobalt und Indigo, bald dem einen, bald dem anderen näher. Neben ausgesprochenen blauen Tönen, die mit wunderbarer Leuchtkraft eine feine, ruhige Wirkung verbinden, begegnen wir übrigens nicht allzu selten auch solchen von etwas harter, schreiender Klangfarbe. Die helleren Abstufungen gehen mehr in's Graue als in's Grünliche. Das ist die Regel; es finden sich aber auch feine, grünlichblaue, helle Gläser. Tiefere und tonigere, wärmer gestimmte Blau sind in der gotthischen Periode eher zu finden als in der romanischen, die im Allgemeinen klarere Tinten bevorzugt, aber sie sind auch dort mehr eine Aus- nahme⁴⁾.

Gelb hält durchschnittlich etwa die Mitte zwischen den Spectralfarben Gelb und Orange, bald mehr in's Grünliche, bald in's Röthliche neigend. Stumpfer und schwerere, mehr bräun- lichgelbe Farbwerthe finden in größeren Flächen kaum Verwendung⁵⁾. Dagegen sind zartgelbe Töne nicht selten.

Auch die grüne Farbe begegnet vorherrschend mehr in kühlem Ton, in feinerer Wahl jedoch bei allem Feuer mit zarter, grauer Brechung. Nicht gerade selten sind aber auch feine wärmere Töne in verschiedenen Tiefenwerthen, durchschnitt- lich jedoch mehr unter als über der Mittellage.

Eine in vielen Abstufungen vertretene Farbe ist Violett. Wenn auch diejenige vorherrscht, welche in Tiefe und Ton die Mitte hält zwischen all' den möglichen Schattierungen in Röthlich und Bläulich, so fehlt doch kaum eine der vielen denkbaren Nuancen, aus welchen allein gewisse helle, süßliche, körperlose Mischungen auscheiden. In hellen, röthlich gestimmten Stücken, wie schon bemerkt, vorherrschend für die Carnation ver- wendet, für welche übrigens auch verschiedene bald mehr gelbliche, bald mehr graue Töne vor- kommen⁶⁾, ist diese schwierige Farbe, zumal in den tieferen Lagen, mitunter von einer Schönheit und

Gluth, wie sie den Erzeugnissen unserer heutigen Glasfabrikation selten zu eigen, der es überhaupt viel schwieriger zu gelingen scheint, ausgesprochen kühle Farbentöne in der klaren und dabei doch feinen, vornehmen Stimmung der alten Gläser zu bieten.

Aus dem Gesagten ist ersichtlich, daß im Allgemeinen in der mittelalterlichen Glasmalerei mehr kühl gestimmte Farbtöne vorherrschen, deren Anwendung naturgemäß eine viel kontrastreichere lebendigere Wirkung erzielt, als sie durch stark mittelst Gelb abgestimmte Werthe möglich, ein Verfahren, das andererseits aber auch in erhöhtem Maße die Gefahr schreiender, harter Effekte in sich birgt. Diese waren meines Erachtens auch zweifellos oft genug vorhanden, denn auch den mittelalterlichen Meistern stand nicht immer nur künstlerisch vollwerthiges Material zu Gebot; und wenn diese Thatsache nicht häufiger offen hervortritt, so ist das allein dem Umstande zuzuschreiben, daß die Zeit bei gar manchen Fenstern durch eine oft weitgehende Patina die ursprünglichen Härten wohlthuend gemildert hat. Es ist deshalb, nebenbei bemerkt, ein Irrthum, der sich schon oft bitter gerächt hat, wenn man glaubt, daß es in jedem Fall ohne Weiteres angängig und von Nutzen sei, diesen Edelrost als etwas Unzugehöriges kurzerhand mit der Wurzelbürste gründlich herunter zu putzen, wie man einen alten Stubenboden reinigt, ein Punkt, der wichtig genug wäre, um mit den einschlägigen weiteren Fragen, welche die Erhaltung unserer Denkmale berühren, eine eingehendere Betrachtung zu verdienen, als hier im Anschluß an die gestellte Aufgabe möglich ist 7).

Trotz des großen Reichthums der auftretenden Farben ist im einzelnen Fall, d. h. in ein und demselben Fenster, die Zahl der verwendeten Töne meist nicht sehr umfangreich; die theilweise oder in ihrer Vollzahl auftretenden Grundfarben erscheinen selten in einer nennenswerthen Zahl verschiedener Nuancen. Auch bei den farbenreichsten Kompositionen werden selten mehr als ein Dutzend Farben zu finden sein, wobei immer eine Anzahl in nur bescheidener Vertretung; meist genügt schon die Hälfte und selbst eine noch geringere Zahl zur Erzielung einer reizvollen farbigen Wirkung.

Diese weise Beschränkung ist im Allgemeinen ein Grundsatz, welchen auch die mittelalterliche Wandmalerei verfolgt, nur mit anderen Farb-
stufen, und sie dürfte überhaupt für jede vernünftige Flächendekoration Giltigkeit behalten.

Die Frage liegt nahe, ob hierin ausschließlich die höhere Einsicht der mittelalterlichen Künstler zum Ausdruck gelangt, oder in wie weit auch der Zwang der Verhältnisse bestimmend war, weil vielleicht im einzelnen Falle das Rohmaterial überhaupt nicht in größerer Auswahl zur Verfügung stand. Es wäre gewiß falsch, zu glauben, aus dem Schmelzriegel der alten Glasfabriken seien nur jene Farben hervorgegangen, welche uns in den erhaltenen Denkmalen begegnen, denn die Herstellung farbiger Gläser war damals ebenso wie heute vielfach dem Zufall ausgesetzt, und es werden darum gewiß auch solche Gläser entstanden sein, deren Tinten nicht in den Rahmen der üblichen oder gewollten Farbenzusammenstellung paßten. Trotzdem wird man kaum annehmen dürfen, daß die Zahl der zufällig erzeugten Töne eine solch' große war, wie dies heute der Fall. Jedenfalls hielt man sich in dem Gewollten in engeren Schranken, was hinwiederum auch das zufällig Gewordene minderte. Das ganze chemische und technische Wissen der mittelalterlichen Glashütten war ein ausschließlich empirisches, und zu kostspieligen Experimenten zwecks Erzeugung anderer Töne als der üblichen hatte man schon um deswillen kaum Veranlassung, weil man schwerlich in dem Umfange wie heute auf Lager fabrizierte. So führte allem Anscheine nach das Mischungsverhältniß, wonach die einzelnen Hütten bestimmte Hauptfarben erzeugten, mehr zu einem verhältnißmäßig constanten Ergebnisse und beeinflusste damit auch die Thätigkeit des Glasmalers in gleichem Sinne. Dies wird gerade an den Freiburger Fenstern durch die Wahrnehmung bestätigt, daß die Farbengebung von Fenstern gleichen Ursprungs meist auf die gleichen Grundtöne gestimmt ist, und zwar auch in jenen Fällen, wo es sich um die Ergänzung älterer Arbeiten mit vollständig anderem Grundstoff handelt. Diese Thatsache macht sich deutlich bei dem Fenster der Schneiderzunft bemerkbar, dessen untere, jüngere Theile auch nicht das leiseste Bestreben einer harmonischen Anpassung an die

Farbgebung der älteren Maßwerksverglasung verrathen. Namentlich bei Blau, Grün und Violett springt die Verschiedenheit sofort in die Augen.

Wo wir Werken mittelalterlicher Glasmalerei gegenüberstehen, welche nicht in der Kombination, sondern in ihrer Totalität einen coloristisch weniger befriedigenden Eindruck hervorrufen, werden wir darum gerechterweise jedenfalls zum Mindesten die größere Hälfte des Verschuldens dem bösen, schwer lösbaren Abhängigkeitsverhältniß zur Last legen dürfen, in dem sich der Künstler von der Glashütte befand, ein Umstand, der auch heute noch schwer genug die Freiheit unserer Kunst bedrückt, der aber im Mittelalter viel größeren Einfluß übte, da der Glasmaler angesichts der schwierigen Transportverhältnisse vorwiegend auf das Nächstliegende angewiesen war.

Ein bestimmtes Schema aufstellen zu wollen für die Art und Weise, wie die mittelalterlichen Glasmaler die Mittel ihrer eigenartigen Palette anwandten, hieße Unmögliches versuchen. Es gibt ein solches so wenig wie für irgend welche andere farbige Dekoration. Der Möglichkeiten sind so viele, und den etwa auszuschälen Regeln stehen so zahlreiche Ausnahmen gegenüber, daß erstere kaum mehr als solche gelten können. Immerhin lassen sich einige allgemeine Grundsätze und Gewohnheiten feststellen, welche zu formulieren hier versucht werden soll.

Wenn man sagt, ein gemaltes Fenster der Frühzeit sei nur eine colorierte Zeichnung, so ist das in dem Endergebniß der künstlerischen Arbeit gewiß richtig, aber in der Wechselwirkung zwischen Form und Farbe kommt doch der letzteren das entscheidende Wort zu. Die große Disposition der Zeichnung ist bei einem farbigen Fenster sters durch coloristische Erwägungen, durch die Rücksicht auf eine bestimmte rhythmische Vertheilung der verschiedenen Farbenwerthe diktiert.!

Demnach erhalten alle Einzelheiten im Fenster ihre Farbe nicht etwa nach ihrer gegenständlichen Beschaffenheit, sondern einzig und allein nach dem Prinzip, welches sich aus dem zu Grunde gelegten Farbenakkord ergibt, und da sich dieser vorherrschend aus ganzen Farben zusammensetzt, so müssen alle Dinge auf ihre natürliche Eigenfarbe

verzichten, wo sich dieselbe nicht mit der angeschlagenen Grundfarbe verträgt. Das ist nach dem Gesagten meist da nöthig, wo die natürliche Färbung aus einer neutralen Mischfarbe besteht, und wenn man als Ersatz auch gerne die nächstverwandte unter den Grundfarben wählte, so scheute man sich doch auch nicht, jede Rücksicht darauf vollständig außer Acht zu lassen. Man gab wohl dem Esel bei der Darstellung der Geburt dem Grau verwandt ein helleres Blau, dem Ochsen, dem Rothbraunen naheliegend, ein gebrochenes Roth, bildete aber, um nur ein drastisches Beispiel anzuführen, unbedenklich entschieden blaue und grüne Pferde⁹⁾. Nur das Ebenbild Gottes, die menschliche Gestalt, respektierte man in der Regel so weit, daß man ihr nicht eine vollständig heterogene Farbe lieh, wobei aber doch hinwiederum Haupt- und Barthaar, soweit sie nicht ruhig in dem Lokalon der Karnation belassen werden, oder vollständig schwarz erscheinen, was nur bei kleinerem Figurenmaßstab angängig, meist in einem verwandten ausgesprochenen Farbwerth dargestellt werden: Gelb für Blond, Violett für Braun, Zellblau für Grau⁹⁾.

Für die Gründe, auf welchen Figuren und Ornament aufgelagert sind, kommen natürlich vorwiegend die beiden Primärfarben Roth und Blau in Betracht, die als solche — Gelb ist seiner geringen Tiefe wegen hiezu weniger dienlich¹⁰⁾ — die meisten Ergänzungsfarben zulassen. Grüne Gründe und noch mehr violette sind für figurale Darstellungen, wenigstens soweit die erste Hälfte unserer Periode in Betracht kommt, Ausnahmen. Grün und Violett in ihren verschiedenen Abstufungen füllen dagegen die auf- und zwischenliegenden Glieder und Gestalten als Ornament und Figuren, jeweils auch mehr oder minder in Gesellschaft mit allen übrigen, welche in gleichem Werth in der Grund- oder anstoßenden Nachbarfarbe nicht als Hauptfarbe erscheinen¹¹⁾.

Gelb und hauptsächlich Weiß übernehmen als helle Werthe vorwiegend die Funktion der Hauptlinienführung im Gesamtbild durch neutrale Trennung und Vermittlung sich berührender dunkler Farben von gleicher Tiefe, zumal bei solchen von geringem farbigem Kontrast. Meist dient auch ein weißer Randstreifen, um die einzelnen

Fensteröffnungen herumgeführt, zur schärferen Trennung von der Wandfläche.

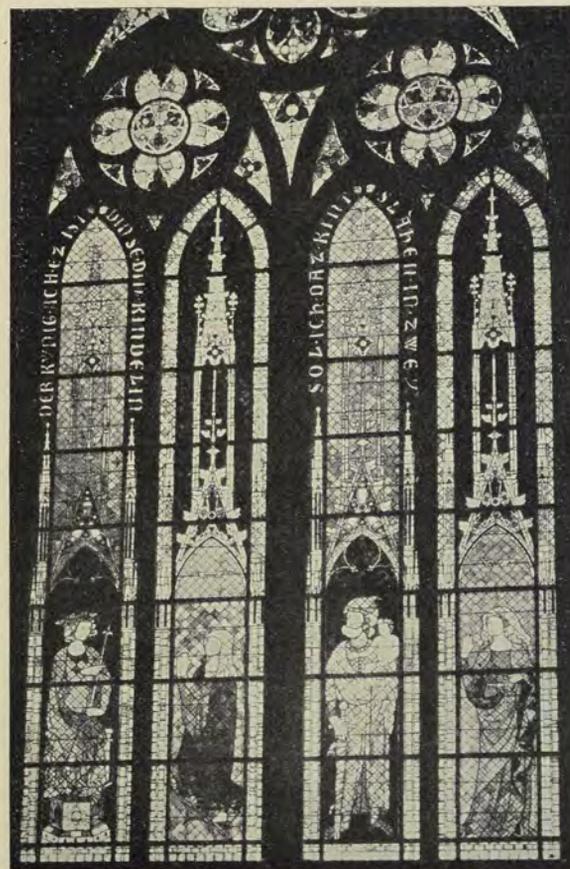
Dabei sind natürlich die vielfältigsten Möglichkeiten gegeben.

Man hört so häufig die Ansicht äußern, ein mittelalterliches Fenster sei stets von kaleidoskopartiger Wirkung unter strenger Vermeidung größerer Flächen in ein und derselben Farbe. Das ist jedoch eine irrige Vorstellung, die schon eine aufmerksame Betrachtung unserer Münsterfenster widerlegt. Neben Kompositionen ersterer Art mit kleinster, der Ausdehnung nach ziemlich gleichwerthiger Vertheilung der einzelnen Farben, in welchen ein vielfarbiger, flimmernder Eindruck erzielt wird¹²⁾, haben wir in gleicher Zahl auch solche von ausgezeichneter Wirkung, bei welchen eine lebhaftere Flächenbelebung mit ruhigerer in rhythmischen Wechsel tritt¹³⁾ oder die ganze Flächengliederung durchgehends eine ziemlich breite ist¹⁴⁾, mehr oder weniger belebt durch spielende Unterbrechungen. Wie es ferner weiße Fenster gibt, in welchen eine oder mehrere Farben nur als Hintergrundton oder auch nur punktwise zerstreut auftreten, ohne den weißen Lokalon aufzuheben, so fehlen auch nicht tieffarbige Fensterkompositionen, bei welchen, trotz kaleidoskopartiger Behandlung, und obwohl alle Hauptfarben mehr oder weniger vertreten sind, doch nur eine oder nur wenige derselben als Grundton durchdringen, wodurch auch der Gesamteindruck ein mehr oder weniger isochromer ist¹⁵⁾, und endlich kann hinwiederum auch die größere Gliederung der Gesamtkomposition in der einen oder anderen Weise durch die Farbgebung schärfer betont werden.

Mit diesen Andeutungen sollen natürlich nicht etwa all' die üblichen Farbdispositionen erschöpft werden, die so unbegrenzt sind wie die Möglichkeiten selbst, welche sich für eine künstlerische Kombination der genannten Elemente ergeben. Es treten wohl gewisse Anordnungen als mehr oder weniger bevorzugt heraus, aber der übliche Brauch ist kein ehernes Gesetz, dessen Nichtachtung ohne Weiteres eine Gefährdung des künstlerischen Erfolges einschließt. Im Allgemeinen muß man dabei den mittelalterlichen Meistern das Zeugniß ausstellen, daß sie in der Benützung dieser Freiheit,

im Taumel ihrer unbändigen Farbenfreude sich doch selten zu ernsten, das ästhetische Empfinden verletzenden Mißbräuchen hinreißen ließen. Den geringer Begabten — und es waren jedenfalls nicht lauter Farbengenies — war die geheiligte Tradition eben auch hierin eine sichere Handleitung und ein Schutz gegen Verirrungen.

Was die Behandlung im Einzelnen anlangt, so stehen meist farbige Figuren auch auf farbigem Grunde; das gilt wenigstens als Regel für Gruppen, bei welcher letzteren außerdem die blauen Gründe vor den rothen den Vorrang genießen. Häufig wird hierbei ein rhythmischer Wechsel beliebt, so daß in ein und demselben Fenster, ja mitunter selbst bei ein und derselben Darstellung, die Figuren bald auf rothem, bald auf blauem Grund erscheinen¹⁶⁾. Die Gründe sind, wie schon bemerkt, ebenso wohl einfarbig als von anderen Farben gitter- oder punktförmig durchsetzt, wobei jedoch



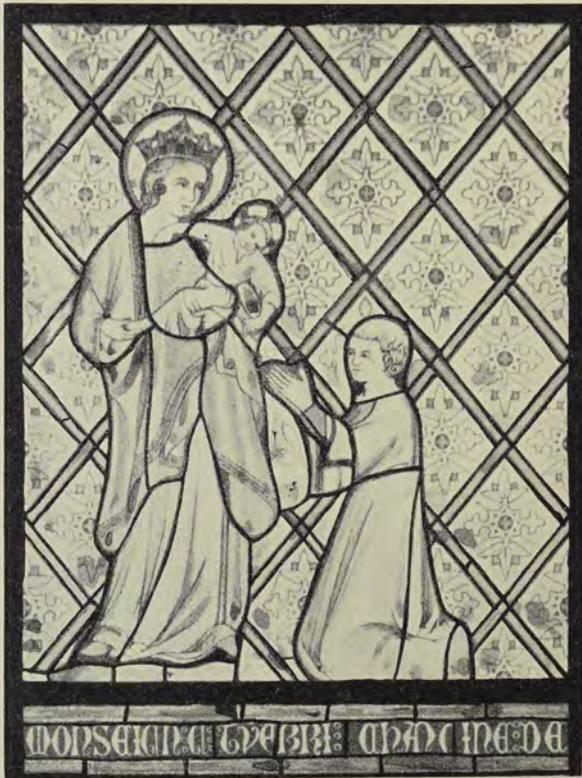
240. Obergadenfenster aus dem Straßburger Münster, als Beispiel wechselnder Gründe.

Nach Bruck.

die eine oder andere Wahl sich gleichfalls der Formulierung einer gewissen strengen Gesetzmäßigkeit entzieht.

Vollfarbige statuarische Einzelfiguren kommen aber sowohl in romanischer wie in gotischer Zeit auch auf Grisaillegrund vor, in Fällen, wo man, ohne auf figuralen Schmuck verzichten zu wollen, eine ausgiebigere Beleuchtung im Auge hatte¹⁷⁾.

Auffallender Weise ist die jedenfalls aus den gleichen Erwägungen hervorgegangene umgekehrte Anordnung nur spärlich vertreten, obwohl sie jedenfalls noch reizvollere Lösungen ermöglicht. Daß man sich dessen vollkommen bewußt war, beweist eine Bemerkung in dem 21. Kapitel der *schedula*, woselbst der Verfasser beide Verfahren beschreibt, indem er sagt: „Auf dieselbe Weise mache Gründe von hellstem Glas und die Bilder darauf mit Saphirblau, Grün, Purpur und Roth, auf Gründen dagegen, welche blau und grün oder roth, mache die Gewänder der Figuren weiß, da es nichts Prächtigeres gibt als diese Gattung Gewänder“¹⁸⁾.



241. Grisaille des 14. Jahrhunderts aus der Kathedrale von Chartres.

(Inchriftlich aus dem Jahre 1329.)

Von figuralen Kompositionen, bei welchen der Grisaillecharakter das Ganze beherrscht, ist mir in monumentaler Ausführung aus der Frühzeit nur das hier wiedergegebene Fensterfragment aus der Kathedrale von Chartres bekannt¹⁹⁾.

Von der farbigen Behandlung der Gewänder sowie der Niben war schon im vorangehenden Abschnitt die Rede.

Daß man den Einzelheiten der Ornamentation, soweit sie reichere Zeichnung heischten, die helleren Farben untersob und letztere ebenso auch den architektonischen Gebilden, welche die Figuren umrahmten, zuwies, ist naheliegend. Das gilt namentlich von den zierlichen Formen der gotischen Periode, für welche Weiß und Gelb als hellste Grundwerthe fast ausschließlich zur Anwendung kommen, wobei jedoch als belebende Kontraste, namentlich in den Durchbrechungen des Maßwerks, auch die tieferen Farben ihr Recht behalten. Die phantastischen, breiter angelegten romanischen Bauglieder forderten dagegen schon mehr das volle Farbenspiel.



2. Farbe und Form unter dem Einfluß des durchfallenden Lichtes.

Auf Grund des verschiedenen Verhaltens, welches die einzelnen Farben im durchfallenden Licht hinsichtlich der Art und Kraft der Ueberstrahlung zeigen, hat man besondere Grundsätze abzuleiten versucht für die in der Glasmalerei zulässigen Farbenzusammenstellungen, sowie die hieraus sich ergebende, wechselnde Behandlung der Form, und man hat auch geglaubt annehmen zu müssen, daß den mittelalterlichen Meistern in bewußter Kenntniß dieser optischen Vorgänge die daraus abgeleiteten künstlerischen Gesetze zur festen Richtschnur für ihr Schaffen dienten.

Diese Anschauung hat ihren ersten und namhaftesten Vertreter in Viollet-le-Duc gefunden, und die Theorien, welche derselbe in dem Artikel „Vitrail“ seines „*Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*“ entwickelte, haben auch in den meisten deutschen Abhandlungen

über diesen Gegenstand kritiklos Eingang gefunden, sich dadurch gleichsam zu einem gläubig aufgenommenen Evangelium der Heilswahrheiten unserer Kunst auswachsend. Viollet-le-Duc geht von der Thatsache aus, daß die strahlende Wirkung der einzelnen farbigen Gläser sich in wesentlich verschiedener Weise äußert, ein Vorgang, durch den die Erscheinung der jeweiligen Nachbarfarbe an der Berührungsgrenze mehr oder weniger umgestaltend beeinflusst wird, ganz abgesehen von den bekannten, allgemein gültigen Gesetzen der Kontrastwirkung, die natürlich im Verhältniß der intensiveren Leuchtkraft gleichfalls eine potenziertere ist wie bei irgend einer anderen Malerei. Er fand dabei, daß von den primären Farben Blau die stärkste Ueberstrahlung zeigt, geringere Roth, die schwächste Gelb, wogegen sich die sekundären Farben neutraler verhalten. Die natürliche Folge ist, daß bei unvermittelter Nebeneinanderstellung von Blau und Roth eine mehr nach der rothen Fläche überwiegende, violette, bei derjenigen von Blau und Gelb eine ausschließlich nach der gelben Farbe hinneigende grüne Zwischenzone erzeugt wird, die hinwiederum bei Berührung von Roth und Gelb in geringerer Ausdehnung eine Orangeröthung annimmt, d. h. Blau und Roth erzeugen in dem angegebenen Verhältniß mit der anstoßenden Farbe die entsprechende Mischfarbe. Demnach würde ein schmaler Streifen gelben Glases zwischen einem blauen und rothen Farbwerth eingeordnet durch das einerseits gebildete Grün und die andererseits bewirkte Umstimmung in Orange eine schmutzige, bräunliche Tönung erhalten. Durch die Einschaltung geeigneter neutraler Farbwerthe oder entsprechend entwickelter dunkler Trennungen können diese Erscheinungen angemessen aufgehoben werden.

Als experimentelles Ergebnis, in der Weise, wie es Viollet-le-Duc versuchte²⁰), mögen diese Thatsachen vollkommen unangefochten bleiben, aber gleicher Weise wie die aus der eigenen praktischen Thätigkeit gewonnene Erfahrung die Bedeutungslosigkeit dieser Beobachtungen erkennen ließ, so lehrt uns dasselbe auch das unbefangene Studium der alten Originale, die keinen Zweifel darüber bestehen lassen, daß die aus dem Gesagten abgeleiteten Theorien den mittelalterlichen Meistern

vollkommen fremd waren. Der Beispiele ließen sich unzählige anführen und zwar ebenso wohl in alten französischen wie in deutschen Werken, in welchen gegen die von Viollet-le-Duc formulierten Gesetze verstoßen ist, ohne daß sich die danach zu erwartenden, störenden Begleiterscheinungen bemerkbar machen würden oder das Bestreben zum Ausdruck käme, denselben mit den angedeuteten Hilfsmitteln zu begegnen²¹). Die geistvollen Ausführungen des großen und verdienstvollen Theoretikers, welchen für den Laien so viel überzeugende Kraft innewohnt, stützen sich eben zum Theil auf irrige Prämissen, und der gewaltige Unterschied zwischen Theorie und Praxis, der sich in dem bekannten Diktum treffend ausspricht: „Probieren geht über Studieren“, spiegelt sich in diesem konkreten Falle hinwiederum sowohl in dem, was der geniale französische Architekt und Archäologe auf einem anderen Gebiete farbiger Dekoration, nämlich in den Wandmalereien von Notre-Dame zu Paris versucht²²), als namentlich in dem kläglichen und beklagenswerthen Ergebnis des vor etwa einem Jahrzehnt an den Fenstern des Straßburger Münsters nach seinen Rezepten geübten sogen. Wiederherstellungsverfahrens²³).

Auch die unzweifelhafte Thatsache, daß sich die einzelnen Farben gegenüber der Stärke der eintretenden Lichtquelle ungleich verhalten, daß z. B. Blau und Roth bei in voller Tagesbeleuchtung annähernd gleichem Tonwerth unter dem Einflusse des schwindenden Lichtes eine Veränderung in der Weise zeigen, daß Roth an Leuchtkraft verliert, Blau dagegen gewinnt, so daß ersteres unter Umständen im Dämmererschein schon nahezu schwarz wirkt, während letzteres noch in ausgesprochener Farbe und einer Helligkeit sich geltend macht, die selbst einzelne an sich hellere Farbwerthe zurücktreten läßt, hat zu Annahmen geführt, die meines Erachtens der ausreichenden objektiven Begründung ermangeln. Diese gipfeln in der Behauptung, die alten Meister hätten in bewußter Berücksichtigung obiger Wahrnehmung, die übrigens in ähnlichem Verhältnisse auch im reflektierten Lichte gemacht werden kann, für die Nordseite vorwiegend von Blau beherrschte Stimmungen, für die Südseite dagegen solche mit

einer Dominante in Roth bevorzugt, aber wie gesagt, ohne die Zweckmäßigkeit einer solchen Anordnung unter gewissen Voraussetzungen bestreiten zu wollen, die Thatsachen lassen das zweifellose Vorhandensein eines derartigen Bestrebens, dem schließlich doch wieder andere gewichtigere künstlerische Erwägungen entgegenstehen mußten, nicht erkennen. Für ein und denselben Standort wechseln ja unter Umständen auch die Beleuchtungsverhältnisse eines Fensters mehr oder weniger ständig derart, daß solche Rücksichtnahmen auf die Lage immer nur bedingten Werth haben können. Wenn auch im Allgemeinen naturgemäß das direkte Sonnenlicht dem Glasbilde blendenderen Glanz leihen wird, ein von hellen, sonnenbestrahlten Wolken bedeckter Nordhimmel wird hinwiederum einem Fenster eine viel wärmere, glühendere Stimmung leihen, als sie ein solches empfängt, das, ohne unmittelbar vom Gestirn beschienen zu sein, das wolkenlose, blaue, südliche Himmelsgewölbe zur Folie hat.

Viel mehr als die Disposition der Farbgebung beeinflussen die berührten optisch-physiologischen Gesetze, welche aus der Eigenart des farbigen Mediums der Glasmalerei sich ergeben, die Behandlung der Form, obwohl auch nach dieser Richtung die verbreiteten Anschauungen vielfach zu irrigen Uebertreibungen hinneigen.

Das Experiment ist bekannt, daß bei einer Zusammenstellung gleich großer, in Schachbrettförmig geordneter, heller und dunkler Quadrate die ersteren größer zu sein scheinen wie die letzteren, eine Täuschung, die um so deutlicher hervortritt, je bedeutender der Kontrast der beiden Töne, dessen höchste Steigerung durch Schwarz und Weiß gegeben ist. Während jedoch im reflektierten Lichte die weiße Farbe nur etwa 50 bis 60 Mal heller ist wie die in diesem Falle überhaupt nie absolut lichtlose schwarze, steigert sich das Verhältniß dieser Gegensätze im durchfallenden Lichte, wie es bei der Glasmalerei wirksam ist, bereits zu einer unendlichen Größe, da hier die weiße Farbe, wie sie durch das farblose Glas gegeben, in vollmöglicher Beleuchtung dem unmittelbaren Sonnenlichte, Schwarz dagegen dem Mangel jeden Lichtes nahe kommt. Die Sinnestäuschung wird darum eine noch augenfälligere sein, wenn

die Fläche eine kräftig durchleuchtete ist, die hellen Werthe werden sich auf Kosten der dunkeln noch mehr vergrößern.

Diese Kraft der Ueberstrahlung des direkten Lichtes kann jeder Amateurphotograph — und wer ist das heute nicht? — zu seinem Aerger oft genug erfahren, und wenn hier das Ueberschäumen des Lichtes, wie es auf der photographischen Platte zum Ausdruck gelangt, auch den Eindruck, welchen das Auge in Wirklichkeit empfängt, aus verschiedenen Gründen meist stark potenziert, so besitzt dafür das Material, dessen sich die mittelalterliche Glasmalerei bedient, vermöge seiner eigenartigen Beschaffenheit ein Brechungs- und Zerstreungsvermögen, das den dargelegten optischen Vorgang noch wesentlich steigert. Die ungleiche Stärke des Glases und die vielen Striemen und Bläschen, mit denen es durchsetzt ist, erzeugen in unmittelbarem Sonnenlichte bei einigem Abstände ein Flimmern von solcher blendender Kraft, daß die verschiedenen dunkeln Unterbrechungen im Glasbilde, wie sie durch die Konstruktionselemente sowie durch die Einzelheiten der Zeichnung gebildet werden, der Wahrnehmung stark entschwinden. Aber auch bei weniger blendender Beleuchtung erscheinen die letzteren dem Auge mindestens in einer geringeren Flächenausdehnung, als sie in Wirklichkeit einnehmen.

Am schärfsten tritt dieser Vorgang für den Laien in die Erscheinung durch den Eindruck, den der rein konstruktive Aufbau eines gemalten Fensters hervorruft. Auf der bildlichen Wiedergabe eines Fensters haben die schwarzen Linien der Sturmstangen und Bleie für das ungewohnte Auge meist etwas Befremdendes, es empfindet die schweren, dunkeln Einfassungen und Unterbrechungen meist störend, während vor dem wirklichen Glasbilde selten ein ähnliches Unbehagen laut wird²⁴⁾. Nicht als ob sie hier dem Auge vollständig entschwinden, das tritt doch erst bei einem Abstände ein, wo auch jedes Detail der Zeichnung verloren geht, und auch hier kaum hinsichtlich des großen Fenstergerippes, aber die blendende Licht- und Farbenwirkung läßt ihr Vorhandensein mehr oder weniger übersehen, so lange das Auge nicht unmittelbar danach forscht. Die Bleilinen sind aber in Folge dessen nicht nur

kein störendes Element, sie sind sogar eine künstlerische Nothwendigkeit, da ohne dieselben die verschiedenen Farben und Formen an ihren Berührungslinien durch das Ueberschäumen des Lichtes einen verschwommenen Eindruck hervorzurufen würden, und sie tragen zugleich dazu bei, das vollständig unentbehrliche, breite, eiserne Rahmenwerk des Fensters mit der Bildwirkung in geschlossenem Zusammenhang zu bringen, das ohne sie als herbe, störende Durchschneidung wirken müßte. Eine allzu sparsame Verwendung von Blei ist darum selten ein ästhetischer Gewinn, eine Erkenntniß, die sich namentlich in den modernen englischen Glasmalereien dokumentiert, die bei nichts weniger als archaischer Auffassung von der Bleiung einen Gebrauch machen, der weit über das technisch Nothwendige hinausgeht²⁵). Was aber selbst über das Maß des Guten noch ertragen werden kann, sehen wir in manchen alten mit Bruchbleien über und über durchsetzten Glasmalereien²⁶). Ob die alten Meister eine gleiche Einsicht besaßen, ist um deswillen eine müßige Frage, weil ihr Vorgehen sich als eine unabweisbare Nothwendigkeit ergab, weil sie auch im gegentheiligen Falle angesichts des beschränkten Ausmaßes der zu Gebote stehenden Glastafeln nicht anders hätten handeln können. Es ist das nicht der einzige strittige Punkt, der die Entscheidung dem subjektiven Ermessen anheim stellt, wo die Grenzlinie zu ziehen zwischen dem Wollen und Können der mittelalterlichen Künstler. Wenn wir uns aber vergegenwärtigen, mit welchem Verständniß sie im Rahmen des Geübten ihre zeichnerische Technik den Bedingungen des Materials anzupassen verstanden, um die beabsichtigte Wirkung zu erzielen, so werden wir ihre künstlerische Urtheilsfähigkeit auch nach dieser Seite hin nicht zu gering achten dürfen. Von den verschiedenen Verirrungen nach dieser Richtung, deren sich unsere Zeit als eines Fortschritts rühmen zu dürfen glaubt, mögen sie nun einen Namen haben wie sie wollen, hätte sie ihre Einsicht jedenfalls bewahrt, auch wenn sie ihnen möglich gewesen wären, dessen bin ich fest überzeugt²⁷).

Um den auffaugenden Einfluß des Lichtes auf die Zeichnung zu paralysieren, muß der Glasmaler darum das Detail derselben auf den ihrer

Farbe nach leuchtenderen Parthieen seines Bildes breiter behandeln, und er muß namentlich auch all' diejenigen Einzelheiten durch Zeichnung beleben, auch wenn dies gegenständlich nicht unerläßlich, welche in Folge der erhöhten Leuchtkraft ihrer Lokalfarbe ohne solchen Dekor aus dem Ganzen zu sehr herausbrechen oder die Nachbarfarbe durch den großen Helligkeitskontrast zu sehr beeinträchtigen würden.

Damit soll nicht gesagt sein, daß solche Erwägungen allein die Anwendung zeichnerischen Schmuckes bestimmten. Für eine derartige Verzierungsweise waren ebensowohl auch rein künstlerische Gesichtspunkte maßgebend. Das gilt beispielsweise von den Rimben, welche selten glatt belassen sind, und namentlich von der Bemusterung monochromer Hintergründe, welche meistens in der doppelten Absicht der Bereicherung als auch jener der besseren Ablösung der Einzelheiten der Bilder vom Grunde erfolgte. Die Kreuzschraffuren der Gründe bei den Grisailen bezweckten natürlich das Gleiche. Scharf lassen sich die verschiedenen Beweggründe, welche im einzelnen Falle die dekorative, zeichnerische Ausstattung der einzelnen Glieder der Gesamtkomposition bestimmten, nicht immer auseinander halten. Die Wellen-, Zickzack- und Mäanderlinien, die perlen-, spindel-, ring- und rautenförmigen Muster, unter sich auf's Vielfältigste kombiniert, womit man die gliedernden, trennenden, säumenden und schmückenden hellen, schmalen Streifen und Bänder versah, dienten ebensowohl zur Abstimmung als zur Belebung. Das zeigen namentlich die auf allerlei Art variierten Perlstäbe, die als einfachste Form der belebten und abgetonten hellen Linien ein so charakteristisches Element frühzeitlicher Glasmalerei darstellen.

All' diese kleinen Verzierungsmotive sind vorwiegend hell auf schwarzem Grunde gebildet, und die wohlverstandene Rücksichtnahme auf die angedeuteten optischen Gesetze, welche sich in dieser Disposition kundgibt, tritt am deutlichsten in den nach den gleichen Grundsätzen behandelten, gelb oder weiß gefärbten Schriftzeichen hervor, so weit nicht die Größe des Maßstabes zu einer förmlichen Einbleiung Veranlassung gab. Wollte der Glasmaler die Buchstaben dunkel auf helle Unterlage



242. Musterungen von Bändern und Streifen aus Glasmalereien des 13. und 14. Jahrhunderts in $\frac{1}{8}$ Originalgröße.

setzen, so müßte er, um der auffaugenden Ueberstrahlung der letzteren wirksam zu begegnen, meist zu einer derartigen Verstärkung der einzelnen Formen seine Zuflucht nehmen, wie sie im gegebenen Rahmen wiederum nur auf Kosten der Deutlichkeit möglich wäre. Dunkle Buchstaben auf hellen Schriftbändern kommen ja wohl auch vor, die Regel ist das aber nicht. Mit viel Geschick und Geschmack verstanden es die Künstler, ihre Schriftzeichen als dekoratives Motiv zu verwerthen, wobei Begleitlinien deren Formen zusammenfaßten und wo nöthig feines Rankenwerk auch die dunkeln Zwischenräume ausfüllte.

Die Art der Behandlung all' dieser Dinge ergab sich natürlich aus dem Maßstab der Darstellung, beziehungsweise dem Standpunkt, von welchem dieselben der Besichtigung zugänglich. Das reichere und zierlichere Detail, das ein in der Nähe zu beschendes Fenster fordert, würde zwecklos, ja unter Umständen schädlich sein, wo

ein größerer Abstand solches den Wahrnehmungen entzieht, andererseits aber der Anspruch auf monumentale Wirkung einfache Formgebung fordert. Die stille Freude an der eigenen Arbeit hat freilich die alten Meister häufig veranlaßt, sich in der Ausbildung von köstlichen Einzelheiten auch da zu verlieren, wo solche im vollendeten Werk dem Beschauer niemals zum Genuß kommen konnten, ähnlich wie ja auch die Steinmetzen ihre launigen Einfälle oft mit besonderem Fleiß an Stellen verkörperten, wo sie späterhin den Blicken unter normalen Verhältnissen kaum mehr zugänglich waren. Unter solchen einzelnen, aus eigener Lust entsprungenen, spielenden Verzierungskünsten litt jedoch niemals das Ganze²⁸⁾.



243. Damaszierung einer Schwertklinge nach einem Fragment unbekanntes Ursprunges in etwa $\frac{2}{5}$ Originalgröße.

Bei Darstellungen kleineren Maßstabs ist die rein zeichnerische Behandlungsweise der Hauptsache nach nicht auffallend unterschieden von jener, wie sie gleichzeitig in den übrigen Zweigen der Malerei zur Anwendung gelangte, abgesehen von jenen Veränderungen, wie sie sich aus der musivischen Technik unabweisbar ergeben. Die Bleifassung bedingt eine derbere Umrißlinie namentlich da, wo sie der gegenständlichen Form wegen der Unmöglichkeit eines vollständig übereinstimmenden Glaschnittes nicht unmittelbar zu folgen vermag, und die letztere Schwierigkeit nöthigte mitunter zu dunkeln Ausfüllungen zwischenliegender Flächen. Sinter und Zehen sind meist noch etwas schlanker gebildet, beziehungsweise durch breitere Trennungen geschieden, die Pinselführung ist im Allgemeinen eine bestimmtere und festere, aber augenfällig sind diese Modifikationen nicht gerade. Schärfer tritt der Unterschied erst dann hervor, wenn es sich um Darstellungen größeren Maßstabs handelt, die natürlich meist dann zur Anwendung gelangen, wenn das Bild vom Auge des Beschauers weiter absteht, wo



244. Hände und Füße aus Fenstern des 13. und 14. Jahrhunderts.

dann hinwiederum die erläuterten optischen Gesetze auch in gesteigertem Maße sich geltend machen. Hier zeigt sich erst deutlich die verständnisvolle Berücksichtigung des Einflusses der letzteren. Das gilt namentlich hinsichtlich der Werke aus der ersten Hälfte unserer Periode²⁹⁾, die überhaupt, was vollendete Technik der Zeichnung anbelangt, als die klassische Zeit mittelalterlicher Glasmalerei bezeichnet werden darf, während auch hierin die Ausgangszeit den niedersten Tiefpunkt markiert.

Besser als viele Worte, für welche in dem engen Rahmen unserer Abhandlung kein ausreichender Raum ist, dürfte auch über das in diesem Abschnitte andeutungsweise Betrachtete das beigefügte Illustrationsmaterial eine für unsere Zwecke ausreichende Vorstellung vermitteln.

Als besonders charakteristisches Demonstrationsobjekt für die Veranschaulichung der dargelegten Momente verdanken wir Viollet-le-Duc die Abbildung des Kopfes einer Königsfigur aus der Abteikirche von St. Remi zu Reims³⁰⁾, der, etwa der Wende des 12. Jahrhunderts angehörend, sich zugleich als ein vollendetes Beispiel aus der klassischen Zeit frühfranzösischer Glasmalerei repräsentiert. In Folge seiner außergewöhnlichen Größe von nahezu einem halben Meter Höhe mußte hier der Kopf (ohne die Krone) aus nicht weniger wie 17 einzelnen Stücken zusammengesetzt werden, und zeigt derselbe dadurch ebensoviel die Wirkung des überstrahlenden Lichtes auf die Wahrnehmung der Bleifassung, wie den Einfluß desselben auf den Gesamteindruck der hier mit ganz besonderem Geschick



245. Kopf einer Königsfigur aus der Abteikirche St. Remi zu Reims in etwa $\frac{1}{5}$ der Originalgröße.
Nach Viollet-le-Duc.

und nicht gewöhnlichem künstlerischem Empfinden durchgeführten Zeichnung. Allerdings so ganz,



246. Angebliche Wirkung des obigen Kopfes.
Nach Viollet-le-Duc.

wie Viollet-le-Duc glaubhaft machen möchte, ist der Unterschied zwischen Darstellung und Erscheinung denn doch nicht. Was wir von ihm vorgeführt erhalten, ist mehr ein aus den entwickelten Theorien abstrahiertes Phantasiegebilde als ein getreues Konterfei der Wirklichkeit. Unter dem Einfluß der wechselnden Sehschärfe wird ja natürlich auch die Bildwirkung stets eine subjektiv verschiedene sein, und dann ist auch überhaupt kaum möglich, den gewonnenen Eindruck zeichnerisch entsprechend zu fixieren, da sich eben der eigenartige Reiz des Lichtes mit all' seinen Begleiterscheinungen nur andeutungsweise, aber nicht unmittelbar übertragen läßt. Ist der Abstand nicht gerade ein derart großer oder der Lichteinfall ein solch blendender, daß überhaupt jedes zeichnerische Detail verloren geht, so entschwindet die dunkle Linienführung der Bleiung niemals so vollständig dem Auge, und auch die in scharf umrissenen Flächen mittelst Schwarzloth aufgemalte Zeichnung verflaut nicht in dem angenommenen Umfange. Es wäre das auch nicht gerade als ein besonderer künstlerischer Gewinn zu bezeichnen.



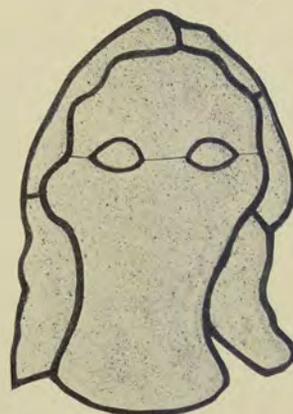
247. Andeutungsweise Wirkung des Keimser Königskopfes³¹⁾.

Einem anschaulichen Beleg dafür, daß sich diese Dinge tatsächlich etwas anders verhalten, besitzen wir in den beiden derzeit im südlichen Seitenschiff unseres Münsters eingeflickten spätromanischen Frauengestalten, die, wenn auch mit etwas unvollkommenen künstlerischen Mitteln, die gleiche Darstellungstechnik aufweisen. Die Köpfe sind auch hier aus vielen Stücken zusammengeklebt, deren Zahl sich allerdings entsprechend der geringeren Größe merklich verringert, und ähnlich

ist auch die Zeichnung in breiten, unvermittelten Flächen behandelt. Selbst unter dem günstigen Einfluß der nicht geringen Patina verschwimmen aber die Formen nicht entfernt derart, wie dies Viollet-le-Duc bei dem Keimser Königskopfe annimmt. Auf dem hier wiedergegebenen Kopfe der einen der beiden Figuren ist übrigens zudem



248. Kopf einer spätromanischen Figur mit eingeleiteten Augen aus dem Freiburger Münster in $\frac{1}{8}$ der Originalgröße.



249. Die Glasstücke des Gesichtes in ihrer ursprünglichen Verbindungsweise.

die Bleifassung der Augen auf der Schnittfläche zwischen Stirne und unterem Kopfteil nur nach außen fortgeführt, während die beiden Glasstücke des Gesichtes über dem Nasenrücken ohne Bleiverbindung zusammengestoßen sind. Das war ursprünglich vermutlich auch bei der Schnittfuge am äußeren Augenwinkel der Fall³²⁾. Eine der

artige Technik hätte aber keinen Sinn, wenn die Bleie wirklich nicht mehr zur Geltung kommen würden. Die Augen mußte man mit Blei umfassen, da man sie in anderer Farbe wie die Fleischtheile des Gesichtes geben wollte, und hier entsprach die nöthige Bleilinie auch der gegenständlichen Form, wenn sie diese auch etwas stark betonte. An den Verbindungsstellen empfand man sie jedoch im vorliegenden Falle als formstörendes Element und ließ sie darum lieber weg und das selbst auf Gefahr der geringeren Dauerhaftigkeit. Dabei waren die betreffenden Fenster an ihrer ursprünglichen Stelle im Querschiff dem Auge nicht etwa besonders nahegerückt. Späterhin vermied man unter gleichen Verhältnissen, d. h. soweit die Technik dies überhaupt noch zuließ, auch das Einbleien der Augen unter Verzicht auf eine naturgemäße Farbgebung derselben³³). Der gleichfalls hier in $\frac{1}{5}$ der Originalgröße abgebildete Kopf des hl. Christophorus aus dem im südlichen

Seitenschiff angebrachten Fenster der Schusterzunft mag als Beispiel dienen. Der Kopf ist im Uebrigen aus nicht weniger wie 12 Stücken zusammengesetzt. Nicht nur Haar und Bart, sondern auch der Mund ist besonders eingeleit, aber hier, wo die Bleiruthen der Form folgen, drängt sich in der markigen Zeichnung des Ganzen die Bleiung selbst schon in der zeichnerischen Wiedergabe kaum besonders hervor, obwohl diese, wie aus dem Gesagten ersichtlich, nur die künstlerische Behandlungs- und Darstellungsweise, nicht aber den in Wirklichkeit dadurch erzielten Eindruck zu vermitteln vermag.

Indem wir nunmehr einen Blick in die Werkstätte unserer Kunst zu werfen versuchen, wird sich Gelegenheit bieten, auf einige der hier berührten Momente noch etwas weiter einzugehen durch Erläuterungen, welche besser in unmittelbarer Verbindung mit der Betrachtung der Technik erfolgen, von der sie sich nicht lösen lassen.



250. Kopf des hl. Christophorus im Fenster der Freiburger Schusterzunft in $\frac{1}{5}$ der Originalgröße.
(14 Jahrb.)



Anmerkungen.

1) Das trifft allerdings nur bei Verwendung von vollkommen neutral getontem, in dünnem Aufstrag rein grau erscheinendem Schwarzloth zu. Jede stärkere Tönung in's Bräunliche beeinflusst natürlich auch die Farbe des damit überzogenen Glases mehr oder weniger; es wird dadurch nicht nur eine dunklere, sondern zugleich eine wärmere Nuance der betreffenden Lokalfarbe erzielt. Selten ist jedoch während der Frühzeit das Schwarzloth von solch ausgesprochen bräunlicher Farbe, daß der gedachte Einfluß nennenswerth hervortritt. — Eine Bereicherung der Palette liegt allerdings in dem Gebrauche des sog. Kunstgelb, aber doch nicht in dem Sinne, daß dadurch die Tonstufen oder Nuancen innerhalb einer und derselben Farbe vermehrt würden. Außerdem spielt diese Malfarbe, wie wir wissen, im Gegensatz zur französischen Kunstübung, in der deutschen Glasmalerei für die fragliche Zeit kaum eine nennenswerthe Rolle.

2) Namentlich in den französischen Fenstern der Frühzeit ist das weiße Glas häufig von großer Reinheit. Im Uebrigen ist der Begriff „Weiß“ natürlich ein relativer. Gläser, welche neben reinem Weiß bereits ausgesprochene Farbe zeigen, können in dunkelfarbiger Umgebung wieder vollkommen weiß wirken und stets nur in diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn in Beziehung zu den übrigen Farben von weißem Glase die Rede ist.

Manche englischen Glasmalereianstalten verwenden als Weiß einen Ton, der neben reinem Weiß eine ziemlich kräftige, neutrale, grünlich-blaue Färbung zeigt, während er in der beliebten Zusammenstellung mit kaltem Blau, Grün und Violet eine rein silberige Wirkung giebt. Eine irrige Vorstellung muß es jedoch erwecken, wenn R. Bruch (a. a. O., S. 17) sagt: „Ein auf der Zütte grau gefärbtes Glas giebt es nicht.“ Entsprechend getontes weißes Glas kann füglich als „Grau“ angesprochen werden, wenn es neben reinem Weiß auftritt.

3) Häufig ist das Roth von wunderbar tiefer und satter sammtartiger Wirkung; dagegen ist der in der modernen Glasmalerei, namentlich von den Engländern vielfach verwendete sogenannte Goldpurpur, ein mittelst Gold gefärbtes liches Rosa, dem Mittelalter vollständig fremd. Keine andere Farbe ist von derart lebendiger Schattierung, wie die rothe, was seinen Grund in der besonderen Art der Herstellung des rothen Glases hat, deren an anderer Stelle Erwähnung geschehen wird. Die Farbe wechselt auf einem und demselben Glase unter Umständen vom reinsten Weiß oder einem in's Gelbliche, Grünliche oder Bläuliche schimmernden Ton bis zur größten Tiefe. Häufig hat die Schattierung streifige oder gewellte Form.

4) Wie bereits an anderer Stelle gedacht wurde, findet die blaue Farbe namentlich in den französischen Fenstern

der Frühzeit eine überaus ausgiebige, oft genug fast zu aufdringliche Verwendung.

Viollet-le-Duc schreibt hierüber (a. a. O., S. 398): „Après avoir étudié nos plus belles verrières françaises, on pourrait établir qu'au point de vue de l'harmonie des tons, la première condition pour un artiste verrier est de savoir régler le bleu. Le bleu est la lumière dans les vitraux, et la lumière n'a de valeur que par les oppositions. Mais c'est aussi cette couleur lumineuse qui donne à tous les tons une valeur. Composez une verrière dans laquelle il n'entrerait pas de bleu, vous n'aurez qu'une surface blafarde ou crue, que l'oeil cherchera à éviter; répandez quelques touches bleues au milieu de tous ces tons, vous aurez immédiatement des effets piquants, sinon une harmonie savamment conçue.“

Wenn ich auch die in diesen Sätzen niedergelegten Anschauungen über den Werth der blauen Farbe nicht zu theilen vermag, so muß ich Viollet-le-Duc doch darin beipflichten, daß in vielen französischen Fenstern die kräftige Lichtwirkung des Blau den ganzen Eindruck beherrscht.

Fast reines, liches Kobaltblau von ungemeiner Leuchtkraft zeigen namentlich die berühmten Fenster der Westfront der Kathedrale von Chartres und dann auch das bekanntlich als ältestes Denkmal französischer Glasmalerei bezeichnete, jetzt restaurierte Zimmelfahrtfenster zu Le Mans, wogegen das kaum viel jüngere mit der Legende der Heiligen Vitalis und Valeria ein zart gestimmtes helles Graublau, das große St. Julianusfenster der Westfront dagegen einen grellen Ultramarinton aufweisen. Im Allgemeinen ist das in den französischen Fenstern der Frühzeit verwendete Blau, wenn auch glühender, so doch meist auch frostiger, wie das in der gleichzeitigen deutschen Glasmalerei übliche, aber dabei läßt sich doch nicht leugnen, daß erstere diese Farbe nicht selten auch in geradezu unvergleichlicher Pracht und zarter Schönheit zeigen und zwar sowohl in lichten, als in voll gesättigten Nuancen.

Trotz der zahlreichen Nuancen, welche gerade die blaue Farbe darbietet, wird doch niemals eine gleichzeitige Verwendung derselben in dem Sinne beliebt, wie das häufig seitens der modernen englischen Glasmalerei geschieht, deren Übung auch bei uns Nachahmung gefunden hat, indem zur Erzielung eines möglichst reichen Spiels innerhalb einer und derselben Farbfläche solche aus vielen der zu Gebot stehenden Nuancen zusammengesetzt wird. („A piece of blue drapery for instance, will probably be made up of eight or ten different blues. If executed with one, the effect would be very monotonous and bald.“ — Holiday, a. a. O., S. 20.)

Dies Verfahren soll bei maßvoller Anwendung gewiß nicht getadelt werden, aber wahr ist, daß die frühmittelalterliche Glasmalerei sich desselben nur in bescheidenem Umfange bedient hat. Größere Flächen in Gewändern, wie in Gründen, sind auch bei Blau, wie bei jeder anderen Farbe vorwiegend aus einer Nuance allerdings von verschiedener Tiefe geschnitten und nur bei kleineren Formen, namentlich in der Ornamentation, begegnen wir einer derartigen Verwertung aller zu Gebot stehenden Nuancen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß in letzterem Falle auch ökonomische Rücksichten auf die möglichste Ausnützung des Materials mitsprachen.

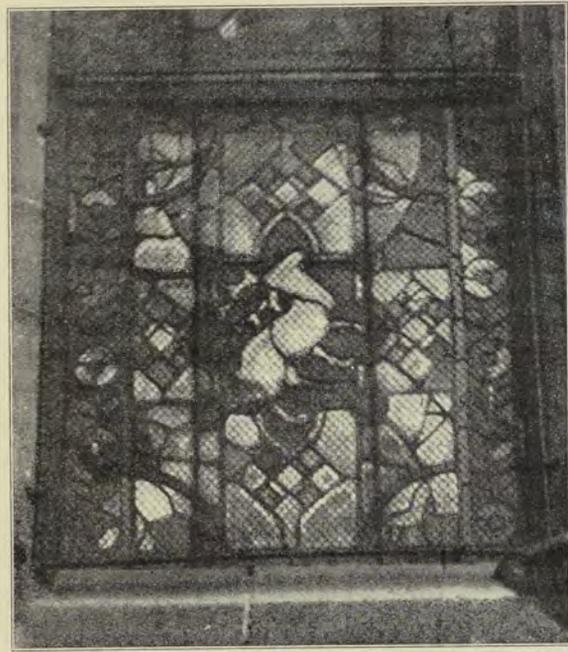
5) Häufig ist die braune Färbung des gelben Glases nur das Ergebnis einer stärkeren Uebermalung. So sind beispielsweise auch die Sterne hinter den beiden Apostelgestalten im Maßwerk des Freiburger Schmiedefensters nur scheinbar aus einem hellen und einem orangefarbenen Glas zusammengesetzt. Es ist nur eine Farbe verwendet, und das dunklere Gelb ist allein durch kräftigeren Schwarzlothauftrag erzielt. Von wunderbarem Reiz, gleichsam wie der Glanz alten Goldes, ist manchmal die Farbe der hellgelben Töne.

6) Daneben findet übrigens namentlich in Frankreich in ausgedehntem Maße schon in der Frühzeit auch weißes Glas für die fleischtheile Verwendung und zwar nicht nur, wie K. Bruck (a. a. O., S. 18) meint, für weibliche Gestalten. Man betrachtet darauf hin nur die zahlreichen, noch aus dem 14. Jahrhundert stammenden Fenster in der Kathedrale und mehr noch jene in St. Ouen zu Rouen. Auch in dem Tulenhaupt'schen Fenster des Freiburger Münsters haben sowohl die beiden Hauptgestalten als auch einige der kleinen Figuren weiße Köpfe. Da jedoch bei ersteren die Hände im Fleischton geschnitten sind, so ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß es sich dabei um eine spätere Erneuerung handelt.

7) Es giebt kaum eine unser Kunstgebiet berührende Frage, welche größere, praktische Bedeutung hätte, wie jene nach dem Werthe der sogenannten Patina, kaum eine aber auch, welche mehr umstritten wäre wie diese.

Dabei ist zweierlei auseinander zu halten: die eigentliche, natürliche Patina, wie sie alten Werken ausnahmslos mehr oder weniger anhaftet, und die künstliche Nachahmung derselben auf Neuschöpfungen. In dem einen, wie in dem anderen Falle ist deren Existenzberechtigung umstritten, aber nur mit der ersteren haben wir uns hier zu beschäftigen.

Was verstehen wir nun hinsichtlich unserer Kunst unter natürlicher Patina? — Bei einer Bronze wissen wir z. B. genau, was damit gemeint ist; für unser Kunstgebiet ist der Begriff dagegen schwer scharf zu definieren. Wenn man sagen wollte, Patina sei die im Laufe der Zeit bewirkte, also allmähliche, die künstlerische Erscheinung beeinflussende Oberflächenveränderung des Glasbildes, so würde man mit dieser Erklärung doch manches einschließen, was eine derartige Bezeichnung nicht verdient. Die oberflächlichen, leicht entfernbaren Niederschläge von Staub und Schmutz können, genau betrachtet, ebensowenig dafür gelten, wie etwaige tiefgehende Zersetzungen des Glases oder der Malerei (des Schwarzlothauftrags), und doch sind die als Patina gekennzeichneten Umgestaltungen des Glasbildes nichts anderes als das Ergebnis verwandter Einwirk-



251. Äußere Ansicht eines theilweise stark mit Patina überzogenen Münsterfensters.

ungen: Veränderungen des Glaskörpers und damit zum Theil auch der damit verbundenen Schmelzfarben, sowie eine allmähliche Ansammlung der verschiedensten, an dem Glase mehr oder weniger festhaftenden Stoffe.

Als eigentliche Patina möchte ich nur diejenigen der angedeuteten Veränderungen bezeichnen, welche einestheils nicht nur rein oberflächlicher Natur sind und andernteils weder die ästhetische Funktion des Werkes aufheben, noch dessen Bestand unmittelbar gefährden, aber ich weiß recht wohl, daß diese einschränkende Umgrenzung des Begriffes nicht objektiv einwandfrei ermittelt und festgelegt werden kann.

Die Zersetzung vollzieht sich natürlich vor allem auf der äußeren, dem Einflusse des Wetters ausgesetzten Seite; aber sie fehlt meist auch innen nicht gänzlich, wenn sie auch hier mehr die Schmelzfarben, als das Glas selbst berührt. Daher ist Art und Umfang der Zerstörung je nach der Beschaffenheit der einzelnen Gläser auch in ein und demselben Fenster eine sehr verschiedene; sie kann sich auf ein einfaches Blindwerden des Glases beschränken, das äußerlich durch lebhaftes Trübsen bemerkbar wird, oder kann tief in den Glaskörper eindringen unter Auflösung eines Theils seines Bestandes und mehr oder weniger starker Ablagerung der Zersetzungsprodukte auf der Oberfläche, wodurch auch die Durchsichtigkeit des Glases entsprechend gemindert, ja unter Umständen gänzlich aufgehoben wird. Die derart entglaste Oberfläche erscheint äußerlich als eine matte körnige Kruste von meist grauweißer, oft aber auch gelblicher oder röthlicher bis dunkelbrauner Farbe. Zu diesen chemischen Veränderungen des Glaskörpers gesellen sich die innen durch das Schweiß-, außen durch das Regenwasser abgeschwemmten Oxydationsprodukte des Eisen- und Bleigerippes, sowie Verunreinigungen durch Staub und Ruß, die, in allmählichen, dünnen

Niederzuschlagen sich ansammelnd, ziemlich fest an dem Glas haften und dieses mit einer mehr oder weniger deckenden Lasur überziehen.

Es ist nun ohne Weiteres klar und unbestritten, daß in Folge der geschilderten Einwirkungen der künstlerische Eindruck eines jeden mittelalterlichen Glasgemäldes nicht mehr vollkommen demjenigen entspricht, den es ursprünglich hervorgerufen und der somit von seinem Urheber auch gewollt war; nicht so einfach liegt aber die Beantwortung der Frage, ob es möglich und berechtigt, den ursprünglichen Zustand wieder herzustellen, und im bejahenden Falle, ob in einer derartigen Rekonstruktion ein wirklicher Gewinn läge. — Auf diese Fragen läßt sich ein allgemein gültiger Bescheid nicht geben, er kann nur von Fall zu Fall gefunden werden, und er wird angesichts der verschiedenen Möglichkeiten auch sehr verschieden lauten müssen. So sehr ich der festen Ueberzeugung bin, daß eine sich in mäßigen Grenzen bewegende Patinierung immer Reize schaffen wird, welche dem neuen Werke unzweifelhaft abgingen, so ferne liegt es mir auch, der Erhaltung einer Schmutz- und Zerfetzungskruste das Wort reden zu wollen, die das Fenster vollständig seiner Lichtdurchlässigkeit berauben und unter welcher alle Einzelheiten des Fensterbildes verloren gehen, wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß auch bei einer solchen Verfassung häufig noch beachtenswerthe, künstlerische Effekte hervortreten. Ein derartiger Zustand ist unter Umständen eben schon deshalb nicht haltbar, weil er zugleich den ferneren Bestand des Werkes zu gefährden droht. — Eines ist jedoch unter allen Umständen sicher: eine völlige Wiederherstellung der ursprünglichen Erscheinung ist nicht etwa dadurch zu erreichen, daß man die angelegte Patina, sei es durch chemische oder mechanische Mittel, einfach herunterputzt. Ist dieselbe wirklich von solchem Belang, daß das Verlangen nach eingreifender Reinigung mit einigem Recht geltend gemacht werden kann, so werden bei einer solchen Prozedur immer auch mehr oder weniger Theile der Bemalung nothleiden. Dies wird namentlich der Fall sein, soweit sich der Schwarzlothaustrag auch auf der Außenseite befand, wo er häufig schon zuvor durch die eingetretene Verwitterung entweder gänzlich zerstört oder wenigstens in seiner Verbindung mit dem Glase gelockert wurde. Unter allen Umständen wird aber das Glas theilweise mehr oder weniger blind bleiben, eine Veränderung, die durch keinerlei Mittel beseitigt werden kann.

Ist einerseits nach dem Gesagten eine völlige Erneuerung durch Reinigung in den meisten Fällen weder erwünscht noch möglich, so lassen sich andererseits auch keine allgemein gültigen Grundsätze aufstellen über das Maß des im einzelnen Falle Zulässigen oder Nothwendigen. Technische Rathschläge oder auch nur Winke zu geben für eine etwa erforderliche Restaurierung, ist hier vollends nicht am Platze. Wie bei allen Restaurationsarbeiten muß jedenfalls stets als oberster Leitsatz gelten, daß es immer rathamer und löblicher ist, des Guten eher zu wenig als zu viel zu thun.

Am meisten wird aber in allererster Linie von vornherein dadurch gesündigt, daß die Lösung derartiger Aufgaben, in Unterschätzung ihrer Bedeutung und Schwierigkeit, häufig untergeordneten Kräften anvertraut wird.

Auf der in Abb. 251 als Beispiel wiedergegeben photographischen Aufnahme des auf Tafel III b ergänz dargestellten Fensters aus dem Freiburger Münster zeigen sich namentlich die gelben und dann auch die weißen und die rothen Gläser stark mit einer hellgrauen Zerfetzungskruste überzogen, wogegen die blauen und besonders die grünen Stücke wohl erhalten erscheinen. Die besondere Beständigkeit der grünen Gläser ist eine häufig beobachtete Erscheinung.

8) Dies Dekorationsprinzip ist übrigens nicht allein der mittelalterlichen Glasmalerei zu eigen; in gleicher Weise ist z. B. auch der berühmte Teppich von Bayeux ausgeführt, auf dem nicht nur für die zahlreichen Phantasie-thiere des Saumes, sondern auch für die dargestellten Pferde alle zu der Stickerei gebrauchten Farben un-
gezwungen zur Verwendung gelangten, und auch unsere moderne Kunst scheut sich bekanntlich nicht, in manchen nicht minder drastischer Weise nach den hier geltenden Grundsätzen zu verfahren.

9) Charakteristisch sind in dieser Hinsicht die großen Standfiguren aus dem 14. Jahrhundert in den oberen Chorfenstern von St. Ouen zu Rouen.

10) Wenn gelbe Hintergründe auch selten sind, so giebt es doch auch nach dieser Richtung Ausnahmen. Ein Beispiel dieser Art, aus Friesach in Kärnten stammend und etwa der Wende des 13. Jahrhunderts angehörend, findet sich abgebildet in J. v. Falke's Geschichte des deutschen Kunstgewerbes (Geschichte der Deutschen Kunst, Bd. V).

Häufig ist dagegen in den französischen und auch in englischen Fenstern des 14. Jahrhunderts die Verwendung von Grisaillegründen, deren Musterung mittelst Silbergelb belebt ist; aber als gelbe Gründe können dieselben nicht bezeichnet werden; der Grisaillecharakter herrscht doch stets vor.

11) Grüne und violette Gründe werden bei uns in Verbindung mit der ausgedehnten Anwendung von Weiß in der Architektur erst im Verlaufe der Spätgothik häufiger, welche damit äußerst reizvolle Effekte zu erzielen verstand. Prächtige Arbeiten dieser Art bewahrt beispielsweise die Kathedrale von Metz.

In Frankreich kam mit dem frühen Gebrauch von Kunstgelb und der damit zusammenhängenden Einbürgerung weißer Architektur auch die häufigere Verwerthung von grünen und violetten Gründen schon im 14. Jahrhundert auf. Ein Beispiel für die Anwendung grüner Gründe besitzt auch unser Münster in dem noch dem 14. Jahrhundert angehörenden Fenster der Schusterzunft und zwar in zwei seiner Maßwerksfüllungen.

Einen ausgedehnten Gebrauch macht die Glasmalerei der Frühzeit dagegen von Grün und Violett namentlich bei Medaillonfenstern in der Farbgebung der Figuren. Hier ist namentlich in den frühen französischen Fenstern mit ihren blauen Gründen die Gewandung außer weiß oft fast ausschließlich in Grün und Violett gehalten.

12) Ein Beispiel: das Fenster der Schmiedezunft im Freiburger Münster.

13) Ein Beispiel: das Tulenhaupt'sche Fenster im Freiburger Münster.

14) Beispiele: die Fenster der Küfer- und der Schneiderzunft im Freiburger Münster.

15) Charakteristische Beispiele sind hiefür manche französische Fenster. Das Blau beherrscht hier, wie bereits hervorgehoben, den Gesamteindruck so sehr, daß alle anderen Farben dagegen zurücktreten. Als eines der vielleicht am allgemeinst bekannten Beispiele sei nur auf die Nordrose von Notre Dame zu Paris verwiesen.

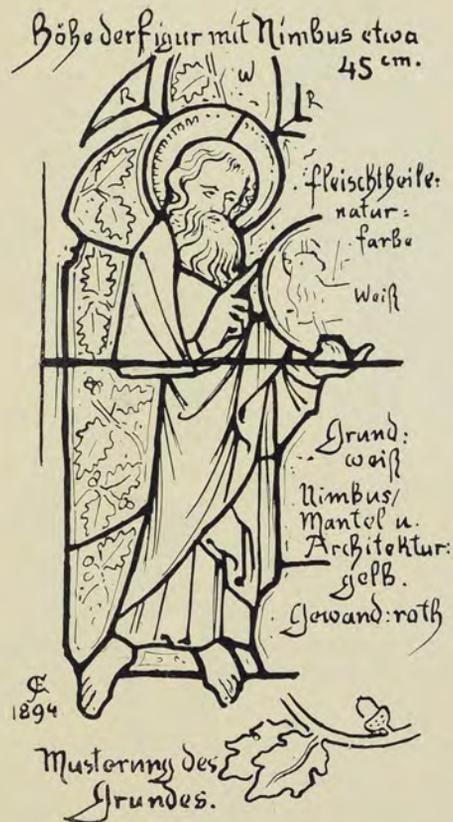
16) Aus frühester Zeit sei als Beispiel das berühmte und jetzt restaurierte Zimmelfahrtfenster von Le Mans angeführt. Hier sind die Figuren der einheitlichen Darstellung wechselnd auf in Roth und Blau rechteckig getheiltem Grund aufgelagert und zwar derart, daß sich ohne jede Trennung Farbe an Farbe reiht. Aus der nach einer flüchtigen Handaufnahme gefertigten Abbildung ergibt sich, bei aller Mangelhaftigkeit derselben, genügend deutlich die gewählte Anordnung: oben blau — roth — blau; unten roth — blau — roth. Die dem Werke von R. Bruck entlehene Aufnahme des Fensters aus dem Straßburger Münster (Abb. 240) giebt ein allerdings in



252. Unterstück des „Zimmelfahrtfensters“ zu Le Mans als Beispiel des Farbenwechsels im Grund.

Wirklichkeit nicht gerade musterhaftes und durch die vollzogene Restaurierung kaum verbessertes Beispiel aus späterer Zeit. In der Architektur wechseln die Gründe zwischen Grün und Roth, bei den Figuren zwischen Roth und Blau. Die dunkeln Parthien im Bild kennzeichnen die rothe Farbe; in Wirklichkeit treten die Tiefenunterschiede zwischen Roth, Blau und Grün natürlich nicht so scharf hervor.

17) Aus romanischer Zeit mögen die Jahrl. 28, S. 97 abgebildeten Fenster des Domes zu Augsburg, und die S. 98 wiedergegebene Madonna von Glumbs erwähnt sein. Aus gotischer Zeit besitzt das Münster ein Beispiel in dem kleinen Ländgenfenster im nördlichen Querschiff; gleichzeitige Arbeiten in den Chorfenstern des St. Martins-Münsters zu Kolmar (Abb. 239). Zahlreich finden sich derartige Anordnungen sowohl aus romanischer, als aus gotischer Zeit in Frankreich. Ich verweise nur auf Lyon, Amiens und Rouen. Eine kleine Scheibe in dieser Behandlungsart aus dem 14. Jahrhundert bewahrt das Kölner Kunstgewerbemuseum.



253. Farbige Figur auf Grisaillegrund nach einer jetzt im Kölner Kunstgewerbemuseum befindlichen Scheibe aus dem 14. Jahrhundert.

Nach einer Handfizzi des Verfassers.

18) Wenn ich mich recht erinnere, sind jedoch auch einige aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammende Kapellenfenster von St. Ouen zu Rouen derart behandelt. Auch die große weiße Teufelsgestalt in einem südlichen Seitenschiffenster des Straßburger Münsters kann schließlich für diese Behandlungsweise angeführt werden. Zahlreich sind Beispiele dieser Art in der Spätgotik vertreten.

19) Das betreffende Grisaillefenster, von welchem Abbildung 241 nur den mittleren Theil wiedergiebt, ist in einem Fenster der Westwand des südlichen Querschiffes unter eine frühgotische Arbeit angefügt. Wie ersichtlich halten sich auch hier die Figuren in verhältnismäßig bescheidenem Maßstab. In größerer Zahl sind Rabinetscheiben in Grisaillecharakter erhalten, welche noch dem 14. Jahrhundert angehören; einige vorzügliche Stücke dieser Art im Kölner Kunstgewerbemuseum, wovon umstehend zwei Beispiele. Diesen ebenbürtig zur Seite zu stellen sind auch die häufig in Grisaille ausgeführten figuralen Details mancher Baldachinarchitekturen, sowie die üblichen miniaturartigen Medaillonseinlagen in den Grisailleteppichen französischer Fenster des 14. Jahrhunderts, die an künstlerischem Werth häufig die größeren bildlichen Darstellungen derselben weit überbieten. In diesen Kleinarbeiten verbirgt sich ein bis jetzt kaum genügend gewürdigtes Stück mittelalterlichen Kunstfleißes, und es ist zu bedauern,



254.



255.

254 und 255. Figuren von rheinischen Grisaillescheiben aus dem 14. Jahrhundert in etwa $\frac{1}{3}$ der Originalgröße.

Nach Handskizzen des Verfassers.

daß sich noch Niemand der allerdings nicht gerade einfachen und mühelosen, aber jedenfalls in mehr wie einer Hinsicht lohnenden Aufgabe unterzogen hat, dieselben sorgfältig aufzunehmen und zu reproduzieren. Welche reiche Fundgrube phantasieroller, reizender Schöpfungen dieser Art, welche Fülle launiger Gedanken bieten nur allein die Kapellenfenster von St. Ouen zu Rouen!



256. Miniaturmedaillon aus einem Chorkapellenfenster von St. Ouen zu Rouen in etwa $\frac{1}{3}$ der Originalgröße.

Nach einer Handskizze des Verfassers.

20) Zur richtigen Beurtheilung der von Viollet-le-Duc aufgestellten Theorien ebensowohl, wie seiner meist abfälligen und wohl vorwiegend berechtigten Urtheile über die zeitgenössische Glasmalerei muß man sich die einschlägigen Verhältnisse vergegenwärtigen, welche vor 40 Jahren doch etwas anders geartet waren wie heute. Zu seinen Experimenten bediente er sich vermutlich desselben Materials, wie die damaligen Glasmaler bei ihren Ar-



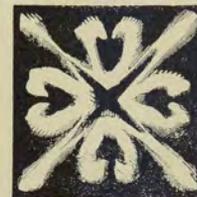
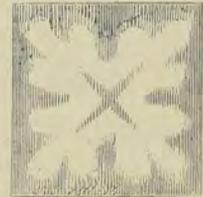
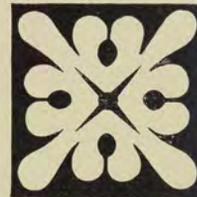
W R B G

257. Nach Viollet-le-Duc.

beiten, das sowohl hinsichtlich seiner optischen, wie seiner künstlerischen Eigenschaften mit dem Glase der Alten, zumal jenem des 12., 13. und 14. Jahrhunderts, sehr wenig gemein hatte. Aber aus diesem Umstande allein läßt sich doch keine erschöpfende Erklärung des Widerspruchs ableiten, in welchem manche seiner Theorien zu den Thatfachen stehen. Erstere wurzeln zum Theil in seinem rein subjektiven, künstlerischen Empfinden, theils in einer übertriebenen Werthung an sich richtiger, aber in ihrer praktischen Bedeutung stark überschätzter Wahrnehmungen. Aller Einzelheiten seiner eingehenden Erörterungen kann hier natürlich nicht kritisch gedacht werden; dagegen mögen zwei Illustrationen, welche er zur besseren Veranschaulichung der dargelegten Ueberstrahlungsvorgänge giebt, Platz finden. Abbildung 257 soll den Eindruck einer quadratischen Lichtöffnung zeigen bei einer Verglasung in den jeweils angemerkten Farben; Abbildung 258 denjenigen eines mit der in A angegebenen schwarzen Zeichnung bedeckten blauen resp. rothen Glases. Die Erklärung zu ersterer Illustration lautet: „Le rayonnement de la lumière, passant à travers un verre blanc sur lequel

A

B



R

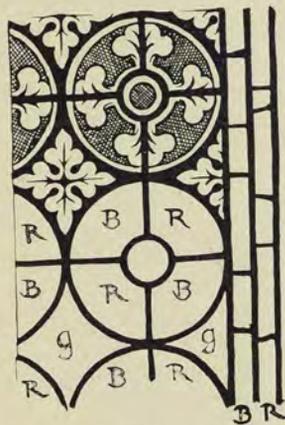
258. Nach Viollet-le-Duc.

on appose un écran, fait paraître les parties réservées à travers cet écran plus grandes qu'elles ne le sont réellement, et cela aux dépens des bords du vide. Passant à travers un verre bleu, le rayonnement de la lumière rend les bords de l'écran confus et bleuit une zone de la surface opaque environnante. Passant à travers un verre rouge jaspé, le rayonnement se manifeste par étincelles très-vives, mais sans

colorer les bords opaques d'une manière diffuse; si ce verre rouge est d'un ton uni et intense, la teinte réelle disparaît presque entièrement à distance et semble être une tache d'un brun livide. Passant à travers un verre jaune le rayonnement détache les contours du vide bien nets, sans bavures, ne modifie pas sa dimension à l'oeil, mais la teinte jaune paraît plus obscure au centre que sur les bords. Suivant que les tons verts et pourpres se rapprochent du bleu, du jaune ou du rouge, l'espace vide laissé dans l'écran participera plus ou moins à ces trois qualités."

Zu dem Beispiel mit den gemusterten Quadraten aber bemerkt er: „A distance, ce verre bleu produira l'effet indiqué en C (B). Plus on l'éloignera, plus la peinture écran sera confuse, mais aussi plus le bleu tendra à grisonner. Soit un verre rouge peint de la même manière: plus on s'éloignera, plus la peinture écran prendra d'étendue, en perdant un peu de sa qualité opaque; si bien qu'à une grande distance, on ne distinguera plus le rouge que par touches aiguës, ainsi qu'on le voit figurées en E (R), mais ces touches gagneront en intensité colorante ce qu'elles perdent en étendue. Nous admettons que le verre rouge est fouetté; s'il était uni, à distance il paraîtrait lie de vin ou marron."

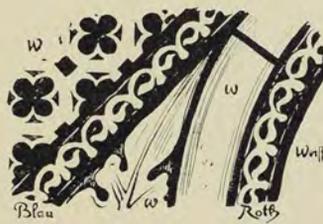
Solgerichtig müßten bei richtiger Erkenntniß und Würdigung dieser von Viollet-le-Duc angenommenen optischen Vorgänge die mittelalterlichen Meister die Zeichnung auf blauem Glase stets viel breiter behandelt haben als auf rothem. Wie wenig diese allerdings einen wahren Kern enthaltende Hypothese in solch' allgemeiner Fassung zutrifft, dafür mögen allein die hier angeführten Beispiele als Beleg dienen, die sich beliebig vermehren lassen. Bei der einem Fenster der Elisabethkirche zu Marburg entlehnten, romanisch stilisierten Bordüre zeigen die rothen und blauen Stücke, wie ersichtlich, vollkommen gleiche Behandlung; sie sind theils mit Zeichnung versehen, theils ganz blank, und dasselbe gilt von dem etwa gleichzeitigen Motiv aus Bourges. Auf der gothischen Bordüre, die einem jetzt im Münchener Nationalmuseum befindlichen Fenster entnommen ist, gewahren wir die Gleichartigkeit der zeichnerischen Behandlung nicht nur bei Blau und Roth, sondern überhaupt bei allen angewandten Farben, also auch bei Gelb und Grün. Auch auf dem als weiteren Beleg an-



260.



261.

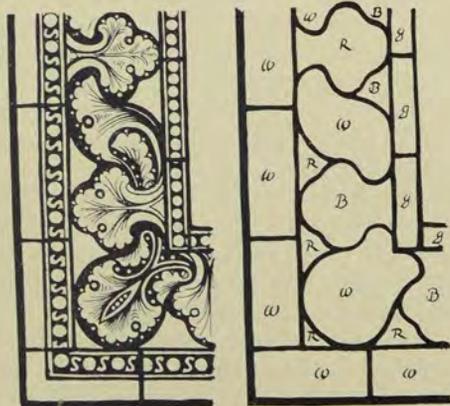


262.

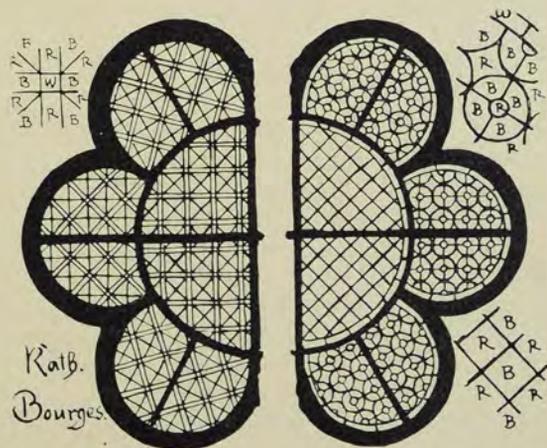
259, 261 und 262 nach Schäfer und Rosstäuscher.
260 nach Martin und Cahier.

- 259. Bordüre eines romanischen Ornamentfensters in der St. Elisabethkirche zu Marburg.
- 260. Teppichmuster von einem frühgothischen Fenster der Kathedrale von Bourges.
- 261. Bordüre eines gothischen Ornamentfensters im bayerischen Nationalmuseum zu München.
- 262. Ausschnitt aus einem spätgothischen Ornamentfenster.

gefügten kleinen Ausschnitt aus einem spätgothischen Grisailfenster sehen wir den blauen und den rothen Streifen in gleicher Weise bemustert. Also zu allen Zeiten dieselbe Achtachtung der dargelegten optischen Gesetze.



259.



263. Frühgothische Maßwerksverglasungen aus der Kathedrale von Bourges.

21) Man prüfe daraufhin beispielsweise nur die älteren Fenster der Kathedrale von Bourges, welche verschiedene einfache Musterungen (Abb. 263) fast ausschließlich in Roth und Blau enthalten, bei welchen allein die Bleilini die Zeichnung bilden, die also zur Abschwächung der angenommenen störenden Erscheinungen weder Ornamentierung in Malerei, noch neutrale Trennungen zeigen.

22) Siehe hierüber Maurice Quatou, Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris. Paris 1870. Auch in den Malereien der von Viollet-le-Duc restaurierten Kathedrale von Amiens herrscht das gleiche Schema, das lange genug auch bei uns vorbildlich war. Wenn man im Palais du Trocadéro in Paris die hier ausgestellten Studien verfolgt, welche Viollet-le-Duc auch nach dieser Richtung gepflogen, so muß man sich unwillkürlich fragen, wie es kam, daß der geniale Mann bei der praktischen Verwerthung seines reichen Wissens so sehr die Wege verließ, welche ihm durch seine Kenntniß der Denkmale gewiesen waren, ein Vorgang, der allerdings für seine Zeit keine vereinzelte Erscheinung ist. Auch Heidehoff hatte es bekanntlich nicht verstanden, aus seiner Beschäftigung mit der Kunst des Mittelalters die Fähigkeit zu eigener schöpferischer Thätigkeit getreu im Geiste derselben zu gewinnen.

23) Ein Bericht hierüber und zwar auf Grund eines vom Verfasser in Gemeinschaft mit seinem leider zu früh verstorbenen Kollegen A. Linnemann im Auftrage der Königlichen Akademie des Bauwesens in Berlin verfaßten Gutachtens wurde in Nr. 47 des XIV. Jahrganges des vom Ministerium der öffentlichen Arbeiten herausgegebenen Centralblattes der Bauverwaltung veröffentlicht.

24) Ich erinnere mich eines Falles, da eine hochgestellte kunstsinige Dame bei Vorlage eines von mir gefertigten Fensterentwurfes, in dem die Armatur, der thatsächlichen Wirkung entsprechend, schwarz angegeben war, den Wunsch äußerte, diese schwarzen Unterbrechungen möchten bei der Ausführung vermieden werden und auf meinen Einwand, daß es unmöglich, dieses konstruktive Gerippe zu beseitigen, mir nahelegte, wenigstens durch einen weißen Anstrich den störend empfundenen Eindruck thumlichst zu mildern. Erst ein Hinweis auf die Wirkung der Holzsprossen des Zimmerfensters, welche, obwohl rein weiß gestrichen, dem Auge schwarz erschienen, konnte von der Zwecklosigkeit der empfohlenen Vorkehrung überzeugen.

25) Auf der beigegeführten Nachbildung eines Kartons von Holiday ist, wie ersichtlich, die Bleiung systematisch zu einem möglichst gleichmässigen Netz über das ganze Fenster vertheilt, wobei alle nicht der Form folgenden Bleie gerade geführt sind. Abgesehen von den Köpfen, die bei der gewählten realistischen Behandlung eine weitere Trennung ausschließen, haben dabei die einzelnen Glasstücke durchschnittlich nicht über 12 cm größtes Ausmaß, also merklich weniger, als auf den meisten mittelalterlichen Fenstern entsprechender Größe. Auch jene, welche unter Verwerfung der von Holiday vertretenen Grundsätze, an mittelalterliche Vorbilder und zwar vorwiegend an jene der englischen Spätgothik anschließen, gehen in der künstlerischen Verwerthung des Bleinezes häufig weiter als die alten Meister selbst, indem sie vielfach, namentlich bei ihren Architekturen, in bewegter Linie quer durch die Form Bleie



264. Nach einem Karton von Henry Holiday.
(Größe des Feldes 5 Fuß 2 Zoll englisch).

einlegen, wie sie auf alten Werken nur als Folge eingetretener Beschädigungen erscheinen.

26) Ein solches Beispiel aus der Nähe bieten die Chorfenster des Kolmarer Münsters, welche bei Eintritt in die Kirche den Eindruck einer reichen Komposition erwecken, während sie thatsächlich aus lauter Fragmenten zusammengesetzt sind. — Auch die wenigen erhaltenen alten Fenster in der Westminster-Abtey zu London bestehen zu einem großen Theil aus bunt zusammengewürfelten Gluckstücken, eine Thatsache, die vermuthlich dem größten Theil der zahlreichen Besucher und Beschauer nicht zum Bewußtsein kommt. Ähnliche Fälle ließen sich auch aus einer Reihe französischer Kirchen anführen.

27) Neben dem bekannten Dreifarbendruckverfahren, das unter dem Namen „luce floreo“ selbst im neuen Berliner Dom seinen Einzug gehalten hat, trat in der französischen Abtheilung der Pariser Ausstellung von 1880 auch eine im Jahrl. 28, S. 122, erwähnte Technik auf, welche das Bestreben zeigt, die Vorzüge der opaken Mosaik mit derjenigen der Glasmalerei zu vereinigen. Zur Herstellung der Details der Zeichnung, sowie der Modellierung, für die nunmehr, wie beim „luce floreo“, alle nur

irgend gewünschten Mitteltöne zur Verfügung stünden, sind hierbei translucide Glaspasten auf einer weißen resp. farblosen Unterlage zusammengeschmolzen und die auf diese Weise behandelten großen Theile des Bildes mittelst Bleiruthen zu einem Ganzen vereinigt.

Während im ersteren Falle auch die Bleie in Wegfall kommen, schaltet die letztgenannte Technik nur die Pinselarbeit aus. — Von solch' wenig nachhaltiger Wirkung war die Erkenntniß, die aus der Erfahrung gewonnen wurde, welche die ähnlichen künstlerischen oder richtiger künstlerischen Zielen nachjagenden Experimente aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeitigten.

28) Auch in dieser Hinsicht muß an die in Anmerkung 19 erwähnte Detailarbeit der Fenster zu Rouen erinnert werden, die oft derart miniaturartig ist, daß sie vom unbewaffneten Auge kaum erfaßt werden kann.

29) Als besonders charakteristisches Beispiel mögen hierfür namentlich die großen figurativen Darstellungen in der Südfront des Querschiffes der Kathedrale zu Chartres Erwähnung finden, welchen auch die in Abbildung 271 wiedergegebene Figur entlehnt ist.

30) Viollet-le-Duc, a. a. O., S. 241.

31) Die in Abbildung 247 gegebene Darstellung ist nach einer Photographie hergestellt, welche nach einer Uebersetzung der Viollet-le-Duc'schen Aufnahme (Abb. 245) des Reims'er Königskopfes auf Glas gefertigt wurde. Die Haltlosigkeit der Viollet-le-Duc'schen Darstellung in Abbildung 246 wird übrigens schon dadurch ohne Weiteres klar, daß die Bleilinen auf der rechten Wange, dem Nasenrücken und dem äußeren Winkel des rechten Auges vollständig ausgeschieden sind, um die Augen selbst aber in voller Stärke bestehen bleiben, obwohl für letztere annähernd die gleichen Bedingungen der Uebersetzung gegeben sind.

32) Das läßt sich aus dem Umstande ermessen, daß eine zugehörige, in der Münsterschatzkammer verwahrte Königsfigur, welche noch in mittelalterlicher Bleifassung erhalten ist, eine solche Ausführung zeigt.

33) Auch hierbei sind jedoch Ausnahmen zu verzeichnen. So haben einerseits die Figuren des Augsburger Domes trotz ihrer verhältnißmäßig großen Ausmaße zwar eingeleitete Härte und Haare, aber keine eingeleitete Augen, während andererseits im Lichtgaden des Chores von St. Ouen zu Rouen die Köpfe der bekanntlich etwa aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden Figuren, soweit sie in hellem Purpur geschnitten sind, noch eingeleitete Augen aufweisen, obwohl ein technischer Zwang hiezu keineswegs vorlag, denn soweit die Köpfe hier in weißem Glas ausgeführt sind, bestehen sie meist aus einem Stück. Bei den farbigen Köpfen entschloß man sich jedenfalls zum Einsetzen der Augen wegen des etwas kräftigen Tones des gewählten Purpurglases. Einer ausreichend objektiven Begründung entbehrt die Hypothese, welche R. Bruck (a. a. O., S. 29) bezüglich der Technik des Augeneinbleiens entwickelt anläßlich einer Betrachtung des St. Timotheus-Fensters zu Neuweiler, indem er schreibt: „Die Brillen . . . hatten aber den Zweck, durch den scharfen Kontur der Bleifassung

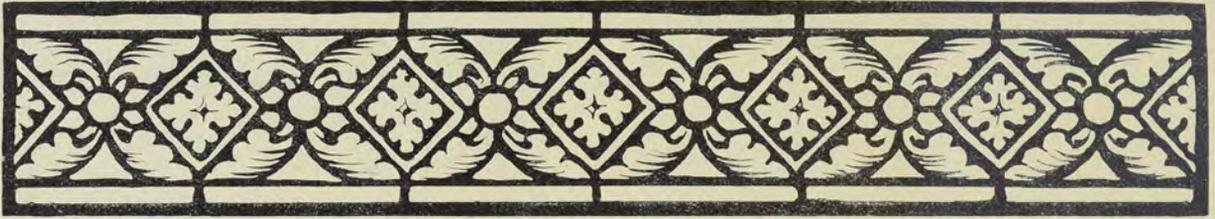


265. Gesichtsausschnitte nach französischen und deutschen Glasmalereien des 11. bis 14. Jahrhunderts.

das Auge ausdrucksvoller, schärfer hervorgehoben zu bilden. Hierin lag eine Vervollkommnung des bisher Dargestellten, bis dann erst viel später das Auge durch die Zeichnung selbst Leben und Ausdruck gewann und damit die Brillen als unnöthig wieder wegfielen. Daß aber weder in Augsburg, noch bei Timotheus Brillen angebracht sind, zeigt deutlich, daß beide Fenster einer früheren Zeit zuzurechnen sind, die es noch nicht verstand, mit raffinierten Mitteln zu rechnen.“

Die ältesten erhaltenen Fenster haben allerdings keine eingeleitete Augen; aber mit Ausnahme derjenigen von Augsburg halten sie sich (und zwar auch die Figur aus Neuweiler) alle in einem Maßstab, bei welchem auch die folgende Zeit niemals von der Technik des Einbleiens Gebrauch machte. Das vereinzelte Augsburger Beispiel berechtigt aber noch nicht zu den von Bruck gezogenen Schlüssen. Was dann die Ausdrucksfähigkeit in der Darstellung des menschlichen Auges betrifft, so bewegt sie sich während der ganzen Frühzeit so ziemlich in den gleichen engen Grenzen. Während der ganzen Periode wird das Auge theils nur als einfacher schwarzer Punkt, theils mit Hervorhebung der Pupille dargestellt und zwar ebensowohl bei großen, wie bei kleinen Figuren, bei gebleiten, wie ungebleiten Augen, wie schon die wenigen hier beigelegten Gesichtsausschnitte aus Werken des 11. bis 14. Jahrhunderts erkennen lassen, bei welchen man ausnahmslos vergeblich nach einer wesentlichen Verschiedenheit der Ausdrucksfähigkeit forschen wird.





Bordüre eines Fensters von St. Rémi zu Reims.

Material und Technik.

Die verschiedenen zur vollen Fertigstellung eines gemalten Fensters mittel- und unmittelbar nothwendigen Arbeitsvorgänge lassen sich in zwei Kategorien scheiden: in solche, welche eine ausgesprochen künstlerische oder kunsttechnische Thätigkeit einschließen, und in solche, die vorwiegend eine rein handwerkliche Leistung darstellen. Beide Arbeitskategorien greifen jedoch innig ineinander, und sie bilden deßhalb auch, wie wir wissen, nur bezüglich der Herstellung des Rohmaterials, und auch hier nur theilweise, eine eigentliche Verriethscheidung. Wir werden deßhalb auch am besten alle in Betracht kommenden Vorgänge in der Reihenfolge in's Auge fassen, wie sie sich in Wirklichkeit in der Werkstätte aneinanderschließen, unter Vorausschickung dessen, was hinsichtlich der in sich abgeschlossenen Fabrikation des Glases wissenswerth erscheint¹⁾.



I. Das Glas und seine Herstellungsweise.

Die Stoffe, aus welchen das Glas gebildet wird, waren, soweit es sich um dessen Hauptbestandtheile handelt, natürlich allezeit dieselben, nicht aber die Rohmaterialien, woraus sie gewonnen werden. Während im Alterthume, wie schon aus der bekannten Legende von der Erfindung des Glases hervorgeht, neben dem die benötigte Kieselsäure liefernden Sande als Hauptalkali namentlich die Rohsoda in Verwendung kam, entnahm das Mittelalter den letzteren Zusatz vorwiegend aus der mehr oder weniger kali- oder natronhaltigen Asche verschiedener Pflanzen.

„Gott hat erschaffen manchen Mann, der Glase aus Asche machen kann“, singt Freidank, und auch Theophilus bezeichnet als Hauptbestandtheil des Glases die Asche, welche aus gut getrocknetem Buchenholz bereitet wird, wogegen Heraclius jene vom Farnkraut, sowie „der Saina, d. h. der kleinen Bäumchen, welche im Walde sind oder wachsen“, nennt²⁾. Das Farnkraut mußte aber, so meint er, vor dem Feste Johannis geholt werden. Die Asche wurde sorgfältig von ihrer durch die Verbrennung verursachten Verunreinigung durch Erde und Steine gereinigt und, nach den Angaben des Theophilus, mit Quarzsand in dem Verhältniß gemischt, daß letzterer etwa ein Drittel des ganzen Gemenges bildete. Dieses wurde nun vor dem eigentlichen Schmelzen einen Tag und eine Nacht, um das Zusammenbacken zu verhindern, unter beständigem Umrühren, im sogenannten Frittöfen so lange geglüht, bis die Masse, wie Heraclius schreibt, „wie Leim flüssig wurde“. Die gefrittete Masse brachte man dann Abends mittels eiserner Löffel in Tiegel, wo sie eine ganze Nacht völlig durchgeschmolzen wurde und nach der hierdurch vollzogenen Läuterung am kommenden Morgen zur Verarbeitung gelangte.

Zur Beheizung der Glasöfen gebrauchte man im Rauche derselben gründlich getrocknetes Buchenholz.

Ueber Bau und Anlage der zur Erzeugung des Glases benutzten Öfen werden wir durch Theophilus und Heraclius eingehend unterrichtet³⁾. Die Angaben dieser Autoren weichen etwas von einander ab, jedoch die mangelnde Uebereinstimmung berührt nicht das Wesentliche der Konstruktion und beweist vermuthlich nur, daß eben auch damals wie alle Zeit in einzelnen Hütten

eine gewisse Verschiedenheit in Anordnung, Größe und Gebrauch der zu Gebot stehenden Hilfsmittel bestand. Während die Einen für jeden der einzelnen Arbeitsvorgänge, die sich aus dem Sritten, Schmelzen, Strecken und Kühlen zusammensetzten, eine besondere Ofenkammer vorsahen, behalfen sich Andere damit, daß sie soweit thunlich einzelne dieser Prozeduren in ein und demselben Raume vollzogen ⁴⁾.

Die Grundform des mittelalterlichen Glasofens war rechteckig. Der etwa vier Fuß hohe Feuerraum, in welchem die Buchenscheite ohne Koft zur Verbrennung gelangten, war horizontal, die in annähernd gleicher Höhe errichteten Arbeitskammern dagegen mittels flachen Tonnengewölbes abgedeckt. In dem Boden zwischen Feuer und Arbeitsraum waren entsprechend große Ausschnitte zum Durchzug der Flammen und im Ofenmantel natürlich die nöthigen Arbeitsöffnungen angebracht, durch welche auch die Heizgase ihren Abzug fanden. Die Zahl und Größe der Öffnungen in der Wand des Schmelzofens, der bei dreitheiligen Anlagen in der Mitte angeordnet war, und den man den „Werkofen“ nannte, richtete sich nach jener der einzubringenden Häfen, deren Theophilus für seinen Ofen acht, Heraclius dagegen nur zwei vorsetzt ⁵⁾. Diese Schmelztiegel, aus fein verarbeitetem, gebranntem Thon angefertigt, waren von konischer, nach unten verjüngter Gestalt und hatten oben einen nach innen umgestülpten Rand. Backsteine mit Lehm und Kuhmist gemengt dienten als Material zum Ofenbau.

Die hier beigelegten Abbildungen verschiedener Glasöfen, wie sie im 16. und ähnlich auch noch im 17. und 18. Jahrhundert im Gebrauch waren ⁶⁾, sind dem bekannten Werke Georg Agricola's „Vom Bergkwerck“ entlehnt. Wenn auch nach Form und Anordnung nicht ganz mit den vorbeschriebenen übereinstimmend, können sie einen annähernden Begriff von dem Charakter mittelalterlicher Anlagen, sowie der noch in Kürze zu schildernden Arbeitsweise geben.

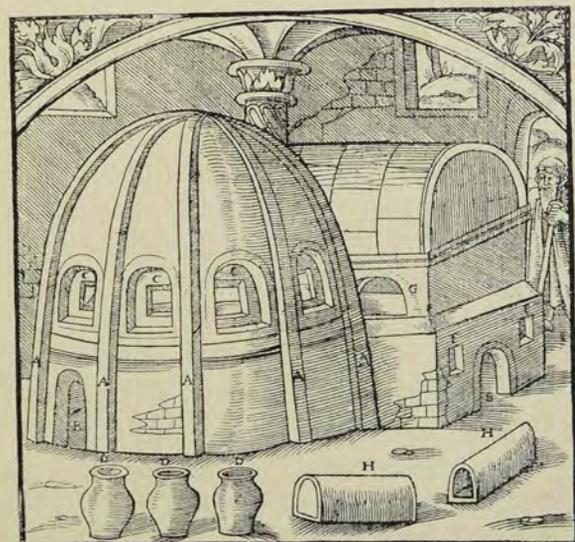
Für seine Arbeit bedurfte der Glasbläser eines eisernen Rohres, der Pfeife, mittels dessen er die nöthige teigartig flüssige Glasmasse aus dem im



266. Frittöfen nach Agricola.

flammenden Ofen stehenden Häfen herausholen konnte. Heraclius sagt hierüber: „Wenn du ein Gefäß oder Tafeln fertigen willst, so habe immer eine eiserne Röhre von der Länge eines Ellenbogens, oder länger oder kürzer, wie dir gut dünkt, und am Ende des Rohres bringe ein hölzernes Mundstück an mit einer kleinen Öffnung, durch welche du blästest, wenn du irgend ein Gefäß machen willst.“

Das herausgenommene, oder wie man heute sagt, angefangene Glas an der Pfeife wurde dann auf der Marbelplatte hingewälzt, damit es gleichmäßig anhängt, und zur weiteren Verarbeitung



267. Schmelzöfen mit Fritt- und Kühlöfen nach Agricola.

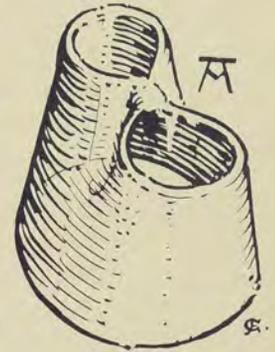


268. Glasofen nach Agricola.

aufgeblasen. Theophilus beschreibt diesen Vorgang in folgender Weise: „In erster Morgenstunde nimm das eiserne Rohr und setze sein Ende, wenn du Glastafeln machen willst, in eines der mit Glas gefüllten Gefäße. Wie nun das Glas daran haftet, quirle das Rohr in deiner Hand, bis jenes ringsherum sich angelegt hat, so reichlich, als du willst, ziehe es sogleich heraus, setze es an den Mund und blase mäßig und halte es sogleich an die Backe, wenn du vom Munde absetzest, damit du nicht etwa beim Athemholen die Flamme in den Mund ziehest. Habe auch einen ebenen Stein bei dem (Ofen) Fenster, auf dem du das glühende Glas ein wenig schlägst, auf daß es an allen Theilen gleichmäßig anhängt, und so oft du mit Eile vielmals bläst, so oft entferne es auch sogleich vom Munde. Sobald du siehst, daß es wie eine lange Blase herabhänge, so halte deren Spitze an die Flamme, und sogleich wird an der geschmol-

zenen Stelle ein Loch erscheinen, mach mit einem hierzu bereiteten Holze die Oeffnung so weit wie die Mitte (der Blase) ist. Dann umschlinge deren Mündung, nämlich den oberen Theil mit dem unteren, so daß auf jeder Seite der Verbindung eine Oeffnung erscheine.“ Mit einem in's Wasser getauchten Holze wurde nun das Glas vom

Rohre abgesprengt, dieses sofort im Ofen genügend erhitzt, an der Verbindungsstelle A angeheftet, hierauf wie oben beschrieben auch die andere Seite ausgeweitet, wodurch es die nebenstehende Gestalt erhielt, und dann bis zum Strecken in den



269.

mäßig erwärmten Röhlofen gebracht. War die vorhandene flüssige Glasmasse in dieser Weise verarbeitet, so ging man zwecks Herstellung von Glastafeln an das Ausbreiten, das Strecken der gefertigten Stücke. Dies schildert Theophilus folgendermaßen: „Wenn das Glas im Ofen ausgekühlt, so stelle deine ganze Arbeit heraus, lasse ein starkes Feuer in dem Ofen anzünden, wo das Glas ausgebreitet und gestreckt werden soll. Sobald es glüht, nimm ein warmes Eisen, spalte das Glas an einer Seite, setze es auf den Herd des glühenden Ofens, und wenn es weich zu werden beginnt, nimm die eiserne Zange und ein Gleichholz, mache das Glas auf der Seite, wo es gespalten ist, auf, breite es aus und ebne es nach Belieben mit der Zange. Sobald es gänzlich abgeglichen ist, bringe es schnell heraus und gib es in den mäßig warmgemachten Röhlofen, so daß die Tafel nicht liege, sondern an der Wand lehne. Nächst derselben stelle eine andere ebenso eben gemachte und eine dritte und alle die übrigen. Wenn sie kalt geworden sind, so bediene dich ihrer beim Zusammensetzen der Fenster, indem du sie in einzelne Theile spaltest, wie du es willst“ 7).

Die nach oben geschilderter Weise hergestellten Glastafeln waren, wenn wir nach der Größe urtheilen dürfen, in welcher sie bei den damaligen Glasmalern Verwendung fanden, von sehr geringer Ausmessung, selten über einen Quadrat-

fuß⁸⁾, und von sehr ungleicher Struktur und Stärke, wель letztere zwischen 2 bis 6 Millimeter schwankte. Merklіch geringere oder größere Glasdicke ist bei den Fenstern unserer Periode selten zu finden.

Was die Härte und Widerstandsfähigkeit des mittelalterlichen Glases anbelangt, so war solche je nach ihrer Zusammensetzung eine sehr verschiedene. Es gibt einzelne Gläser aus sehr früher Zeit, welche den Einflüssen der Atmosphären in vorzüglicher Weise Stand gehalten haben, während wieder manche geringeren Alters auf der Außenseite derart zerfetzt sind, daß die Verwitterungskruste fast jede Lichtdurchlässigkeit aufhebt. Dabei zeigen dieselben mitunter eine zerfressene Oberfläche, als ob sie förmlich vom Wurm zernagt wären⁹⁾. Und diese Wahrnehmung machen wir oft bei Stücken von ein und demselben Fenster. Im Allgemeinen sind die mittelalterlichen Gläser stark bleihaltig und dementsprechend auch von geringerer Härte. Auch die chemische Untersuchung einiger Bruchstücke, welche dem 13. und 14. Jahrhundert angehörenden Fenstern des Freiburger Münsters entnommen waren, erwies die vorherrschende Verwendung weicherer Blei-Kali-Gläser, wobei jedoch bemerkt werden muß, daß die eingetretene Verwitterung durchschnittlich eine mäßige und auch wo sie weiter vorangeschritten, keineswegs einen Bestand der Fenster gefährdende ist¹⁰⁾.

Die Färbung des Glases wurde durch Metalloxyde bewirkt, welche sich mit der Kieselerde zu Silikaten verbinden. In Betracht kamen namentlich Eisen, Kupfer, Kobalt und Mangan. Gleich den sonstigen Rohmaterialien fanden natürlich auch diese färbenden Ingredienzien selten in chemisch reiner Beschaffenheit Verwendung. Theils schon der Fritte beigefetzt, dienten hiezu ebenso wohl Metallspähne als die verschiedenen Metallverbindungen, wie sie die Natur darbietet. Dazu kam neben römischen und griechischen Glascherben, wie sie nach den Angaben des Theophilus namentlich in Frankreich noch zahlreich in den Trümmern antiker Bauwerke gefunden wurden¹¹⁾, auch farbiges Rohglas, das zu diesem Zwecke die Hütten zu Venedig in den Handel brachten.

Am schwierigsten gelang, wie bereits Erwähnung fand, die Herstellung völlig reinen farb-

losen Glases. Durch die den Rohprodukten anhaftende natürliche Verunreinigung, namentlich durch Eisen, erhielt auch die ungefärbte Glasmasse meist einen Stich in's Grünliche oder Gelbliche. Daß rein weißes Glas etwas ganz Besonderes, das kommt ebenso wohl zum Ausdruck, wenn Bischof Isidor von Sevilla (gest. 636) sich veranlaßt sieht, hervorzuheben, daß einst sowohl in Italien wie in Gallien und Spanien ein reines weißes Glas erzeugt wurde¹²⁾, wie wenn Cennino in einer seiner kunsttechnischen Anweisungen bemerkt: „nimm ein Stück weißes Glas, welches nicht grünlichere, ganz rein und ohne Blasen“¹³⁾. Uebrigens kannte man auch im Mittelalter die von den römischen Glashütten benützten Mittel zur Reinigung, wenn sie auch nicht immer zu dem erstrebten Ergebnisse führten. Dementsprechend berichten sowohl Albertus Magnus als Roger Bacon, daß ein Zusatz von Braunstein oder „Magnetstein“, wie dies Manganerz auch genannt wurde, entfärbende Kraft besitze, und auch Agricola bestätigt diese Kenntniß, indem er schreibt: „fürwar diese sonderliche tugend, wirt auch zu vnseren zeitten, gleich so wol als vor alten geglaubt, dz er also in sich den safft des glasses ziehe, wie er das eisen an sich ziehet, vnd dasselbig reinige, vnd vom grünen oder gälen weiß mache“, wobei ihm allerdings eine Verwechslung mit dem ähnlichen Magneteisenstein zu unterlaufen scheint, der mit der Glasbereitung nichts zu thun hat¹⁴⁾.

Sämmtliche mittelalterlichen Gläser sind in der Masse gefärbt, mit Ausnahme des rothen Glases, das durch Ueberzug von relativ farblosem Glas mittelst einer dünnen durch Kupferoxydul roth gefärbten Glasschicht derart erzeugt wurde, daß der Glasbläser, nachdem er etwas rothes Glas an seine Pfeife genommen, diese in die farblose Glasmasse eintauchte. Dies auch noch heute gleicherweise geübte Verfahren war nöthig, weil die Färbung der ganzen Masse bei diesem Metalloxyd zu dunkles Glas erzeugt, während bei geringerem Zusatz eigenthümlicher Weise eine innige gleichmäßige Mengung nicht zu erzielen ist. Nach Heraclius nannte man das mit Kupfer roth gefärbte Glas „Galienum“. Allerdings war es auch möglich, in der Masse gefärbtes rothes Glas herzustellen, und zwar durch Zusatz von Gold,

was einen schönen, jedoch auch durch ersteres Verfahren erzielbaren, weinrothen Ton ergab; doch war ein solches Produkt natürlich viel kostbarer. In diesem Sinne ist wohl auch zu erklären, was uns ein Schriftsteller des 6. Jahrhunderts, Gregor von Tour, berichtet, indem er von einem Frevler erzählt, der aus einer Kirche Fensterscheiben geraubt hatte, um Gold daraus zu schmelzen, was ihm jedoch nicht gelang. Die mir bis jetzt zu Gesicht gekommenen, beziehungsweise einer Untersuchung hierauf zugänglich gewordenen Gläser, wovon die ältesten aus dem 13. Jahrhundert stammten, waren sämmtliche nach ersterer Art, d. h. überfangen hergestellt¹⁵⁾.

Blaues Glas nannte man „Saphir“, violettes „Purpur“, gelbes „Safran“, und auch ein Glas, das Heraklius mit „Cerasin“ bezeichnet, scheint von hellgelber (wachsgelber) Farbe gewesen zu sein. Bezüglich der Herstellung des gelben Glases schreibt Theophilus, da er von der Herstellung des farblosen Glases spricht: „Wenn du aber einen Topf (mit flüssigem Glas) sich in Gelb verwandeln siehst, so laß ihn bis zur dritten Stunde schmelzen, und du hast leichten Safran zur Hand und fertige damit, soviel du willst, nach der oben angeführten Regel. Wenn du willst, lasse es schmelzen bis zur sechsten Stunde, und du hast röthlich-safranfarbenes. Mache daraus, was dir beliebt.“ Dies scheint auf eine Zufallsfärbung durch Kohle zu deuten. Gewissermaßen eine Zufallsfarbe war auch das von Theophilus für die Karnation empfohlene Glas, das im Beginn des Schmelzprozesses der von Heraklius als „Membrun“ bezeichneten Purpurfarbe gewonnen wurde: also zweifellos ein helles Purpurglas¹⁶⁾.

All' das, was an dem Ergebniß dieser primitiven Fabrikationsweise dem oberflächlichen und unkundigen Beurtheiler als etwas noch Unvollkommenes erscheinen mag, stellt sich im Hinblick auf die vorgesehene Verwendung des erzielten Produktes als ein wenn auch unbewußt erreichter Vorzug desselben dar. Die ungleiche Stärke und die dadurch bedingte wechselnde Tiefe des Tones der einzelnen Stücke brachte mehr Spiel in die Erscheinung der gleichgefärbten Flächen, ein Reiz, der mitunter durch die ungleiche Mischung der Masse gesteigert wird, und die natürlichen unver-

meidlichen Verunreinigungen der Glasmasse tragen vielleicht in erster Linie dazu bei, den Farben, ohne Beeinträchtigung ihres Feuers, jene feine Abstimmung zu verleihen, die wir an manchen alten Gläsern zu bewundern Gelegenheit haben, eine Eigenschaft, die um so höher zu bewerthen, als sie unseren heutigen Erzeugnissen selten in der gleichen Vollkommenheit innewohnt.

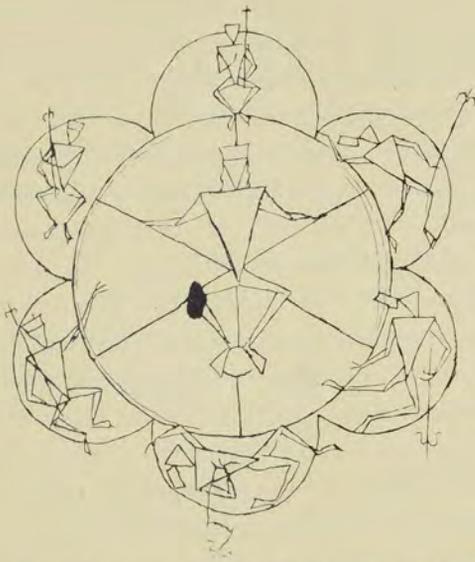
Man hat es schon oft beklagt, daß gerade diejenigen Kapitel der Schemata, welche die Herstellung des farbigen Glases behandeln, zum größeren Theile verloren gegangen sind. So schätzenswerth aber deren Besitz unzweifelhaft wäre, aus der Kenntniß solcher durch ein rein empirisches Verfahren gewonnener Rezepte einen nennenswerthen praktischen Gewinn für unsere heutige Industrie ableiten zu wollen, dürfte doch zu weit gehen. Nicht etwa unzureichendes technisches Wissen oder Können trägt die Schuld an dem berührten Mangel, sondern einzig und allein ungenügendes künstlerisches Verständniß und beschränkte Einsicht, und zwar nicht allein der Produzenten, der vorwiegend von nüchternen, geschäftlichen Erwägungen geleiteten Glasfabrikanten, sondern ebenso sehr auch der Konsumenten, der Glasmaler selbst, welche leider in ihrer überwiegenden Mehrzahl in dem Gebotenen eine volle Befriedigung ihrer Ansprüche finden¹⁷⁾.



2. Der Entwurf und die Visirung.

Obwohl uns eigentliche Fensterentwürfe aus der Frühzeit nicht überliefert wurden, und obwohl auch Theophilus in seinen Darlegungen selbst nicht einmal andeutungsweise erkennen läßt, daß man der benötigten Werkzeichnung eine Skizze in kleinem Maßstabe zu Grunde legte, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß auch damals die Glasmaler ihre Gedanken nicht unmittelbar in der Ausführungsgröße fixierten.

Die Zeichnung einer achtheiligen Rose mit dem Glücksradmotiv in dem mehrfach erwähnten Skizzenbuche des Villard de Honnecourt, durch die schematische Art der Darstellungsweise interessant, ist nur eine flüchtige Dispositionsskizze, der



270. Facsimile einer Fensterfzisse (Glücksrad) aus dem Skizzenbuche des Villard de Honnecourt.
Nach Lassus.

kaum die Bedeutung eines Fensterentwurfs in unserm Sinne zukommt¹⁸⁾. Noch weniger können die Abbildungen von Fenstervisierungen, welche sich auf zahlreichen französischen Glasmalereien der Frühzeit in der Hand von Stiftern dargestellt finden, in diesem Sinne angezogen werden, sie beschränken sich alle auf allgemeine Andeutungen, zum Theil sogar ohne jegliche Anlehnung an die wirkliche Fensterkomposition¹⁹⁾.

Eine absolute technische Nothwendigkeit zur Herstellung eines genauen Entwurfes seines Werkes im Kleinen lag ja für den erfahrenen Meister nicht gerade immer vor; in manchen Fällen konnte eine flüchtige Disposition genügen. Aber selbst wenn wir die Möglichkeit nicht ausschließen, daß der Künstler seine Komposition ohne Weiteres in Originalgröße auftragen konnte, so lassen sich doch als Empfehlung eines derartigen, abgekürzten Verfahrens keinerlei vernünftige Gründe erweisen. Theophilus nennt zwar das Auftragen der originalgroßen Visierung „ein Entwerfen“, und bei dem von ihm geschilderten Verfahren mag diese Bezeichnung auch zutreffend sein; aber seinen bezüglichen Angaben kann man eben, wie wir sehen werden, nur beschränkte Gültigkeit zumessen. Die Herstellung einer kleinen Skizze womöglich in Farben, wenn auch nur in Allem ganz andeutungsweise, scheint mir schon um deß-

willen unerläßlich gewesen zu sein, weil wohl auch damals der Auftraggeber den Wunsch gehabt haben dürfte, durch Vorlage derselben einen annähernden Begriff von dem zu erhalten, was er zu geben gesonnen war. Diese Erwägung liegt um so näher, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie sehr man darauf bedacht war, zur Kenntniß der Mit- und Nachwelt auf der Gabe selbst zum Ausdruck zu bringen, wem sie zu danken, ein Bestreben, das noch schärfer in gedachtem Sinne hervortritt, wenn wir demselben das bescheidene Schweigen entgegen halten, in das sich andererseits beharrlich die künstlerischen Urheber hüllen.

Für die Ausführung war natürlich eine Werkzeichnung nötig, welche genau der Größe des zu fertigenden Fensters entsprach, und alle Einzelheiten zum Mindesten in den Hauptlinien wiedergab: ein Karton, wie wir heutzutage sagen.

Die Entwurfsskizze fertigte man natürlich ursprünglich auf Pergament, im Verlaufe des 14. Jahrhunderts wohl auch auf Papier, indem man nöthigenfalls, wie das ja auch bei größeren Bauwerken geschah, einzelne Stücke zu einem längeren Streifen zusammenheftete; für die in Originalgröße auszuführenden Werkzeichnungen war aber ein derartiges Material, wenigstens soweit Pergament in Betracht kam, schon des Kostenpunktes halber nicht gut verwendbar. Für letztere Zwecke bediente man sich deshalb entsprechend großer und angemessen zugereiteter, ebener Holztafeln.

Hören wir zunächst die Anweisung, welche Theophilus im 17. Kapitel „De componendis fenestris“ hierfür giebt: „Wenn du gläserne Fenster zusammensetzen willst“, so beginnt er, „so bereite dir zuerst eine Holztafel, eben und so lang und so breit, daß du die Fläche eines und desselben Fensters zweimal darauf machen kannst; nimm Kreide, schabe mit dem Messer von derselben über der ganzen Tafel hin, sprengt überall Wasser darauf und verreibt es gänzlich mit dem Tuche.“

Wenn dessen auch nicht Erwähnung geschieht, so ist es doch wahrscheinlich, daß man dem dünnen Kreidegrund der Zeichenfläche, vielleicht durch Zusatz von Leimwasser, eine angemessene Bindung gab.

Noch weniger wörtlich zu nehmen ist jedoch die Angabe bezüglich der Abmessungen der benötigten Tafel. Das Zeichenbrett sollte also die doppelte Größe der Fensterfläche haben und zwar, wie wir weiter erfahren, bei gleicher Höhe die zweifache Breite, wobei die eine Hälfte für die Visierung, die andere für das Zusammensetzen der nach ersterer geschnittenen und bemalten Glasstücke bestimmt war. Das ist eine Anweisung, welche bei ernstlicher Prüfung doch einigen Bedenken begegnen muß; darnach konnte schließlich, wenn man sie wörtlich deuten will, nur bei ganz kleinen Fenstern verfahren werden, niemals jedoch bei solchen von auch nur einigermaßen nennenswerther Größe. Wenn man in allen Fällen nach der geschilderten Weise hätte vorgehen wollen, welche Ausmessungen müßte da unter Umständen eine Werkstätte gehabt haben? Bei horizontaler Lage der Zeichentafel wäre ja der benötigte Raum immer noch denkbar, aber der Glasmaler konnte seinen Entwurf nicht auf einem lose zusammengefügtten Boden aufreißen, wie der Steinmetz seine Zirkelschläge, und die Annahme einer Anordnung in vertikaler Stellung ist, sofern es sich um Fenster größerer Höhenausmessung handelt, vollständig ausgeschlossen. Auch das spätere Zusammenfassen, das Verbleien, das nur bei horizontaler Lage des Brettes in Tischhöhe vorgenommen werden konnte, wäre auf einer gewisse beschränkte Maße überschreitenden Tischfläche unausführbar gewesen. Der Glasmaler war aber auch gar nicht genöthigt, seine Komposition in der Ausführungsgröße auf einer zusammenhängenden Fläche darzustellen, er konnte vielmehr die Visierung an der Hand seiner Dispositionsskizze in eine Anzahl genau abgemessener Theile zerlegen, entsprechend der Gliederung, welche auch das Fenster durch das Steinwerk und die Eisensprossen seiner Armatur erfuhr. Zusammenhängend darstellen mußte der Künstler auch über das Maß der hiedurch gebildeten Theilscheiben hinaus nur, was seiner ganzen Beschaffenheit nach ein unzertrennbares Ganzes bildete, also namentlich Figuren, welche letztere jedoch äußerst selten in einer Größe zur Verwendung kamen, welche zu nennenswerthen Schwierigkeiten nach dieser Richtung hin hätte Veranlassung geben können²⁰). Auch so erscheint

jedoch das Verbleien auf ein und demselben Brette, auf dem der Künstler seinen Karton ausgeführt, wie es Theophilus empfiehlt, selbst in jenen Fällen, in welchen es technisch durchführbar, als ein Verfahren, das ernstlichen Bedenken begegnen muß, ohne daß sich hiefür irgend welche Vortheile geltend machen ließen²¹). Vereinzelt mag das ja bei kleinen Arbeiten geschehen sein, einer allgemeinen Uebung entsprach es jedoch zweifellos nicht. Wir dürfen eben nicht vergessen, daß Theophilus seines Zeichens Goldschmied war, die Kunst der Glasmalerei aber, wenn seine Kenntniß derselben, wie doch fast anzunehmen, mehr als theoretischer Natur war, vermuthlich nur an kleinen Arbeiten zu erproben Gelegenheit hatte.

Vernünftigerweise wird man nach dem Gesagten füglich annehmen dürfen, daß das Brett, auf welchem der Glasmaler seine Visierung aufriß, in der Regel nicht zugleich als Unterlage zum Verbleien diente.

Für die Ausführung der Zeichnung auf der grundierten Tafel giebt Theophilus folgende Anweisung: „Nimm das Maß von der Länge und Breite eines Fensters und entwirf auf dem Brette dieselbe nach Lineal und Zirkel mittelst Blei oder Zinn, und wenn du einen Saum²²) daran haben willst, ziehe ihn in beliebiger Breite und Ausführung und nach deinem Willen gearbeitet. Ist das gethan, so entwirf die Bilder, so viel du willst, vorerst mit Blei oder Zinn, dann mit rother oder schwarzer Farbe, wobei du alle Linien sorgfältig machst, weil es dann, wenn du sie auf dem Glase malst, nothwendig ist, nach der Tafel die Schatten und Lichter zu vereinigen. Hierauf, indem du die Mannigfaltigkeit der Gewänder vertheilst, merke die Farbe nun jede an ihrer Stelle an und für das Andere, so du immer malen willst, bezeichne die Farbe mit einem Buchstaben.“

Nach einer leichten Vorzeichnung mit einem Blei- oder Zinngriffel²³) erfolgte somit die Durchbildung mittelst des Pinsels, da natürlich nur mit den gleichen Darstellungsmitteln eine der späteren Ausführung auf Glas zeichentechnisch entsprechende Vorlage geschaffen werden konnte, wogegen die Farben nur eingeschrieben wurden in der Art, wie wir das vielfach auf den zahlreich

erhaltenen Scheibenrissen der Spätzeit wahrnehmen können. Aber auch hinsichtlich der Zeichnung wird man nicht annehmen dürfen, daß etwa wirklich alle Einzelheiten bereits auf dem Entwurf derart durchgebildet wurden, wie dies auf dem Glas zu geschehen hatte. Das gilt namentlich von der ornamentalen Kleinarbeit, die schon technisch mit den genannten Mitteln auf der Visierung nicht leicht durchführbar gewesen wäre. Aber auch das große Maß von Freiheit und die flotte, ungebundene Darstellungsweise, welche bei den mittelalterlichen Fenstern in der Einzelbehandlung hervortritt, läßt erkennen, daß man nicht ängstlich an einer strengen Vorlage klebte.

Wohnte für das Detail der Zeichnung vielfach eine Andeutung genügen, so mußten dagegen die Linien derselben, welche zugleich die Bleiführung derselben bestimmten, durchweg genau angegeben sein, da eben ein und dieselbe Werkzeichnung sowohl für den Glaser als für den Glasmaler zu dienen hatte. Damit berühren wir ein besonderes Moment bei der Herstellung des Entwurfes, die Rücksicht auf die technische Möglichkeit der Ausführung. Wie wir wissen, hatten die zu Gebot stehenden Glasstücke eine beschränkte Größe, und soweit die einzelnen Formen der Zeichnung die letztere überschritten, mußte deshalb eine Zerlegung derselben in entsprechende Theile vorgenommen werden. Soviel wie möglich folgte man dabei gleichfalls den Linien der Zeichnung, oder man war wenigstens bestrebt, die Bleie in die dunkeln Stellen des Bildes zu verlegen, aber vielfach war man doch auch genöthigt, die Formen ohne Weiteres quer zu durchschneiden. Auch hiebei verfuhr man jedoch nicht willkürlich, und jedenfalls nicht derart, daß man die Entscheidung der Arbeit des Zuschneidens vorbehielt. Das schließt nicht aus, daß man bei der Verbleiung frei und unregelmäßig getheilte Gründe oder bei der Abtrennung von Bändern, die häufig gleichfalls regellos in ungleichen Längen durchschnitten sind, in naheliegender Rücksicht auf möglichst ökonomische Ausnützung des zur Hand gegebenen Materials eine Ausnahme machte. Horizontal geführte Nothbleie legte man, soweit thunlich, in die Linie der nothwendig fallenden Windstäbe. Aber nicht nur auf das beschränkte Ausmaß seiner

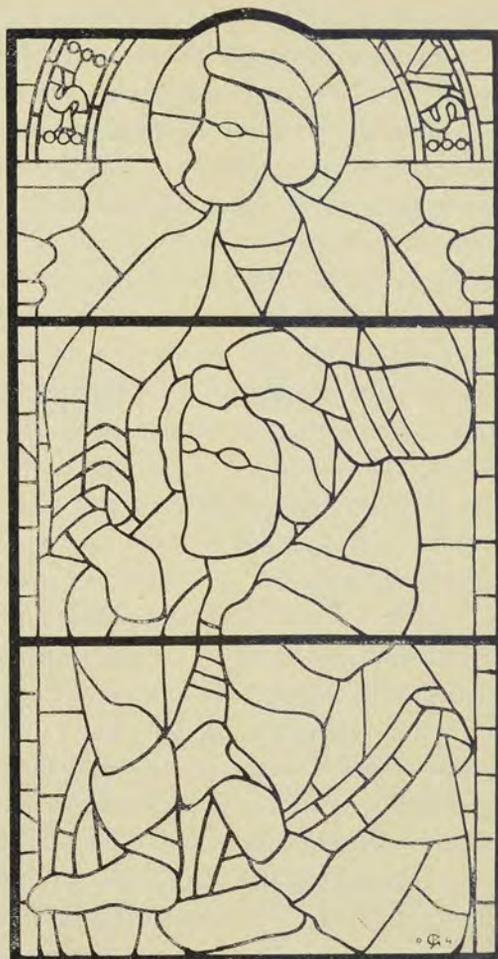
Glasstücke, auch auf die begrenzte Möglichkeit ihrer Formgebung hatte der Glasmaler bei der Anfertigung des Entwurfes zu achten, da sich dieselben ja nicht wie ein Stück Papier mit der Scheere in jeder beliebigen Gestalt ausschneiden ließen. So galt es für den Künstler bei der Formulierung seiner Gedanken nicht nur der Anforderungen bewußt zu bleiben, welche eine vernunftgemäße Rücksicht auf die zum Theil starre Eigenart seiner Technik gebot, sondern für diese stets auch eine ästhetisch befriedigende Lösung zu finden. Die hier umseitig zur Illustration des Gesagten beigegefügtten Zeichnungen bedürfen wohl keines besonderen Kommentars.

In der Hauptsache mag vermuthlich das hier nach den Angaben der *Schedula* geschilderte Verfahren für den größeren Theil unserer Periode Geltung behalten, aber gewisse fortschrittliche Modifikationen dürften schließlich dabei doch kaum ausgeblieben sein. Warum sollte, was uns beispielsweise (Cennini²⁴) um die Wende des 14. Jahrhunderts, allerdings im Hinblick auf etwas anders gestaltete Betriebsverhältnisse, über diese Dinge schreibt, nicht einigermaßen auch für die Praxis in deutschen Werkstätten angenommen werden dürfen? — In dem Kapitel seines wiederholt gedachten Werkes, in dem er lehrt, „wie man in Glas nämlich Fenster arbeitet“, sagt er aber: „Aus der Messung des Fensters wird sich dir die Länge und Breite ergeben: du leimst soviel Blätter Papier zusammen, als du für dein Fenster brauchst, und zeichnest deine Figur zuerst mit Kohle, dann verstärkst du mit Tinte und schattierst die Figur vollends, wie du auf der Tafel zeichnest. Dann nehme dein Glasermeister diese Zeichnung und breite sie auf einem großen und ebenen Tisch oder auf einer Tafel aus . . .“ Hier haben wir auch nach seiner äußerlichen Beschaffenheit bereits ganz das, was wir heute den Karton nennen.

Bei aller Würdigung der Vorzüge, welche das Arbeiten auf der grundierten Tafel besaß, das namentlich selbst weitgehende Aenderungen unschwer zuließ und damit auch das unmittelbare Entwerfen in Ausführungsgröße erleichterte, ein fühlbarer Mißstand blieb doch stets unlösbar damit verknüpft: die Schwierigkeit der doch gewiß manchmal als wünschenswerth empfundenen



271. Ausschnitt aus einem Fenster in der Kathedrale zu Chartres in etwa $\frac{1}{16}$ der Originalgröße.
Nach einer Pause von Durand.



272. Darstellung des Glaschnittes nebenstehender Fensterzeichnung.

Erhaltung des Geschaffenen, welche in den meisten Fällen aus naheliegenden Gründen soviel wie ausgeschlossen war. Wenn auch unmittelbare Nachweise hiefür nicht vorliegen, so ist es doch kaum glaublich, daß trotz solcher sich unwillkürlich aufdrängenden Erwägungen die auch den deutschen Werkstätten zugängliche Erlungenschaft, welche in dem Gebrauch des Papiere lag, von letztern vollständig unberücksichtigt geblieben sein sollte.



3. Das Zuschneiden des Glases.

Das Zuschneiden der Gläser oder das „Fügen“, wie man im Mittelalter sagte, ist an sich zwar eine rein kunsttechnische, keine eigentlich künstlerische Funktion, sie schließt aber eine solche insofern ein,

als es sich dabei zugleich um die volle künstlerische Durchführung der koloristischen Seite der Aufgabe des Glasmalers handelt, welche durch den Entwurf keineswegs erschöpft ist. Selbst wenn man auf der Visierung die Farben in Wirklichkeit nicht nur durch schriftliche Andeutungen wiedergegeben hätte, so wäre darin keine abschließende Lösung der Farbfrage gelegen, denn die Erscheinung der Farbe im reflektierten Licht, wie sie eine opake Malerei bietet, konnte und kann niemals die Farberwerthe des Glasbildes in dem Maße wiedergeben, daß danach die Auswahl der Gläser ohne Weiteres jedem Auge möglich wäre, das die Fähigkeit besitzt, die Farben richtig zu erkennen und auf ihre Uebereinstimmung abzuwägen. Doch selbst wenn diese Möglichkeit bestünde, in der Praxis müßte sie an der Beschränkung scheitern, welche die zu Gebot stehende Palette der Freiheit der Wahl entgegen-

setzt, es sei denn, daß der Künstler von vornherein seine Farbdisposition den zur Verfügung stehenden Mitteln genau anpaßte. Angesichts der nicht sehr umfangreichen Skala ihres Rohmaterials mußte sich den mittelalterlichen Glasmalern ein solches Verfahren ja einigermaßen aufdrängen, aber auch dabei blieb dann beim Schneiden der Gläser durch die richtige Auswahl der verschieden nuancierenden Tafeln ein und derselben Farbe noch genügend Raum zur Bethätigung künstlerischen Empfindens.

Das beim Zuschneiden geübte Verfahren schildert Theophilus in anschaulicher Weise: „Nimm ein Bleigefäß“, so schreibt er, „worin mit Wasser verriebene Kreide kommt, mache dir zwei oder drei Pinsel von Haar, entweder vom Schwanz des Marders oder des Griseum oder des Eichhörnchen oder der Katze oder Mähne des Esels²⁵⁾. Nimm ein Stück Glases von welcher Art du willst, welches nur aber größer sei als der Raum, auf den es zu legen ist, bringe es auf die Fläche dieses Raumes, und so wie du durch das Glas hindurch auf der Tafel die Züge erblickst, ziehe sie mit Kreide an dem Glase, jedoch nur die äußeren, nach, und wenn das Glas zu dicht wäre, sodaß du die Linien des Brettes nicht durcherblicken könntest, so nimm ein weißes Glas, zeichne die Linien auf diesem durch und dann, wenn sie trocken sind, lege das dicke auf das weiße, welches du gegen das Licht hältst, und wie du sie durchblickst, führe die Linien aus. Auf dieselbe Art wirst du alle Gattungen Glas, sei es bei Gesichtern, sei es bei Gewändern, Händen, Füßen, Säumen oder an welcher Stelle immer du die Farben anbringen willst, zeichnen.“ Und im folgenden Kapitel fährt er dann fort: „Mache dann ein Trenneisen am Herde heiß, welches allerort dünn, am Ende dicker sei, wenn es am dickeren Ende glüht, setze es auf das Glas, welches du zertheilen willst, und in Kurzem wird sich der Anfang eines Bruches zeigen. Wäre aber das Glas hart, so befeuchte es durch den Finger an der Stelle mit Speichel, wo du das Eisen aufgesetzt hast; wie dies nun sogleich springt, fahre mit dem Eisen so, wie du abtrennen willst, und die Spaltung erfolgt. Sind alle Stücke so eingetheilt, so nimm das Kröseleisen, welches eine Spanne lang, beiderseits

gekrümmt sei, mit diesem gleiche alle Stücke ab und passe sie zusammen, jegliches an seinem Platze.“

Der Gebrauch des Diamanten zum Glaseschneiden, dessen sich unsere Zeit fast ausnahmslos zu diesem Zwecke bedient, fand erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts allgemeineren Eingang²⁶⁾, ohne jedoch damit das Kröseleisen entbehrlich zu machen oder die Arbeit mit dem Sprengisen vollständig zu verdrängen, wiewol' letzteres seiner Einfachheit halber selbst noch in den Werkstätten des 18. Jahrhunderts ein beliebtes Requisit war. Allerdings kannte man den Diamant oder Demant (auch „Adamas“ genannt), von dessen Härte schon Plinius Kunde giebt, und von dem Megensberg sagt: daß er so „gar hert, also daz man in weder mit eisen noch mit feur zerprechen mag“²⁷⁾, und den man ob dieser seiner Eigenschaften mit dem Heren verglich, der alles bezwingt und richtet, aber nicht bezwungen und von Niemand gerichtet werden kann²⁸⁾. Obwohl man sich aber die erkannte unübertreffliche Härte des Diamanten beim Bearbeiten von Edelsteinen zu Nutzen machte²⁹⁾, das Schneiden von Fensterglas, so nahe das eigentlich lag, scheint man damit im Mittelalter auch nicht einmal versucht zu haben. Wenigstens verlautet nichts darüber. Es ist das jedenfalls ein Beweis dafür, daß das eingelebte, altgewohnte Rüstzeug dem Handwerk vollkommen genügte.

Die Gestalt des Kröseleisens, von Kunkel „Kräusel- od. Griffel-eysen“, von Harrepeter „Kresel“ genannt (lat. *Grosarium*; ital. *Grisatoio*; franz. *Gresoir*; engl. *Grossing-iron*), haben wir als Hauptwerkzeug des Glasers auf den in Jahrl. 29, S. 88 abgebildeten Kunstwappen kennen gelernt³⁰⁾. Die beiden Einschnitte am Kröseleisen waren mit Rücksicht auf die ungleiche Stärke des zu bearbeitenden Glases von verschiedener Weite.

Das Trenn- oder richtiger Sprengisen, das wohl auch durch einen glühenden Kohlenstab ersetzt wurde, bedarf wohl keiner näheren Beschreibung. Zur besseren Handhabung versah man es vermutlich mit einem abnehmbaren Holzgriff; die Verdickung an der Schneidspitze hatte den Zweck, die Hitze besser aufzuspeichern.

So primitiv diese Werkzeuge auch erscheinen mögen, in der Hand der mittelalterlichen Meister

dienten sie doch in vollendetster Weise. Wenn man auch bemüht war, den Glasschnitt möglichst zu vereinfachen, indem man, soweit dies ohne Beeinträchtigung der künstlerischen Absichten anging, nöthigenfalls unter Umgehung allzu scharfer Brechungen und Einschnitte die Bleilinen nicht unmittelbar dem Umriss der Zeichnung folgen ließ, was sich unter Umständen schon im Interesse der Minderung späterer Bruchgefahr empfahl, so verstand man es doch auch, selbst die kompliziertesten Formen sicher zu bewältigen. Oft genug finden sich äußerst kunstvoll ausgeführte Schnitte, ohne daß ein zwingender Grund zu deren Anwendung erkennbar wäre, die sich deshalb allein aus der Lust erklären lassen, das technische Können zu betheiligen³¹). Mit dem glühenden Eisen konnte man die Gläser natürlich zunächst nur in der Grundform zuschneiden, da bei bewegteren Schnittlinien, zumal bei dickeren Gläsern, ein falscher Einlauf kaum zu vermeiden war. Das Weitere blieb der Arbeit des Kröseleisens überlassen, mit dem man vorsichtig nagend in kleinen Theilchen Stück für Stück von den Kanten absprengte, bis das Glas genau die ihm bestimmte Gestalt hatte. Die alten Gläser zeigen deshalb, sofern es sich nicht um ganz dünne Stücke handelt, keine nach beiden Seiten gleich scharfen Schnittränder. Auf der unteren Seite weisen sie stets eine nach innen abgeschrägte unregelmäßige Kante auf mit muschelförmiger Struktur der Bruchfläche, und zwar umso mehr, je dicker das verwendete Material ist. Dementsprechend ist das Schnittprofil der mit dem Kröseleisen bearbeiteten Gläser nach deren Vorder-, Schau- oder Schnittseite spitz, nach deren Rückseite aber stumpfwinkelig, und somit entspricht auch nur der Umriss der ersteren genau der vorhergesehenen Form³²).

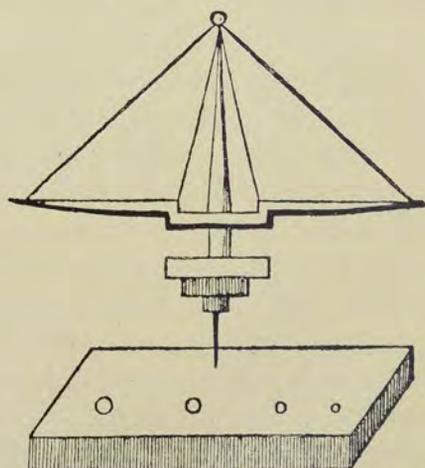
Waren die einzelnen Glasstücke werkmäßig zugerichtet, so mußten sie, den Bleilinen der Visierung entsprechend, auf welcher sie zur Probe aufgelegt wurden, genau aneinander passen, unter Ausparung des geringen Zwischenraumes, der für die Einlage der verbindenden Bleiruthen nöthig war.

Noch einer weiteren, dem Bemalen der Gläser vorangehenden Zurichtungsarbeit haben wir in Kürze zu gedenken: des bereits im Verlaufe des

14. Jahrhunderts üblich gewordenen Ausschleifens der Farbschichte auf den Ueberfanggläsern. Diese Technik, die auch auf einzelnen unserer Freiburger Fenster Anwendung gefunden hat, bezweckte die Verwerthung zweier Farben auf ein und demselben Glase, also sowohl jener des Ueberfanges, wie derjenigen des eigentlichen Glaskörpers, und man bediente sich derselben zunächst in den Fällen, wo, des geringen Ausmaßes der Stücke halber, eine Verbindung durch Blei, wenn auch nicht gerade unmöglich, so doch unvorteilhaft erschien³³).

Aus der fraglichen Zeit fehlen uns irgend welche Andeutungen über das dabei befolgte Verfahren, denn die, durch ihre Uebereinstimmung auf ein und dieselbe trübe Quelle weisenden, märchenhaften Angaben, welche uns die mittelalterlichen Autoren über den verwandten Kristallschnitt auftrifft, beweisen nur, wie so manches Andere, was damals selbst ernste Männer in unfaßbarer Leichtgläubigkeit als hohe Wissenschaft zum Besten gaben, daß man die phantastischen Rezepte niemals auf ihre Wirksamkeit praktisch zu erproben in die Lage kam³⁴). Auf realerer Basis steht die Anleitung, welche Kunkel im zweiten Theile seiner „Ars vitraria“ giebt, ein Arbeitsverfahren, das, angesichts der Einfachheit seiner technischen Mittel, füglich auch für das im 14. Jahrhundert gebräuchliche Geltung beanspruchen darf.

„Merke!“ so schreibt derselbe zu der hier beigefügten Abbildung seiner Schleifvorrichtung,



273. Vorrichtung zum Ausschleifen des Ueberfanges.
Nach Kunkel

„Wann du auff Glas / das braun-roth oder roth-blau ist / weiß machen wilt / so nimm Schmirgel und Leinöhl / ziehe es damit abe / an denen Orten wo es dir gefällt. Oder mache dir eine Spindel / wie man die Mund-Perlen abzuthun gebrauchet; du kannst sie groß oder klein machen / nach deinem Gefallen / ungefehr nach der Manier / wie du hier verzeichnet findest: Dieses kanstu nach Belieben durch ein hölzern Brettlein appliciren / und hernach deine Arbeit mit Schmirgel oder Drüppel poliren / erstlich zwar kanst du solches mit linden Holz / hernach aber mit harten Eychen / Weiß-Büchen oder Birnbäumen-Holz verrichten“³⁵).



4. Die Malfarbe.

Die Hauptmalfarbe des Glasmalers, das sogenannte Schwarzloth (franz.: noir fusible, noir vitrié; engl.: vitri-fied black), besteht aus einem fein pulverisierten Gemenge eines mehr oder weniger schwarzfärbenden Metalloxydes mit leichtflüssigem Glase, das, mit einem flüchtigen oder wenigstens ohne nennenswerthen Rückstand verbrennbaren Bindemittel aufgetragen, die Eigenschaft besitzt, sich in der Rothgluthhitze mit dem Glase innig zu verbinden.

Ungeprüft und unbeantwortet ist meines Wissens die Frage nach dem Alter und damit auch der Etymologie des heute allgemein gebräuchlichen Terminus technicus Schwarzloth. Ist er wirklich mittelalterlichen Ursprungs, wie wohl allgemein kritiklos angenommen zu werden scheint, so wird man das Wort nicht gut mit dem Begriff des Löthens oder Schmelzens in Zusammenhang bringen dürfen, so nahe eine solche Deutung auch läge, es würde vielmehr zwangloser als die Substantivform des gleichlautenden mittelhochdeutschen Adjektivs „warzlot“ aufzufassen sein, das ist gleich schwarzlecht oder schwärzlich, wie wir heute sagen³⁶). Der Name würde demnach einfach und zwar treffend den Ton der Malfarbe bezeichnen, die thatsächlich niemals absolut schwarz ist, sofern sie nicht in vollkommen deckendem Auftrag erscheint; sie ist nur schwärzlich mit den verschiedenen Nuancierungen in's Graue, Grünliche, Bräunliche oder Braunröthliche, je nach ihrer

Zusammensetzung, und das sowohl im Reflexlicht wie in der Transparenz, wobei bemerkenswerth ist, daß die Erscheinung der Farbe im auf- und durchfallenden Lichte nicht immer eine Uebereinstimmung zeigt.

Aber eine solche Auslegung hätte die gesticherte Thatsache zur Voraussetzung, daß der Ausdruck im Mittelalter wirklich schon gebräuchlich war. Ist der Nachweis hiefür wirklich schon erbracht? —

In den lateinisch geschriebenen Abhandlungen des Theophilus und Heraclius findet sich die Bezeichnung Schwarzloth natürlich nicht. „De colore cum quo vitrum pingitur“ überschreibt Theophilus das fragliche Kapitel, wobei er auch sonst nur allgemein von der Farbe spricht, ohne derselben einen besonderen Namen zu geben, und das gilt gleicherweise von Heraclius. Aber auch sonstwie bin ich in mittelalterlichen Schriften dem Namen Schwarzloth in gedachtem Sinne nicht begegnet; ebenso wenig in den einschlägigen Sunftordnungen des 15. Jahrhunderts; auch hier ist nur allgemein „von der Farbe“ die Rede. „Vorb zu gemolten Glas“ lautet die Bezeichnung im Nürnberger Traktat. Nur das zum Löthen der Bleiruthen bereitere Zinn wird kurzweg „Loth“ genannt; „Gut lot zu machen“ ist das betreffende Kapitel überschrieben³⁷).

Die Baurechnungen des Freiburger Münsters enthalten eine Aufzeichnung aus dem Jahr 1511, nach welcher einem Glasmaler „meister Hainrich maller“³⁸) ein Betrag verrechnet ist „umb Kesselbraun zum obersten venster zu mallen“. Ob unter diesem „Kesselbraun“ nur das zur Herstellung des Schwarzlothes benötigte Oxydationsprodukt zu verstehen ist, sei es nun, daß es von Kupfer- oder Eisenkesseln gewonnen wurde, oder das damit bereitete Schwarzloth, das ist schwer zu sagen.

Also bis ins 16. Jahrhundert nirgends eine Spur des heute geläufigen Terminus.

Soweit mein Wissen reicht, macht erst Kunkel einen allgemeinen Gebrauch davon. Er spricht nicht nur von „Schwarz-Loth“, das er auch „Ventur“ nennt, sondern in gleichem Sinne auch von „Roth Loth“ oder „roth Loth“, „Kunstigelb oder Silber Loth“ u. s. w. Aber wie ersichtlich, ist hier die Silbe Loth als Sub-

stantiv verwendet und nicht als Endsilbe in der oben erwähnten Bedeutung und es ist deshalb die Frage: Haben wir es mit einer mißverstandenen Anwendung des angenommenen mittelalterlichen Begriffes zu thun, oder dachte man dabei wirklich an Lörhen oder Schmelzen? „Silberlecht“ hätte ja keinen Sinn, dagegen könnte man wohl von einer Schwarz-, Roth- oder auch Silberschmelze sprechen.

Diese Andeutungen lassen die Beantwortung der aufgeworfenen Frage offen, sie möchten nur die Anregung zu einer eingehenderen Prüfung derselben geben angesichts der Bedeutung, welche das Wort mit dem mystischen Klang heute gewonnen hat.

Die Anweisung, welche Theophilus zur Herstellung des Schwarzlothes giebt, lautet: „Nimm dünn geschlagenes Kupfer, brenne es in einer kleinen Eisenschale gänzlich zu Pulver, dann nimm Stückchen von grünem Glas und griechischem Saphir, mahle jedes besonders zwischen zwei Porphyersteinen und menge diese drei zugleich, so daß ein Drittel das Pulver, ein Drittel das Grün, ein Drittel Saphir sei, mahle gleichmäßig auf's Sorgfältigste mit Wein oder Harn auf diesem Steine.“

Ähnlich ist das Rezept des Heraclius, der statt des Kupfers Eisenhammerschlag empfiehlt, indem er sagt: „Nimm ein grossinum Saphir und dann Erzschaum, welcher vom heißen Eisen am Schmiedeambo geschlagen wird; nimm davon ein Drittel mit dem grossinum und Bleiglas, Judeum nämlich, vermische es, reibe es gut auf dem Marmor; so kannst du damit malen.“

Der sogenannte griechische Saphir, womit, wie wir wissen, ein weiches Bleiglas von blauer Farbe gemeint ist, sowie das von Theophilus außerdem als Zusatz empfohlene grüne Glas, das, wie wir an anderer Stelle erfahren, gleichfalls von besonderer Weichheit war, sind allein als Flußmittel, nicht als färbende Zusätze zu betrachten, wenn die chemische Zusammensetzung dieser beiden Gläser vielleicht auch nicht vollständig ohne Einfluß blieb auf den Ton der erzielten Malfarbe³⁹⁾.

Außer mit Kupfer und Eisen ist unter gewissen Bedingungen auch mit Kobalt eine schwarze Malfarbe zu erzielen, und daß dies bekannt war, er-

sehen wir bei Heraclius, wo er von schwarzer Glasfarbe zum Bemalen von Thongefäßen spricht⁴⁰⁾.

So einfach die hier angeführten und ähnlich auch von Kunkel und Le Vieil verzeichneten und demnach nie vollkommen verloren gegangenen Anweisungen sind, so gelang es seltsamerweise unserer Zeit doch lange nicht, den Glasmalern ein Material an die Hand zu geben, das dem allein auf empirischem Wege gewonnenen Erzeugniß des Mittelalters an Schönheit und Beständigkeit gleichkam. Auf manchen Fenstern des Mittelalters ist das Schwarzloth von geradezu unvergleichlich bewundernswerther Beschaffenheit: herrlich im Ton, von feinsten, flüssigster Struktur und kräftigster Deckung, und dann namentlich, nachdem es durch über ein halbes Jahrtausend den schädigenden Einwirkungen der Zeit ausgesetzt gewesen, noch von der denkbar ungemindertsten Festigkeit, noch hart wie Stein. Die letztere Wahrnehmung können wir allerdings, das kann nicht geleugnet werden, nicht bei allen mittelalterlichen Fenstern machen. Bei nicht wenigen hat das Schwarzloth dem Zahn der Zeit so wenig zu trotzen vermocht, wie sein Träger, das Glas, aber es bleibt da immer noch die Frage, ob die Schuld stets in der mangelhaften Beschaffenheit des ersteren zu suchen ist⁴¹⁾. Daß es aber auch im Mittelalter Pfücher gab, wie zu allen Zeiten, und damit auch Arbeiten, welche das hier gespendete Lob nicht verdienen, dessen wurde bereits an anderer Stelle gedacht⁴²⁾.

Außer dem Schwarzloth kennt die Frühzeit, und zwar wohl schon seit der Wende des 13. Jahrhunderts, noch eine zweite Auftragfarbe, die jedoch nicht zum Malen im Sinne der Verwendung des Schwarzlothes, sondern als färbendes Mittel diente, das einzige, das die im Uebrigen nur mit in der Hütte erzeugten Farbönen operierende ältere Glasmalerei gebrauchte. Es ist dies das bereits mehrfach erwähnte sogenannte Kunstgelb, von den Engländern Yellow stain (franz.: Jaune à l'argent) genannt, das, nach den überlieferten Denkmälern zu urtheilen, in der deutschen Glasmalerei nennenswerth allerdings erst zu Ausgang unserer Periode, in Frankreich dagegen in ausgedehnterer Weise bereits

gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts zur Anwendung gelangte⁴³).

Im Widerspruch mit diesen unlängbaren Thatsachen nennt die Legende als Erfinder des Kunstgelb den 1407 zu Ulm an der Donau geborenen Kaufmannssohn Jakob Griesinger, der in den Reihen deutscher Landsknechte nach Italien gekommen, dort, des Kriegshandwerks müde, in das Dominikanerkloster zu Bologna eintrat, wo er sich besonders der Glasmalerei widmete. Allgemein unter dem Namen Jakobus Alemannus bekannt, wurde er nach seinem 1495 erfolgten Tode ob seines gottgefälligen Lebenswandels selig gesprochen und in Frankreich von der Kunst der Glasmaler vielfach selbst noch im 18. Jahrhundert als Patron verehrt⁴⁴). Diese besondere Werthschätzung, welche der vermeintliche Erfinder des Kunstgelb bei den Franzosen mehr als bei seinen eigenen Landsleuten genoss, erklärt sich vielleicht aus der augenscheinlichen Vorliebe der letzteren für die neue Technik, wie sie durch deren im Vergleich mit der heimischen Kunstübung unzweifelhaft wesentlich älteren und ausgedehnteren Gebrauch dokumentiert wird, mit dessen gesicherten Daten sich allerdings diejenigen der Legende keineswegs im Einklang finden. Die chronologischen Widersprüche haben nichts Befremdendes, wenn wir uns das damalige bescheidene Bedürfnis und die damit Hand in Hand gehende beschränkte Fähigkeit kritischer Beurtheilung solcher Dinge vergegenwärtigen, Umstände, die es ermöglichen, daß selbst viel bedeutsamere historische Daten und Vorgänge in Kurzem dem Gedächtniß der Zeit entschwanden, beziehungsweise verwirrt mit Unzutreffendem in der Ueberlieferung weitergetragen und ohne Prüfung gläubig hingenommen wurden.

Als färbendes Agens des Kunstgelb erscheint das Silber, weshalb es auch als Silbergelb bezeichnet wird. Die Eigenschaft des Silbers, das Glas im Feuer gelb zu färben, soll nach der Legende von dem Bruder Jakobus dadurch entdeckt worden sein, daß demselben ein silberner Knopf auf das zum Brennen in den Ofen gebrachte Glas fiel, wobei er, durch den Prior unversehens von der Arbeit abgerufen, nach seiner Rückkehr den Knopf durch das Feuer verzehrt,

an dessen Stelle dagegen einen goldenen Schein auf dem Glase fand. Eine solche Wirkung äußert jedoch nicht nur metallisches Silber, sondern überhaupt jegliche Silberverbindung, welche bei der in Betracht kommenden Temperatur eine Zersetzung erfährt. Der Vorgang ist dabei ein wesentlich anderer als beim Schwarzloth; es tritt kein Verschmelzen zweier glasiger Substanzen ein, ja es ist nicht einmal eine unmittelbare Berührung des Silberpräparates mit dem Glase erforderlich, die Färbung wird vielmehr schon durch die sich entwickelnden Dämpfe erzielt. Angaben über die im 14. Jahrhundert übliche Zubereitung des Kunstgelb sind meines Wissens bis jetzt nicht bekannt geworden; doch dürften die Rezepte, welche uns aus späterer Zeit überliefert sind, im Wesentlichen auch für die mittelalterliche Praxis zutreffend sein⁴⁵). Danach bediente man sich vorwiegend des Schwefelsilbers, das man durch Zusammenschmelzen der beiden Elemente erzeugte. Zu feinem Pulver zerrieben, wurde diese Verbindung dann mit Lehm oder Ocker vermengt und zum Auftrag auf das Glas mit Wasser zu einem festen Brei verarbeitet. Die Vermischung mit Ocker oder Lehm bezweckte allein, vermittelt eines indifferenten Stoffes eine bessere Vertheilung des intensiv färbenden Körpers herbeizuführen⁴⁶); nach dem Brennen wurde die lose an dem Glase haftende, immer noch mehr oder weniger silberhaltige Kruste wieder abgebürstet und konnte, wenn auch mit geringerem Effekt, von neuem verwendet werden.

Abgesehen von der Stärke des Auftrages beziehungsweise dem Silbergehalt des Präparates und dem Maße der Empfänglichkeit des Glases, welche letztere abhängig ist von dessen chemischer Zusammensetzung, bestimmen Dauer und Stärke der beim Brennen einwirkenden Hitze die Tiefe der Färbung, welche sich von dem zartesten Citronengelb bis zum sattesten Braunorange steigern läßt. Daraus ergibt sich die Möglichkeit einer Modulationsfähigkeit, wie sie mit in der Hitze gelb gefärbtem Glase nicht erreichbar, die sich jedoch angesichts des Einflusses solch' verschiedener zum Theil schwer bestimmbarer Faktoren stets mehr oder weniger der vollen Beherrschung entzieht. Bei Ueberhitzung wird die

Färbung leicht stumpf und fleckig⁴⁷⁾. Außerlich, d. h. im auffallenden Lichte besehen, bewirkt diese leuchtende Goldbeize, ohne einen körperlich wahrnehmbaren Auftrag erkennen zu lassen, meist einen bläulich oder grünlich opaleszierenden Hauch auf der damit behandelten Seite des Glases, eine Erscheinung, die sich bei auf der ganzen Fläche gefärbten Stücken als ein sicheres Kriterium dafür erweist, daß die Farbgebung nicht in der Masse erzeugt wurde, daß wir es also nicht mit bereits auf der Hütte gelb gefärbtem Glase zu thun haben. Der Auftrag des Kunstgelb erfolgte meist auf der äußeren unbemalten Seite des Glases, wobei bemerkenswerth ist, daß im Uebrigen stark verwitterte Gläser sich häufig an den mit Kunstgelb überzogenen Stellen von dem zersetzenden Einflusse der Atmosphärien vollkommen unberührt zeigen.



5. Die Technik des Malens.

Den besten verlässlichsten Aufschluß über die Malweise der Frühzeit geben uns die Denkmale selbst, wobei allerdings erschwerend in Betracht kommt, daß in den meisten Fällen deren Unzugänglichkeit eine allseitige nähere Betrachtung und damit auch das Studium technischer Einzelheiten unmöglich macht oder wenigstens nicht ohne weiteres zuläßt. Was uns durch zeitgenössische Aufzeichnungen nach dieser Richtung vermittelt wird, vermag unsere aus dem Studium der Werke geschöpften Kenntnisse nur in minder wesentlichen Dingen zu erweitern. Die Ausführungen des Theophilus berühren mehr allgemein künstlerische Momente, über eine Reihe kunsttechnischer Vorgänge beim Malen, über die wir gerne unterrichtet wären, und worüber uns das fertige Werk nichts zu sagen vermag, schweigt auch er sich fast vollständig aus. Die spärlichen maltechnischen Winke, welche er einfließen läßt, beschränken sich auf flüchtige oberflächliche Andeutungen. Man muß sich unter solchen Umständen unwillkürlich fragen, ob die Aufzeichnungen des kunstbeflissenen Ordensmannes in ihrer Lückenhaftigkeit dazu angethan sein konnten, dem Unkundigen eine ausreichende Handweisung zu sein, was sie ausge-

sprochenemmaßen nach dem Wortlaut des Prologus doch eigentlich sein sollten. Wohl wird man angedachts dieses Mangels, der nicht etwa auf den Verlust einzelner Theile der Handschrift zurückzuführen ist, an die Worte des zeitgenössischen Anonymus Bernensis⁴⁸⁾ gemahnt, der etwaigen Bedenken wegen der Unzulänglichkeit seiner kunsttechnischen Unterweisungen, zutreffend mit den Worten begegnet: „Wenn du mir nun kommst und sagst (wobei kann ich das oder das aus dem Gesagten wissen), dann will ich dir darauf nur soviel sagen, daß du dergleichen und noch manches Andere bei einigem Nachdenken selber erproben und herausbringen kannst, indem du selbst dir eine gewisse Praxis erwirbst und das kannst du weit besser selber, als wenn ich es dir hinschreiben wollte. Denn ein ehrlicher Künstler wird sich selbst als unfähig erklären müssen, wenn er nicht aus eigener Erfindungsgabe Experimente macht, und mittelst seines Verstandes außer dem, was er von andern gelernt hat, gar nichts weiter selbstständig zu erfinden im Stande ist.“ Das mag auch Theophilus gedacht haben, obwohl seine Ausführungen an Gründlichkeit mit jenen der leider unser Kunstgebiet nicht berührenden Berner Handschrift nicht verglichen werden können. Unter gleichem Gesichtspunkt werden deshalb auch die Angaben hinsichtlich der zu seiner Zeit geübten Technik zu beurtheilen sein, die mancherlei Modifikationen fähig, solche in den verschiedenen Werkstätten jedenfalls auch erfahren hat. Hinsichtlich der von ihm beschriebenen Malweise muß aber außerdem noch besonders darauf hingewiesen werden, daß das, was er gerade hierüber sagt, nur zeitlich beschränkte Gültigkeit beanspruchen kann, weil mit den in unserer Periode sich vollziehenden Stilwandlungen auch bemerkenswerthe Umgestaltungen in der Technik der Zeichnung verknüpft sind, die auch das maltechnische Verfahren einigermaßen beeinflussen.

Was nun das Malen selbst betrifft, so wissen wir ja bereits, daß es sich — abgesehen von dem Gebrauch des Silbergelb, dessen bereits im vorangehenden Abschnitt gedacht wurde, — darauf beschränkte, mit ein und derselben Schwarzlothfarbe die Einzelheiten der Zeichnung auf die verschiedenfarbige Folie des Glases zu übertragen.



274.

274. Ausschließlich linear durchgeführter Kopf von einem Fenster des 13. Jahrhunderts in der Kathedrale von Bourges, in etwa $\frac{2}{3}$ der Originalgröße.

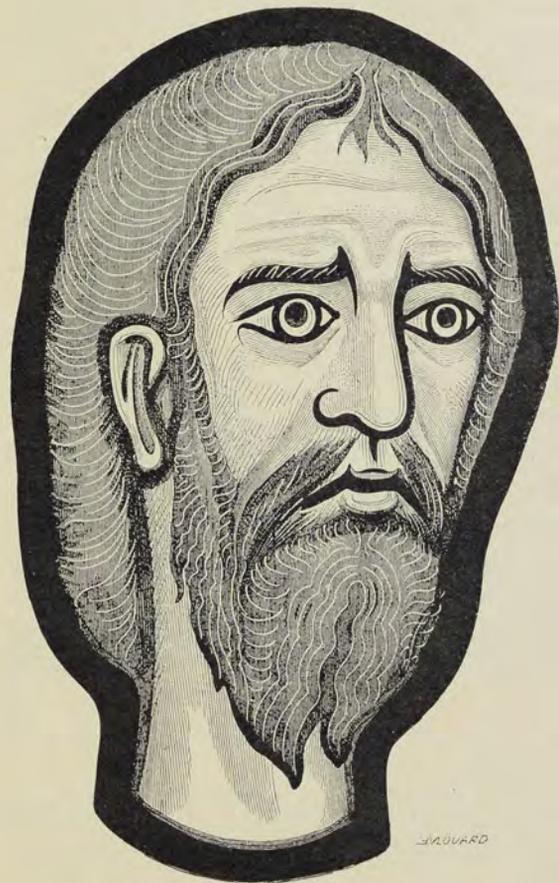
Nach Viollet-le-Duc.

275. Unter Anwendung aller zeichentechnischen Mittel ausgeführter Kopf in Originalgröße.

(Aus der Sammlung M. A. Gêrente.

(Die Zeichnung von Haupt und Barthaar aus lasierend, jene der Augenbrauen aus deckend aufgetragenem Schwarzloth austradiert.)

Nach Viollet-le-Duc.



275.

Das geschah mittelst Pinsel und Radierholz durch dreierlei zeichentechnische Darstellungsmittel: Durch einfache Linien von verschiedener Deckung und Stärke; durch geschlossene, mittelst dünneren Schwarzlothauftrags erzielte, also mehr lasierend wirkende Tonlagen; und dann durch Herausholen, d. h. Austradieren der Zeichnung aus dem mit der Malfarbe entweder vollständig deckend schwarz oder nur lasierend überzogenen Glase, wobei sich erstere in der Farbe der Unterlage hell auf dunklerem Grunde zeigte⁴⁹⁾.

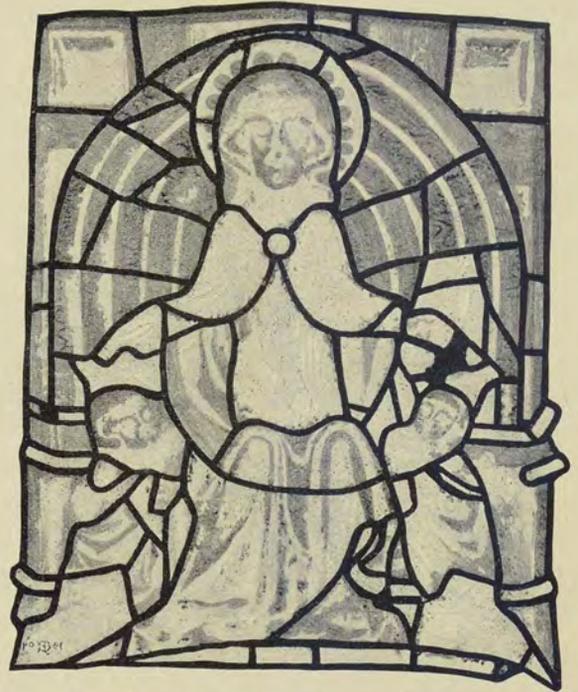
Die Farbe des Schwarzlothauftrags bewegt sich in all diesen Fällen vom tiefsten Schwarz bis zum zartesten Hauch, die Stärke der Konturen von der feinsten Linie bis zu einer Breite von mehreren Centimetern.

Je nach dem Maß und der Art der erstrebten Durchbildung, die wiederum abhängig sind von der Größe und Lage des Fensters, erfolgte die Anwendung dieser technischen Mittel. Verzichtete man auf jedwede Modellierung, was

übrigens nur bei kleinen Ausmessungen der Darstellung geschah und auch da nicht immer, so waren natürlich einfache Umrislinien ausreichend; erstrebte man dagegen eine solche, so konnte sie entweder vorwiegend durch lineare Behandlung oder mehr durch Schattierung in geschlossenen Tönen erreicht werden. Das ist so zu verstehen, daß fast ausnahmslos die eine Behandlung durch die andere unterstützt wird. Zum Radierverfahren nahm man seine Zuflucht bei der Verzierung von Gegenständen aller Art, zur Musterung von Gewändern und Gründen, der Ornamentation von Bändern und Streifen, der Zeichnung feinerer Architekturglieder und Schriftzeichen, bei der Detaillierung von dunkeln Haupt- und Barthaar u. s. w. Die Bearbeitung mit dem Pinsel und Radierholz, das für feinere Linien wohl auch durch die Radiernadel ersetzt wurde, erfolgte in der angedeuteten Weise sowohl ein-, wie beiderseitig, in der Hauptsache jedoch stets auf der dem Beschauer zugekehrten Seite des Glases. Auf der



276. Vorderseitige Bemalung.

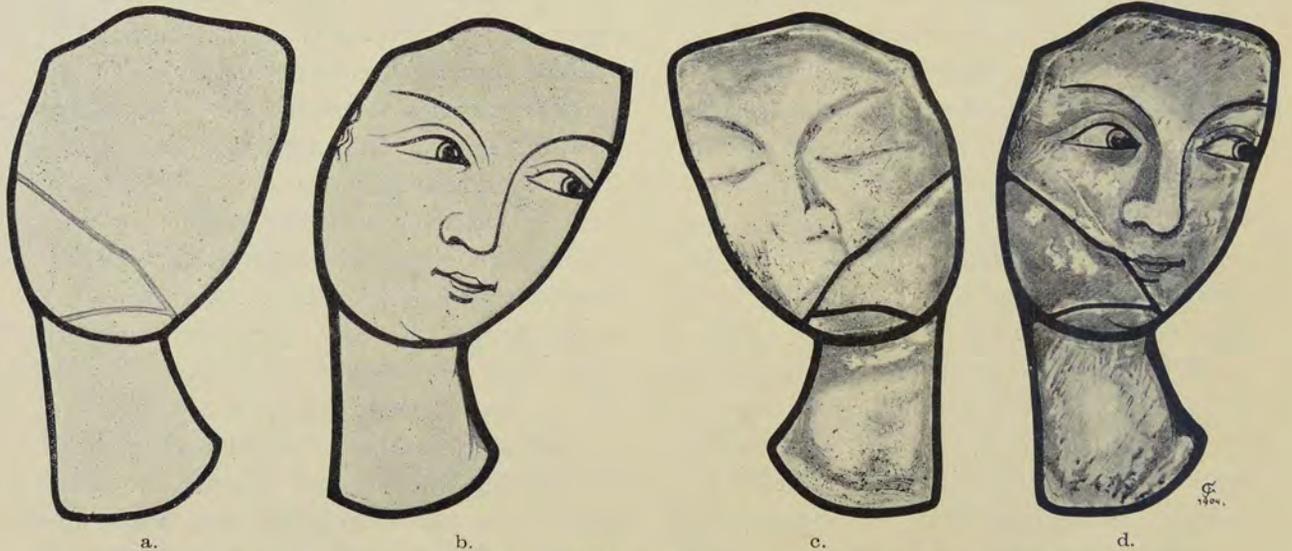


277. Spiegelbild der rückseitigen Bemalung.

276 und 277. Aus dem Fenster der Schusterzunft im Freiburger Münster.

Schauseite werden immer die wesentlichen Konturen aufgetragen, auf der Rückseite einzelne Musterungen, namentlich bei Gewändern und zwar sowohl durch Kontur, als auch vermittelft Radierung, und dann manche Schattentöne⁵⁰).

Bei derartigen Schattenlagen, sei es, daß sie allein oder zur Verstärkung der Bearbeitung auf der Schauseite gewählt wurden, findet sich hin und wieder auch eine geringe Nachhilfe durch Striche. Für diese rückseitige Bemalung waren



278. Kopf aus einem frühgothischen Fenster im Besitze des Freiburger Münsters in etwa $\frac{1}{4}$ der Originalgröße.

- a. Zusammensetzung des Kopfes unter Angabe der auf b weggelassenen Sprungbleie.
- b. Umriszeichnung der Vorderseite, unter Weglassung der vorderseitigen Modellierung.
- c. Verstärkung der Modellierung auf der Rückseite.
- d. Erscheinung des Kopfes in seiner derzeitigen Verfassung.

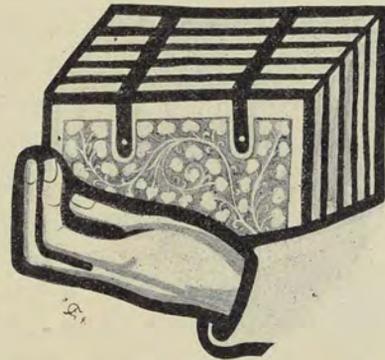
vermuthlich ebensowohl technische, wie ästhetische Gründe maßgebend. Man vermied die mit einem mehrmaligen Uebergehen des Schwarzlothaustrages verbundene Gefahr der Ablösung der unteren Farblagen, der bei einseitiger Behandlung nur durch wiederholtes Brennen sicher begegnet werden konnte, und man erzielte zugleich eine weichere Wirkung, da die Ränder der rückwärts aufgetragenen Flächen vermöge der durch die Struktur und Dicke des vorliegenden Glaskörpers

bewirkten Brechung dem Auge nicht mehr in voller Schärfe erscheinen.

Durchschnittlich, d. h. bei Fenstern mittlerer Größe, entspricht die Stärke der Hauptrahmlinien ungefähr der Breite der verwendeten Bleiruthen, deren Linien ja einen Theil der Zeichnung bilden. Sofern bei auch in den Einzelheiten der Darstellung großen, dem Auge des Beschauers sehr entrückten Fenstern mächtige Umrahmlinien erwünscht waren, verbreiterte man auch die Linien der Blei-



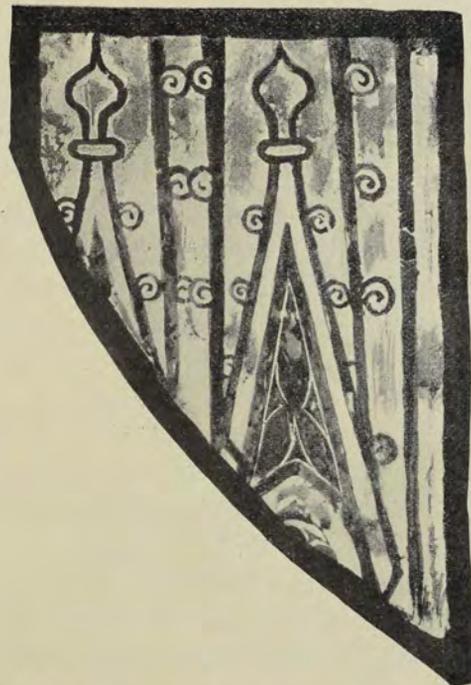
279. Luna von einer Kreuzigungsgruppe eines romanischen Fensters unbekanntes Ursprungs im Besitze von Dr. Forrer in Straßburg.



280. Von einem der ehemaligen von Ritter Schneewlin gestifteten Lichtgadenfenster des Freiburger Münsters.



281. Architekturfragment unbekanntes Ursprungs aus dem 14. Jahrhundert.



282. Architekturfragment unbekanntes Ursprungs aus dem 14. Jahrhundert.

279 bis 282. Beispiele für die Anwendung des Radierverfahrens (279. Ornamentation des Grundes; 280. Ornamentation des Buchdeckels; 281. Quaderlinien im schwarzen Grund; 282 Maßwerkzeichnung im Wimberg).

führung durch Farbe, da die Bleiruthen, und zwar wohl aus ökonomischen Rücksichten, auch in solchen Fällen niemals stärker gewählt wurden als technisch nothwendig⁵¹). Dabei ließ man wohl auch zwischen Blei und Farbe eine feine Lichtlinie stehen.

Auch soweit die Linien des Glaschnittes und damit auch diejenigen der Bleifassung nicht unmittelbar den Umrisslinien der Zeichnung folgen konnten, was ja meist der Fall war, wo letztere schärfere Einbiegungen und Einschnitte erfuhr, füllte man den zwischenliegenden Raum mehr oder weniger deckend mit Schwarzloth aus. Erschienen die dadurch gebildeten schwarzen Flächen zu groß, so strebte man wenigstens bei ornamentalen Formen, zumal auf hellfarbigen Gläsern gerne eine Auflichtung der dunkeln Ausfüllungen derart an, daß man in letztere linearen Zierrath einradierte, wie das ja auch bei hell auf dunklem Grunde angeordneten Schriften geschah.

Das Verfahren des Herauskratzens fand vorwiegend in all' den Fällen Anwendung, wo eine feinere Zeichnung hell in der jeweiligen Lokalfarbe des Glases auf dunklem Grunde zur Darstellung kam. Ein Aussparen der Formen wäre da nicht nur viel mühevoller gewesen, es hätte namentlich bei nicht vollkommen deckender Behandlung des Schwarzlothgrundes eine gleichmäßige Anlage desselben fast zur Unmöglichkeit gemacht⁵²).

Während der romanischen Stilperiode liegt, wie wir bereits gesehen, der Schwerpunkt der Zeichentechnik in der linearen Behandlung, im Kontur. Ursprünglich von etwas kalligraphischer Dürftigkeit, streng schematisch, gewinnt die Zeichnung schließlich eine flottere, breitere, oft von nicht geringem Formverständniß zeugende Gestaltung, eine Entwicklung, die am markantesten in der zeichnerischen Behandlung des Faltenwurfes hervortritt. Mit den Stilwandlungen des 13. und 14. Jahrhunderts verflacht diese Darstellungsweise allmählig, die mageren und weniger straff geführten Schattenlinien verfließen in den breiter und kräftiger hervortretenden Tonlagen der Modellierung und verlieren mehr und mehr an selbstständiger Wirkung, der ganze Vortrag büßt sichlich an ferniger Frische.

Man malte schließlich auf Glas ohne jegliche Berücksichtigung der Eigenart des Materials, bis man endlich im Verlaufe des 15. Jahrhunderts wieder eine in ihrer Art vollendete Technik gewann, welche in Berücksichtigung der wesentlich veränderten künstlerischen Anforderungen der meisterhaften Malweise des 12. und 13. Jahrhunderts ebenbürtig zur Seite gestellt werden kann. Die angefügten Beispiele mögen die Entwicklung der Zeichentechnik bis zum Ausgang des 14. Jahrhunderts einigermaßen veranschaulichen.

Das ist das Ergebnis der aus dem Studium der Denkmale gewonnenen Wahrnehmungen; sehen wir zunächst, in wie weit wir das hieraus geschöpfte Wissen durch die einschlägigen Mittheilungen zu ergänzen vermögen, welche uns Theophilus über das Verfahren der älteren Zeit gibt.

Theophilus beginnt seine Anleitung zum Malen im Anschluß an die bereits erwähnte Anweisung zur Bereitung der Schmelzfarbe, indem er sagt: „Sieh es“ (nämlich das mit Wein oder Harn zerriebene Gemenge) „in ein Eisen- oder Bleigefäß und bemale damit das Glas mit aller Vorsicht nach den Linien, welche auf der Tafel stehen“.

Hiermit sind wir bereits vor eine nicht belanglose Frage gestellt: Welches Mittels bediente man sich, um der Farbe die erforderliche Bindekraft zu verleihen, damit sie bis zum Einbrennen genügend fest am Glas haften blieb und bei der Arbeit nicht allzuleicht abgewischt wurde? — Hierzu konnte jedes Bindemittel Verwendung finden, das die Eigenschaft besitzt, nicht allzu langsam zu erhärten und im Feuer leicht und ohne zu großen, die Verbindung der Farbe mit dem Glase hindernden Rückstand zu verbrennen. Theophilus nennt Wein und Harn als Zusatz beim Reiben des Gemenges und läßt die Farbe damit scheinbar gebrauchsfertig sein, da weder hierbei, noch irgendwie an anderer Stelle eines benötigten besonderen Malmittels Erwähnung geschieht. Drei Möglichkeiten sind denkbar: Entweder die genannten Stoffe besitzen die fraglichen Eigenschaften in ausreichendem Maße; oder, falls dies ausgeschlossen, man wußte sich ohne Bindemittel zu behelfen; oder endlich, man bediente



283.



284.



285.

283. Wende des 11. Jahrhunderts.
 284. Erste Hälfte des 13. Jahrhunderts.
 285. Wende des 13. Jahrhunderts.
 286. Mitte des 14. Jahrhunderts.
 287 und 288. Wende des 14. Jahrhunderts.



286.



287.



288.

283 bis 288. Beispiele für die Entwicklung der Zeichentechnik (1/6 der Originalgröße).

sich eines Malmittels, aber Theophilus hatte es aus irgend welchem Grunde unterlassen, desselben besonders zu gedenken. Viollet-le-Duc und mit ihm ausnahmslos alle anderen mir bekannten Kommentatoren legen ohne jegliches Bedenken die Anleitung unseres Autors in ersterem Sinne aus. Trotzdem vermag ich mich dieser Meinung nicht kritiklos anzuschließen; und ich möchte auch bezweifeln, daß sich dieselbe auf praktische Erprobung stützt.

Wein und Harn, zumal die letztere Flüssigkeit, der man allerlei seltsame Kräfte imputierte, hielt man in der Technik des Mittelalters und auch späterhin zu gar mannigfacher Verwendung geeignet. Aus Harn glaubte man bekanntlich selbst Gold bereiten zu können; im Harn eines rothhaarigen Knaben (Heraclius empfiehlt den von einem Mädchen vor Sonnenuntergang gewonnenen) oder eines mit Epheu genährten Ziegenbockes sollte Eisen eine ungewöhnliche Härte

gewinnen; und aus solch' mystischen Vorstellungen scheint mir eben auch die bezügliche Angabe in dem Schwarzlothrezepte des Theophilus entsprungen zu sein. Eine ähnliche Verwendung kennt auch Cennini bei der Zubereitung des Goldgrundes und jener der rothen Lackfarbe, und wenn er in letzterem Falle nicht unterlassen kann, des unangenehmen Geruches halber von dem Gebrauch abzurathen, so läßt das vermuthen, daß seine Angaben gleichfalls mehr durch unkontrollierbare traditionelle Vorstellungen als die Erkenntnis erprobter Zweckmäßigkeit veranlaßt sind. Das gilt wohl auch von ähnlichen vermuthlich aus der gleichen Quelle genährten Rathschlägen Kuncel's. Ein thatsächlicher Werth in dem angenommenen Sinne kommt meines Erachtens all diesen Rezepten niemals zu. Was den Zusatz der genannten Stoffe zur Farbe betrifft, so könnte die erwartete Wirkung gewiß nur eine minimale und kaum ausreichende sein. Ich bin darum der Meinung, daß es sich bei Theophilus nur um einen Zusatz beim Zerkleinern des Gemenges handelte, wobei allerdings Wasser den gleichen Dienst geleistet hätte⁵³).

Aber auch die zweite Möglichkeit hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Gewiß hätte man zur Noth auch ohne jegliches Bindemittel arbeiten können, aber es ist nicht einzusehen, was damit gewonnen werden sollte. Jedenfalls wären damit so schwerwiegende Nachteile verknüpft gewesen, daß es anderer als der angezogenen Beweise bedürfte, um ein derartiges Verfahren glaubhaft erscheinen zu lassen. Eine annehmbare Erklärung könnte höchstens in dem Mangel eines geeigneten Stoffes gefunden werden, aber eine solche Nothlage läßt sich nicht erweisen. Das Malmittel, dessen man sich nachweisbar zu Ausgang des Mittelalters bediente, war auch der Zeit des Theophilus keineswegs fremd.

Die älteste mir bekannte Angabe über die Zubereitung des Schwarzlotthes zum Malen findet sich in dem bereits erwähnten Nürnberger Traktat. Hier heißt es: „So nym und mach ein starck gummy wasser da mit temperistu (mischest du) die selb varb in 3 oder 4 vergleste (glasierte) scherblin, ye albeg eine dünner den die andern. do mit machstu was du wilt.“ — Gummi aus dem in

Wasser gelösten Harze des Kirsch- oder Pflaumenbaumes gewonnen, fand aber während des ganzen Mittelalters Verwendung in der Malerei, und Theophilus, der übrigens auch den arabischen Gummi kennt, giebt im XXVIII. Kapitel des ersten Theiles seiner Schrift auch eine genaue Anleitung für dessen Zubereitung. Jedoch auch von dessen Gebrauch in der Schmelztechnik erhalten wir Kunde. In den verschiedenen Anweisungen, welche Heraclius zur Bereitung von Farbe zum Bemalen von Thongefäßen bietet, empfiehlt er wiederholt, ersterer „mit der klaren Ausschwitzung Gummi genannt, sowie mit Quellwasser vermengt“ eine „Tempera“ zu geben, während er, nicht minder bezeichnend für die Beurtheilung unserer Frage, fast ebenso oft mit keiner Silbe in andern übereinstimmenden Fällen eines solchen Zusatzes Erwähnung zu thun für nothwendig erachtet. Warum sollten wir da für die Glasmaler des 11. und 12. Jahrhunderts gewaltsam eine Unkenntnis der Brauchbarkeit dieses für ihre Zwecke gleich geeigneten Mediums konstruieren? Ist es angesichts des ganzen Charakters der Unterweisung des Theophilus nicht logischer, anzunehmen, daß er die fragliche Angabe gleichwie theilweise Heraclius unterließ, obwohl sie nicht nebensächlicher Natur war, weil es sich eben um etwas allgemein Gebräuchliches handelte, das er als bekannt voraussetzen mochte? Solche Lücken und Unklarheiten gehen durch die ganze Schrift, trotz der Behauptung des Autors, daß er nichts „Kostbares und Seltenes verheimlicht oder besonders, etwa aus Neid oder Mißgunst, sich zurückhalten und verschwiegen habe“. Es liegt deßhalb kein zwingender Grund vor, sich an eine Deutung zu klammern, welche zwar dem Wortlaute entsprechend wäre, andererseits aber hieraus weder zwingend gefolgert werden muß, noch sachlich zwanglos begründet zu werden vermag. Ob man dabei neben Gummi auch schon ölige Substanzen oder in Wasser unlösliche Harze benutzte, wie das späterhin und noch heute üblich, das muß mangels irgend welcher auch nur andeutungsweiser Berichte dahingestellt bleiben.

Die Pinsel, deren man sich beim Malen bediente, waren jedenfalls von der gleichen Beschaffenheit wie jene, deren Theophilus im

12. Kapitel gedenkt, also weichhaarige, und es darf wohl angenommen werden, daß man für das Auftragen der Konturen wie noch heute sogenannte Schlepper gebrauchte, welche neben großer Modulationsfähigkeit der Strichführung in Stärke und Tiefe die Eigenschaft besitzen, stets ausreichend Farbe auf dem Glase liegen zu lassen. Letzteres war aber unerläßlich, sollte das beim Einbrennen etwas schwindende Schwarzloth genügend Deckung behalten.

Beim Malen, d. h. beim Uebertragen der Visierung auf das Glas, verfuhr man natürlich auf ähnliche Weise, wie wir es beim Zuschneiden kennen gelernt haben. Zelle, genügend durchsichtige Stücke konnten zum Nachzeichnen unmittelbar auf die Vorlage aufgelegt werden, wogegen bei dunkleren Gläsern, sofern ein freihändiges Uebertragen nicht gewagt wurde, das Detail der Zeichnung auf weißes d. h. farbloses Glas kopiert werden mußte, wonach dann wiederum in der Durchsicht gleichfalls ein unmittelbares Nachzeichnen möglich ward.

Ob man dabei, wie Viollet-le-Duc wenigstens für die ältere Zeit annimmt, mit Anlage der Hauptschatten begann, die ja anfänglich auch mehr linearen Charakters waren, und darauf die dunkleren Konturen setzte, darüber vermochte ich aus dem mir bislang zugänglich gewordenen Studienmaterial ein sicheres Urtheil nicht zu gewinnen. Für die Werke des 13. und 14. Jahrhunderts wird jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach als Regel gelten dürfen, daß man zuerst die Hauptumrißlinien auftrug.

Meisterhaft verstanden es die mittelalterlichen Künstler, ihren Pinsel zu handhaben, und es ist bei näherer Betrachtung ihrer Werke häufig eine helle Freude, zu sehen, wie sicher, flott und elegant, gleichsam wie in einem Zuge hingeschrieben, die Linien ihrer primitiven und in ihrer Art doch so fein empfundenen Zeichnung geführt sind. Ob sie sich dabei der heute üblichen Handsütze, einer schmalen, an ihren Endpunkten auf niedere Holzpföckchen gesetzten Leiste, bedienten oder freihändig zu arbeiten gewohnt waren, in der virtuosen Art der Japaner, wie sie durch die beigegefügte, reizende Zeichnung Sokufai's illustriert wird, das muß dahingestellt bleiben, wobei natürlich nicht auch die allgemeine

Körperhaltung in Vergleich gezogen werden soll. Theophilus gedenkt, wie schon gesagt, solcher Einzelheiten der Arbeitsweise mit keiner Silbe und auch von anderer Seite wird uns keinerlei Aufschluß nach dieser Richtung.

Wie man vorging, um die einzelnen Stücke zusammenzuarbeiten, was doch auch nur in der Durchsicht in der Weise möglich war, wie es thatsächlich geschehen, darüber kann man sich nur in Vermuthungen ergehen. Heutzutage werden bekanntlich die einzelnen mit den Hauptumrissen versehenen Gläser zu gedachtem Zwecke in dem erforderlichen Umfange mittelst besonders zubereiteten Wachses auf Glasaufhängungen gesetzt oder auch provisorisch in Blei gefaßt, wofür letzteres Verfahren aber, wenn es auch allezeit ausführbar war, doch kaum zur Anwendung gekommen sein dürfte, während das erstere, die gleichgeartete Befestigung auf einer lichtdurchlässigen Unterlage, wenn auch in einer den beschränkteren Hilfsmitteln der Zeit angepaßten Modifikation, in verschiedener Weise leicht denkbar ist.

Ueber das Malen selbst handelt Theophilus in drei Kapiteln, indem er zunächst am Schlusse seiner Anweisung zur Bereitung des Schwarzlotes bemerkt: „Wenn du auf dem Glase Buchstaben machen willst, so bedecke die betreffenden



289. Der Zeichner Sokufai nach einem Farbenholzschnitte Kōntyōshis.

Stellen ganz mit dieser Farbe, indem du mit dem Pinselstiel hineinschreibst.“

Unter dem etwas seltsamen Titel „Von drei Farben für die Lichter auf dem Glase“ fährt er dann im anschließenden XX. Kapitel fort: „Schatten und Lichter der Gewänder kannst du, wenn du sorgfältiger vorgehen willst (sofern also eine größere Durchbildung, d. h. eine weitere Modellierung bezweckt wird), so machen, wie es in der Malerei mit Farben (d. h. in der Buch-, Tafel- und Wandmalerei) geschieht, nämlich dermaßen: wenn du mit der erwähnten Farbe (dem Schwarzloth) die Linien auf den Gewändern gemacht hast, so breite sie mit dem Pinsel aus, so daß also das Glas in jenem Theile durchsichtig wird (vielmehr durchsichtig bleibt), wo du in der (sonstigen) Malerei ein Licht aufzusetzen gewohnt bist. Und es sei eine Linie in der einen Partie dicht, in der anderen leicht, endlich noch zarter, mit solcher Feinheit abwechselnd nuanciert, daß es gleichsam drei aufgesetzte Farben (beziehungsweise Tonabstufungen einer und derselben Farbe) zu sein scheinen. Diese Regel sollst du auch bei den Brauen, um die Augen, Nase und Kinn, um die jugendlichen Gesichter, nackten Füße und Hände und die übrigen nackten Körpertheile beachten. Und es sei diese Malerei in dem Reichtum der wechselnden Töne begründet.“

„Vom Ornament der Glasmalerei“ ist dann das nächste Kapitel bezeichnet, in dem er weiter schreibt: „Das Glasgemälde habe auch irgend ein Ornament, nämlich auf Gewändern, Sitzen, Feldern des Grundes, saphirblau, grün und weiß, purpurhell. Wenn du die ersten (linearen) Schatten derartiger Gewänder gemacht hast und sie sind trocken, so bedecke, was vom Glase übrig bleibt, mit einem leichten Ton, nicht so dicht wie der zweite Schatten, nicht so hell wie der dritte, sondern die Mitte haltend. Nach dem Trocknen mache mit dem Pinselstiele in die Gegend des ersten Schattens feine Linien zu beiden Seiten, so daß zwischen diesen Linien und den früheren Schatten (in) dieser leichten Farbe (dem hellen Schwarzlothton) zarte Linien sichtbar bleiben. Im Uebrigen (den Sitzen und Feldern des Grundes und wohl auch auf größeren Flächen der Gewänder) mache

aber Kreise und Rankenwerk und in denselben auf die nämliche Weise (durch Einradieren) Blumen und Blätter, wie sie in gemalten Buchstaben (bei Miniaturen) gemacht werden. Die Felder, welche bei Buchstaben (in der Miniaturmalerei) mit Farben bedeckt werden, sollst du am Glase mit sehr zartem (aus dem dunklen Grunde ausradierem) Rankenwerk bemalen. Du kannst in solchen Kreisen (des Rankenwerks beziehungsweise der Musterungen) auch öfters Thiere, Vögel, Gewürm und nackte Gestalten (Grotesken) einfügen. Auf dieselbe Weise (d. h. mittelst derselben ornamentalen Belegung) mache Felder aus hellstem weißem (farblosem) Glase, dessen Bilder du mit Saphir (Blau), Grün, Purpur (Violett) und Roth bedeckest. (Also farbige Darstellungen auf weißem Grunde.) Auf solcherweise gemalten (gemusterten) Feldern von Saphir und Grün, und auf Roth, wenn es ungemalt ist (das Roth als dunkle Farbe demnach ohne Musterung), mache die Gewänder mit hellstem Weiß, da es nichts Prächtigeres giebt, als diese Gattung Gewänder. Mit den drei vorgenannten Farben (beziehungsweise den in Kapitel XX erwähnten, in drei verschiedenen Tiefen abgestuften Schwarzlothtönen) male Gerank, Blumen und Knoten auf den Säumen (Ornamentation und Schmuck der Gewandsäume) in angegebener Ordnung. Du wirst dich ihrer auch zu den Gesichtern deiner Bildnisse, Händen und Füßen, nackten Gliedmaßen und zwar überall statt der im vorigen Buche Posc genannten Farbe (eine Mischung aus Schwarzgrün [grüner Erde?], gebranntem Ocker und Zinnober, die dort, im II. und VI. Kapitel „Posch“ genannt, zum Zeichnen und Schattieren des Nackten empfohlen wird) bedienen⁵⁴.“

Auch mit den in Klammer eingefügten Erläuterungen lassen die auch für den Sachmann nicht durchweg besonders klaren Angaben theilweise verschiedene Auslegungen zu. Schon der Titel des XX. Kapitels ist etwas seltsam. Hier ist von drei Lichtern auf dem Glase die Rede, während damit eigentlich die drei verschiedenen Abstufungen der Schatten gemeint sind. Aber auch der Text des Kapitels gibt keinen jeden Zweifel ausschließenden Begriff des geschilderten Verfahrens.

Vollständig unklar ist namentlich im ersten Satz des XX. Kapitels die Stelle: „Wenn du . . . die Linien . . . gemacht hast, so breite sie mit dem Pinsel aus . . .“ und nicht minder die allerdings eines sachlichen Werthes entbehrende Schlussbemerkung: „und sei diese Malerei in dem Reichtum der wechselnden Töne begründet.“ In Verbindung mit den übrigen Textstellen vermag ich das „Ausbreiten mit dem Pinsel“ nur in dem Sinne zu verstehen, daß die nach der Visierung zunächst nur andeutungsweise aufgetragenen Linien in Durchsicht auf ihre volle Breite gebracht wurden, denn nur beim Arbeiten in der Durchsicht war es möglich, dem Ton die beabsichtigte Tiefe zu geben. Ob diese Auslegung die richtige ist, das ließe sich jedoch nur durch eine genauere Untersuchung der wenigen in Betracht kommenden Originale des 11. und 12. Jahrhunderts ermitteln, wozu sich mir bis jetzt keine ausreichende Gelegenheit bot, da eine Besichtigung derselben an ihrem Aufstellungsort auch bei gut bewaffnetem Auge die Wahrnehmung solch' feinerer technischer Vorgänge ausschließt⁵⁵).

Viollet-le-Duc, der wohl Gelegenheit hatte, eine Reihe älterer französischer Arbeiten eingehend zu studieren, interpretiert auf Grund seiner Beobachtungen dieser Werke die Anleitung des Theophilus dahin, daß zuerst die drei verschieden abgestuften Schatten aufgemalt wurden und erst nach deren Fixierung im Ofen das im XXI. Kapitel beschriebene Ueberziehen mit einem lichten Tone und dann endlich die Herstellung der dunkeln Linien des eigentlichen Konturs erfolgte, dessen Theophilus überhaupt nicht besonders gedenkt⁵⁶). Aus der Schrift des Theophilus läßt sich das nicht herauslesen, und eine Nachprüfung der für eine solch' freie Auslegung aus dem Befund der Denkmale geschöpften Beweismittel ist aus den angegebenen Gründen schwer durchführbar. Jedenfalls ist jedoch eine Hauptstütze seiner Hypothese: die angenommene technische Unmöglichkeit eines mehrmaligen Ueberarbeitens ohne vorheriges Brennen hinfällig, nachdem der vorausgesetzte Mangel eines geeigneten Bindemittels sich als irrig erweist. Ein einfaches Ueberziehen der uneingebrannten ersten Farbaufträge, wie es Theophilus beschreibt, war wohl angängig, falls die Farbe mit

Gummizusatz bereitet war. Die ganze Behandlungsweise der älteren Werke und ebenso auch die Ausführungen des Theophilus, wenn letztere auch einer beiderseitigen Bemalung nicht gedenken, lassen mit größter Wahrscheinlichkeit vermuthen, daß man sich in der Regel mit einmaligem Brennen behalf. Damit finden sich auch die Worte unseres Autors in Uebereinstimmung. Nur „trocken“ sollte der erste Farbauftrag sein vor dem Ueberziehen mit dem leichten Ton, von dem er im XXI. Kapitel spricht. Erst am Schlusse all' seiner Anleitungen, welche er für das Malen gibt, gedenkt er des Brennens, indem er sagt: „Wenn all' das zusammengebracht und gemalt ist, muß das Glas gekocht und die Farbe in einem Ofen haltbar gemacht werden.“



6. Das Brennen.

Der Prozeß des Einbrennens besteht in einer Erwärmung des bemalten Glases in dem Grade, daß die pulverförmigen Glasbestandtheile des zunächst nur lose auf der Unterlage haftenden Schwarzlotthes zum Schmelzen gebracht, der Körper der Glasfolie dagegen nur soweit erweicht wird, als zu einer innigen Verbindung beider nothwendig ist, wobei nach dem Erkalten zugleich auch die in der erhärteten Glasmasse in feiner Vertheilung eingeschlossenen Partikeln des färbenden Metalloxydes gebunden werden. Das bedingt ein bestimmtes Verhältniß des Schmelzgrades von Glas und Farbe, welcher für letztere natürlich etwas niedriger liegen muß. Ist der Unterschied zu groß, so zerfließt die Schmelzfarbe vor der eintretenden Verbindung mit der Unterlage und die Zeichnung verliert dadurch an Schärfe und Deckung; ist derselbe zu gering, so macht sich umgekehrt die Gefahr einer Deformation der Glasfolie durch deren zu sehr gesteigerte Erwärmung geltend. Die erforderliche Temperatur liegt je nach der chemischen Zusammensetzung des verwendeten Materiales annähernd zwischen 600 bis 800 Grad des hunderttheiligen Thermometers, was etwa der dunkeln Rothgluth bis Kirchorthgluth gleichkommt. Die Farbe der Gluth gibt auch den jeweils durch die Erfahrung zu

ermittelnden Maßstab für die Beurtheilung der richtigen Durchführung des Prozesses.

Um ein Zerspringen der Gläser zu verhindern, ist es erforderlich, daß sich sowohl die Erhitzung, als auch die nach dem Brennen stattfindende Abkühlung nicht allzu rasch vollziehen. Ein zu schnelles Kühlen steigert zum mindesten die Sprödigkeit des Glases und damit auch die Bruchgefahr gegenüber den Erschütterungen und Temperaturschwankungen, welchen jedes Fenster mehr oder weniger ausgesetzt ist.

Zum Brennen gemalter Fenster bediente man sich allezeit besonderer zu diesem Zweck gebauter Öfen, deren Konstruktion jedoch im Mittelalter stets eine äußerst primitive gewesen zu sein scheint. Theophilus gibt hiefür, sowie für die Manipulation des Brennens selbst, im XXII. und XXIII. Kapitel folgende Beschreibung:

„Nimm biegsame Ruthen und stecke sie in dem Winkel des Hauses in die Erde, mit ihren Enden gleichmäßig in Gestalt von Bogen (zusammengestellt), welche Bogen die Höhe von ein einhalb Schuh (etwa 40 bis 45 cm), dieselbe Breite, aber eine Länge von beiläufig mehr als zwei Fuß (etwa 60 cm) haben. Zerreiße dann Thon rüchtig mit Wasser und Pferdemist, so daß drei Viertel Thon, ein Viertel Mist seien. Ist dies gut zusammen verrieben, so mische dazu trockenes Heu, bereite daraus längliche Kuchen und bedecke den aus den Ruthen gebildeten Bogen innen und außen damit eine Faust dick. Oben lasse in der Mitte ein rundes Loch, durch welches du mit der Hand hineingreifen kannst, mache dir auch drei Eisenstangen fingerdick und so lang, daß sie die Breite des Ofens überspannen können, mache für dieselben beiderseits drei Löcher, daß du sie einsetzen und herausnehmen kannst. Dann gieb Feuer in den Ofen und Holz, bis er ausgetrocknet ist.

Unterdessen mache dir eine Eisentafel von der innern Größe des Ofens, nur zwei Finger (breit) in der Länge und zwei in der Breite kleiner, auf welcher du trockenen ungelöschten Kalk streuest oder Asche von der Dichte eines Strohhalms, drücke sie mit einem gleichen (ebenen) Holze, auf daß sie fester liegen. Es habe diese Tafel einen eisernen Stiel, mittelst welchem sie getragen,

hineingesetzt und herausgezogen werden kann. Auf diese Platte lege nun achtsam das gemalte Glas und so zusammen, daß das grüne und saphirblaue an der äußeren Seite gegen den Stiel hin, das weiße, gelbe und purpurfarbene nach innen zu liegen komme, weil dieses dem Feuer mehr widersteht. Nachdem du vorher die Eisenstangen eingesetzt hast, stelle (lege) die Platte darauf. Dann nimm im Rauch sehr getrocknetes Buchenholz, entfache ein mäßiges Feuer im Ofen, dann ein stärkeres mit aller Vorsicht, bis du die Flamme rückwärts und zu beiden Seiten zwischen Ofen und Platte aufsteigen und das Glas, vorüberschleichend und leckend, gleichsam berühren siehst, bis es ein wenig glüht, da wirf sogleich das Feuer heraus, verstopfe sorgsam das Loch (die vordere Oeffnung) des Ofens und jenes oben, durch welches der Rauch ausging, bis es von selber auskühlt. Der Kalk und die Asche dienen auf der Tafel dazu, daß sie das Glas auf dem bloßen Eisen vor dem Brechen durch die Hitze wahren. Ist das Glas herausgenommen, so versuche, ob du mit dem Nagel die Farbe abkratzen kannst, wenn nicht, genügt es; wenn es aber der Fall ist, gieb es wieder hinein.“

Diese Darlegungen geben von allem Wissenswerthen eine ausreichende Vorstellung. Man brannte also in einem an der Vorderseite offenen Feuerraum in freier Flamme, die, wenn sie auch das Glas nicht berührte, doch eng eingezwängt unmittelbar darüber hinwegzüngelte und durch das Loch in dem gewölbten thönernen Mantel ihren Abzug fand, ein Verfahren, das nur bei Verwendung von möglichst rauchfreiem Brennmaterial angängig sein konnte. Die Beurtheilung des Brandes geschah ausschließlich nach der Farbe der Gluth, und wenn dessen Theophilus auch nicht Erwähnung thut, so ist es doch zweifellos, daß bis zu dem Zeitpunkt, da eine Nachschau erfahrungsgemäß eintreten mußte, auch die Vorderseite des Feuerraumes nur soweit offen gelassen wurde, als zur Unterhaltung des Feuers erforderlich war. Aber selbst bei Beobachtung aller dargelegten Vorsichtsmaßregeln konnte ein Einbrennen ohne stete Gefahr des Zerspringens der Gläser mit solch' einfachen Mitteln nur angesichts des geringen Ausmaßes der einzelnen Stücke

gewagt werden. Da die Eisenplatte nur mit einer Schichte der zu brennenden Gläser belegt wurde, konnte im günstigsten Falle $\frac{1}{4}$ Quadratmeter in einem Brande bewältigt werden. Diese äußerst geringe Leistungsfähigkeit der ganzen, etwas improvisierten Charakter tragenden, kaum in weiterer Vereinfachung denkbaren Einrichtung gestattet jedenfalls den Rückschluß auf bescheidene Betriebsverhältnisse, wie ja in Uebereinstimmung damit auch an anderen Stellen der Unterweisung theilweise ein Verfahren beschrieben wird, wie es vernünftigerweise nur für die Lösung in kleinem Rahmen gehaltener Aufgaben annehmbar erscheint.

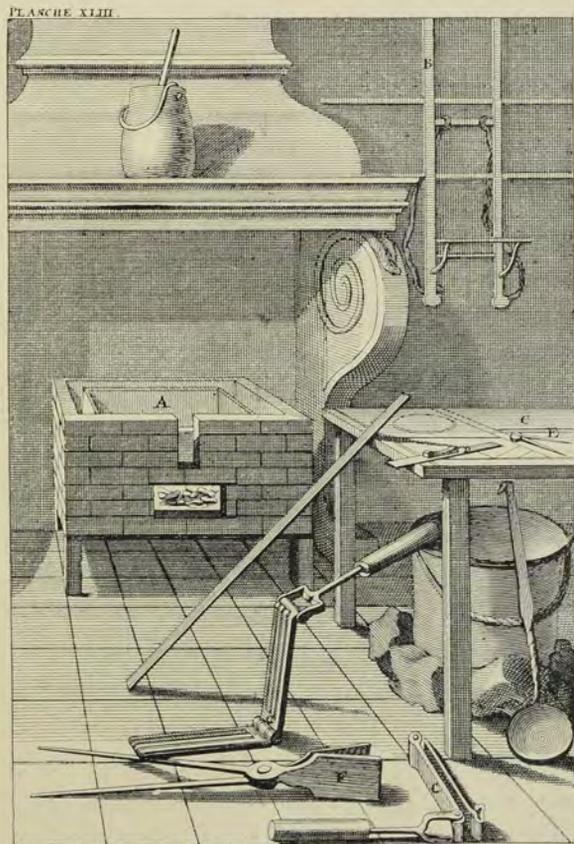
Hinsichtlich der frühmittelalterlichen Brenntechnik werden die Angaben des Theophilus durch keinerlei sonstige zeitgenössische Aufzeichnungen ergänzt, dagegen vermitteln uns auch nach dieser Richtung die Denkmale unzweifelhaftere weitere Aufschlüsse, welche erkennen lassen, daß man sich frühe auch schon des etwas vervollkommeneten Verfahrens bediente, wie es zu Ausgang des Mittelalters und weiterhin in gleicher Weise bis in's 17. und 18. Jahrhundert üblich war⁵⁷⁾. An Stelle der einfachen Eisenplatte trat darnach ein viereckiger, oben offener Kasten, eine sogenannte „Pfanne“, in welcher man das zu brennende Glas in mehreren Etagen einlegte, die einzelnen Schichten durch aufgesiebten Kalk oder Asche von einander scheidend, nachdem zuvor die zwischen den einzelnen Stücken verbleibenden Lücken sorgfältig mit Glascherben ausgefüllt worden waren. Auf diese Weise wurde für jede Lage eine möglichst ebene Basis geschaffen und zugleich ein Zusammenbacken der im Feuer erweichten Gläser verhindert.

Die Einbettung der mehrfach geschichteten Gläser in einem Kasten war jedoch nicht nur zur sicheren Lagerung derselben nöthig, sondern auch zum Schutz gegen eine unmittelbare schädliche Berührung mit der Flamme, welche jetzt nicht mehr wie bei der Anlage des Theophilus frei darüber hinwegzüngeln konnte. Eine gleichmäßigere Gluth der ganzen Masse erstrebte man durch Ueberdeckung der obersten Glaslage und wohl auch des Bodens der Pfanne mit einer etwa fingerdicken, mit alten Glascherben belegten Schicht Asche.

Zur Ueberwachung des Brandes waren nunmehr besondere Vorkehrungen erforderlich, da ja während desselben die einzelnen Gläser der Beobachtung vollkommen entzogen blieben. Zu diesem Behufe bediente man sich sogenannter „Wächter“, wie sie noch heute bei geschlossenen Muffelöfen üblich sind⁵⁸⁾. Es sind das schmale Glasstreifen von entsprechender Härte, welche an den Ecken der Pfanne aufrecht frei hervorragend oder hohl gelagert durch ihr Einsinken bei eintretender Erweichung im Feuer Rückschlüsse auf den Fortgang des ganzen Brennprozesses gestatten.

Die Größe des Ofens richtete sich natürlich nach dem jeweiligen Bedarf, war aber immerhin insofern einer Beschränkung unterworfen, als bei solch' primitiven Vorrichtungen mit den gesteigerten Ausmessungen zugleich die Schwierigkeit eines gleichmäßigen Ergebnisses wuchs.

Die hier angeschlossene Abbildung einer Glaserwerkstätte aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, welche Felibien entliehen ist, zeigt



290. Werkstätte mit Brennofen, Bleigußformen u. s. w. nach Felibien.

neben anderem Handwerksgeräth im Hintergrund auch einen Glasbrennofen der geschilderten Konstruktion, worüber mir eine ältere gleich anschauliche Darstellung nicht bekannt ist.

Natürlich hat man sich den Ofen nicht nach oben offen, mit frei in die Esse schlagender Flamme zu denken, sondern mit entsprechender mit Abzugslöchern für den Rauch versehenen Abdeckung, die auf dem Stich nur des besseren Einblicks halber weggelassen ist. Der Schlitz über der Feuerung dient als Schauloch zur Beobachtung der Wächter⁵⁹⁾.

Den sicheren Beweis dafür, daß man die geschilderte verbesserte Brennweise thatsächlich frühestens schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts kannte, liefert jedoch die meines Wissens anderseits noch nicht festgestellte Beobachtung, daß an Glasmalereien der fraglichen Zeit auf der Rückseite einzelner Gläser der Abdruck der Zeichnung anderer zugehöriger Stücke zu erkennen war, eine Erscheinung die sich einfach und allein dadurch erklärt, daß bei etwas scharfem Brand die einzelnen Glaslagen mangels genügender Isolierung an den bemalten Stellen aneinander geklebt waren⁶⁰⁾.



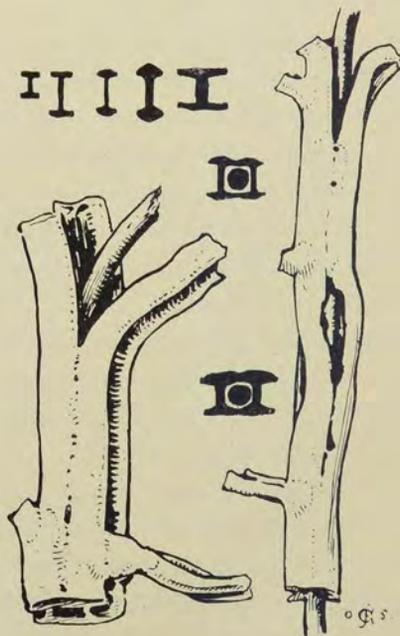
7. Das Verbleien.

War das Glas genügend abgekühlt, so galt es, die einzelnen Stücke mittelst Bleiruthen zu einem festgefügtm Ganzen zusammen zu fassen.

Die zu dem bleiernem Sprossenwerk benötigten einzelnen Ruthen wurden durch Gießen in eisernen oder zur Noth auch hölzernen Formen in einer Länge von 50 bis 60 cm erstellt. Ueber die Anfertigung der Gußformen und zwar sowohl der eisernen wie der hölzernen, sowie das Gießen der Ruthen handelt Theophilus ausführlich in drei Kapiteln, auf deren Inhalt näher einzugehen wir uns ersparen können. Das Verfahren war im Prinzip dasselbe, wie es noch heute üblich. Auf dem obigen Felibien'schen Stich ist im Vordergrund eine Gußform und zwar eine solche mit drei Rinnen aufgeklappt dargestellt, aus welcher die ganze einfache Konstruktion leicht zu ent-

nehmen ist. Während jedoch heute aus dem Rohguß, dem sogenannten „Kalm“ mit dem, auch Bleimühle genannten, Bleizuge, einem kleinen Walzwerke, die gebrauchsfertigen Ruthen in der mehrfachen Länge des Gusses erzeugt werden, beschränkte sich vor dem Gebrauch dieser seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eingeführten Hilfsmaschine die weitere Zurichtung auf eine geringe Ueberarbeitung mit dem Messer oder Hobel, die wesentlich auf Beseitigung unvermeidlicher Gußmängel hinauslief.

Aus zwei Flanschen, den Flügeln oder Backen, und einem diese verbindenden Steg, der Seele, dem Herz oder Kern, bestehend, sind die mittelalterlichen Bleiruthen von wechselnder Gestalt und Ausmessung; die Oberfläche der ersteren ist bald vollkommen flach, bald leicht gewölbt, bald mit einem Grad versehen; die durch Flügel und Seele gebildete beiderseitige Ruthe, bald von rechteckigem, bald von mehr trapezförmigem Querschnitt. Die Breite der Flügel schwankt von 2 bis 9 mm; die Höhe der Ruthen von 5 bis 11 mm. Entsprechend der größeren Stärke des verwendeten Glases haben die frühmittelalterlichen Arbeiten durchschnittlich



291. Bleiprofile aus dem 13. und 14. Jahrhundert sowie Ausschnitte zum Theil gespaltenem Doppelblei mit Ansätzen einfacher Bleiruthen in Originalgröße.

auch ein höheres Bleiprofil, während die Flügelbreite hiedurch nicht beeinflusst wird. Vorwiegend sind die mittelalterlichen Bleie verhältnismäßig schmal⁶¹⁾.

Hören wir nunmehr die Anleitung, welche Theophilus im XXVII. Kapitel für das Bleien gibt.

„Nachdem dieses (die Bleiruthen) bereitet ist“, so beginnt er, „so nimm reines Zinn, mische ein Fünftheil Blei zu und gieße in jenem obgenannten Eisen oder Holze soviel Ruthen als du willst, womit du dein Werk festmachest.“ Die Bleigußformen dienten somit auch zur Herstellung der Löthzinnstangen. „Habe auch vierzig fingerlange Nägel“, so fährt er dann fort, „welche an einem Ende fein und rund, am anderen vier-eckig und gänzlich gekrümmt sind, so daß sie dort in der Mitte eine Oeffnung haben. Dann nimm das gemalte und gebrannte Glas und lege es nach der Ordnung auf die unbemalte Seite des Brettes. Darauf umziehe das Haupt einer Gestalt mit dem Blei und lege es sorglich wieder an seinen Platz, indem du mit drei Nägeln mit einem hölzernen hiezu tauglichen Hammer rundum befestigst. Dann fügst du Brust und Arme und die übrige Bekleidung hinzu. Und jeden Theil, wenn du ihn angefügt hast, festige außen mit Nägeln, damit er nicht von der Stelle gerückt werden könne. Habe dann ein Eisen zum Befestigen (Verlöthten), welches lang und dünn, an dem Ende aber dick und rund ist, an der Spitze dieser Rundung aber nach innen gebogen und dünn gefeilt und mit Zinn überzogen und lege es in's Feuer. Unterdessen nimm die Zinnruthen, die du gegossen, übergieße sie mit Wachs auf beiden Seiten und schabe das Blei an der Oberfläche überall an den zu befestigenden Orten (zu verlöthenden Enden). Setze nun mit dem warmen Eisen das Zinn an, wo zwei Bleistücke sich treffen und fahre mit dem Eisen daran hin, bis sie zusammenhängen. Sind die Figuren aufgestellt (zusammengesetzt), so ordne in gleicher Weise die Gründe jeglicher Farbe, wie du sie willst, an, und setze so Stück für Stück das Fenster zusammen. Ist das Fenster fertig und auf einer Seite festgemacht (verlöthet), drehe es auf die andere und mache es ebenso überall schabend und festigend.“

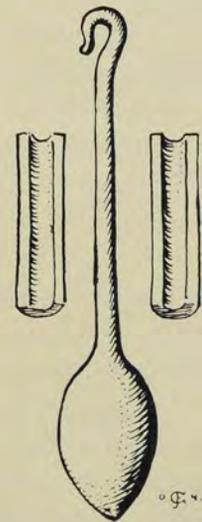
So wie uns die Arbeit des Verbleiens hier vorgeführt wird, wurde sie in der Hauptsache allzeit gehandhabt und ist sie auch noch heute üblich. Theophilus läßt den Glaser mit dem Haupt der Gestalt beginnen, hat also besonders das Verbleien eines figuralen Fensters im Auge, wobei von der Mitte des Feldes nach dem Rande zu fortschreitend, ein mehr gegenständlicher Aufbau des Ganzen verfolgt wird. Ein solches Vorgehen, das eine stete Kontrolle der Form erleichterte, war aber geboten, weil die einzelnen Gläser, namentlich bei der Verwendung von Ruthen mit trapezförmigem Ruthenquerschnitt, in Folge ihrer ungleichen Dicke nicht immer gleich tief in das Blei eingeschoben und demnach auch nicht unter Einhaltung von genau demselben Abstand zusammengefügt werden konnten. Das bedingte, daß beim Verbleien stets mit dem Kröseleisen mehr oder weniger nachgeholfen werden mußte, wenn dies Theophilus auch unerwähnt läßt.

Die Krümmung der ungewöhnlich langen Nägel sollte jedenfalls das Herausziehen aus der Holztafel erleichtern⁶²⁾.

Der eiserne Löthkolben, der an der Spitze mit einer kleinen Ausbuchtung zur Aufnahme des Sinns versehen war, mußte natürlich zum Schutze der Hand während des Löthens mit einem abnehmbaren, schlecht Wärme leitenden Griff versehen werden.

Späterhin sehen wir kupferne Kolben in Gebrauch, welche allerdings einer größeren Abnützung unterlagen, aber dafür ein leichteres Arbeiten gestatteten, da sie länger die Wärme halten und leichter das Zinn annehmen⁶³⁾.

Das Nürnberger Traktat, welches für die Bereitung des Lothes dem Zinn nur die Hälfte des Gewichtes, also ein Dritteltheil der Legierung, Blei zusetzt und statt dieses mit



292. Kolben mit Löthschaalen (Mouffettes) nach Felibien.

Wachs zu überziehen, die blanken Lötstellen mit Unschlitt („unßler“) annahmefähig macht, beschreibt das Verzinnen mit dem Kupferkolben folgender Maßen:

„Laß dir machen zwen Kopperin Kolben und die veil gar sawber foren an dem Ort (an der Spitze) und leg sie in ein lauter (reines) Kolfewer. und laß sie heiß werden und doch daß sie nit glüen und nym lauter harzt und und das mach klain und stoß die kolben darein und darnach nym ein lawter zien und reib sie dar yn auf einen sawberen pret so vaben sie das zin (sie nehmen das Zinn an) und werden gut und leg sie den wider in das fewer und laß sie it nit zu heysß werden und wenn du den lörten wilt damit so nimmit ein faist (fett) tuch und wäsch sie dar an so machstu gar gut lör do mit machen.“

Bis in's 16. Jahrhundert finden wir das Bleinerz, ganz den Angaben des Theophilus entsprechend, nur an den Stellen, wo die Enden der Ruthen zusammenstoßen, beiderseits mit Zinn verlötet; niemals jedoch vollständig mit Zinn überzogen, wozu bei dem kräftigen Bleiprofil kein Anlaß vorlag⁶⁴). Immerhin ergab sich mitunter für einige Theile desselben die Nothwendigkeit einer weiteren Verstärkung, welche in der Weise vorgenommen wurde, daß man zwei Bleie, Ruthen auf Ruthen zusammenlötete und in den so gebildeten Hohlraum einen dünnen Eisenstab oder eine Weidenruthen einlegte. Das empfahl sich namentlich in den Fällen, wo trotz im Ganzen großer Fenstermaße das kleine Detail die Anwendung schmalflügeliger Bleie gebot. Diese verstärkten Bleie bildeten dabei mitunter ein Gerippe, ähnlich jenem der Armatur frúgothischer Fenster⁶⁵). Fast stets mit solchem, durch eingelegte Eisenstäbe oder Weidenruthen verstärktem Doppelblei ist die äußere Umfassung der einzelnen Felder gebildet. Wo diese fehlen, darf angenommen werden, daß die Befestigung erst beim Einsetzen in Folge falsch gegriffener Maße eintrat⁶⁶).

Was Theophilus ebenfalls unerwähnt läßt, das ist das Verkitten der Bleifassung, das niemals unterbleiben konnte, da ohne solche die Verglasung nicht jenes Maß von Dichtigkeit erhalten hätte, wie es erforderlich war, wenn das Fenster gegen die Angriffe von Wind und Wetter, zumal das

Eindringen von Regenwasser einen ausreichenden Schutz gewähren sollte.

Ohne eine solche Verkittung wäre außerdem bei Bleiruthen mit rechtwinkligem Ruthenquerschnitt niemals ein fester Verband zu erzielen gewesen, da ja die Ruthenweite sich nicht jeweils der stets wechselnden Dicke des Glases anpassen konnte, und thatsächlich haben auch mittelalterliche Verglasungen, bei welchen der Kitt im Laufe der Zeit ausgebröckelt ist, ein schlotteriges Gefüge, selbst wenn der Verband im Uebrigen noch vollkommen ungelöst ist.

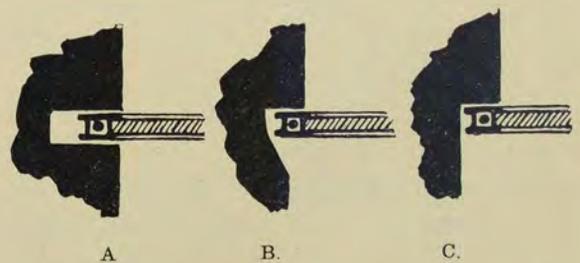


8. Die Befestigung im Bau.

Besondere Vorkehrungen erheischt die gesicherte Einsetzung der einzelnen Fensterfelder in der Fensteröffnung, wobei es namentlich galt, dieselben derart zu befestigen und zu versteifen, daß sie dem Winddruck genügend Widerstand zu leisten vermochten.

Dabei ergaben sich drei Möglichkeiten: die Befestigung unmittelbar auf der Steineinfassung der Lichtöffnung; auf an ersterer eingefügten oder aufgelegten Eisenschienen; oder in daraufgesetzten Holzrahmen.

Im ersteren Falle wurden die Glastafeln entweder in eine in den Stein- oder Backsteingewänden angebrachte Ruthen eingeschoben, die naturgemäß tief genug sein mußte, da ein Einbiegen der Fensterfelder zum Zwecke des Einbringens nur in beschränktem Maße ohne Gefahr zulässig war, weshalb diese Befestigungsweise auch nicht unter



293. Befestigung (A) in Ruthen, (B) in schrägem und (C) in rechteckigem Saß.

allen Umständen Platz greifen konnte; oder die Tafel wurde einfach vor einen Falz gelegt, für den eine Breite von 1 bis 1,5 cm genügte, der aber namentlich bei Bauten der romanischen Zeit oft wesentlich größer ist. Dieser Falz findet sich ebenso wohl innen wie außen angebracht, wobei gleicherweise Rücksichten auf die Zugänglichkeit der Fenster beim Einsetzen und etwa nöthig fallenden Reparaturen als auch solche konstruktiver Natur maßgebend gewesen sein konnten; denn wurde das Fenster von außen in den Falz gelegt, so war es natürlich weniger der Gefahr ausgesetzt, durch den Winddruck aus seinem Rahmen gepreßt zu werden. In all' diesen Fällen erfolgte eine Verdichtung durch Mörtel oder Haarkalk.



294. Befestigung von außen
eingesetzter Lichtgadenfenster
der Kathedrale von
Chartres.
(Nach einer Handskizze des
Verfassers.)

Einer wohl nicht häufig angewandten und auch kaum vorbildlichen Befestigungsweise begegnen wir an den Lichtgadenfenstern des Domes zu Chartres, wo die von außen bündig mit der Mauerfläche auf die Fensteröffnung gelegten Verglasungen einfach von eisernen Stiften gehalten werden, welche durch in dem Steinrahmen angebrachte Oesen gesteckt sind.

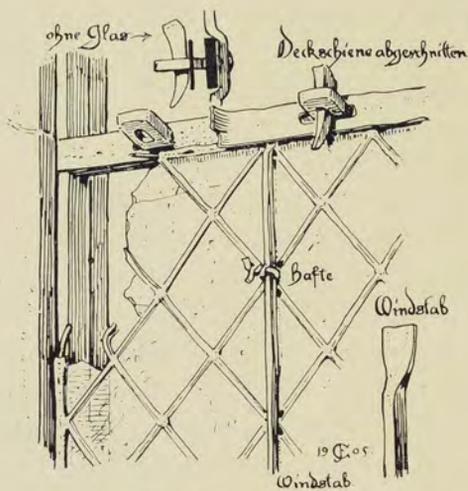
Wie wir bereits wissen, konnte nur bei ganz kleinen Fenstern auf eine weitere Gliederung der Fensteröffnung verzichtet und diese somit durch ein einziges Glasfeld auf eine der angedeuteten Weisen geschlossen werden; meist erfolgte ein Aneinanderreihen mehrerer Tafeln und zwar, wie gleichfalls bereits Erwähnung fand, unter Verbindung derselben mittelst eiserner Sprossen. Aber auch soweit geringere Ausmessungen diese entbehrlich machten, bedurfte es doch meist einer besonderen Versteifung durch Eisenstäbe, die

sogenannten Windeisen, die vorwiegend auch zur Verstärkung der einzelnen, zwischen das Eisenrahmenwerk eingesetzten Tafeln notwendig fiel.

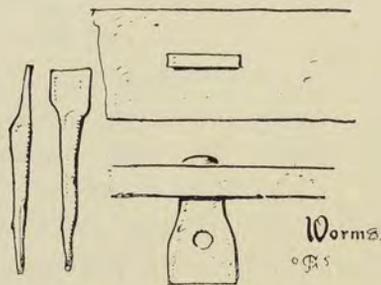
Die eiserne Armatur konnte derart angeordnet sein, daß im Anschluß an den äußeren Steinrahmen die beschriebene Befestigungsweise beibehalten wurde, oder aber als ein vollständiges also auch mit Randschienen versehenes, dem Steinrahmen entweder von außen oder von innen aufgelegtes Ganzes. In dem einen wie dem anderen Falle fand eine Verankerung einzelner Stäbe im Mauerwerk schon bei Auführung des letzteren statt. Soweit die Horizontalschienen erst nach Fertigstellung des Baues eingelegt wurden, was sich durch Einschieben eines Endes in ein stärker vertieftes Loch und nachträgliches theilweises Zurückziehen in das gegenüberliegende erzielen ließ, erfuhren dieselben ein Eingießen mittelst Blei.

Der allgemeinen Gliederung und Gestaltung der eisernen Fensterarmaturen wurde bereits früher gedacht, und es erübrigt hier nur Einiges über deren Konstruktion im Einzelnen nachzuholen, die in der Hauptsache am besten aus der beigegeführten Zeichnung ersichtlich sein dürfte. Darnach sind die Sturmstangen, welche auf der einen Seite mit dem Anschlag des Falzes bündig sein müssen, in ihrer Mittellinie mit eingennieteten und theils rund, theils viereckig durchlocherten Lappen versehen, durch welche entsprechend geformte Dorne oder entsprechend gekrümmte Keile gesteckt werden, die entweder unmittelbar oder durch untergelegte Deckschienen die in Ritt auf die Sturmstangen gelegten Glastafeln festhalten. Das letztere Verfahren bildet die Regel. Wo sich die Sturmstangen überschneiden, sind sie abgekröpft, während von den Deckschienen die einen durchlaufen, die andern, gleich wie am Steinrahmen, ohne Verbindung anstoßen. Die Breite der Sturmstangen und damit auch jene der Deckschienen schwankt durchschnittlich zwischen 2,5 bis 5 cm; die Dicke der ersteren zwischen 1 bis 1,5, selten 2 cm, während die letzteren kaum die Stärke von 1 bis 2 cm überschreiten, manchmal jedoch noch schwächer sind.

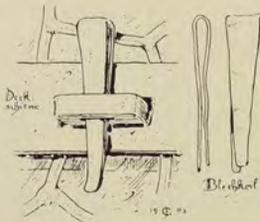
Etwas anders gestaltet sich die Zusammensetzung der Eisentheile bei den oft sehr komplizierten Armaturen der Rosen und Maßwerke,



295. Allgemeines Schema einer Armatur.



296. Von der Armatur der Westphalis-Rose des Wormser Domes in etwa $\frac{1}{2}$ der Originalgröße.

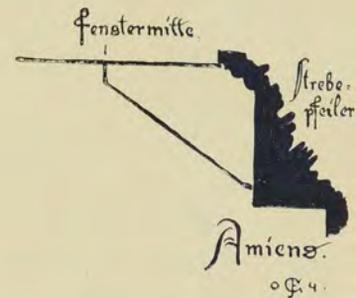


297. Von der Armatur eines Freiburger Münsterfensters aus dem Ende des 14. Jahrhunderts in etwa $\frac{1}{2}$ der Originalgröße.

wofür Viollet-le-Duc unter dem Artikel „Armature“ ein King's „Study Book“ entlehntes, konstruktiv besonders bemerkenswerthes Beispiel aus Notre-Dame von Dijon anführt.

In der Regel liegt das Gerippe der ganzen Armatur in einer Ebene, doch kommt es bei Fenstern kleiner halbrund geschlossener Apfiden immerhin auch vor, daß der Falz in der Fenstersohlbank der Grundlinie der Mauer folgend kurviert und im Anschluß daran auch die Armatur leicht gebogen ist. Die Behandlung der Glastafeln

beeinflusste das kaum nennenswerth, da sich bei der eingehaltenen Gliederung größerer Flächen für deren einzelne Theile nur belanglose Krümmungen ergaben ⁶⁷⁾.



298. Nach einer Handskizze des Verfassers.

Bei sehr breiten Fensteröffnungen fand wohl auch eine geeignetere Verstrebung der Armatur statt, wie das angeführte Beispiel von der Kathedrale zu Amiens zeigt, was jedoch nur als ein bei richtiger Wahl des Schienenprofils zu vermeidender Nothbehelf gelten kann.

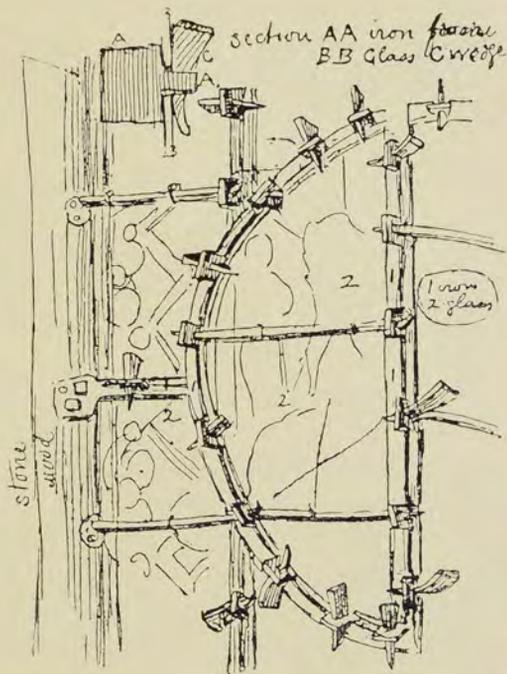
Einen Anstrich zum Schutz gegen das Rosten erhielten die eisernen Fensterrahmen im Mittelalter wohl kaum, und angesichts der vorzüglichen Beschaffenheit des Materials konnten sie eines solchen auch entzathen. Wohl die meisten derselben sind uns in der Hauptsache, wenn auch nicht ohne sichtbare Spuren des zersetzenden Einflusses der Zeit, so doch in einer Verfassung erhalten geblieben, daß sie mit Sicherheit noch durch manches weitere Säkulum ihren Dienst zu thun vermögen ⁶⁸⁾.

Hölzerne Fensterrahmen scheinen vorwiegend im Wohnbau gebräuchlich gewesen zu sein, wo die kleinen Ausmessungen der Fenster und die Nothwendigkeit einer beweglichen Verschußweise derselben die Bevorzugung des Holzes begründete. Zier berührt die Fensterkonstruktion sogar die Rechtsverhältnisse. Nach dem sogenannten vermehrten Sachsenpiegel wurden beispielsweise Glasfenster, „dy mit bildwercke adder mit andern dingen gemolt wern zu eyner sunderlichen wolust“, im Gegensatz zu einfachen Verglasungen nicht als niet- und nagelfeste Bestandtheile des Hauses angesehen, soweit sie nicht „ingefestent adder ingemacht“, d. h. nicht in festen Rahmen mit dem Bau verbunden angebracht waren. Bei

einem Kauf mußten solche deshalb besonders genannt sein, wenn sie als zum Hause gehörig gelten sollten⁶⁹).

Im Kirchenbau stand einer ausgedehnteren Verwendung des Holzes zu Fensterrahmen vor Allem dessen beschränkte Dauerhaftigkeit entgegen, aber ganz ausgeschlossen blieb es auch hier nicht. Ist auch angesichts der geringen Beständigkeit des Materials nur in wenigen Fällen ein unmittelbarer Nachweis möglich⁷⁰), so läßt doch die Profilierung mancher romanischen Fenstergewände die ursprünglich vorgesehene Auflage breiter, nicht zum Öffnen eingerichteter Holzrahmen außer Frage⁷¹). Auch Theophilus, der sonst über die Befestigung der Verglasung im Bau keine Angaben macht, gedenkt der Fassung in Holzrahmen in dem Kapitel, in welchem er die Herstellung einfacher Bleiverglasungen beschreibt. Hier sagt er ausdrücklich: „Fasse es (das verbleite Glasfeld) rings mit Hölzern ein, die mit Nägeln befestigt sind, und füge (setze) ein, wo du willst.“ Da er aber bei der Zusammensetzung dieser „simplices fenestras“ von farbigem Glase spricht, so ist die Annahme berechtigt, daß es sich dabei nicht um Verglasungen für den Wohnbau handelt. Die Mittheilung eines interessanten Beispiels aus frühgothischer Zeit verdanken wir Westlake in der hier angeschlossenen Skizze, und solche Fälle waren jedenfalls nicht allzu vereinzelt. Auch in derartigen Fragen kamen jedenfalls allezeit auch ökonomische Rücksichten zur Geltung, die nicht immer die Wahl des Besten ermöglichten, wobei dann später unter günstigeren Verhältnissen bei nothwendig werdenden Erneuerungen das Vollkommenere Platz griff.

Bei all' den erwähnten Befestigungsarten mußten, wie schon erwähnt, die einzelnen Fensterkompartimente, sobald sie ein gewisses Maß überschritten, noch weiter gegen das Einsinken und Einbauchen durch dünne Eisenstäbe geschützt werden. Diese sogenannten Windstangen bestehen aus runden oder vierkantigen, im letzterem Falle hochkant aufgelegten Stäben, die an den Enden entweder ein wenig in das Steingewand oder die Mauer eingesteckt, oder breitgeschlagen unter die Deckschienen der Armatur eingeschoben wurden. Bei Verwendung von Holzrahmen konnte die



299. Eisenarmatur auf Holzrahmen von einem Fenster der Kathedrale zu Canterbury.
Nach Westlake.

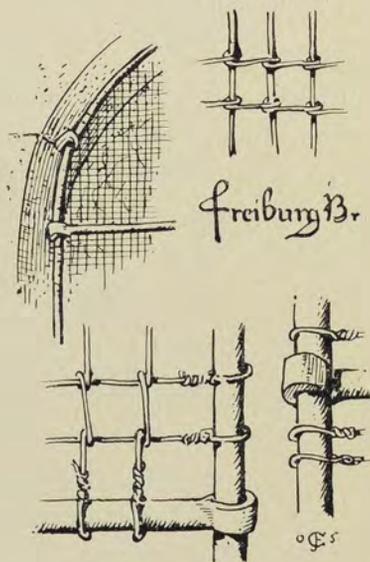
Befestigung am einfachsten durch Aufnageln an den zu diesem Zwecke gelochten Laschen der Stäbe erfolgen. Die Stärke der Windstäbe beträgt je nach deren Länge $\frac{1}{2}$ bis $1\frac{1}{2}$ cm, ihre Anordnung hängt von der Größe und Einsetzungsweise der Glastafeln ab. Dementsprechend sind sie bald außen, bald innen, häufig auch beiderseitig, im letzteren Falle sich kreuzend, angebracht, die inneren horizontal, die äußeren vertikal. Rücksichtnahme auf die Zeichnung der Fenster und nicht minder auf die Konstruktion des Rahmenwerks bedingten jedoch auch Abweichungen von diesen beiden Richtungen. Im Allgemeinen verfuhr man dabei nicht gerade sehr ängstlich, wenn es auch möglichst vermieden wurde, wichtige Theile zu durchschneiden und dadurch theilweise zu verdecken. Nur selten nahm man in der Frühzeit zu Krümmungen der Windstäbe seine Zuflucht, um andernfalls unvermeidliche Ueberschneidungen der Formen zu verhindern, ein Hilfsmittel, das späterhin, angesichts der vollendeteren formalen Durchbildung, die ausgedehnteste Anwendung erfuhr⁷²).

Die Verbindung der Windstangen mit dem Bleigerippe der Verglasung geschah mittelst dünner,

an den Knotenpunkten desselben aufgelötheter Bleibänder, sogenannter „Kastn“, welche in der nebenbei angegebenen Weise durch einfaches Zusammendrehen mit den Eisenstäben verknüpft wurden.

Im Anschluß an die hier besprochenen Vorkehrungen sind kurz noch jene zu betrachten, welche zum Schutze der kostbaren Verglasungen gegen die Gefahr einer Beschädigung durch Hagelschlag oder Steinwürfe geboten waren.

Diesem Zwecke dienten vorwiegend dünne Geflechte aus Kupfer- oder Messingdraht, die über einen, soweit nöthig durch Querstäbe versteiften, eisernen Rahmen gespannt und mittelst in die Steinfugen eingeschlagener Haken vor den Fenstern befestigt wurden. Der Abstand dieser Schutzgitter von dem Glase, einigermaßen durch das jeweilige Laibungsprofil bedingt, hält sich durchschnittlich etwa in Handbreite.

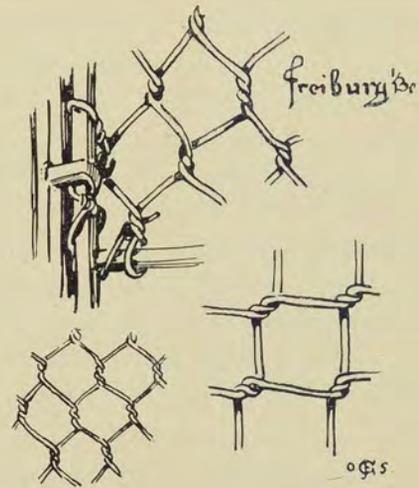


300. Konstruktion frühgothischer Schutzgitter vom Freiburger Münster.

Einigermaßen verschieden ist die Behandlung des Flechtwerks. Bei den ältesten mir bekannten, darunter auch jenen der romanischen und älteren gothischen Bauteile unseres Münsters, besteht dasselbe aus einem in ungleichen viereckigen Maschen von 1 bis 2 1/2 cm Weite derart verflochtenen Netz, daß die Drähte der einen Richtung von den sie rechtwinklig kreuzenden der anderen je einmal einfach umschlungen sind. Die Stärke

des verwendeten Kupferdrahtes bewegt sich zwischen 1 bis 2 mm.

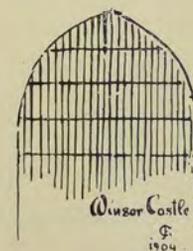
Bei den jüngeren Netzen, darunter auch jenen der Freiburger Chorfenster, sind die theils aus Kupfer, theils aus Messing gefertigten Drähte gegenseitig verschlungen, wodurch sich mehr sechs-eckig geformte Maschen ergeben. Die durchschnittliche Drahtstärke und Maschenweite ist annähernd dieselbe, wie bei jenen des 13. und 14. Jahrhunderts⁷³⁾.



301. Konstruktion spätgothischer Schutzgitter vom Freiburger Münster.

Ob die in England und zwar auch an spätmittelalterlichen Bauten vorkommenden Schutzgitter, deren enggestellte, senkrecht geführte Drähte nur wenige in größeren Abständen gehaltene Querverbindungen haben, einer mittelalterlichen Uebung entsprechen oder durchweg neueren Ursprungs sind, entging meiner Wahrnehmung.

Für die äußere Erscheinung der Fensterarchitektur, zumal die feingegliederte der Gothik, bilden



302. Konstruktion englischer Schutzgitter.

diese Schutzvorrichtungen nicht gerade einen ästhetischen Gewinn, ja sie machen sich mitunter als ein wenig erfreuliches Beiwerk geltend, und wenn man derselben trotzdem nicht entrathen zu können glaubte, so läßt sich daraus die hohe Werthung der zu schützenden Objekte ermessen. Diese Thatsache rechtfertigt vielleicht auch die allerdings bis jetzt urkundlich nicht belegte Annahme, daß es sich dabei um einen wohl allezeit bestandenen Gebrauch handelt, zumal einer solchen sachliche Bedenken nicht entgegen stehen. Jedenfalls ist die Kunst des Drahtziehens, deren Erfindung irrtümlich meist in's 14. Jahrhundert verlegt wird, eine so alte, wie jene des Glasmalens.

Schon Theophilus gedenkt dieser Technik; und wenn er auf deren Verwerthung in dem besprochenen Sinne bei seinen Unterweisungen keinerlei Bezug nimmt, so kann daraus bei der Lückenhaftigkeit seiner Ausführungen nichts abgeleitet werden⁷⁴).

Außer diesen Schutzvorrichtungen pflegte man bei niedrig gelegenen Fenstern auch an kirchlichen Gebäuden nicht selten zur Sicherung gegen Einbruch feste Verkremungen anzubringen, die natürlich auch die Wirkung des Fensterbildes mehr oder weniger beeinträchtigten, während erstere, wenn sie der Fensterfläche nicht zu nahe gerückt sind, selten fühlbar störend in die Erscheinung treten.



Vergleichen wir die geschilderte Technik des Mittelalters im Einzelnen und Ganzen mit dem Verfahren, wie es heute allgemein gebräuchlich ist, soweit die eigentliche, zumal die monumentale kirchliche Glasmalerei in Betracht kommt, wird sich, sofern wir allein das Wesen der Sache im Auge behalten, eine thatsächliche Verschiedenheit nicht ergeben. Die Zeitspanne eines halben Jahrtausends hat nach dieser Hinsicht das Bild der Werkstätte kaum nennenswerth verändert. Das einfache Rüstzeug der Alten hat sich bis zur Stunde als das denkbar beste und den künstlerischen Absichten angemessenste bewährt, und die keineswegs unterbliebenen Versuche, vermeintlich Besseres an dessen Stelle zu setzen, waren aus-

nahmslos von offenkundigen Mißerfolgen begleitet.

Freilich nach der einen oder anderen Richtung haben die allgemeinen technischen Fortschritte auch auf die Technik unseres Kunstzweiges fördernden Einfluß gewonnen, aber stets doch nur hinsichtlich der Art des Arbeitsverfahrens, nicht aber auf die Ziele desselben. Zur Herstellung des Rohmaterials, des Glases, bedient sich die heutige Industrie im Interesse eines rationelleren Betriebes vorwiegend bedeutend vervollkommneter Ofensysteme, aber das benötigte Glas wird in der Hauptsache darum nicht etwa anders hergestellt, und jedenfalls seiner künstlerischen Qualität nach nicht besser. Die äußerst primitiven Vorkehrungen zum Einbrennen der Malerei sind durch wenigstens quantitativ leistungsfähigere Einrichtungen verdrängt worden, aber mit den unveränderlichen Bedingungen des ganzen Schmelzprozesses ist auch dieser selbst derselbe geblieben, und im günstigsten Falle auch das Resultat. Was jedoch die Herstellung der Malfarbe betrifft, so steht das unvergleichlich überlegene chemische Wissen der Gegenwart mit dem Werth seiner fabrikmäßig erzeugten Produkte gegenüber demjenigen der auf rein empirischem Wege gewonnenen des Mittelalters vielfach derart zurück, daß trotz aller damit verknüpften sonstigen Nachteile und Mühen einzelne Glasmaler noch heute vorziehen, ihr Schwarzloth nach den bewährten Rezepten des Theophilus und Heraclius selbst zu bereiten. So auch in allem Anderen. Die Herstellung der Bleiruthen auf maschinellem Wege schließt den Gewinn einer zweifellosen Arbeits erleichterung ein, eine Idee, deren Verwirklichung jedoch, wie wir wissen, nach dem gleichen Prinzip in einer dem Stand der damaligen Mechanik entsprechenden Gestalt fast bis in's Mittelalter zurückreicht⁷⁵), und auch die Verdrängung des Spreng eisens durch den Diamant ist keine Er rungenschaft unserer Zeit.

Die praktische Bedeutung all' dieser stets weiter vervollkommneten Neuerungen soll nicht verkannt werden, jedoch diese liegt, wie gesagt, ausschließlich in der Erleichterung der Arbeitsweise, nicht aber in einer Umgestaltung oder auch nur Verbesserung des Arbeitsergebnisses. Es sind

Fortschritte, welche die Art des letzteren so wenig berühren, wie wenn beispielsweise statt der Lötung mit dem im Kohlenfeuer erwärmten einfachen Kolben eine solche mit Selbstbeheizung des letzteren durch Gas, Benzin oder gar Elektrizität Platz greift. Von einer Umgestaltung des eigentlichen Charakters der Technik wird man im Hinblick auf solche Aenderungen nicht wohl reden können. Das fertige Werk erhält dadurch ein verändertes technisches Gepräge weder in seinen einzelnen Theilen, noch im Ganzen, und wenn wir im gegebenen Fall zugleich von demselben sagen können, daß es mit dieser seiner äußeren Uebereinstimmung auch die innere Gediegenheit guter alter Technik verbindet, so läge darin jedenfalls ein nicht geringes Lob. Das gilt aber auch hinsichtlich der Beurtheilung der eigentlichen Kunst-

technik im engeren Sinne. Das Kunstvermögen unserer Zeit ist ja fraglos ein namhaft größeres geworden, aber ob mit dieser gesteigerten Erkenntniß zugleich die einsichtige Nutzbarmachung auf unserem Kunstgebiete in entsprechendem Verhältniß steht, das ist eine Frage, die berechtigten Zweifeln begegnen dürfte. Das überhebende, stolze Selbstbewußtsein, mit dem so manche unserer modernen Kunstjünger; und zwar gerade auf dem Gebiete der sogenannten angewandten Kunst, geringschätzig auf all' das herabzublicken belieben, was unsere Väter geleistet, vermag meine Ueberzeugung nicht zu erschüttern, daß uns auch in letzterer Richtung das ernste Studium der besten Kunst der Alten nur reinen Gewinn zu bringen vermag, womit ich durchaus nicht deren sklavischer Nachahmung das Wort reden will.



Anmerkungen.

1) Alle angezogenen Stellen aus Theophilus und Heraclius sind, wie schon früher bemerkt, nach dem Wortlaute der Hg'schen Uebersetzung in den Quellschriften wiedergegeben, und nur soweit diese unklar oder nicht ganz sachgemäß erschien, hielt ich es für angemessen, die wünschenswerthen Berichtigungen oder Verdeutlichungen unmittelbar in Klammer beizufügen.

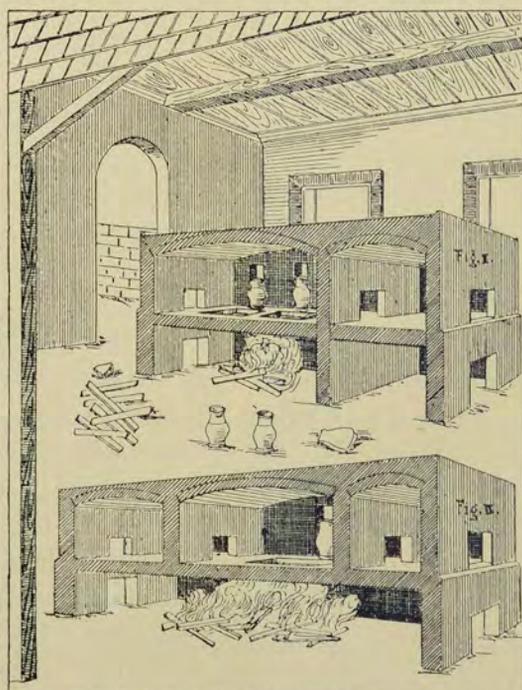
2) Auch mit „Saina“ ist die Buche gemeint, deren Frucht noch heute im Französischen kain heißt. Siehe hierüber die Erläuterungen zu Heraclius, a. a. O., S. 135.

3) Ganz klar hinsichtlich aller Einzelheiten sind die Angaben der beiden Autoren nicht. Der hier beigefügte Rekonstruktionsversuch, der die beiden Ofenformen im Schnitt darstellt, ist dem mehrfach erwähnten Buche von C. Friederich „Die altdeutschen Gläser“ entnommen, woselbst die Frage der mittelalterlichen Ofenkonstruktion nach dem Texte der beiden Handschriften eingehende Erörterung erfährt. Der aus zwei Kammern bestehende Ofen des Theophilus (Fig. I) hat eine ganze Höhe von 10 Fuß und bei gleicher Breite eine Gesammtlänge von 15 Fuß, wovon $\frac{2}{3}$ auf den Werk- oder Schmelzofen entfallen, dessen Grundriß demnach quadratisch ist. Heraclius giebt für seinen in Fig. II dargestellten dreitheiligen Ofen keine Maße an.

4) Auch Agricola schreibt: „Über di anderen glasmachern seind drey ofen den anderen zween“ (a. a. O., S. 484).

5) Die Häfen des Heraclius waren demnach vermuthlich größer wie jene des Theophilus, wobei vor jedem Arbeitsloche zwei oder auch drei Glasmacher thätig sein konnten.

6) Die in dem Runkel'schen Buche beigefügten Abbildungen von Glassfen sind offenkundig zum Theil unmittelbar den Holzschnitten bei Agricola entlehnt. Aber auch noch heute hat sich mancherorts darin wenig geändert.



303. Ofen des Theophilus und Heraclius.
Nach C. Friederich.

Zu London, mitten in dem lebendigsten Treiben der Weststadt, zu Whitefriars, sind bis auf das 16. Jahrhundert zurückreichende Glaswerke im Vertriebe, bei deren Anblick wir uns im Geiste vollständig zurückversetzt fühlen in die Zeiten ihres Ursprungs. Ein wesentlich anderes Bild dürfte sich damals dort auch nicht dargeboten haben. Hier in den Glaswerken von Powel ist meines Wissens auch die Stätte, wo die ersten praktischen Versuche zur Wiedergewinnung des Glases der Alten unternommen und mit Erfolg durchgeführt wurden.

7) Das in der Tafelglasfabrikation des Mittelalters angewandte Verfahren ist in der Hauptsache nicht wesentlich verschieden von dem noch heute zu dem gleichen Zwecke üblichen.

Viollet-le-Duc gedenkt jedoch noch eines anderen, dessen entgegen seiner Angabe in der Schrift des Theophilus keine Erwähnung geschieht. Darnach wurde die gefertigte Blase wie beschrieben an der Flamme geöffnet und erweitert, die derart gebildete Glocke durch rasche

Umdrehungen um die Achse der Pfeife vermöge der Zentrifugalkraft zu einer Scheibe ausgedehnt, die an den Rändern dünner war wie in der Mitte und nun hier, von der Pfeife abgelöst, einerseits eine von deren Ansatz rührende Narbe zeigte. Dies Glas glich den in kleinerem Maßstabe auf ähnliche Weise erzeugten bekannten Bugenscheiben und wird von Viollet-le-Duc als „Mondglas“ (engl. „bull eye“) bezeichnet. Thatsache ist jeden-



falls, daß sich in französischen Fenstern des 12. und 13. Jahrhunderts Stücke finden, deren Gestaltung auf ein derartiges Herstellungsverfahren schließen läßt (Abb. 304), und entsprechende Beobachtungen will auch Winston (a. a. O., S. 23) an älteren englischen Fenstern gemacht haben. In deutschen Glasmalereien der fraglichen Zeit sind mir derartige Gläser bis jetzt nicht begegnet.

Auch dies Mondglas, das vielleicht etwas geringere Ausmessungen hatte wie das nach vorgeschildeter Art gewonnene und jedenfalls zufolge seiner scheibenförmigen Gestalt mehr Verschnitt ergab, wird heute in England wieder nachgeahmt, wenn auch mittels einer etwas anderen Technik und mit einem allerdings auch anderen Ergebnis, immerhin jedoch unter Erzielung des dem Mondglas eigenen künstlerischen Effektes.

Durch das Ausblasen in einer festen Form werden in der in Abbildung 305 ersichtlichen Gestalt Gefäße gebildet, deren einzelne Wandungen in den Ecken durch die hier eingetretene größere Ausweitung der zuvor zylindrischen Glasmasse dünner sind wie in der Mitte. Die aus dem Boden und den vier Gefäßwandungen geschnittenen plankonvexen Stücke von etwa 10,5 auf 17 bis 18 auf 27 und einer Dicke von 0,1 an den Rändern bis 1,2 Centimeter in der Mitte sind natürlich ohne die an den Mondgläsern unvermeidliche Narbe und zeigen ein Farbenspiel, wie es bei in größeren Massen geblasenen Tafeln unmöglich zu

erreichen ist. Dies Glas wird unter dem Namen „Norman“ oder „Saxon-Slabs“ resp. „Glass“ in den Handel gebracht. Uebrigens blasen die Engländer auch ihr sogenanntes Antikglas ganz im Sinne der Alten in kleineren Ausmessungen als unsere deutschen Hütten, und darin liegt auch ein Moment der theilweise vorhandenen Ueberlegenheit ihres Fabrikates, die allerdings in der Allgemeinheit nicht mehr besteht, wie sie von den Engländern selbst meist noch angenommen wird. Das beweist schon der starke Import deutscher für die Glasmalerei bestimmter



Gläser. Aber jedenfalls bestimmen bei uns leider auch noch heute die Rücksichten auf eine gesteigerte ökonomische Ausnutzungsmöglichkeit des den Glasmalern zu liefernden Rohmaterials die Fabrikationsweise in einem Umfange, der nicht in einem richtigen Verhältnis steht zu den doch — wie man glauben sollte — in erster Linie maßgebenden rein künstlerischen Anforderungen. Das ist um so betrübender, als bei dem Glasmaler selbst das höchste künstlerische Wollen und Können zu Schanden werden muß, sofern demselben nicht ein Material von angemessener künstlerischer Qualität zur Hand gegeben ist.

8) Schon die Thatsache, daß man an der Pfeife nur einmal anfang, läßt auf die Herstellung verhältnismäßig kleiner Tafeln schließen. Die landläufige, beispielsweise auch von Bruck (a. a. O., S. 9) vertretene Annahme, daß das mittelalterliche Glas nicht viel über Handgröße gemessen habe, ist jedoch eine irrige. Selbst schon in Fenstern aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts finden sich einzelne Stücke, die in ihrer größten Ausmessung nahe an 40 Centimeter heranreichen. Ich verweise in dieser Hinsicht nur auf die Querschiffenster der Kathedrale von Chartres.

9) Am härtesten und widerstandsfähigsten sind die Kaligläser, weicher die Natrongläser, am weichsten die Bleigläser; kiesel säurereichere Glasarten sind in der Regel härter als solche mit geringerem Kiesel säuregehalt. — Die chemische Untersuchung der äußeren Kruste stark zerlegter antiker Natrongläser ergab im Vergleich zum Bestand des Kernes, daß ersterer der ganze in der Glasmasse ermittelte Gehalt an Kali und Natron entzogen, d. h. durch die Einwirkung des Wassers ausgeloßt war. —

Die ungleiche Verwitterung einzelner Gläser erklärt sich aus der mangelhaften Verarbeitung und dem dadurch bewirkten ungleichen Gemenge der Glasmasse.

Die schädliche Einwirkung des Wasserdampfes auf den Bestand der Fenster können wir an den Veränderungen ersehen, welche die Verglasungen von Ställen oder Gewächshäusern erfahren, die meist nach verhältnismäßig kurzer Zeit erblinden. Das gestattet die Vermuthung, daß im Allgemeinen die Beheizung der Kirchen, gleichwie deren Beleuchtung mit gewöhnlichem Gaslicht, die Beständigkeit gemalter Fenster nicht gerade günstig beeinflusst.

10) Während Heraclius eine kurze Anleitung zur Bereitung des Bleiglasses giebt, erwähnt Theophilus desselben nicht.

Auch die Analyse eines als weiß verwendeten leicht grünlich getönten Kali-Kalk-Glases aus einem der Mitte des 14. Jahrhunderts angehörenden Fenster unseres Münsters ergab im Gegensatz zu untersuchten gleichzeitigen Farbgläsern (siehe unten Anm. 16) keinen Gehalt an Blei. Es enthält:

Kieselsäure (Si O ₂)	47,00 %
Thonerde (Al ₂ O ₃)	6,55 „
Eisenoxyd (Fe ₂ O ₃)	3,45 „
Kalk (Ca O)	18,76 „
Kali (K ₂ O)	18,42 „
Natron (Na ₂ O)	4,69 „
Magnesia (Mg O)	1,00 „
Manganoxydul (Mn O)	Spur
Eisenoxydul (Fe O)	geringe Mengen

99,87

Das Glas ist somit verhältnismäßig arm an Kieselsäure, die in manchen Gläsern über 70% beträgt.

11) Das betreffende Kapitel bei Theophilus lautet:

„In den alten Gebäuden der Heiden findet man verschiedene Gattungen des Glases in muslimischer Arbeit, nämlich: weiß, schwarz, grün, safrangelb, saphir, roth, purpur, nicht durchsichtig, sondern wie der Marmor dicht, wie viereckige Steine (also Mosaikpasten), aus denen man das Electrum (Email) in Gold, Silber und Kupfer macht, wovon wir an seinem Orte zur Genüge handeln werden. Auch werden verschiedene Gefäße derselben Färbung gefunden, welche die in diesem Werk höchst erfahrenen Franken sammeln. Sie gießen in ihren Oefen Saphirglas, indem sie ein wenig helles weißes Glas hinzusetzen, und bereiten saphirne (blaue) Tafeln von Werth und zu Fenstern sehr tauglich. Sie machen ähnlich auch purpurne und grünes.“

Die kleine Sammlung von Fundstücken auf Mont Saint-Michel enthält auch einige unscheinbare farbige Fensterglasreste aus den Trümmern der bekanntlich durch einen Brand zerstörten Kirche und darunter auch solche von blauer Farbe, welche immerhin in sofern von einigem Interesse sind, als sie eine vollständig andere äußere Beschaffenheit zeigen, als die mir bis jetzt sonst in die Hand gekommenen verwitterten Fragmente mittelalterlicher Gläser. Sie gemahnen augenfällig an das Aussehen antiker Glasfunde gleicher Farbe. Leider gelang es mir nicht, den ebenso gewissenhaften als freundlichen Rastoden zur erbetenen Ueberlassung eines auch noch so kleinen Splitter-

chens des an sich im Uebrigen vollkommen werthlosen Schatzes zu bestimmen, wonach eine Analysirung und damit vielleicht auch die Feststellung möglich gewesen wäre, ob die wahrgenommene äußere Uebereinstimmung auf die Verwendung des von Theophilus erwähnten antiken Rohmaterials zurückzuführen ist.

12) Siehe Carl Friederich, a. a. O., S. 2.

13) A. a. O., S. 119.

14) Kunckel (a. a. O., I. Theil, S. 268) schreibt über die „Magnesia“, die er „eine Seife, welche das Glas reiniget“, nennt: „Solche wird darum also genennet / die weil es sich / so wohl am Gewicht / als an der Farb mit dem Magnetstein vergleicht“, giebt aber über diesen „Magnetstein“ selbst (a. a. O., II. Theil, S. 131) gleichfalls etwas fabelhafte Vorstellungen zum Besten.

15) Gerade über die Beschaffenheit des mittelalterlichen rothen Glases sowie das Alter des rothen Ueberfangglases und dessen Herstellungsweise begegnen wir immer noch auch in der Kunsterliteratur den verworrensten Vorstellungen.

Das denkbar Neueste an Konfusion leistet in dieser Hinsicht das bereits erwähnte von der Provinzialkommission zur Erforschung und Erhaltung der Denkmäler in der Provinz Hannover herausgegebene Handbuch für Denkmalspflege, in dem sich folgende Sätze finden:

„Um die Mitte des 14. Jahrhunderts wird ein durch Schwefelsilber leicht gelb gefärbtes Glas neben dem Schwarzloth verwendet. Dieses Kunstgelb genannte Glas läßt sich durch Einbrennen auf Glascheiben befestigen. Eine solche Vereinigung nennt man Ueberfangglas. Es war dadurch die Möglichkeit gegeben, durch Wegschleifen der rothen Glastafel das Gelle des Kunstgelb zum wirkungsvollen Ausdruck zu bringen.“

Hier sind Dinge und unverstandene technische Vorgänge mit einander verquickt, die überhaupt nichts mit einander zu thun haben, und dabei ist jeder Satz ein Dokument mangelnder Sachkenntniß. Am häufigsten kehrt, wie schon erwähnt, die Meinung wieder, daß das rothe Ueberfangglas überhaupt erst im 14. Jahrhundert erfunden worden sei, und daß dann diese Errungenschaft die weitere Entwicklung der Kunst wesentlich beeinflusst habe, und O. Merzon (a. a. O., S. 124) giebt gar die Anekdote zum Besten, daß als Erfinder des „verre double“ der in allen Künsten erfahrene Jan van Eyck betrachtet werde.

Theophilus erwähnt allerdings ebenso wenig wie Heraclius das Ueberfangglas, aber aus dem mehrfach angeführten Grunde kann diesem Mangel irgend welche Beweiskraft dafür, daß man um die fragliche Zeit ein solches noch nicht kannte, nicht zugemessen werden. Ein sicheres Urtheil nach dieser Richtung gestattet nur der Befund der Denkmale; und wenn verschiedene Beobachter in frühen Fenstern in der Masse gefärbtes rothes Glas gefunden haben wollen, eine Angabe, der ich einstweilen noch skeptisch begegne, so steht dem immerhin die unanfechtbare Thatsache gegenüber, daß sich auch Ueberfangroth schon für das 12. und 13. Jahrhundert sicher nachweisen läßt. Auch Viollet-le-Duc, auf den sich Manche beziehen, versieht seine Angabe mit einem einschränkenden Nachsatz, der zugleich erkennen läßt, daß seine Beobachtung eine nur oberflächliche war. Er sagt (a. a. O., S. 377):

„Encore voit-on des morceaux d'un beau rouge orangé du XII. siècle, qui sont teints dans la masse, ou tout au moins à moitié environ de leur épaisseur.“

Vielleicht sind auch die anderen angeblichen Wahrnehmungen bei genauerem Zusehen von solcher Art, da ja ohne das fragliche Glas in der Hand zu haben, selten verlässlich ermittelt werden kann, ob dasselbe ganz in der Masse gefärbt ist, während andererseits für die Feststellung des Gegentheils sich viel häufiger Gelegenheit bietet.

Die ältesten deutschen Arbeiten, bei welchen mir ermöglicht war, das Vorhandensein von Ueberfangroth an ursprünglichen Stücken zweifellos zu konstatieren, sind die bekanntlich dem Anfange des 13. Jahrhunderts angehörenden Chorfenster von St. Kunibert zu Köln, und aller Wahrscheinlichkeit nach bestehen auch die von Weis in Roth spielenden Schwertklingen auf der Darstellung des Kindermords in dem etwa ein Jahrhundert älteren Westfenster der Kathedrale von Chartres aus Ueberfangroth. Für eine eingehendere Prüfung ist das Fenster nicht genügend zugänglich.

In Unkenntnis der Ueberfangtechnik nahm Le Vieil (a. a. O., II. Theil, S. 26) an, daß bei dem alten Roth die Farbe mit dem Borstpinsel aufgetragen worden sei, zu welchem Irrthum er vermuthlich durch den eigenthümlichen Eindruck in der Ueberfangschicht verwitterter und durchfressener Gläser verleitet wurde.

Charles Winston veranschaulicht in seinem Buche „an inquiry into the difference of style observable in ancient glass-paintings especially in England“ (Oxford and London 1867) in einem Diagramm die Entwicklung des Stärkeverhältnisses des rothen Ueberfanges zur Unterlage, woraus ersichtlich, daß ersteres vom 12. bis 14. Jahrhundert sich ziemlich gleich bleibt und sich, wie ersichtlich, eine Veränderung nur in der fortschreitenden Verminderung der durchschnittlichen Stärke des Glases bemerkbar macht. Eine Ueberfangstärke, wie die in dem Winston'schen Diagramm (Abb. 306) unter I verzeichnete, könnte bei etwaiger starker Verwitterung der weißen Glasschicht leicht den Eindruck einer Färbung in der Masse erwecken.

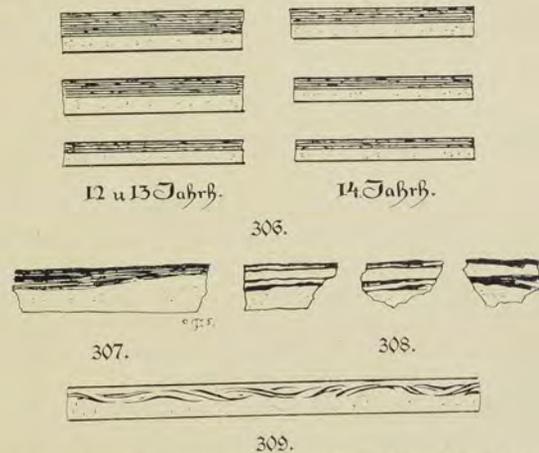
Auch das in Abbildung 307 dargestellte Roth von einem Freiburger Fenster aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts besitzt eine ziemlich ansehnliche Ueberfangschicht; vielfach ist der Ueberfang jedoch auch schon im 14. Jahrhundert papierdünn.

Vorwiegend finden wir bei dem rothen Ueberfang weißes oder wenigstens nur schwach bläulich oder flaschengrün getontes Glas als Unterlage, doch enthalten die Freiburger Fenster des 14. Jahrhunderts auch solches mit lichtgelber Solie. Eine stärkere Färbung der letzteren beeinflusst natürlich einigermaßen die Nuance des Roth.

Außer überfangenem Roth will Viollet-le-Duc auch frühmittelalterliche Gläser gefunden haben, bei welchen das Roth mehr in Flecken und Streifen in die Masse eingestreut ist. Die hier beigelegte Durchschnittszeichnung soll die Beschaffenheit derartigen Glases veranschaulichen (Abb. 309).

In ähnlicher Weise durchfangenes rothes Glas ermittelte ich anlässlich der Instandsetzung eines im Besitze von Dr. Forrer-Strasbourg befindlichen Fensters un-

bekanntem Ursprungs, das spätestens der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört. Die unter 308 abgebildeten Splitter lassen erkennen, in welchem Verhältniß das rothe Glas auf und in der weißen schwach bläulich getonten Glasmasse vertheilt ist. Theilweise fließen, wie ersichtlich, die einzelnen dünnen Schichten zu stärkeren Lagen zusammen.



308—309. Durchschnitte von rothem Ueberfangglas. (306 u. 309 in Originalgröße; 307 u. 308 in etwa doppelter Größe.)

Als weiterer Ueberfang tritt zunächst Blau auf, das Einzelne bereits in den von Abt Sugerius gestifteten Fenstern zu St. Denis beobachtet haben wollen. Liegt hier keine Täuschung vor, so könnte die in Anmerkung II verzeichnete Angabe des Theophilus über die Bereitung von blauem Glas („sie giesen in ihren Oefen Saphirglas, in dem sie ein wenig helles weißes Glas hinzusetzen“) vielleicht in entsprechendem Sinne interpretiert werden.

Nach Ottin (a. a. O., S. 36) soll erst Jean des Bruges Ende des 14. Jahrhunderts begonnen haben, außer Roth andere Farben als Ueberfang anzuwenden. Jedenfalls sind aber derartige Gläser selbst noch um die Wende des 14. Jahrhunderts eine seltene Erscheinung, ebenso wie die in verschiedenen Farben mehrfach überfangenen, wie sie von Carl Beyling's Erben in Wien an von denselben restaurierten aus Kärnten und Niederösterreich stammenden Fenstern des 14. und 15. Jahrhunderts festgestellt und in der Märznummer der Glasindustriezeitung „Diamant“ (Leipzig 1891) bekannt gegeben wurden. In letzterem Falle handelt es sich vermuthlich um raffinierte Erzeugnisse der Muraneseer Hütten. In Freiburg konnte ich für die fragliche Zeit nur rothen Ueberfang ermitteln, und erst in den Chorfenstern des 16. Jahrhunderts kommt hiezu auch Blau.

16) Die chemische Untersuchung von Gläsern aus dem 13. und 14. Jahrhundert, darunter auch solcher aus dem Freiburger Münster, ergab ohne die eigentlichen normalen Glasbestandtheile folgende zum Theil färbenden Stoffe:

Gelb: etwas Mangan, Eisen, Spuren von Arsen und Antimon, aber kein Kupfer und kein Silber, aber Blei.

Orange: etwas Mangan, Blei, Eisen, wenig Arsen und Antimon, aber kein Kupfer und kein Silber.

Gelbgrün: viel Blei, etwas Mangan, viel Kupfer, etwas Eisen und kleine Quantitäten Arsen und Antimon.

Blaugrün: viel Blei, viel Kupfer, etwas Mangan, etwas Eisen, desgleichen Spuren Arsen und Antimon.

Blau: etwas Mangan, Kobalt, etwas Eisen, Spuren Kupfer, desgleichen Blei und wie bei allen anderen Gläsern geringe Mengen Arsen und Antimon.

Violett: Blei, Mangan, etwas Kupfer, etwas Eisen und kleine Bestandtheile Arsen und Antimon.

Alle diese Gläser erwiesen sich als Blei-Kali-Gläser.

17) Am meisten ist die Meinung verbreitet, daß man das lange verloren gewesene Roth der Alten noch nicht wieder gefunden, beziehungsweise noch nicht in gleicher Gluth und Schönheit herzustellen vermocht habe. Das ist nicht zutreffend. Wenn es auch nicht gelehnet werden darf, daß auch hierin das Mittelalter theilweise ein Material besaß von heute nur selten erreichter Schönheit, so ist doch gerade in dieser Hinsicht unsere Zeit am wenigsten rückständig. Zumal die englischen Hütten liefern zum Theil Vorzügliches. — Wie bereits an anderer Stelle Erwähnung fand, sind es vielmehr namentlich die kälter gestimmten Töne, die meist schwer oder überhaupt gar nicht in der mitunter unübertrefflichen Schönheit alter Gläser erhältlich sind. Der gewaltige Unterschied und die beschämende Unzulänglichkeit nach dieser Richtung kommt uns namentlich dann zum schmerzlichen Bewußtsein, wenn wir vor die Aufgabe gestellt werden, ein gutes altes Werk zu restaurieren, beziehungsweise dessen Lücken zu ergänzen. Dieser Vorwurf der Rückständigkeit gegenüber dem Mittelalter gilt auch noch von dem Fabrikat der Engländer, wenn deren noch ausgesprochenere Ueberschätzung der eigenen Erzeugnisse auch noch eher entschuldbar ist. Das kommt auch bei *Soliday* zum Ausdruck, indem er von der „*Excellence of modern coloured glass*“ handelt: „*The beauty and variety of the colours now obtainable is very great, and the belief entertained by some that stained glass is a lost art is wholly without foundation. Some few colours which were in use in the early periods have not been yet reproduced, but we possess many of great beauty which were not known then, and artists owe much to the well-directed efforts of the leading glass-manufacturers who supply them with such excellent material*“ (a. a. O., S. 8).

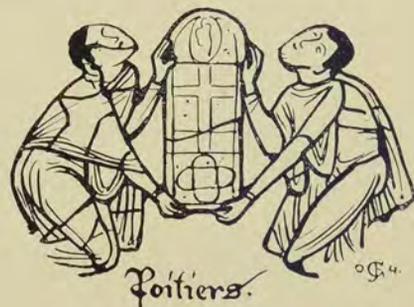
Leider vermag die größere Auswahl an Farbnuancen, welche unsere heutige Glasindustrie unbestreitbar darbietet, den berührten Mangel auch nicht entfernt auszugleichen; ja man kann füglich behaupten, daß für die große Mehrzahl der Glasmaler dieser verwirrende Reichthum von sehr zweifelhaftem Nutzen ist.

18) Ob bei der in $\frac{2}{3}$ der Originalgröße wiedergegebenen Zeichnung *Villard's* ein Entwurf zu einer Fensterrose vorliegt oder eine Reisskizze nach einem vorhandenen Fenster, ist schwer zu sagen; die schematische Art der Darstellung läßt jedoch, nach dem übrigen Inhalt des Skizzenbuches beurtheilt, eher auf ersteren schließen. Auf dem betreffenden Skizzenbuchblatt (a. a. O., Pl. XLI) ist neben anderen

Notizen, welche in keinerlei Beziehung stehen zu der Zeichnung, über letztere von der Hand des Künstlers der Vermerk gesetzt: „*Vesci desos les figures de le rue de fortune, totes les VII. imagine.*“ (Voici dessous les figures de la rue de Fortune, toutes les sept ayant image).

Die Darstellung des Glücksrades wurde bei Rosenfenstern nicht nur als Motiv für die Verglasung verwertet, so in der Kathedrale von *Lanterbury*, sondern auch für deren plastischen Schmuck, wofür als nächstliegendes Beispiel das nördliche Radfenster des *Basler Münsters* erwähnt sei. In einen Entwurf für den Steinmetzen kann jedoch bei der ganzen Anordnung nicht wohl gedacht werden, obgleich Aehnliches, d. h. die figurale Ausfüllung der Fensteröffnungen, auch der Steinmetzkunst des Mittelalters nicht ganz fremd war. Ich verweise in dieser Hinsicht nur auf die Behandlung einzelner Maßwerke der *St. Georgskirche zu Tübingen*, sowie die bekannten drei Fenster im Kreuzgang des *Domes zu Paderborn*.

19) Eine Ausnahme macht die Detaillierung des Modells, das die beiden Donatoren des hübschen Kreuzungsfensters von *Poitiers* in der Hand tragen. Man vergleiche mit der hier beigelegten Darstellung des betreffenden Fensterfeldes die kleine Wiedergabe des ganzen Fensters in Abbildung 219. In allen mir sonst bekannten Fällen verwandter Art ist bei dem Modell, das der Stifter darbringt, eine etwaige Anlehnung an die Gestaltung der Fensterkomposition höchstens in einer Andeutung der Gesamtdisposition versucht, wie sie in der Hauptsache durch die Linien der Armatur gegeben ist. Siehe hierüber auch die Abbildungen 231 und 232.



310.

20) Immerhin kamen auch Figurenmaße von mehrfacher Lebensgröße vor (*St. Christoph, Straßburg*), bei welchen eine Uebersicht nahezu ausgeschlossen war, unter allen Umständen ebenso aber zugleich ein Entwerfen und Ausführen, wie es *Theophilus* angiebt. Wie wäre bei den in solchen Fällen sich ergebenden großen Tafeln ein bequemes Hantieren überhaupt möglich gewesen?

21) Schon der Umstand, daß die Holztafel, welche in sich Zeichenbrett und Bleitisch vereinigte, nur bei ganz gleichen oder in der Folge kleineren Maßverhältnissen der auszuführenden Fenster eine mehrmalige Verwendung gestatter hätte, mußte in einem halbwegs vernünftigen Betrieb ein derartiges Vorgehen verbieten.

22) Unter „*Saum*“ ist hier die Einfassung durch eine Bordüre zu verstehen.

23) Mit dem Blei- oder Zinngriffel ließ sich nur auf mit Kreide grundierter Tafel zeichnen. Es liegt hier das gleiche Prinzip zu Grunde, wie bei der Zubereitung des Pergaments oder Papiers beim Zeichnen mit dem Silberstift, das zu diesem Zweck mit Knochenasche eingerieben wurde. Wie man schon zu Cennini's Zeit zum Zeichnen auch die Kohle verwertete, so wird man sich wohl auch schon früher dieses bequemen Hilfsmittels bedient haben.

24) Nach den Angaben des Le Vieil soll übrigens selbst noch im 18. Jahrhundert das Aufreiben der Visierung und zwar mittelst schwarzer Kreide auf Tafeln von Eichenholz, die „mit einem in Leim flüchtig eingeweichten Weis gegründet“ waren, bei den deutschen und flamländischen Glasern üblich gewesen sein.

25) Aus demselben Material waren natürlich auch die Pinsel bereitet, welche zum eigentlichen Malen gebraucht wurden. Ueber die Herstellung der Pinsel geben sowohl das Malerbuch vom Berge Athos als Cennini genaue Anleitungen. Ersteres nennt die Haare des Dachses (oder Narders?), letzterer die Schwanzhaare des Eichhörnchens. Kunkel sagt (a. a. O., II. Th., S. 14) in seiner „Beschreibung der „Pinsel zum Glas mahlen“: „Die Pinseln, welche man zum Gewanden brauchet / müssen von weichen Porsten seyn; wenn man nackends will mahlen / so müssen sie die Pinsel von Ziegenhaaren oder Bocksbärten seyn; die Schlicht- und Dupplier-Pinselchen aber sollen von sähen Haaren seyn / wie gleichfalls auch die breiten Goldpinsel und müssen fein in Gänse- Federn eingefasset werden.“ Unter „sähen Haaren“ sind entweder die Schwanzhaare des weiblichen Fuchses (Säh) gemeint, oder, was noch wahrscheinlicher, diejenigen von Feh, womit bekanntlich das graue Winterkleid des nordischen Eichhörnchens bezeichnet wird. Auch Le Vieil empfiehlt Pinsel aus Grauerkhaaren. Was für ein heimisches Grauthier unter dem von Theophilus erwähnten „Grisium“ gedacht ist, vermag ich jedoch nicht zu sagen.

26) Nach N. Bruck (a. a. O., S. 10) soll das inschriftlich aus dem Jahr 1466 stammende Fenster mit der Marienlegende in der Kirche zu Althann bereits mit dem Diamant geschnitten sein. L. Mague (a. a. O., Einleitung, S. VI) führt als älteste bekannte Arbeit, bei welcher der Gebrauch des Diamants nachweisbar, ein 1524 für Montmorency ausgeführtes Fenster an.

Ueber den Ursprung der Verwerthung des Diamants zum Glaschneiden schreibt Le Vieil (a. a. O., III. Theil, S. 20 f.): „Diese Erfindung (nämlich die angeblich von Louis de Besquen von Brügge erfundene Kunst der Bearbeitung des Diamanten) war damals noch ganz neu, als Franciscus der Erste (1515—1547), ein Herr, der die Naturgeschichte sehr liebte und vielen Fleiß auf die Kenntniß der Metalle und Steine wandte, bey der Gelegenheit, da er mutmaßete, seine Vertraute Anna de Pisfelen, Herzogin d'Estampes wäre ihm ungetreu, einen Versuch machte, mit dem Demant seines Rings auf Glas folgenden Reim zu graben, den man vielleicht noch jetzt in einem Cabinet seines auf der Seite von la Chapelle gelegenen Schloß Chambord lesen kann:

Souvent femme varie
Mal habil qui s'y fie.

Die Wirkung des Eindrucks von einer der Spizen belagten Demants auf das Glas, gab sich nicht nur durch die Buchstaben, die auf selbigem kenntbar blieben, zu erkennen, sondern man konnte auch durch das unter den Zügen hervorstechende Licht abnehmen, daß dessen Theile von einander getrennt und geschnitten seyen. Folglich bewies ein neuer ohngefährer Zufall, daß der Demant zum Glaschneiden vorzüglich geschickt sey, und gab außer allen Zweifel zu dem nachfolgenden Gebrauch desselben Anlaß.“

27) A. a. O., S. 433.

28) Siehe Dr. Friedrich Lauchert, Geschichte des Physiologus, Straßburg 1889, S. 28; ferner in ähnlichem Sinne S. 34 und 179.

29) Auf diese Anwendung weist ein Ausspruch des Hugo von Trimberg (Kener, V, 1873 ff.): „Bockblut zerbricht den Adamas mit dem man hartes Glas durchgräbt und Edelsteine.“ Siehe auch die Erläuterungen Jlg's zu Heraclius (a. a. O., S. 116).

30) An Stelle des an beiden Enden hackenartig gekrümmten Stabes, wie er auf den betreffenden Zunftwappen abgebildet und noch von Selibien angegeben wird, trat später auch ein verstellbares Kröselisen, und zu dem gleichen Zwecke versah man auch den Diamanten an seiner Fassung mit den verschiedenen Glasstärken entsprechenden Einschnitten. Heute bedient man sich zum Kröseln vorwiegend geeigneter kleiner Flachzangen.

31) Solchen durch keinerlei technische oder künstlerische Erwägungen begründeten kunstvollen Glaschnitten begegnen wir zu allen Zeiten, wenn auch die Künstler der Frühzeit sich noch nicht zu jenen kühnen Leistungen verstiegen, wie sie namentlich an manchen Arbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts überraschen. In den Meisterstücken der Glaser werden sie später ausdrücklich gefordert.

Hier zwei Stücke aus dem unter 276 abgebildeten Feld vom Fenster der Schmiedezunft. Besonders schwierig lag der Fall ja hier gerade nicht, aber die Formgebung ist insofern immerhin abnorm, als eine rationellere Schnittführung durch die Zeichnung



311.

unmittelbar nahegelegt war. Zumal das einschneidende Gefirnissstück konnte leicht durch den schwarzen Hut mit der Rückenlinie der knieenden Figur durch ein Blei verbunden werden.

32) Dieses Kriterium kann Unkundigen unter Umständen dienlich sein für die Feststellung etwaiger Fälschungen, da diese selten mit dem Raffinement durchgeführt sind, das in allen Einzelheiten der Technik und darum auch in der Behandlung des Glaschnittes eine möglichst getreue Nachahmung des Originals erstrebt. Diese Nachlässigkeit erklärt sich daraus, daß die auf den Markt gelangenden Fälskate meist an die Adresse von Laien gerichtet sind, da auf diesem Gebiete eine Täuschung des kundigen Sachmannes schwer zu erzielen ist.

33) Außer dieser Technik, deren bereits in Jahrl. 29, S. 125, Anm. 7 gedacht wurde, erwähnt Theophilus noch eines anderen Verfahrens, um auf einem Glas mehrere

Farben zu vereinigen. Im XXVIII. Kapitel, betitelt: „De gemmis picto vitro imponendis“, schreibt derselbe nämlich: Wenn du aber bei den Figuren in den Fenstern, auf Kreuzen, Büchern oder dem Schmuck der Gewände, Edelsteine einer davon verschiedenen Farbe am Glase ohne Blei machen willst, nämlich Hyacinthe und Smaragde, so beginne das also. Wenn du die Kreuze an ihren Stellen in den Scheinen der Häupter (die Kreuze in den Niben der göttlichen Personen) gemacht hast, oder ein Buch oder Zierrathen am Kleidersaume, welche in der Malerei aus Gold oder Auripigment würden, so macht man sie hier in den Fenstern mit hellem, safran gelbem Glas. Hast du diese (die Kreuze, Buchdeckel, Kleideräume u. s. w.) nach der Regel des Goldschmiedes gemalt, so vertheile die Plätze, wo du Steine aufsetzen willst, und nachdem du Stückchen hellen Saphirblaus genommen, bilde daraus der Zahl der Plätze entsprechend Hyacinthe und Smaragde von grünem Glas und ordne so, daß zwischen zwei Hyacinthe immer ein Smaragd zu stehen komme. Sind sie an ihren Plätzen sorgsam verbunden und befestigt (jedenfalls mittelst Gummi und Glaspulvers), so streiche eine dichte Farbe mit dem Pinsel um sie herum, damit nichts zwischen die beiden Gläser fließe. So brenne sie mit den übrigen Stücken im Ofen und sie werden haften, daß sie niemals herausfallen (richtiger abfallen).

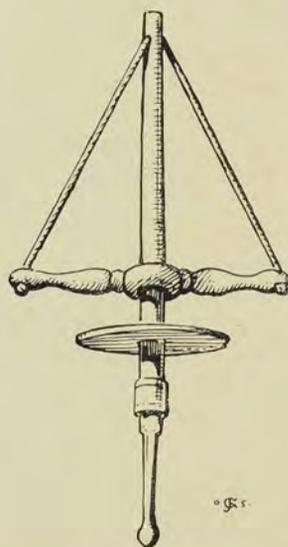
Seltener Weise ist diese Technik des Aufschmelzens einzelner Gläser, wo der kleinen Nase halber ein Einbleien nicht leicht angängig oder wenigstens von weniger befriedigender Wirkung, wohl an Fenstern der Spätzeit (so auch an solchen aus dem Freiburger Münster), dagegen bis jetzt meines Wissens nirgends an frühmittelalterlichen Werken festgestellt worden.

34) Darnach sollte das Glas zuerst in Bockblut erweicht werden, worüber neben Theophilus und Heraclius sich auch viele andere mittelalterliche Schriftquellen gleicherweise ergeben.

35) Kunkel giebt die abgebildete Schleifvorrichtung in Verbindung mit seinen verschiedenen Schmelzfarbrezepten und zwar im Anschluß an das Kapitel, in dem er „Braun auff Glas zu machen“ lehrt. Das auszuschleifende Braunroth oder Rothblau wäre somit eigentlich nicht als Ueberfang, sondern als Auftragfarbe zu denken, die natürlich leichter abzuschleifen war, wie Ueberfang, den man ja auch zu seiner Zeit in der Glasmalerei nicht mehr kannte. (In diesem Sinne ist auch die Unterschrift von Abb. 273 richtig zu stellen: statt Ueberfang ist hier Farbe zu setzen.) Wozu jedoch bei aufgemalter Farbe ein Ausschleifen nothwendig sein sollte, ist nicht recht verständlich, auf Grund der gegebenen naiven Darstellung ebenso wenig aber auch die gedachte Handhabung seines Apparates selbst. Derselbe soll eine sogenannte „Kesselspindel“ vorstellen, wie sie nach Le Vieil auch beim Durchbohren des Glases Verwendung fand. Die nothwendige Erklärung giebt am besten eine etwa gleichzeitige Abbildung bei Felibien (a. a. O., Pl. XLVIII). Es handelt sich auch hierbei um einen Bohrer („Trepan“), ein Werkzeug, wie es von Alters her von den Steinbildhauern gebraucht wurde. Die an der Spindel unterhalb der als Handhabe dienenden Traverse angebrachte Scheibe ist von Blei.

Auf den beiden hier beigelegten mittelalterlichen Skulpturen gewahren wir das gleiche Instrument.

Heute ist an Stelle des Ausschleifens das bequemere Ausätzen mittelst der 1771 von Scheele entdeckten Fluorwasserstoffsäure (HF) getreten.



312.



313.



314.

312. „Trepan“ nach Felibien.

313. Nach einem Relief am Campanile zu Florenz.

314. Nach einem Relief der Kirche d'Or San Michele zu Florenz.

36) So schreibt Konrad von Megenberg in seinem Buch der Natur (a. a. O., S. 23) in dem Kapitel, das „Von dem flaisch“ handelt: „in der milz ist es schwarz oder schwarzlot“. — Dementsprechend schrieb man auch „roetlot“ oder „rotlot“; gelbrot“ oder „gelbloht“; „weißlot“ u. s. w. 3. B. (a. a. O., S. 185): „Von dem Greiffalken“. — „er ist gel als ain wahs (Wachs) jedoch daz merer tail seins leibes ist weißlot.“

37) Auch als sächliches Substantiv in diesem Sinne gehört der Begriff „Lot“ nicht erst dem ausgehenden Mittelalter an. Nach M. Lexer bezeichnet das Wort im Mittelhochdeutschen: „blei, überh. gießbares metall; schlaglot, metallgemisch zum löten; aus metall (blei) gegossenes gewicht; lot im heutigen sinne.“ In dieser Wortbedeutung könnte man es ja gelten lassen, wenn in dem von Prof. Dr. Max Schmid-Nachen neu bearbeiteten „Grundriß der Kunstgeschichte von Dr. Frdr. Freiherr Göbler von Ravensburg“ (Berlin 1903, S. 215) über die Technik der Glasmalerei des romanischen Stiles kurz zusammengefaßt gesagt ist: „farbige Glasstücke zusammengesetzt, Umrisse durch Bleiloth gebildet, innere Zeichnung mit Schwarzlot (Schmelzfarbe) eingetragen.“ Aber gebräuchlich war diese leicht irreführende Bezeichnung „Bleiloth“ für die Bleiruthen nie. Kunkel spricht wohl einmal (a. a. O., II. Theil, S. 16) von „Bleyloth“, er meint jedoch damit eine unter Zusatz von Blei bereitete Schmelzfarbe und kein metallisches Blei.

38) Die Mittheilung hierüber verdanke ich der Güte des Herrn Archivar Dr. A. Maurer.

39) Auch in dem Abschnitt, in welchem Heraclius beschreibt, „wie Glas mittelst Blei verfertigt wird und wie man ihm Farben verleiht“, fügt er zum Schlusse noch einmal die Anweisung bei: „Von diesem Bleiglas kanst du, wenn du willst, Mischungen mit einem grossinum Saphir zum Bemalen des Glases machen, nachdem noch $\frac{1}{8}$ Eisenschlacken (scoria ferri) dazu gesetzt sind. Dieser Stoff muß auf dem eisernen Marmor verrieben werden.“ Gleich dem Saphir ist auch das „Judeum“ oder jüdische Glas, sowie das an anderer Stelle beim Bemalen der Bleigesäße erwähnte „Romanum vitrum“ ein weiches Bleiglas. Das Nürnberger Traktat nimmt als Schmelzmittel ein Drittel des Gewichts der Mischung „grün glas“, das hieß man grün perlin, darauf macht man pater noster.“ Es sind das die von Kunkel zur Bereitung des „Schwarzloth“ oder „Ventur“ empfohlenen „Jettkörner“, gleich dem von den Franzosen sogenannten „Kofaille“, welches aus Kiesel und Bleiopyd erzeugtes Bleiglas. Der besonderen Weichheit des blauen und grünen Glases gedenkt auch Theophilus bei seiner Abhandlung über das Brennen, und ebenso im XXX. Kapitel, wo er Rathschläge ertheilt über die Wiederherstellung zerbrochener Glasgefäße.

Allezeit wurde für die Herstellung eines guten Schwarzloth die Nothwendigkeit gründlichen Zermalens der Masse erkannt. „Wann es muß wol geryben sein“, sagt das Nürnberger Traktat. Während es dasselbe jedoch mit 2 bis 3 Stunden genug fein läßt, rath Kunkel sogar ein bis drei Tage zu reiben (a. a. O., II. Theil, S. 15 ff.), was des Guten wohl etwas zu viel sein dürfte.

40) Heraclius, a. a. O., S. 137 f. — Schwarzloth unter Verwendung von Kobalt findet sich auch bei Kunkel, denn das hier (II. Theil, S. 65) erwähnte „Zaffera“ ist, wie wir wissen, Kobalt. Auch alle die neueren Handbücher, mit Brogniart beginnend, enthalten Kobaltschwarzlothrezepte. Während des 13. und 14. Jahrhunderts scheint bei uns vorwiegend Eisen bei der Bereitung des Schwarzloth als färbendes Metalloxyd gedient zu haben, doch soll vereinzelt auch Kupferschwarzloth nachgewiesen sein. „Aus Kupferspähen, die gut getrieben sind“, soll nach Cennini die Schmelzfarbe verfertigt werden. Im dem Nürnberger Traktat ist „Kopphereschen“ genannt. — Die chemische Untersuchung des Schwarzloth von einem der Mitte des 14. Jahrhunderts angehörenden Freiburger Münsterfenster ergab vorwiegend Eisen und nur Spuren von Kupfer, sonst jedoch keine färbenden Elemente, also auch keinen Kobalt. Im Reflexlicht dunkel rothbraun, war dessen Farbe in der Durchsicht absolut schwarz. Auch bei jenen aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts ergab die Analyse Eisen- und Kupferschwarzloth.

41) Man prüft heute gewöhnlich die Malfarbe, indem man dieselbe nach dem Einbrennen mittelst Salzsäure behandelt. Löst sie sich nach längerer Einwirkung derselben nicht vom Glase, so mag das immerhin eine Gewähr bieten für deren Widerstandsfähigkeit gegen die Atmosphären, aber dabei muß doch darauf hingewiesen werden, daß manche mittelalterlichen Arbeiten bei durch Jahrhunderte unverändertem Bestand, also der denkbar besten Bewahrung,

eine solche Prüfung nicht zu bestehen vermochten. Das gilt auch von den Freiburger Fenstern.

42) Siehe Jahrl. 28, S. 122, Num. 9.

43) In Frankreich ist der Gebrauch des Silbergelb schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts ein derart verbreiteter, daß unter den üblichen Grisailleteppichen solche, bei welchen die neue Technik außer Verwendung blieb, zu den nicht allzu häufigen Ausnahmen zählen. Namentlich auch bei den in die Teppichgründe eingestreuten, Jahrl. 31, S. 81, Num. 19, erwähnten Miniaturmedaillons erwies sich dasselbe als ein lohnendes und auf das Glücklichsie wertheres Element der Belebung.

Eine verwandte Entwicklung zeigt die Glasmalerei in England, welche vermuthlich auch um diese Zeit noch vielfach, namentlich von Rouen aus, durch französische Werkstätten bedient wurde.

Als eine der ältesten Arbeiten, an welchen Silbergelb auftritt, gilt das 1329 entstandene Grisailleteppichfenster zu Chartres, von welchem in Jahrl. 31, S. 70 ein Ausschnitt abgebildet ist.

Unter den Werken deutschen Ursprungs wird als ältestes bekanntes Beispiel eine im Kölner Kunstgewerbemuseum verwahrte vielleicht noch gleichfalls der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörende Miniaturgrisaille von 7,5 cm Breite und 21 cm Höhe, den hl. Johannes Evg. darstellend, angenommen, auf dessen Nimbus Schnütgen (siehe Zeitschrift für christliche Kunst, 1880, S. 21 ff.) Spuren von Kunstgelb festgestellt hat.

An dieses Beispiel reihen sich dort einige andere nicht viel jüngere ähnlicher Größe und gleichen Charakters. Es handelt sich also auch hier um Kleinarbeiten in Grisaille; und vorwiegend der Umstand, daß sich in Deutschland um die fragliche Zeit noch nicht wie in Frankreich das dort offenkundige Bedürfnis nach einer ausgiebigeren Beleuchtung des Gotteshauses geltend machte und man damit auch nicht nach einem theilweisen Ersatz der vollfarbigen Ornament- oder Figurenfenster durch Grisailleverglasungen Verlangen trug, scheint bei uns den Gebrauch des Kunstgelb in der Monumentalmalerei zurückgehalten zu haben. Die in Frankreich und England im 14. Jahrhundert gebräuchliche Art der Grisailleteppiche ist der deutschen Glasmalerei überhaupt vollständig fremd geblieben.

44) E. G. Langlois schreibt in dem Werke: „Essai historique et descriptif sur la Peinture sur verre etc.“ (Rouen 1832), S. 247:

„La communauté des vitriers et peintres-verriers célèbre, à Paris dans le XVIII. siècle encore, la fête du bienheureux Jaques l'Allemand, le deuxième dimanche d'octobre.“

45) Verschiedene Silbergelbrezepte giebt Kunkel, a. a. O., II. Theil, S. 20 ff.

46) Auch Kunkel empfiehlt metallisches Silber und Lehm oder Schwefelsilber und Ocker.

47) Das scheint seinen Grund in der durch die ungleiche Vertheilung der Glasmasse veranlaßten verschiedenen Aufnahmefähigkeit zu haben. Im Allgemeinen zeigen die bleihaltigen alten Gläser fast ohne Ausnahme eine tadellose Silberempfanglichkeit, was von unseren modernen Fabrikaten leider nicht gesagt werden kann. Manche, namentlich

die farbigen Gläser, verhalten sich in dieser Hinsicht überhaupt vollständig ablehnend.

48) Siehe die Uebersetzung des Anonymus Veronensis von Prof. Dr. Hermann Hagen, abgedruckt als Anhang in Band VII der Quellschriften.

49) Während der Frühzeit erfolgten die lasierenden Schwarzlothaufräge in vollständig geschlossenen Tonlagen, und erst zu Ende unserer Periode wird allmählig auch eine Behandlung in der Weise beliebt, daß die gleichmäßig aufgetragene Farbensicht, so lange sie noch feucht ist, durch Stupfen mit einem breiten weichen Pinsel gekörnt wurde. Dazu führte wohl das Empfinden, daß durch die sich zunehmend breiter Schattenlagen bedienende Malweise das Glas in großer Ausdehnung seiner Leuchtkraft beraubt wurde, wogegen der gekörnte Ueberzug auch in den Schattenparthien — zumal wenn er nach dem Trocknen durch Ueberwischen etwas gelockert wurde — immer noch etwas die Lokalfarbe des Glases durchschimmern ließ. Diese in der Folge immer weiter ausgebildete Technik ergab eine zweckdienliche Anpassung an die veränderte künstlerische Ausdrucksweise. Man konnte ohne Aufgabe der erstrebten realistischen Durchbildung, für welche die an sich gewiß vollendete Technik des 12. Jahrhunderts nicht mehr dienlich war, wieder eine leuchtendere Wirkung des Fensterbildes erzielen.

50) Häufig ist auf mittelalterlichen Fenstern die rückseitige Bemalung unter dem Verwitterungsprozeß, welchem die äußere Fensterfläche unterlag, vollständig verschwunden. Aber auch in solchen Fällen ist ihr ursprüngliches Vorhandensein oft unschwer festzustellen, da das Glas an den Stellen, welche einst mit Schmelzfarbe bedeckt waren, unter deren Schutz länger widerstanden hatte, als an den blank belassenen, was sich durch eine leichte Erhöhung der ersteren bemerkbar macht. Das ließ sich auch bei den Straßburger Münsterfenstern konstatieren, bei welchen die Restauratoren eine vollkommen blanke oder richtiger gar keine Behandlung der Rückseite angenommen, und deren gründliche Reinschneuerung sie in dieser irrigen Meinung in's Auge gefaßt und zum Theil auch durchgeführt hatten.

51) Auf dem großen mehrfach erwähnten Querschiffenfenster zu Chartres (siehe Abb. 271) haben einzelne Linien der Zeichnung eine Breite bis zu 6 cm.

52) Das Radierverfahren wird in dem Nürnberger Traktat wie folgt geschildert:

„Wiltu aber klein Dind machen das subtiler so sein von plumen oder andern gewechlein. Es sey gevertes glas oder weiß das nymestu und über streichst es mit der swarzen farb ganz über und über, als do sey oder sein leyßlein oder solch klein Ding. Und nym dann und mach die klein holzlein, zway oder drew ye eins kleiner dann das ander, und was du denne wilt durchsichtig haben es sey gewechlein oder plümlein oder tierlein das streichstu dann mit den holzlein die swartz varb von den glas das heisset dann gemurit.“

53) In seiner Anweisung „von der allgemeinen Praxis Farben zu reiben“ führt allerdings auch Zeraclius unter den Mitteln, mit welchen man denselben eine „Mischung oder Tempera“ geben könne, neben Eißläre, Oel, Gummiwasser und Bier (das ja viel Klebstoff enthält) auch

Wein und Essig an, und ebenso meint Theophilus (I. Theil, XXXIX. Kap.), daß Spanisch Grün in der Buchmalerei nicht mit Eißläre oder Gummiwasser, sondern mit reinem Wein zu mischen sei.

Aber in beiden Fällen handelt es sich eben um das Malen auf ganz anders gearteter Unterlage. Auf dem Puzgrund der Mauer oder auf Pergament konnte, zumal bei dünnem Farbauftrag, unter Umständen vollauf genügen, was beim Malen auf Glas gänzlich seinen Zweck verfehlt. Jedenfalls hätte zu letzterem Bedarfe der im Wein oder Harn enthaltene Klebstoff nur in verdickter Beschaffenheit, also nach Verdunstung einer größeren Menge der Lösungssubstanz, nutzbar gemacht werden können. — Später begegnen wir der Verwerthung von Wein und Harn auch in der Schmelztechnik wieder. Runkel, dessen Angaben jedenfalls theilweise auf mittelalterlichen Vorschriften fußen, gebraucht zu seinen Schwarzlothrezepten sowohl Eßsig als Brauntwein und bei einem seiner Kunstgelbpräparate auch Harn (a. a. O., II. Theil, S. 21). Dabei ist jedoch augenscheinlich nicht von Bindemitteln beim Malen die Rede und ebenso sind in der Anleitung Lennini's bei der Bereitung rother Lackfarbe (a. a. O., Kap. 44, S. 29), sowie einer Beize für Goldgrund (a. a. O., Kap. 153, S. 101) die Zusätze von Harn nicht als solche gedacht. Der vermeintliche Nutzen dieser Ingredienzien ist wohl nicht höher zu veranschlagen, wie die Vorstellung von dem Schaden, den unter Umständen der menschliche Hauch den Schmelzfarben bereite. Berichtet doch der im 16. Jahrhundert lebende Glasmaler Palissy von seinem Zeitgenossen Jean de Connet, daß ihm, weil er einen stinkenden Athem gehabt, alle Glasmalerei fehlgeschlagen sei, so geschieht er auch in dieser Kunst gewesen. Aus dem gleichen Grund meint auch Le Vieil, daß sich ein Glasmaler des Genusses von Zwiebel oder Knoblauch streng enthalten müsse (a. a. O., I. Th., S. 134 und II. Th., S. 120). Von den eigenthümlichen Kräften, welche man dem Knoblauch zuschrieb, können wir auch in des Joh. Bapt. Portae von Neapolis Magia Naturalis (Nürnberg 1680, S. 981) lesen, wo geschrieben steht: „Der Magnetstein zieht das Eisen zu sich; wenn er aber mit Knoblauch bestrichen wird, so läßt er dasselbe wieder fallen.“ Erst das 19. Jahrhundert hat mit all' diesen märchenhaften Anschauungen gründlich aufgeräumt.

54) Siehe hierüber die Bemerkung in Jahrl. 28. S. 123, Anm. 9.

55) Die Darlegung Viollet-le-Duc's erweckt den Eindruck, als ob die fraglichen Angaben des Theophilus, obwohl sie zuvor, wie er sagt, zwar vielseitig, aber niemals richtig interpretiert wurden, von einer alle Zweifel ausschließenden Klarheit wären, eine Anschauung, bezüglich deren er wohl allein stehen dürfte. Thatsächlich ist von den Kapiteln der Schedules, die sich mit der Glasmalerei befassen, kaum eine Textstelle so wenig verständlich, wie der Inhalt des XX. Kapitels.

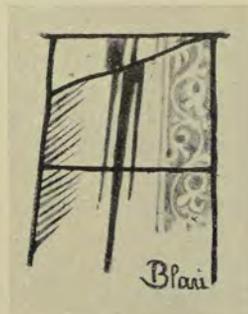
Am instruktivsten für die Beurtheilung der Maltechnik des ausgehenden 11. Jahrhunderts sind vielleicht die Madonna von La belle Verrière zu Chartres sowie die zu Paris verwahrten Fragmente von Châlons für Marne. Von letzteren bietet L. Maigne (a. a. O., Fig. 1 bis 6) photographische Nachbildungen, welche, so-

weit dies mittelst solcher überhaupt zu erreichen, eine getreue Vorstellung vermitteln, während wir von La belle Verrière leider nur einige flüchtige Handskizzen zur Verfügung stehen. Photos waren nicht erhältlich, und die Aufnahmen von Lassus in dem großen Tafelwerk der Monographie von Chartres, sowie die hienach gefertigte Skizze von Westlake (Abbildung 54) sind für unsern Zweck vollständig unzureichend.

Bei den Arbeiten von Châlons (Abb. 315) sehen wir in ungleicher Deckung angelegte Hauptkonturen mit meist parallel geführten, helleren, linearen Begleitschatten von verschiedener Breite und Tiefe, die unter sich theilweise durch derart schmale und scharfe Lichtlinien geschieden sind, wie sie nur mit dem Radierholz hergestellt werden konnten. — Auch bei der Madonnenfigur von Chartres sind die dunkeln Konturen durch Tonschatten begleitet (Abb. 316), wobei diese jedoch theilweise durch ornamental behandelte lineare Radierungen aufgelichtet sind (Abb. 317), ohne daß letztere als Musterungen erfasst werden könnten. Ganz streng im Sinne der von Theophilus gegebenen Anleitung, beziehungsweise der Auslegungen, welche deren Wortlaut gestattet, läßt sich demnach die Behandlung in beiden nicht analysieren, trotz einzelner übereinstimmender Momente. Zweifellos bestand eben auch nach dieser Richtung in den einzelnen Werkstätten beziehungsweise Schulen eine gewisse Verschiedenheit.



315.



316 und 317.

56) Auch in manchen englischen Werkstätten ist es üblich, die dunkelsten Konturen zuletzt aufzutragen.

57) Auch hierüber verdanken wir dem Nürnberger Traktat den ersten genaueren Beschrieb. Ueber den Bau des Ofens und das Bremen sagt derselbe:

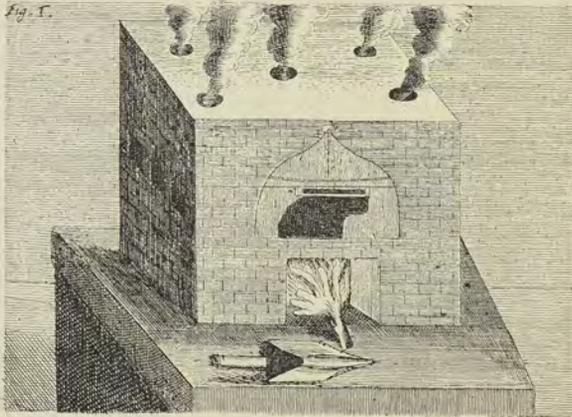
„Darnach kaufstu (kaufst du) einen dick storz (starkes Eisenblech) und darauß mustu machen ein phanen (Pfannen) die muß sein nach gemeint weiß (nach allgemeiner Übung) zwei spannen lang und zwey weit und einer zwechen (etwa zwei) hant hoch. aber du magest sie machen groß oder klein nach dem als du vil glas wilt premen. und den offen dar zu mustu machen eine offen von geprenten zigeln und wenn du in zweyer spannen hoch hast gemacht so mustu zwey eyßen daren in legen über twerch da die phanen offen (darauf) steht und darnach machstu in zweyer spannen hoch über die phanen und das die phan zu allen vier seyten einen zwechen vreyße (einen finger breit freistehe) und darnach nym die phan und rit eschen (siehe Asche) durch ein klein sib in die phanen wol dicker wann ein zwech hallin (strohhalm dick) und darnach nym des oder das auß gestrichen (gemalte) glas und leg es auf die eschen einfach gleich neben enander und darnach festu aber (siebst du wieder) die esch alles dick als vor mit dem syb und ein schicht glas und ein eschen als lang bis die phanen wird nahent bis auf zwen finger (so lange bis die Pfanne bis auf zwei finger breit gefüllt ist) so festu die eschen einen zwechen fineerß (fingers) dick und legest alt verworffen glas (Glasscherben) dar auf und vollst (füllest) die phanen dar mit das beschwer dir das glas wan das muß von not sein (denn das ist nöthig) und stid in die phan an yedes ort (Wd) ein smaless glas einen zwechen finger preyt das heysen den wechter. Und mach denn ein feur dar unter und das holz muß feinen (sein) buchen oder ander holz do nit springt oder nit snalzt wann das holz springet oder snalzet so erschriget das glas und wirt in der phanen kromp (krumm) und entwirft sich da von und das feur mustu machen das ersten gar gemachsam oder langsam das das glas langsam erwarm und das feur neben der phanen zu allen vier orten auf ye und prenn das als lang bis sich die vorgenannten vier glas (die Wächter) biegen die du hast in die vierttel gestaget. So bistu sicher das sein das glas genug hat in der phanen und darnach lastu das feur gar langsam wider ab gen ye langsamer ye besser und darnach laß es kalt werden so hast du gut geprent glas.“

Auch schon Cennini spricht von einem eisernen Behälter, in dem die Gläser zu brennen, ohne uns jedoch eine weitere Beschreibung des Ofens zu geben.

Kunckel empfiehlt die „Brenn-Pfanne“, die 5 bis 6 finger hoch sein soll, aus starkem Blech oder Thon (Waldenburger Zeug) herzustellen. Er läßt unten zuerst zwei Lagen Glasscherben einlegen und desgleichen oben zum Abschluß. Statt reiner Asche verwendet er eine sorgfältig durch ein enges Sieb geschlagene Mischung aus Asche mit zwei Theilen ausgeglühtem ungelblichem Kalk. Erst wenn die Pfanne gefüllt ist, setzt er sie in den Ofen und schließt denselben oben mit Ziegeln und Lehm.

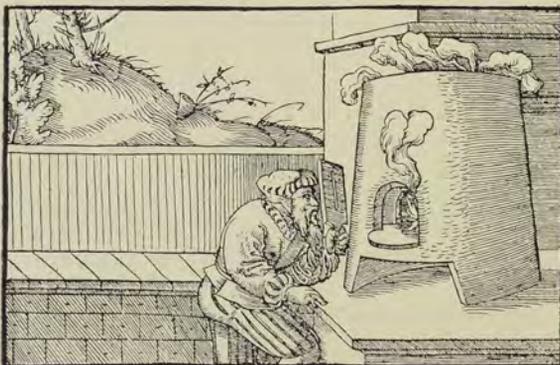
58) Bezüglich der Beurtheilung des Brandes schreibt Kunckel (a. a. O., II. Th., S. 3): „Es seynd einige / die bloß nach dem Gesichte brennen; andere brennen nach

einer gewissen Anzahl Stunden. Die aber sicher gehen wollen / die brennen nach den Wächtern wann sie sich biegen. Am aller sichersten aber handeln diese / welche nach den Tütten brennen / wen dieselben fliegen.“ Den Ausdruck „Tütten“ erklärt Kunkel selbst dahin: „Tütten ist ein sonderlicher Terminus dieser Kunst / und denen Glasmalern wohl bekannt / bedeutet soviel / daß man wohl oben auf der Pfannen zusehen soll / so das Feuer sprüzet / und mit Hauffen kleine Funcken hin und wieder wirfft / so ist Zeit daß man das Feuer abgeben lasse.“



318. Brennsofen nach Kunkel.

59) Jedenfalls ist die Felibien'sche Zeichnung anschaulicher wie jene der beiden Brennöfen, welche uns Kunkel vorführt, die Erklärung seiner Abbildungen auf die Worte beschränkend: „Die Brenn Öfen habe ich hier in einer deutlichen Figur vorgestellt / hoffe auch / die Liebhaber werden sich hierin gar leichtlich zu finden und schicken wissen.“ Ein Blick auf die hier beigelegte Abbildung des einen dieser Öfen läßt das Gegentheil vermuthen. Unverständlich ist auch die Bestimmung des vor dem Ofen liegenden gestielten Keiles. Oder sollte es sich dabei vielleicht um eine Schutzvorrichtung bei der Beurtheilung des Brandes handeln, ähnlich derjenigen, wie wir sie auf dem nachstehenden Holzschnitte des Agricola in Gebrauch sehen.



319. Probierofen nach Agricola.

60) Diese Wahrnehmung ergab sich anlässlich der vom Verfasser für die Stiftskirche zu Wimpfen im Thal

gefertigten Fenster, für welche theilweise die in Darmstadt und Worms erhaltenen Reste der ursprünglichen, aus der Zeit der Erbauung stammenden Verglasungen zur Unterlage dienten, beim Studium der letzteren. Deutlich war hier auf der Rückseite einzelner Stücke die Zeichnung eines Perlstabes zu erkennen, genau in den Abmessungen, wie sie die im Fenster vorkommenden Perlstreifen aufweisen.

61) Während die Flügel meist ziemlich kräftig sind, ist die Seele häufig sehr dünn. Die konstatierten größeren Flügelbreiten werden vielleicht bei genauerer Untersuchung ausnahmslos auf Doppelbleie zurückzuführen sein.

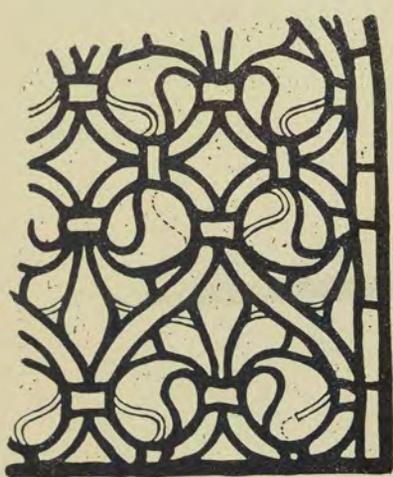
62) Ein mir vorliegendes Handwerksbuch aus dem Ende des 18. Jahrhunderts führt unter den verschiedenen von einem Nagelschmied zu fertigenden Nagelarten auch „Bleinägel“ auf. Sollte man sich auch damals noch beim Verbleien besonders gestalteter Nägel bedient haben (Le Vieil macht hierüber keine Angaben), oder dienten diese Bleinägel einem anderen Zweck?

63) Nach Le Vieil (a. a. O., III. Theil, S. 53) unterschied man zwischen französischen und deutschen Lößkolben, welche erstere von Eisen, letztere dagegen von Kupfer gemacht waren und 3 bis 4 Pfund wogen. Zum Löthen verwendet Le Vieil Pech (a. a. O., III. Theil, S. 57), und auch schon Theophilus empfiehlt Zinn mit Tannenharz zum Löthen (III. Buch, LXXXVIII. Kapitel). Kolophonium ist auch heute noch gebräuchlich. Das im 17. Jahrhundert übliche „Streichlicht“, wohl eine Unschlittkerze, lebt noch heute in manchen englischen Werkstätten weiter, die sich hiezu einer besonders billigen Sorte Stearinkerzen bedienen.

64) Vidtmann berichtet (a. a. O., S. 117), daß die meisten mittelalterlichen Bleifassungen, welche er zu untersuchen Gelegenheit hatte, entgegen der Angabe des Theophilus nur mit Blei verlöthet gewesen seien. Ich vermochte eine solche Wahrnehmung weder bei den Freiburger Fenstern noch sonstwo zu machen. Zweifellos ist jedoch, daß das mittelalterliche Loth meist einen großen Prozentsatz Blei (nach Theophilus $\frac{4}{5}$ des Gemenges) erkennen läßt. In dem Nürnberger Traktat ist das Verhältniß umgekehrt; hier ist eine Mischung von $\frac{2}{3}$ Zinn mit $\frac{1}{3}$ Blei empfohlen. Manche Zunftordnungen des 16. Jahrhunderts, so auch diejenigen von Freiburg, enthalten in ihren Vorschriften für das Gesellenstück der Glaser die Bestimmung, daß die zu fertigende Verglasung einerseits, und zwar inwendig, geknüpft und andererseits verzinnt sein soll. Allerdings ist auch die Verbleiung der im südlichen Zahmenthurm angebrachten, romanischen Verglasung (Abbildung 221) vollständig verzinnt, aber eine mir erst jetzt möglich gewordene Untersuchung des in früher schwer zugänglichem Raume befindlichen Fensters ergab verschiedene Wahrnehmungen, welche vermuthen lassen, daß wir es mit einer spätmittelalterlichen Erneuerung zu thun haben. (Siehe hierüber Seite 126, Anmerkung 13.)

65) Auch bei den oben (Anmerkung 60) erwähnten Fenstern von Wimpfen sind die kleinen Figurenmedaillons (Abbildung 164) mit kräftigen Doppelbleien eingefast. Ebenso an einzelnen Freiburger Fenstern längere gerade Vertikaltheilungen. — Außer den doppelten kannte man übrigens auch die Verwendung halber Bleiruthen. Sie

dienten theils zur Herstellung der Hasfen, mit welchen das Fensterfeld an den Windstäben befestigt wurden, theils auf das Glas frei aufgelegt und an den Enden mit dem festen Bleigerippe durch Löthen verbunden, zur Bereicherung der durch das Bleinetz ermöglichten Zeichnung in den Fällen, wo aus irgend einem Grunde eine weitere Ausbildung der letzteren durch Pinselarbeit ausgeschlossen erschien. Ein bekanntes Beispiel dieser Art aus dem 12. Jahrhundert bewahrt die Kirche zu Bonlieu (Creuse). Mitunter beschränkte man sich jedoch nicht auf das Aufheften von Bleistreifen, sondern legte zu dem gleichen Zwecke selbst ganze Bleilappen auf. Eine solche Behandlung fand ich bei Herstellung der Fenster für die Stiftskirche u. L. Fr. zu Oberwesel. Hier waren in den Maßwerken Reste der alten Verglasung aus dem 14. bis 15. Jahrhundert erhalten, darunter neben solchen ohne eingebrannte Malerei auch Stücke, bei welchen allein die dunklen Durchbrechungen der Hasfen, wie ersichtlich, durch aufgelöthete dünne Bleiplatten erzielt waren.



Bonlieu.

320.



321.

Bei Abb. 320 bezeichnen die Doppellinien die aufgelegten Bleie, deren fehlende Theile durch Punktierungen angedeutet sind. Die vorhandenen Bruchbleie sind der Klarheit halber weggelassen. Maßstab etwa $\frac{1}{10}$ der Originalgröße.

66) Daß man die Randbleie mitunter von vornherein weggelassen hätte, wie Ungewitter in seinem Lehrbuch der gothischen Konstruktion (III. Auflage, bearbeitet von R. Mohrmann, Leipzig 1902, Bd. II, S. 488) annimmt, ist aus rein technischen Gründen ausgeschlossen.



322.

67) Eine solche Behandlung ist mir bis jetzt nur zu Stienne in Caen begegnet. Die Verglasung der betreffenden Fenster ist neu; ob das auch von der Armatur gilt, vermochte ich nicht zu ermitteln.

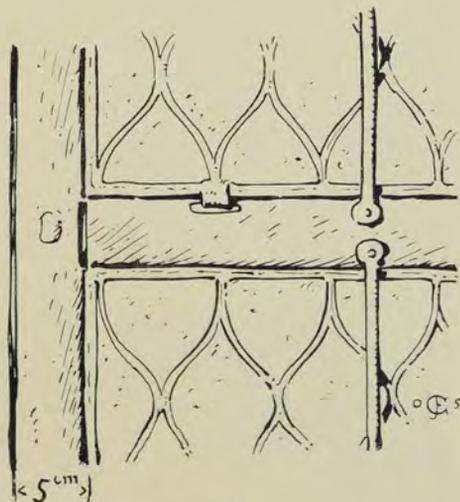
68) In Freiburg sind die meisten mittelalterlichen Eisenthelle am Aeußeren des Baues fast unberührt von Rost oder dessen zerstörender Wirkung.

69) W. Wackernagel, a. a. O., S. 167, Anm. 83.

70) Ein frühes Beispiel erwähnt Bergner (a. a. O., S. 127) aus der Ruine der Klosterkirche zu Limburg a. L., wo inmitten der äußeren und inneren Abschrägung des

Fenstergewändes noch die 9 cm dicken Eichenrahmen in Mörtelспеifung eingelassen sind.

71) Zu dieser Annahme gelangt auch C. Schäfer. In seinem Werke „Die Abtei Eberbach im Mittelalter“ (Berlin 1901) schreibt derselbe S. 86: „Sieht man in den Fensteröffnungen selbst die große Breite des in der Mitte der Mauerstärke für die Verglasung angelegten steinernen Anschlages (7–10 cm) an, so drängt sich die Frage auf, wie in diesen romanischen Werken wohl die Verglasung am Gewände befestigt gewesen ist. Es hat mir hier in Eberbach und sonst in verwandten Fällen nie gelingen wollen, an solchen Fenstergewänden wirkliche Spuren der einstmaligen Einrichtung zur Befestigung der Fenstertafeln aufzufinden und ich halte es nach vielem Ueberlegen für am Wahrscheinlichsten, daß die Verglasung in Holzrahmen saß, welche sich jenen Anschlängen von außen her vorlegten, und in welche die eingemauerten eisernen Sturmstangen von rückwärts eingelassen waren.“ Ähnlich liegen die Verhältnisse bei den unteren Chorfenstern des Magdeburger Domes. Zum Öffnen waren im Mittelalter die Kirchenfenster wohl ausnahmslos nicht eingerichtet. Es ist mir wenigstens bis jetzt kein solcher Fall bekannt geworden. Das oben erwähnte, in eigenartiger Weise in eisernen Flügeln eingesetzte Fenster des südlichen Zahenthurmes kann hierfür nicht in Betracht kommen, da es nicht in's Freie mündet. Bemerkenswerth ist bei demselben immerhin die aus der hier beigelegten Skizze ersichtliche Befestigungsweise der Verglasung auf dem eisernen Rahmenwerk. — Auch die heute vielfach üblichen Vorkehrungen zum Ablauf des Schweißwassers waren dem Mittelalter fremd. Natürlich war jedoch auch in den Fällen, wo das Fenster von Innen eingesetzt wurde, der Salz auf der Sohlbank außen.



323.

72) Bei manchen spätgothischen Fenstern bilden einzelne Windstäbe eine ununterbrochen bewegte Linie. Bemerkenswerth ist übrigens in dieser Hinsicht auch die der Kreislinie des Nimbus angepasste Ausbiegung der Sturmstange auf Abbildung 271.

73) Die späteren Netze sind aus Eisendraht. — Nachrichten aus dem 16. Jahrhundert über die Anwendung von

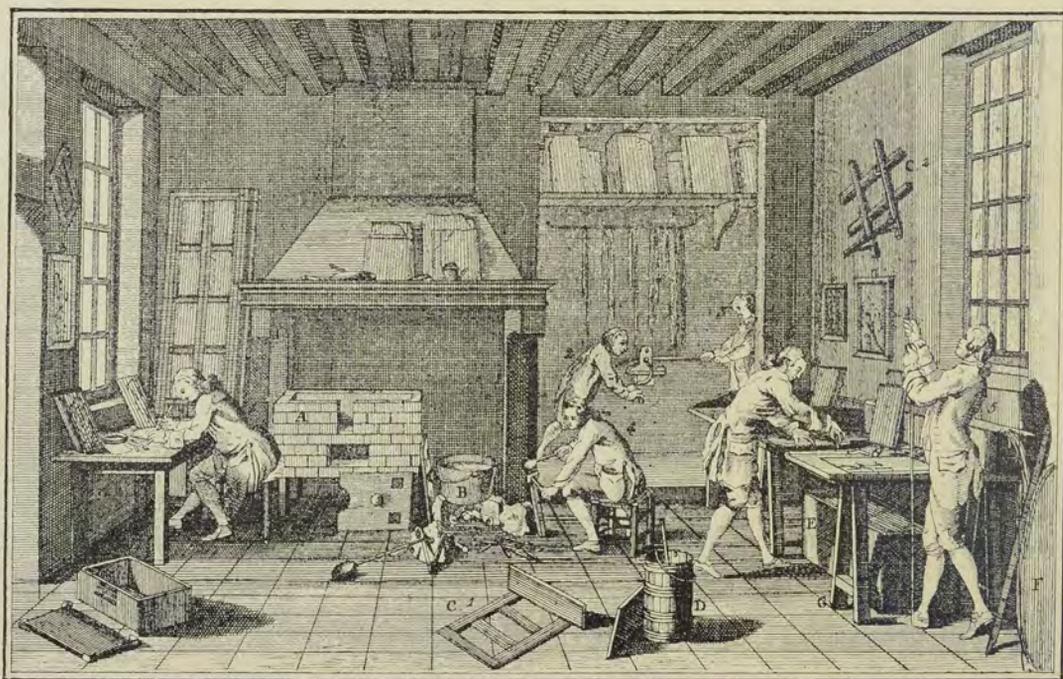
Drabtgittern aus Messing bei Le Vieil (a. a. O., III. Th., S. 158 u. 185). „ein netze“ zum Schutz gegen äußere Beschädigung wird nach Bergner (a. a. O., S. 204) auch 1416 in Brien erwähnt.

74) Drittes Buch, VIII. Kapitel: „Von den Eisen durch welche die Drähte gezogen werden.“

75) In den erhaltenen Akten des Freiburger Glaserhandwerks finden sich wiederholt Bestimmungen, welche den Handel mit Fensterblei betreffen, bezüglich dessen die Zunft in stetem Kompetenzstreit mit den Kaufleuten gelegen zu sein scheint. Die ältesten werden dem Ausgang des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts zugemessen, und schon in diesen ist gleich wie in allen späteren von „gezogenem“ Blei die Rede. So besagt eine Notiz von 1484, daß den Krämern neben den Glasern gestattet sein soll, „gezogen“ Fensterblei feil zu halten, wogegen eine Reformation der Malerzunft von 1513 die Verfügung enthält, „zogen ply sollent allein glaser veyl haben“, an welches Recht jedoch die einschränkende Bestimmung geknüpft ist, daß sie das Blei nicht von außerhalb beziehen dürfen, sondern in ihren Werkstätten selbst fertigen müssen und es auch preiswürdig abzugeben gehalten sein sollen, wenn es Jemand von ihnen begehrte, andernfalls der Verkauf den Krämern wieder gestattet würde. Diese akten-

mäßigen Angaben könnten zu der Annahme verleiten, daß der Gebrauch des Bleizuges doch älter ist, als allgemein angenommen wird. Aber damit stehen die tatsächlichen Wahrnehmungen in Widerspruch, und ich bin deshalb geneigt, zu vermuthen, daß es sich bei den betreffenden Urkunden um abschriftliche spätere Fassungen handelt, welche im Wortlaut nicht genau dem Original folgen. Es scheint mir wenigstens unwahrscheinlich, daß man vor Gebrauch des Bleizuges von gezogenem Blei sprach.

Später unterschied man zwischen dem deutschen und französischen Bleizug und J. C. Harrepeter, der Uebersetzer Le Vieil's, rühmt unter den ersteren, welche allgemein als die dauerhafteren galten, besonders die auf dem Schwarzwald gefertigten. Hier war es hauptsächlich die Familie Ganter, deren Namen uns auf manchen älteren Bleizügen begegnet, welche eines besonderen Rufes genoß. Wie auf allen Gebieten, so haben auch hier die Fortschritte der Technik zu Umgestaltungen und Neuerungen geführt, welche die in fast unveränderter Gestalt durch Jahrhunderte in Gebrauch gewesenen Bleimühlen dem alten Eisen überantworteten; aber im Wesentlichen haben all' diese Verbesserungen an dem ursprünglichen Verfahren zur Herstellung gezogener Bleiruthen nichts geändert.



324. Glasmaler- und Glaserwerkstätte nach Le Vieil.



Das ehemalige Frauenkloster (congrégation de notre Dame) in (Alt-) Breisach (1730—1793).

Von Otto Langer.

BREISACH war im Verhältnisse zu seiner Größe ziemlich mit Klöstern bedacht; es befanden sich dort im Verlaufe der verfloffenen Jahrhunderte: Dominikaner, Augustiner, Kapuziner und Franziskaner¹⁾, sowie Dominikanerinnen und Cistercienserinnen, wozu noch die Beguinen-schwwestern gerechnet werden können. Beim Beginne des 18. Jahrhunderts waren aber nur noch die Augustiner, Kapuziner und Franziskaner vorhanden, von welchen jedoch bloß die letzteren Unterricht erteilten, indem sie ein Gymnasium leiteten (siehe Schauinsland, Jahrl. 16, S. 46 ff.). Den Elementarunterricht für die Knaben und Mädchen zusammen erteilte früher ein einziger Lehrer. Die österreichische Regierung (Vorderösterreich), unter welcher Breisach nahezu 500 Jahre stand, kümmerte sich weiter nicht um die Schule. Die Stadt, der überhaupt eine große Selbstverwaltung zustand und welcher recht viel zur eigenen Besorgung überlassen war, stellte



damals den Lehrer (Schulmeister) selbst an; und derselbe war gehalten, gleich den sonstigen „Gemeinde-Bediensteten“ je am Schlusse des Jahres, am sog. Schwörtage, um weitere Anstellung für das folgende Jahr einzukommen und sich dafür verpflichten zu lassen. Das sind aber denn doch auch für jene fernen Zeiten auf die Dauer unhaltbare Zustände gewesen; und der Magistrat war im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts endlich darauf bedacht, für eine Verbesserung des Schulwesens zu sorgen. Zu diesem Behufe sollte der Unterricht für die Mädchen von jenem der Knaben getrennt und durch weibliche Lehrkräfte erteilt werden. Es wurden daraufhin Nonnen berufen, und es kam zu einer klösterlichen Niederlassung. Die Unterkunft derselben war zuerst nur eine sehr bescheidene, später wurden dagegen recht umfangreiche Gebäulichkeiten errichtet, wie wir dies heute noch aus den nach der Zerstörung von 1793 wieder hergestellten Restbeständen erkennen können. Es bestehen diese aus dem oben auf dem westlichen

Bergesrande Breisachs befindlichen langgestreckten, dreistöckigen Gebäude, welches durch seine bedeutenden Größenverhältnisse unter allen Bauwerken der Stadt hervorragt und auffällt. Es ist weiterhin sichtbar, gibt dem Bilde der Stadt ein ganz besonderes Gepräge und gewährt von seiner Höhenlage aus eine wundervolle Aussicht über den Rhein in das Elsaß bis zu den Vogesen hin. In demselben sind heute die städtischen Volksschulen für die Knaben und Mädchen untergebracht, und es dient namentlich auch den Lehrerfrauen von St. Ursula zur Wohnung. Diese Lehrerfrauen besorgen nämlich gegenwärtig den Elementarunterricht der weiblichen Jugend, sie werden gemeinhin „Klosterfrauen“ und infolgedessen das ganze Gebäude gewöhnlich „Kloster“ genannt. In der Bezeichnung als „Kloster“ liegt jedoch nur eine geschichtliche Erinnerung an früher bestandene Verhältnisse. Während nämlich das heutige weibliche Lehrinstitut (Mädchenvolkschule) seine Existenzberechtigung lediglich auf die höchste Verordnung vom 10. September 1811 stützt, war im 18. Jahrhundert und zwar bis zu dem sog. Stadtverbrennen im Jahre 1793 an der gleichen Stelle und in den gleichen Mauern ein wirkliches, das oben bereits erwähnte Nonnenkloster vorhanden; und dieses soll uns hier vorzugsweise beschäftigen. Die Niederlassung dieser Nonnen fällt, wie wir unten sehen werden, in das Jahr 1730 und die Errichtung bezw. Fertigstellung der für sie bestimmten Klostergebäude in den Anfang der 1750er Jahre. Zur Gewinnung des für diese Bauten erforderlichen Platzes wurden nicht nur bestandene Gebäude abgetragen, sondern augenscheinlich auch die heutige Klostergasse verengert. Diese Gasse, vorher „Metzgergasse“ genannt, steigt vom Kapfthor an (s. Schauinsland, Jahrl. 14, S. 11) rechts aufwärts und deren Fortsetzung wurde gegen Süden bei dem noch vorhandenen westlichen Anbau des von Pforr'schen Hauses (Schauinsland, Jahrl. 24, S. 31) zur Gewinnung einer weiteren Fläche (Klostergarten) in das Gesamtareal des Klosters einbezogen.

Bezüglich dieses Frauenklosters sagt nun Rosmann in seiner Geschichte der Stadt Breisach auf S. 442: „Breisach erfreute sich noch besonders

der Stiftung eines Frauenklosters für Bildung weiblicher Jugend, wozu 1751 der Grundstein gelegt wurde“. Diese (übrigens schon aus dem Jahre 1730 stammende) Stiftung bringt er in Verbindung mit dem Segen, welchen die mütterlich-weise Regierung der Kaiserin Maria Theresia (1740—1780) über Stadt und Land verbreitete. Ausführlicher und zum Teile auch abweichend davon berichtet ein Breisacher Chronist vom 18. Jahrhundert über den fraglichen Gegenstand wie folgt: „Anno 1730 wurden vier Klosterdamen aus Saint Dieu (auch St. Diey und Diez geschrieben, herrührend von St. Deodatus), dem jetzigen Saint Dié im Thale der Meurthe, von Alters her Val de Galilée genannt, in Lothringen (nun dem Vogesendepartement zugeteilt) anher geschickt. Damaliger Magistrat — welcher dieselben verlangt hatte, um die weibliche Jugend im Lesen und Schreiben, wie auch in weiblichen Oekonomie-Wissenschaften und in französischer Sprach zu unterweisen — gab ihnen das Quartier in des gewesten Bürgermeister Dischinger selig Behausung. Die Mère Bataille war ihre erste Superiorin, welche diese Charge bis an ihr Ende mit Ruhm versehen hatte und vor dem hohen Altar des Klosters allhier beerdigt ist. Eine dieser Klosterfrauen ist gleich hernach binnen 1½ Jahren allhier verstorben und in der allhiefigen Kirch der V. V. Augustiner begraben worden.“

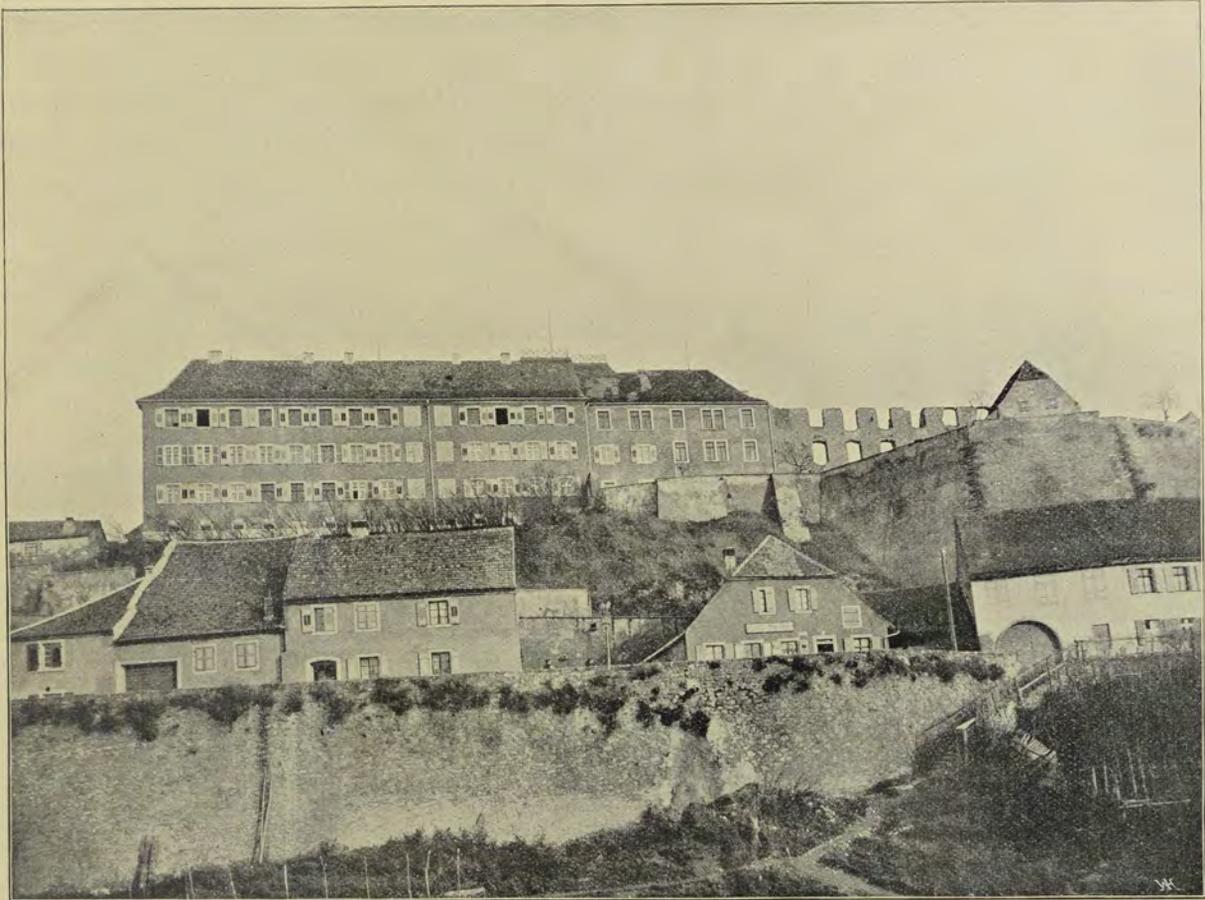
„Diese Klosterfrauen hatten damals (anfänglich) anoch keine eigene Kirch, kamen an Sonntagen und Festtagen in die Münsterkirch, die Predigt anzuhören und dem Hochamt beizuwohnen. Ihre Wohnung war klein, indem selbe nicht im Dischinger'schen (vordem von Ambring'schen) Hause, sondern in einem Nebengebäude logirten, denn das ganze Dischinger'sche, zumtheil baufällige Haus zu repariren war zu kostspielig. Sie (die Klosterfrauen) erholten sich in kurzer Zeit mit Aufnehmung verschiedener hiesiger bemittelter Breisacher Töchter in ihren Orden, wie auch fremder, so sie in der Kost hatten. Also weil (sich) verschiedene große Gutthäter vom hiesigen Militär freigebig erwiesen, daß sie imstand waren eine Kirch, nachmals zugleich eine bequeme Wohnung aufzubauen. Die Zahl ihrer gehalten

Klosterfräulein (Pensionärinnen) wuchs bereits der 50 an der Zahl an. Mehrtheils von gutem Adel aus Elsaß, Schwaben zc. zc. bekamen diese Klosterfrauen Candidaten mit gutem Vermögen, auch mehrere von guten Häusern, aus deren prächtigen Kleidungsstücken sie ihre Kirchenornate anschaffen konnten. Mit einem Wort: diese „congrégation de notre Dame“ wurde dermaßen stark geschätzt, daß Ihre Kayf. Majestät Maria



aus Martin-Cour, ein chanoine régulier (regulierter Ordens-Chorherr oder auch Kloster-Stiftsherr) in Lothringen ist ihr Ordensstifter gewesen.“

Soweit unser Chronist, der jedoch nicht angibt, ob die Congregation im Zusammenhange mit einem der bekannten größeren Orden stand, wie z. B. die Ursulinerinnen den Regeln des heiligen Augustinus folgen, oder ob sie eine besondere eigene Ordensverbindung bildete. Die besagten



Frauenkloster und Volksschule in (Alt-) Breisach. Die Klosterruinen und der Klosterbrunnen rechts.

Nach einer Aufnahme des Photographen Mühlbauer in Neubreisach.

Theresia das annoch (vor 1793) stehende Pensionärhaus von Grund aufbauen ließ, zu geschweigen, daß aller Orten her, der Adel seine Töchter, wegen Erlernung der französischen Sprache ihnen zuschickte. Sumal wegen guter Erziehung und Unterricht das Markgräflische Haus Baden-Baden einige von diesen Klosterdamen nach Rastatt abverlangt auch denselben ein besonderes Kloster erbauer, welches unter althiesigem Kloster als Mutterkloster und Matrice stehete. Peter Forerig



Nonnen wurden übrigens nicht immer und überall als „congrégation de notre Dame“ bezeichnet, in den Ratsprotokollen und auch sonst findet sich dafür meistens die Benennung „congregatio beatae virginis“, was dem Sinne nach das nämliche bedeutet und auf das gleiche herauskommt.

Insbesondere ergibt sich aber auch daraus, daß, wenn man nach Rosmann annehmen möchte, es sei die Gründung des besagten Klosters auf die

Kaiserin Maria Theresia zurückzuführen, dieser nur die Erbauung des für die Pensionärinnen bestimmten Teiles der Gebäude zuzuschreiben ist.

Ueber den Stifter der in Rede stehenden Ordensverbindung können wir folgende Angaben³⁾ machen. Derselbe heißt Peter Fourrier und nannte sich Petrus Forerius. Der Chronist schrieb ihn mit „Peter Forerig“. Das g am Schlusse, oft auch mit 9 gegeben, bedeutet die Endsilbe us und gibt es sodann den latinisierten Namen „Forerius“. Das allgemeine Gelehrten-Lexicon von Ch. G. Jöcher (Leipzig 1750), Sp. 693, teilt wörtlich mit: Fourrier (Petrus), ein *canonicus regularis*, von Mattaincourt (nicht Martin-Cour) in Lothringen (später dem Vogesensdepartement zugeteilt), bürgerlich, erblickte 1565 den 30. Nov. die Welt, ward an dem Orte seiner Geburt Pfarrer, hat eine Congregation von den *canonicis regularibus reformatis*, wie auch von Nonnen, welche zu gewissen Stunden lehren mußten, aufgerichtet, ist 1641 den 9. Dezember zu Gray in Franche Comté gestorben und 1730 von Benedicto XIII. canonisirt worden. 1732 kam zu Toul heraus: „*Conduite de la providence dans l'établissement de la congrégation de notre dame, qui a pour son instituteur le bienheureux P. Pierre Fourrier.*“ (1732 kam zu Toul heraus: Führung der Vorsehung in der Anstalt (Kloster) der Ordensverbindung „Von unserer I. Frau“, welche den seligen Pater Peter Fourrier zum Stifter hat.) Pater Peter Fourrier wurde im Jahre 1897 heilig gesprochen und fanden anläßlich dieses Vorganges zu Mattaincourt Festlichkeiten statt, bei welchen zahlreiche Kirchenfürsten teilnahmen⁴⁾.

Das Breisacher Frauenkloster des 18. Jahrhunderts bildete, wie bereits bemerkt, nach seiner Vollendung ein recht umfangreiches Anwesen; es waren Gebäude vorhanden für die Klosterfrauen, den Gottesdienst, die Schulen, die Pensionärinnen, ferner solche für Wirtschaftszwecke und das Gefinde, sowie endlich ein besonderes Brunnengebäude. An das Ganze schloß sich gegen Süden am westlichen Bergesrande hin ein langgestreckter Garten an. Von den Gebäulichkeiten machte die Klosterkirche zuoberst den Schluß; es besteht diese heute nur noch in einem Teile der Umfassungs-

mauern, ist aber an diesen leicht als ehemaliges Gotteshaus erkennbar. Man sieht noch den Haupteingang in der Klostergasse und die Rundung der Apsis, der Chornische für den Hauptaltar (siehe Schauinsland, Jahrl. 20, S. 40). Dort, wo der Kirchenbau erstellt wurde, befand sich vor Zeiten das Wohnhaus derer von Reinach. Beim Wegzuge dieser Familie von Breisach ging ihr Hausbesitz an die Stadt und von dieser an das Frauenkloster über, welches, wie erwähnt, auf besagter Stelle sodann die Klosterkirche nebst den daran stoßenden Gebäulichkeiten errichtete. Auf weiteren Teilen, welche dem Kloster einverleibt wurden, stand das Haus der Familie von Ampbringen oder Ampbringen, auch Ambringen (Ambringen). Diese Familie zog ebenfalls von Breisach weg, und deren angestammtes Haus ging darauf zuerst an die Stadt, von dieser an Bürgermeister Dischinger und von letzterem an das Kloster über. Diese Uebergänge an das Kloster wurden oben schon angedeutet; sie wurden mit noch anderen dadurch wesentlich erleichtert, daß sich von der Zeit der wiederholten französischen Herrschaft an, der Wegzug des bürgerlich eingewanderten zahlreichen Adels nach und nach beinahe vollständig vollzog. Die Mitglieder der betreffenden Geschlechter wurden während der französischen Herrschaft von den bis dorthin eingenommenen Stellungen in der Gemeindeverwaltung verdrängt, und Vorstellungen dagegen bei dem Könige von Frankreich hatten keinen Erfolg.

Kosmann setzt, wie oben angegeben, für die Erbauung des Klosters das Jahr 1751 fest, es dürfte dies ziemlich zutreffen, doch wird die Vollendung der weitläufigen Gebäulichkeiten erst im Jahre 1753 stattgefunden haben, da sich diese Jahreszahl am Bogen des Klosterstores angebracht findet. Die Klosterkirche aber wurde bereits im Jahre 1736 in Angriff genommen.

Die durch die Ordensregeln vorgeschriebene Weltabgeschlossenheit der Nonnen ließ den Besitz einer eigenen, in unmittelbarer Verbindung mit ihren Wohngebäuden stehenden Kirche als notwendig erscheinen. Hohe Gönner halfen die Ausführung ermöglichen. Ein Ratsprotokoll d. d. Altbreisach Freytag den 17. Februar 1736 läßt uns

einen Blick in die Kirchenbaugeschichte werfen; es heißt dort:

„Herr Cassier Häuser erscheint und vermeldet, daß Erzellenz des allhiefigen Generals (Gemahlin) Freyfrau von Roth ihme ein hierbey überanthe wortendes Memoriale zuegestellt, welches die hiesigen Klosterfrauen hochnädigst Sr. Erzellenz zuegeschickt, wodurch dieselben das von dem Lecomte bewohnte Haus zur Erbauung einer



besonders auch S. Erzellenz der Herr General und Commandanth Freiherr von Roth⁵⁾ dawider nichts haben würde, bevorab wenn dies Quartier mit einem etwannig anderen möchte ersetzt werden, — worauf das eingegebene Memorial abgelesen worden.“ Der Inhalt desselben ergibt sich aus nachfolgendem Beschlusse, welcher darauf seitens des Magistrates ergangen ist und der lautet: „Den supplicirenden Klosterfrauen wirdet hiermit



St. Ursula in Freiburg i. B.

(Aus „Freiburg i. B., die Stadt und ihre Bauten.“ 1828, Seite 380.)

Kirche, und auch damit sie die Clausur, so sie ohne eine Kirche zu haben, nit haben können, bekommen würden, sich gehorsamblich ausbitten; es vermeldet Herr Cassier Häuser dabey, daß mehrhochgedachte Erzellenz der Herr Statthalter ihme aufgetragen, dies (von) den Klosterfrauen gethane petitum in ihrem Nahmen zue recommandiren und verhoffen beiderseits mehrhochgedachte S. S. Erzellenzen, Erzellenzen man derselben Recommandation stattfinden lassen werde,



dasjenige Haus worin der Lecomte gewohnet mit Zugehörden zur Erbauung einer Kirche eigends zugestanden und gestadtet, wie da dieserwegen der allhier commandirende Kaiserl. Herr General-Veldzeugmeister Freiherr von Rodt Erzellenz durch den Syndicum Vorstellung gethan deroselben der Ersatz des Quartiers berichtet werden solle.“

Zum besseren Verständnisse sei hier noch folgendes beigefügt. Es wurde oben schon erwähnt, daß von der französischen Herrschaft



Grabdenkmal des Freiherrn von Roth an der Südwand des Münsterchores zu Freiburg von Christian Wenzinger.

an die in Breisach ansässig gewesenen, adeligen Familien die Stadt zu verlassen begannen, ihre daselbst gelegenen angestammten Häuser veräußerten und diese größtenteils vom Magistrate zur Unterbringung höherer Offiziere und Militärbeamten angekauft wurden. Darunter befand sich auch der frühere Familiensitz derer von Reinach, welches Gebäude einem höheren Militär, dem Herrn Lecomte zur Benützung eingeräumt war, dem nun, nach erfolgter Ueberlassung fraglichen Hauses an die Klosterfrauen, von der Stadt eine andere Wohnung zu beschaffen war.

Der Flächeninhalt der Hausplätze in der Oberstadt war in der Regel nicht groß, — ein Verhältnis, wie es in alten Festungen fast durchweg so vorlag. Selbst die zahlreichen Herrschaftsgebäude waren der Bodenfläche nach meistens recht knapp bemessen. Dagegen nahmen dieselben gar oft die schönsten Lagen ein und waren, wie man liest, gegen den Rhein hin mit Aussichtserkern, Veranden und Balkonen ausgiebig versehen. Es ist einleuchtend, daß dem gesamten ausgedehnten Klosterbaue eine Anzahl solcher Bauten weichen mußte. Das ganze Anwesen sollte aber nicht lange bestehen bleiben, es nahm im nämlichen Jahrhunderte noch ein beklagenswertes Ende. Das Kloster fiel, wie schon angedeutet, der Beschießung durch die Franzosen vom 16. bis 19. September 1793 zum Opfer; und nur Ruinen ließen noch den früheren Bestand erkennen. Ein namhafter Teil der ausgebrannten Mauern wurde später jedoch wieder ausgebaut und das dadurch wieder wohnlich hergestellte bildet nun die heutigen Schul- und Klostergebäude. Es zeigen diese gegen die Rheinseite die stattliche Reihe von neunzehn Kreuzstöcken in der Länge; die Fassade gegen Westen zählte ursprünglich jedoch 28 Fenster in der Länge. Von dem bis jetzt unausgebaut gebliebenen Reste stehen gegenwärtig nur die Frontmauern als Ruinen, — so ziemlich die einzigen Ruinen, die Breisach von früher her noch besitzt.

Keinen besonderen Schaden nahm der bemerkenswerte Klosterbrunnen. Es bietet dieser insofern ein besonderes Interesse, als sein Schacht vom Berge herab bis hinunter auf die Tiefe der Rheinsohle geht und das Wasser in Eimern

mittels eines Tretrades heraufgewunden wird, ähnlich wie dies in dem bekannten großen, 140 Fuß tiefen Raddbrunnen auf der Mitte des Berges gleichfalls der Fall war. Der besagte Klosterbrunnen befindet sich am vorgeschobensten, äußersten Bergesrande gegen Westen; dort ist der steilabfallende Bergabhang von einer mächtigen Mauer umgeben, welche sich bei ihrer Ausdehnung und polygonen Form wie ein hohes unzugängliches Bollwerk ansieht. Im 18. Jahrhundert scheint die erwähnte Mauer schadhaft geworden zu sein und man suchte den kaiserlichen Hof zu Wien für die Wiederherstellung zu interessieren, was nach der uns vorliegenden Breisacher Chronik auch gelang. Es schreibt diese darüber: „S: Kaiserliche Majestät Karl VI. auf Vorstellung und öfteren Intercession guter und mächtiger Freunde, wurde dieses Werk, so nicht geringe gekostet, bewilligt vom Wiener Hof. Hierzu mußten die Schwarzwälder Bauern (die sog. Hauensteiner oder Hozzen) zur Strafe, weil sich dieselben widerspenstig gegen ihren Prälaten (Fürstbist vom Kloster St. Blasien) erwiesen, daß auf Kaiserl. Ordres sowohl von Freiburg als von der Breisacher Garnison etwelche Detachements nach St. Blasien mit einem Stabsoffizier abgeschickt werden mußten, um die dortigen Tumultuanten (sog. Salpeterer) zur Raison zu bringen. Daher sogar etwelche „Einig-Meister“, wie man sie nannte, nebst mehreren zugleich schuldigen Bauern anher berufen und mit täglicher Schanzarbeit ihren beschlenen Ungehorsam abbüßen mußten.“

Auf die Zerstörung des Klosters (1793) verließen die Klosterfrauen der Kongregation de notre Dame die Stadt und kehrten nicht mehr dahin zurück. Nach einer Zwischenzeit von 27 Jahren, vom sog. Stadtverbrennen (1793) an gerechnet, wurde der Schulunterricht für die weibliche Jugend

jedoch wieder an Lehrerinnen übertragen. Es übernahmen denselben, wie schon oben berührt, Ursulinerinnen, die, laut der Meldung einer vorgefundenen Notiz, am 16. November 1820 in Breisach mit ihren Gerätschaften angekommen sind. Diese Niederlassung bildete eine Filiale von dem sog. schwarzen Kloster in Freiburg. Die Mutteranstalt ging, so viel uns bekannt, in Folge Widerspruchs in Fragen der staatlichen Schulaufsicht und dergl. vor Jahren schon ein. Die seinerzeit gegründete Zweiganstalt zu Breisach besteht heute noch, schloß sich aber unterdessen an eine in Villingen bestehende Schwesteranstalt an.

Hiermit wären wir bei den gegenwärtig bestehenden Verhältnissen angekommen; diese zu behandeln liegt aber weder in unserer Absicht, noch gehört es in den Rahmen einer geschichtlichen Darstellung. Doch möchten wir noch erwähnen, daß die jetzt bestehende weibliche Lehranstalt in verschiedener Richtung die über den gewöhnlichen Unterrichtsplan für Volksschulen gehenden Aufgaben ihrer Vorgängerin aus dem vorangegangenen Jahrhundert übernommen hatte. Es war, wenigstens in der ersten Zeit der Niederlassung, auch mit ihr ein Mädchenpensionat verbunden, welches von auswärts gut besucht war. Dann reiht sich heute noch an den Elementarunterricht ein Kurs für fremde Sprachen (Französisch und Englisch), welcher neben der auch für Mädchen offen stehenden Höheren Bürgerschule Gelegenheit zur weiteren Ausbildung gibt. Der Bildungsdrang war dem Deutschen immer eigen, er sucht ihn stets zu befriedigen, wie und wo er nur kann, und wenn auch der alte Satz: „Nicht für die Schule, sondern für das Leben lernen wir“, seine volle Richtigkeit hat, so ist doch nicht minder wahr, wenn Goethe sagt: „Nur in der Schule selbst ist die eigentliche Vorschule“.



Anmerkungen.

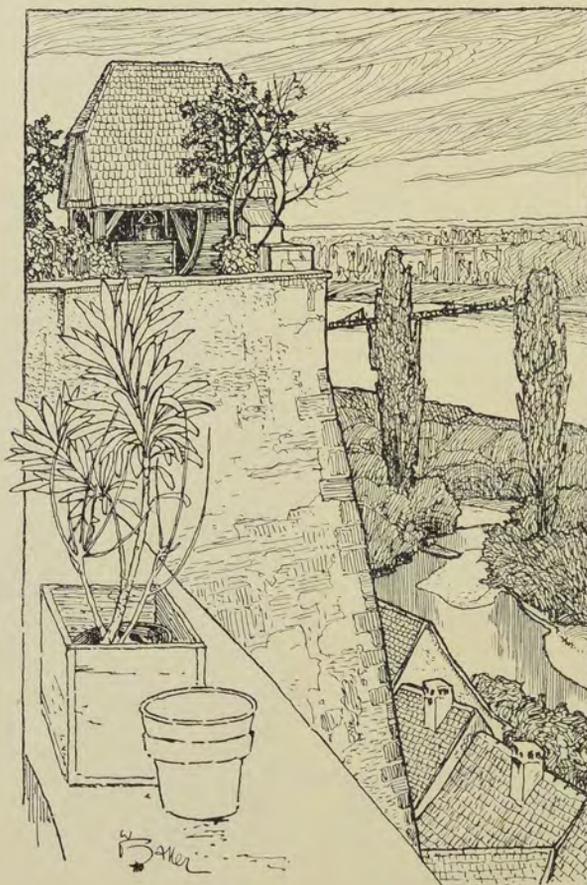
1) Nimmt man die Insassen dieser Mönchsklöster zusammen nur auf 24 Köpfe an und zählt man dazu den Kaplan des Bürgerospitals, sowie den Pfarr-Rektor nebst den 18 Altaristen des Münsters, wie der Chronist es angibt, so macht dies mit den Präbendaren der St. Michaels- und der St. Jakobs-Kapelle im ganzen 46 Kleriker, so daß zu Zeiten der vollen Besetzung, selbst bei einer Bevölkerung von 400 Seelen — heute beträgt die Civilbevölkerung 3312 — ungefähr auf je 87 Einwohner ein Kleriker kam, oder ein solcher auf etwa je 17 Familien. Für das Militär waren besondere Geistliche vorhanden, was während der mehrfachen französischen Herrschaft schon wegen der fremden Sprache nötig gewesen ist.

2) Der Hauptteil dieses wegen Kriegsbeschädigung bis auf das zweite Stockwerk abgetragenen von Pforr'schen Familienitzes, eines höchst bemerkenswerten gotischen Erkerhauses (erbaut 1511 von Bürgermeister Gervas von Pforr), wurde von dem nunmehrigen Besitzer Rat Xaver Rüdinger 1803/4 nach alter Meister Regeln stilgerecht wieder hergestellt und bildet jetzt eine Sehenswürdigkeit der Stadt, wozu noch kommt, daß Kaiser Karl VI. bei seiner Anwesenheit zu Breisach darin sein Absteigquartier genommen hatte.

3) Wir verdanken diese Angaben in der Hauptsache der gefälligen Vermittlung des Herrn Professor Dr. Friedrich Pfaff, Universitäts-Bibliothekar in Freiburg.

4) Es kam dabei zu einem unliebsamen Zwischenfall; die seit mehreren Jahren dort ansässigen italienischen Domherren von St. Johann v. Lateran beabsichtigten nämlich, die Reliquien Fourriers nach ihrer Kapelle zu übertragen, doch wurde es ihnen seitens des Gemeinderates untersagt, und als sie sich diesem Gebote nicht fügen wollten, wurden sie von den Einwohnern von Mattaincourt gezwungen, sich schleunigst zu flüchten.

5) Dieser General und kaiserliche Feldzeugmeister Freiherr Franz Christof Josef von Rodt — richtig geschrieben von Rodt — war der letzte Kommandant der 1741 zur Schleifung gekommenen Festung (Alt-) Breisach; er zog von da nach Freiburg, woselbst er am 17. (23?) März 1743 im Alter von 73 Jahren starb und sodann auf Veranlassung seiner vier überlebenden Söhne ein an der Südwand des Münsterchores zu Freiburg befindliches glänzendes Grabdenkmal errichtet erhielt, welches die letzte plastische Arbeit des rühmlichst bekannten Freiburger Künstlers, des genialen Malers und Bildhauers Christian Wenzinger († 1797) war (Abbildung wiederholt aus Tabel. 19, S. 31).



Klosterbrunnen in (Alt-) Breisach mit Blick in das Elsaß, auf den Rhein und Schiffbrücke, sowie auf Häuser der Fischerhalde.

Rechenschaftsbericht zum 29. und 30. Jahrlauf

vom 16. Juli 1902 bis 15. Juni 1904.



Einnahmen.

I. Von früheren Jahren.

Kassenrest 237 M^{rk}. 19 Pfg.

II. Laufende Einnahmen.

1. Beiträge:

a) Heftige Mitglieder:

349 (29. Jahrlauf, Heft I) à 3 M^{rk}. 1047 M^{rk}. — Pfg.
334 („ „ „ II) à 3 „ 1002 „ — „
371 (30. „ „ Halbband) à 3 M^{rk}. 1113 „ — „

b) Auswärtige Mitglieder:

144 (29. Jahrlauf, Heft I und II) à 6 M^{rk}. 864 „ — „
132 (30. „ „ Halbband) à 3 M^{rk}. 435 „ — „ 4461 „ — „

(einschließlich des Rückersatzes des für 130 Mitglieder aus-
gelegten Portos mit je 30 Pfg. = 39 M^{rk}).

2. Zuschuß vom Groß. Ministerium für Justiz, Kultus und Unterricht für die Jahre
1902 und 1903 2000 „ — „

3. Erlös von verkauften Vereinszeitschriften und Erlös aus dem Lesezirkel 227 „ 50 „

4. Geschenke von den Vereinsmitgliedern Herren Gerwig in Pforzheim und Stöbel in
Freiburg 46 „ 10 „

5. Zuschuß von der Stadtkasse für das Jahr 1903 300 „ — „

6. Nachträglicher Eingang von Mitgliederbeiträgen 6 „ 35 „

Summa 7278 M^{rk}. 14 Pfg.

Ausgaben.

1. Aufwand für das Vereinsblatt 29. Jahrlauf (Vollband) und 30. Jahrlauf (Halbband):

a) für Druck, Papier und Zinkstöcke 3336 M^{rk}. 05 Pfg.
b) Schriftstellerhonorare, Zeichnungen zc. 1155 „ 35 „
c) Verschleiß des Blattes 404 „ 04 „ 4895 M^{rk}. 44 Pfg.

2. Verwaltungskosten, Porto und Inserate (Einladungen durch das Tagblatt, Post-
und Briefverkehr zc.) 296 „ 77 „

3. Innere Bedürfnisse der Stube als: Heizung, Beleuchtung, Reinigung zc. 154 „ 48 „

4. Vereinsbibliothek und Leserunde 587 „ 45 „

5. Auslagen anlässlich der Vortragsabende und Ausflüge 272 „ 19 „

Summa 6206 M^{rk}. 33 Pfg.

Abschluß.

Die Einnahmen betragen 7278 M^{rk}. 14 Pfg.

Die Ausgaben betragen 6206 „ 33 „

somit Kassenrest 1071 M^{rk}. 81 Pfg.

Freiburg i. B., den 15. Juni 1904.

Der Säckelmeister des Vereines:

Wilh. Herrmann.

Breisgau-Verein Schauinsland Freiburg.

Mitglieder-Verzeichnis

zum 31. Jahrlauf.

Ihre Königliche Hoheit die Frau Grossherzogin Luise von Baden.

a) Hiesige Mitglieder.

(*) bezeichnet die nach § 11 der Satzungen zur Mitarbeit verpflichteten Mitglieder.

- | | | |
|---|--|---|
| Ackermann Hans, Reichsbankbeamter. | Dietler Adolf, Hofmöbelfabrikant. | Gassert Jos., Faktor. |
| Aicham Wilhelm, Oberingenieur. | Dietlicher H., Kunsthändler. | Geiges Oskar, Architekt. (*) |
| Albert P., Dr., Stadtarchivar. (*) | Dietrich Ignaz, Oberküfer. | Geis Lukas, Architekt. |
| Andris Herm., Blechnermeister. | Dietsche Frz. Xav., Möbeltransporteur. | Gentner Joh., Architekt. |
| Armbruster E., Oberamtsrichter. | Dilger Josef, Buchdruckereibesitzer. | Gerteis A., Maschinenlager. |
| Armbruster Rob., Korrektor. | Döll K., Postdirektor. | Gerteis Franz, Architekt und Stadtrat. |
| Baas Karl, Dr., Univ.-Professor. | Dorn Hugo, Apotheker. | Gerteis Julius, Kaufmann. |
| Bäumler Chr., Dr., Geh. Hofrat und
Universitäts-Professor. | Dornoff Jos., Rechtsanwalt. | Gewerbeverein. |
| Bannwarth Karl, Kaufmann. | Doster H., Posamentier. | Giebeler Ludw., Kunstglaser. |
| Bauer Christian, Rechtsanwalt. | Dotter Joseph, Korrektor. | Gieringer Karl, Generalagent. |
| Bauer Karl, Architekt. (*) | Dränle Alex., Schreinermeister. | v. Gleichenstein, Frhr. Viktor, Major We. |
| Baumann Sig., Dr. | Dreher Th., Dr., Domkapitular. | Glockner Herm., Hutfabrikant u. Stadtrat. |
| Baumgarten Friedr., Dr., Professor. (*) | Drischel Ernst, Buchhändler. | Glockner Karl, Kaufmann. |
| Bausch Otto, Rechtsanwalt. | Eckert H., Sekretär d. Handwerkskammer. | Gödecke Ferd., Musiklehrer. (*) |
| Bea Alfred, Hofschuhmachermeister. | Eckstein Heinr., Fabrikant. | Goldmann Edwin, Dr., Univ.-Professor. |
| Behrle Otto, Kaufmann. | Edinger Ludw., Dr., prakt. Arzt. | Graf Jos., Regierungsbaumeister. |
| Beierle Albert, Blechnermeister. | Eisele August, Architekt. | Gramm Jos., Dr. phil. |
| Bennetz Wilh., Kaufmann. | Eisele Frid., Geh. Hofr. u. Univ.-Professor. | Greiner Fr., Zeichenlehrer am Gymnasium. |
| Biehler Heinrich, Hofmetzger. | Endres, Hofdekoremaler. | Grosbernd L., Tapetenhandlung. |
| Biehler Rudolf, Kaufmann. | Enge Max, Kaufmann. | Grosch Paul, Privat. |
| Bihler Ludwig, Waisenrichter. (*) | Erb Karl, Architekt. | Gruber A., Dr., Univ.-Prof. und Stadtrat. |
| Bihler Otto, Dr. | Erggelet-Wenk, Kaufmann. | Haberer Franz, Stadtsekretär. |
| Birk Mathias, Landgerichtsrat. | Ernst Wilhelm, Weinwirtschaft. | Haderer Otto, Kaufmann. |
| Birkenmayer Ad., Landgerichtsrat. | Fabricius E., Dr., Univ.-Professor. | Häberle Max, Glasmaler. (*) |
| Birkenmeier J. B., Bankprokurist. | Fauler Alfred, Fabrikant. | Hättich Josef, Hutmacher. |
| Bittiger Ludw., Bankbeamter. | Feederle Hubert, Rechtsanwalt. | Hagenbuch August, Rentamtsassistent. |
| Bleder Ludw., Uhrmacher. | Fehrenbach Konstantin, Rechtsanwalt
und Stadtrat. | Hansjakob Heinrich, Dr., Stadtpfarrer. |
| Bloch Dr., Univ.-Professor. | Feuerstein Jac., Gewerbelehrer. | Harmoniegesellschaft. |
| Bodenmüller C., Kaufmann. | Ficke Hugo, Rentner und Stadtrat. | Harms Ernst, Buchhändler. |
| Bockhoff Th., Bäckermeister. | Finck Karl, Kaufmann. | Hassler Herm., Fabrikant. |
| Bolza Moritz, Rentner Witwe. | Finke H., Dr., Univ.-Prof. und Hofrat. | Hauck H., Biergrosshandlung. |
| Brenzinger Julius, Fabrikant. | Fischer Christ, Holzhändler. | Hauser Alphons, Kaufmann. |
| Brodersen K., Dr., Arzt. | Fischer Jos., Fabrikant. | Hauser August, Zahnarzt. |
| Brombach Franz, Ingenieur. | Fischer Jos., cand. theol. | Hecht Gust., Hotelbesitzer. |
| Brunner Jos., Friseur. | Fischer Rudolf, Fabrikant. | Heffner Karl, Prof., Kunstmaler. |
| Büchelin Karl, Referendär. | Fischer Wilhelm, Kaufmann. | Hegner Bernhard, Architekt. |
| Bühr Ludw., Expeditions-Assistent. | Flamm H., Dr. | Heim Oskar, Witwe. |
| Bürgenmeier Johann, Restaurateur zum
Franziskaner. | Fossler Adolf, Hauptmann a. D. | Heitzler Julius, Bierbrauer. |
| Bürkle Jos., Dr., Arzt. | Frei H., Bauführer. | Hemler Emil, Dekorationsmaler. |
| Buisson Aug., Hauptmann a. D. | Frey Karl, Trigonometer. | v. Hennin, Graf Aug., Hauptmann z. D. |
| Bulster Julius, Domänenrat. | Fritschi Eugen, Rechtsanwalt. | Herder Herm., Buchhändler u. Stadtrat. |
| Butz Otto, Bäckermeister. | Fritz J., Rektor der Mädchenbürgerschule. | Hermann Ludwig, Goldschmied. |
| Cnefelius W., Privat. | Fromherz Gustav, Rechtsanwalt. | Herr Fridolin, Rentamtsbuchhalter. |
| Clarke Pauline, Witwe. | Fuchs Ludwig, Kaufmann. | Herr J. B., Brauereibesitzer. |
| Dettinger Georg, Malermeister. | Gageur K. I. Staatsanwalt. (*) | Herre Ludwig, senior, Bauunternehmer. |
| Dieffenbacher J., Dr., Professor. (*) | v. Gagg Karl, Kaufmann. (*) | Herre Louis, Architekt. |
| Dieffenbacher-Amendt, Fabrikant. | Gallion Heinr., Steuerkontrolleur. | Herrmann Wilh., Kaufmann. (*) |
| | Ganter Anton, Dekorationsmaler. | Hess H., Oberpostassistent. |
| | | Hieber Fritz, Dr., Fabrikant. |

Hirtler Emil, Weinwirtschaft.
Höcker Heinrich, Professor.
Hof Adolf, Tapezier.
Hofner Karl, Dr., Rechtspraktikant.
Hofschneider Ad., Kaufmann.
Holz Albert, Kaufmann.
Huber Karl, Kaufmann.
Hüetlin Ernst, Dr., Chemiker.
Hüglin Otto, Privat.
Hülsmann Karl, Kaufmann.
Hummel Alphons, Fabrikant.
Jacobi Karl, Kaufmann.
Jaekle Friedr., Prokurist.
Jäger Ludwig, Fabrikant.
Jacobsen Friedrich, Architekt.
Jantzen Heinrich, Maler.
Jeblinger Raim., Erzbisch. Bauinspektor.
Jedele Eug., Buchhändler.
Jennes Karl, Glasmaler.
Illner Franz, Theatermeister.
Intlekofer Aug., Registratur-Assistent.
Jörger W., Goldarbeiter.
Istwann Franz, Buchhändler.
Jung Engelbert, Stadtpfarrer.
Jung Ph., Hofschlosser u. Elektrotechniker.
Jutz Emil, Kaufmann.
Kammerer Gg., Privat.
Kapferer Franz, Bankier.
Kapferer Heinrich, Bankier.
Keller Ernst, Fabrikant.
Kempff Friedrich, Architekt. (*)
Kern Karl Wilh., Kaufmann.
Kirch Aug. Heinr., Kaufmann.
Kistner Karl, Pfarrkurat, Haslach-Freiburg.
Kleiser Adolf, Privat.
Klotz A., Hauptlehrer.
Knab German, Kaminfegermeister.
Knecht Fr. J., Dr., Weihbischof und Domdekan.
Knosp Eugen, Malermeister.
Knupfer Max, Kaufmann.
Koch Emil, Kaufmann.
Köbele Jos. Ant., Kaufmann.
Kölble F., Beurbarungsverwalter. (*)
Kötting H., Kaufmann.
Kohler Albert, Privat.
Kopf Ferdinand, Rechtsanwalt.
Koster Karl, Kaufmann.
Kraus Konst., Obertelegraph.-Kontrolleur.
Krauss Dominik, Ofenfabrikant.
Krebs Adolf, Bankier.
Krebs Eugen, Dr., Bankier und Stadtrat.
Krebs Eugen, Bankier.
Krems Alois, Zementwarenfabrikant.
Kreutzer Emil, Erzbischöfl. Justiziar und Offizialrat.
Kübler Karl, Privat. (*)
Kühn Josef, Kunstmaler. (*)
Kuenz Karl, Buchbinder.
Kuhn Joseph, Baupraktikant.
Kullmann E., Tapetenhandlung.
Lambeck A. R., Professor.
Lamey Ferd., Dr., Professor.
Läuger Otto, Kaufmann.
Lang Ed., Kaufmann.
Leber Ezechiel, Schriftsetzer.

Lederle Franz Josef, Kunstmaler und Zeichenlehrer. (*)
Lederle Wilh., Mechaniker.
Leger Pauline, Hauptmanns-Witwe.
Lehrerbibliothek der Höheren Töchter-
schule
Lehrer-Leseverein.
Lembke Rudolf, Architekt. (*)
Leonhard Frdr., Dr., Professor. (*)
Leuthner J. B., Hochbauassistent.
Liehl Otto, Rechtspraktikant.
v. Litschgi Emil, Notar
Locherer Ernst, Dr., prakt. Arzt.
Lodholz Friedrich, Juwelier.
Lorenz Paul, Buchhändler.
Lurk Karl, Architekt.
Marbe Josef, Färber.
Marbe Ludwig, Rechtsanwalt.
Marbe Ludwig, jr., Anwalt.
Mayer H., Dr., Professor. (*)
Mayer Karl, Superior
Mayer Ludwig, Architekt.
Mayer Max, Kunsthändler.
Mayer Rudolf, in Firma J. Marbe.
Mayer-Seramin Heinrich, Privat.
Meckel Max, Baudirektor.
Meier Adolf, Rechtsanwalt.
Meister Franz, Redakteur.
Merkle Otto, Kaufmann.
Merta Josef, Anstaltspfarrer.
Merzweiler Albert, Glasmaler. (*)
Meyer Fr. Chr., Dekorationsmaler.
Meyer Maria, Dr., Witwe, Privat.
Meyer Robert, Dr.
Mez Hans, Fabrikant.
Mez Jul., Bankier u. Geh. Kommerzienrat.
Montfort Fritz, Kaufmann.
Mosauer Gustav, Baumeister.
Müller Ambros, Maler.
Müller Franz, Geh. Reg.-Rat.
Münchbach, Rechnungsrat.
Museumsgesellschaft.
Muth Alb., Geh. Reg.-Rat.
Mutz Alb., Friseur.
Neumayer Aug., Buchhändler.
v. Neveu Franz, Freiherr.
Nöldecke Oskar, Kaufmann.
Obergefell S., Restaurateur.
Pflüger Hermann, Weinhändler.
Plankl Anton, Kaufmann.
Pleiner Anton, Hauptlehrer.
Ploch Friedrich, Architekt.
Pollock Ludw. Hans, Dr., Arzt.
Poppen Eduard, Buchdruckereibesitzer.
Prinz, Generalarzt a. D.
Pyhrr Emil, Weinhändler.
Rauch Anton, Glasermeister.
Rees Adolf, Buchbinder.
Rehnig Otto, zum Martinstor.
Reich Adolf, Korrektor.
Reichenstein Josef, Vergolder.
Reiher Martin, Architekt.
Reisky Josef, Kaufmann.
Reiss Rud., Dr., Landgerichtsrat.
Reisser Emil, Baupraktikant.
Rieder Karl, Dr.

Risler E., Dr., Fabrikant.
v. Rohland Wald., Dr., Univ.-Professor.
Romer A., Kunstgeigenbauer.
Rosset Franz, Kaufmann.
Rosset Otto, Kaufmann.
Roth Herm., Privat.
Rothweiler Julius, Papierhandlung.
Ruch Friedr., Kaufmann.
Rudolf Gottlieb, Rechnungsrat.
Ruef Adolf, Kaufmann.
Ruef Julius, Kaufmann.
Ruf Konrad, Hofphotograph. (*)
Ruf Th., Hofphotograph.
Ruh Josef, Architekt.
Rumöller Clemens, Kaufmann.
Sackmann Anton, Architekt.
Sanne Otto, Apotheker.
Sattler Wilhelm, Baukontrolleur.
Sauer Adolf, Kaufmann.
Sauer Emil, Bäckermeister.
Sauer Josef, Dr., Privatdozent.
Sauerbeck Friedr., Oberamtmann.
Schäfer Karl, Uhrmacher.
Scherer Albert, Möbelfabrikant.
Schermer, Dr., prakt. Arzt.
Schick, Dr., prakt. Arzt.
Schilling Karl Friedr., Kunstmaler.
Schilling Rich., Zeichner.
Schinzinger A., Dr., Hofrat u. Univ.-Prof.
Schinzinger Fridolin, Dr., Arzt.
Schlager Jos., Stiftungsverwalter.
Schleicher Ernst, Postsekretär.
Schmid Emil, Architekt.
Schmid K., Kaufmann.
Schmidt Friedrich Leo, Privat.
Schmidt Januarius, Bildhauer.
Schmidt Leonhard, Blechner.
Schmidt Rudolf, Architekt.
Schnarrenberger Ed., Hauptlehrer. (*)
Schneider Friedrich, Maler.
Schneider Otto, Architekt.
Schober Ferd., Geistl. Rat und Domkapitular. (*)
Schofer Jos., Beneficiat.
Schottelius Max, Dr., Hofrat.
Schotzky Karl, Pension Beau séjour.
Schuemacher, Bezirkstierarzt.
Schuler Eduard, Bauunternehmer.
Schultis Josef, Kunstmaler.
Schuster Ed., Inspektor a. D.
Schuster Karl, Kunstmaler.
Schwab Julius, Dr., Univers.-Bibliothekar.
Schwarzwaldverein.
Schweigler Fr., Kaufmann.
Schweiss Alfred, Kaufmann.
Schweitzer Karl, Weinhändler.
Schweizer Alois, Kaufmann.
Seitz Julius, Bildhauer.
Seldner H., Generalmajor z. D.
Seybel Karl, Rechtsanwalt.
Sibler Adolf, Dekorationsmaler.
Sickinger Th., Gewerbelehrer.
Sieber A., Graveur.
Siebert K., Dr., Privat.
Siebold Josef, Bildhauer.
Sommer Friedr., Gasthofsbesitzer.

Spaugruss Otto, Architekt.
 Spiegelhalder, Dr. med., Zahnarzt.
 Spiegelhalter Karl, Weinhändler.
 Stadler Ph., Zimmermeister.
 Stadtarchiv.
 Stähle Fritz, Verwalter.
 Stammnitz Math., Stadtarchitekt. (*)
 Stapf Anton, Redakteur.
 Stebel Franz, Rechtsanwalt. (*)
 Steinle Hermann, Feinbäcker.
 v. Stengel, Frhr. Leop., Bez.-Bauinspektor.
 Stigler J., Restaurateur.
 v. Stockhorner, Freiherr Otto, Landger-
 Rat und Kammerherr.
 Stockmann Max, Installateur.
 Stork Max, Dr., Professor (*)
 Stritt Eduard, Glasmaler. (*)
 Stumpf Rob., Zimmermeister
 Sutter Karl, Dr., Univ.-Professor und
 Bezirkspfleger der Kunst- und Alter-
 tums-Denkmalere.

Thoma F., Glasermeister.
 Thoma Rudolf, Stadtbaumeister.
 Thomas L., Dr., Hofrat u. Dir. d. Poliklinik.
 Trautmann Theodor.
 Tschira Arnold, Kaufmann.
 Universitätsbibliothek Freiburg.
 Veit Karl, Buchhalter.
 Vögele Josef, Privat und Stiftungsrat.
 Vogt Arthur.
 Wachter Mich., Hoflithograph. (*)
 Wagner C. A., Buchdruckereibesitzer.
 Wagner Hubert, Stadtrat.
 Wagner Leonh., Schirmfabrik.
 Waibel Jos., Buchhändler.
 Walter, Dr., Bibliothekar.
 Walther Chr., Architekt und Stadtrat.
 Walther Philipp, Architekt.
 Waltz, Dr., Landgerichtsrat.
 Walz A., Dr., Professor.
 Weber Xaver, Goldschmied.
 Welle Hermann, Kaufmann.

Welte B., Orchestrationfabrikant u. Stadtrat.
 Wempe Friedrich, Kaufmann.
 Wenzel Paul, Buchbinder.
 Werber Karl, Major z. D.
 Werle Albin, Privat.
 Werner Franz, Reichsbankbeamter.
 Werner-Blust Karl, Kaufmann.
 Willmann Karl, Privat.
 Willner Otto, Ingenieur.
 Wilms Balthasar, Kaufmann.
 Windbiel Julius, Oberbuchhalter.
 Winkelmann A., Dr., Professor.
 Winterer Otto, Dr., Oberbürgermeister.
 Würth Ed., Privat.
 Wunderle, Stadtsekretär.
 Ziegler B., Dr., Kreisschulrat. (*)
 Ziegler Fritz, Modelleur. (*)
 Zimmer Karl, Buchhändler.
 Zimmerer Ferd., Sekretär.
 Zimmermann Franz, zum Hotel Viktoria.
 Zipp August, Dr., prakt. Arzt.

b) Auswärtige Mitglieder.

Albrecht A. H., Pfarrer a. D. in Dinglingen.
 Altbreisach, Leseverein.
 Amann, Oberstiftungsrat in Karlsruhe.
 v. Amira, Dr., Hofrat u. Prof. in München.
 Asal Jos., Kunstmaler in Karlsruhe
 Baden-Baden, Städt. Sammlungen.
 Bally Otto, Kommerzienrat und Bezirks-
 pfleger der Kunst- und Altertums-
 Denkmäler in Säckingen.
 Barth L., Dr., Oberförster, Neustadt, Schw.
 Batzer Ernst, Offenburg.
 Bauer Karl, Gymn.-Prof in Heidelberg.
 Baumann F., Bez.-Bauinspektor in Achern.
 Bayer Georg, Vorstand der Grossh. Bau-
 inspektion in Waldshut.
 Beck Gustav, in Waldkirch.
 Berlin, Königliche Bibliothek.
 Beyerle K., Dr., Univ.-Prof in Breslau.
 Bichweiler, Architekt und Vorstand der
 Filiale der Landesgewerbehalle in
 Furtwangen.
 Bohnert A., Pfarrer in Schluchsee.
 Bossert J., Hauptlehrer in Opfingen.
 Brotz Otto, Oberrechnungsrat in Karlsruhe.
 Breisach, Bibliothek der Höheren Bürger-
 schule.
 Dirnfellner Rich., Fabrik in Herbolzheim.
 Dirnfellner, Dr., Apotheker in Speyer.
 Donaueschingen, Fürstlich Fürsten-
 berg'sche Hofbibliothek.
 Emmendingen, Bürger- und Gewerbe-
 verein.
 Emmendingen, Stadtgemeinde.
 Emmendingen, Leseverein.
 Ernst Karl, Dr., Apotheker in Haslach i. K.
 Falchner Konrad, Pfarrer in St. Ulrich.
 Fuchs, Pfarrer in Bleibach.
 Gastel M., Kgl. Pr. Leutn. a. D. in München.
 Geiges Herm., Kunstmüller in Ueberlingen.
 Geisel G. A., Buchdruckereibes. in Staufeu.
 Gerwig Robert, in Pforzheim.
 Giessler Ferd., Pfarrer in Oberried.

Glockner Karl, Dr., Geh. Ob.-Regierungs-
 rat in Karlsruhe.
 Graf H., Reg.-Baumeister in Kolmar i. E.
 Grün Karl, Zahlmeister in Karlsruhe.
 Gustenhöfer, Geistl. Rat und Pfarrer in
 Eschbach.
 Haller Hermann, Architekt in Kannstatt.
 Hasemann, Prof. u. Bez.-Pfleger d. Kunst-
 und Altertums-Denkmalere in Gutach.
 Heim Herm., Privat in Burg.
 Hennin, Graf Konstantin v., Rittmeister
 a. D. in Hecklingen.
 v. Hermann Heinr., Privat in Lindau a. B.
 Heyne Moritz, Dr., Prof. in Göttingen.
 Hofmann Rudolf, Grossh. Bezirksbau-
 inspektor in Offenburg.
 Hugard Rudolf, in Staufeu.
 Isele R., Landgerichtsrat in Karlsruhe.
 Jundt E. M., Apotheker in Durlach.
 Jundt W., jun., Direktor in Emmendingen.
 Kageneck Graf Philipp v., in Stegen.
 Karlsruhe, Grossh. Altertumshalle.
 Karlsruhe, Grossh. Baugewerbeschule.
 Karlsruhe, Grossh. Forst- u. Domänen-
 Direktion.
 Karlsruhe, Grossh. Hof- und Landes-
 bibliothek.
 Karlsruhe, Grossh. Kunstgewerbeschule
 Karlsruhe, Museumsgesellschaft.
 Keppler Paul, Dr., Bischof in Rottenburg.
 Kern Alfons, Stadtbaumeister in Pforzheim.
 Killius, Oberförster in Villingen.
 Kohlhepp Franz, Professor in Durlach.
 Kolmar (Els.), Schongauer-Museum.
 Krafft Alf., Fabrikant und Bezirkspfleger
 der Kunst- und Altertums-Denkmalere
 in St. Blasien.
 Kreuz, Sternennwrt in Oberried.
 Krieger Egon, Hauptm. a. D. u. Ritterguts-
 besitzer in Waldowke bei Zempelburg.
 Krömer Max, Arzt in Ratibor.
 Lahr, Jamm'sche Stadtbibliothek

Lahr, Sparkasse.
 Landolt Alb., Postmeister in Furtwangen.
 Langenstein, Bapt., pr. Arzt in Zell i. W.
 Langer O., Privat u. Bez.-Pfleger d. Kunst-
 u. Altertums-Denkmalere in Altbreisach.
 Lauck K., Landger.-Direktor in Waldshut.
 Lenzkirch, Leseverein Eintracht.
 Löw, zur Krone in Kirchzarten.
 Mayer Louis, Weinhändler in Kenzingen.
 Meier Herm. Ad., in Thiengen b. Freiburg.
 Metzger Hermann, in Wien.
 Meyer Ed., Ingenieur und Bierbrauerei-
 besitzer in Riegel.
 Meyer F. S., Architekt u. Prof. in Karlsruhe.
 Mülhausen, Historisches Museum.
 Müller Herm., Architekt in Lahr.
 Münzer August, Notar in Emmendingen.
 Mutschler Albert, Privat in Herbolzheim.
 Panzer Fr., Professor an der Handels-
 hochschule in Frankfurt a. M.
 Pfefferle Wilh., Apotheker, Landtagsab-
 geordneter u. Bezirkspfleger der Kunst-
 und Altertums-Denkmalere in Endingen.
 Pforzheim, Städt. Archiv.
 Reiner W., Brauereidirektor in Waldkirch.
 Reinhard, Dr., Dom.-Direktor in Karlsruhe.
 Riedmatter G., Oberförster in Kirchzarten.
 Rieffel Frz., Amtsger.-Rat in Wehen i. T.
 Rimmel Anton, Pfarrer und Kämmerer
 in Bombach.
 Ringwald Karl, in Emmendingen.
 Ritter K., Gr. Bez.-Bauinsp. in Karlsruhe.
 Roder Chr., Dr., Professor in Ueberlingen.
 v. Rottberg, Freiherr in Bamlach.
 Rottler, Amtsrichter in Ueberlingen.
 Ruckmich K., Rechtsanw. in Ueberlingen.
 Ruf Joseph, Ratschreiber in Waldkirch.
 Runk Herm., Direktor in Bautzen.
 Sachs H., Stadtpfarrer in Emmendingen.
 Schäfer Karl, Dr., am Kunstgewerbe-
 Museum in Bremen.
 Schauenburg Moritz, in Lahr.

Schill, Bürgermeister in Waldkirch.
 Schladerer Herm., Posthalter in Staufen.
 Schöttle J. N., Pfarrer in Oberriemsingen.
 Schultz Ernst, Kaufmann in Lörrach.
 Schweitzer H., Dr., Direktor des Suermond-Museums in Aachen.
 Seminarbibliothek in St. Peter.
 Siefert Alfred, Bezirkspfleger der Kunst- und Altertums-Denkmäler in Lahr.
 Siefert R., Postsekretär a. D. i. Ehrenstetten.
 Siefert, Forstrat in Karlsruhe.
 Simmler F., Maler u. Bildhauer i. Offenburg.
 Sörtl Friedr., Dr., Königl. Landgerichts-Präsident in Straubing.

Sonntag Ph., Fabrikant in Emmendingen.
 Spiegelhalter O., Bezirkspfleger der Kunst- und Altertums-Denkmäler in Lenzkirch.
 Stapf A., Reg.-Baumeister in Berlin.
 Steiger O., Pfarrer in Kirchhofen.
 Steinhäusler Ed., in Schopfheim.
 Thiergarten F., Buchdrucker i. Karlsruhe.
 Thurneisen H. R., Fabrik i. Maulburg i. W.
 Treble, engl. Pfarrer in Wiesbaden.
 Vogelsang Wilh., Dr., Privatdozent in Amsterdam.
 Waag, Direktor der Kunstgewerbeschule in Pforzheim.

Wacker Theodor, Geistl. Rat und Pfarrer in Zähringen.
 Wallau Heinrich Wilh., Rentner in Mainz.
 Wehrle Erhard, Werkmeister in Staufen.
 Weinwurm & Hafner, Zinkographische Kunstanstalt in Stuttgart.
 Wetzel Max, Pfarrer in Markdorf, Baden.
 Wien, Kaiserl. und Königl. Hofbibliothek.
 Winkler Karl, Kaiserlicher Baurat und Konservator in Kolmar.
 Winterhalter Cäsar, in Strassburg i. E.
 Wissler, Rösslewirt a. d. Halde.
 Zeiler Wilh., Bankdirektor in Mannheim.

Ehrenmitglieder.

Fritz Geiges, Professor in Freiburg. (*)
 H. Maurer, Professor in Mannheim.
 H. Merkel, Oberamtsrichter in Freiburg. (*)

Dr. Friedrich Schneider, Prälat und Domkapitular in Mainz
 Dr. E. Wagner, Geh. Rat in Karlsruhe.
 Dr. F. von Weech, Geh. Rat in Karlsruhe.

Vereinsleitung.

I. *Vorsitzender*: Franz Stebel, Anwalt. (*)
 II. *Vorsitzender*: Ludwig Bihler, Waisenrichter. (*)

Säckelmeister: Wilhelm Herrmann, Kaufmann. (*)
Verwalter: Rudolf Lembke, Architekt. (*)

Schriftführer: Fritz Ziegler, Modelleur. (*)

Schriftleitung.

Dr. J. Dieffenbacher, Professor. (*)

Vereine und gelehrte Anstalten,

mit welchen der Verein in Schriftenaustausch steht.

1. Aachener Geschichtsverein in Aachen.
2. Historischer Verein für Mittelfranken.
3. Historischer Verein in Bamberg.
4. Historische Gesellschaft in Basel.
5. Verein des deutschen Herold, Berlin.
6. Centralblatt der Bauverwaltung, Berlin.
7. Die Denkmalpflege, Berlin.
8. Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz in Bern.
9. Historischer Verein des Niederrheines in Bonn.
10. Vorarlberger Museumsverein in Bregenz.
11. Historische Gesellschaft des Künstlervereins in Bremen.
12. Historisch-antiquarische Gesellschaft Graubünden, Chur.
13. Historischer Verein des Grossherzogtums Hessen, Darmstadt.
14. Fürstl. Fürstenberg. Archiv in Donaueschingen.
15. Verein für Geschichte und Naturgeschichte der Baar in Donaueschingen.
16. Düsseldorfer Geschichtsverein, Düsseldorf.
17. Verein für Gesch. und Altertumskunde der Stadt Frankfurt.
18. Historischer Verein in Freiberg (Sachsen).
19. Verein für die Geschichte des Bodensees in Friedrichshafen.
20. Historischer Verein in St. Gallen.
21. Oberhessischer Verein für Lokalgeschichte in Giessen.
22. Historischer Verein Glarus.
23. Historischer Verein für Steiermark, Graz.
24. Historisch-philosophischer Verein Heidelberg.
25. Historischer Verein Heilbronn.
26. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck.
27. Grossh. Bad. Historische Kommission in Karlsruhe.
28. Allgäuer Altertumsverein in Kempten.
29. Kärnthner Geschichtsverein, Klagenfurt.
30. Historischer Verein der 5 Orte, Luzern.
31. Altertumsverein in Mannheim.
32. Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde, Metz.

33. Altertumsverein in München.
34. Historischer Verein von Oberbayern, München.
35. Königl. Bayr. Akademie der Wissenschaften in München.
36. Historischer Verein Neuburg.
37. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
38. Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg.
39. Verein für Geschichte der Deutschen in Böhmen, Prag.
40. Diözesanarchiv von Schwaben, Ravensburg.
41. Benediktiner- und Cisterzienserorden Raigern.
42. Historischer Verein für Oberpfalz, Regensburg.
43. Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg.
44. Historisch-antiquarischer Verein, Schaffhausen.
45. Bosnisches Landesmuseum in Serajewo.
46. Verein für Geschichte und Altertumskunde für Hohenzollern, Sigmaringen.
47. Gesellschaft f. pommersche Geschichte u. Altertumskunde, Stettin.
48. Historisch. literarisch. Zweigverein des Vogesenklubs Strassburg.
49. Gesellschaft für Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler des Elsasses, Strassburg.
50. Königl. Württ. Archivdirektion, Stuttgart.
51. Königl. Württ. Historisches Landesamt, Stuttgart.
52. Stuttgarter Altertumsverein, Stuttgart.
53. Württ. Schwarzwaldverein, Stuttgart.
54. Kaiser-Franz-Josef-Museum, Troppau.
55. Schwäbischer Albverein, Tübingen.
56. Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben.
57. Historischer Verein des Kantons Thurgau, Weinfelden.
58. Deutsch-Oesterreichischer Alpenverein, Wien.
59. K. K. Heraldische Gesellschaft „Adler“, Wien.
60. Altertumsverein in Worms.
61. Historischer Verein Unterfranken, Würzburg.
62. Antiquarische Gesellschaft für vaterländische Altertümer, Zürich.
63. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.



Vereinsbericht.

Der heutige Vereinsbericht, den die Vereinleitung dem 31. Jahrlauf beigiebt, umfaßt den Zeitraum vom 1. Januar 1903 bis 31. Dezember 1904.

Was zunächst die Herausgabe der illustrierten Vereinszeitschrift betrifft, so fällt in diesen Zeitabschnitt die Ausgabe des 30. Jahrlaufes (Halbband zu 3 Mark) und des 31. Jahrlaufes (zwei Hefte zu je 3 Mark); es mag dabei nicht unerwähnt bleiben, daß der 30. Jahrlauf um 1 Druckbogen, der 31. um 5 Druckbogen reichhaltiger ist, als es die Vereinsstatuten vorschreiben. Dem Jahrlauf 31 sind überdies 2 Farbdrucktafeln beigegeben, welche jeweils einen größeren Kostenaufwand erfordern. Die Vereinleitung ergreift gerne die Gelegenheit, an dieser Stelle der Schriftleitung sowie allen schriftstellerischen und künstlerischen Mitarbeitern den Dank des Vereines auszusprechen und dem Wunsche Ausdruck zu verleihen, daß uns dieselben auch in Zukunft treu bleiben möchten.

In Bezug auf die Abhaltung von belehrenden und unterhaltenden Vereinsabenden und Ausflügen kann die Vereinleitung in Nachstehendem eine reichhaltige Liste veröffentlichen.

Vereinsabend am 10. Januar 1903. Statt eines Vortrages wurde diesmal ein altes elsässisches Dreikönigsspiel zur Aufführung gebracht.

Vereinsabend am 10. Februar 1903. Vortrag des Herrn Prof. Dr. Stork: „Politischer Brief eines Freiburgers vom 29. April 1795“.

Vereinsabend am 20. März 1903. Vortrag des Herrn Notar Münzer von Emmendingen: „Waldkircher Stiftspröbste 1531—1583“.

Vereinsausflug am 21. Mai 1903 nach Kayfersberg, Rienzheim, Reichenweier, Sunaweier und Kappoltzweiler

- Vereinsausflug am 29. Juni 1903 über den Blauen zur Saufenburg nach Sizenkirch und Randern.
- Vereinsausflug am 13. September 1903 auf den Schauinsland.
- Vereinsausflug am 20. September 1903 nach Kiegel zur Besichtigung einer Ausgrabung römischer Baureste unter Führung von Prof. Dr. Leonhard.
- Vereinsabend am 14. Oktober 1903. Vortrag des Herrn Prof. Dr. Baumgarten: „Die älteste Gestalt des Hochaltars im Freiburger Münster“.
- Vereinsabend am 18. November 1903. Vortrag des Herrn Hauptlehrer Bossert in Opfingen: „Geschichtliches über das ehemals Hochbergisch badische Dorf Opfingen im Breisgau“.
- Vereinsausflug am 25. November 1903 nach Denzlingen zu einem Martini-Gans-Essen.
- Vereinsabend am 2. Dezember 1903. Vortrag des Herrn Dompfarrer Geistl. Rat Schöber: „Alte und moderne Totentänze“.
- Vereinsabend am 28. Dezember 1903. Vortrag des Herrn Stadtarchivar Dr. Ernst Hauviller von Kolmar: „Der Anteil der oberrheinischen Städte an der Wiederherstellung des Kolmarer Münsters (Martinstiftes) nach dem Brande 1572“.
- Vereinsabend am 19. Januar 1904. Vortrag des Herrn Prof. Dr. Herm. Mayer: „Der Freiburger Geograph Martin Waldseemüller“.
- Vereinsabend am 11. Februar 1904. Gemeinsames Abendessen („schmutziger“ Donnerstag).
- Vereinsabend am 29. Februar 1904. Vortrag des Herrn Prof. Dr. Stork: „Alte und neue Freiburger Grabdenkmäler“.
- Vereinsabend am 14. März 1904. Vortrag des Herrn Dr. M. Wingenroth aus Karlsruhe: „Die Denkmalpflege, ihre Aufgaben und ihr heutiger Stand mit besonderer Berücksichtigung Badens“.
- Vereinsabend am 29. März 1904. Vortrag des Herrn Konservator Dr. Schweizer: „Die Bilderteppiche und Stickereien in der Freiburger Altertümersammlung“.
- Vereinsbesuch der städt. Altertümersammlung am 29. Mai 1904. Besichtigung der Bilderteppiche und Stickereien in der städt. Altertümersammlung unter Führung des Konservators Dr. Schweizer.
- Vereinsausflug am 29. Juni 1904 auf den Schauinsland.
- Vereinsausflug am 7. August 1904 auf die Hohkönigsburg und Besichtigung derselben unter Führung des bauleitenden Architekten Herrn Bodo Ebbhard.
- Vereinsabend am 28. September 1904 mit Abendessen, veranstaltet als Abschiedsfeier zu Ehren des als Direktor des Suermondt-Museums nach Aachen berufenen ordentlichen Mitgliedes Dr. Schweizer.
- Vereinsabend am 14. Oktober 1904. Vortrag des Herrn Pfarrer Gießler aus Oberried: „Die Oberrieder Wilhelmiten in der Stadt und im Walde“.
- Vereinsabend am 10. November 1904. Vortrag des Kaiserl. Forstassessors Dr. Gerber: „Das Handwerk der Eingeborenen in Südwestafrika verbunden mit einer Ausstellung von Geräten und Erzeugnissen aus Südwestafrika“.
- Vereinsabend am 29. Dezember 1904. Vortrag des Herrn Landgerichtsrat Birkenmayer: „Rechtsgeschichtliches aus dem Hauenstein“. I. Theil.

Nach dieser Aufzählung der Vereinsabende erachtet die Vereinsleitung es als angenehme Pflicht, auch an dieser Stelle den Herren Vortragenden den Dank des Vereines auszusprechen; und nicht minder Dank gebührt auch allen jenen Mitgliedern und Freunden des Vereines, welche in musikalischer oder

deklamatorischer Hinsicht sich dem Kneipvogt zur Verfügung gestellt haben. Nur dadurch war es letzterem ermöglicht, seines Amtes zu aller Zufriedenheit zu walten.

Auch im Laufe unserer Berichtszeit hatte sich der Verein wieder namhafter Zuwendungen zu erfreuen. So ist ihm von dem Groß. Ministerium für Justiz, Kultus und Unterricht in Karlsruhe jährlich der Betrag von 1000 Mark und von der Stadtverwaltung Freiburg ein solcher von 300 Mark zugewiesen. Erfreulicherweise fiel dem Verein auch zum erstenmal ein Vermächtnis zu und zwar ein solches von 100 Mark zufolge Testamentes des hier verstorbenen Herrn Majors Werner. Für diese reichen Unterstützungen unserer Bestrebungen sei der gebührende Dank ausgesprochen.

Zum Schlusse müssen noch die im Berichtsjahre vorgekommenen Veränderungen im Kreise der Vorstandschaft und der Mitarbeiter Erwähnung finden. Der Verein erlitt durch den Wegzug des städtischen Konservators Dr. Herm. Schweizer einen schweren Verlust, der sich jedoch insofern in einem etwas milderen Lichte darstellt, als alle Vereinsgenossen dem Scheidenden die Ernennung zum Direktor des hochangesehenen Suermondt-Museums in Aachen aufrichtig gönnen müssen. Gleich nachdem ihm die Stelle des städt. Konservators in Freiburg zu Beginn des Jahres 1900 übertragen war, schloß er sich unserem Vereine an, und trat gleich in die Reihe der Mitarbeiter ein. So verdankt der Verein ihm die wertvollen, zum Teile mit eigener Hand illustrierten Arbeiten über den Freiburger Maler Josef Markus Hermann, über die Neuerwerbungen von Bildhauerarbeiten für die städt. Altertümersammlung, über ein Renaissance-Brettspiel und über die Arbeiten aus Sinn der städt. Sammlungen und endlich die Bilderteppiche und Stickereien, welche aus dem Kloster Adelhausen in den Besitz der Stadt kamen. Daß Dr. Schweizer aber uns nicht nur ein geschätzter Mitarbeiter, sondern auch ein lieber Gaubrunder und Freund geworden ist das fand beredten Ausdruck in der zahlreichen Beteiligung an seiner Abschiedsfeier.

Der Verein tritt mit dem 1. Januar 1905 in sein 32. Lebensjahr ein, ein Alter, das beim Manne zu den „besten Jahren“ gehört; möge das auch für den Verein, der nunmehr weit über 500 Mitglieder zählt, entsprechend Gutes bedeuten.

Freiburg i. B., 31. Dezember 1904.

Der Vorstand.



Medaillon aus der Nordrose des Querschiffes
(Fremde beherbergen)



Aus dem Maßwerk des dritten Fensters vom südlichen Seitenschiff

Inhalts-Verzeichnis zum 31. Jahrlauf.



- Seite 1—15. Der Dornauszieher am Schwabentor zu Freiburg i. B. Von Fritz Baumgarten. Mit Titel- und Schlußvignette von E. Stritt, 13 Autotypien, darunter 8 nach Aufnahmen von F. Geiges und stud. chem. Fr. Thomas, 6 Zinkotypien, darunter Abbildung 16 nach Zeichnung von Kunstmaler C. Schuster.
- „ 16—34. Der Freiburger Geograph Martin Waldseemüller und die neuentdeckten Weltkarten desselben. Von Prof. Dr. Hermann Mayer. Mit Schlußvignette von W. Leonhard, 2 Autotypien und 5 Zinkotypien.
- „ 35—64. Die Bilderteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau. Von Konservator Dr. Hermann Schweizer. Mit Titelvignette von E. Stritt und Schlußvignette, 19 Autotypien und 10 Zinkotypien zum größten Teil nach Aufnahmen und Zeichnungen des Verfassers.
- Seite 65—132. Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. Ein Beitrag zu dessen Kenntnis und Würdigung. Von Fritz Geiges. (Fortsetzung.) Licht und Farbe. Material und Technik. Mit 2 Titelvignetten und 86 Abbildungen nach Zeichnungen und Aufnahmen des Verfassers.
- „ 133—140. Das ehemalige Frauenkloster (congrégation de notre Dame) in (Alt-) Breisach (1730—1793). Von Otto Langer. Mit Titelvignette und Schlußzeichnung von W. Haller und 3 Autotypien.



Dem Jahrlauf liegen bei:

Beiblatt, enthaltend 3 Abbildungen zu Schweizer: Die Bilderteppiche und Stickereien.

Dreifarbendruck: Der Maltererteppich. Nach einem Aquarell von Konservator Dr. Schweizer.

Zu Fritz Geiges, Der alte Fensterschmuck etc.:

Tafel IV: Medaillon aus der Nordrose des Querschiffes (Fremde beherbergen). Aus dem Maßwerk des dritten Fensters vom südlichen Seitenschiff.

Farbendruck nach Aufnahme des Verfassers.

Vereinsbericht.

Mitgliederverzeichnis.

