

Mitteilungen

des

Oberhessischen Geschichtsvereins

Herausgegeben von
Karl Glöckner

Neue Folge
Vierundvierzigster Band

Festgabe für Christian Rauch

Gießen 1960

WILHELM SCHMITZ VERLAG GIESSEN

Oberhessischer Geschichtsverein

Mitgliedsbeitrag 6,— DM jährlich, dazu 40 Pfg. Kosten des Versands der Zeitschrift. Zahlung jeweils bis 1. April an Postscheckkonto Nr. 29139 Frankfurt am Main oder Bankkonto des Vereins bei der Handels- und Gewerbebank Gießen.

Die Mitgliedschaft berechtigt:

1. Zum kostenfreien Bezug der „Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins“. (Wohnungswechsel rechtzeitig mitteilen!)
2. Zum freien Eintritt zu allen Vorträgen und Veranstaltungen des Geschichtsvereins.

Die Schriftleitung der „Mitteilungen“ fügt jedem Bande eine Jahresrundschau über die geschichtliche Forschung in Oberhessen und seiner Nachbarschaft bei und **bittet um Einsendung von Büchern und Aufsätzen** (auch in der Tagespresse).

Für Form und Inhalt der Aufsätze in den „Mitteilungen“ sind die Verfasser verantwortlich. Beiträge werden völlig druckfertig (nachträgliche Änderungen verteuern die Druckkosten außerordentlich) auf einseitig beschriebenen Blättern erbeten.

Frühere Jahrgänge der „Mitteilungen“, zumal Band 38 (1942), werden nicht selten gesucht. Wer entbehrliche Stücke besitzt, wird um freundliche Mitteilung gebeten.

Anschrift:

Oberhessischer Geschichtsverein, Gießen, Universitätsbibliothek.

Mitteilungen

des

Oberhessischen Geschichtsvereins

Herausgegeben von

Karl Glöckner

Neue Folge

Vierundvierzigster Band

Festgabe für Christian Rauch

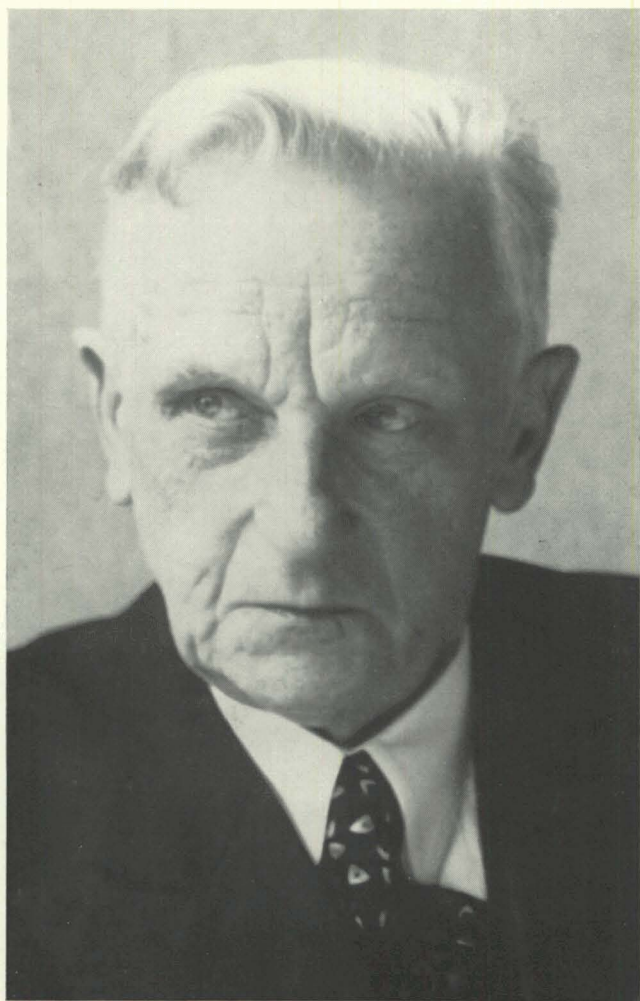
307/17.5.61

Gießen 1960

WILHELM SCHMITZ VERLAG GIESSEN

Die Herausgabe dieses Bandes
wird der Beihilfe der Hochschulgesellschaft,
der Stadt und des Kreises Gießen
verdankt.

Gesamtherstellung:
von Münchowsche Universitätsdruckerei W. Schmitz
Gießen, Pestalozzistraße 1—3



CHRISTIAN RAUCH

Hochverehrter Herr Professor!

Der Oberhessische Geschichtsverein hat sich mit Ihren Schülern und Fachgenossen von der alten Ludoviciana verbunden, um Ihnen, seinem Ehrenmitglied, dieses Buch als Zeichen der Dankbarkeit und Verehrung unter den Weihnachtsbaum zu legen.

Am Schlusse des Jahres 1960 schauen wir heute freudig bewegt zurück über Ihr reiches, erfülltes Leben. Als bewährter Kenner heimischer Kunst auf den jungen Lehrstuhl der Kunstgeschichte nach Gießen berufen, haben Sie neue Schätze der Kunst in Hessen und den mittelrheinischen Landen erschlossen und die Stellung dieser Landschaft in der Kunstgeschichte wissenschaftlich mitbegründet. Sie haben die große Anlage der karolingischen und staufischen Pfalz in Ingelheim aus dem Schutt der Jahrhunderte hervorgeholt. Als Freund der besten zeitgenössischen Kunst und Künstler haben Sie in Wort und Schrift führend mitgewirkt an dem Aufschwung des Kunstschaffens und Kunstsinnens, der um die Jahrhundertwende anhebt. Künstlerisches Schauen und wissenschaftliche Forschung fruchtbar verbindend, haben Sie dem Studium der Kunstgeschichte an unserer Universität eigene Wege eröffnet, im besonderen durch Ihre kunstgeschichtlichen Exkursionen, durch Ihre ständig erweiterten Sammlungen, durch den Neubau und die Einrichtungen Ihres Instituts, das zum Daheim Ihrer Studierenden wurde.

Was Sie hier gelehrt, die Interessen, die Sie hier geweckt, sind einem engeren Kreis Ihrer Schüler zum Beruf und Lebensinhalt geworden. In den folgenden Beiträgen, mit denen Ihre ehemaligen Doktoranden Sie als ihren hochgeschätzten Lehrer grüßen, werden Sie manche Saite nachtönen hören, die einst schon in Ihrem Institut berührt wurde, Klänge aus der Jugendzeit und dem nie vergessenen Schwalbenliede, die heute verwandelt und, wie wir hoffen, geklärt zu Ihnen zurückkehren.

Auch als Professor emeritus haben Sie nicht aufgehört, sich an den geistigen Auseinandersetzungen unserer Zeit zu beteiligen. Mit staunenswerter körperlicher und geistiger Frische, noch immer treu der alten Aufgabe Ihres Lehramtes, fordern Sie seit Jahren die Erhaltung und Stärkung unserer geistigen und sittlichen Werte neben dem materiellen Wiederaufbau. Wie einst das Alte Schloß, so haben Sie jüngst durch Ihr autorisiertes Wort das vom Abbruch bedrohte Kunstdenkmal des Zeughauses für die Stadt Gießen und ihre Universität gerettet. Seit einem Jahrzehnt setzen Sie sich als unermüdlicher Mahner ein für die Erneuerung und den Ausbau der Philosophischen Fakultät der neuen Justus Liebig-Universität. Möge es Ihnen vergönnt sein, in einem gesegneten Patriarchenalter als Lohn Ihrer Lebensarbeit zu sehen, wie eine junge Generation von Studierenden Ihre Hörsäle wiederum füllt!

Inhalt

	Seite
Widmung an Prof. Dr. Christian Rauch	3
Dr. Ludwig Neundörfer, Professor an der Universität Frankfurt a. M. Kunstwerk und Gesellschaft	5
Dr. Fritz Volbach, Direktor i. R. des Röm.-Germ. Zentralinstituts, Mainz Ein mittelalterlicher Türsturz aus Ingelheim	15
Dr. Rudolf Wesenberg, Landeskonservator von Nordrhein-Westfalen, Bonn Das Regensburger Samson-Relief und die süddeutsche Skulptur des 11. Jahrhunderts	20
Dr. Walter Bauer, Studienrat, Dillenburg Zur Keramik der Wüstung Feldbach bei Dillenburg	24
Dr. Wilhelm Belz, Studienrat, Leiter des Wetterau-Museums, Friedberg Das rechte Maß der Klosterkirche zu Ilbenstadt	54
Prof. Dr. Willy Zschietzschmann, Universität Gießen Die Sakristei von Kloster Arnsburg	67
Prof. Dr. Peter Metz, Direktor der Staatl. Kunstsammlungen, Berlin Die Muttergottesstatue von Hallgarten und ihre europäischen Stilzusammenhänge	76
Dr. Hermann Roth, Oberstudienrat, Darmstadt Der Maler Henritz Heyl und die spätgotischen Glasmalereien in der Pfarrkirche zu Friedberg/Hessen in urkundlichen Nachrichten	82
Dr. Walter Hotz, Pfarrer, Reinheim i. Odw. Das Chorgestühl zu Steinheim	115
Dr. Lisa Oehler, Landesmuseum Kassel Dürerzeichnungen in Kassel?	133
Dr. Hanny Pfeiffer, Leiterin des Museums, Wetzlar Unbekannte Bildnisse von Friedrich Deiker	145
Dr. Hermann Otto Vaubel, Oberstudienrat, Gießen Vier Biedermeierlandschaften aus Oberhessen	152
Dr. Ernst Troß, Kunsthistoriker, Denver, Colorado (USA) Als Diener der Kunst in Amerika	169
Dr. Hans Roloff, Oberstudiendirektor i. R., Gießen Eine ungewöhnliche Kunstfahrt zu Ubbelohde nach Goffelden	177
Alexandra Thielmann Erinnerung an W. Thielmann und Willingshausen	180
Dr. Hans Georg Gundel, Oberstudienrat, Gießen Dissertationen bei Christian Rauch	184
Christian Rauchs Lebenswerk als Forscher und Lehrer hat Prof. Dr. Ottmar Kerber, Universität Gießen, in der Festschrift der Uni- versität 1957, S. 256—265 eingehend gewürdigt.	

N a c h t r ä g e

- 1) S.16 nach Anm.13) ist statt " oder die " zu lesen " später die "; zur Fußnote ergänze: In Palästina begegnet das Motiv mit siebenarmigem Leuchter zwischen zwei Rosetten in Jafa, A.Graber, Cahiers archéol. 1960, S. 52, Abb.14. Die östlichen Beispiele scheinen ihren Ursprung in der syrischen Baukunst zu haben.
- 2) S.19 Z.9 füge als Anm. 32 a) ein: Vergleiche zahlreiche Steinsärge aus dem 12.Jahrh. im Rheinland, den ältesten Türsturz des Mainzer Domes (Schuchert, Mainzer Zs. 1939, S. 23-27), sowie den frühen Taufstein aus Bodenheim im Diözesanmuseum Mainz (Schuchert, in Universitas, Festschrift f. Bischof Dr. Stohr, Mainz 1960, II, S. 330 ff.
- 3) S. 144 Anm.1) lies: am unteren Rande der Abb. 1.

Kunstwerk und Gesellschaft

I

Es ist ungewöhnlich, den Beitrag zur Festschrift für einen hochverehrten Lehrer mit einer Bemerkung über den eigenen Lebensweg zu beginnen. Aber vielleicht wird mancher fragen, wieso gerät ein Soziologe in die Kunstgeschichte, oder richtiger, wie kann man von der Kunstgeschichte schließlich zur Lehre von der Gesellschaft kommen? Es wäre unangebracht, an dieser Stelle von äußeren Lebensumständen zu sprechen, die diesen Weg mitbestimmt haben. Ein Lehrer darf aber mit Recht fragen, wie das, was er grundgelegt hat, sich auswirkte, ob es einfach verlorenging, oder ob nicht doch eine innere Einheit des wissenschaftlichen Forschens sichtbar ist, das in dem Zusammen von Lehrer — Schüler und später Assistent seinen Anfang nahm, sich, wenn auch auf etwas seltsamen Wegen, entfaltete und bis heute wirkkraftig ist.

Es gibt auf diesem Wege zwei Verbindungsglieder, die den Zusammenhang schon etwas verdeutlichen. Ich hatte mich vor 35 Jahren der Ikonographie zugewandt — eine große Arbeit über die *Pieta* liegt unvollendet unter meinen Manuskripten —; ich bin heute Leiter eines Soziographischen Institutes, das an einem Sozial- und Wirtschafts atlas der Regionen Europas arbeitet.

Ikonographie — Soziologie. Beides sind, im Gegensatz zu Logos-Wissenschaften, graphein-Wissenschaften — sie beobachten, beschreiben Tatbestände und Zusammenhänge, sie suchen von daher zur Theorie zu kommen, zur bildhaften Einsicht. Man vergißt so leicht, daß das griechische Wort *θεωρία* (*theoria*) „Anschauen“, „Betrachten“ heißt, „Umschau“ mit der Absicht, die Welt zu sehen, und von daher erst die geistige, wissenschaftliche Behandlung, die Erkenntnis und die Aussage bedeutet. Ihre Methode ist nicht das Bemühen um ein geschlossenes System ohne logische Sprünge, eine strenge Folgerichtigkeit und damit Allgemeinverbindlichkeit von Gedanken, sondern das Sammeln von Erfahrung, die Empirie. Ihr Gegenstand ist in Zeit und Raum einmalig geformtes Leben.

Ikonographie ist ein Teil der Kunstwissenschaft, die sich im besonderen um den Inhalt des Bildes bemüht, die im Werk und damit in der Form gemachte Aussagen interpretiert, dem Verstehen des heutigen Menschen nahebringt. Soziographie ist ein Teil der Sozialwissenschaft, die Daseinsformen im Zusammenleben der Menschen erhellen will, die soziale Gruppen und Institutionen, gesellschaftliche Prozesse in ihrem Sosein erfaßt. So weit der Gegenstand ikonographischer und soziographischer Forschung auseinanderzuliegen scheint, beiden Zweigen der Wissenschaft ist ein Grundproblem gestellt: das Problem der Gestalt.

Gestalt ist Einheit von Inhalt und Form. Der menschliche Leib birgt die Organe des Lebensprozesses, in ihm vollziehen sich ständig die Lebensvorgänge. Dieser Leib ist Gestalt, er hat bestimmte Formen, denen gegenüber es die Kategorien des Schönen und des Häßlichen, der Wohlgestalt und der Mißgestalt gibt. Diese Gestalt kann Ausdruck a-materieller Vorgänge, a-materieller Gegebenheiten sein, man darf von einem seelischen, einem geistigen Ausdruck, von Ausdruck der Freude und des Schmerzes sprechen. Diese Gestalt des menschlichen Leibes ist existent, sie west in Zeit und Raum, im Heute und Hier, und sie ist wahrnehmbar, d. h. ich, der andere Mensch, kann mit meinen Sinnesorganen diese Gestalt erfassen, sie kann in mir bestimmte Aktionen des eigenen physischen und psychischen Lebens auslösen, z. B. Wohlgefallen oder Angst.

Auch das Kunstwerk ist Gestalt, und zwar nicht nur und nicht deshalb, weil es etwa eine menschliche Gestalt abbildet, mich an eine solche Gestalt erinnert, sondern in sich. Es ist ohne Belang, ob mit einem unbelebten Werkstoff — Stein, Ton, Holz — eine Figur in der Dreidimensionalität des Leibes geformt wird oder mit Mitteln von Linien und Farben das Bild in der Fläche entsteht. Jedes Kunstwerk hat Inhalt — nicht in dem materialistischen Sinn, daß es aus etwas besteht, sondern daß es eine Aussage macht, von einem Sosein kündigt, und es hat Form, bestimmte Weisen des Ausdrucks, die dem Kunstwissenschaftler z. B. erlauben, es auf Zeit und Ort der Entstehung festzulegen. So kann in einem Kunstwerk etwas oder etwer Gestalt werden, das wir mit unseren Sinnesorganen nie wahrnehmen könnten, gäbe es nicht das Kunstwerk. Nur auf diesem Wege können wir sinnhaft von rein geistigen Wesen erfahren, können uns von etwas, was nie abbildbar ist, weil es keine zeit-räumliche Dimension besitzt, ein Bild machen. Solcher Art ist etwa das Bild Gottes, wie es in der religiösen Kunst des Christentums geformt wird; in dieser Richtung können auch Aussagen der modernen abstrakten Kunst zu suchen sein.

Auch Gesellschaft ist Gestalt, hat Inhalt und Form. Gesellschaft — wie es heute fast übereinstimmend von den Soziologen definiert wird als „das Soziale“ — beinhaltet das Zusammenleben von Menschen in bestimmter Zeit und bestimmtem Raum. Man ist immer wieder versucht, Analogien anzuschlagen zur Gestalt des menschlichen Leibes, obwohl dies gefährlich ist und den Blick von der Eigenständigkeit dieses Phänomens: dem Sozialen, ablenkt. Dieses Zusammenleben geschieht in bestimmten Gefügen, die innerhalb des Ganzen einzelne Menschen enger zusammenbinden, es vollziehen sich Prozesse in einem tausendfältigen Zusammenwirken einzelner Kräfte, die die Teile voneinander abhängig machen. Dieses Zusammenleben schließt sich nach außen von einer Um-Welt ab, gewinnt bestimmte Formen, die nach Zeit und Raum verschieden sind. Diese Gestalten der Gesellschaft sind wahrnehmbar, sind beschreibbar, man kann sich von ihnen ein Bild machen. Wie und in welche Tiefe der Einsicht in

die Gestalt das geschehen kann, ist das große methodische Problem der Soziographie, an dem wir nun seit Jahrzehnten arbeiten.

II

Es gibt einen direkten Zusammenhang zwischen Kunstwerk und Gesellschaft. Man kann die Frage stellen, in welchem Umfang Kunstwerke etwas über gesellschaftliche Tatbestände, über das Sosein menschlichen Zusammenlebens auszusagen vermögen. Das Kunstwerk in seinem Sosein wäre dann Quelle für Aussagen über Daseinsformen des Menschen.

Es ist selbstverständlich, daß das Kunstwerk zunächst nur für den Raum und für die Zeit aussagekräftig sein kann, in der es entstanden ist. Da aber die Quellen für eine Sozialgeschichte früherer Zeiten an sich immer dürftiger werden, je weiter wir zurückgehen, könnten erhaltene Kunstwerke einen besonderen Quellenwert erhalten.

Prüfen wir ein paar Modelle.

Die Zweckhaftigkeit des Kunstwerkes

Viele Kunstwerke verdanken ihre Entstehung dem Auftrag an den Künstler, ein bestimmtes Gut herzustellen. Was da entsteht, hat einen ökonomischen Zweck. Dies gilt im besonderen von der Architektur. Die Kirche z. B. als Gehäuse und als Bau ist primär ein Raum für die Versammlung der Gemeinde zu gottesdienstlicher Feier. Er dient nicht dem Wohnen und Wirtschaften der Menschen im Alltag, er ist herausgehoben, weil er viele zugleich und nur zu besonderem Anlaß beherbergen muß. Das Kirchengebäude teilt mit allen Gebäuden die Funktion, Menschen vor Unbilden der Witterung zu schützen, ihnen einen behüteten Raum auf Zeit zu bieten. Von daher sind Wände und Dach notwendig. Im Gegensatz zum Wohn- oder Wirtschaftsgebäude dient die Kirche nur einem Zweck, nämlich der Versammlung der Gemeinde zu kultischer Handlung, nichts anderes darf in ihr geschehen, sie würde sonst entweiht. Die Größe der Gemeinde, die sich in regelmäßigen Abständen versammelt, bestimmt das innere Flächenmaß, die Kirche steht damit in Korrelation zur Siedlungsform Dorf, Stadt. Aus ihrer Funktion wird auch die innere Einrichtung bestimmt. Im Gegensatz zum griechischen Tempel, dessen Cella nur das Bild des Gottes barg und nur von den wenigen opfernden Priestern betreten wurde, ist die christliche Kirche von vornherein ein Versammlungsraum des Kirchenvolkes, deshalb wird in der Basilika nicht der Tempel, sondern die Gerichtshalle übernommen. Altar und Kanzel, Opfertisch und Bühne der Verkündigung sind die zentralen Einrichtungsgegenstände. Sie sind dem Baumeister aufgetragen wie Wände, Dach und Bodenfläche. Aber ihre Stellung im Raum und die Art der Ausführung — noch nicht die Form, der Stil — zeugen schon von einer besonderen Weise gottesdienstlichen Vollzuges und damit von einer gesellschaftlichen Gestalt.

In modernen Kirchen, besonders in katholischen, wird zunehmend der Altar als einfacher Tisch, wenn auch aus kostbarem Material, aber ohne Aufbauten und ohne Rückwand in die Mitte des Raumes gestellt; der amtierende Priester ist von allen Seiten sichtbar, er steht versus populum, und das Kirchenvolk umsteht als Mithandelnder den Altar. Oft wird auf eine besondere Kanzel ganz verzichtet, der Predigtort wird in den Altarraum verlegt und die „Kanzel“ auf ein Pult reduziert. Die Kanzel gleichsam ein Stockwerk höher anzu- bringen, um in dem weiten Raum mit der Stimme alle zu erreichen, ist im Zeichen des Lautsprechers überflüssig geworden — diese Sitte entstand übrigens erst in der Gotik.

Man hat oft auf die formale Verwandtschaft des modernen Kirchenbaus mit der Romanik hingewiesen, nicht in der Weise äußerlicher Übernahme von Formelementen wie im Historismus des späten 19. Jahrhunderts, sondern in der Baugesinnung: die Konzentration auf den Innenraum, das Bauen vom Zweck her, die Beachtung der kultischen Handlung als das zentrale Anliegen, das den Altar in das Volk stellt, die Sparsamkeit mit rein dekorativen Elementen. — Daß die Wände romanischer Kirchen Bilder trugen, steht in einem anderen Zusammenhang. Das Äußerste in dieser Weise ist wohl die gewaltige, völlig unterirdische Kirche in Lourdes, die auf jede äußere Form, auf Baugestalt verzichtet, unter der Erde Raum für die Feier von Tausenden von Menschen schafft, ohne im Äußeren in Erscheinung zu treten. Diese Art des Bauens wäre nicht möglich, wenn sie nicht die formende Antwort auf eine bestimmte Daseinsform wäre, hier auf eine bestimmte Form religiösen Verhaltens, darüber hinaus auf eine bestimmte Vorstellung des Wesens Gottes. Romanik und moderner Kirchenbau nutzen jeder die Konstruktionselemente und die Baustoffe, die ihnen zur Verfügung stehen, aber die Form ihres Bauens ist nicht von dem Sosein bestimmter Bauelemente bestimmt; wenn sie die ihnen gestellten Aufgaben wirklich erfüllen, noch nicht einmal davon inspiriert.

Rein äußerlich bleibt die Zweckbestimmung der gotischen Kathedrale dieselbe: Versammlungsraum für eine Gemeinde zum Gottesdienst. Alle unentbehrlichen Elemente sind vorhanden, genau wie bei der romanischen oder der modernen Kirche. Aber jedermann ist einsichtig, daß sich hier ein gewaltiger Wandel vollzogen hat, und das primäre sind nicht Bauelemente, andere Gewölbekonstruktionen, ein anderes Gefüge der Wände, sondern ein Wandel der Werte. Der Altar, nach wie vor Ort der gottesdienstlichen Handlung, wird an das Ende eines tiefen Priesterchores gestellt, er wird den Blicken der Gemeinde entzogen, sie kann nicht mehr den Altar umstehen, unmittelbar mithandelnd in Gemeinschaft aktiv sein. Der einzelne wird auf sich selbst gewiesen in dem Erinnern der religio, des Bezuges zu Gott. Die Kanzel wird folgerichtig vom Altar getrennt, bekommt inmitten der Gemeinde eine selbständige Funktion, wird aus dem schlichten Ambo, einem Einrichtungsgegenstand, ein Bauwerk und

schließlich, etwa im späten flämischen Barock, ein Monument, innerhalb dessen der Prediger fast verschwindet. Vor allem aber: die Kirche selbst wird aus einem für kultische Dienste erstellten Gehäuse zum Monument, sie wird unzweckmäßig. Diese Kathedralen sind überlang und überhoch. Ihr Fassungsvermögen war zu keiner Zeit „ausgelastet“, aber die Vorgänge am Altar waren schwer zu sehen und das Wort der Verkündigung schwer zu vernehmen. Die Kirche wird Monument, als Raum im Innern und vor allem im Äußeren. Sie wird gleichsam von der Gemeinde gelöst, sie braucht, um ihren Sinn zu erfüllen, nicht die Anwesenheit der Gemeinde, sie trägt ihren Sinn in sich selbst, sie kündigt — wird Aussage und so in stärkerem Maße Kunstwerk. Die Auflösung der Wände durch gewaltige Fenster — eine technische Erfindung — wird nicht dazu benutzt, um mehr Licht in den Innenraum zu bringen, sondern die Außenwelt durch farbige Fenster ausgeschlossen. Das Licht wird durch Farben filtriert, und dadurch erhält der Innenraum etwas Schwebendes, man möchte sagen a-materielles. Die Glasgemälde haben zu einem Teil figürlichen Charakter, ja sie erzählen Vorgänge aus der Heilsgeschichte, aber niemand kann mit bloßem Auge diese Vorgänge ablesen, sie sind dem Menschen unten im Schiff der Kirche entrückt. Wer diesen Raum betritt, betritt eine andere Welt als die des Alltages, aber sie ist auch am Alltag da, zu jeder Stunde bereit, den Menschen aufzunehmen und ihn auf das Große, Unsagbare, Überweltliche — auf Gott zu weisen. Wer die Kirche betritt, soll hier nicht handeln — wie im kultischen Geschehen in der Gemeinde, er soll still werden, sich erheben, sich versenken. Die Kathedrale ragt nun weit über die Dächer der sie umgebenden Menschenhäuser. Generationen haben daran gebaut, manche sind nie vollendet worden, nichts daran ist zweckbestimmt, weder die gewaltige Höhe der Schiffe und Chöre, noch die Masse der Türme. Der figürliche Schmuck, an den Portalen noch dem eintretenden Menschen sichtbar, obwohl der Gläubige nicht in der Betrachtung dieser Figuren vor dem Portale verweilt, rankt sich über Pfeiler, Dachränder, bis in die Spitzen und obersten Galerien der Türme, sie stehen an Orten, die fast nie eines Menschen Fuß betritt, das ganze Bauwerk ist belebt, Figuren von Heiligen und Teufeln, Gestalten der Geschichte und Dämonen. Sie führen, einmal von Menschenhand geschaffen, hoch in den Lüften ein einsames Dasein, kein Mensch begegnet ihnen, keinem Menschen können sie etwas sagen — Denkmal, Monument Gottes. Daß wir heute uns diese Figuren mit Hilfe der Fotografie oder der Nachbildung heranziehen, sie so sehen, allerdings vielfach ohne sie zu verstehen, ist etwas anderes.

Dieser Wandel ist ein erstaunliches Phänomen, er ist Anzeichen eines Wandels in den Daseinsformen des europäischen Menschen. Man müßte nun vieles aus anderen Bereichen der menschlichen Kultur zusammentragen, um deutlicher aufweisen zu können, was sich hier vollzieht. Der Auftrag an den Baumeister bleibt, die Grund-

elemente des sakralen Baues bleiben, und doch entsteht etwas völlig anderes. Aus dem dienenden Bau wird ein Denk-mal, ein Hinführen des Menschen über seine sinnhaften Kräfte zum Urgrund seines Lebens. Ein anderes Weltgefühl und ein anderes Selbstverständnis ist erwacht und gewinnt in diesen Kathedralen erste sichtbare und damit — weil es inmitten des Lebensvollzuges der Menschen steht — wirkkräftige Formen. Es ist nützlich danach zu fragen, wo diese neuen Formen am frühesten gefunden wurden, wie sich Schulen gebildet haben, Abhängigkeiten entstanden. Aber selbst wenn es möglich wäre, gleichsam den ersten gotischen Kirchenbauer zu entdecken — wir wissen, daß diese neue Baugesinnung an verschiedenen Orten fast gleichzeitig und, soweit wir sehen können, unabhängig voneinander entsteht —, selbst wenn dieser erste Baumeister sich als ein Genius der Gestaltung erwiese, all das kann nicht erklären, was da vor sich gegangen ist, aber die Kunstwerke, jene Kirchen verschiedener Zeiten, sind Quellen, daß und wann jener Wandel der Gesellschaft einsetzt, den wir als die Neuzeit zu bezeichnen uns gewöhnt haben.

Die Lehrhaftigkeit des Kunstwerkes

Das Bild — jene eigenartige Möglichkeit, durch Linien und Farben in der Fläche in einem anderen Menschen die Vorstellung von Gestalten, ja das Miterleben von Vorgängen hervorzurufen — ist ursprünglich Lehrmittel. Mit diesem „ursprünglich“ meinen wir unsere eigene abendländische Sozialgeschichte, wie sie in der frühchristlichen oder spätrömischen Zeit anhebt. (Was die in französischen Höhlen gefundenen Felsbilder sind, wissen wir nicht.) Das Bild war vor der Schrift, nämlich für die Breite des Volkes. Es war das Mittel, mit dessen Hilfe man lernen konnte, was zum Leben notwendig war. Wir müssen, um das, was da geschehen ist, zu begreifen, noch einmal in die Kirchen gehen, weil uns nur dort in breiterem Umfang Bilder erhalten sind. Die bildlichen Darstellungen in den Mosaiken und Wandbildern der europäischen Frühzeit sind Lehrtafeln. Sie schaffen Wissen und Erfahrung um Tatsachen der Heilsgeschichte, sie zeigen, wie Gott, Christus, die Heiligen sind. Sie vermitteln für jene Zeit elementares Wissen, tun dasselbe, was sehr viel später durch den Katechismus geschah. Sicher, der Kunst des Schreibens und Lesens waren nur wenige Menschen mächtig, nur diese wenigen konnten unmittelbar aus der Schrift ihr Wissen schöpfen. Jene Bilder waren zum Teil eine unmittelbare Transformation des Geschriebenen in das Bild — Bildgeschichten, Bilderzählungen, aber sie gingen darüber hinaus. Das Bild von der maiestas Domini etwa, wie es in den Apsiden der Basiliken der versammelten Gemeinde vor Augen gestellt wird, ist mehr, es ist eine im Bild geformte Vorstellung des Gottvater, eine Anschauung Gottes. Wir müssen annehmen, daß das gläubige Volk dies verstanden hat. Das heißt aber, daß die Menschen jener Tage dem Sinnhaften in einer

ganz anderen Weise aufgeschlossen waren, als in späteren Zeiten, ein wichtiger Hinweis auf die Gestalt der Gesellschaft, auf die Daseinsform der Menschen. Diese frühen Bilder — bis hin zum Trecento — erscheinen uns Heutigen weithin abstrakt, nicht zwar in der Weise der modernen abstrakten Kunst, aber doch deutlich durch Verzicht auf jene Mittel, mit denen das Bild dem Sinneneindruck der Umwelt, der plastischen Figur des Menschen, der Tiefenerscheinung der Natur angenähert wird. Menschen des 19. Jahrhunderts würden diese Bilder als „unwirklich“, „unnatürlich“ bezeichnet haben. Das Gegenteil ist der Fall. Die Techniken, Rundungen und Tiefen auf der Fläche mit Hilfe von Linie und Farbe erscheinen zu lassen, verführen dazu, am äußeren Erscheinungsbild haften zu bleiben. Diese frühen Meister haben — das wird uns heute klar — nicht weniger, sondern mehr gekonnt als ihre Nachfahren in den letzten Jahrhunderten. Sie haben durch die Oberfläche, jene Grenze der Gestalt zum Außen, hindurchgesehen, haben in der Form etwas vom Wesen einsichtig gemacht. Und die Menschen ihrer Tage, das Volk hat es verstanden, d. h. seine ihm durch das Bild vermittelte Vorstellung von Gott, von Christus, von Maria, von Vorgängen der Heilsgeschichte war wesenhafter, war dem Sein näher. Man darf daraus schließen, daß deshalb die prägende Kraft des Religiösen bis in den Alltag hinein — auf dem Wege über die Gebote Gottes — stärker und umfassender war als später.

Der Säkularisierungsprozeß in den bildhaften Darstellungen der Heilsgeschichte im späten Mittelalter ist oft beschrieben worden. Erinnern wir uns, daß er etwa vier Generationen später einsetzt als der Wandel in der Form des Kirchenbaus und daß er in der Nähe der Erfindung der Buchdruckerkunst geschieht, in einer Zeit, in der die Kunst des Lesens und Schreibens schon in viel breiteren Kreisen heimisch war. Die Thematik bleibt dieselbe, aber die Darstellung von den Vorgängen der Heilsgeschichte, etwa die Verkündigung an Maria oder die Geburt Christi wird zur Darstellung häuslicher Szenen. Unter den Namen von Heiligen erscheinen Porträts lebender Menschen. Es wäre wohl falsch, diesen Vorgang als eine Vermenschlichung des Heiligen und Göttlichen zu deuten. Daß der Mensch, der Nachbar, das Haus, die Geräte, der Alltag, Blume, Tier und Landschaft zunächst im Gewand religiöser und heilsgeschichtlicher Darstellungen erscheinen, hat einen äußeren Grund. Der Maler hat noch keinen anderen Auftrag als in diesem Bereich. Die „Natur“ in ihrer äußeren Erscheinungsform, aber auch Mensch und Natur als Gegenstand, als würdiger Gegenstand wesenhafter Aussagen durch das Kunstwerk ist entdeckt und ergreift die Schaffenden wie ein Rausch. Daß man es ihnen gestattet, solche Bilder in Kirchen aufzustellen, beweist, daß das Bild als echte Lehrtafel an Bedeutung verliert, sei es, daß sie durch andere — das Buch — ersetzt wird, sei es, daß man jenen Bereich der Heilsgeschichte nicht mehr für das elementare Wissen hält, eine Entfremdung in doppelter Richtung. Die Men-

schen verlieren die Fähigkeit des sinnhaften Erfassens wesenhafter Tatbestände. Die Maler verlieren jene hohe und in der Gesellschaft wichtige Funktion des Lehrers. Das Bild wird Schmuck, dient der Erinnerung oder der Repräsentation.

Es gibt in unseren Tagen wieder eine sakrale Bildkunst, die in ihren äußeren Erscheinungsformen mit den frühen Meistern verwandt ist. Nachdem die vor allem in der katholischen Kirche ja nie aufgegebene bildhafte Darstellung religiöser Gehalte durch ein tiefes Tal der Uniform, ja des Kitsches hindurchgegangen ist, ist nun die „Naturnähe“ wieder verlassen, die Bilder aus der Heilsgeschichte, des Cruzifixus stoßen zum Wesenhaften durch oder versuchen es wenigstens.

Es ist nicht immer leicht, Wert und Unwert zu unterscheiden. Aber wer einmal die Bergkirche von Assis nahe Chamonix besuchen durfte, eine Kirche für schwerkranke Menschen (Tbc-Sanatorien), in der sich die Avantgarde französischer Meister der Gegenwart ein Stelldichein gegeben haben, „Gläubige“ wie „Ungläubige“, der wird den tiefen Eindruck, den diese Kirche und ihre Kunstwerke (von Leger, Lurzat bis Matisse und Ronoult) hinterlassen, nicht mehr los und zwar nicht in einem irgendwie ästhetischen Sinn, sondern man wird durch die Aussage bezwungen. Die Menschen in dieser Kirche beten, indem sie stille werden und schauen, sie können das, was sie erfahren, nicht formulieren — so wenig wie die Menschen des frühen Mittelalters, aber sie — viele vom Tod gezeichnet — finden in diesem Kirchlein und seinen Bildern Trost und Seelenfrieden.

Auch das ist ein außergewöhnliches Phänomen. Wir erfahren die uns wichtig erscheinenden Tatbestände und Zusammenhänge auf anderen Wegen, durch Wort, Schrift, Ton. Wir haben die Fotografie und den Film erfunden, die uns das äußere Erscheinungsbild eines Menschen, eines Gegenstandes vermitteln und uns in der Abfolge solcher Bilder den Eindruck einer Bewegung, eines zeitlichen Vorganges geben. Wir werden durch Presse, Film und Funk mit solchen Bildern überschüttet und viele überreizt, so daß sie kaum mehr etwas wirklich wahrnehmen und behalten. Wir haben das Kunstwerk und den Künstler weithin aus unserem Alltag verbannt. Es ist des Nachdenkens wert, was sich für die Daseinsform des modernen Menschen in Assis ankündigt.

III

Die Frage, wie leben die Menschen heute in den verschiedenen Regionen Europas, wird in dem Sozial- und Wirtschafts atlas der Regionen Europas zunächst aus statistischen Daten beantwortet, was gibt die Landwirtschaft her, wie viele Menschen sind auf sie gewiesen als Selbständige, als Arbeiter, was erbringt sie für die einzelne Familie, wie groß sind die Haushalte, welche industriellen Arbeitsplätze sind vorhanden, welchen Lebensunterhalt bieten die Löhne, welche Versorgungseinrichtungen stehen zur Verfügung: Wasser, Energie, Verkehr, Gesundheitsdienst, Schule, Kirche.

Soweit solche statistischen Daten besonders in auf dieselbe Menschengruppe bezogenen Kombinationen auch Einsichten vermitteln mögen, es gibt weitere Umstände, die man nicht mit den Mitteln der Statistik erfassen kann, die aber für die Daseinsform der Menschen von großer Bedeutung sein können. So besteht die alte Lehre von Wilhelm Heinrich Riehl in seinen „Handwerksgeheimnissen des Volksstudiums“ auch heute noch zu Recht: „Einsame Wanderschaft.“ Man muß den Menschen in ihrem Eigenen, dem Raum, in dem sie leben, bei der Arbeit des Alltags begegnen, muß Anschauung gewinnen. Wenn wir auch nicht mehr „zu Fuß“ reisen wie weiland Wilhelm Heinrich Riehl, so ist es doch noch das langsame und einsame Fahren durch die Lande, das stille und aufmerksame Beobachten auch von allem, was die Menschen gebrauchen, ihre Geräte, ihre Häuser und — ihre Kirchen.

In den abgelegenen Gegenden Süd- und Südwestfrankreichs, da wo auch Moissac und Vézelay liegen, begegnet man allenthalben auch in kleinen Dörfern romanischen Kirchen, die noch — nun schon viele hundert Jahre — ihrem Zweck dienen. Die mehr oder minder große Gemeinde versammelt sich hier zum Gottesdienst, der Bau — manchmal nur wenig über die Häuser herausragend — ist der Mittelpunkt der Siedlung. Prägt dieses Vorhandensein eines alten Baus mit seinen Formen, manchmal sogar noch mit seinen alten Bildern, als Kirche und als einzige Kirche im Dorf auch den heutigen Menschen mit? Wäre er an irgendeiner Stelle seines Daseins ein anderer, stünde an der Stelle des düsteren romanischen Baus eine gotische, eine barocke Kirche oder ein modernes Gotteshaus? Ich kann keine Antwort auf die Frage geben, es bedürfte sehr subtiler Untersuchungen, wollte man Vermutungen oder Arbeitshypothesen verifizieren. Aber eine Beobachtung macht doch recht nachdenklich. Es gibt in Europa Räume, deren Kirchenbauten noch heute — und zwar handelt es sich dabei nicht um die großen Bischofs- und Klosterkirchen, sondern um die kleinen Pfarrkirchen landauf und landab — romanisch, andere, die „gotisch“, wieder andere, die „barock“ sind; auch Räume — vor allem die jungen Städte und Industriereviere —, die nur moderne Kirchenbauten besitzen. Warum hat die nordfranzösische Kathedralkunst nicht nach Mittel- und Südfrankreich ausgestrahlt?

Mögen oft äußere Umstände mitgesprochen haben, Kriege, die da zerstörten, dort nicht, Reichtum und Armut der städtischen Siedlungen, Geltungsbewußtsein und was immer, Tatsache ist doch, daß man in manchen Räumen das Alte einfach abräumte, um dem anderen Platz zu schaffen, oder es doch bis zur Unkenntlichkeit der alten Formen umwandelte, daß man in anderen allem Anschein nach diesen Drang nie verspürte, am Alten festhielt, es als das für immer neue Generationen Konforme betrachtete, ihm Raum gab im eigenen Leben.

Eine Topographie der erhaltenen Kunstwerke — soweit sie heute noch ihrem Zweck dienen —, nicht die musealen Stücke — in ihren verschiedenen Stilformen könnte — auf der Basis der Regionen und

der dafür vorhandenen sozialökonomischen Daten gesellschaftliche Wirkkräfte offenlegen, die aus anderen Quellen nicht zu dokumentieren wären. Das ist ein erster Gedanke, eine Hypothese, die aber vielleicht einmal Gestalt annehmen kann und dann Platz fände in einem Sozial- und Wirtschafts atlas der Regionen Europas. Dann wäre der Kreis geschlossen, der Soziograph würde wieder Kunstwissenschaftler. Es brauchte dafür allerdings ein so hohes und arbeitsfähiges Alter, wie es

meinem verehrten Lehrer Christian Rauch

beschieden ist, dem diese Gedanken in Herzlichkeit gewidmet sind.

Ein mittelalterlicher Türsturz aus Ingelheim

Sowohl für die Geschichte wie die Kunst der karolingischen und hochmittelalterlichen Epoche ist die Erforschung der Kaiserpfalz in Ingelheim von grundlegender Bedeutung. Christian Rauch hat das große Verdienst, darauf als Erster hingewiesen zu haben ¹⁾. Er führte hier von 1908—1914 die erste Grabung und wissenschaftliche Untersuchung durch. Sein Wunsch „möchten sich Mittel und Wege finden, den ganzen Palastbezirk durch Ausgrabungen zu erforschen“ scheint sich nun endlich zu erfüllen. Ist der ganze Bezirk freigelegt, so wird man erkennen, ob die Bauten Karls des Großen als eine Weiterentwicklung merovingischer Bauten anzusehen sind, und wie die Architekten des Hofes sich an römische Vorbilder anlehnten, vielleicht sogar Anregungen von frühislamischen Bauten empfangen.

Wichtig für die Beantwortung dieser Fragestellung dürfte auch das nochmalige Studium der hier gefundenen Architekturteile sein, die heute größtenteils im städtischen Altertumsmuseum von Mainz aufbewahrt werden. Es handelt sich vor allem um die Kapitelle ²⁾ oder die eigenartige Reliefplatte mit Flügelpferd und Löwen ³⁾ (Abb. 1), die bisher stets der merovingischen oder karolingischen Epoche zugewiesen wurde. Dem Meister der Platte mögen frühislamische Stoffe als Vorlage gedient haben, wie das auch bei dem etwas früheren und verwandten Fragment eines westgotischen Reliefs aus San Miguel de Lino bei Oviedo ⁴⁾ der Fall ist.

Neuerdings tauchte nun in einem Winzerkeller von Oberingelheim ein bisher unbekannter Türsturz auf ⁵⁾, der 1960 von dort entfernt und auf die Nordseite im Inneren der evangelischen Burgkirche übertragen wurde (Abb. 2). Das giebelförmige Stück ist auf der rechten Seite abgebrochen (H. 58, Br. 152 cm) und zeigt in der Mitte der Fläche ein rautenförmig verziertes Kreuz in Kerbschnitttechnik

¹⁾ Chr. Rauch, in Röm.-german. Korrespondenzblatt III, 1910, S. 71. — Ders., Die Kaiserpfalz Karls des Gr. zu Ingelheim am Rhein. Ingelheim 1935. — Ders. in Neue deutsche Ausgrabungen. Münster i. W. 1930, S. 266. — Ders., Kunstdenkmäler, Kreis Bingen I, S. 510. — E. Emmerling, Rheinhessen in seiner Vergangenheit IX, 1949, S. 87.

²⁾ P. Clemen, in Westd. Zeitschr. IX, 1890. — Schumacher in Altert. u. heidn. Vorzeit V. — H. Kähler, Die römischen Kapitelle des Rheingebietes, Taf. 15. — Volbach in Mainzer Zeitschr. XI, 1916, S. 96.

³⁾ Schumacher a. a. O. V, S. 19, Taf. 48. — Zeller, A., Forschungen zu karol. Bauten 1937, III, Abb. 38, Taf. 25. — Behrens, G., in Germania 1931, S. 40. — Haupt, Die älteste Baukunst, S. 186. — Chr. Rauch, Kunstd. Kr. Bingen, S. 510, Abb. 423. — Nahrgang, K., Wegweiser des R. G. Zentralmuseums 16, 1940, S. 19.

⁴⁾ Nahrgang a. a. O. Abb. S. 55.

⁵⁾ W. Meyer-Barkhausen in Mainzer Zeitschr. 53, 1958, S. 7.

über einem Halbkreis stehend, daneben an beiden Seiten je eine Sechsstrahlsrosette und in den oberen Ecken ein kleineres Kreuzmotiv im Kreis. Zahlreiche verwandte Denkmäler, vor allem in Rheinhessen⁶⁾, dem Rheingau, bis nach der Pfalz⁷⁾ und Franken zeigen, daß das Stück ehemals sicher als Türsturz Verwendung fand. Welchem Gebäude es zugehört, läßt sich nicht mehr entscheiden. In verwandter Kerbschnitttechnik findet sich das Bruchstück eines Türsturzes mit Kreuz in dem Städtischen Altertumsmuseum in Mainz vom Hause des Calonymus, nach Klingelschmitt⁸⁾ eine Arbeit des 12. Jahrhunderts. Rein dekorative Verzierung trägt ein Türsturz aus der Burg ruine „Schlößl“ bei Klingenmünster, heute im Historischen Museum der Pfalz in Speyer⁹⁾ (Abb. 3). Allerdings ist hier das Kreuz in der Mitte des Feldes durch eine einfache Sternrosette ersetzt. Rechts und links davon, etwas tiefer liegend, befinden sich wiederum die beiden kleineren Rosetten, die in ihrem Dekor jedoch kleine Verschiedenheiten aufweisen. Die Steintechnik dürfte für eine Entstehung im hohen Mittelalter sprechen. Die Datierung dieser Arbeiten ergibt sich aus der Kerbschnitttechnik, denn man findet sie in der gleichen Weise am Mittelpfeiler des Doppelfensters im Obergeschoß des „Grauen Hauses“ in Winkel (Rheingau). Da das „Graue Haus“ und seine Bauteile¹⁰⁾ wohl sicher nach der Mitte des 11. Jahrhunderts und vor 1140 datiert werden müssen, ist damit auch für den Ingelheimer Türsturz ein weiterer Hinweis für eine Datierung in die hochromanische Periode gegeben. Die Kerbschnitttechnik¹¹⁾ ist in Deutschland vor allem im hohen Mittelalter beliebt und wird, ihrer Technik gemäß, an Holzbauten bis spät in die Renaissance geübt. Rudolf Kautzsch¹²⁾ zeigt Beispiele aus dem Elsaß, so aus Rufach, dem letzten Drittel des 11. Jahrhunderts zugehörig.

Die Symbolik des Ingelheimer Türsturzes ist leicht verständlich. Das Kreuz über dem Eingang zum Gotteshause ist ein altes Motiv, das schon die syrische, armenische und die koptische Kunst des 6. Jahrhunderts kennt¹³⁾, auch die westgotische Kunst von San Juan de Baños¹⁴⁾. Auch der Türsturz von Ingelheim gibt die Darstellung der

⁶⁾ Abb. 3 ff. — Fr. Schneider in Korrespondenzbl. des Gesamtvereins 1876, S. 97, ders. in Bonner Jahrb. 1877. — Clemen in Bonner Jahrb. 1892. — Schumacher a. a. O. V, Taf. 48. — Rauch a. a. O. S. 265. — S. Anm. 30 f.

⁷⁾ Pfälz. Museum 1936, S. 124. — Kunst. Pirmasens, München 1957, S. 154, 325; Kirchheimbolanden, S. 255 f., 294. Bergzabern, S. 467.

⁸⁾ Fr. Th. Klingelschmitt in Magenza. Mainz 1927.

⁹⁾ Kunst. Bergzabern, 1935, S. 467.

¹⁰⁾ Zeller a. a. O. III, Taf. XVI, 1. — Meyer-Barkhausen a. a. O. S. 1 ff.; Abb. S. 7, Taf. 2 f.

¹¹⁾ A. Haupt, Die älteste Kunst insb. Baukunst der Germanen. Berlin 1923.

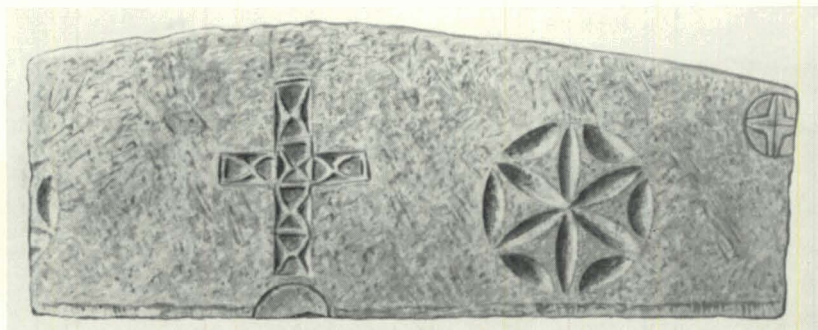
¹²⁾ R. Kautzsch, Roman. Kirchenbau im Elsaß, 1944, S. 108; Abb. 25, 116, 125 u. ö.

¹³⁾ Ein Türsturz mit Kreuz zwischen zwei Rosetten am östlichen Südtor der armenischen Basilika von Ereruk, I. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa I, Wien 1918, S. 412 f., Abb. 442 f. — Quibell, Excavations at Saqqarah, S. 404, Taf. VI. Vgl. auch Cabrol, Dictionnaire d'Arch. Chrét. III, 2, Abb. 3276.

¹⁴⁾ R. M. Pidal, Historia de España III, S. 523, Abb. 272.



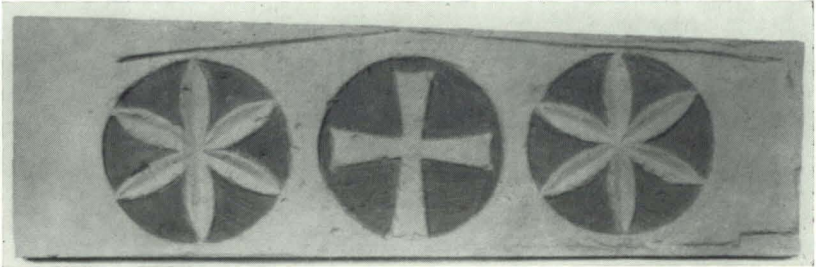
1. Reliefplatte aus Ober-Ingelheim
Im R.-G. Zentralmuseum Mainz



2. Türsturz aus Ober-Ingelheim
Nach Abguß im R.-G. Zentralmuseum Mainz



3. Türsturz aus der Burgruine „Schlößl“
Speyer, Museum der Pfalz



4. Türsturz in Nieder-Hilbersheim



5. Türsturz aus Geisenheim
Wiesbaden, Sammlung Nassauischer Altertümer



6. Türsturz an der Pfarrkirche Geiselwind (Mfrk.)



7. Türsturz aus Würzburg
Würzburg, Mainfränkisches Museum



8. Türsturz an der evangelischen Pfarrkirche Bierstadt



9. Türsturz aus Rüßingen
Speyer, Museum der Pfalz



10. Türsturz in Engelstadt



11. Bruchstück eines Türsturzes aus Pfeddersheim
Paulus-Museum Worms

Kreuzigung in einer abbreviierten Form, ähnlich einem verwandten Beispiel in dem nahegelegenen Niederhilbersheim (Rheinhessen) (Abb. 4)¹⁵⁾. Der bekannte Türsturz aus Geisenheim, heute in Wiesbaden, Sammlung Nassauischer Altertümer (Abb. 5)¹⁶⁾ ist das reichste Beispiel dieser Gruppe und zeigt Christus in voller Figur zwischen den Kreuzen der Schächer. Die großen Rosetten auf den Seiten wurden bisher fälschlich als altgermanische Kultzeichen betrachtet, doch findet sich das Kreuz zwischen Rosetten und Spiralen als rein christliches Symbol bereits in merowingischer Zeit, so in Arles¹⁷⁾ oder auf dem Grabstein des Aetherius in Bingen¹⁸⁾. So darf man annehmen, daß auch die Kreismuster und Rosetten auf den Türstürzen des Mittelrheines eine christliche Deutung verlangen, wobei die Rosetten als Symbole der Sonne im Sinne der göttlichen Gerechtigkeit zu erklären sind¹⁹⁾. Das Rautenmuster auf dem Kreuz in Ingelheim könnte als eine mißverstandene, mit Edelsteinen verzierte *Crux gemmata* anzusehen sein²⁰⁾. Wie beliebt diese Kreuzsymbolik in der mittelhheinischen und fränkischen Gegend war, zeigen weitere zahlreiche Beispiele. So findet sie sich wieder auf zwei Türstürzen in Geiselwind (Mittelfranken) (Abb. 6), wo zwei Rosetten neben einem Bäumchen mit spiralartig umgebogenen Ästen stehen und in der weitaus stilisierteren Form im Würzburger Museum²¹⁾ (Abb. 7), wo eine Doppelspirale auf hohem Fuß und zwischen zwei Kreuzen steht. Bei dieser Wiedergabe ist an die gekürzte Darstellung des Kreuzes als „*Arbor vitae*“²²⁾ zu denken. In der einfachsten Form tritt das Kreuz auf dem Türsturz der evangelischen Pfarrkirche von Bierstadt bei Wiesbaden auf (Abb. 8)²³⁾. Neben dem Kreuz, das auf einer Erhöhung steht, befindet sich beiderseits je eine blattartige Palmette, als unterer Abschluß ein Dreiecksmuster, fälschlich als „Wasser des Lebens“ gedeutet. In diese Reihe gehören ebenso die

15) Nahrgang a. a. O. Abb. S. 59. — Schumacher a. a. O. V, Taf. 48. — Schmidt, E. J. R., *Kirchl. Bauten des frühen Mittelalters*. Kat. des R. G. Zentralmuseums II, 1932, S. 134, Nr. 392, Abb. 31.

16) E. Brenner, in *Nass. Annalen* 1913, S. 132. — Haupt a. a. O. Taf. 53. — Zeller, a. a. O. Taf. 10. — Baum, J., *Die Malerei und Plastik des Mittelalters*. Potsdam 1930, S. 550. — Ders., *La sculpture fig. en Europe*, Paris 1937, Abb. 178. — Nahrgang a. a. O. Abb. S. 62.

17) De Caumont in *Bull. Monum.* XXXIV, S. 117. — Clemen in *Westd. Zeitschr.* 1890. — Zu den Rosetten vgl. V. H. Elbern in *Bonner Jahrb.* 1955, S. 184.

18) H. Gombert, *Frühchristl. Grabsteine vom Mittelrhein*. Mainz 1940, I 36085.

19) J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes* 1924, S. 224.

20) A. Lipinski in *Felix Ravenna*, 1960, S. 5.

21) Nahrgang a. a. O. Abb. S. 59. — *Mainfrk. Jahrb.* 1960, S. 263 f., wo noch ein ähnlicher Stein, gleichfalls aus den Ruinen der Stadt geborgen.

22) Sauer a. a. O. S. 421.

23) K. Plath in *Nass. Mitt.* 1909, S. 49. — Brenner in *Nass. Annalen* 1913, S. 132. — Schmidt a. a. O. S. 105, Abb. 18. — *Bau- und Kunst d. Reg.-Bez. Wiesbaden V*, bearb. v. F. Luthmer, S. 224.

Türstürze von Dietkirchen²⁴⁾ und Klotten²⁵⁾. Im Vergleich mit diesen Beispielen wirkt die Darstellung in Zotzenheim (Kr. Alzey)²⁶⁾ unverständlich. Hier sieht man zwei Kreuze am Rande des Reliefs, in der Mitte eine große Spirale und daneben zwei kleinere Spiralen. Dagegen ist die Symbolik auf verschiedenen Türstürzen mit Tierdarstellungen noch ungeklärt²⁷⁾. So bei dem Relief aus Rüßingen im Historischen Museum der Pfalz in Speyer²⁸⁾ (Abb. 9), wo sich zu Seiten des mittleren Kreuzes 4 Tiere, wohl Vögel, gruppieren, links ein Löwe, rechts ein Krieger, der ein Flügeltier tötet. Die beiden Zauberknoten auf der linken Seite außen könnten hier freilich auf alte germanische Vorstellungen²⁹⁾ hinweisen. Rein dekorativ wirkt die Verzierung auf dem rechteckigen Türsturz in Engelstadt (Abb. 10)³⁰⁾, heute am dortigen Glockenturm eingebaut. Hier ist das Kreuz in der Mitte fast nicht mehr zu erkennen. Seine Querbalken laufen in doppelseitige Spiralenden aus, so daß von der ursprünglichen Form kaum etwas übriggeblieben ist. Daneben stehen rechts eine Rosette, links ein Kreuz und diagonal, an der Seite rechts, ein springender Löwe, links ein Volutenbaum. Hier scheinen alte Motive, wie man sie auch aus der westgotischen Kunst kennt, als Vorlage gedient zu haben.

Von den Türstürzen, die kein Kreuz und nur Tierdarstellungen aufweisen, scheinen nur mehr zwei erhalten zu sein. Das eine davon, aus Pfaffenhofen-Schwabenheim mit zwei Vögeln, die Fische im Schnabel halten über zwei Schlangen³¹⁾, blieb bisher ungedeutet. Ebenso das Fragment aus Pfeddersheim im Museum Worms³²⁾ mit zwei Vierfüßlern und einem Vogel (Abb. 11).

Aus den bisherigen Darlegungen ergibt sich, daß der neugefundene Türsturz aus Ingelheim zeitlich und landschaftlich in einem engen Zusammenhang mit den hier besprochenen Türstürzen steht. Damit löst sich auch die Frage nach der Datierung dieser Stücke, die von der älteren Forschung, von Clemen, Schumacher, Plath, Brenner, Haupt, Zeller, Schmidt und Baum der karolingischen Epoche, zum

²⁴⁾ Die Kenntnis dieses Monuments verdanke ich Herrn Dr. H. Schoppa. — Luthmer a. a. O. III, Lahngebiet, S. 159.

²⁵⁾ Die Kenntnis verdanke ich Herrn Dr. W. Jung, Mainz. — Kunstd. Rheinland-Pfalz, Kr. Kochem 2, Abb. 415, 416.

²⁶⁾ Schmidt a. a. O. S. 140, Abb. 33.

²⁷⁾ Sauer a. a. O. S. 313.

²⁸⁾ Schumacher a. a. O. V, Taf. 48. — Pfälz. Museum 1930, Abb. 14. — Kunstd. Kirchheimbolanden, 1938, S. 294, mit Deutungsversuch. — E. Jung, German. Götter und Helden in christl. Zeit. 1939, S. 419, Abb. 193.

²⁹⁾ H. Bächtold-Stäubli, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, 1932/33, V, S. 22.

³⁰⁾ Bonner Jahrb. 1877, Taf. VI. — Schumacher a. a. O. V, Taf. 48. — Haupt a. a. O. Taf. 53. — Schmidt a. a. O. S. 118. — Rauch in Kunstd. Kr. Bingen, S. 260, Abb. 212.

³¹⁾ Schuhmacher a. a. O. V, Taf. 48. — Rauch in Kunstd. Kr. Bingen, S. 554.

³²⁾ Schumacher a. a. O. V, Taf. 48. — Nahrgang a. a. O. Abb. S. 61. — Schmidt a. a. O. S. 135.

Teil sogar der merowingischen Zeit zugeordnet wurden. Keines dieser Werkstücke befindet sich heute noch in situ an einem karolingischen Bau. Der Türsturz in Bierstadt bildet den Teil eines hochromanischen Portals, das dazu noch in rotem Sandstein ausgeführt ist, während der figurierte Türsturz aus hellerem Sandstein hier eingepaßt wurde. Er kann also für eine Datierung in die karolingische Zeit nicht herangezogen werden. Auch die Steinbehandlung mit einem Flacheisen, nachdem die Oberfläche abgespitzt wurde, entspricht der romanischen Technik nach 1000, wie sie auch die meisten der hier behandelten Denkmäler zeigen. Wir besitzen aber zwei einfache Beispiele, die annähernd datiert werden können. Es ist dies vor allem ein Türsturz mit einem Kreuz von der Kirche in Klotten an der Mosel, heute an der dortigen Schulmauer. Eine Inschrift darauf gibt den Namen eines Huso an, der um 1054 erwähnt wird. Ebenso ist die Inschrift an der Kirche von Dietkirchen an der Lahn in romanischen Maiuskeln abgefaßt. Da das Ingelheimer Stück stilistisch diesen beiden Arbeiten eng verbunden ist, wird es auch aus diesem Grunde der gleichen Epoche zuzuweisen sein. Daß innerhalb der Gesamtgruppe keine allzugroßen zeitlichen Differenzen in der Entstehung angenommen werden können, beweist die Verwandtschaft der Arbeiten untereinander. So findet sich das Rutenband unter der Tierdarstellung in Pfaffenhofen-Schwabenheim sehr ähnlich wieder auf dem Türsturz aus Geisenheim, ferner auf dem ausgesprochen romanischen Ornament in Ladenburg am Neckar³³⁾. Die Rosetten sind in Niederhilbersheim denen von Engelstadt verwandt. Die einfachen Radrosetten sind in Geisenheim wie auch auf den Reliefs von Würzburg und Geiselwind anzutreffen. Am klarsten wird freilich die Datierung der Gruppe in die romanische Zeit durch die Tierdarstellung verwiesen. Zeigt das Relief aus Ingelheim mit dem Flügelpferd noch deutliche Beziehungen zu primitiven Arbeiten in seiner zweidimensionalen Behandlung, so sind doch die Tiere in Pfaffenhofen-Schwabenheim, Pfeddersheim, Engelstadt und vor allem von Rüstringen plastischer gesehen. Wenngleich sie in ihrer Ausführung provinziell und primitiv anmuten, so stehen sie doch ungefähr auf der Stufe der Tierdarstellungen an der Sebastianskirche von Ladenburg³⁴⁾ und am Dom von Speyer. Hier bewahrt die Kunst altertümliche Erinnerungen in volkstümlicher Form, wie wir sie in allen Landen Deutschlands finden, in Schwaben an den Kirchen von Belsen und Schwärzloch, im Rheinland in Remagen, und in Oberhessen in Großen-Linden.

³³⁾ Schumacher a. a. O. V, Taf. 48. — Schmidt a. a. O. S. 178. — Nahrgang a. a. O. Abb. S. 39.

³⁴⁾ Nahrgang a. a. O. Abb. S. 39.

Das Regensburger Samson-Relief und die süddeutsche Skulptur des 11. Jahrhunderts

Vor kurzem veröffentlichte Karl August Wirth ein zwar nicht gut erhaltenes, aber in Anbetracht des relativ geringen Bestandes monumentaler Zeugnisse der Skulptur des 11. Jahrhunderts bemerkenswertes Kalksteinrelief aus Regensburg, das im Jahre 1957 bei der Wiederherstellung eines Hauses entdeckt wurde¹⁾ (Abb. 1). Es besteht aus zwei aufeinander passenden Steinen und hat insgesamt eine Höhe von 117 cm und eine Breite von 81,5 cm. Der Stein ist etwa 20 cm dick. Über einen die Darstellung umgebenden Rahmen ragen nur wenige Teile des Reliefs unwesentlich hervor. Es handelt sich also um ein „Relief vor ausgehöhltem Grund“. Die Darstellung hat Wirth als eine Szene aus der Geschichte des Samson eingehend und einleuchtend identifizieren können, wobei ihm eine auf dem Rahmen ringsum laufende eingehende Inschrift zur Hilfe kam (Abb. 2).

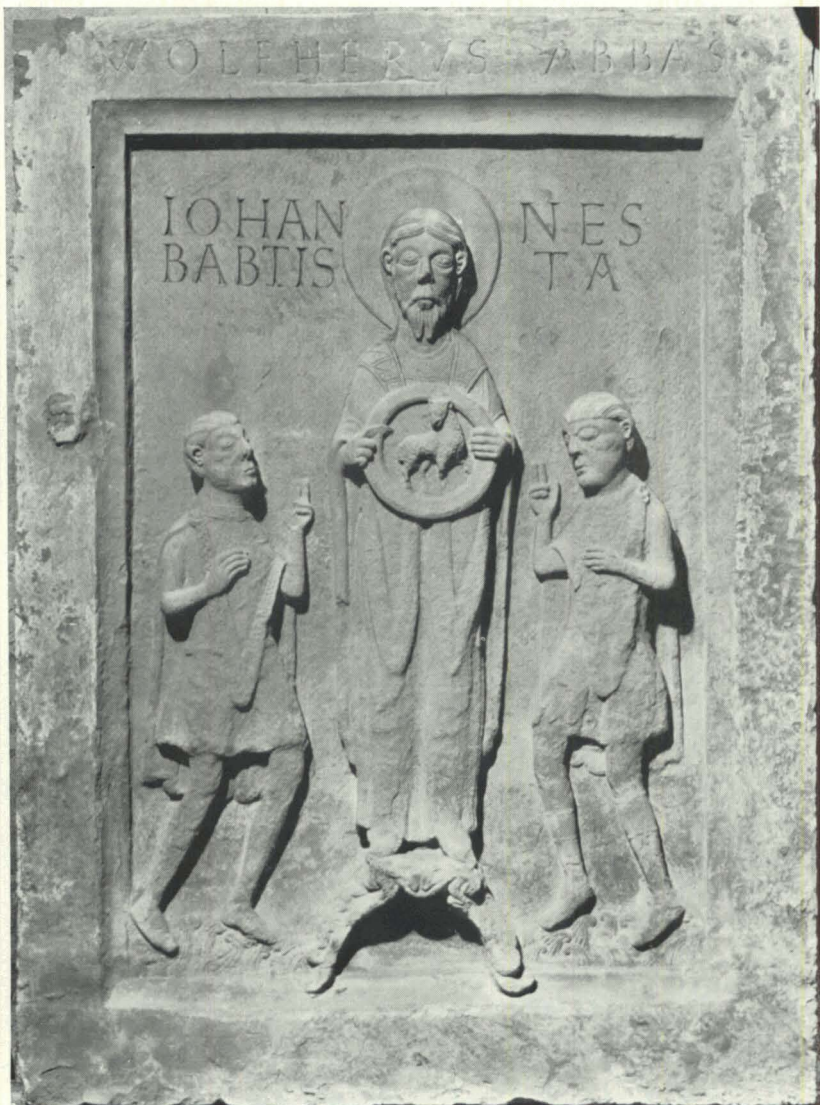
Wirth stellt fest, daß das gefundene Bildwerk keinerlei Beziehungen zu den bekannten Regensburger Reliefs des 11. Jahrhunderts habe (thronender Christus (Abb. 3), St. Emmeran und St. Dionysius (Abb. 4) in der Vorhalle von St. Emmeran sowie das Fragment mit der durch Inschrift nachgewiesenen Darstellung der Kaiserin Agnes, gest. 1077, im Museum der Stadt²⁾), jedenfalls keine stilistischen Beziehungen, die über Allgemeines hinausgingen, wobei er auf den mangelhaften Erhaltungszustand des Samson-Reliefs besonders hinwies, der eine Beurteilung erschwere. Er hält mit Recht die letztgenannten Werke für fortgeschrittener und kommt, indem er auch zu dem noch jüngeren Relief in Dimbach³⁾ (Ende des 11. Jahrhunderts, Höhe 80 cm, Breite 85 cm) keine stilistischen Beziehungen feststellen kann, auf eine Datierung des Regensburger Fundes in die 20er Jahre des 11. Jahrhunderts, wobei er unterstellt, daß das Samson-Relief aus dem Obermünster stamme — lediglich eine Annahme — dessen Neubau Heinrich II. in den Jahren 1020—1024 besonders gefördert habe.

Man kann Wirth in der Feststellung folgen, daß die Reliefs von St. Emmeran die gegenüber dem neugefundenen Relief jüngeren Werke sind. Sie sind durch die Inschrift in die Zeit des Abtes Reginward — nach Wirth zwischen 1049 und 1060 und so der üblichen Datierung folgend — einzuordnen und gehören damit zu den durch

¹⁾ Kunstchronik 12. Jg., 1959, S. 33—40.

²⁾ Hans Karlinger, Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, 1924, S. 2—6, Taf. 3—7. — Hermann Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland, 1924, S. 26—29.

³⁾ Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Unterfranken, Bez.-Amt Gerolshofen, 1913, S. 67—68. — Hermann Beenken, a. a. O., S. 93.



1. Heidentaufe
Großbirkach (Steigerwald), Pfarrkirche



2. Samson-Relief
Regensburg, Stadtmuseum



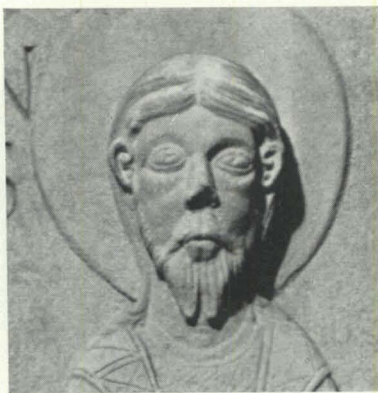
3. Thronender Christus
Regensburg, Vorhalle von St. Emmeran



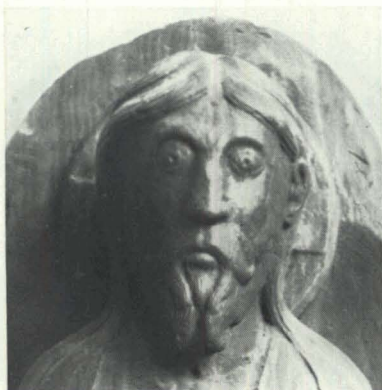
4. St. Dionys
Regensburg, Vorhalle von St. Emmeran



5.



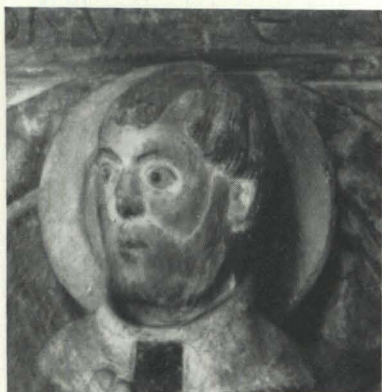
6.



7.



8.



9.

- 5. Christuskopf vom Kreuz der Kaiserin Gisela, München
- 6. Kopf Johannes des Täufers aus Abbildung 1
- 7. Christuskopf aus Abbildung 3 (nach Abguß)
- 8. Mittlerer Kopf aus Abbildung 2 (rechte Seite)
- 9. Kopf aus Abbildung 4



10. Kniender am Astrolabium
Regensburg, Stadtmuseum

eine begrenzte Zeitspanne gut zu datierenden Werken der Skulptur des 11. Jahrhunderts. Indessen erscheint es fraglich, daß überhaupt keine Beziehungen zwischen den St. Emmeran-Reliefs und dem Samson-Relief bestehen sollen und daß letzteres zwischen 1020 und 1024 entstanden sei. Es ist m. E. vielmehr so, daß das Samson-Relief auf diejenigen von St. Emmeran ein neues Licht wirft, daß diese aus ihrer Isolierung herausgerissen werden. Man muß angesichts des ganz offensichtlich früher als diese zu datierenden Regensburger Fundes nach dem Zusammenhang der St. Emmeran-Reliefs mit jenem fragen. Das kann nur geschehen, wenn man noch ein anderes Werk heranzieht, das anscheinend der Aufmerksamkeit Wirths entgangen ist, nämlich das Sandsteinrelief mit der Darstellung der „Heidentaufe“ aus Großbirkach (Höhe 130 cm, Breite 70 cm, Abb. 1)⁴⁾, das ebenfalls durch eine Inschrift auf dem oberen Rahmen gut datierbar ist, nämlich zwischen etwa 1026 und 1046 („WOLFHERRVS ABBAS“, Abt von Münsterschwarzach). Vergleicht man diese Werke untereinander, so ist es von entscheidender Bedeutung, in welchem stilistischen und zeitlichen Verhältnis der Regensburger Fund zu dem Großbirkacher Relief steht, das auf vor 1046, dem Todesjahr Wolfhers, der seit 1026 der Münsterschwarzacher Abtei vorstand, festzulegen ist.

Abgesehen von der miteinander verwandten Größe und den ähnlichen Proportionen der Platten handelt es sich in beiden Fällen um ein „Relief vor ausgehöhltem Grund“. Beide Szenen sind gerahmt; auf dem Rahmen ist jeweils eine Inschrift angebracht. Der Rahmen der Großbirkacher Platte ist durch eine zum Bildgrund vermittelnde Kehle differenzierter als der des Regensburger Fundes, bei dem er sehr steil zum Grund zurücktritt. Die Komposition der Szenen ist verwandt: hier wie dort wird eine durch ihre Größe beherrschende Mittelfigur von Nebenfiguren auf beiden Seiten flankiert. Handelt es sich bei diesen Fakten mehr oder weniger um formale Beziehungen zueinander, wenngleich auch diese im Hinblick auf verwandte Merkmale an den Vorhallenskulpturen von St. Emmeran und auf einen möglichen Schulzusammenhang nicht ohne Belang sind, so wird m. E. eine vergleichende stilistische Interpretation beider Werke — wiederum mit Blick auf die Skulpturen von St. Emmeran — die zeitliche Stellung des Regensburger Fundes klären helfen.

Das Verhältnis von Figuren und Bildgrund ist an beiden Platten sehr voneinander verschieden. Während die Mittelfigur der Regensburger Platte die volle Höhe des Feldes einnimmt, gewissermaßen fest in den Rahmen eingespannt ist, und die vom Rahmen überschrittenen Begleitfiguren bis auf wenige Zentimeter an den oberen Rand des Feldes heranrücken, sind die 3 Figuren der Großbirkacher Platte locker auf dem Bildgrund angeordnet, ohne eine direkte Beziehung zum Rahmen zu haben. Kann man bei dem kürzlich gefun-

⁴⁾ Katalog „FRANCONIA SACRA“ 1952, S. 59—60. — Katalog „Bayrische Frömmigkeit“ 1960, S. 159.

denen Regensburger Relief von architektonischer Straffheit der Komposition sprechen, so empfindet man andererseits bei den Großbirkacher Figuren ein gewisses Schweben im Bildraum, dessen illusionistische Tiefenwirkung ungleich stärker ist als bei dem anderen Relief, bei dem durch die vom Rahmen überschrittenen Seitenfiguren eher der Eindruck einer kulissenhaften Zweischichtigkeit entsteht. Das Standmotiv der Regensburger Figuren ist fester und klarer als bei den Figuren der Großbirkacher Platte. Hinter dem Großbirkacher Relief spürt man — mehr als bei dem Regensburger — Ottonisches, etwa in der Art der Hildesheimer Bronzereliefs der Türen und der Säule. Es ist altertümlicher, während die Regensburger Platte andererseits mit dem straffen Einspannen ihrer Figuren in die Rahmen bereits auf die Reliefs von St. Emmeran hinweist, bei denen die sich über Sockeln erhebenden Figuren die ganze Bildfläche einnehmen. Wie dort überkröpfte einst die Standplatte des Samson den unteren Rahmen. Von Großbirkach her gesehen machen die Figuren des Regensburger Fundes durch ihre größere Kompaktheit und mit ihrer weniger als dort differenzierten Umrißlinie einen gewissen Schritt in Richtung auf die romanische Skulptur, wenngleich sie auf diesem Wege noch nicht so weit fortgeschritten sind wie die Reliefs von St. Emmeran. Mir scheint, als stehe das Regensburger Samson-Relief in der Entwicklung einer süddeutschen Schule zwischen dem Großbirkacher (1026—1046) und den drei Reliefs mit thronendem Christus, St. Emmeran und St. Dionysius in der Vorhalle von St. Emmeran (1049—1060). Bei den letzteren sind Hauptfiguren und Nebenfiguren nicht auf einem Bildgrund miteinander vereinigt, sondern in einer repräsentativen Monumentalität auf getrennten Platten vereinzelt, nunmehr auch wesentlich plastisch vor den Rahmen tretend, nicht mehr als „Relief vor ausgehöhltem Grund“, sondern durch ihr Heraustreten aus dem Rahmen zusammen mit dem weich gerundeten nischenförmigen Hintergrund mit ganz anderen Mitteln sich Räumlichkeit verschaffend als etwa beim Großbirkacher Relief. Wenn man letzteres auf Grund des noch ottonischen Stilgefühls in das vierte Jahrzehnt datieren kann, die drei Reliefs von St. Emmeran in das sechste, so hat m. E. das Samson-Relief im fünften Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts einen guten Platz.

Wie groß auch der stilistische Abstand vom Großbirkacher Relief zu denen in der Vorhalle von St. Emmeran sein mag, das Samson-Relief ist anscheinend die Zwischenstufe. Betrachtet man die Figuren aller fünf Steinbildwerke im einzelnen, so wird man feststellen, daß sie durch Schul- bzw. Werkstattgewohnheiten, durch physiognomische und auch stilistische Eigentümlichkeiten miteinander verbunden sind. Feine Parallelfaltungen kommen an Gewändern aller Figuren vor, in der Hauptsache jeweils an den seitlich herunterfallenden Stoffteilen, z. T. auch jene wie aufgelegt wirkenden Doppelstrichfalten, die ihre Parallele in der Regensburger Buchmalerei haben. Das Schmuckmotiv der Borte am Gewande des thronenden Christus — ein diago-

nal durchkreuztes Rechteck mit Punkten in den dadurch entstehenden Dreiecken — hat auch die Schulterborte des Johannes auf dem Großbirkacher Relief. Die Augendarstellung durch stark hervortretende Augäpfel mit Lidandeutung und Pupillenbohrung ist an allen Figuren die gleiche. Die Vorliebe für Medaillons, die auch der Regensburger Buchmalerei eigen ist, verbindet das Relief der Heidentaufe mit dem Christus von St. Emmeran. Man vergleiche die Köpfe des Johannes und Christi (Abb. 6, 7) miteinander, und man halte den Kopf des mittleren Mannes der rechten Gruppe des Samson-Reliefs, der einigermaßen gut erhalten ist, neben den Kopf des Dionysius von St. Emmeran (Abb. 8, 9)! Beide haben einen plastischen Wangenbart, wie auch die lang heruntergezogenen Haarsträhnen vom thronenden Christus und des Samson miteinander verwandt sind. Es ist eine klar faßbare Skulpturengruppe, wie wir das aus den Kunstzentren von Köln und Hildesheim her bereits kennen, eine süddeutsche Werkstatt, die aus der Tradition der Regensburger Kleinkunst hervorgegangen ist, und der man noch als Hauptwerk den Knienden des Astrolabiums im Regensburger Stadtmuseum hinzufügen muß (Abb. 10). Auf die Buchmalerei ist schon kurz hingewiesen worden. Vollends deutlich wird dieses süddeutsch-regensburgische Stilklima aber, wenn man die wenig ältere Kleinplastik hinzunimmt, den thronenden Christus auf dem Deckel des Uta-Evangeliars (1002—1025)⁵⁾ und besonders den Kopf des Kruzifixus vom Giselakreuz (um 1006, Abb. 5)⁶⁾ in der Reichen Kapelle der Münchener Residenz, der geradezu als Prototyp für den Kopf des Großbirkacher Johannes und den Regensburger Christuskopf angesehen werden kann.

⁵⁾ Katalog „Bayerns Kirche im Mittelalter“ 1960, S. 23.

⁶⁾ Vgl. Hans Jantzen, *Ottonische Kunst*, 1947, S. 154—155.

24

sohle der Dill, die Wüstung Feldbach (Abb. 1). Von dem mittelalterlichen Dorf, das als Keimzelle der Stadt Dillenburg angesehen werden darf — die Dillenburg wurde im 12. Jh. in der Gemarkung Feldbach angelegt¹⁾ — hat sich lediglich die Kirche erhalten²⁾. Nur wenige Nachrichten geben Kunde von der Entwicklung des Dorfes, das seinen Namen nach dem im Norden dicht unterhalb der Kirche von Westen nach Osten fließenden Feldbach trug. Zwischen diesem Tal und einem unscheinbareren, das 250 m weiter südlich in gleicher Richtung verläuft, befindet sich ein Plateau, das hervorragend zu einer Siedlung geeignet ist.

Geschichte von Feldbach

Im Jahre 1232 taucht der Name „Veltpach“ zum ersten Male auf. Am 21. Juni dieses Jahres wird der 13jährige Sohn Konrad der Sophie von Veltpach am Grab der Heiligen Elisabeth in Marburg von seinen schweren Gebrechen geheilt. Seine beiden Schwestern Sophie und Gertrud von Veltpach und Ratgeb aus dem gleichen Dorf bezeugen dieses Wunder³⁾. 1287 wird die Kirche zuerst genannt⁴⁾. Sie wird 1294 selbständige Pfarrei⁵⁾. Das einfache Gotteshaus, dessen Grundriß und Abmessungen durch eine Grabung im Jahre 1950 bekannt geworden sind²⁾, erfährt im 3. Viertel des 15. Jhs. eine Erweiterung und am 13. Juli 1481 seine Neuweihe⁶⁾, aber schon am 20. 9. 1490 wird die Pfarrkirche in das 1344 zur Stadt erhobene Dillenburg verlegt. Auch der bis dahin in Feldbach ansässige Pfarrer siedelt nach Dillenburg über und bekommt ein Haus am Hüttenplatz zugewiesen^{6a)}. Damit schwindet die Bedeutung des Dorfes Feldbach. Über seine Größe unterrichtet uns ein Steuerregister aus dem Jahre 1447⁷⁾. Aus ihm geht hervor, daß um diese Zeit das Dorf 8—10 Haushaltungen besaß. 1576 werden die rund 15 Familien auf die benachbarten Gemeinden verteilt und aus dem Grundbesitz der Hof Feld-

1) Siehe E. Becker: Stadt und Schloß Dillenburg. Dillenburg 1950. S. 9, dazu als wichtige Ergänzung mit Hinweis auf die neuerdings ins 12. Jh. gesetzte Gründung der Dillenburg: derselbe: Neue Beiträge zur Topographie und Geschichte der Stadt Dillenburg. Dillenburg 1959/60, S. 5.

2) Siehe W. Bauer: Die Grabungen in der Kirche zu Feldbach bei Dillenburg, in Nassauische Heimatblätter 42. Jahrg. 1952 Heft 1 Bodenaltertümer in Nassau II. S. 49 ff.

3) Siehe E. Becker: Die Heilige Elisabeth heilt einen Jungen von Feldbach 26. 6. 1232; in Heimatblätter, Beilage zur Dillzeitung, 17. Jahrg. Dez. 1949, Nr. 4, S. 2.

4) Siehe E. Becker: Stadt und Schloß Dbg. S. 7 und 8.

5) Ebenda S. 7 und R. Nies: Feldbach bei Dillenburg 1. Die kirchlichen Verhältnisse Feldbachs in älterer Zeit, in Heimatbl., Beilage zur Dillztg. 1. Jahrg. Nr. 3 vom 1. Nov. 1928, S. 13.

6) Siehe W. Bauer a. a. O. S. 63.

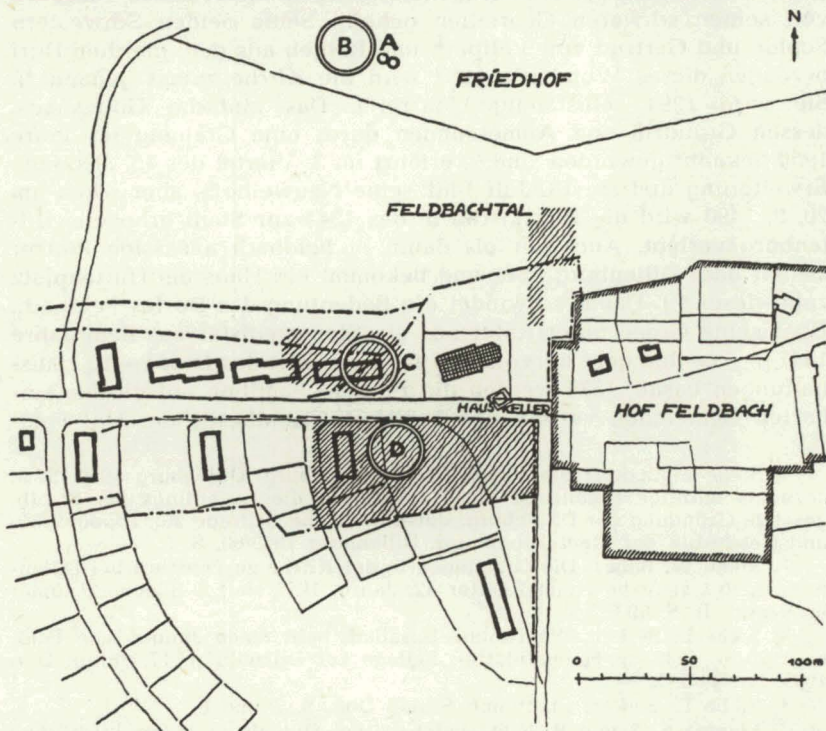
6a) Siehe E. Becker: Stadt und Schloß Dbg. S. 46 und 47.

7) Siehe R. Nies: Feldbach bei Dillenburg. Das Dorf Feldbach um die Mitte des 15. Jhs. in Heimatbl. Beil. zur Dillztg. 7. Jahrg., Sept. 1934, Nr. 4, S. 13.

bach gebildet⁸⁾, der heute noch besteht. Die Lage des Hofes und der Kirchenruine ergeben sich aus der beigegefügtten Aufnahme (Abb. 2).

Vorgeschichtliche Funde

Bis vor einigen Jahren benutzte der Pächter des Hofes das umliegende Gelände zu landwirtschaftlichen Zwecken. Nur wenige Grundstücke dienten dem Ackerbau, sie lagen an dem — vom Hof an der Kirchenruine vorbei — nach Westen führenden Weg. Alle anderen Parzellen wurden als Weide oder Wiese verwandt. Die vorgeschichtliche Situation in der Umgebung des Dorfes Feldbach erhellte sich durch einen wichtigen Fund im November 1958. Damals wurden im benachbarten städtischen Friedhof beim Ausheben eines Grabes die Reste von zwei großen Kegelhalsurnen festgestellt, die aus der mittleren Hallstattzeit stammen und zu Brandbestattungen gehören. (Auf dem Plan Abb. 3:A.) Eine andere Urne, deren Form



3. Feldbach. — Übersicht über die einzelnen Fundplätze
A und B vorgeschichtliche, C und D frühmittelalterliche Funde, schräg schraffierte Flächen = Gelände der mittelalterlichen Keramik, schraffierte Ränder = Gelände des Hofes Feldbach. Dick umrandet = neue Wohnbauten

⁸⁾ Siehe Anm. 1, S. 86. Becker stellt in: Neue Beiträge (s. Anm. 1), S. 3, eine ausführlich gehaltene Geschichte des Feldbacher Hofes in Aussicht.

unbekannt blieb, war leider vorher verlorengegangen. Nach der Bergung dieser bedeutenden Funde stellten sich im näheren Umkreis in der gleichen Tiefe von 1—1,20 m seitdem immer wieder kleinere handgeformte Scherbenreste, gebrannte Lehmbrocken, Holzkohlenstücke und neuerdings Schlacken ein, die auf vorgeschichtliche Eisenverhüttung hindeuten⁹⁾. Die Siedlungsstelle, die zu diesen Bestatungen gehört, konnte bis jetzt noch nicht ausgemacht werden. Sie lag ohne Zweifel ebenso wie der kleine Friedhof, der durch obige Funde bekanntgeworden ist, nördlich des Feldbaches in leicht hängigem Gelände. Vorläufig fehlen noch Hinweise, daß sich das mittelalterliche Dorf Feldbach über einer vorgeschichtlichen Siedlung erhob¹⁰⁾.

Die Untersuchung der Wüstung Feldbach setzte im Dezember 1949 ein. Auf einem Acker südlich der Kirchenruine fanden sich mittelalterliche Scherben, so daß eine Schürfung angebracht erschien. Neben einem kleinen Entwässerungsgraben konnte eine Brandschicht festgestellt werden, die darauf hindeutete, daß in der Nähe die Häuser des Dorfes errichtet waren¹¹⁾. Von Bedeutung sind die bei den Arbeiten zum Vorschein gekommenen Scherben, die ergänzt werden durch eine Unmenge von keramischen Resten, die nach jeder Feldbestellung aufgesammelt werden konnten.

Regelmäßige Begehungen der südlich und westlich dicht bei der Kirche liegenden Äcker ergaben eine Fülle von mittelalterlichen Scherben, so daß die Überwachung der im Jahre 1956 zur Aufschließung des Geländes begonnenen Erdarbeiten von größter Wichtigkeit wurde. (Abb. 3: schraffierte Flächen.) Eine Ergänzung dieses Materials bildeten die wenigen keramischen Bruchstücke, die bei den Grabungen in- und außerhalb der Kirche im Jahre 1950 geborgen werden konnten. Sie gewinnen ihre Bedeutung durch die enge Verbindung mit dem ersten Bau und seiner Erweiterung¹²⁾. Die eingehende Beobachtung der Erdarbeiten bei der in großem Umfange westlich des Feldbacher Hofes in den letzten Jahren einsetzenden Bautätigkeit, führte zu keinen neuen Ergebnissen. Die Hoffnung, bei Ausschachtungen für Fundamente und bei der Anlage von Versorgungsleitungen auf Überreste des Dorfes, Kulturschichten und dergl. zu stoßen, erfüllte sich nicht; mit Ausnahme von zugefüllten Bomben-trichtern aus dem vergangenen Krieg fand sich an keiner Stelle trotz z. T. tiefgründigen Bodens irgendeine Spur einer früheren Besied-

⁹⁾ Siehe W. Bauer: Ein wichtiger vorgeschichtlicher Fund auf Dillenburg-er Boden, in Heimatbl. Beil. zur Dillztg. 27. Jahrg., Nr. 3. März 1959, S. 11.

¹⁰⁾ Vgl. M. Born: Siedlungsentwicklung am Osthang des Westerwaldes. Marburg 1957, S. 29, 62, 66.

¹¹⁾ Siehe Nassauische Heimatblätter. 41. Jahrg. Heft 1. Bodenaltertümer in Nassau I. Fundberichte des Landesamtes für kulturgeschichtliche Bodenaltertümer. S. 64. Herrn Rektor Gail, der die Grabung durchführte, ist der Verfasser für die Erlaubnis zur Durchsicht des Fundmaterials zu Dank verpflichtet.

¹²⁾ Siehe Anm. 2 S. 56, 58 und dort Anm. 11, 14.

lung. Auf diese Weise wurde das Ergebnis der zu Anfang der 50er Jahre mit einem Bohrstock an vielen Stellen des siedlungsverdächtigen Geländes durchgeführten Untersuchung, die damals völlig negativ verlief, bestätigt. Da die Bauarbeiten und damit die Kontrolle des Aushubs weite Teile des Geländes erfaßt haben, darf als sicher angenommen werden, daß Gebäude des einstigen Dorfes nur auf den auf dem beigegebenen Plan (Abb. 3) schraffierten Flächen gestanden haben können. Die äußerst schwache Humusschicht dieser Stellen, die selten 20 cm übersteigt und unmittelbar auf dem Hackfels aufsitzt, enthält durch ihre jahrhundertelange Bearbeitung mit dem Pflug keinerlei bauliche Reste mehr; durch die intensive Bewirtschaftung sind die Scherben zerkleinert. Sie haben deswegen nur geringe Ausmaße. Leider läßt sich die Mutmaßung, daß wesentliche Teile des einstigen Dorfes sich innerhalb des heutigen Hofgeländes befanden, an Ort und Stelle nicht mehr überprüfen, da der nackte Fels dort häufig zutage tritt und verschiedene Bauten die alte Substanz weitgehend zerstört haben. Die zahlreichen Scherbenfunde haben im Juni 1956 eine wichtige Ergänzung durch die Entdeckung eines mittelalterlichen Hauskellers erhalten, der beim Ausbaggern eines Wasserleitungsgrabens angeschnitten wurde. Seine Einzelheiten werden weiter unten zu besprechen sein.

Die Bebauung des Hof-Feldbach-Geländes hat einen derartigen Umfang angenommen, daß es unwahrscheinlich ist, daß an irgendeiner Stelle noch Aufschlüsse über das einstige Dorf erwartet werden dürfen. Alle problematischen Örtlichkeiten sind untersucht, die oben angeführten Grundstücke überbaut oder anderweitig verändert, so daß es geraten erscheint, die Ergebnisse der Forschungen bekanntzugeben.

Die mittelalterlichen Funde

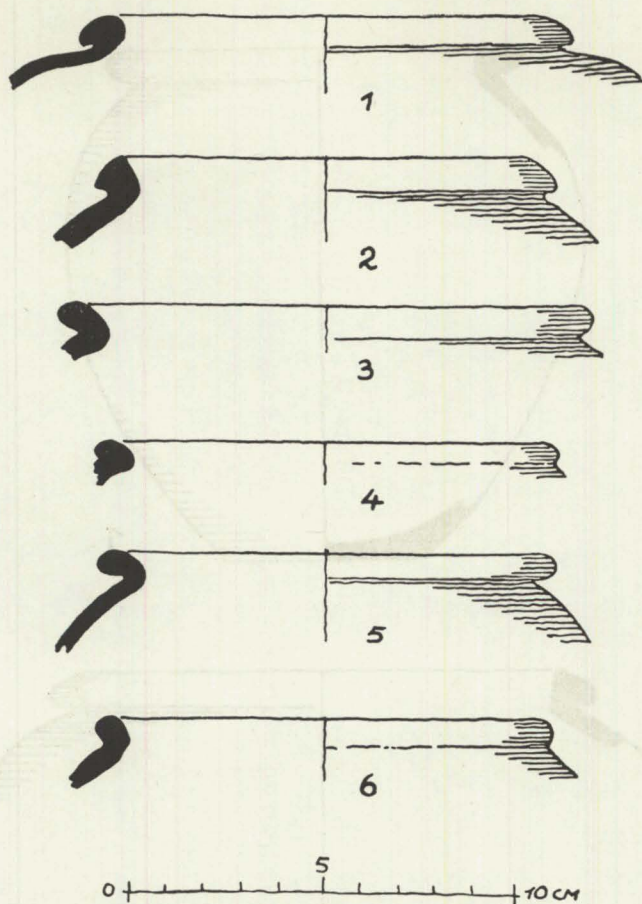
Die verschiedenen Funde werden im Folgenden in 2 Gruppen aufgeteilt: die erste enthält die Lesefunde, die zweite den Inhalt des ausgegrabenen Hauskellers. Soweit möglich, sind sie in der Reihenfolge ihrer Entstehung angeführt.

I. Lesefunde

Karolingisch-ottonische Scherben

Die ältesten Scherben der Wüstung Feldbach stammen aus der karolingisch-ottonischen Zeit. Sie gehören dem Gelände westlich und dem erhöht liegenden Teil des Ackers südlich der Kirche an (Abb. 3 bei C und D). Erst die Anlage des mittelalterlichen Friedhofes rund um die Kirche in der zweiten Hälfte des 13. Jhs. hat die Verbindung beider Fundstellen unterbrochen. In diesem Gelände haben also die ältesten Häuser gestanden; ihre Reste sind durch den Ackerbau zerstört. Folgende Scherben wurden bei C und D gefunden:

1. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit umgeschlagenem scharf unterschrittenem Rand, aus grauem Ton, fein



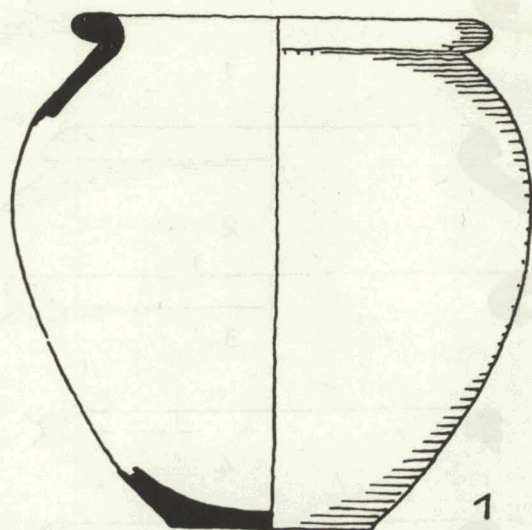
4. Karoling.-ottonische Keramik

gemagert mit leicht körniger Oberfläche, hart gebrannt. Mdgsdm 14 cm (Abb. 4, 1).

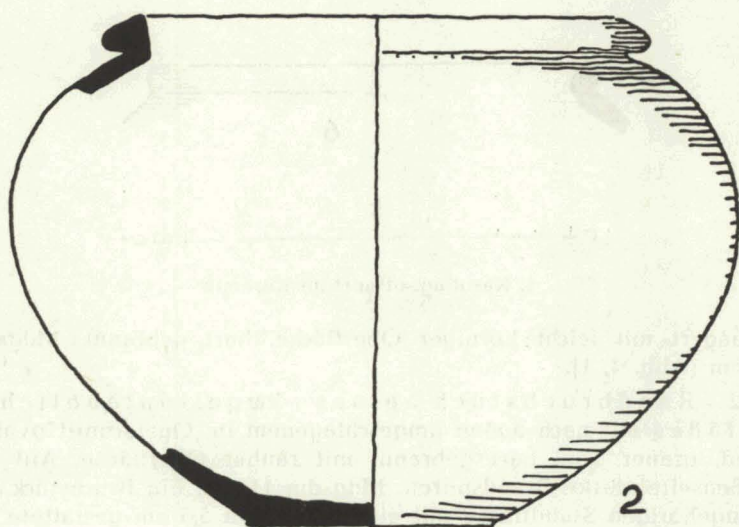
2. Randbruchstück eines kugeltopfähnlichen Gefäßes mit nach außen umgeschlagenem im Querschnitt ovalem Rand, grauer Ton, hart gebrannt mit rauher Oberfläche. Auf der Außenseite starke Brandspuren. Mdgsdm 11 cm. Ein Bruchstück der dazugehörigen Standfläche mit einem Dm von 5,5 cm gestattete die beigefügte zeichnerische Rekonstruktion (Abb. 5, 1).

3. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit keulenförmig verdicktem unterschrittenem Rand, der außen leicht gewölbt ist, hellgrauer Ton, an der Oberfläche durch Brand rötlich bis braun, hart gebrannt, mit feiner Magerung. Mdgsdm 11 cm (Abb. 4, 2).

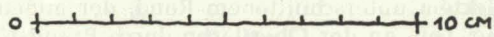
4. Randbruchstück eines kugeltopfähnlichen



1



2



5. Karoling.-ottonische Keramik

Gefäßes mit umgeklapptem scharf unterschrittenem Rand, grauer Ton, hart gebrannt, mit durch den Brand erzeugter bräunlicher Oberfläche, feiner Magerung. Mdgsdm 12 cm. Zeichnerische Rekonstruktion durch Bodenbruchstück mit Standflächendurchmesser von 6,5 cm (Abb. 5, 2).

5. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit umgeklapptem wulstförmigem unterschrittenem Rand, aus grauem Ton, fein gemagert, hart gebrannt. Mdgsdm 12 cm (Abb. 4, 3).

6. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit umgelegtem Rand, aus grauem, hartgebranntem Ton. Mdgsdm 14 cm (Abb. 4, 4).

Während die bis jetzt genannten Bruchstücke sich durchweg im Charakter des Tones gleichen und nur die Oberflächenfarbe differiert, scheiden sich die beiden folgenden Scherben drastisch von ihren Vorgängern.

7. Randbruchstück eines kugeltopffähnlichen Gefäßes mit umgeklapptem Rand, aus dunkelbraunem Ton, von steinzeugartiger Härte, Oberfläche dunkelgrau. Der Scherben hat muscheligen Bruch und ist in seiner Struktur wesentlich dichter als 1—6. Mdgsdm 12 cm (Abb. 4, 5).

8. Randbruchstück eines kugeltopffähnlichen Gefäßes mit wulstförmigem Rand, an den, unterbrochen von einer Hohlkehle, die Schulter anschließt, aus rotem Ton, fein gemagert. Mdgsdm 13 cm (Abb. 4, 6).

Die unter 1—8 besprochenen Randstücke tragen in der Gestaltung ihres Profils einheitlichen Charakter, allen ist ein umgeschlagener Rand eigen, der mehr oder weniger stark unterschritten ist und an den sich eine kaum wahrnehmbare Halspartie anschließt. 4 Bodenbruchstücke gehören zu den grautonigen Gefäßen, ihre Standflächen liegen zwischen 5 und 8 cm Dm. Alle Scherben sind gedreht, die Bodenstücke mit Draht von der Scheibe geschnitten.

Zur Datierung sind heranzuziehen die gleichen Profile aus dem Tempelbezirk von Trier¹³⁾. Hussong datiert sie in die erste Hälfte des 9. Jhs. Lung kennt sie als Badorfer Ware aus Badorf und Pingsdorf¹⁴⁾. Nach seiner Darstellung sind sie in der Zeit um 800 entstanden. Verwandte Randprofile zeigen Kugeltöpfe von Walberberg bei Badorf¹⁵⁾. Doppelfeld fand ähnliche Randstücke bei seiner Kölner Domgrabung und nennt sie karolingisch bzw. spätkarolingisch¹⁶⁾.

¹³⁾ Siehe L. Hussong: Frühmittelalterliche Keramik aus dem Trierer Bezirk, in Trierer Zeitschrift, 1936, Heft 1.

¹⁴⁾ Siehe W. Lung: Töpferöfen der frühmittelalterlichen Badorfware aus Badorf und Pingsdorf, Landkreis Köln, in Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte. Bd. 1, 1955, S. 56 ff. Abb. 2; 1, 5. Abb. 3; 1—3. Abb. 4; 1—5. Abb. 5; 1, 2. Abb. 6; 2 und 4.

¹⁵⁾ Der Direktion des Rheinischen Landesmuseums Bonn habe ich für Vergleichsmaterial von Walberberg u. a. karolingisch-ottonischen Fundstellen herzlich zu danken.

¹⁶⁾ Siehe O. Doppelfeld: Die Domgrabung. V. Die Einzelfunde aus der

Unserer Fundstelle näher liegen die wichtigen, bisher unveröffentlichten Scherben vom Alten Schloß im Salzbödetal zwischen Gießen und Gladenbach¹⁷⁾. Verwandtes Material im Museum Gladenbach, Kr. Biedenkopf¹⁸⁾ und aus der Wüstung Königswiesen bei Mademühlen im Dillkreis¹⁹⁾. Schließlich wird die Zeitstellung durch gleiche Scherben, die bei der Frankfurter Altstadtgrabung zum Vorschein kamen und karolingischen Schichten entstammen, gesichert²⁰⁾. Gleiche Profile einst im Museum Mannheim von Ladenburg, Edingen, Seckenheim und vor allem Hermsheim.

Pingsdorfer Keramik und blaugraue Ware

Den zeitlichen Anschluß bilden die wenigen Reste der Pingsdorfer Keramik. Es handelt sich durchweg um uncharakteristische Bruchstücke aus gelblichem Ton, die mit hellroter bis dunkelbrauner Bemalung versehen sind. Da keine Randstücke vorhanden, ist eine genauere Einordnung unmöglich²¹⁾.

Während es sich bei den hartgebrannten Pingsdorfer Scherben allem Anschein nach um rheinischen Import handelt — auch die in letzter Zeit auf dem Dillenburg Hüttenplatz und auf dem Schloßberg geborgenen Reste²²⁾ machen diesen Eindruck —, dürfte eine Scherbe mit Bemalung in Pingsdorfer Art aus der Wüstung Königswiesen bei Mademühlen aus einer bis jetzt unbekannten bodenständigen Töpferei stammen. Gleichzeitig mit dieser bekannten und zeitlich zwischen 900 und 1200 angesetzten Keramikart tritt die blaugraue Ware auf. Es ist jenes irdene Geschirr, das von den einheimischen Handwerkern hergestellt wurde, aus hellgrauem Ton besteht, und je nach dem Stand des Gefäßes im Brennofen durch Raucheinwirkung außen hell- bis dunkelgrau gefärbt ist. Die Funde derartiger Scherben in unserer Landschaft scheiden sich deutlich durch ihre schwächere Färbung von denjenigen des Rheinlandes²³⁾ und Kurhessens²⁴⁾, wo kräftigere dunkelgraue Töne erzeugt worden sind.

Dreikönigenkapelle, in Forschung im Kölner Dom. 1950. Taf. I; 54—59, 61 und S. 123.

¹⁷⁾ Siehe W. Görich: Das Gronauer „Alte Schloß“ über der Salzböde. Eine frühkarolingische Straßenfeste, in Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte. 1. Band, 1951, S. 25 ff.

¹⁸⁾ Siehe Nassauische Heimatblätter: 1956, Bodenaltertümer in Nassau VI. S. 73.

¹⁹⁾ Siehe Anm. 10, S. 98.

²⁰⁾ Die Kenntnis des Materiales verdanke ich Herrn Dr. Stamm, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Frankfurt.

²¹⁾ Zur Datierung s. W. Hübner: Die Keramik von Haithabu, Neumünster 1959, S. 122 ff.

²²⁾ Siehe W. Bauer: Neue Erkenntnisse über die Entwicklung der Stadt Dillenburg zu Ende des Mittelalters, in Heimatbl., Beilage zur Dillztg. 26. Jahrg. Nr. 6. Juni 1958, S. 21.

²³⁾ Siehe W. Lung: Die Ausgrabung nachkarolingischer Töpferöfen in Paffrath, Gemeinde Bergisch-Gladbach, Rhein. Bergischer Kreis, in Bonner Jahrbücher, 155/156, Teil II, 1955/56, S. 367.

²⁴⁾ Töpfereihalde in Metze bei Fritzlar, unveröffentlicht.



2. Feldbach vor der neuen Bebauung



15a. Keller vor der Ausräumung gegen Nordwesten



15b. Keller vor der Ausräumung gegen Nordosten

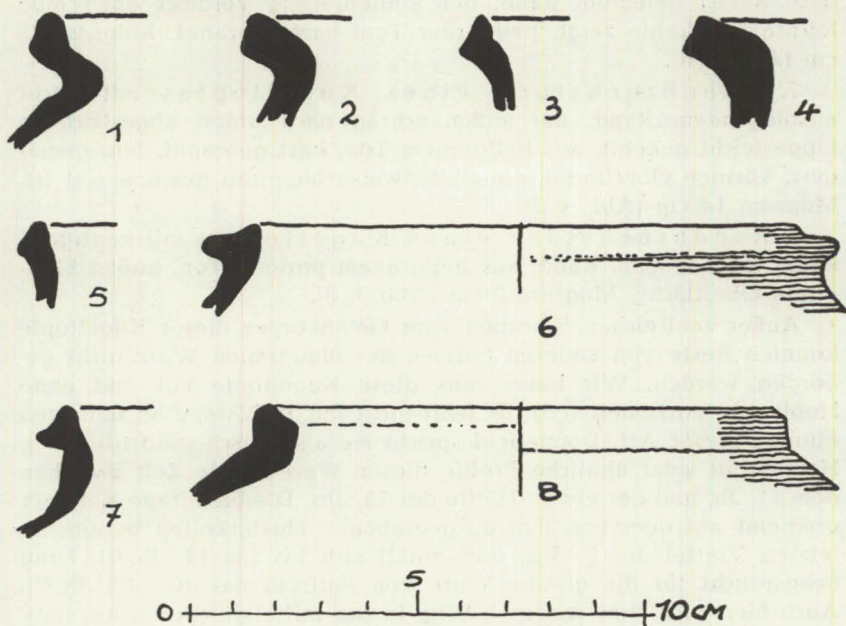


16a. Blick in den ausgeräumten Keller gegen Nordosten



16b. Blick in den ausgeräumten Keller gegen Westen

Die wichtigsten blaugrauen Feldbacher Scherben fanden sich zerstreut über die in Abb. 3 schraffierten Flächen. Es handelt sich um folgende Kugeltopfbrandstücke:



6. Blaugraue Keramik

1. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit nach außen gelegter Lippe, die leicht keulenartig verstärkt und innen mit einer schwachen Hohlkehle versehen ist, grauer Ton mit körniger Oberfläche, hart gebrannt, Rand außen mit leicht graublauer Färbung. Mdgsdm 14 cm (Abb. 6, 1).

2. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit ausbiegendem gekantetem Rand, außen schräg abgestrichen, grauer Ton, hart gebrannt, mit poriger Oberfläche, leicht bläuliche Tönung. Mdgsdm 13 cm (Abb. 6, 2).

3. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit nach außen gelegter, leicht keulenförmiger Lippe, schräg nach unten abgestrichen, innen mit schwacher Hohlkehle, grauer Ton, hart gebrannt, porige Oberfläche, bläulicher Schimmer am Rande. Mdgsdm 17 cm (Abb. 6, 3).

4. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit ausbiegender gekanteter Lippe, grauer, poriger Ton, außen mit schmutzigräuer Engobe überzogen, hart gebrannt. Mdgsdm 16 cm (Abb. 6, 4).

5. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit nach außen gelegter, leicht keulenförmiger Lippe, schräg nach unten abge-

strichen, grauer Ton, hart gebrannt, dunkelgraue Außenhaut. Mdgsdm 10 cm (Abb. 6, 5).

6. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit schräg nach außen gelegtem Rand, der keulenförmig verdickt oben eine leichte Hohlkehle zeigt, hellgrauer Ton, hart gebrannt. Mdgsdm 15 cm (Abb. 6, 6).

7. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit leicht ausbiegendem Rand, die außen schräg nach unten abgestrichene Lippe leicht gekehlt, aus hellgrauem Ton, hart gebrannt, fein gemagert, körnige Oberfläche, die stellenweise blaugrau geschmaucht ist. Mdgsdm 14 cm (Abb. 6, 7).

8. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit kantigem, kaum ausladendem Rand, aus hellgrauem porigen Ton, außen blaugraue Oberfläche. Mdgsdm 9 cm (Abb. 6, 8).

Außer zahlreichen Scherben vom Gefäßkörper dieser Kugeltöpfe konnten Reste von anderen Formen der blaugrauen Ware nicht geborgen werden. Wir haben uns diese Kugeltöpfe mit und ohne Hohlkehle vorzustellen²⁵⁾. Es fehlt nicht nur in Nassau an datierten Funden dieser Art. Doppelfeld spricht sie als salisch-staufisch an²⁶⁾. Herrnbrodts setzt ähnliche Profile dieser Ware in die Zeit zwischen dem 11. Jh. und der ersten Hälfte des 13. Jhs. Die blaugraue Keramik erscheint auf dem von ihm ausgegrabenen Husterknupp bereits im letzten Viertel des 9. Jhs. und erhält sich bis ins 14. Jh.²⁷⁾. Lung beansprucht für die gleiche Ware von Paffrath das 10.—13. Jh.²⁸⁾. Auch hier wird sich, wie so häufig, in der mittelalterlichen Keramik erst durch fest datierte Fundstellen eine genauere Zeitstellung erreichen lassen.

Keramik des 13. Jahrhunderts

Im 13. Jh. setzen dann jene sorgfältig gearbeiteten Kugeltöpfe aus meist rötlichem Ton ein, die wir auch von anderen einheimischen Fundorten kennen:

1. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit nach außen gelegter, innen leicht gekehelter Lippe, gelblicher Ton, hart gebrannt, fein gemagert, sorgfältig gedreht. Mdgsdm 14 cm (Abb. 7, 1). Die Scherbe wurde bei den Grabungen in der Kirche zu Feldbach im Schiff der ältesten Anlage gefunden. Sie gehört demnach in das dritte Viertel des 13. Jhs. Aus der gleichen Zeit stammt ein ähnlicher Kugeltopf, der zusammen mit Mörtelresten in einer Fundamentgrube der ältesten Kirche lag²⁹⁾.

2. Randbruchstück eines Kugeltopfes mit kräftig nach außen gebogener Lippe, innen leicht gekehlt, hellgrauer Ton,

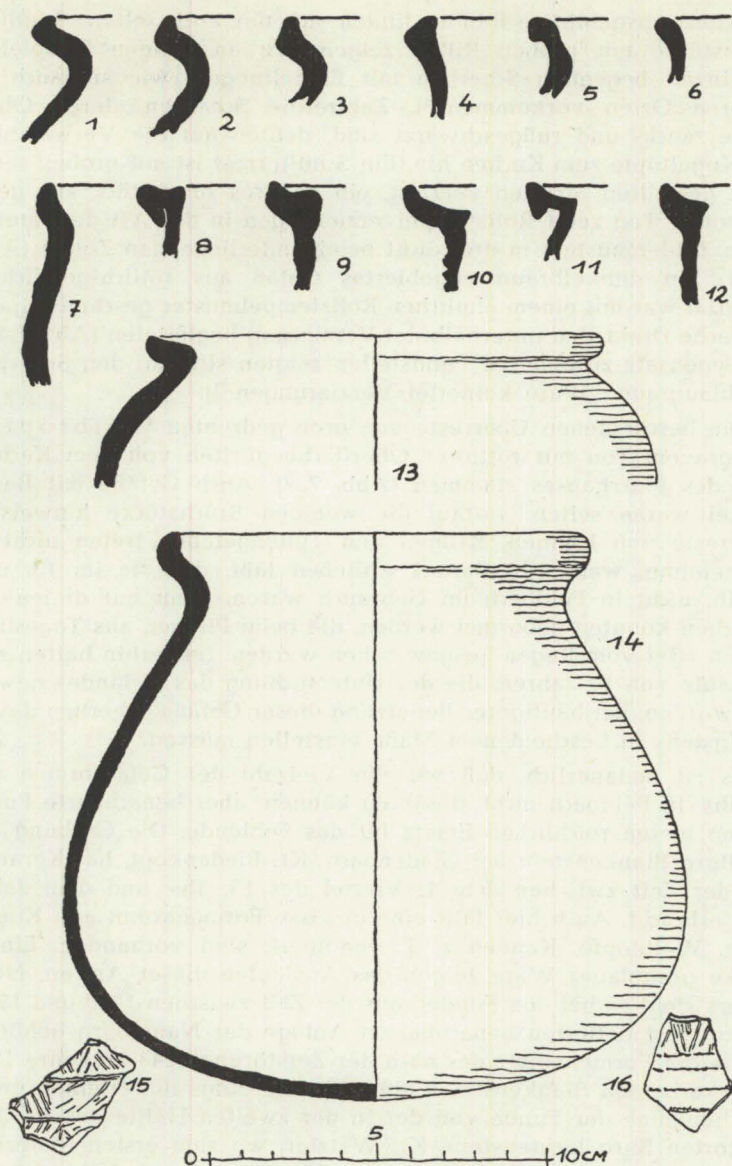
²⁵⁾ Siehe Anm. 23. Abb. 4; 1b, 1c und Abb. 5; 2.

²⁶⁾ Siehe Anm. 16, S. 122, 136.

²⁷⁾ Siehe A. Herrnbrodts: Der Husterknupp, Köln-Graz 1958, Taf. 13. S. 80, 103.

²⁸⁾ Siehe Anm. 23, S. 370/71.

²⁹⁾ Siehe Anm. 2, S. 56, Abb. 5 oben rechts.



7. 1—7 Keramik des 13. und 14. Jhs. 8—12 Ränder von Schüsselkacheln

hart gebrannt, sehr fein gemagert, sorgfältige Scheibenarbeit. Mdgsdm 18 cm (Abb. 7, 2).

3.—6. Randbruchstücke von Kugeltöpfen aus rotem Ton, verschiedene Profile. Mdgsdm 10—17 cm (Abb. 7, 3—6).

Scharf ausgebildete Ränder finden sich nur noch selten. Schulterbruchstücke mit groben Rillen zeigen sich an einigen Beispielen. Vereinzelt begegnen Scherben mit Eindellungen, wie sie auch an anderen Orten vorkommen³⁰⁾. Zahlreiche Scherben, deren Oberfläche rauch- und rußgeschwärzt sind, deuten auf die Verwendung der Kugeltöpfe zum Kochen hin. Ein Schulterrest ist mit groben senkrecht gestellten Strichen verziert, ein anderes Bruchstück aus gelblich-rottem Ton zeigt Rollstempelverzierungen in der Art des lateinischen Zahlenmusters in drei dicht beieinanderliegenden Zonen (Abb. 7, 15). Ein dunkelbraun engobiertes Gefäß aus rötlich-gelblichem Material war mit einem ähnlichen Rollstempelmuster geschmückt, das schwache Drehrillen unterhalb der Verzierung begleiteten (Abb. 7, 16). Im Gegensatz zu anderen Fundstellen zeigten sich auf den Scherben der blaugrauen Ware keinerlei Verzierungen³¹⁾.

Die bescheidenen Überreste von grob gedrehten Wölbtopfen aus grauem Ton mit rötlicher Oberfläche dürften von dem Kachelofen des Pfarrhauses stammen (Abb. 7, 7). Auch Gefäße mit Bandhenkel waren selten, worauf die wenigen Bruchstücke hinweisen. Überreste von Kannen, Krügen und Tüllengefäßen treten nicht in Erscheinung, was nicht darauf schließen läßt, daß sie im 13. und 14. Jh. nicht in Feldbach im Gebrauch waren, denn nur diejenigen Scherben konnten geborgen werden, die beim Pflügen ans Tageslicht kamen oder vom Regen ausgewaschen wurden. Immerhin hätten sich im Laufe von 10 Jahren, die der Untersuchung des Geländes gewidmet wurden, bei häufigerer Benutzung dieser Gefäße Scherben davon wenigstens in bescheidenem Maße einstellen müssen.

Es ist bedauerlich, daß wir die Vielzahl der Gefäßformen des 13. Jhs. in Feldbach nicht studieren können, aber benachbarte Fundstellen bieten reichlichen Ersatz für das Fehlende. Die Grabung auf der Burg Blankenstein bei Gladenbach, Kr. Biedenkopf, hat Keramik aus der Zeit zwischen dem 1. Viertel des 13. Jhs. und dem Jahre 1248 erbracht. Auch hier fällt eine gewisse Formenarmut auf, Kugeltöpfe, Wölbtopfe, Kannen z. T. engobiert, sind vorhanden. Einige Stücke graublauer Ware zeigen das Auslaufen dieser Art an. Nicht anders steht es bei den Funden aus der Zeit zwischen 1248 und 1255, die zur fest datierten benachbarten Anlage der Naumburg gehören. Der reiche Formenschatz des nach der Zerstörung 1248 im Jahre 1255 wiedererbauten Blankensteins läßt sich allerdings nur trennen unter Zuhilfenahme der Funde von der in der zweiten Hälfte des 13. Jhs. zerstörten Burg Lichtenstein, Kr. Wetzlar, wo zum ersten Male das frühe Steinzeug in Erscheinung tritt. Die Fülle dieses frühen Steinzeugs, dessen Herstellungsorte noch nicht greifbar sind, zeichnet die

³⁰⁾ Dernbach, Blankenstein, Dillenburg, Dannenrod bei Alsfeld. Diese Eindellungen lassen sich bis jetzt nur auf Kugeltopfscherben feststellen, die aus dem 13. und dem Anfang des 14. Jhs. stammen.

³¹⁾ Vgl. Anm. 23, Abb. 5, auch die Keramik von Metze, Kr. Fritzlar, zeigt an mehreren Scherben Stempelmuster.

Grabungen auf dem Burghügel von Dernbach³²⁾ und auf der Dillenburg aus³³⁾. Auf Grund des reichen Inventars der Burg Wartenberg bei Lauterbach³⁴⁾, die — 1265 zerstört — noch keinerlei Steinzeug enthält, darf das Aufkommen oder der Import dieses Materials in die Zeit um 1270 gesetzt werden. Die vornehmen Kreise der Bevölkerung bedienten sich vor allem dieser in unserer Landschaft damals neuen Gefäße, die mit ihren vielfältigen Ausformungen den Bedürfnissen eines hohen Lebensstandards entgegenkamen und so bald zum täglichen Gebrauchsgeschirr wurden. Es ist also kein Wunder, daß die Reste des frühen Steinzeugs uns in größeren Mengen auf den heimischen Burgen begegnen. Schon aus finanziellen Gründen blieb die Verwendung im Haushalt des einfachen Mannes weitgehend beschränkt, nur so läßt es sich erklären, daß in Feldbach wenig frühes Steinzeug gefunden wurde. Über den Formenschatz der Irdenware sind wir durch eine Töpfereihalde des 13. Jhs. in der Nähe von Gießen leidlich unterrichtet. Es handelt sich um das Brühlingslager von Wißmar, das durch ein kleines flaschenförmiges Gefäß mit Rollstempelmustern in die Mitte des 13. Jhs. gesetzt wird³⁵⁾. Die Erzeugnisse um 1200 sind in den Schichten der Burg Ortenberg in Oberhessen zu studieren.

Das frühe Steinzeug

Beim frühen Steinzeug der Wüstung Feldbach handelt es sich durchweg um Scherben mit manganvioletter bis braunem Überzug, der mehr oder weniger glänzend, je nach Brenngrad, in Erscheinung tritt. Es sind Bruchstücke von Kannen mit leistenförmig verdicktem Rand, Schulterteile von Krügen oder Kannen mit Hohlkehlen oder Wülsten, wie wir sie von Dernbach kennen³⁶⁾. Reste vom Oberteil einer Kanne fanden sich bei den Grabungen innerhalb der Kirche, auf Grund der Fundverhältnisse müssen sie in die Zeit um 1300 gesetzt werden³⁷⁾. Ergänzt werden die vorhandenen Formen durch den engen Hals einer Flasche mit Wülsten und feinen Drehrillen, ähnlich einem Beispiel aus dem Keller, beide verwandt mit dem hervorragenden Beispiel dieser Art von der Burg Lichtenstein. Auch der Fuß eines dreibeinigen Grapengefäßes stellte sich ein, der einen leicht gewölbten Boden trug. Die Böden zeigen nachlässig geformte Wellenfüße, die ein Mittelding zwischen Standring

³²⁾ Siehe W. Bauer: Grabungen und Funde auf dem Burghügel von Dernbach. Nassauische Heimatbl. 49. Jahrg. 1959, Heft 1. S. 33 ff. Taf. 12—15.

³³⁾ Das dem Brandschutt der Zerstörung der Dillenburg zu Ende des ersten Viertels des 14. Jhs. entnommene reiche Material ist noch nicht veröffentlicht.

³⁴⁾ Die Veröffentlichung der Wartenbachfunde durch den Verf. ist in Vorbereitung.

³⁵⁾ Siehe W. Schnorr: Mittelalterliche Keramik in Wißmar, Kr. Wetzlar, in Nassauische Heimatblätter, 45. Jahrg. 1955, Heft 1: Bodenaltertümer in Nassau V. S. 34, Abb. 1—3.

³⁶⁾ Siehe Anm. 32. Kannen: Taf. 12; 93, 96, 97, 98. Schulterstücke: Taf. 13; 116, 118, 120, 121.

³⁷⁾ Siehe Anm. 2, S. 58, Abb. 5.

und dem klassischen Wellenfuß des Siegburger Steinzeuges darstellen. Auch hier muß auf das Vergleichsmaterial von Dernbach, Dillenburg und Blankenstein verwiesen werden. Der Übergang zum klassischen Siegburger Steinzeug aus hellgrauem Ton mit durchsichtiger, leicht gelblicher Salzglasur, bildet das dünne Randstück eines kleinen Steinzeugtäßchens aus hellgrauem Ton, das unterhalb des Randes fein eingedrehte Rillen zeigt. Zwei Scherben gleicher Form wurden 1950 in einer Eisenverhüttungsstelle bei Nanzenbach im Dillkreis ausgegraben. Aus der Zusammensetzung der Funde ergab sich damals, daß diese Anlage bis in die Mitte des 14. Jhs. benutzt worden sein muß³⁸⁾. In diesem Zusammenhang darf darauf hingewiesen werden, daß sich auf der Burgstätte der 1352 zerstörten Burg auf dem Hohenseelbachkopf, Kr. Siegen, ebenfalls ein Bruchstück hellgrauem Siegburger Steinzeuges fand. Noch fehlen die für die zeitliche Beurteilung des frühen Siegburger Steinzeuges so notwendigen ausführlichen Arbeiten, sie erst würden eine Revision des vorstehenden Zeitansatzes ermöglichen. Doppelfeld kennt das graue Siegburger Steinzeug zwischen 1248 und 1322³⁹⁾. Herrnbrodt findet es nicht vor 1328⁴⁰⁾.

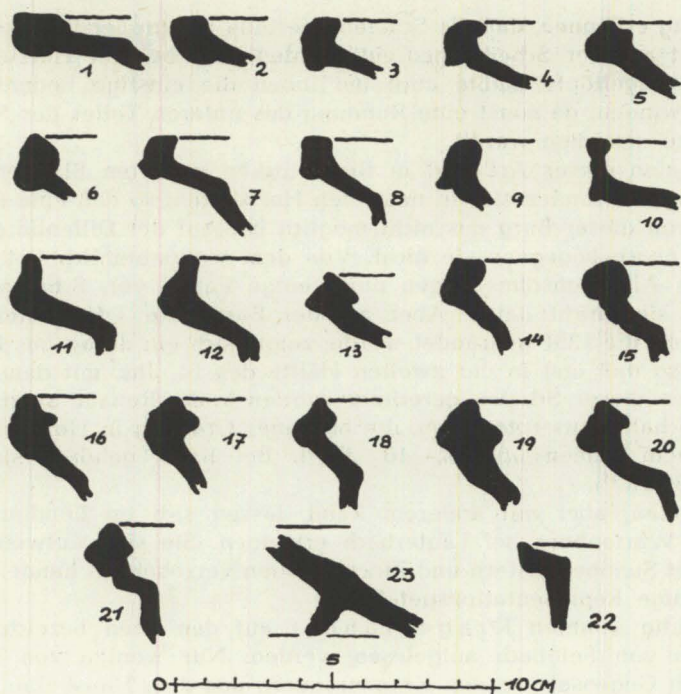
Keramik des 14. und 15. Jahrhunderts

Doch kehren wir nach dieser Abschweifung zum frühen Steinzeug zur irdenen Ware zurück. In einer außerordentlichen Reichhaltigkeit stellten sich in Feldbach Randstücke von Schalen ein, die mit wenigen Ausnahmen aus rotem Ton hergestellt waren. Eine Auswahl ihrer Formen ist auf Abb. 8, 1—22 wiedergegeben. Die Raddurchmesser schwanken zwischen 34 und 52 cm. Nur vereinzelt sind die Maße kleiner (19, 23 und 26 cm). Zu den Randstücken gehörige Schalenunterteile konnten durch die Farbe des Tones und die Oberflächenbehandlung ausgesondert werden (Abb. 8, 23). Die Standringe, auf denen die Schalen aufsitzen, haben Durchmesser, die zwischen 11 und 18 cm liegen. Es läßt sich nicht mehr erkennen, ob die Standringe angesetzt oder aus dem Boden herausgeknetet sind. Ihre Form wurde mit den Fingerspitzen gestaltet, was sich aus den zahlreichen Eindrücken ergibt. Durch verschiedene Fundstücke, die zu diesen Schalen gehören, war eine Rekonstruktion ohne Schwierigkeiten möglich (Abb. 9). Während sich alle Randstücke einwandfrei als gedreht erweisen, beginnt unterhalb des Knicks zur halbkreisförmigen Mulde der Schale hin auf der Außenseite ein in den verschiedensten Richtungen laufendes Gewirr von feinen Linien, Kurven und Schleifen, die mehr oder weniger tief in die Oberfläche des feuchten oder lufttrockenen Tones mit einem Grasbüschel oder dergl.

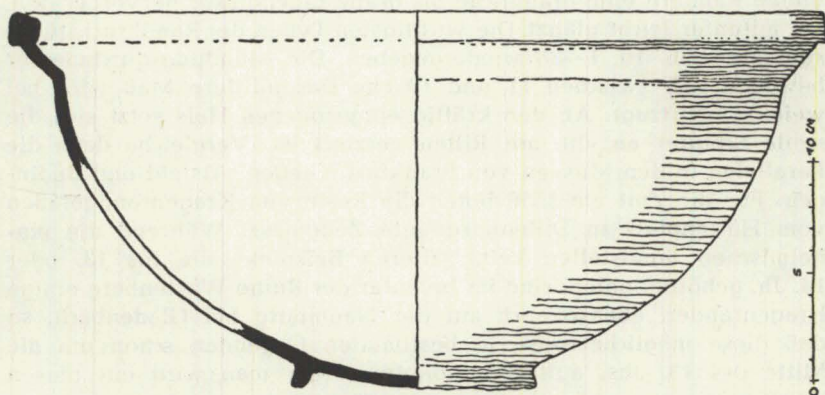
³⁸⁾ Siehe W. Bauer: Eine mittelalterliche Eisenverhüttungsanlage auf dem Unterfeld bei Nanzenbach, in Nassauische Heimatblätter. 43. Jahrg. 1953, Heft 1. Bodenaltertümer von Nassau III. Abb. 7; 10, 15. S. 52.

³⁹⁾ Siehe Anm. 16, S. 136.

⁴⁰⁾ Siehe Anm. 27, S. 103.



8. 1—22 Randprofile von Schalen. 23 Bodenbruchstück



9. Schnitt und Ansicht einer Schale

eingekratzt wurden. Diese Behandlung erstreckt sich bis zum Beginn des Standringes und hat ohne Zweifel den Zweck, dem Ton die Glätte zu nehmen und die Schale dadurch griffiger zu gestalten. Eine kleine Scherbe läßt an den noch vorhandenen Drehrillen trotz der Auf-

rauhung erkennen, daß die Schalenunterteile mit großer Wahrscheinlichkeit auf der Scheibe gedreht wurden; wie bei der Herstellung vieler Kugeltöpfe mußte auch bei ihnen die einstige Bodenfläche verschwinden, da sonst eine Rundung des unteren Teiles der Schale nicht zu erreichen war⁴¹⁾.

Schalen dieser Art sind in Bruchstücken nur vom Blankenstein bekannt, sie fanden sich in neutralen Horizonten, so daß eine Datierung von dieser Burg aus nicht möglich ist. Auf der Dillenburg und in Dernbach begegnen sie nicht. Von dem wahrscheinlich 1348 zerstörten Althohensolms liegen nur wenige Funde vor, Schalenrandstücke sind nicht dabei. Aber auf der Burgstätte Tringenstein im Dillkreis, die 1351 gegründet wurde, zeigte sich ein derartiges Randstück, so daß erst in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. mit dem Aufkommen dieser Schalen gerechnet werden kann. Renaud setzt ähnliche Schalen aus rotem Ton, die bei einer Grabung in Holland zum Vorschein kamen, ins 14.—16. Jh.⁴²⁾. Bei Braat gehören sie ins 12.—13. Jh.⁴³⁾.

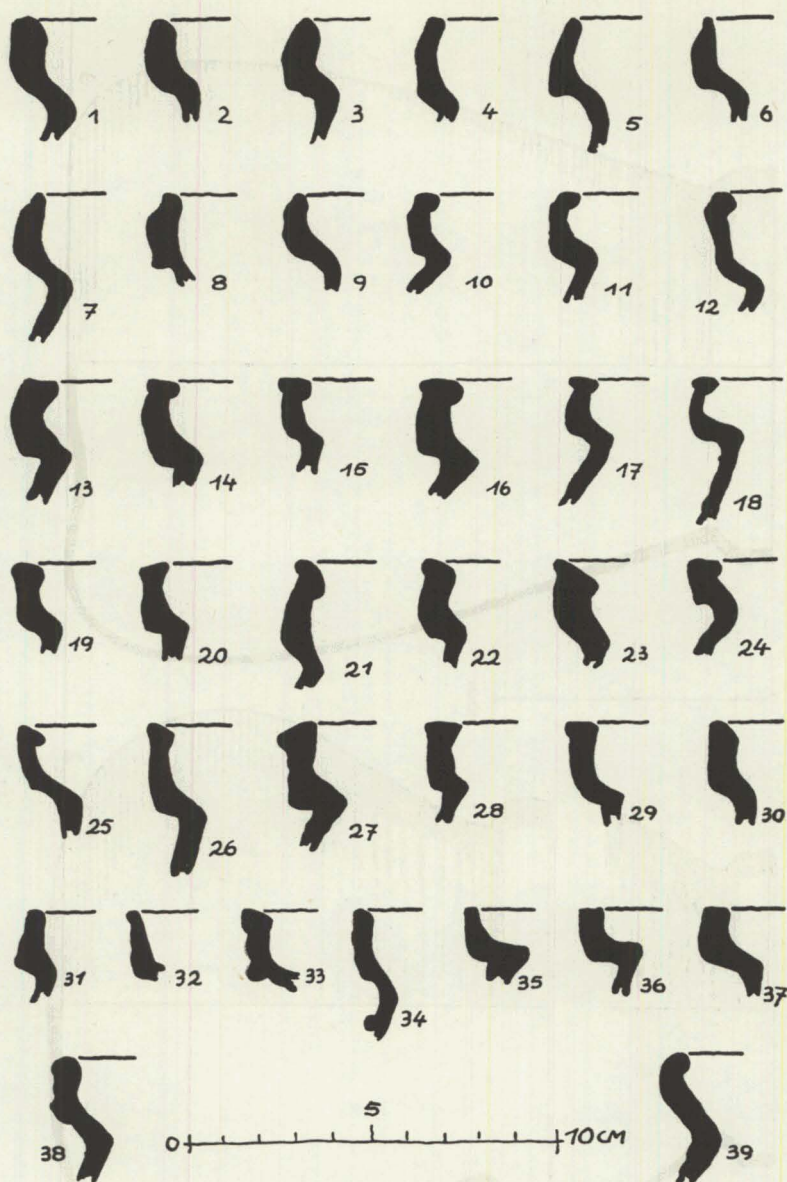
Schalen, aber mit anderem Rand, lassen sich im Fundgut der Ruine Wartenberg bei Lauterbach erkennen. Sie sind aufwendiger und mit Stempelmustern und Zickzacklinien versehen. Es handelt sich um einige Repräsentationsgefäße.

Häufig konnten Kragenränder auf den oben bezeichneten Äckern von Feldbach aufgelesen werden. Nur wenige von ihnen sind im Gegensatz zu den Kragenrändern aus dem Hauskeller nicht aus grauem Ton hergestellt. Der Werkstoff ist fein gemagert, oft klingend hart, fast steinzeugartig gebrannt. Das scharfe Feuer hat auf vielen Rändern eine bräunliche bis graue Eigenglasur hervorgerufen, die mitunter leicht glänzt. Die wichtigsten Typen der Randbruchstücke sind auf Abb. 10, 1—38 wiedergegeben. Die Mündungsdurchmesser bewegen sich zwischen 11 und 19 cm. Das mittlere Maß wird bei weitem bevorzugt. An den kräftig eingezogenen Hals setzt sich die steile Schulter an, die mit Rillen verziert ist. Vergleiche dazu die Parallelen in den Museen von Frankfurt, Gießen, Alsfeld und Büdingen. Für die Zeit um 1500 boten die Reste von Kragenrandgefäßen vom Hüttenplatz in Dillenburg gute Zeugnisse. Während die einheimischen Fundstellen keine älteren Beispiele, die ins 13. oder 14. Jh. gehören, boten, sind im Inventar der Ruine Wartenberg einige Kragenränder, ebenso auch auf der Naumburg bei Gladenbach, so daß diese möglicherweise in bestimmten Gegenden schon um die Mitte des 13. Jhs. auftreten könnten. Aber man wird mit diesen

⁴¹⁾ Siehe W. Bauer: Zur Herstellung der mittelalterlichen Kugeltöpfe, in Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, 65/66, 1954/55, S. 243 ff.

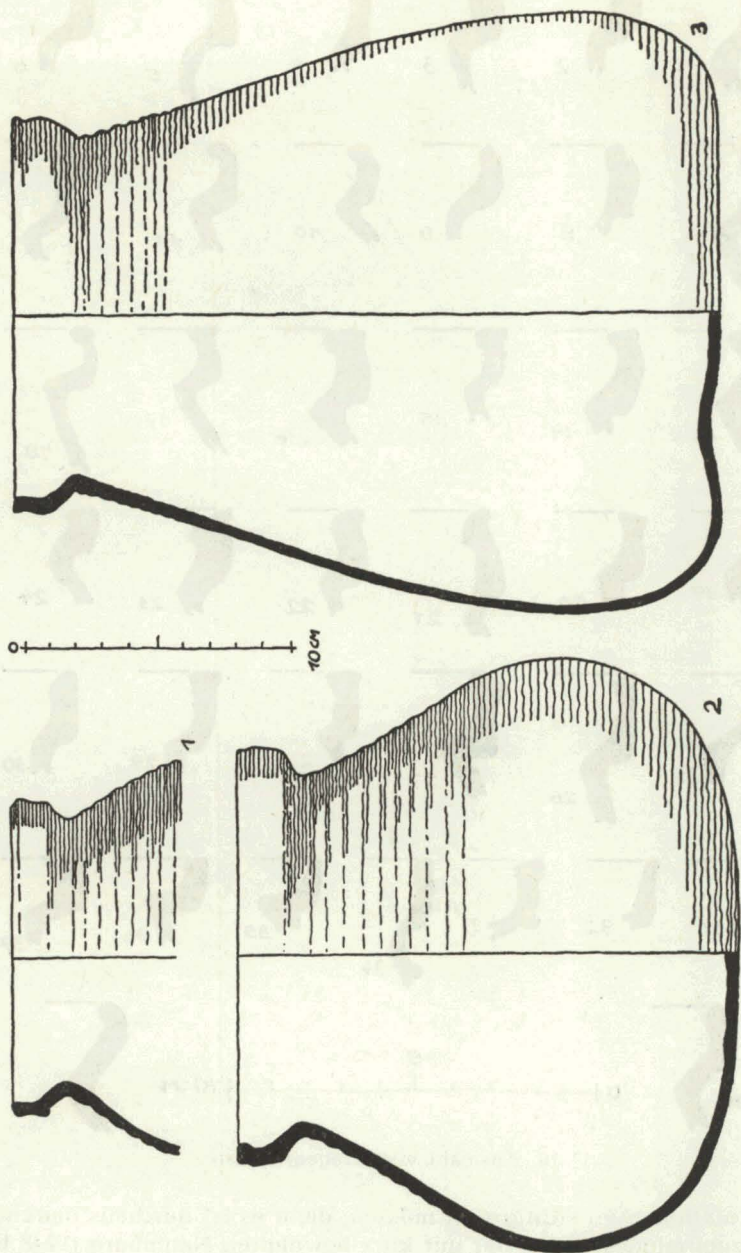
⁴²⁾ Siehe J. G. Renaud: Middeleeuwse Gebruiksvoorwerpen, Spangen (Zuid-Holland), in Berichten Van De Rijksdienst Voor Het Oudheidkundig Bodemonderzoek In Nederland. III. Jahrg. Aug. 1952, S. 57. Fig. 4; 7—13.

⁴³⁾ Siehe W. Braat: Les fouilles du donjon du chateau de Caen, in Oudheidkundige Mededelingen Uit Het Rijksmuseum Van Oudheden Te Leiden. Neue Reihe Nr. 40. 1959. S. 78. Fig. 15 unter I.



10. Auswahl von Kragenrändern

Spekulationen vorsichtig sein müssen, denn es ist durchaus denkbar, daß zum mindesten auf der nur kurz bewohnten Naumburg (1248 bis 1255) dieses Material aus unbekannten Gründen erst später abgelegt wurde.



11. Kragenrandgefäße

Dieser Kragenrandtopf mit gedrungenem Unterteil (Abb. 11, 2 u. 3) wird bis ins 16. Jh. hinein benutzt. Ihn lösen jene Gefäße ab, die von schlankerer Form und mit Standfläche versehen, sehr fein gebildete Kragenränder besitzen, aber nur über mäßig gebrannten Ton verfügen, dessen Dichte durch die Bleiglasur im Innern des Topfes erhöht wird. Nieß hat nachgewiesen, daß die Bleiglasur erforderlich war, weil der Holzverbrauch eingeschränkt wurde und der nur noch schwach gebrannte Scherben eine Dichtung benötigte ⁴⁴⁾.

Die Feldbacher Kragenränder sind häufig vergesellschaftet mit runden Profilen aus gleichem Ton, von derselben Härte, aber leichtem manganvioletterm Farbanflug. Eine Auswahl von ihnen bietet Abb. 14, 1—19. Auch die Datierung dieser Kugeltöpfe mit runden Profilen, die uns in ähnlicher Form schon im 13. Jh. begegnet sind, steht noch offen. Klein ⁴⁵⁾ setzt die runden Ränder um 1400 und die Kragenränder um 1500, Sauermilch ins späte Mittelalter ⁴⁶⁾. Es fehlen also für die genaue zeitliche Bestimmung die datierten Fundstellen. Zu den spätesten Beispielen scheinen die Scherben eines Kragenrandtopfes zu gehören, der aus der Umgebung von Dillenburg stammt. Er ließ sich zeichnerisch ergänzen und besitzt einen eingedellten Boden (Abb. 11, 3). Bei diesem Gefäß hat sich die Beutelform weitgehend durchgesetzt ⁴⁷⁾.

Daß das 15. Jh. die Kragenränder liebt, zeigt sich an dem Inventar eines Brunnenschachtes in Ansbach, der 1449 zugefüllt wurde ⁴⁸⁾. Mit wenigen Ausnahmen sind hier Kragenrandgefäße zutage gekommen. Ähnliche holländische Funde werden ins 15. und 16. Jh. gesetzt ⁴⁹⁾. Brückner setzt verwandte Formen in Frankfurt a. M. in den Anfang des 15. Jhs. ⁵⁰⁾. Das Steinzeug des späten 14. und 15. Jhs. wird mit dem Hauskellerinhalt zusammen besprochen.

Lage und Form des Kellers

Am 23. 6. 1956 wurde beim Wasserleitungsbau durch einen Bagger im Gelände der Wüstung Feldbach ein mittelalterlicher Hauskeller

⁴⁴⁾ Siehe P. Nieß in Bericht über die zweite Tagung der Heimatforscher der Kreise Gelnhausen, Hanau, Schlüchtern und Büdingen vom 26. Sept. 1953, S. 2 ff.

⁴⁵⁾ Siehe A. Klein: Hessische Töpferkunst aus 600 Jahren. Düsseldorf 1956. Abb. 2 rechts und 4 links.

⁴⁶⁾ Siehe C. Sauermilch: Zur Typologie der Bombentöpfe im Gebiet der Oberweser, in Germania 31, 1953. Heft 3/4. S. 195. Abb. 8.

⁴⁷⁾ Herrn Dr. Häufner, Dillenburg, für die Kenntnis dieses Beispiels herzlichen Dank.

⁴⁸⁾ Siehe K. Gumpert: Ein bedeutender mittelalterlicher Keramik- und Glasfund in Ansbach (Mittelfranken), in 68. Jahresbericht des historischen Vereins von Mittelfranken. 1938—39. S. 8—11.

⁴⁹⁾ Siehe Anm. 42, S. 57. Fig. 4; 14—16, 24—27.

⁵⁰⁾ Siehe H. Brückner: Die mittelalterlichen Gebrauchsgeschirre im städtischen historischen Museum zu Frankfurt, in Schriften des historischen Museums II, Frankfurt, 1926. S. 26 und Taf. I, untere Abbildung, untere Reihe.

[illegible]

⁵¹⁾ Herrn Rektor Weyl, Herborn-Seelbach, früher Hof Feldbach, bin ich für sein Interesse an meiner Arbeit und für vielseitige Hilfe zu großem

von Norden nach Süden am Westende 3,50 m, am Ostende 3,65 m, in der Länge 4,01 m. Die ihn umgebenden Mauern sind 0,38—0,40 m stark, aus z. T. kugel- und eiförmigen Findlingen — so wie sie in der bergigen Umgebung zahlreich herumliegen — unter Verwendung von reichlich Mörtel, errichtet.

Der Keller hat vom mittleren Niveau der Straße aus (das Gelände fällt nach Süden und Osten) eine Tiefe von runde 1,70 m. Er ist also in den Fels zwischen 1,30 und 1,40 m eingelassen, d. h. man arbeitete aus dem Gestein, das 30 bis 40 cm unter der Straßenoberfläche beginnt, ein rechteckiges Loch von 4,40 m zu 5 m heraus und setzte die Mauern in diese kastenförmige Vertiefung (Abb. 16 u. 15 vor S. 33). Leider hat der Bagger bei der Arbeit nicht nur die Nordwestecke weggerissen, er nahm auch auf der Ostseite größere Teile einer Treppe weg, die von oben in den Keller führte. Darüber hinaus unterbrach der quer durch den Keller laufende Graben die drei Schichten der Einfüllung und beseitigte größere Teile des Füllgutes, das für die Ergänzung der einzelnen Gefäßformen von größter Bedeutung war (Abb. 15). Über dem anstehenden Fels, in den der Keller eingelassen wurde, befindet sich eine 30—40 cm hohe Kulturschicht; das Aussehen und die Zusammensetzung dieser Schicht zeigen deutlich, daß der Keller in seiner oberen, einst über dem Fels stehenden Nordmauer an den Friedhof der Kirche anstieß. Knochen, Sargnägel und dergl. stützen diesen Befund. Die Fortsetzung dieser Friedhofsgrenze ließ sich am Einschnitt des Grabens und an der Straßenböschung weiter westlich gut erkennen. Sie zog parallel zur Südmauer der Kirche im Abstand von rund 13 m, bog dann rechtwinklig nach Norden ein und verlief im ungefähr gleichen Abstand wiederum parallel zur Westwand der Kirche. Die westliche Friedhofsgrenze war vor der Bebauung auf dem Acker sehr deutlich durch eine dunklere Humus- und Kulturschicht von der außerhalb des Friedhofs liegenden lehmigeren Ackererde zu unterscheiden.

Der Oberteil des Kellers ist, soweit die Kulturschicht reicht, weggerissen, d. h. nur der Teil, der in den Felsen eingebaut war, hat sich erhalten. Aus den beigegefügtten Aufnahmen (Abb. 15 und 16) ergibt sich, daß das Mauerwerk unregelmäßig abgetragen wurde. An manchen Stellen befindet es sich 35 cm unter der Bodenoberfläche, an anderen, vor allem denjenigen, die gegen Süden gerichtet sind, zwischen 60 und 80 cm unter dem Niveau der Straße. Abstell- oder Leuchternischen wurden in den Kellerwänden nicht angetroffen. Eine ovale Vertiefung von 30 cm im Kellerfußboden diente zum Sammeln und zur Entnahme des eingedrungenen Wassers. Auf der Ostseite ist das Mörtelbett von zwei Treppenstufen erhalten. Es gestattet, die

Dank verpflichtet. Ohne seine Aufmerksamkeit wären viele Funde verlorengegangen! Herrn Direktor Rolfes von den Frankschen Eisenwerken Niederscheld schulde ich im gleichen Maße Dank. Die Ausräumung des Hauskellers war in der kurzen Zeit, die zur Verfügung stand, nur durch die tatkräftige Unterstützung dieses Werkes, dem auch die beiden Weitwinkelaufnahmen von dem leeren Keller zu verdanken sind, möglich.

Höhe der Einzelstufe auf 20 cm festzulegen. Rund 10 Stufen haben also außerhalb von der Nordostecke parallel zur östlichen Mauer zu der unten befindlichen Kellertür hinabgeführt, deren Spuren von dem Bagger weggerissen wurden. Diese Maße ergeben eine Kellerhöhe von rund 2 m. Aller Wahrscheinlichkeit nach war die Decke mit Balken versehen. Die Steine vom Abbruch des Kellers und des darüberbefindlichen Hauses dienten zur Auffüllung des sich im Osten an den Keller anschließenden Geländes, das tiefer lag und auf eine Entfernung von ungefähr 20 m durch diese Steine dem heutigen Niveau angeglichen wurde. Die Menge dieses Auffüllmaterials deutet darauf hin, daß sich im Osten des Kellers wahrscheinlich in gleicher Breite und Richtung das Haus ohne Unterkellerung fortsetzte. Seine Ausmaße ließen sich nicht mehr ermitteln, da die Zerstörung bis zur Oberkante des Felsens erfolgte und Fundamente und Fundamentgruben wegnahm. Aus dem gleichen Grunde bot sich keine Möglichkeit, den Raum näher zu bestimmen, aus dem die Treppe in den Keller führte. Bei der Durchsicht des Auf- und Einfüllmaterials hatte man den Eindruck, daß größere Steine, die für Bauzwecke geeignet waren, ausgesondert und an anderer Stelle wieder verwendet wurden. Nur stark mit Mörtel durchsetzter kleinsteiniger Bauschutt, dem hin und wieder rundliche größere Steine beigelegt waren, blieb an Ort und Stelle zurück.

Schichtung des Kellerinhalts

Nachdem die obersten Schutt- und Kulturschichten weggeräumt waren, zeigte sich, daß der Keller in drei getrennten Arbeitsgängen aufgefüllt war (Abb. 16, a u. b). Die unterste Schicht enthielt neben kleineren Steinen und Scherben viel Lehm. Sie war im Süden 70 cm, im Norden nur 20 cm hoch und senkte sich gleichmäßig; sie wurde durch ein Schieferband von einigen Zentimetern Mächtigkeit von der nächsten, hauptsächlich auf der Nordwestseite stark in Erscheinung tretenden Schicht, die aus Sand, Mörtel, Kies, kleinen Steinen und wiederum Scherben bestand, getrennt. Diese Schicht wird zur Südostecke des Kellers hin dünner und keilt dort aus. Darüber lag, geschieden durch ein 10 cm starkes Lehmband, das auf einer dünnen Schicht von Holzkohle und gebranntem Hüttenlehm aufsaß, die oberste Einfüllung, die sich aus größeren Steinen, Mörtel, Erde, Scherben usw. zusammensetzte. Auf ihr lag die Kultur- und Humusschicht, die in ihren unteren Teilen stark mit Mörtel vermischt war. Die Anordnung des Füllmaterials zeigte, daß die Einfüllung des Lehmes der untersten Schicht von Osten vorgenommen war, während die Einbringung der Bauschutt und Steine enthaltenden Schichten von Westen bzw. von Norden geschah.

Die Ausräumung des Kellers erfolgte unter sorgfältiger Beachtung der einzelnen Schichten. Nach der Säuberung der Scherben stellte sich heraus, daß viele Bruchstücke, die zusammengehörten und sich zu Gefäßen zusammenfügen ließen, in allen drei Schichten lagen,

so daß angenommen werden muß, daß die Zufüllung des Kellers zwar allmählich, aber innerhalb kürzerer Zeit geschah.

II. Funde aus dem Keller

Es fällt auf, daß die zahlreichen Scherben in größeren Stücken zum Vorschein kamen, und so eine wichtige Ergänzung der im Gelände gesammelten Keramik bilden. Zu den ältesten Funden an dieser Stelle gehören hellgraue Bruchstücke mit leicht poröser Oberfläche, die von Kugeltöpfen stammen und uns bereits bei dem blaugrauen Material weiter oben schon begegnet sind (Abb. 6, 1, 2). Ein Rest mit einer kehlenartigen Vertiefung auf dem oberen Teil der Schulter und starker Gebrauchsschwärzung gibt Auskunft über die obere Form der Kugeltöpfe dieser Jahrhunderte⁵²⁾.

Die rotonige Keramik des 13. und 14. Jhs. wird durch eine Reihe von Kugeltopfrändern belegt, wie sie uns von den Streufunden her bekannt sind. Ein Gefäß dieser Art konnte soweit zusammengesetzt werden, daß sich sein vollständiges Profil ergab (Abb. 7, 14).

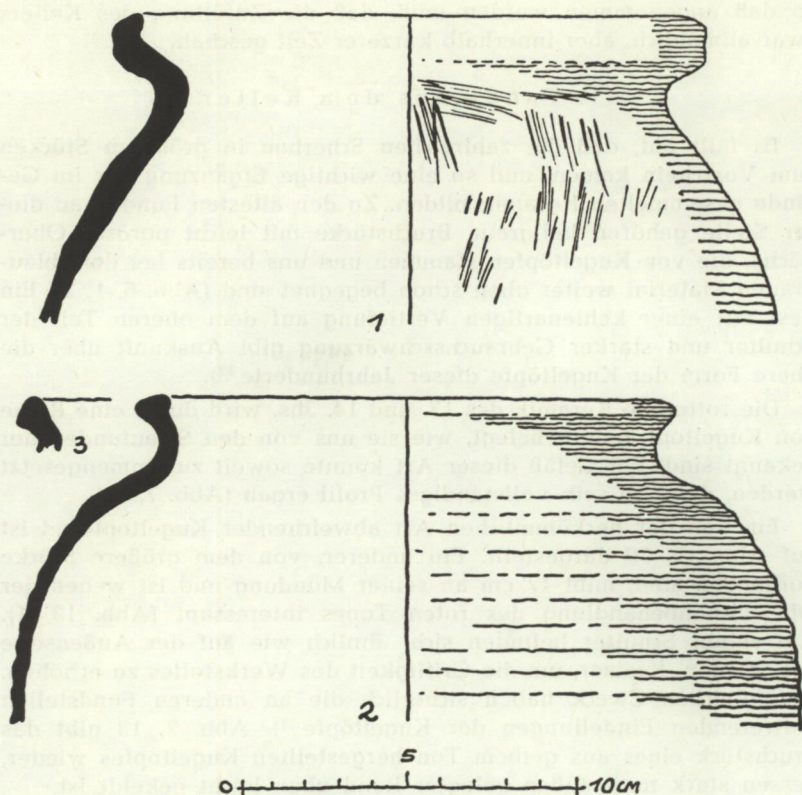
Ein von der herkömmlichen Art abweichender Kugeltopfrand ist auf Abb. 10, 39 dargestellt. Ein anderer, von dem größere Stücke vorhanden sind, mißt 17 cm an seiner Mündung und ist wegen der Oberflächenbehandlung des roten Tones interessant (Abb. 13, 1). Auf seiner Schulter befinden sich, ähnlich wie auf der Außenseite der Schalen, Kratzer, um die Griffigkeit des Werkstoffes zu erhöhen. Den gleichen Zweck haben sicherlich die an anderen Fundstellen auftretenden Eindellungen der Kugeltöpfe⁵³⁾. Abb. 7, 13 gibt das Bruchstück eines aus gelbem Ton hergestellten Kugeltopfes wieder, dessen stark nach außen gelegter Rand oben leicht gekehrt ist.

Die Form der späteren Kugeltöpfe, die durch Kragenränder charakterisiert sind, wird gesetzter und gedrungener. Bei ihnen hat der Ton bei den Beispielen aus dem Keller zunächst noch rote Farbe. Er wechselt dann später wie oben schon erwähnt — vielleicht im Zusammenhang mit der Brenntechnik — zu grau hinüber. Die Temperaturen des Brandes sind nun so hoch, daß ein fester Scherben entsteht, der auf seiner Oberfläche häufig Eigenglasur zeigt. Auf der Schulter haben diese Gefäße sauber eingedrehte Rillen. Beispiele aus dem Keller sind auf Abb. 11, 1 u. 2 wiedergegeben.

Es fällt nicht nur bei den Lesefunden, sondern auch beim Inventar des Kellers auf, daß kaum Bodenstücke irdener Keramik vorhanden sind. Es muß also weitgehend im späteren Mittelalter mit kugeligen Gefäßen gerechnet werden. Ein Schalenrand aus rotem Ton mit hellgrauem Überzug, ähnlich Abb. 8, 8 konnte geborgen werden. Zu ihm gehören einige Bodenbruchstücke größeren Ausmaßes mit den weiter oben erwähnten Spuren von Aufrauung. Nur ganz wenige Scherben sind mit braunem oder dunkelgrauem Farbüberzug ver-

⁵²⁾ Siehe Anm. 23. Abb. 4; 1c, Abb. 5; 2, 4.

⁵³⁾ Siehe Anm. 32. S. 28. Taf. 15; 143, 144.

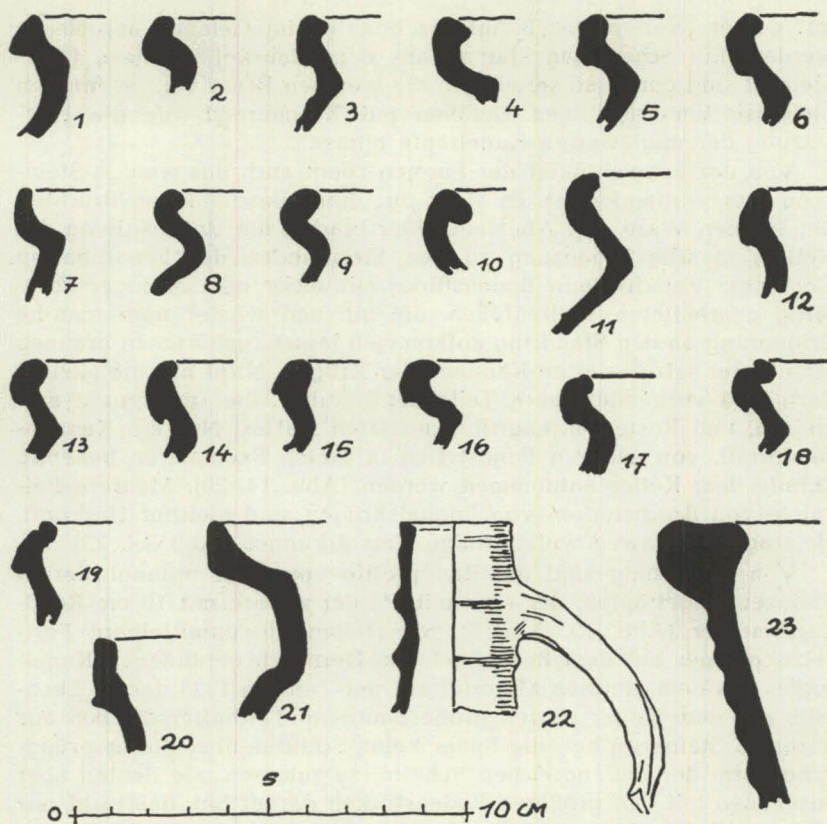


13. 1 Oberteil eines irdenen Kugeltopfes, 2, 3 Oberteil und Randprofil zweier Steinzeugkugeltöpfe

sehen, ihre Formen sind nicht mehr zu ermitteln. Unbekannt ist auch die Gefäßform, zu der das Randstück Abb. 14, 23 paßt, es ist aus gelblichem Ton, hart gebrannt, zeigt einen Durchmesser von 17 cm. Möglicherweise stammt es von einem Becher, Napf oder Kumpf, wie sie uns im Inventar des Töpferofens von Brunssum in Holland im 13. Jh. begegnen ⁵⁴⁾.

Einige wenige ältere Wölbtopfmündungen stellten sich ebenfalls ein (Abb. 7, 7). Ihre Fortsetzung wird im 14. Jh. durch sehr markant profilierte Scherbenränder angedeutet, die aus hellgelbem Ton hergestellt und hart gebrannt sind (Abb. 7, 8—12). Die Mündungsdurchmesser liegen zwischen 14 und 18 cm, sind also wesentlich größer als diejenigen der einfachen Wölbtöpfe. Auch die Oberfläche, die

⁵⁴⁾ Siehe J. G. Renaud: De Pottenbakkersoven te Brunssum, Limburg, in Berichten De Rijksdienst Voors Het Oudheidkundig Bodemonderzoek Jahrgang VI, 1955, S. 118. Fig. 13; 3, 5.



14. 1—19 runde Randformen, 20 Randstück einer Steinzeugkanne, 21 Randstück eines irdenen Kugeltopfes, 22 Bruchstück einer enghalsigen Kanne aus Steinzeug, 23 Randstück eines irdenen Napfes

früher häufig rau und uneben gelassen wurde, um mit dem Lehm, der als Mörtel diente, eine innige Verbindung einzugehen, hat sich gewandelt: saubere Drehrillen, tief eingefurcht, sorgen nun für den nötigen Kontakt mit dem Bindemittel. Es handelt sich bei diesen Scherben, deren Mündung von einer kräftigen Hohlkehle umschlossen ist, um Topfkacheln, die bedeutend niedriger als die Wölbtopfe sind und sich an unseren Fundstellen nicht vor 1350 einstellen. Sie gehören, wie die Beispiele vom Dillenburger Hüttenplatz zeigen, auch noch zum Fundgut der Zeit um 1500⁵⁵⁾. Sie kommen aber gelegentlich zusammen mit figürlichen bleiglasierten Kacheln im 16. Jh. vor, so in Greifenstein, Kr. Wetzlar. Kleine Bruchstücke von Nischenkacheln

⁵⁵⁾ Siehe Anm. 45. Taf. 6, „zwischen 1300 und 1500“, wobei sich die erste Zahl auf den Wölbtopf und die letzte auf die Zipfelkachel, als Fortsetzung der Schüsselkachel bezieht.

mit gelber oder grüner Bleiglasur konnten im Gelände aufgelesen werden. Ein Scherbchen stammt aus dem Hauskeller. Diese Überbleibsel sind genau so selten wie die wenigen Reste von im Inneren bleiglasierten engrilligen Gefäßen mit Kragenrand, die die Fortsetzung der unglasierten Kugeltöpfe bilden.

Von der Langlebigkeit der Formen zeugt auch das wenige Steinzeug, das vorhanden ist. Es stellt nur einen bescheidenen Bruchteil der irdenen Ware dar. Aber auch hier brachte die Untersuchung des Kellers manche Ergänzung zu den Streufunden des benachbarten Geländes. Verschiedene Bodenstücke mit mehr oder weniger sorgfältig gearbeiteten Wellenfüßen, die hin und wieder noch manche Erinnerung an den Standring aufkommen lassen, gehören zu braunen lehm- oder salzglasierten Kannen oder Krügen. Nicht nur die Henkel dazu sind vorhanden, auch Teile der Schulter, die Drehspuren aufweisen, und Reste des engrillig gezierten Halses. Nur ein Kannenrandprofil, von anderen Fundstellen in vielen Exemplaren bekannt, konnte dem Keller entnommen werden (Abb. 14, 20). Mehrere Beispiele von Bruchstücken von Enghalskrügen sind gleicher Herkunft, sie tragen durchweg wulstförmige Verstärkungen (Abb. 14, 22).

Von Bedeutung sind die Randprofile von zwei braunglasierten Steinzeugkugeltöpfen, der eine mit 15, der andere mit 16 cm Randdurchmesser (Abb. 13, 2 u. 3). Sie stellen die unmittelbare Fortsetzung eines auf dem Burghügel von Dernbach gefundenen Kugeltopfes aus dem gleichen Material aus der Zeit um 1325 dar⁵⁶⁾. Ebenfalls aus dem Keller rühren große Bauch- und Schulterscherben aus braunem Steinzeug her, die leider keine Schlüsse über die ursprüngliche Form der umfangreichen Behältnisse zulassen. Sie deuten aber zusammen mit den größeren Bodenstücken darauf hin, daß nicht nur kleinere Gefäße importiert wurden, sondern daß man sich für besondere Fälle auch größerer Formate bediente.

In der Qualität der Herstellung können sich diese mehr oder weniger provinziellen, gröberen, dunkel gefärbten Steinzeuggefäße nicht mit den nur in geringer Zahl vorhandenen Resten von Siegburg messen. Sie sind sorgfältiger gearbeitet, haben einen dichten hellgrauen Scherben, dessen Magerung völlig in der Masse verschwindet, und sind häufig mit einer leicht bräunlichen Salzglasur überzogen. Kleine sorgsam ausgedrückte Wellenfüße gehören zu Trichterbechern, deren glatte Randteile ebenfalls vorliegen. Ein Bauchbruchstück von ihnen ist mit einer runden undeutlichen plastischen Auflage versehen, so wie sie im späten 15. Jh. in Mode kommen, ein anderes zeigt die Reste eines Renaissancerahmens, beide stammen von dem Acker südlich der Kirche. Von Bedeutung für die Zuschüttung des Kellers sind der Boden und die Wandung einer kleinen Kanne oder eines größeren Bechers Siegburger Herkunft mit sehr exakter Behandlung des Wellenfußes, der zuunterst in der Vertiefung des Kellerfußbodens lag. Sie sind, wie der größte Teil des in Feldbach

⁵⁶⁾ Siehe Anm. 32. Taf. 13; 114.

gefundenen Siegburger Steinzeugs, im 15. Jh. hergestellt und gehören, wenn man die Einfüllung übersieht, zu deren jüngsten Bestandteilen.

Aus der Untersuchung des Kellerinhaltes und seiner Schichten ergeben sich für den Abbruch des Hauses folgende Einzelheiten: Das Gebäude stand einige Zeit leer, währenddessen sich in seinem Keller allerlei Schutt angesammelt hat, dann werden die Balken der Kellerdecke und des ersten Geschosses zur Wiederverwendung herausgerissen, dabei fällt der Lehm der Stakung nach unten und bildet dort den Hauptbestandteil der untersten Schicht, die durch Schieferbruchstücke vom Dach nach oben abgegrenzt wird. Schutt, der viele Scherben enthält und sandiges, kleinsteiniges, nicht mehr verwendungsfähiges Baumaterial, sammelt sich in der darüberliegenden Schicht. Ein Lehmband von 10 cm Stärke, das die Grenze zur obersten Einfüllung abgibt, rührt wahrscheinlich vom Fachwerk her. Schließlich sorgt der Abbruch der aufgehenden Mauern und der oberen Teile des Kellerfundamentes zusammen mit herbeigefahrenem Schutt aus der Nachbarschaft für die oberste Schicht. Die Zerstörung des Hauses geschah also nicht in einem Zug, sondern erfolgte allmählich, darauf deuten vor allem die Zwischenlagen und die festgetretenen Schichten im Keller hin. Der Schutt mit seinen zahlreichen Scherben stammt aus dem Dorf Feldbach, wurde verschiedenen Stellen entnommen und allmählich in den Keller eingefüllt. Der Abbruch der über der Erde anstehenden Mauern und die Planierung des Bauschuttes über das Gelände des einstigen Hauses und die vorbeiführende Straße war der letzte Akt der Zerstörung.

Es kann sich bei dem abgebrochenen Gebäude, das an den Friedhof grenzte und sich in unmittelbarer Nachbarschaft der Kirche befand, nur um das Pfarrhaus handeln, das nach der Verlegung der Kirche im Jahre 1490 — in die auch die Übersiedlung des Pfarrers mit einbezogen war — nicht mehr benötigt wurde, leerstand und dem Abbruch verfiel (s. o. unter Geschichte von Feldbach). Diese Ergebnisse spielten sich im Laufe des letzten Jahrzehnts des 15. Jhs. ab.

Bei der Durchsicht der Keramik von Feldbach fällt auf, daß sie uns in Zeiten zurückführt, aus denen wir für die Existenz des Dorfes keine schriftlichen Belege besitzen. Dadurch ist es möglich geworden, diese Siedlung als eine der ältesten des Dillkreises anzusprechen. Die Tonware sagt uns mancherlei über die soziale Struktur ihrer Benutzer aus, ihre Schlichtheit läßt vermuten, daß sie nur einen bescheidenen Lebensaufwand treiben konnten, und daß nur das billigste Geschirr der benachbarten Töpfer ohne jeglichen Zierrat in ihren Haushaltungen Verwendung fand. Nur in sehr geringem Maße wurde Steinzeug — im 13. und 14. Jh. modische Neuierung — hier abgesetzt. Da es von weit her kam, war es kostspielig und überschritt die finanziellen Möglichkeiten der Einwohner. Es diente den gehobeneren Schichten vor allem als Trinkgerät.

Die einzelnen Keramikformen halten sich, wie der Überblick zeigt,

lange. Der Kugeltopf mit seinen verschiedenen Abwandlungen spielt durch die Jahrhunderte hindurch eine bedeutsame Rolle. War an sich schon diese Gegend des nördlichen Nassaus im Mittelalter durch ihre Lage und Armut weitgehend modernen Einflüssen verschlossen, um wieviel mehr wird es das kleine Dorf Feldbach mit seinen hart arbeitenden Einwohnern gewesen sein! Die Errichtung der benachbarten Dillenburg und der dazugehörenden Stadt und die Verlegung der Pfarrkirche zu Ende des 15. Jhs. haben das Dorf schließlich zu einem kleinen Weiler herabsinken lassen. Wenn wir es auch urkundlich zur Zeit nicht nachweisen können (Untersuchungen in dieser Richtung fehlen), die benachbarte Stadt hat sicherlich schon vor ihrer offiziellen Ernennung zur Stadt auf Grund der Bedürfnisse der Burgherren und ihres Anhangs einen starken Sog auf Knechte und Mägde und Handwerker der benachbarten Siedlungen ausgeübt.

Die bescheidene Lebenshaltung der Feldbacher fällt besonders kraß in die Augen, wenn man andere Fundkomplexe des Mittelalters mit den Überbleibseln unserer Wüstung vergleicht, wobei allerdings nicht außer acht gelassen werden darf, daß sicherlich, wie sich gerade in den letzten Wochen zeigte, manche Fundstelle deswegen nicht erreicht wurde, weil sie von einer fast meterhohen ERDschicht, die durch die Witterung von den Hängen in die Täler herabgeschwemmt wurde, überlagert wird. Der Unterschied zwischen Arm und Reich wird deutlich, wenn man neben das Feldbacher Material, dessen Einseitigkeit und formenmäßige Unvollkommenheit zum Teil bedingt ist durch die mangelhafte Erhaltung, die Funde von der Dillenburg, dem Burghügel von Dernbach, vom Blankenstein, von der Ruine Wartenberg oder vom Husterknupp legt. Natürlich, so hoffen wir, stellt die Feldbacher Keramik nur einen Ausschnitt dessen dar, was die Menschen des Dorfes damals benutzten, größere Teile sind im Laufe der Zeit untergegangen oder an Stellen verborgen worden, die für uns heute unzugänglich sind. Sicherlich bietet uns das Material aber doch einen Querschnitt, der uns die wichtigsten benutzten Formen des Mittelalters aufzeigt.

Der lückenhafte Einblick in die Keramik und Bauweise von Feldbach wird hoffentlich bald ergänzt durch die Freilegung der Wüstung Fudenhausen am Osthang des Westerwaldes⁵⁷⁾. Hier sind alle wesentlichen Bestandteile eines mittelalterlichen Dorfes in Form von Bodenerhebungen, die die Gevierte der Häuser und der Grundstücke, den Brunnen, die Backanlagen usw. zeigen, noch vorhanden. Eine Grabung wird nicht nur über die Entwicklung des Dorfes, die Gebrauchsgegenstände der Einwohner und ihre schlichten Bauten etwas aussagen, sie wird uns auch mit dem Leben der mittelalterlichen Menschen und ihren Sorgen und Freuden vertraut machen. Unsere Kenntnisse von diesen vergangenen Zeiten werden eine beachtliche Erweiterung erfahren, so wie es die Untersuchung der Wüstung

⁵⁷⁾ Siehe Anm. 10. S. 88—92. Abb. 27.

Hohenrode am Südharz für die mitteldeutsche Landschaft getan hat⁵⁸⁾.

Zugleich aber kommt es bei der Betrachtung der Feldbacher Keramik mit bedrückender Klarheit zum Bewußtsein, wie wenig wir von diesem Gebiet mittelalterlicher Formgebung wissen. Für das frühe Mittelalter liegen eingehende Arbeiten über die Tonware und die Herstellungsorte des Rheinlandes vor, aber die Datierung der blaugrauen Keramik und die zeitliche Unterteilung der in Pingsdorf und Umgebung hergestellten Gefäße ist noch weitgehend offen. Das frühe Steinzeug, dessen Ursprungsorte nur zu ahnen sind, bedarf noch einer sorgfältigen Durchsicht, zumal es in den verschiedenen Landschaften mit beachtlichen zeitlichen Unterschieden aufzutreten scheint. Das Aufkommen der Glasuren bietet ebenfalls noch eine Reihe ungelöster Probleme. Gewiß, für die Zeit zwischen 1200 und 1350 sind Ansätze zur Gliederung im nördlichen Nassau und in Hessen gemacht. Burgstätten mit festen Zerstörungsdaten haben hier ihre Beihilfe zur Lösung nicht versagt, aber nachdem die Funde von der 1399 zerstörten Burg Tannenberg im Odenwald im Darmstädter Landesmuseum im letzten Krieg untergegangen sind, klafft für diese Zeit wiederum eine große Lücke, die sich bis weit ins 15. Jh., ja ins 16. Jh. erstreckt. Diese Lücken wurden bei der Behandlung der Feldbacher Keramik besonders deutlich. Nur mit Mühe konnten einige zeitliche Ansetzungen erreicht werden, häufig durch weit entfernt liegende Fundstellen, und dem Verfasser ist klar, daß dieser Überblick in vielen Zügen nur Stückwerk sein kann. Die künftige Untersuchung festdatierter Fundstellen und mittelalterlicher Töpfereihalden sollte hier Abhilfe schaffen.

Die beiden Aufnahmen zu Abb. 15 werden den Frankschen Eisenwerken, Niederscheld, verdankt. Die übrigen Bilder vom Verfasser.

⁵⁸⁾ Siehe P. Grimm: Hohenrode eine mittelalterliche Siedlung im Südharz. Halle 1939.

Das rechte Maß der Klosterkirche zu Ilbenstadt

Im Kopialbuch des Klosters Naumburg aus dem Jahre 1514, das im Staatsarchiv Marburg aufbewahrt wird, findet sich diese aquarellierte Federzeichnung, die eine Grenzsteinsetzung bei Kaichen bildlich beschreibt. Wir sehen die sieben Landscheider mit Schippe und Hacke versehen, mit einem Korb, in dem sich wohl die Ton- oder Bleiblättchen befinden, die unter die Grenzsteine gelegt wurden, und mit zwei Meßstangen. Im Hintergrund liegt das Dorf Kaichen mit seinem im Jahre 1737 abgerissenen „Kirchhäuslein“. Der Dorfgreve und die Feldgeschworenen sind ausgezogen, um die Grenzversteinung des Naumburger Klostergutes im Kaicher ¹⁾ Gebiet zu vollziehen. Uns interessieren bei der feierlichen Handlung besonders die beiden Bauern mit ihren Meßstangen. Welcher Art und wie groß war ihr Maß ²⁾?



1. Landscheider beim Dorf Kaichen

¹⁾ So lautet die alte volkstümliche Form.

²⁾ Eine ausführliche Darstellung dieser Grenzsteinsetzung in Kaichen 1514 gibt Luise Pickert in Band 2 der „Wetterauer Geschichtsblätter“ 1953, Seite 88 ff.

Im Mittelalter hatte fast jeder Ort seine eigenen Maßeinheiten. Die Rute war das größte gebräuchliche Längenmaß. Sie war unterteilt in 12 oder 10 Fuß (Schuh). Für die Fläche galt die Quadrat- oder Kreuzrute. Die Maße der oberhessischen Orte wurden im Jahre 1817 im heute gültigen Metermaßsystem vereinheitlicht. Dies geschah durch eine Veröffentlichung im Großherzoglichen Hessischen Regierungsblatt Nr. 32 vom 31. Dezember 1819. Vergleicht man nach dieser Veröffentlichung die bis dahin gebräuchlichen Maße, dann treten aus der Vielzahl der Dörfer mit verschiedenen Maßeinheiten einzelne Dorfgruppen mit gleichgroßen Maßen hervor. Ihr einheitliches Maß verdanken sie gemeinsamem geschichtlichen Werden. So stimmen die Maße von Kaichen mit denen der Dörfer Altenstadt, Büdesheim, Groß-Karben, Heldenbergen, Ilbenstadt, Klein-Karben, Okarben, Oberau, Rendel, Rodenbach und Rommelshausen in der Wetterau überein. Diese Orte bilden zusammen im Mittelalter das Freigericht oder die Grafschaft Kaichen. Das Rutenmaß des Freigerichts war 1,5193 Klafter groß. Das Klafter hatte 2,5 m. So war das Kaicher Rutenmaß 3,798 m lang. Die Kaicher Rute hatte 10 Ortsfuß (Schuh) zu 37,98 cm. Die beiden Bauern auf unserer Abbildung tragen bei der Grenzversteinerung die Rutenstangen, die 3,798 m lang waren.

Über Umfang und Verfassung des Freigerichts Kaichen gibt ein Weistum aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts genaue Auskunft. Seit dem 14. Jahrhundert ist in Urkunden von Freiheiten die Rede, die die Burgmannen zu Friedberg innerhalb der Grafschaft Kaichen haben. 1439 steht der Burggraf der Burg Friedberg an der Spitze der das Rechtweisenden Grafen und Lehnherren des Freigerichts. 1454 wird anerkannt, daß „ein Burggraf, Baumeister und Burgmann seyn oberste Herren Schützer und Schirmer im freien Gerichte“. Die kaiserliche Burg Friedberg hatte im ganzen Mittelalter andere Maßeinheiten als die freie Reichsstadt Friedberg. Das alte Rutenmaß der Burg Friedberg betrug 3,468 m und hatte 10 Schuh. Als die Burg die Schutzherrschaft über das Freigericht antritt, führt sie auch ein neues Maß ein, nämlich das des Freigerichts Kaichen.

Von allen Orten, die im Mittelalter zum Freigericht Kaichen gehörten, hat nach einer Bekanntmachung im Großherzoglich Hess. Regierungsblatt vom 30. November 1819 nur das Dorf Kloppenheim ein vom Kaicher Einheitsmaß abweichendes Maß. Kloppenheim wird 1659 von der Burg Friedberg an den Deutschen Orden verkauft, und auch die oberhoheitlichen Rechte gingen im Anfang des 18. Jahrhunderts an den Orden über. Damit verbunden war ein Wechsel in der Maßeinheit.

Im Gebiet des ehemaligen Freigerichts Kaichen liegt die Klosterkirche zu Ilbenstadt. Sie ist das beachtenswerteste romanische Bauwerk der Wetterau und wurde gebaut von den Mönchen des Prämostratenserordens. Stifter dieses Ordens war Norbert aus dem Hause der Grafen von Xanten. Er zog als Wanderprediger durch Deutschland und Frankreich und gründete im Jahre 1121 zu Pré-

montré in der Diözese Laon ein Kloster auf Grund der Augustinerregel. Andere gleichgeartete Gründungen folgten und schlossen sich zu einem Orden zusammen. Der Prämonstratenserorden breitete sich rasch in Frankreich, den Niederlanden, Deutschland und Böhmen aus. Anlaß zur Gründung von Kloster Ilbenstadt bot eine im Jahre 1121 zu Köln stattgefundene Begegnung zwischen Norbert und dem Grafen Gottfried von Kappenberg. Die Familie der Kappenberger war eines der ältesten und angesehensten Geschlechter Westfalens. Sie hatte aber auch ausgedehnten Besitz am Rhein und in der Wetterau. Ihre Macht und Bedeutung werden durch ihre verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Saliern und Staufern sowie zu Kaiser Lothar von Supplinburg hervorgehoben. Der durch Norbert religiös erschütterte Graf Gottfried von Kappenberg verspricht diesem, alle seine Güter zu verlassen und sich der freiwilligen Armut hinzugeben. Im Jahre 1122 gründet er ein Prämonstratenserstift in seiner zwischen Dortmund und Münster gelegenen Burg Kappenberg, ebenso in Varlar an der holländischen Grenze und 1123 in Ilbenstadt. Aus der Stiftungsurkunde der Brüder Gottfried und Otto von Kappenberg vom Jahre 1123 geht hervor, daß sie „ihr ganzes väterliches Vermögen, bestehend in Gebäuden, Äckern, Weinbergen, Wiesen und Waldungen, welches sie in dem Dorfe Elevestadt genannt besitzen, dem Heiligen Martinus schenken“. Die als Klostervermögen in Aussicht genommenen Güter in Ilbenstadt werden Eigentum des Erzbistums Mainz unter der Voraussetzung, daß Erzbischof Adalbert I. damit eine Bruderschaft nach der Regel Augustins und nach der institutio Norberts, d. h. nach den Gewohnheiten des Klosters Prémontré begründe. Gottfried selbst lebte mit seinem Bruder Otto im Stifte Kappenberg. 1127 kommt er auf der Heimreise von einem Besuche seines 1126 zum Erzbischof von Magdeburg erhobenen Lehrers Norbert nach Ilbenstadt. Hier erkrankt er plötzlich und stirbt, kaum 30 Jahre alt.

So ist die Klosterkirche zu Ilbenstadt unter dem Einfluß eines mächtigen, weitverbreiteten Klosterverbandes entstanden. Der Prämonstratenserorden, der in dieser Zeit zahlreiche Niederlassungen überall in Mitteleuropa einrichtete, verfügte über Bauleute mit kenntnisreichen, auf weiten Reisen erworbenen Erfahrungen. 1139 wird die Bauausführung urkundlich erwähnt. 1159 wird die Kirche durch den Erzbischof Arnold von Mainz geweiht. 1166 erfolgte die kaiserliche Bestätigung von Frankfurt aus.

Über die Baubestrebungen der Mönchsorden im 10. und 11. Jahrhundert ist uns einiges bekannt. Stiftungen und Einkommen ermöglichten es diesen Orden, Steinmetzen, Maurer und Zimmerleute als Laienbrüder zusammenzubringen. Diese Baubruderschaften standen unter der Führung von Mönchen und reisten von einem Land zum anderen, je nachdem, wohin sie berufen wurden. Die Bauleitung hatte ein Abt oder ein Propst unter der Benennung „oberster Baumeister“. Mönche waren als Paliere (Werkmeister) tätig, daneben

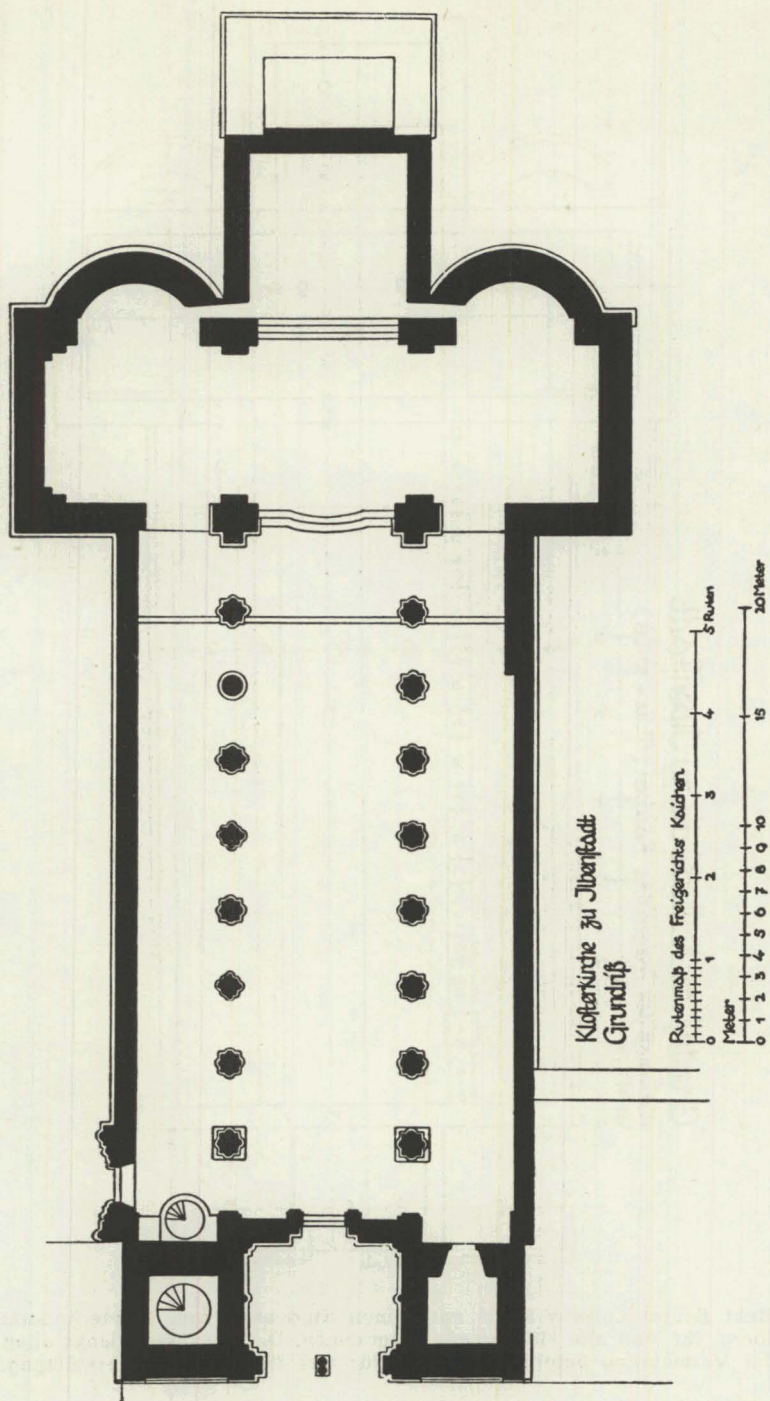


Abb. 2

Rutenmaß des Freigerichts Kaichen (1Rute = 10Fuß)



58

Laienbrüder und ortsansässige Handlanger. Welcher Art war nun die geometrische Entwurfsarbeit des obersten Baumeisters der Klosterkirche zu Ilbenstadt? Welches ist das Grundmaß der Kirche?

Dem Grundriß und den sich daraus entwickelnden Raumformen eines mittelalterlichen Bauwerks kann man mit dem heute eingeführten Maßsystem nach Meter und Zentimeter nicht nahekommen. Vielmehr kann die Entstehung eines Baues nur nach seinen ursprünglichen Maßen erklärt werden.

Die Ilbenstädter Pfeilerbasilika zeigt im Grundriß (Abb. 2) eine quadratisch angelegte Vierung, die durch mächtige Pfeiler betont ist. Der Chor war ebenfalls quadratisch angelegt und ist später zu einem langgestreckten Hauptchor erweitert worden. Den Kreuzarmen des Querhauses legen sich nach Osten halbkreisförmige Apsiden vor. Jeweils neun Arkadenbögen auf enggestellten Pfeilern tragen die Mittelschiffwände des dreischiffigen Langhauses. Diesem sind im Westen zwei quadratisch angelegte Türme vorgelagert, zwischen denen eine ins Mittelschiff vorspringende Vorhalle eingebaut ist.

Schlüsselfigur des Grundrisses (Abb. 3) ist die Vierung, deren Seiten zwei Kaicher Ruten lang sind. Damit ist auch die Breite des Mittelschiffes und des Chores festgelegt. Sie beträgt ebenfalls zwei Ruten; ebenso die Breite des Querschiffes. Die beiden Seitenschiffe sind halb so breit wie das Mittelschiff, d. h., eine Kaicher Rute. Pfeiler und Wandstärke sind in diese Maße nicht einbezogen. Die Pfeiler ruhen auf Basen, deren Seiten drei Kaicher Fuß sind. Die Wandstärke beträgt zwei Kaicher Fuß. Besondere Bedeutung gewinnt das mittelalterliche der Kirche zugrundegelegte Maß erst dadurch, daß es die groß angelegten Proportionen des Baues offenbart. So ist die Kirche (immer im Außenmaß) hundertfünfzig Kaicher Fuß lang, das Langhaus fünfzig Kaicher Fuß breit. Die Länge des Querschiffes beträgt fünfundsiebzig Kaicher Fuß. Der Abstand der Pfeiler im Mittelschiff voneinander beträgt sechs Fuß (gemessen wurde die nördliche Pfeilerreihe).

Bei den drei westlichen Pfeilerstellungen ist der Abstand auf sechseinhalb bzw. sieben Fuß erweitert. Man hatte sich auf die Gesamtlänge der Kirche von hundertfünfzig Fuß festgelegt und schon mit den Fundamenten des Westbaues begonnen, als man erkannte, daß man mit der enggestellten Pfeilerreihe nicht ganz auskam. Um den alten optischen Eindruck der Pfeilerfolge beizubehalten, unterlegte man die beiden westlichsten Pfeiler mit einer vier Fuß breiten Platte (Abb. 4). Zum Vergleichen seien den mittelalterlichen Maßen die heutigen Maße in Meterzahlen gegenübergestellt³⁾.

³⁾ Der Grundriß der Kirche wurde von Herrn Oberstudienrat Dr. Hermann Roth, Darmstadt, gemeinsam mit dem Verfasser vermessen. Beim Vergleichen der Maße treten kleinere Unterschiede auf, die aus einer gewissen Sorglosigkeit wenig geschulter Bauleute zu erklären sind. Im Verhältnis zu den großen Abmessungen der Kirche sind sie ohne Bedeutung. Eine maßstabgerechte Gesamtaufnahme der Kirche erarbeitete Herr Diplom-

Breite der Pfeilerbasen:	3 Kaicher Fuß = 1,14 Meter
	gemessen: 1,10 Meter
Stärke der Außenwand:	2 Kaicher Fuß = 0,76 Meter
	gemessen: 0,85 Meter
Maß vom Vierungsmittelpunkt bis Turmwand:	99 Kaicher Fuß = 37,60 Meter
	gemessen: 37,59 Meter

Schon Dehio hatte erkannt, daß dem Aufriß der Ilbenstädter Kirche ein gleichseitiges Dreieck unterlegt werden kann. Als romanische Kirche ist sie nach den Gesetzen der Triangulatur errichtet (Abb. 5). Überträgt man das gleichseitige Dreieck mit einer Seitenlänge von 46 Fuß (Breite des Langhauses, Innenmaß) in den Quer-

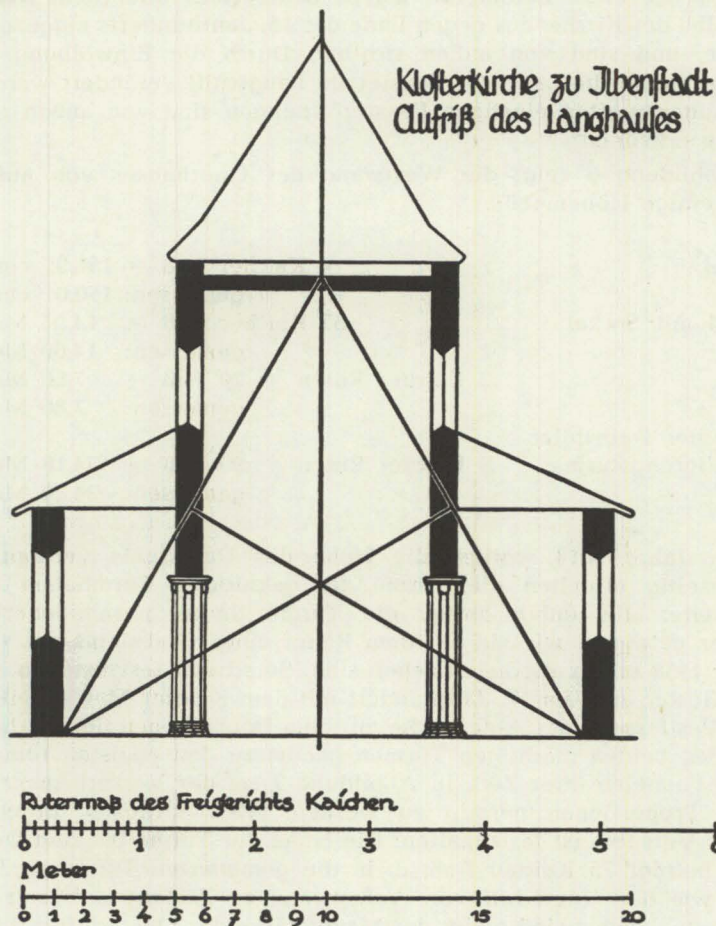


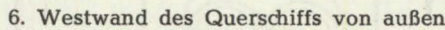
Abb. 5

schnitt des Langhauses, dann legt die Spitze des Dreiecks die alte Balkendecke der Kirche fest. Der Mittelpunkt des Dreiecks gibt die Höhe der Pfeiler an, die Schnittpunkte der Dreieckslinie mit der Mittelschiffwand ergeben die Höhen der alten Flachdecken der Seitenschiffe. Auch die Höhe der Pfeiler und die einstigen Fensterhöhen der Mittelschiffwand können durch Dreieckslinien bestimmt werden. Die Höhe der Kirche von der oberen Balkendecke bis zum Fußboden beträgt genau 15 Meter. Aus der Triangulatur mit dem Kaicher Rutenmaß algebraisch errechnet ist sie 15,13 Meter. Der Dachfirst des Langhauses liegt zwei Kaicher Ruten = 20 Fuß hoch über der alten Balkendecke. So bestätigt die Triangulatur den im heutigen Baubefund noch erkennbaren einstigen Bauzustand der Kirche. Die starken mit Rundstab und Kehle an den Ecken profilierten Eichenbalken der alten Flachdecke lagern heute noch über dem Kreuzgewölbe der Kirche, das gegen Ende des 15. Jahrhunderts eingezogen wurde, und sind von außen sichtbar. Durch die Einwölbung der Kirche mußte die Lage der Fenster im Langschiff verändert werden. Die zugemauerten einstigen Fensteröffnungen sind von außen noch gut zu erkennen.

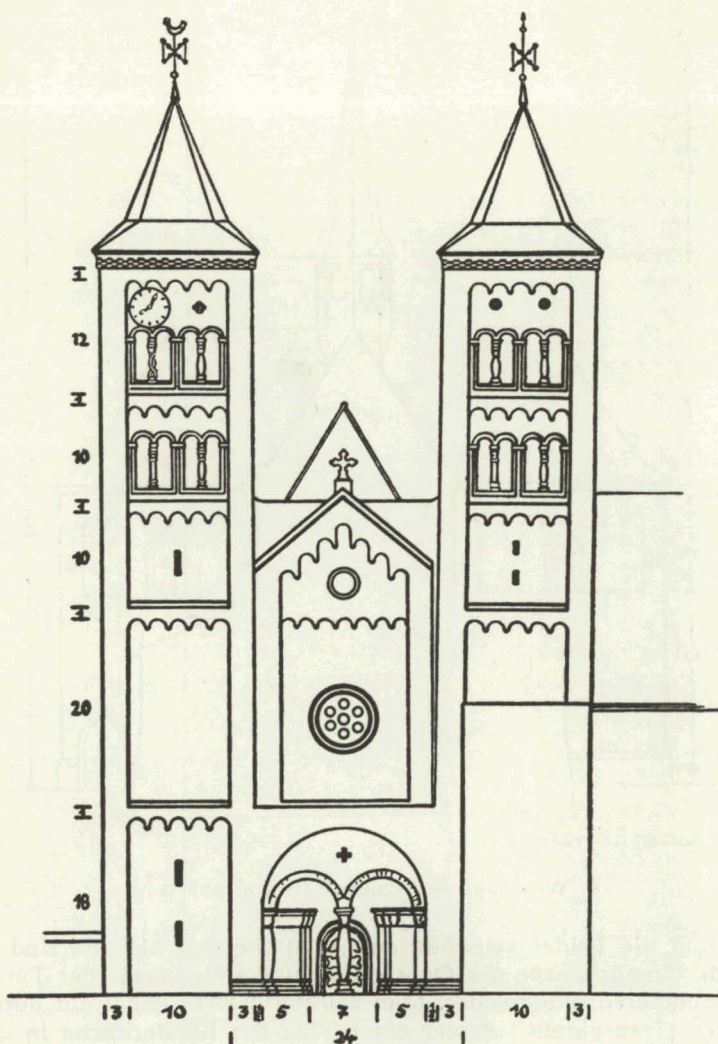
Abbildung 6 zeigt die Westwand des Querhauses von außen. Hier einige Höhenmaße:

Sockel:	4 Kaicher Fuß = 151,9 cm gemessen: 150,0 cm
Wand mit Sockel:	37 Kaicher Fuß = 14,05 Meter gemessen: 14,00 Meter
Dach:	2 Kaicher Ruten = 20 Fuß = 7,60 Meter gemessen: 7,80 Meter
Höhe der Dachspitze des Vierungsturms:	9 Kaicher Ruten = 90 Fuß = 34,18 Meter gemessen: 34,20 Meter

Im Jahre 1614 wurden die Höhe des Dachstuhls verdoppelt, gleichzeitig erhielten die Türme die geknickten Turmhelme und Dachreiter. Bis dahin hatten die Türme flache, pyramidenartige Dächer getragen, wie sie auf dem Relief eines Grabsteins aus dem Jahre 1558 in der Kirche zu sehen sind. So scheint festzustehen, daß das Kloster auch im 17. Jahrhundert mit dem Kaicher Maß arbeitete. Die Westfassade der Abteikirche mit dem Doppelbogen der Vorhalle und den beiden mächtigen Türmen gehört zu den edelsten romanischen Fassaden ihrer Zeit. In Abbildung 7 sei der Versuch gemacht, ihren Proportionen gerecht zu werden. Als wichtigstes Ergebnis dieses Versuchs ist festzuhalten: Die Höhe der Türme bis zum Dachrand beträgt 75 Kaicher Fuß, d. h. die gemauerten Türme sind so hoch wie das Querschiff von Außenwand zu Außenwand lang ist. Die Seitenlisenen sind gleich der Mauerstärke des Querschiffes 3 Fuß breit und die Felder zwischen den aufstrebenden Lisenen sind so



Grundriß und Aufbau der Ilbenstädter Kirche erscheinen, wenn man die mittelalterlichen Maßvorgänge und die damaligen Maßeinheiten berücksichtigt, in völlig neuem Licht. Nur ein mit allen Grundlagen mittelalterlichen Bauschaffens wohl vertrauter und durchgebildeter Baumeister kann den Plan entworfen haben. Seine Entwurfsarbeit macht einen geschlossenen Eindruck; sie offenbart, daß die ganze Bauanlage von Anfang an so beabsichtigt war, wie sie der alte Bauzustand heute noch zeigt. Man steckt, von der Vierung ausgehend, von Osten nach Westen den Bau in festumrissenen



Ein kalcher Fuß = 37,98cm

7. Aufriß der Westfassade

Außenmaßen ab und beginnt gleichzeitig mit dem Legen der Fundamente. Die enge Pfeilerstellung wird durch das Außenmaß bedingt und in ihrer Anlage dem Außenbau angepaßt. Die Steinmetzen des Baues stehen dem Schöpfer des Gesamtplans an Geschmack, Fähigkeit und Erfahrung weit nach. Aufbau und Ausführung der Innenarchitektur von Chor und Querschiff sind derb, die Werkstücke nachlässig und ungeschickt gerichtet, so daß man mindestens beim Auf-

bau der Ostgruppe der Kirche einen Mangel an geschulten Bauarbeitern vermuten kann. An dem Aufbau der Türme und der westlichen Vorhalle haben dann besser geschulte Bauleute mitgewirkt, lombardische Steinmetze, die vorher am Mainzer Dom gearbeitet hatten.

Der Grundriß in Abbildung 3 ist ohne eine Chorerweiterung gezeichnet, die auf Abbildung 2 mit eingetragen ist. Daß es sich bei der Chorerweiterung um eine im Grundplan nicht vorgesehene spätere Bauabsicht handelt, geht aus der gegenüber dem Gesamtbau abweichenden Mauerstärke hervor. Sie beträgt $4\frac{1}{2}$ Fuß.

Der Innenraum des Chores wird nach Osten um eine Kaicher Rute verlängert⁴⁾. So bestätigt auch diese Chorerweiterung die Verwendung des Kaicher Maßes. Nach unseren Ausführungen wurde der Grund und Boden, auf denen die Kirche errichtet wurde, im Rutenmaß des Freigerichts Kaichen ausgemessen. Die älteste Urkunde, die uns Kunde vom Freigericht Kaichen gibt, stammt aus dem Jahre 1293 und berichtet von einem Streit um die Güter derer von Heldenbergen. Anderthalb Jahrhunderte früher baut man in dem rechten Maß des Freigerichts Kaichen die Klosterkirche zu Ilbenstadt. Hat das Freigericht Kaichen als Rechtsgemeinschaft schon lange vor seiner ersten urkundlichen Erwähnung, zum mindesten seit Beginn des 12. Jahrhunderts bestanden? Oder hat der Prämonstratenserorden das Maß mitgebracht und die Klosteranlagen auf dem Grund und Boden der Kappenberger nach seinem Maß vermessen? Ist das Maß später vom Freigericht Kaichen übernommen worden? Diese Fragen stehen offen.

Als erstes Ergebnis unserer Untersuchung ist festzuhalten: Die Maßeinheit der Klosterkirche zu Ilbenstadt ist die Kaicher Rute bzw. der Kaicher Fuß. Die Höhenmaße der Türme und die Grundrißmaße des Querschiffes sind aufeinander bezogen. Zusammen mit den schon oben begründeten Maßverhältnissen des Gesamtgrundrisses 150:75:50 geben sie dem Bauwerk eine einmalige Größe.

In einer Arbeit über „Das Proportionsgesetz hessischer Hallenkirchen“ (Friedberger Geschichtsblätter, Band 14, Seite 119 ff.) habe ich nachgewiesen, daß auch die örtlichen mittelalterlichen Rutenmaße von Marburg, Frankenberg und Friedberg die großartigen Proportionen ihrer gotischen Kirchen bestimmen. Die neuere Proportions- bzw. Maßforschung geht noch immer an den oft auch an Kirchen angebrachten mittelalterlichen Längenmaßen vorbei. Nun hat sich herausgestellt, daß der romanische Grundriß der Klosterkirche in Ilbenstadt im Außenmaß vermessen wurde. Auch der Grundriß

⁴⁾ Georg Krahel hat in „Hessenkunst“ 1923, Seite 26 ff. vermutet, daß diese Chorerweiterung nach 1130 von einem neuen Meister, der zur Mainzer Dombauhütte gehörte, durchgeführt worden ist. Kaplan Norbert Beyerling hat mir gegenüber diese Vermutung brieflich durch eine Reihe gewichtiger Gründe unterbaut und gefolgert, daß der Baumeister, der 1138 vom Mainzer Dom kam, der Baumeister des Chorabschlusses sein muß.

der romanischen Kirche in Friedberg, deren Fundamente unter der gotischen Stadtkirche (Liebfrauenkirche) liegen, war im Außenmaß vermessen (Breite des Langschiffs von Außenwand zu Außenwand = 6 Friedberger mittelalterlicher Ruten), ebenso der noch romanische Grundriß von St. Elisabeth in Marburg. Bei der gotischen Pfarrkirche in Frankenberg und der gotischen Stadtkirche in Friedberg mißt man in der lichten Weite. Hier scheint als weiteres Ergebnis unserer Untersuchung ein bedeutender allgemeiner Gesichtspunkt gewonnen. Die ästhetische Verlagerung des architektonischen „Grundes“ von der kubischen Blockhaftigkeit des Außenbaues in der Romanik zur gestalteten Kraft des Innenraumes in der Gotik wird durch den Gegensatz Außenmaß — lichte Weite in rational begreiflicher Weise bestätigt.

Die Sakristei von Kloster Arnsburg

Christian Rauch hat seit Jahrzehnten sich um die Klosteranlage von Arnsburg gekümmert, sie in seinen akademischen Unterricht eingebaut, immer wieder in den Seminarübungen behandelt und selbst an Ort und Stelle, auch in öffentlichen Führungen, erläutert. Wenn ich mich hier in einer meinem verehrten Kollegen zugeeigneten Festschrift zu Worte melde als einer, der seit Jahren mit dem Ort und seinen mannigfachen Problemen vertraut ist, so sehe ich mich dabei als das Glied einer langen Kette, die aus Gießener Gelehrten zusammengesetzt ist, die sich, wie Christian Rauch, mit dem Kloster beschäftigt haben. Kloster Arnsburg ist seit je eine Domäne der Gießener Geisteswissenschaften gewesen¹⁾; auch meine eigenen Untersuchungen und Ausgrabungen in Arnsburg stehen also in dieser Tradition²⁾.

Ich habe im Sommer 1958 zunächst mit einer Freilegung der Fundamente des nach der Säkularisierung abgebrochenen Kreuzganges begonnen³⁾; diese Arbeiten habe ich im Sommer 1959 fortgesetzt durch eine Untersuchung der gedeckten Halle in der Klostergasse, entlang der Außenmauer des Kreuzgang-Westflügels⁴⁾. Ein äußerer Anlaß für diese Ausgrabungen war 1958 gegeben, als der Gedanke aufgetaucht war, im Raume des ehemaligen Kreuzganges eine Kriegeropferstätte einzurichten; im Zusammenhange damit stand auch die räumlich begrenzte Untersuchung der Klostergasse von 1959: weil hier ein neuer Zugang für die Besucher der Klosterruine geschaffen werden sollte. Beides, die Einrichtung des Friedhofes, sowie der neue Weg zur einstigen Pforte der Laienbrüder beim Westende des südlichen Seitenschiffes der Kirche, ist inzwischen fertiggestellt worden. Grundsätzlich sind diese Veränderungen und Wiederherstellungen so vorgenommen worden, daß in beiden Fällen die Ausgrabungsergebnisse weitgehend berücksichtigt, ja zur Grundlage der

1) Vgl. Gießener Hochschulblätter der Justus Liebig-Universität, 6. Jahrg. Nr. 4 (1959).

2) Matthaei, Beiträge zur Baugeschichte der Cisterzienser mit besonderer Berücksichtigung der Abteikirche zu Arnsburg in der Wetterau, Darmstadt 1893. — Dr. Bruno Sauer und Dr. Carl Ebel, Die Cisterzienserabtei Arnsburg... Gießen 1895.

3) Der Kreuzgang im Kloster Arnsburg, ein Ausgrabungsbericht von Prof. Dr. W. Zschietzschmann = Hessische Heimat (Beilage zur Gießener Freien Presse) Nr. 19. 20. 9. 1958. — Ders., Im Kreuzgang des Klosters, ein Bericht über neue Ausgrabungen im Kloster Arnsburg = Heimat im Bild (Beilage zum Gießener Anzeiger), Jahrg. 1958, Nr. 27. — W. Zschietzschmann, Ausgrabungen in Kloster Arnsburg 1958, in: Kunstchronik 12. Jahrg. Heft 3. März 1959, S. 67—79.

4) Ein Bericht ist bisher nicht erschienen, vgl. jedoch den Hinweis in meinem Aufsatz über die gotischen Figurengrabsteine in Kloster Arnsburg, in: Gießener Hochschulblätter 7. Jahrg. Nr. 4. März 1960, S. 1.

neuen Anlage gemacht wurden: die ausgegrabenen Fundamente der Kreuzganginnenseiten bilden die Einfassung der neuen Gräberanlage; der schmale gepflasterte Weg, der jetzt in der Klostersgasse zur Kirchenpforte hinführt, liegt mit Absicht genau über dem Fundament der Halle, die sich hier einst, an der Außenwand des westlichen Kreuzgangflügels, erhob.

Im Dezember 1959 habe ich noch einmal eine Untersuchung in Arnsburg durchgeführt, die gleichfalls durch äußere Umstände veranlaßt wurde. Es handelte sich um eine Untersuchung in der einstigen Sakristei der Klosterkirche; über diese soll hier berichtet werden ⁵⁾).

Die jetzige Gemeinde Arnsburg brauchte eine Totenkapelle für die Aufbahrung der Verstorbenen des Ortes, weil der bisher hierfür verwendete Raum, das als evangelische Kirche dienende Paradies des Klosters, nicht mehr zur Verfügung stehen sollte; der im Inneren wohlerhaltene Sakristeiraum bot sich hierfür als besonders geeignet an. Da er für den neuen Gebrauch hergerichtet werden mußte (was inzwischen geschehen ist), beauftragte man mich, vorher eine Untersuchung durchzuführen.

Ich habe zu diesem Zwecke an verschiedenen Stellen Gräben gezogen und Teile der Fundamente freigelegt; wo diese Grabungsstellen lagen, geht aus dem Plan Abb. 1 hervor: die einfachen Schraffuren kennzeichnen die Grabungsränder. Den Plan hat Volker Stephan ⁶⁾ aufgenommen und gezeichnet, den hier vorgelegten Plan hat Walter Kröll nach dem Originalplan umgezeichnet und dabei Einzelheiten und Beischriften weggelassen, um die Ergebnisse klar hervortreten zu lassen ⁷⁾.

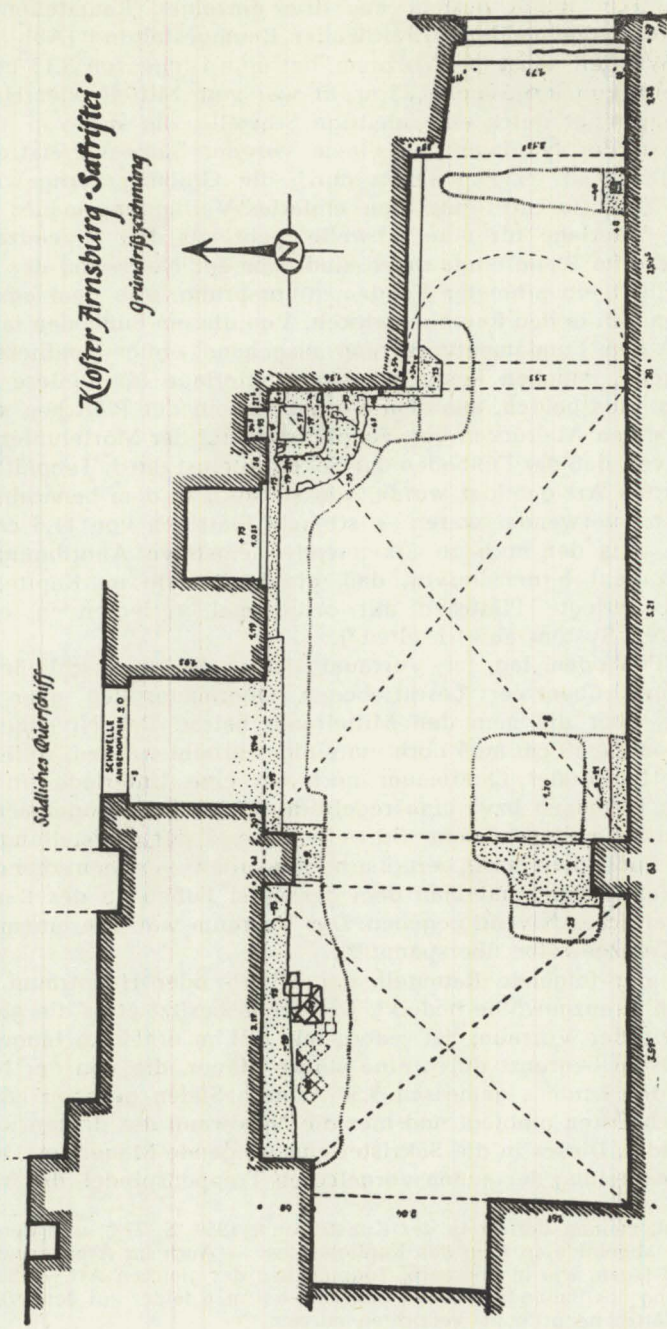
Die ehemalige Sakristei des Klosters liegt an der Ostseite des Kreuzganges, zwischen dem Kapitelsaal und dem südlichen Querhaus der Kirche; die Sakristeisüdwand ist identisch mit der Kapitelsaalnordwand. Der Raum erstreckt sich von West nach Ost; er besitzt zwei Zugänge, eine schmale Tür vom südlichen Querschiff ⁸⁾, eine breitere vom östlichen Arm des Kreuzganges her. Diese Tür ist mit Rücksicht auf die neue Friedhofsanlage 1959 zugemauert worden. Der

⁵⁾ Außer einer kurzen Notiz in den Gieß. Hochschulbl. März 1960, S. 10, ist ein Bericht bisher nicht erschienen.

⁶⁾ Der junge Architekt Volker Stephan, Mainz, hat von Anfang an die neuen Arnsburger Arbeiten und Untersuchungen weitgehend gefördert durch die von ihm ausgeführten Bauaufnahmen, die sorgfältig gezeichneten Pläne, und durch seine Beobachtungen vieles zur Deutung der Tatbestände beigetragen. — Nach dem Stephanschen Plan sind Einzelheiten des Planes bei H. Walbe, Die Kunstdenkmäler des Kreises Gießen Band II, 1919, Abb. 8, zu verbessern.

⁷⁾ Auch die Vorlagen für die anderen hier wiedergegebenen Abb. 2—5 hat der in Arnsburg ansässige Kunstmaler und akademische Zeichenlehrer Walter Kröll angefertigt.

⁸⁾ Die Sakristeitür ist bei Walbe a. a. O. S. 55, Abb. 30 und 31, nach photographischen Aufnahmen abgebildet.



Kloster Arnburg-Saalfeld
Grundrisszeichnung

1. Grundriß

langgestreckte Raum besteht aus drei einzelnen Raumteilen mit besonderer, voneinander abweichender Raumgestaltung (Abb. 2).

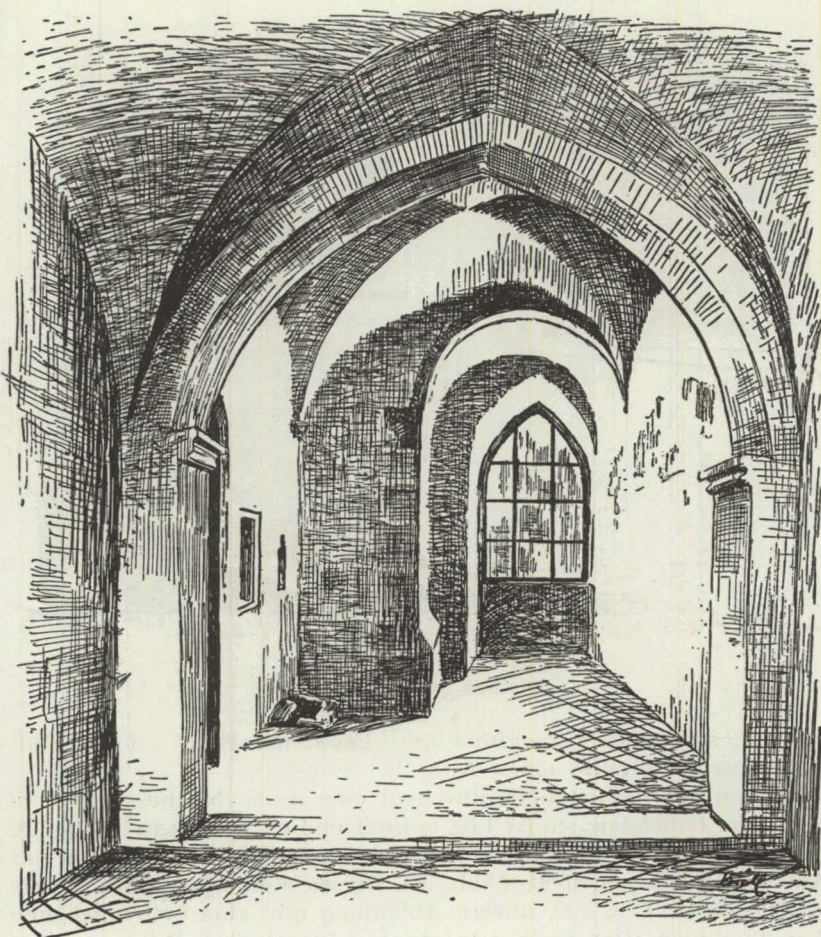
Der Westteil, einst der Vorraum, hat eine Länge von 3,15 m und eine Breite von insgesamt 4,25 m. Er war vom Mittel- oder Hauptraum abgetrennt durch eine niedrige Schwelle, die sich von einem Pfeiler vor der Nordwand zu einem vor der Südwand erstreckte. Diese Mauer ist im Fundament durch die Grabung nachgewiesen worden. Daß sie nicht nur eine einfache Verbindungsmauer war, sondern Unterlage für eine Schwelle, geht aus den Niveauezahlen hervor, die im Plane eingetragen sind. Vor der Nordwand des Vorraumes liegt ein schmaler Fundamentvorsprung, von dem aus der Fußboden sich in den Raum entwickelt. Von diesem Fußboden fanden sich, von dem Fundamentvorsprung ausgehend, einige Tonfliesen in situ liegend, daneben Reste der Mörtelunterlage für weitere Tonplättchen. Aus beiden, aus dem Vorhandensein der Plättchen selbst sowie aus den Abdrücken von Tonplättchen auf der Mörtelunterlage, geht hervor, daß der Fußboden der Sakristei einst durch Tonplättchen der gleichen Art gebildet wurde, wie sie auch in dem benachbarten Kapitelsaal verwendet waren — schmale Plättchen von 11,5 cm im Quadrat. Aus der noch zu erkennenden einstigen Anordnung der Plättchen geht ferner hervor, daß, gleichfalls wie im Kapitelsaal, diagonal verlegte Plättchen mit orthogonal verlegten in einem bestimmten System abwechselten⁹⁾.

Der Fußboden lag im Vorraum tiefer als im anschließenden Hauptraum, über der beschriebenen Quermauer lag also eine Schwelle, über die man den Mittelraum betrat. Der Niveauunterschied von ca. 10 cm muß noch um einiges erhöht werden, weil über der Oberfläche der Quermauer noch um eine Unterlage für den erhöhten Fußboden bzw. eine regelrechte Schwelle anzunehmen ist. Diese sicher nachgewiesene Schwelle ist bei der Herstellung des jetzigen Fußbodens nicht berücksichtigt worden — entsprechend der neuen Verwendung hat man dem gesamten Fußboden des Raumes ein einheitliches Niveau gegeben. Der Vorraum war von einem einfachen Kreuzgewölbe überspannt¹⁰⁾.

Auch der folgende Raumteil, der Mittel- oder Hauptraum, war durch ein Kreuzgewölbe bedeckt. Der Raum besitzt etwa die gleiche Breite wie der Vorraum, ist jedoch mit 5,21 m erheblich länger. Er ist im Osten begrenzt durch eine starke Mauer, die von der Nordostecke des Raumes gemessen 1,56 m nach Süden gezogen ist und dann nach Osten umbiegt und hier die Nordwand des dritten Raumteiles bildet. Dieses in die Sakristei einspringende Mauerwerk bildet die Ummantelung der außen vorgelegten Treppenspindel, die in den

⁹⁾ Vgl. meinen Bericht in der Kunstchronik 1959, S. 77 f., und den dort auf S. 71 abgebildeten Plan des Kapitelsaales. — Auch im Arnsburger Kirchenraum lagen, wie in Eberbach, Tonplättchen der gleichen Art. — Bei der Herstellung des Fußbodens in der Sakristei hat man leider auf den Wechsel in der Plättchenanordnung verzichten müssen.

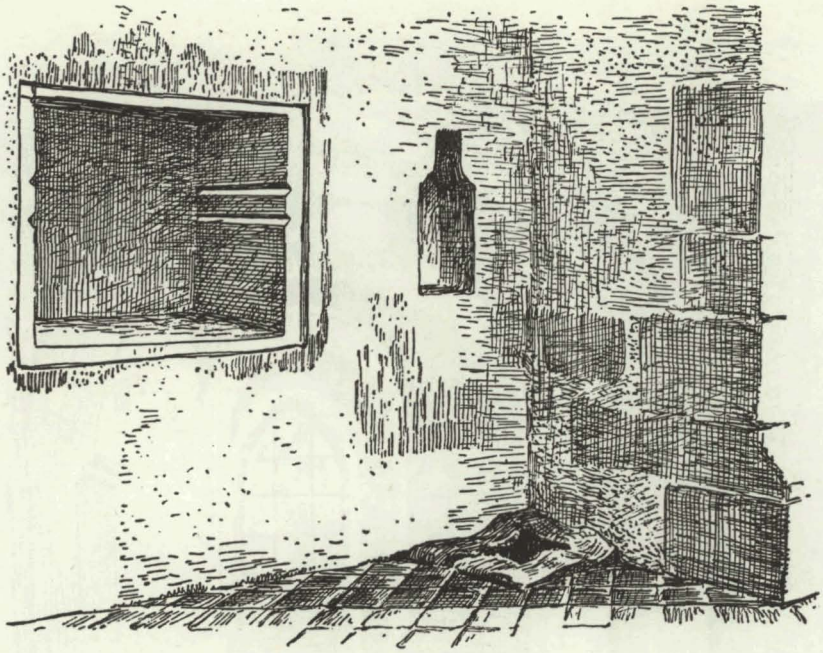
¹⁰⁾ Walbe bespricht a. a. O. S. 99 f. die Sakristei.



2. Blick vom Vor- in den Haupt- und Hinterraum

Schlafsaal und auf das Kirchendach führte. Dieser Mantel schloß außen unmittelbar an die Rundung der Südapsis an; ich habe übrigens diese Rundung im Zuge der Untersuchung gleichfalls freigelegt; es wäre erfreulich, wenn man die schön gemauerten Rundungen auch der zwei anderen Apsiden, soweit sie noch vorhanden sind, wieder sichtbar machen und sichtbar lassen könnte, sie klären das Bild vom einstigen Chorabschluß der Kirche entscheidend.

Der Mittelteil ist als Hauptraum gekennzeichnet: durch seine große Länge, durch die in ihn hineinführende Tür von der Kirche her, durch die zwei Nischen in seiner Nordwand, sowie durch die besondere Einrichtung vor der Nordostecke, die bei der Grabung aufgedeckt wurde und als die Reste einer Piscina gedeutet werden



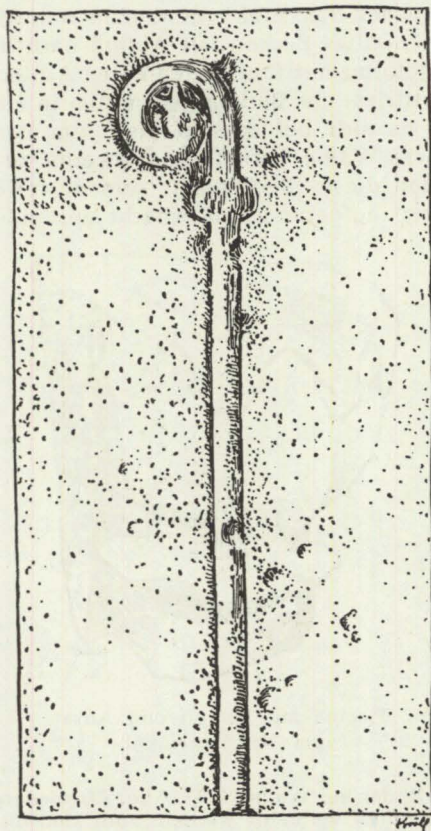
3. Nischen in der Nordwand

müssen; schließlich verzeichnet der „Laubacher Plan“ an der Süd-
wand des Mittelteiles einen Altar¹¹⁾.

Neben der Sakristei-Nordtür liegt eine große Nische ca. 0,70 m über dem Fußboden, sie ist 1,03 m breit und ca. 0,80 m tief (Abb. 3). An der Deckplatte der Nische ist ein Krummstab, das Abzeichen der Abtwürde, eingemeißelt (Abb. 4). Dieses Relief erwähnt bereits Walbe, a. a. O. S. 100, unsere Abbildung gibt zum erstenmal eine Ansicht davon. Der Stein scheint an seiner linken Seite verkürzt worden zu sein — ohne Zweifel diente er vorher als Grabstein für einen verstorbenen Abt und erscheint als Nischendecke in zweiter Verwendung. — Neben der großen liegt eine wesentlich kleinere Nische; sie wird zwar von Walbe erwähnt, aber im Plane nicht verzeichnet. Sie ist 0,35 m breit und 0,65 m hoch und 0,25 m tief. Ihre Öffnung in Form eines aufrecht stehenden Rechteckes verengt sich nach oben durch vorkragende Steine (Abb. 3). Der Nischenboden liegt um ca. 20 cm höher als der der benachbarten großen Nische, auch war sie nach vorn offensichtlich offen, also nicht verschließbar wie die große Nische: auf deren Verschuß deutet der rings um die Nischenöffnung geführte schmale Falz, wohl eine Vorrichtung zum Einlassen eines Holzrahmens, in dem eine Nischentür befestigt war.

¹¹⁾ Der „Laubacher Plan“ ist abgebildet bei Walbe Abb. 7; vgl. ebd. S. 100.

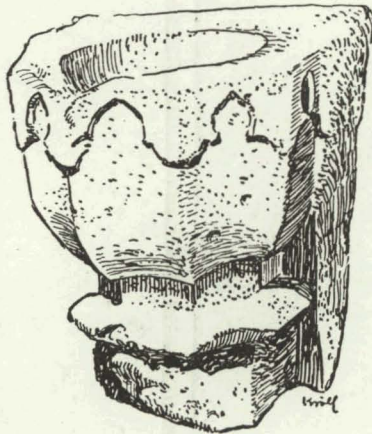
Unmittelbar vor und unter der kleinen Nische liegt das als Piscina gedeutete Mauerwerk. Die Ausgrabung deckte eine Aufmauerung auf, die sich von der Sakristei-Nordwand, beginnend etwa unter der Ostseite der großen Nische, in Form eines Viertelkreises herüberspannt zu der oben beschriebenen kurzen Ostwand dieses Raumes. Im Inneren des Rundmauerwerkes befindet sich eine rechteckige Öffnung, 0,30 m zu 0,37 m; es ist die Öffnung eines Schachtes, der sich einst, wie die Beschaffenheit der Oberflächen der Öffnungsränder erkennen ließ, nach oben fortsetzte, nach unten aber sich in stufenförmigen Absätzen verbreiterte. Im Inneren des Schachtes (den ich nur oberflächlich ausräumen konnte) befand sich eine dunkel gefärbte, feine, wie gesiebte Erde, sowie außer großen Flachziegelbrocken Bruchstücke von Glasbechern barocker Form, Eisenteile und zwei verschieden große, trapezförmig geschnittene Glasscheiben, Teile einer Fensterverglasung, ferner eine winzige halbkugelige Schüssel von nur 9 mm oberem Durchmesser, an deren Unterseite



4. Nischendecke mit Abtsstab

zwei ineinandergreifende Ösen befestigt sind; im Inneren der „Schüssel“ eine verwitterte Folie. Sie diente als Fassung für den mit ihr zusammen gefundenen „Stein“. Nach freundlichst erteilter Auskunft des Goldschmiedemeisters P. G. Hartkopf (Düsseldorf) besteht dieser „aus Natronglas, Härte 6, ist ähnlich einem Smaragd geschliffen, und es liegt die Vermutung nahe, daß er grün foliert war, um einen Smaragd zu imitieren“. Es dürfte sich um den verzierten Knopf eines Gewandes handeln.

Die Sakristei diente bis vor kurzem als kleines Lapidarium, als ein Depot von Werkstücken, von denen einige Walbe a. a. O. S. 100 ff. beschreibt und abbildet. Bevor die Umwandlung der Sakristei zur Totenkapelle begann und bevor ich mit den Untersuchungen anfangen konnte, wurden alle diese Steine, zu denen im Laufe unserer Untersuchungen in Arnburg noch einige weitere hinzugekommen waren¹²⁾, in das nördliche Seitenschiff der Kirche gebracht. Unter diesen Stücken befindet sich der bei Walbe S. 102, Abb. 86, wiedergegebene Stein (Abb. 5), der nach der Aufdeckung des „Schachtes“ in der Nordostecke der Sakristei erneut eine Betrachtung lohnt: es ist ein innen ausgehöhltes Becken mit Abfluß nach unten; außen ist es wie ein Kelch geformt mit fünf Seiten eines Achteckes, am oberen Rande ein Kleeblattfries; das Becken geht unten in einen achteckigen Schaft über. Daß es sich bei diesem Stein um das Becken einer Piscina handelt, wie Walbe vermutete, ist kaum zu bezweifeln. Es ist gut möglich, daß dieses Becken mit seinem verlängerten Schaft einst über dem jetzt aufgefundenen Schacht gestanden hat.



5. Piscina mit Fußteil und Ansatz zum Nischenwinkel

¹²⁾ So konnte z. B. der bei Walbe S. 83, Abb. 73, wiedergegebene Schlußstein um zwei Bruchstücke vermehrt werden; auch sind die Maßwerkstücke aus dem Abwasserkanal im Kreuzgang, über den ich Kunstchronik 1959, S. 72, berichtet habe, hinzugekommen.

Gewiß besteht eine enge Verbindung zwischen dem Schacht (und dem Becken) und der unmittelbar darüberliegenden kleineren Wandnische: die Altargeräte müssen gereinigt werden, die Sakristei ist dafür der gewohnte Platz; in der kleinen Nische mit dem sich nach oben verjüngenden Hals stand einst die Kanne mit dem Weihwasser, welches zum spülen der geweihten Geräte diente; das Reinigen wurde in dem steineren Becken vorgenommen; das Wasser, das als geweihtes Wasser nicht einfach in einen Kanal abgeleitet werden durfte, versickerte in der Arnburger Sakristei durch den Beckenschacht in die darunterliegende Erde, die ja selbst geweihte Erde war. — Die große Nische in der Nähe der Piscina benutzte man zur Aufbewahrung der Altargeräte, der Meßbücher und dergleichen.

Der dritte Raumteil ist der kleinste, ein Hinterraum, über dessen Anfang ein halbkreisförmiger Bogen sich von der Nordwand zur Südwand spannt, an dessen Ende das spitzbogige, maßwerklose Fenster liegt. Der Raum war mit einer einfachen Tonne überdeckt¹³⁾. Das Fundament vor der Fensterbank reichte bis weit in den Raum herein.

Die zeitlich und örtlich begrenzten Untersuchungen in der Sakristei der Klosterkirche von Arnburg tragen mit ihren Ergebnissen bei, unser Wissen vom einstigen Zustande des Klosters zu erweitern. Nach der Untersuchung des Kreuzganges, des Kapitelsaales, der Klostergasse und nunmehr auch der Sakristei sollte in absehbarer Zeit auch die Untersuchung des Refektoriums-Gebietes in Angriff genommen werden. Hier müßten die Grundmauern — anderes ist nicht zu erwarten — für eine gewisse Zeit freigelegt werden; es sind dabei Ergebnisse zu erhoffen, die über das bei Walbe niedergelegte Wissen hinausgehen. Zu erforschen, wie die Wärmestube der Mönche, ihr Bad, der Speisesaal sowie die Klosterküche gestaltet waren und zueinander lagen, stellt eine lohnende Aufgabe dar; es wäre dann auch das letzte Gebiet im Kreuzgangsgelände untersucht¹⁴⁾.

¹³⁾ Walbe nennt zwar das Tonnengewölbe, in seinem Plan erscheint jedoch ein Kreuzgewölbe, gleich dem „Laubacher Plan“.

¹⁴⁾ Die sich durch eine neue Grabung ergebenden Möglichkeiten habe ich Kunstchronik 1959, S. 77, angedeutet; sie sind auch dem Stephanschen Lageplan von 1958 (ebd. S. 69 Abb. A) bequem zu entnehmen.

Die Muttergottesstatue von Hallgarten und ihre europäischen Stilzusammenhänge

Zu den großen und grundlegenden Verdiensten Christian Rauchs um die Entdeckung und Erforschung der mittelrheinischen Kunst gehören seine Arbeiten über die Tonplastik. Seine Leistung auf diesem Gebiet hat sich nicht nur in Publikationen niedergeschlagen¹⁾, sondern besonders auch in seiner Lehrtätigkeit ausgewirkt. Er war es auch, der die inzwischen berühmt gewordene Muttergottesstatue in der Pfarrkirche von Hallgarten im Rheingau zum ersten Male literarisch erwähnt hat²⁾. Aus der Fülle der problemreichen und bedeutenden Denkmäler seien hier diesem Werk in Form einer Studie einige Beobachtungen gewidmet und dem Altmeister der mittelrheinischen Kunstforschung als freilich nur geringes Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit dargebracht.

Die Muttergottes von Hallgarten (Abb. 1), an ihrem Heimatort auch „Muttergottes mit der Scherbe“ und „Weinschröter-Muttergottes“ genannt, mag um 1420 entstanden sein, vielleicht in Mainz, wo man wohl das Zentrum der mittelrheinischen Tonplastik vermuten darf. Die Figur ist ein Kunstwerk von höchstem Rang. Das künstlerische Prinzip, nach dem sie konzipiert wurde, ist in ihr vollkommen realisiert. In dieser ihrer Vollkommenheit steht sie neben den größten europäischen Bildwerken der Epoche ihrer Entstehungszeit, die sie vollgültig repräsentiert. Kunstwerke von solcher überlokalen Gültigkeit entstehen nur dann, wenn gleichsam Strahlen aus mehreren Richtungen eines größeren, zusammenhängenden Kulturbereichs sich kreuzen. Von Anfang an war Europa mit seinen sehr individuell geprägten Volksarten, Landschaften und Nationen ein solches Strahlungsfeld verschiedenster Richtungen, worin gerade auch der Reichtum und die Größe der Geschichte seiner Kunst ihren Grund haben. Der Ort, an dem die Hallgartener Muttergottes in diesem Strahlungsfeld steht, soll hier kurz anzudeuten versucht werden.

Der Stil der Epoche, den die Figur vertritt, ist „Weicher Stil“ genannt worden. Den Eindruck der Weichheit vermittelt vor allem das Faltenwerk bei den Gestalten dieses Stils, das in kaum gebrochenen Kurven und Bahnen organisiert ist, wobei die Häufung gleich-

1) Vgl. vor allem in der von Christian Rauch herausgegebenen „Hessenkunst“ die Jahre 1910, 1911, 1912, 1914.

2) „Hessenkunst“ 1914, S. 6. Erste ausführliche Veröffentlichung von Franz Theodor Klingelschmidt: Unsere Liebe Frau von Hallgarten, Wiesbaden 1916.

artiger runder Formen sich oft zu großer Uppigkeit steigert. Weich und zart differenziert ist die Behandlung der Oberflächen, auch der Fleischteile. Auch die kurvigen Bewegungen der Gestalten verlaufen ohne scharfe Brechungen. Und die Weichheit, die geradezu als spezifisch weiblich bezeichnet werden kann, bestimmt nicht zuletzt — bei allen Gestalten, den weiblichen und den männlichen — den Ausdruck des Psychischen.

In dieser Haltung steht der Weiche Stil im Gegensatz zu allen früheren Epochen der europäischen Kunst, wenigstens nördlich der Alpen. Zwar gibt es in ihm kaum ein einzelnes Formelement, das nicht schon früher vorhanden gewesen und bis in die französische Gotik des 13. Jahrhunderts zurückzuverfolgen wäre. Der ursprüngliche Grundcharakter der Elemente aber war ein anderer. Gemessen an den Gestalten des Weichen Stils sind auch die „weichsten“ Formen der frühen Gotik hart. Hinter ihrer Konzeption steht die Architektur, die abstrakte, anorganische Konzeption des Bauwerks, in Verbindung mit dem die darstellende Kunst herangewachsen ist, aus dem gerade die Plastik als eine eigenständige und monumentale gleichsam hervorgegangen war und nach dessen Exemplum sie sich notwendig gebildet hat. Dieses Exemplum des Bauwerks und des Anorganischen also beginnt die europäische Kunst mit dem Weichen Stil zu verlassen. Was hier zum ersten Male mit besonderer Intensität erfahren und zur Darstellung gebracht wurde, ist das Organische, wie es dem Menschen vor allem in seiner vegetabilischen Umwelt und in der äußeren Erscheinung seiner selbst und des Tieres als ein Sinnlich-Vertrautes unmittelbar entgegentrat.

Stellt man nun die Hallgartener Muttergottesfigur in Vergleich zu den anderen deutschen Denkmälern ihrer Zeit, etwa zu den berühmten „Schönen Madonnen“ aus Breslau, Krumau, Wittingau und anderen Orts, auch zu mittelhheinischen Beispielen (mit Ausnahme natürlich der mit ihr verwandten Werke, die von der gleichen Künstlerhand stammen dürften³⁾), so scheint sie in jener Darstellung des Organischen alle weit hinter sich zurückzulassen. Bei ihnen allen, wie grundsätzlich bei den Werken des Weichen Stils überhaupt, betrifft die Darstellung des Organischen nur das Äußere, unmittelbar Greifbare an den Gestalten, so wie es eben der unmittelbaren, äußeren Erfahrung der organischen Natur entsprang. Ihre innere Organisation, die auch den Gesamtumriß der Gestalten bestimmt, entspricht noch der architektonisch-anorganischen Tradition; die

³⁾ Die Muttergottes aus Eberbach im Louvre Paris, früher „Belle Alsacienne“, dann „Vierge de Mayence“ genannt, ist aus den gleichen Modellen gedrückt wie die Hallgartnerin; siehe Jakob Hattemer, Zur gotischen Tonplastik am Mittelrhein, in: Aus Dom und Diözese Mainz, Festgabe, Prof. Georg Lenhart, Domkapitular, zur Vollendung des 70. Lebensjahres gewidmet, Mainz 1939, S. 101 ff., besonders S. 111 ff. Für die übrigen verwandten Werke vgl. die Zusammenstellung bei Hubert Wilm, Gotische Tonplastik in Deutschland, Augsburg 1929, S. 64 ff., auch Peter Metz in dem Katalog der Ausstellung „Alte Kunst am Mittelrhein“, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 1927, S. 14 f. u. S. 44 f. Nr. 130 bis 136.

Figuren sind im Grunde noch „gebaut“, oder, was aus der gleichen Wesenshaltung hervorgeht, in ihrer Gesamtkonzeption betont ornamental aufgefaßt. Im Gegensatz hierzu scheint bei der Hallgartener Figur jene Erfahrung des Organischen über die äußere Erscheinung hinaus auch bis zur Organik des menschlichen Körpers selbst vorgedrungen zu sein. Allerdings zeigt diese Organik mehr das Vegetabilische im menschlichen Körper als das Eigentümliche des „Animal“. Auch sind hier, wie bei den anderen Denkmälern der Epoche, alle Teile der Erscheinung in ein umfassendes ornamentales Gefüge eingebunden. Die Freiheit organischer Entfaltung wird aber dadurch nicht eingeschränkt. Im Grunde bestimmt das Organische das Ornamentale, nicht umgekehrt. Das Organische dominiert. Die Haltung der Hallgartener Frauengestalt ist die einer Freiheit und Gelassenheit, wie sie, soweit wir sehen, kein anderes deutsches Bildwerk (mit Ausnahme natürlich immer der mit der Hallgartenerin unmittelbar verwandten Werke) bis dahin aufzuweisen hatte.

Bleibt man im Raum nördlich der Alpen, so gibt es, scheint uns, nur ein einziges Werk der Plastik, das bei aller Verschiedenheit des Temperaments und des formalen Aufwandes mit der Hallgartenerin in jenem Moment gelassener, freier Gesamthaltung verglichen werden könnte. Wir meinen die Muttergottesstatue am Portal der Karthäuserkirche von Dijon (Abb. 3), die von dem am Hofe der Herzöge von Burgund tätigen Niederländer Claus Sluter zu Beginn der neunziger Jahre des 14. Jahrhunderts, also wohl über ein Menschenalter vor der Hallgartenerin geschaffen wurde. Auch hier dominiert das Organische vor dem Ornamentalen, ja es fällt in die Augen, wie das Faltenwerk der gewaltigen Stoffmassen des Gewandes bis ins letzte von der Organik des Körpers her bestimmt wird. Irgendeine direkte Abhängigkeit des mittelrheinischen Werkes von dem burgundischen, gerade in diesem Moment der Organik des Körpers, besteht natürlich nicht, sosehr auch Burgund für die Prägung des Weichen Stils nördlich der Alpen und hier auch für den Mittelrhein von Einfluß gewesen ist. Im Gegenteil, eine solche Abhängigkeit ist um so unwahrscheinlicher, als jenes Moment in der autochthonen Kunst Burgunds, Frankreichs und der Niederlande ebensowenig zwingende Voraussetzungen für seine Entwicklung gehabt haben dürfte wie in der deutschen Kunst und der des Mittelrheins.

Diese Voraussetzungen gab es offenbar nur in Italien. Überblickt man den europäischen Raum in der Zeit vor der Entstehung der Muttergottesfigur Sluters und sucht man nach dem frühesten ihr prinzipiell vergleichbaren plastischen Denkmal, so stößt man auf das Werk des Toskaners Giovanni Pisano, mit dem — neben seinem Zeitgenossen, dem Maler Giotto — die neuere darstellende Kunst Italiens ihren Anfang genommen hat. Wie schon gesagt, war die Plastik ursprünglich mit der Architektur eng verbunden und durch deren anorganisches Exemplum bestimmt. Während nun im Norden, vor allem in Frankreich, die Stütze (der Pfeiler, die Säule) als das

führende Element der Baukunst anzusehen ist, an dem sich die Plastik orientierte und mit dem sie sich als ein Ähnliches oder Gleichartiges zwangsläufig zusammenordnete, war das führende Element der italienischen Architektur, vornehmlich der toskanischen, die Wand⁴⁾. In der Freiheit, die die im Prinzip nach allen Seiten hin unbegrenzte Wand für die Gestaltkonzeption der Architektur gewährte, lag die Voraussetzung auch für ein freies, äußerlich ungebundenes Sich-entfalten der Möglichkeiten der Plastik. Die Geburt der eigenständigen europäischen Plastik, insbesondere der Rundfigur, geschah im Norden, in der romanischen und gotischen Kunst Frankreichs. Nachdem aber diese neue Kunst im 13. Jahrhundert von Italien übernommen worden war, konnte sie hier zum Träger betont subjektiver, individueller plastischer Erfahrungen entwickelt werden, nicht zuletzt zum Ausdruck des in seiner lebendigen Organik sich selbst erfahrenden bewegten menschlichen Leibes. An dieser Stelle steht Giovanni Pisano. In einem Werk wie etwa der Madonna della Cintola im Dom zu Prato (Abb. 2), das in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts, also fast drei Menschenalter vor der Slutterschen Muttergottesfigur entstanden ist, sehen wir deren Gestaltprinzip organischer Körperlichkeit, zudem noch in einer motivisch sehr ähnlichen Form der Bewegungsanlage, am frühesten verwirklicht. Ohne den Vorgang einer solchen spezifisch italienischen, toskanischen Invention wäre das burgundische Kunstwerk so nicht möglich gewesen.

Doch wir dürfen noch weiter gehen. Bekannt ist der Einfluß, den die toskanische Trecentomalerei, die florentinische und die sienesische, über Oberitalien, über Prag und Avignon auf den Norden ausgeübt hat. Nicht geringer kann der Einfluß der Plastik gewesen sein. Eine lothringische Muttergottesstatuette aus Kalkstein in rheinischen Privatbesitz, die wir in die dreißiger Jahre des 14. Jahrhunderts ansetzen möchten (Abb. 4), nähert sich in der Organik ihrer Körper und Gewand zugleich beherrschenden fließenden Bewegtheit fast schon der Muttergottes von Dijon. Wie bei dieser ist der Bewegungstypus ohne den Vorgang des Giovanni Pisano kaum denkbar; charakteristisch ist auch das hochsitzende Kind⁵⁾. In solchen und ähnlichen, auf den Weichen Stil hinzielenden Zügen steht dieses

⁴⁾ Vgl. Peter Metz, Die Florentiner Domfassade des Arnolfo di Cambio, in: Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen, 59. Bd., Berlin 1938, S. 122 ff., besonders S. 160.

⁵⁾ Die Figur folgt in der ikonographischen Grundanlage und in vielen Einzelheiten den älteren Muttergottesstatuen im Kreuzgang der Kathedrale von Saint-Dié (Vosges) und in der Pfarrkirche von Bouxières-aux-Dames (Meurthe-et-Moselle). Wegen dieser Übereinstimmungen und der „Weichheit“ ihrer stilistischen Gesamthaltung ist die Echtheit der Figur angezweifelt worden. Exakte technische Untersuchungen der Oberfläche der Skulptur und der Farbreste haben jedoch ergeben, daß sie älter sein müssen, als eine Fälschung solcher Art in Frage käme. Abgesehen davon ist das stilistische Prinzip der Figur derart konsequent durchgeführt, wie es als historische Nachahmung auch bei einem kunstgeschichtlich sehr geschulten und einfühlungsfähigen modernen Künstler kaum zu erwarten sein dürfte. Die oft weitgehenden Übereinstimmungen mit anderen lothringischen Skulp-

lothringische Werk nicht allein, gerade in Lothringen, in der Champagne und in Westdeutschland. Dabei darf grundsätzlich unterstellt werden, daß alles, was im Norden auf den Weichen Stil vorbereitet, durch Italien bedingt sein muß. Das war auch gar nicht anders möglich. Wie schon angedeutet, war nur in Italien die formale Erfahrungsweise, die künstlerische Mentalität, von Haus aus gegeben, die zur Erfassung des Organisch-Körperlichen und des Sinnlich-Individuellen führen konnte. Nur die Sonne des Südens konnte die Sinnlichkeit fördern, die hierzu unerläßlich war. So ist es auch nicht erstaunlich, daß schon in der Folgegeneration nach Giovanni Pisano Gestalttypen und formale Lösungen auftreten, die den Weichen Stil geradezu vorwegzunehmen scheinen. Im Werk des Andrea Pisano, vor allem in den Reliefs seiner Bronzetür am Florentiner Baptisterium, die in den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts geschaffen wurde, erscheinen bereits alle Grundzüge des Stils ausgebildet, wie sie dann gegen Ende des Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten nach 1400 zu voller Blüte und zu europäischer Verbreitung kommen sollten. Hier also, bei Andrea Pisano, geschah eigentlich schon die Geburt des „Weichen Stils“.

In diesem Strahlungsfeld von Süden und Norden stand notwendig auch die Kunst des Mittelrheins und mit ihr die Muttergottesstatue von Hallgarten. Es müssen vielerlei Einwirkungen gewesen sein, die sich hier gerade aus den benachbarten Ländern und Landschaften zusammenfanden, vor allem den westlichen, aus Burgund, Lothringen, den Niederlanden, auch vom Oberrhein und von der Ile de France. Das wesentlichste formale Moment aber, das die Hallgartnerin auszeichnet und von allen ähnlichen deutschen Denkmälern ihrer Epoche trennt, das Dominieren der Organik des Körpers, ist bei ihr derart originär konzipiert und ausgeprägt, daß es nur unmittelbar durch das Ursprungsland jener organischen Erfahrung, durch Italien, angeregt worden sein kann. Und hier wieder war es Siena, wo in zeitlicher Nähe zur Hallgartnerin auf Grund einer dem Norden verwandten künstlerischen Wesenshaltung ältere, gotische Tendenz noch gleichzeitig mit dem Durchbruch der Renaissance bestimmend waren und Formcharaktere hervortrieben, die eben deshalb vom Norden, insbesondere vom Mittelrhein aus unschwer verstanden und angeeignet werden konnten. Als Beispiel nennen wir die Statue einer Maria der Verkündigung, die für die Skulpturenabteilung der ehemals Staatlichen Museen Berlin durch den Kaiser-Friedrich-Museums-Verein in jüngster Zeit erworben werden konnte (Abb. 5). Das fast lebensgroße Bildwerk stammt aus dem Raum von Siena. Es wird einem der bedeutendsten Sieneser Bildhauer, Francesco di Valdambrino, zugeschrieben und in die Zeit um 1410 gesetzt. Der adelige Ausdruck, in dem sich Zartheit und Hochgemutheit verbinden, wird hier bei dem

turen beweisen nicht mehr, als daß man im Mittelalter, wie bekannt, nach Vorlagen gearbeitet hat und diese dann auch, je nach der Bedeutung der vorbildlichen Gegenstände, bald weniger genau, bald genauer imitierte.



1. Muttergottesstatue
von Hallgarten (Pfarrkirche)
Mainz (?) um 1420



5. Franc. di Valdambrino, Siena um 1410
Maria der Verkündigung
Berlin, ehem. Staatliche Museen, Skulptur-Abt.



3. Claus Sluter, um 1390
Muttergottesstatue, Dijon
Portal der Karthäuserkirche



2. Giovanni Pisano, um 1315
Madonna della Cintola
Prato, Dom



4. Lothringen, um 1330/40
Muttergottesstatuette
Privatbesitz

Sieneser Kunstwerk von einer sehr ähnlichen organisch-körperlichen Bewegungsanlage der Freiheit und Gelassenheit im Gestaltcharakter aller seiner Teile getragen wie bei dem mittelhheinischen. Eine enge innere und äußere Verbindung des Mittelrheins mit Italien und zumal mit Siena wird angesichts einer so tiefgehenden, grundsätzlichen Stilähnlichkeit kaum außer acht zu lassen sein. In der Tonplastik, um die es sich hier handelt, ist die Annahme dieser Verbindung auch schon rein technisch gefordert. Das Vervielfältigungsverfahren, das, wie mehrfach in der mittelhheinischen Tonplastik, auch bei der Hallgartenerin angewendet wurde, ist zweifellos aus Italien in den Norden eingeführt worden ⁶⁾.

Es gibt wohl keine zweite deutsche Landschaft, die so in ein Netz von Spannungen hineingestellt war wie der Mittelrhein. Schon seine geographische Lage in der Mitte des Süd und Nord, West und Ost verbindenden Rheinstroms machte dieses Gebiet zu einem Brennpunkt geistiger und künstlerischer Strahlungen aus allen Teilen Europas. Eine Folge davon war es wohl auch, daß hier nie die Ruhe eintrat, aus der heraus es zu einer einfach umrissenen und auf länger hin kontinuierlich sich entwickelnden Stilform hätte kommen können. Es stehen oft unvermittelt nebeneinander oder lösen einander ab: Werke von vollendeter Klassizität und brodelnder Expressivität, von glitzernder Vordergründigkeit und bohrender Problematik. Bei allem Wechsel aber klingt immer wieder ein Grundmotiv heiterer Stille und Besinnlichkeit auf, ein Moment sehr weiblicher Zartheit, das gerade diesen Punkt Europas in besonderer Weise dazu prädestiniert, in der Tonplastik des „Weichen Stils“ die für diesen Stil nördlich der Alpen klassischen Repräsentanten aus sich herauszustellen. Wohl die vollkommenste Inkarnation der Idee dieses Stils ist die Muttergottesstatue von Hallgarten. Trotz der Verpflichtungen ihrer formalen Elemente nach allen Seiten hin ist sie eminent mittelhheinisch, und gerade dadurch ist sie europäisch. Denn nur in der Erfüllung des Individuellen, des ganz Persönlichen ist auch das Allgemeine gültig gegeben. So zeugt dieses Werk von der unverwechselbaren Eigenheit und Eigenständigkeit des geistigen Raumes, der es hervorgebracht hat, des Mittelrheins, und zugleich von seiner Universalität.

⁶⁾ Vgl. Hattemer a. a. O. S. 117.

Der Maler Henritz Heyl und die spätgotischen Glasmalereien in der Pfarrkirche zu Friedberg/Hessen in urkundlichen Nachrichten

Am 24. Januar 1923 promovierte in Gießen, als Schüler von Christian Rauch, Ludwig Neundörfer mit einer Dissertation „Die Glasgemälde der Stadtkirche zu Friedberg“. Dieses Thema ist von zwei Seiten her interessant und wichtig. Gehören doch einmal die Friedberger Bilder zu den Meisterwerken deutscher Glasmalerei (sind also die Schöpfung eines bedeutenden Künstlers), zum zweiten sind Archivalien erhalten, die über die Entstehungszeit, die Künstlerwerkstatt mit Einzelheiten ihrer Arbeitsweise, über die Namen ihrer Meister und Gesellen, die Herkunft und soziale Stellung dieser Meister, und über die Kosten der Fenster ziemlich genaue Auskunft geben; ein Glücksfall, wie er nur ganz selten vorliegt.

L. Neundörfers Arbeit ist 1929 im Druck erschienen, leider nur im Auszug¹⁾: Es fehlen Bildbeigaben — wodurch seine Arbeit nicht die weitreichende Wirkung gefunden hat, die sie verdient hätte²⁾; es fehlen seine Auszüge aus den Friedberger Pfarrkirchenbaurechnungen, die in dem maschinenschriftlichen vollständigen Exemplar der Forschung schwerer zugänglich sind.

Vor ihm hat W. K. Zülch in den Friedberger Geschichtsblättern 5 (1922) einen Aufsatz „Vom Kunstbetrieb in Friedberg in Hessen im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts“ veröffentlicht, in dem er auch in einem besonderen Abschnitt (B), „Glasmalerei“, Auszüge aus den Friedberger Pfarrkirchenbaurechnungen bringt³⁾. Da diese Auszüge unvollständig sind und auch selten im vollen Wortlaut zitiert werden — es fehlen etwa die wichtigen Stellen, die den Abschluß der Glasfensterarbeiten angeben, vor allem auch die, die den vollen Namen des entwerfenden Malers, also des eigentlichen künstlerischen Schöpfers der Glasbilder, nennt — und auch Neundörfers Auszüge erst

¹⁾ L. Neundörfer, Die Glasgemälde der Stadtkirche zu Friedberg. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst am Mittelrhein im 14. und 15. Jahrhundert. Gießen 1929. Die vollständige Arbeit ist in Maschinschrift in der Universitätsbibliothek Gießen erhalten.

²⁾ L. Neundörfer hat in „Heimat und Bild“ 1925, einer Bildbeilage des Gießener Anzeigers, über die Friedberger Glasfenster geschrieben und dort seinem Aufsatz vier Aufnahmen beigelegt.

³⁾ Leider ist auch dieser Aufsatz in der kunstgeschichtlichen Forschung über die Glasmalerei ziemlich unbekannt geblieben. So nennt ihn H. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, 1951, 99 nicht; er datiert deshalb auch die Bilder sehr ungenau.

1476, drei Jahre zu spät, beginnen, wollen wir bei der Wichtigkeit des Ganzen als ersten Teil unserer Arbeit eine vollständige Aufzählung aller Stellen in den Pfarrkirchenbaurechnungen, die sich auf die Herstellung der Glasfenster beziehen, im genauen Wortlaut und der Reihenfolge ihres Auftretens wiedergeben⁴⁾.

Zunächst seien einige Bemerkungen über die Quellen und ihre Zitierung gestattet. Hauptquellen für die Herstellung der Glasfenster sind Rechnungsbücher des Baues der Friedberger Pfarrkirche. Sie sind Bestandteil des sog. Friedberger Depositums, einer Zusammenstellung von meist frühen Urkunden und Akten des Friedberger Stadtarchivs, die wegen ihrer Wichtigkeit früher im Staatsarchiv Darmstadt deponiert waren. Nach 1945 sind sie dem Stadtarchiv Friedberg zurückgegeben worden, wo sie aber in ihrer alten Geschlossenheit aufbewahrt werden und registriert sind. Die für die Fenster benutzten Rechnungen gehören zum Konvolut I des Depositums und tragen die Nummern 6—9. Sie werden im Folgenden zitiert: I, 6 usw. (= Konvolut I Nr. 6 usw.).

Die Rechnung I, 6 enthält Eintragungen von Einnahmen und Ausgaben des Kirchenbaues von 1473 und von 1479—1482; I, 7 von 1473—1479; I, 8 von 1480/81; I, 9 von 1488—1495. Die Rechnungen von den Jahren 1483—1487 sind nicht erhalten. Geführt wurden die Rechnungen von den Kirchenbaumeistern, meist zwei an der Zahl. Jeder führte sein eigenes Rechnungsbuch. In den 70er Jahren waren es Priester, die Altaristen Johann Wißel und Johann Schwarz, danach waren es Herren des Rates der Stadt. Die Rechnung wurde jährlich vor dem gesamten Rate der Stadt abgelegt.

Für die weiteren Teile unserer Arbeit wurden noch benutzt aus dem Friedberger Depositum: 1. die Pfarrkirchenbaurechnungen I, 4 (1434—1439) und I, 5 (1440—1448). Leider fehlen dann die Rechnungen von 1449—1472; 2. eine Rentrechnung der Stadt von Einnahmen an Steuergeldern von den Bürgern aus dem Jahre 1474: XIII, 2 und ein Ausgaberegister der Stadtrente von 1482: XIII, 3; 3. Urkunden, zitiert: Fr. Dep. Urk., mit der zugehörigen Nummer. Außerdem Urkunden aus dem sonstigen Bestand des Stadtarchivs Friedberg und aus dem Staatsarchiv Darmstadt. Ebenso aus dem Staatsarchiv Darmstadt das Friedberger Gerichtsbuch I, das Eintragungen von den Jahren 1418—1528 umfaßt. Zitiert: Fr. Gerichtsb. I.

Dazu kommt das „Urkundenbuch der Stadt Friedberg“, erster Bd. 1216—1410 (1904); bearbeitet von M. Foltz. Zitiert: F. mit Nr. der Urkunde.

⁴⁾ Wir konnten dabei auch einige Lesungen Zülchs und Neundörfers verbessern, ohne daß wir im einzelnen darauf hinweisen wollen, wobei wir der freundlichen Hilfe von Herrn Staatsarchivdirektor Dr. F. Knöpp, Darmstadt, dankbar verpflichtet sind.

Die Einträge in den Rechnungen

1473

- I, 6 S. 11 (unter: Distributa diversimode in Anno LXXIII⁰):
 Item Conradt Rule 12 florenos
 Item Conradt Rule 4 florenos de fenestris
- S. 11 v Item Conradt Rule 4 florenos
- I, 7 S. 7 v (unter: Distributa)⁵⁾:
 Item deme zymerman und glasemecher 8 Heller für 1/2
 viertel wyns⁶⁾
 Item 2 Gulden conrat rollen off die fynster zu machen
 und 1 1/2 Gulden

1474

- I, 7 (Notiz am oberen Innenrand des vorderen Umschlagblattes):
 Computavimus cum Conrado Ruelen videlicet quinto
 kalendas Julii id est secunda post Johannis baptiste (27.
 Juni) ex parte fenestrarum fecimus sibi totalem solucio-
 nem sic quod nihil sibi tenetur amplius usque ad diem
 computacionis ut supra praeter aliqua talenta quae nobis
 non constant quot quot sint, sed ipse conradus prefatus
 Et post confecionem consumpsimus 5 Schilling Heller et
 3 Heller pro 12 mensuris vini anno LXXIII⁰.
 (Der Eintrag von Et bis vini ist gestrichen. In Deutsch
 lautet das Ganze etwa: „Wir haben abgerechnet mit
 Conrad Ruel am 27. Juni in Betreff der Fenster; wir
 haben ihm eine völlige Bezahlung gegeben, so daß ihm
 nichts weiter geschuldet wird bis auf den Tag der oben
 angegebenen Abrechnung; außer etlicher Summen, die
 uns nicht bekannt sind, wie hoch sie auch sind, aber vor-
 genannter Conrad selbst...?). Und nach Beendigung
 haben wir verzehrt 5 Schilling Heller und 3 Heller für
 12 Maß Wein.“ — Leider sind hier keine Zahlen genannt.
 Sie können nicht allzu gering gewesen sein bei dem
 Quantum Wein, das sie nachher vertranken!)
- I, 7 S. 1 (unter: in concessu ex fabrica = auf Leihe aus dem Bau):
 Item han ich Johan Wißel Conradt Ruln und Heynritz
 dem meler als sii dii finster zu Sant leonhart machten

⁵⁾ Das Rechnungsbuch I, 7 ist von dem Altaristen Johann Wißel geführt, der nach einem Eintrag auf S. 1 „umb unser Lieben frauwen tag concep-
 cionis“, also um den 8. Dez. 1473 an Stelle des „anno domini 1473 circa
 presentacionis marie virginis“, dem 21. Nov., gestorbenen Kirchenbaumeister
 Johann Wießemer getreten ist. Die Rechnungslegung erfolgte nach S. 9 v
 „anno domini 1474 feria tertia nebst nach sant velens tag“, d. i. der 16. Fe-
 bruar 1474. Seine Einträge fallen also in diese Zwischenzeit. Zülch S. 5 setzt
 diese Einträge aus nicht ersichtlichen Gründen in das Jahr 1475.

⁶⁾ Der Bezug auf die bunten Glasfenster ist unsicher.

⁷⁾ Der Eintrag ist nicht vervollständigt. Nach der Stelle, an der er steht,
 ist er mehr eine Gedächtnisnotiz.

geluhen 23 Pfund blyeß und 4 Pfund czenß (Zinn) 1 firtel circa divisionem apostolorum (15. Juli) unde andertwer geluhen 38 Pfund blyes quarta post vincula petri (3. August) anno etc. LXXIII^o

(Dieser Eintrag bezieht sich in der Hauptsache auf Fenster für die Leonhardskapelle⁸⁾; doch die letzten 38 Pfund Blei sind den beiden „andertwer“, d. h. zu einem anderen Zweck gegeben worden; es kann sich dabei eigentlich nur für ihre Arbeiten in der Pfarrkirche handeln.)

I, 7 S. 20 (unter: Distributa diversimode):

Item 4 Heller pro mensura vini filio Conradi Ruln

S. 20 v Item 9 Gulden 15 Schilling vor 4 czyntener blyes und 41 phunt

Item vor eyn czober hartz 5 Schilling Heller

Item 1 floren vor czene (Zinn)

(Diese letzten drei Einträge stehen unmittelbar untereinander.)

Item Conradt Ruln sone 2 Gulden

S. 21 Item Conradt Ruln 10¹/₂ Gulden 11 Schilling de fenestris

Item 12 Gulden 13 Schilling de fenestris Heynritz dem meler und Johannes conradt rülñ sone

Item 6 Schilling zuo drinckgelt Conrat rülñ sone von der finster wegen

S. 21 v Item 8 Heller vor eyn glaßfinster in der glockener stoben

S. 22 Item 5 Schilling 3 Heller von der finster wegen in ecclesia

1475

I, 7 S. 34 (unter: Distributa diversimode in anno LXXV^o):

Item 2 Gulden 6 Schilling von den finstern in der gerekamern (Sakristei) unde an der geluchten an dem kerner zuo machen⁹⁾

Item glockhuß 3 Schilling Heller als er daz glas sol haln zuo Hirtzenheyn

Item 2¹/₂ czynttner blys und 10 Pfund 5¹/₂ Gulden et 1 thornos zuo wygen

⁸⁾ Die Leonhardskapelle stand vor dem inneren Mainzer Tor, am heutigen Goetheplatz; sie wurde 1842 abgerissen. H. Roth, Die Leonhardskapelle zu Friedberg. Friedberger Geschichtsblätter 17, 1950.

⁹⁾ Ob es sich bei diesen Fenstern in der Sakristei um bunte Glasfenster handelte und ob die Sakristei jemals bunte Fenster hatte, läßt sich nicht feststellen. Sie wurde bei den Restaurationsarbeiten der Ostteile der Kirche um 1900 niedergelegt. Vielleicht hängt der Glastransport aus Hirzenhain, in dessen Nähe noch heute das Dorf Glashütten liegt (westlicher Vogelsberg), mit den Sakristeifenhfenstern zusammen. An der Sakristei wurden damals umfangreichere Erneuerungsarbeiten vorgenommen. Einige Einträge in I, 7 weisen darauf hin: S. 34: Item 1 Pfund Heller dem meurer der die gerekammer wisst. S. 34 v: Item 14 Schilling vor 8 zober kalx et sunt duo maldra als man die gerekammer wisset und stoppet (ausbesserte). S. 45: Item 9 Schilling vor eyn denne spanbette off dii gerekammern.

- I, 7 S. 35 v (unter: In concessu post computacionem anno LXXVI^o):
 Item 6 Schilling Johanni Ruln ad inquirendum vitrum in moguncia
 (Etwas weiter unten ein gleichlautender Eintrag in Deutsch:)
 Item Johannes Rülñ 6 Schilling als er geyn mantz fore nach glaß zuo erpharen (sich erkundigen)
 Item Conradt Ruln 21 Gulden han ich gethan glaß zuo keuffen zuo den finstern daz hat er noch hynder eme und 10 Gulden dominica post Bartholomei (25. August)
 (Diese beiden Einträge stehen unmittelbar untereinander. Alle drei Einträge sind, wie die meisten auf dieser Seite, gestrichen; sie erscheinen wieder, mit einigen anderen zusammen, auf S. 46 v; wir schließen deshalb diese Einträge gleich hier an:)
- I, 7 S. 46 v Distributa ex parte fenestrarum anno etc. LXXVI^o
 Item Conradt ruln sone Johannessen 6 Schilling Heller als er gen Mantz ginge und erfore nach glase zuo den finstern
 Item Conrat Ruln 21 Gulden glaß zu keuffen
 Item Conrat Ruln 10 Gulden glaß zu keuffen
 Item vor 20 eln duchs an (ohne) eyn firtel dii ele 13 Heller summa 14 thornos zuo eym bildener¹⁰) dii finster dar off zuo entwerffen
 Et 4 Gulden vor glaß
 Summa 36 Gulden 10 Schilling
- I, 7 S. 44 v (unter: Distributa diversimode anno LXXVI^o):
 Item vor eyn czynttener czenß und ine zu wygen (6 Heller) und zu dregen (1 thornos) 9 Gulden 6 Schilling 7 Heller
 Item vor blye 6 Gulden und 19 Schilling und 1 Thornos zuo wygen und 8 Heller zuo forn in die hirberge
 Item 4 thornos zuo forn von franckfurt vier czynttener cenes unde blyes
- S. 45 v Item 23 thurnos 9 Heller von den finsterchen an der gelucht vor der notgodes und von den gereymtzen (Gitter) daselbes und von den gereymtzen an der luchten vor dem kerner

- I, 7 S. 55 (unter: Distributa diversimode anno LXXVII^o):
 Item 12 Heller das seyl und den Haspel zuo bereiden zuo den finstern
- I, 7 S. 57 v Distributa racione fenestrarum anno LXXVII^o

¹⁰) Zu „bildener“ vgl. M. Lexer, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch* I, 1872, 274: *bildenaere*, *stm.* *bildner*, *schöpfer*; *vor bild*, *muster*: 3 Schilling umb einen bildener, darnach man die finster malen sal in die grosen radstoben. *Franckf. Baumeisterbuch* vom Jahr 1407 f 7 b.

Item 9 thornos vor eyn buchen weyn fol holtz das glaß
damitde zu borne
Item 2 Gulden vor gele glaß in octava corporis Christi
(12. Juni)
Item 4 Schilling vor gele glaß quarta post assumptionem
(20. August)
Item 4 Gulden vor 12 schaupe gefערbt glaß
Item 16 Heller hat der becker zuo mantz uß gegeben
Item 12 Schilling vor zwen schaupe bleich blae und lipp-
fare glaß
Item vor 15 schaupe wiß glaß 1½ Gulden
Item 1 Gulden dem gleyßer von Mantz propina¹¹⁾
Item vor drue ymß zweyn 9 Schilling (= zwei Leuten
9 Schilling für drei Imbisse gegeben)
Summa 10 Gulden 8 Schilling 7 Heller

- I, 7 S. 66 (unter: Census de orto gloriose virginis marie anno
LXXVII^o Martini episcopi [11. November]):
Item relictæ (Witwe) Conradt Ruln 5 Schilling
- I, 7 S. 49 (unter: Recepta de vestimentis et pulsu anno LXXVII^o:
d. h. Einnahmen von Kleidern, darunter auch Waffen, die
von eben Gestorbenen stammen, und vom Läuten für das
Begräbnis):
Item 1 Gulden von Conradt Ruln pantzer und dappert
(Art Mantel)
- I, 7 S. 55 v (unter: Distributa diversimode anno LXXVII^o):
Item 6 Heller servo campanatoris (Glöckner) de pancerio
Conradt ruln
(Die drei letzten Einträge sollen zeigen, daß Conrad Rule
im Laufe des Jahres 1477 gestorben ist¹²⁾).

1478

- I, 7 S. 71 Distributa racione fenestrarum anno exc. LXXVIII
(darüber steht eingeflickt:) Item myn geselle (damit ist
der andere Kirchenbaumeister gemeint) hait ußgewen 5
floreos Johan rueln vor glaße
Item 9 Schilling vor glaß conradt rulen quos relictæ
postulavit
Item 2 Gulden Johannes Ruln off arbet eyn meynster zu
suchen

¹¹⁾ propina servitium, Anerkennungsgabe, kommt in I, 7 mehrmals vor;
im allgemeinen ist es selten (Zülch liest dafür in primo). W. M. Becker führt
es in seinem Taschenwörterbuch des Heimatforschers als „Trinkgeld, Ver-
ehrung“ auf. Es kommt von dem Verbum propinare, das ursprünglich zu-
trinken heißt, im mittelalterlichen Latein aber dazu auch die Bedeutung
jemand etwas übergeben, verehren angenommen hat.

¹²⁾ Vgl. dazu Ph. Dieffenbach, Gesch. der Stadt und Burg Friedberg, 1857,
322 (Verzeichnis der Bürgermeister) 1477: Konrad Rule † im Amt; an seiner
Statt: Ludwig von Leidhecken.

Item 3 Schilling 4 Heller meyster Conrad deme gleser
 und sinen Gesellen pro cena et cecha in suo adventu
 Item 15 Schilling vor eyn wagen mit buchen hultze
 Item 1 thurnos Hessen das Hultze kleyn zu hauwen
 Item meyster Conradt 2 florenos in auro uff sine Irbeit
 in vigilia assumptionis (14. August) in domo mea
 Item eodem tempore $\frac{1}{2}$ florenum Johanni rulen off sin
 erbeit
 Item meyster conradt darnach 1 florenum in Herrn Johan
 seddelers Huse porrexit ad mogunciam
 Item 2 florenos vor glayß gab min geselle Johannes Hes-
 sen von Wormße hat er geluehen Johan ruelen
 Item 3 thurnos Jacub offenmecher den offen im stede
 Hoffe zu machen in der hotten
 Item 4 Heller zu orten (als Trinkgeld) vor meyster con-
 raden uff der stoben
 Item 4 Heller zweyn Knaben drugen eme hultze und koeln
 Item dedi meyster Conradt 4 florenos in die thome dem
 [apostel in st]uba mea
 (das Eingeklammerte ist, nach Parallelen, ergänzt; in der
 Seite der Rechnung befindet sich hier ein Loch. Der Tag
 ist der 21. Dezember)
 Item Her Jacob zu den augustinern 6 florenos ex iussu
 Johannis ruelen et meyster Conradts famuli dominica
 post epiphanie (10. Januar)
 Item 8 Heller vor meyster Conradt und sinen Knecht zu
 orten in octava epiphanie (13. Januar)
 Item 6 Heller 3 Knaben druegen hultze
 Item dedi meyster Conradt 1 florenum in halensibus (in
 Hellern) emerentiane (23. Januar) super stubam novam
 (auf = in der neuen Stube im Rathaus) eadem die 4
 Heller zu orten
 Item 16 Heller quatuor personis meyster Conradt famulo
 Johannes ruelen et Heyritze meler pro czechis post com-
 plectionem fenestrarum
 Item ego dedi meyster Conradt in receßu (bei der Ab-
 rechnung) et suo famulo 21 florenos pro summa capitali
 et propina

S. 71 v (unmittelbare Fortsetzung von S. 70):

Item dedi Johanni ruele eodem tempore 7 florenos
 5 Schilling (durch die einfassenden Striche wohl ungültig
 gemacht:) // remanent adhuc 20 florenos // habet totum
 Item meyster bechtolt (er ist Maurer) 3 thurnos die spunde
 abe zu hauwen
 Item expense cum pretactis 11 thurnos
 Item 1 thurnos vor 3 Maß wyns dichen (Name eines Fried-
 bergers) den opperknechten (Handlangern)

Item glomppenhenn 20 Heller als er die gleser bii nacht
enweg geleit

1479

- I, 7 S. 76 (unter: Inname LXXIX von den doden und luden (Läuten)):
Item peder foß 1 Gulden zu dem finster von eyn swyn
- I, 7 S. 85 (unter: Ußgiff anno LXXVIII⁰):
Item 20 Heller von eyn leytern zu machen im kore
Item 1 thurnos Jacob vorm mantzer thore von glas zu
vorn
- I. 7 S. 86 Ußgiff anno LXXVIII⁰ vor das fynster (darüber steht
eingeflickt hart am Rande ein unleserlicher Zusatz)
Item meynster Conrat 15 Gulden an golde
Item 2 Gulden vor 6 eln wyßs duchs
Item in der vasten messe gab lodewig leiteck (d. i. der
andere Kirchenbaumeister) meinster conradt 20 florenos.
dominica Judica (28. März) hat lodewig geben meinster
conradt 18 florenos und den knechten 1 floren drinckgelt
Item 16 Heller han ich gegeben für meynster conrat für
wyne
Nach einigem unbeschriebenen Zwischenraum:
Item den zymmerluden 22 Gulden off den buwe und eyn
 $\frac{1}{2}$ Gulden vor stockfysch
Item lodewig leiteck hat en geben 4 florenos dominica
letare (21. März)
Item sabato post pasche (17. April) dedit lodewig $3\frac{1}{2}$
florenos
Item dominica Judica hat lodewig leiteck geben meinster
conradt dem gleiser 18 florenos und den knechten 1 floren
zu drinckgelt
(Dieser Eintrag ist gestrichen; er steht schon oben unter
der ersten Gruppe von Ausgaben in geringer Abweichung;
als wichtiger Unterschied ist hier zu meinster conradt
„dem gleiser“ hinzugesetzt)
(Nach einigem freien Zwischenraum:)
Item sabato post letare (27. März) 6 Schilling meinster
bechtold dem murer und 3 Heller vor lime
Summa 91 Gulden 4 thurnos 2 Heller
(Diese Summe stimmt nicht mit dem Ergebnis überein,
wenn man obige Zahlen einfach addiert; der Unterschied
rührt daher, daß in dieser Zeit der Floren, in dem einige
Summen oben angeführt sind, einen höheren Wert als
der Gulden hatte)
- I, 7 S 92 Ußgiff von dem fynster zu machen
Item 15 Gulden gab ich meynster conrat off dominica
vocem ioconditatis (16. Mai)
Item 16 Heller gab ich vor meynster Conrat an wyn

[Item 2] Gulden vor 6 eln wyßes kern duchs
 (Diese drei Einträge sind gestrichen; sie sind, um einige
 Worte gekürzt, auf S. 86 wiederholt und um den Eintrag
 der Ausgaben Ludwig Leitecks erweitert worden. Der
 abgerissene Anfang des letzten Eintrages ist nach dem
 entsprechenden auf S. 86 ergänzt. Der Gewinn aus diesen
 gestrichenen Einträgen ist, daß der erste auf den Tag
 datiert und im letzten das Tuch durch den Zusatz „kern“
 als von bester Qualität gekennzeichnet ist.)

1480

- I, 6 S. 27 v (unter: Ußgiff mencherley hene unde here):
 Item eberhart ulnern 9 thurnos 1 Schilling das er hatte
 gefort 1 donnen olen (Tonne Öl) und 1 kern (Karren)
 folle glaß zum finster

1480/81

- I, 8¹³) S. 4 v (unter: Ußgyf von meygerley handen):
 Item 6 Gulden meister conradt
 S. 5 Item 9 thurnos ruppert vor dem mantzer dor alß ir das
 finster holt zu franckfurt
 (Unmittelbar anschließend):
 Item 2 Gulden alß manster conradt das feinsten insaß
 virczeirt (verzehrt)¹⁴)
 Item han mir meister conradt gegeben in der hirst¹⁵)
 gegeben 75½ Gulden von deß finsters wegen
 Item 15 Schilling han mir Heincz dem meler gegeben von
 dem finstern uß zu brechen und zu sphinden

1481

- I, 6 S. 51 (unter: Ußgab an Korn LXXXI):
 Item han ich Henritzen dem meler gegeben 2 octalia
 kornes für 2 Gulden in Abschlag sins verdinst von den
 finstern etc.
 I, 6 S. 52 v (unter: Ußgabe in gulde LXXXI):
 a) Item 2 Gulden dedi pictori ad formandas fenestras
 quarta post invocavit (14. März) Iterum 8 Schilling
 oculi (25. März) von wegen des andern

¹³) Das Rechnungsbuch I, 8 rechnet von Martini (11. Nov.) 1480 bis
 Martini 1481, so daß die meisten Einträge darin in das Jahr 1481 fallen. —
 Die Rechnungsbücher I, 6 und I, 7 legen das übliche Jahr zu Grunde. Die
 Rechnungslegung findet von Jahr zu Jahr Anfang Februar statt, so daß die
 Einträge einer Jahresrechnung auch noch etwas über den 31. Dez. hinaus-
 zugehen pflegen.

¹⁴) Der Eintrag unmittelbar vor diesen beiden Einträgen ist auf den
 11. Aug. datiert. Das paßt in etwa zu unserem nächsten Eintrag, der einige
 Zeilen darauf folgt.

¹⁵) hirst wohl Herbstmonat, September. Es könnte auch die Friedberger
 Herbstmesse gemeint sein, die am Montag nach Michaelis (29. Sept.) begann.
 Für das erstere spricht der genauere Wortlaut.

- b) Item 2 Gulden dem gleser dedi sexta post pascae
(27. April)

1482

- I, 6 S. 57 (unter: Exposita vel distributa hinc et inde):
Item han mir gerechnet mit dem meler Henritz hat er gemacht die finster in der kirchen und in dem kore hat er verdinert 7 Gulden 3 thurnos gab ich her uff 2 Gulden 11 thurnos uff 4 Gulden und 4 thurnos die ich dar uff gereicht hatte yme et est solutus
(Anschließend):
Item uff den dag verczertt bii eyne (miteinander) $\frac{1}{2}$ Gulden in causa pictoris Heylhens Henritz et aliorum etc. da man yme die glase bezahlt (die Worte nach etc. sind in etwas anderer Tinte, doch von derselben Hand hinzugefügt)¹⁶⁾
(Letzter Eintrag über die Herstellung der Fenster)

1494

- I, 9 S. 80 v (unter: Distributa ... anno XCIII):
Item 2 Heller gegeben umb besen, als ulrich scherers sone die finster kert, plackt und reyniget
S. 81 Item $2\frac{1}{2}$ Gulden gegeben Meister ulrich von den finstern allen in der phorkirchen zu placken zu keren und zu reynigen

Auswertung

Zeit und Ort

Die Zahlungen beginnen im Jahre 1473 und zwar nach den tagdatierten Einträgen, zwischen denen sie stehen, im Februar dieses Jahres, setzten also gleich nach der Rechnungsablegung für 1472 ein. Da sie für geleistete Arbeit oder dazu auch für erfolgte Materialeinkäufe gelten, muß die Arbeit an den Fenstern bereits vor dem Jahre 1473 begonnen haben. Die genaue Zeit des Beginns läßt sich

¹⁶⁾ Diese beiden Einträge sind die letzten, die die Herstellung der Fenster betreffen, und bedeuten den Abschluß der gesamten Arbeit. Leider sind sie nicht auf den Tag datiert. Doch ist es möglich, die Zeit ihres Eintrages und damit die Endzahlung an Henritz Heyl innerhalb der datierten Einträge, zwischen denen sie stehen, ziemlich genau zu fixieren. Wir geben die Einträge in ihrer Reihenfolge mit den Daten:

1. Eintrag: Ostern: 7. Apr. 2. Eintrag und 3. nicht datiert. 4. Eintrag: dominica vocem ioconditatis: 12. Mai. 6. Eintrag: den obent: 15. Mai. 7. Eintrag: nicht datiert. 8. Eintrag: Pfingsten: 26. Mai. 9.—12. Eintrag: nicht datiert. 13. und 14. Eintrag: Obige Zahlungen an Henritz Heyl. 15.—18. Eintrag: nicht datiert. 19. Eintrag: sabato post penthecoste: 1. Juni. 20. Eintrag: secunda feria post trinitatis: 3. Juni. 21. und 22. Eintrag: nicht datiert. 23. Eintrag: corporis Christi: 6. Juni usw. Die Abfolge der Daten zeigt, daß die Einträge im Zuge des fortschreitenden Jahres erfolgten, was ja auch das natürliche ist. Unsere beiden Einträge fallen also in die Zeit zwischen dem 26. Mai und dem 1. Juni.

nicht feststellen; denn die Rechnungsbücher von 1449 bis 1472 fehlen. Da die Rechnungsbücher vor 1449 keine Eintragungen für die Herstellung von Glasfenstern enthalten¹⁷⁾, fällt also der Beginn der Arbeiten zwischen 1449 und 1472, ein weiter Spielraum, den wir aber später etwas einschränken können. Jedenfalls ist 1473 die Arbeit in vollem Gange. In dem Jahr vom Februar 1473 bis Februar 1474 erhält Konrad Rule 20 Floren und 3½ Gulden.

Die Arbeiten sind abgeschlossen mit den letzten Einträgen Ende Mai 1482. Theoretisch könnten sie noch bis 1487 andauert haben, da für die Jahre 1483—1487 die Rechnungsbücher fehlen; in den folgenden Rechnungen erscheinen erst wieder 1494 zwei Einträge, die die Fenster betreffen — sie sind oben als Abschluß unserer Auszüge angeführt und handeln nur von Reinigungsarbeiten an den Fenstern. Daß in der Rechnung von 1482 aber vom 1. Juni¹⁶⁾ an bis Ende Januar des nächsten Jahres sich kein einziger Eintrag mehr findet, der mit Arbeiten an den Fenstern in Beziehung gebracht werden könnte, macht ihre Beendigung im Frühjahr 1482 fast sicher. Das wird dadurch bestärkt, daß am 17. Juni 1482 eine neue Weihung des Hochaltars — die erste nach 1306 — stattfand¹⁸⁾, die doch wohl nur nach der Vollendung der überaus störenden Fensterarbeiten denkbar ist. Dazu kommt vor allem die Formulierung des Schlußeintrages: han mir gerechnet mit dem meler Henritz; hat er gemacht die finster in der kirchen und in dem kore; hat er verdinnet 7 Gulden 3 thurnos... Die 7 Gulden rechtfertigen nicht diesen gehobenen Tenor des Zusatzes: hat er gemacht die finster in der kirchen und in dem kore! Diese Worte setzen einen Schlußstrich. In ihrer sparsamen, aber um so eindrucksvolleren Formulierung sprechen sie eine Anerkennung aus für das Gesamtwerk des Malers, die dem frommen und sicher kunstverständigen Priester aus der Feder floß, wie sie bei einer gewöhnlichen Notiz über Ausgaben für die Fenster nicht denkbar ist.

Diese Stelle ist auch die einzige, die einen genaueren Ort angibt. Sie nennt den Chor, in dessen drei mittleren Fenstern ja auch die einzigen, allerdings umfangreichen Reste der damaligen

¹⁷⁾ Natürlich hatte die Kirche auch ältere Fenster; Reste davon sind in den heutigen Chorfenstern und im Landesmuseum zu Darmstadt erhalten. Neundörfer hat auch über die alten Bestände in seiner Arbeit eingehend gehandelt. — Einige Einträge in I, 4 und I, 5 betreffen die Pflege und Ausbesserung der Kirchenfenster: I, 4 S. 57 (1438) unter *Distributa pictore*: Item 10 florenos daz he de fenster hat gemacht und befare. S. 57 v (1438) unter *Distributa fabri*: Item 1 Gulden 4 thurnos vor eysen an de festr und zu spiczen. I, 5 S. 88 (1445): Item 2 florenos vor loit zu den finster. S. 127 (1447): Item 3 florenos vor loit und czein zu den finstern.

¹⁸⁾ Chronik des Jeremias Molther, Staatsarchiv Darmstadt Handschrift Nr. 197, S. 60 v. Die Weihe fand durch „Bertoldus Episcopus ecclesiae Panodensis“ statt, der auch 1483 als Weihbischof am Mainzer Dom fungierte. Mit dieser Neuweihe wurde auch eine Verlegung des Kirchweihtages auf den Sonntag nach Fronleichnam verbunden, während die Kirchweih davor am Sonntag nach Pfingsten gefeiert wurde.

Gesamtverglasung erhalten sind. Die stilistischen Merkmale ihrer Darstellungen weisen sie dem Werk dieser Zeit zu.

Die Stelle spricht auch noch allgemein von Fenstern „in der kirchen“ — ähnlich sagt eine Stelle von 1474 (I, 7 S. 22) nur „in ecclesia“; doch dürfen wir daraus sicher nicht auf eine Neuverglasung der ganzen Kirche schließen — das wäre ein zu gewaltiges Werk für diese doch verhältnismäßig kurze Zeitspanne gewesen, zumal auch noch an Fenstern für die Leonhardskapelle gearbeitet wurde. Aus erhaltenen Resten wissen wir, daß in jenen Jahrzehnten auch Fenster im Querhaus geschaffen wurden; darauf mag sich diese etwas allgemeine Angabe beziehen. Auch so war die Aufgabe groß genug, die sich auf neun große Fenster, fünf im Chor und vier in den Querhausarmen, erstreckte.

Etappen der Arbeit

Die Einträge lassen innerhalb der Arbeiten einige Etappen in Umrissen erkennen. Wenn im Lauf des Jahres 1474 größere Mengen Blei und Zinn gekauft werden und am 3. August noch eine Nachlieferung von 38 Pfund Blei erfolgt, so deutet das auf ein fortgeschrittenes Stadium in der Arbeit hin, und wir dürfen in diesem Jahr die Fertigstellung von wenigstens einem Fenster annehmen. Konrad Rule, sein Sohn Johannes und der Maler Henritz erhalten in diesem Jahre zusammen 25½ Gulden, für Blei und Zinn werden 10 Gulden 20 Schilling und für Trinkgelder 17 Schilling 1 Heller ausgegeben. Das bedeutet eine Gesamtausgabe von 36½ Gulden 13 Schilling 1 Heller. Mit den Beträgen von 1473 kostet diese Etappe — wohl der Arbeitsvorgang für ein Fenster — 20 Floren 40 Gulden 14 Schilling.

Im Jahre 1475 schreiten die Arbeiten langsamer voran. 1476 setzt dann eine erhöhte Tätigkeit ein. Johann und Konrad Rule fahren nach Mainz und kaufen dort Glas. Konrad Rule erhält dafür 21 Gulden, später, am 25. August, nochmals 10 Gulden, größere Mengen Blei und Zinn werden gekauft. Für den Maler Henritz wird Tuch für seine Entwürfe erworben. Dafür wird eine Summe von 36 Gulden 10 Schilling notiert. Dazu kommen noch 16 Gulden 12 Schilling 6 Heller für Blei und Zinn. 1477 erscheinen noch Einkäufe für farbige Gläser, zwei davon am 2. Juni und 20. August datiert. Der Kauf von Buchenholz für den Brand und die Ausgabe für „das seyl und den haspel zuo bereiden zuo den finstern“ lassen hier genauer den Abschluß einer Etappe erkennen. Im Gesamten sind für dieses Fenster 63 Gulden 7 Schilling 4 Heller notiert.

An Einzelheiten ergeben die Einträge, daß die letzten Lieferungen von farbigem Glas aus Mainz durch einen Boten (den Beckert) bestellt wurden und das Glas von dem Glaser selbst, bei dem es gekauft worden war, nach Friedberg gebracht worden ist. Er selbst erhält einen Gulden zur Verehrung, seine zwei Begleiter bekommen je drei Essen bezahlt.

Nach Fertigstellung dieser Arbeit (letzter datierter Eintrag 20. August) ist Konrad Rule, noch im Jahre 1477, gestorben.

Der Tod Konrad Rules brach die Arbeit nicht ab, es steigerte sich sogar das Tempo der Tätigkeit. Johannes Rule besorgte aus Mainz, wo er sich durch die Glaseinkäufe und die Verbindungen seines Vaters auskannte, einen neuen Glaser, den Meister Konrad¹⁹⁾. Dieser konnte sich ganz auf seine Arbeit konzentrieren, während Konrad Rule durch seine starke Beanspruchung in seiner politischen Tätigkeit für die Stadt — er saß im Rat auf der Schöffenbank und war in den Jahren 1474 und 1477 älterer Bürgermeister — sich mehr Zeit nehmen mußte.

Die Arbeit an dem Fenster, das nun im Jahre 1478 in Angriff genommen wurde, war Ende Januar 1479 beendet. Auch hier gibt der Einkauf des Buchenholzes, seine Zerkleinerung, die Ausgaben für die Knaben, die das Holz und die Kohlen zu dem Brennofen trugen, der in der alten Bauhütte im „stede Hoffe“ (unmittelbar südlich der Kirche) von dem Ofenmacher Jakob aufgeschlagen wurde, und das Abschlagen der Spunde durch den Maurermeister Bechtold ein lebhaftes Bild der Abschlußarbeiten. Auch die Feier des Abschlusses der vier Hauptbeteiligten, des Meisters Konrad mit seinem Gehilfen, des Malers Henritz und Johann Rules im Wirtshaus „post complecionem fenestrarum“ fehlt nicht. Und die Abfahrt des Meisters Konrad mit seinen Knechten in dunkler Winternacht des Spätjanuar, der früh aufbricht der langen Reise wegen, im Wagen des Glompenhen, rundet das Bild.

Weniger als ein Jahr hat die Fertigstellung dieses Fensters gedauert. Die Gesamtkosten für dieses Fenster belaufen sich auf 69¹/₂ Floren 5 Gulden 4 Schilling 4 Heller. Davon erhielt Johann Rule mit 40¹/₂ Floren 2 Gulden 5 Schilling den Hauptanteil, worin allerdings das Honorar für den Maler Henritz enthalten sein muß, für den im einzelnen keine Ausgabe notiert ist. Meister Konrad bekam 29 Floren 3 Schilling 4 Heller.

1479 tritt Meister Konrad bereits im März wieder in den Einträgen auf. Er erhält insgesamt 56 Floren und 16 Heller als Trinkgeld. 2 Gulden sind für 6 Ellen Tuch ausgegeben, für den Entwurf des Malers Henritz, der allerdings nicht genannt ist. Die hohe Summe für die Zimmerleute ist nicht recht erklärlich, selbst wenn man annimmt, daß sie für ein Gerüst zum Einsetzen des Fensters bezahlt werden; wahrscheinlich sind noch Anrechnungen für andere Arbeiten darin enthalten; deswegen wohl auch die allgemeine Zusatzangabe

¹⁹⁾ Es ist nicht ganz sicher, daß der Glasermeister Conradt aus Mainz kommt. Zülch weist darauf hin, daß am 29. 3. 1482 der Glasmaler Konrad von Schotten als Domglasermeister am Dom zu Mainz arbeitet (Friedb. Gesch.bl. 5, 1922, 5 Anm. 3). Bei den engen geschäftlichen Beziehungen Konrad und Johannes Rules zu Mainz liegt die Annahme, Johannes habe einen Glasmaler von Mainz verpflichtet, am nächsten. Allerdings wird das Fenster des Jahres 1480/81 anscheinend in Frankfurt gebrannt, so daß Meister Konrad auch aus Frankfurt kommen könnte.

„off den buwe“. Die Ausgabe für den Maurer Bechtold ist verständlich; er hat dieselbe Summe (6 Schilling) bei dem vorherigen Fenster zum Abhauen der Spunde bekommen, so daß wir auch hier den Abschluß eines Fensters annehmen müssen. Dafür spricht auch die Summe, die am Ende der Einträge mit 91 Gulden 4 Thurnos 2 Heller angegeben ist. Darin sind allerdings die Ausgaben für die Zimmerleute enthalten. Die genauen Fensterkosten lassen sich also hier nicht ermitteln.

Auffällig ist, daß hier Johannes Rule, wie auch später, nicht mehr auftritt, der doch in den Einträgen für das vorherige Fenster noch eine so große Rolle gespielt hatte. Die Gründe können wir nur vermuten. Vielleicht war Meister Konrad mit dem Betrag von 29 Floren, den er für seine vorjährige Arbeit erhielt, und seiner etwas untergeordneten Rolle nicht zufrieden. Da Johannes nur famulus seines Vaters war, also nicht selbst Meister, vermochte er wohl nicht, vor allem durfte er nicht nach den Ordnungen der Zunft selbständig Glasfenster herstellen; deshalb ja auch das Zuziehen des Meisters Konrad. Jedenfalls trat eine Trennung ein. Das bedeutete, daß alle technischen Hilfsmittel der Werkstatt Konrad Rules nicht mehr zur Verfügung standen. So fehlen alle Einträge, die die Herstellung des vorigen Fensters für uns so farbig machten, über die Vorbereitung des Brennvorgangs, die hochgestimmte Abschiedsfeier und den Abzug Meister Konrads. Die knappe Sachlichkeit der Einträge, die fast nur die Geldbeträge festhält, lassen geradezu eine Verstimmung der Friedberger spüren. Das Fenster selbst scheint, bei dem Fehlen aller betreffenden Einträge, gar nicht mehr in Friedberg gebrannt worden zu sein, sondern in Frankfurt oder Mainz, wie es dann ausdrücklich von dem nächsten bezeugt ist.

Die Arbeit für das nächste Fenster schreitet langsam voran. Im Frühjahr 1481 lassen die Einträge wieder fortschreitende Arbeiten erkennen. Am 14. März erhält Henritz Heyl 2 Gulden „ad formandas fenestras“, am 25. März einen kleineren Betrag für andere Arbeiten am Fenster. Meister Konrad erhält am 27. April einen geringen Betrag. Teilarbeiten scheinen in einer Frankfurter Werkstatt erledigt worden zu sein, vor allem wohl das Brennen, daher der Eintrag „9 thurnos ruppert vor dem mantzer dor alß ir das finster holt zu franckfurt“. Unmittelbar darauf folgt der Einsatz des Fensters. Das war etwa Mitte August. Im September erhält Meister Konrad 75½ Gulden. Im gesamten sind für dieses Fenster 90 Gulden notiert, dazu kommt noch eine Abschlußzahlung an den Maler Henritz Heyl Ende Mai 1482 von 7 Gulden 3 Thurnos. Es war das letzte Fenster.

Bei den beiden letzten Fenstern ist in den Einträgen immer von „dem“ Fenster, also eindeutig im Singular, die Rede. Dadurch hielten wir uns für berechtigt, auch bei den früheren Arbeitsvorgängen immer nur von einem Fenster zu sprechen. Es scheint in der Tat so, daß man sich zu einem Arbeitsvorgang jeweils den Komplex einer Fensterfüllung vornahm.

Von hier aus erhält unsere obige Darstellung, daß die Bemerkung bei der Schlußabrechnung mit Henritz Heyl „hat er gemacht die finster in der kirchen und in dem kore“ eine rückschauende Abschlußbemerkung für die ganze Arbeit ist — das besagt der Wortlaut ja ausdrücklich —, noch einmal ein besonderes Gewicht.

Im gesamten konnten wir zwischen den Jahren 1473 und 1482 fünf solcher Arbeitsvorgänge erkennen. Diese Zahl entspricht den fünf Fenstern des Chores, deren Datierung dadurch feststeht.

Die Herstellung der vier Fenster im Querhaus lag also vor dieser Zeit. Dafür spricht auch, daß die vier Engelfiguren, die aus einem Querhausfenster (jetzt im Wetterau-Museum zu Friedberg; vgl. Abb. 1) stilistisch etwas früher anzusetzen sind als die Glasmalereien im Chor.

Für ein Fenster wurden im Durchschnitt zwei Jahre gearbeitet²⁰⁾, wobei wir feststellen konnten, daß unter Konrad Rule die Arbeit gemächlicher voranschritt als unter dem neuen, von auswärts geholten Meister Konrad. Auch im Preis läßt sich ein Unterschied bemerken. Von den beiden, noch unter Konrad Rule hergestellten Fenstern kostete jedes etwa 63 Gulden. Das nächste, unter der Mitarbeit Meister Konrads, aber noch in der Werkstatt Konrad Rules gefertigte Fenster schnellte schon auf etwa 75 Gulden hinauf, und bis zum letzten steigert sich der Preis auf über 90 Gulden. Dabei können natürlich auch wirtschaftliche Verhältnisse mitgespielt haben.

Als Gesamtsumme für die fünf Chorfenster mit allen Nebenausgaben lassen die Kirchenrechnungen rund 375 Gulden erkennen.

Die Meister und ihre Helfer

1. Von 1473 bis Herbst 1477 gehen die Hauptzahlungen an Konrad Rule. Unter seiner Leitung stehen die Arbeiten an den Glasfenstern. Er ist Meister einer Glaserwerkstatt, wenn er auch nie „Meister“ genannt wird. Das erklärt sich wohl aus seiner hohen Stellung, die er im politischen Leben der Reichsstadt einnahm. Er entstammt einer alten, angesehenen Patrizierfamilie der Stadt; darüber ist weiter unten ausführlich gehandelt.

Gehilfe Konrad Rules ist sein Sohn Johannes. Er ist zweimal ausdrücklich als Konrad Rules Sohn bezeichnet; mehrfach sprechen die Einträge nur von „Konrad Rulen Sohn“, ohne den Vornamen. Doch auch dann ist sicher Johannes gemeint; von den beiden anderen Söhnen Konrad Rules (siehe unten) wird nie einer namentlich genannt, und auch nach Konrad Rules Tod tritt unter dem neuen Meister immer nur Johannes Rule in Erscheinung. Er erhält, zu Lebzeiten seines Vaters, immer nur kleine Beträge. Einmal nur ist ein spezieller Auftrag vermerkt, als er nach Mainz zum Ausschauen farbigen Glases fuhr. Johannes Rule war selbst nicht Meister, das zeigt

²⁰⁾ Setzen wir diese Zeit auch als Mittel für die vier Fenster des Querhauses an, so läge der Beginn der gesamten Arbeit etwa um 1464.

deutlich, daß nach Konrad Rules Tod ein Meister von auswärts geholt werden mußte.

Von anderen Gesellen oder Gehilfen Konrad Rules berichten die Quellen nicht.

Die Werkstatt Konrad Rules scheint das farbige Glas nicht mehr selbst hergestellt zu haben, wie es in jener Zeit auch sonst üblich war. Jedenfalls werden 1477 außer weißem Glas verschiedene farbige Glassorten in Mainz gekauft; aufgeführt ist gelbes, bleich blaues und lippfarbiges Glas. Einmal allerdings ist auch ein Transport weißen Glases aus Hirzenhain erwähnt, wo also das Glas direkt von der Glashütte bezogen wurde. Die Bestellungen in Mainz weisen auf einen dortigen Glashandel hin.

Die künstlerischen Entwürfe für die Glasgemälde hat Konrad Rule nicht mehr selbst gemacht. Sie sind das Werk des Malers Henritz Heyl. Zweimal wird „Henritz der meler“ in Verbindung mit der Arbeit an den Fenstern unter Konrad Rule genannt. Für ihn werden 1476 19³/₄ Ellen Tuch gekauft „zuo eym bildener, die finster dar off zuo entwerffen“. Die Länge der Tuchbahnen deutet auf die Entwürfe in Originalgröße hin. In einem späteren Eintrag (1479) wird dieses Tuch als „wyßes kern duch“, d. h. als weißes Tuch bester Qualität charakterisiert²¹⁾. Diese Trennung von Maler, der den künstlerischen Entwurf fertigt, und dem „Gleser“, der ihn nun in das Glasgemälde umsetzt, die wir hier in der Werkstatt Konrad Rules und auch in den späteren Stadien der Arbeit an den Friedberger Chorfenstern deutlich feststellen können, läßt sich im Zuge der Entwicklung der deutschen Glasmalerei des 15. Jahrhunderts auch sonst erkennen.

2. Nach dem Tode Konrad Rules wird durch Vermittlung seines Sohnes Johannes Meister Conrad „der Gleser“ (unter diesem Zusatz erscheint er zweimal in den Einträgen) zur Fortführung der Arbeit gewonnen²²⁾.

An der künstlerischen Arbeit für das Fenster, das 1478 als erstes mit Meister Konrad fertiggestellt wurde, sind vier Personen beteiligt. Der Eintrag, der die Ausgabe für den Abschlußtrunk nach Vollendung der Arbeit festhält, zählt sie ausdrücklich auf: 16 Heller *q u a t u o r p e r s o n i s* (vier Personen): *meyster conradt, famulo, Johannes ruelen et Heyritze meler pro czechis post complecionem fenestrarum* (für den Trunk nach Vollendung der Fenster).

Der „famulus“ des Meisters Konrad ist in den Einträgen noch mehrfach angeführt; seinen Namen wissen wir nicht, auch nicht die eigentliche Art seiner Beteiligung²³⁾.

²¹⁾ Das Übliche ist wohl gewesen, den Entwurf auf einer geweißten Holzplatte zu fertigen. Später kam auch Pergament, sogar Metall vor. Vgl. etwa H. Wentzel, *Meisterwerke der Glasmalerei*, 1951, 11. Henritz Heyl jedenfalls pflegte weißes Tuch zu benutzen.

²²⁾ Über seine Herkunft vgl. Anm. 19.

²³⁾ Vielleicht ist der famulus mit Johannes Hesse von Worms identisch, der Johannes Rule 2 Gulden zum Einkauf von Glas geliehen hat. Wenige Einträge zuvor bekommt ein „Hesse“ 1 Thurnos, das Holz zum Brennen

Der Maler Henritz Heyl liefert also auch dem Meister Konrad die künstlerischen Entwürfe.

Johannes Rule scheint für die Arbeit dieses Fensters (des Jahres 1478) der Organisator gewesen zu sein. Er kaufte das Glas ein und erhält, wie wir sahen, die Hauptbeträge.

3. An den letzten Fenstern ist Johannes Rule nicht mehr beteiligt. Nur Meister Konrad der „Gleser“ und Henritz Heyl werden genannt. Für Henritz Heyl wird wieder weißes Kerntuch gekauft und seine Tätigkeit „ad formandas fenestras“ (1481) festgehalten.

4. Der Maler Henritz Heyl hat, und vielleicht deutet schon die Formulierung des eben erwähnten Eintrages darauf hin, über den Entwurf hinaus an der Herstellung der Glasfenster selbst mitgearbeitet. Die Einträge sind allerdings mit genauen Angaben sparsam. Doch wenn in dem Eintrag I, 7 S. 1 im Jahre 1474 „conrad Ruln und Heynritz dem meler, als sii dii finster zu Sant leonhart machten“ Blei und Zinn zur Verfügung gestellt wird, ist das ein eindeutiger Hinweis. Genau wird seine Hilfe beim Umsetzen seines Entwurfes in Glas festgehalten durch den Eintrag I, 8 S. 5 (1480/81), nach dem er bezahlt wird „von dem finstern uß zu brechen und zu sphinden“. Statt „ußbrechen“ würden wir in unserem heutigen Sprachgebrauch sagen: das Glas nach dem darunterliegenden originalgroßen Entwurf zurechtschneiden²⁴⁾. Mit „spinden“ ist dann der spätere Arbeitsvorgang des Verbleiens gemeint. Nach Abschluß der Arbeiten findet mit dem Maler Henritz allein noch eine letzte Abrechnung statt „da man yme die glase bezahlt“. Auch diese Formulierung und die hohe Summe von 7 Gulden, die er nun noch erhält, wie auch die, nun schon oft bemühte Abschlußbemerkung „hat er gemacht die finster in der kirchen und in dem kore“ weisen darauf hin, daß er auch an der Umsetzung seiner Entwürfe auf das Glas mitgearbeitet hat. Diese Teile wären dann am stärksten Ausdruck seiner Künstlerpersönlichkeit gewesen.

Jener letzte Eintrag nun, der der allerletzte überhaupt über das Schöpfungswerk der Glasfenster ist, macht uns noch ein besonderes Geschenk: er schenkt uns den vollen Namen ihres eigentlichen Schöpfers, dessen künstlerischer Phantasie und malerischer Fertigkeit sie ihr Leben verdanken. Der Eintrag vermerkt die Ausgabe für den Umtrunk, der sich nach guter mittelalterlicher Sitte dem geschäftlichen Vorgang der Abrechnung anschloß, „in causa pictoris Heylhens

klein zu hauen. Das deutet nicht gerade auf eine gehobenere Aufgabe hin und entspräche einem etwas früheren Eintrag, wo Meister Konrad und sein „Knecht“ 8 Heller zu Trinkgeld bekommen. Immerhin taucht in gleichzeitigen Friedberger Quellen auch ein Friedberger Bürger „Hess“ auf, den man zu Tagelohn herangezogen haben könnte.

²⁴⁾ H. Wentzel (s. Anm. 21) schildert diesen Arbeitsvorgang folgendermaßen: Das Glas... wird von dem Glasmaler (nach dem wohl originalgroßen Entwurf auf einer geweißten Holzplatte) zurechtgeschnitten, d. h. bei dem Fehlen des Diamanten mit dem Kröseleisen heiß und kalt abgekniffen und -gebrochen.

Henritz" heißt es da. Danach ist, wenn wir den mittelalterlichen Duktus ins heutige umsetzen, der Maler Henritz der Sohn des Henne Heyl. Er hieß also mit seinem vollen Namen Henritz (= Heinrich) Heyl. Damit taucht dieser Name aus der bisherigen Anonymität ans Licht, und wir vermögen so seine Herkunft und seine Persönlichkeit genauer zu erfassen. (Darüber soll unten ausführlicher gehandelt werden.)

Den Ergebnissen unserer Darstellung über die Meister und ihre Helfer möchten wir besonderes Gewicht beilegen. Sie zeigen, aus den Angaben der Urkunden gewonnen, ein deutliches Bild, wie sowohl im Nebeneinander bei den einzelnen Fenstern mehrere Hände tätig sind, als auch im Nacheinander bei der Abfolge der Fenster die Hände wechseln. Für alle aber ist Henritz Heyl der gemeinsame Entwerfer und Mitarbeiter. Das bindet sie, bei allen Verschiedenheiten im einzelnen, zusammen, macht sie im eigentlichen zu dem geschlossenen künstlerischen Komplex, den sie bilden. Und daraus, so meinen wir, sollte die kunstwissenschaftliche Forschung, wenn sie sich mit diesen Fenstern beschäftigt, die Richtung ihres Arbeitens gewinnen. Von den Fenstern der Querhausflügel sind nur vier Engelsfiguren, von den ursprünglichen Chorfenstern sind lediglich die drei mittleren erhalten. Auch sie nicht mehr in ihrer vollen alten Form. In einer überaus gründlichen und diffizilen Untersuchung hat L. Neundörfer herausgestellt und im einzelnen festgehalten, was in ihnen älteren Datums, was Zufügungen der Renovation um 1900 sind, und welche Teile dem Werk des 15. Jahrhunderts zugehören. Und das ist noch ihr umfangreichster Bestand.

Eine genaue Betrachtung dieser Teile, ihrer Figuren und Ornamente, zeigt zweifellos gewisse Unterschiede. Schon ein sorgfältigeres Hinsehen auf die beigegebenen Abbildungen, die auch im Hinblick darauf ausgewählt wurden, läßt einiges erkennen. Die kunstgeschichtliche Forschung pflegt dann von verschiedenen „Händen“ zu sprechen. Und das trifft in diesem Falle sogar das Entscheidende. Wie die Analyse der urkundlichen Nachrichten zeigte, waren hier verschiedene „Hände“ am Werk. Auch eine genaue Analyse der Gemälde wird und muß diese „Hände“ feststellen. Aber der Kopf, dem alle diese Bilder entsprangen, und die Hand, die ihnen ihre wesentliche Gestalt und Ausprägung gab, sind — und das zeigen die urkundlichen Nachrichten ebenso eindeutig — immer dieselben. Und das ist das Allerwesentlichste. Es darf sich also eine kunstwissenschaftliche Behandlung der Glasgemälde nicht darauf beschränken, analytisch sorgfältig die einzelnen „Hände“ zu trennen, so wichtig das auch sein mag. Ihre wichtigste Aufgabe ist es, so meinen wir, in einer sorgfältigen synthetischen Betrachtung das allen gemeinsame herauszuarbeiten. Dann wird sich die Hand und der Kopf, die künstlerische Persönlichkeit des Mannes, der ihr eigentlicher Schöpfer ist, herauschälen, des Malers Henritz Heyl. Eine vielleicht schwere, aber in jedem Falle verlockende Aufgabe: einen so bedeutenden

Künstler in seinem Werk wieder wirklich lebendig werden zu lassen. Henritz Heyl hat sicher auch Tafelgemälde geschaffen. Wenn es gelingt, ein solches unter den heute erhaltenen zu finden, das sich aus stilistischen Gründen sicher an die Friedberger Glasmalereien anschließen läßt, dann ist in ihm ein Werk des Malers Henritz Heyl gefunden.

Die Aufgabe unseres Aufsatzes ist es nicht, solche Wege zu gehen. Er beschränkt sich bewußt auf die Bekanntgabe möglichst aller Quellennachrichten, die sich auf die Herstellung der Fenster und ihrer Friedberger Meister beziehen. Er hofft, auch so eine Hilfe zu sein für alle, die sich in dem Kreis ihrer Forschungen mit den Friedberger Glasmalereien beschäftigen.

Konrad Rule

Konrad Rule ist der Sproß einer Familie, die bei seinem Tode seit über 170 Jahren in Friedberg nachweisbar ist. Als erster dieses Namens tritt ein Rulo als Zeuge in einer Urkunde vom 38. 9. 1305 auf; er ist dort als Schöffe bezeichnet²⁵⁾ und gehört als solcher nicht nur zum Gericht, sondern auch in den Schöfferrat, der Verwaltungsinanz der Freien Reichsstadt²⁶⁾. Mit vollem Namen erscheinen 1314 Henricus dictus Ruole, Schöffe, und 1316 Heilmann Rolo, Schöffe²⁷⁾. Heilmann Rolo taucht noch zweimal, 1316 und 1317, ebenfalls als Schöffe, auf²⁸⁾. Das verwandschaftliche Verhältnis zwischen den beiden ist nicht feststellbar.

1334 erscheint ein Henkele Rule, der 1348 und 1354 als Ratsmann, von 1357 mehrfach als Schöffe bezeichnet ist. Zum letzten Male tritt er 1371 in Erscheinung²⁹⁾. Nach dem Bederegister von 1368 zahlt er 15 Pfund Heller, gehört also zu den reichsten Leuten Friedbergs³⁰⁾.

Eine Urkunde von 1361 nennt Henkel als Vater von Heinrich Rule, Bürger von Friedberg³¹⁾. Am 14. 9. 1353 siegelt er eine Urkunde einer Verwandten, 1368 tritt er zuletzt auf³²⁾. Da nach dem Brauch dieser Zeit die Enkel die Vornamen des Großvaters erhalten, kann man annehmen, daß jener Henricus dictus Rule der Vater von Henkel Rule war.

Zur Generation des Henkel Rule, der zweiten also der Rule in Friedberg, gehört Johann Rule, der in dem öffentlichen Leben

²⁵⁾ F. 158. In der Regel erscheinen die Mitglieder in den Urkunden als Zeugen oder Siegler. Wenn das der Fall ist, merken wir es im folgenden nicht mehr an.

²⁶⁾ Vgl. H. Menz, Burg und Stadt Friedberg bis 1410. 1909.

²⁷⁾ F. 197 u. 210. Eine Urk. vom 16. 9. 1314 (F. 201) nennt einen H. dictus Rule, Bürger zu Friedberg. Der Anfangsbuchstabe kann als Heinrich oder Heilmann aufgelöst werden.

²⁸⁾ F. 212, 215.

²⁹⁾ F. 293, 379, 438 z b, 473, 507, 527 z a, 559 z, 563.

³⁰⁾ F. 848 A I.

³¹⁾ F. 482 z d. F. 430 vom 14. 9. 1353 läßt Henkel als verwitwet erkennen; dort ist eine Nichte Else von Gambach genannt.

³²⁾ F. 430, 848 A IX.

der Stadt eine geachtete Stellung eingenommen hat, soweit es die trockenen Nennungen der Urkunden ahnen lassen. 1329 erscheint er als consul (Ratsmann), ebenso 1332 und 1333³³⁾. 1334 sehen wir ihn auf der Schöffenbank, ein Amt, das er bis zu seiner letzten Nennung am 30. 9. 1365 innegehabt hat³⁴⁾. Für das Jahr 1348 fassen wir ihn als Baumeister der Pfarrkirche³⁵⁾. Dreimal, 1340, 1349 und 1364 ist er als Vertreter der Stadt und als einer ihrer Zeugen bei der Erneuerung des Wetterauer Städtebundes³⁶⁾. Von 1332—1341 erscheint als seine Gattin Frau Elisabeth, Bürgerin zu Friedberg; ihre Herkunft ist nicht festzustellen³⁷⁾.

Aus dieser Ehe sind zwei Kinder faßbar, eine Tochter Lyse (Elisabeth) und ein Sohn Rudolf. Lyse wird 1354 erwähnt³⁸⁾. Ob sie identisch ist mit Else Rulen, Witwe des Herte Großjohann (1365), ist unsicher; diese Else wird 1386 verstorben genannt³⁹⁾. Eine zweite Else aus dem Hause Rule erscheint 1361 als Frau des Friedbergers Jost Goldschmid und Schwester des Kanonikers Rule in Oppenheim⁴⁰⁾.

Rudolf Rule, als dessen Vater „Herr Johann Rulin“ in mehreren Urkunden genannt wird⁴¹⁾, war der bedeutendste aus dem Friedberger Hause der Rule. Er nennt sich selbst Rudolph von Friedberg. 1359 wurde er Propst des Stiftes Wetzlar, 1365 Bischof in Verden an der Aller. Seine bedeutendste Stellung war die des Geheimschreibers Kaiser Karls IV. Kaiser Karl nennt ihn mehrfach in Friedberger Urkunden „unser heimelicher diener“ und später, als er Bischof war, „unser lieber fürst und andechtiger“⁴²⁾. Durch seine Stellung bei dem Kaiser hat er der Stadt Friedberg manche Vergünstigung erwirkt. Er starb am 2. Juli 1377 und wurde auf seinen Wunsch im Kloster Arnsburg begraben, dem er eine reich ausgestattete Kapelle stiftete und in seinem Testament den Großteil seines Vermögens, darunter viele Kunstwerke, vermachte⁴³⁾.

³³⁾ F. 267, 282, 287.

³⁴⁾ F. 293 und z, 296 z, 300, 287 z a, 323, 331, 328 z a, 338, 379, 429, 438 z b, 474 u. z, 527 u. z a.

³⁵⁾ F. 360.

³⁶⁾ F. 325, 405, 520.

³⁷⁾ F. 282 z a, 287 z, 323 z, 380 z.

³⁸⁾ F. 437.

³⁹⁾ F. 525, 662 z a; sie wird bezeichnet als Else Ruolen „zu dem Gewelbe“. Nach F. 323 (26. 7. 1340) ist das Haus „zu deme Gewelbe“ im Besitz Hartmann Großjohanns. F. 662 z a nennt als Enkelin Elses eine Elheit, Frau des Heinrich Deicweck. Else Rulen, „etwan Herte Großjohanns seligen Frau“ erwähnt ebenfalls F. 818 u a.

⁴⁰⁾ F. 490 z.

⁴¹⁾ F. 482 u. z (1359).

⁴²⁾ F. 500, 519, 530. Dazu F. 531, 540, 542.

⁴³⁾ F. 542 (Testament). Hier ist auch die Inschrift seines Grabsteins angegeben, allerdings mit dem falschen Todesjahr, das sich dann auch in der angegebenen Literatur findet. Die richtige Zahl bringt schon ADB 33, 1891, 798. Über Rudolf Rule vgl. F. Dreher, Friedb. Gesch.bl. 3, 1911, 16; 4, 1914—21, 79 (die Kapelle des Bisch. Rudolf von Verden in der Cistercienserabtei

In seinem Testament bedenkt Rudolf auch seine Schwestern und deren Söhne, leider ohne ihre Namen⁴⁴⁾. Dagegen nennt er einen Onkel „Rule patruus suus in Frideberg, dictus zu dem Ysenhude“; dieser bewahrt in seinem Hause „Zum Eisernen Hut“ (Kaiserstr. 36), nach dem er sich nennt, zuletzt die Kunstschatze Rudolfs auf.

Rule zum Eisenhut, Bruder Johann Rules, erscheint ein Jahr später (1368) im Bederegister, nach dem er 19 Pfund 4 Schilling Steuer bezahlt. Er gehört also zu den ganz Reichen Friedbergs⁴⁵⁾. Auch im öffentlichen Leben Friedbergs spielt er eine bedeutsame Rolle: von 1375—1390, dem Jahr seiner letzten Nennung, ist er Stadtschultheiß, 1376 ist er Unterhändler der Stadt im Streit mit der Burg, 1390 bestellt ihn das Reichshofgericht zum Schiedsrichter in einem Streit zwischen den Herren des Dorfes und Gerichtes Fechenheim⁴⁶⁾. 1375 ist seine Frau Gerte genannt⁴⁷⁾. Vielleicht ist der Ruolo, Schwiegersohn Gertruds, der Witwe Wigands von Limburg, verheiratet mit Frau Greda, in der Urkunde vom 13. 1. 1336 der Vater unseres Rule zum Eisenhut⁴⁸⁾. Aus der Ehe zwischen Rule zum Eisenhut und seiner Frau Gerte ist ein Sohn erwähnt, allerdings ohne Angabe seines Namens. Höchstwahrscheinlich ist dieser Sohn identisch mit dem Rulen Henne, der 1397 genannt wird⁴⁹⁾. Mit ihm verliert sich unsere Kenntnis von diesem Zweig. Etwa zur Generation der drei Brüder Henkel Rule, Johann Rule und Rule zum Eisenhut gehören noch ein

Arnsburg); O. Wolf, Die Stadt Friedberg unter Karl IV. von 1347—1368 in Friedb. Gesch.bl. 4, 13; ADB 29, 1889, 566.

⁴⁴⁾ Eine davon ist die obengenannte Lyse; von einer zweiten nennt er den Sohn Johannes Bake, dem er zwei Pferde vermacht.

⁴⁵⁾ F. 848 A1.

⁴⁶⁾ F. 586, 587, 596, 635 z c, 637, 699. Bereits 1374 bürgt er für die Stadt Friedberg: F. 584.

⁴⁷⁾ F. 586. Beide verkaufen eine Gülte, die ihnen von der verstorbenen Else von Gambach zu einem Seelgerät hinterlassen worden ist. Diese Else von Gambach ist 1335 als Nichte des Henkel Rule bezeichnet (Anm. 7). Vermutlich war Else die Tochter von Rule zum Eisenhut, wofür die Vererbung der Gülte spricht. Dann wären Henkel Rule, Johann Rule und Rule zum Eisenhut Brüder gewesen.

⁴⁸⁾ F. 302; 1340 u. 1349 tritt in den Urk. ein Wygand Isirnhued auf (F. 325 z, 405), der wie Johann Rule als Vertreter und Zeuge der Stadt Friedberg bei der Erneuerung des Wetterauer Städtebundes fungiert. Da Wigand ein stehender Vorname der Familie von Limburg ist und der Eisenhut, wie F. 238 bezeugt, 1321 im Besitz der Limburg ist, ist es mehr als wahrscheinlich, daß durch Erbgang über Ruolo (1336), der eine Tochter Wigands von Limburg geheiratet hatte, der Eisenhut in den Besitz des Ruolo zum Eisenhut gelangt ist. Der letzte weltliche Vertreter der Friedberger Familie von Limburg tritt in einer Urk. von 1343 (F. 335) auf, außer Wigand Eisenhut.

⁴⁹⁾ F. 635 z c (um 1380): „des Schultheisen son von Friedberg“ und sein Schwager Korp von Nauheim „unde ir Gesellschaft“ haben einen Juden aus Speyer zwischen Frankfurt und Friedberg ausgeplündert. Speyer klagt deswegen. Der junge Rule scheint mit Freuden an den Streichen seines adeligen Schwagers teilzunehmen. 1397 beteiligt sich ein Rulen Henne an grobem Unfug, den einige Burgmannen am Aschermittwoch in der Stadt unternehmen, und in der Klage wird mehrfach der Burgmann Korp genannt (F. 791). Es scheint sicher, daß dieser Rulen Henne des Schultheißen (Rule zum Eisenhut) Sohn ist.

Henne Rule, der nach dem Bruchstück eines Bederegisters 1361 5 Floren 10 Schilling, im Bederegister von 1368 7 Pfund 8 Schilling, außerdem 30 Schilling zubeße zahlt⁵⁰⁾, und eine Elheyde Ruolen, Witwe des Menger Lyeng von Reidilshoven, Frau des Rucker Berne, 1348 genannt⁵¹⁾.

Unklar sind die verwandtschaftlichen Beziehungen zweier Anselm Rule untereinander und zu den übrigen Rules. Der erste tritt mit seiner Frau Else nur einmal in Erscheinung, und zwar 1331⁵²⁾.

Der zweite, Anselmus dictus Rulen, taucht 1366 als procurator et rector curiae leprosorum sitae prope Frideberg, opidanus in Frideberg, auf. 1377 ist er Ratsmann, 1383, ausdrücklich als Bürger zu Friedberg bezeichnet, im dritten Jahr Landsiedel auf dem Hof zu Girburgeheym⁵³⁾ des Klosters Arnsburg. Von 1393 bis 1400 tritt er als Schultheiß der Stadt auf. Am 8. 4. 1401 ist er als verstorben genannt. Verheiratet war er mit Else, der Tochter der Friedberger Bürgerin Alheit zur Rusen⁵⁴⁾.

Damit sind wir an die Schwelle des 15. Jahrhunderts gelangt. Ein Rückblick zeigt, wie weit verzweigt die Familie Rule im 14. Jahrhundert zu Friedberg geblüht hat. Die Familie gehörte zum Patriziat der Stadt. Alle ihre Mitglieder waren politisch tätig. Sie saßen im Rat der Stadt und auf der Schöffenbank, verwalteten Ämter, übernahmen besondere Aufträge und stellten sich als Stadtschultheiß zur Verfügung. Ihre hohe soziale Stellung zeigen nicht nur ihr Vermögen, ihr Besitz in der Stadt und in Dörfern der Wetterau, sondern auch in besonderem Maße ihre Verschwägerungen. Sie selbst oder ihre Töchter waren vermählt mit Gliedern der Adelsfamilien de Limburg⁵⁵⁾, de Reichelshofen, der Korp von Nauheim oder anderer Familien des Friedberger Patriziats, der Großjohanns, der Deisweck, der zur Rusen. Sie ließen ihre Kinder studieren und einer ihrer Söhne brachte es bis zum Bischof und wurde Geheimsekretär Kaiser Karls IV.

⁵⁰⁾ F. 846 VII, 848 A I.

⁵¹⁾ F. 379. — 1342 tritt ein Friedberger Bürger Rule, Herman Creidhis Eyden, und seine Frau Katharina auf (F. 328 z b); 1368 zahlt nach dem Bederegister ein Rule, gener D. Beckers, 3½ Pfund 2 Schilling (F. 848 A IX) und 1391 ist ein meister Rule genannt (F. 849). Da der Name Rule auch als Vorname vorkommt, ist es unsicher, ob sie zur Familie Rule gehören. So kommt im Bederegister von 1368 ein Rule von Grünberg vor — er zahlt 30 Schilling Bede —, der sicher nichts mit unseren Rule zu tun hat (F. 848 A II).

⁵²⁾ F. 271.

⁵³⁾ Wüstung Görbelheim bei Bruchbrücken. W. Braun, Ausgegangene Orte und Höfe im Kreis Friedberg, Wetterauer Gesch.bl. 1, 1952, 5. Siehe dort auch über die Familie.

⁵⁴⁾ F. 535 z, 599, 636, 643 z a, 721 und z a, 739, 771 z d, 780 z b. — Obwohl beide Anselm eine Frau namens Else haben, kann man bei der übergroßen Zeitspanne beide nicht identifizieren.

⁵⁵⁾ Über die Bedeutung der Familie von Limburg s. meinen Aufsatz über die Leonhardskapelle (oben Anm. 8), S. 44 f. Wagner, Erlöschene adelige Familien, Arch. f. hess. Gesch. u. Altertumsk. VI, 1851, 271 zählt die Rule von Friedberg zu den adeligen Familien.

Das 14. Jahrhundert ist die Zeit der größten Macht und höchsten wirtschaftlichen Blüte der Freien Reichsstadt Friedberg. Sie speiste sich aus einer bedeutenden Leintuchindustrie und zwei großen Messen von Weltgeltung. „Bis spätestens im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts haben die Friedberger Messen eine allgemeine deutsche Bedeutung als Warenumschlagsplatz und Zahlungsort erlangt. Im Handel zwischen West und Ost und Süd, in erster Linie aber zwischen Nordwesteuropa und dem Donaugebiet haben sie eine ansehnliche Rolle gespielt“⁵⁶⁾. Im 14. Jahrhundert errichten einige wenige Patrizierfamilien, darunter die Limburg, die Leonhardkapelle vor dem Mainzer Tor, ins 14. Jahrhundert fällt der Bau der Liebfrauenkirche, der modernsten und schönsten der hessischen Hallenkirchen jener Zeit, Ausdruck des hohen Selbstbewußtseins der Friedberger Bürgerschaft. Die Rule haben in diesem Gemeinwesen — in dichter Verzweigung — ihre hohe Rolle gespielt.

Im 15. Jahrhundert fließt der Strom der Rule schmaler⁵⁷⁾. 1411, in dem Plebanregister des Pfarrers Waener, das Einkünfte der Kirche aus Häuser- und Gartenzins verzeichnet, tritt ein Henkel Rule auf, für den Gela Hanenkraeden den Zins von einem Haus in der Augustinergasse entrichtet⁵⁸⁾, eine Gela Rule, für die der Gerber Heilhenne den Zins von dem Haus „Zur Armen Ruhe“ zahlt⁵⁹⁾, und ein Johannes Rule⁶⁰⁾. Alle diese Rule bleiben vereinzelt.

Aus derselben Quelle erfahren wir von einem Rule zum Laubenberg mit der Berufsbezeichnung Schuster⁶¹⁾. 1418 erscheint er als Ratsmann und Zeuge. Im gleichen Jahr kauft er eine Schmiede in der Usergasse⁶²⁾.

Er scheint der Vater der beiden Brüder Henne Rule und Contze Rule gewesen zu sein⁶³⁾. 1444 übereignen Rulen Henne und seine Hausfrau und Rule, ihr beider Sohn, und Nese, ihre Tochter, Contzen Rulen, des vorgenannten Rule Henne Bruder, das Haus zum Leuben-

⁵⁶⁾ H. Ammann, Die Friedberger Messen, Rhein. Vierteljahresbl. 15/16, 1950/51, 192.

⁵⁷⁾ Allerdings fehlt ab 1410 das Friedberger Urkundenbuch. Wir können deshalb nicht auf ein so reiches Quellenmaterial zurückgreifen wie für das 14. Jahrhundert.

⁵⁸⁾ I, 1 S. 7 v.

⁵⁹⁾ I, 1 S. 2 (Gele Rule, vgl. Anm. 75).

⁶⁰⁾ I, 1 S. 28 v.

⁶¹⁾ I, 1 S. 19. Der Laubenberg ist ein Haus auf der Westseite der Kaiserstraße, heute Nr. 29.

⁶²⁾ Fr. Gerichtsb. I S. 1 v, 11, 13 v. — In I, 1 (1411, S. 2 und 3) erscheint zweimal „der alde Laubenberg“. Vermutlich ist er der Vater des Rule zum Laubenberg.

⁶³⁾ I, 1 S. 5 v enthält den Eintrag: Item henrich von der Zciyt et uxor 2 sol. quas legaverunt plebano de domo et horreo et tota habitacione in qua morabatur Contze Rolle in der ackergaßen zcuschen der beginen huse und dem habe Johannis Ripadi et est predicta habitacio nunc ortum. Und S. 4: Item domus beginarum bie der Roellen 1 sol. denar. ex parte Rulonis knoüffen.



Engel, 1465—1470
Friedberg, Wetterau-Museum



Hl. Bischoff 1472—1482
Friedberg, Chor der Stadtkirche



Heilige 1472—1482
Friedberg, Chor der Stadtkirche



Hl. Sebastian 1472—1482
Friedberg, Chor der Stadtkirche

berg mit seinem Begriffe und Zugehörungen ⁶⁴). Beide Brüder treten 1464 noch zweimal auf ⁶⁵). Die Urkunde von 1444 nennt als Kinder Henne Rules einen Sohn Rule ⁶⁶) und eine Tochter Nese. 1434 bezeugt ein Idel Rule eine Urkunde ⁶⁷), seine Beziehung zu den bisher genannten Rule ist unsicher. Er tritt im öffentlichen Leben der Stadt wieder stärker in Erscheinung. Von 1435 bis 1440, dem Jahr seiner letzten Nennung, ist er als Schultheiß erkennbar ⁶⁸), leider erfahren wir sonst nichts über ihn.

Vielleicht ist er der Vater Konrad Rules, der jedenfalls im politischen Hervortreten seine Linie fortsetzt. Gleich bei seinem ersten Auftreten am 19. 9. 1444 verwaltet er das Schultheißenamt. Als Schultheißen finden wir ihn ebenfalls in den Jahren 1445, 1446, 1447, 1449, 1453 und 1454 ⁶⁹). Schöffe muß er spätestens 1454 geworden sein — wahrscheinlich aber viel früher —; denn am 29. Dezember dieses Jahres wird er für das Jahr 1455 zum älteren Bürgermeister gewählt, der höchsten Stellung, die ein Friedberger Bürger erreichen konnte; der ältere Bürgermeister durfte nur aus der Schöffenbank gewählt werden ⁷⁰). Zehnmal hat er dieses höchste Amt innegehabt, und zwar in den Jahren 1455, 1456, 1458, 1460, 1461, 1462, 1465, 1469, 1474 und 1477 ⁷¹). Während seines letzten Amtsjahres starb er ⁷²).

In Konrad Rule hat sich die Tradition und Aktivität der Rule des 14. Jahrhunderts noch einmal verwirklicht, ja gesteigert in einer Persönlichkeit von bedeutendem Ausmaß. Ein langes Leben lang hat er der Stadt in hohen Stellungen gedient und daneben durch seine

⁶⁴) Fr. Gerichtsb. I S. 21 v. Datirt: 17. 9. 1444. Die Urk. bezeugt Konrad Rule, Schultheiß. Es ist das erste Auftreten des Glasmalers.

⁶⁵) Fr. Dep. Urk. 175 vom 1. 12. 1464 und Urk. 176 vom 7. 12. 1464; sie verkaufen dem Pfarrer und den Altaristen der Stadt Friedberg sechs Morgen Wiesen im Ockstädter Feld.

⁶⁶) I, 4 S. 37 v (1437) und I, 4 S. 62 v (1439) nennen einen Rule snyder; I, 4 S. 31 v (1436) eine uxor Rule sutor (Schuster) uff der userbrockin.

⁶⁷) Fr. Dep. Urk. 136 vom 23. 5. 1434.

⁶⁸) Fr. Gerichtsb. I S. 18 (1435), 18 v (1436), 19 u. v. (5 Einträge: 1438); Fr. Dep. Urk. 143 (1438), 146 (1439), 163 (1440).

⁶⁹) Fr. Gerichtsb. I S. 21 v (2 Einträge), 22 (2 Einträge): 1444; 22 v (2 Einträge), 23 (4 Einträge): 1445; 23 v (2 Einträge), 24 u. v (4 Einträge): 1446 (dazu Fr. Dep. Urk. 157); Fr. Dep. Urk. 159: 1447; Fr. Gerichtsb. I S. 25 u. v: 1449; 26 (3 Einträge): 1453, 26 v: 1454. An des Schultheißen statt trat er 1457 auf: S. 28.

⁷⁰) H. Menz, Burg und Stadt Friedberg — 1410, 1909, 78. Als Schöffe fungiert Konrad Rule: 1457 (Fr. Gerichtsb. I S. 28; Fr. Dep. Urk. 168); 1459 (Fr. Gerichtsb. I S. 31; Urk. 28 des Stadtarch. Fr.); 1463 (Fr. Gerichtsb. I S. 29); 1464 (S. 29, 33 v); 1466 (S. 29 v, 33 v); 1467 (S. 29 v, 30, 32, 33; Fr. Dep. Urk. 179); 1468 (S. 30, 33); 1470 (S. 34; Fr. Dep. Urk. 184); 1471 (S. 35 v); 1472 (S. 35 v; Fr. Dep. Urk. 188, 189, 190); 1473 (Fr. Dep. Urk. 192); 1475 (S. 38; Fr. Dep. Urk. 197). Auf manchen Seiten des Fr. Gerichtsb. I kommen mehrere Einträge in Betracht.

⁷¹) Ph. Dieffenbach, Burg und Stadt Friedberg, 1857, 324. Zu 1461 vgl. Fr. Gerichtsb. I S. 28 v; zu 1474 I, 7 S. 1 und XIII, 2 S. 3.

⁷²) Vgl. Anm. 12 und Text dazu.

künstlerische Mitarbeit an den Glasfenstern der Leonhardskapelle und vor allem der Pfarrkirche bedeutende Kunstwerke schenken helfen, aus deren Resten ein Hauch auch seiner Persönlichkeit noch heute zu uns dringt.

Wahrscheinlich hat Konrad Rule im Haus „Zum Roten Löwen“ auf der Kaiserstraße (heute Nr. 60) gewohnt. Jedenfalls überlassen alle seine Erben dieses Haus 1484 seinem Sohne Johannes⁷³⁾. Außerdem war er noch Eigentümer zweier Häuser in der Ackergasse⁷⁴⁾. Der Name seiner Frau ist uns nicht überliefert, es sei denn, wir fassen sie in der Katharina Roln, die am 19. 1. 1462 ein Haus kauft⁷⁵⁾.

Dagegen unterrichtet uns ein Eintrag in dem Friedberger Gerichtsbuch genau über seine Kinder⁷⁶⁾: „Anno domini etc. 84 uff montag nehst nach dem palmdag (12. April) hait herre Condradt rule, Ludwigg sin bruder und Grede ir beyder swester, samptlichen und besundern für sich und sin erben, Johanneßen Rulen iren bruder, Mergeln, sin Husfrauwe und ir erben mit hand, Halm und munde in das huß gesaitzt genant zum Roiden lewen mit aller Zugehoerde, das gelegen ist under den kremen uff eyner zu ruren Johan Rosenlechers huß, das genant ist daß Steynhuß, und uff der andernsyttten etc. Heylges huß, auch genant zum lewen, die zwey under eynem dach begriffen.“ Danach hatte Konrad Rule drei Söhne: Konrad, Ludwig und Johannes, den wir schon kennen, und eine Tochter Grede⁷⁷⁾.

Der Sohn Ludwig bleibt für uns im Dunkel^{77a)}.

Grede tritt noch in zwei weiteren Einträgen von 1484 und 1485 entgegen. Beide Male ist sie als Witwe des Rudolf Gyppel bezeichnet. Sie übereignet zwei Häuser in der Haagstraße, das eine neben

⁷³⁾ Fr. Gerichtsb. I S. 51 v.

⁷⁴⁾ I, 1 S. 5 v: 2 Einträge; bei den Einträgen von 1411 ist später hinzugefügt und zwar bei dem einen: Conradus Rule, bei dem andern: modo conrad Rule, modo heredes eius. Leider sind diese Zusätze undatiert.

⁷⁵⁾ Fr. Gerichtsb. I S. 28 v: Lotzeshenne zu Erbstadt und seine Frau Gele verkaufen ihrer Schwägerin und Schwester Katharina Rulen ein Haus. Danach ist auch Gele eine geborene Rule. Gele Rule war uns bereits in dem Eintrag I, 1 S. 2 bekannt geworden. Siehe Anm. 59.

⁷⁶⁾ Fr. Gerichtsb. I S. 53 ist Montag nach St Bartholomei 1484 eine Elßgen Rullen, Frau des Henchyn Moller, Bürgers zu Nidda, genannt. Vermutlich ist sie eine Enkelin des älteren Konrad Rule, wohl Tochter des Johannes, da Konrad anscheinend nicht verheiratet war. I, 7 S. 14 v (1473), S. 17 (1474) und sonst ist ein Rule off dem hauge (Haagstr) verzeichnet, der wohl identisch ist mit „Keller Rule“ (I, 7 S. 24 u. sonst), der ebenfalls auf dem hauge wohnt; vgl. Anm. 77; I, 7 S. 24 (1474) u. sonst tritt „Rule der Becker“ auf. Dabei handelt es sich wohl nicht um Glieder der Familie Rule.

⁷⁷⁾ Fr. Gerichtsb. S. 55. Die zweite ist auf den 21. Febr. datiert. Die Lage des ersten Hauses ist angegeben „zwischen Herrn Peter Gyppels Husunge und Junge Henn, des Färbers, Haus“; die des zweiten „zwischen Rullen Kellers und Heinz Monch sel.“. Beide Einträge sprechen von ihren Kindern, doch ohne Namen.

^{77a)} Da er sozial absinkt; kleine Lohnzahlungen dem bleser (Blasebalg-treter) Lodewig Rule 1494/95: I, 9 S. 87, 107, 118, 119, 119v, 124. Ebd. S. 470. 1492 wohl sein Haus: 1 fl . . . de domo heyl lodewigs (Frau) Gelen. Ebd. S. 80 v sein Sohn: heyl lodewigs hengin.

dem Hause ihres Schwagers Peter Gyppel. Er und ihr Bruder Konrad Rule sind bei den Übereignungen zugegen⁷⁸⁾.

Konrad ist der älteste Sohn. Er trat etwas in die Fußtapfen seines Vaters, wenn er auch nicht zu dessen Geltung kam. Bereits 1458 treffen wir ihn als Schöffen⁷⁹⁾. Seine politische Tätigkeit können wir bis 1479 verfolgen. 1460 war er Schultheiß⁸⁰⁾. Später vertrat er oft den Schultheißen bei Beurkundungen, zuletzt 1479⁸¹⁾. Zuletzt hören wir von ihm am 21. 2. 1485⁸²⁾.

Die Rolle von Johannes Rule bei der Herstellung der Pfarrkirchenfenster haben wir oben kennengelernt. Den Namen seiner Frau Mergel nennt die zitierte Urkunde von 1484. Er gehörte dem Rat der Stadt an, zum Schöffen ist er allerdings, soweit es das Quellenmaterial erkennen läßt, nie gewählt worden. Trotzdem fungierte er zuweilen als Zeuge bei Beurkundungen, wobei dann meist die Stellung als Ratsmann angegeben ist. Zweimal vertrat er als Ratsmann auch den Stadtschultheißen. 1482 war er Zöllner der Stadt⁸³⁾. Seine politische Laufbahn fand ihre Krönung, als er für das Jahr 1487 zum jüngeren Bürgermeister gewählt wurde⁸⁴⁾. Es ist sein letztes Auftauchen in den Quellen. Mit ihm verschwindet auch die Familie Rule überhaupt in Friedberg⁸⁵⁾.

⁷⁸⁾ Fr. Dep. Urk. 172 vom 20. 6. 1458.

⁷⁹⁾ Fr. Gerichtsb. I S. 27 und 31 v (1460).

⁸⁰⁾ Fr. Gerichtsb. I S. 29 (1463), 32 (1467), 31 (1468), 34 u. v, 35 (1471), 36 (1473), 36 v (1474), 42 (1479). — An sich steht unsere Darstellung der politischen Laufbahn Konrad des Jüngeren auf tönernen Füßen. Sie stützt sich auf die in der Friedberger Geschichtsforschung seither vertretenen These, daß ein Bürgermeister im Schöffengericht nicht mitwirken durfte — wir dehnten sie auch auf den gewesenen Bürgermeister auf das stellvertretende Schultheißenamt aus. Vgl. dazu etwa W. Fertsch, Der Rat der Reichsstadt Friedberg, 1913, 51. Beobachtungen im Friedberger Gerichtsbuch I haben uns an der Gültigkeit dieser These zumindest für das 15. Jahrhundert zweifeln lassen. Doch müßten darüber erst genauere Untersuchungen angestellt werden. Da in den Einträgen nie ein unterscheidender Zusatz angeführt ist, kann es sich in allen Fällen auch um den älteren Konrad Rule handeln, mit der einen Ausnahme von 1479; da war der Vater Konrad schon tot. Diese eine Stelle beweist immerhin, daß Konrad der Sohn Mitglied des Rates war. Es kann also auch in den folgenden Stellen, die aus den Bürgermeisterjahren Konrads Rules stammen, der Bürgermeister selbst als Schöffe beurkundet haben: Fr. Gerichtsb. I S. 31 v (1460), 29 v (1465), 33 u. v (1469; 5 Einträge), 36 v (1474; 2 Einträge); Fr. Dep. Urk. 195 (1474).

⁸¹⁾ Fr. Gerichtsb. I S. 55.

⁸²⁾ Fr. Gerichtsb. I S. 57 v (1475, an Schultheiß statt), 49 (1483, Ratsmann), 50 v u. 51 (1484, Ratsmann), 63 (1487, Ratsmann, an Schultheiß statt).

⁸³⁾ XIII, 3 S. 13.

⁸⁴⁾ Ph. Dieffenbach a. a. O. 325. — Die Molthersche Chronik gibt nach Dieffenbach für 1483 Johannes Ruhl als jüngeren Bürgermeister an. — Nach I, 6 S. 43 und I, 8 S. 2 zahlt Johannes Rule Zins für einen Garten, den früher sein Vater entrichtete: vgl. I, 7 S. 23 v (1474), 30 (1474), 41 (1475), 42 (1476).

⁸⁵⁾ W. Diehl, Ein konfessionelles Kuriosum aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Friedb. Gesch.bl. III, 1911, 150 nennt als Katholischen Pfarrer 1551—54 in Obermörlen und ab 1554 in Heldenbergen einen Konrad Ruel und dessen Sohn Ludwig, ebenfalls katholischer Priester. Die Vornamen könnten auf Beziehungen zu den Friedberger Rules deuten.

Der Maler Henritz Heyl

Es ist ein besonderer Glücksfall, daß der allerletzte Eintrag, der Ausgaben im Zusammenhang mit den neuen Pfarrkirchenfenstern verzeichnet, nicht nur den vollen Namen des Malers neben seiner Berufsbezeichnung, sondern auch den vollen Namen seines Vaters nennt. Erst der Name des Vaters ermöglicht es uns, der Herkunft des Malers Henritz Heyl nachzugehen, die bei der bedeutenden Leistung dieses Künstlers verständlicherweise schon mehrfach interessiert hat, eine Frage, die aber bei der Unkenntnis seines vollen Namens zu keinem Ergebnis kommen konnte⁸⁶⁾.

Aus dem Jahre 1474 ist ein Rentmanual der Stadt Friedberg erhalten, in dem alle Bürger aufgeführt sind. Dort findet sich nur ein Heilhenn, und zwar mit dem Zusatz „von Eberstad“ eingetragen; der Stelle des Eintrags nach lag sein Haus in der Gegend der Ackergasse⁸⁷⁾. Das bestätigt ein Eintrag im Friedberger Gerichtsbuch I, in dem die Lage eines Hauses bestimmt wird „gelegen in der ackergaßen hynder deme Arnßburger hofe geyne Heilhen von eberstets huse uber“⁸⁸⁾. Haus, Hof und Garten Heylhens nennt noch eine andere Notiz etwa der gleichen Zeit; danach ist das Anwesen später im Besitz Herrn Johann Seddelers, der es dem Augustinerkloster vermachte⁸⁹⁾. Die Übereignungsurkunde vom 2. 8. 1485 ist erhalten⁹⁰⁾. Johannes Seddeler zum Barth, Altarist der Pfarrkirche zu Friedberg, bezeichnet sich darin als Vetter „heylhens seligen Erben“, von denen er den Besitz gekauft habe. Und wenn sich einmal, wie es aus einem Rechnungseintrag (oben unter 1478) hervorgeht, die Künstler mit dem Kirchenbaumeister, der auch Altarist ist, im Hause Johann Seddelers treffen, so wird das jetzt verständlich, da er der Vetter des Malers Henritz Heyl ist.

Die Einträge von 1468 und 1474 geben die Herkunft der Familie Heylhens von „Eberstat“ an. Gemeint ist das heutige Dorf Erbstadt in der Wetterau. Ein weiterer Eintrag gibt eine dem jetzigen Namen nähere Form an: Heylhen de Erbestat⁹¹⁾.

⁸⁶⁾ Zuletzt ist W. H. Braun dieser Frage nachgegangen: Wetterauer Gesch.bl. 1, 1952, 58; er kommt dort, da auch ihm dieser letzte Eintrag unbekannt geblieben ist, zu Vermutungen, deren Unsicherheit er selbst betont.

⁸⁷⁾ XIII, 2 S. 42. Die Bürger sind dort in der Reihenfolge ihrer Häuser eingetragen, anscheinend nach dem Weg, den die Steuererheber gingen. Diese Einteilung ist aus späterer Zeit genauer bekannt; deshalb vermögen wir ungefähr die Stelle des Hauses von Heylhenn zu bestimmen.

⁸⁸⁾ S. 32 v: 1468 in de vasten. Die Ackergasse lag am Ostrand der Stadt und zog östlich hinter dem Arnßburger Hof und an der Mauer des Augustinerklosters entlang, im Zuge der heutigen Kleinen Köhlergasse.

⁸⁹⁾ „Hinter den Augustiner“ angeführt mit den späteren Zusätzen: pronunc heylhen, modo Johan seddeler, modo Augustinenses receperunt post obitum domini Johannis sellatoris 1501.

⁹⁰⁾ Staatsarchiv Darmstadt Oberhessen Urk. Friedberg vom 2. 8. 1485.

⁹¹⁾ I, 7 S. 5 v. Der Eintrag betrifft einen Zins von einem Garten, quem pronunc possedit dominus Heylhenn de Erbestat, de quo habetur littera sigillata.

1438 hat Heylhenn vor dem Userstor in der Nähe der Usa gewohnt. Ein Eintrag im Friedberger Gerichtsbuch I S. 11 vom 16. 4. 1438 berichtet, daß Heylhenne „der lower“, und seine Frau Bechte der Elheid zum Bierbaum, ihren Eiden und Kindern „eyn ewige marg geldis“ abgekauft haben, die auf dem Hause „zur Armen Ruhe“ vor dem Userstor und „uff dem huse nahe dabii, da ynne der vorgenant heylhenne iczunt innewonet“, ruhen.

Heylhenne war „lower“, Gerber, wie wir hier erfahren, und seine Häuser am Wasser der Usa lagen für sein Handwerk sehr günstig⁹²⁾. Wir finden ihn auch sonst noch öfter als Gerber bezeichnet⁹³⁾.

Bereits 1411 wohnt im Haus Zur Armen Ruhe ein Gerber Heylhenne⁹⁴⁾. Über den Namen ist später ein Kreuz gezeichnet und dazugeschrieben „relicta (Witwe) eius et peter“. Die Lesung Peter ist nicht ganz sicher. Ist sie sicher, dann dürfen wir mit Bestimmtheit in diesem Heylhenne, von dem 1423 als „Heilhenn dem alden“ die Rede ist⁹⁵⁾, den Großvater des späteren sehen. Denn 1469 wird Heylhenn als „peczes (Peters) son“ angegeben⁹⁶⁾.

Diesen Peter Heyl fassen wir in einem Eintrag des Plebanregisters. Dort zählt 1411 „heile von Eberstaed“ Zins von einem Haus um den Pfarrkirchhof. Dann ist über heile petze geschrieben: also petze heile von Eberstaed. Die weiteren Zusätze geben eine ganze Familienabfolge: modo lodewig von erbstat (hier wieder die heutige Namensform); modo henchin filius eius; modo dominus salutis (= Heil) filius eius anno 1521; darüber steht noch mit einem Kreuz heyl Ludwig, womit lodewig von erbstat gemeint ist⁹⁷⁾.

Mit dieser Abfolge treffen wir einen anderen Zweig der Familie Heyl.

Ludwig Heyl, Peters Sohn, ist ein Bruder Heylhenns. Seinen

⁹²⁾ Noch bis ins 19. Jahrhundert wurde dort das Gerberhandwerk ausgeübt. Noch heute stehen an diesem Platz Arbeitshäuser der letzten Gerber.

⁹³⁾ I, 4 S. 47 (1438) gibt eine „famula heylhenns cerdo (Gerber) tunicam pro 1 pont“ dem Kirchenbau. I, 5 S. 32 (1441) zählt eine „ancilla Heylhenns cerdonis 1 Floren pro tunica“. Ähnlich zählt 1443 (I, 5 S. 51) „heilhens knecht der lober 15 thurnos vor hornesche (Harnisch)“. Vgl. noch I, 5 S. 56 v. Der Berufszusatz in den Rechnungen unterscheidet ihn von einem anderen Heilhenn, der von 1423–1447 ebenfalls in den Quellen vorkommt. Dieser Heilhenn, ursprünglich ein Bauer in Ockstadt, kauft sich 1423 einen Hof in der Mainzer Vorstadt (Fr. Gerichtsb. I S. 14). Da er auch für den Kirchenbau Feld- und Gartenarbeiten übernimmt, erscheint er oft in den Rechnungen. Ab 1447 tritt er nicht mehr auf.

⁹⁴⁾ I, 1 S. 2: Item Heilhenn cerdo 1 sol. denar. de domo zur Armen ruwe uff der Ecken abwendig Wigel Gantzen Huse ex parte Gele rulen. Über Heilhenn ist später geschrieben „relicta eius et peter“. Der Eintrag steht unter der Überschrift: Primo ußwendig der Userporten.

⁹⁵⁾ Fr. Gerichtsb. I S. 10 v vom 25. 1. 1423.

⁹⁶⁾ Staatsarch. Darmstadt V B 3 Konv. 203 S. 1. Rechnungen des Ruralkapitels Friedberg. Census capituli sedis Frideburg: „Heilhenn peczes son 1 achtel de orto vor dem fuerbecher thore.“

⁹⁷⁾ I, 1 S. 9. Vgl. dazu die Notiz über ein Häuschen, das drei Einträge weiter erwähnt ist: Diß huschin steet in heyl Ludwigs henchyns haeff. Die Notiz stammt von 1498.

Namen finden wir in den Quellen zu den gleichen Zeiten wie den seines Bruders. Sein Haus steht nach einer Angabe von 1476 in der Haagstraße, also am Südrand des Pfarrkirchhofes⁹⁸⁾. In diese Gegend weist auch die Stelle seines Eintrages im Rentmanual von 1474⁹⁹⁾. Ihn selbst finden wir noch 1449, seine Frau, allerdings ohne Namen, 1478 erwähnt¹⁰⁰⁾.

Aus dieser Ehe wird ein Sohn Henne, meist in der Form Henchin, bekannt. 1484 begegnet er als Henchin Heylludwigs sone, 1501 als Henne Heil, Ratsmann und Pfleger des Feldsiechenhauses, 1503, 1506 und 1509 als Heylludwigs Henn¹⁰¹⁾. Er trat oben schon als Nachfolger seines Vaters im Besitz des Hauses in der Haagstraße entgegen. Als dessen Besitzer erscheint er 1490¹⁰²⁾. 1508 kauft er ein anderes Haus in der Haagstraße, dem väterlichen benachbart. Im gleichen Jahre war er jüngerer Bürgermeister¹⁰⁰⁾. 1521 scheint er gestorben zu sein¹⁰³⁾. Seinen Sohn Diel nennt der letzt zitierte Eintrag. Einen zweiten, dominus salutis, lernten wir oben kennen. Er scheint studiert zu haben und latinisiert, einem vielgeübten Brauch jener Zeit folgend, seinen Namen. Weiter können wir hier diesen Zweig der Familie Heyl nicht verfolgen, der jedoch im 16. Jahrhundert in Friedberg noch sehr geblüht hat.

Kehren wir zu seinem Bruder Heylhenn zurück. Er starb 1481¹⁰⁴⁾. Er hinterließ seinen Kindern nicht nur sein Haus in der Ackergasse, sondern noch ein zweites in der Kirchgasse. Doch auch dieses Haus stieß die Erbengemeinschaft bald ab. Die Abtretungsurkunde ist erhalten, und da sie sämtliche Kinder Heylhenns aufzählt, wollen wir den wesentlichen Teil im Wortlaut geben. Friedb. Gerichtsb. I S. 48 v: Anno domini etc. 80 und drei iar uff mondag negst nach der heyiligen kindelin tag (29. Dezember) han die bescheiden Lude Engel Heyll, Magdalen sin Swester, Heylhens seligen Kindere, Ann katherin, Heylhens Henrice verlayßen wyddwe, alle zu frieddebergk wonende, hant samptlichen ingesaitzt Johannen Sayßen, Herr eygel saïßen sone, inne daß huß und geseße, gelegn in der staidt friede-

⁹⁸⁾ Fr. Gerichtsb. I S. 39. Der Eintrag vom 6. 4. 1476 betrifft den Insatz in ein Haus „off dem hauge zwischen Herr Gelbracht weisen sel. Hofreide off einer und Ludewig Heiln husunge der andern syten“.

⁹⁹⁾ XIII, 2 S. 39 v: Ludewig Heile. 1449 ist er in I, 5 S. 143 genannt.

¹⁰⁰⁾ I, 7 S. 143 (1449); I, 7 S. 63 (1478): Item Heyle Lodewiges frauwe de tunica filii 1 florenum. Nach der Moltherschen Chronik war er 1507 jüngerer Bürgermeister, was aber eine Verwechslung mit seinem Sohn Henne ist, der 1508 dieses Amt inne hatte. Dieffenbach 325.

¹⁰¹⁾ Fr. Gerichtsb. I S. 50 u. 51 v (1484); Fr. Dep. Urk. 241 vom 4. 5. 1501; Stadtarch. Fr. Kirchenbaurechnung 1503 S. 17, ebenso 1506 S. 8 u. 1509 S. 12.

¹⁰²⁾ Fr. Gerichtsb. I S. 70. Eintrag vom 2. 12. 1490, der ein Nachbarhaus betrifft. — Sein Vater Ludwig muß also 1490 tot sein.

¹⁰³⁾ I, 1 S. 8 v: Haus um den Pfarrkirchhof; Zusätze: Modo heyl Ludwigs henchin anno 1508; modo filius eius diel anno 1521. — Auch in der Erbnachfolge des Stammhauses tritt 1521 an Stelle Henchin Heyls sein (anderer) Sohn (Johann) Salutis: I, 1 S. 9.

¹⁰⁴⁾ I, 6 S. 49 unter: Recepta funeralia et pulsatura: Item tenetur Heylhens yrben 1 Gulden pro funeribus (1481).

bergk in der kyrchgayßen, hart zu ründe an der kyrsenern Leben uff eyner und mebs nüheymys Hußunge off der andern sytten mit allem synen begriff und zugehore vorne an bis hinten . . .

Über Heylhenns Tochter Magdalen schweigen die Quellen.

Sein Sohn Engel Heyl war der Schwiegersohn Johannes Hamers und seiner Frau Grede, doch ist nicht bekannt, welche von deren vier Töchtern er geheiratet hatte¹⁰⁵).

Heylhenns Sohn Henritz ist zur Zeit dieses Verkaufes schon tot: für ihn urkundet seine Witwe Ann Katherin.

Die Nachrichten in den Quellen über Henritz Heyl beschränken sich fast nur auf seine künstlerische Tätigkeit für die Kirchenfenster. In einem Eintrag von 1474 sehen wir ihn noch anderweitig tätig: I, 7 S. 11: Item Heynritz dem meler 20 Heller dii dore und gestoltze zu molen an der notgotes¹⁰⁶). Dazu gehört der Eintrag unmittelbar davor: Item 14 thurnos von den gereymtzen (Gitter) zu machen vor der not gottes und zuo malen. Ob er auch andere ähnliche Arbeiten verrichtet hat, für die in den Rechnungen Zahlungen notiert sind, ist nicht sicher¹⁰⁷). 1482 kauft er sich ein Erinnerungsstück aus dem Nachlaß einer Nachbarin, der „Brollen“¹⁰⁸).

Henritz Heyl besaß zwei Häuser in Friedberg. Bereits 1474 finden wir ihn in ihrem Besitz¹⁰⁹). Das eine war das Haus „Zum Himmelreich“ an der Kaiserstraße (Nr. 52 Süd). Unter seinem Namen erscheint es in einer Urkunde von 1479 anlässlich der Lagebezeichnung des Nachbar-

¹⁰⁵) Fr. Gerichtsb. I S. 66 v: Eintrag vom 20. 11. 1488. Johannes Hamers Witwe setzt mit Zustimmung ihrer Töchter Anne, Else, nochmals Else und Grede, ihres Sohnes Johannes und ihrer Schwiegersöhne Heylehens engel und mebs engel den Peter Monch in das Haus zum Vogelsang.

¹⁰⁶) Vgl. dazu oben S. 86 den letzten Eintrag unter 1476. Am 8. Okt. 1474 war dem Meister Siegfried von Büdingen ein Auftrag übergeben worden „ein Steynluchten vor die noetgodes“ zu machen: I, 7 S. 1. Vgl. dazu W. Zülch, Friedb. Gesch.bl. 5, 1922, 5. Meister Siegfried stammt aus der Familie Ribsche, die sich seit 1368 in Friedberg nachweisen läßt. Vgl. W. H. Braun, Wetterauer Gesch.bl. 3, 1954, 66. — Der Leuchter vor dem Kruzifix ist zu trennen von dem eben genannten Leuchter vor dem Kerner; anders Zülch.

¹⁰⁷) I, 6 S. 11 (1473): Item 4 thurnos gereymtzen zu machen in organo. 6 Schilling davon zu molen. Item 10 thurnos vor zwene fanenstebe zu molen. I, 7 S. 34 (1475): Item 9 Schilling dem meler von dem holtzen crutz zu malen off dem hoen altare. I, 7 S. 33 (1475): Item 7 Gulden 4 Schilling 5 Heller von dem esel zu malen und vor ysen dare zu und von dem weynchen (Wägelchen). Item vor das breet da der esel off steet. — Es handelt sich hier um den Palmesel für die Palmsonntagsprozession, der anscheinend neu gefaßt worden ist. I, 6 S. 54 v (1482): Distributa: Die Kron (für das Wort „Kron“ steht die Zeichnung einer Krone): Item dem meler 6 Schilling für silber blidder (Blätter) und zu entwerfen. S. 57 v: Item gab ich von dem kasten 1/2 Gulden und dem meler 7 Schilling.

¹⁰⁸) I, 6 S. 53 v (unter: recepta — testamentum der brollen — vendidi ex illo): Item Henricus Heyl tenetur 2 1/2 Gulden ex parte der brollen.

¹⁰⁹) XIII, 2 S. 23 v (Rentmanual 1474): Henritz meler; ohne sonstige Einträge; S. 37: Henritze Heile. Sin bede und erbgelt 8 thurnos. 1 Gulden hertschilling. Item dedit 1 Gulden in der Herbstmesse. Item computavimus secum sexta post conversionis pauli (28. Januar). mansit nobis alde und nu 2 Gulden und 4 Thurnos.

hauses, „gelegen an der gemeynen straßen unter dene Kremen zwischen Henritzen Melers Huse genent zum Hymelrich off einer Sytten¹¹⁰⁾. Er scheint dort nicht gewohnt zu haben, sondern mit seiner Familie in seinem Haus in der Ackergasse, das in der Nachbarschaft seines väterlichen Hauses stand. Denn die Steuererheber von 1474 rechnen mit ihm nicht in seinem Haus in der Kaiserstraße, sondern in der Ackergasse ab¹⁰⁹⁾. Er scheint die Stille dort am Rande der Gärten dem lauten Leben und Trubel der Marktstraße vorgezogen zu haben; lag doch dieses Haus dort gerade „unter den Kremen“, wo zu jener Zeit das lebhafteste Verkaufsgetriebe herrschte. Auch seine Witwe Ann Katharin lebte 1484 noch im Haus in der Ackergasse¹¹¹⁾.

Henritz Heyl starb zwischen Pfingsten 1482, wo wir ihm zum letzten Male in den Quellen begegnen, und vor dem 29. Dezember 1483, wo seine Frau Ann Katherin als Witwe bezeichnet ist¹¹²⁾; er hat seinen Vater um kaum ein Jahr überlebt.

Als Nachkomme ist nur ein Sohn Klas (1482) faßbar, von dem wir lediglich wissen, daß er Gerber war, also das Handwerk seines Großvaters weiterführte¹¹³⁾.

Henritz Heyle kommt aus einer anderen Bürgerschicht als Konrad Rule¹¹⁴⁾, der breiten Schicht der Handwerker. Seine Familie ist um 1400 aus dem Wetterauer Dorf Erbstadt zugewandert. Wie so viele andere vor- und nachher hat die freiere Luft und die große wirtschaftliche Möglichkeit der blühenden Reichsstadt sie angezogen und zur Übersiedlung bewogen. Sie haben es dort auch bald zu Wohlstand gebracht. Bereits 1438 besitzt Henritzens Vater zwei Häuser, ebenso später; auch Heylhenns Bruder Ludwig, dessen Gewerbe wir nicht kennen, war mehrfacher Hausbesitzer.

Henritz Heyl selbst sehen wir bereits 1474 als Eigentümer zweier Häuser, eines davon auf der Marktstraße, der „teuren“ Lage Friedbergs. Auch der Künstler hatte damals noch in Friedberg bedeutende wirtschaftliche Möglichkeiten. Henritz muß schon vor und mit seiner Arbeit an den Glasfenstern einträgliche Aufträge als Maler gehabt

¹¹⁰⁾ Vgl. W. H. Braun, Das Fachwerkhaus zum kleinen Himmelreich, Wetterauer Gesch.bl. 1, 1952, 57.

¹¹¹⁾ Fr. Gerichtsbb. I S. 49 v. Der Eintrag betrifft einen Insatz in das „huß in der ackergassen, das vorczyten gewest ist Speddel Ludwigks und rechten neben Heylhens Henrice verlaßen wydfrauw Hußung“.

¹¹²⁾ Vgl. Anm. 16 und 111.

¹¹³⁾ I, 6 S. 56 v (1482).

¹¹⁴⁾ Vielleicht bestand um die Mitte des 15. Jahrhunderts sogar eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen beiden Familien. Nach der Urk. vom 19. 1. 1462 (vgl. Anm. 75) ist eine Gele Rule mit Lotzeshenne zu Erbstadt verheiratet, die beide Gelens Schwester Katharina Rule ein Haus in Friedberg verkaufen. Lotz ist eine Abform von Ludwig. Ein Ludwig von Erbstadt, der der Bruder Heylhenns ist und einen Sohn Henne hat, ist uns oben bekannt geworden (vgl. Anm. 97). Wir erinnern auch an Gela Rule, für die 1411 Heilhenn der Alte den Zins von dem Haus zur Armen Ruhe zahlt: Anm. 94.

haben. Allein die zahlreichen Friedberger Kirchen und Kapellen (Burg und Stadt) mit ihren überaus vielen Altären boten dazu Möglichkeiten. Und bei der hohen künstlerischen Qualität der Friedberger Glasgemälde, deren schöpferischer Gestalter er gewesen ist, hat er sicher auch Aufträge von außen gehabt. Wir hoffen, nachdem nun sein voller Name bekanntgeworden ist und seine künstlerische Handschrift und Gestaltungsweise erschlossen werden kann, daß der Kreis seiner Werke sich erweitern läßt.

Wir haben bei den beiden Künstlern Henritz Heyl und Konrad Rule so weit ausgeholt, um zu zeigen, wie eng verzahnt sie durch ihre Herkunft mit der Reichsstadt Friedberg sind. Die Ausschmückung der Liebfrauenkirche mit neuen Glasmalereien in Querhaus und Chor war ein großes Werk. Es spiegelt die Kraft und die künstlerische Aufgeschlossenheit, die in jenen Jahrzehnten noch in der Bürgerschaft der Stadt lebten. Auch ihrem Ruhm sollte dieses Werk dienen. Es war nicht das einzige, das damals in Auftrag gegeben war. Die Leonhardskapelle erhielt zugleich neue Fenster, Meister Siegfried Ribsche, der Steinmetz, arbeitete an einem kunstvollen Steinleuchter zum Schmuck der Kreuzigungsgruppe vor der Kirche. Man legte Wert auf künstlerische Vollendung: wenn sein Werk gefiele, sagte man ihm eine Erhöhung des ausbedungenen Lohnes zu. Kostbare Reliquienbehälter ließ man für die Neuweihe des Hochaltars aus vergoldetem Silber anfertigen, neue schöne Monstranzen wurden bestellt und Hans von Düren herangezogen, um das, noch erhaltene, großartige Sakramentshaus in schwindelnder Turmhöhe im Chor zu schaffen. Zwei Jahrzehnte lebendigsten Schöpfungstums! Die Freie Reichsstadt Friedberg atmet, zum letzten Male, den vollen Atem hoher Kraft. Ihre Wirtschaft steht noch in Blüte. Zwar haben ihre Messen die weitreichende Bedeutung verloren. Doch ihre Tuchindustrie liefert das begehrte weiße Friedberger Tuch noch weit über alle Grenzen Deutschlands hinaus. Und auch politisch spielt die Stadt noch eine Rolle.

Vor allem aber hat sie die Kraft, aus den Reihen und Schichten ihrer eigenen Bürger heraus noch die beiden Künstler hervorzubringen, die den bedeutendsten der künstlerischen Aufträge, die sie vergibt, das Werk der Glasgemälde, in höchster Vollendung selbst verwirklichen können.

Doch es war ein letztes großes Ausatmen dieser Kraft. In wenigen Jahrzehnten, noch in diesem Jahrhundert, sinkt die Blüte ihrer Tuchindustrie zur Bedeutungslosigkeit herab. Noch rascher schreitet der politische Abstieg. 1482 zwingt die Burg Friedberg die Stadt zu einem Verherrungsrevers, 1483 zu einer Huldigungsverschreibung. Im gleichen Jahre verstärkt die Burg durch eine neue Ratsordnung den Einfluß des Burggrafen und der sechs Burgherren im Rat der Stadt auf alle städtischen Maßnahmen.

Da will es fast symbolisch erscheinen, daß noch im letzten Glanz, vor dem beginnenden Abstieg und ihn gleichsam vorausverkündend,

der Tod die beiden Männer abgerufen hat, die das letzte große Werk
machtvollen Selbstbewußtseins der Stadt geschaffen hatten. Mit
Konrad Rule scheidet der letzte Glasmaler Friedbergs, seine Werk-
statt findet keinen Nachfolger mehr. Und mit Henritz Heyl strahlt
die letzte große Künstlerpersönlichkeit aus dem Blut der Freien
Reichsstadt in seinen Glasgemälden der Stadtkirche zu uns herüber.

Das Chorgestühl zu Steinheim

Stadt und Burg Steinheim am Main nebst den zugehörigen Dörfern waren 1425 durch Kauf in den Besitz des Erzbischofs von Mainz übergegangen¹⁾. Bis zum Reichsdeputationshauptschluß 1803 bildete das Amt und spätere Oberamt Steinheim einen festen Bestandteil des mainzischen Kurstaates. Die Besonderheit dieses Verwaltungsbezirks ergab sich ebensosehr aus seiner territorialen wie aus seiner geographischen Situation. Die Siedlung besaß eine günstige Lage auf einem weit ins Land schauenden und wohl schon früh befestigten Felshügel über dem Main, in unmittelbarer Nachbarschaft von Hanau, und war nur eine Tagesreise weit von der Handelsmetropole Frankfurt entfernt. Kirchlich erscheint der Ort zuerst mit der Mutterkirche in Klein-Steinheim, die bereits 1294 dem Kloster Seligenstadt inkorporiert wird. 1449 wird die Filialkirche zum Hl. Johannes dem Täufer in Groß-Steinheim zur Pfarrkirche erhoben. Ihre enge Verbindung mit Seligenstadt bleibt bestehen und wird erst 1771 gelöst.

Im 15. Jahrhundert spielt Steinheim bei den Machtkämpfen im Mainzer Stift eine wichtige Rolle. 1460 ernannte Erzbischof Diether von Isenburg (1459—1461, 1475—1483) seinen Bruder, den Grafen Ludwig II., zum Amtmann in Steinheim²⁾. In der 1461 beginnenden Mainzer Stiftsfehde wurde Steinheim das Hauptquartier der isenburgeschen Truppen. Nach der Eroberung von Mainz durch den Rivalen, Erzbischof Adolf von Nassau (1461—1475), erhielt Diether beim Verzicht auf die Kurwürde im Zeilsheimer Frieden von 1463 die Schlösser und Städte Steinheim, Höchst, Dieburg und Oberlahnstein als selbständiges Fürstentum auf Lebenszeit, während Graf Ludwig II. mit einer hohen Kriegsentschädigung und Steinheim samt Einkünften nach dem Ableben seines Bruders abgefunden wurde³⁾. Diether residierte meist in Steinheim, wo er auch 1468 für die Pfarrkirche einen Sebastiansaltar stiftete. Als er 1475 wiederum das Erzbistum erlangte, war ihm die Stadt doch so wertvoll, daß er sie in der seinem Bruder zugesagten Abfindung mit Höchst tauschte. Die Steinheimer Burg aber blieb auch unter den Nachfolgern Diethers ein beliebter Rastort zwischen Mainz und Aschaffenburg.

Die Erbauung der heutigen Pfarrkirche begann unter dem Erzbischof Theoderich von Erbach (1434—1459). Sie wird mit der Er-

1) Wilhelm Müller, Hessisches Ortsnamenbuch, I. Starkenburg, Darmstadt 1937, 254 ff. Die Siedlung, die bis 1938 in die selbständigen Gemeinden Groß-Steinheim und Klein-Steinheim getrennt war, heißt seit 1938 „Stadt Steinheim“.

2) Helmut Prinz, Graf Ludwig II. von Isenburg-Büdingen (1461—1511), Büdingen-Gettenbach o. J., 37.

3) Prinz, 48. Ludwig sollte 30 000 fl. erhalten und zwar 15 000 fl. in Geld und für den Rest Steinheim mit Zoll und allen Einkünften.

hebung zur Pfarrkirche 1449 zusammenhängen. Aus dieser Zeit stammt auch, wie eine Wappentafel des obersten Bauherrn bezeugt, der quadratische Westturm mit Ecktürmchen und zinnengekrönter Plattform⁴⁾. Wahrscheinlich wurde unter Erzbischof Berthold von Henneberg (1484—1504) der dreiseitig geschlossene Chor, neben dem Turm der architektonisch einprägsamste Teil der Kirche, begonnen. Er soll 1504—1509 errichtet worden sein⁵⁾. Den gewölbten Altarraum öffnet ein Triumphbogen gegen das einfache Schiff. An den Schlußsteinen finden sich die Wappen der Erzbischöfe Berthold von Henneberg und Uriel von Gemmingen (1509—1514), des Mainzer Domkapitels und des Erzstiftes sowie ein Kreuz. An Ausstattung aus der Erbauungszeit sind noch vorhanden: zwei Muttergottesbilder, von denen das ältere aber angeblich aus Hanau stammt⁶⁾, eine Schnitzfigur des hl. Sebastian (um 1515), die Grabplatte des Amtmanns Dieter von Erlenbach († 1507) und seiner Gemahlin Anna von Reifenberg († 1503) und vor allem das Chorgestühl. Es wurde 1510 und 1514 geschaffen. Sein Stifter war der damalige Pfarrer von Steinheim, Johannes Rosenbach de Indagine⁷⁾, kurz Indagine genannt.

Chorgestühle verdanken ihre Entstehung und Einrichtung den liturgischen Erfordernissen des mittelalterlichen Gottesdienstes⁸⁾. Sie wurden vorzugsweise in Klöstern als der Ort des regelmäßigen Stundengebetes entwickelt. In ihnen versammelte sich der Ordensklerus. Sie mußten so beschaffen sein, daß man darin stehen, sitzen oder knien — wobei auf die Gebrechlichkeit namentlich älterer Mitglieder Rücksicht zu nehmen war — und daß man von ihnen aus den Ämtern gut folgen konnte. Was aber von den Mönchen geübt wurde, hatte auch Gültigkeit für die gemeinsam lebende Stiftsgeistlichkeit, so daß auch die Dome und Stiftskirchen mit Chorgestühl im Altarraum ausgestattet wurden. Schließlich ging man selbst in kleineren Kirchen, wenn nur mehrere Pfarrer oder Altaristen da waren, an die Aufstellung von festen Gestühlen. Daneben kennen wir die mit einem hierarchischen Amt oder einer gottesdienstlichen Funktion verbundenen Stühle wie den Bischofssitz oder den Levitenstuhl und dann die Stühle für Adel oder Standespersonen. Letztere wurden auch von der Reformation beibehalten und künstlerisch weiterentwickelt, während das eigentliche Chorgestühl dem wesentlich

4) Leopold Imgram, Geschichte der Stadt Steinheim am Main, II. Das ehemalige Groß-Steinheim, o. O., o. J., 24 f. Eine bei der Erneuerung des Chors 1949 gefundene Grabplatte war 1453 datiert.

5) Georg Schaefer, Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, A. Provinz Starkenburg, Kreis Offenbach (Kdm. Offenbach), Darmstadt 1885, 43 f., 1505—1509. Nach Imgram, 34, ist der Chor 1504—1509 erbaut.

6) Leopold Imgram, Die Bau- und Kunstdenkmäler in Groß-Steinheim, Groß-Steinheim 1931, 37/38.

7) de indagine = vom Hain. Walther Karl Zülch, Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt. München 1938, 404 ff. u. ö.

8) Paul Leonhard Ganz/Theodor Seeger, Das Chorgestühl in der Schweiz. Frauenfeld 1946, 5 ff.

bescheideneren „Pfarrstuhl“ und dem „Kantorenstuhl“ Platz machte oder dazu adaptiert wurde.

Es war selbstverständlich, daß das Chorgestühl sich nicht nur durch seine Aufgabe, sondern auch durch seine Form von anderen Kirchenstühlen oder -bänken unterschied. Es gab zwar Kirchen, die ließen es sich angelegen sein, ihre gesamte Bestuhlung mit Ornamenten und Schriftbändern zu versehen. Das von Erhard Falkener aus Abensberg 1510 für die Pfarrkirche von Kiedrich im Rheingau⁹⁾ geschnittene Kirchengestühl ist eines der hervorragendsten Beispiele dafür. Aber das waren Ausnahmen. In der Regel erhielten nur die Chorgestühle, Bischofsstühle und Levitensitze eine eigene künstlerische Note. Im 15. und 16. Jahrhundert gehörten sie zu den begehrtesten Aufträgen der Schreiner und Bildschnitzer. Im gesamten deutschen Kulturraum sind aus spätgotischer Zeit noch zahlreiche, oft recht stattliche Chorgestühle vorhanden¹⁰⁾. In der Landschaft am Untermain haben wir es fast nur mit Resten solcher Ausstattungen zu tun. Auch das Steinheimer Gestühl ist ein Torso. Sein Bildschmuck aber und dessen stilistische Beziehungen, dazu die Person seines Stifters, rechtfertigen eine eingehendere Betrachtung¹¹⁾.

Das Steinheimer Gestühl ist, wie üblich, beiderseits des Altars an der nördlichen und südlichen Längswand des Chorraumes (Abb. 1). einreihig aufgestellt und besteht heute aus zweimal 6 Sitzen. Ursprünglich waren es wohl noch mehr. Auf der Evangelienseite kann man im Osten deutlich den Ansatz zu wenigstens einem weiteren Sitz wahrnehmen. Als Werkstoff ist Eichenholz verwendet. Beide Gestühlgruppen sind offen zugänglich und nur mit Hochwangen eingefast. Sie haben eine Rückwand gegen die Mauern, eine durchlaufende Kniebank mit vorderen Wangen und werden mit einer Brüstung abgeschlossen¹²⁾. Die Sitze selbst sind aufklappbar und auf der Unterseite mit Miserikordien versehen. Die trennenden Seitenwangen sind in ihrem zurückgeschwungenen Fußteil recht einfach gehalten; der über dem Sitz liegende Lehnenteil ist zunächst durch ein wandwärts gekurvtes Bogenstück, dann durch den Sitzknauf markiert und trägt über Säulchen oder Figuren die dachartig vorspringende Armstütze. Diese ist von drei Wulsten mit Hohlkehlen dazwischen profiliert und läuft flach in den verbindenden Schultergürtel aus. Alle

⁹⁾ Dehio/Gall, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Südliches Hessen. München-Berlin 1950, 163.

¹⁰⁾ R. Busch, Deutsche Chorgestühle in sechs Jahrhunderten. Hildesheim-Leipzig 1928; W. Loose, Das Chorgestühl des Mittelalters. Heidelberg 1931.

¹¹⁾ Kdm. Offenbach, 49 f.; Imgram, Bau- u. Kunstdkm., 29 ff. Zülch, 406, wo zu berichtigen ist, daß nicht das Wappen Diethers von Isenburg, sondern Uriels von Gemmingen am Gestühl angebracht ist.

¹²⁾ Maße des Gestühls (in Zentimetern): Grundfläche jeder Seite 132×432; Sitzreihe und Betpulte 46 bzw. 45,5 tief; Sitzhöhe 48, Lehnenhöhe 112; Höhe der Rückwand ab Lehne 91; Rückwandfeld ohne Rahmen 82×63; Sitzbreite 167/169; Lehnbreite im Schultergürtel 48,5; Armstütze 35×22,5; vordere Hochwangen der (heutigen) Evangelienseite 215, der (heutigen) Epistelseite 229; vordere Betpultwangen ohne Bekrönung 116.

Außenwangen bis auf eine tragen figürlichen oder ornamentalen Schmuck. Die pultartige Buchauflage der Kniebank wurde in neuerer Zeit verändert. Man kann aber noch die alte Neigung und Brettstärke in den beiderseitigen Wangen erkennen. In die nach vorne abschließende Brüstung aus 13 Rechteckfeldern ist in der Mitte je ein figürliches Relief eingelassen. Das Dorsale hingegen ist nur in 6 einfache Rechteckfelder mit profilierten Rahmen gegliedert. Die Evangelienseite trägt das Wappen des Donators, die Epistelseite ein Brustbild der Muttergottes¹³⁾ (Abb. 6b u. 2a). Leider fehlt dem Gestühl die Bekrönung mit Baldachinen und einer abschließenden Fialenarchitektur. Sie wurde beim Einbau der inzwischen wieder abgeräumten und an die Westwand der Kirche versetzten Orgel beseitigt.

Seit der 1949/50 anlässlich der Kirchenreparatur vorgenommenen Umstellung der Sitzreihen stehen die Jahreszahlen 1510 und 1514 jetzt nebeneinander auf der Evangelienseite an den beiden westlichen Abschlußwangen. Ein als Relief gearbeitetes mehrfach gewundenes breites Band der Vorderwange trägt folgende Inschrift in Versalien: NACH CRISTI GEPUVT M^oCCCCCX IAR MARA bIT FVR VNS. Das I bei „Maria“ ist ausgefallen. Die Minuskel b bei „bit“ sollte wohl auch ein P sein, ist aber, da das Wort auf dem Kopf steht, zu einem b geworden. Die Schrift ist zwischen zwei Halbsäulen mit einfachen polygonalen Basen und entsprechenden Blattkapitellen angeordnet. Aus dem Schaft der rechten Säule und aus dem Kapitell der linken wachsen Äste, die sich umeinander schlingen und in Blüten endigen.

Die Anrede an Maria wird erst sinnvoll durch das Marienbild, das dem Gebet sein anschauliches Ziel gibt. Zwar befindet es sich heute im östlichsten Rückwandfeld der Epistelseite, vor der Umstellung aber nahm es das westliche Feld der Evangelienseite in unmittelbarer Nähe der Inschrift ein. Es läßt sich daraus erkennen, daß die Evangelienseite des Gestühls mit der noch am alten Platz belassenen Betpultreihe und den jetzt auf der Epistelseite aufgestellten Sitzen und Rückwandfeldern 1510 hergestellt wurde. (Um den sinnvollen Aufbau erklären zu können, folgt die weitere Beschreibung des Gestühls der ursprünglichen Anordnung.)

Die frühere westliche Hochwange trug nun unten das Reliefbild eines in ganzer Größe dargestellten Mannes (Abb. 3b). Er ist mit einer Schube bekleidet und hält mit der linken Hand ein schräg vor den Leib gelegtes Spruchband, auf das der ausgestreckte Zeigefinger

¹³⁾ Das Gestühl wurde 1949/50 auf Veranlassung des Landeskonservators Außenstelle Darmstadt (Dr. Otto Müller) vom Ölfarbenanstrich gereinigt, wobei die unten erwähnten Reste alter Bemalung zum Vorschein kamen. Damals wurden auch die Sitzreihen der Epistel- und Evangelienseite gegeneinander ausgetauscht, um vor allem der Epistelseite eine bessere Ansicht gegen das Kirchenschiff zu geben. Kdm. Offenbach, 50 und die Abbildungen bei Imgram, Bau- u. Kunstdkm., 29 ff., geben die ursprüngliche Anordnung, der auch wir folgen.

der Rechten weist. Die sicher einmal vorhandene Schrift ist erloschen. Wahrscheinlich enthielt sie nur den Namen des Dargestellten. Der bärtige Kopf des Mannes ist von lang herabfallenden Haaren, deren Enden bezeichnende Kringel bilden, umrahmt. Auf dem Haupte trägt er eine eigenartige Mütze mit spiralisch gerollten Klappen. Dem ganzen Typus nach ist diese Figur ein Prophet des Alten Bundes, und zwar, wie aus der Nachbarschaft des Muttergottesbildes und der auf Maria bezüglichen Inschrift geschlossen werden kann, einer, der eine spezifisch christologische Aussage machte. Zu denken wäre hier vor allem an Jesaja, dessen Weissagung auf den von einer Jungfrau geborenen Immanuel (Jes. 7, 14) ja auch die Evangelien aufgenommen haben (Mt. 1, 22. 23; Lk. 1, 31) ¹⁴⁾. Die Figur steht zwischen astartigen Halbsäulen unter einem aus zusammengebundenen Zweigen mit Blattranken gespannten Bogen.

Den einzigen erhaltenen Schmuck der anstoßenden Rückwand bildet die Reliefbüste der Muttergottes auf der Mondsichel (Abb. 2a). Die Mutter trägt einen schmalen gewundenen Reif mit einer runden Schließe auf dem Haupte. Das aufgelöste Haar wallt lang herab. Die Hände halten vor der rechten Körperseite das stehende Christuskind, das mit der einen Hand nach einer Birne greift, während die andere die Wange der Mutter liebkost. Der ornamentale Rahmen setzt sich wiederum aus Ast- und Blattornamenten zusammen. Die übrigen Teile der Hochwangen sind lediglich mit Ranken geschmückt. Oberhalb der Sitzknäufe finden wir mehrkantige Säulchen. Auch die dreiseitigen Miserikordien sind nur als einfache Konsolen ausgebildet. Die ursprüngliche östliche Abschlußwange trägt unten ein schön geschwungenes Spruchband, dessen Inschrift getilgt ist, und darüber Blattranken.

Von besonderem Interesse ist noch der Schmuck der Betpultreihe. Als Bekrönung der westlichen Abschlußwange dient der von zwei Löwen gehaltene Wappenschild des Erzbischofs Uriel von Gemmingen (1508—1514), dessen Rückseite mit dem Wappen des Mainzer Domkapitels versehen ist (Abb. 1a). Die entsprechende östliche Wange besitzt nur ein gitterartiges Maßwerkrelief ohne Aufsatz. In die Mitte der Brüstung ist die Büste eines Mannes mit üppigem Haupthaar und Lockenbart eingelassen (Abb. 1a u. 11). Er trägt ein Schriftband, auf dem deutlich der Name SALOM(O) zu lesen ist. Der König ist als Philosoph mit einem Kragen und einem weiten Umhang bekleidet, durch dessen Armschlitze die Hände nach dem Spruchband greifen. Auf dem Kopf trägt er eine Gelehrtenhaube. Den Rahmen bildet wiederum Ast- und Blattrankenwerk. Die Begründung für die Darstellung des Weltweisen Salomo an diesem Teil des Gestühls ist im „Hohenlied“ zu suchen. Die mittelalterliche Kirche hat ja in der mystischen Ausdeutung dieser Liebeslieder zahlreiche Hinweise auf

¹⁴⁾ Man vergleiche die Darstellung des Jesaja auf dem Verkündigungsbilde des Isenheimer Altars. Zülch, Hist. Grünew. 169.

Maria erkannt. Salomo nimmt damit an dem Lobpreis Mariens teil, der in der Evangelienseite des Gestühls aufklingt.

Auch die Epistelseite ist datiert und zwar auf beiden Seiten der östlichen Hochwange, die heute den westlichen Abschluß der Evangelienseite bildet. Da ist zunächst wieder als Ganzfigur im Relief ein Mann im Mantel mit einem kapuzenförmig über den Kopf gezogenen Tuch, das auch Schultern und Arme bedeckt, zu sehen (Abb. 1a, 3a u. 4). Das breite Schriftband, das er mit der Linken hält und auf das er mit der Rechten deutet, trägt die Jahreszahl 1514. Auf dem Saum des Kopftuches steht PROFET(A), auf der unteren Mantelborde ELIAS eingeschnitten. Das schmale Feld darüber ist mit Rankenwerk ausgefüllt. Aufschlußreicher noch ist die Innenseite der Hochwange. Hier hat sich ein Schriftband in phantasievollen Kurven um einen dünnen Ast geschlungen. Darauf ist in sorgfältig gearbeiteten Großbuchstaben zu lesen: VENI IN MVNDVUM VT TESTIMONIVM PERH 1·5·1·4 (Abb. 3c). Das ist offensichtlich die in die erste Person übertragene Schriftstelle Joh. 1, 6. 7, die im Zusammenhang lautet: Fuit homo missus a Deo, cui nomen erat Johannes. Hic venit in testimonium, ut testimonium perhiberet de lumine, ut omnes crederent per illum¹⁵). Der Inschrifttext setzt nur an Stelle des ersten „testimonium“ das Wort „mundum“ und erleichtert auf diese Weise ein Eingehen auf die Gedanken der folgenden Verse, welche dem Auftraggeber wichtig waren: non erat ille lux, sed ut testimonium perhiberet de lumine. Erat lux vera, quae inluminat omnem hominem venientem in mundum¹⁶). Das Band ist oben verstümmelt. Es ist also möglich, daß auch der Anfang aufgeschrieben war. Wahrscheinlicher aber ist, daß sich dort ein Bild Johannes des Täufers befunden hat. So ließe sich auch die Ichform der Inschrift erklären. In jedem Falle liegt eine Bezugnahme auf die besondere geschichtliche Sendung des Täufers als Wegbereiters Christi vor. Die Steinheimer Pfarrkirche hatte ihn ja zum Patron.

Aber auch der Stifter des Gestühls hieß Johannes. Der damalige Pfarrer von Steinheim, Johannes Rosenbach ab oder de Indagine, vom Hain, weil er aus Dreieichenhain stammte, hat unmittelbar neben diesem Schriftband sein redendes Wappen anbringen lassen: ein durch einen Schrägrechtsfluß (= Bach) geteilter Schild ist in beiden Hälften mit je einer fünfstrahligen Rose besetzt (Abb. 6b). Als Helmzier erscheint ein bärtiger Mann mit einem Rosenkranz im Haupthaar. Die Helmdecke besteht aus reichen Blattranken. Dieses Wappen findet sich auch in mehreren Ausgaben der seit 1522 bei Schott in Straßburg verlegten Schriften Indagines, bereichert um

¹⁵) Es ward ein Mensch von Gott gesandt, dessen Name war Johannes. Dieser kam zum Zeugnis, daß er Zeugnis ablegte vom Licht, auf daß alle durch ihn glaubten.

¹⁶) Joh. 1, 8. 9: Er war nicht das Licht, sondern daß er Zeugnis ablegte vom Licht. Es war das wahre Licht, das erleuchtet jeden Menschen, der in die Welt kommt (Luther übersetzt hier pluralisch: alle Menschen).

einen prächtig gezeichneten wilden Mann als Wappenhalter. Der Holzschnitt geht auf eine Vorlage von Hans Baldung Grien zurück. Eine Vorzeichnung dazu enthält das sog. „Karlsruher Skizzenbuch“ des Künstlers (Abb. 6a) ^{16a)}.

Die andere Hochwange — ehemdem dem Kirchenschiff zugekehrt — trägt innen wilden und außen edlen Wein im schmalrechteckigen Feld. Daneben befand sich noch ein weiterer Sitz, der heute nicht mehr vorhanden ist, so daß wir auch nicht sagen können, wie der eigentliche Abschluß des Gestühls aussah.

Die Sitze selbst sind gleichermaßen beschaffen wie auf der Evangelienseite. Auch die Maße der Rückwandfelder stimmen überein. Dagegen sind die Miserikordien und die Sitzknäufe wesentlich reicher ausgebildet. Von den sechs Miserikordien haben nur zwei die schlichte Konsolenform der Evangelienseite. Die vier anderen zeigen Astwerk, Blattranken, ein Spruchband mit einer fast erloschenen Inschrift ¹⁷⁾ und eine Tiermaske (Hund) (Abb. 7). Der dreiseitige obere Abschluß gegen die Sitzfläche besteht mehrmals aus sich überkreuzenden Stäben, denen eine Kehlung mit abgeschrägtem Plättchen folgt. Die anderen Miserikordien sind etwas einfacher gehalten.

Beachtung verdienen auch die Oberlehnen, die sämtlich in Höhe der Sitzknäufe mit kleinen Figuren ausgestattet wurden. Sie schmiegen sich in den Rücksprung der Lehne. Ihre Reihenfolge von Osten nach Westen (heute umgekehrt) zeigt uns: einen nackten Trommelhuben, einen Mann mit phrygischer Mütze, einen Landsknecht, einen Bären und einen bärtigen Mann, der nur mit einem Hemd bekleidet ist und auf dem Kopf eine Wollkappe trägt (Abb. 8a, b; 9a, b). Die Gesichter sind alle bestoßen und die Nasen sind abgeschlagen. Die Charakteristik ist treffend und nicht ohne Geist. Am besten sind der puttenhafte Trommler und der schnauzbärtige Krieger in seiner modischen Tracht geraten. Ob die Figuren eine bestimmte Bedeutung im Programm des Gestühls hatten, läßt sich nicht mehr sagen. In ihnen drückt sich jedenfalls auch ein anderwärts zu beobachtender und auffallenderweise das Chorgestühl bevorzugender Hang zu Scherzen und Anspielungen auf Zeitgenossen, -gewohnheiten und -ereignisse aus.

Die Betpultreihe der Epistelseite beginnt im Westen mit dem Reliefbild des hl. Christophorus, der mit dem Christkind auf der Schulter durch das Wasser schreitet. Der Strom wird von parallelen Linien verdeutlicht. Das flatternde Schultertuch des sich an das Haar des Heiligen festklammernden Kindes bringt ebenso eine lebendige Note in das Bild wie die betonten Ranken am Bogen aus Ästen. Die Mühsal dieses Schreitens kommt nicht nur in den musku-

^{16a)} Ausstellung Hans Baldung Grien, Karlsruhe 1959. Katalog, 2. Aufl., 380 f. (Bild Indagines 1522 und Rosenbach-Wappen); 85 (Nr. 183) Karlsruher Skizzenbuch, f. 17v: Studie der Hand Indagines u. Wappenzeichnung.

¹⁷⁾ Nur einzelne Buchstaben ohne Wortzusammenhang sind noch zu erkennen.

lösen Beinen des Riesen, sondern auch darin zum Ausdruck, daß er einen Baumstamm als Wanderstecken benötigt. Am breiten Gürtel hängt ein offener Beutel, aus dem ein Brotlaib und ein Messer hervorlugen. Leider sind auch hier die Gesichter bestoßen und besonders die Nasen, aber auch die segnend aufgereckte Hand des Christusknäbleins beschädigt (Abb. 1b).

Als Bekrönung hockt auf dieser Wange ein drachenartiges Tier (Abb. 9c). Es legt seine rechte Vorderpfote auf einen Ast, der aus dem Dreiecksfeld zwischen Buchauflage und waagrechtem Abschlußrahmen gewissermaßen herauswächst. Solche Überschneidungen und Durchbrechungen sind bezeichnend für die Gestühlsornamentik. Sie kommen am großen Schriftband und an den Miserikordien vor. Die östliche Wange der Betpulte ist glatt. Sie trug aber ehemals einen heraldischen roten Adler auf weißem Grund, sicher zum Wappen des Erzbischofs Albrecht von Brandenburg gehörig. Er ist nur noch als zurechtgestutztes Bruchstück erhalten: der Stoß und die Krallen sind sauber herausgearbeitet.

Die Mitte der Brüstung trägt wie auf der Evangelienseite wiederum ein Reliefbild. Ein bärtiger mit einer Schaubekleideter Mann, der ein Barett auf dem Kopfe trägt, hält ein Schriftband, auf dem man den Namen ZACHARIA entziffern kann (Abb. 10). Gemeint ist wahrscheinlich der Prophet des Advents und des Einzugs in Jerusalem, Sacharja. Es könnte aber auch an den gleichnamigen Vater Johannes des Täufers gedacht werden, der die Weissagung von der Geburt seines Sohnes nicht glauben wollte und dafür verstummen mußte bis auf den Tag, da er selber Gott mit dem „Benedictus“ für seine Heimsuchung preisen durfte.

Teile des Chorgestühls, namentlich die Schriftbänder, die Wappen und einige figürliche Partien waren farbig angelegt. Reste in unmittelbar auf das Holz aufgetragenen Lasurfarben haben sich im Muttergottesrelief, am Wappenadler, an der Trommel des Knaben, der Kleidung des Landsknechts und dem Halsband des Bären, meist in rot, erhalten. Maria und das Kind haben Inkarnat. Bei Zacharias und mehreren Lehnfigürchen sind die Augensterne und wohl auch die Lippen mit Farben angedeutet.

Die Jahreszahlen 1510 für die Evangelienseite und 1514 für die Epistelseite des Steinheimer Chorgestühls samt den zugehörigen Wappen der Landesherren, machen es notwendig, auf die beiden Erzbischöfe und Kurfürsten Uriel von Gemmingen und Albrecht von Brandenburg einzugehen. Uriel von Gemmingen¹⁸⁾

¹⁸⁾ Horst Fraulde, Biographische Nachrichten über Uriel von Gemmingen, Erzbischof von Mainz 1508—1514, in der Festschrift zum 70. Geburtstag für Adolph Freiherr von Gemmingen-Hornberg, hrsg. v. Karl Diel, Frankfurt/M., 1957, 19 ff. Uriel war 1468 als Sohn eines Kurpfälzischen Lehnsmannes geboren, studierte in Mainz, Paris und Padua, wo er auch zum Dr. utr. jur. promovierte, wurde 1501 Assessor am Reichskammergericht, 1505 Domdekan in Mainz und 1508 Erzbischof. — Zülch, Hist. Grünew., 410.

wurde nach dem Tode Jakobs von Liebenstein am 27. September 1508 zum Erzbischof von Mainz gewählt. Seine Regierungszeit ist durch eine Reihe von Reformen in der Verwaltung und im geistlichen Leben des Erzstiftes gekennzeichnet. Als Reichskanzler hat er mehrere Reichstage besucht und „viele nützliche Dinge zu des Reiches Wohlfahrt ausrichten helfen“. Am 7. Februar 1514 erlitt er einen Schlaganfall, dem er am 9. Februar erlag. Erzbischof Uriel ist, wie seine Vorgänger, namentlich Berthold von Henneberg (1485—1504), viel in seinem Territorium unterwegs gewesen. Bald nach seiner Wahl nahm er die vorgeschriebenen Huldigungen der Ämter und Untertanen entgegen, so am 10. Oktober 1508 in Höchst, am 11. Oktober in Steinheim, am 12. Oktober in Seligenstadt und am 13. Oktober in Aschaffenburg. Auch für 1510 — als die Evangelienseite des Chorgestühls mit seinem Wappen versehen wurde — ist seine Anwesenheit in Steinheim bezeugt¹⁹⁾. Nach Uriels Tode wurde bereits am 9. März 1514 der 24jährige Albrecht von Brandenburg²⁰⁾, der kurz zuvor das Erzbistum Magdeburg erhalten hatte, zum neuen Erzbischof von Mainz gewählt.

Diesem zu seiner Zeit mächtigsten unter den geistlichen Fürsten Deutschlands — wobei freilich die reale Macht durch die ungeheure Verschuldung des Erzstiftes und seines Gebieters sehr gemindert wurde — war der damalige Steinheimer Pfarrer Indagine²¹⁾ besonders zugetan. Wann diese Beziehungen angeknüpft wurden, die im gemeinsamen Interesse an der Astrologie wurzelten, ist schwer festzustellen. Jedenfalls stand Indagine schon früh in Albrechts Gunst. Schon 1514 begleitete er die unter Führung des Domherrn Graf Thomas von Rieneck stehende Palliumsgesandtschaft des Erzbischofs nach Rom als Kaplan. Sieben Jahre später wurde er durch den Kardinal zum Dekan des St. Leonhardsstiftes in Frankfurt am Main ernannt. Seine 1523 bei Schott in Straßburg erschienene „Kunst der Chiromantzey“ widmete er dem Kardinal Albrecht und dessen Bruder Joachim, Kurfürsten von Brandenburg. Er rühmt in seiner Vorrede die beiden Fürsten als kenntnisreiche Förderer der Astrologie. In einer weiteren Schrift erwähnt Indagine die astrologische Konstellation zur Kaiserwahl Karls V. 1519 und den Einfluß, den er

¹⁹⁾ Stadt- u. Stiftsarchiv Aschaffenburg (StiA) U 2442 h: Bestätigung der Aschaffener Stifftsstatuten am 4. 9. 1510, dat. Steinheim in arce nostra. Die Benützung dieser noch unveröffentlichten, von H. Thiel in München gefertigten Regesten wurde mir durch Archivrat Dr. W. Fischer freundlichst gestattet.

²⁰⁾ Zülch, Hist. Grünew., 411, 400 ff. Lebensdaten Albrechts: geboren 28. 6. 1490 in Berlin, 1508 Domherr in Mainz, Magdeburg und Trier, 1512 Administrator von Halberstadt, 1513 Priesterweihe, 5. 3. 1514 Erzbischof von Magdeburg, 9. 3. 1514 Erzbischof von Mainz, 24. 3. 1518 Kardinal S. Chrysogoni, 1520 Kardinal S. Petri ad vincula. gestorben 24. 9. 1545 in Mainz.

²¹⁾ Zülch, Hist. Grünew. 404 ff.

durch Albrecht von Brandenburg, als den Leiter des Kurfürstenkollegiums, darauf genommen habe²²⁾).

Dieser Indagine war 1445, nach anderer Lesart 1467, in Dreieichenhain (damals „Hain in der Dreieich“ genannt) geboren. Über seinen Bildungsgang wissen wir so gut wie nichts. Anscheinend hat er seine Laufbahn in der Kölner Diözese begonnen und war vielleicht auch vorübergehend in Rom tätig. 1486 beauftragt Papst Innozenz VIII. mehrere Pröpste, den Johannes de Indagine, pauper Clericus Coloniensis, apud sedem Apostolicum constitutus, in ein Benefizium einzuweisen²³⁾. Er wird 1487 für ein zur Kollation des Stiftskapitels Aschaffenburg gehörendes Benefizium reserviert. 1488 erhält er als plebanus et rector die dem Kloster Seligenstadt inkorporierte Pfarrei Groß-Steinheim. 1494—1497 war Indagine in einen heftigen Streit um die ständige Vikarie am Zehntausend Märtyrer und St. Laurentius-Altar im Stift St. Peter und Alexander zu Aschaffenburg verwickelt. Der päpstliche Auditor Achilles de Grassis, Kanoniker zu Bologna, bestimmte im Auftrage Papst Alexanders VI., daß die Kollation zugunsten des Mainzer Klerikers Johannes Neumeister rechtens sei und man den in die Pfründe eingedrungenen Johannes Indagine („pro clerico se gerentem“) wieder zu entfernen habe. Auch der 1496 erfolgte Tod des Johannes Neumeister, welcher im Begriffe stand, sich mit Indagine zu einigen, endete den Zwist nicht. Die Vikarie wurde schließlich Friedrich Schonbrot, Vikar am St. Thomas-Altar im Bartholomäusstift zu Frankfurt, zugesprochen²⁴⁾. In Steinheim ließ Indagine 1504—1509 den neuen Chor der Pfarrkirche erbauen und mit den Wappen der Erzbischöfe Berthold und Uriel versehen. 1507 richtete er die Kreuzprozession nach Klein-Steinheim, den Ursprungsort der Pfarrei, ein. 1510 und 1514 wurde das Chorgestühl geschaffen. Auch die — neu gefaßte — Schnitzfigur des hl. Sebastian, die heute an der Südostwand des Kirchenschiffes aufgestellt ist, ist um 1515 entstanden.

Die Frankfurter Zeit hat Indagine keine Freude gebracht. Vergeblich versuchte er, den sittenlosen Stiftsklerus in Zucht zu nehmen und wurde darum als „Lutheraner“ angefeindet. Seinem Unmut machte er in zahlreichen Briefen an seine Freunde Luft. Obwohl er selbst im alten Glauben verblieb, gesteht er offen seine Sympathie für die Reformation. Das Buch, die *Introductiones apotelesmaticae*, dem er diese Briefe im Druck beifügte, wurde begreiflicherweise vom Tridentinum indiziert²⁵⁾. Unter den Freunden des Indagine ist besonders der 1488 zu Mainz geborene, von Ulrich von Hutten protegierte Otto Brunfels zu nennen. Ursprünglich Geistlicher, bekannte er sich zur lutherischen Lehre. Als typischer Humanist betrieb er auch

²²⁾ Fritz Herrmann, *Der Astrolog Johann Indagine*. Beitr. z. Hess. Kirchengeschichte X (1932) 57 ff.

²³⁾ StIA Aschaffenburg U 4079.

²⁴⁾ StIA Aschaffenburg U 4103, 4102 b, c.

²⁵⁾ Zülch, *Hist. Grünew.*, 29 f., Abb. 15. Vgl. oben Anm. 16a; weiteres unten bei Anm. 39.

naturwissenschaftliche Studien. Er starb 1534 als Stadtarzt in Bern ²⁶⁾. 1527 verzichtete Indagine auf das Frankfurter Kanonikat, erhielt 1528 die Kaplanei Niederursel, die er aber wohl nicht versehen hat, denn wir begegnen ihm in den folgenden Jahren fast immer nur in Steinheim, wo er bis zu seinem Tode am 27. März 1537 sich wissenschaftlichen Studien widmete. Auch alchimistische Experimente hat Indagine vorgenommen, wie aus seinem Prozeß von 1535 mit dem Seifensieder Lorenz Schnefenberger ²⁷⁾ geschlossen werden kann. Diese Prozeßakte hat die Verbindung des Steinheimer Pfarrers mit dem Meister Mathis zu Seligenstadt aufgedeckt. Daß diese beiden Männer, die so benachbart wohnten und wirkten, miteinander bekannt, wenn nicht gar befreundet waren, ist nicht verwunderlich. Sie dürften vieles gemeinsam gehabt haben, sowohl im grübelnden Suchen nach letzten Wahrheiten als auch in der Zeitkritik. Es ist nicht anzunehmen, daß künstlerische Dinge und Probleme davon ausgeschlossen waren.

An dieser Stelle unserer Betrachtung müssen wir nun nach dem Künstler und nach der kunstgeschichtlichen Stellung des Steinheimer Chorgestühls fragen. Obwohl es in zwei Abschnitten, die durch vier Jahre voneinander getrennt sind, angefertigt wurde, setzen beide Teile einen durchaus einheitlichen Plan voraus. Schreinerarbeit und Bildschmuck dürften jeweils von den gleichen Händen stammen. Der geringe Umfang des Gestühls macht es sogar wahrscheinlich, daß nur ein Meister, eben der Bildschnitzer, der sich ja auch aufs Schreinerhandwerk verstehen mußte, daran tätig war. Eine urkundliche Überlieferung über den oder die Meister existiert nicht. Werkverträge oder Quittungen haben sich nicht erhalten. Steinheim selbst scheint auch nicht der Wohnort des Künstlers gewesen zu sein. Aus jener Zeit sind dort nur zwei Steinmetzen namens Roßkopf bekannt, ein Hans Roßkopf, der von Indagine als Besitzer eines Weinbergs zu Steinheim genannt wird, und der 1530—1540 am Heidelberger Schloß nachgewiesen ist ²⁸⁾, und ein Cloß Roßkopf, der 1517 das heute noch erhaltene „Steinerne Haus“ zu Hörstein im Auftrag des Stiftes St. Peter und Alexander in Aschaffenburg für 100 fl. erbaut hat ²⁹⁾. Ein weiterer Cloß Brom von Steinheim erhält ebenfalls 100 fl. für Zimmerarbeiten am gleichen Haus. Er arbeitet auch am Elisabethen-Hospital zu Aschaffenburg. Daß diese Werkleute das Steinheimer Chorgestühl geschaffen haben, ist wenig wahrscheinlich.

Näher liegen hier schon Beziehungen zu den benachbarten Städten Hanau, Seligenstadt oder Aschaffenburg. Aber gerade hier fällt

²⁶⁾ Das Porträt des 46jährigen Dr. Otto Brunfels, 1534 von Baldung gezeichnet, schmückt die Rückseite des Titelblattes von Brunfels' 1535 bei Ulricher in Straßburg erschienenen Schrift: „Annotationes... in quatuor evangelia et acta apostolorum“. Hans Baldung Grien-Ausstellung, Karlsruhe 1959, 390 f.

²⁷⁾ Zülch, Hist. Grünew., 377.

²⁸⁾ Zülch, Hist. Grünew., 406.

²⁹⁾ StA Aschaffenburg, Nr. 4883 (1517).

bei der Prüfung der freilich sehr unvollständig und vereinzelt auf uns gekommenen Archivalien auf, daß sowohl Hanau wie Aschaffenburg in jenen Jahren Bildschnitzeraufträge nach Seligenstadt vergeben haben. 1508 arbeitet der „bildschnitzer von Selgenstadt“ drei Plastiken für den Annenaltar des Hanauer Spitals. 1513 liefert der „bildschnitzer von Selgenstadt“ eine Elisabethfigur für das Spital in Aschaffenburg. 1514—1516 ist Frick oder Frickel, „bilsnytzer de Selgenstadt“, am Bau der neuen Stiftskirchenorgel zu Aschaffenburg durch Meister Arnold beteiligt. 1515 wird „denn bilschnitzern von Selgenstadt“ ein Altar für die Agathenkirche in Aschaffenburg verdingt, für den dann im folgenden Jahr mit „Meinstern Mathessen dem bildesnitzern“ abgerechnet wird. Auch 1518 wird der „bildtsnitzer zu Selgenstadt“ aufgeführt, der einen Altar für das Elisabethen-Hospital arbeitet ³⁰⁾.

Obwohl diese Erwähnungen bestimmt nicht alle damals in der Landschaft tätigen Bildschnitzer erfassen, so lassen sie doch erkennen, daß in Seligenstadt eine lebhafte bildhauerische Tätigkeit ausgeübt wurde. Wir gehen nicht fehl, wenn wir sie mit dem Umstand, daß hier Meister Mathis Gothart-Neithart seit etwa 1500 ansässig war, in Verbindung bringen. Er war ja selbst als Bildschnitzer tätig, und wo in auswärtigen Rechnungen von dem Bildschnitzer (mit dem bestimmten Artikel und ohne Namenszufügung) aus Seligenstadt die Rede ist, kann nur Meister Mathis gemeint sein.

Nicht nur die erwähnten freundschaftlichen Beziehungen des Pfarrers Indagine zu Meister Mathis, sondern auch das kirchliche Abhängigkeitsverhältnis der Steinheimer Pfarrkirche vom Kloster Seligenstadt, legen es nahe, daß der Künstler des Steinheimer Chorgestühls aus Seligenstadt kam. Läßt sich diese Vermutung auch mit formalen Eigentümlichkeiten stützen? Zu Vergleichen heranzuziehen wären in erster Linie die figürlichen Darstellungen am Chorgestühl.

Bevor hier eine Antwort versucht wird, müssen wir uns nach Werken umsehen, die stilistisch mit dem Steinheimer Chorgestühl verwandt sind. Da ist vor allem die Predella des Schnitzaltars in der Pfarrkirche von Babenhausen zu nennen ³¹⁾ (Abb. 12). Sie besteht aus einem schreinartigen Mittelstück mit der Anbetung des Christkinds durch die Heiligen Drei Könige und zwei Relieftafeln mit der Verkündigung und der Heimsuchung ³²⁾. Die Verkündigung ist dem Formenschatz Riemenschneiders entlehnt und hat ihr nächstes Seitenstück im Verkündigungsmedaillon der Rosenkranzmuttergottes

³⁰⁾ Die Belege finden sich meist bei Zülch, Hist. Grünew., 366 ff. abgedruckt. Ich habe sie neuerdings sämtlich zusammengestellt und kritisch interpretiert in meiner in Vorbereitung zur Drucklegung befindlichen Arbeit „Meister Mathis der Bildschnitzer. Die Plastik 'Grünwalds' und seines Kreises“, auf die ich hier verweisen möchte.

³¹⁾ Die Kunstdenkmäler des Landkreises Dieburg, bearb. v. M. Herchenröder, Darmstadt 1940, 24 f.

³²⁾ W. Hotz, Spätgotische Bildwerke der Odenwaldlandschaft I in „Der Odenwald“, Darmstadt, 1958, H. 2, 38. 39.

auf dem Kirchberg bei Volkbach. Die Heimsuchung schließt sich an den Kupferstich B 84 des Marienlebens von Albrecht Dürer an³³⁾. Für die Mittelszene ließ sich bisher eine graphische Vorlage nicht nachweisen. Abzulehnen ist jedoch der Versuch, sie von den seitlichen Reliefs zu isolieren oder sie als „mehr oberrheinisch orientiert“ aus dem Kunstschaffen der Landschaft auszuklammern³⁴⁾. Alle drei Gruppen der Babenhäuser Predella lassen sich in zahlreichen Einzelheiten mit dem Steinheimer Gestühl vergleichen. Außer Kopfformen, Lockenbildung, Faltenwurf seien als besonders auffallende Gemeinsamkeiten genannt: die langen parallel gelegten Finger der recht schematisch behandelten Hände, der Kopf des Salomo, der als Diener im Gefolge der Heiligen Drei Könige wiederkehrt, wie auch der Landsknecht mit einem dieser Potentaten verwandt ist. Ferner hat die Maßwerkornamentik am Betpult Mariens auf der Verkündigung zu Babenhausen ebenso ihre Entsprechungen in Steinheim wie das Blattrankenwerk des Rahmens. Soviel ist einwandfrei zu erkennen, daß dieselbe Hand am Steinheimer Gestühl und an der Babenhäuser Predella tätig war. Es war die Hand eines tüchtigen Schnitzers, der seine Motive nicht selber erfand, sondern nach Vorlagen arbeitete, sie auch kompilierte — Vorgänge, die damals nicht eben selten waren. So wundert es uns auch nicht, wenn wir in Seligenstadt selbst ein reiferes Werk dieses Meisters in Gestalt einer vierfigurigen Kreuzigungsgruppe finden, die die Darmstädter Kreuzigung Riemenschneiders voraussetzt³⁵⁾. Der Kreis der Zuschreibungen läßt sich noch auf die Kreuzigungsgruppen in Wörth und Bürgstadt ausdehnen.

Was nun das Steinheimer Chorgestühl betrifft, so ist auch hier zu vermuten, daß dem Schnitzer bestimmte Entwürfe oder graphische Blätter vorgelegen haben. Was läge näher, als in dem Zeichner solcher Arbeiten den Meister Mathis zu erblicken? Denn die geringere Qualität des Gestühls verbietet es, seine unmittelbare Beteiligung anzunehmen³⁶⁾. Auch steckt in den Prophetenreliefs, von einzelnen Faltenmotiven bei der Jesaja-Figur abgesehen, wenig von seiner Art. Eher verdienten hier schon das recht lebendig geschnitzte Christkind, das entfernte Ähnlichkeit mit dem stehenden Jesusknäblein auf dem Schloß der Muttergottes von Stuppach (Abb. 2b) hat und die Christophorus-Darstellung, für die es ein prächtiges, leider durch Wurmfraß sehr fragmentiertes Seitenstück aus dem „Grünewald“-Kreis in Seligenstadt gibt, genannt zu werden.

³³⁾ Bodo v. d. Au, Der Meister des Babenhausener Altars, Aschaffener Jahrbuch Bd. 3 (1956) 231 ff.

³⁴⁾ Kdm. Dieburg, 25.

³⁵⁾ Kurt Gerstenberg, Tilman Riemenschneider, München 1954, 182 f., Abb. 117, wo die Begleitfiguren einer anderen Hand zugeschrieben werden.

³⁶⁾ Die bisher veröffentlichten urkundlichen Belege über die verschiedenen Tätigkeitsbereiche des Meisters Mathis hat Paul Fraundorfer, Altes und Neues zur Grünewaldforschung in „Herbipolis jubilans“, Würzburger Diözesangesichtsblätter 14./15. Jahrg. (1952/53), 422 f. in einer Tabelle zusammengestellt.

Überhaupt würde man gerne die temperamentvollen Lehnfiguren der Epistelseite mit Entwürfen des Meisters Mathis in Verbindung bringen. Sie entfalten eine unbefangene Natürlichkeit, die bereits renaissancehaft empfunden ist. Im graphischen Werk des Meisters ist ihnen der Knabe auf dem sogenannten Astrolabium im Hintergrunde des Blattes mit der hl. Dorothea zu Berlin³⁷⁾ (Abb. 8c) verwandt, der sogar eine nicht mehr näher zu umreißende Beziehung zu Indagine anzudeuten scheint. Es ist durchaus denkbar, daß Meister Mathis seinem Freunde Indagine ein paar Skizzen für das Gestühl gemacht und einen guten Handwerker für deren Ausführung empfohlen hat. Bei diesem treffen sich verschiedene Richtungen. Dürer und Riemenschneider haben die Babenhäuser Predella und die Seligenstädter Kreuzigung beeinflußt und „Grünwald“ anscheinend das Steinheimer Chorgestühl.

Die Beziehungen des Meisters Mathis zu anderen Künstlern und Handwerkern seiner Zeit liegen noch weithin im Dunkel. Dem Tagebuch Dürers ist zu entnehmen, daß er 1520 in Aachen mit Mathis zusammentraf, der sich dort zur Krönung Karls V., vermutlich im Gefolge des Kardinals Albrecht, eingefunden hatte. In Frankfurt hinterließ Meister Mathis seine bewegliche Habe bei einem Seidensticker namens Hans von Saarbrücken. Auch in Halle war er mit einem Seidensticker befreundet, dem aus Mainz stammenden Hans Plock, in dessen mit aufschlußreichen autobiographischen Einträgen versehener Lutherbibel vier „Grünwald“-Zeichnungen neben anderen bedeutsamen Blättern eingeklebt waren. Dieser Hans Plock stand zusammen mit Heinrich Rumpel und Gabriel Tuntzel Ende August 1528 am Sterbebett des Meisters. Der zuletzt genannte Gabriel Tuntzel (oder Tünzel) war Mitglied des Rates zu Halle. Er arbeitete als Kunstschreiner. Er hat das Chorgestühl zu Eisleben und ein weiteres, das 1517 datiert ist, geschaffen. An diesen Werken fallen die Bandmuster-Verzierungen auf, die auch ein Blatt der Plockschen Bibel füllen, und die damals sehr beliebt waren. Wir sind ihnen ja auch in Steinheim begegnet³⁸⁾.

Der Umstand, daß Indagines Porträt als Titelholzschnitt in den erwähnten „*Introductiones apotelesmaticae elegantes in chyromantiam, physiognomiam, astrologiam...*“ (Straßburg 1522) auf Hans Baldung Grien zurückgeht³⁹⁾ (Abb. 5), läßt darauf schließen, daß der Steinheimer Pfarrer auch mit Baldung bekannt war. Diese

³⁷⁾ Zülch, Hist. Grünew., Abb. 197, 336, mit Hinweis auf ein Initial: Kind mit Astrolabium, in der „*Chiromantia*“ Indagines 1522 (s. zu Anm. 39). Im Blatt Grünewalds mit dem knienden König liegt dieselbe Sphäre mit den Kreisen darin vor dem König, s. Zülch Abb. 191; 38 über Astrologie als eine der „stärksten Lebensäußerungen“ jener Zeit.

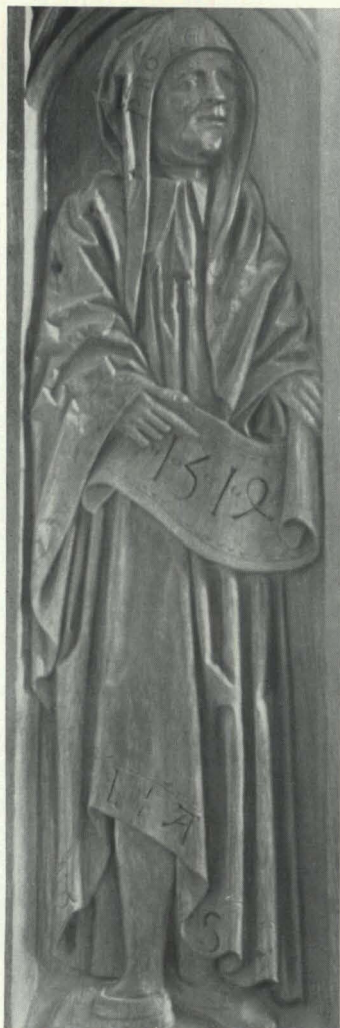
³⁸⁾ Walter Stengel, Der neue Grünewaldfund. Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 6 (1952 bzw. 1953), 76 f., wo auf R. Hünicken, Grünewald in Halle, Zschr. f. Kunstgesch. 1936, verwiesen ist. Da ich die Gestühle nicht gesehen habe, muß ich mich eines Urteils enthalten.

³⁹⁾ Hans Baldung Grien-Ausstellung, Karlsruhe, s. oben Anm. 16a.



1. Chorgestühl der Pfarrkirche Steinheim
a) oben Evangelien- und Episteln-Seite, b) unten Episteln-Seite





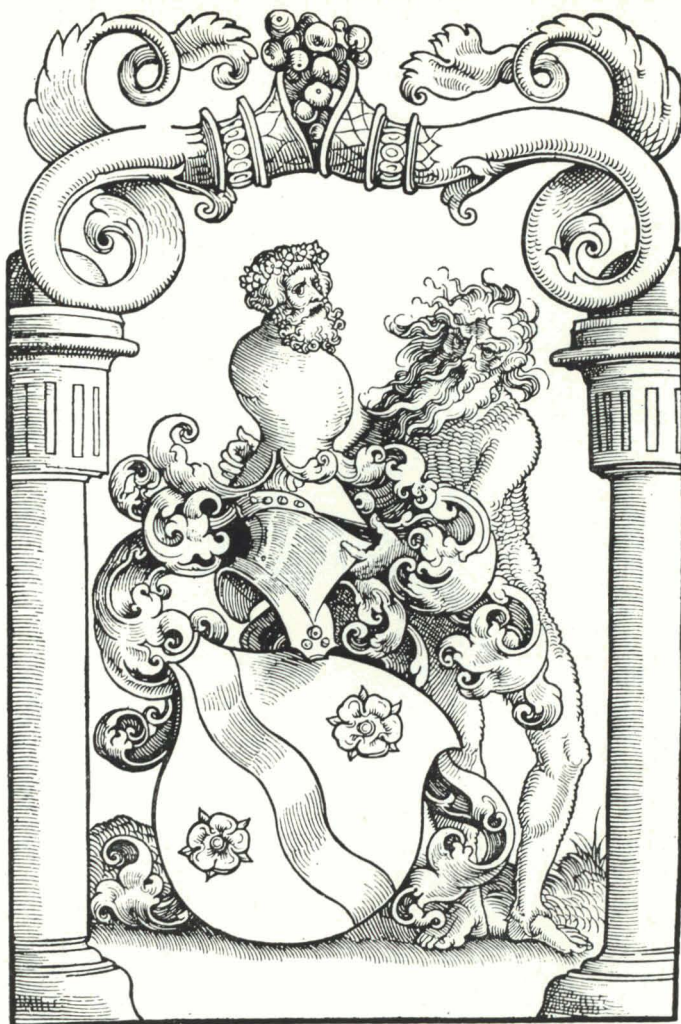
- Linke Seite 2a. oben, Rückwand der (früheren) Evangelienseite
 2b. unten, Christuskind der Madonna von Stuppach
- Rechte Seite 3a. oben links (frühere) Epistelseite, östl. Hochwange: Elias
 3b. oben rechts (frühere) Evangelienseite,
 westl. Hochwange: Jesaia?
 3c. unten, Spruchband auf der Innenseite von Abb. 3a



4. Kopf des Elias aus Abbildung 3a



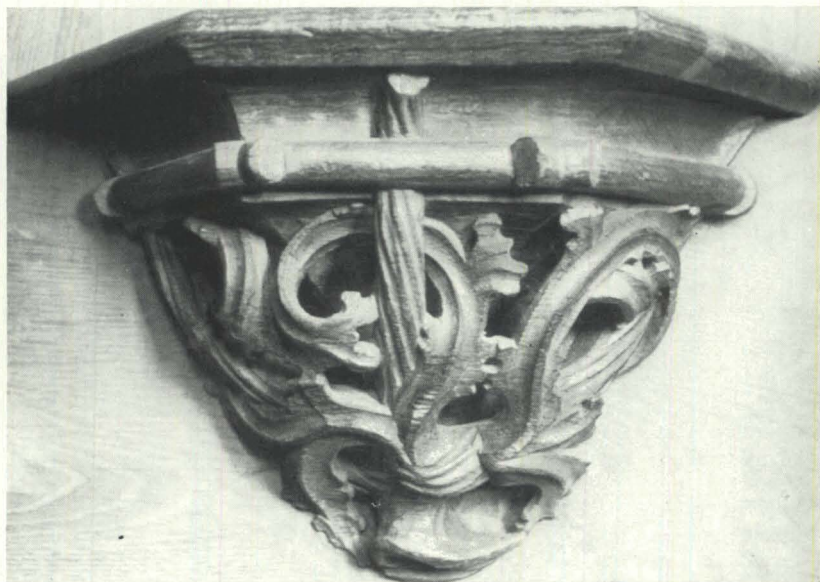
5. Hans Baldung, Porträt des Pfarrers Indagine
Aus: Introductiones . . . in chyromantiam.



6a. Hans Baldung, Wappen Indagines
Baldung-Ausstellung Karlsruhe 1959, Kat. II B, Nr. XL, 3



6b. Das Wappen aus Abbildung 1a



7. Miserikordien
Epistelseite



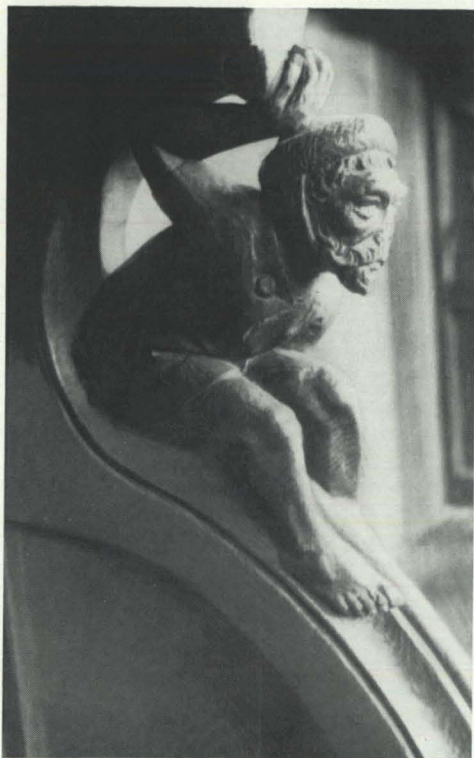
8a. Armlehnstützen
Epistelseite



8b. Armlehnstützen
Epistelseite



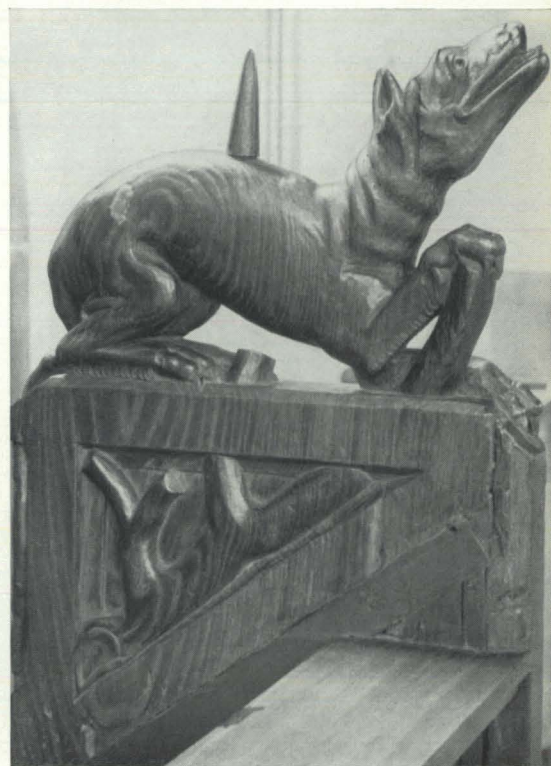
8c. Ausschnitt aus dem Dorotheenblatt
Kupferstichkabinett Berlin



9a. Armlehnstützen
Epistelseite



9b. Armlehnstützen
Epistelseite



9c. Aufsatz auf der Wange des Kniepultes
Epistelseite



10. Zacharias, Brüstung des Kniepultes
Epistelseite (aus Abbildung 1b)



11. Salomon, Brüstung des Kniepultes
Evangelien­seite (aus Abbildung 1a)



12. Predella des Hauptaltars der Pfarrkirche Babenhausen

Vermutung wird gestützt durch die Zeichnung des Rosenbach-Wappens im „Karlsruher Skizzenbuch“ (Abb. 6a). Ob es sich hierbei aber nur um „geschäftliche“ Beziehungen des für den Straßburger Verleger arbeitenden Künstlers handelte, oder ob auch eine persönliche Verbindung zwischen diesen an Grenzgebieten der Wissenschaft und übersinnlichen Vorgängen lebhaft interessierten Männern bestand, läßt sich daraus nicht erschließen. Immerhin sollte die Möglichkeit, daß sich in den Händen Indagines Baldungsche Zeichnungen und Entwürfe befanden, bei der Beurteilung der Herkunft mancher Motive des Steinheimer Chorgestühls angedeutet werden ⁴⁰⁾.

Wer den Kopf des Propheten Elia, der in der ursprünglichen Anordnung die Epistelseite nach dem Altar hin abschloß, mit dem Bild Indagines auf dem Titelholzschnitt von 1522 vergleicht (Abb. 4 u. 5) wird eine große physiognomische Ähnlichkeit in Kopfform, Haltung und Blick entdecken und auf eine gemeinsame Vorlage schließen müssen. War diese Vorlage etwa eine Bildnisskizze von der Hand des Meisters Mathis? Die bekannte Porträtstudie im Nationalmuseum Stockholm, die einen Kanoniker oder Domherrn abbildet ⁴¹⁾, ist neuerdings auf Indagine gedeutet worden. Sie steht ebenfalls dem Relief des Elias nahe, wobei man berücksichtigen muß, daß sie etwa ein Jahrzehnt jünger ist als das Schnitzwerk in Steinheim.

So ist es nicht von der Hand zu weisen, daß Indagine im Gewande des alttestamentlichen Propheten seine Meinung über die notwendige Erneuerung der Kirche kundtun wollte. Wenn irgend jemandem, dann ist gerade ihm ein solches Bekenntnis zuzutragen. Damit erhält aber das Steinheimer Gestühl eine eigentümliche selbstbildnerische Prägung. Sein Stifter wählt sich am Beginn einer neuen Epoche, beim Regierungsantritt Erzbischofs Albrechts von Brandenburg die Propheten und Weisen des Alten Bundes zu Dolmetschern seines Glaubens an den, der in der Mitte der Zeiten auf der Jungfrau Schoß oder auf dem Rücken des Christophorus die Fülle aller Weisheit und Erkenntnis selber ist. In die Gestalt des gewaltigen und von von vielen übernatürlichen Geheimnissen umgebenen Elias gehüllt, wollte er die Lage und Aufgabe seiner eigenen priesterlichen Sendung bezeichnen. Er wollte auch zur Buße rufen, so wie man es drei Jahre später an der Schloßkirchentüre in Wittenberg lesen konnte: Dominus et magister noster Jesus Christus dicendo: Penitentiam agite . . . omnem vitam fidelium penitentiam esse voluit. Diesen Satz schrieb Martin Luther. Wie stand ihm ein Indagine so nahe! Aber Elia hat nicht nur geeifert und die Dürre bestanden. Er hat auch das Gottesgericht auf dem Karmel gehalten, und er hat in der Wüste gebetet und Zurüstung erfahren, bis daß ihn der Herr nach

⁴⁰⁾ Ebd., 289 ff., insbesondere die Titelholzschnitte.

⁴¹⁾ W. K. Zülch, Mathis Neithart, genannt Gothart, Leipzig 1954, 41. Abb. 35: „Studie Bildnis Johann de Indagine, um 1520“. Lottlisa Behling, Die Handzeichnungen des Mathis Gothart-Nithart genannt Grünewald, Weimar 1955, 112. Kat. Nr. 35. Tf. XXXII.

einem erfüllten Leben des Kampfes um Gottes Ehre gen Himmel holte. Es war kein besserer Platz für die beispielhafte Veranschaulichung dieser Gedanken vorhanden als das Gestühl im Chor der Pfarrkirche, das dem täglichen Stundengebet diente.

Man wird bei der Würdigung des Gestühls in der St. Johannes-Pfarrkirche zu Steinheim auch die in der weiteren Landschaft noch vorhandenen Chorgestühle jener Zeit berücksichtigen müssen. Hier ist zuerst auf die Reste in der Marienkirche zu Hanau hinzuweisen. Erhalten sind mehrere Wangenreliefs. Das älteste stellt einen knienden Ritter mit einem geflügelten Greifen und dem Hanauer Wappen sowie an der Hochwange einen Heiligen dar. Die Inschrift lautet: Philips graffe und her zu hanawe hat dise gestole machen lassen anno M^occcc^olx^o. Jünger sind offensichtlich die Wangen mit den beschrifteten Stifterbildern des Grafen Reinhart zu Hanau und seiner Gemahlin Katharine, geborene von Schwarzburg. Beide knien und sind von Spruchbändern begleitet. Die Bekrönung bilden Löwen mit den Schilden von Hanau und Schwarzburg. Die Nase des Grafen und die ganze Gesichtspartie der Gräfin sind bestoßen. Gut erhalten ist ein St. Georg-Relief, das entweder zu einer Hochwange oder einem Rückwandfeld gehörte. Im ganzen Habitus der Figuren macht sich ein starker Einfluß von Riemenschneider bemerkbar.

Einige sehr schlichte und schmucklose Gestühlteile sind in Babenhausen erhalten. Die Gestühle in den Chören der Pfarrkirchen zu Großostheim oder Groß-Umstadt stellen einfache handwerkliche Arbeiten mit sparsamem figürlichen und ornamentalen Schmuck dar. Sie sind um 1500 entstanden. Von den Frankfurter Gestühlen stammte das Chorgestühl der Liebfrauenkirche aus den Jahren 1509 und 1510. Es war nur ornamental behandelt und wurde 1944 zerstört. Am Chorgestühl in der Justinuskirche zu Frankfurt-Höchst verdienen die Figuren der hl. Antonius und Paulus Eremita Beachtung. Sie sind als Wangenschmuck gedacht. Die Ausführung bleibt hinter der Idee zurück. Sie können als Derivate der monumentalen Antoniusfigur gelten, die erwiesenermaßen von dem 1485 verstorbenen Wigand von Groneberg gestiftet und in Worms gearbeitet wurde⁴²⁾.

Mit dem Hinweis auf Worms wird auch der Herkunftsort jener beiden Meister genannt, die in der Schloßkapelle zu Büdingen das schönste und besterhaltene spätgotische Gestühl unseres Gebietes in den Jahren 1497—1499 geschaffen haben⁴³⁾. Es waren, laut erhaltenem Werkvertrag, die beiden Wormser Meister Peter Schantz und Michel Silge. Am Sonntag nach Fronleichnam 1497 wird mit ihnen abgeschlossen, daß sie für 50 fl. Lohn ein „gestultz“ für die Kapelle

⁴²⁾ Staatsarchiv Wiesbaden, Höchster Antoniterakten, Abt. 35 II.

⁴³⁾ Heinrich Wagner, Kunstdenkmäler im Großherz. Hessen, Provinz Oberhessen, Kreis Büdingen, Darmstadt 1890 (Kdm. Büdingen), 63 ff., Abb. 31, Tff. II—IV.

des Schlosses anfertigen sollen. Am Sonntag Erhardi 1499 war die Arbeit fertig. Da sie „etwas schimbarlicher und besser denn ange-
dingt, von ihnen gemacht worden“ war, ließ Graf Ludwig II. von Isenburg-Büdingen ihnen außer dem Lohn und 12 fl. zusätzlich noch weitere 40 fl. „zu einer vererunge“ überreichen. Das prachtvolle Gestühl besteht aus den reicheren Stuhlreihen im Chor mit je 6 Sitzen auf Evangelien- und Epistelseite, und dem einfacheren Gestühl im Schiff mit umlaufend angeordneten Reihen in Gruppen zu 9, 7, 9 Sitzen. Die mit Wappen, Figuren und Ornament gezierten Hochwangen, die Bekrönungen und Brüstungen der Betpultreihe, die Fabelwesen an den Lehnen, der Schmuck der Rückwandfelder und schließlich das Gesims mit Baldachinen, Wimpergen und Fialen geben uns eine vorzügliche Anschauung. Man kann verstehen, daß Graf Ludwig II. — derselbe, der einst Amtmann in Steinheim war — an einem solchen Werk seine Freude hatte. Es ist anzunehmen, daß der Steinheimer Pfarrer Indagine und auch der Meister, dem er den Auftrag für sein Pfarrkirchengestühl gab, dieses Büdinger Gestühl gekannt haben. Die Steinheimer Reliefbüsten mit ihren Schriftbändern scheinen unmittelbar von den Rückwanddarstellungen in Büdingen abgeleitet zu sein. Ein direktes Schul- oder Nachfolgeverhältnis läßt sich aber nicht behaupten. Dazu sind die Büdinger Formen nicht nur kräftiger und imposanter, sondern auch einfallsreicher, während Steinheim sich doch viel mehr zurückhält, und sich eine gewisse handwerkliche Trockenheit und bürgerliche Treuherzigkeit nicht verleugnen läßt.

Das Büdinger Chorgestühl veranschaulicht auch, in welchem Maße gerade die Wormser Kunst, die unter Bischof Johann von Dalberg (1483—1503), dem großen Humanisten, neue Aufgaben und Anregungen empfangen hatte, sich in der Mainlandschaft zur Geltung brachte. Neben Peter Schantz und Michel Silge — von denen wohl der eine als Bildschnitzer und der andere als Schreiner anzusehen ist ⁴⁴⁾ — ist ja der hochgeschätzte Bildschnitzer Hans von Worms zu nennen, der 1490 für die Herstellung des neuen Hochaltars in der Stiftskirche zu Aschaffenburg gewonnen wird ⁴⁵⁾, den er 1496 geliefert hat. Schließlich ist auch die in der St. Peter und Paul-Pfarrkirche zu Großostheim befindliche Monstranz mit der Inschrift: *opus istud Wormacie per me Casparum Naysar sic formatum est anno 1523* ein

⁴⁴⁾ Ich halte es für müßig, zu rätseln, wer von beiden älter oder jünger war. Auch wird man, solange nicht andere Werke ihrer Hand bekannt werden, nicht entscheiden können, wer mehr Bildschnitzer und wer mehr Schreiner gewesen ist. Die interessante Inschrift in der Rückwand eines Sitzes der südlichen Reihe (Kdm. Büdingen, 65) kann ich nicht mit den Künstlern in Verbindung bringen, sondern neige der Auffassung des Inventars zu, die sie dem betagten Grafen Ludwig II., dem Auftraggeber des Gestühls, zuschreibt. Über die sich mit der Tendenz dieser Inschrift deckende Einstellung des Grafen haben wir noch ein ergreifendes Dokument im Vermächtnis an seine Söhne, das er fast 90jährig selbst aufgeschrieben hat (Prinz, Graf Ludwig II. von Isenburg-Büdingen, 156 ff.).

⁴⁵⁾ StA Aschaffenburg, Lib. IV. Cam. f. 152, 153. Nr. 1109, 5257.

kostbares Zeugnis für das Können der Wormser Goldschmiede in der Verarbeitung ähnlicher architektonischer und ornamentaler Gedanken, wie sie auch an Chorgestühlen oder Altargesprengen verwirklicht wurden.

Man darf zusammenfassen: Das im Auftrage von Johann Indagine 1510 und 1514 errichtete Chorgestühl der St. Johannes-Kirche zu Steinheim ist eine sehr typische Schöpfung untermainischer Spätgotik. Ein bodenständiger Meister hat es vermutlich nach den ihm vorgelegten Entwürfen geschnitzt, einer, von dem mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist, daß er eine Zeitlang von dem Lichte getroffen wurde, das von der Persönlichkeit des Meisters Mathis ausging. Ein Abglanz davon ist auch in Steinheim spürbar. Einen bestimmten Meisternamen können wir nicht mit dem Gestühl verbinden. Am ehesten wäre jener Bildschnitzer Frickel vorzuschlagen, der mit vollem Namen Ulrich Rode heißt, und der in Seligenstadt seit 1498 bis in die 30er Jahre öfter begegnet⁴⁶⁾. Aber das ist nur eine Hypothese, die vorerst nicht mit beglaubigten Werken Frickels bewiesen werden kann.

Sämtliche Aufnahmen, außer Abb. 5 und 6a, für die wir der Staatl. Kunsthalle in Karlsruhe Dank sagen, von W. Hotz.

⁴⁶⁾ Zülch, Hist. Grünew. 357 f. Ludwig Seibert, Sippenbuch der Stadt und Zent Seligenstadt, I, Seligenstadt 1934, 48, 72.

Dürerzeichnungen in Kassel?

Zu dem kleinen Bestand an altdeutschen Zeichnungen des Kasseler Kupferstichkabinetts gehören drei Blätter, die in neuerer Zeit der Hand Dürers zugeschrieben wurden: ein Hl. Martin mit dem Bettler und zwei Flöte spielende Knaben. Ihnen seien die folgenden Betrachtungen gewidmet.

Die Zeichnung des Hl. Martin (W 51; Abb. 1) war im Kasseler Inventar unter der Bezeichnung „Nachfolger Wolgemuts“ geführt worden, bis sie von Wolfgang Stechow¹⁾ als frühe Arbeit Dürers veröffentlicht wurde. Stechow brachte die Zeichnung in Beziehung zu zwei verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten jener Generation: vom Thematischen her gesehen zum Werk Hans Baldungs, von stilistischen Gesichtspunkten aus zu einer Gruppe von Zeichnungen, die, wenn auch gelegentlich bezweifelt, doch bis heute unter dem Namen Dürers geführt werden. Wir betrachten zunächst die Beziehungen zu Baldung.

Es existieren drei Werke Baldungs, die mit unserer Zeichnung in engerem thematischem Zusammenhang stehen: ein Holzschnitt, der noch von Bartsch unter den Werken Dürers geführt wurde (B 179, 18; Abb. 2a)²⁾, ein weiterer Holzschnitt aus dem *Hortulus animae* von 1512³⁾ und eine Zeichnung in London (T 197; Abb. 3)⁴⁾. Gemeinsam ist ihnen Gruppierung und Bewegungsmotiv der beiden Gestalten. Unter diesen drei Werken Baldungs steht unsere Zeichnung dem Holzschnitt B 18 am nächsten, und zwar erstreckt sich die Ähnlichkeit hier nicht nur auf die figürliche Gruppierung, sondern auch auf die landschaftliche Szenerie. Stechow hat die Ansicht ausgesprochen, daß der Holzschnitt nicht ohne die Kasseler Zeichnung denkbar sei, und er hatte hieran die weitere Frage geknüpft: „Also wäre etwa unsere Zeichnung eine Vorstudie Baldungs zu diesem Holzschnitt?“, um sie dann dahingehend zu entscheiden, daß dies offenbar nicht zutreffe.

Es gibt jedoch im deutschen Holzschnitt jener Jahre noch zwei weitere Darstellungen des Hl. Martin, die in ikonographischer Beziehung zu unserer Zeichnung stehen: die eine, auf die schon Friedrich Winkler⁵⁾ hinwies, in einer Folge von Baseler Gebetbuchillustra-

1) Wolfgang Stechow, Zum jungen Dürer. In *Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen*, Bd. 53, 1932, S. 134 ff.

2) B VII S. 179, Nr. 18 (Dürer); P. III, S. 204, Nr. 251 u. S. 237, Nr. 154.

3) Max Geisberg, *Die deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des XVI. Jh.*, Jg. 1, Heft 1, Nr. 56; Hollstein II, S. 127, Nr. 202.

4) Hermann Beenken, *Zeichnungen aus der Nürnberger Frühzeit Hans Baldungs*. In: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1928, S. 169 ff.

5) Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*. Bd. I, S. 38 bei Nr. 51.

tionen von 1494 (Abb. 2b)⁶⁾, die andere im *Salus animae* von 1503 (D 42; Abb. 2c)⁷⁾, zur Nürnberger Schule gehörig. Es ergeben sich gewisse Unterschiede zwischen der oberrheinischen bzw. Baldungschen und der Nürnberger Fassung des Themas, und es zeigt sich, daß nun unsere Zeichnung von der ersteren Gruppe abrückt und der Nürnberger Fassung sich nähert. Der oberrheinisch-Baldungschen Gruppe sind folgende Züge gemeinsam, durch die sie sich von der Nürnberger Darstellung unterscheidet: die besondere Form der Mütze des Heiligen, die Adlernase des Bettlers, sowie das Motiv, daß sich der Bettler auf die Krücke stützt. Auf der kleinen Nürnberger Szene fehlt die Krücke, die Nasenlinie des Bettlers ist eingebogen, und der Hut des Heiligen hat eine andere Form. Es ergibt sich nun, daß unsere Zeichnung zwar mit der oberrheinisch-Baldungschen Gruppe die Krücke gemeinsam hat, anderes — die Hutform, das Profil des Bettlers — mit der Nürnberger Szene teilt, im Maßverhältnis zwischen Kopf und Rumpf des Pferdes ihr sehr viel näher steht. Die *Salus animae*-Schnitte aber möchte ich in Übereinstimmung mit Dodgson dem sogen. „Doppelgänger“ geben, den ich, soweit er als der Urheber von Zeichnungen in Frage gezogen wurde, in meiner Abhandlung über das „geschleuderte“ Dürermonogramm⁸⁾ mit Hans von Kulmbach zu identifizieren versuchte. So würde also unsere Zeichnung vom Thematischen her gesehen zwischen Hans Baldung Grien und Hans von Kulmbach stehen.

Die Beziehungen zu den graphischen Blättern geben uns zugleich gewisse Anhaltspunkte für die zeitliche Entstehung unserer Zeichnung. Nach Stechow und Winkler ist sie in den Wanderjahren Dürers entstanden, also in den Jahren 1490—1494. Dies würde bedeuten, daß sie dem Holzschnitt der Baseler Gebetbuchfolge (Abb. 2b) zeitlich gleichzusetzen wäre. Doch ein Vergleich läßt erkennen, daß die Zeichnung später entstanden sein muß. Der Raumgestaltung des Baseler Holzschnittes entspricht innerhalb der Entwicklung Dürers etwa die Zeichnung der Hl. Familie L 615 W 30 in Berlin. Die Kasseler Zeichnung dagegen reiht sich unter diesem Gesichtspunkt — des räumlichen Verhältnisses zwischen Figurengruppe und landschaftlichem Hintergrund — zwischen der kleinen Szene der Nürnberger Gebetbuchfolge von 1503 (Abb. 2c) und dem Baldungschen Holzschnitt B 18 von 1505 (Abb. 2a) ein. Danach wäre sie in den Jahren 1503—1505 entstanden. Läßt sie sich aber auf dieser Zeitstufe in das zeichnerische Werk Dürers einordnen?

Stechow hatte die Zeichnung zusammengestellt mit einer Reihe von Reiterdarstellungen, die, untereinander verwandt, heute dem Frühwerk Dürers zugerechnet oder doch als ihm nahestehend betrach-

⁶⁾ Erich Roemer, Dürers ledige Wanderjahre. In: *Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen*, Bd. 48, 1927, Abb. 5 neben S. 172.

⁷⁾ Campbell Dodgson, Holzschnitte zu zwei Nürnberger Andachtsbüchern aus dem Anfange des 16. Jh. (*Graphische Gesellschaft* XI, Tf. XII, Nr. 81).

⁸⁾ Lisa Oehler, Das „geschleuderte“ Dürermonogramm. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 17, 1959, S. 57 ff.

tet werden: L 209 W 48, L 304 W 52, L 608 W 50, L 609 W 53. In Übereinstimmung mit Winkler führt Stechow die Gruppe in ihrer Gesamtheit auf Dürer zurück und folgert Dürers Urheberschaft dann auch für unsere Zeichnung. Hierin vermag ich Stechow und Winkler nicht zu folgen. Die von ihnen zusammengestellten Reiterdarstellungen gehen meines Erachtens nicht auf eine gemeinsame Hand zurück. Es würde zu weit führen, auf die Frage nach dem Urheber der vier Blätter hier im einzelnen einzugehen, vielmehr muß ich mich auf die kurze Zusammenfassung beschränken, daß der Zeichner des Belisar L 608 W 50 offenbar zu trennen ist von dem des Londoner Reiters L 209 W 48 und beide jeweils wiederum von dem Zeichner der Münchener Reiter L 609 W 53. Die Hand Dürers aber vermag ich nur für eines der genannten vier Blätter, den Londoner Reiter L 209 W 48, und auch hier nur vermutungsweise, in Frage zu ziehen.

Den Hl. Martin mit gesicherten Dürerschen Zeichnungen in Vergleich zu setzen, stößt auf große Schwierigkeiten. Denn es findet sich nur eine einzige unbezweifelte, aber nicht vergleichbare Pferdedarstellung in der Zeitstufe, die wir hier ins Auge fassen. Die beiden Reiterblätter von 1489 in Bremen und London L 100 W 16 und L 593 W 17 sind wegen ihrer frühen Entstehungszeit und dem anderen Ausführungsgrad kaum vergleichbar. Ebenso wenig aber der Falkner zu Pferde L 792 W 256 in den Uffizien, den ich im Anschluß an Tietzes um 1512/13 datieren möchte. Der Londoner Reiter L 209 W 48 zeigt trotz seiner so ganz anderen Leichtigkeit und Zierlichkeit zwar gewisse Ähnlichkeiten, vor allem in der Wiedergabe des Pferdekopfes mit den geschweiften Augen und der Behandlung der Mähne. Auch diese Londoner Zeichnung aber erscheint für einen Vergleich nicht ganz geeignet, da sie nicht nur im Ausführungsgrad abweicht und, wie wir sahen, nahezu 10 Jahre früher entstanden sein muß, sondern auch ihre Echtheit mehrfach bezweifelt wurde. So bleibt als sicheres eigenhändiges Werk Dürers aus den Jahren zwischen 1500 und 1510 allein das Pferd in Köln L 714 W 361 von 1503⁹⁾. Auch dieses aber läßt sich wegen der so ganz anderen Technik schwer vergleichen. In den überaus kräftigen, schweren Körperformen und der Energie des Schreitmotives steht es dem Ritter zu Pferde L 790 W 617 in Mailand so nahe, als sei es gleichzeitig mit ihm entstanden. Zeitlich entsprechen würden unserem Hl. Martin innerhalb des Werkes Dürers etwa die Maria mit den vielen Tieren L 134 W 295, die Verkündigung Mariä L 442 W 291, die Venus auf dem Delphin L 469 W 330 und die Badeszene L 716 W 331, sämtlich von 1503, der Mann mit Huhn und Glas W 342 von 1504. Ist es aber denkbar, daß diese Blätter von demselben Künstler und etwa zur selben Zeit geschaffen wurden wie der Hl. Martin in Kassel?

Unter den vier von Stechow zum Vergleich zusammengestellten Blättern dagegen befindet sich eines, dem unsere Zeichnung tatsäch-

⁹⁾ Das Pferd in der Akademie in Venedig L 713 W 360 schreibe ich H. L. Schäufelein zu.

lich sehr nahe steht: der Türkische Reiter im Louvre L 304 W 52. Stechow hatte bereits auf die Verwandtschaft in der Wiedergabe der Bäume und Sträucher mit ihren teils häkchenförmigen Umrissen, teils in zitternde Linien aufgelösten Zweigenden hingewiesen. Ähnlich ist die Art der Raumwiedergabe mit der allmählich ansteigenden ungliederten Bodenfläche, den welligen, in charakteristischen Bewegungen fließenden Umrissen der Höhenzüge am Horizont; ähnlich die Behandlung der beiden Pferdeköpfe mit der betonten dunklen Pupille, dem geschweiften Umriß der Augen, der genauen Zeichnung der Trense. Was die beiden Blätter unterscheidet, ist die größere Härte und Sprödigkeit der Kasseler Zeichnung und, mit dadurch verursacht, der stärkere Kontrast zwischen den Hell- und Dunkel-Werten.

Über den türkischen Reiter wird im Louvrekatalog¹⁰⁾ gesagt, er werde jetzt einstimmig als echte Zeichnung Dürers der Jahre 1495/97 betrachtet. Dies trifft jedoch nicht ganz zu. Die Zeichnung wurde von Stadler¹¹⁾ und Weinberger¹²⁾ Schäufelein zugeschrieben, und auch Tietzes¹³⁾ scheiden sie aus Dürers Werk aus. Ich möchte mich dem Urteil der genannten Forscher anschließen, soweit sie die Zeichnung von Dürer abtrennen, möchte in dem Zeichner jedoch nicht Schäufelein, sondern einen anderen Dürerschüler sehen.

Der Reiter im Louvre L 304 W 52 schließt sich stilistisch aufs engste zusammen einerseits mit den Oxforder Weltfreuden L 644 W 163, andererseits mit der Darstellung eines Hl. Christophorus in Braunschweig W 39. Auf den Zusammenhang mit den Weltfreuden, die sehr ähnliche Wiedergabe der landschaftlichen Formen, der Bäume und Büsche, hat Flechsig¹⁴⁾ schon hingewiesen. Die Ähnlichkeit mit dem Hl. Christophorus in Braunschweig W 39 beruht nicht nur auf der Einordnung der Figur in den sie umgebenden Raum, dessen Tiefenführung, der Verteilung der Lichtwerte, sondern auch auf den kleinen Besonderheiten der Handschrift. Zu vergleichen wäre etwa, wie sehr ähnlich der Stein am linken Rande des Louvreblattes und die kleine Welle, die sich auf dem Braunschweiger Blatt vor dem linken Bein des Christophorus bildet, gezeichnet ist, oder etwa, wie der Umriß verläuft bei dem linken Bein des Reiters hier,

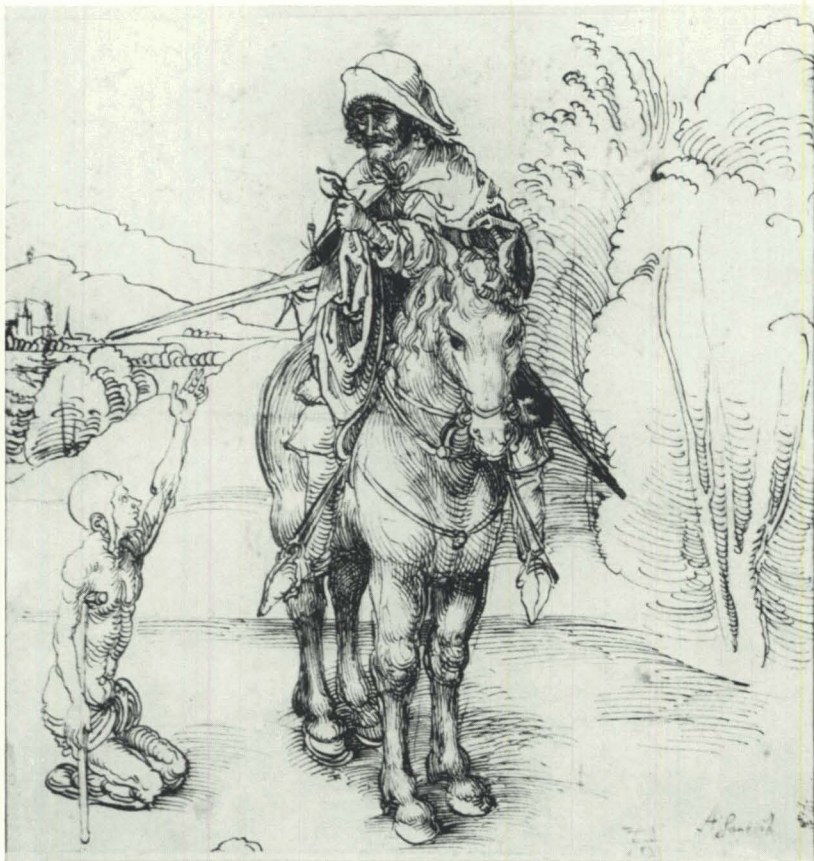
¹⁰⁾ Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du nord. Ecoles allemande et suisse par Louis Demonts. Tome I période 1, Paris 1937/38, Kat. Nr. 139.

¹¹⁾ Franz Stadler, Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jh. (Studien z. dtsh. Kunstgesch. Bd. 161), Straßburg 1913, S. 234.

¹²⁾ Martin Weinberger, Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule (Studien z. dtsh. Kunstgesch., Bd. 217), Straßburg 1921, S. 178.

¹³⁾ Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat, Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers. Bd. I (Der junge Dürer), Augsburg 1928, S. 132, A 160.

¹⁴⁾ Eduard Flechsig, Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, Bd. II, Berlin 1931, S. 412 bei L 644.



1. Hl. Martin
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen - W 51



2a. Hans Baldung, Hl. Martin - B 18



2b. Hl. Martin
Basler Gebetbuchillustration 1494



2c. Hl. Martin, nürnbergisch
Salus animae, 1503



3. Hans Baldung, Hl. Martin
Britisches Museum



4a und b. Zusammenhang mit Dürers Stich B 66
Staatliche Kunstsammlungen, Kassel



4c. A. Dürer
Flöte spielende Knaben - B 66



5a. L. Cranach der Ältere, Amor
(aus dem Holzschnitt B 113
Venus und Amor)



5b. L. Cranach
Christuskind auf seinem Grabe
B 73



5c. L. Cranach
Christuskind als Welterlöser
B 90



6a. Cranachwerkstatt
Detail aus der „Beschneidung Christi“ - B 1300



6b. Hans Baldung
Ausschnitt aus dem Wappen B. v. Duntzenheim - T 114
Veste Koburg



7a. L. Cranach
Hl. Familie - B 4



7b. Hans Baldung
Druckerzeichen des Thomas Anshelm in Hagenau

den Beinen des Heiligen dort, wie die Modellierung angelegt ist bei der rechten Hinterhand des Pferdes hier, dem beschatteten Gewandzipfel über dem zurückgesetzten Bein des Heiligen dort. Das Braunschweiger Blatt nun trägt in der linken unteren Ecke eine alte Aufschrift „hanns v Culmbach“. Ich glaube, daß diese Inschrift das Richtige besagt, wie ich ebenfalls in dem genannten Zusammenhang¹⁵⁾ bereits erörterte. Auf Kulmbach weisen hier: das geringe plastische Körpergefühl des Heiligen, die dünnen Gelenke, die kleinknitterigen Faltenbildungen an seinem linken Ärmel wie überhaupt das „der Fläche verhaftet bleibende Faltenwerk“¹⁶⁾, der zitternde, unsichere Umriß an beiden Beinen, die Gesichtsbildung und der Augenausdruck des Heiligen und schließlich seine linke Hand — drei Finger sind eng zusammengenommen, und zwischen diesen und dem vierten besteht ein größerer Abstand —, die an ähnliche Bildungen bei den Scheibenrissen der Äbte des Nürnberger St. Egidienklosters (WK 132/133) oder bei dem König der Entwürfe zum Ketzelfenster (St 93c) erinnert.

Die Zuschreibung der Christophoruszeichnung an Kulmbach wird schließlich gestützt durch die auf die obere Hälfte der Rückseite des Blattes aufgeklebte Zeichnung mit drei tanzenden Skeletten¹⁷⁾.

¹⁵⁾ Lisa Oehler, Das „geschleuderte“ Dürermonogramm. Ungedruckte Dissertation, München 1943. Neu überarbeitet 1957. Exkurs IV.

¹⁶⁾ Hans Werner Schmidt, Die deutschen Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jh. (Kunsthefte des Herzog-Anton-Ulrich-Museums, Heft 9), Braunschweig 1955, S. 22.

¹⁷⁾ Ebd. S. 23, Nr. 52 mit Abb. 52. Diese rückseitige Zeichnung, die in engem Zusammenhang mit einem Holzschnitt der Schedelschen Weltchronik steht und in Braunschweig als Arbeit der Werkstatt Michael Wolgemuts betrachtet wird, erweist sich bei näherer Betrachtung als zugehörig zu jener Gruppe früher Zeichnungen Hans von Kulmbachs, die Friedrich Winkler als Erster zusammengestellt und mehrfach behandelt hat. (Verkannte und unbeachtete Zeichnungen des Hans von Kulmbach. In: Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 50, 1929, S. 11; Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins . . . Berlin 1942, S. 17 f.) Unter der detailliert ausgeführten Zeichnung wird stellenweise eine ganz dünne Vorzeichnung sichtbar. Diejenigen Partien der Vorzeichnung, die nur in ganz zarter Umrißzeichnung angelegt sind — die Beine und der linke Arm der rechten Tänzerin — zeigen denselben Strich wie ähnlich zart angelegte, lang durchlaufende Umrißlinien bei jener frühen Kulmbachgruppe, etwa am linken Bein des tänzelnden Königs auf der Rückseite des Berliner Landsknechtsblattes mit dem Paar zu Pferde WK 2. Doch auch wenn man die Binnenzeichnung der rechten Frauengestalt in Braunschweig näher betrachtet, finden sich überall Stellen, die in ihrem Strichgefüge vergleichbar sind mit entsprechenden Stellen der frühen Kulmbachgruppe. So ist die Stirn des linken Skelettes mit ganz kurzstricheligen Kreuzlagen schraffiert, die etwa den beiden kleinen Schraffurflächen in Kreuzlagen unter dem rechten Arm des linken Landsknechts oder auch derjenigen unter dem linken Arm des rechten Landsknechts auf dem eben genannten Berliner Landsknechtsblatt WK 2 sehr ähnlich sind. Auf Grund dieser Erscheinungen glaube ich, die Totentanzszene jener Gruppe früher Kulmbachzeichnungen zuordnen zu dürfen. In diesem Falle wären dann Vorder- und Rückseite des Braunschweiger Blattes nicht zu trennen, d. h. sie zeigten die Handschrift des Meisters, den die Inschrift nennt — Hans von Kulmbach — an ihren beiden Polen: auf der Vorderseite des Blattes in der Nachahmung Dürers, auf der Rückseite in eigener Ausprägung.

Einen weiteren nachträglichen Hinweis darauf, daß die Beobachtungen, auf die uns die stilistische Betrachtung der Kasseler Zeichnung W 51 führte, zutreffend zu sein scheinen, glaube ich in der Signierung des Blattes zu sehen. Am unteren Rande befindet sich, vom Bildrand überschritten, ein Dürermonogramm (Abb. 1), das offenbar zu tilgen versucht wurde, so daß es mit bloßem Auge kaum noch sichtbar ist. Es zeichnet sich aus durch folgende Eigenschaften: es ist für Dürer ungewöhnlich klein, hat eine verhältnismäßig schmale hohe Form, ist ganz leicht nach links geneigt, nicht mit einer Jahreszahl verbunden, zeigt im Verlauf des D-Bogens eine Knickung, und die Strichstärke wechselt auffallend stark. Alle diese Züge aber sprechen dafür, daß dieses Zeichen nicht von der Hand Dürers stammt. Unter den Dürerzeichen, die als nicht eigenhändig gelten müssen, steht ihm besonders nahe dasjenige des Apollo Poynter L 179 W 262, also ein Zeichen, das zu den sogen. „geschleuderten“ Dürermonogrammen gehört, die, wie ich an dem schon mehrfach zitierten Ort ¹⁸⁾ nachzuweisen versuchte, nicht auf den Meister selbst, sondern auf seinen Schüler Hans von Kulmbach zurückgehen und sich überwiegend auf Zeichnungen von seiner eigenen Hand befinden.

Einer entschiedenen Zuweisung unserer Kasseler Zeichnung an die Hand Kulmbachs stehen jedoch die folgenden Züge entgegen, die sie auch hier wiederum, von stilistischen Gesichtspunkten aus gesehen, mit dem Werk Hans Baldungs verbinden: zunächst einmal der breite, stämmige Bau des Pferdekörpers, der mit den übermäßig stark heraustretenden Muskeln an den Brustpartien und der so charakteristischen falschen Verkürzung der Kruppe an Baldungs Baseler Kentauren K 50 erinnert; ferner die Tatsache, daß das Pferd nahezu in Vertikalansicht gegeben ist, sich also weitgehend in die Bildtiefe erstreckt. Kulmbachs Kompositionsprinzip ist stets ein vorwiegend flächiges. Er ordnet Gruppen wie Einzelfiguren nach Möglichkeit bildparallel an in einer schmalen flachen Vordergrundzone. Dies trifft auf die kleine Szene in den *Salus animae*-Holzschnitten durchaus zu, nicht aber auf unsere Zeichnung, die in dieser Hinsicht den Baldungschen Holzschnitten unseres Themas entschieden näherückt. Es sind in diesem Zusammenhang ferner hervorzuheben die durch ihre eigenartige, verstreute Verteilung auffallenden Bodenschraffuren. In ihrer Bewegung in lang hinziehenden Schwüngen, in dem starken Gewicht, das sie für die gesamte Bildkomposition wie für die Tiefenführung haben, erweisen sie sich verwandt mit entsprechenden Partien auf folgenden frühen Zeichnungen Baldungs der

¹⁸⁾ a. a. O. — Außer der Dürersignatur trägt die Zeichnung, ebenfalls in der rechten unteren Ecke, einen Namenszug. Er ist von Winkler als „A hantius“ gelesen worden. In diesem Falle würde jedoch dem u ein Grundstrich fehlen. Liest man aber hantus, so spricht dagegen der überhöhte erste Grundstrich. Weder i noch u sind daher ganz sicher, und auch der letzte Buchstabe könnte ebensowohl als b wie als s gelesen werden. So ist aus dieser Unterschrift keine eindeutige Lesart zu gewinnen. — Die Handschrift besitzt eine gewisse Ähnlichkeit mit derjenigen Lucas Cranachs d. Ä.

Jahre um 1505: Maria mit Kind K 4 von 1504 und Geburt Christi K 10, beide in Basel, Enthauptung der Hl. Barbara K 6 von 1505 in Berlin und Fahnenenträger K 9, ehemals in Bremen. Als ein weiteres Argument von noch stärkerer Aussagekraft kommt aber der besondere Duktus des Striches hinzu, seine Kraft und Festigkeit, sein stellenweise an ein druckgraphisches Blatt erinnernder Charakter. Besonders aufschlußreich sind unter diesem Gesichtspunkt folgende Partien der Zeichnung: die Brust des Pferdes, das rechte Bein des Heiligen, das linke Bein des Bettlers und dessen Profil. An den Brustpartien des Pferdes erfolgt die Modellierung vorwiegend mit Linien, die, mit einer haarfeinen Spitze einsetzen, breit anschwellen und wiederum in einer Spitze endigen. Striche dieser Art finden sich bei Kulmbach nicht, wohl aber auf Baldungs frühen Zeichnungen, wiederum der Jahre um 1505: Landsknecht und Tod in Modena K 2 von 1503, Maria mit Kind in Basel K 4 von 1504, männlicher Profilkopf und rückseitiger Fahnenenträger K 8/9, ehemals in Bremen. In der Mitte zwischen den beiden Schulterblättern des Pferdes verläuft eine vertikale Reihe von kürzeren häkchenförmigen Modellierungslinien, und ähnliche Linien formen das rechte Bein des Heiligen. Diese häkchenförmigen Linien kehren bei Baldung wieder bei dem schon erwähnten Landsknecht mit Tod in Modena K 2 von 1503, dem Hl. Bartholomäus in Basel K 3 von 1504, vor allem aber bei dem Berliner männlichen Profilkopf K 22. Für die Behandlung des Oberschenkels des Bettlers ist charakteristisch die als plastische Wölbung heraustretende, gleichsam isolierte Reihe der ineinandergehakten, ebenfalls häkchenförmigen Modellierungslinien. Ähnliche Bildungen zeigt etwa der linke Oberschenkel des Todes auf der schon erwähnten Landsknechtzeichnung in Modena K 2, der Baum auf der Baseler Hl. Katharina K 11 oder, besonders bezeichnend, der ehemals in Bremen befindliche männliche Profilkopf K 8 (Kehlkopf und Kinn). Für die Profillinie des Bettlers aber, die schon von Stechow als eine Besonderheit der Handschrift unseres Zeichners hervorgehoben wurde, ließe sich zum Vergleich, wenn auch nur mit sehr entfernten Anklängen, etwa auf den rechten oberen Kopf des Pariser Blattes mit den fünf Studienköpfen K 17 hinweisen. Alle hier genannten Arbeiten Baldungs, in denen sich Analogien zu unserer Zeichnung fanden, gehören den Jahren 1503—1505 an, d. h. der Zeitstufe, die wir schon unter dem Gesichtspunkt der räumlichen Komposition als Entstehungszeit unserer Zeichnung ins Auge gefaßt hatten.

So würde unsere Zeichnung, sowohl vom Thematischen als auch vom Stilistischen her gesehen, Beziehungen zu den beiden wichtigsten Schülern bzw. zeitweiligen Werkstattgenossen Dürers, Hans Baldung Grien und Hans von Kulmbach, aufweisen, wobei eine Entscheidung für einen von ihnen, solange sie nicht fester gestützt zu werden vermag als es hier geschah, kaum möglich ist. Persönlich jedoch neige ich der Ansicht zu, daß die Zeichnung als eine Arbeit Baldungs zu betrachten ist, und zwar als ein Zeugnis dafür, bis zu

welchem Grade der Angleichung an die Formensprache Dürers Baldung in seinen jungen Jahren fähig war. Die von Stechow angerührte Frage aber, ob hier etwa eine Vorstudie zu dem Holzschnitt B 18 (Abb. 2a) vorliege, möchte ich selbst dann, wenn diese Vermutung auf den Urheber zutreffen sollte, offen lassen.

In den beiden anderen Blättern (Abb. 4a, b), die hier zur Erörterung stehen, glaubte Kurt Bauch¹⁹⁾ frühe Zeichnungen Dürers sehen zu dürfen, deren eine als Vorarbeit zu Dürers Stich B 66 zu betrachten sei.

Wir stellen den linken der beiden Knaben (Abb. 4a) noch einmal seinem Gegenstück in dem Dürerschen Kupferstich (Abb. 4c) gegenüber und vergleichen zunächst die Proportionen der beiden Körper. Bei Dürer hat die gesamte Figur die Länge von 6 Kopfhöhen, der Rumpf die Länge von 2 Kopfhöhen, bei unserer Zeichnung — wegen der starken Verkürzung kann hier nur ungenau gemessen werden — $7\frac{2}{3}$ bzw. $3\frac{1}{3}$. Bei Dürer ist die Entfernung von der Ellbogenbiegung des linken Armes bis zum Ende des Daumens = der halben Höhe des Rumpfes, bei unserer Zeichnung $\frac{2}{3}$. Bei Dürer ist das Verhältnis des Rumpfes zu den Beinen in großen Zügen wie 2:3, bei unserer Zeichnung annähernd 1:1. Die körperlichen Proportionen unterscheiden sich also weitgehend: der Rumpf des Kasseler Knaben ist von übermäßiger Länge, seine Arme dagegen sind zu kurz. Der Unterschied ist so grundsätzlicher Art, daß es uns scheinen will, es könne hier nicht ein und dieselbe Hand am Werke sein. Ein Künstler, der ein so sicheres Gefühl für die menschliche Proportion hatte wie Dürer, kann nicht zugleich der Schöpfer unserer Blätter sein, denen ein so ganz anderes Körpergefühl zugrunde liegt. Doch der Kasseler Knabe unterscheidet sich von dem des Dürerschen Stiches noch durch weitere Züge: die Brust ist auffallend kurz und schmal im Vergleich mit dem Leib, beide Arme und vor allem der Kopf sind in unrichtiger Verkürzung gegeben. Der letztere dieser Züge aber scheint einen Anhaltspunkt dafür zu enthalten, in welcher Richtung der Urheber dieser eigentümlich verzeichneten kleinen Gestalten zu suchen ist. Denn ähnlich eiförmig verkürzte Köpfe mit übermäßig ausgebildetem Hinterkopf finden sich bei einem Zeitgenossen Dürers, der jedoch nicht der Nürnberger Schule angehört: bei Lucas Cranach d. Ä. Auf Gemälden wie auf Zeichnungen kommen kleine Engel- und Kindergestalten mit ganz der gleichen, so überaus charakteristischen Verkürzung der Köpfe häufig vor. Wir nennen nur die beiden kleinen geflügelten Engel auf dem Holzschnitt des Jakobus minor (B 32) und mehrere Kinder- oder Engelköpfe auf der Krönung Mariä (Sch. 101), der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (B 3), der Hl. Familie mit tanzenden Engeln (B 4; Abb. 7a), oder auch den Kopf des rechten Schächers der beiden Berliner Schächer-Zeichnungen. Auch weitere

¹⁹⁾ Kurt Bauch, Zwei Dürer-Zeichnungen in Kassel. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 21, 1958, S. 50 ff.

Analogien zu unseren Zeichnungen finden sich im Werk Cranachs. Wir stellen die charakteristischen Züge unserer beiden Kasseler Knabengestalten, durch die sie sich von dem Dürerstich unterscheiden, noch einmal zusammen: die als dicke schwarze Punkte gegebenen Pupillen; die betonte und auffallend lang ausgezogene Linie des oberen Lides über dem Auge des rechten Knaben; die spitz zulaufenden Finger an der linken Hand des linken Knaben; die Reihen ganz kurzer, fast punktartiger Schraffurlinien, die sich über den Leib des linken Knaben ziehen; die derben dunklen Linien, die sich an den Oberschenkeln vom Umriß in die Binnenform hineinziehen und beim rechten Bein des linken Knaben stellenweise eine schalenförmig gebogene Form annehmen. Für alle diese Züge finden sich Analogien im Werke Cranachs. Die auffallend lang ausgezogene, oft durch Verdoppelung gegebene Brauenlinie oder auch Begrenzungslinie des oberen Augenlides ist geradezu ein Charakteristikum Cranachscher Köpfe auf graphischen Blättern wie auf Zeichnungen (Hl. Christophorus, B 58); Predigt Johannes des Täufers (B 60); der Amor des Blattes Venus und Amor (B 113; Abb. 5a); die als dicker dunkler Punkt gegebene Pupille treffen wir bei der Zeichnung der Hl. Margarete mit dem Drachen in Dessau²⁰⁾ und bei sämtlichen Gestalten des Dresdener Katharinenaltars²¹⁾; die spitz zulaufenden Finger mit den verhältnismäßig breiten dunklen Abständen zwischen ihnen finden sich etwa auf dem Holzschnitt der Verehrung des Herzens Jesu (B 76), sowie auf der schon oben erwähnten Zeichnung der Hl. Margarete in Dessau; ähnlich breite dunkle, vom Umriß in die Binnenform hineinlaufende Hautfalten an den Oberschenkeln zeigt wiederum der kleine Amor (Abb. 5a) des schon genannten Holzschnittes B 113, und auf demselben Holzschnitt findet sich auch ein sehr ähnlicher Wappenschild wie auf unseren Zeichnungen²²⁾. Für die Behandlung des Rumpfes und der Beine aber finden sich in Cranachschen Holzschnitten zwei vergleichbare Knabengestalten: das Christuskind, auf seinem Grabe stehend (B 73; Abb. 5b) und das Christuskind als Welterlöser (B 90; Abb. 5c). Alle an den Kasseler Knaben beobachteten so charakteristischen Eigenschaften finden wir hier wieder: die übergroße Länge des Rumpfes, die Modellierung des Leibes mit den geraden oder auch gekrümmten Reihen ganz kurzer punktförmiger Schraffurlinien, die hoch ansetzende, auffallend schmale Brust.

Ordnen sich die Zeichnungen aber auch unter dem Gesichtspunkt

²⁰⁾ Handzeichnungen deutscher Meister in der Herzogl. Anhaltischen Behörden-Bibl. zu Dessau. Herausgegeben von Max J. Friedländer, Stuttgart 1914, Tf. 26.

²¹⁾ M. J. Friedländer und J. Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin 1932, Abb. 12 u. 13.

²²⁾ Die Form der Schilde scheint italienischen Ursprungs zu sein. So kommt sie etwa in Mantegnas Freskenzyklus in der Eremitanikapelle in Padua von 1450 vor, in der Szene „Die Verurteilung des Hl. Jakobus zum Tode“.

in das Werk Cranachs ein, auf den Kurt Bauch so großen Wert legte: die Tatsache, daß es sich hier um reine Pinselzeichnungen handelt? Dürer ist nicht der einzige seiner Epoche gewesen, der Zeichnungen ausschließlich mit dem Pinsel ausführte. Es gibt Arbeiten in dieser Technik bei seinem Schüler Hans von Kulmbach, und sie finden sich auch im Werk Lucas Cranachs d. Ä. In dem zeichnerischen Werk Kulmbachs nehmen sie einen großen Raum ein, die Mehrzahl der Kartons und Entwürfe für Glasgemälde sind in dieser Technik ausgeführt. Doch im Vergleich mit unseren Kasseler Blättern sind sie stets sorgfältiger in der Zeichnung, stellenweise von fast pedantischem Gleichmaß, und das Arbeiten mit den punktförmigen kleinen Schraffurreihen, die wir bei unseren Blättern beobachteten, kommt dort nicht vor. Das Urtümliche, Verwilderte in den Kasseler Blättern ist der Kunst Hans von Kulmbachs ganz fremd.

Die für Cranach charakteristische Zeichentechnik ist eine besondere Art lavierte Federzeichnung: mit der Feder ist nur eine Umrißzeichnung angelegt, die Modellierung aber ist ausschließlich mit dem Pinsel gegeben, und zwar überwiegend nur in Form von Lavierung. Doch finden sich vereinzelte Ausnahmen, bei denen Anteil und Technik der Pinselarbeit von der oben geschilderten Weise abweichen²³). In einigen dieser Blätter ist die Zeichnung ausschließlich mit dem Pinsel ausgeführt. Während aber bei unseren Kasseler Blättern der Pinsel gleichsam in Linien zeichnet, schraffiert, modelliert, wird hier nur mit getönten Flächen gearbeitet. Hier ist die Technik also grundsätzlich anders als in den Kasseler Blättern und ihnen nicht vergleichbar. Anders liegt es in einigen Fällen, in denen es sich zwar um lavierte Federzeichnungen handelt, die Lavierung jedoch nicht wie sonst üblich nur in gewischten Flächen angelegt ist, sondern stellenweise auch in Form von einzelnen schraffierenden Linien. In der Handschrift sind diese Beispiele von Cranachs eigener Hand unseren Blättern kaum vergleichbar. Doch dafür, daß der Urheber der Kasseler Zeichnungen in der Umgebung Cranachs gesucht werden muß, spricht eine kleine Puttengestalt (Abb. 6a), die sich in dem ornamentalen Astwerk einer Zeichnung der Cranachwerkstatt befindet²⁴). Sie zeigt eine ähnlich mit Linien arbeitende, die Technik der Feder imitierende Modellierung mit dem Pinsel, die gleichen so charakteristischen weit in die Binnenform verlaufenden Modellierungslinien auf den Oberschenkeln, die gleichen ins Urtümliche gehenden Deformationen der Körperformen wie die Kasseler Knabengestalten.

Es bleibt zu klären, in welcher Beziehung die Zeichnungen zu

²³) Zwei Blätter in Braunschweig (Girshausen 112 und 113 [nach Girshausen vermutlich nur Kopien], eines in der Sammlung Rosenthal in Bern (Girshausen 68a), eines in München (Inv. Nr. 19526; Girshausen 9), eines in Erlangen (Bock 1269) und zwei in Berlin (Inv. Nr. 5016 [Girshausen 21] und 13712 [Girshausen 77]).

²⁴) Die Beschneidung Christi, Erlangen, Universitätsbibliothek (Bock 1300).

Dürers Stich stehen. Kurt Bauch hatte in der Annahme, daß Stich und Zeichnungen auf dieselbe Hand zurückgehen, in der einen der Zeichnungen die vorbereitende Stufe für den Stich gesehen. Von der Erkenntnis aus jedoch, daß es sich hier um zwei verschiedene Künstler handelt, möchten wir in der Zeichnung eine spätere Stufe sehen. Zweifellos wurde diese kleine Knabengestalt aus Dürers Stich übernommen und in den Figurentypus Cranachs übersetzt. Unter diesem Gesichtspunkt ist es bezeichnend, daß genau an der Stelle, wo bei Dürer der rechte Flügel des linken Engels, bei dem Kasseler Knaben das Blattwerk einsetzt. Sind die Kasseler Zeichnungen aber der einzige Fall, in dem dieser Dürersche Stich zur Nachwirkung kam? In dem Werk eines anderen Zeitgenossen und in diesem Falle auch Gesellen Dürers, Hans Baldung Griens, kehrt der Dürerstich — nicht nur der linke, sondern beide Engel — zweimal wieder: in dem Scheibenriß Bath von Duntzenheim in Koburg (Z 2043; T 114; Abb. 6b), sowie in dem Druckerzeichen des Thomas Anshelm in Hagenau (Abb. 7b) ²⁵⁾. Es ist aufschlußreich, die Unterschiede in der Übernahme des Vorbildes durch die beiden Nachahmer zu vergleichen. Die Baldungschen Übernahmen stehen dem Vorbild wesentlich näher als die unserer Zeichnung. Die klare Gliederung des Körpers, das ganz sichere Gefühl für seine Maßverhältnisse, die plastische Rundung der Form ist bei Baldung weitgehender beibehalten als bei uns. Im einzelnen ist die Genauigkeit Dürerscher Beobachtung umgesetzt in das für Baldung charakteristische Schema der kraftvollen, aber doch vereinfachten und stärker stilisierten Form. Ganz anders bei unseren Zeichnungen. Hier bekommt die Gestalt gleichsam etwas Pflanzhaftes. Der so klar artikulierte Knochenbau des Dürerschen Vorbildes wird aufgeweicht: wo dort Straffheit vorherrscht, da hier ein Sichhängenlassen, wo dort jede Linie der sachlichen Formbezeichnung dient, da unterliegt sie hier einer Art Willkür und Unbesorgtheit. Es waltet eine Undiszipliniertheit in der Anlage der Striche, die wir bei Dürer und Baldung nicht kennen.

Auch bei Cranach kennen wir sie nicht. Und wenn wir hier versuchten, die beiden Kasseler Knabengestalten zu dem Werk Cranachs in Beziehung zu setzen, so möchten wir doch nicht so weit gehen, sie für eigenhändige Arbeiten des Meisters zu halten. Dies scheint der Grad ihrer Derbheit und Sorglosigkeit nicht zu rechtfertigen. Doch möchten wir annehmen, daß diese Zeichnungen in dem Umkreis des Meisters entstanden, sei es nun in der Werkstatt oder nur unter seinem Einflußbereich im weiteren Sinne.

²⁵⁾ Gabriel von Térey, Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. Bd. I, Straßburg 1894, Abb. S. V.

Abkürzungen der Literaturangaben

- Bock = Elfried Bock, Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen. Herausgegeben von der Direktion der Universitätsbibliothek. Frankfurt a. M. 1929.
- Girshausen = Theo Ludwig Girshausen, Die Handzeichnungen Lukas Cranachs des Älteren (Diss. Frankfurt a. M. 1936).
- K = Carl Koch, Die Zeichnungen Hans Baldung Grien. (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.) Berlin 1941.
- L = Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. Herausgegeben von Friedrich Lippmann. Berlin 1883—1905.
- St = Franz Stadler, Hans von Kulmbach. Wien 1936.
- T = Gabriel von Térey, Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. Straßburg 1894—96.
- W = Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers. (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.) Bd. I—IV. Berlin 1936—1939.
- WK = Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft). Berlin 1942.

Verzeichnis der Abbildungen

1. Hl. Martin. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen (W 51) ¹⁾
- 2a. Hans Baldung Grien, Hl. Martin (B VII, S. 179, Nr. 18)
- 2b. Hl. Martin aus einem Baseler Gebetbuch von 1494
- 2c. Hl. Martin aus dem Salus animae, Nürnberg 1503
3. Hans Baldung Grien, Hl. Martin. London, Brit. Mus. (T 197)
- 4a. und 4b. Flöte spielende Genien, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen
- 4c. Dürer, Drei Genien mit Helm und Schild (B 66)
- 5a. Lukas Cranach d. Ä., Amor (Detail aus „Venus und Amor“ B 113)
- 5b. Lukas Cranach d. Ä., Das Christuskind auf seinem Grabe stehend (B 73, Detail)
- 5c. Lukas Cranach d. Ä., Das Christuskind als Welterlöser (B 90, Detail)
- 6a. Cranach-Werkstatt, Putte (Detail aus der „Beschneidung Christi“, Erlangen, Universitätsbibliothek (Bock 1300)
- 6b. Hans Baldung Grien, Flöte spielender Genius (Detail aus dem Scheibenriß Bath von Duntzenheym, Koburg (T 114)
- 7a. Lukas Cranach d. Ä., Hl. Familie mit tanzenden Engeln (B 4)
- 7b. Hans Baldung Grien, Druckerzeichen des Thomas Anshelm in Hagenau

Nachweis der Abbildungen

- Erlangen, Universitätsbibliothek: Abb. 6a
 Kassel, Staatl. Kunstsammlungen: Abb. 1, 4a, 4b
 Koburg, Kunstsammlungen der Veste: Abb. 6b
 London, British Museum: Abb. 3
 München, Staatl. Graph. Sammlung: Abb. 2a, 2b, 2c, 4c, 5a, 5b, 5c, 7a, 7b

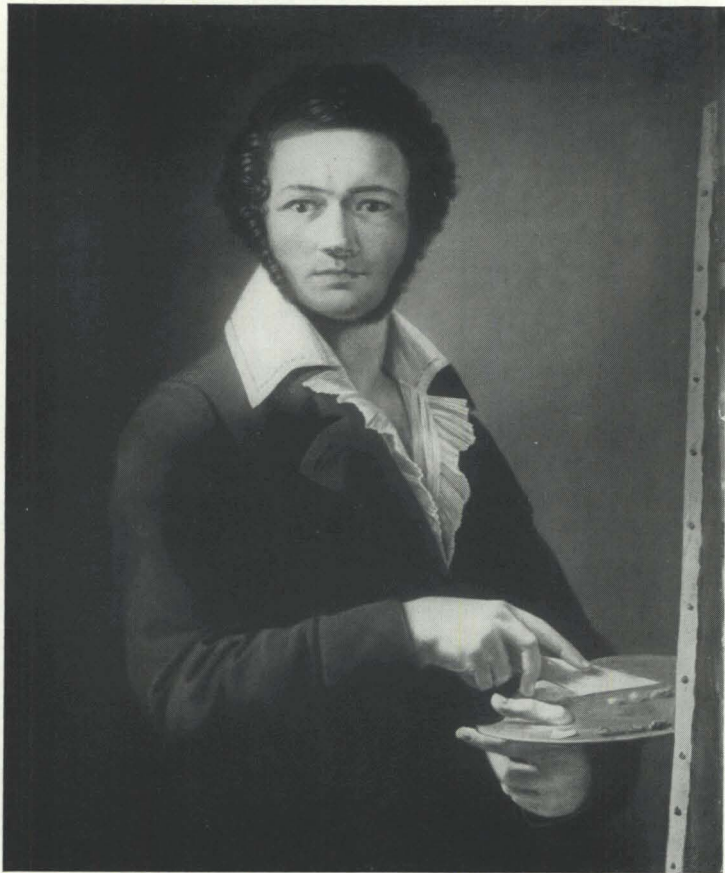
¹⁾ Der 1 mm breite Streifen am unteren Rande der Abb. — bis dort, wo die Kontur des Steines und die Oberhälfte des D im Monogramm einsetzen, ist abzutrennen; er gehört zur Unterlage, nicht zum Blatt.



1. Fr. Deiker, Damenbildnis, 1824
Ol a. Lwd., 42,5×51,5 cm
Privatbesitz Braunfels



2. Fr. Deiker, Selbstbildnis aus Riga, 1815
Ol a. Lwd., 59×48 cm
Städtisches Museum Wetzlar



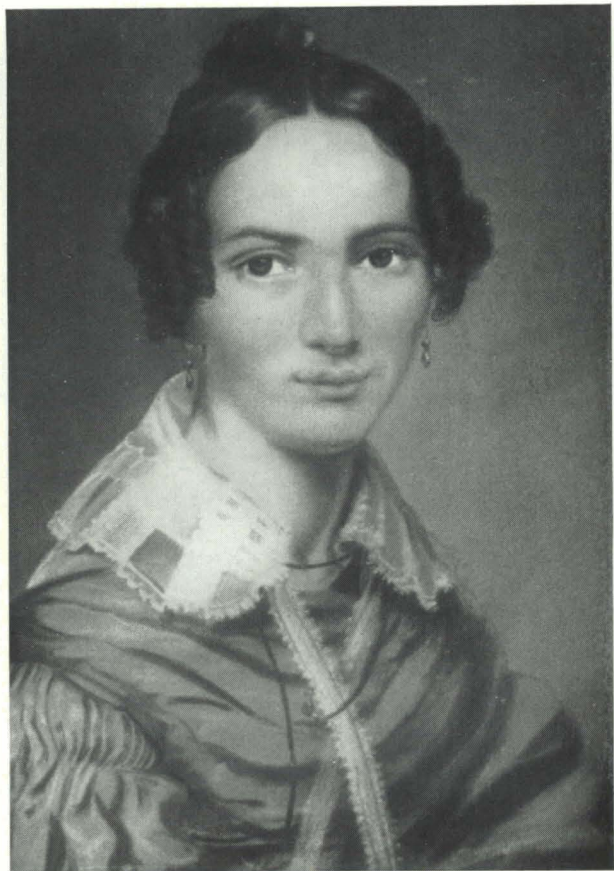
3. Fr. Deiker, Selbstbildnis, 1827/1828
Ol a. Lwd., 81,5×65,5 cm
Privatbesitz Düsseldorf



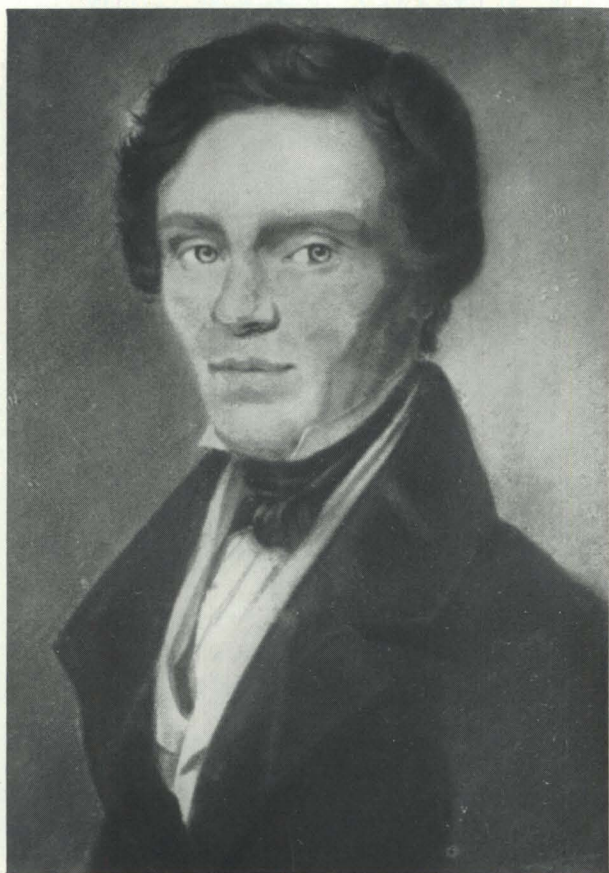
4. Fr. Deiker, Sigmund Fr. Hiepe, 1830/1832
Ol a. Lwd., 62×51 cm
Privatbesitz Wetzlar



5. Fr. Deiker, Katharina Hiepe, um 1830/1832
Ol a. Lwd., 62×51 cm
Privatbesitz Wetzlar



6. Fr. Deiker, Johanna Brauneck, um 1835
Pastell, 30×22,5 cm
Privatbesitz Mariendrebber



7. Fr. Deiker, Philipp C. Brauneck, um 1835
Pastell, 30×22,5 cm
Privatbesitz Mariendrebber



8. Fr. Deiker, Georg W. Drullmann, um 1838/1840
Ol a. Lwd., 52,5×63 cm
Privatbesitz Wetzlar



9. Fr. Deiker, Ernestine Drullmann, um 1838/1840
Öl a. Lwd., 52,5×63 cm
Privatbesitz Wetzlar



10. Fr. Deiker, Kinderbildnis, 1841/1842

Öl a. Lwd.

Privatbesitz Fort Atkinson USA



11. Fr. Deiker, Agnes Hiepe 1842/1843
Ol a. Lwd., 35,5×42,5 cm
Privatbesitz Wetzlar



12. Fr. Deiker, Selbstbildnis, um 1836/1837
Ol a. Lwd., 28×38 cm
Städtisches Museum Wetzlar

Unbekannte Bildnisse von Friedrich Deiker

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam die Bildnismalerei in Deutschland zu besonderer Bedeutung und hoher Blüte. Das nach der Französischen Revolution selbstbewußt gewordene Bürgertum gab nun den Künstlern Porträtaufträge, — ja, wie wir aus einem Brief von Eduard Steinle von 1828 hören, herrschte geradezu eine „Versessenheit“ der Auftraggeber auf Bildnisse. Der politische Zusammenbruch brachte dem deutschen Bürgertum Armut und auch nach den Freiheitskriegen nur bescheidene Lebensbedingungen. Der Begriff „Biedermeierzeit“, mit dem die Epoche von 1815—1848 bezeichnet wird, ist daher leicht verhaftet mit den Begriffen „Enge“ und „Kleinlichkeit“. Auch manche Bildnisse dieser Zeit bleiben in nüchterner, sachlicher Wiedergabe von Einzelheiten stecken.

Philipp Otto Runge, der Romantiker, dessen großartige Menschen Darstellungen am Anfang der neu erblühenden Porträtmalerei stehen, starb schon 1810 und blieb ohne Nachfolge. Die an den Akademien noch maßgeblichen Lehren eines kühlen unpersönlichen Klassizismus wurden von den meisten Bildnismalern abgelehnt. Sie widmeten sich der von den Romantikern angeregten neuen Naturbeobachtung. Allerdings blieb die Forderung nach genauer Zeichnung eine Selbstverständlichkeit, ebenso die Farbgebung in hellen, lichten Tönen.

Friedrich Deiker (1792—1843) ist ein Vertreter bester Bildniskunst seiner Zeit, der nach einem sorgenvollen, bescheidenen Leben, als Künstler beengt durch das Amt eines Zeichenlehrers am Wetzlarer Gymnasium, unverdient der Vergessenheit anheimfiel. Erst nach der Düsseldorfer Jubiläumsausstellung von 1925, in der Bildnisse von der Hand Friedrich Deikers gezeigt worden waren, hat Walter Cohen als erster den vergessenen Maler gewürdigt und Deikers Aufzeichnungen und Briefe in einer kleinen Schrift veröffentlicht, der die hier angeführten Briefstellen entnommen sind ¹⁾.

Friedrich Deiker wurde 1792 in Hanau als Sohn des Conrektors Johann Conrad Deiker geboren. Seine künstlerische Ausbildung erfuhr er zunächst an der Zeichenschule in Hanau, dann an der Kunstakademie in Kassel. 1813/14 reiste er als Miniatur- und Porträtmaler durch Norddeutschland. Über Berlin kam er nach Stettin und kehrte durch Sachsen und Thüringen Ende 1814 nach Hanau zurück. Schon im August 1815 trieb es ihn wieder nach dem Norden. Sein Weg führte ihn über Hamburg, Lübeck, Riga, Mitau, Memel, Königsberg und Danzig nochmals nach Stettin, wo er sich ein halbes Jahr

¹⁾ Pempelfort, Slg. kleiner Düsseldorfer Kunstschriften, Heft 18. Friedrich Deiker, Aufzeichnungen u. Briefe. Düsseldorf o. J.

aufhielt. Dann ging er 1816 nach Berlin, um dort besonders in der Gemäldegalerie Studien zu machen. Nach Kassel zurückgekehrt, widmete er sich dem Studium „im historischen Fache“. Sein Plan, über München nach Rom zu gehen, ging nicht in Erfüllung. Nach einem kurzen Aufenthalt in Frankfurt wurde er Hofmaler am Hofe zu Hessen-Homburg. 1818 vermählte er sich mit Volradine Faber aus Hanau. Bis dahin berichtet Friedrich Deiker in einem selbstverfaßten Lebenslauf vom März 1820. Von 1821 bis zu seinem Tode 1843 war er als Zeichenlehrer am Gymnasium in Wetzlar tätig. Nur zwei Reisen unterbrachen seine einseitige Lehrtätigkeit. 1827 ging er für einige Monate nach Paris, dem großen Ziel vieler deutscher Maler. Mit Ernst und Begeisterung studierte er die Malweise der alten und lebenden Meister, nahm er neue Anregungen auf. In seinen Briefen erwähnt er keinen bestimmten Künstler als seinen Lehrer mit Namen, aber er wurde sich über seinen eigenen Weg klar. So schrieb er aus Paris: „Paris ist eine Welt! Was ich indes eigentlich suchte, werde ich schwerlich erreichen, indem tausenderlei Hindernisse sich in den Weg stellen. Indessen darf ich mich darüber trösten, indem ich die besten Arbeiten der lebenden besten Künstler alle kenne und dadurch in den Stand gesetzt bin, das übrige entbehren zu können. Soviel habe ich jetzt weg, daß ich weder den Franzosen noch den jetzigen Deutschen folgen darf. Beide sind extrem. Ich muß dem Weg folgen, den ich früher schon eingeschlagen habe. Aber malen hoffe ich hier zu lernen. Denn wie es die Leute hier treiben, davon hat man gar keinen Begriff, wenn man nicht hier war. Unsere Berliner sind wahre Lumpen dagegen.“

Eine zweite Reise brachte ihn 1833 für mehrere Monate nach Manchester und London. Hier in England, wo die Pflege bester Bildnismalerei seit Van Dyk nie eine Unterbrechung erfahren hatte, fand Deiker als Porträtmaler große Anerkennung. Der Erfolg gab ihm neuen Mut und frische Arbeitslust. In einem Brief aus Manchester an seine Frau heißt es:

„Die drei größeren Bilder werden mich freilich etwas aufhalten, aber ich arbeite hier auch mit viel größeren Pinseln, deren ich mir habe kaufen müssen. Die englische Malerei geht ins Große, wie alles was dieses Volk angreift, und einigermaßen muß ich meine eigene Arbeit doch anzupassen suchen. Auf jeden Fall (wenn es der Himmel zuläßt) kommen wir aus unserer Not. Auch denke ich, daß ich hier in ein paar Jahren einen viel besseren Markt finden werde, wo ich statt 2 Ls, 4—5 täglich verdienen kann. Ach, das macht Lust zur Arbeit!“

Aus den letzten Zeilen des Briefes sprechen seine persönliche Bescheidenheit und sein Gottvertrauen: „Wenn ich noch mehrere Reisen hierher machen könnte, die so einträglich wären, als eine folgende werden kann, so hätten wir für unsere alten Tage doch einen sorglosen Lebensabend. Nun wie Gott will. Ich danke ihm für

diese Gelegenheit zur Aufbesserung unserer Lage innigst, wenn sie auch die Einzige bleiben sollte."

Deikers Hoffnung auf eine zweite Reise nach England erfüllte sich nicht. Bis zu seinem Lebensende 1843 blieb er in dem kleinen Wetzlar. Mit Frau und fünf Kindern lebte er in bescheidenen Verhältnissen, oft in Not. Wie sehr er als Künstler enttäuscht war, erfahren wir aus den bitteren Worten, mit denen er einen Brief von 1841 an seinen Sohn Johannes schließt, der damals die Städelschule in Frankfurt besuchte, um auch Maler zu werden:

"Und nun mein braver Junge lebe wohl, rüstig und munter und schaue bey alle dem steets nach dem hohen Ziel, das Du erreichen mußt, wenn Du nicht so unglücklich und ruhmlos leben und sterben willst wie Dein bester und treuester Freund und Vater."

Die größte Zahl der von Friedrich Deiker erhaltenen und bisher bekannten Gemälde bilden die Porträts. Ausgehend von rein romantischer Auffassung entwickelt Friedrich Deiker einen Bildnisstil, der auf der Grundlage getreuer Naturbeobachtung zu eindringlicher und bedeutender Darstellung des Menschen gelangt. Das früheste Porträt aus Deikers Wetzlarer Zeit ist das Damenbildnis von 1824 (Abb. 1). Es zeigt eine junge Frau im festlich hellen Kleid, das dunkle Haar mit Rosen geschmückt. Die feine Durchbildung des Kopfes war für Deiker, der als junger Maler besonders häufig Miniaturporträts gemalt hatte, selbstverständlich. Das Gewand, die Partien der Arme treten dagegen zurück, sind summarischer behandelt und heben dadurch das Antlitz besonders hervor. Eine weiche verträumte Schönheit liegt über dem Bildnis, das stimmungsmäßig zart noch der Romantik verwandt ist.

Den weiteren unbekannten Bildnissen aus Privatbesitz, die hier gewürdigt werden sollen, seien zwei Selbstporträts eingefügt. Das frühe Bildnis (Abb. 2) aus Riga von 1815 ist rein romantisch empfunden. Es zeigt ihn in der Pekesche, dem schwarz verschnürten Studentenrock, den die Romantiker zu tragen liebten. Verträumt steht er vor dem grünen Blattwerk eines Strauches, links weitet sich unter dem bewölkten Himmel die Landschaft mit einer Ruine im Hintergrund. Echt romantisch diese Auffassung: der Mensch in engster Verbundenheit mit der Natur, ein Teil von ihr. Nichts mehr davon ist in dem „Selbstbildnis mit Palette“ zu finden (Abb. 3). Selbstbewußt, gerade aufgerichtet, im Gefühl seiner künstlerischen Kraft hat er sich jetzt dargestellt. Dem scharf beobachtenden Blick, der Konzentration des angespannten Gesichts mit dem fest geschlossenen Mund entsprechen die kräftigen Hände mit Palette und Spachtel, bereit, das sichtbar zu machen, was das Auge erfaßt, was der Geist und die künstlerische Phantasie verarbeitet haben. Von dem Bild, an dem er arbeitet, sieht man nur einen schmalen Streifen der Kante als rechte Bildabgrenzung, — die ganze Persönlichkeit des schaffenden Künstlers beherrscht das Bildnis. Die klare Prägnanz der Darstellung ist von überzeugender Kraft. Dieses Selbstporträt wird

1827/28 entstanden sein, vielleicht in Paris oder kurz nach der Pariser Reise, als er sicher war, den richtigen Weg als Künstler gefunden zu haben. Die in Paris von J. L. David begründete und von A. Gros fortgeführte Schule eines kraftvollen Realismus in der Porträtkunst, die frei war von klassizistischer Idealisierung, muß auch auf Friedrich Deiker von Einfluß gewesen sein. Sein Selbstbildnis mit Palette, ein Bildnis seiner Gattin und zwei Porträts seines ältesten Sohnes sind ohne die Pariser Studien nicht denkbar.

Die Porträts des Wetzlarer Apothekenbesitzers Siegmund Friedrich Hiepe und seiner Gattin Katharina Wilhelmine (Abb. 4, 5) sind vermutlich noch vor der Englandreise, also vor 1833, entstanden. Frau Katharina Hiepe starb schon 1835 im Alter von 35 Jahren. Das Bildnis zeigt eine blühende, etwa 30- bis 32jährige Frau in reicher modischer Kleidung. Trotz feiner Durchzeichnung der Gesichtszüge und der jeder Einzelheit nachspürenden Behandlung der Spitzen überwiegt im Gesamteindruck die malerisch empfundene Wiedergabe. Aus dem Spitzengeriesel der Halskrause steigt in hellem Karnat das Antlitz empor, besonders strahlend im Gegensatz zu der dunklen Haarkrone und dem ruhigen Hintergrund in einem gedämpften grünlichen Braun. In der Stofflichkeit der stahlblauen Seide des Kleides und der großen Schleife in rosa und grünen Tönen lebt noch etwas von der Malkultur des 18. Jahrhunderts. Das Bildnis des Mannes (Abb. 4) wirkt wie fast alle bürgerlichen Männerporträts schon durch die einfache Kleidung schlichter. Im dunkelblauen Rock, an dem einige Goldknöpfe aufleuchten, mit sorgfältig gebundener weißer Halsbinde, steht er vor uns. Die Gesichtszüge sind nicht so klar durchmodelliert wie die der Frau, sondern rein malerisch zusammengefaßt. Die dichten dunklen Haare umrahmen in lockerer Fülle das Gesicht, in dem die helle klare Stirn zur Charakterisierung des Dargestellten von dominierender Bedeutung ist. Klugheit, vornehme Gesinnung und Herzenswärme sprechen aus diesem Antlitz.

Die Porträts des Buchbindermeisters Philipp Carl Brauneck aus Wetzlar und seiner Gattin Johanna gehören in die Zeit um 1835 (Abb. 6, 7). Es sind Pastellbilder von hoher Qualität, besonders reizvoll das Bildnis der Frau. Schon durch das Material wirken sie im ganzen weicher als die Ölbilder. Das Format ist schmaler, vom Oberkörper ist wenig sichtbar, das Antlitz allein ist zum Spiegel der Persönlichkeit geworden. Im Maßstab sind diese Bilder kleiner als alle anderen, dadurch intimer, ohne aber in der Charakteristik der Dargestellten an Bedeutung zu verlieren.

Es scheint, als habe Friedrich Deiker erst nach den Erfolgen in England 1833 mehr Porträtaufträge in Wetzlar bekommen, denn auch die Bildnisse von Georg Wilhelm Drullmann und seiner Gattin Ernestine Caroline sind nach 1833 entstanden, etwa 1838/40 (Abb. 8, 9). Sie sind von schlichter Einfachheit und Größe. Deiker zeigt wohl bei dem hellbraunen Kleid der Frau die feinen Linien der schmalen Falten, er läßt die goldene Brosche aufblinken, aber keine Einzelheit

drängt sich auf, alles ist dem Ganzen untergeordnet. So ist die schmale weiße Spitze am Kleidausschnitt durch ihre Transparenz farbig abgestimmt auf den hellen Ton der Schultern und des Halses, sie wird zur zarten Vermittlung zwischen dem Ton des Kleides und dem leuchtend hellen Karnat. Das Braun des Kleides versinkt in dem dunklen Umhang, damit Schulter, Hals und Antlitz der schönen jungen Frau um so heller aufleuchten können in ihrer lebendigen Wärme. Ein Vergleich mit dem frühen Damenbildnis von 1824 (Abb. 1) macht Deikers Entwicklung zu groß angelegter Menschendarstellung deutlich. Für das Bildnis des Mannes (Abb. 8) hat Deiker die gleiche Haltung und den gleichen Bildausschnitt gewählt wie bei dem Porträt von S. Fr. Hiepe. Es ist die in damaliger Zeit typische Form des bürgerlichen Männerporträts. In wundervoller Farbharmonie stimmen der dunkle Rock, der schmale hellbraune Rand der Weste und das mattschimmernde Gold der Uhrkette zusammen mit dem warmen Ton des Hintergrundes. Wenige Lichter genügen, um das volle Haar zu lebendiger Wirkung zu bringen. Dem Antlitz spürt der Maler in allen charakteristisch bestimmenden Formen nach, trotz genauer Beobachtung aller individuellen Züge vereinfacht er, um zu gesteigerter Wirkung der ganzen Persönlichkeit zu gelangen. Kraft und Zuverlässigkeit müssen diesen Handwerksmeister ausgezeichnet haben. Beide Gemälde stimmen ebenso wie die Porträts des Ehepaares Hiepe im Farbklang überein.

Die in der deutschen Kunst etwa um 1825 einsetzende Hinwendung zum Malerischen wurde auch für Deikers Stil bestimmend. Er ist von allen Zeitströmungen der damaligen Kunstentwicklung berührt worden. Vom Klassizismus, der weniger im Stil als in einigen Motiven früher Bilder sichtbar wird, spürt man in den Porträts nichts mehr. Seine ersten Reisen nach dem Norden brachten ihn in Verbindung mit der Romantik und mit der Wirklichkeitsmalerei norddeutscher Porträtkunst, wie sie sich besonders in Hamburg und Berlin entwickelt hatte. In Paris fand er endgültig seinen Weg zum malerischen Realismus, in England gewann er den Blick für das Große.

Überraschend wird in einem Kinderbildnis von 1841/42 noch einmal echte Romantik lebendig. Es ist das Porträt der 1838 geborenen Julie Aldefeld (Abb. 10). Die Romantik liebte es, Kinder, die selbst wie Blumen und unschuldig wie Tiere sind, Geschöpfe Gottes wie diese, symbolisch in Verbindung mit Blumen und Tieren, besonders Vögeln, darzustellen. So malte auch Deiker dieses liebeliche Kind, wie es mit Blumen in einer Hand sich zärtlich zu einem Täubchen neigt, um es zu streicheln. Auch die Landschaft mit dem Baum im Hintergrund, die links neben dem Vorhang sichtbar wird, und die Mauerbrüstung, sind romantische Motive. Fast 20 Jahre früher hatte Deiker sein eigenes Töchterchen in einem Garten blumenpflückend dargestellt²⁾. Sicher war es das liebebreizende, erblühende Kind, das

²⁾ Das Gemälde befindet sich im Städt. Museum Wetzlar.

in dem Künstler die Erinnerung an romantisches Empfinden wieder wach werden ließ, so daß als eines seiner reifsten Meisterwerke ihm dieses vollendet schöne Kinderbildnis gelang. Unserer Abbildung liegt leider nur ein kleines Farbfoto des Originals, das sich in Amerika befindet, zugrunde. Sie wird der vollen Schönheit dieses Bildes nicht ganz gerecht.

Erst spät, 1842, vielleicht auch erst Anfang 1843, kann das Bildnis von Agnes Hiepe (Abb. 11), der 1826 geborenen Tochter von Siegmund Fr. Hiepe entstanden sein. Auch hier leuchtet hell und licht das zarte Gesichtchen aus dem Hintergrund des Bildes heraus, umrahmt von dem dunklen, schlicht gescheitelten Haar. Das blaue Kleid mit den parallelen Stepplinien, der hellgraue Umhang mit dem angedeuteten Blumenmuster sind zu groß gesehenen Farbflächen vereinfacht. Das Antlitz zeigt den ernsten Ausdruck eines noch kindlich jungen Mädchens, das zu früh die Mutter verloren hatte. Man fragt sich, ob die für ein Jungmädchenbild etwas befremdende Vereinfachung nicht daher kommen kann, daß dem Bildnis die letzten Pinselstriche fehlen. Das Original mit anderen Bildnissen Deikers verglichen, läßt sowohl bei dem Haar, das wie eine dunkle glatte Kappe den Kopf umschließt, als auch bei dem Kleid und Schulterumhang die letzte lebendige Durchdringung und Differenzierung der Oberfläche vermissen. Alles das wirkt fast ein wenig langweilig, man möchte sagen mehr „angestrichen“ als gemalt. Am 14. Mai 1843 starb Friedrich Deiker, am 11. Mai des gleichen Jahres wurde das Mädchen erst 17 Jahre alt, — das Porträt muß also zu den letzten Arbeiten Deikers gehören. Vielleicht hatte auch schon die Krankheit an des Künstlers Kräften gezehrt, — vielleicht ist dieses Bildnis aber auch das letzte seiner Hand und blieb unvollendet. Von den hier genannten Bildnissen aus Privatbesitz sind nur zwei signiert, das Damenbildnis von 1824 mit Jahresangabe und das Kinderbildnis ohne Jahreszahl. Alle anderen Porträts sind in der Familienüberlieferung der Besitzer als Werke Friedrich Deikers bekannt. Als Grundlage für die vermutlichen Entstehungsjahre dienen die allgemeinen Stilmerkmale und die Geburtsdaten der Dargestellten.

Zur Charakterisierung des Malers selbst sei zum Schluß noch das dritte Selbstbildnis gebracht (Abb. 12), das etwa um 1836/37 anzusetzen ist. Des Malers Gesicht ist spitz geworden, von der gestrafften Energie, die das „Bildnis mit Palette“ (Abb. 3) ausstrahlt, ist nichts mehr zu spüren. Ein leises melancholisches Lächeln umspielt den Mund, — er hat sich damit abgefunden, daß seine Künstlerträume und Hoffnungen, an die er fest geglaubt hatte, nicht in Erfüllung gehen sollten.

Friedrich Deiker gehört als Künstler nicht zu den Kämpfern und Wegbereitern. Aber seine Bildnisse sind den besten, die uns den bürgerlichen Menschen seiner Zeit nahe bringen, zuzuzählen. Er vertritt den neuen Naturalismus vom Anfang des 19. Jahrhunderts, ohne in kleinliches Abschreiben und unpersönliche nüchterne Sachlichkeit

zu verfallen. Über allen Bildnissen liegt ein Hauch warmer Menschlichkeit, der die Dargestellten in ihrer gelassenen, in sich ruhenden Haltung über ihre sichtbar gemachte Individualität hinaushebt in eine Sphäre echten Menschentums innerhalb ihrer bürgerlichen Welt.

Vier Biedermeierlandschaften aus Oberhessen

Die Betrachtung eines Werkes der bildenden Kunst läßt sich nicht isolieren. Sie wird sich nicht nur zu richten haben auf das Kunstwerk als einzelnes und allgemeines, auf seine Eigengesetzlichkeit oder auf den Künstler als Individuum, als schöpferische Persönlichkeit, — sie wird versuchen müssen, beide in Beziehung zu bringen. Aber auch das reicht nicht aus, sie muß Kunstwerk und Künstler hineinstellen in ein größeres Ganzes. Sie wird ihnen den Ort zuweisen müssen in der Entwicklung der Stile, innerhalb der Morphologie der künstlerischen Formen und Inhalte.

Aber noch über diese vertikale Fixierung, über die Bestimmung des Standortes innerhalb der historischen künstlerischen Kontinuität hinaus, werden Werk und Urheber in Relation gesetzt werden müssen zu der Gesamtheit der in der Entstehungsperiode auf allen Lebensgebieten wirkenden Kräfte. Das Kunstwerk kann seine Epoche unterstreichen, in seltenen Fällen sogar mit epochenbildend sein. Es kann sie widerspiegeln, selbst dann, wenn es Widerstand leistet. Immer aber wird es irgendwie und irgendwo zeitgebunden bleiben — auch in den Fällen, wo es über seine Zeit hinausgewachsen ist zu einer länger dauernden Gültigkeit.

Es soll nun hier versucht werden, an einigen anspruchslosen Arbeiten aus einer deutlich geprägten Epoche einer noch nicht sehr lange zurückliegenden Vergangenheit diese mehrfache Abhängigkeit des Kunstwerks aufzuzeigen: Die Gebundenheit an den historischen Ort der Stilentwicklung, die epochale Gebundenheit an die geistige und politische Welt der Entstehungszeit, soweit wie möglich aber sollen die Arbeiten auch ihren Ort finden in der persönlichen Entwicklung des Künstlers.

Gerade Anfängerarbeiten, wie wir sie hier — mindestens zum Teil — vor uns haben, können sehr aufschlußreich sein. Denn sie sind noch stärker allen Einflüssen von außen her geöffnet als reife Werke, in denen sich der persönliche Stil des Künstlers ausformt. Das junge Talent hat noch nicht seine Entscheidungen getroffen. Das tastende Suchen des Anfängers, sein Eklektizismus, das Ausprobieren verschiedener handwerklicher Möglichkeiten, der Einfluß seiner Lehrer und Vorbilder können besondere Einblicke gewähren in die Vielfalt der Strömungen einer Zeit, aber auch in ihr Spezifisches.

Die Epoche, um die es hier geht, ist das deutsche Biedermeier, zeitlich ungefähr umgrenzt durch die Jahre 1820 und 1850.

Die politische Situation in Deutschland ist damals bestimmt durch den Gedanken der Neuordnung des gesamten Lebens nach den Jahrzehnten der Unruhe, den Kriegen der Französischen Revolution

und Napoleons. Aber an der Vorstellung dieser politischen Ordnung scheiden sich die Geister. Im Hintergrund steht dabei die Frage der Bewertung des Ideengutes der Französischen Revolution.

Die Staatsmänner des Wiener Kongresses sehen in dieser Revolution nur die Negation des eigenen Ordnungsprinzips. Mit einem verspäteten Gottesgnadentum, mit den Formen eines patriarchalischen, christlichen Absolutismus, versuchen sie den Status quo zu stabilisieren. Doch die Zeit ist bereits weithin über diesen verjäherten Ordnungsgedanken hinausgewachsen, der Geschehenes durch den Spruch der Macht ungeschehen machen möchte. Die meisten Völker Europas, vor allem im Westen, sind sich ihrer politischen Dynamik bewußt geworden. Aus dem ideologischen Erbgut der Revolution haben sie den Freiheitsgedanken sich zu eigen gemacht. Über die Staatsgrenzen hinweg fordern diese Völker nationale Einigung und „tätige und verantwortliche Teilnahme des Volkes an der Gestaltung seines staatlichen Lebens“.

Mit harter Hand versuchen die absolutistischen Minister — vor allem Metternich — diese Entwicklung aufzuhalten. Die Folge davon sind revolutionäre Unruhen, die in vielen Ländern Europas aufflammen und die erste Jahrhunderthälfte erschüttern. Die Impulse dazu gehen von Frankreich aus. In Deutschland ist die Bevölkerung nur zum Teil von dieser neuen Bewegung ergriffen. Die Gründe dafür sind mannigfacher Art. Die wirtschaftlichen und soziologischen Gegebenheiten im damaligen Deutschland spielen dabei ebenso eine Rolle wie die historischen Erfahrungen der damals lebenden Generation und der Stand ihres politischen Bewußtseins.

Intellektuelle und besitzende Kreise des Bürgertums hatten die Führung innerhalb der liberalen Bewegung, die Jugend der Universitäten bildete den ersten Sturmtrupp. Aber bereits 1819 ist im Gebiet des Deutschen Bundes der liberale Aktivismus — vor allem der der Jugend — zunächst in den Untergrund gedrängt worden. Das Wirken in die Breite blieb ihm auch in der Folge weithin versagt. Von Anfang an fehlte vielerorts der Rückhalt im Volk. Das Gebiet des Deutschen Bundes ist noch überwiegend ein Agrarland. Wenn es auch da und dort aus materieller Not zu Bauernaufständen kam, so brannte das Feuer doch schnell aus, die revolutionäre Idee hatte zu wenig politische Kraft. In ihrer Mehrzahl verharrte die Landbevölkerung in den übernommenen Vorstellungen einer übergeordneten Autorität. Nach wie vor war in den deutschen Ländern der Adel ein bestimmender Faktor, im Großgrundbesitz, im Heer und in der Verwaltung.

Dazu kam die regionale Beschränkung der politischen Aktivität. Nur der deutsche Westen, Teile des Südens und außerdem einige größere Städte waren in entscheidendem Maße von der neuen Bewegung ergriffen. Nur in sehr begrenzten Teilen des Deutschen Bundes, vor allem im Rheinland und in Westfalen, hatte die beginnende Industrialisierung zur Bildung einer eigentlichen Fabrik-

arbeiterklasse geführt. Wenn es auch in Schlesien und Sachsen zu Aufständen kam, so fehlte ihnen der politische Charakter. Daher waren die Aussichten für das Gelingen einer Revolution auf deutschem Boden von vornherein nur gering. Einwirkungen von außen wie die französische Julirevolution führten zwar in einigen Kleinstaaten zu lokalen Erfolgen. Aber die achtundvierziger Revolution verlief sich, ohne entscheidende Veränderungen zu hinterlassen. Wiederum war die Mehrzahl der Bevölkerung, auch die der Bürger und Kleinbürger, abseits geblieben. Es ist fraglich, ob es den nationalen Idealisten der Paulskirche gelungen wäre, die Bauern und Arbeiter für sich zu gewinnen — falls man sich dazu entschlossen hätte, sie zum Widerstand aufzurufen.

Wenn Deutschland auch politisch keinen dauernden Beitrag zum neuen Werden der Epoche leisten konnte, so trat es dafür auf anderen Gebieten um so stärker hervor, in der Technik, der angewandten Naturwissenschaft und der industriellen Wirtschaft. Die geistesgeschichtliche Entwicklung kam ihm dabei entgegen. Die romantische Epoche wird endgültig überwunden, vielleicht am deutlichsten in der Philosophie, aber auch in Literatur und Kunst. Man wendet sich zum „Positiven“, zum Materiellen und Realen. Feuerbach, Hegel und Marx säkularisieren und politisieren die Philosophie. Neue bedeutende naturwissenschaftliche Entdeckungen werden gemacht, das moderne industrielle Unternehmertum baut die ersten großen Fabriken.

So sind auch in Deutschland auf verschiedenen Gebieten entscheidende Umwälzungen im Gange, aber sie liegen außerhalb der politischen Sphäre. Für das politische Handeln fehlt dem deutschen Biedermeier weithin der Boden.

In ihrer Mehrzahl war die deutsche Bevölkerung in dieser Zeit des politischen Pathos überdrüssig. Nach den Aufregungen der Kriegsjahrzehnte, nach der napoleonischen Herrschaft und den Freiheitskriegen war eine allgemeine Ermattung eingetreten. Man strebte nach Ruhe, nach Sicherheit, nach einer Ordnung, die man übersehen konnte, nach Bewahrung des „Bewährten“. Es war wohl nicht eine „Flucht in die Idylle“, keine innere Emigration infolge einer politischen Entwicklung, die man ablehnte — wie manche meinen. Man nahm eine seelische Rückzugsposition ein, man zog sich zurück aus dem kalten Wind der Geschichte in die Überschaubarkeit und Wärme des Herdes, der Familie, und einer freundlichen Natur. In diesem Rückgreifen nach dem Engen und Kleinen, nach dem Geordneten und klar Abgegrenzten, trafen sich — wenn auch in verschiedenen Ebenen — Regierende und Regierte, eine Ansicht, die auch Richard Hamann vertritt¹⁾. Man suchte und fand hier eine Art Halt in einer „verworrenen“ Zeit. Denn so empfand man — wie das in Jahrzehnten neuen Werdens häufig geschieht — die eigene Epoche.

¹⁾ Richard Hamann, Die deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, 1925, S. 108.

Die Kunst des deutschen Biedermeier spiegelt die gleiche Haltung wider, wenn auch in verschiedenem Maße in den beiden Haupt-Kunstarten. In der Literatur stehen Mörikes „holdem Bescheiden“ und Stifters „sanftem Gesetz“ die politischen Aktivisten des „Jungen Deutschlands“ gegenüber. In der bildenden Kunst aber herrscht das Idyll allein. Was bedeutet es, wenn Rethel einmal in einigen Holzschnitten den revolutionären Kampf seiner Zeit aus der Distanz des Zuschauers symbolhaft stilisiert, wenn gleichzeitig der Franzose Daumier, ein Angehöriger der gleichen Generation, mit karrierendem Stift und bissiger Satire in das politische Geschehen selber eingreift?

Erstaunlich aber ist, wenn über die politische Abstinenz hinaus in der bildenden Kunst auch nur wenig von den anderen Spannungen der Epoche sichtbar und spürbar wird, von den neuen Erkenntnissen der Wissenschaft, von der Praxis der Technik und dem Leben der Wirtschaft. Aktivität und Dynamik jeder Art werden als störend empfunden. Das Dynamische wird sublimiert oder überdeckt, man pervertiert es lieber ins Kleine oder Kleinliche, als daß man ihm Zugeständnisse macht. Das Hochgefühl der Romantik wird ersetzt durch wohltemperierte Sentimentalität, Realismus wird zu pedantischer Gegenständlichkeit, Objektivität zu kühler Nüchternheit. Das Genie wird zum Talent. Dabei ist man sich aber insgeheim bewußt, daß das Idyll, das man zeigt, nur vordergründig ist.

Eine solche Epoche wie das deutsche Biedermeier war kein Nährboden für künstlerische Genies. Menzel, dessen Jugend in die Epoche fällt, konnte erst später zu sich selber finden. Die Maler und Zeichner, die Bildhauer des Biedermeier hatten auch nicht den Ehrgeiz, als Genies zu gelten. Sie versuchten ihrem Publikum — so wie sie auch für sich selber erstrebten und wie man es von ihnen verlangte — eine kleine Ersatzwelt zu schaffen, möglichst fern von den Aufregungen der Zeit.

Auch das deutsche Landschaftsgefühl der Epoche — als Teil ihres Lebensgefühls — fügt sich ein in diese Haltung. In Natur und Landschaft sucht der Künstler wie der Betrachter das Abgegrenzte und Vertraute. Man schaut sich die Natur sorgfältig an, in allen Einzelheiten, man fühlt sich wohl, wenn man in ihr die genaue kleine Ordnung zu entdecken meint, wie man sie in der eigenen Wohnung schätzt und pflegt, wenn sie die Ruhe und den Frieden vermittelt, die man sich selber wünscht. Für das Dämonische in der Natur, für das Erbarmungslose und Übermenschliche, hat man im allgemeinen wenig Interesse. Szenen wie der „Einschlagende Blitz“ von Karl Blechen werden als „romantisch“ empfunden — auch wenn da und dort noch ein Nachfahre sich ein ähnliches Thema wählt. Wenn man das Dämonische nicht übersehen kann, verdrängt man es oder idyllisiert es.

Von dieser Liebe für das Idyll, von dieser Eigenart des deutschen Biedermeier und seiner Menschen, wird man ausgehen müssen,

wenn man die stockfleckigen kleinen Stahlstichblätter betrachtet, die uns hier vorliegen. Kann man sich aber damit zufrieden geben? Läßt sich die Dynamik einer bewegten Zeit, die um das Neue ringt, so restlos aus dem Sichtbaren verdrängen? Oder scheint es nur so? Es ist nicht unwichtig, auch diese Frage hier zu untersuchen. Man wird versuchen müssen festzustellen, ob hinter der Fassade des wohlgeordneten kleinen Idylls, das so durchaus dem beliebten Idealtyp der Zeit entspricht, doch vielleicht etwas von dem Ungelösten und Drängenden der Epoche da ist, im Inhaltlichen wie im Formalen, und ob sich bereits Linien erkennen lassen, die über die Zeit in das Jahrhundert hineinführen.

Die Stiche sind enthalten in einer zweiteiligen Sammlung, die im Jahre 1843 in Darmstadt erschien. Sie trägt den Titel: „Das Großherzogthum Hessen in malerischen Original-Ansichten seiner interessantesten Gegenden, merkwürdigsten Städte, Badeorte, Kirchen, Burgen und sonstigen ausgezeichneten Baudenkmälern alter und neuer Zeit. Nach der Natur aufgenommen von verschiedenen Künstlern, und in Stahl gestochen von Joh. Poppel im Vereine mit den ausgezeichnetsten Stahlstechern unserer Zeit.“

Ein etwas umständlicher, aber genauer Titel! Doch man hatte Zeit, ihn zu lesen. Das Tempo war anders als heute. Die politische Situation der Zeit gab den Anlaß, sich auf eines der damaligen deutschen „Vaterländer“ zu beschränken. Die nüchterne Aufzählung der Motive, die Reihenfolge ihrer Nennung, ist ebenso aufschlußreich für die geistesgeschichtliche, soziologische und wirtschaftliche Situation wie für die Absatzmöglichkeiten. Städte und Badeorte stehen im Vordergrund, die Burgen erscheinen an der letzten Stelle des Titels. Romantik ist hier im Titel nicht sehr gefragt. Man nahm wohl an, daß die Mehrzahl der Interessenten nicht aus diesem Grunde zu der Sammlung griff. Dagegen wird betont, daß die Vorlagen nach der Natur aufgenommen wurden.

Die Sammlung besteht aus insgesamt 86 Stahlstichen. Zumeist sind sie jeder auf einem Blatt für sich reproduziert, in wenigen Fällen sind zwei auf einem Blatt vereinigt.

Zwei der Blätter sind — wie in der Unterschrift angegeben ist — nach Gemälden von H. Schilbach in Stahl gestochen. Die übrigen sind nach gezeichneten Vorlagen wiedergegeben. Als Urheber der Zeichnungen werden M. Bayrer, Julius und Ludwig Lange, L. Schneider, Chr. Schüler, C. Schweich, E. Willmann, G. und P. Weber u. a. m. genannt. Die vier hier zu behandelnden Arbeiten aus dem zweiten Teil, Provinz Oberhessen, mit 211 S. Text von Ph. Dieffenbach, geben folgende Motive wieder: „Ziegenberg“, „Schiffenberg bei Giessen“, „Badenburg bei Giessen“ und „Kirchberg und Stauffenberg bei Giessen“.

Nach der Unterschrift sind die beiden ersten gestochen nach Vorlagen von P. Weber, die beiden letzten nach solchen von G. Weber. Außer den genannten Blättern sind noch 22 andere —

sämtlich mit Motiven aus Oberhessen — mit P. Weber signiert, ein weiteres Blatt aus Oberhessen („Gießen“) und drei Blätter mit Orten am Main („Kostheim“, „Seligenstadt“, „Steinheim“) mit G. Weber.

Es könnte sich demnach um zwei verschiedene Künstler handeln, die den gleichen Familiennamen „Weber“, aber verschiedene Vornamen tragen. Bei Thieme-Becker²⁾ kommt aber ein G. Weber in dieser Zeit nicht vor, wohl aber wird ein in Darmstadt geborener Maler Weber erwähnt, der mit seinem ersten Vornamen „Paul“, mit dem zweiten aber „Gottlieb“ heißt. Die Vermutung läßt sich also nicht ausschließen, daß P. und G. Weber die gleiche Person sind, daß aus Gründen, die sich heute kaum mehr feststellen lassen, die ersten beiden der hier zu behandelnden Blätter mit P. Weber, die beiden anderen aber mit G. Weber signiert sind. Bei der stilkritischen Untersuchung wird man also berücksichtigen müssen, ob sich noch weitere Anhaltspunkte für diese Annahme ergeben³⁾.

Der Darmstädter Paul Gottlieb Daniel Weber (1823—1916) hat sich später als Tier- und Landschaftsmaler einen Ruf über Deutschland hinaus erworben. Die Vorlagen zu unseren Stichen fallen in seine Frühzeit, noch vor den Beginn seiner zwanziger Jahre.

Weber war zunächst Schüler des Darmstädter Landschafts- und Theatermalers August Lucas, später, von 1842 bis 1844, von Jakob Becker, der damals am Städel in Frankfurt lehrte. 1844 bis 1848 ist er in München. 1846 begleitete er den Prinzen Luitpold von Bayern auf dessen Orientreise. Sein Schwiegersohn wurde später der Landschaftler Philipp Röth in Darmstadt, der Hofmaler des Großherzogs. Ein gutes Jahrzehnt, von 1849 bis 1861, verbrachte Weber in Philadelphia. Bis 1871 lebte er dann in Darmstadt, von dann ab in München. 1865 erhielt er auf der Ausstellung im Londoner Kristallpalast die Goldene Medaille.

In seiner Frühzeit stand der Maler unter dem Einfluß von Ludwig Richter, von Rottmann und Schleich. Ein Pariser Aufenthalt brachte ihm 1865 die Bekanntschaft mit Meistern des frühen französischen Landschaftsimpressionismus der Schule von Barbizon, wie von Millet. Thieme-Becker rechnet ihn⁴⁾ „zu den frühesten Vertretern der ‘paysage intime’ in Deutschland und zu den berühmtesten Namen der Münchener Landschaftsmalerei“.

Die Landschaft „Ziegenberg“ (Abb. 1; signiert P. Weber) zeigt auf

2) Thieme-Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler, herausgegeben von H. Vollmer, 1942, Bd. XXXV, S. 225.

3) Wie mir Frau Dr. Gisela Bergsträsser, Landesmuseum Darmstadt, mitteilte, scheint es ihr möglich, daß Weber einmal mit P und einmal mit G signiert hat, da man in dieser Zeit noch nicht in gleichem Maße auf Genauigkeiten der Unterschrift Wert legte wie heute. — Vom Schwerpunkt unserer Untersuchung aus gesehen, der es darum geht, die epochale Beziehung der vier angeführten Blätter herauszuarbeiten, ist diese Frage nur beiläufig. Deshalb habe ich die übrigen Blätter der Sammlung, die eine der beiden Signaturen tragen, hier nicht berücksichtigt — obwohl sie mir meine Annahme zu bestätigen scheinen.

4) Thieme-Becker, a. a. O.

den ersten Blick eine gewisse Sprödigkeit und Härte. Es ist ein nüchternes, ein wenig trockenes, akademisches Blatt, eine Stilübung, die wenig innere Beteiligung des Künstlers zu verraten scheint. Allein das abendliche Licht verleiht der Landschaft ein wenig malerische Stimmung.

Das Licht fällt von links herein in das Bild und modelliert die Häuser des Dorfes und das Schloß kräftig mit Licht und Schatten. Die Figurenstaffage im Vordergrund, der Rauch des abendlichen Herdfeuers und das weidende Vieh im Mittelgrund unterstreichen die Feierabendstimmung in der konventionellen Weise, wie sie seit den Holländern des 17. Jhs. üblich ist.

Der Blick geht von rechts vorne nach links hinten. Ein Bündel von Linien führt von dort aus zu einem Brennpunkt, der durch die Baumkulisse im Vordergrund links verdeckt wird, und gibt dem Bildraum die Tiefe und die Hauptrichtung. Ein ähnliches Kompositionsschema läßt sich über Romantiker wie Ludwig Richter und Schnorr von Carolsfeld zurückverfolgen bis zu I. A. Koch, Johann Christian Reinhard und Ferdinand Kobel. Noch in seiner Spätzeit greift Weber auf ein ähnliches Schema zurück in einer „Gebirgslandschaft“⁵⁾.

Die erste Richtungslinie vertieft der Bach, die nächste entspricht der Dachlinie des Dorfes von links nach rechts, die dritte läuft von dem Baumhügel rechts oberhalb des Dorfes über den Burghügel abfallend nach links, wiederholt noch einmal in den Waldbergen hinter dem Schloß von rechts nach links.

Der ideelle Mittelpunkt des Bildes, in der Achse etwas nach links verschoben, ist das Schloß. Noch ist die Aristokratie auch für viele Bürger, offen oder insgeheim, zumindest in ihrer Lebensform bewundertes Vorbild.

Die Klarheit der Raumbestimmung, die Sicherheit und Sorgfalt der Perspektive, rühren aus der romantischen Malerei her. Ihr entspricht auch das Streben, der Komposition trotzdem den Anschein des Zufälligen zu geben. Das Idyllische der Stimmung, der Abendfrieden auf dem Lande im abgeschiedenen Taunustal, gehen über die Romantiker hinaus. Nicht der Künstler gestaltet die Landschaft als Träger seiner eigenen Stimmung, die Landschaft als solche lebt unmittelbar aus sich selber, sie hat Stimmungen wie ein lebendes Wesen und überträgt sie auf den Menschen. Als entscheidendes Erbe seit der Zeit um 1800 wird aber auch hier die lineare Form weitergeführt, wie sie schon die Romantiker und die Nazarener geübt haben.

Über beide hinaus aber geht die Klarheit des Gefühlsgehaltes, der frei ist von der mystischen Verschworenheit Runges und C. D. Friedrichs, aber auch ohne deren aufrührende Tiefe. Daneben aber bleibt das Inhaltliche das Bestimmende. Es mag damit zusammenhängen, daß die Stahlstiche der damaligen Zeit eine ähnliche Aufgabe

⁵⁾ Abbildung in „Jahrbuch der Münchener Kunst“, 1. Jahrg., S. 42.

hatten wie die Landschaftsfotos von heute. So ist die Natur klar, sauber und überschaubar wiedergegeben. Sie ist vereinfacht, verbürgerlicht. Von Ehrfurcht und Ergriffenheit vor der Schöpfung ist nicht mehr die Rede, die Landschaft ist bürgerlich säkularisiert. Der ländliche Herrnsitz, auch wenn er in den Mittelpunkt gerückt ist, auch wenn er noch paradiert mit seinen Fensterfronten vor den „Hütten“ des Dorfes, ist doch auch wieder nur ein überdimensionales Bürgerhaus, trotz des kleinen Turmes an der Ecke, auf seine Weise ein Sinnbild des politisch Untergründigen der Zeit.

Als Vorlage für das Blatt „Schiffenberg bei Giessen“ (Abb. 2) ist ebenfalls eine Zeichnung von P. Weber angegeben. Wieder wie bei dem Blatt „Ziegenberg“ ein ländliches Idyll, wiederum eine Abendstimmung. Aber diesmal steht das Idyll eindeutig im Vordergrund. Das alte Kloster auf dem Berge ist ganz in den Hintergrund gerückt, es ist sachlich eingebettet in die Natur. Es verschwindet fast vor der Vitalität der Pflanzen, der Weiden und Sumpfräser, der Baumgruppen und Waldhänge. Das drängende vegetabilische Wachstum sprengt beinahe die Idylle, so wie etwa auf der Zeichnung „Frühling“ von Caspar David Friedrich (nach 1810). Aber es fehlt der Stimmungsbezug durch die Staffage, wie ihn Friedrich auch hier anwendet. An die Stelle der zwei Kinder auf der Blumenwiese, „die ihre Arme frohlockend erheben“, ist 30 Jahre später bei Weber das müde von der Arbeit heimkehrende Bauernpaar getreten, das — nicht nur bildlich — der Natur den Rücken zukehrt. Ein Stück ungewollter sozialer Aussage. Auch die Wiedergabe des Pflanzlichen unterscheidet sich von Friedrichs Darstellung. Das Wachstum ist stärker dekorativ geformt, aber weniger mit zeichnerischen als mit malerischen Mitteln maniert.

Die raffinierte Beleuchtung durch Gegenlicht würde beinahe einem modernen Fotografen Ehre machen. Die Sonne dringt eben durch die Wolken; sie läßt die Bäume und Sträucher beinahe transparent erscheinen. Starke Schatten geben den Dingen eine räumlich-plastische Wirkung. Die bewußte Verwendung dieser Beleuchtungseffekte führt schon über das Blatt „Ziegenberg“ hinaus, es ist ein neues Stilelement, das hier im Schaffen des jungen Künstlers auftaucht. Der objektive Stimmungsgehalt des „Schiffenberg“ ist dann wieder ähnlich wie bei „Ziegenberg“. Aber der Zeichner ist selbst stärker engagiert. Neben der stärkeren malerischen Durchdringung zeigt es sich vor allem darin, daß die Einzeldinge viel mehr herausgearbeitet sind. Mit liebevoller, Dürerhafter, naturalistischer Peinlichkeit sind die Blätter der Sumpfpflanzen im Vordergrund gezeichnet. Wie „natürlich“ recken die Weidenbüsche ihre schlanken Zweige empor, mit welch' liebevoller Sorgfalt sind auch die Lichter und Schatten aufgesetzt. Es gibt keine toten Flächen mehr auf dem Blatt, wie noch bei „Ziegenberg“. Hügel und Mulde, Weg und Wald, sind malerisch modelliert.

Und doch wird das Einzelne nie zugunsten der malerischen Wir-

kung aufgegeben. Die Dinge haben noch ihren Eigenwert, sie sind nicht nur artistische Objekte, Träger des malerischen Gehaltes. Noch geht man auf den Gegenstand zu, noch ist keine Spur einer Auflösung aus künstlerischen Gründen zu entdecken. Bedächtig und behutsam sind die Bildelemente abgewogen und in eine Harmonie gesetzt. Ein Hin und Her von Linien und Versatzstücken führt zwanglos in das Bild hinein. Mit dem Licht zusammen geben sie ihm die räumliche Tiefe. Alles gehört zusammen: Das Bauernpaar vorne, das Buschwerk, die Wiesen, der Wald und das Kloster oben im Abendlicht. Die melancholische Gefühlsspannung der Klosterruinen von Caspar David Friedrich ist optimistisch umgewandelt in ein bäuerliches Feierabendidyll, befreit von der Schwere, aber auch von der Tiefe des Gefühls.

Das Kloster ist ferngerückt an den Rand der Darstellung. Es bedeutet nur Geschichte, Vergangenheit, es hat keinen Gefühlswert mehr in der säkularisierten, bürgerlichen Welt der Jahrhundertmitte.

Bei den Genreszenen beider Blätter, bei „Ziegenberg“ und „Schiffenberg“, lassen sich vielleicht schon Anklänge an Webers Lehrer Jakob Becker in Frankfurt feststellen. Die Feierabendstimmung nach ländlicher Arbeit, anklingend in „Ziegenberg“, stärker betont in „Schiffenberg“, ist die gleiche wie bei Beckers Bild „Heimkehr der Schnitter“. Die etwas steife, marionettenhafte Haltung der Figuren zeigt noch die Unfreiheit des Schülers, die Abhängigkeit von den gestellten Posen des Modells im Atelier. Becker war bekannt dafür, daß er pedantisch-genau die Haltung seiner Modelle festlegte. Gelegentlich soll er die Arme und Beine der Modellpersonen durch Schnüre in der gewünschten Lage festgehalten haben. Die sachliche Nüchternheit dieses Oberhauptes der neuen realistischen Frankfurter Schule könnte kaum deutlicher werden. Die Annahme liegt nahe, daß er seine Schüler in der gleichen Richtung beeinflusste.

Es ist nicht ohne Reiz, gleichzeitige Landschaftsdarstellungen des Darmstädter Lehrers von Paul Weber, August Lucas, mit denen des Schülers zu vergleichen, wie z. B. die „Odenwaldlandschaft mit Auerbacher Schloß“ von Lucas (1842; Abb. 3). Bei Lucas ist noch stark der Einfluß Karl Philipp Fohrs spürbar, ein Einfluß, der bereits vor dem italienischen Aufenthalt von Lucas (von 1829—1834) wirksam war, der sich aber dann beim Zusammensein und der gemeinsamen Arbeit in Italien noch steigerte. Die „Vertiefung des Schauens der Natur, das plastische Herausarbeiten der Form ist schon früher als Fohrs Einwirken erkannt worden“⁶⁾.

Die Tradition der Darmstädter Landschaftsmalerei geht aber noch weiter zurück bis auf Georg Wilhelm Issel. „Die schöne Umgebung, Odenwald und Bergstraße, mag besonders dazu angeregt haben... Er ist unter den Landschaftsmalern der Entdecker der schlichten deut-

⁶⁾ Bernhard Lade, August Lucas, sein Leben und seine Werke, 1924, S. 20.



1. P. [G.] Weber, Ziegenberg



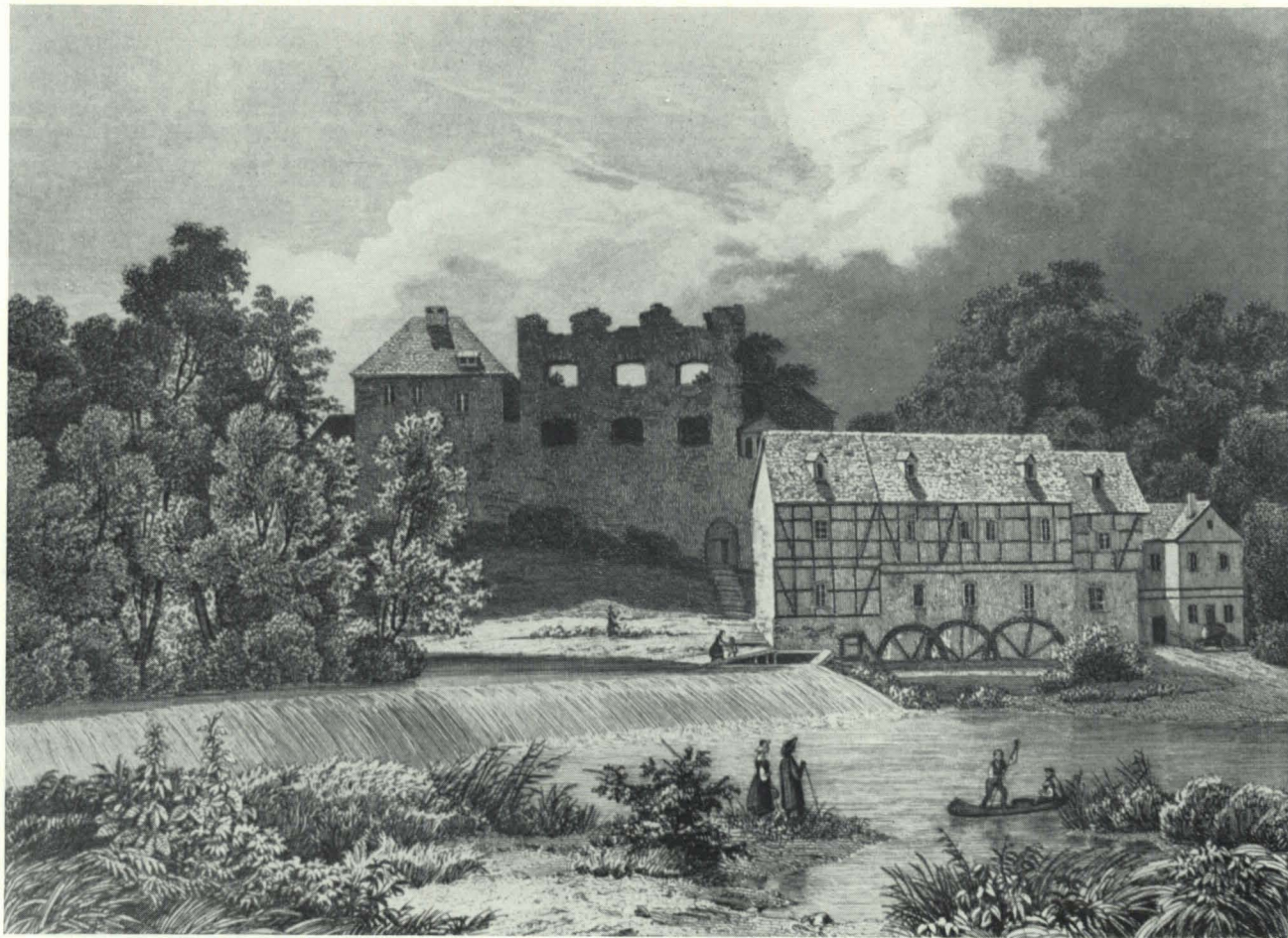
2. P. [G.] Weber, Schiffenberg



3. Lucas, Odenwaldlandschaft mit Auerbacher Schloß



4. Fohr, Odenwaldlandschaft mit Holzfäller



5. [P.] G. Weber, Badenburger



6. [P.] G. Weber, Kirchberg und Stauffenberg

schen Landschaft" ⁷⁾. Er hat auch K. Ph. Fohr, auf den er aufmerksam geworden war, nach Darmstadt gezogen. Es bleibt offen, ob hier bei Fohr, vielleicht bei dessen Kulissentechnik, nicht auch Einflüsse von dem Darmstädter Hoftheatermaler Primavesi, dem Lehrer von J. H. Schilbach, ausgegangen sind.

Vom Stilistischen wie vom Inhaltlichen her läßt sich von Fohr über Lucas zu Paul Weber eine fortlaufende Entwicklung nachweisen. Die Skizze einer „Odenwaldlandschaft mit Holzfäller“ von Fohr aus dem Jahre 1817 (Abb. 4) gibt schon vom Thema her einen guten Ausgang für einen Stilvergleich mit der Kunst von August Lucas. Außerdem sind gerade in Skizzen häufig Bildidee und Komposition am klarsten herausgearbeitet. Fohr gliedert den Bildraum auf in einzelne säuberlich voneinander getrennte, flächenhaft gezeichnete, hintereinander aufgebaute Versatzstücke. Es ist ein Bühnenprospekt, kunstvoll aus Kulissen zusammengesetzt. Auch die Bäume und die figürliche Staffage — selbst die Vogelgruppe links im Vordergrund — sind wie ausgeschnitten und auf Pappe oder Leinwand geklebt. Jedes Ding steht für sich, wie handgefertigt, nur durch hintereinander aufgereihte Ebenen in ein größeres Ganzes gebracht. Es ist die parallele Staffe- lung der Gründe, wie sie für die Romantik typisch ist.

Bei seiner „Odenwaldlandschaft“ von 1842 benutzt Lucas im Prinzip die gleiche Versatz-Technik. Aber bei aller Ähnlichkeit zeigt der Bildaufbau doch eine andere Struktur. Man kann dabei vom Vordergrund absehen, der in Fohrs Skizze noch nicht ausgearbeitet ist. An die Stelle der genialen Vereinfachung der Baumgruppen bei Fohr, bei der vor allem die Vertikalität der Stämme betont wird, wo das Laubwerk nur flächenhaft verwischt angedeutet oder wie ein ornamentaler Schleier gespannt ist, tritt eine liebevolle Peinlichkeit der Laubdarstellung, die beinahe jedes Blatt individuell wiedergibt.

Lucas begnügt sich auch nicht mit der kulissenhaften Schichtung der Landschaft. Auf „kunstvollere“ Weise, scheinbar zwanglos, versucht er den Betrachter in die Ferne zu führen, zu den Waldhügeln mit ihren malerisch gelagerten Burgen. Ein Spazierweg leitet in die Bildtiefe hinein, ein lineares Mittel zwar noch, aber schon aufgelockert durch Licht und Schatten im Sinne der neuen malerischen Auffassung. Das gleiche Prinzip, die Mischung linearer und malerischer Mittel, von Perspektive und Lichteffekten, gilt für die Darstellung des Bodens im Vordergrund und die Baumgruppen, die ihn abschließen. In der Tiefe des Bildes dominiert dagegen dann eindeutig das Malerische. Im ganzen fehlt dem Bilde aber doch die letzte Einheit, es zerfließt irgendwie.

Wie genial einfach ist demgegenüber der Aufbau bei Fohr, trotz der Vereinzelung seiner Versatzstücke. Ohne Umschweife wächst die Burg im Hintergrund aus dem Bilde selbst als Krönung hervor. Kühn schaltet Fohr mit der Natur und formt sie im Sinne seiner Bildidee,

⁷⁾ Gisela Bergsträsser, Johann Heinrich Schilbach, ein Darmstädter Maler der Romantik, 1959, S. 12.

ohne Ängstlichkeit, in einem ungebrochenen Gestaltungswillen, der keine Rücksichten nimmt. Das mag in Unterschieden des Temperamentes bei beiden Künstlern begründet sein, aber es wird auch das Lebensgefühl zweier verschiedener Epochen sichtbar, das der Romantik und das des Biedermeier.

Aber auch auf andere Weise ist bei Fohr noch etwas von der inneren Spannung der Romantik zu spüren — trotz aller Idylle der Landschaft. Sie wird sichtbar in der Figur des Holzfällers, sie zeigt sich in dem kämpfenden Vogelpaar, dem er zusieht. Noch ist das Leben weder Ausruhen, noch Mühsal und Plage, sondern Arbeit und Aktivität.

Lucas, der Biedermeier, begnügt sich mit der Idylle. Wohl abgewogen in allen Einzelheiten, im Kompositorischen und den malerischen Effekten, scheint der Stimmungsgehalt des Bildes dem Charakter der Landschaft zu entsprechen. Die Staffage der Personen unterstreicht die Wirkung, ohne von sich viel Aufhebens zu machen. Wohlgekleidete bürgerliche Damen und ein Herr in modischem Umhang bewundern die friedliche Schönheit der städtischen „Umgebungen“. Und doch ist an einer Stelle auf den ersten Blick eine inhaltliche Dissonanz. Es sind die Gestalten der Holzsammler im Vordergrund, der sitzende Alte, die Frau, die sich die Haare richtet. Aber sie sind vom Maler nur genrehaft gesehen, sein übriges Werk beweist es. Die soziale Frage existiert zwar und wird aufgezeigt, aber der bürgerliche Maler ist sich ihrer Bedeutung noch nicht bewußt.

Die gleiche genrehafte Auffassung des Menschen findet sich auch bei Paul Weber. Auch er stellt Arbeitsmenschen nach Feierabend dar. Das Tagwerk ist redlich getan, nun hat man Anspruch auf Ruhe. Auf dem Blatt „Ziegenberg“ liegt auch die Natur im Abendfrieden da, wie nach vollbrachtem Tagewerk, das Dorf, die Hügel und der Himmel. Über dem „Schiffenberg“ aber hängt das Gewölk. Das Gewölk ist dunkel, man weiß nicht, was noch von dort kommen wird, auch wenn die Sonne wieder scheint. Für den Menschen eilt es aber doch nicht. Die Geborgenheit des schützenden Daches ist nicht fern. Aber noch ein weiterer Unterschied ist da zwischen Lucas und Weber. Bei Weber ist die Landschaft offener, die Versatzstücke sind spärlicher, ihre Beziehung zum Ganzen ist klarer. Gerade der „Schiffenberg“ ist beispielhaft für diese Art. Es handelt sich um kein Bild mehr, das im Atelier ausgeklügelt wurde, sondern um ein unmittelbares Abbild der Natur, festgehalten in einer ihrer wechselnden Stimmungen. Von verhüllter Romantik ist nichts mehr dabei zu spüren, sondern es herrscht realistische Nüchternheit. Man scheut sich jetzt, um jeden Preis zu verschönern oder zu verniedlichen. Das Gemälde von Lucas und die Zeichnung von Weber mögen ungefähr gleichzeitig sein. Lucas aber, der Ältere, ist noch der herrschenden Richtung, der künstlerischen Konvention, verpflichtet. Weber, der

Anfänger, hat sich bereits von seinem Lehrer entfernt, er sucht etwas anderes.

Wenn auch die Vorlage zu dem Stich „Badenburg bei Giessen“, dem wir uns jetzt zuwenden wollen, der Unterschrift nach von G. Weber gezeichnet ist, so scheinen doch auch stilkritische Gründe dafür zu sprechen, daß diese Arbeit dem gleichen Künstler zuzuschreiben ist, der die Zeichnungen für die beiden zuerst behandelten Stahlstiche schuf, also Paul Gottlieb Weber. Gehen wir von dieser Annahme aus, dann wäre auch das vierte Blatt, das wir anfangs erwähnten, „Kirchberg und Stauffenberg“, von dem gleichen Künstler. Es trägt ebenfalls die Bezeichnung „G. Weber“. Die Elemente, die den Stil der drei anderen Arbeiten kennzeichnen, treten auch hier auf.

Bei dem Blatt „Badenburg“ (Abb. 5) fällt zunächst auf, daß hier wieder in altertümlicher Manier wie Jahrzehnte früher bei Philipp Fohr aus einzelnen abgegrenzten, flächenhaft hintereinandergereihten Versatzstücken ein Bild aufgebaut wird. Im Gegensatz aber zu der romantischen Landschaft von Fohr, wo der Maler die kreuz und die quer, scheinbar belanglos den Blick von einem Versatzstück zum anderen in die Tiefe führt, sind hier die Versatzstücke stärker schematisch geordnet; klarer, aber auch härter, beinahe in geometrischer Direktheit, sind sie diagonal von links vorne nach rechts hinten gereiht, beginnend mit der Baumgruppe links im Vordergrund, weitergeführt durch die Mühle mit ihrem Räderwerk bis zu der Baumgruppe, die hinter ihr liegt. Mit der gleichen geometrischen Präzision, aber auch der gleichen heraushebenden Härte, ist die Burgruine in den Mittelpunkt des Bildes gerückt. Schon in dem Blatt „Schiffenberg“ trat eine gewisse Plastizität des Gegenständlichen hervor, schon hier zeigten sich malerische Kontrastwirkungen, die sich aus der Auswertung natürlicher Beleuchtungseffekte ergaben. Diese Stilmittel sind nun hier noch gesteigert. Gewitterwolken ballen sich auf, Gewitterwind fegt durch die Baumgruppen, über das Buschwerk und durch das Schilf. Die starken Schatten und die starken Lichter des Bildes werden optisch, man möchte sagen, beinahe naturwissenschaftlich, begründet durch Auseinandersetzung in der Atmosphäre.

Demgegenüber wirkt die Figurenstaffage in noch stärkerem Maße künstlich als auf den vorhergehenden Blättern Webers. Sie wirkt wie nachträglich um des Beschauers willen, der Mode halber, eingezeichnet.

Das Bild lebt nicht vom Menschen her, sondern von der Landschaft selbst, aber auch nicht aus ihren Formen, sondern aus einer bestimmten dramatischen Situation, von dem Kampf am Himmel und seinem Widerschein im strömenden Wasser. Das Zeichnerische, das Flächenhafte, das Abbildhaft-Genaue wird überspielt durch den malerischen Gehalt. Andererseits entspricht die dramatische Zuspitzung, die drückende Stimmung vor dem Gewitter, gewissen romantischen Vorbildern.

Im Inhaltlichen und Formalen sind so Neues und Altes eng miteinander verbunden. Es zeigt sich ebenfalls darin, daß eine moderne formale Komponente, die malerische Wirkung bestimmter Beleuchtungseffekte, vom Künstler auch dazu verwendet wird, um in romantischem Sinne einen im Gegenstand liegenden literarischen Stimmungsgehalt zu unterstreichen, den Gegensatz zwischen dem ruinenhaften Gemäuer mit seinen leeren Fensterhöhlen zu dem großen tätigen Mühlenwerk am Ende des Wehres, mit seinen drei Rädern. Doch dieser Gegensatz ist noch rein künstlerisch interpretiert, ohne sozialen Aussagewert, genau so wie in Karl Blechens „Walzwerk bei Eberswalde“, das vielleicht 7, 8 Jahre vorher entstand. In dieser malerischen Betonung atmosphärischer Vorgänge meint man Einflüsse des zu dieser Zeit in Darmstadt lebenden Malers J. H. Schilbach zu spüren. Sein „Lauterbrunnental (nach 1835) muß im damaligen Darmstadt wie ein Fanal gewirkt haben. „Schilbach... tut den Schritt von der Romantik zum impressionistischen Naturalismus... An einem Regentag hängen die Nebelwolken tief in das Tal hinein, hinter ihnen scheint die Sonne und läßt sie hell gelblichweiß schimmern... Das Ganze lebt aus dem Kontrast der weichgemalten, durchleuchteten Wolke zu der Umgebung, der das Licht fehlt und die dadurch in gedämpften, verhaltenen Tönen liegt“⁸⁾.

Etwas von diesem verhaltenen Licht liegt auch über dem Blatt „Schiffenberg“. Bei der „Badenburg“ ist es noch nicht so weit, aber es kann jeden Augenblick dazu kommen. Das aufgelockerte male-
rische Pathos des Atmosphärischen, das bereits im Blatt „Schiffenberg“ anklingt, ist bei der „Badenburg“ ins Dramatische gesteigert. Neben Einflüssen von Schilbach könnte auch Karl Rottmann nachgewirkt haben, der in manchem Paul Weber als Vorbild diente. Vielleicht sind aber auch gerade hier Anregungen von Jakob Becker, des Frankfurter Lehrers von Paul Weber, wirksam gewesen. Becker hatte in diesen Jahren (1840) ein Bild gemalt, dem er den Titel gab „Schnitter, vom Gewitter überrascht“. Auch andere Gewitterdarstellungen sind von ihm überliefert. Becker zeigte häufig „eine gewisse Neigung zu geschmackvoll dramatisierender Komposition“⁹⁾. Für diese ganze Generation mag der „Einschlagende Blitz“ von Karl Blechen bewundertes Vorbild gewesen sein.

Aber all das betrifft nur die formale Komponente dieser Kunst. Die andere umgreift das Inhaltliche der „Badenburg“, im gewissen Sinne auch der beiden anderen Blätter. Es genügt dieser Zeit nicht die schlichte Landschaft an sich, man schafft eine Bildungslandschaft, mehr oder weniger bereichert durch literarische Reminiszenzen, wie sie über Romantik und Klassizismus bis ins Barock zurückreicht.

Gerade dies aber kommt — vielleicht noch stärker — zum Ausdruck in dem Blatt „Kirchberg und Stauffenberg bei Giessen“ (Abb. 6). Trotz der Zweckbestimmung der Darstellung, trotz des „Ansichts-

⁸⁾ Gisela Bergsträsser, a. a. O., S. 62/63.

⁹⁾ Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im 19. Jh., S. 70.

charakters", trotz der Epoche, bleibt vom Motiv her das romantische Bildungserlebnis das Bestimmende: die alte Kirche, die ruinenhafte Burg und das melancholische Pathos des Kirchhofs. Eine Vergänglichkeitsstimmung soll erzielt werden bei C. D. Friedrich, bei Carus und Blechen. — Aber die künstlerischen Mittel sind grundsätzlich neu. Sie sind nicht mehr zeichnerischer, sondern malerischer Art. Der Künstler arbeitet mit dem dramatischen Einsatz des Lichtes, dem wohl wesentlichen Stilelement Paul Gottlieb Webers, dem wir bei dem Blatt „Schiffenberg“ zuerst begegneten, das sich, wie wir feststellten, bei der „Badenburg“ noch weiter steigerte.

Die malerische Sehweise des Blattes „Kirchberg und Stauffenberg“ hat das lineare Schema nun endgültig überwunden. Zwar gibt es im Vordergrund noch eine kulissenhafte Anordnung einzelner fest umrissener Versatzstücke. Auch der brave Realismus des Biedermeier ist noch spürbar. Mit peinlicher Genauigkeit sind einzelne Bäume und Sträucher, sind die Grabsteine im Mittelgrund gezeichnet. Brav und klotzig, in allen Besonderheiten des Mauerwerks steht die alte Kirche da. Der Totengräber und die Frau sind wie fotografiert; es sind gleichsam Standfotos in einer erstarrten Pose, wie die anderen Staffage-Figuren Webers.

Aber das Dingliche, das Gegensätzliche ist hier ganz vor den malerischen Werten zurückgetreten. Einheitlicher noch als die „Badenburg“, mit stärkeren Mitteln als dort, ist das Bild zusammengefaßt durch das kontrastierende Licht, durch den Beleuchtungsgegensatz zwischen dem Vorder- und dem Mittelgrund, durch den Gegensatz weiter zwischen diesen beiden kontrastierenden Gründen und dem düster umhüllten Hintergrund der Landschaft, aus dem nur die Häuser des Dorfes teilweise ein wenig herausschimmern. Die malerische Dynamik, die dadurch erzielt wird, wird noch weiter gesteigert durch die Plastizität des Vordergrundes gegenüber der malerischen Verschwommenheit des Burghügels. Das malerische Grundmotiv wiederholt sich dann im Himmel, wo es allmählich ausklingt. Es ist die gleiche sich aufhellende Wolkenbank wie auf den beiden Blättern „Schiffenberg“ und „Badenburg“.

Am deutlichsten innerhalb der behandelten vier Zeichnungen kündigt sich hier am Anfang der vierziger Jahre des Jahrhunderts bereits ein Vorläufer impressionistischen Sehens an. Paul Gottlieb Weber — wenn unsere Annahme stimmt — ist damals schon auf dem Wege, der ihn einmal nach Barbizon und dann später zum Münchener Landschaftsimpressionismus führen soll.

Jedes unserer vier Stahlstichblätter — so anspruchslos es scheint — gibt die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Welt seiner Zeit. Jedes ist verschieden vom anderen in den Einzelheiten der Handschrift, in der Mischung der künstlerischen Ingredienzen, aber alle vier gehören trotzdem wohl zusammen als Stationen des künstlerischen Weges eines suchenden jungen Talentes. Im Inhaltlichen wie im Formalen wirkt zwar noch stark das „imaginäre Museum“

der Romantik nach. Aber es sind nur Relikte des Vergangenen, das Empfinden ist versachlicht und verbürgerlicht. Das Blatt „Ziegenberg“ begnügt sich mit der Realität des dargestellten Gegenstandes. Der „Schiffenberg“ belebt diese Realität, er läßt die Vitalität der Natur sichtbar werden. Die Stiche „Badenburg“ und „Kirchberg“ zeigen ein beinahe wissenschaftliches Interesse am Optischen und den Wirkungen der atmosphärischen Erscheinungen. Gerade bei diesen beiden Blättern ist aber andererseits der Künstler im Inhaltlichen auch noch von der Romantik gefangen. Dann aber wieder die ausgesprochene Freude am Malerischen in seiner Darstellung.

Das entspricht der Feststellung von Richard Hamann, der betont, daß „in den vierziger Jahren die Bilder malerischer werden“. Das körperliche Feste und Leblose tritt zurück hinter dem atmosphärisch Lebendigen, und die Stimmungswerte der Farben und Töne gewinnen eigene Bedeutung. Die Physiognomik der Natur erfüllt sich mit Ausdruck, die Stimmungslandschaft des 19. Jahrhunderts wird geboren“¹⁰⁾.

In der Auffassung der Wolkenbildung, in der Wiedergabe der Beleuchtung, in der Verteilung von Licht und Schatten, in der Betonung des einheitlichen malerischen Stimmungsgehaltes seines Gegenstandes weist Paul Weber schon weit über die Jahrhundertmitte hinaus zu den Anfängen des Impressionismus. Es ist die gleiche Zeit, in der auch der junge Menzel sich selbst zu entdecken beginnt.

Die beiden ersten Blätter geben noch eine wohlgegliederte Ordnung wieder, die Dinge fügen sich harmonisch ineinander nach einem wohlgedachten Plan. Sie sind noch gebaut wie ein Theaterprospekt aus einer Vielfalt einzelner Versatzstücke zu einem geschlossenen Bühnenbild. Das Blatt „Badenburg“ bildet einen Übergang. Wohl verwendet es auch noch Versatzstücke, aber die Gegenstände werden bereits hart nebeneinandergestellt. Die Burg steht neben der Mühle, das Vergangene neben dem tätigen Leben. Eine Problematik taucht hier auf, die dann im eigentlichen Industriezeitalter noch manchen Künstler beschäftigt hat.

In dem Stich „Kirchberg“ hat die Problematik ein anderes Gesicht, aber auch er läßt etwas von der niedergehaltenen, untergründigen Gegensätzlichkeit der Zeit spüren. Beide Stiche sind persönlicher, kompromißloser dem Publikum gegenüber, dem diese Stiche zuge-dacht waren, das sie kaufen sollte. Da es in dieser Zeit des Übergangs kaum ein festumrissenes künstlerisches Programm gab, jurierte das Bildungspublikum und in seinem Gefolge — soweit sie nicht mit ihm identisch war — die Käuferschaft die Werke des Künstlers. Das Kaufinteresse einer bestimmten Schicht gab den Maßstab des Wertes. Erstaunlich, daß man damals den Mut fand, neben dem „alten, bewährten“ so „modernes“ wie die beiden letzten Blätter zu bringen. Vielleicht zeigen sich aber hier auch schon Veränderungen im

¹⁰⁾ Richard Hamann, a. a. O., S. 165.

Bewußtsein des Publikums, denen der Künstler gestaltend entgegenkam.

Nehmen wir an, daß alle vier Blätter von Paul Gottlieb Weber stammen, so bleibt uns noch, diese Jugendarbeiten in das gesamte Werk des Malers einzufügen. In den beiden ersten Blättern hat sich der junge Künstler noch stark dem Überkommenen angepaßt. Sie atmen biedermeierliche Bescheidenheit und Selbstgenügsamkeit. Dann aber geht er den eigenen Weg. Im Spannungsgehalt der „Badenburg“, im Pessimismus des Blattes „Kirchberg“ erhebt sich der Protest der neuen Generation gegen das Überkommene. Damit ist aber schon etwas vorweggenommen von dem, das Weber dann in Paris den Anschluß an die revolutionären Meister von Barbizon finden läßt, an Millet und Courbet. Wenn er darauf auch in späteren Jahren wieder verbürgerlicht und verflacht.

Aus ihrer Zeit akzeptiert diese Kunst das reale Sehen und die Säkularisierung des Lebens. Aber noch ist sie fern von den politischen, wirtschaftlichen, technischen und sozialen Gegebenheiten der Zeit. Noch ist kein Engagement zu spüren, das über die Bindung an die Realität der Natur hinausführt. Noch ist die Zeit der Historienmalerei fern, noch hat die Kunst kein inneres Interesse am Staat — auch wenn die Darmstädter Maler vom großherzoglichen Hause sich ihre Bilder abkaufen ließen oder sich Stipendien aus der Privatschatulle für ihre Studienreisen nach Italien zahlen ließen. Noch aber nahmen auch die politisch führenden Kreise keinen anderen Anteil am Schaffen der Künstler als Privatleute oder Mäzene.

Erst in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts wird das anders. „Ihre Signatur ist nicht mehr das stille Wirken zurückgezogener Individuen, sondern Hinaustreten an die Öffentlichkeit... Das Pathos herrscht in Wissenschaft und Kunst“¹⁰⁾. Die Kunst ist nicht mehr Rückzug in eine geistige Ordnung, in Vergangenheit oder Natur wie in Romantik und Biedermeier, sie spricht nicht mehr den einzelnen an, den Kontemplativen, den Gebildeten, der sich ihr zugeneigt fühlt, sie blickt auf den Mächtigen und Tätigen, sie will auch selber aktiv am Leben teilnehmen. Sie appelliert an die Aktivität. Wiederum ist die Kunst Ausdruck des Empfindens der bürgerlichen Schicht, der sich die Künstler weiterhin, trotz der aufkommenden äußerlichen Kultivierung der Bohème, zugehörig fühlen. Das deutsche Bürgertum hat den Schritt hinaus aus dem Privaten in die Öffentlichkeit getan, es bejaht die Macht und gestaltet die industrielle Welt. Die Kunst aber zieht daraus die Konsequenz und folgt der sie tragenden Schicht.

Die Vorlage für die „Odenwaldlandschaft“ von A. Lucas verdanke ich dem Hess. Landesmuseum, Darmstadt, die für die Landschaft von K. Ph. Fohr, der Staatl. Gemäldegalerie, Dresden, die auch die Erlaubnis zur Reproduktion gab.

Nach der Drucklegung des Aufsatzes wurde mir noch zugänglich das Werk „Gießen und seine Umgebungen, geschildert von Eduard Duller, Gießen, 1841. Verlag von G. F. Heyer, Vater“. Unter den 6 beigegebenen Stahlstichen findet sich je einer, der die „Badenburg“, Kirchberg und Stauffenberg“, und den „Schiffenberg“ darstellt. Die Vorlagen für alle 6 Stiche sind gezeichnet von dem als Illustrator vielfach tätigen Heidelberger Landschaftler Theodor Verhas (1811—72; Thieme-Becker, Bd. XXXIV, S. 248). Die Blätter „Badenburg“ und „Kirchberg“ nach P. G. Weber zeigen in der Auswahl des Motivs starke Anklänge an die entsprechenden von Verhas, sind aber, abgesehen von Unterschieden in manchen Einzelheiten, realistischer und male-rischer. Weber wird die Stiche nach Verhas gekannt haben und — zumal als Anfänger — von ihm sich teilweise haben beeinflussen lassen. Er hat diese Anregungen dann aber in die eigene Sprache übersetzt. Als Entstehungszeit, zumindest für diese Arbeiten von P. G. Weber, kämen dann die Jahre 1841/42 in Frage.

Als Diener der Kunst in Amerika

Ein Beitrag zur modernen Kunstbewegung

Wenn auch ich in dieser Festschrift zu Wort komme, so muß ich den verehrlichen Leser im voraus warnen, in diesen Zeilen etwa einen wissenschaftlichen Beitrag zu suchen. Es wird ihn nicht finden. Ich bin das schwarze Schaf der Rauchsöhler, das schon frühzeitig die Herde und die heimatlichen Gründe verlassen hat, um sein Futter anderswo zu suchen. Eine Dozentenstelle, eine Professur, auch mit Aussicht auf Pension, reizte mich nicht. Dazu kam eine angeborene Reiselust. Also hinaus in die weite Welt. Aber das muß ja finanziert werden. Und so kam es, daß ich Kunsthändler wurde. Ich habe nie eine Galerie gehabt, aber viele schöne Kunstwerke sind durch meine Hände gegangen, und das verdiente Geld wurde zu weiterer Ausbildung als Kenner und Experte verwandt. So war es mir möglich, viele Forschungen selber zu finanzieren, das neuerworbene Wissen in Vorträgen einem vielseitigen Publikum darzubieten und Sammlern zu den richtigen Dingen zu verhelfen.

Gießen — München — Berlin waren die Anfänge. Dann ging es nach Paris, Florenz und Rom. Dann kamen Spanien und Holland. Bald kannte ich Europa von einem Ende bis zum anderen. Aber die Welt ist groß. Europa wurde mir zu klein, und so ging ich nach Amerika. Zunächst reizten mich die alten Zivilisationen von Zentralamerika. Fast 4 Jahre verbrachte ich in Mexiko. Da war zu jener Zeit immer Revolution. Trotzdem habe ich das ganze Land vom Atlantik bis zum Pazifik, vom Rio Grande bis nach Guatemala bereist. Vor allem das unbekannte Mexiko. Auch ich bin auf den Ixtacihuatl und den Popocatepetl hinaufgestiegen. Auf dem Eis des Ixtacihuatl habe ich mir fast die Füße erfroren, und auf dem heißen Boden des Popocatepetl, der ja ein noch tätiger Vulkan ist, habe ich mir die Schuhsohlen durchgebrannt.

In den zwanziger Jahren waren Sammler und Museen kaum interessiert an der Prae-Columbischen Kunst. Erst im nächsten Jahrzehnt begannen die Sammler der Vereinigten Staaten zu kaufen, und heute ist auch in Europa das Interesse der Sammler und Museen für die Kunst des alten Mexiko erwacht. Die moderne Kunst Mexikos stand nach 1920 unter dem Einfluß von Diego Rivera und Clemente Orozco. Diego Rivera, der fast 13 Jahre in Paris gelebt hatte und im Sinne von Braque und Juan Gris malte, änderte nach seiner Rückkehr in seine Heimat (1920) seinen Stil vollkommen und stellte seine Kunst völlig in den Dienst der Revolution. — Seine internationale Anerkennung kam allerdings erst, nachdem er im Anfang der dreißiger Jahre Aufträge in den Vereinigten Staaten ausgeführt hatte.

Als ich 1929 Mexiko verließ, blieb ein Stück meines Herzens an diesem herrlichen Lande und seinen malerischen Menschen hängen. Ich ging nach Nord-Amerika in die USA. Erst hier kam ich sozusagen aus meinem Zigeunerleben heraus und in geregelte Bahnen. Ich vertauschte das Zelt mit einem Haus, das Pferd mit einem Auto und legte den Revolver in die Schublade. Ich ging nach Los Angeles in Kalifornien. Der alte spanische Name dieser Stadt ist: La Ciudad de Nuestra Senora la Reina de los Angeles. Das war natürlich zu lang für die Amerikaner, und so nannten sie die Stadt einfach Los Angeles. Los Angeles wörtlich übersetzt heißt: Die Engel. Also ich ging in die Stadt der Engel. Hollywood ist der nordöstliche Teil von Los Angeles und gar kein fest umgrenzter geographischer Begriff. Und in diesem Stadtteil wohnte ich fast 30 Jahre. Dann hatte ich genug vom tropischen und halbtropischen Klima und wollte wieder einmal in einem Klima leben, das Frühling, Sommer, Herbst und Winter kennt, dazu hohe Berge. So ging ich denn vor zwei Jahren nach Denver, „the Mile High City“, die am Fuße der Rocky Mountains liegt.

In Los Angeles begann ich mit Vorträgen über Kunst, organisierte im Los Angeles Museum 1933 die große Ausstellung „Five Centuries of European Art“, die Meisterwerke von Botticelli bis zu Picasso enthielt, und machte nun mächtig Propaganda für die moderne deutsche Kunst, den Expressionismus. Infolge meiner Position als „Associate to the Director of the Los Angeles Museum and the Museum's Expert on European Painting“ (ein langer Titel ohne Gehalt) war es mir möglich, im Museum in den Jahren 1934 bis 1937 Werke von Kandinsky, Franz Marc, Klee, Kirchner, Feininger und andern auszustellen, aber das große Publikum blieb unbeegeistert. Einmal, nach einer kurzen Eröffnungsrede, kam eine Stimme aus dem Hintergrund: „Warum hängen Sie diese Bilder auf? Hängen Sie doch die Künstler!“

Da kam uns Adolf Hitler zur Hilfe. Viele „Refugees“ wanderten nach Amerika aus. Darunter waren Professor Alois Schardt, der Verfasser des bekannten Buches über Franz Marc, und viele andere Kunstwissenschaftler. Dr. Schardt ließ sich in Los Angeles nieder. Dann kamen die Händler: I. B. Neumann — Karl Nierendorff — Curt Valentin — Galka Schayer und viele andere. In New York und Los Angeles wurden Galerien moderner Kunst eröffnet. Sie haben im Anfang alle schwer gekämpft, haben sich aber alle durchgesetzt. Leider sind Dr. Schardt, Karl Nierendorff, Curt Valentin und Galka Schayer viel zu früh verstorben. Dr. Schardt lehrte in Los Angeles. Curt Valentin hatte ein Kunstgeschäft in New York, und mit seiner einfachen, vornehmen Art wurde er bald der Berater vieler Sammler und Museen. Karl Nierendorff setzte sich energisch ein für Paul Klee, mit dem er einen Vertrag auf Lebenszeit abgeschlossen hatte, und Galka Schayer vertrat die „Blue Four“: Kandinsky, Javlenski, Klee und Feininger. New York und Hollywood wurden die Zentren für die moderne deutsche Kunst. — Außer den Professoren und Händlern

kamen auch Künstler: Max Beckmann — Oskar Mischinger — Hans Hoffmann — George Gross und viele andere, wie Pascin, Léger, Kisling und Chagall. Fischinger ist geblieben und lebt heute noch mit zahlreicher Familie in Hollywood. Max Beckmann hatte gerade eine Professur in Frankfurt angenommen, als der Tod ihn hier ereilte. Auch Rudolf Levy, den ich von 1913 aus Paris her kannte, kam nach den USA. Freunde nahmen ihn in New York in Empfang und fuhren ihn im Auto quer durch die USA nach Hollywood. Hier wäre er sicher gewesen, aber es trieb ihn wieder zurück. „Ich kann diese Wüste nicht malen“, sagte er. Und so erreichte ihn später in Rom sein tragisches Schicksal.

Von denen, die in Amerika verblieben, hatte es Dr. Schardt wohl am schwersten. Er war zu sehr mit seiner deutschen Heimat verwachsen, um in einem sub-tropischen Lande wie Kalifornien, wo er die letzten 15 Jahre verbrachte, Wurzel fassen zu können. Er lebte wie in der Verbannung, und der Tod seiner Frau, der früheren Schauspielerin Mary Dietrich, die ihm hier treu zur Seite stand, war ein unersetzlicher Verlust für ihn. Irgendwie in seinem Inneren suchte er den Weg nach Deutschland, nach dem tiefen Wesen der deutschen Gotik zurück, und so kam es, daß in seinen letzten Lebensjahren dieses innerliche Verlangen einen sichtbaren Ausdruck fand durch die Gestaltungskraft seiner Hände. Er wurde sozusagen Bildhauer. Aus kleinen Holzklötzen schnitzte er die herrlichsten Bauwerke der alten deutschen Architektur: Wohnhäuser, Kathedralen, Rathäuser, Bauernhäuser; ganze Städte entstanden unter seinen Händen. Die so geschnitzten Sachen bemalte er dann. Sie standen bei ihm in seinem Haus auf den Tischen umher, und oft habe ich sie in Bewunderung, nie ohne Rührung angeschaut.

Während der Kriegsjahre war das ganze Kunstleben, wie es ja verständlich ist, etwas gedrückt. Man dachte an andere Dinge. Kurz nach dem Krieg kam ein fast unerwarteter Aufschwung. Die Anzahl der Galerien verdoppelte, verdreifachte sich. Die französischen Impressionisten wurden Trumpf. Dann kamen die „modernen Franzosen“, zu denen man auch Picasso, Juan Gris, Chagall, Pascin, Marcussis, Kisling, Modigliani und andere zählte, die sich in Paris zusammengefunden hatten. Künstler wie Pechstein, Heckel, Hofer, Otto Müller, Nolde, Campendonk, Rohlf, waren kaum dem Namen nach bekannt und nicht zu verkaufen. Ich erinnere mich, daß ich einmal die schönen Lithographien der Zigeunerserie von Otto Müller für ein Dutzend Hemden vertauschte. Wenn ich bedenke, was diese Blätter heute wert sind, dann kann ich wohl sagen, daß das die teuersten Hemden sind, die je ein deutscher Kunsthistoriker getragen hat.

Der große Aufstieg der deutschen Expressionisten kam erst im Jahre 1956, als das Smith College Museum das von Kirchner im Jahre 1909 gemalte Doppelporträt von Erich Heckel mit seiner Frau erwarb. Dieses Bild wurde vollseitig und in Farben von „Art News“

auf dem Titelblatt veröffentlicht. Nun begannen die Expressionisten zu steigen, in der ideellen Wertschätzung sowohl wie in den Preisen. Weitere Ausstellungen der Expressionisten haben mitgeholfen, diese Kunst im ganzen Lande bekannt zu machen.

In New York hat sich neben vielen Galerien auch das „Museum of Modern Art“ letzthin sehr für den deutschen Expressionismus eingesetzt. Heute sind hier allen Galerien und Sammlern die Kataloge von Ketterer in Stuttgart bekannt. Viele amerikanische Sammler kaufen auf den Auktionen in Stuttgart, und die große Schar der amerikanischen Touristen, die jeden Sommer Europa überschwemmt, besucht die deutschen Ausstellungen und kauft von den deutschen Händlern.

Aber schon 20 Jahre vorher, als Franz Marc und Kandinsky noch keine Sammler hier fanden, kamen viele bedeutende Werke gerade dieser beiden Künstler nach Amerika in die Solomon Guggenheim-Sammlung. Es ist das Verdienst einer deutschen Frau aus dem Rheinland, der Baronin Hella von Rebay, diese Ankäufe durchgesetzt zu haben. Heute sind diese Bilder, die nunmehr in dem von Frank Lloyd Wright gebauten Guggenheim-Museum in New York ausgestellt sind, die Bewunderung aller amerikanischen Museumsbesucher.

Die Nachfrage nach Werken der deutschen Expressionisten, als auch nach der modernen abstrakten deutschen Kunst, ist weiterhin im Steigen. Sammler und Museen sind Käufer. Ohnehin ist das allgemeine Interesse an bildender Kunst in allen Ländern der Welt gestiegen, und infolge des schnellen modernen Verkehrs der Austausch der Kunstgüter zwischen den einzelnen Ländern leichter als je zuvor.

Noch vor 50 Jahren waren es lediglich die großen Städte an der Ostküste der Vereinigten Staaten, New York, Boston und Philadelphia, die sich für Kunst interessierten. Dann kamen Chicago und St. Louis, und erst in meiner Zeit haben sich die Städte an der Westküste, vor allem Los Angeles und San Francisco, zu Kunstzentren entwickelt. Der Aufschwung von Los Angeles in den letzten 30 Jahren, den ich miterlebte habe, kann als phänomenal angesehen werden.

Aber auch in Südamerika ist eine ähnliche Entwicklung zu konstatieren. Caracas in Venezuela, und vor allem Sao Paulo in Brasilien, sind Kunststädte geworden. Das moderne Museum in Sao Paulo, von Oscar Niemeyer gebaut, steht dem Guggenheim Museum in New York ebenbürtig zur Seite. Das Interesse und das Bedürfnis nach dem Besitz von Kunstwerken hat weitere Schichten der Bevölkerung erfaßt denn je zuvor. Diese Tatsache wird am besten illustriert durch eine einfache Statistik. Im Jahre 1930 gab es in New York 60 Kunstgeschäfte, die man hier Galerien nennt. 1950 waren es schon 150, und heute sind es ungefähr 300, von denen sich etwa 250 ausschließlich mit moderner Kunst befassen. Mit diesem Verlangen nach Kunst sind natürlich auch die Preise gestiegen. Was sich bei Ketterer in Stutt-

gart abspielt, wiederholt sich hier in New York bei Parke-Bernet. Seit 10 Jahren steigen die Preise für moderne Kunst. Vor einigen Wochen wurde bei Parke-Bernet ein Fernand Léger: „Le Fumeur“ für 82 500 Dollar versteigert, und ein Stilleben mit Äpfeln von Cézanne brachte 200 000 Dollar. Man muß schon Millionär sein, um heute noch Werke von Van Gogh, Gauguin und Cézanne erwerben zu können, und man kann kaum noch Kunsthandel treiben, wenn man sich nicht monatlich orientiert, was die Äpfel bei Cézanne, Gauguin oder Renoir kosten.

Nun hat Amerika ja schon vor 50 Jahren unerhörte Preise für Kunst gezahlt. Das Metropolitan Museum in New York zahlte für einen Gabriel von Max 45 000 Dollar und für einen Constant Troyon 64 000 Dollar. Beide Bilder stehen jetzt im Keller. Vielen Bildern der Barbizon-Schule ist es ähnlich ergangen. Sollte sich in absehbarer Zeit dasselbe etwa wiederholen mit so manchen Bildern von Renoir, Monet, Sisley und anderen Impressionisten, die heute en Vogue sind?

Während die Sammler der vergangenen Generation in den Vereinigten Staaten sich vornehmlich auf die Alten Meister stürzten und nur wenige Sammler den Mut und das Verständnis für die lebenden Künstler hatten, ist es heute umgekehrt. Nur noch die Spitzenwerte der Alten Meister werden gesucht und hoch bezahlt. Die sogenannte gute Mittelware ist kaum noch verkäuflich. Dagegen werden die Werke der führenden lebenden Künstler begehrt und gut bezahlt, vielleicht sogar überzahlt. Aber diese Frage soll die kommende Generation entscheiden.

Obwohl das Interesse des kaufenden Publikums sich der Moderne zuwendet, hat das Interesse an der Begutachtung der alten Kunst, also das historische Interesse, und die Frage ob echt oder unecht, zugenommen. In vielen Universitäten wird Entsprechendes gelehrt. Der Zustrom der Intellektuellen von Europa, veranlaßt durch Hitler und den Weltkrieg, hat nicht wenig dazu beigetragen, das Kunstverständnis hier auf ein höheres Niveau zu bringen. Es wäre heute unmöglich, daß auf einer großen New Yorker Auktion, wo fast alle Sammler und Händler vertreten sind, ein bekanntes und publiziertes Selbstporträt von Francisco Goya nicht sofort erkannt würde. Aber noch 1928 wurde gerade dieses Porträt, das im Auktionskatalog als Porträt einer alten Frau, Schule Rembrandt, angeführt war, für 55 Dollar versteigert. Auch wäre es heute nicht mehr möglich, daß eine New Yorker Kunsthandlung, die eine Sonderausstellung von Lucas Cranach veranstaltete, einen Brief erhielt: „Sehr geehrter Herr Lucas Cranach. Wir haben Ihre Bilder gesehen. Sie sind nicht schlecht, aber kein Mensch kauft sie. Sie brauchen eine gute Propaganda-Agentur, damit Sie hier im Lande bekannt werden. Es ist unsere Spezialität . . .“

Es gibt in den Vereinigten Staaten kein Kultusministerium. Amerika hat bewiesen, daß die Kunst auch ohne Kultusministerium gedeihen kann. Vielleicht ist es sogar besser, wenn die Behörden

sich nicht in die Kunstentfaltung und Entwicklung einmischen. Wohin das führen kann, haben wir in Frankreich im 19. Jahrhundert gesehen, und in Deutschland unter Hitler, wo die Kunst einfach verstaatlicht wurde. Es gibt auch keine Staatsoper in den USA. — Alle kulturellen Angelegenheiten sind der Initiative der Bürger überlassen. Dazu gehört auch die Ausbildung der Künstler durch sogenannte Akademien; die weniger bemittelten Künstler werden von den verschiedenen „Art Foundations“, die auch private Unternehmungen sind, unterstützt.

Auch gibt es keine Staatsgalerien, so etwa wie in Deutschland. Die „National Gallery“ in Washington ist auch kein Staatsunternehmen oder vom Staate subventioniert. Sie ist gebaut mit dem Geld von Andrew Mellon, dem früheren Finanzminister und Sammler, der von Lord Duveen die herrlichsten und teuersten Meisterwerke der europäischen Malerei kaufte, und enthält nun diese Sammlung gemeinsam mit der Sammlung von Samuel Kress, dem 5 und 10 Cent-Krösus. Die meisten Museen sind städtisch und mit Privatgeld aufgebaut. Aber diese Privatgelder gehen in die Millionen, und die Millionenwerte der Privatsammlungen von Julius Bache, Havemeyer, Morgan und vielen anderen, gingen dann in diese Museen über. Henry Clay Frick hat sein eigenes Museum gebaut, und was da an Namen und Qualität zu sehen ist, und die Art und Weise wie es sich präsentiert, kommt dem Besten in Europa gleich.

Durch die neuen Steuergesetze, die dem Besitzer wertvoller Gemälde große Steuerabzüge gestatten, wenn er seine Kunstwerke öffentlichen Institutionen vermacht, gehen andauernd weitere Gemälde in die öffentlichen Sammlungen über. Dieser Abfluß der Bilder in die Museen, wo sie eine permanente Ruhestätte finden, ist so stark, daß bereits eine Knappheit des Materials auf dem offenen Markt eingetreten ist, was die Preise wiederum zum Steigen bringt. Auch reisen andauernd europäische Händler hier im Lande umher, um besondere Stücke für Europa aufzukaufen, die deutschen Händler zum Beispiel suchen Leibl und Spitzweg.

Vor einigen Jahren war von europäischer Seite eine so starke Nachfrage nach alten Goldgrundbildern in New York, daß heute fast kein Stück mehr aufzutreiben ist, es sei denn etwas ganz „Großes“ bei den großen Händlern. Für viele alte Bilder herrscht zur Zeit eine größere Nachfrage in Europa. Auch scheint der Umsatz dort schneller zu sein. Nur so ist es zu erklären, daß einige Galerien von New York nach London übergesiedelt sind. Mit anderen Worten, es hat eine rückläufige Bewegung eingesetzt. Viele Kunstwerke wandern nun wieder zurück in das Land ihrer Herkunft, oder nach Europa im allgemeinen. Zum Beispiel: der Picasso „Frau mit Gitarre“ von 1915, der jetzt in das Stuttgarter Museum gekommen ist, und aus der Moltzau-Collection stammt, war vor einigen Jahren noch im Besitz von Walter P. Chrysler Junior hier in Amerika. Und Braques „Cello“ von 1911, ebenfalls heute in Stuttgart, kam aus der Samm-

lung C. David Thompson. Symptomatisch in diesem Zusammenhang ist es auch, daß in den letzten Jahren einige der besten Sammlungen Amerikas nicht in New York, sondern in London bei Christie oder bei Sotheby versteigert worden sind, wo sie tatsächlich höhere Preise erzielten, als man in New York erwartet hatte.

Man kann ohne Übertreibung sagen, daß die letzten 50 Jahre in der Kunst mehr Umwertungen und Überraschungen gebracht haben als irgend eine andere Periode. Die Politik allein ist nicht daran schuld, denn sie ist ja selber nur die äußere Bestätigung einer Entwicklung, die aus der Tiefe der Menschenseele kommt, die nach neuen Lebensmöglichkeiten sucht, und die Kunst ist der Niederschlag dieses gigantischen Ringens. Und in diese großen weltbewegenden Umwälzungen sind wir nun hineingeboren, wir Einzelmenschen, mit unserem Suchen nach irdischem Glück und all unseren Wünschen, dieses doch so kurze Leben lebenswert zu machen. Wohl dem, der Augen hat zu schauen, und der die Schönheit der Welt und der Kunst zu erfassen vermag. Wohl dem, der am Ende seines Lebens sagen kann:

„Ihr göttlichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön.“

Und nun noch eine persönliche Angelegenheit, die mir sehr am Herzen liegt. Es handelt sich darum, einem Künstler, der in Deutschland völlig in Vergessenheit geraten ist, zur Anerkennung zu verhelfen. Es ist der ausgezeichnete Graphiker und Meister des Holzschnittes Alois Wach (voller Name Wachlmeyer), der 1892 in der Nähe von Braunau am Inn geboren wurde und daselbst 1940 starb.

Bei Ausbruch des ersten Weltkrieges verlor er in Paris fast alles. Gerettet waren nur jene Arbeiten, die er im Juni 1914 zu Ausstellungszwecken nach München geschickt hatte und die nun teilweise in meinem Besitz sind. Später unter Hitler kam das Malverbot und die Vernichtung fast aller seiner Arbeiten, die sich in den Galerien von München und Stuttgart und in Privatbesitz befanden.

Ich war durch viele Jahre hindurch mit ihm befreundet. Kurz vor seinem Tod adressierte er noch ein Paket an mich, sozusagen als letzten Abschiedsgruß, mit etwa 100 seiner besten Arbeiten. Dieses Paket erreichte mich sechs Jahre später in Hollywood. — Als ich 1952 mich in Deutschland nach ihm erkundigte, war sein Name völlig vergessen. Keine Galerie, kein Kunstgeschäft, kein Sammler erinnerte sich an ihn oder konnte mir von ihm etwas zeigen.

Unter der Mitarbeit von Dr. Schardt, der mir half, die wichtigsten Arbeiten auszusuchen, machten wir im Jahre 1956 eine Ausstellung seines graphischen Werkes im Los Angeles Museum. 51 Arbeiten waren ausgestellt. Ein schöner Katalog mit zwei Vorworten wurde gedruckt, und die Ausstellung war ein großer Erfolg. Die besten

amerikanischen Kunstzeitschriften und die Weltkunst nahmen davon Notiz. Es wäre nun an der Zeit, ihn auch in Deutschland mit einer Ausstellung zu ehren. Ich bin gerne bereit, mein Material zur Verfügung zu stellen. Unter den frühen Pariser Arbeiten sind einige, die heute besonderes Interesse erwecken dürften. Wach war mit Modigliani bekannt und hat ihn zusammen mit Beatrice Hastings in einer Radierung festgehalten. Es ist dies das einzige Porträt, das ein zeitgenössischer Künstler von Modigliani gemacht hat. Auch eine zweite Radierung erhält heute erst ihren vollen Wert. Sie stellt das Café de la Rotonde von 1913 dar, und die Worte „Café de la Rotonde“ sind in die Platte eingezätzt. Diese Radierung ist die einzige künstlerische Verewigung dieses berühmten Künstlercafés. Die Radierung mit Modigliani und Beatrice Hastings war 1915 als einziges Werk von Wach in der Münchner Sezession ausgestellt.

Vielleicht findet sich im Leserkreis dieser Schrift der geeignete Mann, Schritte zu unternehmen, um diesem völlig vergessenen Meister der Graphik die ihm gebührende Stellung in Europa zu verschaffen.

Eine ungewöhnliche Kunstfahrt zu Ubbelohde nach Goßfelden

Zu den schönen Erinnerungen der Jahre 1909/10, meiner Anfangssemester vor dem ersten Weltkrieg, gehören die Studienausflüge des Kunstwissenschaftlichen Seminars. Professor Rauch hatte in seinen Übungen des öfteren die besonders günstige Lage Gießens für das Studium der Kunstgeschichte betont. Die Kasseler Gemäldegalerie mit ihren Rembrandts, der überaus vielseitige Städel in Frankfurt, die Willingshäuser Malerkolonie, die Elisabethenkirche in Marburg, die Dome zu Wetzlar, Limburg, Ilbenstadt, die Ruinen von Arnsburg und Münzenberg, charaktervolle Stadt- und Dorfbilder in reicher Fülle lockten zu Exkursionen, von denen Rauch eifrig Gebrauch machte. Im kleinen Kreis der Teilnehmer entwickelte sich ein viel engeres Verhältnis zwischen Lehrer und Schülern, als es Vorlesungen und Übungen ermöglichten.

So besuchten wir eines Samstags die durch bemerkenswerte Bauten bekannten Städtchen Frankenberg und Wetter (nördlich Marburg). Nachdem wir hier die Stiftskirche und die geringen Reste des Nonnenklosters besichtigt hatten, kamen wir nach unserem Rundgang durch die Stadt gerade recht, um auch einen Abstecher ins Volkskundliche zu machen. Die Gemeinde, alt und jung, hatte nach Väterbrauch an diesem Samstag ihre Gemarkungsgrenze begangen und war nun dabei, den Tag fröhlich zu beschließen. Ein bunt geschmückter Festplatz war im freien Wiesengrund abgesteckt, Buden und Stände luden zu volkstümlichen Belustigungen ein, auf den Tanzböden spielte die Musik auf, und natürlich waren auch wir dabei. Doch nach gleichem Väterbrauch gefiel es den Festburschen ganz und gar nicht, daß die Studenten, diese Dorffremden, sie bei ihren Schönen auszustechen versuchten, und sie gaben ihrem Mißfallen recht unverhohlenen Ausdruck. Als die Lage für uns bedrohlich zu werden anfang, war es angesichts der feindlichen Übermacht unserem Professor klar, was die Vorsicht als der bessere Teil der Tapferkeit erforderte: Rückzug war geboten, und wir wählten unbedenklich die kürzeste Linie quer durch die anstoßenden Felder. Es ging südwärts, Richtung Marburg, und alsbald waren wir auf dem Feldweg nach Goßfelden. „Auf zu Ubbelohde!“, das war eine tröstliche, ermutigende Losung.

Uns Rauch-Schülern war Ubbelohde kein Unbekannter. Rauch hatte die hohe künstlerische Begabung Ubbelohdes schon früh erkannt und die Öffentlichkeit auf ihn hingewiesen. Noch höre ich ihn sagen: „Meine Herren, kaufen Sie sich einen Ubbelohde!“ Ubbelohde war der erste und wichtigste künstlerische Mitarbeiter an den Bänden von Rauchs „Hessenkunst“, und aus der Mitarbeit und wechsel-

seitigen Hochachtung erwuchs eine Freundschaft fürs Leben¹⁾. Wir freuten uns, den Meister in seinem Heim zu treffen; den Wetterer Staub schüttelten wir von unseren Füßen und waren sehr zufrieden, daß unser Professor dem Streich der Burschen eine so erfreuliche Wendung gegeben hatte.

Da standen wir denn vor dem Tore des großen Gartens, aber, ach — es war verschlossen. Wie sollte man dem Meister, wenn er wirklich dahinten in seinem weitläufigen Anwesen war, bedeuten, daß gute Freunde und Verehrer ihn begrüßen wollten? Da rief es in melodischem Tonfall in den Garten hinein: „Ubbe-lohde, Ubbe-lohde“ — noch klingt mir die schöne Terz im Ohre, mit der Rauch den Freund lockte — und, schau, da kommt er wirklich, eilenden Schrittes, den verbundenen Arm in einer weißen Schlinge tragend. Freudige Begrüßung, herzlicher Willkomm, teilnehmende Fragen. „Leider bin ich mit meinem gebrochenen Arm heute ein untauglicher Gastgeber, und das Fäßchen Apfelwein muß weiter unangezapft im tiefen Keller liegen.“ „Da sei Gott vor“, kam's aus unserem Kreise, „wir sind sachkundige, hilfsbereite Leute, die den Zapfen einzuschlagen, den Hahn zu drehen und auch das Weitere zu besorgen wissen.“ Die Hilfe war unter der fröhlichen Führung Ubbelohdes rasch geschafft, und bald erklangen zur Begleitung einer nicht ganz voll besaiteten Gitarre Volks- und Studentenlieder durchs Haus, in den Scherz mischte sich der Gedankenaustausch über Fragen der Kunst, und lange saß man zusammen, ehe man sich zum Abschied entschloß. Doch der Weg nach Marburg war weiter, als wir gedacht hatten. Als wir am Bahnhof ankamen, war der letzte Zug des Tages nach Gießen bereits abgefahren. Aber das tat der gehobenen Stimmung keinen Abbruch. Im Gegenteil! In der Bahnhofsgaststätte steigerte sich unsere Heiterkeit zu harmlosem Übermut. Unser verehrter Professor erweckte staunende Bewunderung durch eine ungeahnte Kunst, im Messerschlucken nämlich, und nur wer (wie ich) ganz auf der Seite saß, konnte seiner Fertigkeit, die den Zuschauer durch ablenkende Gesten verzauberte, auf die Schliche kommen. Dann wurde uns vom Bahnhofsvorstand gemeldet, daß wir aus besonderer Gunst auf einem hier noch durchkommenden Güterzug nach Gießen verladen würden. Auf unserer nächtlichen Fahrt im rumpelnden Güterwagen improvisierte Rauch zum Schluß einen schauerlichen Bericht für die Zeitung über „Eine verunglückte Exkursion des Kunstwissenschaftlichen Seminars der Universität Gießen“.

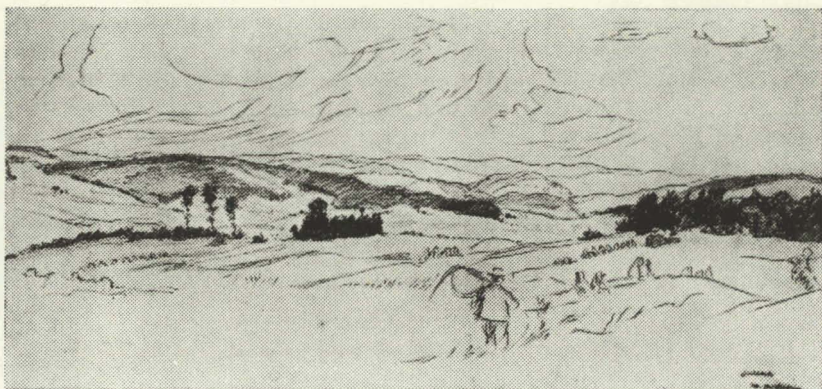
Spät nach Mitternacht langte ich daheim an. Mutter kam mir mit der Lampe in der Hand beim Torhäuschen am Walltor entgegen. „Ei Hans, wo bleibst du denn so lange?“, fragte sie besorgt, „so spät war's noch nie bei euren Exkursionen.“ — „Liebe Mutter, verdirb mir nicht durch deine Besorgnis die schönen Eindrücke eines erlebnisreichen Tages; morgen erzähle ich dir alles, wie schön es war.“

¹⁾ Noch jüngst erhielt auf Antrag von Prof. Rauch eine Straße in Gießen den Namen „Ubbelohdeweg“.

Ja, sie waren schön, die Tage der beschwingten Lebensfreude jener Zeit! Doch wo sind sie, die Genossen jener frohen Stunden? Wer von ihnen hat die schweren Zeiten der beiden Weltkriege mit all ihren Folgen überstanden und ist noch am Leben? Ich habe nur einen im Blickfeld, der auch in dieser Festschrift mit einem Beitrag vertreten ist, den Kunstexperten und Kunsthändler in den USA, meinen Jugendfreund Ernst Troß, der bei Rauch promoviert hat. Sollte aber dies Erinnerungsblatt einem von ihnen zu Gesicht kommen, so möge er ebensoviel Freude der Erinnerung dabei empfinden, wie sie mir beim Niederschreiben dieser Zeilen zuteil wurde.



Für Wilh. Thielmann von Carl Bantzer, 1923



W. Thielmann, Westerwaldlandschaft bei Erdbach

Alexandra Thielmann

Erinnerung an W. Thielmann und Willingshausen

„Der Tod hat reiche Ernte unter den hessischen Malern gehalten“, schrieb Chr. Rauch in seiner Hessenkunst 1926, „1922 starb O. Ubbelohde, ihm folgte 1923 H. Otto, und 1924 verloren wir W. Thielmann . . . Das Malerdorf Willingshausen, in dem er schon seit Jahrzehnten lebte, und wo er sein eigenes schönes Heim kurz vor seinem Tode bezogen hatte, wird nun immer einsamer werden.“ Das ist nur zu wahr geworden; doch lebt noch Professor Thielmanns Gattin im alten Heim, in dem sie, dem Erbe des Gatten treu, Schwälmer Volkskunst pflegt. Sie hatte die Güte, uns als Nachklang aus Willingshausens hoher Zeit die hier veröffentlichten Zeichnungen ihres Gatten und C. Bantzers mit den folgenden Erinnerungen zu senden.

(Vorbemerkung des Herausgebers.)

Prof. Rauch war ein guter Kenner meines Mannes und seiner Kunst, er hatte für seine ganze Wesensart ein so großes Verständnis, daß er in den Jahrgängen 1907 und 1921 der Hessenkunst, die er mit seinen Bildern schmückte, eigentlich schon alles ausgesprochen hat, was darüber gesagt werden kann. Vor allem hat Prof. Rauch auch seinen Humor und seine fröhliche Lebensauffassung vortrefflich geschildert, die, wie man im Nachruf des Hessenkalenders von 1926

liest, in dem Ausspruch gipfelte: „Wie bin ich so froh, daß ich geboren bin!“ Und auf dem Titelblatt vom Gästebuch der Künstlervereinigung „Malerstübchen“ steht das Leitmotiv seines Lebens: „Morje giebts Sonni!“

Ja, so war es, auch bei den mancherlei Fehlschlägen des ersten Weltkrieges war er so leicht nicht zu entmutigen und glaubte unentwegt an ein glückliches Ende.

Dieses fröhliche Temperament hatte er wohl in erster Linie seiner Mutter zu danken. Wilhelms Vater war ein schlichter, strenger Mann, der neben seinem Beruf als Postbote eine Schusterwerkstatt hatte. Um seine übermütigen drei Jungen in Schach zu halten, scheint er öfter vom Spannriemen Gebrauch gemacht zu haben. Die Mutter bemerkte wohl früh die Neigung ihres Jüngsten zum Zeichnen und unterstützte sie auf ihre Art, indem sie ihm von ihren abendlichen Einkaufsgängen ein Blatt weißes Zeichenpapier mitbrachte. Wilhelm erspähte sie dann schon beim Heimkommen vom kleinen Wohnstubenfenster aus und war glücklich, wenn er aus dem Einkaufskorb einen zusammengerollten weißen Bogen Papier hervorleuchten sah. Dann saß er am nächsten Morgen schon im Nachthemdchen auf der Sofalehne und bedeckte den Bogen mit phantastischen Gestalten. Meist sollen es Schlachtenbilder gewesen sein mit vorwärtsstürmenden Soldaten und viel Pulverdampf. Auch bei seinen Versuchen, die Nachbarn zu zeichnen, half Mutter ihm in ihrer einfachen Art zurecht. Da fand sie die Nase ein bißchen zu lang oder zu kurz, dort das Auge nicht ganz am richtigen Platz. Jedenfalls nahm sie sich immer Zeit, alles mit Liebe und Verständnis zu betrachten. So gelang es ihm dann auch schon früh, den Herrn Nachbar oder die Frau Nachbarin sprechend ähnlich aufs Papier zu bringen. Das veranlaßte den Herrn Metzgermeister, ihm einen Taler zu versprechen, wenn er ihn so zeichnete, daß ihn jedermann erkennen könne. Der kleine Zeichner, er mochte gerade schulpflichtig geworden sein, erledigte den Auftrag zur Zufriedenheit und erhielt dafür den versprochenen Taler. Er war unbeschreiblich glücklich über dieses erste, selbstverdiente Geld und nähte es fest ein in seine Westentasche, um ja nicht in Versuchung zu kommen es auszugeben oder in Gefahr, es zu verlieren. Oft spielte er auch mit seinen kleinen Freunden „fotografieren“. Er zeichnete sie porträtähnlich auf kleine Blättchen Papier und verbarg dieselben heimlich im Schublädchen von Mutters Kaffeemühle, welche den fotografischen Apparat darstellte. Er setzte die Jungen in Positur, hing über seinen Kopf und die Kaffeemühle ein dunkles Tuch und ermahnte sie, ganz still zu sitzen und ein freundliches Gesicht zu machen. Dann drehte er geräuschvoll einige Male den Griff der Kaffeemühle — und holte das fertige Bild aus dem Schublädchen, zur großen Verwunderung seiner kleinen Kameraden. Dieses Verfahren hatte sich herumgesprochen, und eines Tages, als die Familie Thielmann gerade beim Mittagessen saß, erschien eine Familie von auswärts mit Kindern. Sie hatten gehört, daß hier ein

junger Fotograf wohne, der so gute Bilder mache, drum möchten auch sie gern fotografiert werden. Der Vater Thielmann klärte den Irrtum auf, und sie gingen enttäuscht ihres Weges.

Bis zur Ausübung eines künstlerischen Berufes war's ein weiter Weg. Der nüchterne Vater wollte seinen Sohn vor einer brotlosen Kunst bewahren und verlangte eine „solidere“ Berufsbildung. Es sollte seinem Sohn Wilhelm nicht gehen wie jenem jungen Herborner, der auch so hoch hinaus gewollt hatte, aber mit Flickern auf dem Hintern und als Tagedieb wieder heimgekommen war. So schickte ihn der Vater auf die Präparandenschule, dann zum Lehrerseminar in Herborn, und Wilhelm wurde zunächst Volksschullehrer. Doch nach einigen Jahren gelang es ihm, sich auf der Kunstgewerbeschule in Kassel die nötige Ausbildung als Zeichenlehrer anzueignen. Nach gut bestandenem Examen erhielt er auch gleich an derselben Schule eine Anstellung. Von da aus kam er in den Ferien nach Willingshausen und geriet in den fröhlichen Kreis der dort schaffenden freien Künstler. Da gefiel es ihm so gut, daß er seine amtliche Stellung aufgab und ganz dahin übersiedelte. Im Umgang mit den dort alljährlich im Sommer lebenden Malern Bantzer, Heinrich Otto, Heinrich Giebel und anderen genoß er die schönste Anregung und konnte seine künstlerischen Anlagen voll entwickeln. Er war der einzige, der auch im Winter in Willingshausen aushielt und ganz dort lebte, und diesem engen Kontakt mit der bauerlichen Bevölkerung ist wohl die Treue seiner Schilderungen bauerlichen Lebens und Schaffens, im besonderen auch seine echte Charakteristik der Schwälmer Menschen und Landschaft, zu verdanken. Er besuchte die Leute in ihren Häusern und kannte ihre Sorgen und bescheidenen Freuden. Einmal bat ihn ein Merzhäuser Bauer, ihn zu zeichnen, er wolle das Bild seinem Sohn nach Brasilien schicken. So erfüllte er den Wunsch des Bauern und schenkte ihm das Blatt. Als er nach einigen Wochen wieder vorüberkam, frug er, ob sich denn der Sohn in Brasilien darüber gefreut habe? „Nee“ — sagte der Bauer — „ich hon's em nit geschickt — ich hon mer e Rähmche drim gemocht — der mag denke, ich wär dod!“ „Dann will ich Euch noch einmal zeichnen“, sagte Thielmann, „dann könnt Ihr das dem Sohn schicken“, und zeichnete ihn zum zweiten Male. Und als er wiederum nach längeren Wochen seinen Bauern frug, ob er denn nun dieses Mal die Zeichnung nach Brasilien geschickt hätte, meinte der Bauer: „Nee — jetzt hat sich mein Sohn e Rähmche drim gemocht, der anner mag denke, ich wär dod!“ Dabei blieb es dann.

In seiner Junggesellenzeit wohnte Thielmann im Gasthaus Haase in Willingshausen, wo man im Winter mit dem Feuerholz recht sparsam umging. Da saß er dann in eine Decke gewickelt im Malerstübchen und übertrug seine feinen Zeichnungen auf die Kupferplatte. Die meisten seiner Radierungen sind in dieser Zeit entstanden. Oft bestellte er sich auch seine Modelle dorthin, so entstand dann unter anderem auch die „Wirtshausszene“. Dabei mußte auch des öfteren

eingeschenkt werden, damit die gehörige Stimmung zustande kam. Die Weiber sollen derzeit froh gewesen sein, als die Zeichnung fertig war, denn ihre Männer waren oft allzu heiter nach Hause gekommen! Sowie dann aber die Tage länger und heller wurden, hielt es ihn nicht mehr im Haus. Er durchstreifte die Wälder und Wiesen und freute sich über die ersten Anzeichen des kommenden Frühlings. Für ihn war der Vorfrühling die schönste Zeit des Jahres, die ihn auch immer wieder zum Zeichnen im Freien begeistert hat.

Es sind jetzt nicht mehr viele Leute hier, die ihn noch persönlich gekannt haben. Aber in ihrem Herzen lebt er immer noch als der allzeit zu Scherzen aufgelegte fröhliche Mitbewohner ihres Dorfes, mit dem sie sich so gut vertragen hatten!

Dissertationen bei Christian Rauch

Auf die starken Anregungen, die Christian Rauch von 1906 an bis zum Ende der Ludwigs-Universität Gießen im Jahre 1945 für die kunstgeschichtlichen Dissertationen gegeben hat, habe ich in dem Aufsatz „Gießener historische Dissertationen im 20. Jahrhundert, ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte“ in diesen Mitteilungen Band 42, 1957, S. 16 ff. und bes. S. 40 ff. hingewiesen¹⁾. Dort sind 23 Dissertationen, die Rauch angeregt bzw. betreut hat, verzeichnet. Die Verfasser sollen in diesem Rahmen nochmals genannt werden, weil sie die eigentlichen Schüler Rauchs sind:

Walter Bauer, Wilhelm Belz, Fritz Bender, Sophie Eger, Curt von Faber du Faur, Heinz Fuchs, Walter Hotz, Adolf Jungjohann, Hermann Keil, Franz Theodor Klingelschmitt, Bernhard Lade, Hans Laut, Peter Metz, Ludwig Neundörfer, Johanna Pfeiffer, Otto Schmitt, Friedrich Schmoll, Heinz Schwarzmann, Ernst Troß, Hermann Otto Vaubel, Fritz Volbach, Rudolf Wesenberg, Ernst Zeh.

Inzwischen hat mich der derzeitige Nestor der Gießener Universität auf zwei weitere Arbeiten aufmerksam gemacht, die bei ihm als Gießener Dissertationen abgeschlossen und anschließend als Bücher veröffentlicht worden sind:

Guth, Albert: Die Stiftskirche zu Hamersleben (1930). Bd. I der Schriften des Kreis-Heimatmuseums Oscherleben (Bode). 96 S., 28 Abb., Oschersleben (Bode) 1932.

Meisinger, Theodor: Der Meister von St. Jakob in Adelsheim. Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Grabplastik in Unterfranken und im Odenwald (1927). 79 S., XV Tafeln. Darmstadt (Verlag des Historischen Vereins für Hessen) 1927.

Diese beiden Arbeiten dürfen als Nr. 167 und Nr. 168 dem genannten Gesamtverzeichnis hinzugefügt werden.

¹⁾ Bei dieser Gelegenheit sei der ebd. S. 33 versehentlich falsch angegebene Vorname des Vorgängers von Johannes Haller in Gießen berichtigt: es handelt sich um Konstantin Höhlbaum, vgl. Festschr. d. Univ. Gießen 1957, S. 232.