

Werk

Label: Periodical issue

Ort: Berlin

Jahr: 1903

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523137273_0005|log91

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Die Denkmalpflege.

Herausgegeben von der Schriftleitung des Zentralblattes der Bauverwaltung, W. Wilhelmstraße 89.

Schriftleiter: Otto Sarrazin und Friedrich Schultze.

V. Jahrgang.
Nr. 15.

Erscheint alle 3 bis 4 Wochen. Jährlich 16 Bogen. — Geschäftsstelle: W. Wilhelmstr. 90. — Bezugspreis einschl. Abtragen, durch Post- oder Streifbandzusendung oder im Buchhandel jährlich 8 Mark; für das Ausland 8,50 Mark. Für die Abnehmer des Zentralblattes der Bauverwaltung jährlich 6 Mark.

Berlin, 25. November
1903.

[Alle Rechte vorbehalten.]

Die Erhaltung alter Wandmalereien.¹⁾

Von Dr. Gg. Hager,

Konservator am Bayerischen National-Museum und am Königl. Generalkonservatorium der Kunstdenkmäler und Altertümer Bayerns in München.

Die letzten Jahrzehnte haben uns in Deutschland die Entdeckung einer großen Anzahl mittelalterlicher Wandmalereien gebracht. Das Bild der Geschichte der deutschen Malerei und der deutschen Kunst überhaupt ist dadurch wesentlich bereichert und vielfach auch geändert worden. Ich erinnere nur an die tiefgreifenden Erörterungen, welche sich an die Wandgemälde von Oberzell auf der Insel Reichenau aus der ottonischen Zeit geknüpft haben.

Daß da und dort alte Wandmalereien unter der Tünche schlummern, hat man ja längst gewußt.²⁾ Der treffliche Woltmann schreibt z. B. in seiner Geschichte der Malerei I (1879) 293 von der romanischen Stilperiode: „Wo man heute die Tünche entfernt, findet man die Spuren der alten Bilder, die dann freilich verwittert und verblaßt sind, und deren Herstellung immer eine Trübung ihres eigentümlichen Charakters wird“. Woltmann stellt ferner ebenda den in der Hauptsache richtigen Satz auf: „Ein Baudenkmal romanischen Stiles war ohne die Ausmalung überhaupt nicht fertig.“ In der Gotik treten zwar in Deutschland die Wandgemälde gegenüber der romanischen Zeit zurück. Aber doch bei weitem nicht in dem Maße, als man früher annahm. Die in neuerer Zeit gemachten Funde lehren, daß in großen und vor allem auch in kleinen gotischen Kirchen, selbst bis in die kleinsten und abgelegensten Dörfer, Wandmalerei, rein dekorative und auch figürliche, oft sehr ausgedehnte Verwendung fand und das künstlerische Gesamtbild des Innern mitbestimmte. Das gleiche gilt von den Profanbauten.

Gegenüber den vielen, man möchte fast sagen täglich, neu zum Vorschein kommenden Resten alter Wandmalereien erwächst der Denkmalpflege eine höchst wichtige Aufgabe, die Lösung der Frage der Erhaltung und gegebenenfalls der Wiederherstellung. Die Frage der Erhaltung alter Wandmalereien gehört zu den schwierigsten Aufgaben. Die Kunstwissenschaft verlangt mit vollem Recht die unverfälschte Bewahrung des ursprünglichen Charakters dieser Denkmäler. Schon allein von rein technischem Gesichtspunkt aus aber läßt sich ein Eingreifen meist nicht vermeiden. Tüchtige, geschulte, die unbedingt notwendige Zurückhaltung und Pietät beobachtende Kräfte stehen zur Ausführung nicht immer oder gar nicht zur Verfügung. Dazu kommt dann die Rücksicht auf die Bestimmung des Raumes. „Eine Kirche ist kein Museum“, heißt es von geistlicher Seite mit Recht. Wandgemälde, die an augenfälliger Stelle einer in Benutzung stehenden Kirche angebracht sind, werden meistens in einen Stand gesetzt werden müssen, der den liturgischen Anforderungen wenigstens einigermaßen Rechnung trägt. Inwieweit letzteres zu geschehen hat, darüber sind die Meinungen oft recht geteilt. Gar mancher Kampf muß da ausgefochten werden. Kurz, so freudig auch den Kunst- und Geschichtsfreund die Kunde von einer neuen Entdeckung von Wandgemälden berührt, so wird doch auch sofort die Sorge sich aufdrängen, es möchte durch ungeschickte Erhaltungsmaßregeln und durch zu weitgehende Wiederherstellung der schöne Fund wieder verdorben werden. Von manchem Wandgemälde, dessen Bloßlegung große Freude hervorgerufen hatte, habe ich, wenn ich die Wiederherstellung vollendet sah, sagen müssen: Der beste Konservator war doch die Tünche.

¹⁾ Vortrag, gehalten auf dem vierten Tag für Denkmalpflege in Erfurt am 25. September 1903.

²⁾ Vor allem ist hier zu gedenken der grundlegenden Forschungen Karl Schäfers in Karlsruhe über Inhalt und Formenkreis, Geschichte und Technik der Wandmalerei im Mittelalter. Veröffentlichungen von ihm finden sich u. a. in der Deutschen Bauzeitung 1876, S. 324, 1879, S. 33, 43 u. 53; ferner in der Zeitschrift für Bauwesen 1881, S. 563 und in größerer Zahl in den Jahrgängen 1881 bis 1888 des Zentralblattes der Bauverwaltung. Die Schriftleitung.

Wenn ich es unternehme, über ein so schwieriges Gebiet zu sprechen, so muß ich von vornherein um Nachsicht bitten. Was ich biete, sollen mehr orientierende und anregende Bemerkungen sein, nicht eine erschöpfende und autoritative Anleitung zum Konservieren. Ich stütze mich dabei im wesentlichen auf die Erfahrungen, die wir beim Generalkonservatorium der Kunstdenkmäler und Altertümer Bayerns gemacht haben, vor allem auf Mitteilungen, die ich meinem, in der Behandlung alter Wandmalereien besonders erfahrenen Kollegen Professor Hans Haggenmiller verdanke.

Ich teile die Erörterung meines Themas in drei Abschnitte. Ich will zunächst von der Bloßlegung alter Wandmalereien reden, dann von der Erhaltung, d. h. den eigentlichen Erhaltungsmaßregeln im engeren Sinne und endlich von der Restauration oder Wiederherstellung.

1. Die Bloßlegung.

Die meisten mittelalterlichen Wandmalereien sind später über-tüncht oder gar überputzt worden, sei es, daß der veränderte Geschmack an Stelle der Farbenfläche das reine Weiß oder an Stelle der in Zeichnung und Farbe veraltet erscheinenden Gemälde neue Malereien verlangte. Vor allem in der Zeit des Barock und Rokoko, im 17. und 18. Jahrhundert, sind zahlreiche mittelalterliche Wandmalereien dem veränderten Farbensinn zum Opfer gefallen. Häufig scheinen die alten Malereien unter der aufgesetzten Tünche durch und verlocken so zur Aufdeckung. In anderen Fällen stößt man bei Wiederherstellungen von Kirchen und anderen Gebäuden gelegentlich der Entfernung des Verputzes plötzlich wider Erwarten auf Malereien einer älteren Putzschicht.

Sollen nun die Malereien von der Tünche oder von dem Verputz bloßgelegt werden, so kommt alles auf die Wahl des richtigen Verfahrens des Bloßlegens an. Unvorsichtiges und ungeeignetes Vorgehen beim Bloßlegen richtet die Malereien halb oder ganz zugrunde. Vorsichtiges und zweckentsprechendes Vorgehen ist die unbedingt nötige Voraussetzung für die Erhaltung der Malereien. Ja, man muß geradezu sagen: ein gut gelungenes Bloßlegen und Aufdecken ist gewöhnlich das wichtigste bei der Erhaltung über-tünchter Wandmalereien.

Wer sich öfter an der Bloßlegung von Wandmalereien beteiligt hat, der weiß, daß die Leichtigkeit oder Schwierigkeit, mit der die Tünche sich lösen ließ, sehr verschieden war. Ist die alte Malfläche geglättet, d. h. ist der Putzgrund, auf dem die Malerei sitzt, geglättet und besteht die Tünchschicht, welche die Malerei unmittelbar bedeckt, aus reinem Kalk, so löst sich diese Tünchschicht samt den übrigen, etwa später noch darauf gebrachten Schichten meist leicht ab, oft in großen Platten. Ist der alte Malgrund rau, ist dem zur Uebertünchung verwendeten Kalk Sand beigemischt, so haftet die Tünche fester. Erschwert wird die Arbeit auch, wenn der alte Malgrund durch Schläge mit dem Spitzhammer aufgerauht worden ist, damit der darüber zu bringende Verputz hafte. Am schlimmsten aber ist es, wenn die Mauer feucht ist und der alte Malgrund samt der Uebertünchung und Ueberputzung mürbe und mehlig oder glasig geworden ist. In solchen Fällen wird auch das Abwarten des Erfolges vorausgehender Entfeuchtungsmaßregeln nur geringe Hoffnung lassen, daß beim Bloßlegen brauchbare Reste zum Vorschein kommen. Immerhin müssen wo möglich die Entfeuchtungsmaßregeln getroffen werden, ehe an die Entfernung der Uebertünchung oder Ueberputzung gegangen wird.

Wie, d. h. mit welchen Mitteln löst man nun die Tünch- oder Putzschichten von der Malerei los? Das bestgeeignete Werkzeug ist eine messerartig dünne, an der Spitze abgerundete Stahlklinge an einem Griff. Etwa ein vorn abgerundetes Schlitzmesser mit doppelseitiger Schneide. Besonders wichtig ist, daß der Stahl vorn anstelle einer Spitze abgerundet ist, damit die Gefahr des

Aufritzens der Malfäche vermieden wird. Mit diesem Werkzeug sucht man vorsichtig die Tünch- oder Putzschichten zu entfernen, indem man es zwischen die Malfäche und die darauf gelegten Schichten schiebt. Auch mit einer Kelle, deren Spitze abgeschliffen ist, kann man, wo größere Kraftanwendung zum Lossprengen lose sitzender Putzschichten nötig ist, nachhelfen. Gute Dienste leistet unter Umständen auch ein eiserner Hammer mit runder flacher Schlagfläche, bei der, was wiederum sehr zu beachten ist, die Kante weggefeilt ist. Bei mürbem Putz kann auch ein Holzhammer oder der eiserne Hammer mit Lederüberzug verwendet werden. Durch vorsichtige Prellschläge mit einem solchen, nicht zu schweren Hammer vermag man die Schichten oft unmittelbar loszulösen oder soweit zu lockern, daß dann der Stahl eingeschoben werden kann. Ist so die die Malerei verdeckende Schicht in der Hauptsache entfernt, so tupft man die kleineren, noch darauf haftenden Tünch- oder Putzreste mit einem vorn abgestumpften Messer sorgfältig weg. Man hat auch versucht, Kleister zur Entfernung der Tünchschichten zu verwenden. Die auf der Malerei sitzende Schicht wurde mit Kleister bestrichen, darüber dann Leinwand oder starkes Papier angepreßt. Durch Zerren und Abrollen der Leinwand oder des Papiers suchte man die Schichten wegzureißen. Allein diese Art möchte ich nicht empfehlen. Sitzen mehrere Schichten übereinander, so geht im besten Falle gewöhnlich nur ein Teil der obersten mit ab. Ist die Schicht nur dünn, so dringt der Kleister durch die Malerei durch, bleibt auf ihr trotz Reinigung zum Teil zurück, bewirkt Schimmelbildung und verdirbt das Gemälde. Auch der Auftrag einer heißen Leimlösung, die nach der Auftrocknung mit einem Teil der Uebertünchung abrollt, hat sich nicht bewährt. Noch weniger möchte ich zu einem Mittel raten, das, wie mir erzählt wurde, einmal zwei Maurer in einer Kirche Frankens anwandten: Die beiden arbeiteten mit Leibeskräften mittels grober Wurzelbürsten, wie sie zum Bodenputzen dienen, um die Tünche wegzukratzen. Und das gelang ihnen bei der dünnen Tünche auch so gut, daß sie nicht nur die Tünche, sondern auch noch den besten Teil der Malerei mit wegkratzten. Maurer sind überhaupt nicht die geeigneten Leute, Wandmalereien bloßzulegen. Am besten ist es, wenn ein Maler, der Übung in der Behandlung alter Werke hat, das Bloßlegen besorgt. Ich kenne auch Fälle, in denen Kunstfreunde nach sachverständiger Anleitung mit Aufopferung von viel Sorgfalt und Mühe diese zeitraubende Arbeit mit Erfolg vornahmen. Die Beiziehung von in solchen Arbeiten erfahrenen und bewährten Kräften ist aber stets dringend anzuraten.

Unbedingt notwendig ist die Beiziehung eines technisch erfahrenen Malers, wenn schwierigere Verhältnisse vorliegen. Ich nenne im folgenden solche Fälle.

Durch langjährig eingedrungene Dach- oder Bodenfeuchtigkeit verwandeln sich Tempera- oder Käsefarbengemälde oder einzelne Teile derselben allmählich in Fresko, denn es bildet sich eine gläserne Kristallisation auf denselben. Diese gläserne Schicht bildet sich auch auf den Uebertünchungen an feuchten Stellen. Eine solche Tünche zu entfernen ist sehr umständlich und wegen ihrer Sprödigkeit oft unmöglich. In S. Andreas bei Altdorf (Landshut) wurden solche Stellen mit Flußspatsäure aufgelöst. Doch läßt sich dies nicht überall machen.

Dünne, festsitzende Kalkübertünchungen lassen sich meistens nur sehr schwer entfernen, da der leichteste Druck oder Hammerschlag die darunter befindliche Malerei beschädigt. In diesem Falle wird frisch gelöschter, noch heißer Kalk dick aufgetragen. Der frische Kalk zieht manchmal nach einigen Wochen die untere Tünche selbst los. Außerdem läßt sich eine solche verstärkte Tünche dann besser abklopfen.

Auch mit der Lötlampe werden feuchte, übertünchte Putzstellen langsam ausgetrocknet, so daß dann die spröder gewordene (noch nicht verglaste) Tünche von dem ebenfalls fester gewordenen Malgrund besser entfernt werden kann.

Vom 17. Jahrhundert an hat man Wandgemälde auch mit weißer Leimfarbe (Steinkreide) zugedeckt. Diese wird abgewaschen, wenn das Bild in reiner Freskotechnik gemalt ist. Solche Fälle sind mir z. B. von Stetten am Auerberg, von Reutti bei Ulm bekannt. In der Kirche von Gosseltshausen bei Wolnzach in Oberbayern waren im 19. Jahrhundert Fresken der Rokokozeit mit Leimfarbtünche übermalt worden. Nach Aufweichen mit dem nassen Schwamm hat dann der die Bloßlegung besorgende Maler mit dem kräftigen Strahl einer großen Handfeuerspritze den Ueberzug entfernt. Diese Roßkur, die hier gelungen ist, möchte ich aber nicht immer empfehlen.

Wenn Secco-Malereien mit Leimfarben überstrichen sind, so ist deren Bloßlegung sehr schwierig, oft unmöglich, besonders wenn das Bindemittel der alten Farben schwachbindend ist. Durch

sorgfältiges Anfeuchten und Abtupfen mit einem feuchten reinen Schwamme läßt sich mancher Erfolg erzielen. Ohne Beschädigung des alten Bildes wird eine solche Freilegung nie durchführbar sein.

In Oberhausen bei Weilheim in Oberbayern waren Deckenfresken aus dem 18. Jahrhundert wiederholt gefirnißt worden und so unter einer gelben Schicht begraben. Sie wurden mit vorsichtiger Verwendung von Schmierseife von der Tünche befreit. Sind Fresken mit Oelfarbe übermalt worden, so kann die Oelfarbe mit der Zerstörungssalbe (Pottasche und Chlorkalk) entfernt werden. Sind sie mit Lackfarbe übermalt, dann muß Spiritus verwandt werden.

Nach dem Bloßlegen geht es an das Reinigen. Reines Fresko wird abgestaubt und dann abgewaschen. Secco-Malerei oder Fresko mit nachträglichen Zutaten in Käsefarben dürfen nur abgestaubt und mit feuchtem Schwamme abgetupft, aber nicht abgewaschen werden. Störende graue, durch Abwaschen nicht entfernbare, Flecken in Freskogemälden werden vorsichtig mit verdünnter Salzsäure getupft, welche letztere aber unmittelbar mit nassem Schwamme gründlich wieder entfernt werden muß. Auch mittels Spiritus- oder Benzinabtupfung läßt sich manche Unreinigkeit entfernen.

Noch möchte ich zufügen, daß beim Bloßlegen zunächst Schicht für Schicht abgenommen werden soll, damit etwa spätere, auf einer dazwischen liegenden Schicht sitzende, jetzt ebenfalls überdeckte Uebermalungen nicht unbeachtet bleiben. Hat man aus Zufall, bei Ausbesserungen usw., eine Malerei auf der untersten Putzschicht entdeckt, so kann auf einer Zwischenschicht eine jüngere Malerei sitzen, die vielleicht wertvoller ist und eher die Erhaltung verdient, als die zuerst entdeckte unterste.

II. Die Erhaltungsmaßregeln.

Schon bei der Besprechung der Bloßlegung habe ich die Techniken gestreift, in denen die Wandmalereien hergestellt sein können. Nächst der Wahl des richtigen Vorgehens beim Bloßlegen ist die wichtigste Aufgabe bei der Erhaltung, daß man sich über die technische Herstellung der aufgedeckten Wandmalerei Klarheit verschafft. Das war früher, als man von der Geschichte der Maltechnik nur wenig und einzelnes wußte, eine sehr schwierige Aufgabe. Und schwierig ist sie auch jetzt noch. Die richtige Beantwortung der Frage nach der Technik erfordert einen erfahrenen Fachmann. Ernst Berger, der 1897 in dem zweiten Bande seiner Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik (München, Gg. D. W. Callwey) für das Mittelalter und die Renaissance eine gut aufklärende Arbeit geliefert hat, betont (Vorwort S. XI) mit vollem Recht, daß die genaue Kenntnis der Technik eines Bildes die Wiederherstellung schadhafter Stellen im einzelnen Falle bestimmen müsse. Er rügt es, daß man alte Bilder nach ein und demselben Verfahren behandle, gleichgültig, ob ein Gemälde aus dem 14. oder 18. Jahrhundert stammt. „Wie will man, fragt er, ein Bildwerk, sei es Wandmalerei oder Tafelbild, richtig restaurieren, wenn die einzelnen Techniken der verschiedenen Kunstepochen nicht einmal genügend erkannt sind?“

Ich kann und will hier nicht eine ausführliche Erörterung der verschiedenen Techniken geben. Ich verweise im allgemeinen auf das Buch Bergers S. 202 ff. Nur einige Hauptpunkte will ich berühren. Dabei werde ich Gelegenheit haben, die höchst dankenswerten Angaben Bergers da und dort zu ergänzen.

Reine Freskotechnik hat man in Deutschland im Mittelalter in Innenräumen nur in seltenen Fällen angewandt. Beispiele sind die Vorderseite einer Altarmensa in Indersdorf in Oberbayern mit einem spätgotischen Gemälde des Todes Mariä und der Chorbogen in Heiligenstadt bei Ganghofen in Niederbayern. Man hat in Innenräumen meist in Fresko untermalt und mit Käsefarben fertig gemalt. Es ist auch zu unterscheiden, ob die Bilder unmittelbar auf den Verputz oder auf einen auf den Verputz gebrachten Kalkanstrich gemalt sind. Ferner ob dieser Kalkanstrich (meistens mit etwas Milch gebunden) trocken oder noch feucht war, als darauf gemalt wurde; denn in noch feuchten Kalkanstrich gemalt, binden sich verschiedene Farben und es kommt diese Art einer Fresko-untermalung nahe, die natürlich im Freien eher dem Verwittern ausgesetzt ist. Die romanische Malerei der Allerheiligenkapelle im Domkreuzgang in Regensburg ist auf den feuchten Verputz gemalt, auch der Christophorus in der S. Sebalduskirche und das Vierzehnnothelferbild in der Hl. Geistkirche in Nürnberg (letzteres etwa 1450). Dagegen sind die romanischen Malereien in Prüfening und die gotischen in der Frauenkirche von Memmingen auf trockenen Putz, aber halb fresco in feuchten Kalkanstrich gemalt worden. Temperabilder sind dagegen immer auf ganz trockenen Verputz- oder Kalkgrund gemalt, ebenso Oelbilder.

Die Umrisse wurden in der romanischen Zeit mit der Kohle, dann aber mit roter, schwarzer, bisweilen auch gelber Farbe vorgezeichnet, dann wurden die Farben aufgetragen und zwar

auf noch feuchten Grund. Die Lichter und einzelne Farbentöne wurden dann nach dem Trocknen des Grundes mit Käsefarben aufgesetzt; in der Allerheiligenkapelle in Regensburg z. B. auch die Inschriften. Die trocken aufgesetzten Farben gehen natürlich leichter ab, was bei der Bloßlegung und Reinigung sehr zu beachten ist.

In der romanischen Zeit und noch zum Teil in der Gotik wurde der nasse Putz vor dem Bemalen mit Eisen, d. h. mit der Kelle geglättet. Daher fühlen sich solche Wandbilder mit der Hand ganz glatt, wie poliert an. Je feiner der Sand beim Putz ist, desto besser konnte der Grund mit dem Eisen geglättet werden. Bei genauem Zusehen merkt man auf dem derart geglätteten und dann übermalten Grunde deutlich, wie breit die zum Glätten benutzte Kelle war; die Breite hebt sich in Strichen ab. Das zum Glätten verwendete Eisen wirkt schwärzend auf dem feuchten Putzgrund; der geglättete Malgrund ist daher gefleckt und zwar grau und gelblich. Im Laufe des 15. Jahrhunderts hört man auf, den Grund zu glätten. Das Christophorusbild in der Sebalduskirche in Nürnberg aus der Zeit um 1450 dürfte eines der spätesten bekannten Beispiele geglätteten Grundes in Deutschland sein.

Neben der bloß ergänzenden Verwendung der Malerei auf trockenem Grund ist im Mittelalter auch reine a secco-Malerei mit Käse- oder Temperafarben oder Harzölfarben verwendet worden, in Fällen, wo es sich um billige Herstellung handelte. Solche rein a secco gemalten Bilder, bei welchen die Farben nur lose auf dem Grund haften, sind aber weniger dauerhaft, sie sind nur in geringer Zahl auf uns gekommen. Hierzu gehören z. B. spätgotische Rankenmalereien in der Kirche zu Winhöring in Oberbayern, die bei der Wiederherstellung nicht erhalten werden konnten; ebenso auch z. B. die 1896 entdeckten Wand- und Deckenmalereien in Thierfeld im Königreich Sachsen aus dem 14. Jahrhundert; sie sind mit Leimfarben gemalt. (Bericht der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen für 1898 u. 1899 S. 71 ff.) Haltbarer ist wohl das Fresko-Secco, Bilder, die auf eine feuchte Kalktünche gemalt werden, die unmittelbar auf dem Stein oder auf dem Verputze sitzt. Solcher Art sind z. B. die Heiligenfiguren an den Säulen des Münsters in Ulm. Haltbarer ist ferner noch a secco-Malerei mit Oelfarben. Ein solches Bild findet sich aus der Mitte des 14. Jahrhunderts im Domkreuzgang in Regensburg, eine Kreuzigung Christi, 1360 auf älteren Putz gemalt.

Reine Freskotechnik, die von jeglicher nachträglicher Retusche auf trockenem Grund absieht, findet sich in Deutschland bei mittelalterlichen Wandgemälden vor allem im Freien, wo Secco-Malerei natürlich nicht haltbar ist; in Innenräumen vor allem im 18. Jahrhundert. In reinem Fresko sind die mit so außerordentlichem Geschick ausgeführten, heute vielfach noch so frisch anmutenden Deckengemälde des späten Barock und des Rokoko in unseren Kirchen und Schlössern gemalt. Das Rokoko ist in Deutschland die Blütezeit des reinen Fresko.

In welcher Technik die Wandgemälde, um deren Erhaltung es sich handelt, hergestellt sind, ist also in erster Linie zu erforschen. Denn von der Technik hängt die Wahl der Erhaltungsmaßregeln ab.

Die Erhaltungsmaßregeln scheide ich in solche, welche die Umgebung der Gemälde, und in solche, welche die Malerei selbst betreffen. Das wichtigste ist vor allem, daß die Feuchtigkeit entfernt oder hintangehalten werde. Schutz des Baues, des Gewölbes, des Mauerkerne gegen Regenwasser und gegen vom Boden aufsteigende Feuchtigkeit ist selbstverständlich. Der Entfeuchtung ist die größte Sorgfalt zu widmen. Alte Wandmalereien befinden sich ja in Bauten, die häufig an Feuchtigkeit leiden. Gute Bedachung, richtige Anlage der Fensterverglasung, Erhöhung des Fußbodens im Innern gegenüber dem äußeren Boden, Ziehen eines genügend breiten und tiefen Grabens rings um den Bau, Luftlöcher, womöglich auch in den unteren Teilen der Kirche, die, wenn unten angebracht, außen mit Gittern, innen beim Gottesdienst mit Schiebern (zur Abhaltung des Zuges und der Kälte) geschlossen werden können — das sind Vorkehrungsmaßregeln bei Entfeuchtung. Bei Deckengemälden kann es vorkommen, daß die Luftlöcher im Gewölbe ganz oder teilweise, absichtlich oder durch Zufall, durch Eindringen von Staub, Mauersechtheit von Dacharbeiten usw. im Laufe der Jahre verstopft worden sind. Dann schlagen sich die feuchten Ausdünstungen der in dem Raume versammelten Menschen am Gewölbe nieder, die Malerei wird feucht, schimmelig. Beobachtet man solche Erscheinungen an Deckengemälden, so sehe man vor allem nach, ob die Luftlöcher im Gewölbe ihren Zweck richtig erfüllen. Denn eine gute Lüftung ist eine unerläßliche Vorbedingung der Erhaltung der Wandgemälde. Vernachlässigung der Lüftung, insbesondere auch an den Fenstern, unüberlegte Abänderung alter bewährter Lüftungseinrichtungen können in wenigen Jahren den Untergang bis vor kurzem gut erhaltener Wand- und Deckengemälde herbeiführen.

Hat man es mit einem Schalgewölbe, einem hölzernen Gewölbe zu tun, so empfiehlt sich über ihm die Anlage eines Fehlbodens zum Schutze gegen allzu starkes unvermitteltes Einwirken der winterlichen Kälte des Dachbodens auf den Malgrund. Ist der Raum mit Menschen gefüllt, so steigt die warme Luft in die Höhe und setzt, je kälter die Gewölbeoberfläche ist, desto mehr Wasserdunst an ihr ab.

Ich komme zu den Erhaltungsmaßregeln, welche die Gemälde selbst betreffen. Es gibt Sprünge und Risse im Gewölbe und an der Mauer. Ein größerer Sprung wird zunächst von der Malfläche her mit Kalkmörtel ausgekittet; noch größere Sprünge werden von der Malfläche aus zuerst mit Ziegelbrocken ausgefüllt und dann mit Kalkmörtel geschlossen. Kann man von außen, von der Rückseite des Gewölbes beikommen, so soll man einen dergestalt ausgefüllten, auf der Innenseite vorläufig mit Ton ausgekitteten Sprung mit Zement ausgießen. Die zu diesem Zwecke erfolgende und nachher wieder zu entfernende Verschiebung der unteren Sprungöffnung mit Tonerde (oder Lehm) wird das Durchdringen des Zementgusses bis auf die Malfläche, was natürlich schädlich wäre, verhindern. Der Zementguß darf nicht bis zur bemalten Fläche vordringen, sondern nur soweit, daß man darüber Kalkmörtel mit Kälberhaaren und endlich als eigentlichen Malgrund feinen Verputz anbringen kann, letzteren in der Ebene des alten Malgrundes. Lose sitzende wie auch durch Mauersechtheit hohl liegende bemalte Verputzstellen werden durch langsame mehrmalige Hintergießung mit dünnerem Zementbrei (in Innenräumen auch mit Gips) befestigt³⁾. Zu dieser Vornahme müssen die hohlen Platten oben (Eingießöffnung) und unten (Luftöffnung) etwas angebohrt werden.

Hat man etwaige Sprünge oder Risse geschlossen, so geht man an die Ausbesserung vorhandener Löcher, die namentlich seinerzeit beim Ueberputzen der Wandgemälde mit dem Spitzhammer verursacht worden sind. Mit solchen Spitzhammer schlägen sind die Gemälde häufig wie gespickt. Die Löcher werden zuerst angefeuchtet, dann mit feinem Sand und Kalk und etwas Gips ausgefüllt. Wenn die Löcher nicht tief sind, so kann man sie, namentlich bei untergeordneten Bildteilen und bei geringeren Bildern unausgefüllt lassen und nur mit Farbe behandeln. Größere Löcher werden zuerst mit nassen Ziegelbrocken und Raummörtel ausgefüllt, damit beim Auftragen des feinen Mörtels und Gipses keine Risse entstehen. Will man das Bild weiter herstellen, so muß der in den Rissen und Löchern erneuerte Malgrund möglichst gleich dem alten behandelt werden. Er wird mit dem Eisen geglättet, wenn auch der alte Grund geglättet ist. Ist der alte Malgrund rau, so wird durch Waschen mittels Wasser und Pinsel die ausgebesserte Stelle in noch feuchtem Zustande auch wieder rau gemacht.

Kann man es bei der Ausbesserung des Gewölbes, der Mauer und des Putzgrundes bewenden lassen, und wird man nicht durch Rücksichten auf die Benutzung des Raumes zur eigentlichen Wiederherstellung gezwungen, so wird dem Interesse der Kunstgeschichte am besten Rechnung getragen. In solchem Falle können die Wandmalereien unter Umständen, d. h. wenn keine Feuchtigkeitsgefahr droht und wenn die Farben fest haften, von allen weiteren technischen Eingriffen verschont bleiben. Gehen die Farben ab, so wird das Ganze mit Kalk- oder Käsewasser mit dem Fixierrohr fixiert, und zwar aus möglichst weiter Entfernung und öfter, damit nicht zu viel Wasser auf die Fläche kommt und herabläuft. Fresken an den Außenwänden von Gebäuden, die so gelitten haben, daß die Glashaut, die sich über der Malerei gebildet hat, verwittert ist, werden mit reinem Kalkwasser getränkt; dadurch wird der Putz und die Malschicht auf einige Zeit wieder erhärtet, auch die Farbe wieder gebunden. Das Tränken muß aber mehrmals und womöglich alle Jahre wiederholt werden. (Bei dekorativen Außenmalereien auf noch gutem Untergrunde ist, wenn längerer Bestand und frischeres Aussehen gewünscht wird, eine Neuaufmalung oder Nachmalung kaum vermeidbar. In diesem Falle wird die alte Malerei gereinigt, mit Wasserglas fixiert, mit den Keimischen Mineralfarben aufgemalt und wieder mehrmals nach Vorschrift mit lauwarmem verdünntem Wasserglas fixiert. Auch mit Lapidarfarben kann die Erneuerung gemacht werden, vergl. z. B. Bamberg, Rathaus.) Auch bei Fresken im Innern, bei welchen die Glashaut verwittert ist, wendet man zunächst das Tränken

³⁾ Ein Vergießen der Risse mit Zement (und auch Gips) erscheint uns sehr bedenklich. Wenn auch das in den Riß gedrückte Lehmputz ein Vordringen des Zements bis zur Malfläche verhindern würde, so ist doch große Gefahr vorhanden, daß der flüssige Zement von dem Riß und von den Mauerfugen aus oder durch porige Steine an anderen Stellen bis zur Malfläche gelangt und die Malereien zerstört.

Die Schriftleitung.

mit reinem Kalkwasser oder auch mit Alaunwasser mittels Fixierrohr an, darauf das Tränken mit Käsewasser, das für sich allein genügt, die Farben wieder zu binden. In einzelnen Fällen ist die Tränkung mit Terpentinöl, dem etwas Venezianischer Terpentin (Tannenharz) beigemischt ist, anzuwenden. Ist das Bild auf geklättem Grund gemalt und besteht Feuchtigkeitsgefahr, so wird das Ganze nach dem Fixieren mit Kalk- oder Käsewasser und etwaiger Retuschierung mit gereinigtem, in Terpentinöl gelöstem,

warmem Wachs mittels des Pinsels überstrichen. So sind z. B. die romanischen Wandgemälde in der Allerheiligenkapelle in Regensburg zum Abschlusse der Wiederherstellung behandelt worden. — In das Gebiet der Erhaltung alter Wandmalereien gehört auch die Abnahme der Wandgemälde. An diese wird man denken müssen, wenn die Erhaltung der Werke an Ort und Stelle nicht möglich ist. (Vergl. a. Zentralbl. d. Bauverw. 1887, S. 206 u. 1889, S. 10 Fresken der Casa de' Zuccheri in Rom. D. S.) (Schluß folgt.)

Bautechnische Urkunden.

Bei den Aufgaben der praktischen Denkmalpflege ist den beiden wichtigen Faktoren der Bautechnik, Baustoff und Bauarbeit nicht immer und nicht überall diejenige Beachtung zuteil geworden, die ihnen unstreitig gebührt. Tastendes Urteil und unsicheres Vorgehen, Enttäuschungen und zweifelhafte Erfolge lassen sich vielfach darauf zurückführen. In der Technik stehen nun einmal Stoff und Arbeit in steter Wechselbeziehung: Der technische Stoff wird durch die Arbeit geformt und geadelt, aber die technische Arbeit wird andererseits durch den zu bearbeitenden Stoff bedingt, oder doch beeinflusst. Wie die Bildung jedes Kunstwerkes, so wird auch die Erscheinung, das Dasein unserer geschichtlichen Bauwerke wesentlich durch die Bautechnik bestimmt und gekennzeichnet, welche in den verwendeten Stoffen und in der aufgewandten Arbeit ihren urkundlichen Ausdruck findet. Nach zwei Richtungen hin sind die bautechnischen Urkunden wertvoll: Für die wissenschaftliche Forschung und für die künstlerische Tätigkeit auf dem Gebiete der Denkmalpflege.

In erster Linie hat der Baustoff eine urkundliche Bedeutung, mag er dem heimischen Boden entstammen oder von fremder Herkunft sein; mag er dem natürlichen Felsgestein entnommen oder als Findling gewandert sein. Er verwächst naturgemäß mit dem Bauwerk und nimmt als organisch eingefügter Bestandteil auch teil an dem Werden und Wandel desselben. So gewähren schon die Grundmauern eines Bauwerkes selbst ihre Unterlage oder das umgebende Erdreich sehr häufig sichere Aufschlüsse über die wechselnden Schicksale, welche das Bauwesen einst durchgemacht. Wie die Schichtenfolge im Kulturboden die Lebensäußerung sehr weit zurückliegender Zeiträume anschaulich bekundet, so legen auch die Grundmauern unverwerfliches Zeugnis ab von mancher Entwicklung, deren Spur in den oberirdischen Bauteilen vielleicht ganz verwischt wurde oder verloren ging. Für die Beurteilung der geschichtlichen Mauertechnik ist von Bedeutung das verwandte Mauermaterial ebenso wie die Art des Mauerverbandes und Mauergefüges. Es kommt in Betracht, ob das verwandte Steinmaterial ortsüblich oder eingeführt, ob es sich um Bruchsteine, Schichtsteine oder Quadersteine handelt, ob natürliche oder künstlich geformte Stoffe verwendet wurden. Auch die verschiedenen Arten des durch das Werkzeug bedingten Baugesüges, wie die mannigfaltige Schlagbehandlung und Versetzungsweise der Bruchsteine und Hausteine, die Bereitung und Verarbeitung des Mörtels, die Art der Verzimmerung des Holzwerkes, der Verankerungen usw. — sind bautechnische Kennzeichen, welche urkundlichen Wert besitzen. Selbst das Dachdeckungsmaterial, sowie die Art der Eindeckung kann von Bedeutung sein; hat doch Dach und Deckungsweise für die Erscheinung eines Bauwerkes in landschaftlicher oder städtischer Umgebung einen bestimmten, nicht zu unterschätzenden Stimmungswert. Wie die Technik des Rohbaues ist auch die des inneren Ausbaues für den Forscher wertvoll, da hier die Wandbehandlung, die Fußbodenbeläge und die Deckenbildung nach Stoff und Arbeit wichtige Anzeichen oder Nachweise über die Baugeschichte enthalten können. Wie das äußere, so kann auch das innere Gefüge, — unter anderem auch der Putzauftrag, seine Beschaffenheit und Schmuckbehandlung (durch Formung und Färbung, Einritzung und Bemalung) — sichere Kunde geben von der Entwicklung und den Veränderungen eines geschichtlichen Baubestandes.

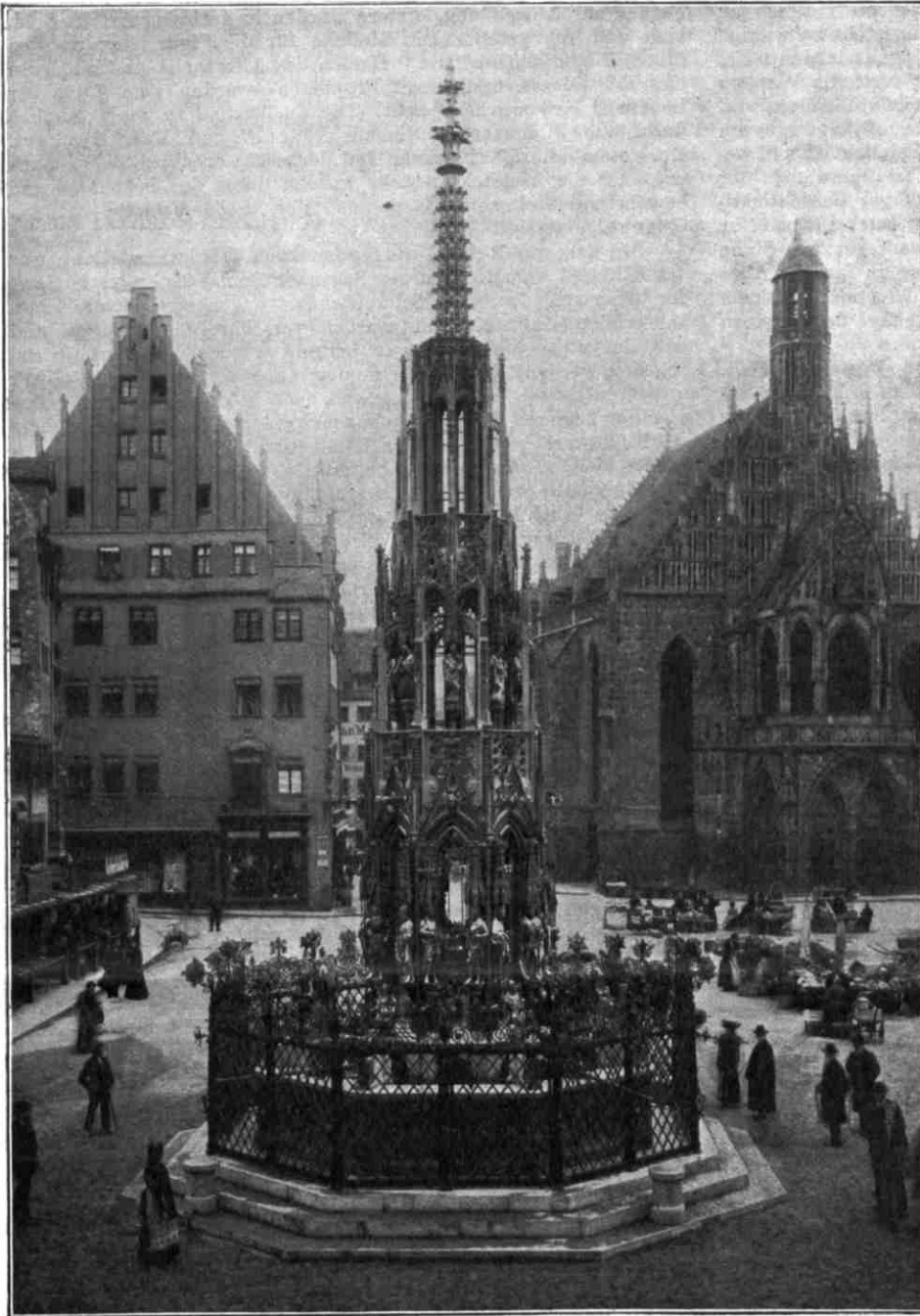
So bietet die Bautechnik im einzelnen manche urkundliche, greifbare Belege für die geschichtliche Forschung. Die letztere hat die Entwicklung der griechischen und römischen Bautechnik mit anerkennenswertem Erfolge untersucht. Nicht im gleichen Maße hat die Wissenschaft bisher die Technik der mittelalterlichen Baukunst ihrem urkundlichen Werte nach eingeschätzt, obwohl grade auf deutschem Boden — entsprechend dem großen Wechsel der Landesbeschaffenheit und Bodengestaltung, sowie des Klimas und der baulichen Ueberlieferung — ganz erhebliche Unterschiede in der Bautechnik und daher auch in der geschichtlichen Baukunst sich geltend machen. Es erscheint daher wünschenswert, daß die Denkmalkunde bei der Feststellung des historischen Baubestandes mehr als bisher die gegebenen technischen

Urkunden als anschauliche Hilfsmittel in den Kreis ihrer Betrachtung ziehe.

Die Würdigung der überlieferten Bautechnik hinsichtlich des Stoffes und der Arbeit hat aber auch eine große Bedeutung für die künstlerische Tätigkeit, welche notwendig mit der verantwortlichen Pflege unserer Baudenkmäler verbunden ist. Nicht immer ist der bauliche Zustand derart, daß die angewandte Technik eine dauernde Erhaltung verbürgt. In vielen Fällen muß mit geeigneten baulichen Maßregeln, und zwar zur rechten Zeit, eingegriffen werden. Der kleinste Aufschub wichtiger Sicherungsarbeiten kann für den Bestand verhängnisvoll werden. Man vergegenwärtige sich die große Verantwortung, welche ein ausführender Künstler bei einschlägigen Aufträgen übernimmt und pflichtgemäß übernehmen muß. Mag es sich nur um die Instandsetzung oder den Umbau, ja nur um einen notwendigen Unterhalt eines noch so bescheidenen Bauwerkes handeln, an die überlieferte Technik muß in zielbewußter Weise angeknüpft werden. Bei der Wahl geeigneter Baustoffe fallen in erster Linie technische Erwägungen ins Gewicht, wenn dabei auch wirtschaftliche Gesichtspunkte ausschlaggebend sein können. Auf der einen Seite muß bei der Auswahl der Bausteine nach Farbe und Beschaffenheit, auf die geschichtliche und künstlerische Erscheinung des Bauwerkes inmitten der Landschaft oder seiner angestammten Umgebung Rücksicht genommen werden. Auf der andern Seite aber kommt ganz wesentlich in Betracht die Güte und die Vertrauenswürdigkeit des Gesteines, im besondern seine Haltbarkeit, welche zumeist auf seinen physikalischen und chemischen Eigenschaften beruht. Im allgemeinen wird sich allerdings ein Baustoff empfehlen, der nachweislich die geschichtliche Probe bestanden hat; indessen kann unter Umständen die Wiederverwendung oder die Wiederbeschaffung eines am Bauwerk überlieferten Gesteines nicht empfehlenswert oder nicht möglich sein; in diesem Fall kann als Ersatz nur ein solches Baugestein ins Auge gefaßt werden, welches den technischen und wirtschaftlichen Anforderungen entspricht, im besondern für die Haltbarkeit, die Tragfähigkeit und die Widerstandskraft die sicherste Gewähr bietet. Diese Wertbestimmung der Bausteine, soweit sie in Betracht kommt, muß sich erstrecken nicht nur auf die Untersuchung der mineralogischen Zusammensetzung und die geologische Entstehungsweise, sondern auch auf das Verhalten des Gesteins zu dem Angriff der atmosphärischen Niederschläge, zu der Sonnenbestrahlung und zu der Einwirkung der Pflanzenwelt, z. B. hinsichtlich des Ansatzes von Moosen, Flechten, Pilzen, Farnen usw.)*

Nächst der geeigneten Auswahl der Baustoffe wird der ausführende oder bauleitende Architekt sein Hauptaugenmerk richten müssen auf die technische Bauarbeit, auf die zweckmäßigste Anwendung, die Lagerung und die Bearbeitung des gegebenen oder gewählten Baumaterials, da hiervon erfahrungsgemäß ganz wesentlich die dauernde Erhaltung, der beste und billigste Unterhalt eines Bauwerkes abhängt. Auf die Arbeit im einzelnen ist die größte Sorgfalt zu verwenden, wenn man einem geschichtlichen Bauwerk, und wäre es eines der einfachsten, nach Maßgabe seiner Bautechnik in wahrhaft künstlerischem Sinne gerecht werden will. Ist doch bei der technischen Stoffbehandlung im Grunde genommen nichts unwichtig, im äußeren wie im inneren Baugesüge. So kann selbst die Zusammensetzung des Verputzes von größter Wichtigkeit sein, wenn er als dauerhafter Malgrund dienen soll. Wie hier im einzelnen Falle, so muß überall wo das künstlerische Wirken einzusetzen hat, die Erfahrung zu Rate gezogen werden, wie sie uns zugleich mit den geschichtlichen Meisterwerken urkundlich überliefert ist. Es ist daher Sache, ja Pflicht der praktischen Denkmalpflege, sich dieser geschichtlichen

*) Beachtenswert sind in dieser Richtung die Mitteilungen von J. Block: „Ueber einige Reisen in Griechenland“, mit Berücksichtigung der Baumaterialien usw. (Sonder-Abdruck aus den Sitzungsberichten der Niederrheinischen Gesellschaft für Natur- und Heilkunde in Bonn, 1902.)



Der Schöne Brunnen in Nürnberg.

Erfahrung für die Zwecke künstlerischer Aufgaben wo irgend möglich zu bedienen.

Aus den entwickelten Gründen liegt es nahe, bautechnische Urkunden als anschauliche Belege der Baugeschichte an geeigneter Stelle zu sammeln. Der Gedanke ist an sich nicht neu und ist auch bereits für die Erforschung der antiken Baukunst in ausgiebiger Weise verfolgt worden. Für die Sammlung bautechnischer Urkunden des Mittelalters wird zweckmäßig eine engere, landschaftliche Abgrenzung vorzuziehen sein, da sie alsdann die wissenschaftliche Forschung und die künstlerische Arbeit im einzelnen am besten zu unterstützen vermag. Eine Angliederung derartiger Sammlungen an die Provinzial- oder Landesmuseen wird daher zu erwägen sein, als eine wünschenswerte Ergänzung der Denkmalarhive. Vor allem aber soll hier der Förderung der lokalen bautechnischen Sammlungen das Wort geredet werden. Jedes größere geschichtliche Bauwerk bietet oder birgt wertvolle Urkunden, die ohne größere Schwierigkeiten und mit verhältnismäßig sehr geringen Kosten an Ort und Stelle gesammelt, gesichtet und aufgestellt werden können. Wird an einem Baudenkmal irgend eine Bauarbeit vorgenommen, so liegt es ganz in der Hand des ausführenden oder bauleitenden Architekten, für die Entnahme geeigneter bautechnischer Proben und die Bergung aller, auch der kleinsten Fundstücke, Sorge zu tragen, und das so gewonnene Material durch die notwendigen Aufzeichnungen, Aufnahmen und Untersuchungen zu ergänzen. Durch solche Sammlungen, in geeigneter Weise zugänglich gemacht, können für die Zwecke der praktischen Denkmalpflege äußerst wertvolle Hilfsmittel erschlossen und nutzbar werden. Ist es doch in hohem Grade wünschenswert, daß durch die Anschauung das Verständnis für die technischen Voraussetzungen der Baukunst unterstützt und gleichzeitig bei den beratenden und ausführenden Organen das Gefühl der technischen Verantwortlichkeit in notwendigem Grade geschärft und gefestigt werde. Will die Denkmalpflege auf sicheren Bahnen vorschreiten, so muß sie dafür sorgen, daß in weitesten Kreisen die geschichtliche Baukunst in ihren technischen Grundgesetzen erkannt und gewürdigt und ihre ersten geschichtlichen Lehren tatsächlich und tatkräftig beherzigt werden.

Schwarz-Rheindorf.

Arntz.

Zur Erneuerung des Schönen Brunnens in Nürnberg.

Der Schöne Brunnen in der Nordwestecke des Hauptmarktes hat von jeher als eines der edelsten unter den kleineren Denkmälern der blühenden Gotik und, was Nürnberg betrifft, als ein Wahrzeichen der ehemaligen freien Reichsstadt gegolten. Entstanden in den Jahren 1385–1396, also zu einer Zeit, in der Nürnberg in der vollsten Blüte seiner Entwicklung stand, legt er bededtes Zeugnis ab von dem hohen Glanz der Nürnberger Bildhauerschule des 14. Jahrhunderts. Es ist urkundlich erwiesen, daß der Schöne Brunnen gleich zu Anfang bemalt und vergoldet wurde. Ja, wir dürfen sogar sagen, daß er in der ganzen Art seines Aufbaues, mit seinem reichen figürlichen Schmuck und seinen vielen feinen Zierteilen von vornherein auf Bemalung berechnet war. Wir finden es darum auch natürlich, wenn im 15. und 16. Jahrhundert wiederholt von einer Neufassung desselben berichtet wird. Die letzte erfolgte im Jahre 1587 durch Endres Herneysen. Mit dem 17. Jahrhundert begann für den Brunnen eine traurige Zeit. Er geriet in Vergessenheit und damit in der Folgezeit in einen immer mehr zunehmenden Verfall. Schon im Jahre 1792 sah man sich gezwungen, Hand an das Kunstwerk zu legen. Die schadhafte Teile wurden entfernt und einzelne Zierstücke abgemeißelt. 1816

mußte der Brunnen zur Verhütung des drohenden Zusammensturzes mit einem Gerüst gestützt werden. In den Jahren 1821 bis 1824 wurde er dann durch den Direktor der Nürnberger Malerakademie Reindel einer durchgreifenden Wiederherstellung unterzogen, wobei jedoch mehr als fünf Sechstel des Denkmals in einer den heutigen Anforderungen der Denkmalpflege wenig entsprechenden Form vollständig neu gefertigt wurden. Aber auch in diesem Zustande hatte der Brunnen keinen Bestand. Der Stein war zu wenig beständig, als daß er den Unbilden der Witterung Trotz geboten hätte. So kam es, daß sich das Kunstwerk gegen Ende des verflorenen Jahrhunderts in baulicher Hinsicht und in seinem figürlichen Teil in einer derartig bedenklichen Verfassung befand, daß von den städtischen Behörden der Beschluß gefaßt wurde, den Schönen Brunnen gänzlich zu erneuern. Man war sich klar darüber, daß man zur Vollführung eines derart schwierigen Werkes eines Künstlers bedürfe, dem man nach jeder Richtung hin volles Vertrauen schenken konnte. Einen solchen glaubte man in der Person des städtischen Oberingenieurs (jetzt Baurats) Heinrich Wallraff gefunden zu haben, und man sollte sich in dieser Wahl auch nicht getäuscht haben. Wallraff hat es verstanden,

sich der ihm übertragenen Aufgabe mit solchem Geschick zu entledigen, daß seine Arbeit als eine Tat hingestellt zu werden verdient. Mit feinem Taktgefühl hat er sich ganz in den Geist und die Formensprache der damaligen Zeit vertieft. Was an ursprünglichen Resten vom alten Brunnen noch vorhanden war, hat er aufs sorgfältigste nachgebildet. Wo es galt, zu ergänzen und neu zu gestalten, hat er dies mit größter Feinheit und Gewissenhaftigkeit im engsten Anschluß an gleichzeitige und in der Auffassung ähnliche Vorbilder und unter feinfühligster Berücksichtigung der geschichtlichen Quellen und örtlichen Sagen getan. Nur so war es möglich, das weltberühmte Kunstwerk ganz im Sinne der Zeit seines Ursprungs von neuem erstehen zu lassen. Alles ist bis ins kleinste hinein sorgfältigst durchgebildet und zu einem Gesamtbild von edler Harmonie vereinigt, das selbst den Gegnern derartiger Erneuerungen Achtung einflößen muß.

Wie schon oben bemerkt, war der alte Schöne Brunnen bemalt. Wenn man sich daher entschloß, das Denkmal im erneuerten Zustande ebenfalls zu bemalen, so war man vom Standpunkt der Denkmalpflege aus dazu berechtigt. Man konnte es aber um so eher, als eine Zeichnung von Georg Penz vom Jahre 1541 im Besitz des Baurats Wallraff vorhanden war, welche den Brunnen in seiner damaligen Fassung vor Augen führt. Es kann nicht geleugnet werden, daß bei der unter Wallraffs Leitung durch den Münchener Meister Franz Rüdorffer erfolgten Bemalung und Vergoldung die Farbenstimmung der Penzschen Zeichnung in hervorragend trefflicher Weise zum Ausdruck gelangt ist. Der warmgrau getonte Muschelkalkstein wurde als wirkungsvoller Untergrund belassen. Nur die figürlichen und ornamental bevorzugten Teile wurden farbig behandelt. Für erstere gelangten verschiedene

Farben zur Anwendung, letztere wurden in gotischer Art in Gold, blau und rot gefaßt. Die Modelle für die Figuren am unteren (die 7 Kurfürsten und die 9 Helden des Altertums) und mittleren Geschoß (Moses und die 7 Propheten) wurden vom Bildhauer Leonhard Herzog hergestellt. Die Ausführung in Stein geschah durch die Bildhauer Ferdinand Göschel und Karl Burkert. Der gesamte übrige figürliche Teil, der reiche ornamentale Schmuck wie auch die Architekturstücke wurden durch den bekannten und bewährten Steinmetzmeister an der Sebalduskirche Johann Göschel gefertigt.

Bei der von Reindel vorgenommenen Wiederherstellung war das i. J. 1587 vom Augsburger Schlosser Paulus Kuhn verfertigte, der Glanzzeit deutscher Schmiedekunst angehörige Gitter seines kunstvollen Aufsatzes mit zierlich verschlungenen Stäben und und sinnvoll gebildeten Rosen beraubt worden. Es muß ja zugegeben werden, daß der Brunnen ohne ein solch hohes Gitter in seiner ganzen Erscheinung und auch in seinen unteren Teilen zu einer besseren Wirkung gekommen wäre. Dennoch aber durfte ein Kunstwerk mit so vielen Feinheiten nicht ohne genügenden Schutz bleiben. Es ist daher begreiflich, wenn das Gitter an seiner ursprünglichen Stelle wieder aufgerichtet und bei hinreichend vorhandenen Anhaltspunkten nach Wallraffs Entwürfen in seinem oberen Teil ergänzt wurde. Die Schmiedearbeiten hierfür gelangten durch die Kunstschatzmeister Albrecht Leibold und Sohn und Gustav Frey zur Ausführung. Die vier Schöpfröhren mit den reizenden, im Geiste Peter Vischers gehaltenen Figürchen wurden nach Wallraffs Angaben vom Bildhauer Herzog modelliert und durch den Kunstgießer Joh. Brand gegossen.

Nürnberg.

Dr. Schulz.

Die Entartung des Christuszeichens.

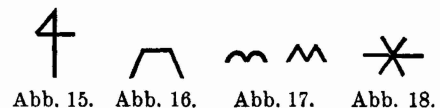
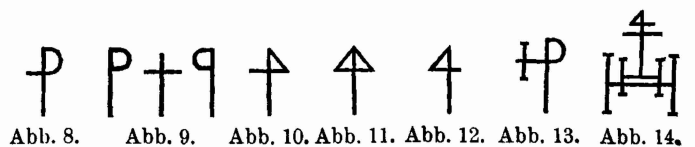
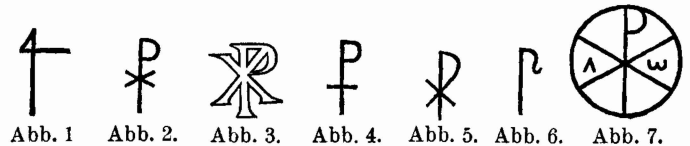
Unter die notariell verfaßten Urkunden aus dem 17. Jahrhundert sieht man wiederholt ein Zeichen (Abb. 1), statt der Namensunterschrift von denen gesetzt, die nicht imstande waren ihren Namen zu schreiben. Denselben Zeichen begegnen wir in der damaligen Zeit oft, meist auf Grabsteinen oder an Kirchenfenstern; auf den ersteren z. B. in Rynsburg und Frankfurt, in Edam an Kirchenfenstern, in Emden auf Mauergiebeln, Grabsteinen und selbst an Kleiderhaken: gleichsam als Wappen der betreffenden Personen. Doch noch mehr und fast immer kommt es bei den bekannten Schöffensiegeln vor, als ein Merkzeichen, das regelmäßig angewandt wurde von Leuten, die im Besitz irgend einer Machtbefugnis oft siegeln mußten, aber als schlichte Bürger kein eigenes Wappen führten. Wohl finden wir unser Zeichen in diesen Siegeln auf allerlei Weise verziert, verändert und ergänzt, aber die Grundform kehrt doch überall wieder. In welcher Weise diese letztgenannten Zeichen zu erklären sind, darüber sind viele Vermutungen aufgestellt. Man nannte sie „Haus- und Hofmarken“, holländisch „huismarken“, und traf sie auch regelmäßig bei Handeltreibenden als Handelsmarke an. Die Familie Nijhoff in Arnheim führte das Zeichen von alters her in ihrem Wappen und besitzt noch das alte Siegel, in dem es eingegraben steht. Die meist anerkannte Erklärung war die, daß eine solche Handelsmarke oder Warenmarke von jedem nach Willkür, nach eigenem Belieben und Gefallen gewählt ward. Homeier, der dem Gegenstande ein Buch widmete, vermutete, daß bei den meisten ein Merkurstab das Urzeichen sei, während bei anderen vielleicht in der Runenschrift die Erklärung gesucht werden müsse.

Gegen die Vermutung einer Willkür spricht nun aber die unmittelbar ins Auge springende Einheit der Grundform bei der größtmöglichen Abwechslung der Nebenformen. Wer die Bilder von Homeier in seinen „Hof- und Hausmarken“ oder die in den Overijsselschen Beiträgen von 1875 vorkommende Sammlung aufschlägt, kann sich dessen auf den ersten Blick vergewissern.

Doch auch gegen die Ableitung aus heidnischer Quelle bestehen schon von vornherein Bedenken. Auch wo man sie nicht mehr verstand, verhinderte doch, vor allem in der alten Zeit, schon die Ueberlieferung ihres heidnischen Ursprungs den Gebrauch solcher Zeichen bei ernsten Handlungen oder an heiligen Stätten. In der Tat ist es denn auch kein heidnisches, sondern im Gegenteil ein ausgesprochen christliches Zeichen; denn meines Erachtens ist es nichts anderes als das alte überall bekannte „Chrismon“.

Es sei mir vergönnt, bezüglich der alten Geschichte dieses ehrwürdigen Zeichens, dessen Entartung ich andeuten werde, noch folgendes in Erinnerung zu bringen. Die älteste Form, in der Jesus als der Messias in den Handschriften angedeutet wird, war X P C, d. h. ch—r—s in griechischen Handschrift-Großbuchstaben, bedeutend: Christus, der Gesalbte. Schon sehr früh wird in der römischen Welt der Buchstabe C in S verändert,

aber bald fällt dieser ganz fort und es bleiben allein die Buchstaben X und P übrig. In verkürzter Schrift auf Denkzeichen und Kunstgegenständen werden nun das X und das P vereinigt. Man schrieb oder meißelte das Zeichen der Abb. 2 oder 3. Doch



auch diese Form wird wieder einigermaßen verändert und in Abb. 4 umgewandelt, worin nicht allein das X und P, sondern zugleich das Zeichen des Kreuzes ausgedrückt ist. Dies treffen wir meist an auf altchristlichen Grabsteinen und Kunstgegenständen, vor allem auf Lämpchen, wie sie u. a. im Museum für Altertümer in Leiden zu sehen sind und wie sie bei Garucci, „Storia dell' arte christiana“, Teil VI abgebildet sind. Wahrscheinlich war für ungelehrte Römer, die keine Christen waren, die Bedeutung des Zeichens unbekannt. Das X (als ch) war ihnen ein ganz fremder Buchstabe, und das P (R) und das C (S) wurden wie P und K von ihnen ausgesprochen. Dies Unverständliche machte die Form sehr brauchbar als Erkennungszeichen für Eingeweihte in den bitteren Zeiten der Verfolgung. Als das Christentum gesiegt hatte, setzten die Päpste in ihren Bullen und die Kaiser in ihren amtlichen Erlassen das Zeichen der Abb. 2 und zuweilen der Abb. 5, stets an den Anfang aller Akten, die sie als von ihnen beglaubigt angesehen wissen wollten. Durch die letztgenannte Aenderung erhielt das P später oft die ganz verfehlte Form der Abb. 6, während auf Denkzeichen und Kunstgegenständen das oben genannte einfache Chrismon meist mit dem ersten und dem letzten Buchstaben des griechischen Alphabets, wie es in Abb. 7 gezeigt ist, ausgeführt wurde, wo nach Offenbarung Johannis 1,8 und 11, Christus als α und ω angedeutet wird.

Wir wollen nun verfolgen, was mit diesen Zeichen im Lauf der Jahrhunderte geschehen ist. Die einfachste Form, die wir oben kennen lernten, zeigt Abb. 4. Aber auch diese wurde wieder

verkürzt, und so entstand die Form der Abb. 8, worin doch immer noch das X und das P zu erkennen waren. Als aber das Christentum sich nach dem Westen von Europa und dem Norden Germaniens ausbreitete, wo das Griechische vollständig unbekannt war, fiel auch der Querstrich fort und es blieb das P allein als Christenzeichen übrig. Mr. Pit, Direktor des Museums Niederländischer Altertümer in Amsterdam, zeigte mir einen steinernen Sarg, der auf Wieringen gefunden ist, und aus dem 12. Jahrhundert, wenn nicht aus früherer Zeit, stammt. Hier war das Kreuz an beiden Seiten durch ein P begleitet (vergl. Abb. 9). Aber selbst diese allereinfachste Form des P mußte noch eine Aenderung erfahren. Durch die Gewohnheit, der Bequemlichkeit halber gebogene Linien in Eckformen zu meißeln entstand schließlich das Zeichen der Abb. 10, das infolge der allgemein gebräuchlichen Verdopplung auch zuweilen, wie in Abb. 11 dargestellt ist, geschrieben wird, und endlich Abb. 12, wie es meist immer unter notariellen Urkunden im 17. Jahrhundert vorkommt. Ebenso wie jetzt noch jeder des Schreibens Unkundige ein Kreuz setzt zum Zeichen, daß er ein Christenmensch ist, so benutzte damals der des Schreibens unkundige Bürger gewöhnlich das abgeschlissene, eingeschrumpfte und verstümmelte Christuszeichen, womit früher allein Päpste und Kaiser ihre Schriftstücke beglaubigt hatten. —

Neben der Vereinfachung und Einschrumpfung unseres Zeichens ist jedoch auch die Ausbreitung und Ausfüllung desselben bemerkenswert. Das P blieb Hauptform, aber nacheinander wurden ein, zwei oder drei Querstriche durch die senkrechte Linie gezogen (die Formen des gewöhnlichen, des bischöflichen und des erzbischoflichen Kreuzes), auch wohl zwei mit einem schrägen darunter, in Verbindung mit dem römischen, griechischen oder russischen Kreuz, während unten an der stehenden Linie zuweilen die Blätter eines Ankers als Sinnbild der christlichen Hoffnung auf Unsterblichkeit hinzugefügt wurden.

Doch dabei blieb es nicht. Die Familie Nijhoff z. B. führt, wie ich bereits sagte, seit undenkbarer Zeiten auf ihrem Siegel das oben angeführte Chrismon, jetzt aber erweitert mit einem I (Abb. 13). Hier sehen wir also den Namen Jesus mit dem Christuszeichen vereint. Neben der Form X P C war nämlich in der alten griechischen Welt auch die Form I, H, C d. h. i, e, s, als Abkürzung des Namens Jesu in Gebrauch gekommen. Diese wurde später die beliebteste Form für die lateinische Welt. Man meinte sie besser zu verstehen als das alte Chrismon. Denn als auch hier das griechische C in s verwandelt war, meinte man drei lateinische Buchstaben vor sich zu sehen und las daraus: i, h, s, was von den meisten

erklärt wurde als Jesus Hominum Salvator, von andern als *Ἰησοῦς υἱὸς σατῆρος*, von einzelnen als In Hoc Signo (vinces), von Deutschen bisweilen als Jesus, Heiland, Seligmacher. Die Form J. H. S. gewann im 15. Jahrhundert die Oberhand, und wie sehr damals alle Kenntnis des Griechischen verloren gegangen war, erhellt wohl daraus, daß man in den Jahrhunderten, um die falsch begriffenen Buchstaben i. h. s. zu erklären, Jesus und ihesus schrieb. In späterer Zeit gebrauchten die Jesuiten mit Vorliebe das J. H. S.-Zeichen, das von ihren Gegnern erklärt wurde als Jesuitae Hominum Seductores.

In der Handelsmarke der Firma Hermann Haacke in Leipzig, (Abb. 14) treffen wir, wenn wir das zweite H, das natürlich auf den Namen der Firma zielt, uns wegdenken, beide Formen vereinigt an, ebenso wie oben in der Handels-Marke der Firma Nijhoff. Während nun die Hof- und Hausmarken von Deutschland durch Homeier und von Ostfriesland durch Friedländer zusammengestellt sind, hat Herr Buyskens in s'Gravenhage eine merkwürdige, nicht herausgegebene Sammlung Schöffensiegel aus den Niederlanden aufgezeichnet und diese — worauf ich besonders aufmerksam machen will — schon sofort unter verschiedene Grundformen geordnet, ohne dabei an das Chrismon zu denken.

Aus diesen Sammlungen erhellt nun auf das deutlichste, daß außer der uns bekannten Form (Abb. 15), die überall in den Vordergrund trat, auch noch die Formen Abb. 16, 17 und 18 vorkommen. In den beiden ersten der drei letztgenannten sieht man deutlich das A und das Q aus dem vollständigen Monogramm, auf das ich oben hinwies (Abb. 7), und in dem letztgenannten die Vereinigung des X mit dem Kreuzeszeichen.

So hat man in dem vollständigen Chrismon den Schlüssel zur Erklärung aller Haus-, Hof- und Handelsmarken, sowie der Schöffensiegel der späteren Christenzeit. Leute, die kein adeliges Wappen führten, bedienten sich seiner, um sich damit als Christen von Juden, Heiden und Sarazenen zu unterscheiden. Wohl lag darin in den meisten Fällen der Beweis, daß sie mit Recht *ἀναγράφτοι* genannt werden konnten, weil sie vom griechischen Alphabet kein Jota mehr verstanden, aber doch darf angenommen werden, daß die meisten von ihnen sich bewußt waren damit zu erkennen zu geben, daß sie getauft seien in den Namen dessen, der mit diesem Zeichen zu allen Zeiten angedeutet wurde. Der Name, den man bei der Taufe empfing, hieß von alters her der christliche Name. Kein Wunder, daß bei der Namensunterschrift das Christuszeichen allenthalben in den Vordergrund trat.

s-Gravenhage.

W. Meyer.

Vermischtes.

Die römisch-germanische Kommission des Kaiserlichen Archäologischen Instituts ist gemäß § 2 ihrer Satzungen gebildet worden und besteht aus: dem Generalsekretär, Professor Dr. Conze in Berlin, dem Professor Dr. Hirschfeld in Berlin, dem Professor Dr. Loeschke in Bonn, dem Direktor Professor Dr. Dragendorff in Frankfurt a. M., dem Oberbürgermeister Dr. Adickes in Frankfurt a. M., dem Professor Dr. Eduard Meyer in Berlin, dem Ersten Direktor des römisch-germanischen Zentralmuseums, Professor Dr. Schumacher in Mainz, dem Geheimen Baurat Jacobi in Homburg v. d. Höhe, dem Professor Dr. Johannes Ranke in München, dem Professor Dr. v. Herzog in Tübingen, dem Professor Dr. Fabricius in Freiburg im Breisgau, dem Ministerialrat i. P. Soldan in Darmstadt, dem Professor Dr. Henning in Straßburg, dem Hofrat, Professor Dr. v. Domaszewski in Heidelberg, dem Rektor Dr. Ohlenschläger in München, dem Direktor des Museums nassauischer Altertümer, Professor Dr. Ritterling in Wiesbaden, dem Direktor des Kestner-Museums, Professor Dr. Schuchhardt in Hannover und dem Oberlehrer, Professor Dr. Wolff in Frankfurt a. M.

Zur Schonung von Altertumsfunden bei Bauausführungen hat der preußische Minister der öffentlichen Arbeiten Bestimmungen erlassen, in denen die Eisenbahndirektionen angewiesen werden, von Funden naturhistorischen und künstlerischen Wertes sofort der Direktion des Museums für Völkerkunde in Berlin telegraphisch Kenntnis zu geben, damit diese an Ort und Stelle das Geeignete zur Bergung des Fundes veranlassen kann. Der Erlaß ist im Zentralblatte der Bauverwaltung S. 587 d. Jahrg. veröffentlicht.

Auf dem sechsten internationalen Architekten-Kongreß in Madrid 1904, der in der Zeit vom 6. bis 13. April stattfindet, wird u. a. auch über die Erhaltung und Wiederherstellung von Baudenkmalern verhandelt werden. Der Teilnehmerbetrag ist auf 25 Franken festgesetzt. Anmeldungen zur Teilnahme sind baldigst an den Geschäftsführer des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine Regierungs-Baumeister Eiselen in Berlin N.W.

Flemmingstraße 16 zu richten. Als Vertreter des Berliner Architekten-Vereins werden die Herren Kreisbauinspektor Ludwig und Landbauinspektor Dr.-Ing. Muthesius, beide in Berlin, an dem Kongresse teilnehmen.

Eine Wandkarte mit farbigen Darstellungen vor- und frühgeschichtlicher Altertümer, wie sie in Nr. 14 der „Denkmalpflege“ (S. 115) beschrieben wurde, ist von mir im Jahre 1894 entworfen, auf Kosten der Provinz gedruckt und in 2000 Abzügen an Land Schulen usw. von der Provinz kostenlos verteilt. Auch ist die Karte im Buchhandel für 50 Pfennig das Stück zu haben. Nachdem der Nederlandsche oudheidkundige Bond sich bei mir nach Zweck und Ziel unserer Wandtafeln erkundigt und allerlei über Herstellung und Kosten erfragt hatte, hat derselbe mein System übernommen, die Anordnung genau in seiner Tafel beibehalten und die meisten Abbildungen der Steinzeit photographisch genau denjenigen meiner Tafel nachgebildet. Da die Sache an sich einem guten Zwecke dient, so würde ich nichts gegen eine so weitgehende Benutzung der von mir entworfenen Tafel einzuwenden gehabt haben, wenn der „Bond“ bei mir darum nachgesucht und seine Veröffentlichung mit Quellenangabe versehen hätte.

Hannover, im November 1903.

Reimers.

Die alte Dorfkirche in Wendisch-Drehna bei Luckau in der Nieder-Lausitz bietet eine beachtenswerte Eigenartigkeit in dem Bau des Turmes, der auf zwei runden Säulen aus Feldsteinen ruht und in einer achteckigen Pyramide aus Backsteinen ausläuft (s. d. Abb.). Die Last des oberen Turmmauerwerks wird durch Spitzbögen auf die beiden Säulen und die Westwand des Schiffes übertragen. Der Turmschaft ist zum größten Teile aus Feldsteinen errichtet, hier und da, namentlich in den großen Bogen sind Backsteine und Raseneisensteine mit vermauert. Die Säulen haben einen Durchmesser von rd. 1,4 m und stehen auf einer etwas breiteren, ebenfalls runden Grundlage. Der Turm ist gegen die Westwand des etwa 7 m breiten Kirchenschiffs um etwa 1,20 m an jeder Seite eingezogen. In den oberen Teil des Turmes und zu der dort hängenden einzigen Glocke,

die 1708 in Dresden gegossen worden ist, führt eine starke Leiter. Das Langhaus mit einer halbrunden Apsis ist ein Feldsteinbau, wie man ihn östlich von der Elbe häufig findet. Die Breite der Apsis entspricht ungefähr der des Turmes. Schiff und Apsis sind mit Biberschwänzen gedeckt. Der stattliche Haupteingang mit spitzbogigem Abschluß und schräger Leibung liegt unter dem Turme, ein zweiter Eingang liegt an der Südseite. Ueber das



Alter der Kirche gehen die Meinungen auseinander. Selbstverständlich ist die Annahme oder vielmehr Sage (vergl. Nr. 39 des „Bär“ Jahrg. 1899) von der Hand zu weisen, daß die Säulen des Turmes Ueberreste eines altwendischen Götzentempels seien. Turm und Langhaus sind aus demselben Baustoff errichtet und gehören zweifellos derselben Zeit an. Die seitlichen Turmbögen sind gleichzeitig mit dem Mauerwerk der Westwand ausgeführt. Turm, Tür- und Fensteröffnungen sowie die eingeritzten Fugen in dem breiten Fugenputz entstammen der frühgotischen Zeit (vergl. hierzu Zentralblatt der Bauverwaltung 1889, S. 230: Schönermark, Mittelalterliche Mauerwerksausführung und Fugenbehandlung). Nach Schönermark ist diese Fugenbehandlung, die auch in dem benachbarten Kreise Schweinitz an vielen Dorfkirchen vorkommt^{*)}, für die Zeit um 1300 kennzeichnend. Verwandt mit dieser Fugentechnik und jedenfalls gleichzeitig hergestellt ist eine Art Kratzputz über den beiden Türen im Süden und Westen der Kirche in Drehna. Es sind kleine, strohhalmbreite, in Schnörkel verlaufende Einritzungen bis auf den roten Putzgrund. Leider lassen die noch vorhandenen Ueberreste nicht mehr erkennen, was die Linien dargestellt haben. Auch die geputzten Leibungen der Turmbögen zeigen fingerbreite Reste von roten Linien, die Quaderfugen nachahmen sollen.

Schlieben, im Mai 1903.

R. Krieg.

Bücherschau.

Brandenburgischer Kalender „Der Rote Adler“ f. 1904. Unter Mitwirkung des Geheimen Regierungsrats und Stadtrats Ernst Friedel herausgegeben von Robert Mielke. Berlin, Martin Oldenbourg. Preis geheftet 1 M.

Der Rote Adler hat sein äußeres Gewand beibehalten. Die Monatsbilder, Begebenheiten aus der Brandenburgischen Geschichte von E. Müller-Münster, stehen am Kopfe der einzelnen Kalenderseiten, darunter am Fuße sind die Wappen der wichtigsten Brandenburgischen Adelsgeschlechter farbig und mit kurzen Texten dargestellt. Weitere Abbildungen romanischer Bau- und Kunstdenkmäler der Mark zieren den dem Kalendarium folgenden Text von Robert Mielke, dessen schöner und großer Typendruck besonders hervorzuheben ist. Der Rote Adler ist geeignet, der Denkmalpflege viele Freunde zu gewinnen, deshalb sei er der Beachtung warm empfohlen.

Berliner Kalender 1904. Herausgegeben vom Verein für die Geschichte Berlins. Redaktion: Konservator Professor Dr. Georg Voss. Berlin. Fischer u. Franke. Preis geheftet 1 M.

Thüringer Kalender 1904. Herausgegeben vom Thüringischen Museum in Eisenach. Redaktion: Konservator Professor Dr. Georg Voss. Berlin. Fischer u. Franke. Preis geheftet 1 M.

Unter der bewährten Leitung des Konservators für die Thüringischen Lande Professor Dr. Georg Voss erscheint zum zweiten Male der Berliner Kalender, der sich bereits bei seinem ersten Erscheinen viele Freunde in kunstsinnigen Kreisen erworben hat. Das gleiche gilt von dem Thüringer Kalender, der den Denkmalern der Kunst und Geschichte in den Thüringischen Staaten gewidmet ist. Die Ausstattung beider Kalender ist gleich vornehm künstlerisch und wissenschaftlich. Die zwölf Monatsbilder des Berliner Kalenders sind diesmal von Franz Stassen in kräftiger Darstellung auf Grund kunstgeschichtlicher Studien gezeichnet und zeigen Begebenheiten aus dem Leben Friedrichs des Großen und dessen Zeit. Die dem Kalendarium folgenden Abhandlungen, für deren Zuverlässigkeit und Wissenschaftlichkeit die Namen der angesehensten Fachmänner der Berliner Geschichtsforschung bürgen, sind außerdem mit zahlreichen schönen Federzeichnungen geschmückt. Die Monatsbilder des Thüringer Kalenders stammen wie die des letzten Jahrganges von Ernst Liebermann und bringen eine Auswahl der schönsten Kirchen aus den Thüringischen Landen. Bei den kurzen beachtenswerten und mit Abbildungen reich ausgestatteten Aufsätzen am Schluß des Kalenders sind wiederum namhafteste Gelehrte und Schriftsteller Thüringens beteiligt gewesen. Möge das Ziel der beiden Vereine, das Vermächtnis der Vorfahren weitesten Kreisen näher zu bringen und dadurch zu retten und zu erhalten, unterstützt werden durch zahlreichen Absatz der beiden Kalender, die als kleine künstlerische Weihnachtsgabe besonders geeignet erscheinen.

Führer durch die Königliche Staatssammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart. Herausgegeben von der Direktion. Stuttgart 1902. VIII u. 51 S. in kl. 8^o.

Das kleine Schriftchen gibt dem Besucher und Forscher in gedrängter Kürze einen klaren Ueberblick über den Inhalt der Sammlungen, deren wichtigere Schätze besonders hervorgehoben werden. In dem Museum sind zwei Institute vereinigt, das Königliche Kunst- und Altertümerkabinett und die Königliche Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmäler. Die arg beschränkten Räume enthalten viel des Schätzwerten und Bedeutenden. Unter den vor- und frühgeschichtlichen Altertümern sind besonders die Hallstatt- und La Tènezeit, ferner die römische sowie alemannisch-fränkische Zeit stark vertreten. Groß ist der Reichtum an Glassachen, Majoliken, Fayencen und Porzellanen. Das Kabinett VII des Saales C birgt unter anderem eine ansprechende Sammlung mathematischer Instrumente und Uhren. Das Kabinett IX des Saales C enthält zwei bemerkenswerte Pergamentzeichnungen des 15. Jahrhunderts, der Ulmer Bauhütte entstammend: die eine, ein Entwurf zu einem Hochaltar in reicher Anordnung, die andere, ein Aufriß des Ulmer Münstersturmes mit dem Zeichen des Jörg Syrlin. Unter den Plaketten befinden sich solche von P. Flötner. Im großen Kirchensaal D zieht der Altar aus Herrenberg, eine Arbeit des Meisters Jörg Rathgeb aus Gmünd vom Jahre 1519, die Aufmerksamkeit auf sich. Beachtung verdienen zwei Portale aus dem Schloßchen Waldmannshofen aus der Zeit um 1600 und ein reich geschnitztes, zwischen 1567 und 1585 von Thomas Heidelberger in Memmingen gefertigtes Portal. Ein großes Gemälde des Ulmer Stadtmalers Georg Rieder († 1564) hat das Jüngste Gericht zum Gegenstand. Ein bedeutendes Stück ist das Elfenbeinkästchen mit Christi Himmelfahrt und Höllenfahrt, wohl (S. 48) eine spätbyzantinische Arbeit des 12. Jahrhunderts. Zu erwähnen ist auch ein Reliquienschrein, eine rheinische Arbeit des 11. bis 12. Jahrhunderts. Im Garten an der Ulrichstraße sind vorzugsweise Steindenkmäler aus dem Mittelalter und der Renaissance aufgestellt, welche bei Wiederherstellungen oder beim Abbruch von Gebäuden übernommen worden sind. Darunter sind die Reste vom ehemaligen Lusthause von besonderem Interesse. — Dem Museum wäre bei seinem ansprechenden Reichtum eine klare planmäßige Durchordnung sehr zu wünschen. Dazu gehören natürlich große Räume, Zeit und Geld. Bei der Herausgabe eines neuen Führers würde sich die Beigabe eines Grundplanes empfehlen, um die Raumeinteilung rasch und bequem überschauen zu können.

Nürnberg.

Dr. Schulz.

Inhalt: Die Erhaltung alter Wandmalereien. — Bautechnische Urkunden. — Zur Erneuerung des Schönen Brunnens in Nürnberg. — Die Entartung des Christuszeichens. — Vermischtes: Die römisch-germanische Kommission des Kaiserlichen Archäologischen Instituts. — Schöpfung von Altertumsfunden bei Bauausführungen. — Sechster internationaler Architekten-Kongreß in Madrid 1904. — Wandkarte mit farbigen Darstellungen vor- und frühgeschichtlicher Altertümer. — Die alte Dorfkirche in Wendisch-Drehna bei Luckau in der Nieder-Lausitz. — Bücherschau.

Für die Schriftleitung verantwortlich: Friedr. Schultze, Berlin.
Verlag von Wilhelm Ernst u. Sohn, Berlin.
Buchdruckerei Gustav Schenck Nachflg., P. M. Weber, Berlin.

^{*)} Kunst- und Baudenkmäler des Kreises Schweinitz; herausgegeben von der historischen Kommission der Provinz Sachsen, S. 52.