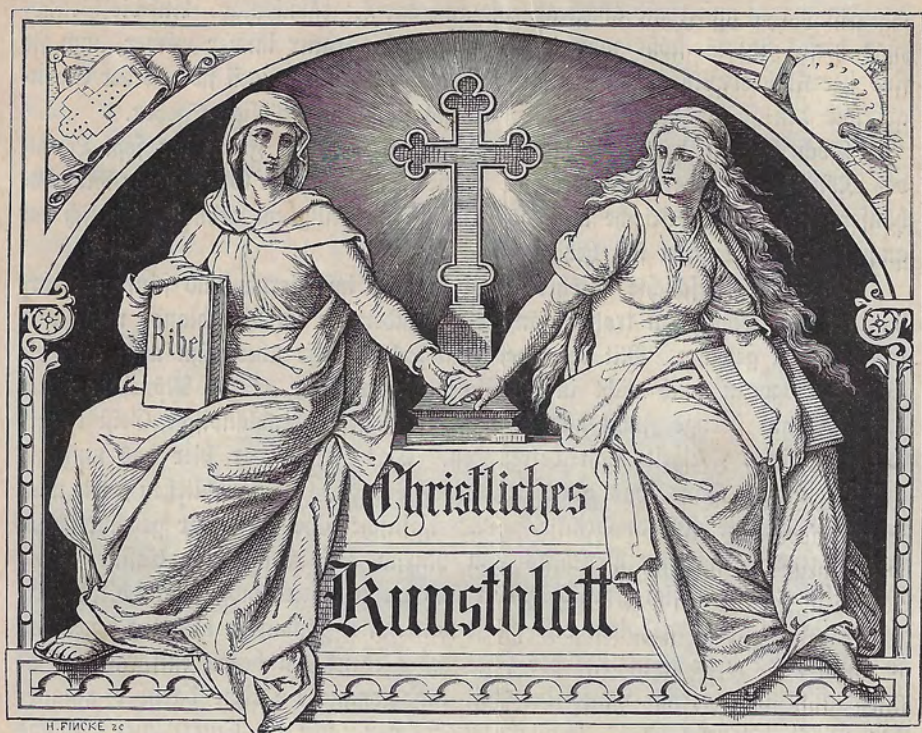




für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Athosklöster.

Von Victor Schulze.

Die Geschichte der klösterlichen Baukunst beginnt mit der Organisation des Mönchtums durch den Abt Pachomius (gest. 345) im Niltale. Indem dieser die einzelnen Asketen zu einer geordneten Gemeinschaft vereinigte, erwuchs die Notwendigkeit, eine diesem Gemeinschaftsleben entsprechende bauliche Anlage zu schaffen. Soweit wir sehen können, lehnte sich diese Anlage zunächst an das ägyptische Wohnhaus an (vgl. Christl. Kunstbl. 1894, S. 65 ff.). Erforderlich war ein gemeinsames Haus mit genügenden Gelassen und einem größeren Raume für die gemeinsame Mahlzeit; ferner ein Oratorium oder eine Kirche, in welchem der Konvent der Mönche zum Gottesdienst sich sammelte. Die klösterliche Zucht, daneben auch das Schutzbedürfnis machten eine feste Umfriedigung notwendig; die für die auf sich selbst gestellte Brüderschaft notwendigen Werkstätten und Betriebe

dagegen waren außerhalb angelegt, wie auch der Begräbnisplatz. Auf die Grundzüge dieses Bildes stößt man in der älteren Litteratur immer wieder, und sie sind der Klosterbaukunst auch in der Folgezeit verblieben, weil sie aus der Eigenart und den Zielen des mönchischen Lebens sich als natürlich ergeben.

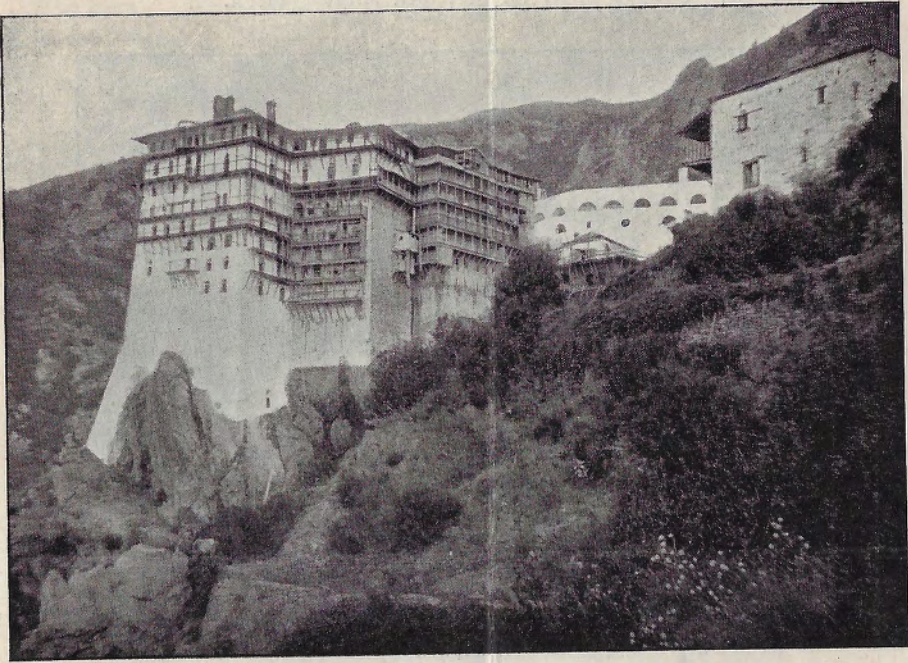
Doch hat in demselben Agypten daneben die freie Form der sog. Leura, des Mönchsdorfes, der Mönchskolonie existiert, wo eine lose Gruppe von Mönchshäusern sich um eine Kirche als das gemeinsame Heiligtum ordnete. Endlich hat auch das Eremitentum sich behauptet.

Die Kirchengeschichte belehrt darüber, wie im vierten und fünften Jahrhundert das Mönchtum trotz anfänglicher Hindernisse im Abendlande mehr und mehr Boden gewann. Mit der Regel und Lebensweise übernahm man auch die Bauweise, wenn auch nicht in slavischer Nachahmung. Das Mönchsdorf fiel aus; der auf strenge Zucht und Ordnung gerichtete abendländische Geist konnte sich mit dieser Freiheit nicht befreunden. Das Ideal war hier das umhegte gemeinschaftliche Haus, das *claustrum* (von *claudere* = verschließen), wie man bezeichnenderweise sich ausdrückte. Das klassische Vorbild dafür gewährte das hochgelegene Steinkloster Benedikts von Nursia auf dem Monte Casino. Die Benediktiner haben sich ziemlich genau und wenn irgend möglich an dieses Urkloster ihres Ordens gehalten das ganze Mittelalter hindurch; dies lag ihnen um so näher, da diese Bauweise der Idee des Ordens am besten entsprach. Dagegen sind andere, im Laufe der Zeit aufgekommene Orden darüber hinausgeschritten, weil sie andere Aufgaben verfolgten, wie die Cisterzienser und die Karthäuser, und erst dadurch ist der klösterlichen Baukunst die Möglichkeit jener großen architektonischen Leistungen erschlossen, die wir mit Recht bewundern. Indem sie das alte Schema zersprengte, machte sie sich den Weg zu erfolgreichem Schaffen frei.

Anders im Orient. Der konservative Charakter des griechischen Kirchentums hielt auch das Mönchtum in seinen älteren Formen fest und mit ihm die klösterliche Baukunst. Nichts ist lehrreicher dafür als die Athosklöster, die ich auf Grund eigener Anschauung nach dieser Seite hin im Folgenden zu schildern versuchen will. Zum Verständnis sind einige einleitende Worte nötig.

Von der macedonischen Halbinsel Chalkidike aus tritt mit einer durchschnittlichen Breite von zehn Kilometer eine Landzunge südöstlich in einer Länge von rund vierzig Kilometer hervor, die in einem mächtigen Kap von über 1900 Meter, dem Athosvorgebirge, ihren imposanten Abschluß findet. Die ganze Landzunge ist eigentlich nur ein Höhenzug, der fast überall steil vom Meere aus aufsteigt. Das ist das Gebiet der berühmten Athos-Mönchsrepublik, die zwanzig Steinklöster mit etwa 5000 Mönchen umfaßt und in eigentümlicher Verfassung fast ausschließliche Selbstverwaltung hat gegen einen an die Pforte zu zahlenden jährlichen Tribut. Wahrscheinlich schon in altchristlicher Zeit siedelten sich in dieser wilden Gebirgsgegend Einsiedler an, die in Gruppen oder einsam lebten. Geordnete Zustände und ein eigentliches Kulturleben begannen erst im zehnten Jahrhundert, wo am Fuße des Athos das erste Steinkloster durch den Abt Athanasius erbaut wurde, das Kloster Lavra. Andere Klöster folgten. Unter der

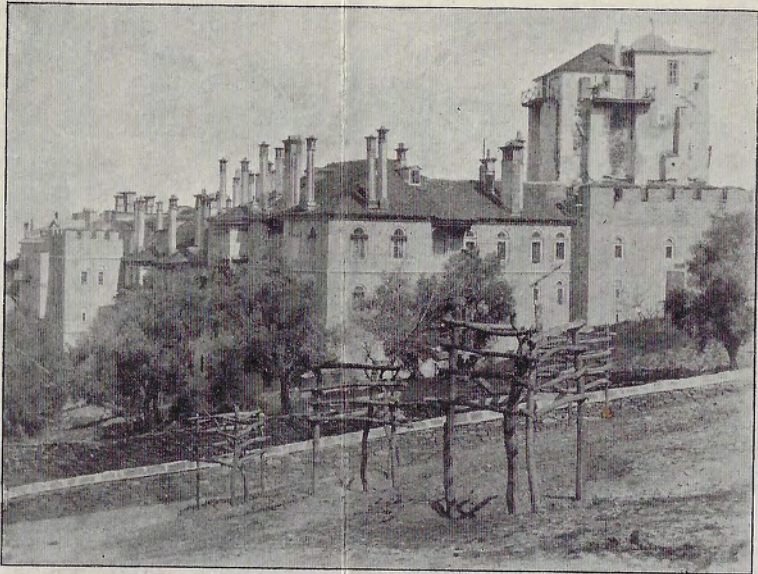
Gunst der byzantinischen Kaiser blühte die Republik sichtlich auf; die Handschriften mit prächtigen Miniaturen legen Zeugnis davon ab, wie im Mittelalter Kunst und Wissenschaft dort eine Stätte hatten (vgl. H. Brockhaus, die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig, 1891). An der Europa zugewandten Seite der Halbinsel liegt die eine Hälfte der Klöster, an der andern die andere. Ein kleines Städtchen, Karyäs, bildet den politischen und kommerziellen Mittelpunkt der Republik. Ich muß mir versagen, auf die höchst eigentümlichen Lebensordnungen und Verfassungsverhältnisse einzugehen, die eine Parallele in der Gegenwart nicht mehr haben und einen Besuch so lohnreich machen.



Simopetra.

Wer mit dem Schiffe von Thessalonich zur Athos-Halbinsel hinanfährt, ist zuerst überrascht durch den festungsartigen Charakter der Klöster, die auf der Felshöhe in immer deutlicheren Umrissen dem Auge sich darbieten. Die steile Lage, die hohen Mauern, der befestigte Eingang, starke, hohe Türme geben einem solchen Kloster den Charakter einer Festung. Das vor einigen Jahren zum Teil durch Feuer zerstörte Simopetra giebt ein treues Bild einer solchen Klosterburg. Wie ein mächtiger Turm erhebt sich das Gebäude aus der Tiefe; ein starker Vorbau verwahrt den Eingang. Zahlreiche Thüren und Fenster führen aus den Zellen zu Luft und Licht, und Holzgalerien reihen sich malerisch übereinander. Der Klosterhof mit Kirche, Refektorium und anderen Baulichkeiten wird durch die hohen Mauern verdeckt. Weit geht von den Gallerien der Blick hinaus über das Meer nach der Küste hin, und der harte Fels ringsum ist nicht ganz ohne den Schmuck von Bäumen und Sträuchern. In dem mehr nach Süden

gelegenen Hagios Paulos kommt der Festungscharakter wieder in anderer Weise zum Ausdruck. Hier liegen die Gebäude mehr auseinander, und sie überragt ein starker viereckiger Turm, in welchem jetzt die Urkunden und die Bibliothek untergebracht sind, der aber heute noch dem Angreifer eine drohende Miene zeigt. Am Meeresufer besitzt das Kloster einen kleinen Hafen, der gleichfalls durch einen Turm gesichert ist. Die auf ebenem Terrain, an der Küste gelegenen Klöster mußten naturgemäß auf die Fortifikation noch größere Sorgfalt verwenden, da die Natur sie nicht schützte. Zu Mauern und Türmen ist ein tiefer Graben hinzugefügt, wie in dem vornehmen Watopädi an der Ostküste. Ein treffliches Beispiel für diese Gruppe bietet an derselben Küste Zwiron.



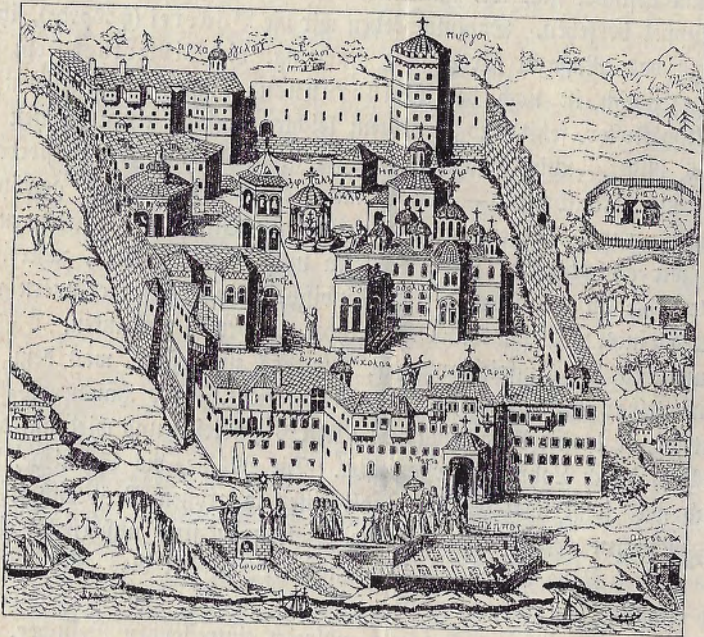
Watopädi.

Nicht das Bestreben nach völliger Abgeschlossenheit hat diese Architektur hervorgerufen, sondern die Notwendigkeit der Selbstverteidigung in einer durch Piraten seit alters beunruhigten und unsicher gemachten Küstengegend, wozu her nach noch die Türkenzüge kamen. Hier war jedes Kloster auf sich selbst gestellt, seine Festigkeit, den Mut seiner Insassen, die mit der Entwicklung des Kriegswesens durchaus fortschritten, so daß sie noch in den Anfängen dieses Jahrhunderts Kanonen und Gewehre hatten. Die Meteora-Klöster in Thessalien haben mit ähnlichen Verhältnissen in ähnlicher Weise rechnen müssen.

Für Grundplan und Aufbau der Athosklöster mag uns Ruffikon, ein von russischen Mönchen bewohntes ansehnliches Kloster an der Westseite, als Leiter dienen und zwar an der Hand der beigelegten älteren Abbildung, der zwar die Genauigkeit einer Photographie fehlt, die indes die klösterliche Anlage gut veranschaulicht.

Ruffikon liegt dicht am Meer. Ein hohes Mauergeriet umschließt die

Klostergebäude, an dessen Innenseite sich die Wohnungen der Mönche anlehnen. Indem wir durch das Portal, aus welchem eben eine Prozession mit einem Heiligenbilde sich herausbewegt, eintreten, stoßen wir auf die Hauptkirche (bezeichnet als τὸ καθολικόν), ausgeführt im russisch-byzantinischen Stile. Zur Zeit ist sie mit prächtigen Bildwerken und kostbaren Marmorarten überreich geschmückt, dank der Fülle von Gaben, die dem Kloster aus Rußland zufließen. Die Grundform ist ein von einer Kuppel überwölbtes Quadrat, welchem sich eine große, in bestimmten Fällen gleichfalls zum Gottesdienst benutzte Vorhalle im Westen vorlegt, während im Osten der Altarraum, abgeschieden durch die den Griechen eigene „Bildwand," Ikonostasis, sich anlehnt, begleitet von zwei schon in altchristlicher



Ruffikon.

Zeit nachweisbaren Nebenräumen, der Prothesis und dem Diaconikon (vgl. meine Archäologie der altchristlichen Kunst S. 57). Der Umfang ist in Ruffikon, wie überhaupt in allen Athosklöstern, ein auffallend kleiner; man mußte möglichst mit dem Raum sparen. Die Kuppeln mit Kreuz, welche wir sonst noch auf unserer Abbildung innerhalb der Ringmauer entdecken, bezeichnen kleinere und größere Kapellen, die sich großer Beliebtheit erfreuen und entweder frei stehen, wie in Ruffikon die der Panagia, d. h. der Maria geweihte (jenseits der Hauptkirche) oder sich an Gebäude anderer Zweckbestimmung anlehnen, so die Kapelle des heiligen Nikolaus gleich am Eingange und die der Erzengel an der gegenüberliegenden Schmalseite der Mauer. Auch der hohe Turm, der mächtige steinerne Schutzherr des Klosters, ist, wie die Kuppel mit dem Kreuze belehrt, einem Heiligen geweiht.

Zum Gottesdienst gerufen wurde in früherer Zeit ausschließlich durch das sogenannte Semantron (σίμαντρον), ein flaches Brett, auf welches der Mönch

mit einem Hammer anschlug. Jetzt sind daneben kleine Glocken im Gebrauch. Doch ist die Bestimmung des einen und des andern Zeichens genau festgesetzt. Unsere Abbildung zeigt beides.

Der Westseite der Kirche gegenüber lehnt sich an die Mauern an das Refektorium (τρῳπικὴ), der Speisesaal der Mönche, ein langgestreckter Bau, dessen Inneres durch die Tische eingenommen wird. An der einen Schmalseite erhebt sich der erhöhte Tisch des Abtes, der die Speisung beaufsichtigt. Im allgemeinen sind diese Refektorien schlicht gebaut; nur Lavra besitzt ein künstlerisch höher stehendes. Die Sitte, daß während der Mahlzeit Erbauliches vorgelesen wird, besteht auch auf dem Athos. In möglichster Nähe und Verbindung mit dem Refektorium befindet sich, wie natürlich, die Küche (μαγειρεῖον), hier mit einer kleinen Kuppel versehen. Dahinter sehen wir die Bäckerei (φούρνος), ihr gegenüber rechts das Magazin für geistige Nahrung, die Bibliothek, ein einfacher Freibau. Endlich ist noch der Weihbrunnen (ψαλῆν) zu erwähnen, der in keinem Athoskloster fehlt und in seinem leichten Aufbau einen schönen Schmuck des Hofes bildet. Wir wissen, daß auch in abendländischen Klosterbauten — ich nenne nur Maulbrunn — der Brunnen ein beliebtes Stück, gewöhnlich am Kreuzgange, war. Werfen wir nur noch einen Blick auf die Mauern, so beobachten wir auch hier wie in Sinopetra und Hagios Paulos, zahlreiche kleine Ausbauten, die an die Erker der westländischen Wohnhäuser erinnern und demselben Bedürfnis nach Licht und Luft ihren Ursprung verdanken.

Innerhalb der Umfriedigung ist nur das zugelassen, was dem geistlichen und unmittelbar dem leiblichen Bedürfnisse dient. Der Handwerks- und Gewerbebetrieb ist in die Umgebung des Klosters gewiesen und wird auf dem Athos hauptsächlich durch Lohnarbeiter geleistet. Die Mühle, die Schmiede, die Tischlerei und was sonst noch der Unterhalt einer so großen Bruderschaft von etwa tausend Mönchen erfordert, sowie die Stallungen sind außerhalb eingerichtet, meistens in der Nähe der Pforte. In neuerer Zeit hat dies alles einen anderen Anstrich erhalten; ein schöner, großer Hafen ist angelegt und ein mächtiges Pilgerhaus errichtet für die aus Rußland zahlreich eintreffenden Besucher. Ein steil aufsteigender Weg führt zu einem Friedhof (κοιμητήριον), dessen Gräber die mönchische Gleichheit streng zum Ausdruck bringen. Ich habe selten einen so trostlosen Kirchhof gesehen, obwohl ringsum Buschwerk und Bäume ihn umgeben und der Blick weithin über das Meer geht.

Überschaut man alles, so ist man überrascht über das Fortleben des Altertums in diesen klösterlichen Anlagen. Man braucht nur wenig abzugiehen, um im Kloster etwa das fünfte Jahrhundert entstehen zu sehen. Die Gleichheit ist eine ziemlich große und wurde, abgesehen von der festen baulichen Überlieferung, dadurch aufrechterhalten, daß sämtliche Klöster dem einen Orden des heiligen Basilus angehören, dem einzigen Orden überhaupt der griechischen Kirche. Daß freilich in diesem allgemeinen Schema auch Verschiedenheiten hervortreten, kann nicht überraschen. So ist in dem herrlich gelegenen Lavra eine Art Doppelhof-System durchgeführt; der erste größere ist dem Hospiz und einigen Wirtschaftsgebäuden vorbehalten, der zweite kleinere hat in der Mitte die Kirche mit dem

Weihebrunnen und ist von den Wohnungen der Mönche bis auf eine Seite, wo das Refektorium sich anlehnt, umschlossen. Starke Mauern mit Türmen sichern auch dieses Kloster; daran schließen sich hübsche wohlbebaute Gärten und weiter aufwärts saftiggrüne Wiesen.

Kein bauliches oder archäologisches Interesse knüpft sich an die zahlreichen Häuschen, sog. Kellien (κελλιον — Cella), die hier und dort aus Grün und Ackerland sich erheben. Sie sind Klosterfarmen, die in kleinerem oder größerem Umfange einen Wirtschaftsbetrieb mit einigen Arbeitern unter Aufsicht eines oder mehrerer Mönche besorgen. Dasselbe gilt von den Einsiedeleien, die man vereinzelt noch trifft. Bei meinem Ritt von Lawra nach Hagios Paulos bemerkte ich an einer steilen Felswand den Eingang zu einer dort ausgehauenen Cella, zu der eine lange Reihe von Stufen von der Höhe hinunterführte. Auf diesem Wege passierte ich auch ein Mönchsdorf, die Skite der heiligen Anna. Am steilen Abhange haben sich dort in kleinen Gärtchen Häuschen, zum Teil mit Weinlaub berankt, angesiedelt, die von mehreren Mönchen bewohnt werden. Jedes dieser Häuschen besitzt eine Kapelle, dabei hat die ganze Kolonie ein gemeinsames Gotteshaus. So wie wir die Skiten, die übrigens nicht selbständig sind, sondern einem Kloster zugehören, jetzt vor uns sehen, sind sie nicht hohen Alters, aber die Einrichtung selbst geht in das christliche Altertum zurück, und hat ohne Zweifel auf dem Athos ununterbrochen bestanden. In ihr lebt das altägyptische Mönchsdorf in etwas moderner Gestalt bis auf diesen Tag fort. So haben wir also auf dem „heiligen Berge“, wie der Griechen die Athoshalbinsel nennt, in geringer örtlicher Entfernung Erscheinungsformen des Mönchtums noch nebeneinander, die in den Anfangszeiten des klösterlichen Lebens, im vierten Jahrhundert, in Ägypten sich uns zeigen, dann aber sich geschieden haben und zum Teil untergegangen sind.

Größere landwirtschaftliche Besitzungen und Betriebe, sogenannte Metochien, haben die Athosklöster auf dem Festlande. Darin sind die Gelasse für die Mönche verbunden mit Ökonomiegebäuden und Arbeiterwohnungen. Die dort stationierten Mönche fungieren als Betriebsleiter.

Der Handschriftenbesitz der Mönchsrepublik ist heute noch ein großer, trotz erheblicher, durch Unverstand, Nachlässigkeit und Gewinnsucht verursachter Verluste in früheren Jahrhunderten. Die Zahl beläuft sich auf über 11500; das reiche Kloster Watopädi allein hat an 4000 Handschriften. Fast überall sind diese Schätze jetzt katalogisiert und gut geborgen. Ein Teil davon ist mit Miniaturen versehen, die für uns um so wertvoller sind, da sie uns fast in ununterbrochener Linie die Entwicklungsgeschichte der byzantinischen Buchillustration des Mittelalters vor Augen führen und mit dazu beitragen, die Fabel von der „Formenerstarrung“ der byzantinischen Kunst zu zerstören.

Eine Vorstellung davon mag umstehende Abbildung aus einem mit 38 Miniaturen geschmückten Evangeliarium des zwölften Jahrhunderts in Zwiron geben. Welche tiefe Empfindung prägt sich in den Figuren aus, die in dieser Scene der Kreuzabnahme auftreten! Joseph von Arimathia umfängt den vom Kreuz gelösten Leichnam in treuer Hingabe wie einen Lebenden, das Antlitz von tiefer Trauer



durchzogen, während ein anderer beschäftigt ist, die Füße von den Nägeln zu befreien. Maria aber erfasst die Hand des toten Sohnes und drückt sie an die thränenbettaute Wange. Schmerzvolle Teilnahme bewegt auch die übrigen Zeugen des Vorganges. Wie sehr daneben derselbe Künstler die fröhliche Unbefangtheit des Lebens zu schildern verstand, zeigt seine Darstellung der Hochzeit zu Kana. Doch ich muß mir versagen, auf die Athosminiaturen hier näher einzugehen. Das Abschehen dieser Zeilen war auf die klösterliche Baukunst gerichtet.

Von der Dresdener Kunstausstellung.

Die Internationale Kunstausstellung in Dresden entspricht mit ihrem Inhalt der vornehmen äußeren Ausstattung. Sie giebt ein klares Bild von dem gegenwärtigen Stand der Bewegung auf dem Gebiete der bildenden Kunst, ohne einseitige Bevorzugung einer bestimmten Richtung. Die Beschränkung in der Auswahl der Bilder hat Unbedeutendes fast durchweg ferngehalten. Der Überblick wird durch die Anordnung — nach Ländern und Kunstcentren — erleichtert. Die ausländische Malerei ist durch bedeutende und maßgebende Künstler vertreten. Unter den Sälen deutscher Kunstwerke nimmt die Ausstellung der Worpsweder Künstler mit Fritz Mackensen an der Spitze das besondere Interesse in Anspruch. Hervorragend ist die Sammlung von Werken der plastischen Kunst. Vorherrschend sind hier mit Recht die Werke belgischer Meister. Eine Separatausstellung von Gemälden und Büsten Meuniers fesselt mit zwingender Gewalt an die eigene Größe und Eigenart dieses belgischen Künstlers. Eine angenehme Unterbrechung gewährt die Vorführung moderner Lugeinrichtungen und Sammlungen von Werken der Kleinkunst in reizvoller Anordnung. Überhaupt wird durch die Ge-

samtanordnung auch ein ernstes Studium der Ausstellung zu einem fortgehenden Genuß.

Sucht man nach Darstellungen aus dem Gebiet der religiösen Malerei, so wird ein großer Mangel auffallen. Das ist zunächst gewiß ein Vorzug gegenüber früheren Ausstellungen, wo bei einer großen Anzahl religiöser Bilder der Vorwurf mühsam auf den Inhalt raten ließ und die Menge religiöser Bilder nicht über den Mangel an religiösem Verständnis täuschen konnte. Die folgende Darstellung der religiösen Kunst auf der Dresdener Ausstellung hat nicht die Aufgabe, auf allgemeine Fragen über religiöse Malerei einzugehen, sondern will nur den Eindruck des Vorhandenen zu schildern versuchen. Im Mittelpunkt des Interesses stehen natürlich die Christusbilder. Das Bild „Christus in Gethsemane“ von dem Pariser Dagnan-Bouveret weckt zunächst durch seine eigenartige Technik die allgemeine Aufmerksamkeit. Aus einem dunkel rötlich-braunen Hintergrund hebt sich in immer wachsender Plastik die Christusgestalt ab. Das dunkelbraune Haupthaar, das lange Gewand, im dunkelsten Grün und doch stark leuchtend, lassen nur allmählich die Gestalt vom Hintergrund sich ablösen. Das Gewand ist am Hals so ausgeschnitten, daß das bleiche Haupt büstenartig hervortritt. Ein leichter rötlicher Lichtschein mag matt von den Fackeln der Häfcher herleuchten. Das Haupt ist ein wenig emporgerichtet; hoheitsvoll, mit den großen, stillen, ernstesten Augen, mit den Spuren schweren Leidens, aber fest und stark geht der Herr der letzten Passion entgegen, Ev. Marci 14, 42. Der rothbraune Bart verstärkt den Eindruck des Ernstes, aber giebt auch dem Antlitz einen herben Zug. Man vermißt über der Hoheit und Willensstärke die demüthige Milde des Erlösers. — Liebenswürdige, eindringliche Freundlichkeit liegt über der Christusgestalt Fritz v. Uhdes in seinem großen Ölgemälde „Christi Predigt am See.“*) Man wird freilich vergeblich nach einer Hoheit und über das Menschliche hinausgehenden Größe suchen, die über den Eindruck eines gewinnenden liebevollen Menschenfreundes und Lehrers hinaushebt. Aber es ist auch nicht der kranke, müde und matte Christus früherer Bilder. Über dem ganzen Gemälde liegt ein sonniger Schein. Vielleicht ist bei den lebensgroßen Gestalten der Hörer und der Individualisierung der einzelnen Gestalten trotz ihrer Beziehung auf den Mittelpunkt nicht die geschlossene Einheit und der Gesamteindruck erreicht wie bei der Bergpredigt oder der Kinderpredigt. Aber jede Gestalt zeugt davon, daß es ein frohes Evangelium ist, das gepredigt wird. Das volle Sonnenlicht liegt über dem weiten See mit den blauen Bergen im Hintergrund und ergießt sich über die Hörer. Und dabei scheint es, als leuchte es von innen aus ihnen wieder heraus. Ganz versunken und hingegen steht die Mädchengestalt am Ufer links im Vordergrund, groß, etwas vorgebeugt, die Hände mit innerer Erregung gefaltet, einfältig, aber auch einfältig fromm. Auf dem in den See hineinragenden Steg sitzen jugendliche Hörer, alle vorgebeugt und darum unruhig wirkend, aber so seelenwahr in dieser gezwungenen Haltung, zwei Mädchen mit verhaltener tiefer Bewegung, unver-

*) Vergl. Chr. Kunstblatt 1897 S. 28 ff., 42 ff.

warum nicht in stehend, und neben ihnen ein junger Bursche. Ihn sieht de o chem, eindringlichem Ernst, er hat ihn liebgewonnen. Mit glänzenden Augen lauscht er der Rede, fast ängstlich, als ob die herrliche Predigt könnte ein Ende haben. Wenn das Wort des Herrn so wirkte wie sein Wort, wir wären überzeugt, der Herr wäre zum Jünger. — Wie nüchtern dagegen die Wirkung des Bildes „Das Töchterlein“ von dem Dänen Jrminger, mit den armseligen blassen Farben. Einförmig die Umgebung wie die Personen in Gewandung und Ausdruck. Der Christus mit seinem weißen, kuttentartigen Gewand hat in seinem Antlitz nichts Anziehendes, geschweige denn Schönes, in den derben, ausdruckslosen Zügen. Erfreulich wirkt nur das lieblich aufwachende und dankbar, vertrauensfelig aufblickende Mädchen, das auf dem Bettrand sitzt. Die seelische Erregung der Zuschauer macht einen gezwungenen Eindruck. — Weit übertroffen an Innerlichkeit und Tiefe der Charakterisierung werden die erwähnten Christusbilder durch des Belgiers Meunier Bronze-Gestalt „Ecce homo“. Sie paßt in die Umgebung hinein, unter die Gestalten der belgischen Bergleute, Ackerbauer und Schiffer mit ihrer überzeugend lebenswahren Schlichtheit und lauterer Natürlichkeit. Es ist, als wäre dieser Christus in der Umgebung aufgewachsen, einer von ihnen, unter der Last der Arbeit gestählt und gebeugt. Aber man sehe sich diesen Christus im Profil an, und man wird erstaunt sein über den edlen Ausdruck. Er ist an der Marterssäule hingefunken, in halb sitzender, ganz natürlicher Stellung: das Haupt, leicht vorgebeugt, wird von der Dornenkrone gedrückt, der Mund ist nicht geöffnet, auch nicht fest geschlossen, die Arme, matt an den Körper angezogen, hängen schlaff herab, Hände und Füße sind wie in einer letzten Lebensäußerung des Schmerzes leicht gekrümmt. Die ganze Gestalt in allen Einzelheiten erzählt von unsäglichen überstandenen Leiden, es ist alles über ihn hergegangen, es kann kaum Schlimmeres noch kommen. Er ist am Ende dessen, was ein Mensch tragen kann. Und doch in dem edlen Antlitz kein Zug der Härte und der Verbitterung, und auch in der tiefsten Passion noch die Größe. Ecce homo! — Es sind noch zwei Grablegungen neben diesen Christusdarstellungen zu erwähnen, eine von Schönherr=Dresden, die andere von Holz=München. Eine Gegenüberstellung beider wird so recht den Wert der ersteren klar machen. Man geht leicht hinweg über Schönherrs Pastell, das so gar nicht modern ist, mit dem Urteil, es sei konventionell in allem, in den Personen, in der Gruppierung, im landschaftlichen Hintergrund. Es ist auch wahr, daß einzelne Gestalten, wie Johannes und Nikodemus, zu wenig innerlich an den Vorgängen beteiligt erscheinen. Und doch, wie vieles mutet uns an in diesem Bilde eines frommen Künstlers und berührt wohlthuend unser Innerstes. Man darf nicht vergessen, daß viel von unserem besten inneren Besitz mit der Tradition im guten Sinne aufs engste verwachsen ist. Und im christlichen Haus gehört die Bilderbibel und der Bilderschmuck des Hauses dazu. Man wird uns nach seiten des religiösen Gehalts bessere moderne Bilder bieten müssen als mit wenig Ausnahmen geschieht, ehe sie Eigentum des christlichen Hauses werden können, wie Bilder der Schönherr'schen Art. Es liegt der Friede des

stillen Sabbath's über dem Bild; er wird durch keine Hand gestört. Mit innerlich verhaltenem Schmerz geben die frommen Gemeindeglieder das Grabgeleit. Joseph von Arimathia, mit der Fackel voran, führt zum Eingang zur Grotte. Edel und schön ist das bleiche Bild des Todeskrieger, auch über ihm liegt der Friede ausgebreitet. Mauer und Grabgeleit von der Außenwelt ab, die still abgeschieden in letzter Abenddämmerung ruht. Wir empfinden es ahnend, über der friedlichen Landschaft wird sich ein Auferstehungsmorgen erheben. Und nun daneben das Wolz'sche Bild. Die Gruppe der den Leichnam Christi tragenden Jünger ist in den Hintergrund gedrängt, und das Auge wird nicht gern auf dem bleichen Bild des Todes und der öden Dämmerung der Landschaft mit dem Kreuzigungshügel verweilen. Vorn am Eingang der Grabeshöhle steht die Hauptgestalt, ein Engel mit Fackel, in trostlosem Schmerz, der keine Thränen mehr findet, die Augen mit dem rechten Arm verdeckt, um nichts mehr von der Welt zu schauen, die sichtbaren Gesichtszüge in der schmerzlichen, unschönen Verzerrung erschöpfter Klage. Dazu stimmt das braunviolette Trauergewand. Es ist alles, alles aus und dahin — eine Symbolik der hoffnungslosesten Trauer. Das ist der Eindruck, an dem die blühenden Himmelschlüssel vor der Grabeschlucht nichts ändern, wenn sie auch vielleicht im Sinne des Künstlers eine wichtige und wertvolle Andeutung geben sollen.

Unter den sonstigen Darstellungen aus der neutestamentlichen Geschichte sind zwei hervorragende Bilder zu nennen. Juliaan Devriendts „Kerstlied“ ist ganz besonderer Beachtung wert. Das Bild ist nicht eine Darstellung der Weihnachtsgeschichte, sondern die Idee des Bildes ist das Erleben der Weihnachtsgeschichte in der Gemeinde, Kerstlied, die Anbetung der frommen Gemeinde vor dem Christkinde. Die Weihnachtsgeschichte soll ja an jedem Weihnachtsfest lebensvolle Wirklichkeit werden, wie auf dem Bilde. Wer diesen Hauptgedanken verkennet, wird sich an unerklärlichen Widersprüchen stoßen. Die anbetende Gemeinde, vlämischer Bauernvolk in vlämischer Tracht, ganz modern — die Maria dagegen mit dem Kinde vor dem Stallhause ganz als Madonna gegeben in Gestalt und Tracht und Ausdruck; ernst ruht der Blick auf dem Kindlein, sie weiß wohl, wem die Anbetung gilt. Draußen am Zaun lauscht die Menge, über dem Horizont dämmt der Morgen auf, es ist Winterszeit, die Bäume sind kahl — drinnen im Weihnachtsgarten ist Frühling, da schreiten die zur Anbetung Kommenden über eine grüne Wiese, die mit Sternblumen und Veilchen überfät ist. Und von den Gruppen der Anbetung und der Madonna sind wieder ganz zu sondern die Engel in dem mit Laub geschmückten Gebüsch vor dem Stall. Sie sind aus einer ganz anderen Welt, mit den phantastisch lang herabwallenden Gewändern, der eine sitzend mit der Laute, der andere wie leicht emporschwebend mit dem Lied, das sie über dem Kinde singen. Wie ist hier alles verbunden, die erhabene Feierlichkeit der Weihnacht mit dem lieblichen Spiel der Phantasie und dem gläubigen Gottesdienst der Gemeinde. Ganz rührend ist die dankbare und bescheidene Andacht der in der Mitte befindlichen Familie, Mutter und Vater knieend, der Sohn mit einem Lamm auf der Schulter, das sie als ihre Gabe

dem Christkind bringen. Singende Kinder mit der hellen kindlichen Weihnachtsfreude, junge Buryschen mit prächtigem Ernst hinter ihnen, unter einer großen Schar, die zu dem Christkind wallfahrtet. Und dort, wo die Morgensonne ihre ersten Strahlen hersenden wird, eine große Menge, die an den Zaun gedrängt die Geschichte zu sehen begehrt, die geschehen ist, ohne sie tief wie die andern zu würdigen. Von drei Seiten aus ist so das Kind im Schoße der Maria der Mittelpunkt, von dem nichts abzieht. — Von C. von Gebhardt sind wir es gewohnt, die heilige Geschichte im Gewande mittelalterlichen Lebens zu sehen, und vielen wird der große und echt evangelische Künstler lieb und wert sein. Sein „zwölfjähriger Christus im Tempel“ erregt doch zunächst großes und befremdliches Erstaunen. In dem altdeutschen Rathausaal mit herabhängendem Kronleuchter sitzen die Ratsherren in ihren stattlichen Talaren, Geist und Leben in jeder einzelnen Gestalt. Man muß sie lieb gewinnen in ihrer Freude an dem Jesusknaben, wenn auch die zwei am Ende des Tisches weniger freundlich über das Kind urteilen. Um so auffälliger ist die Behandlung der biblischen Hauptpersonen. Maria tritt im Hintergrund links zur Thür herein, sie sieht am anderen Ende des Zimmers das gesuchte Kind. In die noch von der großen Angst gezeichneten Gesichtszüge mengt sich ein erschrockenes Staunen und zugleich das hastige Verlangen, das wiedergefundene Kind in die Arme zu schließen. Unter diesem Widerstreit der Empfindungen mag die Schönheit und Anmut mehr als uns gefällt zurücktreten. Aber der Jesusknabe verlangt eingehende Vertiefung, weil viel Außerliches das rechte Verständnis stört: der schmutziggelbe Raftan, die rote Mütze, das lang herabhängende Haar, der große, halb geöffnete Mund. Wer den unangenehmen Typus eines voreiligen Judenknaben in dem Bilde zu sehen vermeint, möge das bekannte Selbstportrait des vierzehnjährigen Dürer mit dem Jesusknaben unseres Bildes vergleichen. Ganz evangelisch im Sinne der Geschichte ist jedenfalls die Auffassung. Mit Eifer sich halb vom Sessel emporrichtend, streckt er die Rechte fragend aus. Es liegt ein Ausdruck der Angstlichkeit in dem Fragenden, er sorgt, ob vor diesen großen in der heiligen Schrift gelehrtten Herren die Fragen, die ihre Unterweisung hervorgerufen und die sein Innerstes bewegen, hervortreten dürfen. Er ist im Hause seines Vaters, vom Heimatgefühl unwoven, und was sie ihm darüber gesagt, ist ihm in manchen Stücken so fremd vorgekommen, so gar nicht schlicht und einfach und natürlich genug. Wohlwollen, Bewunderung, ernstes Nachdenken, aber auch Bedenken spiegelt sich in den Gesichtern der Schriftgelehrten wieder. Bei einem ist reine, helle Freude über den lieben, bescheidenen und so tiefsinnig frommen Knaben. Der hat vielleicht den Künstler am besten verstanden.

Die Flucht nach Agypten ist von alters her eine für die darstellende Kunst beliebter Gegenstand gewesen. Ein Bild, bei welchem das Religiöse im Vordergrund der künstlerischen Absicht steht, ist Hermann Prells „Ruhe auf der Flucht,“ wenn auch schon in der Verbindung evangelischer Geschichte und freier Phantasie. Unter einer imposanten schützenden Eiche ruht Maria mit dem Kind, müde von der Wanderung. Es ist schon Abend geworden. Sie hat die Füße

im behaglichen Gefühl der Rast stramm vorgestreckt. In ihrer Jugendlichkeit ist sie schön, reif mit dem sinnenden Ernst im Blick, mit dem sie träumerisch, fast starr vor sich hinsieht. Es mischt sich die Erinnerung an die wunderbare Vergangenheit mit dem sorgenden Blick in die Zukunft. Mit lose geschlossenen Händen hält sie das muntere, rotbäckige Kind. Joseph sitzt ihr zur Seite, das Gesicht abgewandt — es wird wenig solche urkräftige, männlich schöne Josephdarstellungen geben. Er schaut in die Ferne, über den Weiher hin, der sinkenden Sonne nach. Abendfriede ruht über dem Bilde, von dorthin muß er auch über die Wanderer kommen. Denn ein Engel, dem Beschauer den Rücken zuwendend, bis an die Hüften mit weißem Gewand bekleidet, ist auch dahin gewandt. Er spielt dem Kind das Abendlied. Freilich, die Stellung des Engels stört und lenkt den Blick von der Hauptgruppe ab. — Bei zwei anderen Bildern von der Flucht nach Agypten dient der Vorwurf nur als Staffage für die Landschaft. Trotzdem kann des Holländers Hirschcoch liebliches Bild mit seinem köstlichen Farbenreiz den unbedeutenden Gestalten von Maria und Joseph zur Bedeutung verhelfen. Es ist ganz blau in lila gestimmt. Die Mutter mit dem Kind von lilaem Schein im Morgenlicht umflossen reitet über das blaue Distelfeld. — Bei Uhde's kleinem wirkungsvollem Nachtbild erlaubt nur die von ihm gewählte Unterschrift, das Bild unter der religiösen Malerei aufzuführen. — Ganz anders ist's bei einem Bild Uhde's, das die heilige Geschichte in der sinnigen Form der alten Legende giebt: „Die heiligen drei Könige erblicken den Stern.“*) Da ist Märchenpracht in den Farben und in der Vorstellung. Die heiligen drei Könige, links der Mohr, reiten aus dem Walddickicht heraus, gefolgt von Reifigen in mittelalterlicher Tracht und von Dienern in orientalischer, bunter Gewandung. Vor ihnen über der Flur in breitem, weißstrahlenden Glanz herableuchtend ein großer, großer Stern. Welcher fromme Ernst in ihrer Freude, da sie den Stern sehen!

Von den neutestamentlichen Bildern seien noch zwei erwähnt, die von den Künstlern, beide Pariser, mit dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter in Beziehung gesetzt werden. Das eine, ganz in freier Phantasie gestaltet, benutzt nur die Idee, Binets „guter Samariter“. Am frühen Morgen bringt ein armer Fischer am Quai entlang einen schwer Verwundeten, ihn mühsam stützend, daß er nicht vom Tier herabfällt; vor ihm und hinter ihm Gleichgültige, Mitleidige und Neugierige. Ganz an die Situation des biblischen Gleichnisses hält sich Aimé Morets „guter Samariter“. In einer wilden Felschlucht hat er den Beraubten nackt und halbtot gefunden und aufs Tier gehoben. Der Samariter ist freilich recht alt, mehr vergrämt als mitleidig, und leistet den Dienst nur mit größter Anstrengung, daß er den Verwundeten kaum weit bringen wird. — In diesem Zusammenhange sei noch einmal auf Meunier verwiesen. Eine seiner Bronzegruppen trägt die Unterschrift „Verzeihung“, eine ergreifende Darstellung zum Gleichnis vom verlorenen Sohn aus den Kohlenbergwerkdistrikten Meuniers. Vor dem alten ehrwürdigen Vater, der auf einem Stuhl

*) Vergl. Cör. Kunstblatt 1895 S. 64.

sitzt, liegt hingefunken, die Arme nach den Schultern des Vaters emporgestreckt, der heimgekehrte Sohn. Es ist so erschütternd, diese einfache Gruppe, und doch so ungefucht und ungekünstelt. Welcher Schmerz in der Neue, welche wortlose, aber lebenssechte Pein, und doch ganz hingegeben an die Thatfache, wieder beim Vater zu sein. Und welche barmherzige Liebe, welches ernste, echte Mitleiden, welche Kraft der väterlichen Liebe und Zärtlichkeit zugleich in den Händen, die das Haupt umfassen. Man sieht keine Freude, aber man spürt die ganze Wahrheit und Echtheit dieser „Verzeihung“.

Von den Darstellungen aus dem alttestamentlichen Bilderkreis lohnt nur des Dänen Brendekilde „Rain“ näherer Erwähnung. Eine „Rettung des Moses aus dem Wasser“ (de Groux) und ein „Joseph“ (Faber du Faur) sind als Werke religiöser Kunst belanglos. Beim „Rain“ ist die Hauptidee als Vision gedacht, leider ist die Idee in der Ausführung nicht klar genug zum Ausdruck gebracht. Im Hintergrunde der weiten Landschaft, die von gletscherblauen Bergen umgrenzt wird, ist auf einer Anhöhe rechts ein Altar, zu dem von beiden Seiten fliegend die Herde drängt. Abel liegt erschlagen, bewacht von dem jämmerlich heulenden Hund. Im Vordergrund, überlebensgroß, Rain mit schwarzem Bart und schwarzem Haar, das Ackergerät in der Hand. Er hat auf dem Acker gearbeitet, und aus der frischen Scholle hervor ist die Gestalt Abels getreten in matten Umrissen, liegend, mit der klaffenden, frisch blutenden Wunde in der Stirn, die blutroten Lippen halb geöffnet. Die Idee ist zwar packend, aber der künstlerische Ausdruck unzureichend. Rain ist wohl von der Erscheinung ergriffen, aber man liest in seinem Antlitz mehr sinnenden Schrecken als das elementare Entsetzen des unmittelbar Betroffenen. Der Hund mit dem eingeknickten Schwanz könnte eher den gegenteiligen Eindruck erwecken, als den beabsichtigten unterstützen.

Zuletzt seien eine Anzahl Bilder erwähnt, die nur eine religiöse Idee ohne bestimmte Anlehnung an die biblische Geschichte geben sollen. Des Belgiers Smits „Golgatha“ zeigt unter großem, mit Dornenkrone durchflochtenen Heiligenschein eine strenge alte Frau im Kapuzinergewand, mit resigniert finsterner Miene, das rechte Augenlid tiefer herabgezogen als das linke. Soll es der Schmerz sein, die Trauer, oder Maria, die beides versinnbildlicht. Das Bild würde keine der Deutungen befriedigen. — Wir übergehen des Münchners Kiemererschmid schönes und bedeutendes, freilich auch stark phantastisches Paradiesesbild, in der Mitte mit dem vom goldenen Streifen umflossenen Lebensbaum mit goldenen Früchten, der allerdings der naturwissenschaftlichen Rubricierung spottet. Der Eindruck des Bildes ist so von den tiefen, satten Farben und der harmonischen Komposition derselben abhängig, daß eine Schilderung des Bildes ein vergebliches Bemühen wäre. Nur soll auf die ganz flach gehaltenen Seitenreliefs des Rahmens hingewiesen werden. Sie stellen Adam und Eva dar, letztere ungemein fein durchgeführt und charakterisiert, ein schön gestaltetes, unschuldig naives Menschenkind mit einem feinen, leicht sinnlichen Lächeln auf den Lippen. Bei Adam ist die Verkürzung des Oberkörpers auffällig, und das Profil zu scharf, um sympathisch zu wirken. — In Waltenbergers (München)

dreiteiligem Kolossalgemälde „Das Ende der Welt“ ringt ein großes Können mit einer übermächtigen Idee, die darum nicht zu klarer Durchbildung gelangt. Das linke Seitenstück ist in der Auffassung schwach gegenüber den anderen Teilen und soll doch eine Steigerung bedeuten. Rechts wird das hereinbrechende Gericht über die entartete Menschheit vorgestellt. Von hinten her, aus verschwommenen, nebelhaften Umrissen hervortretend, schwebt der Engel des Todes heran, links steht die beste Gestalt, der Engel des Gerichts, furchtbar, starr, mittheidslos. Sie verursachen unter den aus bacchantischem Jubel herausgerissenen Menschen ein graußiges Durcheinander des krampfhaft festgehaltenen Sinnentaumels und einer verzerrten Todesangst und Verzweiflung. Aber die Hauptgestalt versagt in der Wirkung: ein hochauferichtetes, fast nacktes Weib, das Gesicht verhüllt, in der wüsten Sinnlichkeit der Formen unkünstlerisch und abstoßend. In dem Mittelbild wird, einer naturwissenschaftlichen Hypothese folgend, die Verödung der Welt durch Aufhören von Licht und Wärme angedeutet. Eifige Dämmerung, vorn und im Hintergrund ein Chaos Sterbender und Verschiedener; der Hintergrund ganz verschwommen. Ein Engel verkündigt das letzte Ende und damit das Ende der Leiden. Die Gruppe der Sterbenden in dem öden, kalten, nächtlichen Einerlei wird wirkungsvoll durch zwei Gestalten gehoben. Ein Mann richtet sich aus dem Gewühl mit der letzten Kraft empor, schon gebrochenen Auges; er sieht nicht das Nahen der Erlösung, aber er hört mit vorgebeugtem Leib ihr Rauschen. Das Weib daneben mit emporgehobenen Armen hat noch die ganze Kraft des Schmerzes, der sich verzweifelt auf eine letzte Hoffnung richtet. Links ist das Gefilde der Seligen. Eine hübsche Kindergruppe im Rosenhag, aber die Blumen in stumpfen, welken Farben. Seelen werden von Engeln emporgehoben, aber ihr Emporschweben macht den Eindruck des Schmerzhaften, und den beseligenden Ruß des Engels könnte man für den Gruß des Todesengels an Verschmachtende halten. Beides, die unzulängliche Darstellung der Verzweiflung im rechten Bild und der Beseligung, die über alles trösten soll, weckt peinliche Erinnerungen an Michelangelos Meisterwerk in der Sixtina. Aber wenn auch der Stoff über die Darstellung hinauswächst, es ist eine große Idee mit großer Energie erfäßt.

Die Zahl der religiösen Bilder ist nicht groß, dazu sind die Bilder von E. v. Gebhardt und H. Prell, sowie Uhdes Drei Könige und Flucht nach Agypten nicht allerneuesten Datums. Aber die getroffene Auswahl ist auch auf diesem Gebiet dankenswert und bedeutend. Wird der religiöse Sinn nicht in allem befriedigt, so wird er doch auch nicht verletzt, und manches Bild beweist, daß auch im modernen Gewande die Kunst die heilige Geschichte in ihrer Tiefe zu erfassen vermag.

Dresden-Bieschen.

Dr. Friedrich Jeremias.

Chronik.

Aus Madrid. Als ich vor einigen Tagen die hiesige Schloßkapelle besichtigte, fand ich zu meiner Verwunderung in einem an die Kapelle anstoßenden Zimmer eine altchristliche Grabinschrift aus dem 3. Jahrhundert, auf der folgendes zu lesen ist: SILVESTER ET MARCARIS FILIO FELICI CARISSIMO II QVI VIXIT ANNOS XVIII ET MENSES V. Links von der Inschrift das Bild der Taube. Papst Pius IX. hat diese Grabinschrift samt dem im Grab gefundenen vollständigen Skelett der Katakomba der heiligen Saturninus und Treson in Rom entnommen und beides der spanischen Königin Isabella II. zum Geschenk gemacht. Das Skelett umgab man mit Wachs und umkleidete es mit einem prächtigen Gewande, um so die Gestalt des Heiligen dem Beschauer wieder vor Augen treten zu lassen. Der eine der beiden Altäre der Schloßkapelle ist eben diesem „Hlg. Felix Martyr“ geweiht. W. Schulz.

Die **Sammlung Borghese in Rom**, die berühmteste dortige Privatgalerie, wird demnächst in den Besitz des italienischen Staates übergehen, der für die Statuen 2 Millionen, für die Gemälde 5 Millionen Lire zu zahlen gewillt ist. Unter den ersteren befindet sich eine ganze Reihe der besten Antiken, unter letzteren ragen hervor die Grablegung Raffaels, die Danae Correggios, die Diana des Domenichino und Tizians „Himmliche und irdische Liebe.“

Der **Stadtgemeinde Dresden** wurde zum Zweck der Erbauung einer evangelischen Kirche in der Wilsdruffer Vorstadt von dem kürzlich verstorbenen Fabrikbesitzer Hampel die Summe von 600 000 Mark vermacht. Für den Fall, daß der Grundstein zu dieser Kirche innerhalb fünf Jahren nach dem Tode des Erblassers nicht gelegt sein sollte, fällt das Vermächtnis an die katholische Kirchengemeinde.

Hugo Bürkner, Professor, hervorragender Formschneider, Kupferstecher und Radierer, 1846 als Lehrer der Holzschneidekunst an die Akademie nach Dresden berufen und seitdem dort als Künstler und Lehrer thätig, am 24. August 1818 zu Dessau geboren, ist in Dresden am 17. Januar verstorben.

Inhalt: Die Althosklöster. Mit vier Abbildungen. Von Victor Schulze. — Von der Dresdener Kunstausstellung. Von Dr. Friedrich Jeremias. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von F. F. Steinkopf in Stuttgart.

Anzeigen.

(Ohne Verantwortung der Redaktion.) Anzeigen kosten die durchlaufende Petitzeile 30 Pf.



Atelier für Kirchenbau u. Kircheneinrichtung.

Werksätten
f. Kirchenparamente,
Ornate, Vasa sacra,
Leuchter, Crucifixe,
Kronen,
Wandluster etc.,
sowie f. den gesammten
innern Ausbau, als:
Altäre, Kanzeln,
Gestühl etc.

Altar-Kerzen aus reinem Bienenwachs à Pfd. 2,50 Mark,
Böcken mit Crucifixus à 1000 Stk. 2,00 Mark.



Uebernahme

ganzer
Kirchen- u. Kapellen-
Bauten und Kirchen-
Restaurationsbauten.
Ausführung aller ins
Sach einschlagenden

Entwürfe,
Zeichnungen,
Kostenanschläge etc.

Theodor Prüfer, Architekt

Berlin S.W., Dessauer Str. 23.

Solide und stilvolle Arbeit bei mäßigen Preisen, große Auswahl von Mustern und Modellen.
Sind, von vielen Handlungen fälschlich als Bronze angekündigt, und Gußeisen finden bei
mir keinerlei Verwendung. **Abbildungen, Musterblätter, Preis-Verzeichnisse, Atteste,**
sowie jede Auskunft gratis und franco.